ORF

STEIERMARK

musikprotokoll '95

im steirischen herbst

Für die Musik
AKM
AUTOREN, KOMPONISTEN UND MUSIKVERLEGER

MERKUR
Die Versicherung
für gesunde Egoisten

ORF

MUSIKPROTOKOLL '95
IM STEIRISCHEN HERBST

MITTWOCH, 4. OKTOBER,
BIS SAMSTAG, 8. OKTOBER
IN GRAZ

MERKUR
Die Versicherung
für gesunde Egoisten

Für die Musik
AKM
AUTOREN, KOMPONISTEN UND MUSIKVERLEGER

Österreichischer Rundfunk
Landesstudio Steiermark
Marburgerstraße 20
A-8042 Graz

VERANSTALTER UND INFORMATION:

ORF
Landesstudio Steiermark
musikprotokoll
Marburger Straße 20, 8042 Graz
Telefon: (0 31 6) 470, DW 224, 227,
Fax: 253

Intendant: Kurt Bergmann
Programm: Christian Scheib
Organisation: Rosalinde Vidic
Technische Leitung: Wolf Hannes Seifried
Meßdienst-Leitung: Christian Zagler

Internet: http://info.mhsg.ac.at
E-mail: anhofer@iem.mhsg.ac.at

Veranstaltungsorte:
Grazer Congress, Sparkassenplatz 1, 8010 Graz
Neue Galerie, Sackstraße 3, 8010 Graz
Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Institut für elektronische Musik, Jakoministraße 3-5, 8010 Graz

Büro im Grazer Congress:
Eingang Albrechtgasse 3, 2. Stock
Telefon: (0 31 6) 80 49-0

Kartenverkauf:
Zentralkartenbüro Graz, Herrengasse 7 (Passage), 8010 Graz
Telefon: (0 31 6) 83 02 55
Kartenreservierung:
E-mail: anhofer@iem.mhsgt.ac.at

Preise:

Eintritt:	Vorverkauf	Abendkassa
Einzelkonzert	ÖS 110.-	ÖS 130.-
Tagespaß	ÖS 300.-	ÖS 350.-
Festivalpaß	ÖS 900.-	ÖS 1.100.-

Paß-Ermäßigung: Studenten, Schüler, Arbeitslose 50%

musikprotokoll-Programmbuch: ÖS 60.–
musikprotokoll-Buch „Das Rauschen“: ÖS 180.-

Impressum:
Medieninhaber und Herausgeber:
Österreichischer Rundfunk,
Landesstudio Steiermark
Für den Inhalt verantwortlich:
Christian Scheib
Redaktion:
Sandra Schwinn, Christian Scheib
Umschlagentwurf und Layout:
Karl Markus Maier
Herstellung:
Universitätsdruckerei
Klampfer Ges.m.b.H., Weiz

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	Seite	5
Internet-Info	Seite	7
Programmübersicht	Seite	8
Mittwoch, 19.30 Uhr		
Olga Neuwirth *Akroate Hadal*	Seite	10
Isabel Mundry *no one*	Seite	13
Psacal Dusapin *Quatuor III*	Seite	14
Mittwoch, 21.00 Uhr		
Gérard Pesson *Le gel, par jeu*	Seite	16
George Lopez *Balztanz und Fahneneid*	Seite	17
Mittwoch, 22.00 Uhr		
Philip Jeck *Widescreen*	Seite	20
Donnerstag, 19.30 Uhr		
Silvia Fómina *Permanenza*	Seite	22
Beat Furrer *Quartett*	Seite	27
Donnerstag, 21.00 Uhr		
Alvin Lucier	Seite	30
Theme	Seite	30
Navigations for Strings	Seite	31
Nothing Is Real (Strawberry Fields Forever)	Seite	32
Donnerstag, 22.00 Uhr		
Alvin Lucier *Sound on Paper*	Seite	43
Peter Ablinger *Weiss/Weisslich 15*	Seite	43
G. X. Jupitter-Larsen *The Thinking Ross Did*	Seite	47
Robert Höldrich und Winfried Ritsch *Superposition*	Seite	48
Winfried Ritsch und Robert Höldrich *Das Auge des Taifun*	Seite	49
Gunter Schneider *(R)OHR*	Seite	49
Freitag, 19.30 Uhr		
Roman Haubenstock-Ramati *Vermutungen über ein dunkles Haus*	Seite	52
José Luis de Delás *Textos*	Seite	54
Wolfram Schurig *Schleife Simultan Solo*	Seite	55
Pascal Dusapin *L´Aven*	Seite	57
Freitag, 21.00 Uhr		
Fred Frith *Trouble with Traffic*	Seite	58
Freitag, 22.00 Uhr		
Rebecca Saunders *CRIMSON. Molly´s Song 1*	Seite	60
Stefano Gervasoni *Concerto pour Alto*	Seite	61
Freitag, 23.00 Uhr		
Klammer&Gründler Duo *Neues Programm*	Seite	64
Samstag, 19.30 Uhr		
Robert Ashley *Improvememt (Don Leaves Linda)*	Seite	66
Samstag, 21.00 Uhr		
Bernhard Lang *Versuch über das Vergessen 2*	Seite	90
Samstag, 22.00 Uhr		
Christian Ofenbauer *unordentliche inseln / de la motte fouqué-vertonung*	Seite	92
Samstag, 23.00 Uhr		
Vienna Art Orchestra *Nine Immortal NonEvergreens for Eric Dolphy*	Seite	96
Biographien	Seite	101

MERKUR
Die Versicherung
für gesunde Egoisten

VORWORT

Dieses musikprotokoll versteht sich als ein kontroversielles Protokoll über den Stand gegenwärtiger Musik. An die Stelle eines übergreifenden Themas tritt eine bewußt heterogene Programmgestaltung einerseits, die Erforschung eines radikalen Themas andererseits.

Große Individualisten, verschiedenste Genres, die Divergenz, Schönheit und Widersprüchlichkeit heutiger neuer Musik bestimmen diese Konzertprogramme. Vom Eröffnungskonzert am Mittwoch Abend mit zwei Uraufführungen von in Wien lebenden Komponistinnen - das Arditti String Quartet spielt neue Streichquartette von Olga Neuwirth und Isabel Mundry - führt das Programm in schroffen Schnitten und weiten Bögen in das Samstag-Programm mit wiederum zwei Uraufführungen von österreichischen Komponisten - Bernhard Lang und Christian Ofenbauer -, sowie dem Auftritt des New Yorker Sänger-Ensembles rund um und mit dem Komponisten Robert Ashley und als Abschluß von vier Tagen Musik für Zeitgenossen folgt die Premiere des neuen Programms von Mathias Rüegg mit dem Vienna Art Orchestra.

Als Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft fungiert ein kleiner, radikaler Schwerpunkt: Das Rauschen. Ein unvermeidliches akustisches Phänomen wird durch die ästhetische Lupe betrachtet: Komponisten und Wissenschaftler verwandeln einen vermeintlichen Hintergrund in einen irritierenden Vordergrund. Gemeinsam mit zwei Instituten der „Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz", dem „Institut für Elektronische Musik" und dem „Institut für Wertungsforschung", sowie der „Neuen Galerie" und dem „ORF-Kunstradio" wird mit Kunstwerken, Vorträgen und einem im Wolke-Verlag erscheinenden Buch „Das Rauschen" von verschiedensten Blickwinkeln aus betrachtet und gehört.

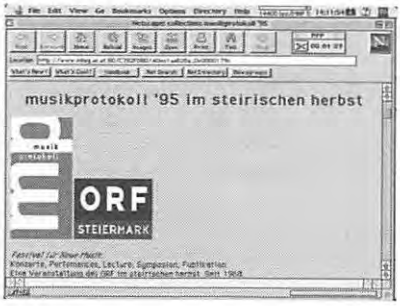
Konzerte, Performances, live-Radio, Vorträge, Lectures, Symposion, Bücher, Vernissage, Präsenz im Internet: Die Präsentationsforen in und um dieses musikprotokoll sind vielfältig. „Musik, die Hörer entblößt; sie schutzlos, ohne Geschichte, Kultur, Verteidigung und Glauben antrifft" ist eine Möglichkeit; Musik, die Hörern „während des Hörens das eigene Hören bewußt macht" eine andere (Fomina, Lucier). Musik mit dem Ziel unmittelbarer Wirkung; Reflexion über Musik; Musik, die ihrerseits Reflexion über Wahrnehmung auslösen will: Dieses musikprotokoll ist eines der Herausforderung und der Widersprüche, verlangt verschiedene Hörperspektiven, ermöglicht das Eintauchen in Wohlklang, provoziert das Aufschrecken ob des Ungewohnten, regt an zur Reflexion über das Klingende, liefert sich dem improvisatorischen Augenblick aus, präsentiert ausformulierte kompositorische Preziosen zum Hinhören.

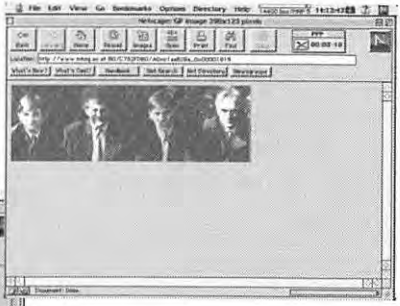
Christian Scheib

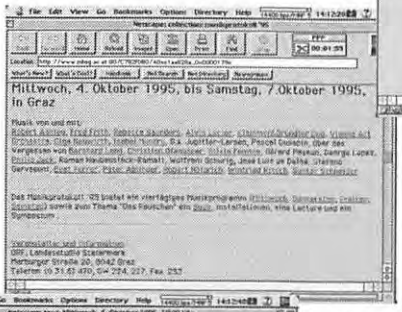
Für die Musik
AKM
AUTOREN, KOMPONISTEN UND MUSIKVERLEGER

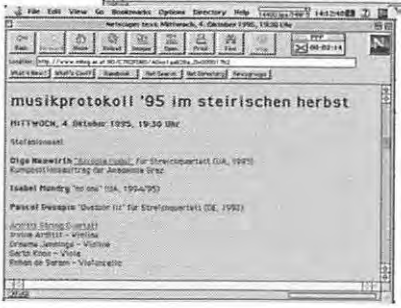
The British Council

musikprotokoll '95 im Internet: http://info.mhsg.ac.at









MITTWOCH, 4. OKTOBER

Grazer Congress

19.30 Uhr, Stefaniensaal
Olga Neuwirth *Akroate Hadal* (UA)
Isabel Mundry *no one* (UA)
Pascal Dusapin *Quatuor III* (ÖE)
Arditti String Quartet

21.00 Uhr, Saal Steiermark
Gérard Pesson *Le gel, par jeu* (ÖE)
George Lopez *Balztanz und Fahneneid* (ÖE)
szene instrumental
Dirigent: Wolfgang Hattinger

22.00 Uhr, Kammermusiksaal
Philip Jeck *Widescreen* (UA)

DONNERSTAG, 5. OKTOBER

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Institut für elektronische Musik
14.00 - 17.00 Uhr
Musik-Lecture: Das Rauschen
John Molino: Chaos in Coherence
Alvin Lucier: Music in Things

Grazer Congress

19.30 Uhr, Stefaniensaal
Silvia Fómina *Permanenza* (ÖE)
Beat Furrer *Quartett* (ÖE)
Klangforum Wien
Dirigent: Johannes Kalitzke

21.00 Uhr, Saal Steiermark
Alvin Lucier *Theme* (ÖE), *Navigations For Strings* (ÖE), *Nothing is Real (Strawberry Fields Forever)*
Arditti String Quartet,
Ashley/Humbert/LaBarbara/Buckner,
Alvin Lucier

22.00 Uhr, Neue Galerie, Grazer Congress
Vernissage: Das Rauschen

Neue Galerie
Peter Ablinger *weiß/weißlich 15* (UA)
Alvin Lucier *Sound on Paper*
Grazer Congress
G.X. Jupitter-Larsen *The Thinking Ross Did* (UA)
Robert Höldrich / Winfried Ritsch *Superposition* (UA)
Winfried Ritsch / Robert Höldrich *Im Auge des Taifun* (UA)
Gunter Schneider *(R)OHR*

FREITAG, 6. OKTOBER

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Institut für Wertungsforschung
09.00 - 17.00 Uhr
Musiksymposion: Das Rauschen „laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik

Grazer Congress

19.30 Uhr, Stefaniensaal
Roman Haubenstock-Ramati *Vermutungen über ein dunkles Haus. hommage à kafka.*
José Luis de Delás *Textos* (UA)
- Pause -
Wolfram Schurig *Schleife Simultan Solo* (UA)
Pascal Dusapin *L´Aven* (ÖE)
ORF-Symphonieorchester
Dirigent: Arturo Tamayo
Eva Furrer - Flöte
Anton Reininger, Hans Moralt - Tonband-Realisation

21.00 Uhr, Kammermusiksaal
Fred Frith *Trouble With Traffic* (UA)

22.00 Uhr, Saal Steiermark
Rebecca Saunders *CRIMSON. Molly´s Song 1* (UA)
Stefano Gervasoni *Concerto pour Alto* (ÖE)
Klangforum Wien
Dirigent: Johannes Kalitzke

23.00 Uhr, Kammermusiksaal
Klammer&Gründler Duo *neues Programm* (UA)

SAMSTAG, 7. OKTOBER

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Institut für Wertungsforschung
09.00 - 17.00 Uhr
Musiksymposion: Das Rauschen „laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik

Grazer Congress

19.30 Uhr, Stefaniensaal
Robert Ashley *Improvement (Don Leaves Linda)* (ÖE)
Ashley-Ensemble

21.00 Uhr, Saal Steiermark
Bernhard Lang *Versuch über das Vergessen 2* (UA)
Dimitrios Polisoidis, Robert Lepenik, Winfried Ritsch

22.00 Uhr, Kammermusiksaal
Christian Ofenbauer *unordentliche inseln / de la motte fouqué-vertonung* (UA)
Klangforum Wien
Dirigent: Johannes Kalitzke

23.00 Uhr, Stefaniensaal
Vienna Art Orchestra *Nine Immortal NonEvergreens For Eric Dolphy* (UA)

Mittwoch, 4. Oktober

19.30 UHR, STEFANIENSAAL

OLGA NEUWIRTH

Olga Neuwirth
Akroate Hadal
für Streichquartett
1995, UA
Kompositionsauftrag der Akademie Graz

Isabel Mundry
no one
1994/95, UA

Pascal Dusapin
Quatuor III
für Streichquartett
1993, ÖE

Arditti String Quartet
Irvine Arditti - Violine
Graeme Jennings - Violine
Garth Knox - Viola
Rohan de Saram - Violoncello

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON,
11.10.1995, 23.00 Uhr

Olga Neuwirth
Akroate Hadal

„Kunst als Strategie der Vergewaltigung, des Hasses; Kunst als Täuschung, als Fiktion, als Lüge; Kunst als trügerischer Schein, also als 'Schönheit'": Diese eruptive Skizze zu einer Kunsttheorie entstammt der Vilém Flusserschen Beschreibung eines fiktiven, krakenähnlichen Tiefseewesens, des Vampyrotheutis Infernalis, erfunden von Louis Bec. Diese kunsttheoretische Parodie - im mittelalterlichen Wortsinn - ist bitterernst. Denn sie handelt von einem Archetypus der westlichen Kunst dieses Jahrhunderts, von der Faszination an der Schönheit im Abgrund und des Abgrunds. Ob Beckett oder Bacon oder Messiaen, sie zelebrierten eine Schönheit des Abgrunds oder abgründige Schönheit. Die andere Seite der Medaille der jüngeren Kunst ist eine in gewissem Maße didaktisierende Gelassenheit von Duchamp zu Cage und Warhol, doch davon weiß Vampyrotheutis Infernalis so wenig wie wir das Dunkel unserer eigenen Tiefen wahrnehmen wollen. Doch genau um ein Wahrnehmungssensorium für diese Tiefen zu entwickeln, wurde die Fabel vom Tiefseewesen geschrieben.
Die Komponistin Olga Neuwirth wählte als Titelgeber ihrer jüngsten Arbeiten ebendiese Fabelwesen. Zwei Jahre zuvor wurde eine unermüdliche Schlingpflanze, die Lonicera Caprifolium, zur werktitelgebenden Metapher. Die Fabeltierwesen der Gattung Vampyrotheutis sind in ihrer skelettlosen Beweglichkeit und ihrer Liebe zum hemmungslosen Verschlingen ein ideales Bild für Olga Neuwirths Musik. Wegen der Skurrilität und vor allem wegen der Artifizialität

dieser Wesen treffen sie die Essenz Olga Neuwirths Musik noch genauer als die vorhin erwähnte Schlingpflanze.
Mit Klängen von präparierten Geigen- und Cellosaiten beginnt das Spiel der „Akroate Hadal" und verfremdet, verzerrt wird es auch wieder enden. Die Präparierung als Gegensatz zum traditionellen Spiel beinhaltet in diesem Fall noch eine historisierend-semantische Komponente: der verzerrte, unreine Ton ist Sinnbild von Künstlichkeit, von Abnormalität. Die Vorstellung des Artifiziellen setzt dieses Stück ebenso in Gang wie insgesamt die musikalische Phantasie von Olga Neuwirth selbst. Es gibt ohnedies keine logisch-natürliche Welt, der Glaube daran ist hilfreicher Selbstbetrug. Die Musik, die Kunst erforscht also das Energiepotential dieses trügerischen Scheins, versucht den Antrieben und Trieben des Ungewußten und Nichtvorhersehbaren neue Facetten abzugewinnen, zeichnet ein Bild der ständigen Veränderung unter stärkstem Druck, widmet sich verschrobener Artifizialität als Sinnbild menschlicher Abgründe.
Die relative Homogenität eines Streichquartettklangs steht quer zu Olga Neuwirths Besetzungsvorlieben der letzten Zeit. Die durch heterogene und auch räumlich verteilte Ensemblegruppen zuckende Bewegung und Aufsplitterung jenes Werks „Vampyrotheone", das kommende Woche in Donaueschingen zur Uraufführung gelangt, ist im Streichquartett ins Innere verlagert, verinnerlicht. „Akroate Hadal" windet sich um sich selbst herum, verwindet sich. Die durch alle Präparierung hindurch deutliche Homogenität des Streichquartetts verhilft diesem Wesen zu einer paradoxen Künstlichkeit, der jegliche kontrastierende Hintergundfolie einer akustischen - wenigstens fiktiven - Normalität abgeht.
Bewegungen lösen weitere Bewegungen aus, doch in keiner nachvollziehbar erscheinenden Konsequenz. Eine Windung hier scheint wohl irgendwie ausgelöst von einer Zuckung dort, doch die vier Stimmen - als Fangarmindividuen? - sind viel zu eigensinnig, als daß ein gemeinsames Ziel der Bewegungen formuliert werden könnte. Ein einziges Mal bündelt sich die Energie der „Akroate Hadal" zu einer kollektiven Sechzehntelseptolenpassage, um als energetischer Anstoß zu weiterer Bewegung zu fungieren. Die Harmonik des Stücks scheint ebenfalls infiziert von den unregelmäßig pulsierenden Veränderungen des Dichtheitsgrades. Geballte, komplexe Schichtungen unterbrechen Passagen einer auf wenige Bezugstöne reduzierten harmonischen Grundlage, im stetigen Verwandlungsprozeß klaffen Löcher im harmonischen Verlauf. „Akroate Hadal" (und auch der Ensemblevetter „Vampyrotheone") sind skelettlos, ein wandelbarer Mollusk, schnell, sprunghaft und maßlos. Die Harmonik verleiht dieser Komposition eine diesbezüglich adäquate Körperlichkeit. Dieses akustische Fabeltier kommt niemals zur Ruhe, windet sich rund um alles in seiner Nähe und um sich selbst, und saugt vor allem seine eigenen klanglichen Charaktere und Anregungen wieder in sich auf.
„Man könnte sagen, daß die Bewegung einen Spannungsunterschied voraussetzt, den sie auszugleichen sucht", schreibt Gilles Deleuze in einem Text über Henri Bergson, der Bergsons Schlußfolgerungen daraus behandelt, daß es ein Ganzes nicht gäbe: „Wenn

das Ganze nicht bestimmbar ist, dann deswegen, weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern". Der Inhalt von Olga Neuwirths Musik ist damit beschrieben: Dauer ist nicht etwas, während dessen etwas anderes passiert, eine thematische Entwicklung, eine Klangfarbenexploration, was immer. Dauer, also eine konstituierende Konstante des Klingens selbst, ist als sie selbst das Thema dieser Musik, eben in jenem Bergsonschen Sinn, daß „man jedesmal auf die Existenz eines sich verändernden und irgendwo offenen Ganzen schließen kann, wenn man sich vor oder innerhalb einer Dauer befindet" (G. Deleuze). Die akustische Gestaltung rastloser Veränderung und Bewegung ist sich selbst Thema insofern, als sich in synchron gestalteten Dauern der Blick auf die nur aus Relationen zueinander bestehende Welt öffnet. Die skelettlose Beweglichkeit und Unvorhersehbarkeit mehrerer kompositorischer Schichten ist die prinzipielle Verhältnismäßigkeit der Wirklichkeit. Das durch Bewegung, also Veränderung, also Dauer definierte und notwendigermaßen offene Ganze entsteht in Olga Neuwirths Musik aus Klang, aus dem Klang abgehörten Eigenschaften und willkürlichen Eingriffen. Diese Kompositionen sind eine groteske Geisterbahnfahrt als Abbild des Ganzen in seiner hilflos machenden Relationalität von Wirkungen. Grotesk gestaltete Dauer als Thema ihrer selbst offenbart den komischen Schrecken des Zeitverlusts, und „von der Dauer selber können wir sagen, sie ist das Ganze der Relationen".

„Konkret ist die Umwelt nichts als das, was wir erleben, und wir sind kurz und gut das, wo die Umwelt erlebt wird. Es geht um ein Gewebe konkreter Relationen": Eine Klarstellung von Vilém Flusser vor der Beschreibung des krakenähnlichen Vampyrotheutis Infernalis. Denn im Verschränktsein dieser Relationen liegt die fabelhafte Negationsanalogie dieser fiktiven Wesen mit den Menschen. Die Art der Relation von Wesen zu Welt läßt das Werk „Akroate Hadal" von der auskomponierten Dauernkompression und Expansion zu einem Ebenbild des Krakenmonsters werden. „Für uns [Menschen] sind die Objekte Probleme, die uns im Weg stehen und wir behandeln sie, um sie aus dem Weg zu räumen. Kultur ist daher für uns Projekt gegen die feststehenden Objekte, eine Befreiung vom Gesetzten (von den Naturgesetzen). Für Vampyrotheutis sind die Objekte Brocken in einer Wasserströmung, die auf ihn einstürzen. Er saugt sie an, um sie sich einzuverleiben. Daher ist Kultur für ihn ein Diskriminieren zwischen verdaulichen und unverdaulichen Brocken, d.h. eine Kritik an den Eindrücken. Nicht Projekt gegen die Welt ist Kultur für ihn, sondern diskriminierend-kritische Injektion der Welt ins Subjektinnere." Eine Komposition und insbesonders ein Kunstwerk, das die Künstlichkeit auch noch im Banner trägt, ist prototypisch für diesen eben geschilderten menschlichen Kulturbegriff des Operierens gegen oder über das Vorgegebene hinaus. Doch in sich selbst versucht „Vampyrotheone" das infernalische Gegenteil: Klänge scheinen davon zu leben, vorangegangene zu schlucken. Ihre Energie saugen sie aus der dabei gewonnen Erkenntnis. Dieserart sich unersättlich weiterbewegend „begreifen" sie die Umwelt, also

die Realität des Klingens. Begreifen aber bedeutet für den Vampyrotheutis - wie für „Akroate Hadal" - Greifen im Wortsinn: Was nicht gefühlt, geschluckt, betastet, begriffen ist, ist nicht kulturell wahrgenommen. Als Gegenbild des Menschen - „erhobene intelligente Bäuche, nicht erhobene Gehirne; nur ist bei ihnen das nach unten [in die Körpermitte] gewanderte Gehirn komplexer als das unsere" - begreift dieses Wesen ganzkörperlich. Spüren ist Begreifen ist Erkennen lautet der aggressive vampyrotheutische Lebensentwurf, den Olga Neuwirth in ihrer Komposition zu Klangleben erweckt. Hier schließt sich der Kreis zur eingänglich zitierten Kunsttheorie und ihrer Beschwörung des Dunklen und Unbeherrschbaren. Davon erzählt Olga Neuwirths Komposition: von grandioser Unverläßlichkeit, von steter Überraschung und dem dazugehörigen aristotelischen Staunen, und von der nimmersatten Gier des Begreifens.

Postskriptum: „Wie die meisten Fabeln handelt auch diese scheinbar von Tieren" vermerkt Flusser. Hört man Olga Neuwirths Kompositionen als Erzählung, wird klar, auch diese Fabel handelt sinnbildlich von unseren Relationen zur wahrgenommenen Welt, spiegelt sich in uns und uns in sich: „Einander spiegelnde Spiegel - ist das nicht die Absicht einer jeden Fabel?"

Christian Scheib

Isabel Mundry
no one

„no one" ist das kompositorische Resultat der einjährigen Studien am IRCAM, wobei sich die Anwendung des Computers lediglich auf die Kalkulation formaler und harmonischer Prozesse konzentrierte, auf die Erstellung von „Spielregeln", denen die Handschrift folgte.

Grundgedanke war es, alle Momente der Komposition – und diese sind grundsätzlich welche der Bewegung bzw. Veränderung – in je vier verschiedenen Formungen zu repräsentieren, entsprechend der vier beteiligten Instrumente. So kommt jedem der Interpreten die Rolle eines Solisten zu, bei gleichzeitiger Einbindung in eine übergreifende Ordnung, welche selbst wiederum in sich die Idee der polyphonen Aufspaltung trägt. Diese Polyphonie vollzieht sich auch auf der zeitlichen Ebene; der überwiegende Verzicht auf einheitliche Taktierung intendiert ein streckenweise asynchrones Spiel, bei

Isabel Mundry

dem die individuelle Auslegung des Zeitverlaufes vorrangig ist, nicht die gemeinsame Fixierung durch ein übergeordnetes metrisches Raster.
So entsteht vielleicht ein Bild – von vier Reisenden, die zwar die gleichen Orte ansteuern, jedoch verschiedene Wege und Tempi wählen, sich gelegentlich treffen, einige Schritte gemeinsam gehen, dann wieder trennen ...

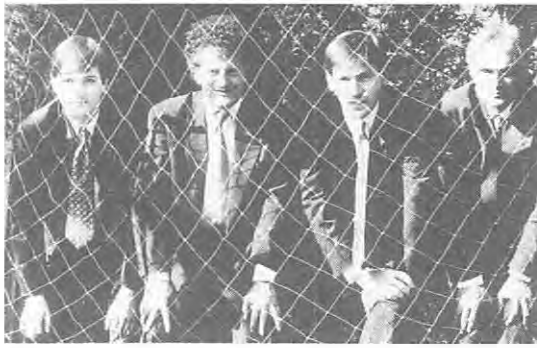
Isabel Mundry

Pascal Dusapin
Quatuor III
für Streichquartett (1992)

War Dusapin in seinem ersten Streichquartett der Versuch, eine „unausgewogene Form" zu entwerfen, nach eigenem Bekenntnis nicht gelungen, so ging er im viersätzigen dritten Quartett bewußt das Risiko einer „Unausgewogenheit durch zuviel Symmetrie" ein. Der Umgang mit dem Medium ist hier ungleich „klassischer" als in den älteren Quartetten oder auch in anderen, früher entstandenen Werken für Streicher wie dem Trio „Musique fugitive". Glissandi und Mikrotöne werden nur sparsam und meist isoliert verwendet – ausgenommen ein durchdringendes, um einen Viertelton erhöhtes Cis am Ende des ersten Satzes und durchgehend im zweiten Satz. Und daß alle vier Instrumente gleichzeitig agieren, ist eher die Regel als die Ausnahme.
„Hier geht es", so kommentiert der Komponist, „um das Denken. Nämlich: Was denken wir, wenn wir ein Stück Musik verfolgen, auf welche Gedanken bringt uns die Musik? Wie werden Ideen (Gedanken) von einem konzeptionellen Abschnitt zum nächsten entfaltet? Welche Form nimmt unser – freies und einzigartiges – Denken im Übergang von einer Form zur andern an?"
Dusapin selbst bezeichnet den ersten Satz als das „theoretische Herz" des Quartetts. Gemeint ist damit nicht zuletzt, daß hier das harmonische Grundgerüst des ganzen Werkes (mit Tritoni und kleinen Sekunden als dominierenden Intervallen) exponiert wird. Zwar ist das Grundtempo eher ruhig-gemächlich, doch spielen die Instrumente bald Figurationen von wirbelwindartiger Geschwindigkeit, und erst allmählich setzt sich ein maßvoller Duktus in akkordischen Sequenzen durch.
Der zweite, der Wirkung nach langsame Satz kreist anfangs um ein beredtes, lebhaft bewegtes Bratschensolo – eine Art imaginärer (osteuropäischer?) Volksmusik, in tiefer Lage „gedrosselt". Nach kurzer Pause setzt das Solo wieder ein, nun begleitet von einem langsamen, weit ausschwingenden „Cantus firmus", der sich von der zweiten Violine bis in die übrigen Instrumente ausbreitet. Von da an gewinnt die Musik immer mehr an Schwung und Dynamik und mündet schließlich in die verkürzte Exposition dessen, was man ein Scherzo nennen könnte (einschließlich einer klassischen „Reprise").
Der dritte ist ein langsamer Satz von anderer Art: Seine zögernd repetierten Noten suggerieren (um Lutoslawskis Satzbezeichnungen seiner „Zweiten Sinfonie" zu zitieren) einen „Hésitant"-Teil, der ständig die Erwartung eines nachfolgenden „Direct"-Teils schürt. In gewisser Weise wird diese Erwartung auch wirklich erfüllt durch den Einsatz

eines vierten Satzes, dessen Beginn deutlich auf den Anfang des Quartetts zurückverweist. Doch statt das Werk nach herkömmlicher Art in quasi zyklischer Manier abzurunden, liefert dieser Schlußsatz ein höchst eigenwilliges Anti-Finale. „Er versucht", so formuliert es der Komponist, „sich dem Kopfsatz anzugleichen, bricht jedoch aus in rhythmische Spiralen, die allesamt derselben Obsession des Abweichens vom rechten Pfade erliegen." Was das abrupte, jede Schlußwirkung verweigernde Ende betrifft, so führt der Komponist ein Zitat von Flaubert an: „La bêtise consiste à vouloir conclure" (Die Dummheit besteht darin, schließen zu wollen).

Ein weiteres Zitat, das Dusapin in umfassenderem Sinn gleichsam als Schlüssel zu seinem jüngsten Quartett verstanden wissen will, stammt aus „L'Épuisé" von Gilles Deleuze und bezieht sich dort auf Samuel Becketts (merkwürdig an Kagel erinnerndes) Musiktheaterstück „Quad" von 1984:



Arditti String Quartet

„Wiewohl es vollkommen determiniert ist und dergleichen Dimensionen aufweist, hat es keine anderen Determinationen als seine formalen Eigentümlichkeiten, äquidistante Scheitelpunkte und Zentrum, keine anderen Inhalte oder Inhaber als die vier gleichen Personen, die es ständig durchlaufen. Es ist irgendein geschlossener, global definierter Raum."

Richard Toop, November 1993
Übersetzung aus dem Englischen: Monika Lichtenfeld

Mittwoch, 4. Oktober

21.00 UHR, SAAL STEIERMARK

Gérard Pesson
Le gel, par jeu
für sechs Instrumente
1991, ÖE

George López
Balztanz und Fahneneid
für Viola solo, Violine, 2 Violoncelli und Kontrabaß
1995, ÖE

szene instrumental
Dirigent: Wolfgang Hattinger

López: Barbara Peyr – Violine
Rudolf Leopold – Violoncello
Ruth Straub – Violoncello
Simon Jäger – Kontrabaß
Solist: Dimitrios Polisoidis – Viola

Pesson: Arno Steinwidder – Flöte
Manuela Höfler – Klarinette
Tim Purcell – Horn
Ulrike Stadler – Baßmarimba
Barbara Peyr – Violine
Ruth Straub – Violoncello

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON, 29.11.1995, 23.00 Uhr

Gérard Pesson
Le gel, par jeu

Da ich auf einen Untertitel verzichtet habe, muß ich diesen „Frost, zum Spiel" erklären. Es handelt sich um einen Totentanz, oder genauer gesagt, um eine Folge von kleinen gespenstischen Tänzen, von schrillen und lichtscheuen Bildern.
Der Totentanz ist das einzige fröhliche musikalische Genre, das auch tief sein kann. Ich habe auf die paar Requisiten, nach denen er verlangt, nicht verzichtet: etwa der Klang der Holzlatten, der der Tradition gemäß Knochengeklapper versinnbildlicht; doch dem etwas konventionellen Xylophon habe ich das geheimnisvollere und gedämpftere Marimbaphon vorgezogen. Das „Dies irae" kommt ebenfalls vor, doch in solch verschlüsselter Form, daß ich selbst bereits die Prozeduren seiner „Auf-pfropfung" vergessen habe. Erkennbar sind hingegen die „Schicksalsschläge" der V. Symphonie, die von der Parade herüberklingen, und die funebren Akkorde des op. 19 von Schönberg. Dies sind weniger Zitate als Klangfarben, ruhige Figuren der Eitelkeit inmitten des rauschenden Aufruhrs.
Diese Musik ist „spektral" auf ihre eigene Art, da ja Gespenster vorüberziehen. Durchzogen ist sie von Chromatismen (das Skelett unserer armen kleinen Tonleitern), überstürzt, voller Luftzüge und Kratzen; Sicilianos, Walzer – und allmählich gefrieren und erstarren die Tänze.
Das Stück ist mein erster Totentanz und auch mein erster Versuch in einem strikt kontinuierlichen Stil, was man einst „stile concitato" nannte.
Der Titel ist die freie Übersetzung (von

Guy Jean Forgue) eines Verses von Emily Dickinson, Provinzengel von Massachusetts, die ihr Leben damit verbrachte, Beerdingungen zu folgen; ein leuchtendes, kaum inkarniertes Genie, das vor einem Jahrhundert die beiden Themen jedes Totentanzes – und auch dieses hier – (Panik und Ironie) transzendiert hat: „The frost beheads it at it's play."

Gérard Pesson

George López
Balztanz und Fahneneid

Es fällt mir immer schwerer, über meine Musik zu schreiben, da die Werke mehr und mehr Suchaktionen zu werden scheinen. Bei „Balztanz und Fahneneid" war ich ursprünglich auf der Suche nach einem „Solostück", es ist aber eine Musik entstanden bzw. gefunden worden, die einen Großteil ihres Inhalts aus den wechselnden Beziehungen zwischen der Solo-Bratsche und dem „Ensemble" (einem tiefbesetzten Streichquartett) gewinnt.
Führt nun der Solist einen Monolog oder führt er das Ensemble? Kommentiert, unterbrochen, kontrapunktiert, angegriffen – wenn die anderen sein Staren-Lied wiederspiegeln, ist das als Mokieren oder als „Objektivieren" zu verstehen? Diese Geige, mit der er sogar ein kurzes „Liebesduett" (T. 144–145) spielt, ist sie nur Phantasie, oder Projektion, oder –? (Auf jeden Fall ist sie bewußt genug, um aus „Herzog Blaubarts Burg" zitieren zu können.)
Warum die übergroße Entfernung und das Fehlen des Augenkontaktes zwischen dem Solisten und den anderen?

Wolfgang Hattinger

Ist er vielleicht wie der „Patient" bei der klassischen Psychoanalyse? (Es gibt sogar einen Pizzicato-Versuch – „rubato poco esitando" –, sich in die Quartettgesellschaft artig einzugliedern.)
Auf wen oder was wird der „Fahneneid" (Hauptstrophe: T. 151–153) geschworen? Was steckt dahinter?
Bezüglich der Form: „Es ist ein Gesetz ..., daß diese Zwangshandlungen immer mehr in den Dienst des Triebes treten und immer näher an die ursprünglich verbotene Handlung herankommen." (Irgendwann habe ich bemerkt, daß

George Lôpez

bewußte Konstruktion oft einer Zensur ähnelt.)

Die Materialien (d.h. jetzt die Noten) stammen fast ausschließlich aus meinem Orchesterstück „Breath-Hammer-Lightning" (T. 129–132, Hauptorchester). Was dort durch die Bewegung der Masse (Bezug auf Canettis „Masse und Macht ...") dargestellt worden ist, wird hier durch das Auf-das-Podest-Stellen des Individuums zu detailliertem Ausdruck gebracht. Vogelbalz hat ja damit etwas zu tun. Zur Stunde höre ich „konkrete" Stimmen der selbstdarstellenden Suche, während der Arbeit (Februar–März 1995) habe ich manchmal an den australischen Alleebauer (Bower bird) gedacht.

Die Komposition dieses Werks wurde von dem Bratschisten Dimitrios Polisoidis angeregt, das Stück ist ihm gewidmet.

George López

Mittwoch, 4. Oktober

22.00 UHR, KAMMERMUSIKSAAL

Philip Jeck

Philip Jeck
Widescreen
for 4 record-players and 2 casio keyboards
Kompositionsauftrag des musikprotokoll 1995, UA

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON, 30.11.1995, 23.00 Uhr

Philip Jeck
Widescreen

„Widescreen" ist die Musik zu einem imaginären Film, eine Landschaft in einem nicht existierenden Land. Komponiert wurde „Widescreen" für das musikprotokoll '95; verwendet werden vier Schallplattenspieler und zwei Casio-Keyboards.
„canvass the town and brush the backdrop" (Brian Wilson, Van Dyke Parks)

Philip Jeck

Eines Tages in den frühen achtziger Jahren kaufte Philip Jeck einen alten „Dansette"-Schallplattenspieler auf einem Flohmarkt. „Sobald ich zu Hause war, bemerkte ich, das ist es, das ist genau das Richtige für mich. Vielleicht faszinierte mich das Grobe der Ausführung: Das Gerät geht von 16 Upm direkt auf 78; es hat eigene Lautsprecher, d.h. man kann es spielen, ohne es an ein anderes Tonsystem anzuschließen. Genau damit wollte ich arbeiten, obwohl ich zeitweise auch modernere Geräte einsetze." Philip Jeck verwendet Schallplatten mit verschiedenster Musik. Die Gegensätzlichkeit dieser Materialien löst sich auf in Geschwindigkeitswechseln, kurzen Überlappungsschleifen und Verzerrungen. Die fortschreitende Materialdegeneration durch sukzessives Wiederaufnehmen ist stilbildend in Jecks Strukturästhetik.
Für Kataloge und für das Cover seiner neuen CD „Loopholes" schuf sein Kollege Jon Wozencroft eine schöne optische Analogie zu Jecks Musik, indem er Fotos von VHS-Aufnahmen bearbeitete, die beim Filmen von Fernsehbildern ent-

standen. Das Medium überlappt sich selbst, unterstreicht seine eigene charakteristische Qualität: „Es ist ähnlich der Methode, wie ich Töne erzeuge: nur Strukturen und Landschaften. Man ist sich nicht sicher, was es ist, und es ist auch nicht wichtig", sagt Jeck.

„Durch akustische Schleifen von Tonband oder Schallplatte beginnt die Technik, ihre eigene Rhythmik zu finden. Ich höre den Ton und ändere dann die Klangregulierung am Aufnahmegerät. Und ich benutze tatsächlich nur zwei Effekte – einen alten billigen Klangreflektor, der auch manchmal schlecht funktioniert und ein Gitarrenverzögerungspedal – ich werke daran herum, bis es richtig klappt."

Jeck wurde am Dartington College für visuelle Kunst ausgebildet und arbeitete in den siebziger Jahren an Performance-Projekten. Für kurze Zeit war er Discjockey bei Kaufhausparties, bei denen er die neuen Plattenspielertechniken imitierte, die er auf amerikanischen Aufnahmen von Grandmaster Flash & The Furious Five's „Adventures On The Wheels Of Steel" gehört hatte. Schließlich, während einer fünf- bis sechsjährigen Zusammenarbeit mit der zeitgenössischen Tänzerin Laurie Booth, die ihn durch ganz Europa führte, entwickelte er seinen ganz persönlichen Stil auf der Bühne vor Publikum, was seinen Stil mehr der Performance-Kunst eines Paul Burwell und Max Eastley annähert.

Jecks Musikgeschmack ist breit gestreut und eklektisch: Er hört Musik von Brian Wilson und den Beach Boys, Sinatra's Capitol-Aufnahmen, John Cale und Nico, God, Material/Bill Laswell, befreundete Plattenspieler-Manipulatoren wie Christian Marclay und Discjockey Krush, sowie die derzeit obligaten „Drei" aus Bristol: Massive Attack, Tricky und Portishead. Für Performance-Zwecke jedoch zieht Jeck Musikaufnahmen vor, die er auf Flohmärkten findet und die ansonsten im Nirgendwo landen würden.

In der kurzen und spartanischen Information, die auf der CD-Broschüre zu „Loopholes" erscheint, findet man ein lateinisches Zitat: 'Versa est luctum cithara mea ...'. „Das ist aus einem Musikstück, das ich wirklich mag", erklärt Jeck, „eine Begräbnis-Motette des spanischen Komponisten Victoria. Es bedeutet: 'Meine Harfe ist auf Trauer gestimmt'. Und ich trauere über viele Dinge in dieser Welt, in diesem Land."

Nach einem Text von Phil England aus Wire 8/95

Donnerstag, 5. Oktober

19.30 UHR, STEFANIENSAAL

JOHANNES KALITZKE

Silvia Fómina
Permanenza
für mikropolyphonisches, im Raum verteiltes Orchester
1994, ÖE

Beat Furrer
Quartett
1995, ÖE
Förderung durch das Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst

Klangforum Wien
Dirigent: Johannes Kalitzke

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON,
23.00 Uhr, 16.10.1995
(Furrer), 25.10.1995 (Fómina)

Silvia Fómina
Permanenza

für mikropolyphonisches, im Raum verteiltes Orchester
bestehend aus 20 Live-Instrumenten und einer computerunterstützten Realisation von 50 Einzelstimmen

Über die Notwendigkeit

Man wählt sich nicht selbst, – man beschließt das nicht, man wird davon ergriffen – sich der Suche, der Interpretation, der Widerspiegelung des menschlichen Schreis zu widmen; der hörbaren Darstellung dieses Zustandes, in dem ein Mensch sich vor sich selbst schutzlos findet; dieses Zustandes, in dem die Masken, die Rüstungen, die Verteidigungs-Prothesen, die die Gesellschaft feilhält, schon nicht mehr hinreichen, die Eigenschaft des Grotesken besitzen, nicht mehr helfen können, die unausweichliche Gewißheit-Evidenz zu lindern, daß die Notwendigkeit das Allernatürlichste ist; ein Bewußtseinszustand, in dem ein Mensch sich keiner determinierten Form mehr bedienen kann, nicht vor sich selbst, aber auch nicht vor den anderen: weil jedes frühere Modell, jede Antwort, die die Intention hätte, ein Bild der Wahrheit zu fixieren, die Glaubenscharakter annähme, vernichtet wird durch das, wovon er weiß, daß es einzig existiert als unermeßliches Wagnis, ungeheure Bewegung, als unlösbar offene Frage, die keine Ausflucht, kein Widerwort zuläßt; an diesem Punkt seiner Wahrnehmung, an dem er sich nicht mehr zugänglich, anpassungsfähig geben kann, das heißt: nicht mehr „funktioniert"; an dem er sich mit dem Leiden der anderen Auge in Auge seinem eige-

nen Elend ausgeliefert findet. Das ist es, weshalb ich komponiere:
um zu versuchen, das innerlich Geltende zu widerlegen und einzureißen
um mich zu ertränken, ohne nach Luft zu ringen (der Produktion gebe ich nach mit Widerwillen und aus Erstickungsgefahr)
um Konturen, Gewicht und Akkumulation des Raums und der Zeit aufzulösen, zu sublimieren
um die Härte und Verhornung der Gedanken fließend zu machen
um mein Dach aufzusprengen, und meinem Strom sich Bahn brechen zu lassen, der hier im Inneren zersetzt, aber draußen bildet, beruhigt, heilt, tröstet
um den eigenen Kampf vor den anderen zu vermeiden
um mich selbst zu besiegen
um meinen eigensinnigen Widerstand nicht aufzugeben
um ein Produkt uneben, deutlich und dicht wie Stein zu erreichen, das ermöglicht, diese Existenz rechtfertigen zu können
um sich dieser Existenz hinzugeben und sich zur Absolut-Notwendigkeit als dem einzigen Grund künstlerischer Produktion zu bekennen (– naiver, bequemer, prätentiöser, überheblicher, scheinbar freier Intellektualismus ohne eine reaktionsfähige, verantwortliche Haltung erzeugt auch Ungeheuer: In der menschlichen Natur existiert die Unbeweglichkeit nicht. Man generiert Bewegung, oder man verhindert sie).
Es wäre widersprüchlich, ein Klangmaterial in eine technisch-deskriptive Analyse zu pressen, das im wesentlichen keine Vermittlung sucht, das heißt, getreulich der behandelten Materie dient und in jedem Augenblick identisch mit ihr ist. Diese Identität Materie-Material hätte, als Produkt, ein einziges Ziel: den Hörer zu treffen, bevor sich die Assoziation mit seinen Umständen einstellt, bevor sie ihm gestattet, seinen Wiedererkennungsmechanismus des von ihm erlernten, akzeptierten, bekannten Kontextes in Gang zu setzen. Eine Musik, die ihn entblößt, schutzlos, ohne Geschichte, Kultur, Verteidigung und Glauben antrifft. Die ihn auf seinen ersten Bezugspunkt verweist. Ursprünglich, frei im Ausdruck zu werden, wie er am Anfang war. Denn diese Materie spricht vom Schrei. Und der hat keine Geschichte. Weil er alles umfaßt. Denn er ist der erste Grund. Der Notwendige. Und der letzte.

Silvia Fómina

Silvia Fómina

On Water

There are to be talks on water
in the framework of the multilateral process
the politicians have prophesied it
the public has demanded it
the newspapers have written commentaries upon it
There are to be talks on water
the day shall be hot, the perfectly circular
burnished mahogany table surface shall be installed
like a mirage in the conference room; a single
decanter of clear water shall be set at the middle of it;
there shall be glasses, as many glasses as there are representatives of governments and organizations
that have an interest in water. *And there shall be talks*
on water ... On water ... On the glimmer of it,
on the suppressed sparkle, the murmur also the hiss
as well as the little bubbles that are carried along with it,
the way it fills up a glass to the brim plus a little extra,
the meniscus, yes, the surface tension, the necessity
for it, the thought of it, the odor, the craving, the presence of it at last
on the tongue and in the throat.

Jonathan Treitel

Über Wasser
(Übersetzt von Jörg Paulus und Helga Lutz)

Über Wasser
soll im Rahmen der multilateralen Verhandlungen gesprochen werden
so haben es die Politiker vorhergesagt
so hat es die Öffentlichkeit gefordert
und die Zeitungen haben es kommentiert
Es soll über Wasser gesprochen werden
an einem Tag, der so heiß ist, daß die vollkommen
runde spiegelblank polierte Mahagoni-Platte
wie eine Fata Morgana im Konferenzraum schwebt; eine einzelne
Karaffe voll klaren Wassers wird in die Mitte des Tisches gestellt werden;
Die Anzahl der bereitstehenden Wassergläser
wird der Zahl der anwesenden Regierungs-Vertreter und der Sprecher der Organisationen,
die sich mit Wasser beschäftigen, entsprechen. Und es soll über Wasser gesprochen werden ...
Über Wasser! Über sein Schimmern,
über das unterdrückte Perlen, sein Gemurmel und Zischen,
sowie die winzigen Bläschen, die damit einhergehen,
und darüber, wie es ein Glas füllt bis an den Rand – und noch etwas höher,
den Meniskus, und die Oberflächenspannung, seine Notwendigkeit,
und wie es die Gedanken erfüllt, wie es riecht, wie es verlockt, und schließlich seine reale Gegenwart
auf der Zunge und im Schlund.

Über Permanenza

Dieses Werk repräsentiert die dritte Facette eines Zyklus, dessen zentrales Konzept auf die Erforschung und Entwicklung von Mikrotonhöhen-, mikrorhythmischen und mikroräumlichen Proportionen durch Kombination intervallisch und rhythmisch äquidistanter Tonsysteme zielt. Es ist der erste Ansatz, die Übertragung mikrointervallischer auf mikrorhythmische Verhältnisse unter Verwendung akustischen, instrumentalen Klangmaterials zu realisieren.

„Permanenza" zielt auf eine *neue, übersättigte Form äußerst differenzierter Kontinuität,* eine Art *klangfarblichen Pointillismus;* eine Mikrofragmentierung des Zeitraums in diskrete Schritte, die aufgrund der Unterschreitung der Grenze unseres rhythmischen Unterscheidungsvermögens (Verwischungsgrenze) durch Geschwindigkeit bzw. Dichte der einzelnen punktuellen Signale eine neue, instrumentale Klangqualität aus einer gefalteten Melodik aus Tonknoten und Tonknäueln schafft. Ist die Erzeugung solcherart mikrorhythmischer Sukzessionen in der Live-Instrumentalmusik nicht möglich, so ist eine in Millisekunden steuerbare Abfolge – in diesem Werk bestehend aus 1450 verschiedenen feinen Tonhöhennuancen – mit akustischem Material durch Computer durchführbar (der kleinste Zeitwert von *Chrononen*,* dem I. Teil der Komposition, ist die punktierte Vierundsechzigstelnote, d.h. eine 1/64-Sekunde oder ca. 16 ms).

* Chronon: Im Bereich der theoretischen Physik wird das Chronon als hypothetisches Partikel für die Quantelung der Zeit postuliert.

Labile Gleichgewichte, der II. Teil des Werks, besteht aus der Übereinanderschichtung von 70 verschiedenen, in äquidistanten – isorhythmischen – Zeitproportionen gestalteten Klangflächen. Die sieben im Raum verteilten Lautsprecher, die die 50 Einzelstimmen ausstrahlen, vermitteln zusammen mit den 20 Live-Quellen – hierarchisch, im Rahmen einer umgekehrten pyramidenförmigen Konstellation, von unten nach oben im Raum verteilt – die punktuelle Differenzierung des Materials durch 70 gleichzeitige, verschiedene Geschwindigkeiten in ständiger Phasenverschiebung, ausgehend von einer äußerst langsamen Periodik (im Bereich der Wahrnehmung von Diskontinuität) bis zum Erreichen von Geschwindigkeitsabläufen, die weit unterhalb der Verwischungsgrenze liegen und die eine *kristallsplitterartige klangliche Kontinuität* bilden. Die punktierte Zweiunddreißigstelnote (= 1/32s, ca. 31 Millisekunden) dient in diesem Teil als kürzester Unterteilungswert, als gemeinsamer Denominator oder virtuelle Zähleinheit für die 70 verschiedenen Perioden.

Die Spannung, die die gleichmäßige, starre äußere Formstruktur der wiederkehrenden isorhythmischen Perioden der afrikanischen Polyphonie südlich der Sahara (z.B. der Banda Linda) im Kontrast mit den inneren, asymmetrischen, äußerst komplexen Patterns schafft, welche sich, beruhend auf einer virtuellen, hyperschnellen Pulsation bis zu 12 pro Sek (MM = 720), gleichzeitig überlagern und in Phasenverschiebung stehen, war eine meiner wichtigsten, erneuerndsten Erfahrungen mit polyphonischen Strukturen. Gemeinsam mit der rhythmisch-metrischen Ambivalenz

der hemiolen-artigen Musik der Zeit der Mensuralnotation (Ars Subtilior, XIV. Jh.) haben diese beiden Hauptquellen ein tiefes Zeichen in meiner Denkweise über Polyphonie gesetzt.

Das Werk ist reine Instrumentalmusik; selbst besondere Instrumentaleffekte gibt es in ihm nicht. Der scheinbar verfremdete Gesamtklang beruht auf der Anwendung des *klangfarblichen Pointillismus:* Durch das Übereinanderschichten einer großen Anzahl einzelner Fundamental- und Obertöne in mikrointervallischer Relation; Geschwindigkeiten unterworfen, die die Sukzessionsverwischungsgrenze unterschreiten; mittels einer diskreten Verteilung der einzelnen Klangquellen im Raum, entstehen illusionäre Klangfarben, die sich wesentlich von den Klangfarben der üblichen Instrumentalkombinationen unterscheiden. Diese neue Farbqualität entspricht weder der erkennbaren Qualität des zu-sehr-determinierten, von Konnotationen geprägten akustischen Instrumentalmaterials, noch der präformierten Prägnanz des charakteristisch elektronischen „Sound" *(Vorgeformte elektronische Klangqualität ist nicht das letzte Wort, sondern was übriggeblieben ist).*

„Permanenza" strebt die Repräsentation einer äußerst differenzierten, mehrdimensionalen Vielschichtigkeit, gleichsam ein stereoskopisches Bild in ständiger Bewegung, an. Es bedeutet auch ein Zurückfordern, eine Bitte, eine Liebeserklärung, einen Appell: Eine Hommage an die Unwiederholbarkeit des Einzelnen, an das Charakteristische des Winzigen, an die einmalige Brillanz des Momentes, an das nicht-ersetzbare Eigene. Es ist letztendlich die entschiedene Verweigerung vor jedem Zeichen passiver Neutralisierung dessen, was ich noch als *originales, unterscheidbares, differenziertes, einmaliges Individuum* verstehe.

Silvia Fómina

Beat Furrer
Quartett

Das Kreisen einer Aluminiumschiene auf einem Holztisch gerät ins Stocken; ein gepreßtes Entlangstreichen verlangsamt sich, so daß einzelne unregelmäßige Impulspunkte hörbar werden; ein angespanntes Donnerblech wird plötzlich losgelassen, klingt und verklingt; das zarte, unregelmäßige Aufprallen gestreuter Reiskörner verwandelt sich in sprachartige Strukturen: In den vier Sätzen der Schlagzeugkomposition „Quartett" ist jeweils eine Geste der Ausgangspunkt. Die Bewegungsgeste korrespondiert mit der Gestik des Klangs. Jedes Klingen und Verklingen hat eine ihm eigene Gestik. Den Ton als Ereignis, um nicht zu sagen Wesen, in der ihm eigenen Gestik zu begreifen, und die in der Gestik angelegte Dramatik aus sich selbst heraus zu entwickeln, mithin das Dramatische des Verschwindens als existentielles Trauma, das uns gerade deswegen zum Weitermachen zwingt, nicht in Musik zu bannen, sondern der Musik als strukturierte Erzählung zu entreißen: Das ist die Musik von Beat Furrer.

„À un moment de terre perdu" heißt ein zwanzigminütiges Werk aus 1990, das den vibrierenden Zuständen zwischen Verklingen und Klingen exemplarisch eine Fülle energetischer Konstellationen abgewinnt. Das Sterben eines Tons als Inbild drohender Entropie wird konterkariert von Energiezufuhr in Form von regelmäßig Pulsierendem, von auskomponierten Einschwingvorgängen, von Verwandlung der Körperlichkeit eines Klangs in dessen pure, immaterielle Energie. 1994 gelangte jenes Werk zur Uraufführung, das diese klangimma-

Beat Furrer

nente Dramatik explizit als Musikdrama aussprach. „Narcissus" erzählt (unter anderem) die Verwandlung eines Wesens in seine Stimme. Die Nymphe Echo transzendiert ihre Körperlichkeit in Schall. Die vier Sätze von „Quartett" aus 1995 explorieren einzelne Nuancen und Aspekte dieser unerbittlichen und zugleich schönen Geschichte.

Das Kreisen einer Aluminiumschiene auf einem Holztisch gerät ins Stocken (1. Satz). Die Regelmäßigkeit des kreisenden Rauschens verliert das Gleichgewicht. Diese Irregularität scheint den Energiefluß zu stören. Doch das auskomponierte Zögern und Stocken ist letztlich die Kraftquelle der Musik, die ansonsten im Energiegleichgewicht geblieben wäre. Aus dem Gleichgewicht geraten, offenbaren die Klänge zuvor geheime Aspekte. Ein gepreßtes Entlangstreichen verlangsamt sich, so daß einzelne unregelmäßige Impulspunkte hörbar werden (2. Satz). Was zu stocken scheint, erweist sich immer wieder als

die Plötzlichkeit eines Beginns. Ein angespanntes Donnerblech wird plötzlich losgelassen, klingt und verklingt (3. Satz). In Wasser getaucht verwandeln sich Klangmuster. Das Bewegungsmuster wird zugespitzt, die Sequenzierungsmuster werden aus dem Donnerblechrauschen herausgearbeitet. Das zarte, unregelmäßige Aufprallen gestreuter Reiskörner verwandelt sich in sprachartige Strukturen (4. Satz). Die Anschlag- und Ausklingcharakteristik ist so sehr ins Zarte überführt, daß sie wie in einem Vexierbild zu schwingen beginnt. Aus dem vorgeblich regelmäßigen Rauschen der aufprallenden Reiskörner entwickelt sich ein parlando, die feinen Irregularitäten gewinnen semantische Strukturen. Die dem Material und dem Körper eigene Gestik transzendiert in strukturierten Klang. Aus Eigenheiten von Klang entsteht Musik.

Christian Scheib

KLANG-FORUM WIEN

Wie kaum ein anderes Instrumentarium lassen die Klänge des Schlagzeugs dessen Material (Fell - Holz - Metall - Kunststoff) in Erscheinung treten. Dabei spielen Material und Form des Instrumentes selbst in gleicher Weise wie Material und Form des Schwingungserregers (Schlägel - Lineal - Reibestock - Bogen - Finger - Reiskörner etc.) eine Rolle.

Klang: Darstellung von Bewegungsenergie. Elementare Bewegungsmodelle noch eng verbunden mit jener Körperlichkeit der Schlagzeugklänge, so zum Beispiel das Kreisen einer Aluminiumschiene auf einem Holztisch, bilden Ausgangspunkte einer Reihe von Prozessen, die in der Vervielfachung beziehungsweise Überlagerung jenes gestischen Modells des Klangs, dessen Entmaterialisierung beziehungsweise dessen Verwandlung in pulsierende Flächen erfahrbar machen. Gestische

Ordnungen werden zu modularen Ordnungen.
Darstellung von Bewegung (Stroboskopie), vergleiche Duchamp „Akt, die Treppe hinabsteigend".
„Über die Vorstellung hinausgehen und absolut stillstehen. Wie im Mittelpunkt eines Sprungs ..."

Beat Furrer

Donnerstag, 5. Oktober

21.00 UHR, SAAL STEIERMARK

Alvin Lucier

Theme
for 4 readers with amplified sonorous vessels
Gedicht von John Ashbery
1994, ÖE

Sprecher:
Jacqueline Humbert
Joan La Barbara
Sam Ashley
Thomas Buckner

Navigations for Strings
1992, ÖE

Arditti String Quartet

Nothing Is Real
(Strawberry Fields Forever)
1990

Alvin Lucier - Klavier

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON,
19.10.1995, 23.00 Uhr

Alvin Lucier
Auf Klangeigenschaften, die im alltäglichen Musikbetrieb meist ignoriert werden, beruht die Musik Alvin Luciers: der Charakteristik von Resonanzräumen, dem Klang bestimmter Materialien, den Schwebungen zwischen zwei Tönen.

Theme

Vier Sprecher rezitieren den Text des Gedichtes „Theme" von John Ashbery. Zwischen ihnen stehen Gefäße verschiedener Größe. Das kleine Mikrophon in jedem der Gefäße ist mit einem Verstärker verbunden. Wenn die Sprecher den Text rezitieren und die Mikrophone die Stimmen aufnehmen, werden die Stimmen von der Klangcharakteristik des Resonanzraums des jeweiligen Gefäßes verändert und geprägt.

Theme
John Ashbery

If I were a piano shawl
a porch on someone's house
flooding the suave timbre.

Then forty, he,
a unique monsieur
and yet he never wanted to look into it.

„Have you forgotten your little Kiki?"
Smoke from the horses' nostrils
wreathed the pump by the well.

The stink of snow
was everywhere. Too bad it looks
so good.

O beautiful and true
thou that glitterest,
in storms,

starting to discuss gardening. I don't
want to throw cold water
on this.

That music has changed my life
a lot, since I made the
mistake of learning it.

Another passionless day. The peach
forms a stain
at the end of the line.

Learn to lock love enjoy:
„The dream I dreamed
was not denied me;

hence my love is mad-
a castle's satin walls
folded in blood."

The deputy returned
the pea shooter. I have learned
to plait wasps

into a bronze necropolis.
The ticket and the water
only endure, as one can

in the right circumstances,
mon cher Tommy. I think the theme
created itself somwhere

around here and cannot find itself.

Alvin Lucier
Navigations for Strings

Die Idee zu „Navigations for Strings" kam mir 1980, als ich auf einem Berggipfel in Colorado ionosphärische Klänge aufnahm. Als ich mir die Aufnahmen anhörte, bemerkte ich hohe Töne, die in unnatürlicher Regelmäßigkeit wiederkehrten. Ich erfuhr später, daß es sich dabei um Signale des Omega Navigator Systems handelte, die zur Positionierung und Überwachung von Flugzeugen und Schiffen auf der ganzen Welt verwendet werden. Ich war von den natürlichen ionosphärischen Tönen hingerissen, von den unaufhörlich menschlichen Tönen des Omega Netzwerkes jedoch ziemlich irritiert. Weder Filterung noch Bearbeitung konnten sie eliminieren.
Über Jahre hinweg haben mich diese Töne „verfolgt". Oft bemerkte ich, daß ich sie während meiner täglichen Arbeit einfach so dahinsummte oder pfiff. Mit der Zeit habe ich sie in eine Melodie aus vier Noten komprimiert, die aus zwei fallenden Ganztonintervallen (h, a, b, as) bestand, also eine kleine Terz umfaßten. Oft dachte ich daran, sie in einem musikalischen Werk zu verwenden.
Als ich dann mit diesem Quartett beauftragt wurde, beschloß ich, diese freundlichen, aber unnachgiebigen musikalischen Geister zur Ruhe zu legen. Ich würde die Omega-Töne verschwinden lassen. Eine Möglichkeit war, die Terz langsam in einen einzigen Ton zu zwingen. Mittels eines einfachen Zahlensystems schrieb ich aus den originalen vier Tönen einen langen Fluß von kontinuierlich wechselnden melodischen und instrumentalen Kombinationen. Indem sich die Musiker durch diese Kombinationen bewegen, heben und senken sie die Tonhöhe in unmerklich kleinen Dosen, von denen einige für das menschliche Ohr gar nicht wahrnehmbar sind. Während die Intervalle kleiner werden, verringert der Spieler stufenweise die Dynamik und verlangsamt das

Tempo – somit erlaubt er den Tönen, sich wie Schatten zu dehnen und in die Umgebung des Raums einzutauchen. Während des gesamten Werkes sind Schwebungen zu hören, deren Häufigkeit vom Abstand der Tonhöhen zueinander bestimmt wird. Beginnend mit 14, 13 und 12 Schwebungen pro Sekunde - ein Rhythmus, der den Intervallverhältnissen der ursprünglichen Töne entspricht - nehmen die Schwebungen langsam ab, bis vollkommener Gleichklang erreicht ist. Bei reinen Intervallen können die Spieler ihre Stimmung überprüfen, indem sie auf die Anzahl der Schwebungen zwischen den benachbarten Tönen hören.

Alvin Lucier
Nothing Is Real
(Strawberry Fields Forever)

Im Frühling 1990 bat mich die Pianistin Aki Takahashi, ein Klavierarrangement eines Beatles-Songs für sie zu schreiben. Sie hatte erfolgreich Musik von Erik Satie auf CD herausgebracht und die Plattenfirma bat sie, als nächstes eine Sammlung von Lennon- und McCartney-Melodien einzuspielen. Sie nahm unter der Bedingung an, daß sie die Komponisten selbst aussuchen könne, die die Arrangements schrieben. Da ich mich nicht selbst auf ein bestimmtes Lied und die daran geknüpfte Stimmung und Erwartung festlegen lassen wollte, bat ich sie, ein Lied für mich auszusuchen. Sie wählte „Strawberry Fields Forever". Als ich sie fragte, warum sie gerade dieses Lied ausgesucht hatte, antwortete sie, die Textzeile „Nothing is Real" erinnere sie immer an meine Musik.

Melodiefragmente werden gespielt, als Cluster ausgehalten und mit einem Cassettenrekorder aufgenommen. Nach dem Ende dieses Teils wird das Band zurückgespult und durch einen kleinen Lautsprecher in einer auf dem geschlossenen Klavier stehenden Teekanne wieder abgespielt. Während des Abspielens wird der Teekannendeckel gehoben und gesenkt und zweimal die Teekanne vom Klavier genommen, wodurch sich die Klangcharakteristik verändert.

Alvin Lucier

Das physikalische Experiment als Kompositionsmodell
Zur Musik von Alvin Lucier

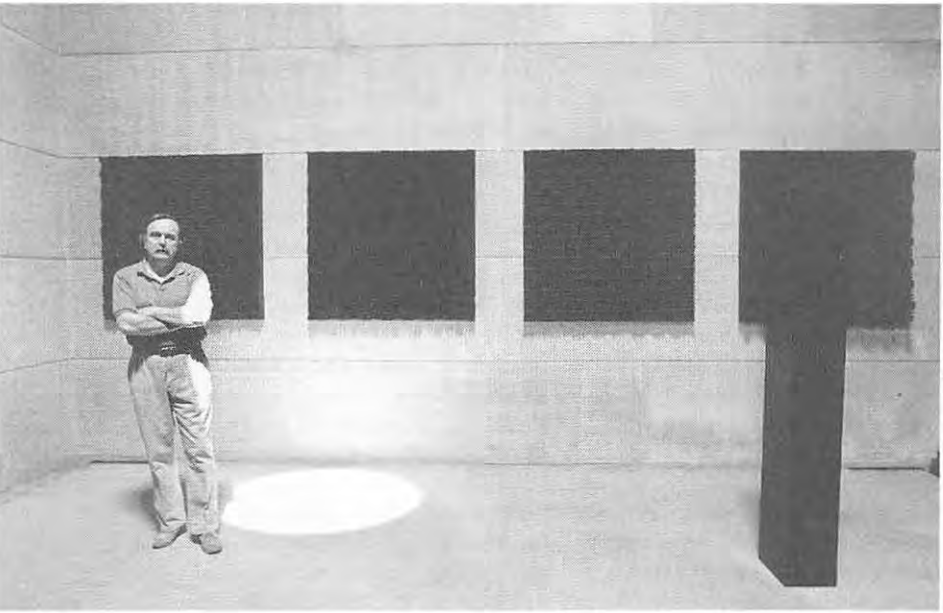
Von Sabine Sanio

Die entscheidende Anregung für sein Komponieren fand der Amerikaner Alvin Lucier überraschenderweise in Europa, wo er sich mit einem Fulbright-Stipendium 1960 und 1961 aufhielt. Auf den Darmstädter Ferienkursen sowie kurze Zeit später in Italien erlebte er Konzerte des Pianisten David Tudor und lernte John Cage kennen. Sie führten ihm die Möglichkeit einer völlig anderen Art von Musik vor Augen, die durch nichts an die europäische Tradition gebunden zu sein schien.
Andererseits hat Lucier in Italien zum ersten Mal in einem elektronischen Studio, nämlich in dem berühmten Mailänder Studio Fonologia des italienischen Rundfunks, gearbeitet. Von der konkreten, körperlichen Art dieses Arbeitens war er ungeheuer fasziniert. „Der übliche Arbeitsgang in diesem Studio war es, einen Katalog von Klängen auf Band aufzunehmen, die man dann in Längen von fünf oder sechs Fuß (1,75 oder 2,10 m) zerteilte, beschriftete und an die Wände im Studio heftete. Wenn man Klänge für seine Kompositionen brauchte, schnitt man verschiedene Längen des gewünschten Materials ab - die Zentimeter, die für eine Zeit benötigt wurden, waren abhängig von der Geschwindigkeit des Tonbandgeräts -, klebte sie zusammen und mischte sie zu einem Endprodukt ab."[1]
Italien zeigte Lucier daher wichtige Alternativen zur europäischen Tradition. In den folgenden Jahren fand er zu einem auch Cage gegenüber eigenständigen Ansatz. Seit den sechziger Jahren gelingen Lucier musikalische Kompositionen, die wichtige, ja, grundlegende Aspekte des für unser Jahrhundert charakteristischen Denkens und Erlebens ansprechen und verdeutlichen. Dabei ist das, was man gewöhnlich unter „Komponieren" versteht, radikal verändert. Denn im gewohnten Sinn ist diese Musik nicht komponiert: „Ich habe gesagt, daß ich keine Noten zusammensetze, aber ich füge sicherlich noch Dinge zusammen, ich stelle ein Orchester neben elektronische Klangwellen und ich verdrahte Lautsprecher." Ausdrücklich besteht er jedoch auf dem ästhetischen Charakter dieser Arbeit: „Ich schaffe die Situation, ich muß sie erfinden, das ist künstlich und das ist Kunst, es ist Teil von Kunst."[2]
Alvin Luciers vielleicht bekanntestes Stück „I am sitting in a room" führt die umfassende akustische Transformation eines vom Komponisten selbst gesprochenen Textes vor, dessen akustische Qualität sich im Verlauf dieser Tonbandkomposition so sehr verändert, daß er schließlich nicht mehr zu verstehen ist. Bevor wir uns diesem Transformationsprozeß zuwenden, werfen wir kurz einen Blick auf den Text. Dieser lautet in der deutschen Übersetzung: „Ich sitze in einem anderen Raum als dem, in dem Sie sich in diesem Moment befinden. Ich nehme den Klang meiner sprechenden Stimme auf und spiele ihn wieder und wieder in diesem Raum ab, bis die Resonanzfrequenzen des Raums sich selbst verstärken, so daß jede Ähnlichkeit zu meinem Sprechen, mit Ausnahme vielleicht des Rhythmus, zerstört ist. Was Sie dann hören werden, sind die natürlichen Resonanzfrequenzen des Raums, durch Sprechen artikuliert. Ich

betrachte diese Aktivität nicht so sehr als Demonstration eines physikalischen Faktums, sondern eher als einen Weg, alle Unregelmäßigkeiten, die meine Stimme haben könnte, zu beseitigen." Der Text ist eine knappe Beschreibung des Versuchs, der die Grundlage dieser Komposition bildet. Gleich zu Beginn der Komposition wird man also über den Prozeß ihrer Herstellung informiert und befindet sich - einer der erstaunlichsten Aspekte dieses Stückes - bereits auf der Metaebene der Reflexion. Dies gelingt nur, weil der Text eine doppelte Funktion hat: er erklärt die Komposition und bildet zugleich ihr Klangmaterial. Der Komponist führt diesen Versuch so konsequent durch, daß ihm nichts bleibt, was noch komponiert werden müßte.

Alvin Lucier

Der Versuch - um Luciers Beschreibung kurz zu verdeutlichen - besteht einfach darin, einen Text, in einem bestimmten Raum immer wieder auf Band aufzunehmen, in genau diesem Raum vom Band wieder abzuspielen, und diese neue Version erneut aufzunehmen und so fort. Das Resultat des Versuchs führt die Komposition im genauen Nachvollzug des Versuchablaufs vor. Ein Raum hat - wie jeder weiß - ganz bestimmte Klangeigenschaften, kann hallig, trocken oder dumpf sein, je nachdem, ob man sich in einer großen Kirche, einem Zimmer voller Möbel und Vorhänge oder einem niedrigen feuchten Gewölbe befindet. Lucier hat durch die Wiederholung des Aufnehmens diese Resonanzfrequenzen immer weiter verstärkt. Sie wirken für die Frequenzen des gesprochenen Texts als Filter, der schließlich nicht mehr zu verstehen ist. Man hört nur noch „reinen", bedeutungsfreien Klang.



Dieses Tonbandstück stellt eine besonders gelungene Komposition von Lucier dar, in der sich seine Vorgehensweise - nicht zuletzt wegen der erwähnten selbstreflexiven Verwendung der sprachlichen Ebene - in prägnanter und verdichteter Form zeigt. Gelungen ist die außergewöhnliche Verwendung des Tonbands, offensichtlich die angemessene Form der Darstellung und Aufführung, mit der die Genese der Komposition und der Prozeß der Transformation des ursprünglichen Klangmaterials fixiert und für den Hörer nachvollziehbar gemacht werden kann. Musikalisch am faszinierendsten ist jedoch die Umwandlung eines ganz alltäglichen sprachlichen Kommunikationsakts in ein im Sinn der Kommunikation völlig bedeutungsfreies, rein klangliches Ereignis. „I am sitting in a room" ist eine ungewöhnliche Komposition, die gar nicht wirklich „komponiert" ist, sondern die innere Logik eines physikalisch-akustischen Versuchs unmittelbar übernimmt. Diese Kompositionstechnik, die sich bei allen Stücken Luciers seit 1965 in immer neuen Variationen zeigt, verweist auf ein vom traditionellen deutlich unterschiedenes Musikverständnis.

Gerade an diesem Tonbandstück zeigen sich deutlich bestimmte Differenzen zu Cage. Denn während Cage Wiederholungen immer vermeiden wollte, um den einzelnen Klang in seiner spezifischen Qualität herauszustellen, arbeitet Lucier gern und häufig mit Formen der Wiederholung, wie z.B. eben der ständigen, immer nur kaum merklich veränderten Wiederholung des gesprochenen Texts, die vom Hörer eine viel stärkere Konzentration auf die kleine Differenz verlangt, um die Entwicklung des Stücks zu verfolgen. Und während Cage Musik immer als Prozeß von großer Komplexität mit unzähligen Momenten und Elementen auffaßt, konzentriert sich Lucier meist auf einzelne Phänomene, um ihre verschiedenen Facetten anschaulich erfahrbar zu machen. Doch wie Cages Musik sind auch Luciers Kompositionen keine Werke oder Objekte, sondern musikalische Prozesse mit flüchtigem, „ephemeren" Charakter.

Sein erstes Stück mit eigenständigem musikalischen Ansatz, die „Music for Solo Performer", zeigt eine Mischung von szenischen, visuellen und akustischen Momenten. Hier arbeitet Lucier mit einer Apparatur bestehend aus einem Paar Elektroden, einem Differentialverstärker und einem Bandpaßfilter, der nur die vom Gehirn im meditativen und bewegungslosen Zustand erzeugten Alphawellen von 10 Hz passieren läßt. Diese Apparatur benutzt der Komponist, um ein Schlagzeugensemble, das direkt vor den angeschlossenen Lautsprechern aufgestellt wurde, in hörbare Schwingungen zu versetzen. Dabei macht er sich das Phänomen zunutze, daß die Lautsprechermembran wegen der entstehenden unhörbaren Unterschall-Impulse gleichwohl zu schwingen und auszuschlagen beginnen, und schließlich die eigentlich nicht zu hörenden Impulse indirekt hörbar machen. Zu Recht hat Lucier darauf hingewiesen, daß „Solo for Performer" nicht nur die erste Komposition war, die Gehirnwellen einsetzte, sondern auch die erste, in der ein Interpret allein durch völliges Stillhalten Klänge erzeugt. Insofern stellt sie eine faszinierende Version von Cages Forderung dar, von den eigenen Wünschen und Vorstellungen abzusehen und einen Zustand der Absichtslosigkeit zu erreichen. Denn allein im Zustand der

Absichtslosigkeit kann die Aufführung dieses Stücks gelingen: „Wer dieses Stück richtig aufführen will, darf nichts vorsätzlich tun. Du sollst meditieren, nicht den Verlauf der Aufführung steuern und versuchen, sie auf die eine oder andere Weise interessant zu machen."[3] Das Einzigartige dieser Komposition erfährt man jedoch erst bei einer Aufführung, die man live miterlebt, nämlich wenn man den „Solo Performer" auf seinem Stuhl sitzen sieht, regungslos, aber verdrahtet, während ohne sichtbare Ursache, also auf fast magisch erscheinende Weise plötzlich die Becken, Gongs, Pauken und Trommeln zu schwingen und zu klingen anfangen. „Music for Solo Performer" ist eines aus der Gruppe von Stücken, in denen Lucier das Unhörbare hörbar macht. Es entstand 1965 und zeigte, daß er nun über Möglichkeiten jenseits des traditionellen Komponierens verfügte. Das Faszinierende dieser Möglichkeiten sieht er selbst darin, daß nicht seine eigenen Vorstellungen und Gefühle im Mittelpunkt stehen, sondern die Klänge und ihre verschiedenen Formen, sich zu artikulieren.

Wie in der „Music for Solo Performer", bei der das Publikum die transformierten Gehirnströme nicht nur als akustische Ereignisse, sondern auch als sichtbare Bewegungen der Schlagwerke und Gongs wahrnehmen konnte, spielt dieser visuelle Aspekt bei Lucier sehr oft eine große Rolle. Klänge denkt er offensichtlich nicht allein als akustische Ereignisse, sondern ebenso als optische Phänomene, als Bewegungen im Raum, die sich auf unterschiedliche Art und Weise auch visualisieren lassen. Lucier realisiert damit auf sehr eigenwillige Weise die Einheit der Künste, auf der Cage immer beharrt hat. In vielen Stücken von Lucier zeigt das musikalische Material neben seinen akustischen Qualitäten räumliche und optische Eigenschaften.

Bei seinen Kompositionen spielen physikalische Experimente als Vorbilder oft eine wichtige Rolle. In den Bereichen der Physik und Akustik beruht unser Alltagswissen zwar weitgehend auf den Ergebnissen dieser Experimente, es ist uns jedoch oft nur ganz abstrakt gegenwärtig. Diese Experimente verwendet Lucier, um unserem Alltagswissen anschauliche Erfahrungsformen zu bieten. Wenn er sich unmittelbar auf ein Experiment als Vorbild bezieht, so immer in einer Form, die dessen Anschaulichkeit unterstreicht und verstärkt.

Einige Kompositionen beschäftigen sich mit den akustischen Eigenschaften von Räumen. So hat er in seiner Installation „Chambers" das Innere einer Teekanne oder einer Streichholzschachtel mit kleinen klangerzeugenden Gegenständen wie Miniatur-Radios oder Spielzeugen dem Betrachter akustisch erfahrbar gemacht. In dem Stück „Vespers" verwendet er ein elektronisches Instrument, das die Fähigkeit der Fledermäuse zur räumlichen Orientierung durch Schallwellen nachahmt, dazu, dem Publikum eine akustische Zeichnung der verdunkelten Umgebung zu liefern, die durch die je nach veränderter Umgebung unterschiedlichen akustischen Rückmeldungen dieses Instruments entsteht.

Eine andere Werkgruppe Luciers beschäftigt sich vor allem damit, Klänge sichtbar zu machen. In der „Queen of the South" werden die Möglichkeiten erforscht, durch Klangumformer Platten

zum Schwingen zu bringen, so daß auf ihnen befindliche Materialien wie Sand oder Pigmente visuelle Muster bilden. In verschiedenen anderen Stücken hat sich Lucier mit der Beziehung von Klang und Licht beschäftigt und mit klangempfindlichem elektrischen Licht gearbeitet.

Die „Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums" stellt eine weitere Möglichkeit, Klänge sichtbar zu machen, vor. Vor Lautsprechern aufgestellte Trommelfelle werden durch reine Sinustöne zum Schwingen gebracht, so daß sie vor ihnen aufgehängte Tischtennisbälle zum Pendeln bringen. Die verschiedenen Schwingungsphasen der Sinustöne wie der Trommelfelle überlagern sich auf unterschiedliche Weise und können das Schwingen der Bälle verstärken oder wieder abschwächen. Charakteristisch ist die nicht vorherzusehende Unregelmäßigkeit dieser Vorgänge. Bisweilen schlagen die Bälle in einem groß angelegten Crescendo immer heftiger und häufiger gegen die Trommeln, um dann ebenso urplötzlich wieder „aus dem Takt zu geraten", was sofort zu einer Abschwächung der Bewegung und des Klanggeschehens führt. Durch die Verwendung mehrerer Trommeln und Bälle ergeben sich zudem unvorhersehbare und komplexe Verschiebungen und Überlagerungen der einzelnen akustischen Vorgänge. Die Musik changiert so ständig zwischen großer Dynamik und einer ins Meditative weisenden Statik.

Während bei diesem Stück eine, wenn auch ungesteuerte, zufällige Dramatik deutlich zu hören ist, haben die nun zu besprechenden Kompositionen einen ausgeprägt meditativen Charakter, auch wenn bisweilen die Lautstärke dem zu widersprechen scheint. Spürbar wird, daß natürliche, nicht vom Menschen intentional gesteuerte Vorgänge eine ganz andere Dramaturgie aufweisen und oft einen längeren, gleichmäßigeren Atem zu haben scheinen.

Die Komposition „Sferics" führt in ihrem Titel die Abkürzung für „athmosferics", den natürlichen Emissionen auf der Radio-Frequenz, verursacht durch elektromagnetische Energie in der Ionosphäre. Diese nachts am deutlichsten auftretenden Signale kommen im Hörbereich des Menschen vor und können mit Antennen empfangen und dann verstärkt werden. Die aus kurzen, in zeitlicher Folge montierten „Samples" bestehende Aufnahme von der nächtlichen Aktivität der Ionosphäre ist ebenso wie „I am sitting in a room" eine geradezu klassische Komposition für Tonband oder Schallplatte.

Ebenfalls ein Klangpotential unserer alltäglichen Umgebung, nämlich Papier, hat Lucier bei dem Stück „Sound on Paper" verwendet. Sechs gerahmte Bogen Papier von unterschiedlichem Gewicht und unterschiedlicher Dichte sind auf Staffeleien vor kleinen Lautsprechern aufgestellt, in die aus einem Oszillator ein Sinuston mit 32 Schwingungen pro Sekunde geleitet wird. Die vom Lautsprecher abstrahlenden Klangwellen bringen die Papierbögen je nach den physikalischen Eigenschaften des Sinustons (Tonhöhe und Lautstärke) und des Papiers (Dichte und Gewicht) in unterschiedlicher Weise zum Schwingen. Durch die extreme Verstärkung entstehen Klänge wie bei einem starken Gewitter, das sonst so leise Rascheln oder Knittern des Papiers erhält etwas Bedrohliches. Aus der gewohnten Umgebung gerissen und gewissermaßen

unters Vergrößerungsglas gelegt, wird dieses alltägliche Phänomen fremd und kann nun ganz neu gehört werden.
Die „Music on a long thin wire" macht den Einfluß eines Magnetfeldes auf Klang hörbar. Am Ende eines Metalldrahts, der an die Ausgänge eines mit einem Oszillator verbundenen Verstärkers angeschlossen ist, wird ein hufeisenförmiger Magnet angesetzt. Die Interaktion des Magnetfelds mit den elektrischen Impulsen bringt den Draht zum Schwingen. Da die Frequenz nicht verändert wird, sind allein die akustischen Auswirkungen von physikalischen Phänomenen wie Temperaturschwankungen, Luftströme u.ä. zu hören, die der Komponist nicht beeinflussen kann. Da die Klänge mit zunehmender Länge des Drahtes faszinierender werden, hat Lucier immer längere Drähte verwendet, der längste maß 28 Meter.
Diese Musik hat einen sehr meditativen Charakter. Das Klanggeschehen entfaltet sich, da es vom Komponisten nicht strukturiert wird, nach seinen eigenen Gesetzen. Besonders der andere zeitliche Charakter fällt auf. Diese rhythmisch kaum akzentuierte Musik hat etwas Strömendes oder Fließendes, den Hörer, der sich in einem Raum mit dem Draht befindet, Umschließendes oder Durchströmendes, bei subtilen Umwandlungen von Harmonik und Klangfarbe. Läßt man sich auf den deutlich verlangsamten Prozeß der Veränderungen ein, übt dieser eine starke Faszination aus. Es ist dann fast so, als hätte der Draht, wie Lucier es formuliert, ein eigenes Leben. Während diese Stücke fast ohne menschliche Akteure auskommen und stattdessen mit Hilfe der Elektronik eine Verfremdung unserer alltäglichen akustischen Umgebung erreichen, hat Lucier seit Anfang der achtziger Jahre, ausgelöst durch Kompositionswünsche und -aufträge von Musikern und Ensembles, verschiedene Stücke für klassische Orchesterinstrumente geschrieben. Bei diesen Kompositionen - zu nennen sind „Crossings" (1982-84) für Kammerensemble, „Septett" für drei Blas- und vier Streichinstrumente (1985), „In memoriam Jon Higgins" (1984) für Klarinette, alle, wie die groß angelegte Komposition „Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas" (1982-) immer mit einem Oszillator kombiniert, - geht es um die Erforschung der verschiedenen Formen und Eigenschaften von Schwebungen. Diese Stücke verlangen vom Interpreten nicht so sehr Virtuosität, sondern eine experimentierende Haltung, sowie Geduld und Aufmerksamkeit für das aus dem eigenen Tun resultierende klangliche Geschehen.
Es war Cage, durch den Lucier dazu kam, seine Musik als Erfahrungsprozeß zu konzipieren. Entscheidend war Cages Distanzierung von der verbreiteten Vorstellung der Musik als einer Kommunikation, bei der der Komponist Gefühle auszudrücken oder Ideen darzustellen versuche, die der Interpret musikalisch möglichst so realisiere, daß sie der Hörer ohne große Schwierigkeiten oder Anstrengungen verstehen könne. Lucier versteht seine Musik als ein Geschehen mit akustischen, aber auch visuellen und szenischen Aspekten. Seine Kompositionen sind in einem sehr strengen und radikalen Sinn reine Akte des Vorzeigens und Demonstrierens von Ereignissen und ihren Eigenschaften. Konzeptuelle Voraussetzung, jedoch nicht Teil der Komposition ist die Überzeugung, diese demonstrierende Geste als Kunst zu begreifen. Die Erfahrung

wird zum zentralen Thema in Luciers Musik. Als Hörer und Betrachter kann man die akustischen, räumlichen und auch die visuellen Eigenschaften der Klänge wahrnehmen und erleben, die sonst meist völlig unbeachtet bleiben. Auf der anderen Seite unterscheidet sich diese Musik radikal von solchen Kompositionen, in denen ein Komponist einen musikalischen Zusammenhang welcher Art auch immer intentional herstellt. Da Lucier auf diese Intention völlig verzichtet, ist nur das zu hören, was durch seine Musik, die sich als physikalische Versuchsanordnung realisiert, freigelegt wird. Dies ist oft ganz unspektakulär und verlangt vom Hörer und Zuschauer die Neugier für die kleinen, oft gar nicht mehr wirklich wahrgenommenen Phänomene in seinem Alltag: das Rascheln von Papier, die Knackser im Radio. Es ist der Prozeß der Erfahrung als ganzer, der hier in seiner ästhetischen Bedeutung vorgeführt wird: wenn wir Dinge und Ereignisse als sinnliche, visuelle oder akustische Phänomene frei von jeder Bedeutung erleben, entreißen wir sie ihrer alltäglichen Funktionalität und können mit ihnen neue, überraschende Erfahrungen machen.

Lucier ist es gelungen, die Erkenntnisse der Physik so zu nutzen, daß sie bestimmte Aspekte unseres alltäglichen Lebens bewußt und auf faszinierende Weise ästhetisch erfahrbar machen. Insofern ist seine Musik wirklich eine unseres Jahrhunderts, das ohne die Erkenntnisse der Naturwissenschaften so nicht denkbar wäre. Er selbst nimmt für sich eine Haltung in Anspruch, die der eines Naturwissenschaftlers sehr ähnlich sieht und großen Respekt vor dem naturwissenschaftlichen Denken und Vorgehen bezeugt:

„Von [meinen] Stücken baut die Mehrzahl auf elektronischer Technologie auf. [...] Akustische Testgeräte sind ihrer Natur nach frei von Bedeutungen. Was in ein zu untersuchendes Material oder eine Umgebung eingeht, muß neutral sein, so daß die Ergebnisse unbeeinflußt sind. Und da der Prozeß des Untersuchens, Erprobens, Erforschens in meiner Arbeit oft die kompositorische Struktur und Aufführungstätigkeit ausmacht, sind diese Technologien perfekte Werkzeuge meiner Arbeit."[4]

Auf der anderen Seite darf jedoch auch nicht in Vergessenheit geraten, daß diese Haltung nicht wirklich neutral ist. Es ist gerade das Absehen von der Intention in der experimentellen Situation, die ihre Verwirklichung sehr erleichtert hat. Denn durchs Untersuchen, Erforschen und Erproben wird das Material, also der Untersuchungsgegenstand oder die natürliche Materie, schließlich beeinflußbar und für die eigenen Interessen nutzbar. Die Naturwissenschaften suchen seit der Renaissance durchs Erforschen des Materials Wege, die Intention der Naturbeherrschung zu verwirklichen. Deshalb nehmen die Naturwissenschaften eine weitgehende Atomisierung und Aufspaltung ihres Untersuchungsmaterials vor, das gegenüber den alltäglichen Situationen, in denen uns Natur sonst begegnet, als radikale Verfremdung erscheint.

Lucier versteht es, diese im physikalischen Experiment erzielte Verfremdung ästhetisch produktiv zu machen. Auch ästhetische Erfahrung beruht ja oft gerade darauf, den alltäglichen Zusammenhang zu sprengen, um in einer von

alltäglichen Gewohnheiten und Verpflichtungen entlasteten Situation eine neue, intensive Erfahrung möglich zu machen.

Zugleich zeigt die Thematisierung dieser Form naturwissenschaftlichen Arbeitens, wie selbstverständlich und vertraut es für uns geworden ist. Die Physik dagegen ist längst an einem Punkt angelangt, an dem sie fast jede Anschaulichkeit verloren hat und sich nur noch über aufwendige Apparaturen und Technologien der Realität zuwendet, unter ihrem elektronisch geschärften Blick nur ein abstrakter Meßwert. So bringt Lucier eine wichtige, oft verschüttete Einsicht wieder ans Licht, nämlich die, daß Kunst und Naturwissenschaften eine gemeinsame Haltung haben, die sich als ein Verfahren der Verfremdung des Gewohnten mit dem Ziel neuer Erfahrungen und Einsichten beschreiben läßt. Sie verlangt Neugier und den Blick für das Unbekannte.

Zugunsten des sinnlich wahrnehmbaren Geschehens nimmt sich das Subjekt zurück. Lucier selbst hat darauf ausdrücklich hingewiesen: „In nahezu allen meinen Arbeiten sind Veränderungen, wo immer sie auftreten, fast nie von bewußter geistiger (kompositorischer) oder körperlicher (aufführender) Tätigkeit bestimmt, sondern durch etwas, was innerhalb oder sogar außerhalb eines gegebenen Systems existiert."[5] Besonders deutlich war dies bei der „Music for Solo Performer": der Aufführende erzeugt Alphawellen, während sich das Geschehen als solches von ihm weitgehend unbeeinflußt entfaltet: er stellt seine Gehirnaktivitäten in Form von elektrischer Energie zur Verfügung, und greift nicht in das Geschehen ein. Diese Verhaltensweise ähnelt verblüffend der paradoxen Struktur naturwissenschaftlichen Vorgehens: in der Absicht der Naturbeherrschung kommt es zur Erkenntnis, daß diese nur durch fast mimetische Angleichung an das Objekt der Herrschaftsintention möglich ist: indem man quasi in die Natur hineinzukriechen versucht, ihr Innerstes erforscht, kann man sie zwar nicht willkürlich beherrschen, jedoch ihre Möglichkeiten entdecken und für sich nutzen. Die Naturwissenschaften haben Seiten der Natur freigelegt, die dem Menschen fremd sind, aber ihm nützlich sein können. Auch sie betreiben die Öffnung für das Fremde in seiner spezifischen Eigenart. Das Geschehen wird in seiner eigenen inneren Logik beobachtet, die Kunst besteht darin, diese offenzulegen.

Luciers faszinierende Fähigkeit ist der des Naturwissenschaftlers nicht fern. Er hat das Experiment aus dem Labor geholt und es in einer Weise inszeniert, die es vielen klassischen Kompositionen in seiner Faszinationskraft an die Seite stellt.

1 Alvin Lucier, *Untersuchen, Erproben Erforschen. Die Werkzeuge meiner Arbeit*, - in: MusikTexte 16, Köln Oktober 1986, S.26

2 Alvin Lucier, *Nachdenken wie man zuhört*, Gespräch mit Gisela Gronemeyer, - in: MusikTexte Heft 16, Köln Oktober 1986, S. 35

3 a.a.O., S.33

4 Alvin Lucier, *Untersuchen, Erproben, Erforschen*, a.a.O., S.31

5 Alvin Lucier, *Untersuchen, Erproben, Erforschen*, a.a.O., S.31

Donnerstag, 5. Oktober

22.00 UHR, NEUE GALERIE, GRAZER CONGRESS

Grazer Congress, Kammermusiksaal

G.X. Jupitter-Larsen
The Thinking Ross Did
1995, UA
Kompositionsauftrag des ORF-Kunstradio

Neue Galerie

Im Radio: live in Österreich 1, Kunstradio-Radiokunst, 22.20 Uhr

Alvin Lucier
Sound on Paper
1985

Grazer Congress, Ausstellungsfoyer

Robert Höldrich und Winfried Ritsch
Superposition
1995, UA
Kompositionsauftrag des musikprotokoll mit freundlicher Unterstützung der Robert Bosch AG Österreich

Neue Galerie

Peter Ablinger
Weiss/Weisslich 15a
5 Räume, Lautsprecher, gefärbte Stille in den Farben I, E, A, O, U
Weiss/Weisslich 15b
jeder Wechsel von einem Raum in einen anderen
1995, UA
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

Entwicklung:
Elektronisches Studio der TU Berlin, Folkmar Hein
System:
Norbert Schnell
Produktion:
Hochschule für Musik, Institut für Elektronische Musik, Robert Höldrich

Grazer Congress, Markhl-Saal

Winfried Ritsch und Robert Höldrich
Im Auge des Taifun
1995, UA
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

Grazer Congress

Gunter Schneider
(R)OHR
1991-95

Alvin Lucier
Sound on Paper

„Sound on Paper" zählt zu jenen Werken im Œuvre von Alvin Lucier, die sich mit dem Sichtbarmachen von Klang befassen. In dieser Arbeit fließen elektronisch erzeugte reine Wellen von Lautsprechern durch mehrere Blätter Papier unterschiedlichen Gewichts, unterschiedlicher Dichte und Größe. Dabei schwingen die Papiere entsprechend, und der entstehende Klang wird durch die physikalischen Eigenschaften des Papiers bestimmt. Außerdem wird das Papier durch die Klangwellen in Bewegung versetzt und so das klangliche Phänomen sichtbar dargestellt. Papiere unterschiedlicher Größe werden gerahmt und an den Wänden der Galerie aufgehängt. Hinter jedem dieser gerahmten Papiere wird ein kleiner Lautsprecher befestigt, an den ein Oszillator mit einer auf die Papiergröße abgestimmten Frequenz angeschlossen ist. Beim Betreten des Raumes hören die Besucher das Gemisch der Klänge, das durch die vibrierenden Papiere entsteht. Man kann sich auch den einzelnen Papieren nähern und genauer zuhören. Die erste Version von „Sound on Paper" wurde im Herbst 1985 als Klanginstallation bei der Ausstellung „Writing on the Wall" im Islip Art Museum gezeigt.

Alvin Lucier

Peter Ablinger
Weiss/Weisslich 15a+b

Das Rauschen / Stichworte
Von Peter Ablinger

PROLOG

Zeit - Raum - X
(also: zuerst die Zeit, dann der Raum; was ist das weiterführende und zugleich beide beinhaltende Dritte?)
Ein Begriffstryptichon als Antwort:
Licht
x = Rauschen
vollständige Affirmation
[Notizbücher 90/91]

VORAUSSETZUNGEN

– Die Weiss/Weisslich-Serie (seit 1980) (: „weiße Tasten bis weißes Rauschen")
– Einton- und Allton-Stücke (Instrumental- und Vokalstücke nach „Ensemble")
: Eintonstücke immer reduzierter, Alltonstücke immer dichter;
Wo sie sich treffen: Redundanz
– das Ungeteilte (- statt „Harmonie", statt „Dissonanz")
– die Erfahrung sehr dichter Zustände im Free Jazz
– Rauschlisten (Kataloge aufgenommener Rauschklänge von Instrumenten und aus der Umgebung)

BEOBACHTUNGEN

– Der Wind: in verschiedenen Getreidesorten, Gräsern und Baumarten;
– Das Wasser: Bäche, Flüsse, Wasserleitungen, Meer, Wasserfall, Regen (Weiss/Weisslich 9, 10 und 11);
– Situationen großer Dichte im Alltag:

Peter Ablinger

Selbstverlust, „Mystik des Alltags" [Notizbuch 1987], Hineinsacken in den Hintergrund, Starre, Stress, Bahnhof, Autobahn, Kaffeehaus;
– Weiss/Weisslich 12 (die Kirchen auf DAT)
: das Rauschen *enthält alle Informationen* über den Raum, den Ort, Beschaffenheit, Größe, Luftfeuchtigkeit, Position im Raum, ...
(Dieses „Beinhalten" widerspricht der Gegenüberstellung von Information und Rauschen)

ERGEBNISSE

– Rauschen: vertikale Serie: 1000 Varianten des Gleichen: gleichzeitig
– Vertikalisierung („Alles Immer"): Nach 1 Jahr kompositorischer Abstinenz begonnener Werkkomplex: „IEAOU" (: Instrumentale und elektro-akustisch ortsbezogene Verdichtung). Alles was horizontal passiert, wird hochgeklappt in die Vertikale; alles was nacheinander geschieht, ist in jedem Moment: Keine Metapher mehr, sondern präzise technische Formulierung (: Computer: Peter Böhm)
– (Verdichtung: Kondensation)
– Komplementäre Klänge:
(auch als „Weiss/Weisslich", noch ohne Nummer)
Arbeit mit Klängen, die als einzelne noch einen „harmonischen", spektralen Gehalt haben, zusammen genommen aber Rauschen ergeben
(Freiburg, April 95)
– Rauschen + Rauschen = Raum:
„... das heißt aber: Wenn R mit R addiert mehr ergibt als R, dann war R noch nicht „alles"! Raum ist weder in R noch in R enthalten, entsteht aber aus der Überlagerung von R mit R. Wenn aber im (weissen) Rauschen noch *nicht* alles enthalten ist: was ist es dann, das darin fehlt? *Was fehlt?* Ist das Komplement zu Rauschen die Illusion?, oder die Stille?"
„Wenn die Phasenverschiebung beim Rauschen hörbar ist, heißt das, daß die verschobene Phase nicht im ursprünglichen Rauschen enthalten war. Das heißt, daß das Rauschen *nicht alles* ist. Die Addition von Alles mit Allem ergibt nicht Alles. Sie ergibt etwas anderes. Da dieses Andere aber eine Verdopplung von Allem ist, ist alles nur die Hälfte des anderen. Alles ist nur die Hälfte. (Alles existiert so wenig, wie sein Komplement: Nichts: die Stille)"
(ebenfalls als Weiss/Weisslich ohne Nummer)

NOCH EINIGE NOTIZEN: ABGRENZUNG VON DER OPPOSITION INFORMATION - RAUSCHEN

Information IST Redundanz:
„Die Tautologie sagt laut Wittgenstein nichts aus über die Welt und hält keinerlei Beziehung zu ihr (Tractatus). Ich glaube dagegen, daß die Tautologie das

Grundprinzip von Sprache überhaupt ist. Beziehungsweise das Grundprinzip der Beziehung von Sprache und Welt. Jede Beschreibung, Erklärung, Analyse, Definition ist genau in der analogen Weise Verdopplung, Wiederholung, Redundanz wie das die Tautologie auch ist. Etwas entsprechendes gilt auch für „Information". Es ist nicht so, daß Information das ist, was sich vom Redundanten abhebt. Es ist vielmehr umgekehrt, daß Information ohne Redundanz gar nicht möglich ist. Redundanz hat etwas zu tun mit „Rahmen"; etwas wiederholen heißt, es näher zu fassen kriegen, es fixieren, ausschneiden aus seiner Umgebung, es rahmen. Auch für „Bedeutung" gilt das Gleiche: Bedeutung und Verdopplung oder Unterstreichung, Hervorhebung sind ohnehin fast synonym.
Bedeutung, Information, Begreifen sind alles *redundanz-abhängige* Transformationen dessen, was ist. Aber das was ist, ist das Unbedeutende, Nicht-Informative, Unbegriffene: die Welt, so wie sie uns umgibt und wir in ihr sind."

Der Rahmen:
„Unser Blickfeld ist zu weit, um zu sehen. Unser Leben ist zu viel, um es wahrzunehmen. Sehen und Erkenntnis kommt nur aus der Einengung, Eingrenzung. Wir sehen etwas, wenn wir eine Brille (Sonnenbrille) aufsetzen, wodurch der Rahmen etwas kleiner und die Lichtmengen etwas reduzierter wird, oder manchmal reicht es auch schon, aus dem Fenster zu blicken - oder auch im Geiste durch ein „Fenster" zu blicken, also z.B. sich in einer Landschaft zu befinden und sie mit den Blicken eines Anderen, einer anderen Situation, eines Gemäldes oder Films zu betrachten. Wir erkennen etwas, sobald wir den Ausschnitt fokussieren, einengen, ein Detail beobachten, und Detail heißt, einen Rahmen setzen. Rahmen kann eine Denkweise, eine Methode, ein Kriterium - irgendeine Art von Filter sein ..."

Die Polaroid-Brille:
„Die Welt wird plastischer durch sie. Das heißt aber, daß Plastizität ein Effekt der Reduktion ist, ein Erkenntniseffekt. Keine Wahrheit. Dreidimensionalität ist ein Erkenntnis*medium*, keine Sache, die selbst Gegenstand der Erkenntnis sein müßte. (Tatsächlich beschäftigen wir uns viel mehr mit dem Medium, als mit dem, wofür es geschaffen wurde.)
Vergleiche auch Johann Michael Fischer (* 1692-1766, Rokoko-Architekt, z.B. die Stiftskirchen von Oberbeuren, Zwiefalten, Rott am Inn): Er benützt die Perspektive, um sie zu widerlegen, um den Raum zu desillusionieren. Er benutzt die *optische* Illusion, um die *räumliche* Illusion (- die, mit der wir alle leben) zu entlarven!"

Figur und Grund:
„Einerseits: Die Dichotomie zwischen Figur und Grund ist - nichts weiter als - die Dynamik. (Das ganze Thema führt nur zu expressiven Kategorien, Gegensatzdenken)
Andererseits: Wenn bisher der Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund nur durch dynamische Unterschiede formuliert werden konnte, so ist es jetzt möglich, das einzelne Instrument von seiner Fläche durch geringste Intonationsabweichungen zu unterscheiden, die alte Dichotomie ist überwunden."

(andere Alternativen zu „Figur und

Grund": verschiedene Stadien von Körnigkeit bis zur glatten Fläche)

SCHLUß

Rauschen: Sich dem Rauschen stellen: Wörtlich: musikalisch: als Klang: in aller Konsequenz (: Ertrinken): und nicht (nur) als Entgegensetzung von Rauschen und Etwas.

Wenn ich vom Rauschen eine Beethoven-Symphonie abziehe, fehlt: nichts. R bleibt R. Dagegen wenn ich von R einen der in „IEAOU" verdichteten Klänge substrahiere, verändert sich die Farbe des Rauschens. Klang und Rauschen sind keine Gegensätze mehr.

(Ende der Stichworte zu „Das Rauschen" von Peter Ablinger)

Der Komponist Peter Ablinger ist ein Mystiker der Aufklärung. Seine Anrufungen und Litaneien zielen auf das Erkennen. Die im Erkennen, in der Aufklärung angelegte Transzendenz ist das Geheimnis seiner monoton klaren Musik. Das Hinwegschreiten in eine andere Wirklichkeit fußt auf der Nichtwahrnehmbarkeit einer einzigen, das Ganze umfassenden Wirklichkeit. Deswegen gerät jede (künstlerische) Beschreibung eines Teiles dieser Wirklichkeit erstens selbst zu einer eigenen Wirklichkeit und zweitens zur Transzendierung derselben in jenen Versuch des Alles im Jetzt, der erfolglos bleiben muß. Peter Ablingers Musik formuliert dieses Dazwischen, diesen Aufenthalt an der unmöglichen Bruchstelle zwischen Allem und Allem. Es geht nicht um das illusorische Alles von Stille, Raum und Zeit, sondern um das realistische Alles von Schweigen, Ort und Augenblick. Peter Ablingers Musik sind Beschreibungsformeln genau dieses Realen.

Ein Reales nicht in espressivo-Kategorien von außen zu beschreiben, sondern die Beschreibung selbst zu einem adäquaten Realen zu formen, erfordert Formeln, Anrufungen, Litaneien. Denn in der Wiederholung fokussiert sich dieser Blick. Deswegen ist die Litanei der Rahmen zur Wirklichkeitswahrnehmung und eben gleichzeitig wahrzunehmende Wirklichkeit. Daß der Rahmen, durch den Wirklichkeit wahrnehmbar wird, die Wiederholung, die Redundanz ist, bedeutet, daß Tautologie und Redundanz wie ein Filter wirken. Dieser Filter bewirkt Erkennbarkeit und Erkenntnis. Tautologie und Redundanz sind also nicht die strukturellen Feinde von Information, sondern die Ermöglicher. Höchste Redundanz entspricht - auch als mathematische Formel - höchster Information. Ein mehr an Information als weißes Rauschen kann es demnach anscheinend nicht geben. Das Alles zu beschreiben ist dennoch unmöglich, auch das Rauschen beschreibt nicht alles. Hörend ist das an der akustischen Veränderung bei der Überlagerung zweier Rauschen erkennbar. Um Rauschen unabkömmlich zu machen, also um seinen Informationswert im Ablingerschen Sinn als das realistische Alles von Schweigen, Ort und Augenblick wahrnehmbar machen zu können, muß ein Filter der Redundanz zu wirken beginnen. Dieser zu suchende Filter macht das Rauschen zum Ausschnitt, zum wahrgenommenen Realen. Die Möglichkeit der Manipulation am Rea-

len ergibt sich aus der Präzision der Substraktion von Rauschen von Rauschen. Erst wenn eine Möglichkeit gefunden ist, ein von einem Rauschen Weggenommenes als Differenz wahrzunehmen, wird Reales in diesem Sinn erfahrbar. Das fünfmal gefärbte Rauschen und die dazwischenliegenden Übergänge von „Weiss/Weisslich 15" sind genau diese erfahrbare Differenz und darin - ebenso wie Litanei und Wiederholung - die Manipulation am Realen. Sie sind Erschaffung einer Wirklichkeit im Bewußtsein des notwendigen Scheiterns beim Versuch, ein endgültiges Alles, auch nur beschreiben zu können. Es geht nicht um das illusorische Alles von Stille, Raum und Zeit, sondern um das realistische Alles von Schweigen, Ort und Augenblick. Peter Ablingers Musik sind Beschreibungsformeln genau dieses Realen.

Christian Scheib

G.X. Jupitter-Larsen
The Thinking Ross Did

Mein hauptsächliches Anliegen ist, alten Symbolen neue Bedeutungen und neuen Symbolen alte Bedeutungen zu verleihen, um zu beschreiben, wie absurd ich Verwesung und Verfall finde. Was ich an Verwesung und Verfall so absurd finde, ist die Tatsache, daß Biologie darauf beruht, daß unstabile Moleküle Energie zwischen stabilen Molekülen hin und her transferieren. Dieser Prozeß, der Leben schenkt, nimmt es gleichzeitig auch wieder weg. Weil die Moleküle, die die Energie transferieren, unstabil sind, ereignet sich der Prozeß des Alterns. Das ist Ironie.
„Re-Information" - also neue Bedeutungen zu verleihen - verstärkt Entropie. Diese „Re-Information" vollzieht sich durch Variation über ein Thema und durch den Kontrast zwischen Medium und Botschaft sowie „between medium and massage"[sic]. Ein Beispiel für Re-Information findet man beim Walisischen Mathematiker Ross Rhesymolwaith (1911 - 1983), der zu sagen pflegte, daß ihn das zufällige Radiorauschen der atmosphärischen Elektrizität an Denken erinnere. In seinem Buch „PLAT RHIF CAR" (1964) schrieb er: „Denken gleicht jeder anderen Form des weißen Rauschens. Atmosphärische Elektrizität hält nie still".
Meine Performance und Radioarbeit „The Thinking Ross Did" besteht darin, daß ich ungefähr 40 Minuten lang einen Taschenrechner an grobem Schmirgelpapier reibe. Ein Kontaktmikrophon, das am Taschenrechner montiert ist, überträgt und verstärkt das daraus resultierende weiße Rauschen. Zwei Durchgänge sind über die zwei Stereo-

kanäle zu hören. Der Zuhörer findet sich in einem Spiralwind zermalmenden Rauschens wieder. Rhesymolwaiths Hinweis auf eine „Schönheit, die aus dem Verschleiß von Zahlen kommt" wird während der Aufführung und der Radioübertragung spürbar werden.

G.X. Jupitter-Larsen

Robert Höldrich und Winfried Ritsch
Superposition

Durch die Überlagerung von informationshaltigem Klangmaterial wird eine so große Dichte erreicht, daß die einzelnen Klangelemente nicht mehr isoliert wahrnehmbar sind und zu einem „Quasi"-Rauschen verschmelzen. Wie in der Informationstheorie durch die Entropie beschrieben, besitzt dieses Rauschen „maximale" Informationsdichte.

Robert Höldrich und Winfried Ritsch

Winfried Ritsch und Robert Höldrich
Im Auge des Taifun

„Im Auge des Taifun" versucht durch Klang Stille zu erzeugen. Das Aufeinandertreffen von mehreren Klängen wird dabei nicht, wie gemeinhin erwartet, die Lautstärke erhöhen, sondern vermindern.

Winfried Ritsch und Robert Höldrich

Das Phänomen Rauschen wird in der Informationstheorie, oft auch in der Akustik, als unerwünschte Größe verstanden, die das informationshaltige Signal - den gewünschten Klang - beeinträchtigt. Bezeichnenderweise bedeutet das englische Wort für diese Störung, „Noise", im Deutschen sowohl Rauschen als auch Lärm. Seit den Anfängen der Nachrichtentechnik und der elektroakustischen Reproduktion von Klang beschäftigt man sich daher mit Rauschunterdrückung, der Verminderung dieser Störgröße.
In den letzten 10 Jahren wurde im Bereich der Lärmbekämpfung der Versuch unternommen, Schall nicht nur zu dämmen, sondern ihn aktiv mit „Antischall" zu kompensieren. Im Englischen wird dieses Verfahren als „active noise cancellation" bezeichnet.

„Im Auge des Taifun" ist - aus anderer Warte betrachtet - eine Installation, deren ästhetischer Kern ein Paradox beschreibt, in dem sich die Hybris der Metaphysik wiederspiegelt, wenn durch zuviel Alles ein Nichts erschaffen wird.

Christian Scheib

Gunter Schneider
(R)OHR

Als ich das Rohr zum ersten Mal hörte, wußte ich, hier bin ich zu Hause.
Im Oktober 1986 arbeitete ich bei einer Produktion des K&K-Experimentalstudios im Klagenfurter Künstlerhaus mit. Zu den Requisiten des Bühnenbildes gehörte ein ca. 3 m langes und 13 cm lichtes Rohr aus 8 mm dickem Karton. In einer Probenpause legte ich aus Neugier ein Ohr an eine Öffnung des Rohrs, ohne zu ahnen, was mich erwartete. Das Rohr klingt. Und in seinem Klang verbinden sich alle Schallereignisse der Umgebung zu einer wunderbaren Harmonie. Sie werden durch das Teiltonspektrum des Rohrklangs in ein zartes Gewebe von Melodien verwandelt. Stellen Sie sich vor, daß in allen Rohren ständig derartige Musik zu hören ist. Die Aufnahme, die ich damals machte, ist zwar technisch nicht besonders gut, in ihrer spezifischen Atmosphäre und ihrem Charme für mich jedoch unerreicht, nicht zuletzt auch wegen des ungeplanten Auftritts des pfeifenden und aufgrund der Melodie später identifizierten Künstlerhaus-Café-Wirts. Ich nützte die Ruhe einer Probenpause für die Aufnahme. Der Wirt nützte dieselbe Ruhe, um sich umzusehen. Daß er fast genau in derselben Tonart (B-Dur) pfiff, in der das Rohr klang, natürlich ohne es hören zu können, ließ es mir zuerst kalt den Rücken hinunterlaufen und hat mich dann zu verschiedenen Hypothesen angeregt, die letztlich aber alle unbefriedigend waren. Als ich dem Wirt Jahre später davon erzählte, blieb er völlig unbeeindruckt.
In Innsbruck ging ich in ein Geschäft für Spannteppiche, um mir ein Rohr zu

Gunter Schneider

besorgen. Auf 5 m langen Kartonrohrkernen waren tausende von Teppichrollen ausgestellt. An einem Stapel ausgeschiedener Rohre machte ich meine Hörversuche. Voll Skepsis beobachteten mich die Lagerarbeiter; sie hatten den Klang der Rohre noch nie wahrgenommen, obwohl sie schon mehrere Jahre da arbeiteten. Sie begannen es mir nachzumachen. Auf ihren Gesichtern mischte sich ungläubiges Staunen mit dem Ausdruck von Freude. Die meisten Menschen, denen ich das Rohr vorspielte oder die mich darauf ansprachen, weil sie es auf CD oder im Radio gehört hatten, zeigten sich auf eine ganz besondere, sehr persönliche Art berührt davon. Einmal stellte ich das Rohr in einem Vortrag an der Technischen Fakultät der Innsbrucker Universität vor. Ein Student fragte: „Was ist Kunst, wenn einer eine CD veröffentlicht, auf der zu hören ist, was jeder als Kind selber gemacht und gehört hat?" Ich konnte nicht herausfinden, was er hörte.

Das Phänomen bedeutet mir Grundsätzliches fürs Hören: sich zu öffnen. Nehmen Sie sich Zeit, das Ohr braucht einige Minuten, bis es sich dem klanglichen Reichtum des Rohrs, das heißt seinem Obertonspektrum, öffnet. Sie werden feststellen, daß Sie immer mehr hören – der anfangs undifferenzierte grundtönige Klang löst sich in ein feines Geflecht von Obertonmelodien auf: die Luftsäule im Rohr wird durch den Umgebungsschall frequenzspezifisch in Schwingung versetzt: ein akustisches Ereignis in der Umgebung des Rohrs regt die entsprechenden oder benachbarten Frequenzen im (harmonischen) Teiltonspektrum der Luftsäule im Rohr zum Schwingen an und wird so gefiltert harmonisch dargestellt/abgebildet/hörbar. Zweierlei geschieht: die Umgebung des Rohrs, Menschen, Maschinen, Natur, werden durch die Obertonstruktur des Rohrs gehört – oder umgekehrt, die Obertöne des Rohrklangs werden hörbar gemacht durch den Lärm der Umgebung.

In Zeiten intensiver Beschäftigung mit dem Rohr hörte ich ihm für viele Stunden zu, bis ich schließlich auch in dieser Weise hörte, wenn ich ihm nicht mehr zuhörte. Was hatte sich geändert?

Gunter Schneider

Während des musikprotokoll '95 werden von einem der im Grazer Congress ausgestellten Rohre Live-Aufnahmen direkt auf CD angefertigt. Diese Einzel-CDs sind erhältlich.

Freitag, 6. Oktober

19.30 UHR, STEFANIENSAAL

Roman Haubenstock-Ramati
Vermutungen über ein dunkles Haus - hommage à franz kafka
für drei Orchester, zwei davon auf einem vorher zu produzierenden Tonband
1. Vermutungen über ein dunkles Haus
2. Für K
3. Die Ausweisung
1962/63

José Luis de Delás
Textos
1995, UA
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

(Pause)

Wolfram Schurig
Schleife Simultan Solo
1995, UA
Kompositionsauftrag des ORF

Pascal Dusapin
L'Aven
für Flöte und Orchester
1981, ÖE

ORF-Symphonieorchester
Dirigent: Arturo Tamayo
Eva Furrer - Flöte
Anton Reininger, Hans Moralt - Tonband-Realisierung (Haubenstock-Ramati)

Im Radio: live in Radio Steiermark
Österreich 1, ZEIT-TON,
18.10.1995, 23.00 Uhr

Roman Haubenstock-Ramati
Vermutungen über ein dunkles Haus - hommage à franz kafka

Zwei Jahre lang arbeitete Roman Haubenstock-Ramati an der Kafka-Oper „Amerika", die zumindest auf dem musiktheatralischen Sektor sein Hauptwerk darstellt. Nach der Uraufführung 1966 in Berlin nahezu in Vergessenheit geraten, wurde die Wiederinszenierung des Werkes in Graz 1992 zu einer der großen Freuden in den letzten Lebensjahren des Komponisten.
Noch vor Vollendung der Oper faßte Haubenstock-Ramati drei geschlossene Instrumentalsätze aus den bereits fertigen Teilen der Partitur unter dem Titel „Vermutungen über ein dunkles Haus" zusammen. Innerhalb der Oper haben diese drei Sätze ihre genau bestimmte dramaturgische Funktion. Es ist hier nicht der Ort, detailliert auf diese Funktionen einzugehen, die man ganz allgemein mit Begriffen wie Interpunktion, Formgliederung, Kommentar charakterisieren könnte; der Hinweis muß genügen, daß Ort und Aufgabe dieser Stücke dem Komponisten eine von szenischer Aktion relativ unabhängige Haltung, wenn auch nicht vollkommene, so doch weitgehende musikalische Autonomie abverlangen, und darum sollten die „Vermutungen" nach dem Willen des Komponisten unabhängig von der Oper als selbständige Komposition für den Konzertsaal bestehen bleiben.
In allen drei Sätzen geht es Haubenstock-Ramati um die mehrdimensionale Entwicklung musikalischer Grundgestalten. Die Mehrdimensionalität entsteht in den Sätzen I und III aus der Konzeption dreier unterschiedlich im Raum postierter Orchester. Diese Anordnung läßt

nicht nur drei verschiedene Aspekte desselben musikalischen Materials gleichzeitig erscheinen, sie beeinflußt auch die Wechselwirkung zwischen Musik und Publikum: Der Hörer steht der Musik nicht gegenüber, er befindet sich innerhalb des musikalischen Geschehens. 1958 und 1959 wurden in Donaueschingen mit den „Gruppen für drei Orchester" von Karlheinz Stockhausen, mit „Poésie pour pouvoir" von Pierre Boulez, mit „Rimes pour différentes sources sonores" von Henri Pousseur und „Allelujah II" von Luciano Berio ähnliche Bestrebungen realisiert. Allerdings wird man bei den „Vermutungen" nur ein Orchester erblicken. Aus praktischen Gründen hat Haubenstock-Ramati vorgesehen, daß die Partien zweier Orchester vorher auf Band aufgenommen und im Konzertsaal über Lautsprecher – ohne elektroakustische Klangmanipulation – abgespielt werden, indessen der dritte Orchesterpart real erklingt.

Was die ausdrucksmäßige Haltung anbelangt, so bewegt sich der erste Satz – ein reines Streicherstück – in hintergründiger Geheimnishaftigkeit, der dritte dagegen – Besetzung: Streicher, Blechbläser und Schlagzeug – beruht auf einem von starken Spannungen durchzogenen, schmerzlichen und dramatischen Gestus. Die seit Haubenstock-Ramatis „Mobile for Shakespeare" (1960) allmählich immer subtiler entwickelten Gestaltungsprinzipien der „dynamisch-geschlossenen Form" beherrschen alle drei Sätze. Die Verschränkung von Variation und Wiederholung, aus der diese Formkonzeption erwächst, wird besonders sinnfällig am zweiten Satz. Er ist im wahrsten Sinne „montiert": 26 Partikel, von Bläsern auf Tonband gespielt, werden nach einem aufgezeichneten Plan miteinander verknüpft und in variabler Dichte übereinandergeschichtet. Wiederum fallen alle Klangverfremdungen fort, doch wird das radiophonische Mittel der Montage genutzt. Aus dem Wechsel der Kombinationen ergeben sich sowohl Variation wie Wiederholung und Mehrdimensionalität, der genau fixierte Plan läßt formale Geschlossenheit entstehen.

„Für K" lautet der Titel des zweiten Satzes. Diese lapidare Formulierung könnte der ganzen Komposition als Überschrift dienen, denn sie ist nach des Komponisten Worten eine Huldigung an Kafka, eine Hommage, in dem sich all das verdichtet hat, was Persönlichkeit und Werk Kafkas in Haubenstock-Ramati an schöpferischen Impulsen auslösten, nicht nur in der Nachschilderung bestimmter Situationen, sondern vor allem an rein musikalischen Ideen.

Josef Häusler

José Luis de Delás

José Luis de Delás
Textos

Der Titel „Textos" bezieht sich auf einen Aspekt des Stückes, nämlich auf verschiedene Artikulationsformen des musikalischen Diskurses. Es gibt im Stück mehrere Formen von musikalischen Texten: Einige haben eine deutliche Sprachähnlichkeit und bilden infolgedessen Linien, die man als melodisch bezeichnen könnte. Andere dagegen sind isolierte klangliche Elemente, die sozusagen für sich allein stehen, fast zusammenhangslos, das heißt im Sinne einer „Losigkeit", um den treffenden Ausdruck zu gebrauchen, den Elmar Tophoven dem Beckett-Text „Sans" gegeben hat und den dann Martin Erdmann in einem Band der Musik-Konzepte benutzte, um über Morton Feldmans Musik zu sprechen.
Natürlich ist dies keine spezielle Besonderheit von „Textos", denn in den meisten Stücken Neuer Musik kann man diese Skala zwischen noch sprachähnlichen Ansätzen und isolierten Erscheinungen beobachten. In „Textos" aber habe ich dieser Gegensätzlichkeit der Formulierungen eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Dies ist aber, wie gesagt, nur ein Aspekt dieses Stückes, andere möchte ich hier nicht ausdrücklich erwähnen. Sie zu klären (wobei immer noch irrationale Momente bleiben) kann nur durch eine sehr eingehende musikalische Analyse erfolgen.

José Luis de Delás

Wolfram Schurig
Schleife Simultan Solo

Die Problematik bei der Wahrnehmung formal-struktureller Symmetrien innerhalb zeitlich gebundener Phänomene ist bekannt. Entsprechend betrifft sie auch die akustische Wahrnehmung. Grundvoraussetzung für die Arbeit an diesem Fragenkomplex war die Überlegung, daß klingendes Material a priori bewußtlos bleibt gegenüber dem Versuch, es abstrakt über symmetriebildende strukturelle Maßnahmen zu definieren. Die Aufgabe bestand dementsprechend darin, herauszufinden, was alles mitgedacht werden muß, damit der Symmetrie, über ihre - normalerweise unter der Höroberfläche verharrende - struktur- und formbildende Funktion hinaus, sinnstiftende, d. h. wahrnehmbare Qualitäten zugeschrieben werden können. Dieser prinzipielle Ansatz steuert nicht nur die formalen Strategien und die der Binnenstrukturen, er greift auch radikal in die Phänomenologie des Klanges ein. So sind etwa bestimmte Tonhöhenachsen so gewählt, daß Spiegelungen zu extremen Verzerrungen in der Lagendisposition der Instrumente führen. Dadurch werden einerseits die Registrierungen der Lagen innerhalb der einzelnen Instrumente selber geregelt, andererseits aber die Instrumentierung der Orchestergruppen und schließlich des ganzen tutti-Apparates. Dieser Umstand ist ausgesprochen bedeutsam für das Verständnis der Orchesterkonzeption in „Schleife Simultan Solo": Er bewirkt, daß die Spieler innerhalb der Instrumentalgruppen stets als Solisten fungieren, die Aktivitäten der Gruppen selber sich aber auf sehr ähnliche Weise wie die der Instrumentalsolisten wie ein „kollektives" Solo verhalten. Das gilt letztlich auch für den ganzen Orchesterapparat, wo er als solcher in Erscheinung tritt.
Unterstützt werden diese Eigentümlichkeiten durch ein der Isorhythmik verwandtes Verfahren. Arg vereinfacht könnte man sagen, daß alle Instrumente immer das gleiche isorhythmische Modell spielen, allerdings in allen nur erdenklichen zeitlichen Dimensionen. Durch Stauchungen und Dehnungen sowohl im makro- wie im mikrozeitlichen Bereich wird so die Morphologie der Klanggestalten ebenso gesteuert, wie durch die Dissoziation der

Wolfram Schurig

einzelnen Glieder des isorhythmischen Modells. Das führt im Extremfall dazu, daß einzelne Klanggestalten instrumentalisiert werden. Das ist wörtlich zu verstehen: Sie verhalten sich wie Instrumente. Es gibt also nicht nur Soli von Instrumenten und Instrumentengruppen (bzw. des ganzen Orchesters), sondern auch solche von morphologisch charakteristischen Klangelementen.

Zur Erfassung der formalen Konzeption mag ein Vergleich hilfreich sein: Jeder kennt den Möbiusstreifen - ein Band, dessen Enden seitenverkehrt zu einer Schleife zusammengefügt sind. Die symmetrische Anlage von „Schleife Simultan Solo" ist der absurden Situation ähnlich, trotz augenscheinlichen Vorhandenseins zweier Ebenen, sich endlos auf der immer gleichen fortzubewegen. Man betritt also immer wieder die gleichen Stellen, obwohl man sich nur in eine Richtung auf dieser einen Ebene bewegt. Das Stück ist um seine Mittelachse gespiegelt, also ab der Mitte krebsgängig. Der vierte (letzte) Abschnitt ist zudem zur Gänze um eine Tonhöhenachse gespiegelt. Die Achsenkonstruktionen der Binnensymmetrien des ersten Teils sind nun so ausgelegt, daß ihre Wiederkehr in der zweiten Hälfte des Stückes im Krebs bzw. in der Retrogradinversion einerseits völlig identisch sein kann, andererseits aber sich völlig verändert präsentiert. Zudem werden selbständige Schichten (Streicher, manche Aktionen im Schlagzeug), die zunächst als Referenzebenen zum Hauptstrang des musikalischen Geschehens fungieren, im Verlauf der ersten Hälfte dermaßen von diesem absorbiert, daß sie in der Folge im zweiten Teil völlig verschwinden. So entsteht, trotz rigoroser spiegelbildlicher Wiederholung, dennoch eine Form, deren charakteristischer Duktus vielmehr durch eine eigentümliche Form linearen Fortschreitens geprägt ist.

Wolfram Schurig

Arturo Tamayo

Pascal Dusapin
L´Aven

Ein Zitat zum Stück:
„Das Wort 'Aven' bezeichnet eine tiefe brunnenähnliche Aushöhlung, verursacht durch eindringendes Wasser."

Ein Zitat für den Flötisten (laut Partitur):
„Gib acht auf die Töne und die Töne werden auf sich selbst achtgeben." (Lewis Caroll)

À propos Zitate:
„Wiewohl es vollkommen determiniert ist und dergleichen Dimensionen aufweist, hat es keine anderen Determinationen als seine formalen Eigentümlichkeiten, äquidistante Scheitelpunkte und Zentrum, keine anderen Inhalte oder Inhaber als die vier gleichen Personen, die es ständig durchlaufen. Es ist irgendein geschlossener, global definierter Raum." (Gilles Deleuze, zu „L'Aven" ausgewählt vom Komponisten)

(à propos de QUAD de Samuel Beckett ...)

Pascal Dusapin

Eva Furrer

Freitag, 6. Oktober

21.00 UHR, KAMMERMUSIKSAAL

FRED FRITH

Fred Frith
Trouble With Traffic
1995, UA

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON,
24.10.1995, 23.00 Uhr

Fred Frith
Trouble With Traffic

„Is it high?
Is it low? ...
Are there two?
Are there more than two?
Is it a piano?
Why isn't it? ...
Is it a noise?
Is it music? ...
When will it stop?
What's coming?
Is it time?"

from „Silence" by John Cage

Es gibt eine beobachtbare Zurückhaltung, das Wort „Improvisation" zu verwenden. Das mag an dem verbreiteten Urteil liegen, Improvisation geschehe ohne Vorbereitung und ohne Überlegung, eine völlig ad hoc durchgeführte Aktivität, unbedacht und inkonsequent, ohne Gestaltung und Methode. Manche wehren sich gegen diese Zuschreibungen, weil sie aus eigener Erfahrung wissen, daß sie falsch sind. Sie wissen, daß es keine musikalische Aktivität gibt, die größere Geschicklichkeit und Hingebung verlangt, mehr Vorbereitung, Training und Der-Sache-Verpflichtet-Sein.

aus: „Improvisation" von Derek Bailey

... abgesehen von jenem Moment der Entscheidung, wann zu werfen ist, und abgesehen von der Zusammensetzung und Auswahl der Farbe, und abgesehen von der Auswahl jenes Teils des Gemäldes, auf den es zu werfen gilt, ist auch Winkel und Stärke des Wurfs zu berück-

sichtigen, was offensichtlicherweise sehr von der Übung abhängt und davon, eine Menge zu wissen von Dingen, die passieren, wenn Farbe in einer bestimmten Geschwindigkeit und einem bestimmten Winkel geworfen wird.

David Sylvester, „Interviews with Francis Bacon"

„When I feel like dyin' the sun come out
Stole my fear'n gone
Who's afraid of the spirit with the bluesferbones
Who's afraid of the fallin' ditch"

Don van Vliet (from „Fallin' Ditch")

Fred Frith

Freitag, 6. Oktober

22.00 UHR, SAAL STEIERMARK

REBECCA SAUNDERS

Rebecca Saunders
CRIMSON. Molly's Song 1
für 12 Solisten, mechanische Metronome, Pfeifen, Spieldose und Dirigent
1995, UA
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

Stefano Gervasoni
Concerto pour Alto
für Viola und 14 Spieler

I	Auszählreim
II	Märchen
III	Lied
IV	Capriccio
V	Abschied

1994/95, ÖE

Klangforum Wien
Dirigent: Johannes Kalitzke
Geneviève Strosser - Viola

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON, 23.00 Uhr, 25.10.1995 (Saunders), 29.11.1995 (Gervasoni)

Rebecca Saunders
CRIMSON. Molly´s Song 1

Angeregt wurde das Stück durch den Schlußmonolog der Molly Bloom in James Joyce's „Ulysses", der mit ununterbrochen aufregender Intensität über 35 Seiten dahinfließt:
„... and the sea the sea crimson sometimes like fire ..."
Durch verschiedenfarbige Perspektiven einzelner Töne versuche ich, die Palette der Klangfarben von elf Solisten miteinander zu verschmelzen und dadurch eine intensiv-wütende lyrische Energie aus Stille zu modellieren.
Ich wollte von Beginn des Komponierens an mit Farben umgehen und auch mit dem Schatten von Klangfarben; Schatten, die für mich die Stille sind. Die Stille ist nicht stumm und wenn plötzlich drei Takte Stille sind und vorher was und danach was, ist diese Stille voll mit Erwartung oder Geräusch, Resonanz. Die Stille hat auch eine Farbe, eine Art von Spannung, an der ich arbeiten will.
Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten von musikalischem Ausdruck und Artikulation beschäftige ich mich nun damit, mehr-dimensionale Perspektiven der Farbe eines Tons zu zeichnen. Ich erforsche die Farbe der Schatten von Tönen, indem ich für jedes Instrument und für jede Instrumentengruppe Paletten von Klangfarben erfinde. Und ich suche nach direkter und sehr intensiver Musik. Das führt mich zu reduzierten, skelettartigen Texturen hoher Spannung, geprägt von vielfach aufgefächerten Klängen.
Ich möchte die verschiedenen Rollen von Schatten und Stille erforschen, um

verschiedenste Paletten von musikalischer Farbe und Energie zu erschaffen. Eine tickende Metronomhorde oder die Melodie einer kleinen Spieldose ergeben den Hintergrund zu dieser „puren" Stille. Das ermöglicht mir, mit der Artikulation einer noch direkteren Musik als in früheren Stücken zu experimentieren und soll auch dazu dienen, die Rolle der Stille weiter zu intensivieren.
Während ich weiterhin den schmalen Grat zwischen „Geräusch" und „Musik" erforschen will, tendieren die neueren Werke vermehrt zu quasi-theatralischen Elementen.

Rebecca Saunders

Stefano Gervasoni
Concerto pour Alto

Was die Kompositionen Stefano Gervasonis kennzeichnet, ist einerseits die genaue Beachtung der klanglichen Gegebenheiten – die bei ihm aus einer Vertrautheit mit den avantgardistischen Ästhetiken herrührt – und andererseits die beständige Suche nach einem Sinn, der dem sensiblen musikalischen Material qualitativen Wert verleihen könnte. Dies führt ihn dazu, die verborgensten klanglichen Möglichkeiten der beteiligten Instrumente und deren Ausdruckselemente auszuloten. Auch geringste,

Geneviève Strosser

Stefano Gervasoni

unbedeutend scheinende Begebenheiten werden bei Gervasoni Quelle vielfältiger Reize. Seine poetische Sprache weist rohe und schwülstige Gesten von sich, und sein Komponieren befindet sich an der Grenze zum Verzicht auf Unmittelbarkeit. Der „Blick" des Komponisten ist, obwohl immer scharf analytisch, nicht zielgerichtet, sondern divergent, nicht geradeaus gerichtet, sondern schräg.

Das „Concerto pour Alto" – das hier in einer erweiterten und völlig überarbeiteten Version im Vergleich zur Pariser Erstaufführung des Jahres 1994 präsentiert wird – gibt eine gewollt einfache, ja fast knappe Schreibart vor, in der die – allerdings äußerst unterschiedlichen – Gesten auf das Wesentliche reduziert sind; die klangliche Atmosphäre erscheint auf diese Weise zugleich mit Einfachheit und Rätselhaftigkeit ausgestattet. Die Viola, das vielleicht schamhafteste und am meisten introvertierte Instrument des Orchesters, wird dank einer genauen und detaillierten Kompositionsweise in seinen virtuosen Möglichkeiten unterstützt, welche sich im letzten Winkel eines Atemzugs verbergen können oder in der äußersten Raffinesse der Figurationen. Der Dialog mit dem Ensemble – und speziell mit der zweiten Bratsche – besteht aus implizierten Verweisen, aus zarten Steigerungen mikrothematischer und klangfarblicher Natur, wo die Wiederholung eine wichtige Rolle für den zeitlichen Zusammenhalt spielt. Der Ausgangskern des extrem reduzierten Materials besteht aus der Note g, welche zum Gravitationszentrum für die äußerst heterogenen Elemente wird.

Carlo Migliaccio

Freitag, 6. Oktober

23.00 UHR, KAMMERMUSIKSAAL

KLAMMLER& GRÜNDLER DUO

Klammer&Gründler Duo
neues Programm
1995, UA
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

Seit 1983. Strukturiert – improvisiert – elektr. akustische Musik. Konzerte in Europa und den USA.

Seppo Gründler: (midi)guitar, low-budget midi and signal processing (sampler/synthesizer, computer, machines)
Josef Klammer: (midi)drums, alternative midi-controllers (sampler/effects)

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON, 17.10.1995, 23.00 Uhr

Klammer&Gründler Duo
neues Programm

Das „neue Programm" des Klammer&Gründler Duo ist eine strukturierte Improvisation für Schlagwerk, Gitarre, Live-Electronics und 4-Kanalanlage.
Klammer&Gründler betrachten sowohl die von ihnen selbst erzeugten Klänge/Geräusche als auch die sie umgebenden Schallquellen/Geräuscherzeuger als Ressource, aus der das aktuelle elektroakustische Ereignis zur Konzertzeit herausgeschält wird. Gitarre und Schlagwerk werden als musikalische Erinnerung mitgeführt, demgegenüber der Ge- und Mißbrauch von allerlei digitalem Zeugs die virtuell-elektronische Komponente repräsentiert. Allzuoft wird vergessen, daß es nicht um das Produzieren von perfekten Oberflächen, sondern um Begreifen von Bedeutungen geht.
Der Mangel an geeigneten öffentlichen Interfaces und die reine Freude am sozialen Ereignis des Zusammenkommens und Musizierens bringt sie dazu, ihre Ergebnisse mittels bewegter Luft (sogenannten Konzerten oder Tonträgern) zugänglich zu machen. Manche nennen es Musik, ein spannender Wechsel von kalkulierten Sound-Tüfteleien mit der improvisatorischen Dynamik abseits ausgefahrener Jazz-Rock-Klischees.

Klammer&Gründler Duo

Samstag, 7. Oktober

19.30 UHR, STEFANIENSAAL

Robert Ashley
Improvement (Don Leaves Linda)
Eine aus einem Quartett kurzer Opern
Musik und Libretto von Robert Ashley
1984/89/91, ÖE

Sänger:	
Linda	Jacqueline Humbert
Don - Mr. Payne - Linda's Companion	Thomas Buckner
Junior, Jr.	Sam Ashley
Now Eleanor	Joan La Barbara
The Doctor	Marghreta Cordero
Mr. Payne's Mother	Amy X Neuburg
The Narrator	Robert Ashley

Abmischung und Elektronik:	Tom Hamilton
Kostüme:	Jacqueline Humbert
Tontechnik:	Cas Boumans
Produktion:	Mimi Johnson

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON,
12.10.1995, 23.00 Uhr

Robert Ashley
Improvement (Don Leaves Linda)

Erzählt wird die Geschichte von Linda, die von Don verlassen wird, auf ihrem Weg zum Flughafen mit der Unwichtigen Familie fährt und sich am Kartenschalter der Fluggesellschaft einer Reihe von Fragen stellen muß, ehe sie ihr Flugzeug besteigen kann. Auf dem Flug trifft sie Mr. Payne, der sie und ihren Sohn Junior, Jr. zu sich nach Hause einlädt. Im weiteren Verlauf findet sich Linda in der großen Stadt, trifft dort auf unterschiedliche Ereignisse und Menschen. Die Erzählung endet beim Bridgespiel mit Freunden, während dessen sie einen Brief ihres Sohnes vorliest und sich an die Höhepunkte ihres Lebens erinnert. Mit dieser aus dem Alltag gegriffenen Geschichte des Lebensweges einer Frau nach einer Trennung übersetzt Ashley in „Improvement" bildhaft die Geschichte der Vertreibung der Juden aus Spanien 1492 (ein Datum, das auch für die Geschichte Amerikas von Bedeutung ist), den Weg des jüdischen Denkens über Europa in die Neue Welt in die Form eines amerikanischen Roadmovie. Die Allegorie soll die Geschichte jüdischen Denkens, Bewußtseins, wie es in die amerikanische Gesellschaft eingegangen ist und sich mit anderen Strömungen verbunden hat, versinnbildlichen.

Die Rollen und ihre Allegorien in „Improvement (Don Leaves Linda)":

Linda	Die Juden
Don	Das Spanische
Eleanor	Amerika
Junior, Jr.	Die Nachkommen (von Juden und

	Nicht-Juden, also z. B. wir)
Mr. George Payne	Giordano Bruno
Mr. Payne's mother	Die römisch-katholische Kirche
Steptanzen	Die Kunst der Erinnerung
Das Auto mit dem Klappsitz	Integrierte Philosophie
Linkshändig Golfspielen	Kosmologie (Brunos)
Der Erzähler	Allwissenheit
Der Schalter der Fluglinie	Die Inquisition
Der Text über Zusammenhänge	Forschung
Die Unwichtige Familie	Das Star-Zimmer
Der Text über Gleichgültigkeit	Affirmation
Wieder zu Hause	Einiges widerrufen
Ein Augenblick (sehr spät)	Exil
Die Großstadt	Assimilation
Der Analytiker	Analyse (Marxismus, etc.)
Das gute Leben	Kunst
Schwierigkeiten	Politik
Ein Besitz am Land	Israel
Glück, Wohlstand	Amerika 1952
Das Büro	Das Idealbild eines historischen Zufluchtsortes (Holland)
Das Bridge-Spiel	Selbstbildnis
Nord	Berlin (Stil)
Ost	River Rouge (Die Bewegung)
Süd	Campo dei fiori (Geschichte)
West	Atlantis „as far back as you can go (at least, on this system) ...“

„Die Anekdote erscheint mir ein charakteristisches Element amerikanischer Kultur zu sein. Mit Erzählformen wie dieser leisten die Amerikaner ihre Erinnerungsarbeit. In „Improvement“ spielt darüberhinaus noch die Befragung, das Verhör eine entscheidende Rolle. Insgesamt ist die Erzählung in „Improvement“ so strukturiert, daß man erst in der 19. Szene, als Linda den Brief ihres Sohnes vorliest, tatsächlich in der Gegenwart anlangt. Alles Vorangegangene entpuppt sich dann als Erinnerung.

Ein entscheidendes aufführungspraktisches Element in „Improvement“ ist die Arbeit mit voraufgenommener Musik. Was in Pop und anderen Genres üblich ist, wird in „Improvement“ zeitweise zur künstlerischen Irritation eingesetzt: das live-Singen zum vorproduzierten Band. Die kleinsten Phasenverschiebungen

Robert Ashley

zeitigen dann räumliche Wirkungen. Die Adaption der jeweiligen Aufführung an den Konzertsaal erfolgt über die feine Abstimmung dieser zeitlich minimalen Veränderungen." (R. A.)
Als eine Art Passacaglia folgt das Werk über die vierundzwanzig Szenen hinweg einem 24-tönigem Motiv. Tonvorrat und Tonfolgen sind daraus abgeleitet. Für die interpretatorisch/kompositorische Umsetzung des Librettos gilt ein strenger Formelkanon basierend auf Zeilenlänge und Silbenanzahl. Der Komposition liegen mehrere solche, einander überlagernde formale Gerüste zugrunde. Was als schwebend deklamierte, leichtfüßige Musik erklingt, ist zugleich errechnete Struktur. „Of course I'am a serialist", sagte Robert Ashley einmal in Anspielung auf die jüngere Musikgeschichte, „What else would I do?"

Improvement (Don Leaves Linda)

(Zusammenfassung/*Kurzfassung*/Auszüge aus dem Libretto)

1. Akt

Präludium
Die Argumentation
(Der Erzähler)

Um fortzufahren,
Muß ich eine Idee erläutern,
Die ich nicht in Musik
Ausdrücken kann ...
Now Eleanor's Idea
Als ob in einem Lichtblitz
Das Geschenk von Bildern
(im Gegensatz zum mosaischen Bilderverbot)
Als eine radikale Form des Judentums erschiene,
Die - ohne anerkannt zu sein -
Auf uns gekommen ist, so wie auch Protestantismus,
Die Moderne,
Die Wissenschaft
Und das Theater in der Form, in der wir es kennen,
Auf uns gekommen sind.
Ihre Ideen machen
Zumindest ihr selbst klar, wie
Alle diese Dinge zusammengehören
Und wie Unterschiede verschwinden.
Aus Gründen der Argumentation ist Don das Spanien im Jahr 1492
Und Linda ist die Juden.

1. Szene
Sonnenuntergang an einer Autobahnraststätte
(Chor)

Don verläßt Linda.

Zwei Menschen vor dem Horizont.
Irgendwo im Südwesten der USA.
Das Eis schmilzt in der Thermoskanne.
Welch schöne Weise, eine Geschichte zu beginnen.
Etwas entfernt klickt eine Kamera.
Ein Hund bellt.
Auf der linken der beiden Türen steht 'Damen'.
Er geht zum Auto.
Im Radio geht ein Lied zu Ende.
Er fährt weg.
Er kommt zum Flughafen.

2. Szene
Am Schalter der Fluglinie
(Don /alias Carlos)

Das Flugticket ist für zwei Personen ausgestellt. (...) Der Mietautovertrag auch. Er hat auch ihr Gepäck. Er bestätigt, sie wegen einer anderen Frau verlassen zu haben. Das Flugticket wird schließlich als gültig anerkannt. Er fliegt allein.

3. Szene
Der Text über Zusammenhänge
(Don und Chor)

Don denkt nach. Wie ist in einer komplizierten Welt eine Übereinstimmung von Zweck und Handlung zu erreichen, wenn nicht durch Unterwürfigkeit. (...) *Wir haben eine besondere Sichtweise der Welt. Straßen, zum Beispiel, verstehen wir. Sie erscheinen uns als eine verständliche Übereinstimmung von Zwecken, weil sie, so wie ich das sehe, keinen Zeitrahmen haben. Wann beginnen sie und wann enden sie ...?* (...) Die Pyramiden dieser Welt - von Ur über Ägypten zum World Trade Center - hingegen haben einen Zeitrahmen, irgendwann sind sie beendet, und deswegen bleiben sie uns ein Rätsel. Zwischen den Pyramiden aber gibt es präzise Übereinstimmungen und Zusammenhänge. Und die sind viel *komplexer, als daß ein Konzept der „Unterwürfigkeit" sie erklären könnte. Do you know what I mean?*
Naja, ungefähr.

Jacqueline Humbert

4. Szene
Die Fahrt in die Stadt
(Die Unwichtige Familie)

Eine Familie bietet Linda an, sie im Auto in die Stadt mitzunehmen. Linda akzeptiert.
Go for it, Linda. Good Luck.
Der Familienvater spricht ohne Unterlaß. *Mein Name ist Unwichtig und wir sind die Unwichtige Familie. Sie scheinen allein zu sein, ein Opfer der Umstände - selbstverursacht oder nicht, Ansichtssache. Sie wurden offensichtlich verlassen? Passiert ständig, besonders an dieser Stelle. Perfekter Ort dafür: Wüste, keine Telefonzellen, das kosmische Gefühl einer einzigartigen Beziehung zu Gott, das Gefühl, von den Dingen dieser Welt losgelöst zu sein. Wir kommen oft hierher. (...) Meine Frau kümmert*

sich um das Picknick und ich putze den Kombi. Das ist unser Leben. Sie glauben mir nicht, daß hier ständig jemand von jemandem verlassen wird? Sie sind von der Einzigartigkeit Ihres Schicksals überzeugt? Lassen Sie sich sagen, sie täuschen sich. Die Fahrt am Klappsitz ist unbequem, ich weiß. Sogar die Landschaft sieht abgenutzt aus. Nicht die Straße, sondern die Landschaft meine ich, und die Gefühle, die sie auslöst. So viele fühlten hier schon dasselbe. Jetzt sind wir endlich am Flughafen. Viel Glück mit Ihrem Flugticket. Wir wären Ihnen gerne behilflich, aber vermutlich würde das alles noch schlimmer machen.

5. Szene
Am Schalter der Fluglinie
(Linda /alias Carla)

Das Flugticket ist für zwei Personen ausgestellt. (...) Sie hat kein Gepäck. Das Mietauto ist schon zurückgegeben worden. Sie bestätigt, wegen einer anderen Frau von ihrem Mann verlassen worden zu sein. Das Flugticket wird schließlich als gültig anerkannt. Sie fliegt allein.

6. Szene
Der Text über Gleichgültigkeit
(Linda)

Allen erscheine ich zufrieden und gleichgültig. In der Tat bin ich zufrieden, weil mir gleichgültig ist, wie ich erscheine. Ich bin wohlgenährt und gut gekleidet. (...) Die Erscheinung verrät aber nichts - wenn Sie mir gestatten, das Wort zu verwenden - über mein spirituelles oder intellektuelles Befinden. Unserer Erfahrung nach kann spirituelle oder intellektuelle Degeneration gar nicht stattfinden, ohne sich in der äußeren Erscheinung bemerkbar zu machen. Man hätte mein Flugticket niemals akzeptiert, sähe ich aus wie eine Bettlerin oder eine Verrückte. Die Ironie hinter diesem bedrohlichen Aspekt von Gleichgültigkeit kann hier nicht weiter ausgeführt werden. (...)
Ich vertrieb meinen Mann mit meiner Zufriedenheit und meiner Gleichgültigkeit. Irgendwann in der Vergangenheit haben wir beide die Grenze tolerierbarer gegenseitiger Ähnlichkeit überschritten. Früher war die Beziehung mysteriös und exotisch gewesen. Er hatte seine eigene Sprache. Aber er wurde mir ähnlicher, weil ich eine Frau bin, so wie ich ihm ähnlicher wurde, weil er ein Mann ist. Wir alle, glaube ich, mögen Imitationen unsererselbst nicht. Die Trennung wuchs in uns. Ich vertrieb ihn, um die Welt wieder wahrzunehmen.

7. Szene
Wieder zu Hause gibt sie sich für jemanden anderen aus.
(Linda und Chor)

(Linda am Telephon)
Hello.
No.
I mean, no, it´s not she.
No.
No.
Wrong again.
No.
She hasn´t been at this number in some time.
No.
I wish I could help you.
Man erzählt ihr, Don mit Eleanor gesehen zu haben.

Hello.
No.
Well, ...
Yes.
Really.
No.
I can't say I'm exactly surprised.
No.
Of course.
Yes.
Goodbye.

8. Szene
Schließlich freundet sie sich mit Mr. Payne an, einem Italiener, der Steptänzer ist.
(Mr. Payne, Linda und Chor)

Nein, George: meine Mutter, deine Mutter und Geburtenkontrolle. Das sind drei Gründe, nicht zu heiraten. Mr. Payne zählt noch viele Gründe auf, dennoch zu heiraten. (...) Doch Linda lehnt ab.
LINDA SEES THE
CONTENTS OF HER PURSE
IN RETROSPECT

9. Szene
Der Inhalt ihrer Geldbörse
(Linda, Mr. Payne und Chor)

(...) Linda erinnert sich: Den Tränen nahe läßt sie am Fluglinienschalter ihre Geldbörse fallen. All ihre Habe liegt verstreut am Boden. Der ihr noch unbekannte Mr. Payne hilft ihr. *Alles, was bis zu diesem Augenblick in meinem Leben schief gegangen war, verschwand.* Wie sie später erkennt, merkt er sich präzise den ganzen Inhalt ihrer Geldbörse. Erinnerungssysteme. (...) Im Flugzeug reden sie über so gut wie alles. Linda wechselt schnell die Themen. Er scheint über alles Bescheid zu wissen. *Als ob er sich - so wie den Geldbörseninhalt - den Inhalt eines Gefäßes gemerkt hätte, das alle Erfahrung beinhaltet.* (...) Das Flugzeug landet. Nach einem anständigen Zeitraum - *of days, of weeks, of months, whatever* - treffen sie einander wieder und pfeifen auf Vorwände. Sie gehen aus am Sonntagnachmittag. Da spielt Mr. Payne üblicherweise Golf. Er möchte, daß Linda auch Golf spielt. *Sie könnten heiraten und jeden Sonntagnachmittag miteinander verbringen.* Linda begreift: *Der Golfplatz, der Geldbörseninhalt,* Erinnerungssysteme, *unterwegs am Klappsitz mit dem Auto* der Unwichtigen Familie: *Alles hatte ein gemeinsames Muster, und das Muster zu kennen, bedeutet, alles zu kennen; in jedem Moment der sich ständig verändernden Welt.* (...) Mr. Payne lädt Linda und ihren Sohn Junior, Jr. zum Abendessen bei seiner Mutter ein.

10. Szene
Abendessen bei Mr. Paynes Mutter
(Mr. Paynes Mutter, Linda und Chor)

(...) Mr. Paynes Mutter erzählt - nach wiederholtem Fragen von Linda - über Eigenheiten und Gepflogenheiten einer aus Italien - *by the southern route* - in die USA gekommenen Familie: der Klang von Familiennamen, das Essen von Nudeln. *Drei Stunden sind so ungefähr das längste, das irgendeiner von uns vorausblicken kann. Daher ist es möglich, sich auszurechnen, wieviele Kalorien man während der nächsten drei Stunden verbrauchen wird, und, da die Nudeln eine sehr konstante Maßeinheit bieten - ungefähr 300 Kalorien pro Portion, mit Sauce -, ißt man nicht mehr als notwendig. Die Wichtigkeit von*

Nudeln ist die Wichtigkeit von Standards. (...)
STELLEN SIE SICH NUN JUNIOR, JR. VOR, JAHRE SPÄTER, ALS SOEBEN IN PENSION GEGANGENEN PRÄSIDENTEN EINER RIESIGEN FIRMA. ER ERINNERT SICH AN FRÜHER.

11. Szene
Er versucht, Junior, Jr. beizubringen, linkshändig Golf zu spielen.
(Junior, Jr., Mr. Payne und Chor)

Ich liebte zweifärbige Schuhe.
Ich liebte die Golftasche.
Ich liebte die Namen;
die Vorstellung, ganze Clubs
für besondere Anlässe zu kultivieren
bis zu genau jenem Augenblick,
an dem sie benötigt werden.
Ich liebte das alles, aber ...
DAS IST DIE TRAUER: DIESER VERSTECKTE KLANG VON UNGEDULD IN SEINER STIMME
(...)
Damals: Überall Tänzer jeden Tag,
Alibi-Kinder, Mütter aus zweiter Hand,
außer am Wochenende. Samstag-Markt.
Wilde Blumen. Angst vor Pilzen.
Fremde Dinge. Von den Bauern:
Zwiebel für die verheiratete Schwester.
O GEORGE, DAS WÄR NICHT NOTWENDIG GEWESEN
Dann, am Sonntag, linkshändig Golfspielen.
Der Golfclub. Geschäftsleute. Aktien.
Das Land braucht nicht so viele Tänzer.
Rechtshändig Golfspielen.

12. Szene
Ein Augenblick (sehr spät) in einem durchgehend geöffneten Imbiß
(Der Erzähler, Linda und Chor)

Linda ist nicht eigentlich älter geworden, aber sichtlich verändert. Mit wem sie spricht, sieht man nicht. Sie spricht sanft, aber mit Nachdruck. Wir sehen zu. Und die anderen sehen zu. Sie fühlt sich offensichtlicherweise unverstanden.
(...) (Hinter ihr im Gang; vier, fünf Leute; das heimliche, aber spürbare Vergnügen an Alkohol; sie bemerken Lindas Unglück; sie winken ihr, mitzukommen.)
O, wie wenig wir verstehen. Oh, how we misunderstand.

Ende des ersten Aktes

2. Akt

13. Szene
Die Großstadt (Aber nur wie im Traum)
(Now Eleanor und Chor)

DIESER AKT HANDELT, GROB GESPROCHEN, VON - ÄH - DER ÖFFENTLICHEN MEINUNG. ABER, SELBSTVERSTÄNDLICH, NUR WIE IM TRAUM.
Linda zieht in die Großstadt. Im Radio läuft ständig ein bestimmtes Lied. Linda verabscheut dessen Moral, aber irgendetwas an diesem Lied trifft auf sie zu: Über Wanderung und Veränderung. Und etwas über Ironie, Sprache und Gier.
(Tarzan-Song)
Here come Tarzan.
Look at that suntan.
He´s a big swinger.
He got a wife an´
Her name Jane an´
She´s a humdinger.
They got a son an´
He name Boy an´
He´s a gunslinger
Livin´ in a tree an´
Hopin´ to be a

Rock and roll singer
HANGIN´AROUND WITH THE APES ALL DAY
WHAT A WAY TO RAISE A FA-MO-LY.
One day here come
Into that jungle .
A movie director.
He see Tarzan
Doin´ his thing an´
He quite affected.
He say Tarzan
Have a cigar, man.
You been selected.
You represent that
One element that
Can´t be corrected.
HANGIN´AROUND WITH THE APES ALL DAY
WHAT A WAY TO RAISE A FA-MO-LY.
Tarzan and Jane sign
Up with the man for
Some compensation.
Lock up the hut an´
Wash up the boy an´
Leave from the station.
Takin´ their thing to
The world capital of
Civilization.
Hopin´to achieve, if
You can believe self-
Realization.
HANGIN´AROUND WITH THE APES ALL DAY
WHAT A WAY TO RAISE A FA-MO-LY.
Now Boy doin´ fine.
Got a thing goin´.
He gone electric.
Tarzan and Jane, man,
They got a thing that´s
Very selective.
Lotta fine clothes an´
Three or four cars an´
A private detective.
To guard all the things that
Tarzan regard as
A social Corrective.
HANGIN´AROUND WITH THE APES ALL DAY
WHAT A WAY TO RAISE A FA-MO-LY.
Like all the rest of us,
Tarzan and Jane sometime
Feel sentimental.
The pool is cool but
The flow is slow an´
The drain´s temperamental.
The neighbours are animals,
Strange in their ways,
Whose troubles are mental.
Oh, bring it back, please,
The house in the trees an´
The breeze sweet and gentle.
HANGIN´AROUND WITH THE APES ALL DAY
WHAT A WAY TO RAISE A FA-MO-LY.

Das Lied berührt jeden in der Stadt. *Wenn es nicht einmal in der Welthauptstadt des Kapitalismus gut ist, wo sonst? Doch die Berühmten sterben weiterhin an Enttäuschung. Die sehr Armen sterben weiterhin an Hunger. Die Unerkannten sterben weiterhin an Ehrgeiz. Die Party geht weiter. Man tauscht Träume mit Fremden aus.*

14. Szene
Der Doktor/Analytiker (Alles auf einmal)
(Linda und der Analytiker)

Letzte Nacht träumte ich, daß -
(Einen Augenblick, bitte.)
Entschuldigung. Letzte Nacht träumte ich, daß - und ich wußte, daß das ein für mich ganz gewöhnlicher Traum ist -, aß ich auf einer schönen Wiese stand. Die Wiese schien sich endlos über die Hügel zu ziehen, bedeckt mit

Frühsommerblumen. Die Sonne schien.
(Einen Augenblick, bitte.)
Entschuldigung. Die Sonne schien. Ich war allein und zufrieden. Ein rarer Moment. Und keine bösen Vorahnungen.
(Der Traum hatte schon mit bösen Vorahnungen begonnen: Vorweg anzunehmen, der Traum sei gewöhnlich, ist eine Form von bösen Vorahnungen.)
Entschuldigung. Es gab keine bösen Vorahnungen. Sollte ich diesen Eindruck vermittelt haben, war das ein Fehler. Es gab keine bösen Vorahnungen. Das war ja das Besondere: Im Gegensatz zu den meisten Situationen in meinem Leben, kam dieser Traum ohne böse Vorahnungen auf mich zu.
(Einen Augenblick, bitte.)
Entschuldigung. Schwierig zu erklären ist, daß mir die Ereignisse im Traum so selbstverständlich erschienen und ich gleichzeitig von ihnen überrascht wurde.
(Einen Augenblick, bitte.)
Entschuldigung. Die riesige Wiese war zugleich der Vorgarten meines Hauses. Ich weiß nicht, warum mir das klar war, aber ich erinnere mich an ein deutliches Gefühl der Identität.
(Es ist die Sprache, an der man die bösen Vorahnungen erkennt, seien sie bewußt oder unbewußt. Die Form der Sprache der Erzählung beschreibt ein Bild mit zwei Identitäten. Die Erinnerung an den Traum versöhnt die beiden wieder.)
Entschuldigung. Ich stand auf der Wiese, als ein altes Propellerflugzeug in großer Höhe darüberflog. Es war so hoch oben, daß ich es kaum sehen konnte, aber zugleich konnte ich den Klang des Propellermotors deutlich hören. Der Eindruck von Entfernung war sehr deutlich.
(Die Sprache dieser Beschreibung ist voll böser Vorahnung.)
Ich weiß nicht, wie ich die Gechichte sonst erzählen sollte, ohne darauf zu verzichten, die Gleichzeitigkeit von Überraschung und Selbstverständlichkeit zu vermitteln.
(Das Bild dieses Traums beinhaltet böse Vorahnung in seiner Struktur.)
Entschuldigung. Jemand aus dem Flugzeug rief meinen Namen. Ich konnte es so klar verstehen, als hätte sich der Rufer in ein paar Meter Entfernung befunden. Aber im Klang der Stimme war doch die Entfernung deutlich spürbar.
(Einen Augenblick, bitte.)
Entschuldigung. Die Diskrepanz war groß zwischen dem Klang des Rufes und jenem Klang, den ich aus so großer Entfernung erwartet hätte, insbesonders, da das Motorengeräusch so natürlich klang.
(Eine Frau ist beunruhigt, weil das Bild des Traums sich unterscheidet von den Bildern ihrer Erfahrung.)
Entschuldigung. Der Traum machte mich glücklich, weil alles gleichzeitig so überraschend und selbstverständlich war.
(Einen Augenblick, bitte.)
Entschuldigung. Ich bin schon fertig. Das wars. Ich stand auf einer Wiese, die irgendeine fühlbare Bedeutung hatte. In großer Höhe flog ein Propellerflugzeug. Eine Stimme aus dem Flugzeug rief meinen Namen. Es war alles ganz deutlich.

(Der Doktor)
Das Geschenk von Bildern (im Gegensatz zum mosaischen Bilderverbot) *ersetzt als spirituelle Tätigkeit den Wunsch, eine eigene Vision zu finden, einen Weg der Wahrheit. Das Geschenk von Bildern kategorisiert menschliche*

Tätigkeit und bietet die Summe dieser Kategorien dann als Summe von Möglichkeiten und Alternativen an, von denen jede gleich gut und gleich wertvoll sein muß, sonst bricht dieses System der Kategorien zusammen. So wie die Moderne, die Wissenschaft und Theater in der Form, in der wir es kennen, sind das Geschenk von Bildern und der Protestantismus - Hand in Hand - egalitär, demokratisch und kommunistisch. Das Geschenk von Bildern hat sich in unserer Zeit im Judentum zu einem säkularen Korrektiv zu Mystizismus und Individualismus entwickelt. Das Geschenk von Bildern ist die Säkularisierung des Judentums, wie der Protestantismus die Säkularisierung des Christentums, die Moderne die Säkularisierung des Geschmacks, die Wissenschaft die Säkularisierung der Erinnerung, und Theater in der Form, in der wir es kennen, die Säkularisierung von Erfahrung. Es gäbe noch mehr Beispiele, aber jetzt sollten Sie eine Vorstellung davon haben.

(...) Der Doktor/Analytiker referiert über „Sprache" und „Bilder", über das Fehlen von von allen gleich verstandenen Worten und über die Bindung der Bilder an eine vorsprachliche Welt. An intensiven Gefühlen lassen sich Widersprüche wie diese am deutlichsten ablesen.

Stellen Sie sich vor - sagt er zu Linda -, *für einen Augenblick und ohne Änderung Ihrer geistigen Einstellung in einen Zustand permanenter Verzückung einzutreten, vielleicht nicht intensiver als jenes Gefühl des Wohlbehagens, das sie hatten, als sie im Traum auf der Wiese standen, beim Namen gerufen wurden, von einem Lebewesen oder Wissenden System in erhöhter Position - um das Bild zu vereinfachen, ohne es strukturell zu ändern -, also nicht intensiver als dieses Gefühl, aber ebenso intensiv, nun aber ohne die Behinderung durch Bilder. Ich denke, das ist dann pure Glückseligkeit. Gefühl ohne Bild.*

Der größte Prophet, Moses, der erste Jude, an den wir uns erinnern, hielt nicht viel von Bildern. Er hielt jeden Versuch, die Welt in der Vorstellung durch Bilder zu beleben, um der Welt Sinn zu geben, für einen Fehler.

Wieder direkt zu Linda: *Remember who you are. And don´t give up. Schlußendlich finden Sie die pure Glückseligkeit. Die Bilder werden verschwinden.*

DANKE, DOKTOR. NICHT SONDERLICH GUT AUSGEDRÜCKT, ABER IMMERHIN.

15. Szene

Das gute Leben

(Linda und ihr Begleiter, mit Now Eleanor und Junior, Jr.)

Linda wundert sich über sich selbst: Daß sie dem ihr fremden Doktor/Analytiker in einem Lokal ihren Traum erzählte, obwohl sie ihn eben erst kennengelernt hatte. *Es war, als hätte ich ihm die Familienphotos aus meiner Geldbörse gezeigt.* Doch das Frage- und Antwortspiel geht – Erinnerungssysteme – mit ihrem jetzigen Begleiter weiter. Schlußendlich soll sie anläßlich eines Gesprächs über Ernährung alle während eines Tages aufgenommen Geschmäcker aus der Erinnerung aufzählen.

Zahnpasta.
Ich bekam Seife in den Mund.
Eine Dosis Antihistamin.
Ein halbes Valium.
Zwei Tassen Tee ohne.
Ein Glas Orangensaft.
Ein Stück Toast mit Butter.

Zwei Tassen schwarzer Kaffee.
Zwei Nikotin-Zigaretten.
Ein wenig Kokain.
Zahnpasta.
Vier Zigaretten.
Schwarzer Kaffee.
Mehlspeise.
Drei Nikotin-Zigaretten.
Ein wenig von einer Marihuana-Zigarette.
Eine Nikotin-Zigarette.
Ein Glas Rotwein.
Zwei Schnitten Brot mit Butter.
In Milch mit Mehl gekochte Eier mit kleinen Gemüsestücken, fast zu klein, um aufgezählt zu werden.

(Wie stehts mit dem Schmecken? Warum zählst Du sie auf?)

Ein wenig Salat mit Öl, billiges Olivenöl, und Essig und Knoblauch.
Schwarzer Kaffee.
Eine Nikotin-Zigarette.
Ein wenig von einer Marihuana-Zigarette (...)

Könntest Du einen Tag ganz auf Dich allein gestellt überstehen?

Ohne zu beten, meinst Du?

Sehr witzig. Betest Du?

Zählen Stimmungen dazu?

Wie meint Du das?

Manchmal bin ich in einer Stimmung, von der ich denke, daß Beten so ähnlich sein muß.

Vielleicht. Aber ich dachte, Du hättest das Bedürfnis, Dich zu erniedrigen oder so etwas.

Wenn Du das so siehst: Ich denke nicht, daß ich bete.

16. Szene
Schwierigkeiten
(Now Eleanor und Chor)

Während dieser Unterhaltung beginnt einer aus einer Gruppe von Betrunkenen, Linda und ihren Begleiter zu belästigen. Sie fürchtet sich.

15. Szene
Das gute Leben (Fortsetzung)

Wir sollten gehen, denke ich. Ignorier die Typen einfach. Wir können beim Rausgehen zahlen.

16. Szene
Schwierigkeiten (Fortsetzung)

Als die beiden an den Betrunkenen vorbeigehen, beginnen diese eine Schlägerei mit Lindas Begleiter. Andere Gäste des Lokals beginnen sich einzumischen. Blut fließt. Polizei kommt. *Der Kellner hat die Polizei gerufen. Er hatte die Schwierigkeiten kommen sehen. Als die Polizisten da sind, gibt es kaum eine Diskussion. Das ist der Grund für polizeiliche Autorität.* Die Betrunkenen werden abgeführt.

15. Szene
Das gute Leben (Fortsetzung)

Vier Nikotin-Zigaretten.
Ein klein bißchen Brandy.
Marihuana.
Kein Kokain mehr.
Fünf Körnchen Valium
Zahnpasta.
(Mit künstlichem Pfefferminzgeschmack).
WOMIT DIE SCHWIERIGKEITEN BEISEITE GESCHOBEN WÄREN. EIGENTLICH MEHR

INS INNERE VERSCHOBEN. AM BESTEN NICHT DARAN DENKEN.

17. Szene
Ein Besitz am Land
(Now Eleanor, der Doktor, Mr. Paynes Mutter, mit Linda und Junior, Jr.)

Sie macht sich beruflich einen Namen. Sie gewinnt in der Lotterie.
This is as high as I can go
How do you know that you know it?
Sie wird aus einem steckengebliebenen Aufzug mit großem Medienecho befreit. Empfangen von live-TV Kameras erklärt sie: *„Nähert man sich der Gegenwart, wird die Zeit in ein unendliches Jetzt gepreßt, unendlich schnell" (Welch Gedankengang, Linda!)*
This is as high as I can go
How do you know that you know it?
Sie kauft sich eine Wohnung in der Stadt. Sie erbt einen Besitz am Land. Sie besichtigt ihn einmal und verwaltet ihn dann treuhänderisch: „For cousins, Of cousins, From cousins, Forever".
This is as high as I can go
How do you know that you know it?
Sie besucht Europa - teilweise beruflich - und sieht zu viel, das sie an die USA erinnert, aber ein Hauch von Vergangenheit ist dennoch spürbar.
This is as high as I can go
How do you know that you know it?
WIR SIND BEINAHE AM ENDE DER GESCHICHTE ANGELANGT. STELLEN SIE SICH VON NUN AN EINE ÄLTERE DAME VOR, IMMER NOCH EINE SCHÖNHEIT, MIT FREUNDEN BRIDGE SPIELEND.

18. Szene
Glück, Wohlstand und Vergeßlichkeit
(Chor mit Now Eleanor und Linda)

(...)
Sobald man den Glauben an die Autorität der eigenen Erfahrung zu Hilfe nehmen will, wird das Ausmaß an Erfahrung zum Gradmesser, inwieweit sie tatsächlich erlebt oder bloß erträumt ist. In letzterem Fall muß man auf ganz andere Hilfe als auf die eigene Erfahrung hoffen.
Jahre vergehen.
Es ist vergessen.
Einfach vergessen.
Was beweist, daß
eine Erfahrung
Unter vielen genau
Eine unter vielen ist.
Lerne Bridge spielen
Die Genugtuung, nicht allein zu sein
Erinnerungssysteme
Früher rauchte ich Zigaretten
Früher liebte ich das Tanzen
Früher blieb ich lange auf
Linda denkt zurück.
Am besten in Erinnerung ist mir Mr. Payne. „Alles kann so plötzlich enden und wer erinnert sich dann noch an Gründe?" Lange nachdem es passiert ist, hörte ich von einer ernsthaften Verletzung, die ihm widerfahren ist. Ich konnte mir das gar nicht vorstellen. Etwas Leidendes hatter er immer an sich, das schien ihm eingeschrieben. Aber Schmerz ist etwas anderes als Leiden. Daß ein und dieselbe Person beides ertragen kann, scheint mir unvorstellbar.
Der nächste Mann, an den ich mich erinnere, war - wie heißt er gleich? Wenn man den Namen vergißt, kann die Person nie Teil von einem gewesen sein. Der Doktor/Analytiker erzählte mir einmal eine Geschichte von einem Mann, dem während der Verlobungsfeier beim Vorstellen der Name seiner

Verlobten plötzlich nicht einfiel. Sie verließ die Feier und sagte die Trauung ab. Der Doktor meinte, sie hätte die einzig richtige Entscheidung getroffen. Der Mann, dessen Namen ich vergessen habe, verstand nie, was ich ihm von mir erzählte. Ich verließ ihn.
Der nächste in meiner Erinnerung? O, ja, meine Tage mit dem Gründer des „Pariser Schönheitssalons". Wunderbare Aussicht, Designer-Möbel, einen Schrank voll französischer Kleider. Er war ein Charmeur. Sonnenschein. Das Idealbild einer perfekten Maschine. Bewundert. Mitternächtliche Tanzparties. Pures Glück, sollte dieses Wort irgendwas bedeuten. Und - das ist vergnüglicher, als ich dachte - Wohlstand. Schlußendlich das Idealbild vom perfekten Körper. Vergeßlichkeit.

19. Szene
Das Bridge-Spiel
(Linda, Junior, Jr. und Chor)

Ich möchte Euch diesen Brief von meinem Sohn vorlesen. Ich bin grenzenlos stolz. Kein Groll gegen den Vater. Kein Groll gegen die Mutter, hoffe ich. Wie kam er eigentlich zu solchem Selbstvertrauen, nach all dem, was er durchgemacht hat?
„Liebe Mama, alles ist in bester Ordnung. Das Büro plant ein neues, großes Projekt, benannt nach einem berühmten Maler. Du wirst davon in den Zeitungen lesen. Mehr kann ich im Moment nicht erzählen. Ich treffe die interessantesten Leute hier. (...) Meine Spezialgebiete decken sich mit den Aufgabenbereichen des neuen Projekts. Vermutlich haben sie mich deswegen engagiert. Ich will das Unmeßbare vermessen, das Unvergleichbare in Einklang bringen."
Sein Spezialgebiet - so weit ich das verstehe - ist die Messung des Energieverbrauchs von - wie er das nennt - „Unbekannten Systemen". Ich glaube, er erforscht, ob sich Menschen von etwas anderem ernähren können, als von dem, was wir heute Nahrung nennen. Stellt Euch das vor: Vitamine hält er für altmodisch, wenn auch für kein übles Konzept. Ich nehme Vitamine. Gott weiß, was Junior, Jr. zu sich nimmt. Ich liebe seine Briefe, auch wenn ich sie nicht verstehe. Er tut so geheimnisvoll. Aber was er mir heute nicht erzählt, erfahre ich morgen aus den Zeitungen oder dem Fernsehen. Einfach warten und beobachten.
UND DAS IST DAS ENDE VON LINDAS GESCHICHTE. MIT BRIDGESPIELENDEN FREUNDEN ERINNERUNGSBILDER AUSTAUSCHEN, DIE FÜR DAS MEDIUM PHOTOGRAPHIE ZU KOMPLIZIERT SIND.
NUN KOMMT DER NACHSPANN. ES WIRD SCHON SPÄT. NORD. OST. SÜD. WEST.

20. Szene
Norden (Berlin/Ein Tango)
(Chor und Linda)

Versprengte Erinnerungen an eine geteilte Stadt.

21. Szene
Osten (River Rouge)
(Linda und Chor)

The biggest building
In the world
Pays me five a day.
Brand new suit,
Cigarettes,
I don´t care what you say,

Words can never change it.
Money talks
Work is here to stay.

22. Szene
Süden (Campo dei Fiori, Rom)
(Linda und Chor)

Ich sagte zu ihnen, schaut, Achtundzwanzigmillionenzweihundertachtundsiebzigtausendvierhundertsechsundsechzig (erst die Zahl macht es wirklich), alle schauen in dieselbe Richtung, Hände erhoben, lassen sich auf ein Bild bannen (...) Es ist unaussprechlich. Ein Lichtblitz. Achtundzwanzigmillionenzweihundertachtundsiebzigtausendvierhundertsechundsechzig (weil es sich einmal tatsächlich ereignete) können in einem Lichtblitz untergehen.
WHAT COMES NEXT IS WHAT WAS FIRST, OR SO THEY SAY.
AS FAR BACK AS WE CAN GO.
(AT LEAST ON THIS SYSTEM)

23. Szene
Westen (Atlantis)
(Linda und Chor)

Some islands
GONE NOW
The first among us
TALKED ABOUT

Some islands
GONE NOW
Safe place for sailors
TALKED ABOUT

Some islands
GONE NOW
Lost in an instant
TALKED ABOUT

Some islands
GONE NOW
Still in the papers
TALKED ABOUT

Ende der Oper

Zusammenfassung/*Kurzfassung*/Auszüge aus dem Libretto: Christian Scheib

Arbeit am amerikanischen Mythos[1]
Zu den Opern Robert Ashleys

Von Barbara Barthelmes

Robert Ashleys Werke provozieren. Nicht selten überschreitet er die feine Grenzziehung zwischen Komponist und Publikum, irritiert und enttäuscht Erwartungshaltungen. Es ist kaum möglich, sich seine Werke auf Anhieb zu erschließen oder gar bestimmten Kategorien zuzuordnen. Sie sind sind organisiert, weisen Struktur auf, aber nicht redundant wie die der seriellen Musik der 60er Jahre. Seine Werke eröffnen den an der Aufführung Beteiligten einen eigenen Handlungsspielraum, verweigern sich aber entschieden einer Alles negierenden neodadaistischer Attitüde. Seine Stücke tragen mitunter konzeptuelle Züge, klingen reduziert, kommen mit minimalen Gesten aus, als pure Minimal Music sind sie jedoch nicht faßbar. Die Attribute des Avantgardisten, so sehr sie heute auch diskursiv verschlissen sind, scheinem ihm wie keinem anderen zu passen:

„He is an unusually adventurous artist who risks much, generally keeps a few years ahead of trend, and pays a high price in terms of audience acceptance. He ist older than any of the other artists in this program, but he ist also the only of them who chose to come to this highly visible concert with a challenging new idea instead of a safe old one. More power to him. It is refreshing to find avant-gardists who continue to be avant-gardists, even as they approach 50". [2]

In den 60er Jahren galt er als einer der Pioniere der Mixed-media bzw. der Performance-Art[3]. Mitte der 70er Jahre begann Ashley seine unterschiedlichen Interessen, elektro-akustische Musik, psycho-akustische Forschung, Mixed-Media, Film und Video in dem Konzept einer „televised opera", d.h. einer im Medium Fernsehen gestalteten Musikdramaturgie, zu bündeln. Das erste Projekt, in dem er Sprache, Musik und bewegtes Bild in einem einheitlichen Konzept zusammenfügte, war „Music with Roots in the Aether" (1976)[4]. Aufsehen erregte damals Ashleys ungewöhnliche Interviewmethode, ebenso seine Kameraführung und Bildgestaltung (es wurde nur eine Kamera verwendet, kontinuierliche Bilder, keine Schnittechnik). Er kreierte nicht nur ein visuelles Äquivalent zu den charakterisierten Komponistenpersönlichkeiten, sondern konnte die Qualitäten einer Live-Performance ins Medium Video übertragen.

Auf diese erste Annäherung an das Fernsehen im eher dokumentarischen Modus folgte die bereits zwischen 1979 und 1983 entstandene, durch den englischen Sender Channel 4 1984 berühmt gewordene Fernsehoper „Perfect Lives", ein Gemeinschaftsprodukt von Robert Ashley, dem Videokünstler John Sanborn, dem Pianisten „Blue" Gene Tyranny und den Sängern und Komponisten Jill Kroesen und David Van Tieghem. „Perfect Lives" mit seinen sieben halbstündigen Episoden war der Ausgangspunkt für neue Opern, die sich konzeptuell um diese erste Oper gruppieren und zu einer Trilogie in einem komplizierten Gefüge angewachsen sind. Dazu gehören außerdem „Atalanta" (Acts of God), 1982 und „Now Eleanor´s Idea", 1984-1988; diese

wiederum besteht aus „Improvement" (Don Leaves Linda), 1984, „Foreign Experiences", 1986, „Now Eleanor´s Idea", 1986 und „eL/Aficionado", 1987.[5] Diese Opern sind auf das Fernseh-Format hin konzipiert, uraufgeführt werden sie allerdings in einer Konzert- bzw. Bühnenversion, die dann als Vorbereitung für die Fernsehproduktion benutzt wird.

II

Wenn Robert Ashleys Opern mit großen erzählerischen Werken wie der Ilias oder Dantes Göttlicher Komödie verglichen werden, wenn die Faszination, die von ihnen ausgeht, mit dem Gefühl eines ursprünglichen Menschseins - „he is Adam- and Eveing us" - umschrieben wird, ist der mythische Charakter des von ihm kreierten Typus der Oper gemeint. Ashley gelingt etwas für unsere Tage sehr Seltenes - und auch da wird er seiner ihm zugeschriebenen Vorreiterrolle gerecht - , die Schaffung einer unserer Zeit gemäßen mythischen Erzählung. Er überliefert uns eine Erzählung von einem Sänger Raoul de Noget, von Buddy „the world greatest piano player", von Helen und John, Ed und Gwyn, Linda und Don, Junior und Mr. Payne, von Max Ernst, Bud Powell, Willard Reynolds, von Außerirdischen mit bestimmtem Auftrag, über Atalanta und den drei goldenen Äpfeln, einer Flucht, Autofahrten, einem Bankraub, Golfspiel, Parties usw. Kürzere und längere Episoden, Fragmente, Erfahrungen, Schilderung von Stimmungen und inneren Monologen folgen wuchernd aufeinander und fügen sich zu einer dicht gewebten Kette von Ereignissen.

„Die Oper ist eine Art riesiges Netzwerk mit einer Hauptgeschichte. Die setzt sich aus unzähligen kleinen Nebengeschichten zusammen. Ich bin sehr sicher, daß solche Erzählstrukturen übrigens global gebräuchlich sind. Eine Erzählweise, in der der Ereigniskern überraschend winzig ist, kennen viele Völker."[6]

Für diese Art von Erzählung taugt eher das Bild eines Labyrinths mit unterschiedlichen Zugängen, einem Gewirr von Kreuz- und Querverbindungen und Abzweigmöglichkeiten. Sein Stoff ist die Sprache, so wie sie im Alltag, in Gesprächen, im Sprechen, im Bewußtsein als Produzentin von Sinn wirkt. Sich seine Erzählungen als pure Reproduktion der Realität vorzustellen, wäre jedoch verfehlt. Realität tritt uns reflektiert und überarbeitet in formaler Struktur und klanglicher Gestalt gegenüber. Die scheinbare Abwesenheit von Ordnung oder klarer stringenter Entwicklung ist oftmals Ursache der provozierende Effekte.

Wie aber wird aus der banal anmutenden Ansammlung von Alltagsgeschichten ein Mythos? Über die Form, die als eine assoziierende, von Moment zu Moment variierende beschrieben werden kann, wird unter der Oberfläche der Ereignisketten der Erzählung das Geheimnis der Technik des Denkens, das unbewußte Funktionieren des Bewußtseins sichtbar. Die Opernfolge „Atalanta", „Perfect Lives", „Now Eleanor´s Idea" stellt „the history of our consciousness as Americans" dar.[7] Entsprechend der labyrinthischen Struktur des Librettos gibt es viele Möglichkeiten, den Faden zu diesem Mythos aufzunehmen. Eine davon ist die Anordnung der Opern in der Zeit.

Innerhalb der Folge ist „Perfect Lives" chronologisch zuerst entstanden, nimmt

aber in der Konzeption die mittlere Position ein. „Atalanta" steht am Beginn, verkörpert die Vergangenheit, die früheste Form von amerikanischem Bewußtsein, seine europäischen Wurzeln. Gemeint ist allerdings nicht das schwarze amerikanische Bewußtsein oder das indianische, sondern das weiße, jüdisch-christliche Bewußtsein. „Perfect Lives" spielt in der Gegenwart, in der die Menschen sich durch ihre Beziehungen zur Umwelt und zueinander denken, definieren, und nicht durch die Rückbeziehung auf die Vergangenheit. Die letzte Oper „Now Eleanor's Idea" blickt auf die Zukunft und versucht, die mögliche Entwicklung des amerikanischen Bewußtseins vorauszusehen. Mit den verschiedenen Zeitebenen der Opern korrespondiert ein unterschiedlicher Erzählstil. In „Atalanta" ist er anekdotisch; denn das ausgedehnte Erzählen von Anekdoten charakterisiert von sich aus, so Ashley, eine Bezugnahme auf Vergangenes. Im Gegensatz dazu wird „Perfect Lives" im Reden bzw. in Redensarten erzählt, die nur noch Fragmente von Anekdoten darstellen. In der ersten Oper der Tetralogie „Now Eleanor's Idea", „Improvement" bedient sich Ashley des Erzählmodus der Allegorie. Erzählt wird die Geschichte von Linda, die von Don verlassen wird, auf ihrem Weg zum Flughafen mit der Unwichtigen Familie fährt und sich am Kartenschalter der Fluggesellschaft einer Reihe von Fragen stellen muß, ehe sie ihr Flugzeug besteigen kann. Auf dem Flug trifft sie Mr. Payne, der sie und ihren Sohn Junior, Jr. zu sich nach Hause einlädt. Im weiteren Verlauf findet sich Linda in der großen Stadt, trifft dort auf unterschiedliche Ereignisse und Menschen. Die Erzählung endet beim Bridgespiel mit Freunden, während dessen sie einen Brief ihres Sohnes vorliest und sich an die Höhepunkte ihres Lebens erinnert.

Mit dieser aus dem Alltag gegriffenen Geschichte des Lebensweges einer Frau nach einer Trennung übersetzt Ashley in „Improvement" bildhaft die geschichte der Vertreibung der Juden aus Spanien 1492 (ein Datum, das auch für die Geschichte Amerikas von Bedeutung ist), den Weg des jüdischen Denkens über Europa in die Neue Welt in die Form eines amerikanischen Roadmovie. Die Allegorie soll die Geschichte jüdischen Denkens, Bewußtseins, wie es in die amerikanische Gesellschaft eingegangen ist und sich mit anderen Strömungen verbunden hat, versinnbildlichen.

Dieser chronologischen Achse, die die drei Opern verbindet, entspricht eine räumliche Disposition. Die Geographie, in denen sich das Geschehen abspielt, ändert sich von Oper zu Oper. „Atalanta" spielt an der Ostküste, „Perfect Lives" im mittleren Westen und „Now Eleanor's Idea" im äußersten Westen. Die Geographie der Vereinigten Staaten findet in der Erzählung ihren Niederschlag, in dem sie einerseits die Überwindung von Raum und von Hindernissen symbolisiert: die Appalachien an der Ostküste, das riesige Mississippibecken und an dessen anderem Ende die Rocky Mountains. Andererseits schlägt sich die von Landschaft und Klima geprägte Art zu Leben und zu Denken in der Komposition der Gesänge nieder. „Perfect Lives" als Mittelstück verklammert die symbolische Bewegung des amerikanischen Bewußtseins durch Zeit und Raum durch die zentrale Geschichte eines Bankraubs,

den Ashley selbst einen „conceptual joke", eine Metapher für etwas Philosophisches nennt. Das Geld wird nicht gestohlen, um sich zu bereichern. Es wird nur für einen Tag entwendet. Der Clou besteht darin, alle wissen zu lassen, daß es fehlt. Ein eigentlich unsinniger Bankraub als Witz inszeniert, hebt die Ordnung aus den Angeln, kann als ein Freisetzungs-Akt interpretiert werden, als das Zeichen, das in den Opern die konkrete sprachlich materielle Form (den Signifikanten) mit dem Symbolischen (dem Signifikat) verbindet, als der Punkt, von dem aus der Erzählung ein Mythos erwächst.

III

Nach der Suprastruktur seiner Opernfolge und den zugrundeliegenden Ideen gefragt, antwortet Ashley mit einer Schilderung seines Kompositionsprozesses[8]. Ausgangspunkt war die Absicht, eine groß angelegte Erzählung zu schaffen. Begonnen hat Ashley aber dann zunächst mit dem Schreiben von „songs", „to put American words with music"[9]. Mit „song" ist weder das Kunstlied noch der Song der Unterhaltungsmusik gemeint. Ashley vergleicht seine „songs mit den „Gesängen" der antiken Dichtung[10].

Ihn interessiert der Klang, der die Redeweisen begleitet. Der spezifische „speech sound" in „Perfect Lives" begründet darauf, sich verschiedene Situationen und Szenen und den für sie charakteristischen Sprachklang bildhaft zu vergegenwärtigen. Jedes Bild hat für Ashley einen bestimmte musikalische Farbe, so wie die Sprache in einer Interview-Situation eine andere Klangspur hat als in einer Bar, als beim Autofahren oder in der Kirche. In „Perfect Lives" hat Ashley den Klang der Sprache, die Art, wie ihm von verschiedenen Menschen Dinge, Ereignisse, Mitteilungen gesagt oder erzählt worden sind, aus der Erinnerung kompositorisch hervorgeholt. Diese klanglichen Reminiszenzen wurden dann aneinandergefügt, ohne Rücksicht auf einen roten Faden der Erzählung, vergleichbar mit einer Sammlung von kleinen Bildern oder Postkarten, die man sich an die Wand pinnt. In „Atalanta" dagegen ist es ein Komponieren bzw. Texten in bestimmten „Tonalitäten"[11], allerdings nicht im Sinne der Dur-Moll-Tonalität, sondern im Sinn der griechischen Ethoslehre, nach der Tonarten und Tongeschlechtern Bedeutungen zugeordnet werden. Ashley versuchte den Charakter, die Sinnesart einer bestimmten Weise, zu sprechen, einzufangen, den Ton, den man anschlägt: freundlich, wachsam, aggressiv, kriegerisch usw.

In „Improvement" macht sich Ashley die Tatsache zu nutze, daß jeder Stimme eine eigene Tonhöhe bzw. Lage eigen ist, und dies zu einem wesentlichen Teil zum Charakter einer Person beiträgt. „Improvement" besteht aus 24 Szenen und in jeder dieser Szenen wird dem jeweiligen Hauptdarsteller, bzw. dem Leadsänger, eine zentrale Tonhöhe zugeordnet. Diese Stimme singt aber die Tonhöhe nicht einfach nur nach bzw. folgt einem monotonen Singsang, wie dies oft fälschlicherweise in Bezug auf Ashleys Opern interpretiert wird. Der jeweilige Sänger oder die jeweilige Sängerin ist aufgefordert, in der ihr eigenen Weise zu singen, zu sprechen, sich auszudrücken, den Inhalt des Textes zu interpretieren.

Dieses Konzept von Sprachklang führt zu einer Identität oder Deckungsgleich-

heit von kompositorischem und poetischem Prozeß. Es müssen die Worte und Rhythmen gefunden werden, die der Erzählung ihre wechselnden klanglichen Modi verleihen. Ashley löst aus der Realität des Sprechens bestimmte Aspekte ab: Die affektive und emotionale Gestimmtheit, die sich im Ton einer Rede niederschlägt, und den Klang und Rhythmus unterschiedlicher Diskursformen.

Doch wie kommt er zu der bereits beschriebenen Suprastruktur, die seine umfangreichen Opern in einen Zusammenhang setzt?

Ashley verhält sich wie der Bastler[12], der mit dem, was er an einem bestimmten Zeitpunkt an Materialien und Werkzeugen vorrätig hat, eine Struktur aufbaut, und nicht wie der Gelehrte, der vor der Realisierung eines Projekts einen Plan entwirft und eigens für diese Zwecke neue Materialien und Werkzeuge entwickelt. Das Vorhaben der Oper, nämlich die Geschichte des amerikanischen Bewußtseins zu erzählen, war nicht von vornherein in einem Entwurf festgeschrieben, der dann im einzelnen ausgefüllt und ausgearbeitet wird. Ashley koordiniert einzelne „songs", von denen jeder für sich existiert, zu einem vielschichtig strukturierten Komplex. Nachdem eine bestimmte Menge solcher „songs" geschrieben und komponiert ist, findet eine Bestandsaufnahme des bereits Vorhandenen statt. Ashley tritt in eine Art Dialog mit seinem Material, um herauszufinden, welche Verbindungen, Wege, Antworten in Bezug auf das gefaßte Vorhaben in den einzelnen Gesängen selbst liegen. Er liest an den einzelnen disparaten Teilen eine Ordnung, den sogenannten Plot ab, auf dessen Grundlage er dann weitere „songs" komponieren und einfügen kann. Das Hinzukommen jedes neuen Elements bedeutet eine Umstellung der gefundenen Anordnung und damit auch eine Veränderung der Gesamtstruktur. Da sich eine Struktur, eine Bedeutung erst ab einer bestimmten Menge von Mitteln und deren Befragung ergibt und nicht durch einen vorab gefaßten Plan, unterscheidet sich das tatsächlich verwirklichte Projekt von der ursprünglichen Absicht. Es findet die Verschiebung statt, die die Surrealisten mit „objektivem Zufall" bezeichnet haben.

IV

Der narrative Stil, der eine Pluralität von Diskursformen, Sprachgesten, nach Klangfarbe und Tonfall ausgesuchtes Sprachmaterial miteinander kombiniert und zu einer Gesamtperspektive ordnet, beeinflußt die musikalische Zeitgestaltung.

„Die narrative Form gehorcht einem Rhythmus, sie ist die Synthese eines Metrums, das den Takt in regelmäßigen Abständen schlägt, und eines Akzents, der bestimmte Perioden in Länge oder Stärke modifiziert. Diese schwingende und musikalische Eigenschaft erscheint in aller Klarheit in der rituellen Ausführung bestimmter Cashinawa-Erzählungen"[13].

Das äußere „Format"[14] der Opern ist durch das Zeitraster bestimmt, das das Medium Fernsehen auszeichnet. Ebenfalls allen Opern gemeinsam ist ein durchgehender Puls, ein Grundschlag von 72 Schlägen pro Minute. Davon ausgehend wird die sozusagen gleichmäßig fließende Zeit in unterschiedlich lange Strecken geteilt. Beispielsweise werden in der Episode „Improvement"

aus „Now Eleanor's Idea" die Zeilen des Textes durchgezählt. Die Zeitdauer, in der jede Zeile gesprochen werden soll, wird festgelegt: Im Vorspiel des ersten Akts hat jede gezählte Zeile 3 Schläge, das heißt 2,5 Sekunden bei einem Grundschlag von 72. Dies ergibt eine Geamtdauer von 1'30 bei 36 Zeilen. Im zweiten Akt beträgt die Zeitdauer der Zeilen 4 Schläge, das ergibt 3,33 Sekunden. Über die Textzeilen wird der gleichmäßige Fluß der Zeit, verkörpert im Grundschlag Schlägen pro Minute in gleichlange Einheiten untergliedert, vergleichbar mit dem Prinzip der traditionellen Takte. Da aber die Zeilen unterschiedlich lang sind, entsteht ein Rhythmus, der von der Geschwindigkeit abhängt, in der die Silben der Zeilen gesprochen werden müssen, um den zeitlichen Rahmen von beispielsweise 3 Schlägen nicht zu überschreiten. Ashley nennt diese Zeitform „metrical templates", metrische Schablonen.

Auch für die harmonische und melodische Struktur in „Improvement" verwendete Ashley eine Schablone. Er legt dieser Oper die Form der „Passacaglia" zugrunde und nutzt sie auf zweifache Weise für seine Zwecke. Auf der symbolischen Ebene greift die Passacaglia in den Kontext der Allegorie ein, da sie nicht nur ethymologisch, sondern auch als musikalisches Artefakt ihren Ursprung im Spanischen bzw. in der spanischen Gitarrenmusik hat. Auf der musikalischen Ebene benutzt Ashley weniger das meist mit der Passacaglia verbundene Merkmal einer melodischen Figur, die als Ostinato die Basis für endlose Variationen und Improvisationen bietet. Er interpretiert die Passacaglia mehr als ein abstraktes Konzept, vergleichbar mit der Matrix der Reihe in der seriellen Musik, aus der sich sowohl die horizontalen als auch die vertikalen Dimensionen einer Komposition ableiten lassen.

Im Fall von „Improvement" besteht diese „Passacaglia-Matrix" aus 24 Tönen, die sich aus dem Tonvorrat von b-moll und f-moll rekrutieren. Konkret umgesetzt wird diese Matrix beispielsweise in der Entscheidung des Komponisten, jeder der 24 Szenen einen der 24 Töne aus der Passacaglia zuzuweisen, der zu dem noch dem Charakter des jeweiligen Protagonisten der Szene bzw. dem Charakter der Stimme des aufführenden Sängers entspricht. Die begleitenden Stimmen beziehen sich auf die für die vorangegangenen Szenen zentralen Töne. Ist eine Szene vierstimmig angelegt, hat die erste Stimme die spezifische Tonhöhe der Szene, die zweite die der davor, die dritte der vorletzten usw. Die Tonreihe der Passacaglia wird so in unterschiedlich kleine oder große Fragmente aufgebrochen und schiebt sich in der Harmonik als Ostinato im übertragenen Sinn von Szene zu Szene.

Sowohl die metrischen Schablonen als auch die konzeptuelle Handhabung des Prinzips der Passacaglia verweisen auf eine spezifische Auffassung von Komposition, von der Tätigkeit des Komponisten, die Robert Ashley vertritt. Komponieren ist nicht so sehr das Erstellen von fertigen, abgeschlossenen Werken, das Selbstbild entspricht nicht so sehr dem musikalischen Architekten, sondern dem des Arrangeurs, der ein Set von abstrakten Formeln gleichsam orchestriert.

Ein Schablonenprozeß besagt nichts anderes als daß von einem vorgefertigten Raster ausgegangenen wird und

ROBERT ASHLEY

dieses einem bereits vorhandenen Material - im Fall von „Improvement" dem Text des Librettos - übergestülpt werden. Die Funktion der Schablonen ist den von Lévi-Strauss beschriebenen „totemistischen Klassifikationen" vergleichbar, nämlich Beziehungen herzustellen.

In Bezug auf Ashleys Opern bedeutet das, Regeln auszuarbeiten, die die Koordinaten eines musikalischen Satzes aufeinander beziehen und eine musikalische Interpretation des Textes ermöglichen. Dieses Verfahren garantiert nicht nur die Sinnstiftung innerhalb der musikalischen Parameter, zwischen Musik und Text; sie wird von Ashley auch benutzt, beispielsweise in „Perfect Lives", um Musik und Bild zu korrelieren oder einen Kontext zwischen den an der Oper beteiligten Sängern und Musikern herzustellen. Sie bilden den Rahmen, der gemeinsames Arbeiten ermöglicht, innerhalb dessen der einzelne Künstler die Freiheit hat, zu improvisieren, zu erfinden oder seinen eigenen künstlerischen Stil einzubringen und damit an einer Version des Stückes mitzuarbeiten.

Durch die ungewöhnliche Länge seiner Opern scheint Ashley einen hohen Preis in puncto Publikumsgunst zu bezahlen. Denn höchstens eine Minderheit, die sich entweder beruflich oder mit Vorliebe mit derart Kunstwerken befaßt, geht heute in ein Konzert, das länger als zwei Stunden dauert, wer liest die Ilias oder die Göttliche Komödie in einem Stück. Eine Mehrheit jedoch hat die Gewohnheit, sehr viel Zeit vor dem Fernseher zu verbringen. Hier scheint Zeit keine Rolle zu spielen. Auf diese Gewohnheit und die damit verbundene

Wahrnehmungshaltung zielt Ashley ab, wenn er sagt:
„My idea of my music is to jump in bed, with whatever you like to be in bed with, drinks and whatever, there´s the TV, the music is coming out of the TV, and you watch it for six hours, or three hours. You can´t do that in a concert hall or on records. You see, I don´t know anybody who watches television for three minutes. People who watch television literally watch it for a long time, there´s no such thing as a three-minute television watcher. You can do a half an hour without even taking a breath." [15](S.101)

[1] Dieser Text stellt eine veränderte und erweiterte Fassung des in der Zeitschrift Positionen 22, 1995 erschienen Artikels dar.
[2]Tom Johnson, The voice of new music, Eindhoven 1989, S. 326
[3]Dazu zählen Stücke wie „Public Opinion Descends upon Demonstrates" (1961), ein Stück, in dem auf Publikumsreaktionen elektronische Klänge reagieren und in einem interaktiven Prozeß sich gegenseitig provozieren. Des weiteren gehören dazu „Interludes for the Space Theatre, sound-producing dance" (1964), „Purposeful Lady Slow Afternoon" (1968) oder die „Wolfman Motorcity Revue" (1968).
[4]Diese Arbeit besteht aus 14 Videos von je einer Stunde Dauer. Es werden Interviews mit David Behrman, Philipp Glass, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Terry Riley und Ashley selbst gezeigt. Ashley führte sechs Interviews, er selbst wurde von Robert Sheft befragt. An jedes Interview schließt sich ein weiterer Teil an, in dem die 7 Komponisten eines oder mehrere ihrer jüngsten Werke aufführen.
[5]Diese Angaben zur Trilogie sind dem Programm des Festivals „Inventionen '92", Berlin 1992, S. 189ff entnommen
[6]Aus: „Kein Geld in der Bank". Robert Ashley in einem Interview über seine Video-Oper „Perfect Lives" von Gislind Nabakowski, in: Kunstforum Bd. 77/78, 9-10, Jan./Febr. 1985, S. 93
[7]Aus: Interview with Robert Ashley, in: Melody und Michael Sumner, Kathleen Burch (ed.): The guests go in to supper, Chapter 2, San Francisco, 1986, S. 106
[8]ebenda S. 104ff
[9]ebenda S. 105
[10]"It´s not poetry, it´s song. It´s song in the same way that the Iliad was a song ... if you read any one line, it´s not that interesting in itself, but if you read a hundred they start to make sens." ebenda S. 108
[11]Ashley schreibt „tonality", ebenda S. 116
[12]Lévi-Strauss schildert in seinem Buch „Das wilde Denken", Frankfurt 1973, S. 25ff die unterschiedlichen Wege der Organisation von Erkenntnis, von Klassifikationen mit dem Vergleich zwischen Bastler und Gelehrtem.
[13]Auf diese Weise beschreibt Lyotard eines der charakteristischen Merkmale des narrativen Wissens im Gegensatz zum wissenschaftlichen Wissen. In: Jean-François Lyotard, Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht, Graz, Wien, 1986, S.72
[14]So nennt Ashley die Dauer der Opern und ihrer einzelnen Episoden
[15]Aus: Interview with Robert Ashley a.a.O. S. 101

Produktionshinweise zu *Improvement (Don Leaves Linda)*

Das Einspielband wurde von David Rosenboom und Robert Ashley produziert. Die Stimmen wurden am Center for Contemporary Music, Mills College, Oakland, Cal., aufgenommen; Tonmeister und Computer: Tom Erbe. Die endgültige Abmischung besorgte Tom Hamilton in 10 Beach Street, New York, NY. Die Stimmen und die Rhythmusgruppe für Akt I (bis auf das Vorspiel und die Szenen 8 und 10) mischte Tom Erbe, jene für Akt II (und Vorspiel sowie Szenen 8 und 10 des ersten Aktes) mischte Tom Hamilton ab.
Zusätzliche Orchesterstimmen für die letzte Fassung wurden von Robert Ashley und Tom Hamilton gestaltet und programmiert. Der Tarzan-Song in Szene 13 wurde von Sam Ashley aufgenommen und produziert.
Die Gesänge der Sanuma und Yekuana (Strophen 1 und 5) wurden nahe ihrer Heimat am Rio Paragua in Venezuela aufgenommen. Der „Alehandro" genannte Sanuma ist der beste Sänger seines Dorfes; der Yekuana Matias Fortunato half bei der Anleitung der Sanuma und Yekuana. Die Gesänge aus der Dominikanischen Republik wurden am Rio San Juan in der Dominikanischen Republik aufgezeichnet, die haitianischen Lieder in Port au Prince auf Haiti.
Die Tetralogie Now Eleanor's Idea wurde gefördert durch The Rockefeller Foundation (1984), The National Endowment for the Arts' Opera Musical Theater Program (1985), das National Institute for Music Theater (1985–1986), den Composers Performance Fund, den New York State Council on the Arts and die Philip Morris Companies, Inc.

© für das Libretto bei Robert Ashley

Samstag, 7. Oktober

21.00 UHR, KAMMERMUSIKSAAL

Winfried Ritsch

Dimitrios Polisoidis

Robert Lepenik

Bernhard Lang

Bernhard Lang
Versuch über das Vergessen 2
für Violine, E-Gitarre und 4 Delays
1995, UA
Kompositionsauftrag des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst

Dimitrios Polisoidis - Violine
Robert Lepenik - E-Gitarre
Winfried Ritsch - Elektronik

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON,
23.10.1995, 23.00 Uhr

Bernhard Lang
Versuch über das Vergessen 2

Die Texte:
Bergson Materie und Gedächtnis
Deleuze Differenz und Wiederholung
Burroughs Der Job
Christian Loidl ICHT

Die Konzepte:
Digital Memory PLAYBACK
Gedächtnis
Deformation
Wiederholungen Martin Arnold
Geschichte

man wiederholt, um sich zu erinnern,
man wiederholt, indem man sich erinnert,
man wiederholt, weil man sich nicht mehr erinnert;

Die Macht der Komposition Leni Riefenstahl
::Über die Ohnmacht

PLAYBACK
es gibt mich trotz und infolge meiner erinnerungen,
varietas, die kunst des vergessens,
repetition, die kunst der bewußtlosigkeit,
rausch der indifferenz als inszenierte selbstaufhebung der differenz,
rausch der differenzen als szenario eines sich in seiner selbstbestimmung vergeblich suchenden ichs.

Bernhard Lang

Über die Vorteile, mit einem gesunden Egoisten verheiratet zu sein.

Gesunde Egoisten sind vorsorgende Familienväter. Sie räumen lieber jedes Risiko aus dem Weg, damit sie selber ruhig schlafen können. Und sind überdurchschnittlich oft Merkur Kunden: Weil sie wissen, daß diese Versicherung nur für den Menschen da ist.

MERKUR

Die Versicherung für gesunde Egoisten

Samstag, 7. Oktober

22.00 UHR, SAAL STEIERMARK

Christian Ofenbauer
unordentliche inseln / de la motte fouqué-vertonung
für Ensemble
1995, UA
Auftragsarbeit für das Klangforum Wien

Klangforum Wien
Dirigent: Johannes Kalitzke

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON,
16.10.1995, 23.00 Uhr

Christian Ofenbauer
unordentliche inseln / de la motte fouqué-vertonung

„Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Innres, so tief erregend, daß sie als unmittelbare Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, daß wir jetzt wähnen, sie spräche direct zum Innern und käme aus dem Innern. Die dramatische Musik ist erst möglich, wenn sich die Tonkunst ein ungeheures Bereich symbolischer Mittel erobert hat, durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche der Tonmalerei. Die ‚absolute Musik' ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo das Erklingen in Zeitmaß und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständnis redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musikalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchsponnen ist. [...] An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom ‚Willen', vom ‚Dinge an sich'; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wähnen, welches den ganzen Umfang des innern Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt: wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist."

Nietzsche

Wie unscheinbar das sensationellste Moment dieser Passage formuliert ist, erstaunt: die Reduktion der materiellen Bestimmung der Musik auf sage und schreibe nur noch zwei Parameter, nämlich „rhythmische Bewegung" sowie „Stärke und Schwäche des Tones", zur Einheit des Phänomens sodann zusammengefaßt als „Erklingen in Zeitmaß und verschiedener Stärke". Melodik und Harmonik kommen überhaupt nicht mehr vor. Es ist, als hätte Nietzsche, der ein großer Antizipator war, schon jene Theorie gekannt und stillschweigend vorausgesetzt, die erst anfangs der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Karlheinz Stockhausen entworfen ward, um die Möglichkeit des integralen seriellen Konstruktivismus zu fundieren: Tonhöhen und Klangfarben seien, weil durch Schwingungsvorgänge in der Zeit hervorgebracht, die sich durch ihre Phasenlängen jeweils definieren, eben in Wahrheit auch nichts anderes als Rhythmen – „Mikrorhythmen" halt –, die sich von den anderen – den „Makrorhythmen" – zwar durch ihre spezifische Wahrnehmungsqualität kategorial unterscheiden, aber denselben kompositionstechnischen Organisationsprinzipien unterworfen werden können wie alles Zeitliche hinieden. Man unterschätze also nicht die Avanciertheit des Musiktheoretikers Nietzsche, dessen Reflexionen allerdings im Hinblick auf Christian Ofenbauers *unordentliche inseln / de la motte-fouqué-vertonung* mehr unter dem zu mannigfaltigen Zweifeln, letztlich zur Verzweiflung einladenden Aspekt der „Bedeutsamkeit" von Geschriebenem und Erklingendem interessieren. Historisch zugegangen sein könnte es nämlich folgendermaßen. Als die „uralte Verbindung" zwischen Poesie und Musik, einer der ehrwürdigsten Bestände wohl sogar aus dem phylogenetischen Inventar der Menschheit, endgültig zerbrochen war, weil Geschichte alles auflöst, entstand als Versuch, den verlorengegangenen Sinn des Verhältnisses zwischen Wort und Ton zu rekonstruieren, ja ihre Vereinigung neu zu stiften, die Vertonung. Sie ist also eine willentlich veranstaltete Operation des kompositorischen Subjekts, nichts diesem natürlich oder kulturell Verbürgtes, mögen auch Bräuche auf diesem Gebiet eingerissen und ganze Gattungen aufgekommen und wieder verschwunden sein: schließlich gehört die allermeiste Vokalmusik – einschließlich sogar liturgischer Formen – im Kulturkreis des alphanumerischen Codes dem Vertonungstypus zu.

Dieser ist selbstredend einem Komponisten, der unlängst eine Oper vollen-

Christian Ofenbauer

det hat, konstitutionell nicht fremd, technisch ohne Einschränkung zugänglich und im Prinzip kaum unsympathisch. Den Wunsch, Friedrich de la Motte-Fouqués außerordentliche Zeilen, die einem den Atem stillstehen lassen, zu vertonen, kann man ihm nachfühlen, muß sich aber, um den Fortgang des Abenteuers zu verstehen, wenn nicht sofort, so doch nach und nach von der dilettantischen Vorstellung verabschieden, der Künstler sei in dieser Welt derjenige, dem es vergönnt sein möchte, sich seine Wünsche – zumindest seine künstlerischen – zu erfüllen. Zum Problem wurde ihm nämlich zunächst die Präsenz einer Sängerin im Stück. Wieso? Mag er keine Sängerinnen? O ja, wahrscheinlich sogar sehr. Allein, darauf kommt es nicht unbedingt an, denn es könnte sein, daß eine Musik, die als Phänomen so wenig mit der Cageschen gemein hat wie die Ofenbauersche, ihr in einem einzigen Punkt, den man freilich nicht gleich für ihr Wesen zu halten braucht, gleicht: vielleicht ist sie relativ unabhängig von den Vorlieben und Abneigungen ihres Verfassers. Daß es darüber eine ältere, leider mittlerweile vergessene Theorie gibt, soll noch gestreift werden, wenn der narrative Teil dieser Einführung vorüber ist. Die Sängerin rückte also in einem fortgeschritteneren Stadium des Kompositionsprozesses ans Ende des Stückes, was aber nicht reichte, sie dem Komponisten – oder der Komposition? – erträglich zu machen; vielmehr wurde sie zum Gegenstand von Erwägungen darüber, ob sie mit dem Rücken zum Publikum singen oder ob gar als Substitut ein Tonband mit dem elektroakustischen Abbild ihrer Stimme in die Aufführung „einzuspielen" sei. Es erfolgte dann das, was Ofenbauer als „Umlenkung" beschreibt: „Das Ganze hat sich in eine andere Richtung entwickelt."

Der Vokalpart verflüchtigte sich zu Nichts, zugleich ging er zur ästhetischen Totalität auf: er wurde der geheime Bauplan des Stücks. Der Instrumentalpartitur, in welche gemäß der Hegelschen „Furie des Verschwindens" und der Adornoschen „negativen Dialektik" die Vertonungsabsicht umgeschlagen ist, steht als Lesemotte eine Vertonung der de la Motte-Fouquéschen Worte im Violinschlüssel, aber nicht für Singstimme, voran: nicht aufzuführen. Diese textierten und für die Imagination des Lesers durch minutiöseste Vortragsbezeichnungen gesicherten Noten sind die eigentliche Programmeinführung in *unordentliche inseln / de la motte-fouqué-vertonung,* die keine Vertonung ist, ähnlich wie das über diesen Zeilen stehende Nietzsche-Motto diese Programmeinführung expliziert, die keine ist.

Die „Umlenkung" entband manche für Ofenbauer neue Techniken, deren denkbare – oder undenkbare – Folgen in seinem künftigen Œuvre dahinstehen, deren Ort in diesem Stück jedoch genau definiert ist: Wiederholung von Partikeln als Beitrag zur Schwebe, in der das Ganze gehalten wird, dessen Formsinn mitnichten von einem Anfang zu einem Ende läuft. Gemeint ist Ewigkeit, doch „es währt nicht lang". Der leise Schluß ist, wie der Komponist durchblicken ließ, „ein Rest der Sängerin". – Nimmt man die „umgelenkte" Komposition als einen Sieg des Werks über den Künstler, so muß, um das kunsttheoretische Verständnis eines derartigen Vorgangs nachzuholen, jetzt an Willi Baumeisters

Buch *Das Unbekannte in der Kunst* erinnert werden, das im Zweiten Weltkrieg, während der deutschen Mörderherrschaft, auf der Flucht vor der Gestapo geschrieben und 1947 publiziert worden ist. Den Kern der Baumeisterschen Abhandlung bildet die These, daß Epigonen und originalen Künstlern die fast unvermeidliche Gemeinsamkeit eignet, daß sie sich Ziele vornehmen, die sie zu erreichen trachten; diese Ziele sind prinzipiell bekannt, zumindest den jeweiligen Künstlern. Epigonen zeichnen sich nun dadurch aus, daß sie ihre Visionen – vorausgesetzt, es gebricht ihnen nicht am erforderlichen technischen Können – zu verwirklichen verstehen: es ist ihre Funktion, die Kultur des Bekannten zu tragen. Originalen Künstlern hingegen mißlingen ihre Absichten, weil ihre Arbeit Eigenkräfte entwickelt, die so stark sind, daß der Künstler nichts gegen sie vermag. „Objektive" Kräfte, wie sie stets in der Erzeugung authentischer Kunstwerke wirken, scheren sich um nichts, am allerwenigsten darum, ob der Künstler selber sie begrüßt oder beklagt: sie gravitieren ins Unbekannte. Daher wird Fortschritt einzig durch sie ermöglicht. Für das Maß ihrer Abweichung von der Zielgeraden der künstlerischen Intention führte Baumeister den Begriff des „schöpferischen Winkels" ein. Offenbar ist er im Falle von *unordentliche inseln / de la motte-fouqué-vertonung* beträchtlich.

Heinz-Klaus Metzger

Samstag, 7. Oktober

23.00 UHR, STEFANIENSAAL

Vienna Art Orchestra
Nine Immortal NonEvergreens for Eric Dolphy
1995, UA

Anna Lauvergnac & Monika Trotz	vocals
Matthieu Michel	trumpet
Bumi Fian	trumpet
Herbert Joos	flugelhorn
Klaus Dickbauer	reeds
Florian Bramböck	reeds
Andy Scherrer	reeds
Claudio Pontiggia	frenchhorn
Christian Muthspiel	trombone
Franck Tortiller	vibes
Uli Scherer	piano
Heiri Känzig	bass
Thomas Alkier	drums
Mathias Rüegg	leader, arranger

Im Radio: Österreich 1, ZEIT-TON, 10.10.1995, 23.00 Uhr

Vienna Art Orchestra
Nine Immortal NonEvergreens for Eric Dolphy

Prolog
Die zwei Jazzsängerinnen Anna Lauvergnac und Monika Trotz, die seit längerer Zeit im Duo arbeiten, stellen verschiedene Themen von Dolphy vor, u.a. „Serene", „Something Sweet", „Sketches of Melba", „Les", „Hat & Beard" sowie den „Jitterbug Waltz".

Out There (comp. by E. Dolphy, arr. by M. Rüegg)
Dieses schnelle Thema von der gleichnamigen Platte „Out there" charakterisiert Dolphys Auffassung von Melodik treffend. Dolphys äußerst virtuoser Solopart wird von Dickbauer und Bramböck unisono gespielt.

Hat & Beard (comp. by E. Dolphy, arr. by M. Rüegg)
Dieses Thelonious Monk gewidmete spröde Thema läßt im Original Tony Williams viel Freiraum für sein bravouröses Spiel über die ungeraden Metren. Dolphy zog in seiner konsequentesten Platte das Vibraphon dem Piano vor, weil ihm der Sound des Vibraphons offener, vieldeutiger erschien.
Die freien Strukturen habe ich zum Anlaß für ausgedehnte Statements über das Thema und vom Thema weg genommen.

245 (comp. by E. Dolphy, arr. by M. Rüegg)
Dieser Blues mit Dolphys sehnsüchtiger Melodik und an Parker erinnernden Chorussen stammt von Dolphys erster Platte, „Outward Bound". Das Arrangement bleibt relativ nahe beim Original,

wobei Bramböck und Matthieu die Solisten sind.

Miss Ann (comp. by E. Dolphy, arr. by U. Scherer)
Eines der Paradestücke Dolphys, an das sich auch Braxton & Muhal R. Abrahams im Duo herangewagt haben, wird hier in einer Trioversion mit Dickbauer, Scherer & Tortiller präsentiert.

Gazzelloni (comp. by E. Dolphy, arr. by M. Rüegg)
Hinter diesem seltsamen Namen verbirgt sich der italienische Flötenvirtuose, von dem Dolphy sichtlich beeindruckt war. Aus dem schnellen, quartenlastigen, 13-taktigen Thema entsteht hier eine längere Suite, wobei weitere Themen wie „Straight up and down" und „Out to lunch" aus der gleichnamigen Platte verarbeitet werden.

Something Sweet, Something Tender (comp. by E. Dolphy, arr. by M. Rüegg)
Das Arrangement dieser Ballade, die von Herbert Joos und Andy Scherrer interpretiert wird (ebenfalls auf „Out to lunch" zu finden), entfernt sich nicht allzuviel vom Original, wobei das Thema am Schluß von den Bässen unisono gespielt wird. Einer der Höhepunkte auf vorliegender Aufnahme.

Straight Up & Down
In diesem kurzen Fragment von „Out to lunch" versteckt sich eigentlich ein Blues. Zuerst spielen wir das Stück in etwa so, wie es vielleicht Mingus gespielt hätte (Solist Bumi Fian), dann gibt es eine Bebop-orientierte Version und am Schluß führt Muthspiel die Band wieder an die Originalversion heran.

Mathias Rüegg

Jitterbug Waltz (comp. by F. Waller, arr. by M. Rüegg)
Dolphy gibt Fats Waller als ersten Jazzmusiker an, von dem er bewußt was gehört hatte. Jitterbug Waltz ist das einzige fröhliche, unbeschwerte Stück, das Dolphy unter eigenem Namen aufnahm. Und so wollen wir den Abend auch beschließen.

Mathias Rüegg

VIENNA ART ORCHESTRA

Outward Bound: Dolphy, Freddie Hubbard (trpt), Jaki Byard (p), George Tucker (b), Roy Haynes (d) Rec. 4/60 OJC
Out There: Dolphy, Ron Carter (vc), George Duvivier (b), Roy Haynes (dr) Rec. 8/60 OJC
Far Cry: Eric Dolphy, Booker Little (trpt), Jaki Byard (p), Ron Carter (b), Roy Haynes (dr) Rec. 12/60 OJC
Out to lunch: Dolphy, Freddie Hubbard (trpt), Bobby Hutcherson (v), Richard Davis (b), Tony Williams (d) Rec. 2/64, Blue Note

Quellen
„Eric Dolphy" by V. Simsko + B. Teppermann
Down Beat, September 1960
Nat Hentoff 1964

JÖBSTL KG
STYRIAN ART TRANS
GASWERKSTRAßE 103
A - 8020 GRAZ
TEL.:58 34 01 - 0
WELTWEITE KUNSTTRANSPORTE UND KUNSTVERPACKUNGEN

Österreichische
MUSIKZEIT
schrift

„Mich fasziniert das Wechselspiel
zwischen Elektronik
und traditionellem Ensemble,
die Erzeugung von Hyperklängen,
ja sogar von Hyperinstrumenten.

OLGA NEUWIRTH

NEUWIRTH-PORTRAIT
IM OKTOBER-HEFT '95

✆ +43-1 / 512 68 69

Leder & Schuh
Aktiengesellschaft
LS.

OUR EggVIPment

GRAZER CONGRESS
Convention-Center Graz, Austria

A-8010 Graz, Schmiedgasse 2/1.
Tel. 0316/8049-0, Telex 31/1829, Telefax 0316/826467

BIOGRAPHIEN

Peter Ablinger

Geboren 1959 in Schwanenstadt, Oberösterreich. Graphikstudium in Linz, Kompositionsstudium in Graz und Wien bei Gösta Neuwirth und Roman Haubenstock-Ramati. Seit 1982 in Berlin. 1988 Gründung des Ensembles „Zwischentöne". Bis 1992 Leitung des Festivals „Klangwerkstatt". 1993 Gastprofessur an der Musikhochschule Graz.

Arditti String Quartet

Seit der Gründung durch Irvine Arditti im Jahr 1974 erlangte das String Quartet weltweiten Ruf als ständige Interpreten zeitgenössischer Musik sowie Musik des 20. Jahrhunderts. Von einigen Ausnahmen abgesehen, hat das Quartett bereits mit allen gegenwärtigen Komponisten dieser Musik gespielt; es betrachtet dies als vitalen Beitrag zum interpretorischen Prozeß moderner Musik. Ziel ist es, Komponisten aller Stilrichtungen dazu zu ermutigen, für das String Quartet zu komponieren. Das Arditti Quartet hat „Meisterklassen" in vielen Ländern für Musiker und Komponisten veranstaltet, und seit 1982 sind die Quartet-Mitglieder immer wieder Tutoren für Streichinstrumente in den Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt.
Das Schallplattenverzeichnis des String Quartets beträgt über 30 CD's, die weltweit erhältlich sind. Viele von diesen erlangten Preise durch die Weltpresse: unter ihnen ist der „Choc"-Preis von Le Monde de la Musique für die CD mit der Musik von John Cages, der „Grand Prix du Disques Academie Charles Clos" und der „Internationale Record Critics-Preis" für ihre Elliott Carter-Aufnahme sowie der Deutsche Schallplattenpreis für ihre Aufnahme von Henze, Rihm und Xenakis – Streichmusik.
Im Jänner 1991 wurde ihre zweite CD für die New Yorker Grammavision für den Grammy Award nominiert. Das Arditti Quartet bereitet gerade eine größere Serie von CD's für Disques Montaigne Paris vor, 15 von ihnen sind bereits erschienen.

Robert Ashley

Geboren am 28. März 1930 in Ann Arbor. Studierte Musiktheorie, Klavier, Komposition und Akustik an der Universität von Michigan und an der Manhatten School of Music. Er war einer der Gründer des ONCE Festivals (1960-1967) und er unternahm von 1966 bis 1976 mit der Sonic Arts Union Tourneen in Amerika und Europa. Von 1969 bis 1981 war er Direktor des Center of Contemporary Music am Mills College, Oakland. Seither lebt und arbeitet er in New York. Opern von Robert Ashley: „in memoriam...Kit Carson" (1962), „Music with Roots in the Aether" (1976), „Perfect Lives" (1980), „Atalanta (Act of Gods)" (1982), „Improvement (Don Leaves Linda)" (1989), „eL/Aficionado" (1991), „Now Eleanor's Idea" (1992), „Foreign Experiences" (1993).

Orientzauber '95

Europas größte Orientteppich-Verkaufsausstellung auf Schloß Kornberg

Das Teppichereignis in Österreich: knapp 5000 handgeknüpfte Orientteppiche im Gesamtwert von über 100 Millionen Schilling, angefangen von alten Kaukasen über feinste Seidenteppiche bis hin zu modernen Variationen. Es gibt kaum eine Art, Größe oder Preisklasse, die nicht beim Orientzauber '95 vertreten wäre.

Damit der Besucher nicht den Überblick verliert, sind die Räume thematisch gegliedert und im (kostenlosen) Ausstellungsführer ausführlich beschrieben.

Die diesjährige Sonderausstellung "Il Ráh – der Weg der Bachtiari-Nomaden (Iran)" zeigt Photographien des Ethnographen und Dokumentarfilmers Farhad Varahram. Zwei moderne Teppichartten, Tollu und Yayla, bilden den Schwerpunkt der Ausstellung. Außerdem zu sehen: "Wohnkultur" – eine Ausstellung führender steirischer Tischlereien.

Bis 15. 10. (tägl. 10-18h) beim Kunstmarkt auf Schloß Kornberg bei Feldbach/Oststeiermark. Informationen unter Tel. 0 31 52/42 00.

Dr. Huschang Rohani

8010 Graz, Münzgrabenstr. 10

Ashley-Ensemble
Mitglieder des Ensembles von Robert Ashley

Sam Ashley entwickelte einen persönlichen Performance-Stil auf Basis seiner Vorliebe für schamanistische Mystik. Sowohl als Sänger als auch als Performance-Künstler in der Szene elektronischer Musik tritt er seit 15 Jahren auf.
Thomas Buckner hat als Tenor mehr als 100 Werke zeitgenössischer Musik uraufgeführt, von denen die meisten für ihn geschrieben worden waren. Als Auftraggeber und Interpret bestimmt er die (hauptsächlich) amerikanische zeitgenössische Musik mit. Kürzlich erschienen zwei CDs („Full Spectrum Voice" und „Sign of the Times") mit neuen Werken beim Label „Lovely Music".
Marghreta Cordero wuchs in einer Familie wandernder Musiker in New Mexico auf. 1992 begann sie, mit Robert Ashley zu arbeiten.
Tom Hamilton arbeitet sowohl als Tontechniker als auch als composer/performer eigener elektronischer Musik. Als Solist und mit der Gruppe „Act of Finding" gab er Konzerte hauptsächlich in den wichtigsten New Yorker Clubs und in Europa.
Jacqueline Humbert arbeitet seit 15 Jahren als Sängerin sowie als bildende Künstlerin, insbesonders als Kostümbildnerin. Sie hat in beiden Bereichen mit wichtigen Künstlern zusammengearbeitet, vor allem mit Filmemachern, Choreographen und Komponisten.
Joan La Barbara ist eine der vorrangigen Sängerinnen zeitgenössischer Musik. Sowohl ihre Interpretationen von Werken von Komponisten wie Morton Feldman, John Cage oder Robert Ashley, als auch ihre eigenen Performances finden weithin Beachtung. Zuletzt erschien als eine Kooperation mit dem Dichter Kenneth Goldsmith der Liederzyklus „73 Poems" bei „Lovely Music".
Amy X Neuburg ist Komponistin und Sängerin. Vor allem in Kalifornien und an ihrem Wohnort San Francisco ist sie in der Szene zeitgenössischer Musik tätig, beispielsweise mit ihrer Band „Amy X Neuburg & Men".

José Luis de Delás

Geboren 1928 in Barcelona. Er studierte Musik (Violine und Theorie) in seiner Heimatstadt, später Komposition und Dirigieren an der Musikhochschule in München und bei Hermann von Waltershausen. 1954 kehrte er nach Spanien zurück. Bis 1957 dirigierte er Konzerte, in denen er dem spanischen Publikum erstmals Musik von Nono, Stockhausen, Berio u.a. vorstellte. 1957 entschloß er sich aus politischen Gründen, Spanien zu verlassen. Er lebt seit 1960 als freischaffender Komponist in Köln. 1968 bis 1970 war er Mitarbeiter des Studios für Elektronische Musik an der Rijksuniversiteit in Utrecht. Seit 1993 ist er als Dozent für Komposition und Analyse an der Musikfakultät der Universität von Alcalá de Henares bei Madrid tätig.

Pascal Dusapin

Geboren am 29. Mai 1955 in Nancy. In seiner Jugend spielte er Orgel, doch ohne berufliche Ambition. An der Sorbonne besuchte er 1974-78 die Kurse von Iannis Xenakis, der eine starke Fas-

wirtschaft und kultur gehören zusammen.

darum
helfen
wir
bewährtes
bewahren,
darum
fördern
wir
die
junge
kunst.

WIRTSCHAFTSKAMMER

Ges.m.b.H.
ZIEGER
INNENAUSSTATTUNG
BODENVERLEGUNG

Bodenbeläge, Spannteppiche, Parketten, Tapeten, Gardinen, Vorhang- u. Möbelstoffe, Karniesen, Jalousien, Rollo, Polstermöbel

8010 GRAZ
C.-v.Hötzendorf-Str. 113
03 16 / 47 53 83

Einer zum Wohnfühlen

WohnUnion

zination auf ihn ausübte. Ihr Verhältnis wurde später so eng, daß Xenakis ihn eine Zeit lang als seinen einzigen „Schüler" betrachtete. In Vincennes studierte er 1979 bei der Musikwissenschaftlerin Ivanka Stoianova und begegnete anläßlich eines Seminars Franco Donatoni, der ihm wertvolle handwerkliche Ratschläge gab. Mit 22 Jahren erhielt er den Preis der Fondation de la vocation und wurde 26jährig Stipendiat der Villa Medici in Rom. Dusapin hat heute eine wichtige Stellung in der französischen Musik inne.

Silvia Fómina

russischer Abstammung, geboren in Argentinien, in Deutschland lebend
1978–1985 – Erste musikalische Ausbildung in Buenos Aires
1989–1990 – Stipendiatin des DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst)
seit 1989 vom Komponisten György Ligeti als Privatschülerin aufgenommen
1991 Kompositionsauftrag des WDR, Köln (Uraufführung März 1992 in Köln durch das Asko-Ensemble, Holland)
1991 Erster Preis bei dem Internationalen Wiener Kompositionswettbewerb unter der künstlerischen Leitung von Claudio Abbado (Aufführung von „Im Halbdunkel" durch das Asko-Ensemble im Oktober 1992 in Wien)
1993 Auftrag der Berliner Festspiel GmbH für die Festspiele im September 1995: „Permanenza" für mikropolyphonisches, im Raum verteiltes Orchester, bestehend aus 20 Live-Stimmen und einer computerunterstützten Realisation von 50 Einzelstimmen, Uraufführung: März 1995 in Paris durch das Chamber Orchester of Europe, Dirigent: C. Abbado

Fred Frith

Geboren 1949 in England.
An der Cambridge Universität war Frith 1968 Mitbegründer von „Henry Cow". Während des zehnjährigen Bestehens machte die Gruppe zahlreiche Aufnahmen und tourte mehr oder weniger regelmäßig durch Europa.
Als Improvisator hat er mehrere hundert Konzerte gegeben, von Soloauftritten auf selbstgebauten Instrumenten bis zu Auftritten mit großen Gruppen wie der „Company" von Derek Bailey oder der „2000 Statues" von Eugene Chadbourne. „Guitar Solos", 1974 aufgenommen, bildet einen Meilenstein in der Geschichte dieses Instruments.
Zu seinen kompositorischen Arbeiten zählen u.a. drei Liederalben mit Gedichten von Chris Cutler (als Art Bears) und Stücke für Gruppen wie Curlew, Aksak Maboul, Material, Dense Band.
Ist Baßspieler in John Zorn's „Naked City".
Laufende Projekte inkludieren „The Guitar Quartet" (mit Rene Lussier, Nick Didkovsky und Mark Howell), „Stone, Brick, Glass, Wood, Wire" (graphische Partitur für alles bis zu 21 Musikern), und „Portraits des Inconnus", eine Installation mit dem Pariser Maler Beatrice Turquand d'Auzay.
Der Dokumentarfilm „Step across the border" von Nicolas Humbert und Werner Penzel, der den Award gewann, stellt Fred Frith in den Mittelpunkt.

Was wir von der Familie Weitzer für Sie tun können? Eine Menge.

Das klassische Ambiente, das vorzügliche Restaurant, das Café, die Bar, die Weinstube, die Sauna bieten Ihnen alle Möglichkeiten gepflegter Gastlichkeit. Genießen Sie die gediegene Atmosphäre internationalen Standards im Hotel Weitzer, das Haus ohne Parkplatzsorgen. Willkommen in unserer Familie!

DAS WEITZER

****

GRAZ

SRS HOTELS Zentrale Reservierung: 8011 Graz, Grieskai 12–14, Tel.: 0316/903-0, Telex: 31-1284, Telefax: 0316/903-88

HEIM & HAUS

TEPPICH • TAPETEN • PARKETT • MARKT

Beat Furrer

Geboren am 6. Dezember 1954 in Schaffhausen (Schweiz); erhielt an der dortigen Musikschule seine erste musikalische Ausbildung (Klavier). Nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahr 1975 studierte er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Dirigieren bei Otmar Suitner sowie Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati.
1985 gründete er das Klangforum Wien (ursprünglich „Société de l'Art Acoustique").
Im Auftrag der Wiener Staatsoper schrieb er seine erste Oper „Die Blinden" (ausgehend von Maurice Maeterlincks gleichnamigem Stück und Platons „Höhlengleichnis"), die bei Wien modern 1989 im Odeon erstmals aufgeführt wurde. Unter Claudio Abbado gelangte sein Werk „Face de la Chaleur" für Flöte und Orchester 1991 im Wiener Musikverein zur Uraufführung.
Seit Herbst 1991 ist Furrer ordentlicher Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Seine Oper „Narcissus" wurde am 1. Oktober 1994 im Rahmen des „steirischen herbstes" an der Grazer Oper uraufgeführt.

Eva Furrer

Flötistin. Geboren 1965 in Judenburg, Österreich. Mehrfach gewann sie „Jugend musiziert"-Wettbewerbe in Leoben. Von 1987 bis 1990 war sie Soloflötistin des Gustav Mahler Jugendorchesters unter Claudio Abbado. 1988 diplomierte sie mit Auszeichnung an der Musikhochschule Wien bei Wolfgang Schulz und erhielt den Würdigungspreis für besondere künstlerische Leistungen vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung.
Eva Furrer hat mit dem Tonhalle Orchester Zürich bei den Luzerner Festwochen, mit dem ORF-Symphonieorchester unter Hans Zender und dem Wiener Jeunesse Orchester zusammengespielt. Seit 1990 ist sie Mitglied des Klangforum Wien.

Stefano Gervasoni

Geboren 1962 in Bergamo (Italien). Er studierte Komposition bei Luca Lombardi, Niccolo Castiglioni und Azio Corghi am „G. Verdi"-Konservatorium in Mailand. 1990 besuchte er Kurse von György Ligeti. 1992 konnte er, aufgrund von Stipendien, die er 1988 erhalten hatte, den Kompositions- und musikalischen Informationskurs (1992/93) bei IRCAM in Paris besuchen, wo er auch derzeit lebt.
Er gewann mehrere internationale Preise: So wurde er für die „Internationale Gaudeamus Musik-Woche" 1989, 1990 und 1991 ausgewählt; 1992 für das „Forum Junger Komponisten" (Köln). 1993 erhielt er einen Auftrag vom „Ensemble InterContemporain" und einen anderen vom französischen Kulturministerium.
Seine Kompositionen – bei Ricordi verlegt – wurden bei zahlreichen Festivals in Italien und in anderen Ländern aufgeführt.

Sicher ist sicher.
HYPO-Pfandbriefe.

HYPO
LANDESBANK STEIERMARK

3fache Sicherheit.

LANDES-HYPOTHEKENBANK STEIERMARK 8010 GRAZ, RADETZKYSTRASSE 15-17 ✆ (0316) 80 51-0 • Graz • Bruck/Mur • Deutschlandsberg • Feldbach
Fürstenfeld • Leibnitz • Liezen • Leoben • Judenburg • Schladming

Wolfgang Hattinger

Geboren 1962 in Bruck/Mur. Studien aus Philosophie, Psychologie und Pädagogik an der Universität Graz. Seit 1983 Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Hauptfächer Komposition (Andrzej Dobrowolski) und Klarinette (Karl Steinwidder); 1990 Kompositionsdiplom mit Auszeichnung und Sponsion zum Mag. art. Mitarbeiter am Institut für Wertungsforschung und Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der MHS Graz; 1992 Dirigiermeisterkurs bei Peter Eötvös. Gastdirigent des Klangforum Wien; 1994 Portraitkonzerte zeitgenössischer Komponisten für den ORF (Klaus Huber, Isang Yun); 1995 Organisator und Programmgestalter von „open music", einer Konzertreihe für heutige Musik in Graz. CD-Einspielung „A lo Nuevo" mit dem „Quinteto Tango".
Werke für Kammerensembles, Chor, Orchester, Elektronik und radiophone Arbeiten. Auftritte als Komponist, Instrumentalist und Dirigent. Rundfunk- und Fernsehproduktionen.
Wissenschaftliche Arbeiten (u.a. „Wenn sich einer kratzt, ohne genau zu wissen, wo es ihn juckt. Bemerkungen zur Postmodernediskussion." Veröffentlicht in: Otto Kolleritsch (hrsg.), Studien zur Wertungsforschung Bd. 26.)

Roman Haubenstock-Ramati

Geboren am 27. Februar 1919 in Krakau; studierte dort Musikwissenschaft und Philosophie sowie Komposition bei Artur Malawski und nahm dann noch Unterricht bei Józef Koffler in Lemberg. 1947–1950 war er Leiter der Musikabteilung von Radio Krakau, 1950–1956 in Tel Aviv Direktor der Zentralen Musikbibliothek sowie Professor an der Musikakademie. 1957 kehrte er nach Europa zurück, arbeitete zunächst am Studio de Musique Concrète in Paris, wo er wichtige Anregungen durch Olivier Messiaen erhielt, und wurde dann Lektor und musikalischer Berater der Universal-Edition Wien; in Wien nahm er auch seinen ständigen Wohnsitz. Gastprofessuren in Buenos Aires, Stockholm sowie an der Yale University. 1973 nahm er eine Berufung an die Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst an, wo er bis 1989 als ordentlicher Hochschulprofessor eine Klasse für Komposition leitete. Neben der Kompositionstätigkeit widmete sich Haubenstock-Ramati der Entwicklung neuer Notationsformen und der Musikgraphik. Träger des Staatspreises für Musik.

Robert Rainer Höldrich

Geboren 1962 in Linz.
1983 - 1991 Studien in Graz (Komposition, Elektrotechnik).
Arbeitet am Institut für Elektronische Musik Graz.

Philipp Jeck

Philipp Jeck wurde in visueller Kunst am Dartington College für Kunst in Devon, England, geschult. In den frühen achtziger Jahren begann er Komposition mit Kassettenrekordern und Bändern zu erforschen.
Seither spielt er Konzerte in Europa, oft

Musik-Konzepte

Die Reihe über Komponisten

Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn

Sonderband
Darmstadt-Dokumente
Band I

etwa 330 Seiten,
ca. DM 60,--
ca. öS 468,-- / sfr 61,--
ISBN 3-88377-487-1

Heft 87
Johann Sebastian Bach
Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk

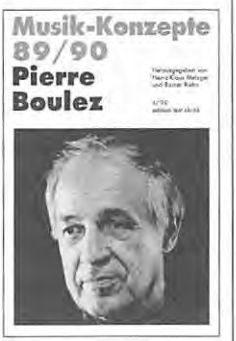
112 Seiten, DM 24,--
öS 187,-- / sfr 25,--
ISBN 3-88377-494-4

Heft 88
Claudio Monteverdi
Um die Geburt der Oper

etwa 100 Seiten, DM 24,--
öS 187,-- / sfr 25,--
ISBN 3-88377-495-2

Heft 89/90
Pierre Boulez

etwa 150 Seiten, DM 36,--
öS 281,-- / sfr 37,--
ISBN 3-88377-506-1



Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München

mit der Tänzerin/Choreographin Laurie Booth zusammen (Gastspiele und Tourneen). Jeck trat bei Festivals in Gent, Salzburg und Freiburg, sowie im Kanal 4 TV und BBC 2 TV auf. Er arbeitete mit dem Visual-Künstler Lol Sargent beim Vinyl Requiem (eine Aufführung mit 180 Kassettenrekordern und zwölf Videoprojektoren sowie zwei Filmprojektoren) zusammen und gewann in Time Out (London) den „Performance"-Preis 1993. „Vinyl Requiem" wurde beim Sommerfestival am 25. und 26. August 1995 in Hamburg gezeigt. Außerdem arbeitete er mit der Violonistin Sianed Jones bei „Glimmer to gleam" (eine Aufführung für 30 Plattenspieler und Violinen) zusammen.
Seine Solo-CD „Loopholes" erschien kürzlich bei Touch Label.

G.X. Jupitter-Larsen

Eigene Berufsbezeichnung: Artist and Noisecian. Circa 250 Aufführungen während der letzten Jahre hauptsächlich auf Bühnen und im Radio. Beschäftigt sich seit Jahren mit Geräusch, Rauschen, Lärm, Abfall, Störung als Kunst und in Kunst. Veröffentlichte dutzende Tonträger. Arbeitet seit drei Jahren als Sound-Designer von Survival Research Laboratories.

Johannes Kalitzke

Geboren 1959 in Köln. Nach dem Abitur studierte er an der Kölner Musikhochschule Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller.
Ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Forschungszentrum IRCAM. Dort war er in dieser Zeit Schüler von Vinko Globokar, in Köln von Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik).
Sein erstes Engagement als Dirigent führte Johannes Kalitzke 1984 an das Gelsenkirchener „Musiktheater im Revier", wo er in den Jahren 1988 bis 1990 Chefdirigent war. Darüber hinaus übernahm er dort 1986 die Leitung des „Forums für Neue Musik" in der Nachfolge von Carla Henius. Seit 1991 ist er außerdem künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensembles für Neue Musik des Landes Nordrhein-Westfalen „Musikfabrik". Außerdem ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles und Sinfonieorchestern tätig. Als Komponist verzeichnet Johannes Kalitzke Erfolge mit Ensembles wie London Sinfonietta, Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien und Orchestern wie Sinfonieorchester des SWF. Er arbeitet zur Zeit an einer Oper, „Molière oder die Henker des Komödianten", eine Auftragsarbeit für das Land Schleswig-Holstein.

Klammer&Gründler Duo

Seit 1983. Strukturiert-improvisiert-elektroakustische Musik. Konzerte in Europa und den USA.
Seppo Gründler: (midi)guitar, low-budget midi and signal processing (sampler/synthesizer, computer, machines)
Josef Klammer: (midi)drums, alternative midi-controllers (sampler/effects)

Von Casino im Palais bis Casino am See

Die Kugel rollt. Der „Rouge & Noir"-Sekt prickelt. Der Jackpot fällt. Ob in der Casino-Bar oder am Spieltisch. Ob rustikal am offenen Kamin oder feudal im Palais Esterhazy. Sie machen Ihr Spiel. In exklusiver Atmosphäre. Bei Roulette, Baccara, Black Jack, Poker, Red Dog, European Seven Eleven, Sic Bo, Glücksrad und Spielautomaten mit dem MEGA-Austria-Jackpot. Um öS 260,– erhalten Sie Begrüßungs-Jetons im Wert von öS 300,–.

CASINOS AUSTRIA
12x in Österreich

CASINO BADEN · CASINO BADGASTEIN · CASINO BREGENZ · CASINO GRAZ · CASINO INNSBRUCK · CASINO KITZBÜHEL
CASINO KLEINWALSERTAL · CASINO LINZ · CASINO SALZBURG · CASINO SEEFELD · CASINO VELDEN · CASINO WIEN

Olga Neuwirth

seit 1995 bei Ricordi

In Graz
Akroate Hadal (1995)
für Streichquartett / UA: Graz, Musikprotokoll, 4.10.95

Nächste Uraufführung
Vampyrotheone (1995)
für drei Ensembleformationen mit 3 Solisten / UA: Donaueschingen, Musiktage, 22.10.95

George Lopez

In Graz
Balztanz und Fahneneid (1995)
für Vla solo, Vl., 2 Vc. und Kb. / UA: Essen, IGNM-Weltmusiktage, 25.6.1995

Nächste Uraufführung
Scène aux champs / Marche au supplice (1995/96)
für Ensemble / Wien, 18.3.1996

Musikverlag G. Ricordi & Co.
Velaskostraße 6, D-85622 Feldkirchen b. München
Tel. (+4989) 99 15 06-0, Fax 903 88 59

RICORDI

Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer gegründet, ist inzwischen das wichtigste Solistenensemble für zeitgenössische Musik in Österreich. Spartenüberschreitende Projekte mit Tanz, Bildender Kunst und Literatur sowie regelmäßige didaktische und animatorische Arbeit gehören ebenso zum Selbstverständnis des Ensembles wie die kontinuierliche Konzerttätigkeit in den wichtigen Musikzentren. Seit der Saison 1993/94 gastiert das Klangforum Wien auf den großen Podien der Musik (Salzburger Festspiele, Centre Pompidou Paris, Wiener Festwochen, Biennale Venedig, Wien modern, steirischer herbst, Huddersfield Festival, Festival Witten, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik).
Als österreichisches Ensemble, dessen Kern aus 16 Musikern besteht, möchte das Klangforum Wien eine intensive Auseinandersetzung mit dem unmittelbar zeitgenössischen Schaffen realisieren – unter dem Blickwinkel rein qualitativer Orientierung, um damit den Werken der Moderne ein Forum authentischer Aufführungspraxis zu bieten sowie einer interessierten Öffentlichkeit verbindliche Möglichkeiten der Rezeption zu vermitteln.

Bernhard Lang

Geboren am 24. Februar 1957 in Linz. Philosophie- und Germanistikstudium, Jazztheorie- und Klavierstudium. Harmonielehre- und Kompositionsstudium bei A. Dobrowolsky, Kontrapunkt bei H. M. Pressl. Wesentliche Anregungen durch Begegnungen mit Gösta Neuwirth. Auseinandersetzung mit Elektronischer Musik und computerunterstützter Komposition, ausgehend von Arbeiten am Institut für Elektronische Musik Graz. Lehrauftrag für Harmonielehre und Tonsatz an der Musikhochschule Graz. Aufführungen verschiedener Werke im In- und Ausland.

Robert Lepenik

Geboren 1966 in Graz
Gitarrenstudium am Konservatorium Graz
1986 - 1994 Studium (Klassische Gitarre und Instrumentalpädagogik) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz.
Konzerte etc. als Gitarrist in diversen Rockbands (S.K., Blow, Marketender, Privat Curtain, Red Lake, Unserious Acoustic Comix)
Gitarrist und Komponist der Hardcoreband „Fetish 69"

George López

Geboren am 30.11.1955 in Havanna (Kuba), 1960 in die USA ausgewandert, in New York City und Chicago aufgewachsen. Erste Kompositionsversuche ab 1970, durch die Musik von Ives, Mahler, Berg, Messiaen, Stockhausen und Xenakis angeregt.
Musikstudium in Kalifornien 1971-1975, danach Vernichtung fast aller früheren Arbeiten.
1976 Aufenthalt in Chicago (Fabrikar-

beiter), danach in den Bundesstaaten Idaho und Arizona.
Im Frühjahr 1977 Umzug nach Portland (Oregon), Film- und Videoarbeiten.
Im Frühjahr 1983 Umzug nach dem Methow Valle im Norden des Bundesstaates Washington (einer verhältnismäßig einsamen und unerschlossenen Gegend an der Ostseite der Kaskadenkette). Forst- und Landarbeit, intensive Beschäftigung mit Umweltpolitik.
Ab 1987 längere Aufenthalte in Deutschland, im Herbst 1990 Umzug nach Europa, wohnt seit Herbst 1991 im Mölltal (Oberkärnten, Österreich).
Aufführungen in Europa, ebenso Förderungen (Akademie der Künste, Berlin; Siemens-Stiftung; Paul-Sacher-Stiftung, Basel; Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks; österreichisches Staatsstipendium 1995).

Alvin Lucier

Alvin Lucier gründete 1966 zusammen mit den Komponisten Robert Ashley, David Behrman und Gordon Mumma die „Sonic Arts Union". Lucier ist einer der Pioniere der zeitgenössischen musikalischen Komposition und Aufführung. In den letzten Jahren ist er mit einer Serie von Sound-Installationen sowie mit Kompositionen für Solo-Instrumente, Kammerensembles und Orchester hervorgetreten. In diesen Werken werden durch genaues Stimmen Klangwellen in räumliche Bewegung versetzt. Alvin Lucier arbeitet in Nordamerika, Europa und Asien. 1989 installierte er sein „Music on a Long Thin Wire" in Kyoto. 1990 war er sechs Monate lang Gast des DAAD in Berlin und 1992 Gastkomponist

beim Festival „Time Of Music" in Viitasaari, Finnland.

Isabel Mundry

Geboren 1963 in Schlüchtern, aufgewachsen in Berlin. 1983–1991 Kompositionsstudium an der Hochschule der Künste Berlin bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth, gleichzeitig Belegung der Fächer Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der TU. Anschließend Kompositionsstudium an der Musikhochschule in Frankfurt a. M. bei Hans Zender. Von 1992 bis 1994 in Paris, zunächst als Stipendiatin an der Cité des Arts, dann am Ircam im Rahmen eines Informatik- und Kompositionskurses.
Lehraufträge für Musiktheorie seit 1986, zunächst an der Berliner Kirchenmusikschule, von 1991 an der Hochschule der Künste Berlin. Zur Zeit kompositorisch tätig in Wien sowie Lehrtätigkeit in Berlin.
Die Kompositionen wurden u.a. vom Ensemble Modern, Klangforum Wien, Ensemble Recherche, Musikfabrik Nordrheinwestfahlen sowie Ensemble Resonanz der Jungen Deutschen Philharmonie interpretiert.

Olga Neuwirth

Geboren 1968 in Graz. Kompositionsworkshops bei Hans Werner Henze und Gerd Kühr (1983–1986). Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik in Wien bei Erich Urbanner (Magisterium 1993) sowie am Elektroakustischen Institut bei Dieter Kaufmann und Wilhelm Zobl. Wesentliche Anregungen durch die Begegnung mit Adriana Hölszky. Auslandsaufenthalt am „Conservatory of Music" in San Francisco bei Elinor Armer.
1993/94 Studium bei Tristan Murail in Paris sowie am IRCAM. Jurymitglied der „Münchner Biennale für Neues Musiktheater" 1994, Aufträge von und Aufführungen bei: (u.a.) Wiener Festwochen, Musikprotokoll Graz, Stuttgarter Tage für Neue Musik, Arditti Streichquartett, Donaueschinger Musiktage.

Christian Ofenbauer

Geboren am 24. März 1961 in Graz. Studium an der Wiener Musikhochschule bei Herbert Tachezi (Orgel), Alfred Uhl (Tonsatz) und Friedrich Cerha (Komposition), Privatstudien zur Aufführungspraxis Alter Musik mit Josef Mertin, 1986 Studienaufenthalt in Paris (Kontakte zu Pierre Boulez), 1988 Abschluß des Studiums mit dem Magister Artium. Konzerte und Rundfunkaufnahmen als Organist und Komponist im In- und Ausland, 1982–1987 Titularorganist an der Votivkirche, 1983–1987 intensive Zusammenarbeit mit Theater Angelus Novus (u.a. 1987 Produktion „Tod des Hektor" mit 12-stündiger Aufführungsdauer), seit 1986 als Gastdozent an verschiedenen Hochschulen und Universitäten im In- und Ausland tätig, ab 1989 Lehrauftrag an der Wiener Musikhochschule für Satzlehre, Gehörbildung und Formanalyse.
1991-92 Gastprofessur an der Universität Gießen (Seminare über „Die Oper als Ort des Theaterwissenschaftlers" und

szenisches Projekt „Fatzermaterial von Bertold Brecht");
Aufträge: ORF, Wiener Konzerthausgesellschaft, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, steirischer herbst Graz, Festival Wien Modern, Konzerte und Rundfunkaufnahmen als Organist und Komponist im In- und Ausland. Mitglied des Ensembles „die reihe". Seit 1994 Gastprofessur für Komposition am Mozarteum.

ORF-Symphonieorchester

1969 im Zuge der Reorganisation des Österreichischen Rundfunks gegründet, löste das ORF-Symphonieorchester das bis dahin bestehende Große Rundfunkorchester ab und übernahm auch die besten Musiker aus anderen Formationen der verschiedenen österreichischen Rundfunkstudios. Erster Chefdirigent wurde Milan Horvat, der die vom ORF gestellte Zielsetzung, ein leistungsfähiges Symphonieorchester primär für die speziellen Aufgaben des Rundfunks – zumal im Bereich der nationalen und internationalen Musik des 20. Jahrhunderts – aufzubauen, schnell erfüllte.
Neben Horvat, der 1975 durch den jungen Finnen Leif Segerstam abgelöst wurde, wirkten namhafte Dirigenten wie Ernest Bour, Bruno Maderna, Wolfgang Sawallisch, David Oistrach, Vaclav Neumann, Carl Melles, Gerd Albrecht, Lamberto Gardelli, Michael Gielen, Christoph von Dohnanyi, Charles Mackerras, Georges Prêtre, Argeo Quadri, Jerzy Semkow u.a.
Mit dem dritten Chefdirigenten Lothar Zagrosek (1982–1986) wurde ein breites Repertoire erarbeitet, das von vorklassischer Musik bis zur neuesten Avantgarde reicht.
Auch Ausflüge in die Oper (Zemlinskys Florentinische Tragödie und Der Zwerg unter Gerd Albrecht im Theater an der Wien, Bernsteins A Quiet Place unter der Leitung des Komponisten in der Wiener Staatsoper, sowie Schrekers Die Gezeichneten bei den Wiener Festwochen 1989) hat das ORF-Symphonieorchester unternommen.
Im September 1989 übernahm der 1945 in Israel geborene, in den USA ausgebildete Pinchas Steinberg die Chefdirigenten-Stelle des Orchesters. Mit ihm unternahm es seine erste Japan-Tournee (1991) sowie im März 1992 eine Spanien-Tournee.

Gérard Pesson

1958 in Torteron (Cher) geboren. Studierte Literatur und Musikologie in Paris, Orchestration (bei Marius Constant), Analyse (bei Betsy Jolas) und Komposition (bei Ivo Malec). Kompositionspreise (u.a. in Toulouse). Studienaufenthalt in der Villa Medici in Rom (1990-92), Gründung der Zeitschrift „Entretemps". Als Produzent tätig bei Radio France. Dozent für Analyse am Konservatorium in Vitry-sur-Seine.

Dimitrios Polisoidis

Geboren 1961 in Thessaloniki/Griechenland. Violinstudium in Thessaloniki bei Dani Dossiou und in Graz bei Christos Polyzoides. Violastudium bei Herbert Blendinger. 1989–1993 Stimmführer der Bratschen im Grazer Philharmonischen

Orchester. Seit 1982 intensive Beschäftigung mit Neuer Musik und Improvisation.
Seit 1993 Mitglied des „Klangforum Wien". Gründungsmitglied des Contrast Trio und Atelier Instrumental (CD-Produktion mit österreichischen Komponisten 1993). Zahlreiche Plattenaufnahmen und CD-Einspielungen.

Winfried Ritsch

Geburt und Kindheit in Tirol. Studium Elektrotechnik-Toningenieur (TU Graz). Beschäftigt als Assistent am Institut für Elektronische Musik an der Musikhochschule Graz. Gründung des Klangateliers Algorythmics.
Beschäftigung mit dem Medium Radio, Realisation von Performances, Installationen und Skulpturen zu diesen Themen. Arbeiten an telematischen Projekten (Netzwerke).

Rebecca Saunders

Geboren 1967 in London. Musikstipendiatin an der Universität Edinburgh in Schottland 1991–1994, Hauptfach Geige. Studierte Komposition bei Nigel Osborne und bei Wolfgang Rihm (an der Hochschule für Musik Karlsruhe: 1991/92 Fraser Schorlarship; 1992–1994 DAAD-Stipendiatin). 1994–1997 „Premier" Doktorandenstipendium der Edinburgh Universität (seit Oktober 1994).
Aufführungen u.a. bei Frankfurt Feste, Illingen Festival, bei der ECAT series in Scotland, bei der Portobello Concert Series in London, Heidelberg Festival, Arbeitstagung Darmstadt, Tage für Neue Musik Stuttgart, bei verschiedenen Projekten in Schottland, Deutschland und Dänemark. Kompositionsaufträge u.a. Hebrides Ensemble (Schottland), Jacobson Prize Commission (Wales), Heidelberg Festival Ensemble, Zanfonia (London). Aufführungen der SDR, HR, SR und WDR.
Busoni Förderpreis 1995 der Akademie der Künste, Berlin.
Zur Zeit wohnt sie abwechselnd in Schottland und Deutschland und hat drei Monate des Jahres beim Komponieren in New York verbracht.

Gunter Schneider

Geboren 1954. Studierte Gitarre und Musikwissenschaft in Innsbruck, unterrichtet an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Improvisator, Interpret Neuer Musik mit Ensemble Modern Frankfurt, Klangforum Wien, CALL BOYS INC., Burkhard Stangls MAXIXE, K&K-Experimentalstudio, Radu Malfatti, Barre Phillips, Malcolm Goldstein, Robert Dick. Duo mit Ehefrau Barbara Romen. Zusammenarbeit mit Komponisten von Ager bis Zwetkoff. Mehrere haben für ihn Stücke geschrieben, u.a. Gerold Amann, Fernando Grillo, Dieter Kaufmann, Werner Pirchner, Haimo Wisser.

Wolfram Schurig

Geboren am 30. Dezember 1967 in Bludenz (Vorarlberg). Nach Absolvierung des Musikgymnasiums in Feldkirch Lehramtsstudium (Blockflöte) am dortigen Konservatorium (1989 Lehrdiplom). Ab

1989 Blockflötenstudium bei Kees Boeke an der Musikhochschule Zürich (1993 Konzertdiplom), Komposition bei H.-U. Lehmann. 1992–1993 Kompositionsstudien bei Helmut Lachenmann (Musikhochschule Stuttgart), Preisträger beim Kompositionswettbewerb des WDR Köln, Stipendiat der Villa Musica in Mainz. 1994 Staatsstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Aufführungen seiner Werke in Köln, Dresden, Wien, Berlin, Bologna, Lugano, Zürich u.a. Rundfunkaufnahmen beim ORF, WDR und SFB.

Geneviève Strosser

Seit ihrer Ausbildung in Strasbourg und Paris spielt die Bratschistin mit Ensembles wie Itineraire, Ensemble Intercontemporain und dem Chamber Orchestra of Europe mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Hans Zender, Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Sir Georg Solti. Das Viola-Konzert von Stefano Gervasoni ist ihr gewidmet.

szene instrumental

Das Ensemble wurde 1994 von Wolfgang Hattinger für die Gestaltung von ORF-Komponistenportraits gegründet und war von Beginn an als Projektensemble konzipiert. Aus einem Pool von Musikern werden die unterschiedlichsten Kammermusikbesetzungen zusammengestellt. Das Ensemble umfaßt nun etwa 25 Musiker/innen, die allesamt dem Umfeld der Grazer Musikhochschule entstammen und sich im Laufe ihrer Ausbildung und Berufsausübung intensiv mit zeitgenössischer Musik befaßt haben. „szene instrumental" ist dennoch kein Spezialistenensemble, da alle Beteiligten auch in Orchestern und Ensembles tätig sind, die sich der klassisch-romantischen Tradition widmen.

Arturo Tamayo

Geboren in Madrid. Dort zunächst Studium an der juridischen Fakultät, ab 1964 dann Musikstudium am Königlichen Konservatorium in Madrid (Klavier, Schlagzeug, Musiktheorie, Komposition). 1969 Dirigierkurs bei Pierre Boulez, 1970 Studienabschluß in Madrid mit Auszeichnung. 1971 Übersiedlung nach Freiburg/Baden. Besuch der Staatlichen Hochschule für Musik (Komposition bei Wolfgang Fortner und Klaus Huber, Dirigieren bei Francis Travis). 1976 Dirigierkurs bei Witold Rowicki in Wien.
Von 1977 an rege Konzerttätigkeit und zahlreiche Rundfunkproduktionen, besonders im Bereich der Neuen Musik. Zusammenarbeit mit allen bedeutenden europäischen Orchestern, Auftritte bei verschiedenen Festivals (Donaueschingen, Musikprotokoll, Schwetzingen, Berliner Festwochen, Frankfurter Feste, Wien Modern u.v.a.). Dirigiertätigkeit u.a. an der Deutschen Oper Berlin, der Pariser Oper, der Wiener Staatsoper und am Teatro Lirico Nacional in Madrid. Während der letzten Jahre dirigierte Arturo Tamayo u.a. Konzerte mit dem RSO Berlin, der Basel Sinfonietta, dem Orchester der RAI Mailand, dem ORF-Symphonieorchester, dem Orchestre Philharmonique de Radio France und dem RSO Stuttgart.

Vienna Art Orchestra

1977 begann mit einem klassischen Subkultur-Konzert im Wiener Lokal der Jazz-Gitti die Karriere des von Mathias Rüegg geleiteten VAO. Die 1979 veröffentlichte Platte „Tango From Obango" fand Beachtung und von da an wuchsen Reputation und Repertoire. Tourneen führten das Orchester rund um die ganze Welt. Mit den Plattenveröffentlichungen „Suite for the Green Eighties" (1982), „From No Time to Rag Time" (1983) und „The Minimalism of Erik Satie" (1984) zeichnete sich die eklektizistische Linie des Orchesterrepertoires virtuoser, verfremdender Bearbeitungen ab. Die wichtigen Jazzpreise, die wichtigen Jazzfestivals, die wichtigen Schallplattenpreise wurden vom VAO im Laufe der mittlerweile fast zwanzigjährigen Existenz erobert. Als die seit Jahren bedeutendste Großformation im österreichischen Jazz formuliert das VAO immer wieder neue Blicke und Perspektiven auf Tradition und Widerspruchsgeist. Nach (u.a.) Jelly Roll Morton, Erik Satie, Charles Mingus, Franz Schubert, Duke Ellington gilt die Auseinandersetzung des Herbst '95-Projekts Eric Dolphy.

Musikverlag Boosey & Hawkes

NEUE WERKE

Louis Andriessen
Zilver
für Kammerensemble

Harrison Birtwistle
The Cry of Anubis
für Tuba und Orchester

Panic
für Saxophon, Schlagzeug und Orchester

Elliott Carter
Adagio Tenebroso
für Orchester

Unsuk Chin
Fantaisie mécanique
für fünf Instrumentalisten

York Höller
Aura
für Orchester

Steve Reich
City Life
für Ensemble

Wolfgang von Schweinitz
Wir aber singen (Hagener Fassung)
für Cello und Orchester

BOOSEY & HAWKES

Justus-v.-Liebig-Str. 22, 53121 Bonn,
Tel. 02 28-9 88 69 51, Fax 02 28-9 88 69 11
Österreich: Thomas-Sessler-Verlag,
Bösendorferstr. 4, A-1010 Wien

Das musikprotokoll '95 wird unterstützt von:

steirischer herbst '95

AKADEMIE GRAZ

Bundesministerium für
Wissenschaft, Forschung, Kunst

The British Council