15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung
Freie Referate, Band 2

Christian Storch (Hg.)

Reflexion – Improvisation – Multimedialität

Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

Universitätsverlag Göttingen

Christian Storch (Hg.)

Reflexion – Improvisation – Multimedialität

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.

erschienen als Band 2 der Freien Referate
des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung
im Universitätsverlag Göttingen 2015

Christian Storch (Hg.)

Reflexion – Improvisation – Multimedialität

Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung

Freie Referate

Band 2

Universitätsverlag Göttingen
2015

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gemeinsames Bund-Länder-Programm für bessere Studienbedingungen und mehr Qualität in der Lehre.
Dieses Vorhaben wird aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01PL11061 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

GÖTTINGEN CAMPUS PLUS

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur

GEFÖRDERT VOM
Bundesministerium für Bildung und Forschung

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (http://www.sub.uni-goettingen.de) erreichbar.
Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Christian Storch und Andreas Waczkat
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabbildung: Gīsan Mári

© 2015 Universitätsverlag Göttingen
http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-235-8

Inhalt

Vorwort 7

Fabian Krahe
„…uniquement pour mettre de l'ordre dans les choses…" – Kompositorische Strategien beim späten Strawinsky 9

Daniela Fugellie
Zur Rezeption der Wiener Schule in Lateinamerika (1935–1950) 29

Karolin Schmitt-Weidmann
„Mit letztem Atem…" – Musikalischer Grenzgang und körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von *„(t)air(e)"* für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger 49

Shin-Hyang Yun
Hinter/vor dem Schleiervorhang – Zur intermedialen Gattungsstrategie des Musiktheaters von Isang Yun mit einem Einblick in die Videokunst von Nam-June Paik 73

Miriam Akkermann
Instrument oder Komposition? David Wessels *Contacts Turbulents* 95

Katrin Stöck
Miguel Azguimes Multimedia-Kompositionen *Itinerário do Sal* und *No Sítio do Tempo* als postdramatisches Musiktheater 109

Vorwort

Die Sektionen der ‚Freien Referate' bieten zu jeder Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung spannende Einblicke in die Arbeit von Nachwuchswissenschaftlern und -wissenschaftlerinnen. Zu den alle vier Jahre stattfindenden Internationalen Kongressen findet sich zudem eine noch größere Anzahl junger Forscherinnen und Forscher ein, die ihre Dissertations- oder Habilitationsprojekte vor internationalem Publikum zur Diskussion stellen. Vom 4. bis 8. September 2012 fand ein solcher Kongress an der Georg-August-Universität in Göttingen statt, gewidmet dem Tagungsthema „Music | Musics. Structures and Processes". Gefragt wurde nach der zunehmenden Pluralität des Musikbegriffs, sowohl in kulturell-ethnologischer als auch in systematischer und analytischer Sicht. Dass diese Pluralität insbesondere für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Geltung besitzt, ist weitläufig bekannt und wird im vorliegenden Teilband der Sektion ‚Freie Referate' eindrücklich diskutiert. Das Panorama reicht dabei von Fragen nach einer kompositorischen Spätstilistik, kulturellen Austauschprozessen, musikalischen Grenzerfahrungen und intermedialen Exotismen bis hin zu multimedialen Klanginstallationen und Musiktheaterkompositionen und dem damit verbundenen Aufbrechen tradierter Gattungsgefüge.

Gedankt sei an dieser Stelle in erster Linie den Autorinnen und Autoren für die Bereitstellung ihrer verschriftlichten Vorträge sowie für ihre Geduld während der Korrekturphase und bei der Erstellung des Bandes. Zudem danke ich den Initiatoren der Kongressbericht-Bände, Prof. Dr. Birgit Abels und Prof. Dr. Andreas Waczkat vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen, insbesondere für ihr Ansinnen, die Freien Referate thematisch in Einzelbände zusammen zu fassen und damit eine bessere inhaltliche Kohärenz zu gewährleisten. Zudem geht ein großer Dank an den Universitätsverlag Göttingen für die Bereitschaft zur Aufnahme dieses Bandes in das Verlagsprogramm und für die Unterstützung bei dessen Herstel-

lung. Nicht zuletzt sei der Gesellschaft für Musikforschung herzlich gedankt für die finanzielle Unterstützung, mit der der Druck dieses Bandes ermöglicht wurde.

Bad Liebenstein, im August 2015
Christian Storch

„…uniquement pour mettre de l'ordre dans les choses…" – Kompositorische Strategien beim späten Strawinsky

Fabian Krahe (Essen)

Es gibt innerhalb des 20. Jahrhunderts wohl kaum ein musikalisches Werkkorpus, dessen Rezeption und wissenschaftliche Bewertung bis zum heutigen Tag derart problematisch erscheint wie jenes der späten Kompositionen Igor Strawinskys. So denken Kenner klassischer Musik, wenn der Name des Komponisten fällt, gemeinhin an die frühen Pariser Ballette, also *L'Oiseau de feu* (1909–10), *Petrouchka* (1910–11) und *Le sacre du printemps* (1911–13). Umfängliche Werke aus den 1950er- und 1960er-Jahren, etwa das Ballett *Agon* (1953–57), das *Canticum Sacrum* (1955) oder die *Requiem Canticles* (1965–66), dürften dagegen nur wenige mit Strawinsky in Verbindung bringen; im Übrigen sind diese Stücke auch in den Konzerthäusern so gut wie nie zu hören. Und wer sich darüber informieren möchte, was der große Innovator des 20. Jahrhunderts – ein, wie Richard Taruskin zurecht apostrophiert, „inexhaustable musical phoenix"[1]– in seinen letzten zwei Lebensjahrzehnten künstlerisch betrieben hat, wird neben spärlichen Passagen in den einschlägigen Hand-

[1] Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through ‚Mavra'*, Bd. 2 (Oxford: Oxford University Press, 1996), 1674.

büchern nur einige verstreute Aufsätze und schon recht keine aktuelle Monografie[2] zum Thema finden.

Die Urteile, die mal explizit, mal implizit zu einer Abwertung und, infolgedessen, Vernachlässigung der 20 nach *The Rake's Progress* (1947–51) entstandenen Originalkompositionen führten,[3] waren paradoxerweise keine im engeren Sinne ästhetischen. Bereits die zeitgenössische Kritik an den Stücken entzündete sich nicht – um Arnold Schönbergs berühmtes Diktum gegenüber Rudolf Kolisch zu paraphrasieren – daran, *was* sie waren, sondern an dem Umstand, wie sie *gemacht* zu sein schienen:[4] Das Prekäre bestand darin, dass sich Strawinsky in den 1950er- und 1960er-Jahren dem Komponieren mit Tonreihen verschrieben hatte. Im Kontext einer teleologischen, am vermeintlichen Fortschritt des Materials orientierten Auffassung von Musikgeschichte erschien der Diskurs über den späten Strawinsky vor allem auf eine aus heutiger Sicht merkwürdig moralische Frage reduziert, die Giselher Schubert einst treffend isoliert hat; nämlich, ob es sich bei „Strawinskys Wendung zur Zwölftonmusik" wohl um „Bekehrung, Verrat oder Entwicklung" handele.[5] Besonders im deutsch-

---

[2] Innerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft sind in diesem Zusammenhang nur zwei ältere monografische Beiträge anzuführen, nämlich Norbert Jers, *Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958–1966)* (Regensburg: G. Bosse, 1976) und Manfred Karallus, *Igor Strawinsky. Der Übergang zur seriellen Kompositionstechnik* (Tutzing: Schneider, 1986).

[3] *Cantata* (1951–52), *Septet* (1952–53), *Three Songs from William Shakespeare* (1953), *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), *Canticum Sacrum* (1955), *Agon* (1953–57), *Threni* (1957–58), *Movements* (1958–59), *Epitaphium* (1959), *Double Canon* (1959), *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* (1960–61), *The Flood* (1961–62), *Anthem* (1962), *Abraham and Isaac* (1962–63), *Variations* (1963–64), *Elegy for J. F. K.* (1964), *Fanfare for a New Theater* (1964), *Introitus* (1965), *Requiem Canticles* (1965–66), *The Owl and the Pussycat* (1966).

[4] „Ich kann nicht oft genung [sic] davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist! Ich habe das dem Wiesengrund schon wiederholt begreiflich zu machen versucht und auch dem Berg und dem Webern. Aber die glauben mir das nicht. Ich kann es nicht oft genung [sic!] sagen: meine Werke sind Zwölfton-KOMPOSITIONEN, nicht ZÖLFTON[sic!]-Kompositionen." Brief von Arnold Schönberg an Rudolf Kolisch vom 27. Juli 1932. (Hervorhebungen im Original). Eine orthografisch korrigierte Fassung des Briefes wurde veröffentlicht in: Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, hg. von Erwin Stein (Mainz: Schott, 1958), 178–179. Der Originaltext ist auf der Internetseite des Schönberg Centers Wien einsehbar, <http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=2259>, Zugriff: 22.4.2014.

[5] Siehe hierzu Giselher Schubert, „Bekehrung, Verrat, Entwicklung? Strawinskys Wendung zur Zwölftonmusik," in *Europäische Musikgeschichte,* hg. von Sabine Ehrmann-Herfort et al. Bd. 2 (Kassel: Bärenreiter, 2002), 1195–1251. „Die Art und Weise, mit der sich Strawinsky in die Zwölftontechnik eingearbeitet hat und mit der sie seine Kompositionen prägte, wurde weder als vorbildlich noch als anregend empfunden", resümiert Schubert. Ebd. 1248.

sprachigen Raum überwog diesbezüglich ein negatives Verdikt. Der Verdacht eines plumpen Opportunismus erschien vielen naheliegend, hatte doch Adorno in seiner 1949 erschienenen *Philosophie der neuen Musik* Strawinsky gegenüber Schönberg ins Abseits gestellt.[6]

Für das Musikschrifttum ist der „Autor"[7], d.h. der Komponist, in den wenigsten Fällen „tot"[8]: Es war und ist für das Gros der Rezipienten, ob Wissenschaftler oder Kritiker, gleichermaßen interessant und wichtig zu erfahren, wie bzw. unter welchen Umständen ein Werk entstand – wieso der hervorbringende Künstler diese oder jene Entscheidung traf und welche Motive hierfür im Einzelnen maßgeblich waren.[9] Besonders galt dies für das mittlere 20. Jahrhundert mit seiner „unauflösbaren Engführung von Ethik und Ästhetik"[10]. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Absurdität, dass man sich bis zum heutigen Tag meist mit der apodiktischen Feststellung begnügt, Strawinsky sei nach seiner neoklassischen Oper *The Rake's Progress* (UA 1951)

---

[6] Siehe hierzu Albrecht Riethmüller, „Theodor W. Adorno und der Fortschritt in der Musik," in *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hg. von Wilfried Gruhn (Regensburg: G. Bosse, 1989), 15–34, insbes. 21–26.

[7] Sofern im Folgenden aus Gründen der besseren Lesbarkeit lediglich von dem „Künstler", „Autor" etc. die Rede ist, so schließt dies selbstverständlich alle Personen ungeachtet ihrer geschlechtlichen Identität gleichermaßen mit ein.

[8] Siehe Roland Barthes, „Der Tod des Autors", in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis (Stuttgart: Reclam, 2000), 185–193.

[9] In der deutschsprachigen Musikwissenschaft geriet der Bezug auf die Person des Komponisten wohl nur für eine relativ kurze Zeit in die Kritik. So konstatierte Carl Dahlhaus Ende der 1980er Jahre mit Blick auf die vorangegangenen Jahrzehnte eine „Tendenz zur Destruktion des Subjekts", die sich hinter dem „Zerfall des Werkbegriffs" und dem Geltungsverlust der „Kategorie der ‚Authentizität'" verberge. „[I]m Zeichen eines um sich greifenden Antisubjektivismus", so Dahlhaus weiter, lasse sich der „Zug beobachten, daß die Pluralität der Texte oder Interpretationen, die als empirische Fakten gegeben sind, einen Vorrang erhält gegenüber der Intention des Autors, die als nicht rekonstruierbar oder als nicht ausschlaggebend gilt." Carl Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte", in *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser et al. (Laaber: Laaber Verlag, 1991), 109 und 110. Augenscheinlich sollte der von Dahlhaus konstatierte Trend jedoch keinen nachhaltigen Einfluss innerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft gewinnen, denn der Ansatz, Werk und hervorbringenden Künstler zusammen zu denken, ist heutzutage zweifellos prädominant. Ablesen mag man das nicht zuletzt an den zahlreichen, in der letzten Dekade erschienenen Komponisten-Handbüchern.

[10] Laurenz Lütteken, „Komponieren im 21. Jahrhundert: Eine Annäherung an die Musik von Isabel Mundry", in *Isabel Mundry*, hg. von Ulrich Tadday (München: edition text + kritik, 2011), 6.

zur Dodekaphonie Arnold Schönbergs übergegangen.[11] Findet das Künstlerische, das Subjektiv-Individuelle, im Wesentlichen nicht *nach* der Entscheidung statt, eine Reihe geordneter Töne zur Grundlage eines Musikstücks zu machen? Überdies, darauf hat Christian Martin Schmidt hingewiesen, gibt es „nicht *eine* Zwölftontechnik, sondern eine Vielzahl kompositorischer Verfahren, die aus der Idee der ‚Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen' abgeleitet worden sind"[12].

Eine Musikwissenschaft, die am schaffenden Subjekt orientiert ist, dessen Beweggründe, Absichten, Ziele zu ergründen versucht und solcherlei Erkenntnisse zur Grundlage einer historischen Einordnung macht – diese Musikwissenschaft sollte den Akt der Hervorbringung, das Komponieren selbst, in den Fokus rücken. Folglich ist der primäre Untersuchungsgegenstand nicht der fertige Text, zu dessen Interpretation ein Rekurs auf die Person des Künstlers im Grunde genommen auch gar nicht notwendig bzw. sinnvoll wäre,[13] sondern es sind Dokumente wie Kompositionsskizzen, anhand derer sich „Erkenntnisse über pragmatische Schaffensvorgänge und Einsichten in das individuelle kompositorische Denken"[14] gewinnen lassen. Ganz in diesem Sinne thematisiert der vorliegende Aufsatz das Streben nach ‚Ordnung' als eine der kompositorischen Strategien Igor Strawinskys.[15] Unter Einbeziehung zweier exemplarischer Analysen von Manuskripten zum *Canticum Sacrum* (1955) und zu den *Requiem Canticles* (1965–66) wird gezeigt, dass Strawinskys spätes reihentechnisches Schaffen an Voraussetzungen geknüpft war, die man bislang nicht hinlänglich berücksichtigt hat.

***

[11] Siehe hierzu etwa das Kapitel „Strawinsky läuft über" in Alex Ross' preisgekrönter Musikgeschichte *The Rest is Noise: Das 20. Jahrhundert hören,* übers. von Ingo Herzke (München; Zürich: Piper, 2009), 424 ff.

[12] Christian Martin Schmidt, „Zur Theorie und Praxis der Zwölftonkomposition Arnold Schönbergs", in *Musiktheorie* 2, Nr. 1 (1987): 73. (Hervorhebung im Original).

[13] Siehe hierzu etwa Hans Robert Jauss' „Rückschau auf die Rezeptionstheorie", an deren Ende der Autor die (rhetorische) Frage formuliert: „Kann man wohl wissen, wie Beethoven seine *Eroica* verstand, oder bemißt sich ihr adäquates Verstehen sogleich und allein an dem, was in der Literatur die Intention des Textes heißt, in der Musik aber doch wohl nur die Komposition des Werkes heißen kann?" Hans Robert Jauss, „Rückschau auf die Rezeptionstheorie: Ad usum Musicae Scientiae", in *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser et al. (Laaber: Laaber Verlag, 1991), 32.

[14] Bernhard R. Appel, „Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse", in *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft* 20, Nr. 2 (2005): 114.

[15] Für einen ausführlichen Beitrag hierzu siehe Fabian Krahe, *„Who says it's twelve-tone?": Igor Strawinskys spätes Komponieren* (Münster und New York: Waxmann, 2014).

Im November des Jahres 1958, die *Threni* hatten kurz zuvor ihre Pariser Premiere gefeiert, übte Darius Milhaud gegenüber einem befreundeten Pianisten unverblümt Kritik am „dodécaphonisme" Strawinskys. Das zwölftönige Komponieren des Kollegen erschien ihm als bloßes Gehabe, als Beipiel für „[c]oquetterie de grands hommes voulant prouver qu'ils sont du dernier bateau"[16]. In den Augen Milhauds war Strawinsky in seinen letzten produktiven Jahren also vor allem darauf bedacht, sich kompositorisch auf der Höhe der Zeit zu bewegen. Gut 50 Jahre später wird auch Hanns-Werner Heister in einem Beitrag für das Kompendium *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* das Motiv des Ringens um vermeintliche Aktualität aufgreifen. Mit Blick auf die Musikgeschichte der 1950er/60er-Jahre konstatiert er, dass der „Proteus Strawinsky […], der gegen Ende seines Lebens sogar die zentrale kompositionstechnische Erfindung seines ‚Feinds' Schönberg, die Zwölftontechnik, adaptierte […], den Anschluß nicht gänzlich verpaßte, allerdings ex post, Arrière- und nicht Avant-Gardist", und er daher eine „gewisse[…] Ausnahme" darstelle, seien doch „die anderen Vertreter einer klassizistischen Moderne […] kaum am Hauptstrom der avancierten Neuen Musik beteiligt" gewesen.[17] In der Tat erweckt nicht zuletzt Strawinskys publizistische Aktivität den Eindruck, dem Komponisten sei es um einen Schulterschluss mit der sogenannten Darmstädter Avantgarde gegangen: So formulierte Strawinsky im Jahr 1955 einen öffentlichkeitswirksamen Beitrag für die Webern-Ausgabe der *Reihe*, also für ein Organ, das sich expressis verbis der „Information über serielle Musik" verpflichtet hatte. Strawinsky schrieb:

> Wir müssen nicht nur diesen großen Komponisten verehren, sondern auch einen wirklichen Helden. Zum völligen Mißerfolg in einer tauben Welt der Unwissenheit und Gleichgültigkeit verurteilt, blieb er unerschütterlich dabei, seine Diamanten zu schleifen, seine blitzenden Diamanten, von deren Minen er eine so vollkommene Kenntnis hatte.[18]

---

[16] Brief von Darius Milhaud an Paul Collaer vom 15. November 1958. Zit. nach: Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, hg. von Robert Wangermée (Sprimont: Pierre Mardaga, 1996), 436. Auch zit. bei Stephen Walsh, *Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934–1971* (Berkeley und Los Angeles, California: University of California Press, 2006), 388.

[17] Hanns-Werner Heister, „Musikgeschichte als Geschichte", in *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975*, hg. von Hanns-Werner Heister (Laaber: Laaber-Verlag, 2005), 21. — Hier wie an anderer Stelle wird offensichtlich, dass Heister der überkommenen Vorstellung nachhängt, Musikgeschichte vollziehe sich, von einigen peripheren Erscheinungen abgesehen, im Wesentlichen linear, als Sukzession kompositionstechnischer Innovationen.

[18] Igor Strawinsky, „Geleitwort", in *Anton Webern*, hg. von Herbert Eimert (Wien et al.: Universal Edition, 1955), 7.

Unter den Beiträgen des Sammelbands, dem dieses gleichermaßen hymnische wie nebulöse Geleitwort vorangestellt ist, befinden sich auch Aufsätze Pierre Boulez' und Karlheinz Stockhausens. Bereits zwei Jahre zuvor hatten sich beide als Teil einer Gruppe ‚junger Komponisten' während der Darmstädter Ferienkurse zu Anton Webern bekannt und den Wiener post mortem zur Leitfigur der seriellen Bewegung überhöht. Stockhausen hatte verkündet, er erkenne in Weberns Musik

> die keimhaften Ansätze zur zukünftigen Struktur, deren innerstes Prinzip es sein wird, daß nichts in einem musikalischen Werk existiert ohne funktionellen Zusammenhang. Dieser funktionelle Zusammenhang ist immer nur dann, wenn er in allen drei Dimensionen der akustischen Welt komponiert wird, das heißt in den Beziehungen zwischen Zeitdauern, Tonhöhen und Lautstärken.[19]

Verfolgte auch Strawinsky, ebenfalls auf Webern rekurrierend, die Idee einer durchrationalisierten Musik? Wendete er, wie Karel Goeyvaerts es projektierte, das „Tonmaterial[…] als Mittel zur Realisation eines Strukturgeflechts"[20] an? An dieser Stelle soll ein Blick in Strawinskys kompositorische Werkstatt für Klarheit sorgen. Zunächst zu einem Werk, das im gleichen Jahr wie das zitierte „Geleitwort" entstand, dem *Canticum Sacrum*.

Die Gesamtanlage der Strawinsky'schen Komposition ist durch ein Höchstmaß an Symmetrie geprägt – vermutlich in Rekurs auf die *Basilica di San Marco*, den Ort ihrer Uraufführung, deren fünf Kuppeln augenscheinlich durch die fünf Hauptsätze des *Canticum* repräsentiert werden:[21] So sind etwa der erste und der fünfte Satz dergestalt spiegelbildlich aufeinander bezogen, dass im fünften Satz der komplette Tonsatz des ersten in Krebsform abläuft. Im Gegensatz zu den drei Mittelsätzen, denen zwei verschiedene Zwölftonreihen zugrunde liegen, sind die genannten Rahmenteile wie auch die kurze, dem Gesamtkomplex vorangestellte „Dedicatio" nicht reihentechnisch komponiert. Angesichts der häufig anzutreffenden Meinung, derzufolge Strawinsky nach *The Rake's Progress* eine „serielle Wende" vollzogen habe und man sich nunmehr einer „kohärente[n] Gruppe von Werken" gegenüber sehe, die „auf

---

[19] Herbert Eimert, Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen, „Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern [1953]", in *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, hg. von Gianmario Borio et al. Bd. 3 (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997), 64.

[20] Ebd. 61, Fußnote 1.

[21] Siehe hierzu Heinrich Lindlar, „Strawinskys Sakraler Gesang: Zur Uraufführung des venezianischen ‚Canticum Sacrum'", in *NZfM* 117, Nr. 10 (1956): 548–552. — Als symmetrisch ist die *Basilica* indes nur zu bezeichnen, sofern man auf die Kreuzform des Grundrisses abhebt, die zahlreichen Abweichungen im Detail jedoch unberücksichtigt bleiben. Siehe hierzu etwa Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice: History – Architecture – Sculpture* (Washington: Harvard University, 1960).

seriellen Techniken basieren und sich deshalb von Strawinskys früheren ‚klassizistischen' Werken klar absetzen",[22] mag dies ein erster Hinweis auf Differenzierungsbedarf sein.

Abb. 1 zeigt eine Entwurfsskizze zum ersten Satz „Euntes in mundum", die Strawinskys kompositorische Prämissen in eindrucksvoller Weise verdeutlicht und zugleich eine neue Sicht auf dessen Adaption der Reihentechnik eröffnet. Zu sehen ist die Aufzeichnung zu einem kurzen, fünfstimmigen Satz, der später in der Reinschrift bzw. im Musikdruck als Orgel-Ritornell erscheinen wird,[23] zunächst jedoch als Bläsersatz für Trompeten, Posaunen und Oboen konzipiert worden war.[24] Das Fehlen jeglicher Instrumentationsangaben und Artikulationszeichen legt eine gewisse Abstraktheit des Komponierens nahe. Umso mehr fällt die augenscheinliche Sorgfalt ins Gewicht, mit der der Komponist einer jeden Notenzeile ein farbig umkringeltes Zusatzsystem vorangestellt hat. In den kleinen Mini-Systemen sind die Tonvorräte vermerkt, die einer jeden Stimme zugrundeliegen, man könnte auch sagen: auf die die jeweilige Stimme beschränkt ist. Diese Auswahlmengen hat Strawinsky schlicht in Form einer aufsteigenden Skala notiert – wir haben es hier also nicht mit einer verbindlichen Abfolge von Tönen, also dem zu tun, was man gemeinhin als ‚Reihe' zu bezeichnen pflegt. Besonderes Augenmerk verdient der Umstand, dass Strawinsky diese „unordered sets"[25] zusätzlich einer strengen mathematischen Logik unterworfen hat, die sich in der Zahlenfolge 6–5–4–3–2 manifestiert. Sowohl die Zusatzsysteme als auch ihre Bezifferung fehlen bereits auf dem Particell und haben keinen Eingang in die autographe Partitur wie auch in den Musikdruck gefunden. Augen-

---

[22] Anne C. Shreffler, „Zwischen Ästhetik und Ideologie. Igor Strawinskys ‚Movements' für Klavier und Orchester", in *Neue Zürcher Zeitung, Beilage „Literatur und Kunst"*, 14. Februar 2004.

[23] Vgl. hierzu die Takte 17–25 bzw. 32–40 im Musikdruck (Boosey & Hawkes, 1956).

[24] Vgl. hierzu die Instrumentationsangaben auf einer der frühen Skizzen aus dem entsprechenden Konvolut (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky; Mikrofilm-Nr. 214–0911). Dass die Partitur des *Canticum Sacrum* eine Orgel vorschreibt, war erst zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt klar. Den Akten des Biennale-Archivs zufolge wurde ein entsprechendes Instrument eigens für die Uraufführung am 13. September 1956 in der Basilica besorgt. Vgl. *„Canticum sacrum" von Igor Strawinsky: Wie sich Venedig ein Werk zu eigen machte*, Vortrag von Prof. Dr. Sabine Meine, Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, 4.10.2013, unveröffentlicht.

[25] Diese Terminologie stellt eine Adaption der Begrifflichkeiten bei Allen Forte dar, der einst formulierte: „For a number of reasons it is important to distinguish between ordered and unordered pc [= pitch-class, Anm. d. Verf.] sets. If, for example, [0,2,3] is regarded as the same as [2,3,0] it is assumed that the difference in order does not render the sets distinct from one another; they are equivalent sets since both contain the same elements. In such case the sets are referred to as *unordered sets*. If, however, the two sets are regarded as distinct, it is evident that they are distinct on the basis of difference in order, in which case they are called *ordered sets*." Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven et al.: Yale University Press, 1973), 3. (Hervorhebungen im Original).

scheinlich haben wir es mit einer esoterischen Unternehmung des Komponisten zu tun, mit etwas jedenfalls, dem vor allem im Zusammenhang mit der Produktion Bedeutung zukommt. Indes handelt es sich bei dem hier gezeigten Operieren mit Auswahlmengen um kein singuläres Phänomen: Auch im Falle der „Gigue", dem letzten Satz des *Septets* (1952–53), ist der Tonraum jeder Instrumentalstimme klar definiert und wird – hier sogar im Musikdruck – in Form sogenannter ‚rows' angezeigt (siehe Abb. 2). Wie weit dieses kompositorische Paradigma zurückreicht, zeigt der Blick auf das Klavierwerk *Les cinq doigts* aus dem Jahr 1921. Die Reduktion auf fünf verschiedene Tasten, respektive Töne – wiederum durch Zusatzsysteme illustriert –, wurde hier zum gestalterischen Prinzip schlechthin erhoben (siehe Abb. 3).

Die Beschränkung auf wenige Elemente und deren rigorose Kontrolle, verbunden mit einem an Anton Bruckners berühmte Marotten gemahnenden Hang zu „Zahlen und Zählen"[26] – diese Prinzipien waren für Strawinskys kompositorische Praxis seit den 1920er-Jahren prägend.[27] Vor diesem Hintergrund wird unmittelbar klar, dass reihen- bzw. zwölftontechnische Verfahren Strawinsky faszinierten mussten. Es ist ebenso wenig verwunderlich, dass Strawinsky diese Techniken seinerseits höchst individuell adaptierte bzw. applizierte. Die folgenden Beobachtungen zur Genese der letzten großen Komposition Strawinskys stehen in dieser Hinsicht exemplarisch. Wie auch im Falle der unmittelbar vorangegangenen Werke wendete Strawinsky bei der Komposition der *Requiem Canticles* eine Technik an, die auf Ernst Krenek zurückgeht. Gemeint ist die sogenannte „Reihenrotation", die der Wiener Komponist bereits Anfang der 1940er-Jahre im Zusammenhang mit seiner *Lamentatio Jeremiae Prophetae* op. 93 (1941/42) entwickelt hatte und die Strawinsky knapp zwei Jahrzehnte später aufgreifen sollte.[28]

[26] Siehe hierzu Erich Wolfgang Partsch, „Über Zählmanie, musikalische Architektur, Zahlensymbolik und Zahlenfolgen als Strukturierung des Schaffensprozesses: Annotationen zu Anton Bruckner", in *Inventar und Werkverzeichnis: Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte,* hg. von Thomas Hochradner et al. (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2011), 249–256.

[27] Vgl. hierzu Schubert, *Bekehrung, Verrat, Entwicklung*, 1224–1229.

[28] Zeugnis der intensiven Beschäftigung mit dem Krenek'schen Verfahren ist ein durch Strawinsky annotierter Musikdruck der *Lamentatio Jeremiae Prophetae*, welcher heute als Teil des Nachlasses in der Paul Sacher Stiftung verwahrt wird (siehe Sammlung Igor Strawinsky). Das mit einer Widmung versehene Exemplar hatte Strawinsky im Dezember 1957 von Krenek als Geschenk erhalten.

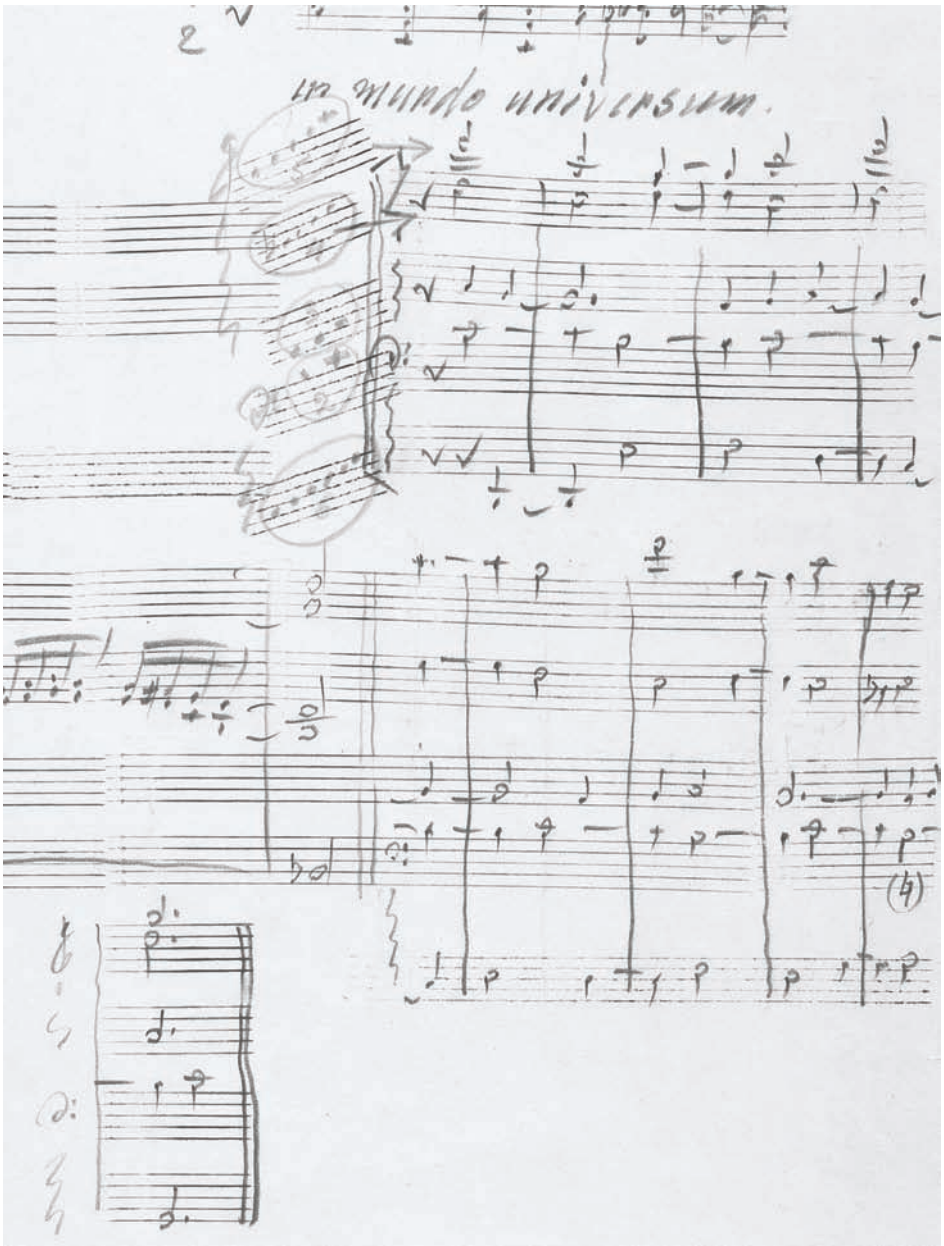


Abb. 1: Igor Strawinsky, *Canticum Sacrum*, Skizze/Entwurf (Faksimile; Ausschnitt) (mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky)

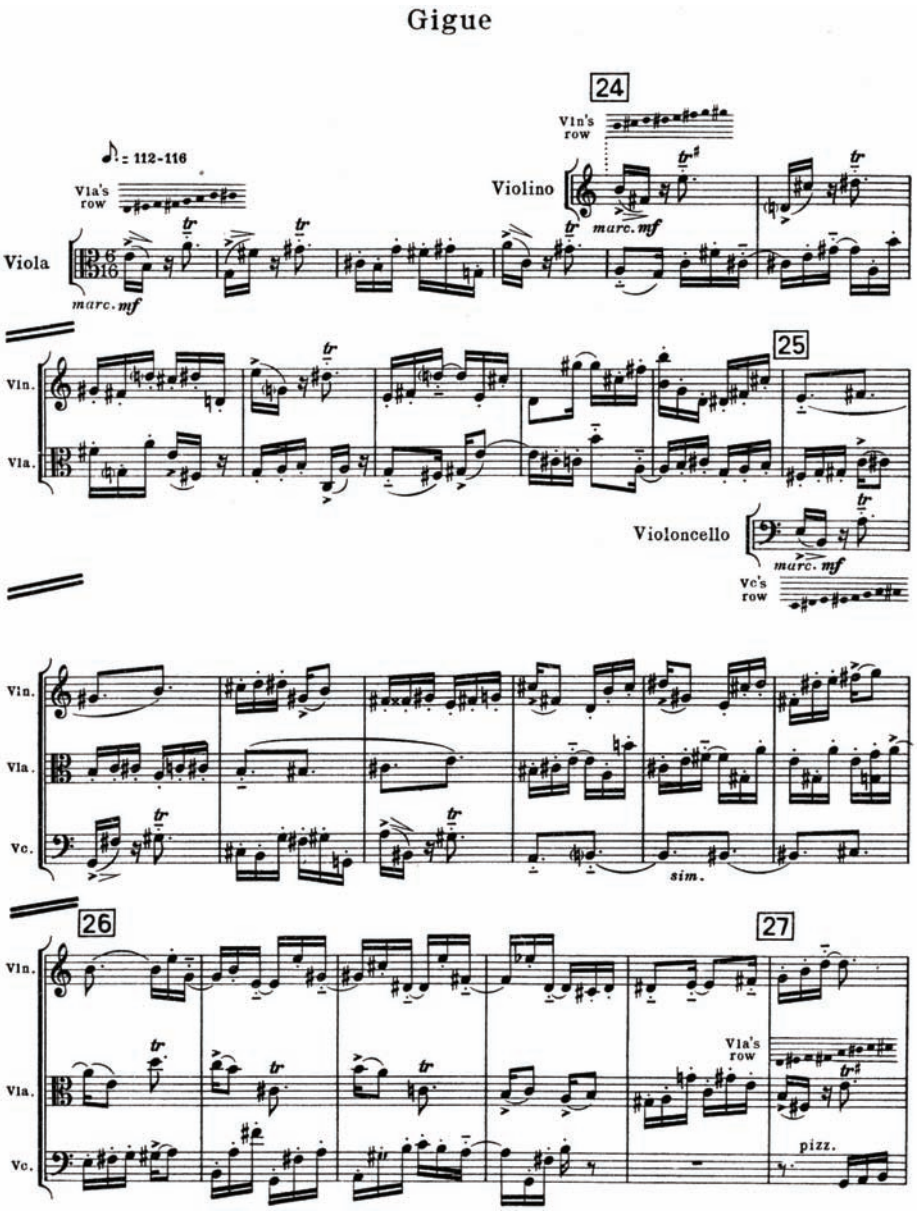


Abb. 2: Igor Strawinsky, *Septet*, © COPYRIGHT 1953 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD. U.S. COPYRIGHT RENEWED (mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH)

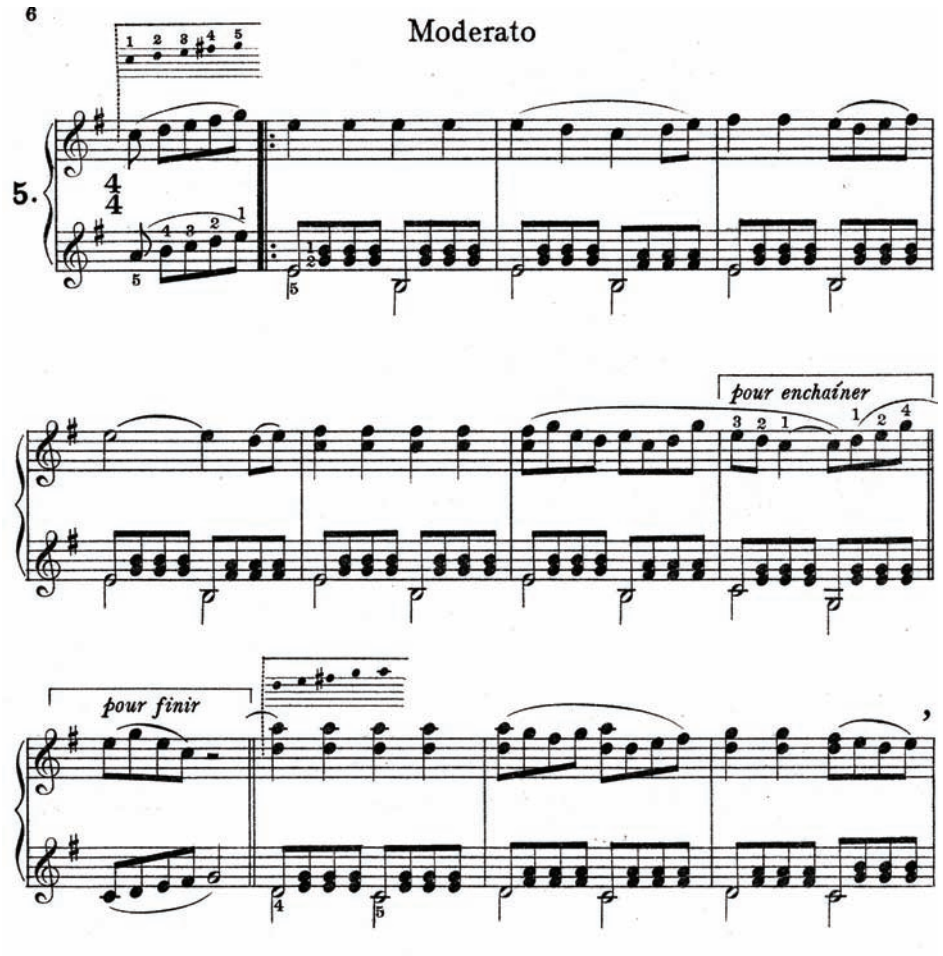


Abb. 3: Igor Strawinsky, *Les Cinq Doigts*, Ausschnitt aus Nr. 5 „Moderato“
(© Mit Genehmigung EDITION WILHELM HANSEN HAMBURG)

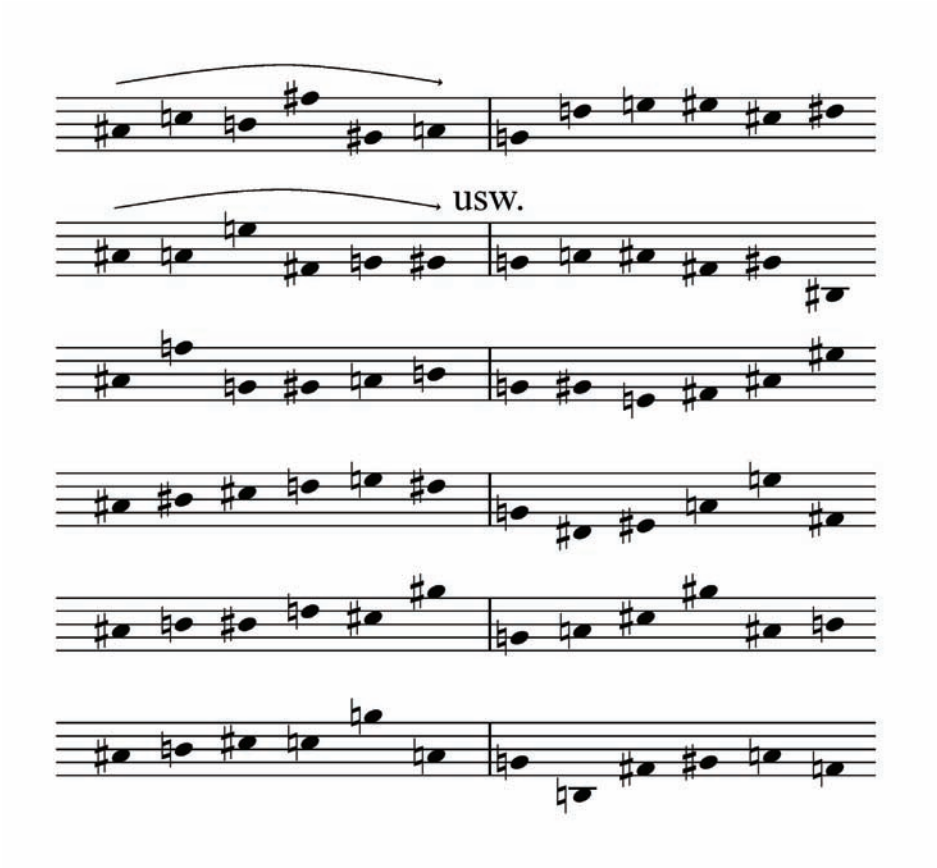


Abb. 4: Reihentabelle zum „Lacrimosa“ (*Requiem Canticles*)

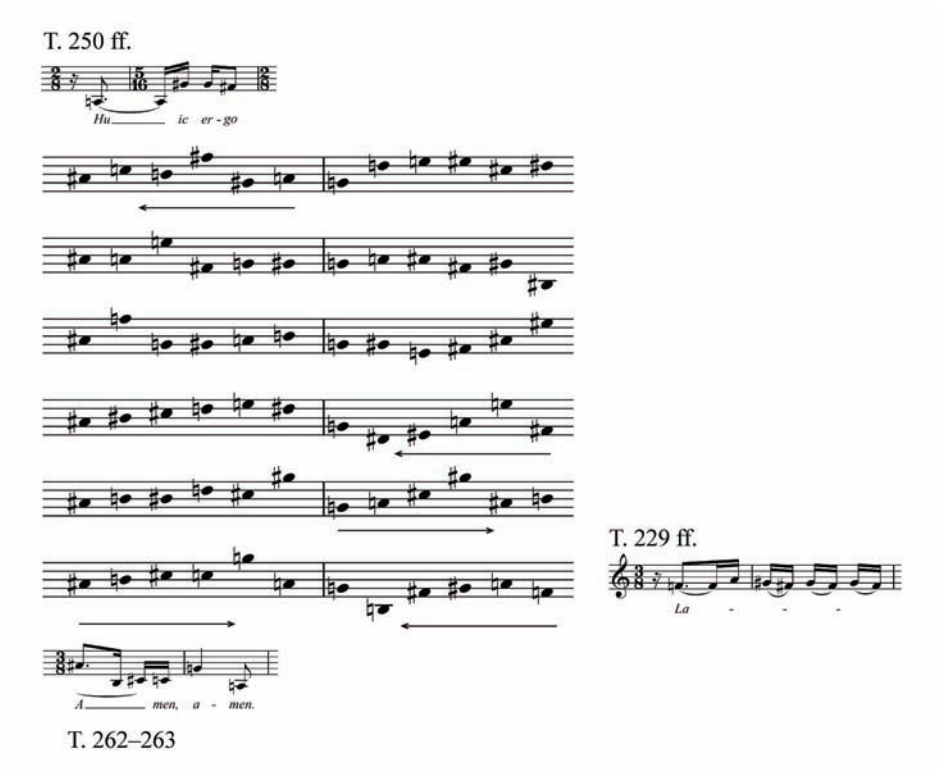


Abb. 5: Reihentabelle zum „Lacrimosa“ (*Requiem Canticles*) und schematische Darstellung des Verlaufs der Solostimme. Für die Auszüge aus der Partitur gilt: © COPYRIGHT 1967 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD (mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin)

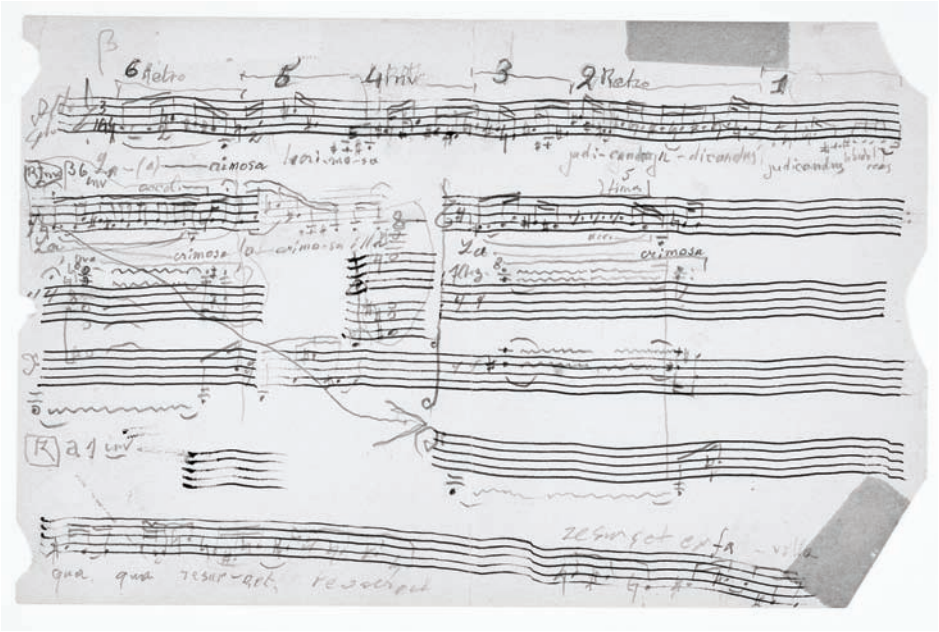


Abb. 6: Igor Strawinsky, *Requiem Canticles*, Skizzenblatt (Faksimile) (mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky)

Abb. 4 zeigt die Reihentabelle, die dem Alt-Solo des „Lacrimosa" zugrunde liegt.[29] Eine ausführliche Erläuterung der Rotationstechnik kann aus Gründen des Umfangs an dieser Stelle nicht erfolgen.[30] Unmittelbar ersichtlich dürfte jedoch sein, dass die Hexachorde unabhängig voneinander sukzessive verschoben, bzw. durchrotiert und anschließend dergestalt transponiert wurden, dass sie auf dem gleichen Anfangston beginnen. Wie komponierte Strawinsky auf Basis eines solcherart vorstrukturierten Materials? Zunächst zum Ergebnis, das in Abb. 5 schematisch dargestellt ist:[31] Das Alt-Solo schlängelt sich systematisch – einem Strickmuster gleich – durch die Reihentabelle. Die Melodie durchläuft alle Rotationsformen des Beta-Hexachordes von unten nach oben, um sich hiernach – im gleichen Muster – von oben nach unten

[29] Vgl. hierzu die Reihentabelle bei Claudio Spies, „Some Notes on Stravinsky's Requiem Settings". *Perspectives of New Music* 5, Nr. 2 (1. April 1967): 111.

[30] Für nähere Erklärungen siehe etwa Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) 29–32 oder auch das Vorwort Kreneks im Musikdruck der *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (Bärenreiter, 1957).

[31] Für seine Hilfe bei der Erstellung der Abbildung danke ich Sebastian Winkler recht herzlich.

durch sämtliche Rotationsformen des Alpha-Hexachordes zu bewegen.[32] Licht auf die Genese dieser eigenwilligen Struktur wirft wiederum das Werkstattmaterial: Abb. 6 zeigt das Digitalisat einer frühen Skizze zur ersten Hälfte des Solos. Strawinsky hat am oberen Blattrand die systematische Progression der Melodie von Hexachord zu Hexachord sorgfältig gekennzeichnet. Augenscheinlich wurden die Ziffern zuerst mit Bleistift eingetragen und nachträglich in Rot koloriert. Es entsteht der Eindruck, dass für den Komponisten der Nachvollzug der erreichten „Ordnung", die Selbstanalyse, eine zentrale und zugleich lustvolle Tätigkeit war. Vor diesem Hintergrund ist eines besonders auffällig: Das hier Skizzierte weicht stark von dem ab, was in den weiteren Entwürfen und letztlich im Musikdruck gültig wurde. Die Niederschrift wirkt, was die rein musikalischen Parameter betrifft, doch sehr rudimentär, und auch die Text-Ton-Zuordnung weist Lücken auf bzw. ist nicht exakt definiert. Auf die Frage nach den kompositorischen Prioritäten Strawinskys wirft dieser Befund ein interessantes Licht: Es scheint, als habe das mathematische Spiel mit dem Ausgangsmaterial Vorrang vor der exakten Disposition desselben besessen.

***

Die von Igor Strawinsky 1939 bzw. 1940 gehaltenen „Harvard Lectures", später als *Musikalische Poetik*[33] publiziert, darf man als theoretisches Manifest und zugleich als Fluchtpunkt eines kompositorischen Ethos verstehen, das sich durch Selbstbeschränkung, eine Vorliebe für klare Regeln und schöpferische Disziplin auszeichnet. Nicht zu Unrecht haben deshalb etliche Forscher, unter ihnen Norbert Jers und Joseph Straus, diese explizite Poetik mit jener faktischen der späten Jahre, dem reihentechnischen Komponieren, in Verbindung gebracht.[34] Und in der Tat erfordert es nicht viel Phantasie, die Arbeit mit der Reihentechnik und ihren prozessualen Zwängen oder das exemplifizierte Operieren mit „unordered sets" vor dem Hintergrund einer Aussage wie der folgenden zu interpretieren:

> Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken, wenn ich im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begebe, die unendliche Zahl der sich mir bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, daß mir alles erlaubt ist. Wenn mir alles erlaubt ist, das Beste und das Schlimmste, wenn nichts mir Widerstand bietet, dann ist jede Anstren-

[32] Dies stellt auch Craig Ayrey fest, der den Sachverhalt jedoch in einem gänzlich anderen Kontext interpretiert. Siehe ders, „Stravinsky in analysis: the anglophone traditions", in *The Cambridge Companion to Stravinsky*, hg. von Jonathan Cross (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 210.

[33] Igor Strawinsky, „Musikalische Poetik (Poétique musicale) aus dem Französischen übertragen von Heinrich Strobel", in *Schriften und Gespräche*, von Igor Strawinsky (Mainz et al.: Schott, 2009), 173–256.

[34] Siehe Jers, *Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke*, 15 f. und Straus, *Stravinsky's Late Music*, 44 f.

> gung undenkbar, ich kann auf nichts bauen, und jede Bemühung ist demzufolge vergebens. […] Was mich von der Angst vor der schrankenlosen Freiheit befreit, ist die Tatsache, daß ich mich unmittelbar an die konkreten Dinge halten kann […]. Ich brauche nur eine theoretische Freiheit. Man gebe mir etwas Begrenztes, Bestimmtes, eine Materie, die meiner Arbeit insofern dienen kann, als sie im Rahmen meiner Möglichkeiten liegt. Sie bietet sich mir mit ihren Grenzen dar. Es ist an mir, ihr nun die meinigen aufzuerlegen. […] Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird um so größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, um so mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.[35]

Aber ist mit dieser Selbstäußerung, die eher auf schaffenspsychologische Vorgänge abzuzielen scheint, Strawinskys augenscheinliche Vorliebe für rationale Strukturen und numerische Zusammenhänge hinlänglich erklärt?

Betrachtet man die *Musikalische Poetik* als Kulminationspunkt der ästhetischen und poetologischen Standpunkte des Komponisten[36] und untersucht deren Grundlagen genauer, so stößt man alsbald auf einen Begriff, der ebenso eine Schlüsselstellung einnimmt wie er auf eine metaphysische Dimension des Komponierens insgesamt verweist: Es ist jener der Ordnung. Dass Ordnung für Strawinsky etwas ist, was die Musik prägt und gleichzeitig über die reine Sphäre der Kunst hinausreicht, wird etwa klar, wenn der Komponist im Jahr 1934 betont:

> Elle [die Musik] nous est donnée uniquement pour mettre de l'ordre dans les choses: passer d'un état anarchique et individualiste à un état réglé, parfaitement conscient et pourvu de garanties de vitalité et de durée.[37]

Man griffe indes zu kurz, wenn man diese Äußerung bloß als allgemein weltanschaulich bzw. politisch interpretierte: Ute Henseler gelang in einer umfänglichen Studie der Nachweis, dass „Stravinskijs ästhetisches Credo in den dreißiger Jahren eine reli-

---

[35] Strawinsky, *Musikalische Poetik*, 212 f.

[36] Vgl. Ute Henseler, *Zwischen ‚musique pure' und religiösem Bekenntnis: Igor Stravinskijs Ästhetik von 1920 bis 1939* (Hofheim: Wolke Verlag, 2007), 29.

[37] „Die Musik wurde uns einzig dazu gegeben, um Ordnung in die Dinge zu bringen: Um einen anarchischen und individualistischen Zustand hinter uns zu lassen und zu einem geregelten, vollkommen bewussten Zustand zu gelangen, der Garantien von Vitalität und Dauerhaftigkeit beinhaltet. [Übersetzung des Verf.]" „Igor Strawinsky nous parle de ‚Perséphone'", in *Excelsior*, 29. April bzw. 1. Mai, 1934. Zit. nach Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and his Works* (London: Faber, 1979), 580. Auch zit. bei Henseler, *Zwischen ‚musique pure' und religiösem Bekenntnis*, 73.

giöse Rückbindung“[38] erhielt. So spricht der Komponist in einem Interview aus dem Jahr 1930 auch von einem „ordre divin“, also einer göttlichen Ordnung, die sich im Seelenleben eines Individuums genauso widerzuspiegeln habe wie in dessen künstlerischer Produktion.[39] Hier und in zahlreichen weiteren Äußerungen, von der *Musikalischen Poetik* ganz zu schweigen, offenbart sich ein mittelalter-wehmütiges Ordo-Denken, das auf die Philosophie des Bergson-Schülers Jacques Maritain zurückgeht.[40] Maritain propagierte eine Form des Neuthomismus, die sich vor allem als Ideologie von Künstlern und Intellektuellen verstand – der Titel seines im Jahr 1920 publizierten Hauptwerks *Art et Scolastique* versteht sich in dieser Hinsicht programmatisch. Kern der Schrift ist eine radikale Absage an die mit „Unordnung“ assoziierte Gegenwart,[41] verbunden mit der Forderung nach Ganzheit, Proportion, Klarheit und Logik, die der ehrlich arbeitende „Handwerker“ seinem Werk zu verleihen habe.[42] Dem liegt die Annahme zugrunde, dass der Mensch Teil einer umfassenden, göttlichen Ordnung ist und seine Sinne und sein Denken in einem konnaturalen

---

[38] Henseler, *Zwischen ‚musique pure‘ und religiösem Bekenntnis*, 65.

[39] „Mais plus on se sépare des canons de l’église chrétienne et plus on s’éloigne de la vérité. Ces canons sont aussi vrais pour la composition d’un orchestre que pour la vie d’un individu. Ils forment le seul lieu où l’on exerce en plénitude l’ordre: non un ordre spéculatif et artificiel, mais l’ordre divin qui nous est donné et qui doit se manifester à l’intérieur de la vie comme dans son extériorisation par la peinture, la musique, etc… C’est la lutte contre l’anarchie et non point tant le désordre que l’absence d’ordre. Je suis partisan de l’architecture en art, parce qu’elle est une mise en ordre; la création, c’est la protestation contre l’anarchie et le néant, d’où Dieu nous a tiré pour et par la forme.“ — „Je mehr man sich von den Grundsätzen der christlichen Kirche trennt, desto mehr entfernt man sich von der Wahrheit. Diese Grundsätze sind für eine Orchesterkomposition genauso wahr, wie für das Leben eines Individuums. Sie bilden den einzigen Ort, wo man in vollem Umfang Ordnung entfaltet: keine spekulative und künstliche Ordnung, sondern eine göttliche Ordnung, die uns gegeben ist und im Inneren des Lebens genauso zum Ausdruck kommen soll, wie als Äußerung in der Malerei, der Musik etc. Es ist ein Kampf gegen Anarchie, nicht so sehr eine Sache von Unordnung als mehr ein Fehlen von Ordnung. Ich bin ein Anhänger von Architektur in der Kunst, weil sie eine An-Ordnung ist; die Schöpfung, sie ist Protest gegen die Anarchie und das Nichts, aus dem uns Gott mit Hilfe der Form und um selbiger Willen befreit hat. [Übersetzung d. Verf.]“ „Igor Strawinsky compositeur chrétien: Conversation avec le grand ‚responsable‘ de la musique moderne“, in *Le Vingtième Siècle,* 27. Mai, 1930. Zit. nach Henseler, *Zwischen ‚musique pure‘ und religiösem Bekenntnis*, 77. Vgl. hierzu ebd. 77ff.

[40] Vgl. hierzu ebd. 131–150.

[41] Maritain spricht von „an epoch when all feel the need of extrication from the boundless intellectual disarray inherited from the nineteenth century, and of rediscovering the spiritual conditions of honest labour.“ Jacques Maritain, *The Philosophy of Art: Being ‚Art et scholastique‘*, übers. von John O’Connor (Ditchling, Sussex: S. Dominic’s Press, 1923), 2. Eine deutschsprachige Ausgabe des Buches ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt leider noch nicht verfügbar.

[42] Siehe Maritain, *The Philosophy of Art*, 34 und 74–76.

Verhältnis zu dieser Ordnung stehen.[43] Der „gute" Künstler ist insofern jemand, der die göttliche Schöpfung, von der er selbst ein Teil ist, in seiner Produktion fortsetzt.[44]

Strawinskys intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Maritains wie mit dem des „Renouveau catholique" insgesamt sollte bis in die amerikanische Zeit hinein Bestand haben.[45] Parallel hierzu, darauf hat Stephen Walsh hingewiesen, blieb Strawinsky ein äußerst gläubiger Mann, dessen Alltag durch die orthodoxe Kirche und deren Hang zur sinnstiftenden Symbolik geprägt war.[46] Es spricht vieles dafür, dass Strawinskys spätes Schaffen in diesem Sinne wesentlich religiös motiviert war und einen unmittelbaren Bezug zur skizzierten Ästhetik bzw. Poetik der Zwischenkriegszeit aufweist: Die Wahl vornehmlich geistlicher Sujets, das verstärkte Interesse an der Renaissancemusik; dies scheint bereits vordergründig ein Fortwirken jener religiös verbrämter Anschauungen zu belegen, die schon den Strawinsky'schen „Classicisme" maßgeblich fundiert hatten.[47] Vor allem aber ist es eine in den Arbeitsmanuskripten nachweisbare, individuelle kompositorische Vorgehensweise, nämlich das Verwirklichen von Ordnung, welche im Kontext der späten sakralen Werke unterstreicht, dass es Strawinsky um ein künstlerisch-praktisches Bekenntnis des Glaubens an eine höhere Instanz gegangen sein muss. Natürlich wäre es naiv, wollte man die Äußerungen des Komponisten mit seiner faktischen Poetik zur völligen Deckungsgleichheit bringen. Eins steht jedoch außer Frage: Wenn Strawinsky in der *Reihe* eine Lobrede auf Weberns „blitzende Diamanten" hält, dann ist es recht wahrscheinlich, dass er dabei kein technisiertes Kompositionsideal, sondern den Glanz der Form im Sinn hatte, der bei Thomas Aquinas und seinem Exegeten Jacques Maritain zum Signum des Schönen avancierte.[48] Die Skizzen jedenfalls legen

---

[43] Hermann Riefstahl, „Jacques Maritain zum 5. Jahrestag seines Todes", in *Zeitschrift für philosophische Forschung* 32, Nr. 1 (1978): 104.

[44] Siehe Maritain, *The Philosophy of Art*, 92, wo es über den Künstler heißt: „He is like a partner with God in the making of beauteous works […]."

[45] Vgl. hierzu: Vera Stravinsky und Robert Craft, *Stravinsky in pictures and documents* (London: Hutchinson, 1979), 356.

[46] Vgl. hierzu: Walsh, *Stravinsky. The Second* Exile, 169.

[47] So interpretiert etwa Stephen Walsh auch die Entstehung der *Symphonie de psaumes* (1930) im Kontext der Auseinandersetzung Strawinskys mit dem Gedankengut Maritains und dem Konzept einer göttlichen Ordnung: Das Werk verstehe sich als „gesture of solidarity with the divine order: antique songs of praise cast into the grandest of modern classical forms." Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2002), 500.

[48] Siehe Maritain, *The Philosophy of Art*, 35. — Offen bleiben muss in diesem Zusammenhang die Frage nach etwaigen Berührungspunkten und/oder Verschiedenheiten zum kompositorischen Denken Karlheinz Stockhausens, dessen religiöse Dimension der aktuellen Forschung zufolge bereits Anfang der 1950er Jahre existierte, jedoch erst etliche Jahre später öffentlich wahrgenommen und diskutiert wurde.

Zeugnis davon ab, dass er den Anspruch, „Ordnung in die Dinge zu bringen“, auch am Ende seiner Schaffenskarriere zur kompositorischen Strategie erhob.

Vgl. hierzu Rudolf Frisius, Art. „Stockhausen“, in MGG[2]. Personenteil 15. (Kassel et al.: Metzler/Bärenreiter, 2006), Sp. 1469–1512. Insbes. Sp. 1490. Ferner: Thomas Ulrich, *Neue Musik aus religiösem Geist: Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage* (Saarbrücken: Pfau, 2006).

Zur Rezeption der Wiener Schule in Lateinamerika (1935–1950)[1]

Daniela Fugellie (Berlin)

> Somos a través de un idioma que es nuestro siendo extranjero.[2]

Mit diesen knappen Worten erläuterte der kubanische Schriftsteller Juan Marinello im Jahr 1932 ein wesentliches Problem der lateinamerikanischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Der schwer ins Deutsche zu übersetzende Satz bedeutet etwa „Wir ‚sind' durch eine Sprache, die uns gehört, und uns gleichsam fremd ist" und deutet somit eine komplexe Sprachdialektik an. Für einen Schriftsteller enthält jede Sprache einen gewissen Grad an Fremdheit; er muss seine Codes, seine Feinheiten und Nuancen zu beherrschen lernen, bevor er in dieser Sprache sein ‚Sein' ausdrücken kann.

---

[1] Die hier dargestellten Reflexionen und Fakten zur Rezeption der Musik der Wiener Schule in Lateinamerika sind Teilergebnisse meiner Dissertation mit dem Titel *„Musiker unserer Zeit". Internationale Avantgarde, Emigration und Wiener Schule in Südamerika*, die im Rahmen des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste" an der Universität der Künste Berlin zwischen 2012 und 2015 verfasst wurde. Für die Vertiefung in verschiedenen Aspekten, etwa die Analyse von in Lateinamerika komponierten Zwölftonstücken, sei auf die Dissertation verwiesen. Vgl. außerdem Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen* (Bielefeld: transcript, 2014).

[2] Juan Marinello, *Americanismo y cubanismo literarios* (Havanna: Hermes, 1932). Zit. nach Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* (Madrid: Gredos, ²2004), 64.

Die lateinamerikanischen Schriftsteller werden aber darüber hinaus mit einer anderen Art von Fremdheit konfrontiert: Sie drücken sich in europäischen Sprachen – v.a. Spanisch und Portugiesisch – aus, die als Erbe der europäischen Kolonisierung und ihrer literarischen Tradition einzuordnen sind. In diesem Sinne spricht Roberto González Echevarría von einer doppelten oder Meta-Entfremdung gegenüber der Sprache: Im Kontext der während der 1930er- und 1940er-Jahre weit verbreiteten nationalistischen Tendenzen innerhalb Lateinamerikas, wollten ihre Schriftsteller eine moderne, fortschrittliche und von Europa unabhängige Literatur schaffen; die Sprache bedeutet aber einen unvermeidlichen Teil des Problems an sich, denn diese neue Literatur und ihr Infragestellen der kulturellen Identität Lateinamerikas wird zwangsläufig in einer europäischen Sprache erfolgen.[3] Die Sprache bleibt eigen und fremd zugleich.

Das Problem wird noch komplexer, wenn man bedenkt, dass aufgrund der für Lateinamerika typischen Verschmelzung von Nationalitäten und Herkünften einige der wichtigsten Intellektuellen des 20. Jahrhunderts ausländische Eltern hatten, in Europa geboren wurden oder viele Jahre in der Alten Welt verbracht hatten.[4] Bedeutende Schriftsteller wie Jorge Luis Borges oder Alejo Carpentier sind zwei- bzw. mehrsprachig aufgewachsen und hätten problemlos ihr Werk ebenso auf Englisch oder Französisch schreiben können, machten aber Spanisch zu ihrer literarischen Wahlsprache. Dies betrifft selbstverständlich auch Schriftsteller, die im Umfeld indigener Sprachen aufgewachsen sind. Keine kontinuierliche Tradition kann in diesen Fällen die Verbindung zwischen der Sprache und einer bestimmten kulturellen Zugehörigkeit auf essentialistische Weise begründen.

Der unentbehrliche Zwiespalt, der europäischen Tradition gleichzeitig zugehörig und fremd zu sein und der Versuch, sich von Europa unabhängig zu machen, ohne aber die von Europa geerbte intellektuelle und künstlerische Tradition abzulehnen, bilden zentrale Aspekte der ästhetischen Diskussionen Lateinamerikas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.[5] Die Kunstmusik, eine europäische Tradition par excellence, war dabei intensiv involviert. Wie in den anderen Künsten wurde das Wesen einer eigenständigen lateinamerikanischen Musiksprache diskutiert, die gleichzeitig als neuartig und modern verstanden werden konnte.[6] Aber wenn die ge-

[3] Vgl. ebd., 68.

[4] Vgl. ebd., 30f.

[5] Vgl. z.B. die Studie von Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Mexiko Stadt: Siglo XXI, 1982).

[6] Einige bedeutende Texte zum musikalischen Nationalismus in Lateinamerika, die innerhalb dieses Aufsatzes nicht ausführlich kommentiert werden können, sind: Mário de Andrade, *Ensaio sôbre a música brasileira* (1928) (São Paulo: Martins, ^{3}1972); Alejo Carpentier, „Los problemas del compositor latinoamericano. (A propósito de una obra de Juan Vicente Lecuna)“ (1946), in *Ese músico que llevo dentro*, Bd. 3, hg. von Zoila Gómez (Havanna: Letras Cubanas, 1980); Juan Carlos Paz, *Introducción a*

sprochene Sprache letztendlich Bestandteil des alltäglichen Lebens ist, ging es bei Komponisten von schriftlich fixierter Musik auch um den Versuch, ihr Arbeitsmaterial an sich zu rechtfertigen: In Frage wurde gestellt, ob man durch europäische Musikinstrumente, Formen und tonal-harmonische Systeme, die nur zum Teil assimiliert worden waren, die lateinamerikanische Kultur überhaupt ausdrücken konnte. Diese Diskussionen fielen in einer Zeit zusammen, in der in Ländern wie Mexiko, Argentinien, Brasilien, Chile und Uruguay professionelle Orchester und weitere musikbezogene Institutionen gegründet wurden,[7] was zu einer wesentlichen Modernisierung und einer gesteigerten Professionalisierung des Musiklebens führte. Die infrastrukturelle Verbesserung bot eine Grundlage, anhand derer über die praktische Umsetzung der lateinamerikanischen Kunstmusik nachgedacht werden konnte: Welche Art von Musik wollte man aber in Lateinamerika fördern?

Anhand von zwei Beispielen werden hier nun zwei entgegengesetzte Grundhaltungen in Bezug auf das Komponieren einer lateinamerikanischen Kunstmusik dargestellt. Diese sollen erläutern, mit welchen Argumenten über die musikalische Modernität während der 1930er-Jahre in Lateinamerika reflektiert wurde. Die erste Haltung entspricht der Kategorie des musikalischen Nationalismus. Die Vertreter dieser Tendenz waren der Meinung, dass eine charakteristische Kunstmusik unter Verwendung von Rhythmen und Melodien aus der traditionellen und populären Musik Lateinamerikas erfolgten sollte; diese konnten mit Harmonien und Besetzungen aus der europäischen Tradition kombiniert werden, um eine typisch lateinamerikanische, zugleich aber moderne Kunstmusik zu kreieren. Ein wichtiger Vertreter dieser Tendenz war der Mexikaner Carlos Chávez (1899–1978). Chávez komponierte nicht nur national orientierte Stücke. Als Gründer und Dirigent des mexikanischen Symphonieorchesters war er jedoch eine zentrale institutionelle Figur des postrevolutionären Musiklebens und er war Teil der großen indigenistischen Bewegung, die von der revolutionären Regierung unterstützt wurde. Diese als ‚aztekische Renaissance' bekannte Strömung wollte den Geist der vorkolumbianischen Zeit wiederbe-

la música de nuestro tiempo (Buenos Aires: Nueva Visión, 1955), insbesondere 348–419. Für eine Überblicksdarstellung nationalistischer Tendenzen in der lateinamerikanischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts vgl. Gerard Béhage, *Music in Latin America. An Introduction* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1979).

[7] U.a. kann man folgende neu gegründeten Institutionen erwähnen: Sociedade de Concertos Sinfônicos, São Paulo (1921); Asociación del Profesorado Orquestal, Buenos Aires (1924); Orquesta Sinfónica de México, Mexiko Stadt (1928); Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay, Montevideo (1929); Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, Santiago de Chile (1931); Instituto de Extensión Musical, Santiago de Chile (1940); Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo (1941).

leben und somit die Kolonialgeschichte Mexikos überwinden.[8] Eines der bedeutendsten indigenistischen Werke von Chávez ist seine *Sinfonía India* (1935). Vielmehr als um eine tatsächliche Revitalisierung einer vorkolumbianischen Musik, die nicht überliefert ist, geht es hier um die Evokation eines kulturellen Gedächtnisses durch vielfältige musikalische Mittel. Der Komponist benutzt zunächst ein großes Korpus an indigenen Perkussionsinstrumenten, wie Tenabari, Teponaxtles oder Tlapanhuehuetl. Die gedruckte Partitur merkt aber an, dass die indianischen Instrumente „not absolutely essential" sind und durch ein gewöhnliches Orchesterschlagwerk ersetzt werden können.[9] Die drei wichtigsten Themen der Symphonie basieren auf Melodien aus den indianischen Bevölkerungen Yaqui, Cora und Seri; jedoch in der Form, in der sie im 20. Jahrhundert zu hören waren, so dass ihre Verbindung mit der vorkolumbianischen Zeit nur spekulativ bleiben kann. Wenn diese Melodien paradoxerweise tonal sind,[10] kombiniert sie Chávez mit modalen und pentatonischen Konstellationen sowie mit lebhaften rhythmischen Strukturen und schnellen Wechseln zwischen 5/8-, 2/4- und 7/8-Takte. Diese Elemente, zusammen mit häufigen Hemiolen, die eher in die kreolische Musiktradition einzuordnen sind, und einer prägnant singenden Verwendung der Trompete, die an die populäre Musik Mexikos erinnert, bilden zusammen eine moderne Orchestersprache, die zugleich von Gesten des Primitiven geprägt ist. Weit davon entfernt, diese gelungene Synthese zwischen europäischen und lateinamerikanischen Elementen preiszugeben, bemühte sich aber Chávez, diese Art von Musik als ein lebendiges Zeugnis der vorkolumbianischen Vergangenheit zu begründen. So beschäftigte er sich in Vorlesungen und Publikationen mit dem Thema der Präsenz der indigenen Musik in der Gegenwart, wie in diesem Zitat:

> The indigenous music of Mexico is a reality of present day life, and furthermore, a reality as music. […] In our days the indigenous art of Mexico is the only living manifestation of the race which comprises approximately three-fourths of the country's population. The essential features of this music have managed to resist four centuries of contact with European musical expression. In other words, although it is perfectly true that contact with European art has produced a mestizo art in Mexico which is in constant evolution, this has not impeded the survival of pure indigenous art.[11]

---

[8] Vgl. Béhage, *Music in Latin America*, 129 ff; vgl. auch Robert Parker, *Carlos Chávez, Mexico's Modern-day Orpheus* (Boston: Twayne, 1983).

[9] Carlos Chávez, *Sinfonía India*, Partitur (New York: G. Schirmer, 1950).

[10] Vgl. Béhage, *Music in Latin America*, 135 f.

[11] Worte von Carlos Chávez, zit. in Francisco Agea, Übersetzer, „Program notes", in *Inter-American Music Bulletin* 11 (1959), 3. Für Kommentare über eine von Chávez in der Universidad Nacional ge-

Auf diese Art und Weise rechtfertigte Chávez seine Synthese zwischen Kulturerbe und Modernität. In seiner Konstruktion einer nationalen Identität sei die indigene Musik eine reine und zeitlose Brücke, die Vergangenheit und Gegenwart in einer kontinuierlichen kulturellen Tradition verbindet.

Eine gegenteilige Meinung findet man im anderen, südlichen Extrem des lateinamerikanischen Subkontinents, verkörpert in der Figur vom argentinischen Komponisten Juan Carlos Paz (1897–1972). Fast gleichzeitig zur Komposition der *Sinfonía india* erläuterte dieser Zeitgenosse von Chávez seine Meinung gegenüber der lateinamerikanischen Kunstmusik in einem Brief an Francisco [Franz] Curt [Kurt] Lange (1903–1997). Der deutsch-uruguayische Musikwissenschaftler Lange trieb seit 1933 die Strömung Americanismo musical an, mit der er eine große Vernetzung aller lateinamerikanischer Musikzentren schaffen wollte. Wenn er im Laufe der Jahre zu einem bedeutenden Förderer der Neuen Musik in Lateinamerika wurde, war sein Heft *Americanismo musical*[12] noch von Einflüssen des musikalischen Nationalismus geprägt. Im Brief vom 27. Juni 1934 reagierte Paz auf Langes Schrift und erklärte, warum seiner Meinung nach eine neue Musik für Lateinamerika nicht auf der Vergangenheit basieren konnte:

> Sie glauben an eine Kunst, die wie Phönix aus der Asche der Vergangenheit wiederleben wird. Diese Vergangenheit war ohne Zweifel ehrenvoll, wurde aber von denen, die ihre Ideale verwirklichten, zu ihrer Vollkommenheit geführt und daher zu ihrer Vollendung gebracht. Da diese eine bereits ‚abgeschlossene' Kunst ist, scheint mir, dass in ihren Bereichen nichts mehr hinzuzufügen ist, sei es die Kunst der Mayas oder der Inkas: aus demselben Grund könnten die Griechen, die Ägypter oder die Türken nichts mehr zur klassischen Kunst ihrer respektiven Zivilisationen beifügen. […] Wie kann es möglich sein, dass ein zeitgenössischer Südamerikaner Elemente übernimmt, die gemäß eines geistigen Ziels geschaffen wurden, das nicht mehr seinem eigenen entspricht, weil die Faktoren von Zeit, Umwelt, Ideologie, Wissenschaft, Religion … sogar Kommunikationsmitteln gegen diesen Geist sprechen? Nicht anders wäre es, wenn ich z.B. mittels des Erwerbens von tiefen Kenntnissen byzantinischer Musik zu einem byzantinischen Musiker durch Wille und Studium werden würde.[13]

---

haltenen Vorlesung über die vorkolumbianische Musik Mexikos vgl. Béhage, *Music in Latin America*, 129f.

[12] Francisco Curt Lange, *Americanismo musical* (Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934).

[13] „cree Ud. en un arte que, como el fénix, resurja de las cenizas de un pasado, glorioso sin duda, pero llevado, por quienes pusieron en práctica sus ideales, a su perfección, y por lo tanto, a su ‚acabamiento'. Siendo así, un arte concluido, me parece que nada queda por agregar en sus dominios, ya se trate del arte de los mayas o de los incas: no de otro modo que los griegos, los egipcios y los turcos de hoy […] nada pueden agregar al arte clásico de sus respectivas civilizaciones por la causa antedicha. […] ¿Cómo es

In Argentinien, einem Land mit einer wesentlich geringeren indigenen Bevölkerung als Mexiko, das außerdem von europäischen Emigranten stark geprägt war, habe die Beschäftigung mit der Musik der Ureinwohner keine große Bedeutung:

> In Argentinien gibt es das Problem des Indigenismus nicht, da die Bevölkerung, die den Argentinier mit seinen indigenen Vorfahren verbunden hat, fast vollkommen verschwunden ist. In einem Wort: Unsere Probleme sind kosmopolitisch, mit Sicht auf eine zukünftige Eigenart, die erst an dem Tag entstehen wird, an dem die hundert Bevölkerungsgruppen, die in Argentinien konvergieren, zu einem einheitlichen Typus verschmelzen werden.[14]

Paz appellierte daher an den Kontakt mit anderen zeitgenössischen Kulturzentren in der Überzeugung, dass die Künstler einer Großstadt wie Buenos Aires vielmehr mit ihren internationalen Zeitgenossen als mit den ursprünglichen Bevölkerungen Lateinamerikas gemeinsam hatten. Sowohl die vorkolumbianische Vergangenheit als auch die aktuelle indigene Musik waren in seinem Verständnis fremde Elemente, die nur auf exotisierender Weise in die Kunstmusik integriert werden konnten. Diese Überzeugung formulierte er 1955 in einem provokanten Satz: „Der gebildete Künstler Lateinamerikas steht Picasso, Joyce, Schönberg, Max Bill, Webern, Tzara, Arp, Pound, Vantongerloo, Le Corbusier unendlich näher als den Araukanern, den Coyas, den Ureinwohnern der Region von Amazonas, vom Altiplano, der kubanischen Manigua oder der indigenen Musik Mexikos."[15]

---

posible que el sudamericano de hoy adopte elementos que han sido creados conforme a una finalidad espiritual que no es ya la suya, pues se oponen a ellos los factores tiempo, medio ambiente, ideología, ciencia, religión … hasta medios de comunicaciones?; no de otro modo yo, adquiriendo un conocimiento vasto de la música bizantina, por ejemplo, me hiciese músico bizantino a fuerza de voluntad y de estudio." Juan Carlos Paz, Brief an Francisco Curt Lange, Buenos Aires, 27.6.1934, 4 S., hier 1–2. Archiv Francisco Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte, Brasilien (im Folgenden als ACL gekürzt). Übersetzung der Autorin für diese und alle weitere spanische und portugiesische Zitate.

[14] „En la Argentina no existe el problema del indigenismo por haber desaparecido en su casi totalidad la rama racial que entroncaba al argentino de hoy con su antepasado el aborigen. En una palabra: que nuestros problemas son cosmopolitas, con miras a una modalidad futura, que surgirá el día que las cien razas que convergen en la Argentina unifiquen su tipo." Ebd.

[15] „el artista culto de Latinoamérica está infinitamente más cerca de Picasso, de Joyce, de Schoenberg, de Max Bill, de Anton Webern, de Tzara, de Arp, de Pound, de Vantongerloo, de Le Corbusier, que de los araucanos, los coyas, los naturales de la región del Amazonas, del altiplano, de la manigua cubana o de los elementos indígenas de México." Paz, *Introducción*, 360.

1934 fing Paz an, sich der Komposition zwölftöniger Musik zu widmen. Der Komponist verfolgte diese Tendenz bis 1950.[16] Die indigenistische Symphonie von Chávez und die frühen dodekaphonen Versuche von Paz sind jedoch nicht nur im selben Zeitraum, sondern auch im Kontext derselben ästhetischen Diskussionen entstanden. Im Umgang mit der europäischen Musiktradition entschied sich Chávez für die Konstruktion einer mexikanischen Musik, in der europäische, indigene und kreolische Elemente verschmelzen. Im Gegensatz dazu vertritt Paz eine internationale Orientierung für die Neue Musik fern von Konstruktionen einer lateinamerikanischen Identität und versuchte, seine Musik auf Grundlage der aktuellsten Kompositionsmöglichkeiten seiner Zeit zu schreiben. Sein Werk lebt nicht in der lateinamerikanischen Vergangenheit, sondern vielmehr in der internationalen Gegenwart. Die Gegensätzlichkeit dieser Beispiele greift aber jenseits ihrer ästhetischen Haltungen ein: Wenn Vertreter des musikalischen Nationalismus wie Chávez in Mexiko, Heitor Villa-Lobos in Brasilen oder Alberto Ginastera in Argentinien an offizielle Posten gelangten und ihre Musik im In- und Ausland breit rezipiert wurde, blieben die Vertreter der atonalen und Zwölftonmusik eine marginale ‚Subkultur', die sich in kleinen Zentren gruppierte.[17] Diese kosmopolitisch orientierten Gruppen wurden von der lateinamerikanischen Musikgeschichtsschreibung wenig berücksichtigt, da diese in der Regel ebenfalls eine national betonte Musikgeschichte privilegierte.[18] Ob national oder kosmopolitisch orientiert, so hatten aber alle lateinamerikanischen Komponisten der 1930er- und 1940er-Jahre mit demselben Problem zu kämpfen: der Entscheidung für eine bestimmte Musikart mit der Übernahme von europäischen Artefakten, ihre produktive Rezeption und ihre Rechtfertigung im lateinamerikanischen Kontext. Der Umgang mit der gleichzeitig eigenen und fremden Tradition der Kunstmusik bildete damals einen umstrittenen Komplex an Fragen nach dem europäischen Erbe, der eigenen kulturellen Identität und dem Fortschritt in der Musik. In diesem Zusammenhang soll ebenfalls der Prozess der Rezeption der Musik der Wiener Schule in Lateinamerika verstanden werden.

---

[16] Vgl. Omar Corrado, *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897–1972)* (Havanna: Casa de las Américas, 2008), 184 ff.

[17] Vgl. dazu Graciela Paraskevaídis, „An Introduction to Twelve-tone Music and Serialism in Latin America", in *Interface* 13 (1984).

[18] Vgl. etwa folgende lateinamerikanische Musikgeschichtsdarstellungen: Samuel Claro und Jorge Urrutia, *Historia de la música en Chile* (Santiago de Chile: Orbe, 1973); Vasco Mariz, *Figuras da música brasileira contemporânea* (Brasilia: Universidade de Brasilia, ²1970); José María Neves, *Música contemporânea brasileira* (São Paulo: Discoteca, 1981); Juan María Veniard, *Aproximación a la música académica argentina* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2000). Die erwähnte Studie von Béhage, *Music in Latin America*, teilt die lateinamerikanische Kunstmusik des 20. Jahrhunderts in zwei Kategorien: „Nationalism" und „Counter-Currents", wobei diese zweite Gruppe sich nur in Abgrenzung zur ersten definiert wird und so sehr unterschiedliche musikalische Phänomene zusammenfasst.

Zentren der Rezeption der Wiener Schule in Lateinamerika

Die drei wichtigsten Zentren der Rezeption der Wiener Schule entstanden in Buenos Aires (Argentinien), Rio de Janeiro und São Paulo (Brasilien) sowie Santiago de Chile während der 1930er- und 1950er-Jahre. Wie bereits erwähnt gehörten diese Länder, zusammen mit Mexiko, Kuba und Uruguay, zu denjenigen mit dem aktivsten Musikleben Lateinamerikas. Buenos Aires entwickelte sich seit den 1920er-Jahren zu einer großen Musikmetropole. Durch die Mitwirkung von Gastdirigenten wie Ernest Ansermet, Eugene Szenkar, Otto Klemperer u.a., die das Orchester vom Teatro Colón oder der Asociación del Profesorado Orquestal (APO) dirigierten, kam es fast zeitgleich mit Europa zur Erstaufführung der Werke von Komponisten wie Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Strawinsky, Arthur Honegger oder Alfredo Casella. Zur selben Zeit förderte der Verein Amigos del Arte bildende Kunst, Literatur, Architektur und Musik durch die Organisation von Ausstellungen, Vorträgen und Konzerten, an denen argentinische Künstler und internationale Gäste – darunter z.B. Federico García Lorca, Le Corbusier oder José Ortega y Gasset – beteiligt waren. In Zeitschriften wie *Martín Fierro* oder *La campana de palo* wurden ebenfalls ästhetische Ideen und Kunstwerke Europas und Lateinamerikas besprochen.[19] Die 1930er-Jahre wurden außerdem für Argentinien, aber auch für Brasilien und Chile, von der Ankunft zahlreicher europäischer Musiker – insbesondere aus Spanien und aus deutschsprachigen Ländern – geprägt, die als Exilanten kamen und sich ebenfalls im Musikleben aktiv beteiligten. Europäische Interpreten, Dirigenten, Verleger oder Komponisten leisteten einen Beitrag zur musikalischen Entwicklung dieser Länder.[20] Auch wenn es in Brasilien keine mit Buenos Aires vergleichbare Musikstadt gab, verfügten doch Städte wie São Paulo und Rio de Janeiro ebenfalls über professionelle Orchester, Ensembles und Konservatorien. Ausgehend von der kunstübergreifenden Veranstaltung Semana de Arte Moderna, die im Februar 1922 in São Paulo stattfand, begann eine große Diskussion über die Schöpfung einer modernen Kunst für Brasilien, die in der Entstehung des brasilianischen Modernismo mündete. In diesem Kontext schrieb Mário de Andrade seinen einflussreichen *Ensaio sôbre a música brasileira* (1928) und Villa-Lobos positionierte sich als bedeutender Komponist der

[19] Vgl. Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920–1940)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010); und dems, *Vanguardias al Sur*, 35 ff.

[20] Vgl. Silvia Glocer, „Músicos judíos exiliados en Argentina durante el Tercer Reich (1933–1945). Los primeros tiempos en los nuevos escenarios“, in *Revista Argentina de Musicología* 11 (2010); Fritz Pohle, „Musiker-Emigration in Lateinamerika. Ein vorläufiger Überblick“, in *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993).

brasilianischen Moderne.[21] In Chile kam es zu bedeutenden Entwicklungen im Musikbereich etwa ein Jahrzehnt später. 1940 wurde unter der Mitwirkung des Komponisten Domingo Santa Cruz das Instituto de Extensión Musical gegründet. Dieses von der Universidad de Chile abhängige Organ steuerte nun die Arbeit des chilenischen Symphonieorchesters, des Balletts und des symphonischen Chors und arbeitete in enger Verbindung mit dem Konservatorium der Universität. Somit sorgte das Institut für eine zentral gesteuerte Entwicklung aller bedeutenden Musikinstitutionen der chilenischen Hauptstadt. Seit Ende der 1940er-Jahre wurde die Komposition durch Preise und Festivals unterstützt, was zu einer gesteigerten Präsenz der Neuen Musik im chilenischen Musikleben führte.[22] Die Zentren der Rezeption der Wiener Schule entstanden also in Ländern, in denen die Kunstmusik innerhalb professioneller Institutionen aufgeführt, diskutiert, gelehrt und komponiert wurde. Durch die Präsenz europäischer Emigranten, die häufigen Besuche von Gastdirigenten, die Reisen lateinamerikanischer Musiker nach Europa und die Rezeption von Zeitschriften und Partituren waren diese Länder über die internationalen Ereignisse der Kunstmusik gut informiert. Die Gruppen, von denen die Rede ist, bildeten eher lokale Einheiten als national übergreifende Prozesse. Jedoch ist ihre Entstehung von diesen hier skizzierten Entwicklungen abhängig, da das Interesse für die moderne Musik als eine Reaktion auf diese lokalen Bedingungen verstanden werden kann.

Die ‚Conciertos de la Nueva Música' wurden 1937 von Juan Carlos Paz in Buenos Aires begründet. Bis 1943 wirkte die Institution als eine von Paz gesteuerte kammermusikalische Konzertreihe, die ein vielfältiges Repertoire des 20. Jahrhunderts aufführte. Auch wenn sich dabei kein festes Ensemble bildete, so waren doch sowohl europäische als auch argentinische Musiker an den Konzerten oft beteiligt, darunter die Wiener Pianistin Sofía Knoll, der jugoslawische Violinist Ljerko Spiller, der in Palästina geborene Klarinettist Sam Liberman, die österreichische Sängerin Freya Wolfsbruck oder die im Teatro Colón tätigen Musiker Filottete Martorella und Ángel Martucci. Seit etwa 1941 näherten sich dem Kreis der Nueva Música weitere Komponisten, die sich für die atonale und zwölftönige Musik interessierten, darunter der österreichische Flötist Esteban Eitler (1913–1960), der auch Kompositionsschüler von Paz wurde, oder der deutsche Emigrant Richard Engelbrecht. So wurde die Institution 1944 zur Agrupación Nueva Música (ANM) unbenannt: Nun stand die Vereinigung von fünf Komponisten – Paz, Eitler, Engelbrecht, Daniel Devoto und Julio Perceval – im Vordergrund. Gegen Ende der 1940er-Jahre kamen neue junge Komponisten, zunächst als Interpreten, zum Kreis der ANM. Darunter sind v.a. Michael Gielen, Mauricio Kagel und Francisco Kröpfl zu erwähnen. Die

[21] Vgl. Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade* (São Paulo: Musa, 2001), 17 ff.

[22] Vgl. Claro und Urrutia, *Historia de la música en Chile*, 129 ff.

ANM hat sich als private Vereinigung Neuer Musik über dieJahre etabliert und nach dem Tod ihrer Gründer ihre Aktivitäten weiterhin verfolgt.[23]

Der deutsche Komponist Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) studierte zwischen 1934 und 1937 Flöte, Dirigieren und Komposition an der Berliner Hochschule für Musik. Aufgrund seiner linken Orientierung wurde er von der Hochschule exmatrikuliert und ging in die Schweiz, wo er sein Flötenstudium absolvierte und Kurse in Orchesterleitung bei Hermann Scherchen in der Schweiz und in Budapest besuchte. Im November 1937 kam der 22-jährige Koellreutter als Exilant nach Brasilien. ‚Música Viva', ein Titel, den er in Anlehnung an seinen Lehrer Scherchen und dessen Publikation *Musica viva* wählte, wurde 1939 als Konzertreihe zur Vermittlung von in Brasilien unbekannter Musik gegründet. Anders als im Fall von Nueva Música organisierte Koellreutter nicht nur Konzerte mit Musik des 20. Jahrhunderts, sondern auch mit Barockmusik.[24] Seit 1940 begann er, Komposition und Musiktheorie in Rio de Janeiro und in São Paulo zu unterrichten. Einer seiner ersten Kompositionsschüler war Cláudio Santoro, der sich bald für die Zwölftonmethode interessierte. Zwischen 1944 und 1946 kamen weitere Schüler hinzu, die wie Santoro die brasilianische Neue Musik prägen sollten, darunter César Guerra-Peixe, Eunice Katunda und Edino Krieger. Die Gruppe beschäftigte sich bis etwa Ende der 1940er-Jahre mit der Komposition atonaler und zwölftöniger Musik, wobei die gleichnamige Konzertreihe weiterhin bestand. Neben der Durchführung von Konzerten, Vorträgen und Radiosendungen veröffentlichte Música Viva ein Bulletin, in dem über die moderne Musik diskutiert wurde.[25] In dieser Publikation wird das politische Programm Música Vivas deutlich: Die meisten Musiker der Gruppe waren Mitglieder oder Sympathisanten der Kommunistischen Partei Brasiliens, und in ihrem Verständnis sollte eine avantgardistische Musik als Widerspiegelung einer neuen Welt begriffen werden.[26] Gesellschaftliche Veränderung und musikalischer Fort-

[23] Diese Informationen basieren auf dem Studium der Konzertprogramme der Nueva Música zwischen 1937 und 1950 (Paul-Walter-Jacob-Archiv, Hamburg; ACL; Arnold Schönberg Center, Wien; Archiv von Esteban Eitler, im Besitz seiner Familie in São Paulo) und der Korrespondenz zwischen Juan Carlos Paz und Francisco Curt Lange, ACL, Subsérie 2.1 und 2.2.

[24] Vgl. z.B. ein Programm von Música Viva, „Recital de Música de Câmara", 9.5.1940, mit Werken von J. S. Bach (*Musikalisches Opfer*), Alex Grimpe (Trio op. 32 für Violine, Flöte und Klavier, 1936) und Henri Rabaud (*Andante e scherzetto* für Violine, Flöte und Klavier, 1925), ACL, Subsérie 11.1.

[25] Vgl. Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter*. Weitere Informationen stammen aus der Untersuchung von Quellen aus der Fundação Koellreutter, UFSJ in São João del-Rei, Brasilien und dem schon erwähnten ACL, Subsérie 2.1, 2.2 und 11.1.

[26] Vgl. „Manifesto 1946. Declaração de Princípios", in *Música Viva* 12 (1947).

schritt seien dabei zwei Teile einer selben Ideologie.[27] Das Projekt von Música Viva dauerte jedoch nur wenige Jahre. Die Doktrin des Sozialistischen Realismus, die sich v.a. nach der Teilnahme von Koellreutters Schüler Santoro im zweiten Kongress der Komponisten und Musikkritiker in Prag (1948) in Brasilien verbreitete, brachte die jungen Komponisten der Gruppe dazu, an dem Wert avantgardistischen Komponierens für Brasilien zu zweifeln. Allmählich beschäftigten sich die bedeutendsten Schüler Koellreutters mit Rhythmen und Melodien aus der traditionellen und populären Musik Brasiliens und verließen die Zwölftonmusik, was zur Auflösung der Gruppe führte.[28]

Die Gruppe Tonus wurde in Santiago de Chile erst Anfang der 1950er-Jahre gegründet. Der holländische Pianist und Komponist Fré Focke (1910–1989), der zwischen 1941 und 1944 Privatunterricht bei Anton Webern in Wien genommen hatte, kam 1947 nach Chile. In Santiago konnte er keinen Posten am Konservatorium bekommen, aber er wurde bald zum Privatlehrer einer gesamten Generation von chilenischen Komponisten, zu denen León Schidlowsky, Leni Alexander, Juan Allende-Blin, Roberto Falabella u.a. gehören. Tonus entstand als Initiative Fockes und des Komponisten und Bratschisten Eduardo Maturana (1920–2003); 1952 kam der bereits erwähnte Esteban Eitler aus Argentinien dazu. Zwischen 1952 und 1959 wurden zahlreiche Konzerte in Santiago und Valparaíso durchgeführt, bei denen Stücke von Focke, Maturana, Eitler und Fockes Schülern, aber auch europäische und nordamerikanische Musik aufgeführt wurde. Wie in Brasilien und Argentinien waren im Ensemble europäische und südamerikanische Musiker beteiligt. In einem Lebenslauf, den er 1956 an Francisco Curt Lange schickte, formulierte Focke über sich selbst: „Er ist als Vorkämpfer der Zwölfton-Musik in Chile zu betrachten."[29] 1957 ging Focke aufgrund der Krankheit seiner Frau nach Europa zurück, wo er sich zunächst in Hamburg niederließ. Im selben Jahr übersiedelte Eitler nach Brasilien und starb dort nur drei Jahre später an Leukämie. Tonus wurde nun 1959 mit der Asociación de Compositores de Chile fusioniert, die der zentralen Einrichtung Instituto de Extensión Musical nahe stand. Damit verschwand dieses als Alternative gegenüber dem offiziellen Musikleben gegründete Projekt.[30]

---

[27] Vgl. dazu Hans-Joachim Koellreutter, „Nos domínios da música. A propósito de ‚O Banquete' de Mário de Andrade", in *Leitura* 3 (1945), <http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_1.htm>, Zugriff: 22.7.2013.

[28] Vgl. Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter*, 114 ff.

[29] Fré Focke, Brief an Francisco Curt Lange, Santiago de Chile, 5.7.1956, S. 2, ACL, Subsérie 2.1 und 2.2.

[30] Für die Geschichte von Tonus vgl. die Artikel verschiedener Autoren, darunter vielen Focke-Schülern, in „Los años cincuenta en Chile: una retrospectiva", in *Revista musical chilena* 187 (1997); Silvia Herrera Ortega, *El serialismo dodecafónico en Chile* (Magisterarbeit, Universidad de Chile, 1985); die biografischen Unterlagen im Fré-Focke-Archiv, Akademie der Künste Berlin, vgl. etwa Focke 89,

Gemeinsam haben diese drei Zentren, dass sie sowohl als Konzertveranstalter als auch als Vereinigungen von Komponisten funktionierten; sie wurden zu Vermittlungsmedien und Diskussionsplattformen der modernen Musik, wobei sie sich nicht nur mit der Musik der Wiener Schule, sondern mit einem vielfältigen kammermusikalischen Repertoire aus Europa, den USA und Lateinamerika beschäftigten (siehe Tabelle 1). Ihre Aktivitäten blieben größtenteils am Rand des offiziellen Musiklebens: Die Konzerte und Vorträge dieser Gruppen wurden in Kulturzentren, privaten Theatern und nicht-musikalischen Bildungseinrichtungen durchgeführt. Paz und Focke unterrichteten ihre Kompositionsschüler privat, nur Koellreutter hatte zum Teil Kompositionskurse an Konservatorien gegeben. Gemeinsam war ihnen auch, dass Europäer und Südamerikaner dabei zusammenarbeiteten. Das Erbe der Musik der Wiener Schule manifestierte sich in diesen Zentren auf vielfältige Weise: Wie erwähnt beschäftigten sich alle Gruppen mit der Komposition von atonalen und zwölftönigen Stücken. Ihre Grundlage waren dabei Stücke von Schönberg, Webern und Berg, die in diesen drei Ländern rezipiert wurden, sowie musiktheoretische Artikel und Bücher.[31] Die Bedeutung der Musik der Wiener Schule für die Weiterentwicklung moderner Musik wurde in eigenen Publikationen kommentiert.[32] Außerdem wurde die Idee der Gründung von privat gesteuerten Ensembles Neuer Musik indirekt von der Wiener Schule geprägt; Komponisten wie Paz, Koellreutter und Focke kannten das Projekt des Wiener Vereins für musikalische Privataufführungen, welches möglicherweise als Vorbild stand. Anhand des Beispiels der Nueva Música in Buenos Aires soll im Folgenden gezeigt werden, wie die Rezeption dieser unterschiedlichen Aspekte, die sich im Begriff der ‚Wiener Schule' vereinigen lassen, funktionierte.

91, 93; sowie das Buch Wenda Focke, *Diese uralte besungene Welt. Fré Focke. Komponist und Pianist* (Konstanz: Hartung-Gorre, 2010).

[31] Für die Rezeption der Werke Schönbergs in den ersten Jahren der Nueva Música vgl. Tabelle 2. Anton Weberns Klaviervariationen op. 27 wurden ebenfalls mehrmals zwischen 1938 und 1950 gespielt. Zu den ersten rezipierten musiktheoretischen Texten gehören Ernst Křenek, *Über Neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen* (Wien: Verlag der Ringbuchhandlung, 1937); dems., *Studies on Counterpoint. Based on the Twelve-Tone Technique* (New York: Schirmer, 1940); und René Leibowitz, *Introduction a la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg* (Paris: L'Arche, 1949).

[32] Vgl. Juan Carlos Paz, *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958) und sein erwähntes Buch *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955); sowie die Artikeln des *Boletín latino-americano de música* (*BLAM*), die im folgenden Punkt kommentiert werden.

Netzwerke Neuer Musik und die Nueva Música in Buenos Aires

Die Gründung der Nueva Música durch Juan Carlos Paz war von Bedingungen abhängig, die Ende der 1920er-Jahre entstanden waren. 1929 gründete er zusammen mit anderen argentinischen Komponisten (darunter Juan José Castro, José María Castro, Jacobo Ficher, Luis Gianneo und Honorio Siccardi) die Gruppe Renovación. Diese hatte zum Ziel, die Musik ihrer Mitglieder zu fördern und verstand sich als Zentrum moderner Musik für Buenos Aires.[33] Ein großer internationaler Austausch begann für Paz im Jahr 1932, als Renovación zur argentinischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) wurde. Paz war der Verantwortliche für die internationale Korrespondenz; überliefert sind Briefwechsel mit den Sektionen der IGNM in Polen, der Tschechoslowakei, Jugoslawien, Österreich, Deutschland u.a. Darunter sind Komponisten wie Paul Pisk, Ernst Křenek, Josef Koffler, Alois Hába und Karel Reiner zu erwähnen, mit denen Paz über die Jahre im Kontakt blieb. Dieser Austausch manifestierte sich zunächst in der Zusendung von Partituren. Paz erhielt Noten aus Wien, Prag und Ljubljana und in Buenos Aires wurden Konzerte mit diesen Partituren organisiert, während in Europa Konzerte mit Werke der Komponisten von Renovación ebenfalls geplant wurden.[34] Außerdem kam es zu Aufführungen von Werken der Gruppe Renovación bei den Musikfesten der IGNM in London (1931), Amsterdam (1933), Warschau (1939) u.a. Darunter erklang 1937 Paz' zwölftönige Passacaglia op. 28 für Orchester unter der Leitung von Charles Munch in Paris.[35]

Paz trennte sich 1936 aus persönlichen Gründen von Renovación und fing an, 1937 seine eigene kammermusikalische Reihe zu veranstalten. Da er keine Finanzierungsmöglichkeiten für seine Konzerte hatte, wurden in den ersten Jahren v.a. Stücke für kleine Besetzungen mit Klavier, Gesang, Flöte oder Violine gespielt. Erst Mitte der 1940er-Jahre kam es zu Aufführungen von Quintetten und anderen Besetzungen. Die Durchsicht der Programme der Nueva Música bis 1950 überrascht zunächst durch ihre große Internationalität; aufgeführt wurden Stücke aus unter-

[33] Vgl. Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929–1944) y la „nueva música" en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2000).

[34] Für die Korrespondenz von Paz vgl. Carmen García Muñoz, Hrsg., „Cartas de Juan Carlos Paz", in *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 10 (1989); und Lucia Maranca, Hrsg., *Cartas a J.C. Paz* (Buenos Aires: Agrupación Nueva Música, 1987). Konzerte der Gruppe Renovación mit Musik aus der Tschechoslowakei, Jugoslawien und Österreich fanden am 22.11.1935 und 16.12.1935 statt. Vgl. Scarabino, *El Grupo Renovación*, 105 ff.

[35] Vgl. Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (Zürich: Atlantis Musikbuch, 1982), 479 ff. für die Programme der internationalen Feste.

schiedlichen europäischen Ländern, aus den USA und Lateinamerika. Aus der Betrachtung von Paz' internationaler Korrespondenz wird aber deutlich, dass die gespielten Komponisten v.a. den persönlichen Kontakten entsprachen, die der Argentinier seit 1932 pflegte, welche von Werken international anerkannter Komponisten wie Paul Hindemith, Darius Milhaud oder Strawinsky ergänzt wurden. Aus diesem Grund wurden bei Nueva Música viele Stücke von eher unbekannten Komponisten wie Boris Papandopulo, Slavko Osterc oder Dimitrij Žebre aufgeführt, mit denen Paz Korrespondenz führte. Eine der größten Gruppen bildet aber die österreichische Musik; neben Stücken von Schönberg, Berg oder Webern wurden auch oft Werke seiner Korrespondenzpartner Pisk und Krenek gespielt. Diese zwei Österreicher waren zum Teil diejenigen, die nach ihrer Emigration in die USA einen Kontakt zwischen Paz und nordamerikanischen Komponisten ermöglichten; daher wurden seit der 1940er-Jahren bei der Nueva Música ebenfalls Kompositionen aus den USA gespielt. Die lateinamerikanische Kunstmusik war in den Konzerten ebenfalls präsent. Neben der Aufführung argentinischer Werke sind Stücke bekannter Komponisten wie Chávez und Villa-Lobos zu finden. Nueva Música pflegte während der 1940er-Jahre außerdem Kontakte zur brasilianischen Gruppe Música Viva; in Buenos Aires wurden Kompositionen Koellreutters, Santoros und Guerra-Peixes erstaufgeführt. Komponisten aus Italien oder Spanien waren in den Konzerten dagegen kaum präsent; mit diesen Ländern hatte Paz wohl keine häufigen Kontakte. Es lässt sich ebenfalls vermuten, dass Paz keinen Austausch mit Ländern suchte, die damals faschistisch regiert wurden. Obwohl er sich in der Öffentlichkeit keineswegs politisch äußerte, pflegte Paz Kontakte mit linksorientierten Exilanten, arbeitete mit der sozialistisch geprägten Institution Teatro del Pueblo zusammen und suchte den Austausch mit der kommunismusnahen Gruppe Música Viva, so dass anzunehmen ist, dass er eher mit diesen Tendenzen sympathisierte.[36]

[36] Vgl. Corrado, *Vanguardias al Sur*, 152–159.

Tabelle 1: Aufführungen von Nueva Música nach Ländern oder Regionen[37]

Land/Region	*Aufführungen bei Conciertos de la nueva música (1937–1943)*	*Aufführungen bei Agrupación Nueva Música (1944–1950)*	*Häufig gespielte Komponisten*
Argentinien	58	46	Paz (51), Eitler (30)
Österreich	51	35	Schönberg (28), Berg (17), Krenek (16), Pisk (9)
USA	45	34	Riegger (12), Roy Harris (7), Ben Weber (6)
Tschechoslowakei/Jugoslawien	34	12	Dimitrij Žebre (9), Slavko Osterc (7), Karel Hába (7)
Lateinamerika (ohne Argentinien)	31	33	Santa Cruz (9), Koellreutter (9), Chávez (8), Santoro (7)
Frankreich	27	27	Milhaud (17)
Deutschland	24	17	Hindemith (23)
Russland	17	3	Strawinsky (15)
Andere europäische Länder	16	12	Bartok (8), Alexandre Tansman (8)

[37] Informationen aus den Konzertprogrammen der Nueva Música zwischen 1937 und 1950; es handelt sich um 70 Konzerte, bei denen jedoch das Konzert Nr. 21 nicht gefunden werden konnte. Man muss davon ausgehen, dass es manchmal zu kurzfristigen Programmänderungen kam, so dass diese Zahlen allgemeine Tendenzen darstellen sollen und nicht als endgültige Zahlen zu verstehen sind. Es wurde jeweils die Aufführung eines Stückes in einem Konzert gezählt.

Wie aus diesem Überblick zu entnehmen ist, wurden Stücke von Schönberg und seinen bekanntesten Schülern nicht in jedem Programm gespielt. Die erwähnten finanziellen Probleme erschwerten die Aufführung von Stücken wie z.B. Schönbergs Bläserquintett, obwohl Paz die Partitur bereits 1937 besaß.[38] Bis 1950 wurden daher v.a. Stücke für Klavier und Gesang aus Schönbergs expressionistischer Phase gespielt; als Pianist musste sich Paz zunächst selbst beteiligen. Erst seit 1946 spielte Michael Gielen dieses Repertoire. Am 26. September 1949 führte Gielen das gesamte Klavierwerk Schönbergs auf.[39]

Tabelle 2: Werke Schönbergs bei den Konzerten der Nueva Música

Werk	*Aufführungen und Interpreten (in Klammern)*
Drei Klavierstücke op. 11	11.7.1938 (Paz), 30.10.1939 (Paz)
Zwei Lieder für Gesang und Klavier op. 14	2.12.1940 (Wolfsbruck/Knoll), 7.8.1950 (María Susana Naidich/Gielen)
15 Gedichte aus *Das Buch der hängenden Gärten* von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15	4.12.1939 (Gabriela Moner/Paz), 14.9.1942 (Moner/Orestes Castronuovo), 29.9.1950 (Ruzena Horakowa/Gielen)
Sechs kleine Klavierstücke op. 19	5.12.1938 (Paz), 25.9.1939 (Paz), 21.6.1940 (Paz), 29.5.1941 (Paz), 13.9.1941 (Paz), 2.10.1941 (Paz), 17.12.1943 (Paz), 5.4.1946 (Gielen)
Fünf Klavierstücke op. 23	30.6.1948 (Gielen), 25.8.1948 (Gielen)
Suite für Klavier op. 25	14.11.1949 (Gielen), 30.10.1950 (Gielen oder Kagel)[40]
Klavierstück op. 33a	7.8.1939 (Paz), 23.11.1942 (Paz), 21.10.1948 (Gielen), 14.11.1949 (Gielen)

[38] Vgl. Paz, Brief an Francisco Curt Lange, Buenos Aires, 24.4.1937, Rückseite, ACL.

[39] Vgl. seine Erinnerungen dieser Erfahrung in Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen* (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2005), 77.

[40] Sowohl Kagel als auch Gielen erscheinen im Programmheft als Pianisten, wobei nicht erläutert wird, welche Stücke jeder Pianist spielte. Es lässt sich vermuten, dass Michael Gielen der Interpret war, da er das Stück bereits aufgeführt hatte. Der Autorin sind keine Quellen bekannt, bei denen eine Aufführung der Suite op. 25 von Kagel erwähnt wird.

Gesamtaufführung des Klavierwerkes (op. 11, 19, 23, 25, 33a und b)	26.9.1949 (Gielen) – darunter Erstaufführung von op. 25 und von op. 33b

Laut seiner Memoiren begann Paz, sich für Schönbergs Zwölftonmethode zu interessieren, als er Artikel von Egon Wellesz in der *Revue musicale* las und die Partitur seines Bläserquintetts studierte.[41] Diese Entdeckung war für ihn sehr bedeutend: In Schönberg erkannte Paz den Beginn einer neuen Ära der Neuen Musik, wie er es mehrmals erwähnte.[42] Die Partitur seiner *Segunda composición dodecafónica* für Flöte und Klavier schickte Paz an Koffler, mit dem er über die IGNM in Verbindung stand, mit der Bitte um Korrektur. Ebenfalls suchte er den direkten Kontakt zu Schönberg. Auf seine Briefe an Schönberg von 1937 und 1938 sind aber keine Antworten überliefert.[43] Selbststudium von Partituren, Briefkontakte, Nachahmen und Experimentieren bildeten also die Grundlagen seiner Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik. Im Laufe der Zeit schuf er Werke von immer größerer Expressivität und kontrapunktischer Komplexität wie *Música 1946* für Klavier und *Dédalus, 1950* für die Quintett-Besetzung von *Pierrot lunaire*.[44]

Paz gelangte an diese musikalischen Ideen nicht per Zufall, sondern diese können als eine Reaktion auf seine lokale Bedingungen verstanden werden: Die damaligen Diskussionen um die moderne Musik, seine Haltung gegen den musikalischen Nationalismus und der internationale Austausch, der durch die IGNM ermöglicht wurde, sind Faktoren, die seinen Werdegang stark prägten. Dieser Komplex an Geschehnissen kann anhand des Begriffs des kulturellen Transfers erklärt werden: Fern vom Glauben an eine ‚passive' Rezeption von Artefakten aus einer Ausgangskultur, fragt sich die Kulturtransferforschung nach den ideologischen, politischen oder ästhetischen Gründen, welche die Aneignung von Wissen aus einer anderen Kultur motivieren. Die Rezeptionsprozesse beginnen in der Regel mit der Wirkung von einzelnen Menschen, die bestimmte Interessen haben, sich Ideen aus dem Ausland anzueignen und neu zu interpretieren.[45] Wie die Musik Schönbergs von Paz und eini-

[41] Omar Corrado zitiert die Memoires von Paz in *Vanguardias al Sur*, 118.

[42] Als bedeutendste Quelle gilt sein erwähnter Schönberg-Buch *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* von 1958, dessen Titel sich als „Arnold Schönberg oder das Ende der tonalen Ära" übersetzten lässt.

[43] Juan Carlos Paz, Briefe an Arnold Schönberg, Buenos Aires, 10.6.1938 und 5.12.1938, Arnold Schönberg Center.

[44] Für die Entwicklung von Paz' Komposition zwischen 1934 und 1950 vgl. Corrado, *Vanguardias al Sur*, 130–185.

[45] Vgl. einige Grundlagentexte: Michel Espagne und Michael Werner, „Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.", in *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* 13 (1985): 502–510; Michel Espagne und Michael Werner, „La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et

gen seiner Zeitgenossen gedeutet wurde, erklärt sich aus der Betrachtung von Artikeln aus der Publikation *Boletín latino-americano de música* (*BLAM*) von seinem bereits erwähnten Freund Lange. Dort wurden neben Studien zur traditionellen und klassischen Musik aus Lateinamerika die ersten lateinamerikanischen Artikel zur Musik der Wiener Schule veröffentlicht. Ebenfalls findet man Artikel über die Musik in Polen, der Tschechoslowakei und Jugoslawien, also denselben Ländern, mit denen Paz in Kontakt war.[46]

Für Lange bildeten diese Einblicke in die europäische Neue Musik keinen Widerspruch zu den Zielen seiner Publikation, die sich grundsätzlich der Studie lateinamerikanischer Musik widmete. Wie bei Paz erkennt man auch bei ihm die Überzeugung, dass mit Schönberg eine neue Phase der Neuen Musik anfing. Diese Strömung bildete die ‚echte' Avantgarde und Lateinamerika musste sich daran beteiligen, wenn es sich im Kontext internationaler musikalischer Entwicklungen positionieren wollte. In einem Aufsatz über die Musik von Paz,[47] bei dem Lange eine ausführliche Erläuterung der Entwicklung moderner Musik hinzufügte, sprach er von Schönberg als dem „einsamen Leiter der neuen Generationen"[48]: „Von hier aus beginnt die zeitgenössische Musik: Webern, Berg, Wellesz, Pisk, Koffler, Hindemith, Krenek, Osterc, Haba, Paz."[49] Im Kontext der bereits erwähnten Beziehungen mit dem Ausland wird nicht mehr überraschen, dass Lange diese doch kuriose Zusammenstellung an Komponisten aus Wien, Jugoslawien und Prag wiedergibt, bei der sich auch ein nicht so bekannter österreichischer Komponist wie Pisk und der Argentinier Paz befinden. Interessanterweise fügte Lange ebenfalls den Namen von Hindemith hinzu, obwohl er wusste, dass Hindemith nicht derselben Ästhetik wie Schönberg zugeschrieben war. Alle diese Komponisten – Hindemith inklusive – wurden nun als Teil einer lebendigen Avantgarde dargestellt. Jedoch stand für Lange, wie für Paz, doch

histoire (1750–1914)", in *Annales. Économies – Sociétés – Civilisations* 42/4 (1987): 969–992; Michel Espagne und Michael Werner, Hrsg., *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII° et XIX° siècle)* (Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1988); Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999).

[46] Einige dieser Artikel sind: Paul Pisk, „Viena. La creación musical", in *BLAM* 1 (1935): 157–162; Slavko Osterc, „La moderna creación musical en Yugoeslavia", in *BLAM* 2 (1936): 363–365; Alois Hába, „La música de cuartos y sextos tonos", in *BLAM* 3 (1937): 275–288; Paul Pisk, „La música contemporánea en Austria", in *BLAM* 3 (1937): 289–296; Ernst Křenek, „El pensamiento y la palabra sobre la música nueva", in *BLAM* 3 (1937): 307–309; Karel Reiner, „La música contemporánea en Checoeslovaquia", in *BLAM* 3 (1937): 311–323.

[47] Francisco Curt Lange, „El compositor argentino Juan Carlos Paz. Su presentación en ‚Arte y Cultura Popular'. Universidad de Montevideo", in *BLAM* 4 (1938): 799–829.

[48] „solitario conductor de nuevas generaciones." Ebd., 822.

[49] „Es desde este punto de donde parte la música contemporánea: Webern, Berg, Wellesz, Pisk, Koffler, Hindemith, Krenek, Osterc, Haba, Paz." Ebd., 823.

die Zwölftonmusik im Vordergrund, die „unbekannte Horizonte eröffnet und die Ankunft einer vollkommen neuen musikalischen Sprache bedeutet."[50] Das Phänomen ‚Wiener Schule' wird hier als Ausgangspunkt einer internationalen musikalischen Avantgarde begriffen: Ob in Wien, in Ljubljana oder in Buenos Aires zu Hause, gehörten alle diese Komponisten zu einem Erbe Schönbergs, das in Südamerika bereits 1938 als ein internationales Phänomen verstanden wurde. Nueva Música spielte Musik von Komponisten wie Křenek, Ben Weber, Koellreutter oder Paz selbst, die nun als ‚Nachfolger' der Musik Schönbergs angesehen wurden.

Schlussfolgerungen

Anhand der Arbeit von Juan Carlos Paz und der Nueva Música wurde gezeigt, welche Aspekte in der Aneignung der Ideen aus der Wiener Schule eine Rolle spielten. Der individuelle Austausch zwischen Musikern innerhalb Argentiniens und die Bildung von Netzwerken auf internationaler Ebene sind hier von großer Bedeutung. Die Übernahme der Zwölftonmethode erklärt sich aus der lateinamerikanischen und internationalen Konjunktur der Neuen Musik der 1930er- und 1940er-Jahre; Paz und seine Gruppe bildeten eine bewusste Resistenz gegenüber einer national orientierten Musik und verstanden sich als Teil des internationalen Erbes der Musik Schönbergs. Nicht zuletzt mündete der Prozess der Rezeption der Wiener Schule und der Entstehung von auf Neue Musik spezialisierten Ensembles in der Bildung einer Generation avantgardistischer lateinamerikanischer Komponisten, die ihre erste Erfahrungen mit der Neuen Musik in ihren eigenen Ländern sammelten und zu der etwa Mauricio Kagel, León Schidlowsky, Cláudio Santoro oder Juan Allende-Blin zählen. Die Problematik des Umgangs mit der europäischen Tradition der Kunstmusik wurde von Paz auf kosmopolitische Weise gelöst: Er verstand sich als ‚Künstler einer Zeit' und suchte die Vernetzung mit anderen Künstlern aus unterschiedlichen Ländern.[51] Die Komponisten von Nueva Música oder Música Viva haben – mindestens in einer frühen Phase ihrer Entwicklung – ihr ‚Sein' durch ein im fernen Wien entstandenes Kompositionsverfahren ausgedrückt, das sie sich aneigneten und das ihnen gleichzeitig ausländisch blieb.

[50] „La técnica de los doce tonos abre horizontes desconocidos y significa el advenimiento de un lenguaje musical absolutamente nuevo." Ebd., 828.

[51] Paz' Buch *Introducción a la música de nuestro tiempo* geht ebenfalls von der Idee einer internationalen Avantgarde aus.

Archive

Acervo Curt Lange (ACL), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Brasilien

Arnold Schönberg Center, Wien

Fré-Focke-Archiv, Akademie der Künste Berlin

Fundação Koellreutter, Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), São João del-Rei, Brasilien

Nachlass von Esteban Eitler, Privatbesitz Familie Eitler, São Paulo, Brasilien

Paul-Walter-Jacob-Archiv, Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur, Hamburg

„Mit letztem Atem…“ – Musikalischer Grenzgang und körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von *„(t)air(e)“* für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger

Karolin Schmitt-Weidmann (Kassel)

Auf dem 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Göttingen habe ich *„(t)air(e)“* von Heinz Holliger in Form eines „Lecture Recitals“ aufgeführt. Da eine bloß textliche Dokumentation ohne den Konzertteil nicht möglich ist, möchte ich diesem Dilemma durch eine Erweiterung meines damaligen mündlichen Vortrages begegnen, indem der aufführungspraktische Teil des Lecture Recitals nun schriftlich thematisiert und umfassend theoretisch beleuchtet werden wird. Obwohl die hier vorgenommenen Ergänzungen selbstverständlich nicht das unmittelbare Konzerterlebnis ersetzen können und wollen, ermöglichen diese andererseits wichtige Einblicke in die Erfahrungen eines Interpreten. Der Blickwinkel des Interpreten eröffnet dabei neue Deutungsmöglichkeiten, welche einem rein theoretisch orientierten Forschungsansatz verschlossen blieben.

Die Entscheidung, meinen wissenschaftlichen Vortrag in Göttingen mit einer Aufführung von *„(t)air(e)“* zu verbinden, war keinesfalls willkürlich. Die Kombination von Hintergrundinformationen mit einer Aufführung erschien mir für eine Präsentation dieses Werkes mit anschließender Diskussion im Vergleich zu einer rein verbalen Besprechung weitaus gewinnbringender, da Worte allein nicht auch nur annähernd dazu imstande sind, das zentrale Thema dieses Werkes, d.h. die auf der

Bühne initiierten Grenzsituationen, zu beschreiben. Holligers Musik exemplifiziert vor allem aufgrund ihrer extremen Körperlichkeit in besonders hohem Maße, dass sich musikalischer Sinn nicht primär durch den Notentext offenbart, sondern auch, wie Christopher Small zeigen konnte, in einem Zusammenspiel der Beziehungen derjenigen Menschen, die – in welcher Funktion auch immer – an Aufführungsereignissen mitwirken:[1] „To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, be rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing."[2]

Inwieweit Aufführungsereignissen bei der Betrachtung von Musik eine Schlüsselfunktion eingeräumt wird, zeigen kulturwissenschaftliche Forschungsbeiträge vermehrt seit den neunziger Jahren. Nach Erika Fischer-Lichte sind es insbesondere diese Ansätze, die den „kulturellen Handlungen und Ereignissen einen spezifischen, vom traditionellen Text-Modell nicht erfassten Wirklichkeitscharakter verleihen. Die Metapher von ‚Kultur als Performance' begann ihren Aufstieg."[3] Vor allem das mit John Cage in den 1950er-Jahren aufkommende Verständnis einer Aufführung als Ereignis seitens vieler Künstler erforderte diesen Wechsel der Forschungsperspektiven. Dennoch blieb der textzentrierte Ansatz weiter bestehen, weswegen Nicholas Cook 2001 die Elimination von Musikern als Individuen in musiktheoretischen und vor allem strukturalistischen Ansätzen beklagte, welche die Musiker durch eine Theorie zu ersetzen versuchen und deren Input eine Art musikalischer Text und deren Output eine ästhetische Bewertung sei: „[L]ike all music theorists, perhaps, they explain music without musicians. […] In each case, the effect is to explain expression away, and with it the performer; the music is seen as expressing nothing but itself. The result is to give psychological interpretation to Hanslick's metaphysical model of musical autonomy. […] Instead of reducing performance to a play of abstract structures, then, the pragmatist approach takes it to be a source of signification in its own right."[4]

Neben der Aufwertung von Konzertereignissen zu wissenschaftlich relevanten Quellen für einen Blick von außen können sich für aufmerksame Interpreten weitere

---

[1] Christopher Small kritisiert die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Werk als Notentext und der Aufführung, die insbesondere noch bei Dahlhaus vorherrschend war. Siehe Christopher Small, *Musicking: The Meaning of Performing and Listening* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1998), 4 und 11 sowie Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln: Gerig, 1977).

[2] Small, *Musicking*, 9. Bei dem Verb „to music" handelt es sich um einen von Small erschaffenen Neologismus.

[3] Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), 36.

[4] Nicholas Cook, „Analysing Performance and Performing Analysis," in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist (New York: Oxford University Press, 2001), 239–261, hier 242–244. Siehe auch Hans-Joachim Hinrichsen, „Musik – Interpretation – Wissenschaft," *Archiv für Musikwissenschaft*, 57/1 (2000): 78–90, hier 79.

Informationen aus dem Inneren der musikalischen Praxis heraus offenbaren, die im Rekurs auf wissenschaftliche Erkenntnisse einen mehrdimensionalen Zugang zu einem Werk ermöglichen und dazu beitragen, musikalischen Sinn zu entschlüsseln.[5] Da die Notation ein abstraktes Zeichensystem ist, das zum Teil von jedem Komponisten anders verwendet wird, hängt ihre Interpretation in hohem Maße davon ab, inwieweit Musiker fähig sind, die jeweiligen Zeichen zu deuten, die in Bezug auf viele Bereiche (wie zum Beispiel Tempo, Agogik, Verzierungen und Gesten) nicht selbsterklärend sind und andererseits auch nicht unreflektiert und willkürlich umgesetzt werden dürfen.[6] Die Entscheidung, welche Facetten eines vieldimensionalen Werkes eine Interpretation herauszustellen versucht, liegt am Ende in der Hand der Musiker, die in unterschiedlich hohem Maße interpretatorisch relevante Hintergrundinformationen einbeziehen als auch von Einflüssen ihrer Umwelt und des Zeitgeistes geprägt sind oder ihnen unverständliche oder unbequeme Details gezielt verändern, um einem Werk ihre eigene Handschrift aufzuzwängen. Interpreten tragen somit vor dem Hintergrund ihrer individuellen Biografie und ihrer künstlerischen Einstellung maßgeblich zum Prozess der ständigen Neu- und Umdeutung eines Notentextes bei, was José A. Bowen folgendermaßen beschrieb: „Tradition is, therefore, the history of remembered innovation, and it defines a set of normative assumptions or essential qualities about the work which can change over time. In other words, each performance is simultaneously both example and definition of the musical work."[7]

Eine fundierte Interpretation muss allerdings nicht zwangsweise eindimensional aus wissenschaftlichen Erkenntnissen erwachsen. Im Prozess der Erarbeitung sollen die Ergebnisse der Theorie und der Praxis vielmehr interagieren, wobei je nach Situation entweder die Wissenschaft die Interpretation informiert oder sich musikalischer Sinn beim Spielen offenbart.[8] Eine Auswahl der wichtigsten aufführungsrelevanten Informationen soll daher im Folgenden zusammengestellt werden und *„(t)air(e)"* aus zweierlei Perspektiven beleuchten, nämlich aus derjenigen des forschenden und derjenigen des praktizierenden Musikers. Beide Blickwinkel werden sich dabei gleichermaßen am zentralen Thema von Holligers Musik orientieren – der Idee des Grenzganges.[9]

---

[5] Siehe auch Herrmann Danuser, *Musikalische Interpretation* (Laaber: Laaber, 1992), 418.

[6] Siehe auch Stanley Boorman, „The Musical Text," in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist (New York: Oxford University Press, 2001), 403–423, hier 411.

[7] José A. Bowen, „Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works," in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist (New York: Oxford University Press, 2001), 424-451, hier 427.

[8] Siehe auch Cook, „Analysing Performance and Performing Analysis," 248.

[9] Siehe Kristina Ericson, *Heinz Holliger. Spurensuche eines Grenzgängers* (Bern: Peter Lang, 2004).

1 Einblicke in kompositionspraktische Begrenzungen

„Ich finde, Kunst gehört auf die Grenze. Die Grenze ist die Heimat der Kunst, schon immer gewesen."[10] Diese Auffassung Heinz Holligers vertritt auch der Komponist Helmut Lachenmann, der im Jahre 1994 Holligers ästhetische Position innerhalb der Entwicklungen der Neuen Musik mit seiner eigenen verglichen und sie aufgrund ähnlicher ästhetischer Ansätze prägnant charakterisiert hat. Bei Lachenmann findet sich die Aussage, dass die zentralen Kompositionen Holligers und Lachenmanns aus den 1960er- und 1970er-Jahren jeweils einen Ausbruch und Aufbruch bedeuten, und zwar „nicht nur aus den eigenen bislang vorgegebenen kompositionspraktischen Begrenzungen […]: sie [die Kompositionen, Anm. d. Verf.] gehörten auch zu jenen Signalen nach außen, mit denen eine nachrückende Generation ihre Verantwortungsbereitschaft für den innovativen Auftrag von Musik gab, nachdem die ältere Generation (Boulez, Nono, Stockhausen) einen Boden bereitet hatte, auf dem bequem sich anzusiedeln tödliche Stagnation bedeutet hätte."[11] Lachenmann ordnet somit sich selbst wie auch Holliger einer Richtung zu, für die die Lust an der Sprengung und Erweiterung der traditionellen Klang- und Instrumentenbehandlung im Mittelpunkt stand, wobei jedoch beide im Unterschied zu Komponisten wie Cage, Kagel, Schnebel oder Ligeti stärker am traditionellen Werkbegriff festhielten.[12] Dabei sind folgende Aspekte wichtig:

> Das Insistieren auf einen energetisch gepolten und unter diesem Aspekt erneut in sich folgerichtigen ‚logischen' Materialzusammenhang und die Unterordnung des Intervallischen als Sonderfall […] machte die dabei freigelegte Klang- und Geräuschwelt in gewisser Hinsicht ‚gefährlicher', weil in die Mitte rückte, was anderswo als schockierender Grenzfall noch hingehen mochte, und dort gelegentlich erschreckte, aber nicht beunruhigte. […] Es galt nicht, in irgendwelche Labors oder exotische Spielwiesen auszuweichen, sondern sich in den philharmonisch vorgeprägten Raum, gewissermaßen in die Höhle des Löwen zu begeben, und dort galt es, nicht Spaß sondern Ernst zu machen. Es galt auch nicht, den Spielern das Instrument aus der Hand, sondern ihnen die daran haftende Routine einer standardisierten und tabuisierten Spielpraxis aus dem Kopf zu

[10] Heinz Holliger, zitiert in: ibid., 602.

[11] Helmut Lachenmann, „Über Heinz Holliger," in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 307–309, hier 307.

[12] Siehe ibid. Gemeint ist hier der Werkbegriff, an dem auch Schönberg und seine Schüler festhielten, siehe hierzu Ivan Vojtech, „Zu Schönbergs Werkbegriff," in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik," Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993*, im Auftrag der Gesellschaft hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (Wien: Lafite, 1996), 71–77.

> schlagen, um so – zusammen mit dem Unbekannten – auch das Bekannte neu zu entdecken.[13]

Eine Klangveränderung erfolgt in Holligers und Lachenmanns Musik somit weniger um des Effektes willen, sondern um die körperliche Energie spürbar zu machen, die den Klang modifiziert. Dies wird auch in folgender Stellungnahme Holligers deutlich: „Was mich immer in erster Linie interessiert hat, ist das Körperliche einer Klangdeformation. Wenn ich einen Klang verändere, so weniger um des Resultats willen, sondern um die Energie dahinter spürbar zu machen, die den Klang verändert. Bei einem deformierten Klang zum Beispiel will ich zum Bewusstsein bringen, dass dahinter immer der ursprüngliche, nicht verzerrte Klang präsent ist, wenn auch unhörbar.“[14] Die zugrundeliegenden energetischen Klangverläufe rufen dabei oftmals existentielle Prozesse des Verlöschens, des Verstummens und des Sich-Zersetzens hervor, die Lachenmanns Interpretation zufolge auch die Sprachlosigkeit des an der Gesellschaft zerbrechenden Individuums thematisieren.[15] Lachenmann beschreibt diesen indirekt gesellschaftskritischen Aspekt folgendermaßen:

> Damit [die Thematisierung der Sprachlosigkeit, Anm. d. Verf.] knüpft Holliger gerade an jene ästhetische Praxis an, aus der die vorausgehende Generation der ‚Seriellen‘ versucht hat, herauszufinden. […] [E]ine solche Musik ‚trauert‘ nicht mehr; sie ist mit der Erkenntnis des Sprachverlustes zugleich unfähig, wohl aber auch nicht mehr motiviert, poetisierend mit dieser Situation im Werk umzugehen. Wo indes die kreative Kraft Holligers sich dieser Thematik annimmt, fängt selbst diese Art von düsterer Botschaft an, expressiv zu glitzern. Holliger kann seine Musik bis ins Extrem nicht nur erglühen, sondern auch erkalten lassen – und die universale Spannweite seiner Ausdrucksmittel in Werken wie etwa seinem Scardanelli-Zyklus kennt keine Grenzen.[16]

Indem die Musik die verkommene Sprachfähigkeit der Gesellschaft thematisiert und somit der Nestwärme jeder Art von menschlicher Gemeinschaft (die ihrerseits wiederum auf zwischenmenschlicher Kommunikation basiert) entflieht, fordert sie Roman Brotbeck zufolge „jene autistisch-existentiellen Ansprüche ein, von denen die Gesell-

---

[13] Lachenmann, „Über Heinz Holliger“, 307.

[14] Holliger, zitiert in Philipp Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger,“ in: *Heinz Holliger. Komponist, Oboist, Dirigent*, hg. von Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 18–58, hier 29.

[15] Siehe Helmut Lachenmann, „Über Heinz Holliger,“ 309. Siehe in diesem Zusammenhang auch Holligers Kritik an der Materialität, Passivität und Lethargie der heutigen Gesellschaft, zitiert in Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger,“ 57–58.

[16] Lachenmann, „Über Heinz Holliger,“ 307.

schaft mit allen ihr zu Gebote stehenden Geschwätzigkeiten abzulenken versucht."[17] Roman Brotbeck führt außerdem aus, dass das traditionelle Hauptgeschäft des Autors – nämlich die Produktion von Mitteilungen das Leben betreffend – hier zum Autismus verkommen ist und sogar auskomponierte Vorstadien des Todes versinnbildlicht:[18] „Wie die beiden Stücke *„(t)air(e)"* und *ad marginem* zeigen, ist Holligers Verstummen im *Scardanelli*-Zyklus viel radikaler und grundsätzlicher angelegt. Das Schweigen, die Leere und das Tote werden bei Holliger nicht bloß mit zerbrochenen Klängen und *al-niente*-Schlüssen vorgeführt, vielmehr bilden sie den Ausgangspunkt seines Komponierens. Im *Scardanelli*-Zyklus wird nicht gestorben, wird nicht dekomponiert und Leben ausgelöscht, sondern es wird Totem, Abgestorbenem und Zerschlissenem noch ein minimales Lebenslicht abgepresst."[19]

Das Stück *„(t)air(e)"* ist Teil des 160 Minuten dauernden *Scardanelli-Zyklus* für kleines Orchester, Chor, Flöte, japanische Tempelglocken und Tonband. Der Entstehungsprozess des *Scardanelli-Zyklus'* gleicht einer Art Tagebuch[20] und erstreckt sich über einen Zeitraum von 16 Jahren – von 1975 bis 1991.[21] Die einzelnen Teile sind austauschbar und verzichten – abgesehen von einem Wechsel zwischen Vokalstücken und Instrumentalteilen – auf eine großangelegte formale Konzeption. Die Abhängigkeit einiger Klangresultate von Körperfunktionen, die das musikalische Fortschreiten generieren und determinieren (wie zum Beispiel das Singen nach eigenem Pulsschlag in den drei *Sommer*-Liedern), resultiert bei Holliger in einen zum Teil bewusst kalkulierten Verzicht des Komponisten auf Einflussnahme auf die Klangergebnisse. Dies führt allerdings nicht zu einer Steigerung der Freiheit der Interpreten, sondern erfordert vielmehr eine umso größere Unterwerfung: Das Werk offenbart sich dabei als unerbittliche Autorität, die dem Interpreten wenig Interpretationsspielraum gestattet, sondern ein Ausführen der Musik an der Grenze der von ihr auferlegten physischen Anforderungen erfordert.[22] Die extreme Konzentration auf ein sehr beschränktes Material veranschaulicht außerdem den Willen des Komponisten, seine eigenen Spuren nicht hinter einer Komplexität zu verwischen, sondern sich laut Holliger „der Offenkundigkeit zu stellen, sich in eine Position zu ver-

[17] Brotbeck, „Komponierte Erkaltung," 33. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Unterscheidung zwischen Sprachfähigkeit und Sprachfertigkeit bei Helmut Lachenmann, „Affekt und Aspekt," in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 63–72.

[18] Siehe ibid., 30.

[19] Roman Brotbeck, „Scardanelli et l'/d'après Scardanelli," in: *Heinz Holliger. Komponist, Oboist, Dirigent*, hg. von Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 140–190, hier 146.

[20] Siehe Holliger, zitiert in Philipp Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger," 39.

[21] Siehe Ericson, *Heinz Holliger*, 510.

[22] Siehe Brotbeck, „Scardanelli et l'/d'après Scardanelli," 149–152.

setzen, wo man nicht mehr lügen kann, also in eine völlig untheatralische und völlig schmucklose Situation begibt.“[23]

2 Grenzen der Wahrnehmung

Dem gesamten Zyklus, welcher sich aus den *Jahreszeiten*, *„(t)air(e)“*, den *Übungen zu Scardanelli* als auch Teilen aus der *Turm-Musik* und dem *Ostinato Funebre* zusammensetzt, liegen Gedichte von Friedrich Hölderlin zugrunde, die er unter dem Pseudonym *Scardanelli* verfasste. Der Komponist hat es jedoch bewusst vermieden, die Gedichte musikalisch zu interpretieren.[24] Vielmehr versuchte er das zu ergründen, was sie im Verborgenen andeuten und mit ihnen als einem historischen Material zu arbeiten, welches in der Musik gebrochen, erstarrt und geradezu maskenhaft zum Klingen gebracht wird.[25] Für Holliger finden Wort und Musik vor allem an den Grenzen (wenn nicht sogar jenseits der Grenzen) der Sprache zueinander, da jedes Wort seiner Auffassung nach Kreise erzeugt und in alle Richtungen ausstrahlt.[26] Philipp Albèra zufolge geht es der Musik weniger darum, „die ihr zugrundeliegenden Texte zu artikulieren oder zu paraphrasieren – es sind verschlüsselte Botschaften, kabbalistische Zeichen –, als vielmehr darum, das zu erforschen, was sie verschweigen. Hinter den Wörtern, Noten oder Figuren lässt die Musik Spuren des Gelebten auftauchen, für die sie stehen.“[27] Ähnlich zu Holligers oben zitierter Aussage bezüglich der Klangdeformation geht es dem Komponisten somit auch in Bezug auf die Textbehandlung um Wahrnehmungsprozesse, die sich jenseits der bewusst erfahrbaren Oberfläche ereignen. Das Interesse an tieferen Bedeutungsebenen offenbart sich außerdem auch durch die Integration zahlreicher versteckter Anspielungen sowohl auf Hölderlins als auch Holligers eigene Biografie, die der Komponist in Interviews teilweise aufgeschlüsselt hat.[28] Diese sollen allerdings kein Porträt Hölderlins oder Holligers darstellen, sondern werden von dem Komponisten – analog zu der oben erläuterten Art der Textbehandlung – als kulturelles Bezugssystem genutzt, da dieser nach eigener Aussage ungern auf der Grundlage rein abstrakter Methoden arbeitet.[29]

---

[23] Holliger, zitiert in Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger,“ 41–42.

[24] Siehe ibid., 40.

[25] Siehe ibid., 34.

[26] Siehe ibid.

[27] Albèra, „… unter die Katakomben der Zeit…,“ 16–17.

[28] Siehe vor allem Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger.“

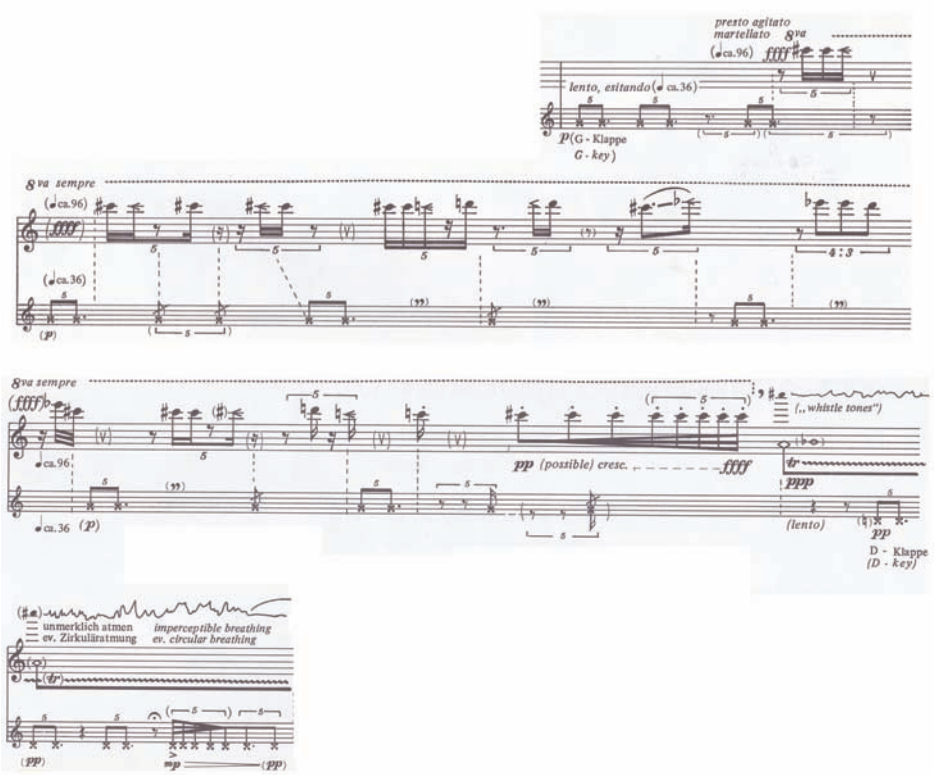
[29] Siehe ibid., 40.

Schon die Wahl des Instrumentes des innerhalb des *Scardanelli-Zyklus'* zentralen Werkes *„(t)air(e)"* deutet auf Hölderlin hin, der bekanntlich selbst Flöte spielte.[30] Daneben ist der zentrale Ton *d* zu nennen, der in all seinen Variationen, Transformationen, Umspielungen und Verfremdungen das Tonfundament des Stückes bildet. Laut Holliger weist dieser Ton gleich in dreifacher Hinsicht auf Hölderlin und ihn selbst hin: Erstens bezeichnete Hölderlin (wie im Übrigen auch Holligers Vorbilder Bernd Alois Zimmermann und Robert Schumann) diesen Ton als seinen „Lebenston". Zweitens deutet der Buchstabe *d* auf Hölderlins und Schumanns Begriff der *D*iotima hin, und drittens kommt der Ton *d* (in seiner französischen Schreibweise *re*) im Namen des Widmungsträgers Au*ré*le Nicolet vor.[31] (Darüber hinaus ist die Silbe *re* auch im Titel tai*re* zu finden.) Des Weiteren wird – in Anlehnung an Heinrich Schütz – der Ton *es* und – analog zu Olivier Messiaen – der Quintolenrhythmus im Notenbeispiel 1 als Symbol für den Tod verwendet.[32] Das in Verbindung mit diesem Rhythmus verwendete Klappengeräusch legt außerdem eine Assoziation mit dem Herzschlag nahe.

[30] Siehe weiterführend *Friedrich Hölderlin und die Musik – Musikalische Dokumente aus Hölderlins Leben*, compact disc (Stuttgart: Cornetto, 2008).

[31] Siehe Ericson, *Heinz Holliger*, 513. Ericson identifiziert an dieser Stelle zudem weitere untergeordnete Zentraltöne.

[32] Siehe Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger," 28 und 47. Siehe auch Holliger, zitiert in Ericson, *Heinz Holliger*, 594.



Notenbeispiel 1: Heinz Holliger, *„(t)air(e)“* für Flöte solo, 4–5
(© mit freundlicher Genehmigung: Mainz: Ars Viva, 1988)

Roman Brotbeck erkannte eine weitere sehr prägnante Zahlensymbolik im letzten Abschnitt von *„(t)air(e)“*, den Ericson als „Abgesang“ bezeichnet (siehe Notenbeispiel 2).[33] Hier scheint der Atem wie ausgeschaltet zu sein, da der Flötist angewiesen ist, unmerklich und völlig regungslos in den Pausen zu atmen.[34] Ohne Körperbewegung und ohne Ausdruck erklingen zwölf sich verlangsamende Melodien mit bis an die Hörbarkeitsgrenze ausgedehntem diminuendo,[35] dessen leblose Abgeklärtheit von Brotbeck mit „der abgrenzenden Eindringlichkeit einer Totenmaske“ verglichen wurde.[36] Nach Brotbecks Auffassung spiegelt dieser Teil Hölderlins Leben wie aus

[33] Siehe Ericson, *Heinz Holliger*, 514.

[34] Siehe Regieanweisung unter dem Sternchen. Heinz Holliger, *„(t)air(e)“* für Flöte solo (Mainz: Ars Viva, 1988), 6.

[35] Siehe ibid.

[36] Brotbeck, „Scardanelli et l’/d’après Scardanelli,“ 143.

der Ferne wider.[37] Die Anzahl der verwendeten rhythmischen Einheiten deutet seiner Meinung nach auf Hölderlins Biografie hin: In der Mitte seines Lebens (mit 37 Jahren) zog sich dieser 1807 in den Tübinger Turm zurück, wo er – für geisteskrank erklärt – den Rest seines Lebens verbrachte (und ab 1837 unter dem Pseudonym Scardanelli[38] Gedichte verfasste). Bei dem 37. Viertelschlag erscheint der Ton *h*, der auf *H*ölderlin und *H*olliger hinzuweisen scheint. (Holliger war zu Kompositionsbeginn des *Scardanelli-Zyklus'* ebenfalls 37 Jahre.) Nach dem 73. Viertelschlag – dem Todesalter Hölderlins – erklingt abermals der Ton *h*, nun allerdings um einen Viertelton erhöht. Dieser Ton wird als einziger im gesamten Abgesang – als letztes Aufbäumen vor dem finalen Tod – mit dynamischem Ausdruck belebt, bevor sich die Linie durch Herauspressen des letzten verfügbaren Atems des physisch vollkommen erschöpften Flötisten in die Höhe verflüchtigt – ein Klangprozess, der mit der Seele, die nach dem Tod gen Himmel schwebt, assoziiert werden kann. Als Ergänzung zu der bereits von Brotbeck beschriebenen Zahlensymbolik kann außerdem folgender Punkt identifiziert werden: Auf dem 67. Schlag – also in dem Lebensjahr, in dem Hölderlin begann, unter dem Pseudonym Scardanelli zu schreiben – erklingt interessanterweise der einzige, länger ausgedehnte Ton *d* – Hölderlins „Lebenston", der wie ein Abschied von seiner ersten Existenz vor seinem Rückzug in den Turm wirken mag.

Solche Andeutungen, Analogien und Symbole sind allerdings kein Selbstzweck, sondern möchten als „kulturelles Erbe" verstanden werden.[39] Dabei soll die Verschlüsselung keineswegs ein Hindernis für den Rezipienten darstellen, sondern vielmehr die Vieldeutigkeit des Werkes erhöhen, was das folgende Zitat Holligers veranschaulicht: „Mich interessiert sehr die Vorstellung des Zweigesichtigen, das heißt, die eine Seite ist nicht nur die Projektion der anderen, sondern die beiden Seiten sind genau aufeinander bezogen, auch wenn das nicht hörbar ist. Das fasziniert mich auch als Weltanschauung! Ich spiele oft mit dieser Vieldeutigkeit des Nichtsichtbaren, Nichthörbaren."[40]

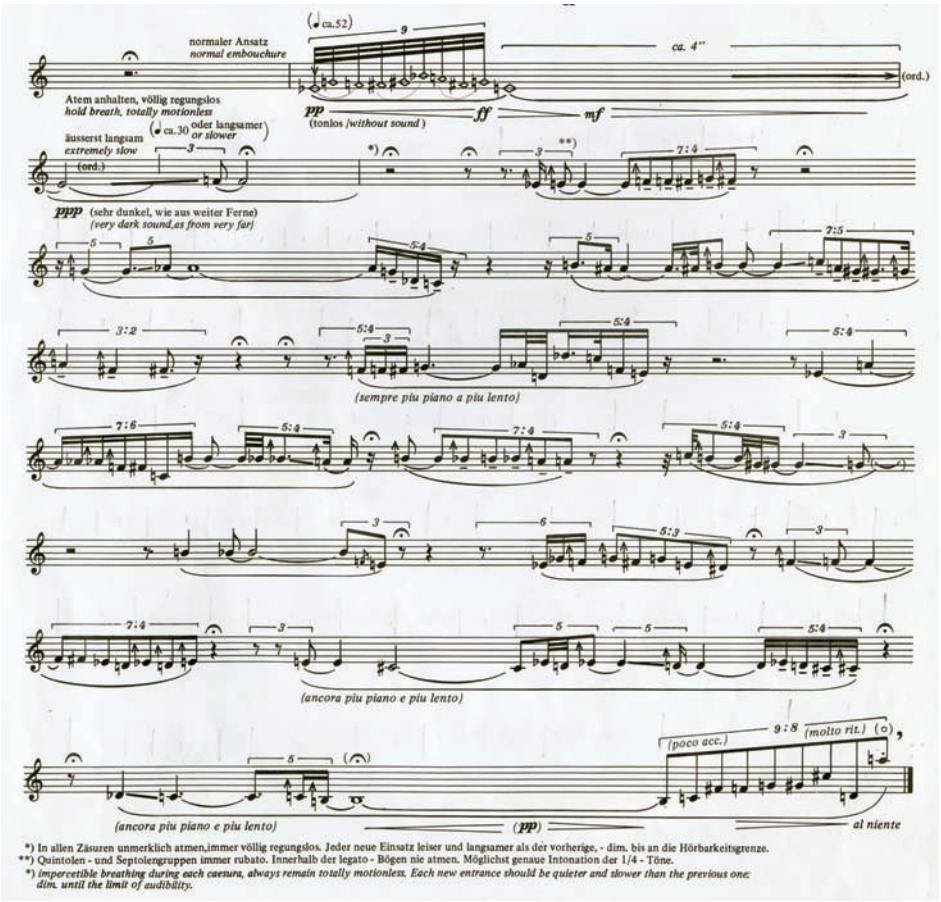
---

[37] Siehe ibid., 143–144. Vgl. auch Holligers Regieanweisung kurz vor Beginn des Abgesangs: „(sehr dunkel, wie aus weiter Ferne)." Holliger, *„(t)air(e)"* für Flöte solo, 6.

[38] Zur Verwendung und zu möglichen Bedeutungen des selbstgewählten Namens Scardanelli, siehe Christian Oestersandfort, *Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung* (Tübingen: Max Niemeyer, 2006), 308–312.

[39] Siehe Holliger, zitiert in Ericson, *Heinz Holliger*, 593.

[40] Holliger, zitiert in Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger," 22.



Notenbeispiel 2: Heinz Holliger, *„(t)air(e)“* für Flöte solo, 6,
(© mit freundlicher Genehmigung: Mainz: Ars Viva, 1988)

Vor diesem Hintergrund stellt sich dennoch für viele Interpreten die grundsätzliche Frage, ob die Kenntnis unhörbarer Details für sie selbst oder für die Rezipienten überhaupt nützlich sein kann oder nicht vielmehr die Wahrnehmung einzuschränken und in eine bestimmte Richtung zu lenken versucht. Das im vorstehenden Zitat erwähnte Spiel mit der Wahrnehmung kann in Bezug auf nicht hörbare Elemente zwischen Komponist, Interpret und Hörer allerdings nur gespielt werden, wenn nicht nur der Interpret, sondern auch die Hörer die Verborgenheit vorhandener Andeutungen überhaupt erahnen. Die Kenntnis möglichst vieler unhörbarer Symbole kann somit zum einen die Interpretation für den Flötisten bewusster gestalten und zum anderen auf die immense Vieldeutigkeit dieser Musik hindeuten und damit Hörerfahrungen in Bezug auf mögliche und für die Hörer noch unbekannte Dimensionen erweitern. Da es selbst einem informierten Interpreten nicht möglich ist, die ver-

steckten Symbole in einer Interpretation hörbar zu machen, ist er darauf angewiesen, diese durch verbale Erläuterungen dem Publikum mitzuteilen. Trotz der Vermittlung von Informationen durch den Interpreten vor der Aufführung können die meisten Symbole während des Konzertes allerdings kaum im Detail nachvollzogen werden. Daher kann die Entschlüsselung einer Auswahl an musikalischen Andeutungen somit das Hörerlebnis keineswegs lenken oder sogar einschränken, sondern leistet lediglich einen unverbindlichen Hinweis auf den versteckten Symbolgehalt, der dem Hörer die Rätselhaftigkeit dieser Musik vor Augen führen möchte. Das bloße Bewusstsein, dass hier etwas im Verborgenen jenseits der bewussten Aufführungserfahrung liegt, kann das Konzerterlebnis nicht nur für den Interpreten, sondern auch für die Hörer intensivieren.

3 Körperliche Grenzerfahrungen für Interpret und Hörer

In *„(t)air(e)“* werden – wie bereits angedeutet – Grenzerfahrungen für den Interpreten spürbar ins Unerträgliche gesteigert. Bereits der Titel des Werkes deutet darauf hin, dass die wesentliche Grundfunktion des menschlichen Körpers, das Atmen, in diesem Stück gestört wird: Das französische Wort *air* (Luft, Melodie, Arie, Atem) findet sich im inneren Teil von *taire* (verschweigen, nicht sagen) wieder – eine Tatsache, die von Roman Brotbeck treffend als „Leben in der Umklammerung des Todes“ bezeichnet wurde.[41] Der Rahmen des Wortes bildet dabei das Wort *te* (dich), das den Rezipienten direkt als Interaktionspartner anzusprechen scheint.[42] Im Verlauf des gesamten Stückes werden alle Ansätze und Versuche, eine Melodie entstehen zu lassen, unterdrückt und scheitern schließlich.[43] Nicht zuletzt deshalb bezeichnete Holliger *„(t)air(e)“* als ein „Lied unter falschen Bedingungen.“[44] Schon der erste zaghafte Versuch, eine Melodie aus dem Nichts entstehen zu lassen bricht gleich zu Beginn des Stückes ab und führt den Flötisten durch das zitternde Herauspressen letzter Atemluft bereits im zweiten Takt an seine physischen Grenzen. Die erste Phrase endet schließlich im Einatmen eines Geräuschklanges, durch den der Flötist diese wieder in den eigenen Körper zurückzunehmen scheint (siehe Notenbeispiel 3).[45]

---

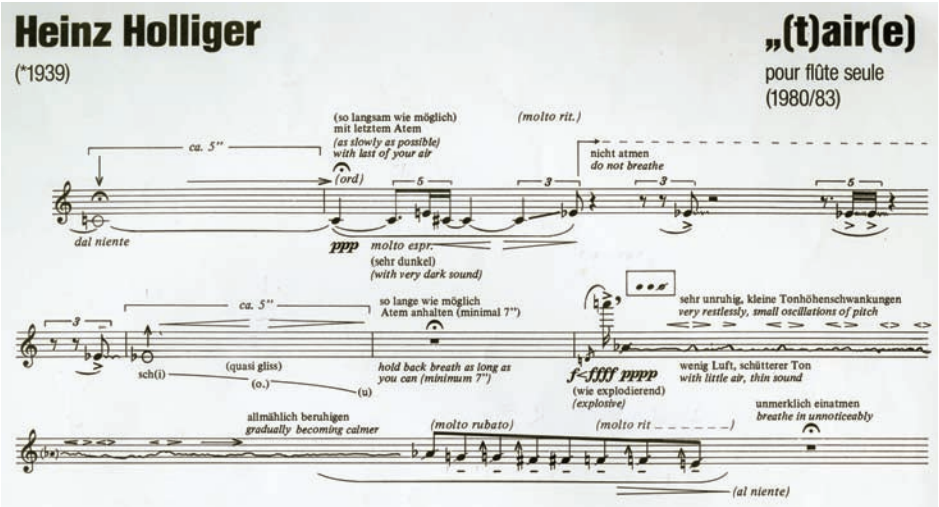
[41] Brotbeck, „Komponierte Erkaltung,“ 33.

[42] Siehe Heinz Holliger, [Anmerkungen zu den einzelnen Teilen], in: ders., *Scardanelli-Zyklus* (1975–1991), für Solo-Flöte, kleines Orchester und gemischten Chor, nach Gedichten von Friedrich Hölderlin, Booklet zur Audio-CD (München: EMC Records, 1993), 24–27, hier 27.

[43] Vgl. Ericson, *Heinz Holliger*, 512.

[44] Holliger, zitiert in ibid.

[45] Vgl. Brotbeck, „Komponierte Erkaltung,“ 30.



Notenbeispiel 3: Heinz Holliger, *„(t)air(e)“* für Flöte solo, 3
(© mit freundlicher Genehmigung: Mainz: Ars Viva, 1988)

Die Forderung von *molto espressivo* zu Anfang des zweiten Taktes (an dem Punkt, an dem die Melodie zu einem ersten Lebensversuch ansetzt) deutet das Konfliktpotential zwischen der lebendigen Ausdruckskraft eines *molto espressivos* und des völligen Scheiterns jeglichen Lebensversuches im Fortgang des Werkes an.[46] Im Verlauf des fünfzehnminütigen Stückes ist es dem Interpreten auch weiterhin kaum gestattet, einen freien Atemzug zu nehmen: Nahezu alle Atemprozesse sind in Form von vorgeschriebenen Klangaktionen genau festgelegt und initiieren existenzielle Prozesse des Verlöschens, des Verstummens und des Sich-Zersetzens,[47] in denen der Interpret angehalten wird, jedem Atemversuch eine letzte minimale Energie abzuringen.[48] Selbst die Pausen bieten keinen Raum zur Erholung, sondern stellen sowohl für den Interpreten als auch für das Publikum Zeitpunkte extremster Anspannung dar. Hervorgerufen wird diese Anspannung durch Aufführungsanweisungen, welche sich gezielt gegen das natürliche Bedürfnis zu atmen richten, wie zum Beispiel „mit letztem Atem“, „nicht atmen“ oder „so lange wie möglich Atem anhalten“.[49] Roman Brotbeck hat diese Situation folgendermaßen überspitzt kommentiert: „Der Interpret wird Exerzitien unterworfen, die auf das Existentiellste seiner Persönlichkeit zielen. Wenn Holliger mit einem ganzen Arsenal von Anweisungen, die gegen die sogenannte Natur verstoßen […], alle natürlichen oder eingeübten Verhaltensweisen der

[46] Vgl. Ericson, *Heinz Holliger*, 512.

[47] Vgl. Helmut Lachenmann, „Über Heinz Holliger,“ 309.

[48] Vgl. Brotbeck, „Komponierte Erkaltung,“ 31.

[49] Siehe exemplarisch die Regieanweisung in den Takten 2–4. Holliger, *„(t)air(e)“* für Flöte solo, 1.

Interpreten blockiert und lähmt, nähert sich das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret jenem zwischen Täter und Opfer an. Und indirekt überträgt sich dieses Verhältnis auch auf das Publikum."[50] Im Spannungsfeld zwischen größtmöglicher Erregung und vollkommener Erschöpfung entstehen für den Interpreten und die Hörer somit sowohl psychische als auch physische Extremsituationen, die sich auf der äußersten Grenze der Möglichkeiten befinden – eine Steigerung wäre Holliger zufolge nur noch der Selbstmord.[51]

4 Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten des Darstellerkörpers

Die Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des Darstellerkörpers identifiziert Erika Fischer-Lichte seit den 1960er-Jahren (neben anderen) als ein zentrales Thema des Theaters und der Performance-Kunst, welches sich aus einem gewandelten Verständnis des Körpers speist.[52] Monika Schmitz-Emans identifiziert hinsichtlich dieser Wandlung des Körperverständnisses folgende Paradoxa, die in einschlägigen Publikationen angesprochen werden:

> Man trägt einerseits Körperverliebtheit zur Schau – nichts, das aufwendiger gepflegt, gestylt, geschmückt und inszeniert würde. Und doch scheint körperliche Präsenz zunehmend gleichgültiger zu werden: Was von den Körpern im Zeitalter der expandierenden Kommunikationstechnologie und der allseitigen Virtualisierung bleibt, sind allenfalls digitalisierte bunte Bilder, oft auch nur statistische Daten. […] Doch die Gleichzeitigkeit von Allgegenwart und Virtualisierung des Körperlichen ist nicht das einzige aktuelle Paradox: Einerseits scheint das affirmative Verhältnis des Menschen zu seinem Körper gerade in der Gegenwartskultur durch keinerlei körperfeindliche Moral gestört zu werden; seinen Körper zu pflegen, ihm sein ‚Recht' zu verschaffen, ja sich von ihm leiten zu lassen und auf ihn zu ‚hören', gilt nicht nur als statthaft, sondern als weise. Andererseits wurde Körpern niemals mehr und drastischere Gewalt angetan: begonnen bei der alltäglichen modebewussten Selbstverstümmelung bis hin zum technisch perfektionierten Genozid.[53]

---

[50] Brotbeck, „Scardanelli et l'/d'après Scardanelli," 152.

[51] Diese Aussage Holligers, die sich auf die Werke Dona nobis pacem, Psalm und Pneuma bezieht, trifft meiner Meinung nach auch auf *„(t)air(e)"* zu. Siehe Holliger, zitiert in Albèra, „Ein Gespräch mit Heinz Holliger," 32.

[52] Siehe Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 139.

[53] Monika Schmitz-Emans, „Der Körper und seine Bindestriche: Zu Analysen der Ambiguität des Körperlichen und zur Dialektik seiner Modellierungen im wissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart,"

Auch wenn Fischer-Lichtes Beispiele aus der Performance-Kunst weit radikaler sind und sogar die Zufügung oder Zurschaustellung von bereits vorhandenen Verletzungen oder Verstümmelungen der Künstler beinhalten,[54] kann eine Darstellung körperlicher Unzulänglichkeit auch in Holligers Musik vorgefunden werden: Besonders die Werke *Cardiophonie*[55] und *„(t)air(e)“* führen die Verletzlichkeit und Grenzen des Darstellerkörpers vor, indem sie körperliche Grundfunktionen wie Herzschlag oder Atem derart manipulieren, dass Konzertaufführungen den Interpreten an seine existentielle Grenze führen. Die Klangereignisse erfolgen dabei – wie bereits erwähnt – nicht um des Effektes willen, und gerade weil alle Klangprozesse in den Dienst eines energetisch logischen Spannungsverlaufs gestellt werden, können extreme Grenzerfahrungen auf der Bühne generiert werden. Körperliche Grenzerfahrungen sind dem Hörer bereits aus nichtkünstlerischen Zusammenhängen bekannt. Jeder kennt zum Beispiel das beklemmende Gefühl, das nach überlangem Anhalten der Luft entsteht. Auf diese Weise knüpft *„(t)air(e)“* an existentielle menschliche Erfahrungen und damit auch an den Wahrnehmungshorizont unerfahrener Hörer an. Die körperlichen Klangaktionen scheinen schließlich vor allem durch ihre Eingliederung in logische Energieverläufe und Strukturen des Werkes auch eine Verweigerung bzw. Steuerung der eigenen Anteilnahme der Hörer ähnlich wie bei *Cardiophonie* fast unmöglich zu machen.[56] Daher wird *„(t)air(e)“* auch auf der Ebene der Rezeption oftmals als ein Extremstück empfunden, das die Zuhörer polarisiert.

In Bezug auf den gesunden Atem formulierte Holliger 1994 folgende Fragen, die gleichzeitig seine Position bzw. seine Abgrenzung zu anderen Musikstilen des 20. Jahrhunderts aufzeigen:

> Besteht vielleicht sogar ein Zusammenhang zwischen der immer stärkeren Luftverschmutzung (der „Nichtmehratembarkeit“ der Luft) seit der Industrialisierung und den zunehmend starren Rhythmen der futuristischen Maschinenmusik, den paralysierten, wenn auch manchmal komplexen rhythmischen Mustern des Neoklassizismus, der rhythmischen Primitivität des Neobarock, dem schnurgeraden Abspielen alter Musik in

---

Rezension von Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Hg.), *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel* (Tübingen: Attempto, 2000), in *KulturPoetik* 1/2 (2001): 275–289, hier 275–276.

[54] Siehe Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 146–148.

[55] In *Cardiophonie* (1971) wird das psychische und physische Sterben thematisiert. Der Interpret spielt nach seinem eigenen, durch Lautsprecher verstärkten Pulsschlag, welcher durch die zunehmenden Anforderungen des Stückes immer schneller wird. In gestisch-szenischer Darstellung zelebriert er seinen Zusammenbruch am Ende des Werkes, der nach Keuchen, Stöhnen und Schreien ohne Instrument und anschließender Flucht von der Bühne backstage durch das Ende der Verstärkung seiner Pulsschläge durch die Lautsprecher symbolisiert wird. Siehe Heinz Holliger, *Cardiophonie* für Oboe und drei Magnetophone (Mainz: Ars Viva, 1995).

[56] Vgl. in Bezug auf das Werk *Cardiophonie*: Ericson, *Heinz Holliger*, 290–291.

> diesen Perioden, der Starrheit der ersten seriellen Werke mit ihrer quantitativen, additiven „Daueraneinander-reiherei", und, last but not least, dem völlig künstlichen, synthetischen, ja körperfeindlichen „beat" der Popmusik, der ganze Generationen dazu bringt, mit ihrem „bewalkmanten" Kopf nur noch im Tempo der Stoppuhr (Viertel = 60) zu wackeln? Wer richtig atmet, wird damit auch seinen Sinn für Artikulation, Phrasierung, Tonqualität, Klangfarbe, rhythmische Gestaltung, melodische Gliederung und „sprechenden", „singenden" Ausdruck schärfen: alles Dinge, die einer Musikmaschine, von denen es mehr als genug gibt, verwehrt sind.[57]

Im Unterschied zu der hier kritisierten Musikkultur, die nach Holliger eine den meisten Menschen schon nicht mehr bewusste Körperfeindlichkeit aufweist, versucht *„(t)air(e)"* bewusst auf einen körperfeindlichen Aspekt unserer Gesellschaft – jene im Zitat angesprochene „Nichtmehratembarkeit" – hinzuweisen und damit gleichzeitig auch wieder die Wahrnehmung für den gesunden Atem zu sensibilisieren, der nicht nur für die im Zitat adressierten Musiker essenziell ist.[58] Der Atem wurde seit jeher in den unterschiedlichsten Kulturen als Inbegriff des Lebens angesehen.[59] Aufgrund seiner existenziellen Körperlichkeit stellt der Atem zudem ein zentrales musikalisches Ausdrucksmittel bereit, welches die Möglichkeit bietet, im Konzertsaal körperliche Grenzsituationen nicht nur zu simulieren, sondern sogar zu evozieren.[60] Dies resultiert vor allem daraus, dass Atem und Stimme als im Leib[61] veran-

---

[57] Heinz Holliger, „META TEMA ATEM," in Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Atem: Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik* (Aarau: Nepomuk, 1999), 165–167, hier 166–167.

[58] Vgl. Karolin Schmitt, „*ANI*MusicA, Gesellschaft und Atem in der Musik am Beispiel von fünf zeitgenössischen Werken für Querflöte," in *Von Platon bis zur Global Governance: Entwürfe für menschliches Zusammenleben*, hg. von Mathias Lotz, Matthias van der Minde und Dirk Weidmann (Marburg: Tectum, 2010), 233–252, hier 237.

[59] Siehe Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Atem: Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik*, 71–80.

[60] Siehe Schmitt, „ANIMusicA," 233.

[61] In der einschlägigen Gegenwartsliteratur wird häufig auch zwischen dem Körper (als dem von Entfremdung gezeichnete Produkt kultureller Prägung) und dem konkret erfahrenen und empfundenen Leib differenziert, siehe Schmitz-Emans, „Der Körper und seine Bindestriche," 277–278 und Julika Funk und Cornelia Brück, „Fremd-Körper: Körper-Konzepte – Ein Vorwort," in dies. (Hg.), *Körper-Konzepte* (Tübingen: Gunter Narr, 2000), 7–18, hier 8–10. Die Dialektik von Leib-Sein und Körper-Haben erweist sich für Fischer-Lichte jedoch als Hirngespinst. Siehe Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 293.

kerte und auf diesen bezogene Ausdrucksmittel die Grundlage für jegliche mit Körperlichkeit verbundene Musikausübung darstellen.[62]

Die Repräsentation von Körperlichkeit in der Musik in Form der Verwendung musikalischer Gesten ist seit jeher charakteristisch für die abendländische Musik und wird oftmals – wie zum Beispiel von Christopher Small – als Impetus für Emotionen angesehen.[63] Vor allem hinsichtlich der Instrumentalmusik spricht Small allerdings von einer Art Emanzipation der musikalischen Gesten von ihrem körperlichen Ursprung.[64] Die Unterscheidung zwischen musikalischen und körperlichen Gesten muss in Bezug auf Holliger allerdings grundsätzlich in Frage gestellt werden. Das, was Small im folgenden Zitat für die Konzertmusik diagnostiziert, trifft somit gleich in mehrfacher Hinsicht nicht auf *„(t)air(e)"* zu und ist auch darüber hinaus zweifelhaft: „The musicians of the concert hall are actors also, no less than the singer-actors of the opera house, and like them are representing relationships that they are not actually experiencing. But the convention of the concert hall denies them any expressive use of bodily gesture, confining them to gestures in sound that are made through their instruments. The art of representation has alienated itself completely from the human body and its gestures, in which it originated."[65] Zunächst wird in *„(t)air(e)"* neben der Flöte auch explizit der Körper als Instrument genutzt, so zum Beispiel durch die bewusste Integration von körperlichen Klangaktionen (wie das Nach-Luft-Schnappen oder das Herauspressen letzter Luft) oder durch die Negierung der natürlichen Gestik durch völlig regungsloses und unmerkliches Atmen.[66] Musikalische und körperliche Gesten bedingen somit einander.[67] Des Weiteren verschmilzt in *„(t)air(e)"* die künstlerische Darstellung mit der Realität, da der Flötist die körperlichen Prozesse nicht nur repräsentiert, sondern unmittelbar durchleben muss, was weiter unten genauer beleuchtet werden wird. Diese beiden Phänomene wurden vor allem in der Theaterwissenschaft eingehend thematisiert. In Anlehnung an Jerzy Grotowski erklärte Erika Fischer-Lichte: „Der Schauspieler beherrscht nicht seinen Körper […], er lässt ihn vielmehr selbst zum Akteur werden."[68]

---

[62] Vgl. Stefan Drees, *Körper, Medien, Musik: Körperdiskurse in der Musik nach 1950* (Hofheim: Wolke, 2011), 13. Siehe auch Tim Becker, *Plastizität und Bewegung: Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts* (Berlin: Frank und Timme, 2005), 198–199.

[63] Siehe Small, *Musicking*, 152.

[64] Für die Differenzierung zwischen Gestik und Körperlichkeit, siehe weiterführend Margreth Egidi et al. (Hg.), *Gestik: Figuren des Körpers in Text und Bild* (Tübingen: Gunter Narr, 2000).

[65] Small, *Musicking*, 155.

[66] Siehe Holliger, *„(t)air(e)"* für Flöte solo, 4 und 6.

[67] Siehe in diesem Zusammenhang auch Frank Hilberg, „Körperlichkeit," in *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hg. von Helga de la Motte-Haber (Laaber: Laaber 2000), 198–206.

[68] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140. Siehe auch Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater* (Zürich: Orell Fuessli, 1986).

Ohne hier weiter auf die komplexe Theorie Fischer-Lichtes eingehen zu können, zeigt diese grundlegende Aussage eine wichtige Parallele zu *„(t)air(e)"* auf: Die existentiellen Prozesse des Erstickens lassen sich von dem Flötisten kaum kontrollieren und bleiben somit abhängig vom Körpergefühl im Moment der Aufführung. Je nach aktueller Situation lassen sich die Klangresultate weder vorhersagen noch beherrschen, da sie in hohem Maße von der aktuellen Körperdisposition des Flötisten abhängen. Die Zeitspanne, die man imstande ist, die Luft anzuhalten, und das Klangresultat darauffolgender Klangaktionen (wie zum Beispiel nach Luft zu schnappen oder eine bestimmte Klanggeste auszuführen) können von Aufführung zu Aufführung signifikant divergieren. Im Unterschied dazu behält der Interpret in Aufführungen eines Großteils der abendländischen Kunstmusik doch zumindest weitestgehend die Beherrschung über Details seiner eigenen Interpretation, die er zuvor einstudiert hat. In meiner Wahrnehmung nähert sich eine Aufführung von *„(t)air(e)"* aufgrund einer gewissen Unvorhersagbarkeit der körpergesteuerten Prozesse somit der Aufführungsereignisse der Performance-Kunst an.

Der Körper als künstlerischer Gegenstand ist unkontrollierbar, da er sich ständig transformiert, sich neu erschafft und sich ereignet.[69] Der Körper stellt daher nach Fischer-Lichte nicht ein Material wie andere Materialien dar, welche beliebig bearbeitbar und formbar sind, „sondern einen lebendigen Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben, er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung. Mit jedem Lidschlag, mit jedem Atemzug, mit jeder Bewegung bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs Neue. Daher bleibt der Körper letztlich unverfügbar."[70] Im Unterschied zu einem manifestierten Text stellt er somit keinen stabilen Referenzgegenstand bzw. keine konstante Aufführungsgrundlage dar.[71] Im Angesicht dieser Ausführungen liegt es daher nahe, den Notentext in Bezug auf sein Verhältnis zum Körper grundsätzlich neu zu beleuchten. In Anlehnung an Thomas J. Csórdas führt Fischer-Lichte aus der Sicht der Theaterwissenschaft aus, dass es das Ziel sei, dem Körper eine vergleichbare paradigmatische Position zu verschaffen wie dem Text, anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren. Der Körper wird dabei sogar als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion angesehen.[72]

---

[69] Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 158.

[70] Ibid.

[71] Obwohl der Urtext eines Werkes unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten selbst nach Sichtung aller vorhandenen Quellen im Normalfall nie eindeutig bestimmbar ist, kann eine Notenausgabe im Vergleich zu einem lebendigen Körper für einen Interpreten als konstante Aufführungsgrundlage angesehen werden.

[72] Siehe ibid., 153. Siehe auch Thomas J. Csórdas (Hg.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 6.

Daneben stellt Tim Becker eine weitere Sichtweise auf das Verhältnis zwischen Körper und Text vor. Ihm zufolge bilden Körper und Text keinen Antagonismus: Unter der Notation versteht Becker vielmehr eine Bewegungsschrift des Körpers, wobei Bewegungen im Zeichenhaften der Partitur eingefroren sind, um wieder ins Lebendige transformiert zu werden.[73] Dabei hängt der Prozess der Transformation in hohem Maße von dem Körpergedächtnis bzw. dem Körperwissen der Interpreten ab, welches meist über Generationen tradiert und verändert wurde und somit eine direkte Rekonstruktion der im Prozess des Komponierens angelegten Körperlichkeit verhindert.[74] Der durch den Komponisten in die Notation gelegte körperliche Impuls wird durch das eigene Körperwissen des Musikers somit immer wieder in neuer Weise freigesetzt und ausgestaltet.[75] In *„(t)air(e)“* wird im Prozess der Transformation des Notentextes dem Körper die höchste Kontrollinstanz eingeräumt. Eine Befolgung der Aktionsanweisungen geht schließlich mit einer Unterwerfung unter körperliche Grundbedürfnisse einher, die innerhalb initiierter Extremsituationen erfolgen müssen. Der Körper wird somit – wie bereits gesagt – selbst zum Akteur, der die Aufführung bestimmt und den Interpreten zum Untertan seiner eigenen körperlichen Grundfunktion – des Atmens – macht. Das Thema Körper wirft dabei nicht nur die Frage auf, wo die Grenze zwischen Natur und Kultur verläuft, sondern stellt die Existenz einer solchen Grenze selbst in Frage.[76]

Die Idee des Körpers als Akteur erforderte innerhalb ästhetischer Theorien auch eine Neubeleuchtung des Verständnisses der ‚Präsenz‘ eines realen Körpers im Verhältnis zur ‚Repräsentation‘ bzw. Verkörperung einer Darstellerrolle. Fischer-Lichte fasst diese Entwicklungen in Bezug auf die Theaterwissenschaft folgendermaßen zusammen:

> „Präsenz“ und „Repräsentation“ galten lange Zeit in ästhetischen Theorien als gegensätzliche Begriffe. Präsenz wurde dabei als Unmittelbarkeit verstanden, als Erfahrung

[73] Siehe Becker, *Plastizität und Bewegung*, 199. Hinsichtlich des Zeichenbegriffes siehe weiterführend Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2000), Umberto Eco, *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (Berlin: Suhrkamp, 1977) und Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters: Die Aufführung als Text. Eine Einführung* (Tübingen: Gunter Narr, 2009).

[74] Siehe Becker, *Plastizität und Bewegung*, 199.

[75] Siehe ibid., 199–201.

[76] Vgl. Schmitz-Emans, „Der Körper und seine Bindestriche,“ 278. Das Körperbild ist laut Julika Funk und Cornelia Brück mit Ambivalenzen behaftet, die unauflöslich sind, da der Körper im Spannungsfeld mehrerer Ordnungen aufgespannt sei – der von Sprache überzogenen und historisch konstruierten Ordnung des Symbolischen (d.h. der Ordnung der Darstellung) und der von Lust, Schmerz, Trauma, Tod und Zeitlichkeit bestimmten Ordnung des Realen. Der Körper erscheint somit als Ort der Vermittlung, des Übergangs oder aber der Verstörung und als Nicht-Ort einer Auflösung der Grenzen zwischen den Ordnungen. Siehe Funk und Brück, „Fremd-Körper,“ 7–18.

> von Fülle und Ganzheit, als Authentizität. Repräsentation dagegen wurde auf die grands récits bezogen, die als Macht- und Kontrollinstanz galten; sie wurde als festgelegt in ihrer Bedeutung und als starr begriffen und erschien vor allem deshalb problematisch, weil sie in ihrer Zeichenhaftigkeit immer nur einen vermittelten Zugang zur Welt eröffnet. Auf Aufführungen bezogen hieß dies, dass – gerade in den sechziger und frühen siebziger Jahren – der Körper des Schauspielers als Ort und Inbegriff der Präsenz galt […]. Die dramatische Figur dagegen erschien als Inbegriff von Repräsentation. Von der „Macht- und Kontrollinstanz" des literarischen Textes vorgegeben, vom Schauspieler mit seinem Körper als Repräsentation des dort „Vorgeschriebenen" ab- oder nachgebildet, galt die Figur auf der Bühne als Ausweis für die Repression, die der Text auf den Schauspieler und speziell auf seinen Körper ausübt. Der Körper des Schauspielers musste also von den Fesseln der Repräsentation, aus ihrem Würgegriff befreit und so der Spontaneität, der Authentizität seiner leiblichen Existenz zum Durchbruch verholfen werden.[77]

Dabei muss vor allem mit Blick auf die Aufführung von Musik, aber auch hinsichtlich der Verkörperung einer Rolle im Theater betont werden, dass die Interpretation einer Rolle oder eines Musikwerkes immer auch dem Interpreten interpretatorische Freiräume (und damit auch die Möglichkeit zur Präsenz) lässt und auch situationsgebundene, spontane Reaktionen verlangt, wenngleich allerdings absolute Spontaneität und Authentizität eines Individuums wohl nur im Rahmen von Improvisationen oder Aufführungsereignissen der Performance-Kunst erfolgen kann.[78]

Die von Fischer-Lichte beschriebene Schwerpunktverschiebung von der Verkörperung einer Figur auf den realen Körper hat schließlich auch Auswirkungen auf die Wahrnehmungsprozesse der Rezipienten: „Während im psychologisch-realistischen Theater seit dem 18. Jahrhundert immer wieder postuliert wird, dass der Zuschauer den Körper des Schauspielers lediglich als Körper der Figur wahrnehmen soll […], wird im Gegenwartstheater mit perzeptiver Multistabilität gespielt; im Zentrum des Interesses steht der Augenblick, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokus-

[77] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 255–256.

[78] Vgl. ibid., 318–332. In diesem Zusammenhang bezeichnete Tim Becker Kompositionen als Archive körperlicher Zustände und Bewegungen, „in welchen die mannigfaltigen Prozesse eines Ein- und Austritts von Körper – sowie die Potentiale seiner Transformation – gespeichert sind und im Akt der Aufführung und Wahrnehmung immer wieder aufs Neue und variiert freigesetzt werden." Partituren sind somit nicht als „Dispositive einer maßstabsgerechten Reproduktion von minutiös ausgemessenen Körperbewegungen anzusehen", sondern eröffnen innerhalb der Beschränkungen des Zeichensystems der Notation Freiräume für den Körper des Interpreten sowie der Rezipienten. Siehe Becker, *Plastizität und Bewegung*, 194.

siert wird, in dem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Wahrnehmungen befindet.“[79] Diese Art von oszillierender Wahrnehmung versetzt den Wahrnehmenden somit in einen Zwischenzustand des Pendelns zwischen Fiktion und Realität.[80] Im Augenblick des Umspringens von der Ordnung der Präsenz in die Ordnung der Repräsentation oder umgekehrt – d.h. in dem Moment, in dem die eine Wahrnehmungsordnung gestört, aber eine andere noch nicht etabliert ist – entsteht ein Zustand der Instabilität:

> Wenn innerhalb einer Aufführung die Wahrnehmung immer wieder umspringt und der Zuschauer entsprechend häufig zwischen zwei Wahrnehmungsordnungen versetzt wird, so wird zunehmend der Unterschied zwischen beiden Ordnungen unwichtiger und die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden fokussiert statt dessen die Übergänge, die Störung der Stabilität, den Zustand der Instabilität sowie die Herstellung einer neuen Stabilität. Je öfter das Umspringen sich ereignet, desto häufiger wird der Wahrnehmende zum Wanderer zwischen zwei Welten, zwischen zwei Ordnungen von Wahrnehmung. Dabei wird er sich zunehmend bewusst, dass er nicht Herr des Übergangs ist. Zwar kann er immer wieder intentional versuchen, seine Wahrnehmung neu „einzustellen“ – auf die Ordnung der Präsenz oder auf die Ordnung der Repräsentation. Ihm wird jedoch bald bewusst werden, dass das Umspringen ohne Absicht geschieht, dass er also, ohne es zu wollen oder es verhindern zu können, in einen Zustand zwischen den Ordnungen gerät. Er erfährt in diesem Moment seine eigene Wahrnehmung als emergent, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, als ihm nicht vollkommen frei verfügbar, zugleich aber als bewusst vollzogen.[81]

Schon allein innerhalb der Ordnung der Repräsentation werden die unterschiedlichsten Formen ästhetischer Erfahrung seit jeher wesentlich von einem anders gearteten Wechselspiel – dem bewusst gesuchten Wechselspiel zwischen mitvollziehendem Ausdrucksverstehen und distanziertem Registrieren – geprägt.[82] Die Distanz eines Interpreten oder Schauspielers zu dem Aufführungsinhalt ist dabei in dem traditionellen Verständnis eines Kunstwerkes angelegt und definiert das künstlerische Spiel, welches nicht wirklich, sondern Abbild bzw. Nachahmung der Wirklichkeit

---

[79] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 152.

[80] Siehe ibid., 151–152.

[81] Ibid., 258.

[82] Siehe Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik: Bild – Musik – Sprache – Körper* (Köln: Böhlau, 2008), 114–115, hier in Anlehnung an die Terminologie von Horst Rumpf, „Vom Bewältigen zum Gegenwärtigen, Wahrnehmungsdriften im Widerspiel,“ in *Die Kunst der Wahrnehmung: Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, hg. von Michael Hauskeller (Kusterdingen: Die Graue Edition, 2003), 228–260, hier 249.

ist.[83] Die von Fischer-Lichte für das Gegenwartstheater diagnostizierte Verwischung von Präsenz und Repräsentation wird in ähnlicher Form in *„(t)air(e)“* dadurch hervorgerufen, dass nicht – wie etwa durch gutes Schauspiel – die Erstickungsprozesse simuliert und vorgeführt, sondern vielmehr real ausgeführt werden. Dabei müssen die Grenzen des eigenen Körpers so gut wie möglich bekannt sein, da ein Luftanhalten oder Spiel „mit letztem Atem“ nur so lange ausgereizt werden kann, wie man als Interpret gerade noch die Möglichkeit hat, das Stück vor dem Hintergrund seines weiteren Verlaufes zu Ende zu bringen, ohne zu kollabieren. Die Grenzen des eigenen körperlichen Energiehaushaltes im Angesicht der unterschiedlichsten Einflüsse, Störungen und Aufführungsumstände müssen in einer langen und mühevollen Erarbeitungsphase des Werkes zumindest soweit erforscht worden sein, dass trotz der Unterwerfung unter den eigenen Körper während der Aufführung eine Einteilung der Energie zu dem Grad erfolgen kann, an dem eine Steigerung des physischen Einsatzes und der psychischen Belastung für den Interpreten nicht mehr möglich ist, ohne die eigene Gesundheit zu gefährden.

5 Fazit

Das Beispiel *„(t)air(e)“* zeigt, dass ein Entwurf einer Ästhetik des Performativen – wie ihn Fischer-Lichte für die Theaterwissenschaft vorgenommen hat und dessen Notwendigkeit sie aus den Entwicklungen des Theaters seit den 1960er-Jahren herleitet – auch notwendigerweise auf die Musik übertragen werden muss, um dort überlieferte ästhetische Theorien produktiv zu ergänzen.[84] Dabei geht es einer Ästhetik des Performativen um das reale Erscheinen von Menschen und Dingen und nicht um ihre Scheinhaftigkeit:[85] „Sie [die Ästhetik des Performativen, Anm. d. Verf.] weist Aufführungen nicht als Sinnbild und Abbild menschlichen Lebens aus, sondern als

[83] Das Thema der Nachahmung der Wirklichkeit auf der Bühne findet sich schon bei Aristoteles, der die Distanzierung zwischen Interpret bzw. Schauspieler und Zuschauer zu dem Inhalt anspricht, welche gerade dadurch zustande kommt, dass das ‚Spiel‘ eben nicht wirklich ist, sondern nur eine Abbild der Wirklichkeit. Siehe Arbogast Schmitt, *Aristoteles: Poetik* (Berlin: Akademie, 2011), 404–406. Siehe auch Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 158, 294–304; Tim Becker, Raphael Woebs und Martin Zenck, „Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen,“ in *Die Musikforschung* 56/3 (2003): 272–281, hier 275–280. Für weiterführende Informationen in Bezug auf den Begriff der Nachahmung siehe Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung: Eine Geschichte der europäischen Poetik* (München: Wilhelm Fink, 2000).

[84] Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 315–316. Zu der Problematik der Anwendung von zum Beispiel hermeneutischer Ästhetik, semiotischer Ästhetik oder Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik auf die Performancekunst siehe ibid., 19–30.

[85] Siehe ibid., 360.

das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht in einem metaphorischen Sinn. Tiefer als in einer Aufführung kann sich Kunst wohl kaum auf das Leben einlassen, weiter als hier sich ihm wohl kaum annähern.“[86] Hier wird also eine Dimension des Grenzganges zeitgenössischer Kunst angesprochen, die sich direkt und nicht nur in metaphorischem Sinne auf das Leben der Beteiligten einlässt und ästhetische Erfahrungen als Grenzerfahrungen begreift.[87] Die von Fischer-Lichte angesprochene Störung von gewohnten Wahrnehmungskategorien, bei der der Wahrnehmungsprozess sogar dem Willen und der Kontrolle des Hörers entzogen werden kann, kann gerade durch den bewusst erfahrenen Zustand der Instabilität Reflexionen und kritisches Denken anregen und durch die Enttäuschung von Hörerwartungen Erfahrungshorizonte erweitern.[88] Darüber hinaus exemplifizieren Musikereignisse wie Aufführungen von *„(t)air(e)“* in höchstem Maße, dass Reflexionen über Musik nur in Form des gegenseitigen Austausches und gegenseitiger Bereicherungen der Mitwirkenden in und Teilnehmenden an musikkulturellen Ereignissen sinnvoll sind und sich Erfahrungshorizonte meist erst in der aktiven Auseinandersetzung in Form lebendiger Gespräche produktiv entfalten können. Für eine moderne Konzertpädagogik bieten sich hierfür vielfältige Möglichkeiten.[89]

---

[86] Ibid.

[87] Vgl. auch Fischer-Lichtes Ausführungen zur Sonderstellung von ästhetischen Grenzerfahrungen in zeitgenössischen (Theater-)Aufführungen im Unterschied zu anderen Formen ästhetischer Schwellen- bzw. Transformationserfahrungen in der Geschichte und in anderen Kulturen als auch im Vergleich zu Grenzerfahrungen in nichtkünstlerischen Aufführungsformen. Siehe Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 332–350.

[88] Siehe ibid., 258 und 284–294. Siehe auch zum Begriff der Liminalität, der eng mit der Stimulierung von Gefühlen zusammenhängt, ibid., 305–314.

[89] Einige auf digitalen Medien basierende Ideen zu innovativen Formen der Musikvermittlung habe ich in dem folgenden Artikel vorgestellt: Karolin Schmitt-Weidmann, „Das Inverted Classroom Model als Chance für die moderne Konzertpädagogik,“ in *Das Inverted Classroom Model: Begleitband zur ersten deutschen ICM Konferenz*, hg. von Jürgen Handke und Alexander Sperl (München: Oldenbourg, 2012), 93–104.

Hinter/vor dem Schleiervorhang – Zur intermedialen Gattungsstrategie des Musiktheaters von Isang Yun mit einem Einblick in die Videokunst von Nam-June Paik

Shin-Hyang Yun (Berlin)

Einleitung

Die Gattungsproblematik des experimentellen Musiktheaters der 1960er-Jahre, das aufgrund sehr unterschiedlicher Konzeptionen durch viele Stilrichtungen geprägt war, kann bis heute als unaufgelöst gelten. Nicht nur die neuartigen vokalen und instrumentalen Verfahren, zu denen häufig die elektronische Klangregie tritt, sondern nicht minder der Wandel der medialen Ausdruckssysteme von Literatur, Bild und Tanz, zählen zu ihren Voraussetzungen. Der Fluxus um 1960 und die populäre Musik, in denen der menschliche Körper eine wichtige Rolle spielt, hängen letztlich mit einem solchen Wandel zusammen. In dieser Situation trifft das stilistische Problem für ein zwischen den Kulturen konzipiertes Musiktheater in besonderem Maße zu.

Das Musiktheater des deutsch-koreanischen Komponisten Isang Yun, eines kulturellen Grenzgängers, versteht sich als ein Teilaspekt der gattungsgeschichtlichen Problematik des Musiktheaters jener Zeit. Die vorliegende Studie soll dies konkreti-

sieren und zugleich die Vorstudie der Verfasserin vertiefen.[1] Neben der Gattungsspezifika seiner gesamten Werke und seinem musiktheatralischen Konzept werden die Doppeloper *Träume* (1965/68) – *Der Traum des Liu-Tung* (1965) und *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68) ins Zentrum der Untersuchung gerückt.

Die Entstehungsgeschichte der Werke und die Bearbeitungsprozesse der ostasiatischen Textquellen[2] sowie die musikalische Analyse werden jedoch hier abgekürzt. Vielmehr greift die Studie in die Wahrnehmungsstruktur des Musiktheaters von Yun ein und fragt nach ihrer anthropologischen Bedeutung. Um dies zu verdeutlichen, wird zudem das Verhältnis seines musiktheatralischen Schaffens zum videokünstlerischen Schaffen von Nam-June Paik in Betracht gezogen. Die Schaffenswelt von Paik wird nur insoweit aufgegriffen, als sie für den thematischen Bezug ausschlaggebend ist.

1 Die Gattungsspezifika bei Isang Yun und sein musiktheatralisches Konzept

1.1 Die Charakteristik der Gattungskonstruktion

Der größte Teil der auf Yun wirkenden außermusikalischen Eindrücke in den 1960er-Jahren lag in den Images der fernöstlichen Tradition. Das Orchesterstück *Bara* (1960), das den Tanz eines buddhistischen Mönchs imaginiert, das Kammerwerk *Images* (1968), das an Wandmalereien im nordkoreanischen Kangso Altfresko erinnert, oder auch *Namo* (1971) für drei Soprane und Orchester, das eine schamanistische Spielgeste aufgreift, weisen zeitlich und räumlich über den europäischen Kulturkreis, in dem er lebte, hinaus.[3] In der Erinnerung des Komponisten waren „die

[1] Die Verfasserin untersuchte anhand der Instrumentalwerke das gesamtkünstlerische Denken und gestische Klangvokabular bei Yun, wobei festgestellt wurde, dass seine Instrumentalwerke einen zutiefst theatralen Charakter haben und eine Analogie zur Filmkunst aufweisen. Vgl. Shin-Hyang Yun: „Gesamtkünstlerisches Denken und die interkulturelle Kommunikationsstruktur bei Isang Yun am Beispiel *Images* (1968) und *Muak* (1978)," in *Nangman Umak*, (Seoul: Yessol, 2005), 103–148; dies., „Klanggeste bei Isang Yun, was ist das?," in *Isang Yuns Musical World and the East-Asian Culture*, hg. von der Korean Musicological Society, (Seoul: Yessol, 2006), 215–234.

[2] Darüber siehe Harald Kunz, „Die Opern," in *Der Komponist Isang Yun*, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text + kritik, [2]1997), 95–137; Kii-Ming Lo, „Die ostasiatischen Quellen von Isang Yuns Opernlibretti," in *Ssi-ol. Almanach 2002/03*, hg. von Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text + kritik, 2004), 89–112.

[3] Vgl. Shin-Hyang Yun, *Yun Isang. Kyonggyeson sang'ui umak* [*Yun Isang. Musik auf der Grenzlinie*], (Paju: Hangilsa, 2005), 179.

Klänge koexistent mit den Bildern der Spielgesten"[4]. Ein solcher Erinnerungstopos, der sein Gesamtwerk durchdringt, findet im Stück *Memory* für drei Stimmen mit Schlagwerk (1974), in dem ein chinesisches Gedicht verwendet wird, einen eigenartigen Niederschlag.[5]

Während die außermusikalischen Eindrücke der frühen Schaffensphase von Yun meistens den fernöstlichen Traditionen zugrundelagen, baute er die Struktur der Werke größtenteils auf der formalen Anlage der europäischen Gattungstradition auf. Welche Gattungen Yun während der europäischen Schaffenszeit auswählte, sei im Folgenden unter Einbeziehung seiner Biografie rekonstruiert.[6]

Tabelle 1: Gattungskonstruktion bei Isang Yun seit seiner Ankunft in Europa

Zeitraum	*Gattung*	*Merkmale*	*Biografische Stationen*
1956–1959	Kammermusik	Zwölftontechnik	Paris – Berlin
1960–1972	Orchesterwerk, Musiktheater, Kammermusik	Etabilierung der Kompositionstechnik; Fernöstliche Sujets als Vorlage; Transliteration der fernöstlichen Gesänge oder des Ortes in den Titeln	Freiburg (Zuwanderung der Familie) – Köln (1963: Nordkorea-Besuch) – Berlin (1964; 1967–1969: Gefängnis in Seoul); Erwerb der deutschen Staatsbürgerschaft (1971)
1973–1980er	Chor, Kammermusik, Kantate, Solokonzert (7)	Tonale Zentren; Zunahme des außermusikalischen Einflusses; Bachrezeption	Composer in Residence in Aspen/Colorado (1973); Professor an der Universität der Künste Berlin (1977–1985)

[4] Ibid.

[5] Vgl. hierzu Dieter Eikemeier, „Zum Text von Yun Isangs Memory für drei Stimmen mit Schlagwerk (1974)," in *Ssi-ol. Almanach 2000/2001*, hg. von Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text + kritik, 2002), 79–98.

[6] Vgl. Ilja Stefan, „Kontinuität als Schaffensprinzip. Über zyklische Zusammenhänge im Werk von Isang Yun," in *Isang Yuns Musical World and the East-Asian Culture*, hg. von der Korean Musicological Society, 261–280.

1982/83–1995	Solokonzert (1), Symphonie (5), Streichquartett (4), Kammermusik	Terzintervallschicht mit tonalen Zentren/ Anspielung der Architektur des altkoreanischen Freskos im formalen Aufbau	Ehrendoktorwürde der Universität Tübingen (1985); Tod am 3.11.1995 im Waldkrankenhaus Berlin-Spandau

Fast alle europäischen Gattungskategorien und ihre Formkanone, von Solowerken über Kammermusik bis zur Symphonie, griff Yun auf. Auf die Tatsache, dass in Yuns Werkverzeichnis die Instrumentalwerke überwiegend sind, und dass er sich zwischen 1983 und 1987 den Symphonien und ab 1985 bis 1992 den Streichquartteten zuwandte, hat die Forschung mehrmals aufmerksam gemacht.[7] Nicht übersehen werden sollte jedoch, dass das Schaffen der großen Orchesterwerke und des Musiktheaters in den 1960er-Jahren fast zeitgleich verlief. Erprobte Yun in dieser Zeit die vom fernöstlichen Tonkonzept entwickelte Klangtechnik bei den Orchesterwerken, so wendete er zugleich die dortigen Sujets als Vorlage für das Musiktheater an. Besonders kennzeichnend ist, dass Yun auch nach einer bewussten Bach-Rezeption Mitte der 1970er-Jahre für den formalen Aufbau der fünf Symphonien in den 1980er-Jahren die Architektur des altkoreanischen Freskos – des Königsgrabes in Kangso in der Nähe von Pyöngyang – ins Spiel brachte.[8]

1.2 Das musiktheatralische Konzept von Isang Yun

Isang Yun sagte in einem Interview, dass er beim Komponieren die Musik nicht nur höre, sondern auch sehe, wie (als ob) die Musik „auf der Bühne aufgeführt wird“[9]. Dies weist darauf hin, dass sein schöpferisches Bewusstsein mit der Bühnenszene eng verbunden ist. Ein solches Bewusstsein war nicht allein im Musiktheater, sondern auch in den Instrumentalkonzerten wie zum Beispiel in *Muak* (1978) für tänzerische Phantasie, in dem fernöstliche und westliche Tänze orchestral inszeniert wurden, ausgeprägt. Nicht nur die außermusikalisch-fernöstlichen Traditionen, sondern auch die gesellschaftlichen Ereignisse, die in den symphonischen Dichtungen wie

[7] Vgl. Ilja Stephan, *Isang Yun. Die fünf Symphonien* (München: edition text + kritik, 2000); Eike Fess, „Gattungsspezifische Differenzen in Isang Yuns Symphonien und Streichquartetten,“ in *Ssi-ol. Almanach 2004/09*, hg. von Walter-Wolfgang Sparrer, (München: edition text + kritik, 2009), 94–108.

[8] Hierzu Ai-Kyung Choi, *Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun* (Sinzig: Studiopunkt, 2002).

[9] Rainer Sachtleben und Wolfgang Winkler, „Gespräch mit Isang Yun,“ in *Der Komponist Isang Yun*, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 294.

Exemplum Kwangju (1980) oder *Engel in Flammen* (1994) imaginiert wurden, glichen bei ihm Bühnenszenen.

Vier zwischen 1965 und 1972 entstandene Musiktheaterwerke von Isang Yun sind sowohl hinsichtlich seiner kompositorischen Entwicklung als auch seiner Biografie bedeutsam. Zum einen erreichte er in dieser Zeit durch die Aufführung von *Réak* (1966) bei den Donaueschinger Musiktagen den Höhepunkt seiner Komponistenkarriere, zum anderen wurde er nach diesem Erfolg im Juni 1967 vom südkoreanischen Geheimdienst nach Seoul entführt, von wo es ihn im Jahr 1969 ins Berliner Exil verschlug, um hier bis an sein Lebensende zu bleiben.

Die literarischen Vorlagen aller Musiktheaterwerke basieren auf altchinesischen Novellen oder einer altkoreanischen Legende. Im Hinblick auf die Aufführungsgeschichte besteht das Besondere darin, dass die beiden Werke *Der Traum des Liu-Tung* und *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68), die handlungsmäßig voneinander unabhängig sind, unter dem Titel *Träume* als Doppeloper aufgeführt werden können. Mit dem gemeinsamen Motiv der beiden Stücke, dem ‚Traum', durchzieht die zentrale Botschaft des Taoismus, die ‚Verwandlung', die Handlung der Doppeloper.

Die Verwandlungstopos durchzieht ebenso das Werk *Geisterliebe* (1970),[10] wobei in Kontrast zu *Träume* die Frauenfiguren in den Vordergrund gerückt werden: Zu Beginn eines jeden Aktes tritt eine Schamanin als Erzählerin auf, der der Frauenchor zuhört. Der Intellektuelle Pan Hon-San kommt durch die Liebesbeziehung zu den gespenstischen Füchsinnen zu Tode, und durch seinen Tod gewinnen die Füchsinnen ihr Menschenleben als Frauen. Die Bühnengestaltung ist dadurch charakterisiert, dass sich die Schamanin und die als Frauenchor eingesetzten Zuhörerinnen zwischen der Bühne und dem Publikum positionieren.

Für das letzte Musiktheater *Sim Tjong* (1972), das von der Münchner Staatsoper für die Eröffnung der olympischen Spiele in Auftrag gegeben worden war, wählte Yun als literarische Vorlage eine mündlich überlieferte altkoreanische Legende. Die Legende *Sim Tjong*, die ideale Frauenfigur im konfuzianischen Sinne, ist eines der am häufigsten verwendeten Sujets in den koreanischen Künsten und gehört zum Hauptrepertoire des volkstümlichen Theaters *P'ansori*: Die als Tochter eines blinden Mannes geborene *Sim Tjong* gibt sich für die Öffnung der Augen ihres Vaters als Opfer dem Meereskönig hin. Das Motiv der buddhistischen Verwandlung schimmert hier ebenfalls durch: *Sim Tjong* wird als Lotosblume auf der Erde wiedergeboren, wo sie ihren Vater mit geöffneten Augen wiedersieht.

---

[10] Nach Harald Kunz hätte sich der Generalintendant der Kieler Oper Joachim Klaiber für das Stück zunächst kein asiatisches Sujet gewünscht, jedoch entschied sich Yun entgegen diesem Wunsch für eine Novelle aus der chinesischen Sammlung *Liao Chai Chi I* aus der Ming-Dynastie, die Kunz vorschlug. Den Auftrag von der Kieler Oper bekam er im Gefängnis, noch bevor das Schmetterlingsstück fertig komponiert wurde. Harald Kunz, „Die Opern," 110–111.

Tabelle 2: Überblick über die Musiktheaterwerke Isang Yuns

	Träume		*Geisterliebe* (1970)	*Sim Tjong* (1972)
	Der Traum des Liu-Tung (1965)	*Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68)		
Literarische Vorlage	Altchinesisches Lehrstück des Ma Chi-Yuan (14. Jh.)	Altchinesische Novelle des 16. Jahrhunderts	Novelle *Wiedergeburt* aus der Sammlung Liao Chai Chi, Literarische Fassung von Pu Sung-Lin (17. Jh.)	Koreanische Legende
Übersetzung	Hans Rudelsberger	Franz Kuhn (*Der Turm der Fliegende Wolken*, Freiburg 1958)	Martin Buber (*Chinesische Geister- und Liebesgeschichten*, Zürich 1948)	Harald Kunz
Libretto	Winfried Bauernfeind	Harald Kunz	Harald Kunz	Harald Kunz
Szenische Einheit	1 Akt; 4 Traumbilder; Vor- und Nachspiel	1 Akt; 3 Bilder; 7 Nummern; 2 Zwischenspiele	2 Akte (Erzählerin, Zuhörerinnen – Frauenchor)	2 Akte (1 Zwischenspiel)
Uraufführung	Berlin (1965)	Nürnberg (1969, zusammen mit *Traum des Liu-Tung*)	Kiel (1971)	München (1972)
Weitere Aufführungen	Bonn (1968), Basel (1970), Münster (1973), Hagen (1974)	Berlin (1969), München (1970), Evanston/Chicago (1970), Münster (1973), Hagen (1974), Wien (2002)	Tongyong (2003)	Seoul (1999)

Die szenischen Einheiten der ersten zwei Werke – *Träume* –, die jeweils aus einem Akt bestehen, werden als Bilder bezeichnet. Zudem fällt auf, dass die Musiktheaterwerke Yuns zwischen 1969 und 1974 jedes Jahr, und das im Gefängnis entstandene Werk *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68) nach der Uraufführung in Nürnberg innerhalb von fünf Jahren fünfmal – d.h. als Einzelstück dreimal, mit dem *Der Traum des Liu-Tung* zusammen zweimal – aufgeführt wurden.

Bemerkenswert ist zudem die Rezeption seiner im Gefängnis entstandenen Werke in den USA: Die Kammermusik *Images* (1968) erklang – im Jahr 1969 ebenfalls in Abwesenheit des Komponisten – zum ersten Mal in Oakland; im darauffolgenden Jahr kam *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68) in Evanston/Chicago zum dritten Mal zur Aufführung. In dieser Zeit des Erfolgs, im Jahr 1971, erwarb Yun die deutsche Staatsbürgerschaft und zog schließlich nach der Uraufführung von *Sim Tjong* (1972) bei der Eröffnung der Olympischen Spiele von München in sein neues Haus in Berlin-Spandau ein.[11] Der Zusammenhang zwischen seiner Exilsituation, die zum Wechsel der Staatsbürgerschaft führte, und seinem Erfolg ist nicht zu übersehen.

2 Die Doppeloper *Träume* (1965/1968)

In Form der Doppeloper kamen *Träume – Der Traum des Liu-Tung* (1965) und *Die Witwe des Schmetterlings* (1968) – am 23. Februar 1969 in Nürnberg zur Uraufführung, während Yun noch im Gefängnis in Seoul saß. Nach der Uraufführung des ersten Musiktheaters in Berlin motivierte ihn sein Lehrer Boris Blacher zu einem Stück mit einem komischen Stoff und einer dementsprechenden Handlung.[12] Die beiden Werke sollten die Polarität der taoistischen Philosophie Yang und Yin symbolisieren. Der Librettist Harald Kunz, der bei der Entstehung aller Musiktheaterwerke Yuns mitwirkte, äußerte sich über das Kernmotiv ‚Traum' dieser Oper wie folgt:

> Die Erwähnung des Schmetterlingstraums in Ma's Gedicht, also eines Traums, der das zentrale Thema der Opernkomödie ist, stellt mehr dar als eine zufällige Duplizität der Symbole: Im Gedichte stehen die Worte ‚Traum eines Schmetterlings' für eine Phantasmagorie, die im Augenblick vergeht. Als Motto an den Anfang der Oper gestellt, betont das Gedicht den transitorischen Charakter auch der von Tschuang-Tse erstrebten und schließlich gewonnenen Freiheit. Es bestätigt so den Satz des Eremiten aus dem Traum des Liu-Tung, dass alle Erscheinungen des Lebens welken und vergehen wie die

[11] Yun reiste im Jahr 1973 als Composer in Residence in Aspen/Colorado in die USA. Aus dem Brief dieses Jahres, der im Archiv der Universität der Künste Berlin aufbewahrt wird, geht hervor, dass er plante, von dort nach Nordkorea weiter zu reisen. Diese Reise wurde bis heute in seiner Kurzbiografie ausgelassen.

[12] Diese Information ist dem Librettisten Harald Kunz zu verdanken.

Blumen im Garten. […] Das Leben ist ein Traum. In diesem Sinne lautet der Titel, der die beiden Einakter zur Doppeloper zusammenfaßt, Träume.[13]

Tabelle 3: Personen und Besetzungen von *Träume*

	Der Traum des Liu-Tung (1965)	*Die Witwe des Schmetterlings* (1968)
Personen	Tung-Hua: ein Unsterblicher (Bass); Ching-Yang (Kao): ein Eremit (Bariton); Liu-Tung: ein junger Student (hoher Bariton); Frau Wang: Wirtin einer Herberge (Mezzosopran); Pien-Fu (Kuei): ein Händler (Tenor); Yü-Chan (Tsui-Wo): seine Frau (Sopran)	Lao-Tse: der uralte Weise (Tenor); Tschung-Tse: Hofbeamter und ehemaliger Schüler Lao-Tses (Bariton); Die junge Witwe (Sopran); Frau Tschuang: geborene Tiän (Mezzosopran); Prinz Fu: ein Student und Verehrer Tschuang-Tses (hoher Bariton); Sein Diener (Bass)
Besetzung	Gemischter Chor (evtl. hinter der Bühne, auch vom Band); Orchesterbesetzung: 2 (Picc., Alt-Fl.), 2 (E.H.), 1 (Bassklar.), 1 (Kfg.) – 2, 1, 1, 1 – Pk., 4 Schl. – Hf. – Streicher	Kammerchor; Orchesterbesetzung: 2 Flöten (1. auch Alt-Flöte, 2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch E.H.), Klarinette in B (auch Bassklarinette), Fagott (auch Kontrafagott) – 2 Hörner in F, Trompete in B, Posaune, Basstuba – Harfe, Streicher, 3 Schlagzeug-gruppen mit Pauken (u.a. Mehrklangpeitsche Bak, Tempelblöcke, Tomtoms, Gongs)
Ort und Zeit/ Dekoration	im mittelalterlichen China; Dekorationen und Kostüme können jedoch zeitlos sein.	im alten China, um 600 v. Chr. (Märchen); Dekorationen: vor der Hütte des Lao-Tses – Friedhof – vor der Hütte des Tschuang-Tses

2.1 Traum 1: *Der Traum des Liu-Tung* (1965) in vier Bildern (einem Akt)

Im Jahr 1964 kam Yun von Köln, wo er sich nach einer vorherigen Station in Freiburg für kurze Zeit aufhielt, auf Einladung der Ford Foundation nach Berlin zurück. Die in Korea zurückgebliebene Familie fand zu Beginn der 1960er-Jahre während

[13] Harald Kunz, „Die Opern," 102–103.

der Freiburger Zeit wieder zusammen. Auf Anforderung der Deutschen Oper sollte der inzwischen nach Deutschland emigrierte Komponist ein Werk mit einem asiatischen Sujet komponieren.[14] Yun äußerte sich wie folgt:

> [Die Singstimme] kommt aus der chinesischen Tradition, in der es immerzu Übergänge vom Sprechen zum Singen und vom Singen zum Sprechen gibt. Ich hatte mir zur Aufgabe gesetzt, diese ostasiatische Sprech- und Singweise mit dem deutschen Text, der deutschen Sprache, zu kombinieren, also die Sprache stark zu artikulieren. Die Gesangslinien verlaufen verschiedenartig, zum Beispiel: normale Sprechstimme, dann halb gesprochen, halb gesungen, dann Sprechgesang auf einer bestimmten Tonhöhe, dann Sprechgesang auf verschiedenen Tonhöhen, dann reiner Gesang. […] In ‚Liu-Tung' ist der Eremit von einer Klangatmosphäre umgeben, die durch tiefe Blechbläser und Schlagzeug liturgisch gefärbt ist. Die weibliche Hauptrolle hat ihre lyrische Klangwelt durch Flöte, Harfe, Oboe.[15]

Die Probleme, die bei der Verknüpfung der fernöstlichen Singstimme mit dem zeitgenössisch angepassten Vokalstil erfolgen würden, waren dem Komponisten bewusst. Der grundlegende Umstand war die Tatsache, dass er nicht die Muttersprache, sondern den auf Deutsch umgearbeiteten Text vertonen musste. Die Frage, ob der Komponist diesen literarisch eigenständig wahrgenommen hätte, sei hier dahingestellt.[16] Wichtig ist in seiner Aussage, dass die Übergangscharakteristik der chinesischen Singstimme zur Ästhetik des von Arnold Schönberg geprägten Sprechgesangs, dem er sich anzupassen versuchte, in Analogie steht.

Tabelle 4: Strukturelle Übersicht

Bild (Szene)	*Tempo*	*Ort*	*Handlung*
Vorspiel; Erste Szene (T. 1–73)	ca. 66 – 72 – 66	Im Himmel (Auf der Hinterbühne)	Der Eremit wurde von Gott beauftragt, den ehrgeizigen Liu-Tung zum Tao zu bekehren.

[14] Vgl. ibid.

[15] Luise Rinser und Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten* (Frankfurt am Main: Fischer, 1977), 111.

[16] Vgl. Kii-Ming Lo, „Traum und ‚Träume'. Zum Schicksal von Isang Yuns Opernschaffen," in *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*, hg. von Peter Csobádi et al. (Salzburg: Mueller-Speiser, 2006), 528.

Verwandlung; Zweite Szene (T. 74–238)	ca. 66 – 88 – 96 – 72 – 96 – 72 – 66 – 88 – 66 – 72 – 66	In der Herberge	Liu-Tung wird durch den Eremit in einen hypnotischen Traum gebannt.
Erstes Traumbild (T. 1–153)	ca. 60 – 72 – 60- 72 – 60 – 72 – 86 – 72	Im Palast des Kaisers	Als Mann der Tochter des Hofbeamten zieht Liu-Tung in den Krieg.
Zweites Traumbild (T. 1–208)	ca. 66 – 72 – 86 – 108 – 86 – 108 – 56	Ein anderes Zimmer des kaiserlichen Palastes	Seine Frau begeht eine Liebesaffäre, die aber durch die Hilfe des Dieners von Liu-Tung verziehen wird.
Drittes Traumbild (T. 1–113)	ca. 100 – 80 – 100 – 80 – 120	Im kaiserlichen Gerichtssaal	Das Todesurteil überlebt Liu-Tung durch die Hilfe eines Mönchs.
Viertes Traumbild (T. 1–145)	ca. 60 – 80 – 66	Auf der einsamen Landstraße	Liu-Tung begegnet dem Holzfäller, Frau Wang und deren Sohn, dessen Schlag ihn zum Erwachen bringt.
Nachspiel (T. 1–69)	ca. 60	Die Herberge wie im Vorspiel10	Liu-Tung erwacht aus dem Traum und bekehrt sich zum Tao.

In den vier Traumbildern des ersten Stückes *Der Traum des Liu-Tung* erscheinen die realen Personen (Ching-Yang, Pien-Fu und Yü-Chan) jeweils als eine andere Person (Kao, Kuei und Tsi-Wo) verwandelt. Das Tempo, das im Verwandlungsteil am häufigsten wechselt, beschleunigt sich besonders in zwei Szenen, in denen sich die Dramaturgie steigert: in der Szene des zweiten Traumbildes, wenn Liu-Tung wegen der Untreue seiner Frau seine Wut ausdrückt (ca. 108), und in der Szene des Gerichtssaals des dritten Traumbildes, als er nach der Todesdrohung flieht (ca. 120). Diese Szenen werden orchestral verdichtet.

Die Klangtechnik mit bestimmen Instrumentengruppen einschließlich der an Wagners Leitmotivik erinnernden Leitinstrumentation, die auch für die Dramaturgie der anderen Orchesterwerke Yuns verwendet wird, ist zu beobachten. Die Exposition der Blechbläser zum Beginn des Stückes, die Hervorhebung der Holzbläser und der Harfe im ersten Traumbild, in dem der Anteil der Arie von Tsi-Wo überwiegt, sowie die Verwendung der Harfe und der Schlaginstrumente bei den Übergängen und zwischen dem zweiten und dritten Traumbild sind dafür beispielhaft.

Besonders kennzeichnend ist die Instrumentation des Überganges zwischen den Szenen.[17]

2.2 Traum 2: *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68) in drei Bildern (einem Akt)

Mit der Komposition des zweiten Stückes *Die Witwe des Schmetterlings* begann Yun auf der Basis des Librettos von Harald Kunz im Frühjahr 1967 vor seiner Verschleppung nach Seoul am 17. Juni desselben Jahres; am 3. Februar 1968 wurde es im dortigen Gefängnis vollendet (Autographie im Anhang).[18] Im Gegensatz zum ersten Werk erlebte das Stück nach der Uraufführung am 23. Februar 1969 in Nürnberg, die ohne Yuns Anwesenheit erfolgte, mehrere weitere Aufführungen.[19]

Tabelle 5: Strukturelle Übersicht

Bild (Szene)	*Nummer*	*Tempo*	*Ort*	*Handlung*
Bild I	Nr. 1 (T. 1–76)	ca. 66	Der Schmetterlingstraum	Tschuang-Tse träumt vom Schmetterling.
	Nr. 2 (T. 77–181)		Vor der Hütte des Lao-Tse	Tschuang-Tse erzählt Lao-Tse von seinem Traum und dieser deutet seinen Traum, dass er ursprünglich ein Schmetterling gewesen sei. Seine Lehre bestätigt zugleich der Chor der Geister hinter der Bühne.
Orchesterzwischenspiel 1	Nr. 3 (T. 1–62)	ca. 96	Der lange Weg	Vor dem Schleiervorhang ziehen Tschuang-Tse und seine Frau Tiän hoch beladen mit einem Karren über die Vorderbühne.

[17] Über die Übergangstechnik der Instrumentalwerke, der die spezifischen Spieltechniken dienen, siehe Shin-Hyang Yun, „Klanggeste bei Isang Yun, was ist das?," 217–226.

[18] Hierzu mehr bei Harald Kunz, „Die Opern".

[19] Siehe Tabelle 2.

Bild II	Nr. 4 (T. 1–377)	zw. ca. 66 – 96	Auf dem Friedhof	Sie begegnen einer jungen Witwe, die die Erde des Grabes ihres Mannes trockenfächelt. Tschuang-Tse hilft beim Trocknen mit Magie. Die Eifersucht seiner Frau bewirkt, dass Tschuang-Tse einen Herzanfall und seinen Tod vorspielt.
Orchester-zwischen-spiel 2	Nr. 5 (T. 1–52)	ca. 60	Der Trauerzug	Ein Trauerzug mit Fahnen, Seelentafeln, Schreinen, dem Sarg, der Witwe Tiän und Schirmträgern – alle in Weiß – überquert die Vorderbühne.
Bild III	Nr. 6 (T. 53–333)	zw. ca. 66 – 96	Im Trauerhaus	Prinz Fu, der als Verehrer des Tschuang-Tses das Trauerhaus besucht, und Tiän nähern sich schnell einander an. Er bekommt einen Krampf und auf Rat seines Dieners, dass eine Medizin aus Menschenhirn eines frisch Verstorbenen, hier des Tschuang-Tses, Krämpfe heilen würde, läßt Tiän den Sarg ihres Mannes öffnen. Dieser erhebt sich jedoch aus dem Sarg.
	Nr. 7 (T. 334 – 392)	ca. 60 – 66	Der Schmetterling	Tschuang-Tse fliegt tanzend.

Es handelt sich hier nicht um eine hoch dramatische Traumwelt wie in *Der Traum des Liu-Tung*, wobei das Tempo drastisch wechselt, sondern um die satirische Inszenierung des bekannten Schmetterlingstraumes von Tschuang-Tse. Die altchinesi-

sche Originalnovelle wird durch die Übersetzungen und den Eingriff des Librettisten als eine erotische Satire dargestellt.[20] Die Botschaft der Verwandlung des vorherigen Werkes, die durch die Verwandlung aller Personen gekennzeichnet ist, wird hier durch den Schmetterlingstraum von Tschuang-Tse, der vom Eingangs- und Ausgangschor gesungen wird, präsentiert.

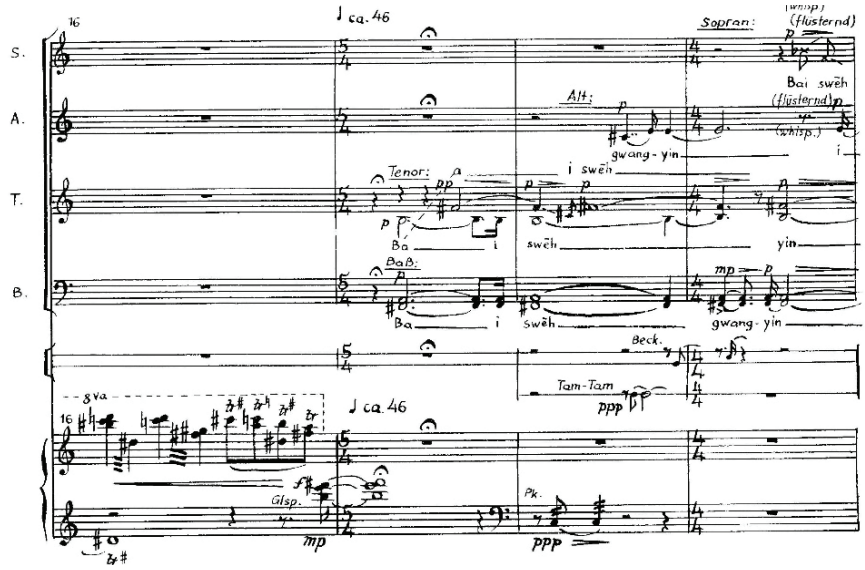
Das Spezifische dieses Musiktheaters liegt in der Bühneninstallation des Schleiervorhanges: Zu Beginn und am Ende des Stückes wird darauf ein Schmetterling von hinten farblich projiziert, beim ersten und zweiten Orchesterzwischenspiel eine chinesische Landschaft.

Tabelle 6: Bühneninstallation

	Dekoration/Sujet	*Bühneninstallation*
Bild I, Nr. 1	Der Schmetterlingstraum	Auf den Schleiervorhang werden Farbspiele projiziert, in denen Schmetterlinge sichtbar werden (das chinesische Gedicht wird vom unsichtbaren Chor gesungen).
Orchesterzwischenspiel, Nr. 3	Der lange Weg	Vor dem Schleier, auf den eine Berglandschaft projiziert ist, ziehen Tschuang-Tse und seine Frau Tiän, hoch beladen, mit einem Karren über die Vorderbühne.
Orchesterzwischenspiel, Nr. 5	Der Trauerzug	Auf den Schleier wird eine chinesische Landschaft projiziert, wie beim Zwischenspiel Nr. 3. Ein Trauerzug mit Fahnen, Seelentafeln, Schreinen, dem Sarg, der Witwe Tiän und Schirmträgern – alle in Weiß – überquert die Vorderbühne.
Bild III, Nr. 7	Der Schmetterling	In den Farbspielen des Schleiervorhangs (wie in Nr. 1) löst sich allmählich der Schatten des tanzenden Tschuang-Tses auf.

[20] Über die Quelle und ihre Bearbeitung siehe Kii-Ming Lo, „Die ostasiatischen Quellen von Isang Yuns Opernlibretti“.

Zum Eingang, während Tschuang-Tse vom Schmetterling träumt und die Farbspiele mit Schmetterlingen auf den Schleiervorhang projiziert werden, und zum Ausgang, wenn Tschuang-Tse sich in einen Schmetterling verwandelt, singt der Chor das altchinesische Gedicht von Ma-Chi Yuan nach der deutschen Transliteration (Notenbeispiel).



Notenbeispiel: Isang Yun, *Die Witwe des Schmetterlings*, T. 16–19
(© mit freundlicher Genehmigung, Bote & Bock, Berlin und Wiesbaden)

Tabelle 7: Gedicht von Ma-Chi Yuan

Originaltext	*Gesangstext*	*Übersetzung*
百歳光陰	Bai – swēh – gwang – yin	Hundert Jahre Licht und Schatten
一夢蝶	I mong tiä	sind wie der Traum eines Schmetterlings.
重回首	Tschung – hweh – schow,	Was vergangen ist, wird Nichts,
往事堪嗟	Wang – schï – kan – tschüä	richtet man den Blick zurück.
昨日春來	Dshin – jï – tschun – lai,	Heute ist Frühling,
今朝花謝	ming – dschao – hwa – chiä,	morgen sinkt die Blüte welk.
急罰盞	dschi – fa – dschan,	Lasst uns trinken,
夜闌燈滅	yä – lan – dung – miä	bevor die nächtliche Lampe erlischt!

Nicht nur ist der gesungene Text unverständlich, sondern auch der Chor bleibt hinter dem Schleiervorhang für das Publikum unsichtbar. Das Gedicht, von dem am Eingang nur die erste, fünfte und sechste Zeile vertont wird, wird am Ausgang vollständig musikalisch wiedergegeben. Durch die bedeutungsimmanente Transliteration wird der ursprüngliche Sprachkorpus nur klanglich imaginiert.[21]

In der jeweils einaktigen Doppeloper *Träume*, deren Sujets und Klänge dem europäischen Publikum durchaus neu und ‚exotisch' entgegentreten, sind indes die Spuren der europäischen Operntradition in vielerlei Hinsicht zu erkennen. Yun nahm fast alle Merkmale dieser Operntradition auf: die formale Verteilung der Szenen (vier Bilder und drei Bilder erinnern an die Drei- und Viersätzigkeit der klassischen Sonate), die Anzahl der Darsteller, die Stimmenverteilung, die Vokalgattungen von Solo, Ensemble, Chor, und nicht zuletzt der Orchestrierung. Ferner erinnert die verschachtelte Vertonungsweise des Textes im dritten Bild des Schmetterlingsstückes – das Duett von Prinz Fu mit seinem Diener und das Terzett von beiden mit der Witwe Frau Tiän – an den Vokalstil der Opera Buffa von Wolfgang Amadeus Mozart.[22] Berühren der Choreinsatz und die orchestrale Dramaturgie stets die Spätromantik, so passt sich Yuns kompositorisches Handwerk der Zwölftontechnik und dem Vokalstil des 20. Jahrhunderts an.

3 Intermediale Gattungsstrategie

3.1 Visualisierung der Hörwahrnehmung

Die Tatsache, dass *Träume* von Isang Yun Ende der 1960er-Jahre in einer spezifischen Aufführungsform als Doppeloper aufgeführt wurden, ist mehr als ein Zufall: In beiden Stücken ersetzen die Bilder die Akte. Die Bilder beinhalten hier kein bloßes Bühnenbild, sondern dienen als szenische Einheiten der musikalischen Dramaturgie und fungieren für das europäische Publikum als fernöstliches Imaginationsinstrumentarium. Dies ermöglicht, das musiktheatralische Schaffen von Isang Yun mit dem videokünstlerischen Schaffen von Nam-June Paik in Verbindung zu bringen.

Isang Yun und Nam-Jun Paik, die zur gleichen Zeit im Jahr 1956 nach Europa kamen, gingen künstlerisch sehr unterschiedliche Wege. Dies zeigt vor allem die unterschiedlichen Anknüpfungspunkte an das Musikkonzept von John Cage, dem bei-

[21] Solche klangliche Imagination wird auch in *Namo* (1971), *Gagok* (1972) sowie *Memory* (1974) erzielt, deren Texte den buddhistischen Gebetsformeln, den fernöstlichen Klangsilben, oder einem chinesischen Gedicht entnommen wurden.

[22] Auf die musikalische Verschachtelung macht Kunz aufmerksam: Harald Kunz: „Die Opern," 107–108.

de im Jahr 1958 bei den Darmstädter Ferienkursen begegneten. Der Eindruck und künstlerische Impuls dieser Begegnung sind hinreichend dokumentiert worden.[23] Während Yun durch die Anregung von Cage den fernöstlichen Tonbegriff neu besann, plädierte Paik für die sogenannte „Amusik"[24] und schloss sich zu Beginn der 1960er-Jahre dem Fluxus an.

Der Anknüpfungspunkt von Paik an Cage, der unter anderem in der Hervorhebung der Wahrnehmungskomponente des Publikums lag, ist jedoch für das musiktheatrale Schaffen Isang Yuns nicht ohne Bedeutung. Es ist die Ästhetik der Stille und des Geräusches, die Cage in seine Zufallskompositionen hineinnahm und mit der beide auf unterschiedliche Weise korrelierten. Der medial-audiovisuelle Kommunikationsanspruch des Publikums, den Nam-June Paik sehr früh erkannte, blieb bei Yun potenziell, im Fall des Schmetterlingsstückes lediglich hinter dem Schleiervorhang.

Es ist nicht bekannt, ob Yun und Paik vom Diskurs um das Thema ‚Musik und Szene' im Jahr 1966 während des Darmstädter Kongresses, bei dem sich Bernd Alois Zimmermann und Mauricio Kagel in einer Kontroverse befanden, jemals berührt worden waren. Das ‚totale Theater' des ersteren sollte das Ausdrucksinstrumentarium der europäischen Operntradition erweitern, das ‚Theater Instrumentale' des letzteren dasselbe möglichst reduzieren. Im Hinblick auf die Problematik der Wahrnehmungsstruktur des Musiktheaters jener Zeit können indirekte Bezüge dieser Kontroverse zu beiden hergestellt werden. Vor allem trifft die Frage von Kagel, inwieweit sich „das theatrale Geschehen in all seinen Dimensionen schriftlich fixieren läßt"[25], auf die Konzepte der beiden Künstler auf unterschiedliche Weise zu.

Tabelle 8: Vergleich der Schaffensmerkmale von Isang Yun und Nam-June Paik

	Isang Yun	*Nam-June Paik*
Behandlung der Instrumentalkörper	Anwendung der Spieltechnik der traditionellen koreanischen Musik	Deformierung der klassischen Instrumentalkörper
	Spezifische Spieltechniken in den Übergängen	Intermedialisierung des menschlichen Körpers

[23] Unter anderem Isang Yun, „Bewegtheit in der Unbewegtheit. Über meine kompositorische Entwicklung in Europa," in *KOFO* 8 (1985): 2–3.

[24] Nam-June Paik, „Ich schreibe Amusik," in *Darmstadt-Dokumente 1*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text + kritik, 1999), 110–133.

[25] Inge Kovác, „Der Darmstädter Kongress ‚Neue Musik – Neue Szene' 1966," in *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960–1980)*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (Tutzing: Schneider, 2002), 334.

Gesamtkünstlerisches Element	Dramaturgische Inszenierung (Orchester/Musiktheater)	Videoperformanz (TV als Gesamtkunstwerk)

Während Yun die fernöstlichen Sujets innerhalb der europäischen Gattungskategorie bearbeitete, nahm Paik auf diese Tradition einen negativen Bezug, was ihn zum Wechsel zur visuellen Medienkunst führte. Die Deformierung des klassischen Instrumentalkörpers hatte die Umwandlung der analog-musiktheatralischen Gattung in die medienübergreifende Gesamtkunst, in das neue Massenmedium *Tele Vision* zur Folge.

3.2 Doppeloper und *Electronic Opera*

Im Jahr 1969 produzierten Isang Yun und Nam-June Paik Paik ihre sehr unterschiedlich konzipierten Opern. Jener brachte die analog installierte Doppeloper *Träume* zur Aufführung, dieser produzierte mit Hilfe des Videosynthesizers seine *Electronic Opera Nr. 1*.[26] Vermittels der elektronischen Opera-Serie für die Videobänder zeigte Paik seinen neuen Umgang mit den klassischen Musikgattungen. Dies wurde von *Opera Sextronique* (1967) und *Mixed Media Opera* (1968) prädestiniert, die er in New York mit der Cellistin Charlotte Moormann aufführte. Anstelle der von der Norm abweichenden Interpreten setzte Paik in der *Electronic Opera No. 1* den Videotanz ein. Wendete Isang Yun bei der Wiederaufnahme der europäischen Operngattung Stoffe aus dem Fernen Osten an, so synchronisierte Paik in der *Electronic Opera No. 1* (1969) und *No. 2* (1972) die Musik von klassischen Meistern elektromagnetisch, und verfärbte sie damit performativ-visuell. In der ersten Opera synchronisierte Paik Ausschnitte einer Fuge von Johann Sebastian Bach und der Mondschein-Sonate von Ludwig van Beethoven mit den Bildern von Politikern, drei Hippies und nackten Tänzern.[27]

Die Frage, wie sich das musiktheatralische Schaffen Yuns und die Videoperformanz von Paik zueinander verhalten, gilt weniger dem persönlichen Kontakt als den spezifischen Konzepten beider Komponisten: Das Schlüsselwort hierfür ist das eingangs erwähnte ‚Gesamtkünstlerische'. Es ist kein Zufall, dass sich Yun gerade in den

[26] Zur Tatsache, dass das Konzept der medienübergreifenden Videokunst von Paik für die zunehmende intermediale Kunst der Gegenwart geradezu prophetisch war, äußert sich Stefan Drees wie folgt: Paik habe in seiner Arbeit „auf einzigartige Weise sowohl verschiedene Medientypen als auch diverse Arten von Intermedialität miteinander verknüpft und dabei als eines der zentralen Elemente den menschlichen Körper als Träger bestimmter, sozial hervorgebrachter Anschauungen einbezogen." Stefan Drees, *Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950* (Berlin: Wolke, 2010), 43.

[27] Die hier verwendete Ressource basiert auf dem „Switched on Bach" von Walter Carlos' Bearbeitung mit Moog-Synthesizer.

1960er-Jahren dem Musiktheater widmete, als Paik sich im Anschluss an den Fluxus vom Komponisten zum Videokünstler wandelte. Zugespitzt formuliert: Die analoge Bühne des Musiktheaters, die Yun in Anlehnung an die europäische Operntradition herstellte, trug zur Videokunst von Paik bei, die mittels der Synchronisationstechnik die Wahrnehmung vereinigen mochte.

Bei Paik kam es zwar nicht auf einen Rückgriff auf die fernöstlichen Sujets wie bei Yun an, jedoch bezeugen mehrere Videoinstallationen sein Bewusstsein über die substanzielle Nutzbarkeit der fernöstlichen Kultur. Diesbezüglich hat zum Beispiel *TV-Buddha* (1974) eine besondere Aussagekraft. Die Buddha-Skulptur, die vor einem Fernsehgerät meditierend sitzt, wird durch eine Videokamera aufgenommen und es entsteht somit eine durchaus komödiantische Situation, in der der meditierende Buddha auf dem Monitor sich selbst betrachtet. Zum einen spiegelt diese Inszenierung den Alltag des Fernsehkonsumenten wider, der mit der aufkommenden Visualkultur konfrontiert wird; zum anderen projiziert hier der Künstler durch die Auswahl der die fernöstliche Kultur symbolisierenden Skulptur sich selbst.

Schlussfolgerungen: Hinter/vor dem Schleiervorhang

Die musikalische Theatralisierung der fernöstlichen Sujets bei Yun stand letztlich im Dienst der Erweiterung der elektronisch synchronisierten neuen Gesamtkunst, wodurch sich ihr visueller Tauschwert erhöhte. Schuf Paik nach dem Wechsel vom Komponisten zum Videokünstler eine medienübergreifende neue Videoperformanz, so trug Yun hierzu vermittels des musiktheatralischen Schaffens indirekt bei. Denn *Träume*, welche den abwesenden Fernen Osten auf die Bühne brachten, waren geradezu ein Symptom für die ‚Dramaturgien der Abwesenheit'[28].

Jenes chinesisch gesungene Gedicht im Schmetterlingsstück von Yun, das vom Chor hinter dem Schleiervorhang gesungen wird, ist für das Publikum unverständlich und das Chorwesen ist visuell nicht wahrnehmbar. Die Farbspiele der Schmetterlinge hinter dem Schleiervorhang stellen in diesem Sinne mehr als eine bloße exotische Spielerei dar: Die *Butterfly* (1986) von Paik, in der die Arie aus Puccinis Oper *Madame Butterfly* mit vibrierenden Farbbildern und einer Collagetechnik digital inszeniert wird, wäre eine Abbreviation solcher Spiele oder gar deren Spur.

Die Videokunst von Paik vermochte die Diskrepanz zwischen den nicht wahrnehmbaren fernöstlichen Quellen und den auf Deutsch gefilterten, umgearbeiteten Libretti bei Yun durch die medientechnische Deformierung der europäisch-klassischen Musikgattungen zu überbrücken. Gerade die Abwesenheit des Fernen

28 Die ‚Dramaturgien der Abwesenheit' werden letztlich durch solche kulturübergreifende Anspielung erweitert. Vgl. Regine Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008).

Ostens, die bei Yun für das Musiktheater bezweckt war, fungiert bei ihm als das die Wahrnehmung vereinigende Medium. Dies spiegelt den Umwandlungsprozess der analog-musiktheatralischen Gattung in die medienübergreifende Kunst wider. Die klassischen Musikgattungen verschwinden dabei jedoch nicht gänzlich. Vielmehr wird ihnen in dem Moment, in dem die klassischen Instrumentalkörper medientechnisch-performativ deformiert werden, ein visueller Tauschwert der Hörwahrnehmung zugeschrieben.

Betrachtet man die Inszenierung des Chors aus Yuns Musiktheater näher, so kommt man zu einer bemerkenswerten Erkenntnis: Das Chorwesen in der Doppeloper hinter der Bühne bzw. hinter dem Schleiervorhang – wenngleich in unterschiedlichem Handlungszusammenhang der beiden Stücke – ist vor unterschiedlichen Zuhörergruppen – die europäische und die fernöstliche – positioniert. Somit verkörpern die Chöre von *Träume* das kollektive Gedächtnis der Migranten aus dem Fernen Osten.[29] Im Laufe der nächsten zwei Musiktheater verändert sich jedoch die Rolle des Chors. Der Chor, der in *Geisterliebe* (1970) der Erzählung der Schamanin zuhört, positioniert sich zwischen der Bühne und dem Publikum, und schließlich tritt er in *Sim Tjong* (1972) auf der Bühne real auf und nimmt an der Handlung aktiv teil.

Eine anthropologische Interpretation des Musiktheaters von Yun ist insoweit möglich, als sein musiktheatralisches Schaffen im Zusammenhang mit synchronisationstechnisch gesteuerter Filmkunst entziffert werden kann: Die Botschaft ‚Verwandlung', der Übersetzungsmechanismus der chinesischen Textquellen sowie der Vorgang der Chor-Inszenierung hinter/vor dem Schleiervorhang gehören zu den Schlüsselworten. Diese sind zugleich die Merkmale des ‚verfilmten Selbst'[30]des kulturellen Doppelgängers, weshalb sein Musiktheater für die soziale Konstitution der koreanischen Migranten in Deutschland als symbolträchtig betrachtet werden kann. Yuns Musiktheater jener Jahre bringt die kulturelle Grenzsituation der Migranten-Gesellschaft aus dem Fernen Osten prägnant zur Darstellung.[31]

---

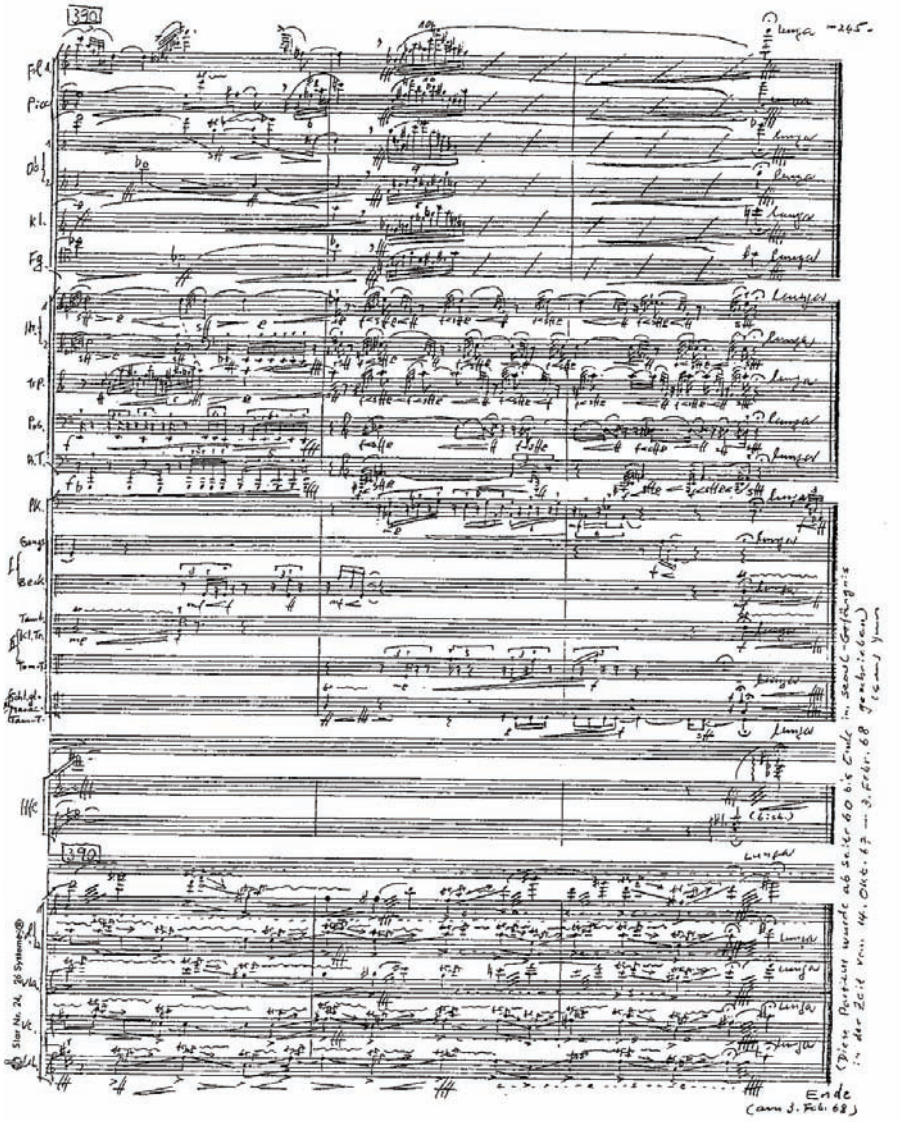
[29] Der gemischte Chor des ersten Stückes kann auch vom Band gespielt werden. Angesichts dieser Anweisung läßt sich erkennen, dass Yun, der niemals die elektronischen Geräte in ein Werk aufnahm, doch von der damaligen Avantgarde indirekt berührt worden war.

[30] Shin-Hyang Yun, *Yun Isang. Kyonggyeson sang'ui umak*, 220–222.

[31] In den 1960er- und 1970er-Jahren wanderten koreanische Arbeiter von Korea nach Deutschland aus; infolge dieser Migration wurden Ende der 1960er Jahre in Deutschland die ersten koreanischen Gemeinden gegründet.

Anhang

1. Letzte Seite der Partitur zur Oper *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68), 191 (© mit freundlicher Genehmigung von Bote & Bock, Berlin und Wiesbaden)



2. Aufführungsszenen aus *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68), Seoul Art Center 09/1994. Inszenierung: Seong Jin Cho; Leitung: Chi-Yong Jeong

Bild 1

(© mit freundlicher Genehmigung von *Gaek sŏk* Nr. 10, 1994, Seoul)

Bild 2

(© mit freundlicher Genehmigung von *Gaek sŏk* Nr. 10, 1994, Seoul)

Instrument oder Komposition? David Wessels *Contacts Turbulents*

Miriam Akkermann (Berlin)

Contacts Turbulents von David Wessel wurde am Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) erarbeitet. Die Premiere fand 1986 im Rahmen eines Atelierkonzertes während eines Symposiums am IRCAM statt. Aufführende waren Roscoe Mitchell am Saxophon und David Wessel am MIDI-Keyboard.[1]

Im Folgenden möchte ich anhand einer kurzen analytischen Betrachtung von *Contacts Turbulents* sowie von vier zugeordneten Performances die Entwicklung von einer Komposition mit improvisatorisch gestalteten Bestandteilen und einem ‚aktiven' Computer-Einsatz hin zu einem eher instrumentartigen Set-up nachzeichnen und diskutieren, in wie weit es sich um ein Instrument oder um eine Komposition handelt.

Stücke mit interaktivem Set-up werfen neue Fragen für die musikwissenschaftliche Analyse auf: Wie analysiere ich ein Stück ohne Notation, aber mit Improvisation und interaktivem Computer-Einsatz? Was genau ist die Komposition? Wo ist der Unterschied zwischen Komposition, Instrument und Performance? Wie kann man mit der Verschiebung von einer komponierten Performance-Umgebung hin zu einem Instrument umgehen, die über mehrere Jahre stattfindet und mehrere Versionen beinhaltet?

Eine Möglichkeit der analytischen Annäherung ist, eine Komposition unter mehreren Aspekten und ausgehend von unterschiedlichen Bestandteilen zu betrach-

---

[1] Vgl. David Wessel et al., „Travaux réalisés pour le Symposium ‚Systèmes Personnels'", in IRCAM, *Rapport Annuel 1986* (Paris: IRCAM, 1986), 98.

ten. Dies ist insbesondere dann hilfreich, wenn es, wie im vorliegenden Beispiel, verschiedene Versionen gibt. *Contacts Turbulents* wird daher unter folgenden Aspekten betrachtet: 1) der Komponist und seine Biografie, 2) die an den Aufführungen beteiligten Musiker bzw. das Ensemble, 3) die Komposition und ihre Realisierung mit künstlerischer Idee, technischen Aspekten und deren Umsetzung sowie 4) der Höreindruck, der aus Aufnahmen der entsprechenden Aufführungen gewonnen werden konnte. Ebenso interessant ist, dass die Mehrheit der Aufführungen, die hier als Versionen von *Contacts Turbulents* besprochen werden, nicht vom Komponisten, sondern von Außenstehenden in Form von Ankündigungen oder Rezensionen als solche bezeichnet wurden. Diese Zuordnung ist, besonders hinsichtlich des Set-ups, ebenso sinnvoll wie diskutabel und steht in direktem Zusammenhang mit der eingangs angesprochenen Entwicklung.[2] Der Aspekt fließt daher in die abschließende Diskussion zum Spannungsfeld ‚Komposition oder Instrument?' ein.

1 Komponist

David Wessel (1942–2014) interessierte sich nach eigener Aussage bereits als Jugendlicher für Jazz und erhielt auch ein Stipendium für das Berklee College of Music, das er jedoch nicht antrat. Stattdessen absolvierte er, stark beeinflusst von seinem Vater, einem Ingenieur,[3] einen Bachelor in Engineering an der University of Illinois und schloss 1972 einen PhD an der Stanford University in Mathematical Psychology ab. Während seiner Studienzeit in Stanford bekam er, nach eigener Aussage, Percussion-Unterricht bei John Chowning, der ihn mit Fragen zu akustischer Wahrnehmung und Computermusik konfrontierte.[4] Nach dem Abschluss begann er für kurze Zeit an der Michigan State University zu arbeiten. 1976–1988 war er zuerst als Gast, dann fest angestellt am IRCAM tätig.[5] Dabei arbeitete er als Koordinator, Komponist, Wissenschaftler für Psychoakustik und Toningenieur in verschiedenen Arbeitsgruppen meist an der Schnittstelle zwischen künstlerischer Produktion und techni-

---

[2] *Contacts Turbulents* war der Titel der Fassung von 1986. 2004 wurde das Konzert gleich betitelt, alle anderen Konzerte hatten keine oder andere Titel. (Vgl. IRCAM, *Rapport Annuel 1986* (Paris: IRCAM, 1986), 101; Wessel u a., „Travaux réalisés pour le Symposium ‚Systèmes Personnels'", 98, sowie Roscoe Mitchell und David Wessel, *contact* (Paris: RogueArt Records 2009).

[3] Vgl. Gregory Taylor, „An interview with David Wessel", 13.9.2005, <http://cycling74.com/2005/09/13/an-interview-with-david-wessel/>, Zugriff: 24.4.2013.

[4] Vgl. ebenda.

[5] Vgl. u.a. Gerald Bennett, *La recherche a l'IRCAM en 1978* (Paris: IRCAM, 1979), 22; ders., *La recherche a l'IRCAM en 1979* (Paris: IRCAM, 1980), 9 und 14; sowie IRCAM, *Rapport Annuel 1985* (Paris: IRCAM, 1985); IRCAM, *Rapport Annuel 1986*; IRCAM, *Rapport Annuel 1987* (Paris: IRCAM, 1987) und IRCAM, *Rapport Annuel 1988* (Paris: IRCAM, 1988).

scher Umsetzung: 1976–79 war er im Département Diagonal tätig, 1979–86 leitete er das Département Pédagogie und 1986–88 das Département Système Personnels. Von 1988 bis 2014 war Wessel Professor für Komposition am Music Departement der University of California Berkeley, sowie Co-Direktor des Center for New Music and Audio Technology (CNMAT) in Berkeley. Er selbst sah sich als Komponist und Musiker.[6]

2 Beteiligte Musiker

Der 1940 geborene Roscoe Mitchell war Jazz-Altsaxophonist in Chicago, bevor er ab Mitte der 1960er-Jahre auch andere Holzblasinstrumente zu spielen begann. 1966 veröffentlichte Mitchell mit einem Sextett die LP *Sound*. Mitglieder dieser Formation gründeten die Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), eine Vereinigung zur Förderung kreativer Musiker, die nicht nur musikalische, sondern auch politische Ziele im Sinne der Gleichberechtigung dunkelhäutiger Musiker und Komponisten sowie eine Anerkennung der afrikanischen Einflüsse auf die zeitgenössische Musik vertrat. 1968 gründete Mitchell das Chicago Art Ensemble, das insbesondere in Europa große Erfolge feierte. Dieses Ensemble präsentierte eine neue Klangästhetik. Anders als das aus der New Yorker Free Jazz-Szene der 1970er-Jahre bekannte energetische, schnelle Spiel bei wilden, kollektiven Improvisationen, beschäftigte sich dieses Ensemble von Anfang an mit improvisierten Klangexperimenten, bei denen es darum ging, Klangvorstellungen umzusetzen. Dazu nutzten sie unter anderem untypische Instrumente wie Glöckchen, Kürbis-Shaker, Spielzeuginstrumente, das Einfügen von stillen Passagen und die Verwendung von Effektgeräten und Filtern. Mitchell experimentierte auch mit neuen Spieltechniken und der elektronischen Veränderung von Klängen. Sein Spiel ist gekennzeichnet von einem großen Repertoire an verschiedenen Spieltechniken und damit verbundenen Klangfarben, großer rhythmischer, melodischer und dynamischer Varianz sowie extremen Wechseln zwischen den Komponenten.[7] Seit 2007 ist Mitchell Professor für Komposition und Improvisation am Mills College, Oakland.

David Wessel und Roscoe Mitchell arbeiten bereits seit 1968 zusammen.[8] Zunächst spielten sie gemeinsam in einer Jazz-Formation, erkannten aber bald das verbindende Interesse an improvisierten Klangexperimenten. Im Folgenden spielten sie

---

[6] Vgl. Miriam Akkermann, Interview mit David Wessel, 4., 15. und 17.11.2011, CNMAT, Berkeley.

[7] Vgl. George E. Lewis, *A power stronger than itself: the AACM and American experimental music* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), 399–400 sowie Jane Martha Reynolds, *Improvisation Analysis of selected works of Albert Ayler, Roscoe Mitchell and Cecil Taylor* (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1993), 55–64.

[8] Vgl. ICMA (Hg.), *International Computer Music Conference 1986. Program* (Den Haag 1986), 59.

regelmäßig in gemeinsamen Projekten und wurden dabei oft von weiteren Musikern unterstützt.[9] Für beide zog sich das Duo Wessel/Mitchell in der allgemeinen Rezeption als Kontinuität durch das künstlerische Schaffen, wenn auch andere, unabhängig voneinander entstandene Projekte weit mehr öffentliche Präsenz erreichten.

3 Komposition

3.1 Materialübersicht

1986 stellte Wessel *Contacts Turbulents* vor. Die Premiere fand während des Symposiums ‚Systèmes Personnels et Informatique Musicale' am IRCAM in Paris im Rahmen eines Atelierkonzertes statt.[10] Eine Aufnahme des Konzertes ist in der Mediathek des IRCAM zugänglich. Im selben Jahr erfolgte eine weitere Aufführung auf der International Computer Music Conference (ICMC) in Den Haag. Dieses Konzert wurde Live im Radio gesendet.[11] Die integrierte kompositorische Idee war „catch and throw", was den Signalfluss ‚speichern – filtern – wiedergeben' beschreibt. Das Set-up bestand aus Mikrophon, Pitch-to-MIDI Wandler, MIDI-Schnittstelle, Apple Macintosh Computer, MIDI-Keyboard und zwei Synthesizern. Das verwendete Patch war in PREFORM, einer auf LeLisp basierenden Programmiersprache mit MIDI-Lisp-Einbindung verfasst.[12] Problematisch ist die Quellenlage: Es gibt zwar eine offizielle Aufnahme am IRCAM, die auch eine kurze Ankündigung beinhaltet; weitere Dokumentationen zur Premiere sind allerdings nicht vorhanden. Das Stück selbst sowie dessen Aufführung ist im Jahresbericht des IRCAM erwähnt, die einzige Veröffentlichung dazu ist ein Artikel über die Entwicklung und Ausarbeitung der Programmiersprache MIDI-Lisp, in der *Contacts Turbulents* als Anwendungsbeispiel erwähnt wurde. 1991 veröffentlichte Wessel einen weiteren Artikel, in dem die Aufführung von 1986 Erwähnung fand, hier diente sie als Erklärungsgrundlage einer improvisatorisch genutzten Performance-Umgebung.[13] Das Originalpatch existiert theoretisch noch auf einem alten Computer, der allerdings aufgrund technischer Probleme nicht funktionstüchtig ist. Eine weitere Beschreibung ist im Programm-

[9] Vgl. Akkermann, Interview mit David Wessel.

[10] Vgl. Wessel et al., „Travaux réalisés pour le Symposium ‚Systèmes Personnels'", 98.

[11] Vgl. ICMA (Hg.), *International Computer Music Conference 1986. Program*, 54.

[12] Vgl. David Wessel, „MIDI-LISP A LISP-Based Programming environment for Midi on the Macintosh", in *Actes du Symposium „Systèmes Personnels et Informatique Musicale"*, hg. von Jean-Baptiste Barrière et al. (Paris: IRCAM, 1986).

[13] Vgl. Wessel, „MIDI-LISP"; ders., „Contacts Turbulents", in IRCAM, Rapport annuel 1986, 101; sowie ders., „Improvisation with highly interactive real-time performance systems", in *Proceedings of the International Computer Music Conference 1991* (1991), 344–347.

heft der ICMC 1986 zu finden, das allerdings zu den anderen Quellen einige Unklarheiten aufweist.[14]

2004 fand unter dem Themenpunkt „Improvisation avec l'ordinateur" eine weitere Aufführung von *Contacts Turbulents* durch Wessel und Mitchell im Rahmen eines Workshops während der International Conference on Sound and Music Computing (SMC), die den Titel „Resonance" trug, am IRCAM statt. Ein Video dieses Konzertes erschien 2009 auf der Medienkombination *contact* bei Rogue Art zusammen mit den Audioaufnahmen zweier Konzerte, die 2002 in Berkeley stattgefunden hatten.[15] Diese beiden Konzerte wurden mit einem sehr ähnlichen, jedoch im Vergleich zu 1986 stark modifizierten Set-up gespielt. Das Hardware Set-up 2002 beinhaltete Mikrophon, zwei Buchla Thunder als Hardware-Controller, Apple Computer und Lautsprecher. 2004 wurde das Set-up um einen Buchla Thunder reduziert. Softwareseitig wurden beide Patches in Versionen des Computerprogramms Max geschrieben; sie nutzten MIDI und ab 2004 auch OSC als Protokoll. Die Klanggenerierung fand im Computer statt. Neben „catch and throw" kam die kompositorische Idee „compress–expand" hinzu, die eine Beeinflussung der eingehenden Daten durch das Erhöhen oder Erniedrigen der Werte nach festgelegten Mustern und Schwellenwerten ermöglichte.[16] Zusätzlich zu den veröffentlichten sind weitere Audioaufnahmen der Konzerte von Berkeley im Archiv des CNMAT vorhanden. Für *contact* wurden Sets aus beiden Konzerten zusammengefasst und mit eigenen Titeln versehen. Die Patches sind auf Wessels altem Privatcomputer gespeichert und aufgrund der alten Max-Versionen nur bedingt ausführbar, eine Zuordnung der Patches zu den Konzerten wurde von ihm nicht vorgenommen.

2011 spielte das Duo Wessel/Mitchell das erste Set bei einem Konzert zu Mitchells 70. Geburtstag im Jazzclub Roulette in New York. In der Ankündigung wurde insbesondere auf die langjährige Zusammenarbeit des Duos hingewiesen.[17] Dieselbe Referenz wurde auch 2012 genannt, als das Duo das Eröffnungskonzert des Workshops „ImproTech Paris New York 2012" auf Einladung der Groupe de Représentations Musicales des IRCAM und der Columbia University, New York, USA, spielte.[18] Beide Konzerte wurden trotz des Hinweises auf Improvisation implizit mit der seit 1986 verlaufenden Entwicklung in Verbindung gebracht. Das bei beiden Performances verwendete Set-up bestand aus dem Hardware-Controller SLABS[19], einem Apple-Laptop und entsprechender Klangverstärkung. Das Prinzip „catch and

[14] Vgl. ICMA (Hg.), *International Computer Music Conference 1986*, 54 und 57–59.

[15] Vgl. Mitchell und Wessel, *contact*.

[16] Vgl. Akkermann, Interview mit David Wessel.

[17] Vgl. <http://www.sequenza21.com/calendar/2011/01/interpretations-presents-roscoe-mitchell-70th-birthday-celebration/>, Zugriff: 5.8.2013.

[18] Vgl. <http://repmus.ircam.fr/improtechpny>, Zugriff: 29.4.2012.

[19] Vgl. Wessel, „Improvisation with highly interactive real-time performance systems", 344–347.

throw“ wurde nicht mehr integriert, das Mikrophon von Mitchell diente nur mehr der direkten Klangverstärkung und war nicht mehr Teil des von Wessel geplanten Set-ups. „compress–expand“ verlor an Einfluss, da es sich nicht mehr auf die eingehenden Analysedaten, sondern auf die Anwendung der Filter bezog. Als weitere kompositorische Idee wurden „Migrators“ eingeführt, eine Klanggenerierung basierend auf mehreren hundert Oszillatoren, die in Oszillator-Banken geordnet nach dem Prinzip der additiven Klangsynthese Klänge erzeugten.[20] Mit vorgefertigten Samples kamen weitere eigenständige Klangquellen hinzu. Das zugrundeliegende Patch war in MaxMSP geschrieben. Als Quellen für diese Aufführungen dienen Interviews mit den Musikern, private Audio-Aufnahmen sowie Screenshots aus den benutzten sowie ähnlichen Migrator-Patches, deren genaue Konfigurierung aber nicht mehr nachgewiesen werden kann. Vom letzten Set-up gibt es viele Patches, die sich mitunter kaum unterscheiden und die von Wessel kontinuierlich justiert und umgebaut wurden. Eine Zuordnung der Patches zu einzelnen Konzerten wurde von Wessel nicht vorgenommen.

Wessel benutzte die drei hier beschriebenen grundlegenden Set-ups nicht nur zusammen mit Mitchell, sondern spielte sie – wahrscheinlich mit leicht veränderten Konfigurationen – auch mit anderen Solisten. So wurde ein Set-up mit den Prinzipien von 1986 in modifizierter Form auch 1996 und 1999 verwendet. Wessels Partner bei den Konzerten, die beide in Berkeley stattfanden, waren 1996 der Jazzpianist, Komponist und Elektroniker Vijay Iyer und J. D. Parran, ein Komponist und Holzblasinstrumentalist mit Schwerpunkt Alt-Klarinette und Bass-Saxophon. Beide Musiker sind in New York beheimatet und auf Jazz und Freie Improvisation spezialisiert. 1999 spielte Wessel mit dem deutschen Pianist und Komponist Georg Graewe, der im Bereich Modern creative Jazz und Neue Improvisation tätig ist. Das Prinzip des Set-ups von 2002 und 2004 benutzte Wessel 2002 bei einem Konzert in Berkeley mit Louis Sclavis, einem französischen Freejazz-Musiker, der überwiegend Klarinette, Bass-Klarinette und Sopransaxophon spielt. Ein Vorläufer des 2011 und 2012 verwendeten Set-ups mit dem SLABS als Controller fand bereits 2009 in Berkeley bei einem weiteren Konzert von Wessel und Graewe Verwendung.

Performances ohne Mitchell wurden in den entsprechenden Ankündigungen und Interviews mit den Beteiligten weder *Contacts Turbulents* noch *contact* zugeordnet.[21] Es ist anzunehmen, dass die Zuordnung eher von *Außenstehenden* (Hörer, Veranstalter) und oft retrospektiv vorgenommen wurde und in engem Zusammenhang mit den Ausführenden Wessel und Mitchell stand. Die Instrumentierung bleibt mit

[20] Das Prinzip der „Migrators“ bezieht sich auf eine „realtime oscillator bank“ (Vgl. Taylor, „An interview with David Wessel“). Wessel benutzte dieses kompositorisches Prinzip bereits früher als Klanggenerierung, so beispielsweise 1977 in der Komposition „Antony“. Vgl. John MacCallum, „migrator“, <http://cnmat.berkeley.edu/patch/4060>, Zugriff: 8.2.2013.

[21] Es sind zu den Konzerten keine Rezensionen vorhanden.

Piano und hohem Holzblasinstrument, meist Saxophon oder Klarinette, konstant. Dennoch werden Performances, die nicht von Wessel und Mitchell gespielt wurden, in der weiteren Betrachtung nicht mehr berücksichtigt.

	1986 (1996 / 1999)	2002 (1996)/ 2004	(2009) 2011 / 2012
komposit. Idee	„catch and throw“	„catch and throw“ „compress - expand“	„Migrators“
Harware Set-up Funktion	MIDI-Keyboard (MIDI) speichern, filtern (Klang) wiedergeben	Buchla Thunder (MIDI/OSC) speichern, filtern, (Klang, Rhythmus) wiedergeben	SLABS (Audio Sample Rate) Samples wiedergeben, filtern, (Klang) generieren
Software	LeLisp, MIDI Lisp	MaxMSP	MaxMSP
Quelle	Audiodateien, Artikel	Audio-, Videodateien	Audiodateien, Patches
Musiker	D. Wessel, R. Mitchell (V.Iyer, J.D. Parran / G. Graewe)	D. Wessel, R. Mitchell (L. Sclavis)	D. Wessel, R. Mitchell (G. Graewe)
Konzert	Paris, Den Haag (Berkeley)	Berkeley, Paris (Berkeley)	(Berkeley), New York

Abb. 1: Übersicht Aufführungen (© Miriam Akkermann)

Die unterschiedlichen Set-ups, in Abb. 1 mit einer geschwungenen Linie umrandet, wurden nicht nur technisch auf den jeweils aktuellen Stand gebracht, sie banden auch verschiedene kompositorische Ideen in unterschiedlicher Art und Weise ein. Die kompositorischen Ideen waren meistens in das zugrundeliegende Computer-Patch integriert; stellvertretend wird hier die Programmiersprache bzw. Software genannt, in Abb. 1 mit einer gepunkteten Linie umrandet. Eine Notation oder eine schriftliche Fassung der kompositorischen Ideen liegt nicht vor, die Aufführungen selbst sind improvisationsbasiert.

3.2 Umsetzung/Set-up

Die Umsetzung bzw. die Einbindung der kompositorischen Idee veränderte sich im Laufe der Zeit maßgeblich. Dies ist insbesondere am Signalfluss innerhalb des Set-ups erkennbar.

1986 war das Set-up darauf ausgelegt, die kompositorische Idee umzusetzen. Gleichzeitig ermöglichte es eine Beeinflussung des nach dem Prinzip „catch and throw“ festgelegten Signalflusses durch Wessel und damit eine Interaktion zwischen Wessel und Mitchell. Das Spiel des Solisten wurde per Fairlight Voice Tracker analysiert, die Tonhöhen und -längen in MIDI-Daten umgesetzt und an den Computer weitergegeben. Über das MIDI-Keyboard war es möglich, die Daten zu speichern

und transponiert abzuspielen. Dazu war die Tastatur in zwei Sektionen unterteilt: eine Oktave speicherte bei Tastendruck die eingehenden MIDI-Signale, die anderen Oktaven gaben die je nach Oktave veränderten MIDI Signale zur Klangsynthese an ein externes Klangsynthesesystem weiter, das dann einen entsprechenden Klang generierten. Das Klangsynthesesystem bestand aus einem Yamaha TX8-16 FM Synthesizer, einem Yamaha SPX-90 Mulit-Effektgerät, einem Yamaha REV-7, einem Akai S900 Sampler und einem Lexicon PCM-70 Effektprozessor. Ein MIDI-Delay verzögerte die Weiterleitung der Analyse-Daten und ermöglichte Wessel, gerade gehörtes noch kurze Zeit später zu speichern. Der Computer – laut Programmheft der ICMC wurde ein Macintosh Plus verwendet – diente der Datenverarbeitung und Steuerung der Klangerzeuger, nicht zur direkten Klangsynthese.[22] Dieses Set-up, das sowohl in Paris als auch in Den Haag verwendet wurde, beinhaltete viele versteckte kompositorische Strukturen: So war die Veränderung der Daten pro Oktave und die Verteilung des gespeicherten Materials auf die Tasten definiert. Das Interface arbeitete mit streng limitierten Kontrolldaten und die Klangausgabe der Elektronik war gänzlich vom Solisten abhängig.

2002 ersetzten zwei Buchla Thunder das MIDI-Keyboard: Einer beeinflusste die ausgegebene Tonhöhe, der andere den Rhythmus. Beide Controller nutzten MIDI als Übertragungsprotokoll. Die Synthesizer entfielen, der Klang wurde, basierend auf dem Max Patch, direkt im Computer generiert. Die Fingerposition auf den Streifen des Interfaces beeinflusste die Klangfarbe, der Druck steuerte die Lautstärke. Die Raute in der Mitte des Bedienerfeldes des Thunder integrierte das Prinzip „compress–expand“: Die eingehenden Daten wurden nach steuerbaren Schwellenwerten verkleinert oder vergrößert. Die mögliche Einflussnahme auf den entstehenden Klang nahm damit zu. Die das Set-up strukturierenden Bestandteile verlagerten sich von der Hard- zur Software. Dies wurde 2004 mit der Reduzierung auf einen Buchla Thunder noch deutlicher. Der Zugriff auf die einzelnen Bereiche erfolgte nun durch einen Layerwechsel. Der Controller griff über drei Layer auf unterschiedliche Unterpatches für Tonhöhe, Rhythmus und Migrators zu. Mit den Migrators wurde erstmals eine vom Saxophon unabhängige Klangquelle eingeführt. Zwar beinhaltete dieses Set-up das Saxophon noch als zentralen klanggebenden Bestandteil, es war jedoch nicht mehr ausschließlich darauf aufgebaut. Der elektronische Teil konnte, unabhängig vom Solisten, eigene klangliche Strukturen hervorbringen. Die Nutzung von OSC statt MIDI als Übertragungsprotokoll erlaubte schnellere und komplexere Datenübertragung, was unter anderem eine schnellere Reaktionszeit des Controllers ermöglichte.

2011 wurde das Set-up erneut den aktuellen technischen Gegebenheiten angepasst und der Buchla Thunder durch den Controller SLABS ersetzt, der am

[22] Vgl. Wessel, „MIDI-LISP“; ders., „Contacts Turbulents“, 101 sowie ICMA (Hg.), *International Computer Music Conference 1986*, 58.

CNMAT unter Wessel entwickelt wurde. Das Set-up beinhaltete neben dem SLABS, der aus vier Reihen mir je acht Touchpads bestand, nur noch einen Computer. Die Patches erlaubten einen direkten Zugriff auf die Migrators als eigenständige Klangquelle sowie das Verarbeiten und Abspielen vorgefertigter Audio-Samples. Statt MIDI oder OSC wurden die Pads des SLABS in Audio Sample Rate abgetastet, die Übertragung der Steuerungsdaten war somit fast ohne Latenz. Die Lautstärke wurde wieder per Druck gesteuert, die einzelnen Tasten waren frei belegbar, z.B. mit zwei Filtern, je einem auf der x- und der y-Achse: Filteranteil und -intensität konnten durch Position auf dem Touchpad bestimmt werden. Die Presets der Touchpads konnten Filter, Audio-Samples, „compress–expand" Kurven sowie die Algorithmen der Migrators beinhalten. Das Saxophon bzw. Daten aus der Analyse desselben waren nicht mehr Teil des Set-ups, eine Beeinflussung von Controller und Saxophon fand nur auf der musikalischen Ebene statt. Die kompositorische Idee war durch die Anlage der Presets komplett im Patch eingebettet. Durch die quasi nicht vorhandene Latenz bei der Steuerung und die direkte Klangerzeugung konnte der Controller ähnlich einem analogen Instrument gespielt werden.

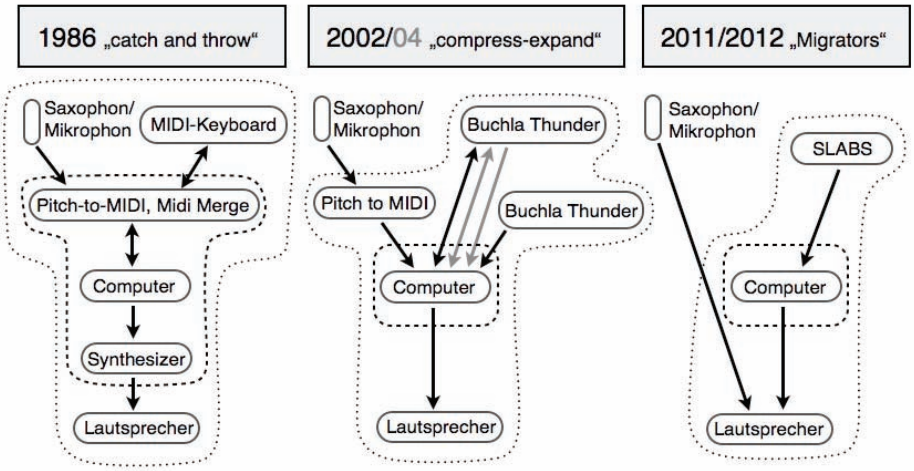


Abb. 2: Mögliche Zuordnung der Set-ups: ‚Instrument' (gepunktete Linie), eingebettete kompositorische Idee (Strichlinie) (© Miriam Akkermann)

4 Höreindruck

1986 war der von Elektronik und Solisten hörbare Klang sehr ähnlich bezüglich Frequenzspektrum und Lautstärke. Die Klänge waren überwiegend flächig angelegt, das Obertonspektrum war begrenzt. Die Tonhöhen von Saxophon und Synthesizern waren in der Abfolge sehr ähnlich. Die von der Syntheseeinheit generierten Klänge

hatten klare Tonhöhen, die Anzahl der Klangcharakteristiken war begrenzt und eine Wiederholung derselben war kaum zu vermeiden. Mit „compress-expand“ wurden die klanglichen Möglichkeiten erweitert. Zwar waren die generierten Klänge immer noch harmonisch überwiegend an den Solisten angelehnt, die Elektronik verfügte nun aber über abweichende rhythmische Abfolgen und ein größeres Klangspektrum. Durch Profile konnte die Wahrscheinlichkeit von Klangereignissen festgelegt werden: Frequenzen wurden nach ihrer Eintrittswahrscheinlichkeit markiert (hoch, einigermaßen hoch, wenig) und mit den in der Improvisation auftretenden Werten abgeglichen. So war eine ungefähre Vorhersage möglich. Über eine „compress–expand“-Funktion konnte eine Klanggenerierung „innerhalb“ oder „außerhalb“ des Profils gewählt werden. Dies führte zu der Möglichkeit, den vom Publikum erwarteten Klangeindruck bewusst durchbrechen zu können, was von Wessel durchaus gewünscht war. Mit der Einführung der Migrators im Jahr 2004 veränderte sich der Höreindruck nun stark. Zu den eher harmonischen, obertonarmen Klängen kamen clusterähnliche, vielschichtige sowie tiefe, durchdringende Klänge hinzu, die sich deutlich vom Saxophon abhoben. Eine dem Saxophon ähnliche Klanglichkeit wurde nicht mehr eingesetzt. Der Einsatz rhythmischer Samples sowie die Möglichkeit, Percussion-Samples und Migrators über die Belegung des SLABS zu mischen, führte ab 2011 dazu, dass der elektronisch generierte Klang insgesamt eher geräuschhaft wurde. Mit der Trennung von Saxophon und Elektronik etablierten sich zwei deutlich unterscheidbare Klangquellen unterschiedlicher Klangcharakteristik. Trotzdem gibt es in allen Performances Momente, die an klanglich-ästhetische Ereignisse vorangegangener Performances erinnern. Es lassen sich auch charakteristische Spielweisen der Musiker erkennen. Mitchell schien sich dabei mit der Bandbreite der Spieltechniken an den Möglichkeiten der Elektronik zu orientieren, denn parallel zu der Erweiterung der Klangmöglichkeiten des Set-ups nimmt auch seine klangliche Varianz zu. Dies unterstreicht den Aspekt des musikalischen Zusammenspiels als zentrales Element der Performances von Wessel und Mitchell. Die Beeinflussung von Set-up und Klang kann sicher als wechselseitig eingestuft werden: Das Set-up limitierte die musikalischen Möglichkeiten und beeinflusste somit beide Musiker, gleichzeitig wurde mit dem Set-up die von den Musikern (ästhetisch) intendierten Ideen nach den jeweils technisch aktuellsten Möglichkeiten umgesetzt.

5 Komposition oder Instrument

Zurück zu der Anfangsfrage: Was genau ist die Komposition bzw. kann das Set-up als Instrument oder Komposition interpretiert werden?

Contacts Turbulents wie auch *contact* verändern sich bei Betrachtung aus verschiedenen Perspektiven. Die Zuschreibung der Performances als Versionen von *Contacts Turbulents* kommt eher von außen, u.a. durch Hörer, Analytiker und Kura-

toren. Die Groupe de Représentations Musicales des IRCAM hat die Konzerte 1986 und 2004 am IRCAM sowie das Konzert 2011 mitorganisiert; in ihrem Umfeld ist auch *contact* entstanden. Da zu *Contacts Turbulents* darüber hinaus kaum etwas publiziert wurde, sind diese Veröffentlichungen wegweisend für die Rezeption. Gleichzeitig ist die Quellenlage am IRCAM insbesondere zu Beginn der 1980er-Jahre programmatisch geprägt. Interne politische Entwicklungen haben sich stark auf die Dokumentation der am IRCAM entwickelten Stücke ausgewirkt. So ist anzunehmen, dass es neben *Contacts Turbulents* Anfang der 1980er-Jahre mehrere Stücke mit interaktiven Set-ups gab, die jedoch nur wenig dokumentiert wurden.[23] Es bestand Interesse an einer Klanganalyse in Echtzeit (Pitch-Tracking) sowie Klangverarbeitung; viele dieser Set-ups wurden jedoch zur Genese von Tonbandstücken und Kompositionen für Ensemble und Zuspielband verwendet oder explizit als Improvisationsumgebung betitelt.[24] Zwar kann Wessels Verweis zu *Contacts Turbulents* im Programm zum Konzert in Den Haag so eingeordnet werden,[25] und auch 2004 erfolgte mit der Präsentation unter dem Titel „Improvisation avec l'ordinateur" eine ähnliche Zuordnung, das Referenzstück, das 1986 am IRCAM präsentiert wurde und auf das bei Konzerten von Wessel und Mitchell implizit verwiesen wird, kann aber, ausgehend von den Quellen, durchaus als Komposition bezeichnet werden, die bei der Premiere auch als solche präsentiert wurde.

Die kompositorische Idee wurde dabei, wie auch in den folgenden Versionen, durch eine Kombination verschiedener Bestandteile integriert. Die zu Grunde liegenden Patches können dabei als Äquivalent zu einer Notation gesehen werden, da hier die künstlerische Idee schriftlich fixiert war, mit der die charakteristischen Klan-

---

[23] George Lewis, der bereits Mitte der 1970er Jahre in Mitchells Quartett Posaune spielte, entwickelte ebenfalls Anfang der 1980er Jahre die Programme Ear und Player, die im Umfeld des IRCAM den Klang analysierten und entsprechend zu den Analysedaten Klänge generierten. (Vgl. Georgina Born, *Rationalizing Culture* (Berkeley: University of California Press, 1995), 184–188). Im Jahr 1984 präsentierte Lewis damit *Rainbow Family* für Solist und mehrere interaktive Computersysteme, 1987 entstand das bekannteste Programm, Voyager, ein interaktives ‚virtuelles Orchester', das mit dem Solisten improvisiert. Entgegen *Contacts Turbulents* wurden diese Systeme explizit als Improvisationsumgebungen präsentiert. Vgl. <http://www.newmusicbox.org/ articles/george-e-lewis-the-storys-being-told/>, Zugriff: 6.8.2013.

[24] Ab Mitte der 1980er Jahre entstanden viele verschiedene Echtzeitsysteme mit unterschiedlichen Ansätzen. Detaillierte Beschreibungen dieser Systeme, Programme und Performance-Umgebungen sind unter anderem in den *Proceedings of the International Computer Music Conference ICMC* aus den Jahren 1983–1990 zu finden.

[25] „From the onset of my work in computer music, I have wanted to perform on computers with musicians who take improviation seriously. This desire was nourished by the thought that computer technology could help make my relationshi with another musician more intimate." ICMA (Hg.), *International Computer Music Conference 1986*, 57.

geigenschaften festgelegt wurden. Integriert in das Set-up bildeten die Patches die zentrale Einheit, die die Benutzung des Performance-Set-ups sowie die mögliche Klanggenese steuerte und festlegte. Der Solist blieb davon strukturell gesehen unbeeinträchtigt, da das Zusammenspiel auf Improvisation angelegt war. Dennoch fand zum einen eine (musikalische) Interaktion beider Performer statt, insbesondere wenn man davon ausgeht, dass die Wahl der Musiker Bestandteil des kompositorischen Prozesses sein kann. Zum anderen war die personelle Zusammenstellung, wie bereits gesehen, ein wichtiges Kriterium für die Rezeption der Performances sowie deren Zuordnung zu *Contacts Turbulents*.

Technisch gesehen kann das Set-up in der aktuellen Version sowohl als Instrument als auch als komponierte Performance-Umgebung gesehen werden. Die eingearbeiteten kompositorischen Ideen wurden bei der Besprechung der Set-ups bereits dargelegt. Merkmale, die für ein Instrument sprechen, sind die Bedienbarkeit durch den Musiker, also die direkte Einflussnahme des Spielers auf den Klang, sowie die präzise Steuerung des Interfaces, das durchaus Übung verlangt. Wessel entwarf und entwickelte ein Set-up, das nach seinen Wünschen spielbar war und das ihm erlaubte, expressiv und musikalisch zu improvisieren. Diese Entwicklung kann retrospektiv auch schon in die seit 1986 verwendeten Set-ups hineininterpretiert werden. Wessel war mit dieser Herangehensweise nicht allein; im Bereich Interface wurden seit den 1980er-Jahren viele Hard- und Softwarecontroller entworfen, die in instrumentenähnlichen Set-ups eingesetzt werden. Dank aktueller technischer Möglichkeiten wird es für die Ausführenden immer einfacher, instrumentenartige Interfaces zu bauen, die genau auf ihre Wünsche zugeschnitten sind.[26] Dies wirft weitere Fragen auf: Was macht ein Interface zu einem Instrument? Ab wann ist ein Interface, das aus Einzelmodulen besteht, eine neues Instrument? Aber auch die Frage nach der Klangcharakteristik ändert sich: Wie geht man mit den Presets um, die speziell für einzelne Performances entworfen werden? Oder andersherum: Ab wann wird ein Preset einer Performance zu einer Komposition?[27]

Im Fall von SLABS gibt es keine verschiedenen Presets für verschiedene Performances, sondern Patches, die die Funktionalität im Sinne der Benutzung und Klangqualität festlegen und die kontinuierlich weiterentwickelt wurden, was eine

[26] Einen großen Anteil haben im Handel oder auf Plattformen erhältliche hard- und softwareseitige Einzelmodule, die die digitalen Schnittstellen bereits fertig liefern.

[27] Diese und ähnliche Fragen werden aktuell auch verstärkt bei Analyseansätzen aus philosophischer Sicht diskutiert. Siehe hierzu u.a. die Promotionsprojekte *Das Instrument als Apparat Analysen zeitgenössischer Musik für Querflöte auf der Grundlage der medientheoretischen Theorie von Vilém Flusser* von Marta Castello Branco (Diss., Universität der Künste Berlin, 2014) und *Ambigue Wucherungen. Pauline Oliveros' Musik der 1960er Jahre mit Tonbandmaschinen und Oszillatoren* von Kim Feser an der Universität der Künste Berlin, das eine musikphilosophische Diskussion im Anschluss an Gilles Deleuze und Theodor W. Adorno beinhaltet.

Zuordnung derselben zu einzelnen Performances sehr schwierig macht. Andererseits betonte Wessel, dass der SLABS – es gibt am CNMAT mehrere davon – interessierten Komponisten oder Performern zur Verfügung stehe, um eigene Klangideen und Nutzungsmöglichkeiten umzusetzen. Geht man davon aus, dass ein Instrument einen charakteristischen Klang hat, dann wäre dieses Kriterium nicht erfüllt. Ein Grund, der für die Bezeichnung ‚Instrument' spricht, ist die Verleihung des Dritten Preises der Guthman Competition for New Musical Instruments, die am Georgia Institute of Technology vergeben wird, an Wessel für die Entwicklung des SLABS im Jahr 2009.[28]

Eine Trennung zwischen Komposition und Instrument erübrigt sich auch, da sich die hier vorgestellten Performances und Set-ups zu keinem der Punkte eindeutig zuordnen lassen. Möglichkeiten der Differenzierung sind beispielsweise die Wahl des Blickwinkels oder eine entsprechende Aussage des Komponisten. Aus der Sicht von Wessel war *contact* ein Work-in-Progress mit vielen verschiedenen Entwicklungsstufen. Er selbst sagte in einem Interview, *contact* beziehe sich auf *Contacts Turbulents*, aber auch auf seine Arbeitsweise – es bezeichne seinen „Kontakt" zu Musikern, die er treffe und mit denen er arbeite.[29] Daraus ergibt sich eine weitere Differenzierungsmöglichkeit: der Zeitpunkt der Betrachtung und der betrachtete Zeitpunkt. Dies wird noch deutlicher, wenn nicht von der Betrachtung eines Stückes und seiner Aufführungsversionen, sondern von einer fortwährenden Entwicklung ausgegangen wird.

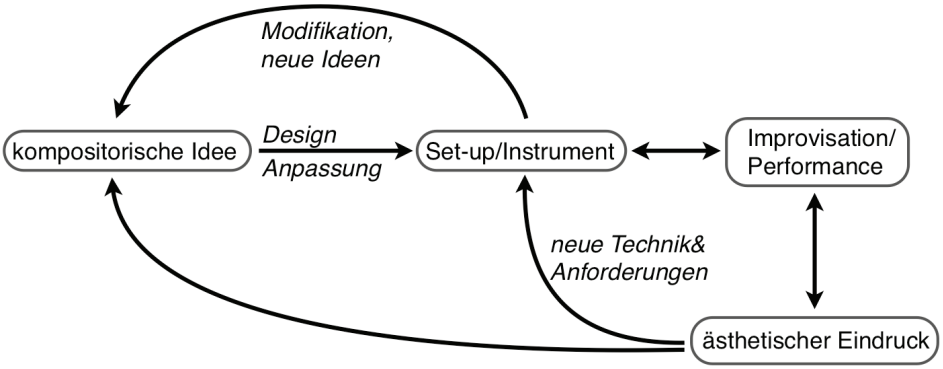


Abb. 3: Möglicher Entwicklungszyklus (© Miriam Akkermann)

[28] Vgl. Musical chairs: Guthman Competition winners announced, <http://www.whistle.gatech.edu/archives/09/mar/9/guthman.shtml>, Zugriff: 4.8.2013.

[29] Vgl. Akkermann, Interview mit David Wessel.

Contacts Turbulents könnte also auch als ein kontinuierlich nachregulierter Entwicklungszyklus (siehe Abb. 3) betrachtet werden, bei dem die Entwicklung von einer eher komponierten Performance-Umgebung hin zu einem Instrument nur zwei mögliche Ansatzpunkte innerhalb eines Prozesses sind.

Miguel Azguimes Multimedia-Kompositionen *Itinerário do Sal* und *No Sítio do Tempo* als postdramatisches Musiktheater

Katrin Stöck (Leipzig)

Musik spielt für die Ausprägung von Identität sowohl für Gesellschaften und Staatengebilde als auch für den einzelnen Menschen eine entscheidende Rolle.[1]

Nach eigenen Studien zur Musikgeschichte der DDR[2] interessiert die Verfasserin im Moment verstärkt die portugiesische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – nicht nur während der Diktatur von António de Oliveira Salazar und Marcelo Caetano – und deren Umgang mit Musik als möglicherweise identitätsbildender Kunst. Die Komponisten von Szenischer Kammermusik in der DDR nutzten diese Gattung auch zu Stellungnahmen in kulturkritischen und kunstpolitischen Debatten. Die Beschäftigung mit Musiktheater in Portugal hat nun das Ziel, Auswirkungen der Salazar/Caetano-Diktatur auf das Musiktheater und seine Autoren vor und nach der Nelkenrevolution zu erarbeiten.

---

[1] Die Aktualität des Themas belegen u.a. folgende neuere Kongressberichte: Ian Biddle und Vanessa Knights (Hg.), *Music, national identity and the politics of location: between the global and the local* (Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2007); Marion Demuth und Jörn Peter Hiekel, *Kulturelle Identität(en) in der Musik der Gegenwart* (Saarbrücken: Pfau, 2010); Beat A Föllmi (Hg.), *Music and the construction of national identities in the 19th Century* (Baden-Baden: Koerner, 2010); Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther (Hg.), *Musik und kulturelle Identität* (Kassel: Bärenreiter, 2012).

[2] Vgl. Katrin Stöck, *Musiktheater in der DDR. Szenische Kammermusik und Kammeroper der 1970er und 1980er Jahre* (Köln et al.: Böhlau, 2013).

Allerdings bietet sich hier nach ersten Untersuchungen und vor allem Gesprächen mit dem Komponisten Miguel Azguime[3] – Gründer und Betreiber des portugiesischen Musikinformationszentrums – ein vollkommen gegensätzliches Bild der Beziehung des diktatorischen Staates zur Kultur: Augenscheinlich fiel es portugiesischen Künstlern in der Zeit der Salazar/Caetano-Diktatur bis 1974 schwer, ihre portugiesische Identität auszuprägen, denn anders als in kommunistischen und sozialistischen Diktaturen spielten Bildung, Kunst und Kultur für den Diktator keine entscheidende Rolle zur Definition des Nationalstaates, wie beispielsweise in der DDR, sondern Salazar stützte seine Macht durch Unterdrückung von Bildung und Kultur. Da aber gleichzeitig Reisefreiheit herrschte, orientierten sich viele Künstler nach Osten und Norden, vor allem nach Frankreich, aber auch nach Deutschland.

So auch Miguel Azguime, geboren 1960 in Lissabon, dessen Vater als Regimekritiker mehrfach verhaftet wurde und der seine Kinder auf eine französische Schule schickte, um sie der Indoktrination durch das Regime nach Möglichkeit zu entziehen.[4] Auch nach der Nelkenrevolution zeigte sich die Tragweite dieser Prägung – Azguime ging nach Frankreich, studierte dort Percussion und dichtete – in französischer Sprache.[5] Zunächst studierte Miguel Azguime aber in Lissabon auch Flöte und Klavier, konzentrierte sich dann auf Percussion, war kurzzeitig Orchestermusiker in Lissabon, stellte dann aber nach eigener Aussage schnell fest, dass ihn die kompositorische Arbeitsweise mehr interessierte. Seit Mitte der 1970er-Jahre bis in die 1980er hinein war er mit Jazz und improvisierter Musik aktiv und studierte dann, nachdem er 1984 an den Darmstädter Ferienkursen teilgenommen hatte, 1985/86 Percussion und Theater-Percussion in Paris und Nizza bei Gaston Sylvestre, besuchte 1986-89 Kompositionskurse bei Emmanuel Nunes in Lissabon und Paris sowie 1989 in Paris auch bei Tristan Murail. Durch Kurse am IRCAM in Paris kam er endgültig mit elektroakustischen Kompositionsweisen und den entsprechenden Computerprogrammen in Kontakt, die die von ihm angestrebte live-elektronische Verarbeitung erlaubten. Nach der Gründung des Miso-Ensembles gemeinsam mit seiner Frau, der Flötistin Paula Azguime, das sowohl komponierte als auch improvisierte Musik aufführte, und nach hunderten Konzerten mit Instrumentalmusik wurde die Frage nach der Möglichkeit mit Texten zu komponieren aktuell.[6]

---

[3] Gespräch via Skype zwischen Miguel Azguime und Katrin Stöck am 1.9.2012. Die Autorin stand zur Zeit der Entstehung dieses Aufsatzes in ihrer Beschäftigung mit dem Musiktheater Miguel Azguimes noch am Beginn ihrer Studien zur portugiesischen Musik- und Musiktheatergeschichte, weshalb es sich im vorliegenden Fall um die Betrachtung eines Beispiels handelt und noch keine allgemeingültigen Antworten zu den aufgeworfenen Fragen zur Identitätsbildung in der portugiesischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gegeben werden.

[4] Ebenda.

[5] Ebenda.

[6] Ebenda.

Seine Multimedia-Oper *Itinerário do Sal* (*Der Weg des Salzes*, UA 2003) zeigt nun den Weg der Identitätsfindung als portugiesischer Dichter und Komponist, denn Azguime hatte – bis auf Vorläuferwerke, die Eingang in das Stück fanden – bis dahin hauptsächlich Instrumentalmusik, meist mit elektroakustischen Elementen, komponiert und parallel immer nach einer Möglichkeit gesucht, portugiesische Texte – vor allem eigene – mit seiner eigenen Musik zu verbinden.[7]

Entscheidender Auslöser für seine spezielle Herangehensweise an das Dichten und Komponieren eigener Texte war seine Erfahrung mit der Komposition von *Yuan Zhi Yuan*[8] (*Vom Ursprung zu den Ursprüngen*) auf altchinesische Texte 1997/98, während der er sich mit der speziellen Verbindung von Klang und Bedeutung im Chinesischen auseinandersetzte und sie für seine Komposition fruchtbar machte. Damit hatte er nun auch die Möglichkeit gefunden, portugiesische Texte zu dichten, indem er sie im Entstehungsprozess gleichzeitig auch klanglich komponierte.[9]

***

Er begann mit *A Ausência do Autor* (*Die Abwesenheit des Autors*) zwischen 1997 und 1999 und komponierte 2001 dann *O Ar do Texto Opera a Forma do Som Interior* (*Der Hauch des Textes bewirkt die Form des inneren Klangs*), die zunächst als eigenständige Stücke entstanden und dann als erster und zweiter Teil in *Itinerário do Sal* eingingen. In *Itinerário do Sal* thematisiert Azguime in drei Teilen 1. die Abwesenheit des Autors, 2. die Suche nach der Geste des Schreibens und 3. Inhalt und Bildlichkeit des Wortes. Der Ablauf des Stückes stellt sich damit folgendermaßen dar:

I A Ausência do Autor
- Prólogo: o oráculo ou a passagem
- A Ausência do Autor

II O Ar do Texto Opera a Forma do Som Interior
- O Ar do Texto
- Formant-Melodies
- O Som Interior

[7] Ebenda.

[8] Für Sopran, Tenor, 6 traditionelle chinesische Instrumente, Kammerchor und Live-Elektronik, komponiert 1997/98.

[9] Vgl. Jelena Novak, „Interview mit Miguel Azguime," in Miguel Azguime, *Itinerario do Sal*, Begleitbuch zur DVD (Lisboa: miso records 2007), 2–3; sowie Gespräch via Skype zwischen Miguel Azguime und der Autorin am 1.9.2012. Vgl. auch: „Miguel Azguime," in Ângelo Martingo, *Contextos da modernidade – Um inquérito a compositores portugueses* (Porto: Atelier de composição, 2011), 85–92, hier 90–91.

III Itinerário do Sal
De Part et d'Autre
À Plusiers Voix
Itinerário do Sal
Epílogo do Sal[10]

Durch Azguimes spezielle Arbeitsweise und den besonderen Umgang mit dem Text erschöpfen sich rein musikwissenschaftliche Analysemethoden sehr schnell. Der Kompositionsprozess beginnt für Azguime wie beschrieben mit der Dichtung des Textes, der wiederum nach klanglichen Aspekten komponiert wird – parallel mit der Konzeption und Realisierung der elektroakustischen Grundlage der Aufführung.

Hinzu kommt dann später die visuelle Ebene der Videoprojektionen, die zum größten Teil nach den klanglichen Ereignissen strukturiert sind, deren Rhythmus aufnehmen oder gestische und lautliche Äußerungen des Performers zeigen und verfremden. (Vgl. Abb. 1)

Abb. 1: Miguel Azguime, *Itinerário do Sal.* Das Schreiben des Performers wird durch liveelektronische Verarbeitung sowohl akustisch als auch visuell Element der Aufführung (© Paula und Miguel Azguime/Miso music)

[10] Vgl. Azguime, *Itinerário do Sal*, 9–10.

Aufgrund der medialen Vielschichtigkeit des Stückes müssen neben spezifisch musikwissenschaftlichen auch theaterwissenschaftliche Untersuchungsmethoden angewandt werden. Die Theorie des postdramatischen Theaters erweist sich hier als äußerst brauchbar, da in ihr dramaturgische, textliche, visuelle, szenische, musikalische und kommunikative Aspekte des Theaters verbunden werden.

Hans-Thies Lehmann bezog sich in seiner Grundlegung des postdramatischen Theaters 1999[11] auf Sprechtheater im weitesten Sinne. Die Merkmale von postdramatischem Theater beschreibt Lehmann mit folgenden Komponenten: „Parataxis/Non-Hierarchie, Simultaneität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Überfülle, Musikalisierung, Szenographie, visuelle Dramaturgie, Wärme und Kälte, Körperlichkeit, ‚Konkretes Theater', Einbruch des Realen, Ereignis/Situation."[12] Für die Anwendung seiner Untersuchungsergebnisse auf Musiktheater ist es notwendig, einzelne Aspekte etwas umzudenken – hauptsächlich diejenigen der nichthierarchischen Verwendung der einzelnen Elemente des Theaters –, da es im Sprechtheater um das Nicht-Primat des Textes, im Musiktheater eher um das Nicht-Primat der Musik geht, bzw. um die Szenisierung von Musik. Auch der Aspekt der Musikalisierung muss differenziert betrachtet werden.[13] Azguimes von der Klangkomposition durch Textkomposition herkommendes Stück zeigt diese leichte Verschiebung der Aspekte deutlich.

Neben dem Inhalt des Textes ist seine Lautlichkeit also entscheidend für die Struktur des Stückes. Der Text – in französischer, portugiesischer und deutscher Sprache – wird zum Teil fragmentiert, bis neue Inhalte entstehen. Dabei fällt auf, dass dieser Text bereits als Text unter klanglichen Prinzipien mehr ‚komponiert' ist als gedichtet, sein Inhalt jeweils gleich mit Klangaspekten gekoppelt ist. Der Text ist dadurch in gewisser Weise bereits die Partitur.[14] Azguime spielt mit dem Textklang und dekonstruiert dabei den Text zu reinem Klang:

---

[11] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

[12] Vgl. ebenda, S. 145 ff.

[13] Diese Anwendung von Lehmanns Ergebnissen auf das Musiktheater habe ich in meiner Dissertation Stöck, *Musiktheater in der DDR*, ab 47 ff. erläutert.

[14] „Yes, I always write the text first, but in such a way that it is already composition, because I somehow apply compositional methods into poetic writing in order to achieve an integration state between the semantic and the phonetic content of languages." und „Yes, this is true in the case of *Salt Itinerary* (and because I'm myself the performer). The text is already the score, but besides the actual texts […] I've step by step notated a lot of instructions while I was devising the dramaturgy, the music and the interactive electronic part (which is a main component of *Salt Itinerary*)." Miguel Azguime in einer E-Mail an die Autorin vom 30.8.2012.

som tem um	der Klang hat einen
um ar dum	einen Hauch von
ar dum som	einen Hauch von einem Klang
tem som dar	hat Klang Hauch
tom sem um ar	Ton ohne einen Hauch[15]

Die verwendeten Instrumente sind dabei Azguimes eigene Stimme, sein Körper sowie einige Gegenstände wie ein Tisch, ein Stift und ein Eimer. Der Dichter ist gleichzeitig der Komponist und der einzige Interpret des Stückes, die Musik wird zu fast 100% von ihm selbst hervorgebracht: vokaliter, per Lautpercussion, (verständliches) Vorlesen des Textes, Singen, Sprechgesang, elektronische Verarbeitung und Überlagerung, die mehrere ‚Stimmen' gleichzeitig, kontrapunktisch verschoben, von verständlich über schwer verständlich bis unverständlich, mit graduellen Abstufungen erzeugt.

Dabei wird der Text in einzelne Wörter, Silben, Laute zerlegt, die live-elektronisch verfremdet werden, es wird mit Loopings, Verzerrungen, Hall und so weiter gearbeitet, mit dem gesamten Stimmumfang, dem gesamten Lautstärkespektrum vom Schrei bis zum Flüstern. Für die live-elektronische Abnahme und Verfremdung befinden sich Kontakte an Azguimes ganzem Körper, besonders im Kopfbereich. Nicht nur Vokale und Konsonanten fungieren als perkussive Elemente, sondern zu einem großen Teil auch Atemgeräusche. Alle Klanghervorbringungen sind unterschiedlich stark rhythmisiert, so bewirkt beispielsweise akzelerierende Atmung den Eindruck von Beklemmungen und Atemnot – wobei hier im Sinne des postdramatischen Theaters Realität mit Fiktion vermischt wird und der Zuschauer im Unklaren gelassen wird, inwieweit echte Atemnot entsteht.

Obwohl große Teile des Stückes improvisiert wirken, ist der Anteil von Improvisation sehr gering. Azguime beschreibt das folgendermaßen:

> The part of improvisation is great at the microlevel as in any interpretation, but beside that there is little improvisation in the piece: everything is very precisely defined and the ‚electronic' score in the computer doesn't allow neither for much improvisation. Regarding the interaction with the electronic part, what I often do ⊠st o create what I call ‚strategic compositional windows' within which I have rules and freedom, allowing me for many variations but with a result that is in terms of perception quiet identical.[16]

Neben diesem ‚Einbruch des Realen' spielt auch der Aspekt der Körperlichkeit, wie bereits beschrieben, eine große Rolle in dem Stück, auch im Hinblick auf die Kom-

[15] Azguime, *Itinerário do Sal*, 9.

[16] Azguime, E-Mail vom 30.8.2012.

pensation von Unzulänglichkeiten des eigenen Körpers und dabei vor allem der eigenen Stimme mit technischen Möglichkeiten der Verstärkung und Verarbeitung.[17]

Selten wird auch mit Einspielungen gearbeitet, die aber ebenfalls vom Komponisten vorproduzierte Klänge sind.[18]

Eine weitere Ebene im Stück ist die Arbeit mit Video-Projektionen, wobei auch hier sowohl vorproduziertes Material wie Texte, einzelne Buchstaben oder andere Abbildungen zum Einsatz kommen, als auch Aktionen live projiziert und verarbeitet werden. (Vgl. Abb. 2) So wird beispielsweise der Schreibprozess mit einem Stift auf dem Tisch (ausgestattet mit einem entsprechenden Abnehmer) oder aber auch das Spiel mit Hall, Echo etc. beim Sprechen oder Rufen in einen Eimer visualisiert. Azguime ist dabei zwar der einzige Darsteller auf der Bühne, aber die technische Umsetzung wie die live-elektronische Verarbeitung oder das Videozuspiel etc. werden natürlich von weiteren Beteiligten im Hintergrund realisiert, von denen Paula Azguime auch für die Konzeption des Videoanteils der Aufführung mit verantwortlich ist.

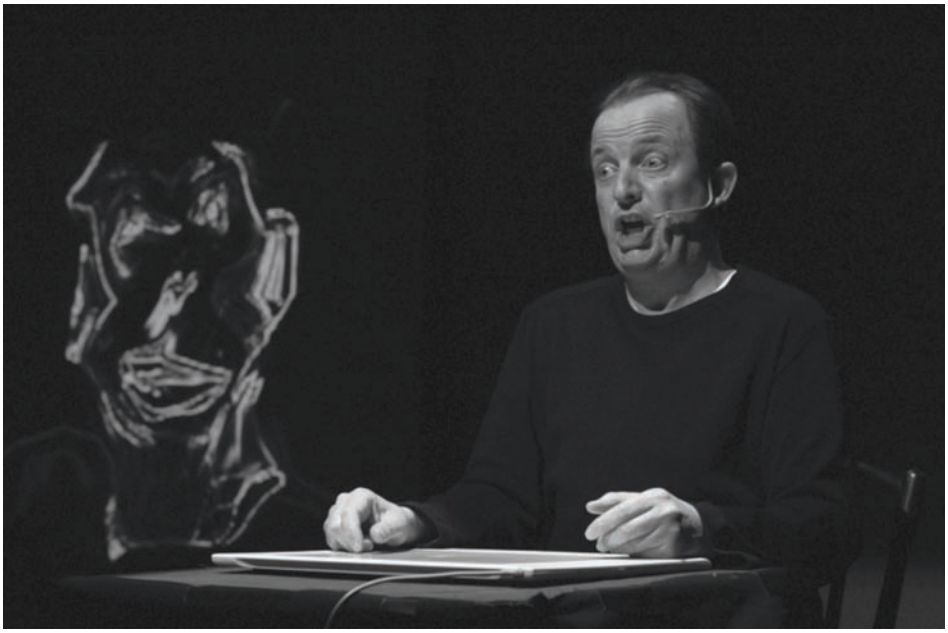


Abb. 2: Miguel Azguime, *Itinerário do Sal*
(© Paula und Miguel Azguime/Miso music)

[17] Gespräch via Skype zwischen Miguel Azguime und der Autorin am 1.9.2012.

[18] „With the exception of the vocal sound at the beginning (before I shout ‚Silencio!‘) and the transition from ‚black‘ to ‚white‘ (about the middle of the piece) which are pre-recorded sounds, all other sounds are created live from my voice.“ Azguime, E-Mail vom 30.8.2012.

Ebenso wie die Textebene und die musikalische Ebene besteht also auch die Bühnen- und szenische Ebene aus einer Kombination von analogen und digitalen Elementen. (Vgl. Abb. 3) Alle diese Ebenen bedingen sich gegenseitig; im Sinne der nichthierarchischen Konzeption des postdramatischen Theaters hat keine Ebene eine den anderen übergeordnete Funktion. Der Text ist komponiert, der Text ist der Klang, der Klang wird zum Bühnenbild, der klingende Text lässt Musik und Szene entstehen.

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Azguimes Stück, das auch sein Selbstverständnis als Künstler betrifft und beschreibt, ist das Changieren des gesamten Stückes zwischen Dramatik und Komik, zwischen der Ernsthaftigkeit des Suchens nach dem Schaffensprozess und der ironischen Distanz zu sich selbst als Autor und Performer.

Abb. 3: Miguel Azguime, *Itinerário do Sal*
(© Paula und Miguel Azguime/Miso music)

Um eine weitere philosophische Ebene ergänzt wird die Gedankenwelt des Stückes dadurch, dass am Beginn die Abwesenheit des Autors thematisiert wird, der zuerst seine Sprache finden muss, um sich ausdrücken und anwesend sein zu können, der parallel als Performer aber von Beginn an präsent ist. Die gleichzeitige Einheit und Differenz zwischen Textdichter, Komponist und Performer, die Frage „wer ist wer" wird hier immer wieder angeschnitten und neu beantwortet. Außerdem wird sie erweitert durch die Suche nach der Identität als Autor und Performer, als portugiesischer und europäischer Komponist.

Interessant wird nach der Beschreibung des Stückes die Beantwortung der Frage seiner Gattungszugehörigkeit. Während Azguime die Beschreibung als postdramatisches Musiktheater bejaht,[19] verneint er die Verortung im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, sieht keine Zusammenhänge mit instrumentalem Theater oder Szenischer Kammermusik, obwohl sich Gemeinsamkeiten mit Werken beispielsweise von Mauricio Kagel, György Ligeti, Friedrich Schenker oder Georg Katzer dem Betrachter aufdrängen:

> I don't make connections with the musical theatre of the 20th century, because there are none! Of course I share the same long musical tradition with all those composers and I know quite well the music of some of them, but my path into music theatre or opera is entirely unique and personal, and if there may be connections, it's just by chance! My main influences came from poets not from composers. For instance Kurt Schwitters was much more influential than these composers, with the exception of Monteverdi. I've studied thoroughly his operas because I wanted to overpass what I consider to be the ‚status quo' of contemporary opera, and if I call it opera instead of music theatre, this is because music theatre also developed as an attempt to renew opera, and I just think that any stage work with voice and music, tending toward a ‚gesamtkunstwerk', should just be called opera, and even terms like ‚multimedia opera', or ‚electroacoustic opera', etc…, even if I use them for the sake of communication, are not necessary in my understanding of what art and music are.[20]

Stattdessen beschreibt er die Bezüge zur Oper und bezeichnet seine Werke als „New Op-Era":

> I could try to explain the differences between those two terms, looking at the connotations the terms have gained in recent music history, but as I've written above I prefer just to stick with the term opera, as a name full of mysteries and open possibilities towards the future. My preferred term for what I'm doing and hope I'll be doing in the next years is ‚New Op-Era'.[21]

Die Zitate zeigen, dass sich Azguime selbst in die Operntradition, beginnend bei Monteverdi, einordnet und dass er mit seinem Begriff ‚New Op-Era' der Oper – ausgehend vor allem vom Text – neue Möglichkeiten eröffnen will. Dem entgegenge-

---

[19] „I think you are absolutely right about using those attributes to describe my piece and they might even be more accurate to describe my new opera I'm currently writing ‚A Laugh to Cry' for two solo singers, myself as speaker, chamber ensemble, live-electronics and live-video which will be premiered in September 2013 at Warsaw Autumn Festival." Ebenda.

[20] Ebenda.

[21] Ebenda.

setzt weisen seine Werke Merkmale des Musiktheaters auf, besonders des postdramatischen Musiktheaters, wie oben dargelegt. Hier offenbart sich also eine Differenz zwischen der Autorintention und der ‚Werkintention' hinsichtlich der Einbindung von Azguimes Stück in die Geschichte und Ästhetik von Oper und vor allem von Musiktheater im 20. und 21. Jahrhundert.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in Azguimes Kompositionsweise konkrete Tonhöhen, Akkorde oder Harmonik eine untergeordnete Rolle spielen, stattdessen legt er sein Hauptaugenmerk auf Klangfarben, die Entwicklung von Klängen sowie Rhythmen – die alle jeweils aus der Sprache der Dichtungen und dem Rhythmus der Performance resultieren. Durch die musikalische Komposition des Textes beim Dichten kreiert er sein Kunstwerk und verzahnt portugiesische Texte und Musik so stark, dass der Text zu Musik wird. Die vokale, die körper-perkussive und die rhythmische Komponente der Aufführung sowie deren live-elektronische Verarbeitung sind immer in Verbindung mit der szenischen Komponente zu sehen, die meist direkt daraus resultiert. Dies realisiert er selbst, gleichzeitig Dichter, Komponist und Darsteller, unterstützt durch Live-Elektronik und Videotechnik, welche durch Paula Azguime zentral geprägt werden. Azguime kreiert sich durch seine Performance als Autor durch Klang und Darstellung und lässt gleichzeitig seinen eigenen Körper und seine eigene Stimme in Echtzeit durch die live-elektronischen Manipulationen verfremden. Er kreiert und dekonstruiert durch Sound und Performance seine Identität als Dichter, Komponist und Darsteller und präsentiert gleichzeitig eine ironische Sicht auf sich selbst.[22]

***

Als zweites Beispiel für Miguel Azguimes Musiktheaterschaffen dient *No Sítio do Tempo*, das bisher nur viermal aufgeführt wurde[23] und auch, im Gegensatz zu *Itinerário do Sal*, nicht auf DVD vorliegt.

No Sítio do Tempo – Invenção sobre Lisboa (*Am Ort der Zeit – Invention über Lissabon*) entstand 2009 als Auftragswerk für eine Aufführung innerhalb eines Festivals in Toulouse, deren anderer Teil von einem türkischen Komponisten zu Istanbul beigesteuert wurde. Ein vorkomponiertes und produziertes Band bildet die Grundlage

[22] Vgl. zu weiteren Ausführungen zum Stück auch Jelena Novak, „Digitality of the Opera," in *e-volucija* 14/2006, <http://cmr.soc.plymouth.ac.uk/digitality_opera.htm>, Zugriff: 20.9.2012; sowie dies.: „Percussive silence of words," centro de investigação & informação da música portuguesa, 2005, <http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=3324&lang=EN>, Zugriff: 20.9.2012.

[23] UA Novellum Festival Toulouse 2009, weitere Aufführungen in Lissabon 2010 und 2011 sowie Cascais 2011.

und den Rahmen für den Vortrag von 18 Gedichten portugiesischer Autoren, davon die letzten drei von Azguime selbst:

Luís Vaz de Camões:	*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*
Antero de Quental:	*O Palácio da Ventura*
Miguel Torga:	*Viagem*
Álvaro de Campos:	*Lisboa*
Mário Dionísio:	*Vous me ferez dire noir ce qui est blanc,*
	Une pluie de taureaux est tombée sur la ville
	Son stylo était un fusil
	Marchez crièrent les crapauds
Alberto Caeiro:	*É Preciso Também não Ter Filosofia Nenhuma*
Alexandre O'Neill:	*E de Novo, Lisboa…*
Natália Correia:	*Os Namorados Lisboetas*
	Cidadania
Carlos de Oliveira:	*Infância*
Fiama Hasse Pais Brandão:	*Viver na Beira-Mar*
Ana Hatherly:	*Saber*
Miguel Azguime:	*Mon silence silencie de soit seul sûr de son Langage*
	Comment par un bout commencer

Azguime gibt mit diesen ausgewählten Texten seine subjektive, auch als kulturpolitisches Statement gemeinte[24] Übersicht über die portugiesische Dichtung und Geschichte vom 12. Jahrhundert bis heute, wobei die vorgetragenen Gedichte die Zeitspanne vom 16. Jahrhundert an umspannen, die anfangs erklingende *Cantiga do amigo* stammt aus dem 12. Jahrhundert.

Wiederum ist Azguime hier gleichzeitig Performer und Komponist des elektronischen Zuspielbandes, das als Klangteppich fungiert und die Aufführung, die durch den Gedichtvortrag gegliedert ist, strukturiert und rahmt.

In *No Sítio do Tempo* werden dieselben für Azguime typischen Darstellungsformen verwendet, allerdings treten hier Stimme und Körper des Performers in den Hintergrund und werden nicht selbst Thema, gleichwohl sie stets präsent und Gegenstand live-elektronischer und live-multimedialer Verarbeitung sind. Thema ist hier die szenische und klangliche Fiktion eines Ortes, in diesem Falle der portugiesischen Hauptstadt Lissabon, die ebenfalls im Zusammenspiel mit Sounds und der speziellen musiktheatralischen Performance erzeugt wird.

Azguime bezeichnet *No Sítio do Tempo* nicht als ‚Komposition', sondern eher als ‚Vortrag', was bereits auf den entscheidenden Unterschied zu *Itinerário do Sal* hinweist: Während dort alle Elemente der Aufführung komponiert und damit determi-

[24] Gespräch via Skype zwischen Miguel Azguime und der Autorin am 1.9.2012.

niert sind, lässt er sich hier Freiheiten für den Vortrag der Gedichte. Die Klangbasis des Zuspielbandes ist hier eher ein Klangteppich, ein Soundscape, der Improvisation zulässt.[25]

Dabei gestaltet er seinen Vortrag ausgesprochen variantenreich und rezitiert einerseits einige Texte als einfachen Vortrag, andere verarbeitet er improvisierend zu Klangetüden, die wie in *Itinerário do Sal* mit Vokal-, Konsonant-, und Nasalklängen, perkussiven Elementen, Lautstärkeabstufungen von ppp bis ff oder Intensitätsabstufungen vom eindringlichen Flüstern bis zum existentiellen Schreien arbeiten, wodurch die Texte zum Teil dekonstruiert und dekomponiert bzw. neu komponiert werden.

Als Beispiel für den direkten Vortrag kann Álvaro de Campos' – eines der Pseudonyme Fernando Pessoas – Gedicht *Lisboa* dienen. Bereits in de Campos' Gedicht ist deutlich eine musikalische Form in Gestalt einer refrainartig wiederkehrenden Wortgruppe angelegt. Azguime spürt dieser in seinem Vortrag nach. Im Video sind gleichzeitig Fotos von Häusern Lissabons zu sehen, eingepasst in die Umrisse des projizierten Oberkörpers von Azguime selbst.

Álvaro de Campos: *Lisboa*[26]

Lisboa com suas casas
De várias cores,
Lisboa com suas casas
De várias cores,
Lisboa com suas casas
De várias cores …
À força de diferente, isto é monótono.
Como à força de sentir, fico só a pensar.

Se, de noite, deitado mas desperto,
Na lucidez inútil de não poder dormir,
Quero imaginar qualquer coisa
E surge sempre outra (porque há sono,
E, porque há sono, um bocado de sonho),
Quero alongar a vista com que imagino
Por grandes palmares fantásticos,
Mas não vejo mais,
Contra uma espécie de lado de dentro de pálpebras,

[25] Ebenda.

[26] Álvaro de Campos, „Lisboa," in *Poesias de Álvaro de Campos* (Lisboa: Ática, 1944), 50–51. Übersetzung der fettmarkierten Passage: „Lissabon, mit seinen Häusern mit vielfältigen Farben".

Que **Lisboa com suas casas**
De várias cores.

Sorrio, porque, aqui, deitado, é outra coisa.
A força de monótono, é diferente.
E, à força de ser eu, durmo e esqueço que existo.
Fica só, sem mim, que esqueci porque durmo,
Lisboa com suas casas
De várias cores.

Eine ganz besondere Beziehung hat Azguime zu dem Dichter Mario Dionísio, der – wie er selbst – auch in französischer Sprache dichtete. Dionísio war Neorealist und Systemkritiker des Salazar/Caetano-Regimes.[27] Beim Vortrag von Dionísios Gedichten arbeitet Azguime verstärkt mit verfremdenden Sprachverzerrungen, spürt Lauten nach, die teilweise bedrohliche Vokalgestik werden. Auch auf der Video-Ebene wird dies deutlich, wenn sein eigenes Gesicht durch Negativisierung praktisch durchleuchtet wirkt. An anderer Stelle sind innerhalb der projizierten Umrisse seines Körpers Flammen sichtbar.

Azguime hat die Gedichttexte aber nicht nur nach chronologisch-historischen Gesichtspunkten bezogen auf die Geschichte Lissabons ausgewählt oder nach dem Grad des Bezuges zu seinem eigenen Schaffen, sondern deutlich auch nach Texten mit Reizwörtern gesucht, die bereits durch ihre Bedeutung klangliche Assoziationen (Chorgesang, Stille, Meeresrauschen) hervorrufen, Beispiele hierfür sind: „em coro o doce canto", „silencio", „monotono", „o mar" usw.[28]

Neben der Konstruktion Lissabons durch die Gedichttexte und seinen speziellen Umgang mit Sprache und Sprachklang setzt Azguime auch die klangliche Ebene des Zuspielbandes entsprechend ein. Dabei verwendet er, vollkommen entgegen seiner sonstigen Arbeitsweise, auch zwei Zitate, die mit der Lissaboner bzw. portugiesischen Kultur in engem Zusammenhang stehen.

Am Anfang des Stückes erklingt eine *Cantiga do amigo* (*Freundeslied*). Die *Cantiga do amigo* ist eine altgalizisch-portugiesische Liedgattung, ein Mädchen- oder Frauenlied, in dem das Mädchen der Natur ihr Liebesleid klagt – in dem von Azguime gewählten konkret dem Meer – und den entfernten Freund herbei sehnt. Azguime kombiniert dieses Zitat mit verfremdetem Meeresrauschen und Videoeinspielungen von ebenfalls verfremdeten Meereswellen.

Bei dem zweiten Zitat handelt es sich um eine tonale Akkordfolge mit dem Klang einer portugiesischen Gitarre (*guitarra portuguesa*), die dem Gedicht *É preciso também não ter filosofia nenhuma* von Alberto Caeiro – wiederum ein Pseudonym

[27] Gespräch via Skype zwischen Miguel Azguime und der Autorin am 1.9.2012.

[28] „Im Chor den süßen Gesang", „Stille", „monoton", „das Meer".

von Fernando Pessoa – unterlegt ist. Seine ersten Zeilen lauten: „Não basta abrir a janela | Para ver os campos e o rio | Não é bastante não ser cego | Para ver as árvores e as flores."[29] Dieses tonale Zitat, das kein ‚wörtliches' musikalisches, sondern ein Klang- und Klangfarbenzitat ist, übersetzt das Öffnen des Fensters, von dem im Gedicht die Rede ist, klanglich und übersetzt gleichzeitig den von Pessoa thematisierten philosophischen Gegensatz von Erwartung und Eintretendem, indem die Gitarrenklänge einen inneren Vorstellungsraum aufrufen (können), der nicht unbedingt durch das Folgende eingelöst wird. Pessoa geht es hier darum zu zeigen, dass Erwartung/Philosophie den Blick für die Natur/Realität auch verstellen kann.

Auch die visuelle Ebene ist durch die Einbindung von ‚Zitaten' geprägt, hier sind es naturalistische Meeres- oder Feuer-Abbildungen, eine historische Darstellung Lissabons aus der Zeit vor dem großen Erdbeben 1755, von der Details gezeigt werden und dadurch ein Film imaginiert wird, oder auch Fotos der Häuser Lissabons, des Straßenpflasters oder von Stadtplänen. Kombiniert wird dies durch Projektionen von Azguimes Oberkörper oder Gesicht, beides aber stets verfremdet.

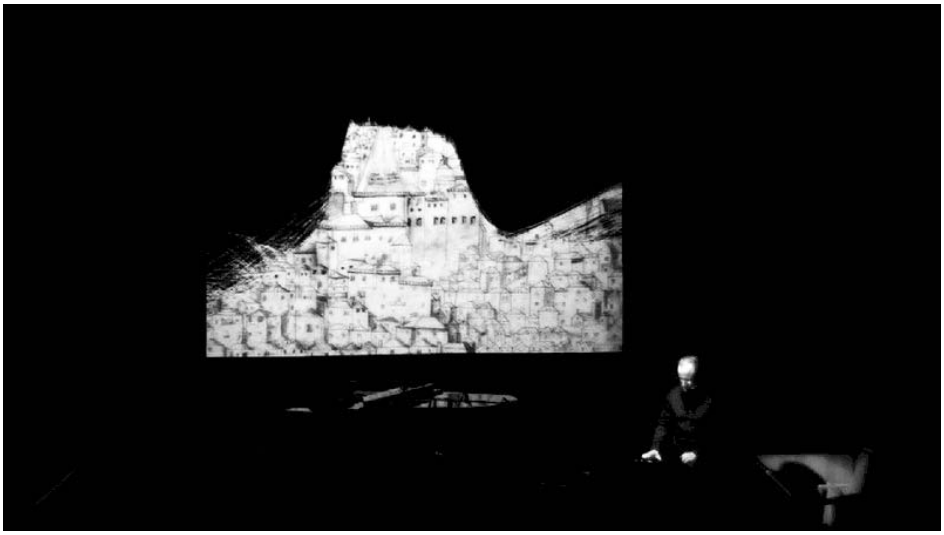


Abb. 4: Miguel Azguime, *No Sítio do Tempo*
(© Paula und Miguel Azguime/Miso music)

[29] „Não basta abrir a janela," in Fernando Pessoa, *Alberto Caeiro. Poesia*, (Frankfurt am Main: Fischer, 2004), 168. Übersetzung der zitierten Zeilen: „Es genügt nicht, das Fenster zu öffnen, | Um Felder und Fluß zu sehen. | Es genügt nicht, kein Blinder zu sein, | Um Bäume und Blumen zu sehen." Ebenda, 169.

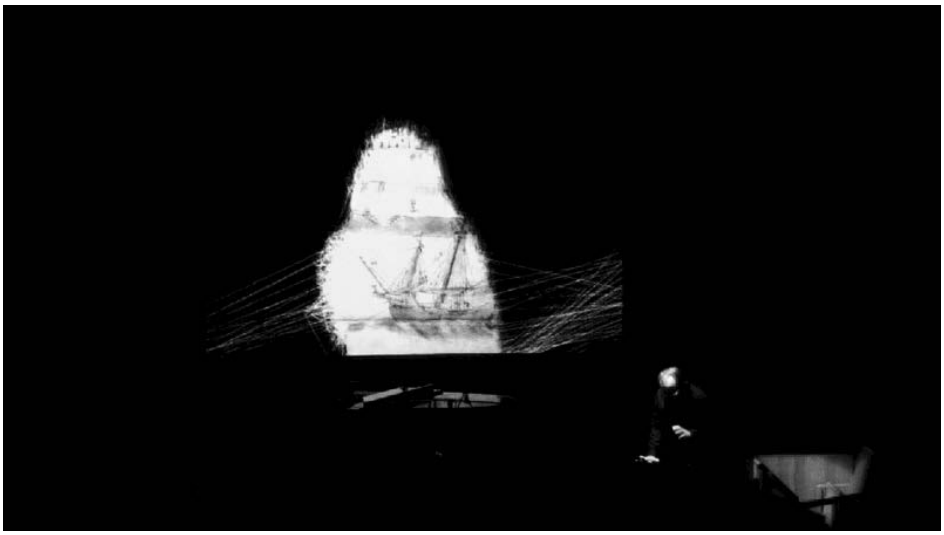


Abb. 5: Miguel Azguime, *No Sítio do Tempo*
(© Paula und Miguel Azguime/Miso music)

***

Wie gezeigt, thematisiert Azguime in beiden Stücken die Konstruktion äußerer und innerer Welten, das Aufbrechen oder Konstruieren der Identität von Handlung, Stimme und Körper sowie kulturelle Kontexte von Klängen. Azguime arbeitet hier auf seine persönliche Weise mit der der portugiesischen Sprache innewohnenden Klanglichkeit und erzeugt aus ihr musikalische und szenische Vorgänge, die seine Sicht auf sich selbst und seine Heimatstadt Lissabon musiktheatralisch darstellen.

Wie oben erläutert, war die Verwendung der portugiesischen Sprache für Azguime – auch aufgrund der beschriebenen Hinwendung zur französischen Kultur als Resultat der kulturellen und bildungspolitischen Situation in Portugal während der Salazar/Caetano-Diktatur – zuerst nicht selbstverständlich und musste erarbeitet und wieder erobert werden. Dabei erschafft Azguime sich seine portugiesische Identität in seinem Musiktheater neu, dies geschieht hauptsächlich über eigene und fremde Texte, deren Inhalt und Klang wie gezeigt musikalisch verwendet werden.

Das gleichberechtigte kompositorische Verweben der Ebenen Text, Musik und Szene/Videoprojektion im Sinne des postdramatischen Theaters ist an beiden Stücken deutlich feststellbar. Während *Itinerário do Sal* sich dabei stärker auf den Körper und die Stimme und damit die Identität des Komponisten und Performers selbst bezieht, wird in *No Sítio do Tempo* die Darstellung auf die portugiesische Geschichte und die Geschichte der portugiesischen Lyrik ausgeweitet.

Die Musik des 20. und bisherigen 21. Jahrhunderts ist geprägt von einer nie dagewesenen Komplexität kompositorischer Ansätze, die mit dem Aufbrechen der herkömmlichen Dur-Moll-Tonalität begann und mit den multimedialen Möglichkeiten des neuen Jahrhunderts noch lange nicht zu Ende ist. Auch die vor allem nach 1950 eingetretene fundamentale Wandlung ästhetischer Positionen aufgrund gesellschaftlicher Umbrüche hat ihre Spuren in der Musik hinterlassen. Der Begriff der Musik entwickelte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem vielschichtigen Topos pluraler Musiken, basierend u.a. auf neuen kompositorischen Mitteln, interkulturellen Begegnungen, unterschiedlichen medialen Zugängen und nicht zuletzt einem Wandel ästhetischer Rezeptionsmechanismen.
Im vorliegenden Band werden Referate zu diesem Themenkomplex aus der Rubrik „Freie Referate" des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, der vom 4.-8. September 2012 in Göttingen unter dem Motto „Musik | Musiken. Strukturen und Prozesse" stattfand, zusammengefasst. Das Panorama reicht dabei von Fragen nach einer kompositorischen Spätstilistik, kulturellen Austauschprozessen, musikalischen Grenzerfahrungen und intermedialen Exotismen bis hin zu multimedialen Klanginstallationen und Musiktheaterkompositionen und dem damit verbundenen Aufbrechen tradierter Gattungsgefüge.

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-235-8

Universitätsverlag Göttingen