



MaerzMusik 2012

Festival für aktuelle Musik  
17. — 25. März 2012

Pole: John Cage 100 – Wolfgang Rihm 60



## Vorwort

## Programm

- 4 — Matthias Osterwold  
MaerzMusik 2012  
Pole: John Cage 100 – Wolfgang Rihm 60
- 6 — Do 15. – So 18. März 2012, 20:00 Uhr  
Radialsystem V  
Sasha Waltz / Mark Andre: gefaltet
- 8 — Sa 17. März 2012, 19:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
Eröffnung MaerzMusik  
John Cage / Joan La Barbara
- 12 — Sa 17. März 2012, 22:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
Sonic Arts Lounge: Musik für Shō  
Banshikichō / Cage / Ichiyonagi
- 14 — So 18. März 2012, 11:00 Uhr  
Radialsystem V  
DREAM Frühe Lieder & Klavierstücke  
von John Cage
- 18 — So 18. März 2012, 16:00 Uhr  
Radialsystem V  
John Cage: Music for Piano
- 20 — So 18. März 2012, 19:00 Uhr  
Konzerthaus Berlin  
John Cage: 103 und One<sup>11</sup>
- 22 — So 18. März 2012, 22:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
Sonic Arts Lounge  
Tomomi Adachi Portrait
- 24 — Mo 19., Sa 24., Sa 31. März 2012  
Villa Elisabeth  
La Monte Young Marian Zazeela  
The Just Alap Raga Ensemble  
in Dream House
- 26 — Di 20. + Mi 21. März 2012, 17:30 Uhr  
Kammermusiksaal der Philharmonie  
QuerKlang: Experimentelles  
Komponieren in der Schule
- 28 — Di 20. März 2012, 19:00 Uhr  
Kammermusiksaal der Philharmonie  
Jennings / Young / Lucier /  
Scodanibbio / Cage
- 32 — Di 20. März 2012, 22:00 Uhr  
Berghain  
Sonic Arts Lounge: Williams Mix +
- 34 — Mi 21. März 2012, 19:00 Uhr  
Kammermusiksaal der Philharmonie  
Brecht / Rihm / Tenney / Nunes 36
- 38 — Mi 21. März 2012, 22:00 Uhr  
Berghain  
Sonic Arts Lounge  
Annie Gosfield Portrait
- 40 — Do 22. März 2012, 19:00 Uhr  
Philharmonie  
Wolfgang Rihm / Morton Feldman /  
Christian Wolff
- 42 — Do 22. März 2012, 22:00 Uhr  
Berghain  
Sonic Arts Lounge  
zeitkratzer & Sharp & Column One
- 44 — Fr 23. März 2012, 17:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
Alvin Lucier Dokumentarfilm
- 46 — Fr 23. März 2012, 20:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
Sonic Arts (Re) Union
- 52 — Sa 24. März 2012, 16:00 Uhr  
Sophienkirche  
Wolfgang Rihm / Heinrich Schütz
- 54 — Sa 24. März 2012, 19:30 Uhr  
Radialsystem V  
Sergej Newski: Ausland
- 56 — So 25. März 2012, 11:00 Uhr  
Botanischer Garten  
John Cage: Branches / Inlets
- 58 — So 25. März 2012, 16:00 – 24:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
Dedicated – Music for Friends
- 
- Symposium / Workshop /  
Ausstellungen / Aktion
- 64 — Mo 19. – Mi 21. März 2012  
Haus der Berliner Festspiele  
John Cage und die Folgen  
Internationales Symposium
- 66 — Mo 19. – Mi 21. + Fr. 23. März 2012  
Haus der Berliner Festspiele  
Hardware Hacking  
Workshop Installation
- 68 — 28. Januar – 9. April 2012  
Nationalgalerie im  
Hamburger Bahnhof  
Ryoji Ikeda: db  
Komposition / Ausstellung
- 70 — 20. März – 30. April 2012  
gelbe MUSIK  
Maryanne Amacher / John Cage
- 72 — 30. März – 17. Juni 2012  
Akademie der Künste / Hanseatenweg  
John Cage und... Ausstellung
- 24 — 20. März – 1. April 2012  
Villa Elisabeth  
La Monte Young Marian Zazeela  
Dream House
- 74 — Di 20. + Mi 21. März 2012  
Kammermusiksaal der Philharmonie  
Aktion Music Fund  
»Spenden Sie ein Instrument«
- 76 — Biographien
- 87 — Ur- und Erstaufführungen
- 88 — Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
bei MaerzMusik
- 91 — Tickets / Spielorte
- 92 — Impressum

MaerzMusik 2012 gleicht einer Versuchsanordnung: mit den beiden Jubilaren John Cage und Wolfgang Rihm stehen sich zwei künstlerische Haltungen gegenüber, die in ihrer je eigenen emphatischen Radikalität kaum gegensätzlicher gedacht werden können. Sie lassen sich als Pole eines musikalischen Kosmos der Gegenwart betrachten, der sich zwischen ihnen als vieldimensionales Spannungsfeld mit weitverzweigten schöpferischen Kraftlinien und diversen ›Ballungsräumen‹ aufbaut und stetig fortentwickelt, ohne doch unter dem vermeintlich schützenden Dach des ›Anything Goes‹-Pluralismus wirklich verhöhnt zu sein.

John Cage hat den Musikbegriff grundsätzlich neu gefasst und interdisziplinär erweitert, indem er Zufallsoperationen, »Unbestimmtheit« und Simultanität in den Kompositionsprozess und in die musikalische Realisierung einführte, die Stille als musikalische Substanz emanzipierte, erfindungsreiche Mutationen und Präparationen des Instrumentalklangs vornahm und freie, kalligraphische Notationsformen erfand. Die Befreiung der zu sich selbst kommenden Klänge war zugleich eine Einladung an den Rezipienten zu einer aktiven, partnerschaftlichen Rolle im Umgang mit dem Kunstwerk. Cages bahnbrechende Arbeiten und seine reiche Textproduktion lösten ein künstlerisches Erdbeben mit weittragenden Folgen aus. Im Jahr seines 100. Geburtstags und 20. Todestags untersucht MaerzMusik in zahlreichen Konzerten und einem internationalen Symposium unter dem Stichwort »John Cage und die Folgen« Schaffen und Wirkung dieses Jahrhundertkünstlers, der Generationen von Komponisten, Musikern und Künstlern nachhaltig beeinflusst hat.

Wolfgang Rihm feiert im März 2012 seinen 60. Geburtstag. Während John Cage einen Musikbegriff prägte, bei dem sich das kompositorische Subjekt auf die – allerdings ingeniose – Setzung von Regeln beschränkt, aus der das musikalische Werk zufallsbestimmt und anarchisch, gewissermaßen ›objektiv‹ hervorgeht, reklamierte Rihm für sich gegen den strengen Diskurs der Avantgarden der Nachkriegszeit ein Idiom höchster Expressivität und Subjektivität. Sein Begriff der künstlerischen Freiheit zielt auf die unmittelbare Kraft der Klangimagination, die sich ungehindert von festen Strategien und Konstruktionen entfaltet. Sie schlägt sich in einer fast unübersehbaren Fülle von Kompositionen vielfältigster Art nieder, die sich in ihrer Gesamtheit Schritt für Schritt zu einer umfassenden künstlerischen Reflexion der Stile, Gattungen und Formtypen in der europäischen Musikgeschichte fügen. Auch Rihm hat, nicht zuletzt durch seine Lehrtätigkeit, eine große Zahl von Komponisten nachhaltig inspiriert und geprägt.

Joan La Barbara, die eng mit John Cage zusammenarbeitete, eröffnet das Festival im frisch renovierten Haus der Berliner Festspiele mit einer Neuinszenierung seiner emblematischen *Song Books*, ausgeführt von ihrem New Yorker Ensemble Ne(x)tworks und den Berliner Maulwerkern, und der Uraufführung der Neufassung ihres eigenen Werks *Persistence of Memory*. Am nächsten Tag folgt nach den Cage-Recitals von Natalia Pschenitschnikova und Alexej Lubimov sowie Sabine Liebner die simultane Aufführung

zweier seiner letzten Werke; sie gehören in die lange Reihe der »Number Pieces«: *103* für großes Orchester erklingt parallel zu dem von Henning Lohner gemeinsam mit Cage gestalteten Film *One''* – »a film without subject«.

Sicherlich eine Sensation ist der Konzertzyklus von La Monte Youngs *The Just Alap Raga Ensemble* in der Lichtinstallation *Dream Light* von Marian Zazeela. Dieses Spätwerk spiegelt die lebenslange Auseinandersetzung mit klassischer nordindischer Musik und ist eine Hommage an Pandit Pran Nath, den indischen Meistersänger und Lehrer von La Monte Young. Young gilt als der eigentliche Begründer der Minimal Music, der Mitte der 1950er Jahre begann, mit sehr langen Tondauern und Zeitverläufen zu komponieren. Der Konzertzyklus könnte eine letzte Gelegenheit zu einer persönlichen Begegnung in Europa bieten, nachdem die charismatischen Künstler seit mehr als zehn Jahren jegliche Reisetätigkeit eingestellt hatten.

Aufsehenerregend ist auch das Zusammenreffen von Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier und Gordon Mumma, die sich in der Zeit von 1966 bis 1976 zur Sonic Arts Union zusammengeschlossen hatten und zu den wichtigsten experimentellen Komponisten im Gefolge von John Cage und der New York School gehören. Sie sind an einem ausgedehnten Konzertabend mit älteren und neueren Werken auch als Performer zu erleben.

Das Arditti Streichquartett kombiniert in seinem Konzert Cage mit La Monte Young, Terry Jennings, Alvin Lucier und einem Werk des leider im Januar 2012 viel zu früh verstorbenen Komponisten und einzigartigen Kontrabassisten Stefano Scodanibbio.

Die spätnächtlichen Sonic Arts Lounges im Berghain und im Haus der Berliner Festspiele stellen jüngere Vertreter einer post-cageanischen Strömung vor: Werner Dafeldecker und Valerio Tricoli bearbeiten das kurze, aus vielen Hundert Tonbandschnipseln montierte Stück *Williams Mix* von John Cage mit digitalen Mitteln, indem sie es auf der Zeitachse dehnen. Annie Gosfield und Tomomi Adachi, beide derzeit als Stipendiaten in Berlin lebend, sind Portraitkonzerte gewidmet. Neue Werke von Elliott Sharp und Column One für das Ensemble zeitkratzer werden uraufgeführt. Der Shō-Spieler Naoyuki Manabe spielt traditionelle japanische Musik und ein Werk des Cage-Schülers Toshi Ichiyanagi sowie, zusammen mit Marc Sabat, Cages *Two*<sup>4</sup> und für Shō und Violine.

Von Wolfgang Rihm sind Werke aus frühester und jüngerer Zeit zu hören, unter ihnen die Uraufführung des Jugendwerks *Fragmenta passionis* und die Deutsche Erstaufführung von *Will Sound More Again*, eines von MaerzMusik und Casa da Música Porto gemeinsam beauftragten Werks. Im Konzert des SWR-Sinfonieorchesters aus Baden-Baden und Freiburg und des Remix Ensemble aus Porto werden Rihms Stücke direkt konfrontiert mit Werken aus der Sphäre »Cage and Beyond«. Im Konzert des RIAS-Kammerchors stehen die Motetten Rihms den Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz gegenüber, wie überhaupt zeitgenössisches Komponieren im Kontrast mit historischer Musik sich unter der Hand als thematischer Faden durch Teile des Programms zieht. Mark Andre stellt in dem



choreographischen Konzert *gefaltet* mit Sasha Waltz & Guests eigene Kompositionen neben Werke von Mozart. Sergej Newskis konzertantes Musiktheater *Autland* fußt auf Strukturen eines 24-stimmigen Kanons von Johannes Ockeghem, der auch in seiner Originalgestalt erklingt.

Mit John Cages *Branches* für Pflanzenklänge und *Inlets* für große wassergefüllte Muscheln, aufgeführt im exotischen Kaktus- und Sukkulentehaus des Botanischen Gartens Dahlem, und mit einem vielgliedrigen Programm homageartiger Werke im Haus der Berliner Festspiele schließt das Festival ab: »Dedicated – Music for Friends« bietet Musik und Performances von Dieter Schnebel, Philip Corner, Alvin Curran, Akio Suzuki, Walter Zimmermann, Chris Mann, Nicolas Collins, William Engelen und Junko Wada.

---

## Dank

Als internationales Festival aktueller Musik ist Maerz Musik eingebettet in ein dichtes Netz von Kontakten zu anderen Festivals, zu Veranstaltungsorten, öffentlichen Institutionen, Stiftungen, Firmen und zu vielen einzelnen Persönlichkeiten. Zusammen mit dem engagierten Einsatz der Kolleginnen und Kollegen bei den Berliner Festspielen und der KBB ist dieses Netz wesentliche Grundlage für die erfolgreiche Vorbereitung und Durchführung des Festivals. Unmöglich ist es, all diese Kräfte, die sich in unterschiedlichster Weise um das Festival verdient machen, hier namentlich zu nennen. Ich möchte ihnen daher gemeinsam an dieser Stelle meinen herzlichen und verbindlichen Dank sagen für Rat und Tat, für gute Zusammenarbeit, für jegliche Förderung und Unterstützung.

Bei der 11. Ausgabe von MaerzMusik ist in besonderem Maße jenen Einrichtungen zu danken, ohne deren großzügige Unterstützung die einigermaßen utopischen Projekte des Festivals nicht zu verwirklichen wären: der Kulturstiftung des Bundes, die den Konzertzyklus mit La Monte Young und Marian Zazeela ermöglicht, der neben MaerzMusik auch zum ZKM Karlsruhe und zu Kunst im Regenbogenstadt in Polling führt; dem Hauptstadtkulturfonds, der maßgeblich die Realisation der *Song Books* mit Joan La Barbara und die »Sonic Arts (Re) Union« unterstützt sowie die Aufführung von Sergej Newskis *Autland*. Zusammen mit der Schering Stiftung ermöglicht er zudem das anspruchsvolle Ausstellungsprojekt *db* von Ryoji Ikeda – eine Koproduktion von Freunde Guter Musik Berlin e.V., Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof und Berliner Festspiele / MaerzMusik. Die Ernst von Siemens Musikstiftung fördert das internationale Symposium zu »John Cage und die Folgen«, The American Academy in Berlin das Porträtkonzert von Annie Gosfield, das europäischen Netzwerk Réseau Varèse die Aufführung von Wolfgang Rihms Cellokonzert *Versuchung* mit dem Remix Ensemble aus Porto. Der gesamte Schwerpunkt »John Cage und die Folgen« findet mit Förderung und in enger Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD statt, dem ein ganz spezieller Dank gebührt. Das großartige Stipendienprogramm hat seit den 1960er

Jahren – angefangen mit John Cage selbst – fast alle wichtigen Komponisten dieser Strömung nach Berlin eingeladen. Ihre Spuren sind im Berliner Musikleben allgegenwärtig. Eine tiefe Verbeugung und viele Glückwünsche gelten Ingrid Beirer, die seit zwanzig Jahren beim DAAD in Berlin die Musik vertritt und im Sommer 2012 in den Ruhestand geht.

Mit Volker Straebel habe ich in vielen langen, immer anregenden und vergnüglichen Gesprächsrunden den Schwerpunkt »John Cage und die Folgen« geplant. Gemeinsam mit Julia H. Schröder kuratiert Straebel zudem das internationale Symposium »Cage & Consequences«. Bei Rudolf Frisius, Dieter Schnebel, Frank Gertich und ein weiteres Mal Volker Straebel bedanke ich mich für ihre anregenden Beiträge zum Essay-Teil der Programmbroschüre, der ebenso wie alle anderen Drucksachen und Veröffentlichungen neu von Christian Riis Ruggaber / Studio CRR graphisch gestaltet wurde. Dem redaktionellen Team, namentlich unserer Fachredakteurin Melanie Uerlings, dem bewährten Bernd Krüger und der neuen Redaktionsleiterin der Berliner Festspiele Christina Tilmann sei Dank für die Aufbereitung der Texte und die Betreuung der Programmbroschüre wie des Internetauftritts, ebenso allen Autoren und Übersetzern, Marit Magister für die Pressearbeit, die sie kurzfristig mit Umsicht und Elan übernahm. Diese Namen stehen stellvertretend für die engagierte Leistung der gesamten Kommunikationsabteilung einschließlich Marketing und Kartenvertrieb. Dem technischen Team unter Leitung von Harald Frings danke ich ebenso wie allen Mitarbeitern in der Verwaltung der KBB, die sich für die Belange von MaerzMusik einsetzen. Schließlich fühle ich mich dem seit vielen Jahren bewährten Kernteam von MaerzMusik mit Ilse Müller und Ina Steffan sehr verbunden, ebenso den Praktikantinnen Marili Werle und Irene Lehmann, den Produktionsdramaturgen Vilém Wagner, Ingrid Buschmann und Karsten Neßler sowie allen anderen Mitarbeitern und Helfern.

Dem Staatsminister für Kultur und Medien, Bernd Neumann, dem Aufsichtsrat der KBB und dem neuen Intendanten der Berliner Festspiele, Thomas Oberender, bin ich zutiefst verpflichtet für die ideelle und finanzielle Unterstützung, die sie dem Festival Maerz Musik entgegenbringen. Ich möchte die Gelegenheit nutzen, um mich an dieser Stelle bei Joachim Sartorius, der Ende 2011 als Intendant ausgeschieden ist, für die viele Jahre währende vertrauensvolle und freundschaftliche Zusammenarbeit von Herzen zu bedanken. Auf die kommenden Jahre mit Thomas Oberender freue ich mich und wünsche ihm ein erfolgreiches Wirken und eine glückliche Hand.

Am Ende, aber doch an erster Stelle steht der große Dank an die Künstlerinnen und Künstler, die unsere Einladung angenommen haben und mit ihren Beiträgen für MaerzMusik ein ebenso kontrastreiches wie kontroverses, ein reiches und sinnliches Bild der Musik in der und für die Gegenwart zeichnen.

Verfolgen Sie mit Spannung, Neugierde und Genuss, welche überraschenden und anregenden Ergebnisse die musikalische Versuchsanordnung erbringt!

Matthias Osterwold

Do 15. März – So 18. März 2012  
20:00 Uhr

Vorspiel: Andre & Waltz & Mozart

Radialsystem V

## Sasha Waltz / Mark Andre *gefaltet*

Ein choreographisches Konzert (2012) DE 120'

Sasha Waltz, Regie · Choreographie · Bühne  
Mark Andre, Komposition  
Thomas Schenk, Bühne  
David Finn, Licht  
Beate Borrmann, Kostüme

### Tanz

Edivaldo Ernesto / Todd McQuade / Virgjs Puodziunas / Zaratiana  
Randrianantenaina / Yael Schnell / Saju Hari / Judith Sánchez Ruíz / Sasa Queliz

### Musiker

Carolin Widmann, Violine / Guy Ben-Ziony, Viola / Nicolas Altstaedt, Violoncello  
Alexander Lonquich, Klavier

Steffen Döring, Regieassistent / Friederike Schulz, Musikalische Assistentz  
Davide Camplani, Repetition

### Musik

Wolfgang Amadeus Mozart  
*Divertimento* für Violine, Viola und Violoncello Es-Dur KV 563 (1788), 2. Satz: Adagio  
*Sonate a-Moll* für Klavier KV 310 (330d) (1778), 3. Satz: Presto  
*Sonate a-Moll*, 1. Satz: Allegro  
*Sonate e-Moll* für Klavier und Violine KV 304 (300c) (1778), 1. Satz: Allegro  
*Adagio h-Moll* für Klavier KV 540 (1788)

### Mark Andre

aus: *iv 2* für Violoncello (2007)  
*iv 8* für Violine, Viola und Violoncello (2009/10)

### Wolfgang Amadeus Mozart

*Gigue G-Dur* für Klavier KV 574 (1789)  
*Divertimento*, 1. Satz: Allegro

### Mark Andre

aus: *iv 1* für Klavier (2010)  
*iv 11a* für Klavier (2011)

### Wolfgang Amadeus Mozart

*Rondo a-Moll* für Klavier KV 511 (1787)  
*Quartett g-Moll* für Violine, Viola, Violoncello und Klavier KV 478 (1785),  
1. Satz: Allegro

Uraufführung 27. Januar 2012 Landestheater Salzburg / Mozartwoche 2012

Produktion Sasha Waltz & Guests in Koproduktion mit Stiftung Mozarteum Salzburg, Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel und Berliner Festspiele / MaerzMusik. Unterstützt durch Radial Stiftung. Made in Radialsystem®. Sasha Waltz & Guests wird gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds und der Kulturverwaltung des Landes Berlin

Förderer und Partner



La Monnaie  
De Munt



Berliner Festspiele  
MaerzMusik

RADIALSTIFTUNG



Sasha Waltz / Mark Andre: *gefaltet*

Das choreographische Konzert *gefaltet* von Sasha Waltz und Mark Andre eröffnete im Januar 2012 die Mozartwoche in Salzburg. Es ist die erste Zusammenarbeit des französischen Komponisten und der deutschen Choreographin. Mit acht Tänzern und vier Instrumentalsolisten erforschen Sasha Waltz und Mark Andre gemeinsam die Wechselwirkungen von klassischer und Neuer Musik, von Klang, Bewegung und Stille. Das musikalische Experimentierfeld bilden ausgewählte Werke von Wolfgang Amadeus Mozart und Kompositionen von Mark Andre.

Eine »Faltung« bezeichnet in der elektronischen Musik ein Verfahren, das, grob vereinfacht, über akustische Impulse akustische Antworten erzeugt. Sasha Waltz und Mark Andre erweitern dieses Prinzip für *gefaltet* zu einem Dialog zwischen Tänzern und Musikern. Die Impulse und Resonanzen der Körper im Raum entfalten und verdichten Zwischenräume und Schwellen, Leere und Distanz. Zustände, Klänge und Bewegungen werden verändert, transformiert – *gefaltet*. Sowohl auf der kompositorischen wie auch auf der choreographischen Ebene finden sich Themen und Variationen, Impulse und Impulsantworten, Motive, die fortgeführt,



weitergetragen oder abgebrochen werden. Die Gestalt eines Klangs und die Physis der Bewegung prägen einander: Musiker und Tänzer entwickeln gemeinsam und voneinander inspiriert unterschiedliche akustische und physische Qualitäten. Sie arbeiten mit der Vorstellung von Schwerkraft, Dichte und Intensität.

Es geht, sagen Sasha Waltz und Mark Andre, um existenzielle Zustände, um die Gegensätze von Präsenz und Absenz, um das Verschwinden als etwas deutlich Wahrnehmbares, um Raum, der sich bildet, um Leere, die auffächert. Mark Andre spricht von einer »Problematik des Verschwindens als Präsenz«, die für ihn im Begriff der »Faltung« selbst mitschwingt und kontrastierende Elemente erzeugt, die im Stück deutlich spürbar werden: Impuls und Antwort, Stillstand und Bewegung, Stille und Klang, Tod und Leben.

»Die Vision, die ich habe, ist, einen Gruppenkörper von Musikern und Tänzern zu kreieren. Wir werden mit der Idee von Zwischenräumen experimentieren, dem ›Zwischen‹ der Musik, dem ›Zwischen‹ der Töne.«

Sasha Waltz, über ›gefaltet‹

Nebengeräusche, etwa das Rascheln der Kostüme oder das Aufeinanderprallen von Körpern beim Tanz, sind für Sasha Waltz und Mark Andre akustisches Material. So ist auch das Knarzen eines Geigenbogens der Musik Mozarts zugehörig und wird in die Klangebene von *gefaltet* aufgenommen, als »Klangsituation« oder »Klanggestalt«. Deren Verweben, etwa durch radikale Verlangsamung, findet als »Klangruine« in die Komposition Eingang.

Innerhalb der choreographischen Welt von Sasha Waltz, von den Klangschatten und Klangruinen Mark Andres durchsetzt, bekommt die Musik von Wolfgang Amadeus Mozart eine eigene, ganz neue Gestalt.

Von besonderer Wichtigkeit war der Schaffensprozess des Stücks. Erstmals entstand die Musik während der tänzerischen Proben im Studio. Mark Andre entwickelte sie zusammen mit den Instrumentalsolisten und dem Ensemble um Sasha Waltz. Aus den gemeinsamen Improvisationen entstehen gleichzeitig Duette und Gruppenchoreographien, die die Musiker und ihre Instrumente in das Bühnengeschehen mit einbeziehen: Zum Teil sind die Instrumentalsolisten dort ebenso präsent wie die Tänzer von Sasha Waltz & Guests.

Das Prinzip der »Faltung« ermöglicht nicht nur den Dialog zwischen allen Beteiligten, sondern ebenso eine Verschiebung der Ebenen: So werden Klänge körperlich, Bewegung musikalisch.

Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen und klassischen Kompositionen

bildet seit mehreren Jahren einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit von Sasha Waltz. So sind neben der Beschäftigung mit Schubert für *Impromptus* und den choreographischen Opern *Dido & Aeneas* (Henry Purcell), *Medea* und *Passion* (Pascal Dusapin) sowie *Matsukaze* (Toshio Hosokawa) das Stück *Jagden und Formen (Zustand 2008)* von Wolfgang Rihm entstanden, das die zeitgenössische Konzertform in neuer Weise präsentiert.

Durch den Einbezug der Instrumentalsolisten in den Entstehungsprozess des Stücks und in die darstellerische Ebene bekommt das Zusammenspiel von Tanz und Musik in *gefaltet* eine neue Dimension innerhalb der genreübergreifenden Arbeit von Sasha Waltz.



›gefaltet‹, Foto: Bernd Uhlig

Samstag, 17. März 2012  
19:00 Uhr

MaerzMusik 2012 / Eröffnung  
John Cage und die Folgen  
Haus der Berliner Festspiele

**John Cage**  
***Song Books*** (1970)  
mit  
***Concert for Piano and Orchestra*** (1958)  
Premiere der Neuproduktion 50'

Joan La Barbara, Künstlerische Leitung  
Volker Straebel, Szenische Einrichtung  
Harald Frings, Licht  
Martin Supper, Klangregie  
Thomas Koch, Assistenz Klangregie

Pause

**Joan La Barbara**  
***Persistence of Memory***  
für Kammerensemble, »sonic atmosphere« und Elektronik, mit einem Film von  
Aleksandar Kostic (2012) UA 30'

Ne(x)twoorks  
Joan La Barbara, Stimme / Stephen Gosling, Klavier / Ariana Kim, Violine  
Yves Dharamraj, Violoncello / Christopher McIntyre, Posaune  
Miguel Frasconi, Glasinstrumente · Computer / Shelley Burgon, Harfe · Computer

Maulwerker  
Michael Hirsch / Ariane Jeßulat / Henrik Kairies / Christian Kesten  
Katarina Rasinski / Steffi Weismann

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD und The American Academy in Berlin.  
Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds

John Cage & Consequences / Artist Talk

The American Academy in Berlin

Donnerstag, 1. März 2012  
19:00 Uhr

**Joan La Barbara**  
***On Beyond Mentoring – Answering Questions with Questions***  
in englischer Sprache

The American Academy in Berlin in Zusammenarbeit mit Berliner Festspiele / MaerzMusik

Joan La Barbara spricht über ihre 20-jährige Zusammenarbeit mit John Cage, die mit einer Begegnung in der Berliner Philharmonie begann und durch gegenseitigen Respekt und den Austausch von künstlerischen Ideen wuchs. Joan La Barbara nutzt in ihrer kompositorischen Arbeit kontinuierlich Cages Schichtung disparater Elemente wie auch die Freiheit, Aspekte des Theaters und anderer Medien auszuloten.

Förderer und Partner



John Cage: Song Books

Viele Werke John Cages sind zwischen Musikaufführung, Performance und theatralischer Aktion situiert. Wenn die Spieler von Cages Perkussions-Ensemble der 1940er Jahre auch Bierflaschen, Blumentöpfe und Trommelbremsen als Instrumente benutzen oder David Tudor bei Aufführungen von Cages *Solo for Piano* aus dem *Concert for Piano and Orchestra* (1958) unter dem Flügel herumkroch, um von unten an den Resonanzboden zu klopfen, hatte dies stets theatralischen Charakter. »Concert« steht im Englischen für das Ereignis der Konzertveranstaltung, »concerto« hingegen bezeichnet die musi-

kalische Gattung. So ist die Titelgebung kein aus mangelnder Kenntnis der Tradition geborener Irrtum, sondern kongenialer Verweis auf die soziale Situation, in der die Orchestermusiker solistisch und unabhängig voneinander agieren, wobei ein Dirigent, der mit einer langsam kreisenden Armbewegung den Lauf des Sekundenzeigers nachzeichnet, nur vage für Orientierung sorgt.

1970 griff Cage in seinen *Song Books – Solos for Voice 3 – 92* die Struktur des *Concert for Piano and Orchestra* wieder auf und schuf ein Kompendium von Einzelstimmen, die von einem oder mehreren Sängern in beliebiger Auswahl, Reihenfolge, Wiederholung und Überlagerung dargeboten

werden können. Jedes Solo gehört zu einer der vier Kategorien Song, Song mit Elektronik, Theater oder Theater mit Elektronik. Viele Solos sind thematisch an der Aufgabe »Wir verbinden Satie mit Thoreau« orientiert, andere nicht. Völlig konträr zu dem bekannten Modell eines Musiktheaters, das eine Narration entfaltet und deren Elemente in semantischem Zusammenhang stehen, entwirft jeder der Akteure sein oder ihr eigenes Programm, das dann mit den Aktionen der anderen Performer in unvermittelter Gleichzeitigkeit dargeboten wird. Cage betont in der Partitur: »Resultierende Stille sollte nicht gefürchtet werden. Spiele einfach, wie du es geplant hattest, ehe du wusstest, was [um dich herum] geschehen würde.«

Ein solches Musiktheater verbietet in seiner Utopie einer enthierarchisierten Gesellschaft und der anarchischen Entfesselung der freien Aktion eines jeden Einzelnen den Gedanken an Theaterregie. Einzig die szenische Koordination der Ereignisse ist zu leisten, die in ihrer Varianz zwischen Sologesang, elektroakustisch transformierter und / oder verstärkter Performance und zufallsbestimmter theatralischer Aktion unberechenbar erscheinen. Jedes Ereignis folgt jedoch einem streng komponierten musikalischen Plan – vergleichbar etwa Cages *Music for Piano* und *Winter Music*, bei denen Unregelmäßigkeiten im Partitурpapier als Notenköpfe interpretiert werden, oder *Cheap Imitation*, wo vorgefundenes musikalisches Material – in *Song Books* von Mozart, Schubert und Satie – in seiner rhythmischen Phrasierung kopiert wird, die Tonhöhen aber zufällige Änderung erfahren. Die Stücke mit Live-Elektronik belauschen oft wie mit einer akustischen Lupe die Alltagswelt und verstärken ein Schachspiel, Atem- oder Schluckgeräusche, während in rein theatralischen Aktionen elementare szenische Elemente wie Auf- und Abtritte vorgeführt werden.

Die *Song Books* haben über die Jahre eine Aufführungstradition ausgeprägt, die von Joan La Barbara, die Cages Ästhetik aus unmittelbarer Erfahrung kennt, und dem von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble Maulwerker vertreten und in dieser ersten Zusammenarbeit auf ihre gegenwärtige Verbindlichkeit hinterfragt wird. La Barbaras New Yorker Ensemble Ne(x)tworks übernimmt neben szenischen Aktionen zumeist die Darbietung einzelner Soli aus dem *Concert for Piano and Orchestra*. So entsteht eine Produktion, in der einerseits Cages Theater auf seine musikalisch-kompositorischen Wurzeln verwiesen wird, andererseits Instrumentalsoli als notwendig auch szenische Ereignisse erscheinen.

Volker Straebel

Joan La Barbara: Persistence of Memory

Obwohl ich John Cage schon mehrfach bei früheren Gelegenheiten gesehen hatte, fand meine erste »Begegnung« mit ihm 1972 bei einer wilden, kakophonischen Aufführung von *HPSCHD* in der Berliner Philharmonie statt. Ich fand diese Veranstaltung so verstörend, dass ich zu ihm marschierte und

sagte: »Wir haben doch schon genug Chaos in der Welt. Warum machen Sie noch mehr?« Seinen Anhängern, die ihm zu Füßen lagen, stockte der Atem. Und ich drehte mich auf dem Absatz um und ging weg, überzeugt davon, dass ich sowieso keine Antwort erhalten würde. Einige Augenblicke später spürte ich, wie mir jemand auf die Schulter tippte. Es war John, der glücklich lächelte und sagte: »Wenn Sie zurück in die Welt hinausgehen, erscheint sie Ihnen vielleicht nicht mehr so chaotisch.« Ich war verblüfft, dass er mich unter gefühlt mehreren Tausend Besuchern gefunden hatte und dass er meinem Affront eine vernünftige Begründung entgegensetzte.

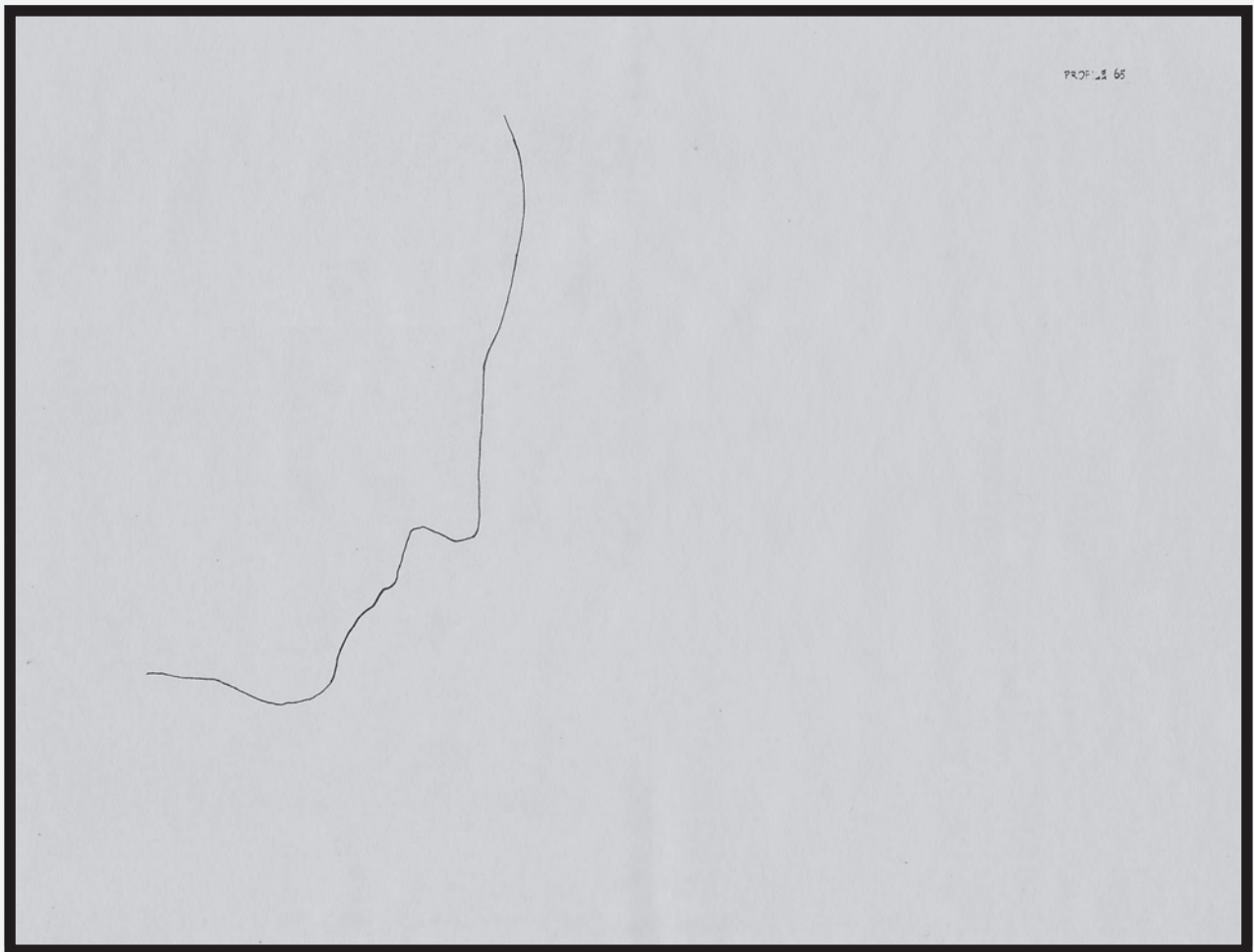
Einige Zeit später, kurz vor der Premiere meiner neuen *Études* für Solostimme, sah ich ihn in einem Konzert. Ich gab ihm eine Liste meiner nächsten Aufführungen und sagte ihm, dass ich ihn gerne dazu einladen würde. Er kam zur ersten Vorstellung meines Werks *Voice Piece: One-Note Internal Resonance Investigation* in einer kleinen Galerie in SoHo, ging nachher auf mich zu und sagte: »Das war wunderbar! Hätten Sie Lust, mit mir zu arbeiten?« Ich war sofort einverstanden und er gab mir *Solo for Voice 45* aus den *Song Books*, ein achtzehnteitiges »Aggregat«

»Ich würde sagen, Theater ist etwas, das sowohl das Auge als auch das Ohr in Anspruch nimmt. Die beiden öffentlichen Sinne sind Sehen und Hören; die Sinne von Geschmack, Berührung und Geruch sind eher intimen, nicht öffentlichen Situationen angemessen. Der Grund, warum ich meine Definition von Theater so einfach fassen möchte, ist, dass man somit das gesamte Alltagsleben als Theater sehen kann.«

John Cage, Interview, in: »Tulane Drama Review«, Winter 1965

aus Anweisungen mit Wahlmöglichkeiten, um das musikalische Resultat zu erstellen. Ich brauchte sechs Monate, um die gewünschte Aufgabe zu erfüllen, meine Auswahl zu treffen und die Stücke zu lernen. Als ich fertig war, lud ich John in mein Loft ein und sang sie ihm vor. »Das ist schön«, sagte er, »aber es ist nicht so schnell wie möglich. Die Stücke sollten wie kalligrafische Pinselstriche sein, wie Vogelgesang.« Und dann demonstrierte er anmutig, was er meinte und sang sie für mich, ein Schwarm voller Noten, zu schnell, um sie in ihrer Tonhöhe voneinander zu unterscheiden. So machte ich mich wieder an die Arbeit.

In den gut zwanzig Jahren, in denen ich mit John Cage zusammengearbeitet habe, erlebte ich, dass er gewissenhaft und geduldig die Fragen vieler Menschen beantwortete. Stets bezog er sich auf seine Partituren und auf seine Aufführungsanweisungen, um herauszufinden, ob die Antworten nicht schon vorliegen. Er wurde zu meinem Freund und Mentor, der meine Fragen mit neuen Fragen beantwortete, um das Wissen, das in mir war, hervorzubringen. Sein nachhaltiger Einfluss in meiner Musik besteht im Lösen von Aufgaben, verschiedenartige Elemente entgegen den Gesetzen der Logik zu verbinden und trotzdem



John Cage, ›Solo for Voice 65‹ aus ›Song Books‹. »Folge dem Duchamp-Profil, wobei es so zu drehen ist, dass es eine melodische Linie nahelegt (man liest rauf und runter von links nach rechts). Das Verhältnis dieser Linie zum Stimmumfang ist frei und kann variiert werden.« © Edition Peters

erstaunliche Resultate zu erzielen. Während des Kompositionsprozesses verlasse ich mich auf diese Methode.

Wir präsentieren dieses Konzept in unserer vielschichtigen Produktion der *Song Books*. Und man kann das auch in meinem neuen Werk *Persistence of Memory* hören. Darin werden plötzliche klangliche Ausbrüche kantigen musikalischen Phrasen und Motiven gegenübergestellt. Das ist manchmal irritierend und manchmal beruhigend. Es geschieht mit hämmernden Rhythmen, kräftigen Stößen, grellen Blitzen und dadurch, dass die Anwesenheit des Klangs von seinem Ausbleiben durchbrochen wird, mit der Stille als Rahmen.

Um das natürliche instrumental-vokale Spektrum auszuweiten, setze ich Elektronik ein, ein weiterer Nachhall des fortdauernden Einflusses von Cage. In der »klanglichen Atmosphäre«, die ich oft für meine Werke kreierte, überlagere ich natürliche Klänge mit elektronischen Klängen und schaffe auf diese Weise eine Landschaft, in der das bei der Aufführung live vorgetragene Material gleitet und strömt. Zwar wurde schon ein Teil von *Persistence of Memory* am 16. und 17. Dezember 2011 in *The Kitchen* in New York präsentiert, doch ich habe das Werk für die Aufführung in Berlin ausgebaut und neu orchestriert und das visuelle Element hinzugefügt.

Vor einigen Jahren habe ich ein Solostück für Stimme und Handtrommel zur Uraufführung gebracht. Es wurde inspiriert von Auszügen aus den Träumen, die Joseph Cornell in seinen Tagebüchern festgehalten hat. *Habité par ses rêves et les fantasmes* – dieser Titel ist eine Formulierung der Künstlerin Dorothea Tanning, die damit treffend beschrieb, wie Cornell in seinen Träumen und Fantasien lebte. Sprache ist zu einem wichtigen Teil meines Kompositionsprozesses geworden, auch wenn ich selten Wörter in das fertige Produkt einbinde. In den vergangenen

zehn Jahren habe ich an einer Oper gearbeitet, in der ich den inneren Dialog und die imaginierten Klänge während der künstlerischen Arbeit und des fortlaufenden, mühevollen Schaffensprozesses erforsche. Cornells Traum-Fragmente erwiesen sich bei diesem und anderen Werken als immer stärkere Inspirationsquelle für mich. Wesentlich für meine Erforschung der Improvisation und des Zusammenspiels verschiedener Elemente wurde meine Mitwirkung bei Ne(x)tworks. Das ist ein Ensemble, das sich als direkte Reaktion auf experimentelle Ansätze, besonders auf die musikalischen Strömungen der New York School, bildete.

Das Werk des heutigen Abends, *Persistence of Memory*, setzt diese Erkundung fort. Indem ich mich noch intensiver in Cornells Texte vertiefte, habe ich ein Werk komponiert, das Bilder in Klänge überträgt, Raum für improvisatorische Elemente bietet und den musikalischen Diskurs anregt. In meinen Kompositionen übertrage ich oft meine erweiterten Vokaltechniken auf andere Instrumente, indem ich graphische, sprachlich ausformulierte oder eher traditionelle Notationen einsetze. Der Einfluss von John Cage spielt eine sehr wichtige Rolle in diesem Werk, denn er hat oft natürliche Klänge und verstörende Ereignisse eingebunden und hoffte dadurch, von den Resultaten überrascht zu werden. Ich habe Aleksandar Kostic gebeten, eine ergänzende visuelle Komponente zu diesem Werk zu schaffen. Diese sollte das musikalische Material nicht bebildern, sondern als schlüssige Begleiterscheinung in Koexistenz zeitgleich ablaufen, ähnlich wie der Film in John Cages *Lecture on the Weather* eingesetzt wird. Ich werde fortwährend von Cages Denken inspiriert, von seiner Bildsprache und seiner endlos blühenden Imagination.

Joan La Barbara  
Übersetzung Eckhard Weber



Joan La Barbara und John Cage © Joan La Barbara

Samstag, 17. März 2012  
22:00 Uhr

Sonic Arts Lounge  
John Cage und Japan  
Haus der Berliner Festspiele

### **Banshikichō**

Traditionelle Gagaku Musik aus Japan für Shō 12'

### **John Cage**

#### **Two<sup>4</sup>**

für Violine und Shō (1991) 30'

### **Toshi Ichiyonagi**

#### **Still Time I**

für Shō (1986) 20'

Naoyuki Manabe, Shō  
Marc Sabat, Violine

In Zusammenarbeit mit Botschaft von Japan in Deutschland und Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Förderer und Partner



#### Banshikichō (Chōshi)

Die Bambuspfeifen der Mundorgel Shō lassen sich durch Ein- und Ausatmen kontinuierlich zum Klingen bringen. Charakteristisch ist das Spiel mit clusterartigen Akkorden (Aitake) aus 5–6 Tönen. Die Übergänge (Te'utsuri) werden durch den Atemwechsel unterstützt. Bis in die Neuzeit verwendete man die Mundorgel ausschließlich in der höfischen Orchestermusik *Gagaku*. Mit ihren sphärischen Klängen trägt sie zu deren zeremoniellem Charakter bei.

*Chōshi* bezeichnet die sechs Modi der Gagaku-Musik. Der Modus Banshikichō mit dem Hauptton H beinhaltet ganz bestimmte Ornamentierungen, Stimmungen und Tonumfänge. Mit Chōshi sind aber auch die kurzen Musikstücke gemeint, die zur Einstimmung vor den Hauptkompositionen gespielt werden. Die Mundorgel Shō mit ihrer stabilen Intonation übernimmt dabei die Führung, die übrigen Instrumente richten sich nach ihr aus. Heute werde diese Präludien in elaborierter Form auch auf der Shō solo gespielt, wobei sich das Instrument in größerer Freiheit entfalten kann.

Heinz-Dieter Reese

---

John Cage: Two<sup>4</sup>

John Cages *Two<sup>4</sup>* für Violine und Klavier oder Shō wurde im Juli 1991 geschrieben, als Teil einer späten Reihe von Stücken, die im Jahr 1987 begonnen wurde. Sie werden ›Number Pieces‹ genannt, weil ihre Titel angeben, wie

viele Spieler beteiligt sind, vom Solostück wie *One* bis hin zu Musik für ein Orchester mit 108 einzelnen Interpreten. Viele dieser Kompositionen haben flexible Zeitrahmen (»time-brackets«), die es den Interpreten erlauben, selbst zu wählen, wann ihre genau notierten Klangfolgen beginnen und enden sollen. So durchdringen sich die Klänge auf unbestimmte Weise, auch wenn einige ihrer Parameter (Tonhöhen, mikrotonale Intonationen, Phrasierungen und so weiter) genau notiert sind.

In den 1980er Jahren veröffentlichte James Tenney seinen Text *John Cage and the Theory of Harmony* (1983) und komponierte das Stück *Critical Band* (1988), worin die Beziehung der Phänomenologie überlagerter Tonhöhen (inneres Pulsieren und spektrale Fusion) zur Intonation das zentrale Thema ist. Cage hörte die Premiere dieses Stücks auf und rief Tenney an: »Wenn dies Harmonie ist, bin ich absolut dafür.«

»Die meiste Zeit meines Lebens habe ich gedacht, dass ich eine Alternative zur Harmonie finden müsste, aber die Harmonie, über die ich nachdachte, war diejenige, die uns in der Schule beigebracht worden war. Jetzt sehe ich, dass alles außerhalb der Schule auch harmonisch ist... Eine veränderte Definition von Harmonie, eine, die keine Regeln oder Gesetze hat. Man könnte sie eine anarchische Harmonie nennen. Nur ein Zusammensein von Klängen.« (John Cage in einem Interview, 1990)

Cage erzählte oft die Geschichte, wie er statt eines Honorars für den Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg diesem versprach, sein Leben der Musik zu widmen,



auch wenn dies bedeutete, gewissermaßen mit dem Kopf gegen die Wand der Harmonie zu rennen, für die er kein Gefühl zu haben glaubte. Rückblickend betrachtet, bricht die Musik von John Cage nicht nur eine Mauer auf, die eigentlich nie da war, sondern verweist auf eine zukünftige Harmonie:

»Wir leben in einer Zeit, in der viele Menschen ihre Haltung zu dem geändert haben, was der Sinn der Musik ist oder sein könnte. Etwas, was nicht spricht oder erzählt wie ein Mensch, das seine Definition im Wörterbuch oder seine Theorie aus den Schulen ignoriert, das sich einfach ausdrückt durch die Existenz seiner Schwingungen.

»Wenn dieses Wort ›Musik‹ so heilig ist und reserviert für Instrumente des 18. und 19. Jahrhunderts, dann können wir es durch einen bedeutungsvolleren Term ersetzen: Organisation von Klang.«

John Cage, ›The Future of Music: Credo‹, 1940

Die Leute schenken Schwingungsverläufen ihre Aufmerksamkeit, nicht als Reaktion auf eine festgelegte, ideale Aufführung, sondern jederzeit gespannt, wie etwas in diesem Augenblick geschieht, auch wenn das nicht unbedingt zwei Mal das Gleiche sein muss. Eine Musik, die den Hörer dorthin bringt, wo er in diesem Moment ist. [...] Vielleicht brauchen Sie neue Materialien, neue Technologien. Sie haben sie bereits. Sie befinden sich in der Welt X, des Chaos, der neuen Wissenschaft.« (John Cage, aus: *Ein autobiografisches Statement*, 1990)

Marc Sabat  
Übersetzung Eckhard Weber

---

Toshi Ichianagi:  
Still Time I

Toshi Ichianagi schrieb zahlreiche Werke für japanische Instrumente, in denen er herkömmliche Spielweisen und moderne Techniken verband. Dabei faszinierten ihn die besonderen Klangqualitäten der Mundorgel Shō. Während er in *Galaxy* (1983) und *Transfiguration of the Moon* (1988) den zeitentrückten und raumübergreifenden Charakter der Shō-Klänge betont, sucht er in *Still Time I* (1986) das musikalische Potenzial des Instruments zu erforschen. »Die Komposition wird – im Gegensatz zum traditionellen Image der Shō-Musik – vornehmlich durch sinnliche und dynamische Elementen bestimmt. [...] Ich habe deutliche Tempobeschleunigungen eingeführt, neue Akkord-Kombinationen entwickelt und das Register um die Töne F und B erweitert.« (Toshi Ichianagi)

Die Komposition besteht aus 4 Sätzen und ist der Mundorgelspielerin Mayumi Miyata gewidmet, die Anfang der 1980er Jahre die Shō erstmals aus dem Gagaku-Ensemble herauslöste und zu einem Soloinstrument machte. Das hochvirtuose Stück gilt als wichtiger Ausgangspunkt dieser neuen Entwicklung eines alten Instruments.

Heinz-Dieter Reese



Naoyuki Manabe  
Foto: Masayasu Ikeda

Sonntag, 18. März 2012  
11:00 Uhr

John Cage 100 / Recital

Radialsystem V

Natalia Pschenitschnikova, Stimme  
Alexej Lubimov, Klavier

### *DREAM*

Frühe Lieder und Klavierstücke von John Cage

### *Dream*

für Klavier (1948) 8'

### *Experiences No. 2*

für Singstimme solo, Text: e. e. cummings (1948) 5'

### *Music for Marcel Duchamp*

für präpariertes Klavier (1947) 8'

### *Three Songs*

für Singstimme und Klavier, Text: Gertrude Stein (1933) 3'  
Twenty years after / If it was to be / At East and ingredients

### *The Unavailable Memory of*

für präpariertes Klavier (1944) 4'

### *She is Asleep*

für Gesang und präpariertes Klavier (1943) 7'

### *A Room*

für präpariertes Klavier (1943) 2'

### *Five Songs for Contralto*

für Mezzosopran und Klavier, Text: e. e. cummings (1938) 10'  
Little four paws / Little Christmas tree / In just / Hist whist /  
Another comes (Tumbling-hair)

### *Bacchanale*

für präpariertes Klavier (1940) 6'

### *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*

für Singstimme und (geschlossenes) Klavier, Text: James Joyce (1942) 2'

### *Nowth upon Nacht*

für Singstimme und Klavier, Text: James Joyce (1984) 1'

### *Prelude for Meditation*

für präpariertes Klavier (1944) 1'

### *A Flower*

für Singstimme und (geschlossenes) Klavier (1950) 4'

### *Dream*

für Klavier (1948) 8'

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Radialsystem V

Förderer und Partner



John Cage:  
Frühe Lieder und Klavierstücke

Der frühe Cage, der Komponist kontrapunktischer Studien, Klavierbegleitungen zu kurzen Choreographien und Liedern, ist verhältnismäßig wenig bekannt. Es sind eher die Kompositionen für Perkussionsensemble, mit Radio oder Test-Ton-Schallplatten, oder die großen Werke für präpariertes Klavier (*Sonatas and Interludes*, 1946-48), Streichquartett und Orchester des unter 40-Jährigen, die ihren Weg in den Kanon der Neuen Musik gefunden haben. Dies wundert nicht, erfüllen sie doch als Schlüsselwerke oder große Besetzungen die Forderungen des Konzertlebens oder als frühe Beispiele für die

Erweiterung des musikalischen Materials und die Verwendung von Live-Elektronik die Ansprüche musikhistorischer Entwicklung. Dass wir Musikgeschichte trotz ihrer retrospektiven Anlage als Projektion unserer später gewonnenen Erfahrungen in die Vergangenheit schreiben, wird hier offensichtlich.

Auf seiner Grand Tour, die John Cage 1930/31 für 18 Monate nach Europa führte, lernte er durch die Zeitschrift *Transition* die experimentelle Literatur seiner Zeit kennen. Insbesondere Texte von Gertrude Stein und James Joyce beeindruckten den jungen Cage, und so gehören zu seinen frühesten überlieferten Kompositionen *Three Songs* (1932/33) auf Texte der Amerikanerin in Paris. Das

dritte Lied, *At East and ingredients*, entstand zuerst, im Sommer 1932, und erfuhr seine Uraufführung durch Harry Hay, »basso cantate«, und Cage am Klavier im Rahmen eines Salons für junge Komponisten im Santa Monica Women's Club. Hay, der später als Gründer der Mattachine Society eine Leitfigur der amerikanischen Schwulenbewegung werden sollte, war mit Cage seit der High School bekannt.

Musik für Tanz war immer ein Schwerpunkt in Cages Schaffen gewesen, von der Komposition zu Martha B. Deans *Quest* (1935), seiner Tätigkeit als Klavierbegleiter und Komponist in Bonnie Birds Modern Dance-Klasse an der Cornish School in Seattle (1937-39) bis hin zur musikalischen Leitung der Company seines Partners Merce Cunningham (1953-92). Während von den 1950er Jahren an Musik und Tanz unabhängig voneinander entstanden, folgten die Stücke für Tanz in den 1940er Jahren noch der jeweiligen Choreographie. In diesem Programm waren es Choreographien von Syvilla Fort (*Bacchanale*, 1940, Cages früheste Komposition für präpariertes Klavier), Louise Lippold (*A Flower*, 1950) und Merce Cunningham (*The Unavailable Memory of*, 1944; *Dream and Experiences No. 2*, beide 1948), auf deren rhythmische



Alexej Lubimov



Natalia Pschenitschnikova

»Als ich zum ersten Mal Objekte zwischen Klavierseiten klemmte, folgte ich dem Wunsch, Klänge zu besitzen (und in der Lage zu sein, sie zu wiederholen). Als aber die Musik mein Zuhause verließ und von Klavier zu Klavier und von Pianist zu Pianist zog, wurde klar, dass nicht nur zwei Pianisten grundsätzlich verschieden voneinander sind, sondern dass für Klaviere das Gleiche gilt. Statt mit der Möglichkeit der Wiederholung sind wir im richtigen Leben mit den individuellen Eigenschaften einer jeden Situation konfrontiert.«

John Cage, »How the Piano Came to be Prepared«, 1972

Struktur, formale Anlage und / oder Programm Cage in seinen Kompositionen reagierte. Zu Lippolds *A Flower* sagte er beispielsweise: »Da der Tanz auf die Flora hindeutet, wurde in der Musik der Versuch unternommen, die Fauna anzudeuten.«

Die von den Tänzen etablierten Schrittfolgen deutete Cage als rhythmische Modelle, die in Phrasen wiederholt werden. So entstand ein kompositorisches System, das das Verhältnis von Dauern und Formabschnitten organisiert. Dieses System wandte Cage auch auf Konzertstücke an, wie die *Music for Marcel Duchamp* (1947), in der die Zeitverhältnisse 2:1:1:3:1:2:1 in Summe die Dauer 11 ergeben, die ihrerseits elfmal wiederholt wird. Die so entstehende »Quadratwurzel-Form« ist typisch für Cages größere Kompositionen dieser Zeit – sie sicherte die Kohärenz der repetitiven Strukturen und ermöglichte die Spannung zwischen melodisch-klanglichem Verlauf und rhythmischer Statik.

Volker Straebel

»Neue Musik: Ne  
Kein Versuch zu  
was gesagt wurd  
etwas gesagt we  
hätten die Klän  
von Wörtern erh  
Einfach Aufmerk  
die Aktivität v

ues Hören.  
verstehen,  
e, denn wenn  
erden würde,  
ge die Form  
halten.  
ksamkeit für  
on Klängen.«

Sonntag, 18. März 2012  
16:00 Uhr

John Cage 100 / Recital

Radialsystem V

Sabine Liebner, Klavier

John Cage  
*Music for Piano 53 – 68*  
(1956) 16'

*One<sup>2</sup>*  
(1989) 40'

*Music for Piano 69 – 84*  
(1956) 16'

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Radialsystem V

Förderer und Partner



John Cage: Music for Piano

Indem er den Blick über unbeschriebenes, weißes Papier wandern ließ, entdeckte er eine seiner radikalsten Lösungen: »Plötzlich sah ich, dass die Noten, alle Noten, bereits da standen.« Es war 1952, das selbe Jahr, in dem auch das Stück 4'33 entstand und John Cage die Erkenntnis beförderte, dass es keine Stille geben kann, die nicht klangträchtig sei. Damit war die Grundidee für die vierteilige Reihe der *Music for Piano* gefunden. Cage hatte kleine Unregelmäßigkeiten, Erhebungen oder winzige Flecken auf der Oberflächenstruktur des Papierbogens entdeckt, vollkommen regellos verteilt. Innerhalb eines vorgewählten Zeitintervalls markierte er nun mit Tinte so viele dieser Unregelmäßigkeiten, wie er erkennen konnte. Er erhielt so die absolut zufällige Konstellation eines Punktefeldes. Darüber legte er dann ein transparentes Notenpapier, um die Punkte mittels Schlüsselung und Hilfslinien als exakte Tonhöhen zu bestimmen. Per Zufallsverfahren wurde jedem der so gefundenen Töne schließlich ein dynamischer Wert zwischen Pianissimo und Fortissimo sowie gegebenenfalls ein Vorzeichen zugeordnet. Auf diese Weise entstand 1952 die *Music for*

*Piano 1* zu einer Choreographie von Jo Anne Melcher und im Jahr darauf für die Tänzerin Louise Lippold die *Music for Piano 2*. Auch in diesem zweiten Stück kann der Interpret sein Tempo frei bestimmen. Das rechte Pedal soll ständig getreten bleiben, und während jetzt durch Zufallsbefragung festgelegt ist, ob die einzelnen Töne normal gespielt, gedämpft oder durch Zupfen der Saite zum Klingen gebracht werden sollen, bleibt dem Spieler die freie Entscheidung der dynamischen Gestaltung. Auch in den nächsten Stücken wird das Verfahren variiert: In der Morton Feldman gewidmeten Miniatur *Music for Piano 3* mit ihren insgesamt nur sieben Tönen, in *Music for Piano 4 – 19*, die von Cage und David Tudor als Begleitung für den Tanz *Solo Suite in Space and Time* von Merce Cunningham uraufgeführt wurde, in *Music for Piano 20* (alle 1953) sowie in den zyklisch zusammengefassten Reihen *Music vor Piano 21 – 52* (1955), 53 – 68 bzw. 69 – 84 (beide 1956), die nun zum Teil auch innerhalb und außerhalb des Flügels hervorbringende Geräusche fordern. In einer Beschreibung, die den Kompositionsmethoden der *Music for Piano 21 – 52* galt, legte Cage dar, wie durch das Werfen von Münzen die Verteilung der Bass- und Violin-schlüssel festgelegt wurde und andere





Sabine Liebner, Foto: Sigggi Müller

vom *I Ging* abgeleitete Zufallsprozeduren die jeweils konkrete Physiognomie der Stücke bestimmen.

Im Rahmen des riesigen Œuvres von John Cage bilden die insgesamt 84 Solo-Stücke der *Music for Piano* eines der Schlüsselwerke aus der mittleren Schaffensperiode. Verglichen mit den rhythmisch und melodisch weitgehend traditionell determinierten Werken für präpariertes Klavier aus den Jahren vor 1950, verglichen auch mit manchen Kompositionen der späten Schaffensphase, räumt diese Musik den Interpreten besonders weite Bandbreiten der konkreten Ausführung ein.

Helmut Rohm

---

#### John Cage: *One*<sup>2</sup>

Fast der gesamte Output in John Cages Werk der letzten Jahre (1987-92) besteht aus den sogenannten *Number Pieces*. Der Titel (eine ausgeschriebene Zahl) bezieht sich schlicht auf die Anzahl der Aufführenden. Wo es mehrere Stücke für dieselbe Anzahl von Mitwirkenden gibt, lässt die zusätzliche Nummerierung erkennen, das wievielte Stück für diese En-

semblegröße (stets völlig unabhängig von der Art der Besetzung) hier vorliegt. Beginnend im April 1987 mit *Two* für Flöte und Klavier, hinterließ Cage einen Œuvre-Katalog von 48 vollendeten »Number Pieces«. Das kompositorische Verfahren der »Number Pieces« kombiniert weitgehende Indetermination mit mindestnötiger Festlegung. Was fest steht, ist die Reihenfolge der Töne innerhalb eines Systems, ihr Stärkegrad sowie die absolute Dauer der einzelnen Abschnitte festlegende Zeitklammer (time bracket). Die Zeitklammern ihrerseits sind feststehend oder flexibel: Eine feststehende Klammer definiert den Zeitraum zwischen frühestmöglichem Beginn und spätestmöglichem Ende des Abschnitts; eine flexible Klammer hingegen besteht aus zwei Karezonen: einer, innerhalb welcher zu beginnen ist, und einer, innerhalb welcher der Abschnitt abzuschließen ist. Folge der Verwendung flexibler Zeitklammern ist zumeist eine Überlappung der aufeinanderfolgenden Abschnitte. Die Tondauern und die Geschwindigkeit der Abfolge für die Dauer der Klammer ist dem Spieler überlassen. Innerhalb der Zeitklammern verlaufen die Stimmen unabhängig voneinander, also beim Pianisten die rechte und die linke Hand (theoretisch kann die eine Hand ihren gesamten Tonvorrat

aufbrauchen, bevor die andere auch nur eine Bewegung gemacht hat). Das Tonmaterial ist per gesteuertem Zufallsprinzip generiert. Die Absicht ist Zufall, bzw. der Zufall ist Absicht. *One*<sup>2</sup>, 1989 für 1 – 4 Klaviere geschrieben, ist der Pianistin Margaret Leng Tan gewidmet. Bei diesem Stück sind vier Klaviere im Raum verteilt positioniert. Bei allen ist das Haltepedal arretiert, wodurch die Saiten stets natürlich ausschwingen und die Töne bis zur Unhörbarkeit weiterklingen. Der Spieler geht von Instrument zu Instrument: am ersten Klavier hat er 17, am zweiten 19, am dritten 17 und am vierten 15 Abschnitte (alle als Zeitklammern notiert) zu absolvieren. An jedem der Instrumente ist die Reihenfolge der Abschnitte unveränderlich, doch wann der Pianist sich vom einen zum nächsten Instrument begibt, liegt in seiner Hand. Jede der vier Stimmen, die sich allein durch ihre räumliche Position voneinander abheben, beinhaltet ein Moment, in welchem der Musiker einen dem Instrument fremden Klang hinzufügt. Cage nannte als anregendes Beispiel einen Brummkreisler.

Christoph Schlüren

Sonntag, 18. März 2012  
19:00 Uhr

John Cage 100

Konzerthaus Berlin

## John Cage 103

für Orchester (1991) 90'

Konzerthausorchester Berlin  
Ilan Volkov, Musikalische Einstudierung

## John Cage One<sup>11</sup>

Film (1992) 90'

Henning Lohner, Produktion · Regie  
Van Carlson, Kamera

Simultane Aufführung

18:00 Uhr

Konzerthaus Berlin / Werner-Otto-Saal

Henning Lohner im Gespräch mit Matthias Osterwold und Volker Straebel

In Zusammenarbeit mit Konzerthaus Berlin und Berliner Künstlerprogramm des DAAD.  
Mit Unterstützung von Lohnerranger Film, Music & Art Productions, Ltd.

Mitschnitt Kulturradio vom rbb, Sendung 5. September 2012, 0:05 Uhr im Rahmen der *Cage Nacht*

Förderer und Partner



### John Cage über Film

Ich interessiere mich für jede Kunst, insofern sie kein in sich Geschlossenes ist, sondern etwas, das aus sich herausgeht, um sich mit allen anderen Dingen zu durchdringen, selbst wenn diese auch zu den Künsten zählen.

Dabei wird allen diesen Dingen – jedem einzelnen – gleiche Wichtigkeit zuteil; keines wird wichtiger gesehen als ein anderes. Artaud zufolge bedeutet es für das Theater den Tod, wenn man die Literatur an den einzig zentralen Platz stellt; so kann ich denn auch der Ansicht »der Film ist eine visuelle Form« keineswegs zustimmen. Die Bilder interessieren mich nicht mehr als der Ton. Ich interessiere mich auch nicht für das künstlerische Arrangement, ob der Ton nun den Bildern parallel oder entgegengesetzt verläuft. Alles, was günstigenfalls dabei herauskommt, ist eine Montage zweier Dinge, nicht aber eine Imitation (die traditionelle Aufgabe des Künstlers) der Natur in ihrem Wirken, wie dieses Wirken sich heute, in unserer Zeit, offenbart. Von der Natur her gesehen, eher als von einem anthropomorphistischen Standpunkt aus, ist die Situation des Lebens komplexer als Kunst oder als das geschmackvolle Zusammensetzen von Künsten. Die alten Chinesen wussten das, und wo im *I Ging* von Kunst die Rede ist, wird gesagt, dass die wirklich wichtigen Probleme den größeren Ernst erfordern. [...]

Die übliche Filmmusik wird von den Leuten gewöhnlich ignoriert, da sie von der Voraussetzung ausgehen, er (der Film) sei eine visuelle Form. Darum sind sie auch unter dem »Filmbeschuss« nicht voll und ganz lebendig – wenn allerdings das Gebäu-

de, in dem sie sitzen, zu brennen anfängt, wachen sie auf und benutzen ihre Lebendigkeit, um sich zu retten.

Mit anderen Worten: Es geht mir nicht darum, dass die Menschen gefühlsmäßig angesprochen werden, vielmehr möchte ich eine Situation herbeiführen, in der das Leben für alle Beteiligten zur offenkundigen Notwendigkeit wird. Hier [ein Beispiel]:

Bei einem Aufenthalt in Sevilla um 1929/30 blieb ich länger als geplant, weil ich einen bestimmten Film – Homers *Ilias* – sehen wollte, der eine Woche vor der Aufführung angekündigt worden war. Während ich so herumbummelte, kam ich eines Tages an eine Straßenecke und fand mich plötzlich umgeben von drei Radio-Lautsprechern, von denen jeder ein anderes Programm ausstrahlte, während Verkehr und Fußgänger sichtbar und hörbar um mich herum waren – alles zur gleichen Zeit. Als der Tag für Homer gekommen war, begab ich mich zum »Theater«, das aus einem Straßencafé bestand. Die Filmleinwand war in der Mitte zwischen zwei solchen Cafés aufgestellt und ich vermutete, dass man das Bild von der einen Seite aus richtig und von der anderen verkehrt herum sah – ein Arrangement, das jedenfalls herrlich anregend für neue Möglichkeiten war. Das Programm war geändert worden, und Homer wurde überhaupt nicht gezeigt. Der Geschäftsführer war überrascht zu hören, dass mir daran lag, diesen Film zu sehen. [...]

John Cage, »On Film« 1956, in: *John Cage. An Anthology*, hrsg. v. Richard Kostelanetz, New York 1970

## John Cage: One<sup>11</sup> und 103

*One<sup>11</sup>* ist ein Film ohne Thema. Es gibt Licht, aber keine Personen, keine Dinge, keine Ideen von Wiederholungen oder Variationen. Er ist bedeutungslose Aktivität, die nichtsdestoweniger kommunikativ ist, wie das Licht selbst, das uns als Kommunikation nicht erreicht, weil es keinen Inhalt hat. Licht ist, wie McLuhan sagt, reine Information ohne jeden Inhalt, der ihre verwandelnde und informierende Kraft begrenzen könnte. Zufallsoperationen wurden benutzt für die Kameraeinstellungen, schwarz und weiß, die in einem Fernsehstudio in München aufgenommen wurden durch Van Carlson, einen Kameramann aus Los Angeles.

Produzent und Regisseur war Henning Lohner. Der ausführende Produzent war Peter Lohner. Der Lichtraum wurde durch John Cage und Andrew Culver entworfen und programmiert, ebenso der Schnitt des Films, der mit Hilfe von Gary Sharfin und Bernadine Colisch in New York und München hergestellt wurde.

*103* ist ein Orchesterwerk. Wie der Film ist es neunzig Minuten lang. Es ist in siebzehn Teile gegliedert. Die Längen der siebzehn Teile sind für alle Streicher und die Schlagzeuger gleich. Die Holzbläser und Blechbläser folgen einem anderen Plan; die Einstellungen des Kameramanns wieder einem anderen. Nach der Entscheidung durch Zufallsoperationen wechselt die Zahl der Blasinstrumente in jedem der siebzehn Teile. So wird die Klangdichte von *103* variiert, vom Solo der Posaune in der elften Sektion, dem Duo für Trompete und Horn in Sektion zehn, dem Holzbläsertrio der sechsten Sektion bis zum Tutti der Sektion fünf und dem Fast-Tutti der Sektionen eins, acht, dreizehn, vierzehn und sechzehn. [...]

*103* ist nicht Ausdruck von Gefühlen oder Gedanken, die ich damit verbinde. Ich wollte die Klänge von meinen Absichten freihalten, so dass sie nichts als Klang sind, das heißt, sie selbst.

John Cage im Programmheft zur  
Uraufführung 1992, Kölner Philharmonie

## Das Drehbuch für die Kamera

Jeder Take [jede Aufnahme] bedeutet eine unterschiedliche Kamerabewegung. Die Anweisungen für jeden Take werden als Zeichnung und Tabelle gegeben. Die Tabelle zeigt die »time brackets« für jeden Take – eine Zeitspanne, in der ein Take beginnen und eine, in der er enden muss. In den meisten Fällen überschneiden sich aufeinanderfolgende Takes (um 10, 15 oder 20 Sekunden). Einige Takes haben jedoch fixierte Anfänge und Schlüsse (diese sind sehr kurz), und die verschiedenen Szenen berühren sich an fixierten Zeitpunkten. Das Kameraobjektiv für jeden Take ist ebenfalls in der Tabelle angeben.

Schließlich zeigt die Tabelle an, ob ein Kamera-Kran benutzt wird oder nicht, und gibt die Start- und Endpositionen der Kamerabewegungen an. Wenn keine Endposition angegeben ist, dann bewegt sich die Kamera nicht. Kamerastartpositionen sind jeweils die Basis des Krans. Die Kran-Endposition soll die Richtung angeben, in die der

Kran-Arm sich bewegt. Die weiteren Details der Kran-Ausrichtung, Rotation, Bewegung etc. werden durch Zufallsoperationen ad hoc entschieden unter Berücksichtigung ihrer Durchführbarkeit.

John Cage im Programmheft zur  
Uraufführung 1992, Kölner Philharmonie

## Lichtpartitur

17 Szenen mit insgesamt 1200 individuellen Lichtwechseln, im Schnitt 20 Lichter gleichzeitig in Bewegung. Der gesamte Film: insgesamt ungefähr 25.000 Lichtbewegungen. Das sind: ca. 1.410 melodisch-harmonisch-rhythmisch-dynamische Gebilde pro Szene.

## Erinnerungen

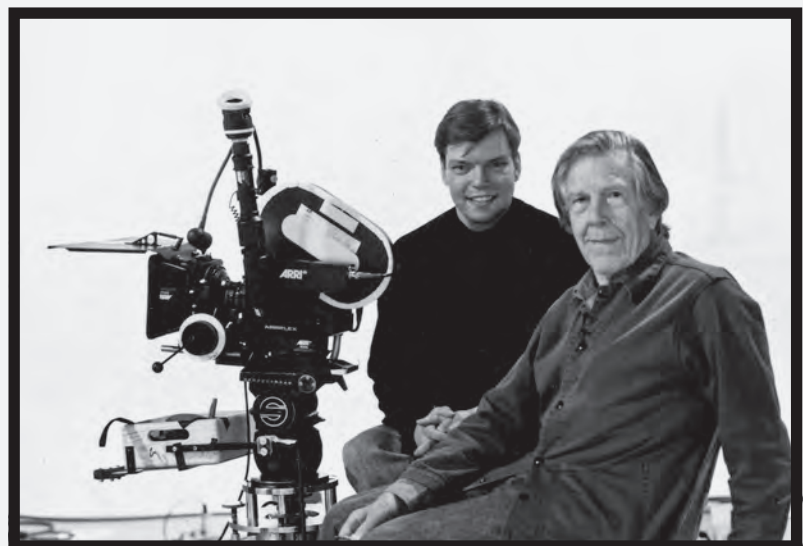
*One<sup>11</sup>* spielt auf das Allgemeinste, daher auch unpersönlichste Phänomen unseres Alltags an: Licht – in seiner »reinen«, natürlichen Form, stets anwesend, doch kaum fassbar. Zugleich liegt darin das Persönlichste, Existenziellste: Denn indem es alleine ums Licht geht, das es sozusagen immer und überall »gibt«, kann jeder einzelne für sich bestimmen, wie er damit umgeht, wie er sich dem Licht aussetzt und wie er Licht wahrnimmt. Licht erzählt weder eigene noch fremde Geschichten, inspiriert aber Geschichten im Betrachter. Angesichts des Film-Licht-Bilds kann der Zuschauer seinen Gedanken freien Lauf lassen, findet oder erfindet seine eigenen Handlungen, und wenn er dabei einschläft, erträumt er sie sich.

Als ich John Cage kennenlernte, war er 70 und ich 21; in gewisser Weise war er so alt wie ich, und ich so alt wie er. Seine Wirklichkeit war mein Wunsch, meine Sehnsucht sein Traum. Vielleicht war John Cage von der paradoxerweise ahnungslosen, unbekümmerten und naiven Art, mit der ich unter allen Umstän-

den diesen Film realisieren wollte, irgendwie angetan. Was andere abschrecken würde, zog gerade ihn an: sich für die Realisierung seines letzten, abendfüllenden Werkes auf einen Anfänger zu verlassen, der noch keinen Film gemacht hatte. Er ließ sich auf das »Spiel« ein.

Mir bedeutet *One<sup>11</sup>* das Credo von John Cage: die Transformation in einen neuen Zustand, bei dem aus jedem Dunkel ein Hell, aus jedem Licht ein Schatten entstehen muss. Geburt, Ableben, Verfall und Metamorphose. Im Abgeklungenen wie im Entstehenden ist das Neue, das Unfixierbare. Erinnerungen – wie Schatten, flüchtig, halb da, halb weg. Die Werke John Cages sind für mich nicht abstrakt, sondern mit dem »wirklichen Leben«, dem Alltag, verbunden. Sie weisen eine ganz rigorose, menschliche, zutiefst humanistische Qualität auf, die – ganz individuell, wie er es sich stets wünschte – nur in ihm lag: dass sein letztes Werk gleichzeitig mein erstes werden konnte.

Henning Lohner  
aus: *Mehr Licht*, Berlin 1999



Henning Lohner und John Cage © Henning Lohner 1992

Sonntag, 18. März 2012  
22:00 Uhr

Sonic Arts Lounge  
Tomomi Adachi / Portrait  
Haus der Berliner Festspiele

Hugo Ball  
*Gadji Beri Bimba*  
Lautgedicht (1916) 2'

Tomomi Adachi  
*Minna no Uta (Song for Everyone)*  
für 10 Stimmpformer und Turntables (1995) 10'

*Why You Scratch Me, Not Slap?*  
für Gitarre mit Videoprojektion (2011) 10'

John Cage  
*Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham*  
Lesung in Auszügen (1971) 10'

Tomomi Adachi  
*Improvisation with Self-Made Instruments*  
Solo Performance 15'

*Voice and Infrared Sensor Shirt*  
Solo Performance (2004–2011) 10'

Tomomi Adachi, Performance / Elektronik  
Joke Lanz, Turntables  
Seth Josel, Gitarre

Koproduktion von Berliner Festspiele / MaerzMusik und Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Förderer und Partner



Hugo Ball: *Gadji Beri Bimba*

Die Dada-Bewegung ist nach wie vor ein wesentlicher Bezugspunkt für mich. Ich finde, dass meine Vokal-Performance mehr mit den Klanggedichten der Dada-Bewegung zu tun hat als mit Traditionen der Vokalmusik. Dada ist auch wichtig, weil es die erste internationale Kunstströmung war, die nicht nur auf die westliche Welt beschränkt war. Es gab zum Beispiel 1920 eine japanische Dada-Bewegung in Tokyo. Sie war der Anfang der japanischen Avantgarde. Ein typisches Dada-Klanggedicht stellt das Experiment mit einer universellen Sprache dar, die frei von den Beschränkungen einer spezifischen Sprache ist: *Gadji Beri Bimba* von Hugo Ball, einem der wichtigsten Dada-Künstler, ist ein berühmtes Klanggedicht, das aus Nonsenswörtern gebildet wurde.

Tomomi Adachi: *Minna no Uta*  
(*Song for Everyone*)

Diese Komposition bildet den konzeptuellen Rahmen für zehn auf der Bühne versammelte Vokal-Performer und Plattenspieler. Sie ist

eines meiner frühen Werke und geprägt von meinen Interessen in dieser Phase: den Beziehungen zwischen dem Singen, der Stimme und den nationalen japanischen Traditionen, der Analogie zwischen musikalischen Strukturen und Politik und der positiven Rolle von Fehlern während einer Darbietung. Der japanische Originaltitel *Minna no Uta* wurde von einem japanischen TV- und Radioprogramm übernommen, das Kindern neue Lieder und Talente präsentiert. In dieser Komposition, bei der die Vokal-Performer nur wie Maschinen agieren, zeigen sie paradoxerweise entgegen ihrer Absicht ihre eigene Individualität.

Tomomi Adachi: *Why You Scratch Me, Not Slap?*

Die Partitur dieses Stücks ist, wie eine Choreographie, in einem Video festgehalten. Es zeigt lediglich, wie sich die Hände der Interpretin oder des Interpreten auf dem Instrument zu bewegen haben und hat keinen Bezug zum Klangergebnis. In diesem Punkt ähnelt die Partitur experimentellen Notationen, etwa manchen Werken von John Cage, nicht-abendländischen Notensystemen





Tomomi Adachi  
Foto: Naya Collective

oder besonderen Tabulaturen. Die »Choreographie« ist eine Collage aus zwei aufeinanderfolgenden Bewegungen mit kanonischen Veränderungen. Auch wenn ich diese monophone kanonische Technik auf einige meiner Kompositionen und Klanggedichte übertragen habe, bezieht sich diese Methode in diesem Stück ausschließlich auf die Ebene der Partitur.

---

John Cage: *Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham*

John Cage ist auf jeden Fall der Künstler, der mich am meisten beeinflusst hat, auch wenn unsere Werke sehr unterschiedlich sind. *Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham* ist ein außergewöhnliches Improvisationsstück für Vokalstimme, welches das improvisatorische Element vorwiegend ausschaltet. Die Partitur dieses Stücks besteht aus einigen experimentellen Gedichten, die durch Zufallsoperationen gemäß der Originalform eines Mesostichons (ein Vers oder ein Gedicht, bei dem eine senkrechte Buchstabenreihe ein neues Wort oder einen Satz bildet) entstanden sind.

Tomomi Adachi: *Improvisation mit selbstgebauten Instrumenten*

Im Jahr 1994 begann ich, selbstgebaute Instrumente zu konstruieren. Sie können in zwei Kategorien eingeteilt werden: elektronische Instrumente, die in Kunststoffdosen eingebaut sind und akustisch verstärkte Objekte. Eine wichtige Motivation, so etwas zu kreieren, war mein Wunsch nach Instrumenten, die sowohl billig als auch leicht zu transportieren sind und unvorhersehbare Klänge erzeugen. Momentan interessieren mich daran vor allem die verschiedenen Interfaces, technische Schnittstellen, die wie eine Notenschrift funktionieren.

---

Tomomi Adachi: *Voice and Infrared Sensor Shirt*

»Infrared Sensor Shirt« heißt ein von mir gebautes Interface, das von einem Laptop mit MAX-Software betrieben wird. Es hat zehn Infrarot-Bewegungsmelder, einige Schalter und flexible Biegungssensoren. Es nimmt die Bewegungen des Performers auf und überträgt sie in MIDI-Daten. Der Computer verarbeitet

in Echtzeit Vokalklänge und benutzt dazu die MIDI-Daten, um Parameter wie Verzögerung, Veränderungen der Tonhöhe, Samples, Playback und ähnliches zu kontrollieren. Sämtliche vorher aufgezeichneten Klänge werden nur gegen Ende des Stücks eingesetzt. In dieser Improvisationsanordnung mit dem Titel *Voice and Infrared Sensor Shirt* beschäftige ich mich mit den Beziehungen zwischen Gesten und Klängen der Stimme, zwischen Objektivität und Subjektivität.

Tomomi Adachi / Übersetzung Eckhard Weber

Montag, 19. März 2012, 20:00 Uhr  
Samstag, 24. März 2012, 22:00 Uhr  
Samstag, 31. März 2012, 20:00 Uhr

## Dream House

Villa Elisabeth

### La Monte Young Marian Zazeela *The Just Alap Raga Ensemble*

Drei Abendkonzerte im Raga Darbari in der Lichtinstallation von

### Marian Zazeela *Dream Light*

Europäische Erstaufführung

La Monte Young / Marian Zazeela / Jung Hee Choi, Stimme  
Naren Budhkar, Tabla  
The Tamburas of Pandit Pran Nath, Zuspield  
Jim Conti, Licht  
Ben Manley / Bob Bielecki, Ton  
Alex Carpenter / James Ross, Videoaufnahme

weitere Aufführungen

Karlsruhe, ZKM: Sa 7. April 2012 / Polling, Kunst im Regenbogenstadl: Sa 14. April 2012

20. März bis 1. April 2012

Villa Elisabeth

### La Monte Young Marian Zazeela *Dream House*

Klang – Licht – Installation

täglich 15–20 Uhr

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Kunst im Regenbogenstadl Polling, Angelica – Festival Internazionale di Musica Bologna, Fondazione Mudima Milano und Kulturbüro SOPHIEN Berlin. Gefördert aus Mitteln der Kulturstiftung des Bundes

#### Förderer und Partner



#### Musik für die Ewigkeit des Augenblicks

»Die beiden entscheidenden Aspekte von La Monte Youngs Musik um 1960: die Gestaltung von gleichsam zeitlosen, unendlichen Formen des Tönens einerseits, andererseits von musikalischen Gedankenblitzen, haben sich in seinem späteren Komponieren verbunden. 1962 bereits, lange bevor in Europa – vielleicht aufgrund seines Einflusses – ähnliche Ideen auftauchten, formulierte La Monte Young das Konzept eines *Dream House*, in welchem ein Werk ständig gespielt würde, letzten Endes wie ein ›living organism‹ existierte – ›with a life and tradition of its own‹. Der *Dream House*-Entwurf ging später in die Komposition *The Tortoise, His Dreams and Journeys* ein, die La Monte Young mit seiner Frau seitdem realisiert, eben als ›Eternal Music‹. [...] In *Dream House* [lebt] ein andauernder, gleichsam unendlicher und klarer Klang – Auskomposition jener musikalischen Augenblicke der klingenden Materie in den *Compositions 1960*.«

So schilderte Dieter Schnebel die großen »Augenblicke der Musik« (*Denkbare Musik*, 1972). Das erschütternde, ja erhabene Motiv der 5. Sinfonie Beethovens denkbar reduziert auf eine Formel: die Quinte der *Composition 1960 # 7* »to be held for a long time«. Ein Augenblick Musik, der ewig sich ausdehnt.

La Monte Youngs *Compositions* aus dem Jahr 1960, die auf den legendären Fluxus-Konzerten aufgeführt wurden, sind theatrale Statements einer Antikunst,

aber vor allem sind sie »gedachte Musik« und Musik für die Ewigkeit des Augenblicks: *Composition 1960 # 15* (to Richard Huelsenbeck) »kleine Strudel draußen in der Mitte des Ozeans«; *# 10* »zieh eine Linie und folge ihr«; *# 5* »lass einen (oder mehrere) Schmetterling(e) im Aufführungsraum fliegen«; oder *# 6* »Die Spieler sitzen auf der Bühne, schauen und hören dem Publikum auf ebensolche Weise zu wie das Publikum gewöhnlich der Aufführung zuhört und zuschaut.«

Das Konzept des *Dream House* führte gleichsam die hier aufs Äußerste minimalisierten und zugleich erweiternden künstlerischen Ideen La Monte Youngs zu einem Höhepunkt. Gemeinsam mit Marian Zazeela schuf er ein lichterfülltes Haus mit immerwährendem, raumgreifendem Klang, eine erlebbare, lebendige Musik, die ihre eigene Geschichte schreibt, in die man eintauchen kann, wie in eine andere Lebenszeit.

Das *Dream House* ist definiert als ein »kontinuierliches live-elektronisches Klang- und Licht-Environment, zeitweise mit Gesang«. Tongeneratoren, die an bestimmten Stellen

in den Räumen des *Dream House* platziert werden, erzeugen Sinustöne in ganz bestimmten Schwingungsverhältnissen. Es entstehen verschiedene Intervalle und Akkorde, die sich überlagern, interferieren und neue Schwingungsmuster und Hörbilder ergeben, je nach dem, wo man sich im Raum befindet. Langsam wechselnde Haltetöne, sogenannte Drones, und ein intensives magentafarbenes Licht schaffen eine Atmosphäre, in der die Zeit



aufgehoben zu sein scheint. Die Künstler verstehen das *Dream House* als eine Art Organismus, einen besonderen, eigenständig sich entwickelnden Ort, in dem stetig live Klänge erzeugt werden und in dem von Zeit zu Zeit Live-Konzerte stattfinden. Nach dem Grundsatz von der musikalischen Stimmung als einer Funktion der Zeit, ist das Erleben der Klänge und changierenden Tonfrequenzen über eine lange Periode hinweg notwendig, um die eigene Wahrnehmung und das Nervensystem darauf einzustimmen und harmonisch mit den Frequenzen des Environments zu schwingen, so die Künstler. Die Besucher des *Dream House* sind zum Verweilen und Wiederkehren eingeladen.

La Monte Young gilt als der eigentliche Begründer des musikalischen Minimalismus. Bereits in *Trio for Strings* (1958), *for Brass* (1957) und *for Guitar* (1958) komponierte Young mit reduziertem Material: den lang andauernden Drones und seinen ›dream chords‹. Intuitiv führten ihn sowohl seine Auseinandersetzung mit den Werken Anton Weibers und der Moderne Europas wie der Diskurs der Avantgarde um John Cage und nicht zuletzt die intensive Beschäftigung mit dem japanischen Gagaku und der indischen Kunstmusik zu seinen minimalistischen Konzepten und unverwechselbaren Kompositionen. Zu seinen Hauptwerken zählen *The Tortoise*, *His Dreams and Journeys* und *The Well-Tuned Piano* – Werke, die auf reinen Stimmungssystemen beruhen und die er seit den 1960er Jahren weiterentwickelt.

Young und Marian Zazeela haben sich ganz ihrer der Zeit enthobenen Kunst ge-

widmet und sie in ihr Leben integriert. *The Just Alap Raga Ensemble* ist ihre jüngste gemeinsam entwickelte Arbeit. Langjährige Studien mit dem indischen Vokalistin Pandit Pran Nath und eine enge Zusammenarbeit mit verschiedenen Solisten gingen diesem Projekt voraus. *The Just Alap Raga Ensemble* steht in der Tradition der klassischen Musik Nordindiens. Das einzigartige Vorspiel des *Alap* – eine langsame, metrisch freie Einleitung, die den Stimmungsmodus des darauf folgenden Ragas entwickelt – hat La Monte Young hier als eigenständige Form entdeckt. Eine Form, die es vermag, die Zeit aus der Zeitkunst Musik verschwinden zu lassen.

»Wir sangen, arbeiteten und lebten in diesem harmonisch gestimmten akustischen Environment und studierten seine Auswirkungen auf uns und auf die verschiedenen Leute, die eingeladen wurden, Zeit mit den Frequenzen zu verbringen.«

La Monte Young Marian Zazeela, Programmnotiz, 1964

Die Präsentation verschiedener *Dream Houses* mit Live-Aufführungen der Künstler und ihres Ensembles in Deutschland im Rahmen der Pandit Pranat Memorial Tribute Tour 2012 kommt einer Sensation gleich, da La Monte Young und Marian Zazeela nur noch äußerst selten außerhalb ihres New Yorker *Dream House* zu erleben sind.

Melanie Uerlings



La Monte Young Marian Zazeela ›The Just Alap Raga Ensemble‹  
Foto: Jung Hee Choi

## Schule machen: QuerKlang

Dienstag, 20. März 2012  
Mittwoch, 21. März 2012  
17:30 Uhr

Kammermusiksaal der Philharmonie / Foyer

## QuerKlang

Experimentelles Komponieren in der Schule

Uraufführungen von Gruppen-Kompositionen durch SchülerInnen  
in Zusammenarbeit mit LehrerInnen an Berliner Schulen sowie KomponistInnen,  
MusikerInnen und StudentInnen in Berlin

20. März

Team Kurt-Schwitters-Schule (Eres Holz)

Team Hector-Peterson-Schule (Tobias Dutschke)

Team Heinrich-Hertz-Gymnasium (Makiko Nishikaze)

21. März

Team Bertha-von-Suttner-Schule (Mathias Hinke)

Team Käthe-Kollwitz-Oberschule (Stefan Keller)

Daniel Ott / Elena Mendoza / Christoph Riggert / Kerstin Wiehe, Projektleitung  
Stefan Roszak / Oliver Güngör, Assistenz

Projekt der Universität der Künste Berlin / klangzeitort, K&K Kulturmanagement & Kommunikation /  
Kulturkontakte e. V. und Berliner Festspiele / MaerzMusik. Gefördert aus Mitteln der Europäischen Union  
(Europäischer Sozialfonds/Lernort Kultur). Mit Unterstützung der Stiftung Berliner Philharmoniker

### Förderer und Partner



Berliner Festspiele  
MaerzMusik



### QuerKlang

»Für manche klingt das Stück so, als könnte jeder so was komponieren, aber es war echt harte Arbeit für uns. Wir mussten viele verschiedene Dinge ausprobieren und es gab hitzige Diskussionen. Trotzdem sind wir jetzt stolz auf das Ergebnis«, so die 14-jährige Lena nach der Generalprobe des Stückes ihrer Klasse.

Damit Schüler innerhalb des gewohnten Schulalltags in eine solche experimentelle, künstlerisch-schöpferische Arbeitsweise hineinfinden, wie Lena sie beschrieben hat, erfordert es eine kreative Atmosphäre, die eine Offenheit für ungewöhnliche Gedanken und Konzepte bietet. Sie ermöglicht den Schülern, einen eigenen Ausdruck bei der Arbeit mit musikalischem Material zu finden. Die Teams aus Komponisten, Lehrenden und Studierenden fungieren hierbei als Impulsgeber, immer auf der Gratwanderung zwischen Eingreifen und Freilassen. Die Rahmenbedingungen hierfür zu schaffen und sich mit den dazu nötigen Prozessen zu beschäftigen, ist Aufgabe von QuerKlang.

Experimentelle Musik erfordert experimentelle Didaktik. Ausgangspunkt ist die Überzeugung, dass die Vermittlung eines Gegenstandes diesem auch angemessen und ihm – zumindest in manchen Phasen der Vermittlung – adäquat und »ähnlich« sein sollte. Bezogen auf den Gegenstand Kunst bedeutet dies, dass die Vermittlung kunstnah und damit selbst auch künstlerisch inspiriert sein sollte. Um experimentelle Musik »adäquat« zu unterrichten, bedarf es eines experimentellen Zugangs zu Fragen der Didaktik und Methodik. Im Sinne eines Experiments mit

offenem Ausgang wird zwar der äußere Rahmen durch die Projektstruktur festgelegt, offen bleiben jedoch nicht nur die Inhalte, sondern auch die methodischen Wege. QuerKlang eröffnet künstlerische und pädagogische Freiräume, gefordert ist der Mut zu methodischen Experimenten, deren Ziel nicht vorhersehbar ist.

Dass Musik nicht nur auf eine Weise erfahr-, lehr- und erschaffbar ist, zeigt sich schon in den angeregten Diskussionen der teilnehmenden Komponisten über ihre unterschiedlichen Ansätze beim Komponieren. Das Forum für diese Diskussionen ist ein mehrtägiges Einführungsseminar für die beteiligten Lehrer, Studierenden und Komponisten sowie Zwischenreflexionen und eine Abschlussreflexion am Ende eines Durchlaufs: Hier werden alte und neue Fragen aufgeworfen, Ideen zur Pädagogik und Didaktik von Musik erdacht und Probleme diskutiert, die während der praktischen Phasen der Arbeit aufkommen.

QuerKlang will nachwirken. Aus diesem Grund spielen die Lehrer im Projekt eine tragende Rolle. Sie werden in den künstlerischen Prozess einbezogen und ermutigt, neue Denkmuster zu erproben. Das kann vom Hinterfragen einer bewährten Unterrichtsstruktur bis hin zum (Wieder)-Entdecken der eigenen künstlerischen Potenziale reichen. Die Suche nach einer Form zur Vermittlung künstlerischer Prozesse kann dabei auch mal knapp an einem ungewollten Chaos vorbeiführen.

Kerstin Wiehe

## Begleitende Teams und SchülerInnen

---

Heinrich-Hertz-Gymnasium,  
Friedrichshain

Lehrerin: Marlies Duwe, Komponistin: Makiko Nishikaze, Studierende: Zarko Jovasevic, Hannes Baumgart, SchülerInnen der 11. Jahrgangsstufe: Lambert Regel, Danny Kaser, Damaris Becker, Louis Trinh, Marcus Nitzsche, Jean Tori Pantel, Sophie Noack, Bastian Schmidt, Matthias Görg, Julian Ibsch, Anne Christin Rettich, Tobias Bucher, Lucas Mann, Sascha Gaudlitz, Jonathan Eiteljörge, Dirk Tischer, Ephraim Dusdal

---

Hector-Peterson-Schule, Kreuzberg

Lehrer: David Reuter, Komponist / Performer: Tobias Dutschke, Studierende: Patrizia Sonntag, Inka Gbur, SchülerInnen der 9. Jahrgangsstufe: Merve Ak, Maria Benz, Mine Nur Bahadic, Berfin Basboga, Merve Çevik, Sahra Chouayeb, Hatice Dogan, Marwa Darwiche, Wafaa El-Ghazi, Scheima Fraijan, Ahmat Faris, Yasemin Ipek, Jamila Iraqi, Mariam Iraqi, Mert Özdemir, Simal Özun, Sinem Romanowski, Jasmin Wellermann, Sinem Yakut

Käthe-Kollwitz-Oberschule,  
Prenzlauer Berg

Lehrer: Tobias Hömberg, Komponist: Stefan Keller, Studierende: Maria Hawlitzki, Sven Ratzel, SchülerInnen der 11. Jahrgangsstufe: Louise Bloß, Yaren Cantekin, Yannik Felix Dönnebrink, Isabell Fleischanderl, Nils Erik Greven, Bruno Kasimir Hertling, Leonard Moritz Hübner, Leon Kaiser, Philipp Kanis, Sophie Carlotta Klemm, Fritz Kramer, Patrick Jason Müller, Nick Niehaus, Felix Schabe, Anne Schlangstedt, Charlotte Ellen Spyrka, Pascal Treutler, Jim Wehner, Patrice Julian Zsoldos

---

Kurt-Schwitters-Schule,  
Prenzlauer Berg

Lehrer: Andreas Bunckenburg, Komponist: Eres Holz, Studierende: Nora Fraisse, Jonathan Rohrer, SchülerInnen der 9. Jahrgangsstufe: Eric Foerster, Ilyas Kantner, Leon Paulick, Karlotta Korenz, Richard Döring, Max Freundlich, Paul Frötel, Anselm Strathmann, Ronja Abduljameed, Madeleine Stoewe, Mandy Stoewe, Jonas Bredendieck, Ruben Treinies, Sebastian Vieth, Kiril Dimov, Danilo Wernicke, Anna Carvalho Otte, Virginia Perreiro Schiewe, Ana Rita, Teixeira Rudólfo, Sérgio Torres Gurreiro, Jerónimo Serrano Madeirinha, Clara Oliveira Gastelois, Franziska Neve, Blanca Feist Escobar, Cecilia Souza Gomes

Bertha-von-Suttner-Schule,  
Reinickendorf

Lehrer: Henning Wehmeyer, Komponist: Mathias Hinke, Studierende: Sebastian Hensel, Henrike Löchte, SchülerInnen der 11. Jahrgangsstufe: Charmaine Becht, Alissa Birle, Ricardo Blum, Niklas Buschner, Ester Cheynubrata, Florian Janicke, Melanie Kieback, Ray Köller, Laura-Marie Lange, Marius Moeck, Clemens Motzkus, Joel Peetz, Markus Saure, Keerthana Sivaharan, Jonathan Stockhorst, Ritchie Wieland, Susan Zechlin



QuerKlang, Philharmonie Berlin 2011  
Foto: K&K

Dienstag, 20. März 2012  
19:00 Uhr

John Cage und die Folgen

Kammermusiksaal der Philharmonie

**Terry Jennings**  
*String Quartet*

(1960) 29'

Pause

**La Monte Young**  
*On remembering a naiad*

Fünf kleine Stücke für Streichquartett (1956) 6'

**Alvin Lucier**  
*Navigations for Strings*

(1991) 15'

**Stefano Scodanibbio**  
*Visas*

Drei Episoden für Streichquartett (1985/1987) 19'

- I. Episodio »al Quartetto Arditti«
- II. Episodio »alla compagna di viaggio«
- III. Episodio »Vittorio Reta in memoriam«

Pause

**John Cage**  
*Music for Four*

(1987, rev. 1988) 30'

Arditti Quartet

Irvine Arditti, Violine / Ashot Sarkissjan, Violine  
Ralph Ehlers, Viola / Lucas Fels, Violoncello

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Mitschnitt Deutschlandradio Kultur, Sendung 22. März, 20:03 Uhr

Förderer und Partner



Deutschlandradio Kultur

Terry Jennings: String Quartet

Minimalistisch, mit nur wenigen zwischen piano und pianissimo lang gehaltenen Tönen und Akkorden, bewegt sich das *String Quartet* von Terry Jennings. Der amerikanische Komponist und Musiker gehört wie auch La Monte Young und Terry Riley zu einem Vertreter der frühen minimal music. Jennings und La Monte Young trafen sich 1953 in Los Angeles und spielten zusammen Jazz. In den späten 50ern begann Terry Jennings unter dem Einfluss der Werke von La Monte Young, der mit langen Tondauern und ausgedehnten Zeitabläufen komponierte, eigene Stücke zu schreiben. Im Loft von Yoko Ono in New York City, wo La Monte Young die New Yorker Avantgarde zu Konzerten zusammenbrachte, führte der erst 20 Jahre junge Jennings seine Stücke auf und wurde als weithin »talentiertester« Interpret mit der Uraufführung zahlreicher Werke betraut, u.a. mit Richard Maxfields *Wind* für Tonband und Saxophon, welches ihm als Porträt zugeordnet ist. Zu Beginn der 1960er Jahre arbeitete er auch

für die James Waring Dance Company und für Youngs Theatre of Eternal Music. Terry Jennings *Piano Piece* und sein *String Quartet* (beide 1960) wurden 1963 in der legendären Publikation *An Anthology* von La Monte Young veröffentlicht.

Viele Jahre später erinnert sich der Freund: »Terry erwies sich bald als der Romantiker [unter uns]: obgleich die Harmonien seines Streichquartetts den »dream chords« erwachsen waren, waren sie reichlich mit Oktavverdoppelungen und ungewöhnlichen Intonationen gesetzt. Eine weitere Innovation war, dass die vergleichsweise langen Dauern durch Stoppuhren gemessen wurden anstatt mit notierten Metren, was dem Werk umso mehr erlaubte, außerhalb der Zeit zu sein. Die Kombination von durchlässiger Klarheit und der außergewöhnlichen Gefühlsregung, die dieses Streichquartett kennzeichnet, ist wirklich inspirierend.«

Melanie Uerlings

La Monte Young:  
On remembering a naiad

Die ›Five Small Pieces for String Quartet‹ *On remembering a naiad* wurden zwischen dem 2. und 16. November 1956 in Los Angeles geschrieben. Ich war gerade 21 Jahre alt geworden und studierte Kontrapunkt und Komposition bei Leonard Stein, dem berühmten Pianisten und ehemaligen Assistenten Arnold Schönbergs. Stein machte mich einem breiteren Spektrum moderner Musik bekannt, und ich geriet langsam unter den völligen Bann des Werks von Anton Webern. Die ›fünf kleinen Stücke für Streichquartett‹ waren die ersten Stücke, die ich mit Hilfe der Zwölftontechnik komponierte. Sie waren von Weberns *Sechs Bagatellen* op. 9 für Streichquartett und den *Fünf Orchesterstücken* op. 10 inspiriert, besitzen jedoch schon Elemente jenes Stils, den ich in meinen nachfolgenden Werken dieser Periode zu entwickeln begann. Die ›fünf kleinen Stücke‹ sind wesentlich ausgedünnter und transparenter als die Werke Weberns. Sie zeichnen sich durch längere statische Abschnitte mit pulsierenden und ostinaten Figuren aus sowie durch eine Antizipation des Gehalts meiner späteren Werke. Ebenso stellen sie den Anfang meines eigenen musikalischen Vokabulars an intervallischen und akkordischen Strukturen dar, die Vorahnungen der ›dream chords‹ bildeten, die nach und nach das primäre harmonische Material von *for Bass* (1957), *Trio for Strings* (1958) und schließlich die einzige tonale Grundlage für *The Four Dreams of China* (1962) wurden. Durch diese Werke kann somit eine der Entstehungslinien des Minimalismus in der Musik verfolgt werden.

La Monte Young

Alvin Lucier: Navigations for Strings

Die Idee zu *Navigations for Strings* kam mir 1980, als ich auf einem Berggipfel in Colorado ionosphärische Klänge aufnahm. Während ich die Bänder abhörte, bemerkte ich, dass sie hohe Töne enthielten, die in unnatürlicher Regelmäßigkeit wiederkehrten. Später fand ich heraus, dass dies Signale eines Omega Navigationssystems waren, das eingesetzt wird, um die Positionen von Flugzeugen und Schiffen in der ganzen Welt zu ermitteln und sie zu leiten. Die natürlichen Radiowellen aus der Ionosphäre, der äußeren Schicht der Erdatmosphäre, bezauberten mich, aber ich war irritiert von dem ständigen Erklängen der künstlichen Töne aus dem Omega-Netzwerk. Selbst eine Reihe von Filter- und Schnittvorgängen konnten sie nicht beseitigen.

Im Verlauf der folgenden Jahre haben mich diese Töne verfolgt. Ich habe mich oft selbst dabei ertappt, wie ich sie summt oder pfiif, während ich alltäglichen Beschäftigungen nachging. Im Laufe der Zeit komprimierte ich sie allmählich zu einer einzigen Viertelnote mit zwei absteigenden Ganztönen (H, A, B, As) im Ambitus einer kleinen Terz. Oft dachte ich daran, diese Töne in einem Musikstück zu verwenden.

Als ich den Auftrag erhielt, das vorliegende Quartett zu schreiben, beschloss ich, diese freundlichen, aber aufdringlichen musikalischen Geister endlich zu Grabe zu tragen. Ich hatte die Absicht, die Omega-Töne verschwinden zu lassen. Eine Art, dies zu bewerkstelligen, war, sie langsam von einer Terz zu einem einzigen Ton zusammenzudrücken. Auf der Basis eines einfachen Zahlensystems gestaltete ich einen langen Strom

ständig wechselnder melodischer und instrumentaler Kombinationen der vier Ausgangstöne. Wenn sich die Musiker durch diese Kombinationen bewegen, lassen sie die Tonhöhen in kaum wahrnehmbaren Abstufungen steigen und fallen. Manche dieser Abstufungen sind so winzig, dass sie vom menschlichen Ohr nicht unterschieden werden können. Während sich die Intervalle verengen, verringern die Musiker allmählich den Grad der Lautstärke und werden im Tempo immer langsamer. Auf diese Weise werden die Klänge wie Schatten in die Länge gezogen und verschwinden in der Atmosphäre des Raums.

Während des gesamten Stücks sind vernehmbare Impulse zu hören, deren Geschwindigkeit vom Abstand zwischen den Tönen bestimmt wird. Zu Beginn betragen die Impulszahlen 14, 13 und 12 pro Sekunde, was der Anzahl der Zyklen zwischen den Ausgangstönen entspricht. Die Impulszahlen verringern sich allmählich bis Null, womit das Unisono erreicht wird. Die Musiker können in regelmäßigen Abständen die Tonhöhen überprüfen, indem sie die Impulse zwischen den benachbarten Tönen hören.

*Navigations for Strings* wurde von Ernstalbrecht Stiebler und dem Hessischen Rundfunk in Auftrag gegeben. Das Werk ist dem Arditti Quartet gewidmet. Es wurde im Frühjahr 1991 in Berlin und Middletown (Connecticut) geschrieben.

Alvin Lucier  
Übersetzung Eckhard Weber



La Monte Young  
Foto: René Block



Stefano Scodanibbio  
Kontrabassist und Komponist  
18. 6. 1956 – 8. 1. 2012

Wenn Stefano Scodanibbio mit dem Kontrabass die Bühne betrat und diesem scheinbar schwerfälligen Instrument zärtlich-filigrane oder metallisch-kreischende bis elektronisch anmutende, jedenfalls unerhörte Klänge zu entlocken begann, war dies stets ein außerordentliches Erlebnis. Das empfanden viele künstlerisch sensible Menschen in der ganzen Welt so, ganz besonders aber Musiker- und Komponistenkollegen, auf die dieser Künstler immer wieder Faszination und Inspiration ausstrahlte. Künstlerische Partnerschaften im Bereich der komponierten ebenso wie der improvisierten Musik verbanden ihn unter anderem mit Terry Riley, Edoardo Sanguineti, Rohan de Saram oder Mike Svoboda. John Cage bezeichnete ihn nach einem Konzert in New York als den schlechthin außergewöhnlichsten Kontrabassisten, den er je gehört habe. Später hat Stefano Scodanibbio Cages schon in der Originalbesetzung extrem schwierige *Freeman etudes* (das moderne Äquivalent zu Paganinis Violinetüden) auf souveräne Weise für sein Instrument bearbeitet.

So unterschiedliche Komponisten wie Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Franco Donatoni, Julio Estrada, Brian Ferneyhough, Fred Frith, Vinko Globokar und Iannis Xenakis schrieben Werke für ihn. Mit Giacinto Scelsi und Luigi Nono arbeitete er eng zusammen. Nonos Spielanweisung *arco mobile alla Stefano Scodanibbio* im *Prometeo* erfüllte ihn zu Recht mit Stolz. Von Luciano Berio erhielt er noch kurz vor dessen Tod im Jahr 2003 die Ermunterung, die *Sequenza Nr. XIV* für Violoncello solo mit großer künstlerischer Freiheit für sein Instrument zu adaptieren.

Sein eigenes kompositorisches Schaffen (insgesamt über 50 Werke) betrachtete der »Revolutionär des Kontrabassspiels« oder »Prophet des Kontrabasses«, wie er oft titulierte wurde, keineswegs als

sekundäre Beschäftigung. Vielmehr schrieb Stefano Scodanibbio die ersten Werke schon vor seiner Solistenkarriere. Wenn es auch anfangs meist Stücke für Kontrabass oder andere Streichinstrumente waren, so entsprangen sie doch einem genuinen Ausdrucksbedürfnis und dem ausdrücklichen Wunsch, Klänge zu erfinden und zu notieren, die er selbst so noch nicht gehört hatte. Bei seinem 1985-87 komponierten ersten Streichquartett *Visas* ließ sich Scodanibbio nicht zuletzt von dem 1978 erschienenen gleichnamigen Gedichtband des genuesischen Dichters Vittorio Retas inspirieren.

Das Werk ist in drei »Episoden« gegliedert, die jeweils eine eigene Widmung tragen: Die erste ist dem Arditti Quartet gewidmet, das im Juli 1987 in Macerata (im Rahmen des von Stefano Scodanibbio gegründeten Festivals *Rassegna della musica nuova*) die Uraufführung spielte; die zweite Episode lautet recht anonym »alla compagna di viaggio« (»der Reisebegleiterin«) und die dritte Episode ist schließlich »Vittorio Retas in memoriam« zugeordnet.

Der Begleittext zur 1995 erschienenen Ersteinstrumentation von Scodanibbios *Visas* gibt einen Hinweis auf das außergewöhnliche Klangmaterial der Komposition: Die teilweise dichten Texturen bilden sich nämlich größtenteils aus vielfältigen Flageolettklängen, wie sie der Kontrabassist Scodanibbio jahrelang am eigenen Instrument erforscht hatte. Von entscheidender expressiver Bedeutung aber war der schon erwähnte Bezug zu dem Gedichtband *Visas* (der Begriff spielt mit der Doppelbedeutung »Gesichter« bzw. »Sichtvermerke« in Reisepässen) – das Buch wurde für Scodanibbio einige Zeit zum ständigen Reisebegleiter. Diese zugleich extrem freie und obsessive Poesie, in der viele politische wie sexuelle Erfahrungen, Hoffnungen, Träume oder Traumata der jugendlichen Subkultur zur Sprache kommen, forderte dem Komponisten eine künstlerische Antwort ab.

Wolfgang Korb

John Cage: Music for Four

John Cages *Music for Four* gehört zu einer Reihe von Stücken der *Music for \_\_\_* (1984-87), die Cage für variable Besetzungen schrieb. John Cage, der überaus beeindruckt war von dem Spiel des Arditti Quartets, widmete dem Quartett diese Komposition und erarbeitete gemeinsam mit ihm deren Umsetzung und Uraufführung für das Cage-Festival an der Wesleyan University im Jahr 1988. Die Partitur der *Music for Four* besteht aus vier gänzlich unabhängig voneinander zu spielenden Stimmen, die vollständig notiert sind. Das Stück kann 10, 20 oder 30 Minuten dauern. Die Musiker bestimmen mit Stoppuhren die zeitlichen Abläufe. Innerhalb gegebener Zeitabschnitte können die Spieler wählen, wie sie die Klänge räumlich verteilen und wie viel Stille sie in jeder ablaufenden Minute einräumen. Kurze Zwischenspiele von 5, 10 oder 15 Sekunden müssen zu festgelegten Zeitpunkten erklingen.

Besondere Elemente dieses Werks sind die Verwendung von Mikrotonalität und die räumliche Positionierung der Musiker, die ganz unkonventionell, möglichst weit entfernt oder voneinander abgewandt sitzen sollten. Dies ermöglicht dem Hörer das Stück wirklich als das Spiel vier unabhängiger Spieler zu hören und nicht in der gewohnten Homogenität einer Quartett-Mixtur. »Das Ergebnis ist eine klangliche Ausgewogenheit, die Fragen aufwirft. Sie steht in scharfem Kontrast zu der allgemein akzeptierten Homogenität des Streichquartetts«, so Irvine Arditti.

Melanie Uerlings



Stefano Scodanibbio  
Foto: Alfredo Tabocchini





Matthew Rose  
>John Cage & Felix The Cat<, 2006, Collage auf Pappe  
Collection Lauri Murphy, Denver, Colorado

Dienstag, 20. März 2012  
22:00 Uhr

Sonic Arts Lounge  
Williams Mix +  
Berghain

**John Cage**  
*Williams Mix*

for magnetic tape, eight tracks (1952) Originalfassung 4'15

**Werner Dafelecker / Valerio Tricoli**  
*Williams Mix Extended*

for eight channel digital audio. Based on *Williams Mix* by John Cage (1952 / 2012) UA / AW 32'

**John Cage**  
*Williams Mix*

for magnetic tape, eight tracks (1952) Originalfassung 4'15

**Morton Feldman**  
*The Possibility of a New Work for Electric Guitar*

Zwei Rekonstruktionen der verschollenen Partitur von Seth Josel (1966 / 2010) 9'

**John Cage**  
*Imaginary Landscape No. 5*

for any 42 phonograph records (1952) Original-Tonband 3'

Seth Josel, E-Gitarre  
Werner Dafelecker / Valerio Tricoli / TU Studio, Klangregie

anschließend:  
*EM Lounge*

Perlen elektroakustischer Musik für vier und mehr Lautsprecher ausgewählt und präsentiert vom Elektronischen Studio der TU Berlin

In Zusammenarbeit mit TU Berlin – Fachgebiet Audiokommunikation – Elektronisches Studio, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Berghain. Mit Unterstützung von Goethe-Institut e.V.

*Williams Mix Extended* auf Deutschlandradio Kultur am 4. Mai 2012, 0:05 Uhr

Förderer und Partner



John Cage / Werner Dafelecker /  
Valerio Tricoli: *Williams Mix Extended*

*Williams Mix* von John Cage gehört zu den Schlüsselwerken der frühen Tonbandmusik. In jenen Jahren, in denen Synthesizer und Sequenzer noch nicht zur Verfügung standen, wurde elektroakustische Musik in den damals gerade gegründeten Studios direkt auf Tonband (oder Schallplatte) produziert: Durch die Aufnahme von existierenden Klängen (Umweltgeräusche, Stimme, Musikinstrumente), die Erzeugung elektronischer Klänge mit einfachsten Mitteln (Schwungs- und Rauschgeneratoren, Schwebungssummer), die Bearbeitung durch Filterung, Veränderung der Abspielgeschwindigkeit und -richtung und durch die neue zeitliche Anordnung und Überlagerung des Materials.

Die ästhetische Sprengkraft, die in den ersten Jahren von der Tonbandmusik ausging, ergab sich hauptsächlich aus zwei Motiven: Einerseits stand den Komponisten auf einmal das Total aller möglicher Klänge für ihre Arbeit zur Verfügung und das Publikum fand sich so mit ihm völlig unbekanntem Klangwelten konfrontiert. Andererseits entstand erstmals eine (scheinbar) interpretenlose Musik, die keines aufführenden Musikers bedurfte und in Lautsprecherkonzerten präsentiert wurde. Hans Heinz Stuckenschmidt ging so weit, diesen Paradigmenwechsel der Musikauffassung zur »dritten Epoche der Musik« (nach Vokal- und Instrumentalmusik) auszurufen.

John Cages *Williams Mix* nimmt in der frühen Tonbandmusik insofern eine Sonderstellung ein, als dass es sich um ein Werk handelt, das im Studio nach einer bereits abgeschlossenen Partitur realisiert wurde. Üblicherweise entwickelten in dieser Zeit die Komponisten ihre Tonbandstücke aus dem Arbeitsprozess im Studio heraus. Im Falle des *Williams Mix* jedoch verlangte Cages Kompositionsweise die der Realisation vorausgehende schriftliche Fixierung des Werkes, für das die verschiedenen musikalischen Parameter mittels Zufallsoperationen ermittelt wurden. Außerdem erwies sich die Umsetzung des achtkanaligen *Williams Mix* als extrem zeitaufwendig, und nur die Verwendung einer verbindlichen Partitur machte es möglich, dass vier und mehr Personen mit unterschiedlichen Aufgaben an unterschiedlichen Orten gleichzeitig an der Realisation arbeiteten (für das achtkanalige Stück von 4'15" Dauer benötigten sie etwa ein halbes Jahr).

2010 unterbreiteten die Komponisten und Musiker Werner Dafelecker und Valerio Tricoli dem Elektronischen Studio der TU den Plan einer Bearbeitung von *Williams Mix*, basierend auf der 192-seitigen Partitur. In ihrer digital produzierten Fassung spreizen sie die Zeitachse um den Faktor acht und collagieren respektive transformieren die in New York aufgezeichneten Klänge gemäß der Partitur – Cage sah die Klang-Kategorien Stadt, Land, elektronische Klänge, manuell erzeugte Klänge (inklusive Musik), mit Wind

erzeugte Klänge (inklusive Gesang) und »kleine« Klänge, die verstärkt werden müssen, vor. Der so entstandene *Williams Mix Extended* thematisiert einerseits das Verhältnis von Partitur und Zuspil-Medium, andererseits ermöglicht er durch die zeitliche Dehnung von vier Minuten auf über eine halbe Stunde den hörenden Nachvollzug der dichten räumlichen Überlagerung der Einzelspuren, die im Originaltempo eher in eine rauschhafte sensorische Überforderung mündet.

Volker Straebel

John Cage: Imaginary Landscape No. 5

ist das wahrscheinlich erste Stück amerikanischer tape music, realisiert im Januar 1952 im Studio von Louis und Bebe Barron. Cage hatte für den dreiminütigen Solo-Tanz *Portrait of a Lady* von Jean Erdman eine Partitur erstellt, in der 42 beliebige Schallplatten in bis zu acht Schichten überlagert werden. Für die Original-Fassung, die ich vor kurzem in einer Kopie von Konzert-Qualität im Nachlass von David Tudor entdeckt habe, verwendeten Cage und Tudor Jazz-Schallplatten aus der Sammlung von Jean Erdman.

Volker Straebel

Morton Feldman: The Possibility of a New Work for Electric Guitar

Die Rekonstruktion von Morton Feldmans verschollener Partitur *The Possibility...* besteht aus zwei Teilen:

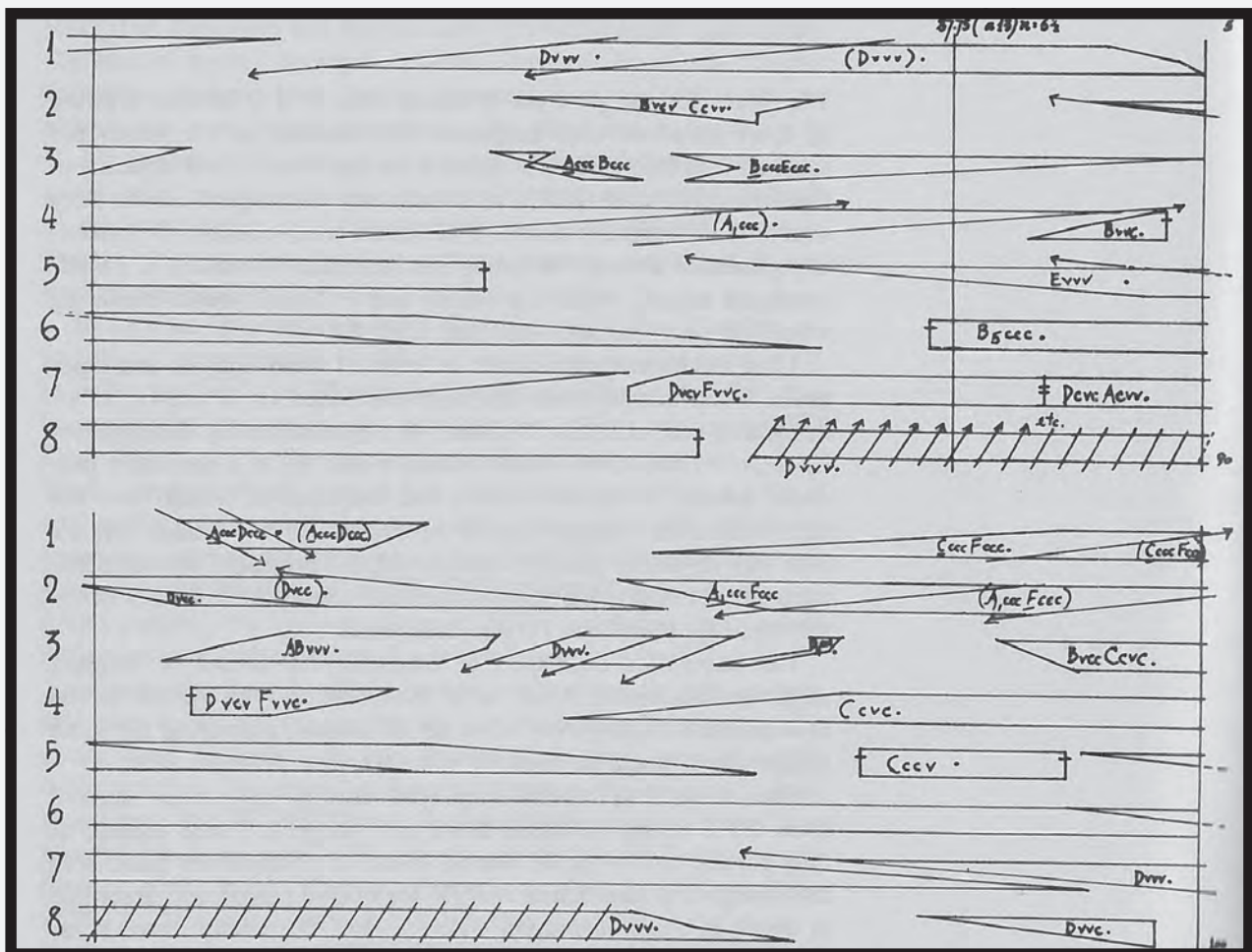
a) einem Reenactment von Christian Wolffs Aufführung in Berkely am 29. Juli 1966 und b) meiner »Rekonstruktion«, die zwischen der schlechten Qualität der Konzertaufzeichnung und einer DIN A4 Skizze, die sich in Feldmans Nachlass in der Paul Sacher Stiftung, Basel befindet, zu vermitteln versucht.

Im Rahmen unserer E-Mail-Korrespondenz teilte mir Christian Wolff mit, dass er in jener Zeit E-Gitarre entweder im Lotussitz (oder halbem Lotussitz) spielte, oder mit der Gitarre auf dem Boden liegend (als »Tisch-Gitarre« sozusagen). Dies erklärt einige der »Unfälle«, die man auf der Aufnahme hört, da diese Spielweise naturgemäß für solche Ausrutscher anfällig ist. In welchem Maße Wolff vielleicht aus dem Stegreif agiert hat, ist reine Spekulation. Zu der Skizze ist zu sagen, dass sie alles andere als schlüssig ist. Wer die Seite studiert hat, kommt zu der Auffassung, dass Feldman verschiedene Intervall-Kombinationen erwogen hat. Nur in ein oder zwei Fällen ist eine Linie oder Phrase auszumachen. Musikalische Gesten sind ange-

deutet, aber nicht richtig ausgeführt. Es gibt keine klare Abfolge der Ereignisse, und irgendwo in der Mitte wechselte Feldman von Bleistift zu Tinte. Kurz: Womit wir es hier zu tun haben, sind eher kompositorische Notizen – und dies ist der Grund, warum diejenigen, die mit diesem Material bislang in Berührung kamen, es nicht wagten, das Werk zu rekonstruieren. Wenn man allerdings Wolffs wundervolle Aufführung hört, beginnen diese Fragmente sinnvoll zu erscheinen, und ein formaler Zusammenhang zeichnet sich ab. Dabei fällt auf, dass das Werk an den nackten, kargen Charakter einer anderen Komposition von Feldman aus dieser Zeit erinnert: *Christian Wolff in Cambridge*.

Ich bin drei Personen außerordentlich dankbar, mit denen ich in der Vergangenheit zusammengearbeitet habe und die mir freundlicherweise Unterstützung und Material, auf dem diese Rekonstruktion basiert, angedeihen ließen: Christian Wolff, Brian Brandt und Charles Amerikanian.

Seth Josel  
Übersetzung Volker Straebel



John Cage, »Williams Mix«, Partiturseite. Zwei Systeme mit jeweils acht Spuren enthalten die Formen der auf ein leeres Band aufgeklebten Tonbandfragmente im Maßstab 1:1. Der Ausschnitt zeigt eine Dauer von 1,3 Sekunden. © Edition Peters

Mittwoch, 21. März 2012  
19:00 Uhr

Pole

Kammermusiksaal der Philharmonie

**George Brecht**  
***Symphony No. 2***

(1962) 5'

**Wolfgang Rihm**  
***Versuchung***

Hommage à Max Beckmann für Violoncello und Orchester (2009) 25'

**James Tenney**  
***Form 2***

In memoriam John Cage [1912 – 1992] (1993) 17'

Pause

**Emmanuel Nunes**  
***Improvisation I – Für ein Monodram***

für neun Instrumentalisten (2002 / 2005) DE 25'

**Wolfgang Rihm**  
***Will Sound More Again***

für Ensemble (2005/2011) DE 18'

Auftragswerk Casa da Música Porto und Berliner Festspiele / MaerzMusik

Remix Ensemble

Angel Gimeno / José Pereira, Violine / Trevor McTait / Irma Skenderi / David Lloyd, Viola  
Oliver Parr / Filipe Quaresma / Ana Vanessa Pires, Violoncello

António A. Aguiar / José Fidalgo, Kontrabass / Stephanie Wagner, Flöte

José Fernando Silva / Francesco Sammassimo, Oboe

Vítor J. Pereira / Ricardo Alves, Klarinette / Romeu Costa / Fernando Ramos, Saxophon

Roberto Erculiani / Lurdes Carneiro, Fagott / Nuno Vaz, Horn

Gary Farr / António Silva, Trompete / Filipe Alves, Posaune / Filipe Queirós, Tuba

Mário Teixeira / Manuel Campos / João Cunha, Schlagzeug

Jonathan Ayerst, Klavier / Carla Bos, Harfe / Paulo Jorge Ferreira, Akkordeon

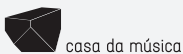
Peter Rundel, Leitung

Sonia Wieder-Atherton, Violoncello

In Zusammenarbeit mit Casa da Música Porto. Mit Unterstützung von Réseau Varèse – European Network for the Creation and Promotion of New Music, gefördert durch das Programm »Kultur« der Europäischen Union.

Mitschnitt Deutschlandradio Kultur, Sendung 22. März 2012, 20:03 Uhr

Förderer und Partner



casa da música

**RÉSEAU  
VARÈSE**



Programme „Kultur“

**Deutschlandradio Kultur**

**George Brecht: Symphony No. 2**

Der US-amerikanische Künstler George Brecht gehörte zu den frühen und wichtigsten Vertretern der Fluxus-Bewegung, die der Litauer George Maciunas um 1960 ins Leben rief und die sich schnell neben Performance und Happening etablierte. »Während das Happening auf das Barockballett des Hofes zu Versailles zurückgeht, entwickelt Fluxus Vaudeville, Gags, Dada und japanische Haikus weiter«, so Maciunas. Fluxus sollte einen fließenden Übergang zwischen Kunst und Leben schaffen. Fluxus beinhaltete vielfältige Kunstformen von Musik und theatralischen Aktionen bis hin zu Konzeptkunst, Poesie, Objekten und Editionen von *Flux-Kits* – Auflagen von Schachteln, die Partituren und

kleine Objekte enthielten. Mit seinen spektakulären Konzertaktionen versammelte Fluxus kurzzeitig die heute bekanntesten Avantgardenkünstler der 1960er Jahre, zunächst in Amerika und dann in Deutschland: neben George Brecht und Maciunas u.a. Nam June Paik, John Cage, La Monte Young, Philip Corner, Al Hansen, Dick Higgins, Richard Maxfield, Yoko Ono, Toshi Ichiyanagi, Allan Kaprow, Emmett Williams, Robert Filliou, aber auch Maler wie Joseph Beuys, Artur Köpcke und Komponisten wie Dieter Schnebel oder Henning Christiansen.

Fluxus steht für Konkretismus und Anti-kunst. Die Aktionen unter dem Banner Fluxus nehmen meist mit der Verwendung musikalischer Terminologie eindeutig Bezug auf Musik und Musikgeschichte. Es wurden »Konzerte«





Max Beckmann, ›Versuchung‹ (des Heiligen Antonius), 1936/1937  
 Öl auf Leinwand, Mittelbild 200 x 170 cm, Flügel 215,5 x 100 cm  
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlung © VG Bild Kunst

aufgeführt, »Partituren« erstellt und »Symphonien« und »Sonaten« geschrieben, teilweise für herkömmliche instrumentale Besetzungen und für einen »Konzertsaal«. Auch viele Stücke von George Brecht, darunter die *Symphony No. 2* (1962), behalten durch Betitelung und Besetzung das Inventar des bürgerlichen Musikbetriebs bei, um gleichzeitig die traditionelle Kunstauffassung infrage zu stellen, sich ihren Mechanismen zu verweigern und das Publikum mit etwas zu konfrontieren, was ihren Gewohnheiten und Erwartungen absolut entgegensteht. Die theatralischen Effekte dieser Aktionen, die vordem ungewünschten Nebenerscheinungen, werden zu einer Hauptattraktion.

Melanie Uerlings

#### Wolfgang Rihm: Versuchung

Wolfgang Rihm wollte als Kind zuerst Maler werden, dann Schriftsteller und zuletzt Komponist. Der Weg von der Bildenden Kunst zu seinem gewissermaßen objekthaften, körperlich-gestischen Komponieren ist demnach noch kürzer als bislang vermutet. Ganze Werkgruppen veranschaulichen seine enge Beziehung zur Bildenden Kunst, zahlreiche Künstlerfreundschaften zeugen vom ständigen Energiefluss Wolfgang Rihms

von und zur Malerei. Sein Komponieren ist ein skulpturales Arbeiten am unendlichen Klang, den er in sich wahrnimmt. »Ich habe die Vorstellung eines großen Musikblocks, der in mir ist. Jede Komposition ist zugleich ein Teil von ihm als auch eine in ihm gemeißelte Physiognomie. [...] Mit mir geschieht etwas Ähnliches wie mit meinem Musikblock. Ein Zeitfaden trennt einen bemessenen Teil ab und schafft so erst meine Physiognomie.«

Von Gefährdung und zwanghaftem Handeln erzählen nicht nur die Sujets in Wolfgang Rihms Kompositionen, sondern sie kennzeichnen sein Musik-Schreiben selbst. Musik zu imaginieren, bzw. aus dem unendlich fließenden Musikstrom mit jedem Werk einen neuen Ausschnitt, eine neue Form zu präsentieren, kommt in seiner musikalischen Anschauung obsessivem Handeln gleich. Gefährdet ist der Klang in seiner von Verflüchtigung bedrohten Gegenwärtigkeit ebenso wie der Körper des Komponisten, dessen Hüllkurve im Raum Verzerrungen ausgesetzt ist, dessen »Schnitt ins eigene Fleisch« (Rihm) ihn innere Räume und Zustände sehen, betreten und wahrnehmen lässt, die fern jedes konventionellen Schönheitsbegriffs liegen und sich eher als unterschiedliche Grade von Brüchigkeit beschreiben lassen.

Um Brüchigkeit der Linie und Gefährdung der Perspektive geht es Wolfgang

Rihm in seiner »Hommage à Max Beckmann« *Versuchung* für Violoncello und Orchester (2009), mit dem er sich auf Max Beckmanns Triptychon *Versuchung (des Heiligen Antonius)* aus den 1930er Jahren bezieht. Zur gleichen Zeit entstand eine weitere »Beckmann«-Komposition, *Der Maler träumt* für Bariton und Orchester, in dem Beckmanns Text *Über meine Malerei* als Quelle dient. Tatsächlich schafft Rihm es, in der Beziehung von Soloinstrument und Orchester genau jenes klangfarblich prismatische Aufbersten der einzelnen Linie zu formulieren, das über den Taumel an Boden verliert, um in Anbetracht eben jener Versuchung/Gefährdung des Antonius den freien tonalen Fall in die Abgründe der meist grüblerischen Orchesterstimmen zu überleben. Das Orchester bildet gewissermaßen dasjenige Farb- und Gestenspektrum, das als Rückspiegelung der Solostimme wieder an den Anfang der Inspiration führt, also den Musikstrahl durch das Prisma der Komposition zurück auf den Impuls verdichtet. Chronologie und Erinnerung treffen aufeinander, um den Verlust völliger Unschuld zu betrauern, der Gefährdung/Versuchung jedoch standzuhalten.

Achim Heidenreich



Wolfgang Rihm, Foto: Kai Bienert

James Tenney: Form 2 –  
In memoriam John Cage

Harmonik, als eigenes Thema von der Nachkriegs-Avantgarde lange vernachlässigt, steht im Zentrum der Arbeit von James Tenney. Tenney gewinnt harmonische Bezüge in späten Werken ausnahmslos aus Obertonspektren – im Falle des vierteiligen Zyklus *Forms* von 1993 aus dem Spektrum von »e«. In der John Cage gewidmeten *Form 2* wird dieses Spektrum in Zweiergruppen bis zur 27-Stimmigkeit sukzessive von unten nach oben aufgebaut und dann, nach Erreichen des Maximums, von unten her ausgedünnt, bis nur noch ein Ton übrig bleibt. Die Entwicklung vollzieht sich innerhalb 51 Zeitklammern von je 20 Sekunden Dauer. Die Spieler sind aufgefordert, innerhalb dieser Zeitklammern die zur Verfügung stehenden Töne nach und nach zu spielen, und zwar für die Dauer eines Atemzugs, eines Bogenstrichs oder bis ein angeschlagener Ton verklungen ist. Vom letzten Ton ist der nächste Ton jeweils durch eine Pause zu trennen. Mit den Zeitklammern greift Tenney eine Idee von John Cage auf, mit deren Hilfe sich zeitliche Abläufe strukturieren lassen, ohne sie zu rhythmisieren. Die räumliche Aufstellung des zwar mindestens 16-köpfigen, aber sonst frei besetzbaren Ensembles auf vier Eckpunkte um das Publikum soll nach James Tenneys Willen »eine gleichmäßige Verteilung der Register und Klangfarben mit Bezug zum Raum« ermöglichen.

Raoul Mörchen

»Musik ist die Kunst, der Zeit einen Körper zu formen, durch in die Zeit gesetzte Klang-Zeichen und akustische Bewegungsstrukturen, die sich erst – und jeweils anders – im Hörer zur Kunsterfahrung ›Musik‹ zuspitzen.«

Wolfgang Rihm, 1985 in: ›Ausgesprochen‹, Winterthur 1978

Die Stücke *Improvisation I – Für ein Monodram* und *Improvisation II – Portrait für Viola* (2002) von Emmanuel Nunes sind instrumentale Werke, die seinem Musiktheater *La Douche* (2008/09) vorangingen. Es sind Kompositionen, die nicht in erster Linie szenisch und dramaturgisch konzipiert sind, aber die bereits verschiedene Elemente enthalten, die dem musikalischen Universum des Musiktheaters entsprechen.

Das Musiktheater-Projekt nimmt Fjodor Dostojewskis Erzählung *Die Sanfte* zum Ausgangspunkt. Von dem aktenkundigen Selbstmord einer jungen Frau ausgehend, konstruiert Dostojewski den Fall eines vom Leben verbitterten Offiziers, der nur noch auf Rache an der Menschheit sinnt und schließlich ein Mädchen heiratet, das ihm in seiner engelhaften Sanftheit das rechte Objekt für sadomasochistische Unterwerfungsrituale scheint. Die Vorgänge werden als zeitlich sprunghafte, sprachlich zerklüftete Erinnerungen des Witwers am aufgebahnten Leichnam seiner Frau wiedergegeben. So folgt der Leser einer qualvollen Rekonstruktion des Erlebten, die auf die tragisch verspätete Erkenntnis hinausläuft, dass Einsamkeit und Tod die Strafe für die Verachtung der Liebe sind. Nunes' kompositorisches Interesse an der Erzählung entzündete sich an zwei Momenten: zum einen an der Form des (inneren) Monologs; zum anderen an der scheinbar anarchischen Aktivität des Gedächtnisses, das zwischen Gegenwart, naher und ferner Vergangenheit assoziativ hin und her springt. Als musiktheatralische Umsetzung schwebte Nunes die Form eines Monodrams für einen Sprecher, Ensemble und Bühnenausstattung vor. Vorerst rein instrumental sind die beiden Vorstudien, die Nunes unter dem Titel *Improvisation* dem Werk vorausschickte: »Improvisation bedeutet für mich in diesem Fall nicht eine Schreibweise, die den Interpreten improvisatorische Freiheiten einräumt, sondern meine Beziehung zum Text von Dostojewski. Das heißt, dass es sich dabei noch nicht um eine feste, sondern um eine vorläufige, »improvisierte« Beziehung zum Monodram handelt. Es sind Annäherungen an das künftige Werk.« In *Improvisation I* findet Dostojewskis Monolog mit seiner allmählichen Entwicklung des Gedankenflusses von diffuser Vielschichtigkeit zu finaler Klarheit eine strukturelle Umsetzung in Musik. In einer Art Rondoform wechselt Nunes zwei charakteristische Gestalten ab: In der ersten überlagern sich Arpeggien, variable melodische Figuren und komplexe Rhythmen zu einer polyphonen, in sich beweglichen Struktur; in der zweiten Gestalt dagegen erhält die Vielschichtigkeit vor allem rhythmisch einheitlichere Konturen, bis sich durch ständigen Wechsel am Ende eine Art idealer, wortloser Sprachrhythmus herauschält. So wie in Dostojewskis Monolog aus der Polyphonie der Zeitschichten am Ende die eindeutige Erkenntnis des Verbrechens entsteht, so lässt Nunes aus der komplexen Polyrythmik zuletzt die Klarheit einer sprachnahen Diktion auftauchen.

Michael Struck-Schloen

Gewissermaßen ein »Übermalen« bereits vorhandener Werke und Werkteile in groß angelegten und zeitlich offenen Reihen und Werkkomplexen, wie etwa dem *Séraphin*-Komplex oder den *Symphonie fleuves*-Kompositionen, durchzieht Wolfgang Rihms Musikdenken in den letzten zwanzig Jahren. Bereits mit seinem *Chiffren*- und *Tutuguri*-Zyklus aus den 1980er Jahren, aber auch mit dem Werkdoppel *Sub Kontur* und *Dis Kontur* aus seiner frühen Schaffensphase machte Rihm deutlich, dass er Musik nicht nur als einen immerwährenden Musikfluss behandelt, aus dem er seine Partituren schöpft, sondern dass in diesem Musikfluss alles mit allem in einem sinnstiftenden Zusammenhang steht und eine triftige musikalische Form bilden kann, weil sich Form aus Beginnen und Enden von Musik selbst findet. Die Werke *Gedrängte Form* und *Gejagte Form* bis hin zu seinen *Jagden und Formen* (1995-2001) sind dafür aussagekräftige Beispiele und tragen das Prinzip der fortschreibenden Formung bereits im Titel.

Rihms *Will Sound*-Werke sind mittlerweile drei: *Will Sound More Again* (2005/11) hebt sich durch lyrische Momente deutlich von dem wild bewegten Vorgänger *Will Sound* (2005) ab. »Etwas wird klingen, weil es klingen will«, schrieb dazu Wolfgang Rihm: »Der Komponist folgt dem Willen und Werden und notiert die Zwischenräume. Es entsteht eine Form, die ein Abdruck der Energie ist, die

»Ich will bewegen und bewegt sein.  
Alles an Musik ist pathetisch.«

Wolfgang Rihm, 1978 in: »Ausgesprochen«, Winterthur 1978

sich formen will.« In einer erneuten Erweiterung hat der Komponist für das Ensemble *Will Sound More Again* geschrieben, ebendort uraufgeführt im Oktober 2011. Diese *Will Sound*-Werke sind mit ihrem freien Spiel der musikalischen Kräfte und mit ihrem das Dasein behahenden Gestus den *Jagden und Formen* ähnlich.

Wolfgang Rihm befreit mit diesen zeitrafferischen kompositorischen Wachstumsprozessen die Musik nicht aus ihren instrumentalen Fesseln – wie es einst Busoni forderte –, das ist längst geschehen, spätestens seitdem wir »Geige« sagen. Was wir erleben, ist eine komplett ideologiefreie Setzung klingender und spieltechnisch meisterhaft ausgehörter Linien und Zusammenklänge. Das konzertante Prinzip, einst Kennzeichen Neuer Musik vor dem Zweiten Weltkrieg, wird hier zur ästhetischen Maxime. Die drei *Will Sound*-Werke verhalten sich auch zueinander konzertant.

Achim Heidenreich



Mittwoch, 21. März 2012  
22:00 Uhr

Sonic Arts Lounge  
Annie Gosfield / Portrait  
Berghain

**Annie Gosfield**  
*Lightning Slingers and Dead Ringers*  
für Klavier und Sampler (2008) 17'

*Lost Signals and Drifting Satellites*  
für Violine und Elektronik (2003) 8'

*Four Roses*  
für Violoncello und verstimmtes Klavier (1996) 6'

*A Luminous Reflection of Metallic Direction*  
für Violoncello und Elektronik (2012) 10'  
UA / AW Berliner Festspiele / MaerzMusik und The American Academy in Berlin

Pause

**EWA7**  
für Sampling Keyboard, E-Gitarre, Perkussion (1999) 40'

Stephen Gosling, Klavier · Keyboard  
George Kentros, Violine  
Frances-Marie Uitti, Violoncello  
Annie Gosfield, Keyboard · Elektronik  
Roger Kleier, E-Gitarre  
Chris Cutler, Perkussion

In Zusammenarbeit mit The American Academy in Berlin und Berghain

Förderer und Partner



**BERGHAIN**

Annie Gosfield / Portrait

*Lightning Slingers and Dead Ringers*

wurde ursprünglich für Lisa Moore komponiert, für Klavier und Sampler. Statt vorproduzierte Elektronik einzusetzen, habe ich elektronische Klänge integriert, indem ein Sampler eingesetzt wird, im Wesentlichen ein digitales Aufnahmegerät, das mittels einer klavierähnlichen Tastatur betätigt wird. Auf diese Weise konnte Lisa Moore ihre Interpretationskunst sowohl im Akustischen als auch im Elektronischen zur Geltung bringen. *Lightning Slinger* (»Blitzschleuderer«) ist ein veralteter Ausdruck für einen Telegrafisten und ein passendes Bild für eine Pianistin, die musikalische Gedanken in ein elektronisches Medium überträgt. *Dead Ringer* (»lahmer Doppelgänger«) bezeichnet einen identischen Ersatz für etwas und ist ein Begriff, der ursprünglich beim Pferderennen gebräuchlich war, wenn ein sehr leistungsstark wirkendes Pferd durch ein ähnlich aussehendes ausgetauscht wurde, um die Wetten zu vermasseln. Die »lahmen Doppelgänger« sind in diesem Fall die Samples des Klavierklangs: die verstimmten, umgestimmten, schwirrenden, gleitenden und raselnden Klänge sind mit verschiedenen Techniken erzeugt worden, etwa durch eine veränderte Stimmung des Instruments oder ein präpariertes Klavier. Gegen Ende des Stücks setzen Maschinengeräusche in Form von Samples ein, die in Fabriken aufgenommen wurden, sowie ein alter analoger Serge- und ARP-Synthesizer. Die Maschinengeräusche stammen aus der umfangreichen Sample-Sammlung von Industrieklängen, die ich während meines Stipendienaufenthalts im

Rahmen des Siemens Kulturprogramms in Werkshallen in Nürnberg aufgenommen habe, wo die Verbindung von Kunst und Industrie im Mittelpunkt stand. Am Schluss orientiert sich der Klavierpart an den Samples: Angetrieben von jagenden Rhythmen und dichten Klangfeldern wird das Klavier selbst eine Maschine.

---

*Lost Signals and Drifting Satellites*

wurde mit George Kentros entwickelt. Er ist Violinist und lebt in Stockholm. George Kentros bat mich um ein Stück für »Violine und etwas Anderes«. Die Komposition ist für Violine geschrieben, die von Satellitenklängen, Kurzwellen und Radioübertragungen begleitet wird. Die rauschenden, plappernden und versteckten Melodien dieser Übertragungen werden echoartig von der Violine übernommen, die zwischen erweiterten Instrumentaltechniken und traditioneller Spielweise wechselt. Wie ein Radioapparat, der allmählich die Sendesignale verliert und empfängt, gleitet die Musik zwischen diesen beiden Welten. Sie schwebt zwischen festen Tonhöhen und Geräuschhaftem und geht schließlich in ein fernes Rauschen über.

*Lost Signals and Drifting Satellites, The Harmony of the Body-Machine* und *Marked by a Hat* gehören zur gleichen Werkgruppe von Solokompositionen, die in enger Zusammenarbeit mit einzelnen Musikern entstanden sind. Die Stücke betonen Spielarten, die diese Musiker entwickelt haben, und enthalten unkonventionelle Klänge und Aufnahmetechniken.

## Four Roses

Drei der Celloseiten sind konventionell gestimmt, die A-Saite ist um 80 Cent tiefer gestimmt, was gerade noch einem Halbton entspricht. Diese Skordatur führt zu mikrotonalen Intervallen zwischen der offenen A-Saite und den herkömmlich gestimmten Saiten. Der Pianist spielt ein präpariertes Klavier und Klavier-Samples, die auf eine Tonleiter mit 32 Noten pro Oktave gestimmt sind. »Four Roses« ist der Name eines eher billigen Whiskys, der von meinen Eltern bevorzugt wurde, als sie sich kennenlernten. Obgleich dieses Stück drei Jahre vor seiner konzertanten Uraufführung bereits eingespielt wurde, ist es zu einem meiner Lieblingsstücke bei Konzerten geworden. Ich habe es oft mit Cellisten wie Felix Fan, Joan Jeanrenaud und anderen aufgeführt.

---

## A Luminous Reflection of Metallic Direction

Das neue Stück für Cello und Elektronik habe ich für die Cellistin Frances-Marie Uitti geschrieben. Es ist das erste Projekt, das ich während meines Aufenthalts als Fellow an der American Academy in Berlin fertiggestellt habe. In Berlin drängt es sich geradezu auf, eine klangliche Analogie zu den Themen Ost und West zu gestalten. Ich habe eine stereo-phonische Bewegung, das Schwenken zwischen zwei Kanälen, und ein stereophones Feld eingesetzt, außerdem Dub-Effekte, schwere Bassklänge und pochende Drums, Kontraste

und Verzerrungen, um Parallelen zwischen Ost und West darzustellen und um die Musikanlage des Clubs Berghain optimal zu nutzen.

Frances-Marie Uitti spielt ein seltenes Aluminium-Cello, das in den 1920er Jahren von der Firma Pfretschner gebaut wurde. Das Instrument inspirierte mich, mein Interesse auf metallene Klänge zu richten und auf meine umfangreiche Sample-Sammlung zurückzugreifen, die ich in den Werkshallen in Nürnberg aufgenommen hatte. Ich habe zudem meine Sammlung mit Live-Aufnahmen von Metall-Schlagzeugen, Maschinenklängen und Cello-Samples verwendet. Frances-Marie und ich haben intensiv zusammengearbeitet, um dieses neue Stück zu entwickeln. Es ist eine Ehre, mit ihr zusammenzuarbeiten, um ein Stück zu schaffen, bei dem sie die Freiheit hat, ihre einzigartige Vision für das Cello auszudrücken.

---

## EWA7

In *EWA7* trifft Musik auf Maschinen. Das abendfüllende Werk beinhaltet gesampelte Maschinengeräusche, mit Metall aus Industriehallen erzeugte Schlagzeugklänge, Klänge einer manipulierten elektrischen Gitarre, von Maschinen inspirierte Rhythmen, Umweltgeräusche und verschiedene »recycelte« Fabrikgeräusche. Ursprünglich wurde das Stück für einen spezifischen Standort in einer Fabrik mit dem Namen EWA7 in Nürnberg geschrieben. Es ist eine Reise durch wechselnde Industriestandorte. Es werden Schrott-Schlagzeugklänge in opu-

lenter Klangfülle, geheimnisvolles Brummen, schrille Gitarrenklänge und schnelle Rhythmen eingesetzt, um ein »kakophonisches« industrielles Getöse anzudeuten, das vom Krachen und Knallen großer Maschinen begleitet wird. *EWA7* besteht aus vielen verschiedenen Teilen für volles Ensemble, Solopartien und Duopassagen, sozusagen von feinen Motoren bis zum gewaltigen Rhythmus der »Maschine« aus den gesamten Musikern. *EWA7* wurde während eines Aufenthalts in Fabriken in Nürnberg entwickelt und dort, wie auch u.a. beim Warschauer Herbst, an der Brooklyn Bridge sowie auf internationalen Festivals wie dem Huddersfield Contemporary Music Festival und dem Festival International de Musique Actuel de Victoriaville (Québec) aufgeführt.

Um den Geist dieses Stücks, das ursprünglich für eine Aufführung an einem spezifischen Standort geschaffen wurde, zu wahren, wird *EWA7* auf den jeweiligen Ort abgestimmt. Dabei werden Metallteile, Schrott-Schlagzeuge und Materialien eingesetzt, die an diesem Ort vorgefunden werden.

Annie Gosfield  
Übersetzung Eckhard Weber



Annie Gosfield, Foto: Josh Gosfield

Donnerstag, 22. März 2012  
19:00 Uhr

Pole

Philharmonie

**Wolfgang Rihm**  
**3. Doppelgesang**

für Klarinette, Viola und Orchester (2004/2007) 32'

**Morton Feldman**  
**Coptic Light**

für Orchester (1986) 25'

Pause

**Christian Wolff**  
**John, David**

für Orchester und Schlagzeug solo (1998) 22'

**Wolfgang Rihm**  
**Magma**

für großes Orchester (1973) 15'

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Lothar Zagrosek, Leitung

Jörg Widmann, Klarinette

Antoine Tamestit, Viola

Robyn Schulkowsky, Schlagzeug

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Mitschnitt Deutschlandradio Kultur, Sendung 30. März 2012, 20:03 Uhr

18:00 Uhr

Philharmonie / Südfoyer

Wolfgang Rihm im Gespräch mit Rudolf Frisius

Förderer und Partner



Deutschlandradio Kultur

**Wolfgang Rihm:**  
**3. Doppelgesang / Magma**

Man kann sich der Musik einfach überlassen. Ohne Vorinformationen zuhören. Das Stück erzählt keine Geschichte, die herauszufinden ist, auch wenn der Titel »Doppelgesang« entsprechende Erwartungen hervorrufen mag. Die äußere Anlage des *3. Doppelgesang* entspricht der eines Doppelkonzerts für Klarinette und Viola. Indes rückt das Moment des Concertare in den Hintergrund. Stattdessen sollen die Instrumente »singen«, miteinander, zueinander, gegeneinander. Cantando lautet eine zentrale Vortragsanweisung. Sie steht traditionell für »beseeltes« Spiel, für gelebte und erlebbar zu machende Emotionalität. Im Gestus des Gesangs verströmen die Soli gleichsam Atem und produzieren mal breitere, mal zartere Linien. Die verschlingen sich, komplementieren einander zu einem Band, das glatt oder zerfasert, mit Flecken und Schraffuren behaftet ist.

Das 2004 komponierte, spiegelsymmetrisch angeordnete, fünfsätzige Stück wurde 2005 in Minneapolis uraufgeführt. Rihm verweist in einem Kommentar darauf, dass bei der Entstehung des *3. Doppelgesang* zwei Sonette von Francesco Petrarca eine Rolle gespielt haben. Sie liegen dem Stück *Solo e pensoso* für Bariton, Viola und Harfe von 2004

zugrunde, an das die als »Sonetto« betitelten Sätze Nummer zwei und vier mit obligater Harfe anklingen. Der Text selber taucht im *3. Doppelgesang* nicht auf, wohl aber seine klanglich verdichtete atmosphärische Hülle. Das Verfahren erinnert an Robert Schumann, der innere Stimmen als nicht erklingende Zentren vorgab und den Ton von Dichtungen in Klavierstücken komprimierte. Von Schumann kann man auch den Ausdruck »Mitteltinten« entleihen, um die Farben der Soloinstrumente Klarinette und Viola und ihre orchestrale Einlassung zu charakterisieren.

Das Wiederaufgreifen beziehungsweise mehrfache Überschreiben erfolgt aus einem durch den Text ausgelösten Impuls, nämlich immer neue Klanggesten zu generieren. Weitere könnten folgen, so wie die Idee eines mit zwei Soli mittleren Registers ausgestatteten *Doppelgesangs* insgesamt den Komponisten nicht losgelassen hat. Die Textspuren lassen sich wiederfinden, auch ohne Petrarca's Dichtung zu kennen. Schließlich bildet die komponierte Emotionalität nach Abzug des Textes im *3. Doppelgesang* eine sinnlich erfahrbare, ästhetisch autonome Klangschicht eigener Bedeutung, deren Modifikation verfolgt werden kann.

»Aura« dient im ästhetischen Diskurs als Bezeichnung für die begrifflich nicht einzuholende besondere Ausstrahlung von

Kunstwerken. In dieser ästhetischen Haltung scheint das Orchesterstück *Magma* komponiert worden zu sein. Es entstand 1973, zwischen den Stücken *Trakt* (1971), *Morphonie/Sektor IV* (1972/73) und *Dis-Kontur* (1974) und wurde am 20. Februar 1987 im Rahmen der Veranstaltung »Atelier Wolfgang Rihm« in Stuttgart uraufgeführt. Inzwischen hatte sich der Komponist durchgesetzt, so dass der Süddeutsche Rundfunk die Präsentation nicht nur dieses frühen Stücks nachholte. Zwingend und alternativlos wirken die Wechsel zwischen Phasen eruptiver Schrofheit und dräuenden Stillstands, so als wäre in der konkreten Kompositionsarbeit abschnittsweise über den jeweils nächsten Schritt entschieden und die Form prozesshaft durchgesetzt worden. Der Widerwille gegen präkompositorische Vorentscheidungen (serielle, architektonische, zeitliche) mag eine der wesentlichen Triebfedern für das Verfahren gewesen sein. Rihm nannte das: »künstlerisch im Indikativ reden« (1978). Bekannt ist die vom Komponisten in den siebziger Jahren provozierend behauptete hedonistische Lust am Anarchischen. Sie färbt auch dieses Stück. Hier wird mit Verve ein großer sinfonischer Klangapparat, samt Orgel und Klavier, auskosten. Heute zieht mich stärker noch als die massive Präsenz die vielfarbige, variantenreiche Klanggestaltung und differenzierte Klangregie an. Dieses Stück verlässt sich auf Hörende, deren Wahrnehmungsfähigkeit durch die neue Musik gewachsen ist.

Janina Klassen

Morton Feldman: Coptic Light

*Coptic Light* ist Morton Feldmans letztes Werk für großes Orchester. Es überrascht durch seine polytonale, polyrhythmische Fülle und durch die Dichte seiner Texturen. Feldman selbst schreibt zu seinem ungewöhnlichen Spätwerk: »Je länger ein Stück werden soll, desto weniger Material braucht man. [...] *Coptic Light* ist relativ kurz und arbeitet vom ersten Takt an mit dem vollständigen zwölftönigen chromatischen Total.« Wesentliche kompositorische Anregungen und die Inspiration zu diesem Stück verdankte Feldman den Mustern seltener Webereien des mittleren Ostens. Im Vorwort zur Partitur erläutert er: »... kürzlich [betrachtete ich] die beeindruckenden Beispiele früher koptischer Textilien, die in der Dauerausstellung des Louvre zu sehen sind. Was mich an diesen Fragmenten farbigen Tuches faszinierte, war, wie sie eine wesentliche Atmosphäre ihrer Zivilisation vermitteln. Indem ich diesen Gedanken auf ein anderes Gebiet übertrug, fragte ich mich, welche Aspekte der Musik seit Monteverdi wohl ihre Atmosphäre bestimmen würden, wenn man sie in 2000 Jahren hören würde. Für mich bestünde die Analogie in der instrumentalen Symbolik westlicher Musik. Dies waren einige Metaphern, die mich gedanklich beschäftigten, als ich *Coptic Light* komponierte. Ein wichtiger technischer Aspekt der Komposition wurde von Sibelius' Beobachtung ausgelöst, dass sich das Orchester hauptsächlich darin von Klavier unterscheidet, dass es kein Pedal habe. Also machte ich mich daran, ein orchestrales Pedal zu schaffen, das sich ständig in feinen Nuancen verändert. Dieses

»chiaroscuro« [Zwielicht] ist sowohl der kompositorische als auch der instrumentale Brennpunkt von *Coptic Light*.«

Morton Feldman, Vorwort zur Partitur

Christian Wolff: John, David

*John, David* begann als ein Geschenk, das zu John Cages achtzigstem Geburtstag gedacht war. Es sollte aus achtzig Liedern (ohne Worte) bestehen, wobei jedes Lied eine Zahl von Klängen zwischen eins und achtzig haben sollte; das heißt, ein Lied sollte einen Klang haben, ein anderes zwei, ein drittes drei und so weiter bis achtzig. Die Abfolge der Lieder wurde nach dem *I-Ging*-Modell per Zufall bestimmt, ebenso wurde entschieden, ob zwei Lieder sich überlagerten. Der Zufall entschied auch darüber, ob ein Lied eine oder zwei Zeilen haben sollte (also ein- oder mehrstimmig sein) und ob diese Stimmen monophon, heterophon oder hocketiert zueinander sein oder ob Akkorde wie in einem Choral klingen sollten (das geschah aber bloß einmal, am Anfang). Gruppen von Liedern haben zudem bestimmte Charakteristika: zum Beispiel sind die Lieder mit 1 bis 9 Klängen laut, diejenigen mit 10 bis 19 Klängen verwenden kurze Dauern, Lieder mit 30 bis 39 Klängen sind als Tänze gedacht, solche mit 40 bis 49 Klängen beinhalten eine Snare Drum (das kommt bloß einmal vor), diejenigen mit 50 bis 59 Klängen haben repetitive Figuren, die mit 70 bis 79 Klängen verwenden lange Dauern. Das Lied mit achtzig Klängen wurde nicht spezifiziert. Dreißig Lieder habe ich geschrieben, von denen 16 einander überlagern. Sie machen den ersten Teil des Stückes aus, das durch Zufall (und mit der Entscheidung, dort zu enden, durch bewusste Gestaltung) mit dem Lied der achtzig Klänge endet. Doch dann wurde das Geschenk zu einem Gedenken.

Die zweite Hälfte von *John, David* ist ein – ebenfalls gedenkender – Tribut an David Tudor. Weil Tudor als Interpret so außergewöhnlich war, enthält dieser Teil einen ausgedehnten solistischen Part für die Schlagzeugin Robyn Schulkowsky (die mich in mancher Hinsicht an David Tudor erinnert). Er besteht aus insgesamt vier Teilen, deren Material jeweils aus Liedern abgeleitet ist, wenngleich die Lieder kaum wiedererkannt werden können (es handelt sich um *Westry Wind*, ein spätmittelalterliches Lied aus England, *Sutton*, die Melodie einer amerikanischen Grenzerhymne aus dem späten 18. Jahrhundert, und *Halleluja, I m a Bum*, ein Wanderarbeiter-Lied vom Beginn des 20. Jahrhunderts). Das Material aus dem ersten Lied erscheint einstimmig im Orchester, während die Schlagzeugin unabhängig (aber in einer rhythmischen Struktur, die derjenigen des Orchesters proportional verwandt ist) fortfährt. Es folgen eine kleine Gruppe von Streichersoli und ein Duett für Schlagzeug und Klavier. Dann spielen die Holzbläser und die meisten der Celli vierstimmiges Material aus *Sutton*, während die übrigen Streicher perkussive Partien ausführen und das Schlagzeug unabhängig in verschiedenen Tempi weiterspielt.

Zugleich entstehen Duette: Schlagzeug mit Bratschen, Trompete und Harfe, Klavier

und Pauken, Schlagzeug mit Kontrabass und zwei Flöten. Als nächstes erscheint eine ausgedehnte Melodie, die durch das Orchester, begleitet von Trommeln, hocketiert wird. Schließlich kehrt Material aus *Sutton* wieder, diesmal in acht Abschnitten für volles Orchester. [...]

*John, David* ist nur bedingt ein Solokonzert im herkömmlichen Sinne: Für mich war das Stück zu Beginn vor allem ein Problem des konventionellen – hierarchischen, quasi militärischen und oft entfremdeten – Charakters des Orchesters. Das Orchester ist zweifellos in der Lage, wundervolle Klänge hervorzubringen. Die Probleme aber sind kaum über Nacht zu lösen (die Gesellschaft müsste sich ändern). Doch einige Schritte scheinen möglich. Alle Spieler, einschließlich der normalerweise als Masse geführten Streicher, können sowohl als Individuen als auch als Mitglieder einer Gruppe (oder eines Kollektivs?) behandelt werden. Es gibt Soli, Duette und andere kammermusikalische Konstellationen wie etwa alternierende Gruppen. Es gibt auch Tutti und ebenso die Möglichkeit, dass alle zur selben Zeit schweigen. Es gibt einen Dirigenten: für so viele Leute ist seine Koordination hilfreich und technische, ökonomische Beschränkungen machen – insbesondere in begrenzter Probenzeit – die Effizienz der Führung durch einen Einzelnen notwendig. Aber der Dirigent sieht sich auch Momenten gegenüber, in denen die Partitur ihm keine vollständigen Vorschriften macht: Einsätze können manchmal in verschiedenen Varianten gegeben werden, wobei sich die strukturellen Verhältnisse der Instrumentengruppen verschieben. Bisweilen spielen einzelne Gruppen innerhalb des Orchesters unabhängig in ihren eigenen Tempi, indem sie sich selbst dirigieren oder einem zusätzlichen Dirigenten folgen. Zweifellos haben auch solche »sozialen« Arrangements mit einer bestimmten Art von Klang und Musik zu tun. Wie für einen führenden Solisten ist es auch hier teilweise, aber zugleich grundsätzlich eine Frage des Klangs – es geht um einen gegenüber dem des Orchesters deutlich unterschiedenen (meist nicht mit diesem abgestimmten) Charakter, der eine ausgedehntere (musikalische, spielerische, ernsthafte) Konversation zwischen Einem und Mehreren oder Einem und einem Anderen oder auch mit Vielen (die zusätzlich untereinander kommunizieren können) erlaubt. Eine große Spannbreite zwischen Solo und Tutti ist möglich, und auf verschiedenen Ebenen lassen sich Spektren vom Einzelnen zum Vielfachen entfalten.

Christian Wolff  
Übersetzung Lydia Jeschke

Donnerstag, 22. März 2012  
22:00 Uhr

Sonic Arts Lounge  
zeitkratzer & Elliott Sharp & Column One  
Berghain

Column One  
*Entropium part 1 – 4*  
für zeitkratzer (2012) UA / AW 35'

Elliott Sharp  
*Oneirika*  
für zeitkratzer (2012) UA / AW 30'

Column One  
Jürgen Eckloff / Robert Schalinski / René Lamp, Komposition

zeitkratzer  
Reinhold Friedl, Leitung / Klavier  
Frank Gratkowski, Klarinette / Matt Davis, Trompete / Hilary Jeffery, Posaune  
Marcus Weiser, Sampler / Maurice de Martin, Perkussion / Burkhard  
Schlothauer, Violine / Anton Lukoszevics, Violoncello / Ulrich Philipp, Kontrabass  
Martin Wurmnest, Ton / Andreas Harder, Licht

Elliott Sharp, Komposition · Tenorsaxophon · E-Gitarre

In Zusammenarbeit mit Berghain

Förderer und Partner

 BERGHAIN

#### Column One: Entropium

Column One, das seit 1991 bestehende Berliner Künstlerkollektiv, ist eines der extremsten und schrillsten Formationen des Post-industrial. Es versteht sich »als ideologische Basis der Auseinandersetzung mit Strukturen, Philosophien und (westlichen) Medien«, beruft sich auf Ideen des radikalen Konstruktivismus, auf »Pop-Terroristen« wie Genesis P-Orridge, mit dem es auch zusammenarbeitete, und macht sich u.a. die »Cut-up«-Technik von William S. Burroughs zu Eigen.

Mit *Entropium* für zeitkratzer spielt Column One auf die Verwendung des Zufalls von John Cage an und setzt diesen pragmatisch in Form von gesteuertem Feedback um, das und mit dem die Musiker spielen. Entropie und statistische Mechanik stehen Pate für ein selbst-referentielles musikalisches Setting, das bereits die Komposition ist. Einige Musiker werden physisch in das Feedback-System eingebunden, indem sie zwischen Kamera / Mikrofon und Monitor / Lautsprecher platziert die visuellen und physischen Rückkopplungen durch ihre Bewegungen beim Instrumentalspiel unmittelbar steuern. Dabei »kopieren« sie das musikalische Resultat mit dem Instrument und so sind visuelles und akustisches Feedback nicht nur miteinander, sondern auch mit dem Instrumentalspiel rückgekoppelt.

---

#### Elliott Sharp: Oneirika

Seit über 30 Jahren gehört der Multiinstrumentalist, Komponist und Performer Elliott Sharp zu den zentralen Figuren der Avantgarde und der New Yorker experimentellen Musikszene. Die Bandbreite seiner musikalischen Projekte

und Kollaborationen reicht von Orchestermusik zum Blues, Jazz und Noise, vom No Wave Rock zum Techno. In vielen seiner Kompositionen spielt die Anwendung der Fraktalen Geometrie und der Chaostheorie eine Rolle.

*Oneirika* ist eine Klanglandschaft, die in der Tradition von John Cage steht und deren Titel vom Wachtraum inspiriert ist. Da das Werk keine Improvisation ist, wurde in der Partitur von *Oneirika* bis zu einem gewissen Maß traditionelle Notenschrift eingesetzt, vorwiegend basiert sie aber auf Elliott Sharps innovativem Einsatz von dem Bildverarbeitungsprogramm Photoshop; seine selbstgenerierten Musikmanuskripte filtert und verarbeitet er weitgehend auf die gleiche Weise wie er mit seinem Computer den Klang eines Instruments bei einer Aufnahme verarbeitet.

Diese Partituren können im Visuellen eigene Vorstellungen und Assoziationen hervorrufen und dem Interpreten eröffnen sie einen klaren Weg zu der direkt mit diesen Bildern verbundenen klanglichen Umsetzung. Für das mit experimentellen Formaten vertraute Ensemble zeitkratzer gibt es hier viel Spielraum für die Interpretation.



The image displays a page of musical notation for Elliott Sharp's 'Oneirika'. It consists of ten staves of music, each featuring complex, overlapping lines that create a dense, layered texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word 'Oect - - n' is visible on the first staff, and 'thrs' and 'SSSS' on the second. The number '59' is written on the left side of the fourth staff. Other markings include 's', 'mf', '3', and 'p'. The overall style is highly experimental and abstract, characteristic of Elliott Sharp's work.

Elliott Sharp, ›Oneirika‹, Partiturausschnitt



Freitag, 23. März 2012  
17:00 Uhr

Dokumentarfilm

Haus der Berliner Festspiele

Viola Rusche / Hauke Harder  
*No Ideas But In Things – The composer Alvin Lucier*

Deutschland (2012) UA 97'  
In englischer Sprache

Viola Rusche / Hauke Harder, Regie  
Martin Zawadzki, Kamera  
Hauke Harder, Ton  
Viola Rusche, Schnitt

Gefördert durch Filmwerkstatt Kiel der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein GmbH

---

Anschließend Künstlergespräch im oberen Foyer

Förderer und Partner



No Ideas But In Things

»Ich bin mehr daran interessiert, was Klangwellen an sich machen, als daran, was ich selbst damit anstellen kann.«

*Alvin Lucier*

Der Komponist Alvin Lucier, geboren 1931, ist ein Pionier der experimentellen Musik in den USA. Als Gründungsmitglied des Komponistenkollektivs Sonic Arts Union (1966–76) gehört er zu den frühesten Vertretern der experimentellen live-elektronischen Musik. Seit dieser Zeit entwickelt Lucier Kompositionen und Installationen, die sich Klangphänomenen wie Resonanzen, Echos und Interferenzen widmen.

*No Ideas But In Things* – diese Zeile des Dichters William Carlos Williams zitiert Alvin Lucier gern, wenn er zu seiner künstlerischen Haltung befragt wird. Das Zitat gibt auch die Linie unseres Films vor, Lucier vor allem anhand seiner Werke vorzustellen. Getreu dem Motto »Don't ask me what I mean, ask me what I've made« wird Lucier bei Konzerten nach Den Haag und Zug (Schweiz) begleitet. Die Spanne reicht von Aufführungen der frühen live-elektronischen Werke der sechziger und siebziger Jahre (*Music for Solo Performer* und *Bird and Person Dying*) bis zur Uraufführung des Ensemblestücks *Panorama 2* im Jahr 2011. Eines der bedeu-

tendsten Stücke Luciers, *I am sitting in a room* (1970), bildet das zentrale Strukturelement unseres Films.

Ein eigenes Kapitel widmet sich den Anfängen von Luciers Pioniertätigkeit. Lucier erzählt, wie er von John Cage und David Tudor beeinflusst wurde und wie er mit den anderen Mitgliedern der Sonic Arts Union abseits des Mainstreams der elektronischen Musik und der europäischen Tradition nach neuen Wegen gesucht hat. Cage hatte ihm vermittelt, dass Entdeckungen zu machen wichtiger sei, als Fehler zu vermeiden – ein Prinzip, dem Lucier sein Leben lang treu geblieben ist. Er erklärt uns jedoch auch, worin sich seine Arbeitsweise deutlich von Cage unterscheidet. Während Cage den Zufall als Grundlage von »nature's manner of operation« ansah und daher das Prinzip von Ursache und Wirkung in seiner Musik ablehnte, arbeitet Lucier mit diesem Prinzip, setzt es aber so ein, dass Ursache und Wirkung ihre Vorhersagbarkeit verlieren.

Viele Stücke Luciers leben von ihrem visuellen und theatralischen Reiz. In *Music for Solo Performer* (1965) sitzt Lucier unbewegt mit Elektroden am Kopf vor dem Publikum. Dabei werden die Alphawellen seines Gehirns verstärkt und an Lautsprecher geleitet, deren Membranen Schlaginstrumente zum Klingeln bringen. Nur durch die Nicht-Aktivität des



Alvin Lucier, »Music for Solo Performer«, Aufführung in Den Haag 2010, Film Still

Aufführenden kommt das Stück überhaupt zu Stande. In einer Parallelmontage verbinden wir neue Aufnahmen dieses Stückes aus Den Haag mit Archivmaterial von 1976. In den Dünen vor Den Haag liegt auch der »Celestial Vault,« ein künstlicher Krater von James Turrell. An diesem Ort wurde Luciers Arbeit *Sferics* (1981) aufgebaut, bei der mit Antennen natürliche Radiowellen aus der Ionosphäre hörbar gemacht werden – eine auch visuell einmalige Konstellation. Im Kunsthaus Zug konnten wir zudem eine spezielle Variante der Installation *Music on a Long Thin Wire* (1977) dokumentieren, bei welcher der klingende Draht durch mehrere Räume des Kunsthauses gespannt war.

Die Kamera beobachtet Lucier bei Proben und bei der Arbeit mit Technikern und Musikern. Auf klare und humorvolle Art erklärt und kommentiert er seine Werke. Und er kocht uns seine *Pasta for Tired Dancers*, ein Gericht, das ebenso auf das Wesentliche reduziert ist wie Luciers Kompositionen – alles Überflüssige wird weggelassen und die Aufmerksamkeit nur auf das jeweilige Phänomen selbst gelenkt. Eine Haltung, bei der Geduld und Zurückhaltung eine zentrale Rolle spielen.

Viola Rusche / Hauke Harder

»Wenn man sich mit einer akustischen Idee beschäftigt, sollte man nicht störend eingreifen, denn das lenkt die Aufmerksamkeit ab. Wenn man es einfach einen Moment lang geschehen lässt, wird früher oder später etwas Wunderbares passieren. Es ist, als ob man im Wald auf ein Tier wartet, um es zu beobachten. Man muss ganz leise sein, sonst wird es nicht kommen.«

Alvin Lucier, in: »No Ideas But In Things«

Sonic Arts (Re) Union

Freitag, 23. März 2012  
20:00 – 24:00 Uhr

Haus der Berliner Festspiele

20:00 Uhr

**Robert Ashley**  
*Answers* und *Other Songs* (2010) 45'  
Robert Ashley, Stimme

---

21:00 Uhr

**Gordon Mumma**  
*Piano Event*  
zusammengestellt in der Tradition der »Events« von John Cage und Merce Cunningham, eine Choreographie aus bestehendem Repertoire 40'  
*Construction 4 Hands* (2012)  
Daan Vandewalle / Gordon Mumma, Klavier

*With Dedications*  
ausgewählte Kompositionen (1958-2012) für Freunde aus dem kulturellen Milieu Cage / Cunningham:

*Octet for David Behrman*  
*for Lou Harrison*  
*for Merce Cunningham*  
aus: *Sushiverticals*

*for Jacqueline Leuzinger*  
aus: *Three Perspectives*

*for Jackson Mac Low*  
aus: *Sushihorizontals*

*Poplars*  
*Planted Song for Michelle Fillion*  
aus: *Jardin*

*Scion for Daan Vandewalle*  
aus: *Graftings (No. 3)*

*Soft Saloon Song for solo dancer*

*for David Bernstein*  
aus: *Sixpac Sonatas (No. 4)*

*for Christian Wolff*  
*for David Tudor ... who went on ahead of us*  
*for David Revill*  
aus: *Songs without Words*

*Dreimal für Robert Ashley*

Daan Vandewalle, Klavier

---

22:00 Uhr

**Alvin Lucier**  
*Slices*  
for cello and pre-recorded orchestra (2007 / 2012) UA 25'  
Charles Curtis, Violoncello  
*Music for Solo Performer* (1965) 20'  
Alvin Lucier, Performance  
Nicolas Collins / Hauke Harder / Volker Straebel / Wilm Thoben, Assistenz

---

23:00 Uhr

**David Behrman**  
*Wave Train*  
für Klavier und Feedback (1959-1968) 15'  
David Behrman / Gordon Mumma / Jens Brand / Volker Straebel, Klavier · Elektronik  
*Long Throw* (2007) 25'  
Christian Wolff, Klavier / Okkyung Lee, Violoncello  
William Forman, Trompete / David Behrman, Elektronik

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds. Mitschnitt Deutschlandradio Kultur, Sendung 24. Mai 2012, 0:05 Uhr

Samstag, 24. März 2012  
11:00 Uhr

## Sonic Arts (Re) Union

Haus der Berliner Festspiele

Die Künstler der ehemaligen Sonic Arts Union – Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier, Gordon Mumma – und Christian Wolff im Gespräch mit Matthias Osterwold und Volker Straebel

Förderer und Partner



Deutschlandradio Kultur

## Sonic Arts (Re) Union

Als Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier und Gordon Mumma 1966 die Sonic Arts Union gründeten, hatten die Komponisten und Performer live-elektronischer Musik bereits im Umfeld der Merce Cunningham Dance Company mit John Cage und David Tudor, wie auch beim ONCE Festival in Ann Arbor, Michigan (1961-66) zusammengearbeitet. Die vier Musiker, die ursprünglich unter dem Namen Sonic Arts Group firmierten, bildeten eher eine »Vereinigung« (»Union« bezeichnet zugleich eine Gewerkschaft) als ein Ensemble, agierten sie doch zumeist solistisch, ggf. mit Assistenz oder technischer Betreuung durch die Kollegen. Die Gruppe erlaubte ihren Mitgliedern die ökonomischere Durchführung von Tourneen, bei denen man das mitunter sperrige technische Equipment gemeinsam nutzen konnte.

Die Mitglieder der Sonic Arts Union prägten unterschiedliche Ansätze der experimentellen Live-Elektronik in der Nachfolge von John Cage aus, die ihrerseits spätere Komponistengenerationen beeinflussen sollten. Robert Ashley widmete sich als Komponist, Autor und Sänger narrativen Strukturen und schuf Kompositionen von aggressiven Feedback-Performances (*The Wolfman*, 1967/68) bis zu groß angelegten Medien-Opern (z. B. *Perfect Lives*, 1983). Gordon Mumma hingegen arbeitete in der Tradition von Tudors Table-Top Electronics unter Einbeziehung von akustischen Instrumenten (z. B. *Hornpipe*, 1967) und schuf schließlich ein umfangreiches Œuvre für Klavier solo. Alvin Lucier konzentrierte sich früh auf elementare akustische und psychoakustische Phänomene in seinen Kompositionen, die er sowohl in elektronischen wie instrumentalen Werken thematisierte. Ein Klassiker ist seine *Music for Solo Performer* (1965), in der die Alpha-Wellen des Gehirns des Performers abgetastet werden und dazu dienen, Perkussionsinstrumente anzuregen. David Behrman schließlich wurde zum Pionier der frühen Halbleiter- und Mikrocomputer-Technik im Bereich der experimentellen Musik (*Runthrough*, 1967/68).

Auch wenn die Sonic Arts Union seit 1976 nicht mehr auf Tournee ging, blieben ihre Mitglieder einander doch künstlerisch wie freundschaftlich verbunden und traten in unterschiedlichen Zusammenhängen, insbesondere als Musiker der Merce Cunningham Dance Company, hin und wieder gemeinsam auf. Dennoch darf ein langer Abend, der die Sonic Arts Union, deren Mitglieder zwischen 1930 und 1937 geboren wurden, mit Klassikern wie aktuellen Stücken in Europa auf die gleiche Bühne bringt, als kleine Sensation gelten.

Volker Straebel

## Robert Ashley: Answers / Other Songs

*Answers* ist eine Zusammenstellung aus dreizehn Fragen zur Musik im Allgemeinen und zu meinen Opern im Besonderen. Diese Fragen könnte man vielen Opernkomponisten stellen. Manche der Fragen werden beantwortet, manche nicht, das hängt sowohl von der Stimmung des Performers ab. Dieser Teil des Konzerts kann kurz sein, wenn keine der Fragen beantwortet wird, oder er kann unter Umständen lange dauern. Das hängt von den momentanen Gefühlen des Sängers ab, wenn er versucht, die Dinge zu erklären.

*Other Songs* stammen aus einer ganzen Reihe von Liedern, die so komponiert wurden, dass sie im Gesang der Akzentuierung der gesprochenen Sprache folgen und sich auf eine bestimmte Tonhöhe beziehen, den »Schlüssel« des Liedes. Manche stammen aus Opern. (In den Opern werden sie allerdings in einem anderen Stil gesungen.) Andere sind eigenständige Lieder, die so komponiert sind, dass man sie in einem schlichten Sprechgesang vortragen kann. Die Aufführung dieser Lieder kann zwischen 15 und 20 Minuten dauern. Ich bringe gut ein Dutzend Lieder mit und suche dann spontan aus, welche ich singe. Das macht das Konzert interessant für mich, weil die Wahl der inhaltlichen Ausrichtung und damit die Gestaltung der »Figur«, die das Lied singt, ungeplant sind und nicht geprobt werden, was immer überraschend ist. Ich hoffe dann immer, dass das Publikum diesen Reiz der Überraschung spüren kann.

Robert Ashley

## Gordon Mumma: Piano Event

Gordon Mumma ist vor allem für seine elektronische und live-elektronische Musik bekannt, für Werke wie *Hornpipe* (1967) oder *Pontpoint* (1980), sowie seine Cybersonic-Performances. Aber auch seine Klaviermusik, die während der letzten vier Jahrzehnte entstand, spielt eine wesentliche Rolle in seinem Œuvre. Mumma studierte bei George Exon Klavier. Gemeinsam erarbeiteten sie neben Bach, Haydn, Schönberg, Webern, Ives und Crawford u. a. Béla Bartóks *Mikrokosmos*, der noch heute in Mummus Kompositionen Spuren hinterlässt. Als Pianist war er oft in Piano-Ensembles u. a. mit Tudor, Cage, John Barlow, Toshi Ichihyanagi und in den 1960ern auch mit Robert Ashley unterwegs. Während Mummus frühe Klavierwerke noch für den Konzertsaal geschrieben wurden, ist seine späte Klaviermusik eher etwas Persönliches, etwas wodurch er sich erinnert – erinnert an die »Musik der Vergangenheit« und an Künstlerkollegen und Freunde. Mummus

Klavierwerke sind in verschiedenen Gruppen zusammengefasst, z. B. *Threesome, Songs without Words* oder *From the Sushibox*. Manche dieser Kompositionen sind konzipiert und strukturiert, um mit historischen Instrumenten aufgeführt zu werden, wie beispielsweise *Sixpac Sonatas* für Cembalo, welche klassische Formschemata Scarlattis aufgreifen und insbesondere durch ihre innovativen Codas hervorstechen. Alle Klavierstücke können jedoch auch auf dem modernen Konzertflügel gespielt werden. Die meisten dieser individuellen Kompositionen haben einen poetischen Charakter, sie sind kurz und kompakt in der Gestaltung. Beispielsweise sind die *Sushiverticals* und *Sushihorizontals* auf jeweils nur einer einzigen Seite notiert und sind selten länger als zwei Minuten. Mit relativ wenigen »Zutaten« versuchen sie musikalische Essenzen zu bilden und Charakterporträts zu entwickeln, z. B. von Merce Cunningham (»contrasts of speed and space«), David Behrman (»gently sonorous person«, *Octet*) oder Lou Harrison (»wonderfully legato individual«).

Melanie Uerlings

Alvin Lucier: Slices

Im Verlauf der Aufführung spielt ein Cellist eine Reihe aus 53 Einzeltönen, die den gesamten Ambitus des Instruments umfassen, vom großen C bis zum dreigestrichenen e, und zwar in sieben verschiedenen Permutationen. Während der Cellist diese Reihen spielt, treten entsprechende Töne des Orchesters hinzu und verschwinden wieder, wodurch Kombinationen verschiedener Texturen und Dichtegrade entstehen. In den Sektionen 1, 3, 5 und 7 beginnen die Orchestermusiker mit einem 53-tönigen Cluster, dessen Töne jeweils nacheinander verstummen, sobald sie vom Cellisten gespielt werden, so dass am Ende ein einziger Ton übrigbleibt. In den Sektionen 2, 4 und 6 setzen die Orchestermusiker mit ihren Tönen jeweils ein, wenn der Cellist sie spielt, so dass sich allmählich ein voller Cluster aufbaut. *Slices* wurde für den Cellisten Charles Curtis geschrieben. (Alvin Lucier)

Für die neue Version von *Slices* für Violoncello und zuvor aufgezeichnetes Orchester (2012) wurden alle 53 Orchesterstimmen individuell in langen Einzel-Takes aufgenommen, um die musikalische Qualität der angehaltenen Einzeltöne über eine lange Dauer sicherzustellen. Diese langen Aufnahmen wurden dann an deutlichen Wiederholungspunkten geloopt – bei den Blasinstrumenten an den Atempausen und bei den Streichinstrumenten beim Bogenwechsel – und mittels SuperCollider so angeordnet, dass die Tonfolgen denen in der Orchesterpartitur entsprechen. Der Solist kann während der Aufführung das Programm vorspringen lassen, damit das Einsetzen und das Verstummen der Orchesterklänge genau mit dem Live-Spiel des Soloinstruments übereinstimmt.

Die Orchesterstimmen wurden in einem Kammermusik-Auditorium mit einer relativ hellhörigen Akustik aufgenommen, sowohl mit Mikrofonen nah an den Instrumenten als auch mit Raum-Mikrofonen. Bei jeder neuen Stimme bewegten sich die Musiker zu einem neuen Punkt auf der Bühne, der dem

Ort entsprach, wenn ein ganzes Orchester zusammen auf der Bühne gewesen wäre. Auf diese Weise ahmen die Entfernungen der Instrumente zum Solocello, wie sie bei den Aufnahmen festgehalten wurden, ungefähr die physische Entfernung auf der Bühne bei einer Aufführung mit einem wirklichen Orchester nach. Bei der Originalversion von *Slices* funktioniert das ganze Orchester im Grunde wie eine lebendige Looping-Plattform oder ein Echogerät, das durch An- und Aus-Befehle des Dirigenten bedient wird und dem Takt der Solocello-Stimme folgt. Die Fassung für zugespieltes Orchester verändert deshalb nicht im Geringsten die Logik der Komposition. Im Gegenteil, der Prozess wird dadurch optimiert und stabilisiert. Auf diese Weise wird, wie ich hoffe, die akustische Realität des Werks noch klarer.

Die Erfahrung, mehrere Tage lang 53 unterschiedliche, ziemlich lange Töne auf 11 verschiedenen Instrumenten aufzunehmen, erwies sich als etwas Fesselndes. Nicht nur die Unterschiede zwischen den Instrumenten, sondern auch die unerwarteten Farbunterschiede zwischen benachbarten Tönen auf dem gleichen Instrument konnten dadurch außergewöhnlich genau beobachtet und studiert werden.

Die Aufnahmen wurden von Tom Erbe gemacht und das SuperCollider-Programm wurde von Scott Worthington zusammen mit Tom Erbe und Charles Curtis erstellt.

Charles Curtis

Alvin Lucier: Music for Solo Performer

In Alvin Luciers erstem Stück mit dem für ihn typischen musikalischen Ansatz, der *Music for Solo Performer* (1965), vermischen sich szenische, visuelle und akustische Momente. Lucier arbeitet hier mit einem Paar Elektroden, einem Differentialverstärker und einem Bandpassfilter, der nur die Alphawellen um 10 Hz passieren lässt, die das Gehirn im entspannten, quasi meditativen und bewegungslosen Zustand erzeugt. Mit Hilfe dieser Komponenten versetzt der Interpret ein direkt vor den angeschlossenen Lautsprechern aufgestelltes Schlagzeugensemble in hörbare Schwingungen. 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.

Zurecht hat Lucier darauf hingewiesen, dass *Music for Solo 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 abzuweichen 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.« Das Einzigartige dieser Komposition

erfährt man jedoch erst, wenn man eine Aufführung live miterlebt und 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. Diese Komposition zeigt Perspektiven einer elektronischen Musik auf, die auch unsere unmittelbare Befindlichkeit mit den komplexen Anordnungen unterschiedlichster technischer Komponenten umstandslos kurzschließen könnte.

Sabine Sanio

David Behrman: Wave Train

Wenn ich vom 21. Jahrhundert aus auf *Wave Train* zurückblicke, finde ich, es markiert einen Punkt, als mich etwas Radikales im Geist der 1960er durchdrang. *Wave Train* war eines dieser Stücke, bei denen das Wesen des Klangs von Grund auf neu verhandelt wurde.

*Wave Train* verband etwas Altes, den Nachhall des Konzertflügels, mit etwas Neuem, der Rückkopplung. Die Partitur bestand aus einer Beschreibung mit Diagrammen, wie man das Stück vorbereitet und durchführt. Bei der Aufführung werden Gitarren-Pick-ups an verschiedene Stellen der Klaviersaiten angebracht, dann wird die Lautstärke am Verstärker für die Mikrophone aufgedreht, bis die Rückkopplung herausknurrt und die Saiten stimuliert werden. Wie ein Surfer, der eine hohe Welle reitet, versucht man dann die Situation unter Kontrolle zu bekommen. Indem die Lautstärkeregelung verändert wird und indem in den Pausen, wenn der Verstärker ausgestellt ist, die Pick-ups umgesetzt werden, versucht man, die rohe Rückkopplung in große, nachhallende, sich überlagernde Wellen zu zwingen.

Jede Aufführung hängt von den spezifischen Eigenschaften des jeweiligen Ortes ab: von dem Klavier, dem Beschallungssystem, davon wie die Lautsprecher angeordnet sind und von der spezifischen Raumakustik des Saals.

David Behrman



David Behrman: Long Throw

*Long Throw* wurde 2007 von Merce Cunningham als Musik für sein Tanzstück *eyeSpace* in Auftrag gegeben. Die Komposition besteht aus frei notierten Stimmen und Anweisungen für präpariertes Klavier und interaktive Musik-Software, und wird neben dem Pianisten von zwei weiteren Musikern ausgeführt. Als ich das Stück schrieb, dachte ich an eine Aufführung mit den Stammesmusikern der Merce Cunningham Company der letzten Jahre, Christian Wolff am Klavier, Takehisa Kosugi an der Violine und John King an der E-Gitarre.

Der Titel bezieht sich auf die Zeitspanne von sechs Dezennien zwischen 1947 und 2007, während der ein Großteil der Meisterwerke von Merce Cunningham entstanden ist. Für die Klavierstimme werden Präparationen benutzt, die denen ähneln, die John Cage 1947 für sein Stück *Music for Marcel Duchamp* ausgewählt hat. Die Komposition verbindet die Textur des Klavierstücks aus den 1940er Jahren mit heutiger Audio-Software und Schallerkennungstechnologie.

David Behrman  
Übersetzungen Eckhard Weber

960925 **from the Sushi Box** Gordon Mumma  
*for Jackson Mac Low*

The musical score is presented on two systems of staves. The first system includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mf*, *p*, *mp*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *<2s>*, *5s*, *7s*, *2s*, *5s*, *<2s>*, and *5s*. The second system includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, *mp*, *f*, *p*, *f*, and *p*. Performance instructions include *7s*, *7s*, *<2s>*, *5s*, *2s*, *rit.*, *3s*, *10s*, and *(c. 75s)*. The score is written in a complex, non-linear fashion, characteristic of experimental music notation.

Gordon Mumma, ›for Jackson Mac Low‹ aus: ›Sushihorizontals‹



»Für mich ist K  
andere Form von  
Hingabe, von Er  
und Umarmung und  
Furcht, von Erh  
Niedrigem in un  
Mischung.«

Kunst eine  
n Atmung, von  
erschrecken  
nd Schönheit und  
habenem und  
auflösllicher

Samstag, 24. März 2012  
16:00 Uhr

Wolfgang Rihm 60

Sophienkirche

## Wolfgang Rihm *Fragmenta passionis*

Fünf Motetten für gemischten Chor a cappella (1968) UA 8'

- I. Da verließen ihn alle und flohen. Mk 14,50
- II. Da schrien alle: »Kreuzige ihn! Kreuzige ihn!« Mt 27,22
- III. »Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.« Lk 23,34
- IV. Jesus schrie nochmals mit lauter Stimme, und gab seinen Geist auf.  
»Es ist vollbracht.« Joh 19,30
- V. »Wahrhaftig dieser war Gottes Sohn!« Mt 27,54

## Heinrich Schütz *Musikalische Exequien*

Begräbnismusik in drei Teilen

für sechs, acht oder mehr Stimmen und Basso continuo op. 7 SWV 279-281 (1636) 36'

- I. Nacket bin ich von Mutterleibe kommen  
Konzert in Form einer deutschen Begräbnis-Missa, SWV 279
- II. Herr, wenn ich nur dich habe, SWV 280
- III. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren –  
Selig sind die Toten, SWV 281

Pause

## Wolfgang Rihm *Sieben Passions-Texte*

für sechs Stimmen (2001-2006) 33'

- I. Tristis est anima mea usque ad mortem (Meine Seele ist betrübt bis zum Tod)
- II. Ecce vidimus eum (Wir sehen ihn)
- III. Velum templi scissum est (Der Vorhang des Tempels zerriss)
- IV. Tenebrae factae sunt (Es ward eine Finsternis)
- V. Caligaverunt oculi mei a fletu meo (Dunkel sind meine Augen vom Weinen)
- VI. Recessit pastor noster (Geschieden ist unser Hirte)
- VII. Aestimatus sum cum descendentibus in lacum (Ich bin zu denen gezählt,  
die fahren zur Grube)

Zwischen den *Passions-Texten* von Wolfgang Rihm erklingen Werke für Orgel von Johann Pachelbel: *Präludium g-Moll*, *Fantasia d-Moll*, *Präludium c-Moll*

RIAS Kammerchor

Claudia Ehmann / Madelena de Faria / Katharina Hohlfeld / Christina Kaiser /  
Mi-Young Kim / Sabine Nürnberger / Anja Petersen / Stephanie Petittlaurent /  
Nathalie Siebert / Inés Villanueva, Sopran

Ulrike Bartsch / Andrea Effmert / Karola Hausburg / Waltraud Heinrich /  
Regina Jakobi / Franziska Markowitsch / Karin Neubauer / Claudia Türpe /  
Marie-Luise Wilke, Alt

Volker Arndt / Joachim Buhrmann / Wolfgang Ebling / Jörg Genslein /

Stuart Kinsella / Christian Mücke / Volker Nietzsche / Kai Roterberg, Tenor

Janusz Gregorowicz / Ingolf Horenburg / Werner Matusch / Paul Mayr /

Julián Millán / Rudolf Preckwinkel / Andrew Redmond / Johannes

Schendel / Klaus Thiem, Bass

Solisten

*Fragmenta passionis*: Christina Kaiser, Sopran (Nr. II) / Ulrike Bartsch, Alt (Nr. V)

*Musikalische Exequien*: Mi-Young Kim / Christina Kaiser, Sopran / Waltraud Heinrich, Alt /

Volker Arndt / Kai Roterberg, Tenor / Andrew Redmond / Ingolf Horenburg, Bass (Nr. I) /

Claudia Ehmann / Katharina Hohlfeld, Sopran / Ingolf Horenburg, Bass (Nr. III)

Hans-Christoph Rademann, Leitung

Aleke Alpermann, Violoncello

Wieland Bachmann, Kontrabass

Raphael Alpermann, Orgel

In Zusammenarbeit mit RIAS Kammerchor / ROC Berlin und Kulturbüro SOPHIEN

Förderer und Partner



Zukunft ist Herkunft  
Wolfgang Rihms Chormusik

1968 verfasste Theodor W. Adorno einen kurzen Essay mit dem Titel »Chormusik und falsches Bewusstsein«. Der Text zielte bei aller Kritik an den traditionellen Gesangsvereinen weniger auf das Sentimentale im klassischen Repertoire, sondern bemühte sich vielmehr um den Ausdruck einer Ahnung, die für die neue Chormusik der 1950er und -60er Jahre Geltung beanspruchte. Zwar würdigte Adorno zunächst die unlängst klassischen Chorwerke von Arnold Schönberg und Béla Bartók, doch eigentlich nur, um im selben Atemzug den Verdacht zu äußern, »dass bereits der Chorklang als solcher, wenn er nicht mit aller kompositorischen Kraft durchgeformt ist, etwas Illusionäres in sich enthält; den fatalen Anschein einer sogenannten heilen, geborgenen Welt inmitten der ganz anderen hervorbringt. Die Tendenz dazu liegt im Chormaterial. Allzu leicht macht es den Einzelnen glauben, in Einverständnis und Harmonie vom Mensch zu Mensch aufgehoben zu sein, wie sie in der Struktur der gegenwärtigen Gesellschaft nicht vorhanden sind; die Chorgeselligkeit zeitigt künstliche Wärme.«

Als Wolfgang Rihm im selben Jahr die *Fragmenta passionis* komponierte, war dem Frühvollendeten bereits eine »kompositorische Kraft« gegeben, die über jeden Zweifel an kritischem Bewusstsein erhaben schien. Zwar war es sicher so, dass Rihm seine frühesten musikalischen Erfahrungen in einer gewissen »Chorgeselligkeit« erworben hatte und das Singen im Karlsruher Oratorienchor sogar Jahre später als seine wichtigste »Instrumentationslehre« bezeichnete, doch von Geselligkeit und Geborgenheit war in seinen *Fragmenta passionis* aus dem Jahre 1968 eben gerade nichts mehr zu spüren. Vielmehr ist das Frühwerk des gerade erst 16-jährigen Komponisten der erste Versuch einer Suche und darin bereits gefundener Weg, dessen Sinn- und Realisierungsoffenheit der »offenen Form« der Passionsfragmente selbstbewusst begegnete. All dies kann man heute, im Rückblick auf den greisen Adorno und den jugendlichen Rihm, gut nachvollziehen und verstehen. Rihm komponierte nach 1968 weitere, zum Teil weit ambitioniertere Werke für Chor- und Vokalensemble. Nie waren sie »illusionär«. Sie blieben, mit Hans Blumenberg gesprochen, der »Realpolitik« der Passionsgeschichte verpflichtet.

Die *Fragmenta passionis* – welch Anachronismus in der Welt von 1968! – waren tatsächlich als Motetten angelegt, wie sie seit dem 14. Jahrhundert von Guillaume de Machaut, im 15. Jahrhundert von Guillaume Du Fay und Johannes Ockeghem und später von Palestrina, Schütz, Bach, Bruckner oder Hindemith komponiert wurden. Rihm wählte diese traditionelle Form sehr bewusst, nicht zuletzt um dem anspruchsvollen Text gerecht zu werden, aber wohl auch aufgrund einer musikalischen Haltung. Seiner nicht vollends gesicherten Etymologie nach verweist das Lateinische *motetus* auf das »Wort« (franz. *mot*) oder den »Spruch« (ital. *motto*), aber schon frühzeitig auch auf die innere Bewegtheit, ein Agens und Movens des Melos. Der Oxforder Benediktinermönch und Musiktheoretiker Walter Odington sprach um 1300 in Anlehnung an den lateinischen Ausdruck für

Bewegung etwa vom »brevis motus cantilena«<sup>1</sup>. All diese Bedeutungsebenen spielen in Rihms Kompositionsverfahren eine wichtige Rolle. Der Text verbindet fragmentierte Passionstexte mit dem dynamisierten Sangeswort. Die Passionsgeschichte fügt sich so unterwegs zur Sprache im Fluss der Stimmen und Klänge ein.

Diese Bewegung setzt im ersten Satz langsam mit einer traurigen, mehrstimmigen Kantilene ein. Fermaten markieren Ruhepunkte, am Ende steht ein bedeutungsvolles »tacet«. Viel wilder und erregter gestaltet sich erst der zweite Satz. In tiefer Stimmlage werden die Bässe angehalten, das »Kreuzige ihn...« auf geradezu unheimliche Weise zu brummen. Die Situation eskaliert schließlich gegen Ende. Ein Brüllen, Schlagen und Toben wird durch die Musik realisiert, bevor der Exzess jäh in sich zusammenstürzt und aus der distanzierten Erzählperspektive im Pianissimo des Sprechgesangs verebbt. Langsam und nachdenklich schließt auch der letzte Satz des Werkes, der über den Text »Wahrhaftig dieser war Gottes Sohn!« zwar scheinbar einen eloquenten Imperativ formuliert, aber dem Gefühl der Demut doch auch die zweifelnde Fassung eines Erstaunens verleiht. Man mag hier an die Worte von Emile Michel Cioran denken, der im Nachklang von Bachs Matthäuspassion einen Eindruck formulierte, der auch für Rihms Fragmente zutrifft: »Die Musik hat mich Gott gegenüber zu verwegen werden lassen.«

Wenn schon der frühe Rihm die Pietät seiner katholischen Herkunft in eine existenzialistische Frage der Moderne umformulierte, so kehrt dieser musikalische Zweifel im Spätwerk in neuer Intensität und Distanz wieder. Die *Sieben Passionstexte* (2001 – 06)

für sechs Stimmen schließen zwar an einen ähnlichen Text-Corpus an, tradieren ebenso die Kunst der kühnen Madrigalisten und sind auch in der Satztechnik einem vorklassischen Formideal verpflichtet, aber Gestus und Habitus der Musik sind doch völlig anders figuriert. Einer Sentenz Rihms beipflichtend, ließe sich sagen, dass diese Musik nicht nur in der Tradition Gesualdos stehe, sondern vielmehr die Tradition Gesualdos selbst ist. Dies impliziert im Sinne der Hermeneutik nicht nur ein Nachleben Gesualdos in der Musik unserer Zeit, sondern auch deren Rückwirkung auf das Vergangene. Die *Tenebrae Responsorien* hören wir nach Rihms *Passionstexten* anders als je zuvor.

Auch die *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz sind Teil jener tradierten Herkunft als Zukunft. Man findet hier freilich eine vollends andere Sprache vor als etwa bei Gesualdo. Hier tritt vor allem das musikalische Ethos in einen interessanten Dialog mit Rihms frühen *Fragmenta passionis*. Schütz komponierte eine rhythmische Prosa, die eindeutig der lutherischen Sprache verpflichtet ist und ohne die auch Hölderlin und Schubert nicht zu denken wären. Von Schütz an wird verständlich, dass es mit dem 17. Jahrhundert einen neuen Möglichkeitsraum der Vokalmusik gab, der in Rihms Chorwerken buchstäblich eine neue »Vor-Bildlichkeit« erlangt – als einer Musik, die der Vergangenheit in erster Linie ihre eigene Potenzialität als Zukunft erschließt. Interpretation und Komposition begegnen auf eigene Weise diesen Möglichkeiten der Geschichte. Ihr Nachleben in der Aufführungspraxis erfahren wir als konkrete Vergegenwärtigung, deren Nachklang die Gewissheit des Tradierten mit sich führt.

Toni Hildebrandt



Wolfgang Rihm, Foto: Kai Bienert

Samstag, 24. März 2012  
19:30 Uhr

Kanon & Chaos  
Hommage à Ockeghem  
Radialsystem V

## Sergej Newski *Autland*

Musiktheater für sechs Solisten und Kammerchor (2008/2011) 65'  
Nach Texten von Gerd-Peter Eigner, Unica Zürn, Katja Rohde,  
Anton Charitonow und Artjom Pismenski  
Konzertante DE der Neufassung

VocaalLAB  
Angela Postweiler, Sopran  
Ekaterina Levental / Elsbeth Gerritsen, Mezzosopran  
Gunnar Brandt-Sigurdsson, Tenor  
Arnout Lems, Bariton / Frank Wörner, Bassbariton

Vocalconsort Berlin  
Inge Clerix / Miriam Fahnert / Cécile Kempnaers / Katja Kunze, Sopran  
Anja Schumacher / Wiebke Kretzschmar / Dorothee Merkel / Anne-Kristin Zschunke, Alt  
Florian Schmitt / Philipp Neumann / Friedemann Büttner / Michael Schaffrath /  
David Fankhauser, Tenor  
Martin Backhaus / Christoph Drescher / Kai-Uwe Fahnert / Thomas Heiß /  
Jan Sauer, Bass

Titus Engel, Leitung

Produktion Uhde & Harckensee MusikManagement, Sergej Newski und Titus Engel. In Zusammenarbeit mit Berliner Festspiele / MaerzMusik und Radialsystem V. Mit Unterstützung von Deutscher Musikrat. Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds

Mitschnitt Deutschlandradio Kultur, Sendung 12. Juli 2012, 0:05 Uhr

Förderer und Partner



RADIALSYSTEM V



Deutschlandradio Kultur



### Sergej Newski: Autland

Ob als phonetische Lautmalerei oder als gesprochene Sprache – die Benutzung der Stimme ist urmenschlichste Ausdrucksform: Der Schrei eines Kindes und sein zufriedenes Summen beim Spielen sind für uns klar zu unterscheidende Äußerungen. Jede Stimme ist individuell in Aussprache, Rhythmik und Klang. Die Geschichte der Vokalmusik ist nahezu ebenso lang wie die Geschichte der Stimme selbst.

Als ich vor circa zehn Jahren meine ersten Stücke für Stimme schrieb, begab ich mich auf die Suche nach dem Urmoment der Stimme, ich suchte das Unmittelbare, nicht Geformte und Lautmalerische. Ich wollte keine Ausdrucksmusik schreiben, sondern eine Syntax entwickeln, die den Zuhörer berührt und ihn zugleich auf Distanz hält. Ich wollte keinen Belcanto komponieren, sondern Musik, in der die Stimme von ihrer inhaltlich-tradierenden Funktion befreit ist. Heute suche ich eben diese Dialektik von erzählender Vokalmusik und dem Bruch mit dieser hin zu phonetischer Reduktion. Meine wichtigsten Bezugspunkte innerhalb der Tradition der Vokalmusik sind das Melodram (also zur Musik gesprochener Text) und die Polyphonie der flämischen Hochrenaissance. Die Veränderung der Stimme und ihres Kontextes während des Stücks und eine für den Hörer nachvollziehbare Entstehung der Musik aus den isolierten Lauten sind für mich wichtige formale Strategien.

Auch in *Autland* ist der Wechsel von phonetischer Artikulation, Sprache und Gesang

ein wichtiges dramaturgisches Motiv: Der Einleitungschor *Die Menschen müssen sich füreinander interessieren* beginnt mit Atemgeräuschen, aus denen allmählich Töne werden. Aus den Lauten wird ein gesprochener Text, der schließlich vom Gesang »übermalt« wird. Der Text stammt aus dem Schulaufsatz eines autistischen Jugendlichen: Der Jugendliche beschreibt hier Kommunikation als einen von der kapitalistischen Gesellschaft aufgesetzten Zwang: wer nicht kommuniziert – verhungert. Am Ende des Stückes wird der Text als Mantra von den vier im Raum verteilten und rhythmisch stets gegeneinander laufenden Chören skandiert.

*Da ist Ruhe in der Natur* ist ein Doppelkanon mit zwei Chorzwischenstücken über ein Gedicht von Gerd-Peter Eigner. Die skurrile Welt einer geschlossenen Psychiatrie wird wie eine Breughel-Winterlandschaft gezeichnet, die Sänger werden zu Patienten, die im Kanon die Worte des Arztes auf Schiefertafeln schreiben.

*Menschen fliegen* ist ebenfalls ein auf dem Schulaufsatz eines autistischen Jugendlichen basierendes Vokalquartett. Eine endlose Aufzählung menschlicher Handlungen und Eigenschaften endet mit der erstaunlichen Erkenntnis »Menschen sind endlich, Menschen fliegen«. Die ineinander übergehenden Loops in den Frauenstimmen umspielen einen Cantus Firmus (feststehende Melodie) des Baritons.

*Ufergrünes Hoffen* ist ein Notturmo für einen hohen Sopran und neun Frauenstimmen. Die Verletzlichkeit und die Utopie, das immer Verborgene, Geheime in der Welt eines Autisten, das er vor der feindlichen Außen-

welt zu schützen versucht, erblüht zu einer »Insel der Glückseligkeit« (Beate Baron). Die hohe Kantilene (gesangliche Melodie) eines Koloratursoprans entsteht aus einem Klangteppich, der harmonisch zwar nur aus Konsonanten-Schichtungen besteht, deren Schichten sich aber in sich pendelnd permanent ändern, so dass der Gesamtklang immer komplexer, undurchsichtiger wird.

*Wir lieben den Tod* basiert auf einem Anagramm der Schriftstellerin Unica Zürn. Dieses Vokalsextett besteht aus drei übereinander gelegten Duos. Während der Mezzosopran und der Tenor versuchen, aus den elementaren Lauten den Text des Gedichts aufzubauen, singen die zwei Soprane sowie Bass und Bariton zwei voneinander unabhängige Kanons, die stilistisch ein wenig an ein Renaissance-Chanson erinnern.

*Ich weiß nicht, wie man eine Liebe macht* (nach Unica Zürn) und *Lasst mich allein* (nach Gerd-Peter Eigner) bilden zusammen das große Opernfinale, das aus mehreren Ensembles und Soli zusammengesetzt wird. Im Einleitungsteil spielen die Sänger Schlagzeug, die Stimme und der Gesang entwickeln sich aus Alltagsgeräuschen und erheben sich über den »klingenden Müll«. Dem folgt ein verzweifeltes Liebesduo, das von der Unmöglichkeit der Liebe singt (begleitet von einem auf Styropor spielenden Sprechchor). Es geht in ein Chorfinale über, das wiederum von einem Bass-Solo abrupt unterbrochen wird. Dieses Solo, das zuerst nur aus Atmen besteht, bringt uns zum Ausgangspunkt der Geschichte zurück: Die Sprache wird wieder in die Phöne zerlegt. Ein Autist bringt der ihn zur Kommunikation zwingenden Gesellschaft seine Lautsprache bei und zwingt sie, ihn zu imitieren.

Sergej Newski

Ich bin durch furchtbares, kernloses, kressearmes Land gegangen, Kirgisensteppenwölfe haben mich bedroht, gutes Uferhoffen duftete unreal jugendfremd, hüstelnd, sudanesisches Arbeiten fordernd. Koransuren halfen nicht, OK-Gefühle stellten sich nicht ein: Ufergrünes Hoffen gab ich nie auf. Uferholdes Hoffen half mir zu überleben.

Katja Rohde, in: »Ich Igelkind – Botschaften aus einer autistischen Welt«, München 1999, aus dem Libretto zu »Autland«



Sergej Newski, Foto: Kai Bienert



## John Cage 100

Sonntag, 25. März 2012  
11:00 – 14:00 Uhr

Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem

### John Cage *Branches*

für verstärkte Pflanzenklänge und 4 Spieler (1976)

### *Inlets*

für wassergefüllte Muscheln und 3 Spieler (1977)

11:00 Uhr

*Inlets*  
*Branches*

12:00 Uhr

*Inlets*  
*Branches*

13:00 Uhr

*Inlets*  
*Branches*  
*Inlets*

Peter Behrendsen, Künstlerische Leitung

Sabine Schall / Klara Schilliger / Valerian Maly / hans w. koch, Performance

In Zusammenarbeit mit Freie Universität Berlin / Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem und Berliner Künstlerprogramm des DAAD

#### Förderer und Partner



#### Klingende Pflanzen und Muscheln

*Branches* ging aus dem Solo-Stück *Child of Tree* hervor, die 1975 erstmals in Australien aufgeführt wurde. Nachdem Cage 1976 eine Anfrage aus Paris wegen eines Kompositionskurses erhalten hatte, erweiterte er *Child of Tree* zur Ensemble-Komposition *Branches*. Der Kurs bestand darin, dass Cage den teilnehmenden Komponisten am Beispiel von *Branches* den Umgang mit dem chinesischen Orakelbuch *I Ging* demonstrierte, d.h. wie sie damit eine Spiel- und Zeitstruktur erstellen konnten.

Im Winter 1981/82 arbeitete ich in New York an der Montage von *Alphabet*, der zweiten großen Radioproduktion von John Cage für das Studio Akustische Kunst des WDR mit Cage zusammen, zuvor hatte ich schon bei *Roaratorio* mit ihm zu tun gehabt. Seit langem beschäftigte mich der Gedanke, welches seiner Stück ich als »Nicht-Musiker« realisieren könnte. Ich fragte Cage nach *Branches*, und er erklärte mir das Stück anhand der Partitur. Nicolas Collins wies mich darauf hin, dass Piezoelemente auch Kontaktmikrophone sein können; und Cages Ingenieur John David Fullemann, durch dessen Bau von Kontaktmikrofonen *Branches* erst möglich geworden war, zeigte mir deren Konstruktionsweise. 1984 bekam ich durch Stefan Schädler, damals Musikdramaturg am Frankfurter Theater Am Turm, die Möglichkeit, *Branches* zum ersten Mal aufzuführen.

Die Instrumente von *Branches* sind Pflanzen (vorzugsweise Kakteen), die berührt, gezupft etc. und deren Klänge mittels Kontaktmikrofonen verstärkt werden. Die Partitur der Komposition besteht aus Photokopien mehrerer handschriftlicher Seiten mit Zahlentabellen bzw. Anweisungen zur Herstellung einer Spielvorlage, die jeder Spieler für sich und jedes Mal neu erstellt.

Die Großstruktur setzt sich aus mehreren 8 Minuten dauernden Abschnitten zusammen, die durch ebenfalls vom *I Ging* bestimmte Pausen getrennt werden. Die 8-Minuten-Teile werden wiederum mit dem *I Ging* unterteilt. Der Spieler bestimmt 10 Instrumente und ermittelt mit Hilfe des *I Ging* aus der Partitur, welches und wie viele der neun Instrumente er in welchem der Sub-Abschnitte spielt; das zehnte Instrument, eine Bohnenrassel, ist immer dem letzten Sub-Abschnitt vorbehalten. »Mit Hilfe einer Stoppuhr improvisiert der Spieler, indem er mittels der Instrumente die Zeitstruktur deutlich macht« (John Cage). Durch die Limitierung der Anzahl von Instrumenten sowie durch die vorgegebenen Dauern wird seine Improvisation diszipliniert (»mit dem Kopf in den Wolken, mit den Füßen am Boden«).

Cage war, was die »freie« Improvisation betrifft, stets skeptisch bis ablehnend. Man kann das u. a. in dem von Richard Kostelanetz herausgegeben Buch, in seinem Interview mit dem Jazz-Kritiker Michael Zwerin nachlesen. Gleichwohl und bezeichnenderweise heißt *Inlets* im Untertitel »Improvisation«. In *Inlets* werden mit Wasser gefüllte Muscheln verschiedener Größe von drei Spielern bewegt, um mit ihnen Guckerklänge zu erzeugen. Allerdings will das nicht immer gelingen. Cage spricht von »Kontingenz«, da es keine kontinuierliche ursächliche Beziehung zwischen Ursache (Aktion) und Wirkung (Klang), keine absolute Kontrolle über das Klangresultat gibt. Für die Aufführung bei MaerzMusik 2012 wird *Inlets* im Wechsel mit *Branches* kombiniert.

Peter Behrendsen

1

## Branches

percussion solo, duet, trio or orchestra (of any number of players)

See Child of Tree. The Branches or players If Branches is to be performed as a solo, it begins with a performance of C. of T. followed by an arbitrary period of silence of 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 or 8 minutes acc. to an arbitrary determination. Use the table for 8.

This silence is then followed by an arbitrary variation of Child of Tree specifically a performance using an arbitrary number of the instruments. Use the table for 10.

1-7 = 1	33-38 = 6
8-14 = 2	39-44 = 7
15-20 = 3	45-50 = 8
21-26 = 4	51-57 = 9
27-32 = 5	58-64 = 10

Arbitrary determine the number of notes. Use the table for 9 to determine which. Distribute these in the arbitrary structure (as in Child of Tree)

Copyright © 1976 by HENMAR PRESS INC., 375 PARK AVE. S., NYC 10010

2

The variation is followed by a period of silence 1-8 minutes long (If arbitrary determined or not)

The arbitrary performance of variations and silences: arbitrary long. arbitrary may end with a second arbitrary if it is an accompaniment, its length is determined by what it accompanies.

If Branches is performed as a duet, the second player begins with an arbitrary period of silence (1-8 minutes). If there are more than 2 players, each uses the table for 2.

(1-32 = arbitrary)  
 1-32 = Sounds performance  
 to determine whether he begins with performance or silence. 33-64 = Silence Sounds

Cage

John Cage, »Branches«, Partiturausschnitt  
 © Henmar Press / Edition Peters

»Wenn »Kunst« und »Musik« anthropozentrisch (mit Selbstdarstellung befasst) sind, erscheinen sie mir trivial und bar jeder Dringlichkeit. Wir leben in einer Welt, in der es nicht nur den Menschen gibt, sondern auch Dinge. Bäume, Steine, Wasser - alles ist ausdrucksvoll.«

John Cage in einem Brief an Paul Henry Lang, 1956

Sonntag, 25. März 2012  
16:00 – 24:00 Uhr  
16:00 Uhr

Dedicated – Music for Friends

Haus der Berliner Festspiele

Oberes Foyer

**Junko Wada / Rolf Julius**  
***With Julius. In memory of »for 8 h(ours)«***  
(2012) UA 480'

*Musik für eine weite Ebene* (2003 / 2009)  
aus *Berlin Concert Series* (1981 / 1982)  
*Musik – weiter entfernt II* (2009 / 2010)

Junko Wada, Performance  
Rolf Julius, Komposition

**William Engelen**  
***Jochen***

Tuschezeichnungen für Holzbläser (2007) 10'

Theo Nabicht, Bassklarinette

---

17:00 Uhr

Oberes Foyer

**Akio Suzuki**  
***Jetzt – Hommage à John Cage und Rolf Julius***  
Solo Performance (2012) UA 20'

Akio Suzuki, Performance

**Philip Corner**  
***Some Silences.....complete and up-to-date***  
In Form eines begleiteten Vortrages (mit Stille) (und Klängen)  
(1982-2012) 20'

Philip Corner / Phœbe Neville, Performance

---

18:00 Uhr

Kassenhalle

**Nicolas Collins**  
***Salvage (Guiyu Blues)***  
für sieben einen elektronischen Schaltkreis reanimierende Performer (2008) 7'  
***In Memoriam Michel Waisvisz***  
für flammengesteuerte Oszillatoren (2008) 15'

**Chris Mann**  
***here's trouble***  
Solo Performance (2012) UA / AW 20'

---

19:30 Uhr

Großer Saal

**Marc Sabat**  
***Euler Lattice Spirals Scenery***  
für Streichquartett (2011) DE 25'

- I. Preludio: Les Quintes Justes
- II. Pythagoras Drawing (I)
- III. Harmonium for Claude Vivier
- IV. Harmonium for Ben Johnston
- V. Pythagoras Drawing (II)

Walter Zimmermann  
*Trauern heißt ganz Ohr sein*

für Gesang und Violine (in einer Person) und Kontrabassklarinette  
In memoriam Reinhold Brinkmann † 10. Oktober 2010  
Text: Felix Philipp Ingold  
(2011) UA 6'

Susanne Zapf, Violine  
Theo Nabicht, Kontrabassklarinette

Dieter Schnebel  
*Sonanzen*

für Streichquintett (2010) 27'

- I. Burleske
- II. Lento
- III. Scherzo
- IV. Adagio

Sonar Quartett  
Susanne Zapf, Violine / Wojciech Garbowski, Violine  
Nikolaus Schlierf, Viola / Cosima Gerhardt, Violoncello  
Michael Rauter, Violoncello (Gast)

21:00 Uhr

Großer Saal

Alvin Curran  
*Inner Cities 10 (for Daan Vandewalle)*

aus: *Inner Cities*, Zyklus für Klavier solo (1991-) 50'

Daan Vandewalle, Klavier

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Förderer und Partner



Junko Wada / Rolf Julius: With Julius.  
In memory of »for 8 h(ours)«

Als ich im Januar von Tango / Kyoto nach Berlin zurückkam und das Stück *Musik für eine weite Ebene* von Rolf Julius hörte, das mir Volker Straebel, der künstlerische Berater von MaerzMusik, für diese Veranstaltung vorgeschlagen hatte, beschloss ich, bei meiner ursprünglichen Idee einer achtstündigen Performance zu bleiben.

1994 hatten Rolf Julius und ich eine Performance mit dem Titel *8 Stunden* im Künstlerhaus Bethanien in Berlin gemacht. Vorletztes Jahr entschieden wir uns, eine weitere achtstündige Performance aufzuführen, allerdings mit einem anderen Konzept. Dies konnte nicht mehr umgesetzt werden, weil Rolf Julius Anfang 2011 verstarb. Für diese neue Performance hatten wir beide das Konzept einer extremen Reduktion entwickelt, die Aktion sollte bis zu einem Grad verknüpft werden, bei dem sämtliche Bewegungsfiguren aufgelöst sind und nur der reine Klang beziehungsweise die reine Bewegung übrig bleiben. Wir fanden, dass uns dies der Vorstellung von Leere näherbringen könnte, wie sie aus der buddhistischen Philosophie bekannt ist.

Während meiner Arbeit im Studio fühlte ich mich immer stärker verpflichtet, unser

Vorhaben, das wir nicht gemeinsam fertig stellen konnten, umzusetzen.

Im Rahmen eines Festivals mit bestimmten formalen Vorgaben ist es eine schwierige Aufgabe, eine Aufführung von einer solch langen Dauer zu realisieren. Doch Volker Straebel wurde zu einer Art Vermittler zwischen Rolf Julius und mir, indem er die Musik aussuchte und einen zeitlichen Ablauf als Rahmen vorgab, womit ich arbeiten konnte. Ich finde, dass er die Musik von Rolf Julius wie Steine in einem japanischen Steingarten in Kyoto verteilt hat. Das erlaubt mir, eine schlichte Choreographie zu gestalten, die mein kalligraphisches Schreiben einbezieht.

Ich beginne mit einem zwanzigminütigen Tanz, um den Raum meiner Performance im linken Rangfoyer des Hauses der Berliner Festspiele zu betreten. Dort werde ich immer wieder Aufnahmen von Rolf Julius' *Berliner Konzertreihe* (1981/82) spielen. Wenn die letzte Darbietung des Abends beendet sein wird, werden wir im rechten Rangfoyer *Musik – weiter entfernt II* (2009/10) von Julius als Installation zu Gehör bringen. Zum Schluss werde ich den Raum der Performance mit einem zwanzigminütigen Tanz verlassen, so wie ich dieses Stück – unser Stück – acht Stunden zuvor begonnen habe.

Junko Wada  
Übersetzung Eckhard Weber

William Engelen: Jochen –  
der Künstler und sein Modell

Die Pflanze hört auf den Namen Jochen. Anders als Menschen, Haus- und Zootiere, auch Schiffe, Autos und Waffen haben Pflanzen eigentlich nie einen Rufnamen. Das prächtige *Fensterblatt*, das der Künstler und seine Partnerin adoptierten, als sein vormaliger Herr nach Kambodscha ging, entfaltete an seinem neuen Standort in der Ecke des großen Zimmers eine so starke, ja angsteinflößende Präsenz, dass die jungen Pflanzeneltern sie nur durch Namensgebung bannen konnten. Jochen gehört zur Familie der wegen ihrer großen, herzförmigen Blätter mit den ovalen Schlitzern und Löchern und ihrer langen Luftwurzeln besonders in den 1950er Jahren sehr beliebten *Fensterblätter*, die ebenso oft wie fälschlich *Philodendron* – »Baumfreunde« – genannt werden. Ihr

richtiger Familienname lautet *Monstera*, und dieses Familienmitglied heißt *Monstera deliciosa*, weil ihre Früchte köstlich schmecken, wenngleich sie in Zimmerkultur ausbleiben. Die Fensterblätter waren auch als Objekt spekulativer Forschung beliebt. Mithilfe kirlianscher Fotografie wurde eine um die Blattränder vorhandene elektromagnetische Corona gezeigt, die angeblich Freude oder Schrecken der Pflanze spiegelt, je nachdem ob man sich ihr freundlich zuwendet oder etwa eine Beschneidung beabsichtigt. Auch wurde behauptet, dass das Fensterblatt gewissermaßen Ohren und einen Sinn für Schönheit habe, da es beim Hören gepflegter klassischer Musik erheblich kräftiger und schneller wachse, nicht dagegen bei Pop und Jazz.

Im Atelier von William Engelen hört Jochen außer der ruhigen, angenehmen Stimme des Künstlers oft »neue« Kunstmusik,

und es geht ihm gut dabei. Die enge Beziehung zwischen Pflanze und Künstler inspirierte William Engelen zu einer Serie von 12 großformatigen Porträtzeichnungen, ausgeführt in schwarzer indischer Tusche. Die liebevoll akkuraten Zeichnungen sind gleichzeitig als graphische Partituren zu lesen. Notiert für einen Saxophonisten oder Klarinettenisten, sind sie mithin ein Versuch, der Pflanze die ihr eigene Musik zurückzugeben.

Fünf Elemente der Darstellung und musikalischen Notation sind unterscheidbar: Formen und Umriss der Blätter – und im Reversbild deren Löcher und Schlitz – geben als Flächen und Linien Hinweise auf musikalische Einzelereignisse, ihre Verläufe und Dichte.

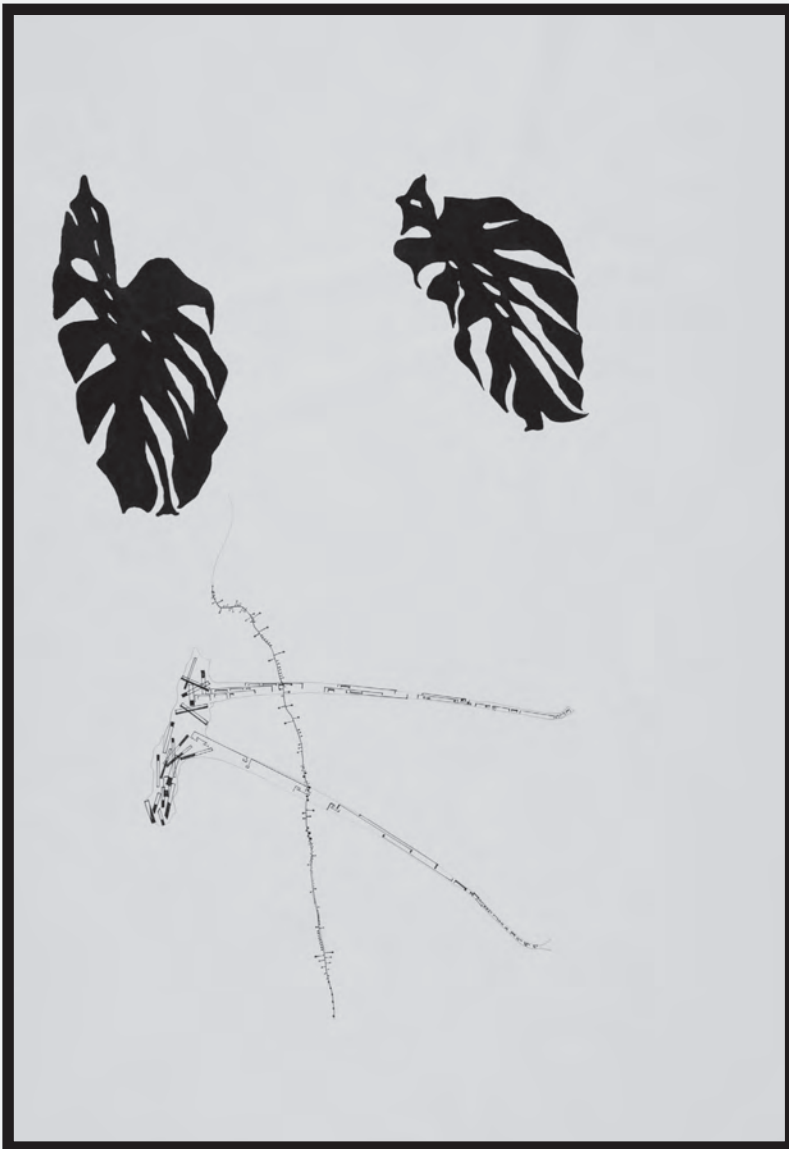
Blattstängel und Blattschäfte zeigen in feinen, auch nebeneinander eng geführten Linien und Haken einzelne Töne, ihre relative Dauer, Stärke, Phrasierung und die Pausen dazwischen an.

Die zarten, geschwungenen Linien der Luftwurzeln markieren in ihren Querverästelungen Häufigkeit, Rhythmus und Abfolge von Klappengeräuschen des Instruments.

Stämme und Äste werden gezeichnet durch längsgezogene eckige Linien und schmale Kästchen in Schwarz-Weiß-Kontrast. Sie sind zu lesen als *multiphonics*, als Mehrklänge, die der Musiker auf seinem Instrument erzeugen kann.

Die Blätter stehen für sich. Sie können einzeln und in beliebiger Reihenfolge gespielt werden. Ihre Dauer ist unbestimmt. Der Musiker kann in den Zeichnungen nach Gutdünken »blättern« und Elemente wiederholen. Für die Ausführung der graphischen Zeichen gibt es keine schriftliche Legende oder Spielanweisung. Allerdings möchte der Künstler dem Musiker seine Vorstellungen im Gespräch vermitteln. Er wünscht sich, dass die Leserichtung und Reihenfolge des Spiels dem organischen Pflanzenwuchs folge. Hinter dem Musiker werden die gespielten Zeichnungen und einzelne Fotos von Jochen projiziert, sodass Zuhörer den imaginativen Prozess der musikalischen Umsetzung des Pflanzenporträts verfolgen können. Ideal natürlich sind Aufführungen in Gegenwart von Jochen. Hier muss der Musiker beweisen, wie weit er sich in die Pflanze hineinzusetzen vermag. Eine vollendete Interpretation wird bewirken, dass sich die Blätter, Stängel und Äste im Fluss der Musik fast unmerklich wiegen. Die Erotik des Spiels ließe Jochen erröten, was für die mexikanische *Monstera deliciosa* hieße, dass ihr sattes, glattes Grün umso dunkler und sonorere tönte.

Matthias Osterwold



William Engelen, »Jochen« 2007, Zeichnung 112 x 86 cm, Tusche, Pigment Liner



Akio Suzuki: Jetzt –  
Hommage à John Cage und Rolf Julius

*Neither to draw the past experience.  
Nor to entrust to the future.  
I follow the present.  
With trust in my instruments.*

Ich setze weder auf die vergangenen  
Erfahrungen noch vertraue ich mich der  
Zukunft an. Ich folge der Gegenwart. Im  
Vertrauen auf meine Instrumente.

Akio Suzuki

Philip Corner: Some Silences.....  
complete and up-to-date

*The Only Silence Is Noise; The Only Noise Is  
Music (it depends on where one puts the  
mind).*

Die einzige Stille ist Geräusch; das einzige  
Geräusch ist Musik (es hängt davon ab,  
worauf man die Aufmerksamkeit richtet).

Philip Corner

Nicolas Collins: Salvage (Guiyu Blues)

In *Salvage* (»Bergung«), versuchen sieben  
Performer einen verblichenen und ausrangier-  
ten elektronischen Schaltkreis zu reanimie-  
ren: Handys, Hauptplatinen alter Computer,  
Faxgeräte, Mischpulte, Keyboards und der-  
gleichen mehr. Sechs der Spieler benützen  
Prüfspitzen, um Verbindungen zwischen  
einem von mir gebauten, einfachen Schalt-  
kreis und dem elektronischen Leichnam  
herzustellen. Die Rückkopplung zwischen  
meinem Schaltkreis und den Komponenten  
des toten Apparats erzeugt verschiedene  
Schwingungsformen, die sich bei der kleinsten  
Bewegung der Prüfspitzen immer wieder  
verändern. Der siebte Performer »dirigiert«  
die Aufführung, indem er in regelmäßigen  
Abständen den Spielern Signale gibt, damit  
sie versuchen, die augenblickliche Klang-  
textur zu verlängern, indem sie ihre Prüfspitzen  
ganz still halten.

Nicolas Collins  
Übersetzung Eckhard Weber

Chris Mann: here's trouble

*Language is the mechanism whereby you  
understand what I'm thinking better than I  
do (where I is defined by those changes  
for which I is required).*

Sprache ist der Mechanismus, der dich  
besser verstehen lässt, was ich denke, als  
ich selbst (wobei »ich« definiert ist durch  
jenen sprachlichen Austausch, der ein »ich«  
voraussetzt).

Chris Mann



Nicolas Collins, »In Memoriam Michel Waisvisz« für flammengesteuerte Oszillatoren © Nicolas Collins



Marc Sabat:  
Euler Lattice Spirals Scenery

Eine der deutlichsten Auswirkungen von John Cages Kunst heute ist die Neupositionierung des musikalischen Klangerlebnisses. Er bewies immer wieder, dass die Schönheit der Musik nicht von den akustischen Präferenzen eines Komponisten, womöglich noch virtuos dargestellt, abhängt. Offenkundig ist es nunmehr viel interessanter, wie scheinbar subjektive Wahrnehmungen, die in der Tat im musikalischen Hinhören durch das spezifische Klangmaterial und seine zeitgegebene Struktur entstehen, als Eigenschaften des Klangs zu erfassen sind.

*Euler Lattice Spirals Scenery* habe ich 2011 in Rom während eines einjährigen Aufenthalts in der Villa Massimo komponiert. Es ist das dritte Werk eines fortlaufenden Streichquartettzyklus, in dem musikalische Formen sich als Konsequenzen der explizit notierten Intonationen entwickeln. Der Titel nimmt Bezug auf Leonhard Eulers Erfindung einer zweidimensionalen Darstellung des Netztes von Dur- und Molldreiklängen. Diese Unterteilung des harmonischen Tonraums basiert auf der Verwendung von Oktaväquivalenzen, reinen Quinten und reinen Terzen, und wird als (3,5)-Projection-space bezeichnet.

Ein Auszug dieses Tonnetzes, bestehend aus 99 unterschiedlichen mikrotonalen Tönhöhenklassen, der in eine Abfolge von Dreiklängen in reiner Stimmung ausgebreitet wird, bildet die Grundlage des vierten Satzes *Harmonium for Ben Johnston*. Vom zentralen Ton D ausgehend bewegen sich die Akkorde derart spiralförmig durch den Tonraum, dass alle möglichen Dreiklangsprogressionen gemeinsamer Töne zum Erklingen gebracht werden. Hierfür erscheint jeder mikrotonale Dreiklang nur einmal. Mitten im Satz gibt es einen feinen enharmonischen Saum, von dem aus die Krebsumkehrung des Akkordverlaufs beginnt.

Um diese Modulation in weit entfernte Regionen des Tonnetzes auf akustischen Instrumenten zu verwirklichen, bleibt die Ausarbeitung der Dreiklänge schlicht und unverzerrt. Häufig gibt es Passagen, die für die direkte Ableitung dieser Tönhöhen von leeren Saiten und deren Naturflageolets komponiert wurden. Darum ist das Etablieren und Spielen der präzise gestimmten, nicht temperierten Frequenzverhältnisse von 3:2 das musikalische Thema der anderen Sätze des Streichquartetts. Im *Preludio* ist eine Stimmprozedur der leeren Saiten des Ensembles auskomponiert, wodurch die Kommataverschiebungen und die Partialunisonos, die sich zwischen den sechzehn Saiten der vier Streichinstrumente ergeben, optimiert werden. Es folgen zwei *Pythagoras Drawings* mit Sonoritäten tiefer natürlicher Teiltöne: Quinten, Quartan, Sekunden und ihrer Oktavtranspositionen, Zwischen ihnen das *Harmonium for Claude Vivier*: eine ekstatische, gesangliche Melodie höherer natürlicher Teiltöne in ihren verschiedenen Registern.

*Euler Lattice Spirals Scenery* wurde vom Sonar Quartett am 20. Oktober 2011 in Rom uraufgeführt.

Marc Sabat

Walter Zimmermann:  
Trauern heißt ganz Ohr sein

*Trauern heißt ganz  
Ohr sein für  
die nie gehörte Dauer.*

*Für den Ton  
der fehlt wo – immer  
jetzt – das Ende*

*lautet. Zeitversetzt verblüht  
die Farben und  
Vokale die den einen Namen*

*meinen. Also unerhört  
die Mitte. Und  
keine Blöbe ahnungslos.*

Felix Philipp Ingold

Dieter Schnebel: Sonanzen

In der Musik unterscheiden wir Konsonanzen und Dissonanzen, Wohl- und Missklänge, auch tonal und atonal – fast wie positiv und negativ, gar gut und böse.

Indes enthält jeder Klang beides. Wie wir aus der Physik wissen, ist der Ton ein Spektrum aus Teil- (Ober-)Tönen über dem jeweiligen Grundton; von Oktave zu Oktave, von unten nach oben, erst die Quinten, dann die Terzen, die Sekunden und ganz oben die Mikrointervalle. Das Streichquintett *Sonanzen* ist eine Spektralkomposition, angesiedelt im Zwischenreich von Konsonanz und Dissonanz, meist Kombinationen dissonanter und konsonanter Klänge. Und ebenso gibt es ein Zusammenspiel der Rhythmen, nicht nur in den üblichen Zwei-Drei-Viergliederungen, sondern auch in den ungeraden Fünf, Sieben, Neun, Elf, etc.

Dem Stück ist als Motto ein Zitat vorangestellt, der Schluss von Hölderlins *Hyperion*:

*Wie der Zwist der Liebenden sind  
die Dissonanzen der Welt.  
Versöhnung ist mitten im Streit, und  
alles Getrennte findet sich wieder.  
Es scheiden und kehren im Herzen die  
Adern und einiges, ewiges glühendes  
Leben ist Alles.  
So dacht' ich. Nächstens mehr.*

Tatsächlich erzählt das Stück in musikalischer Weise von der Liebe, ihren Spannungen und Entspannungen, ihren »Irrungen – Wirrungen«, ihrem Glück und Leid; von Fülle (Ekstase) und Mangel (Depression), aber auch von dem Dazwischen: dem Normalen, dem Träumen, der Langeweile, der Ruhe der Einsamkeit.

Es gibt vier Sätze, zwei rasche und zwei langsame:

I. *Burleske*, quasi von Vereinigung handelnd,  
II. *Lento*, ein Stück über die Leere, in Quinten, Oktaven und Tritonie,  
III. *Scherzo*, gleichsam alltäglich, mit viel naivem Trommeln, aber auch einem »Natur« – Intermezzo, und schließlich

IV. *Adagio*, über Entrückung, Stille, auch Trauer – ein Abschiedsstück.

Geschrieben in der Besetzung von Schuberts überirdischem Streichquintett – mit zwei Violoncelli – ist das Werk auch Hommage an den geliebten Wiener Meister, der so viel von der Liebe wusste; freilich auch mit manchen Anklängen an Wagners *Tristan*, der Liebesmusik schlechthin, die mich schon in meinen *Bachmann-Gedichten* beschäftigte. Und mehr als das: ein Versuch über die Utopie Liebe – ihre Unmöglichkeit und ihre Transzendenz.

Dieter Schnebel

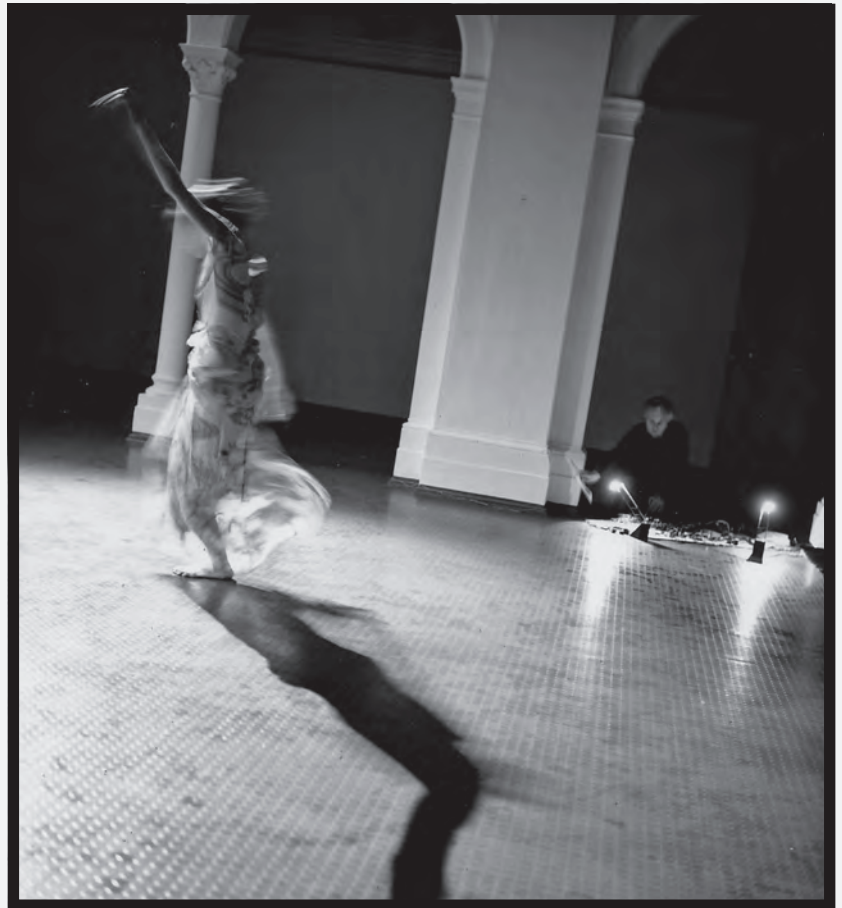
Alvin Curran: Inner Cities

*Inner Cities*, Innenstädte, sind dort, wohin man geht, um etwas zu erfahren; um eine Tarentella mit Gurdjeff zu tanzen; um zu sehen, wie Italo Calvino Giordano Bruno auf dem Campo de' Fiori grüßt; um 78 Mal das tiefe C und einmal das tiefe Des für Giacinto Scelsis 79. Geburtstag zu spielen; um zu hören, wie Louis Armstrong Zeit und Raum in Providence verbindet und Ella, Peanuts Hucko und Brubeck ein Stadion in Newport ohne Verstärker füllen; um Cage und Braxton beim Schachspielen im Washington Square Park zu beobachten; um sich in einem Lumpenhaufen mit Pistoletto und Simone Forti zu wälzen; um dem Schweigen von Ezra Pound am Canal Grande zu lauschen; um Julian Beck »Paradise Noow...« sagen zu hören und später in einem Film »I wuz bawn in a garbage can« (»Ich wurd in nem Mülleimer geboren«); um ein Komponist im Apfelbaum der Coolidges zu werden; um zu hören, wie Miles und Coltrane ihre Zuhörer in Storyville umhauen (Preis: eine Coca-Cola); um Cy Twombly zuzuhören, wenn er gerade aus der Wüste Gobi zurückgekehrt ist; um Diana in ihrem Tempel am Lago di Nemi zu treffen; um zu hören, wie Art Tatum die ganze Welt auswendig spielt; um für Perlinis *Otello* eine Blechbüchse, die durch eine venezianische Kirche rollt, zu filmen; um aus dem Stegreif ein Widderhorn-Konzert für palästinensische Ladenbesitzer zu geben; um mit einem New Yorker Taxifahrer zu fahren, der verrückt nach Ghubaidulina ist; [...] um mit einer jüdischen Rheintochter zu schlafen; um Giuseppe Chiari zu helfen, das Projekt im Palazzo Strozzi neu abzumischen und Robert Ashley, den Staub vom Fußboden des Local 802 aufzusammeln; um Nebelhörner mit den Narragansett-Indianern zu hören; um funghi porcini für Luigi Nono in Berlin-Friedenau zu kochen; um Morty Feldman auf der 8. Straße zu treffen; um aus der ligurischen Küste Wasserfarbenmusik mit Edith Schloss zu machen; um zusammen mit den Anarchisten aus Carrara und den Bertolucci in Tellaro zu sein, wo D. H. Lawrence ein Klavier mit Eseln geliefert wurde; um von der Bühne gebuht zu werden, während man koreanische Volkslieder in Darmstadt aufführt; um Messiaen im »Birdland« zu hören; um Evan Parker auf der Festa dell'Unita und George Lewis auf dem Turm von Pisa spielen zu hören; um Annea Lockwoods verblüffendes Glas-Konzert in Mittelerde zu sehen und zu hören; um in einem Zimmer mit Alvin Lucier zu sitzen; um zu hören, wie

Thelonius Monk die Zeit im Five-Spot  
verstimmt [...]

*Inner Cities 10* wurde 2003 komponiert und im April 2003 von Daan Vandewalle im Le Lieu Unique in Nantes uraufgeführt. Es ist eines der längsten Stücke (knapp 60 Minuten) aus meiner *Inner Cities*-Werkgruppe und hat gegen Ende eine lang ausgearbeitete Improvisation. Und es ist auch eines der »klassischsten« der *Inner Cities*-Werkgruppe insofern, als es wiederkehrende »Themen« hat, die nach sachte tastenden Variationen versuchen, aus ihrem Schicksal einer Wiederholung auszubrechen ..., aber irgendwo bricht in der Mitte alles zusammen und das forschende Bauen, das Entwickeln, wird zu Musik, die wirkt, als sei sie von einem autistischen Kind geschrieben worden ...nichts ist »zielgerichtet« miteinander verbunden; der Pianist versucht sogar mit den Handrücken auf den Tasten zu spielen, und wie in vielen der *Inner Cities*-Stücke heben Minimalismen, Post-Tonalismus, Ragtime und Jazz ihre Köpfe – manchmal alle gleichzeitig, was zu einer überzeugenden Improvisation im »Fake-Book«-Stil führt, wobei der Pianist zwei Gruppen von Akkordsymbolen erhält – eine für die rechte Hand und die andere für die linke Hand – und angewiesen wird, so schnell wie möglich zu spielen und dabei die physischen und mentalen Grenzen zu überschreiten ... und das ist es, was Daan mit unglaublicher Gestaltungskraft auch tut ... er entfacht einen musikalischen »Tornado«, der irgendwo zwischen Sorabji, Art Tatum und Cecil Taylor und etwas anderem liegt.

Alvin Curran  
Übersetzung Eckhard Weber



Junko Wada/Rolf Julius, »8 Stunden«,  
Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1994

19. – 21. März 2012  
10:00 – 16:30 Uhr

## Symposium

Haus der Berliner Festspiele

### John Cage und die Folgen / Cage & Consequences Internationales Symposium

Volker Straebel (TU Berlin) / Julia H. Schröder (FU Berlin), Konzept und Leitung

Tomomi Adachi / Thomas Ahrend / David Bernstein / Eberhard Blum /  
Hans-Friedrich Bormann / Nicolas Collins / Peter Cusack / Dieter Daniels /  
Bill Dietz / Don Gillespie / Rolf Großmann / Wulf Herzogenrath / John Holzäpfel /  
Gabriele Knapstein / Brandon LaBelle / Helga de la Motte-Haber /  
Claus-Steffen Mahnkopf / Chris Mann / Gordon Mumma / David Patterson /  
Rainer Riehn / Sabine Sanio / Dieter Schnebel / Christian Wolff

In englischer und deutscher Sprache mit Simultanübersetzung

[www.CageSymposiumBerlin.de](http://www.CageSymposiumBerlin.de)

In Zusammenarbeit mit Technische Universität Berlin – Fachgebiet Audiokommunikation und  
Freie Universität Berlin – Sonderforschungsbereich 626 ›Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung  
der Künste‹ und Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Gefördert aus Mitteln der Ernst von Siemens  
Musikstiftung

#### Förderer und Partner



#### John Cage und die Folgen

Der Kosmos Cage ist von gewaltigem Ausmaß, seine Einflüsse vielfältig. Wann immer die Trennung zwischen den Künsten oder die zwischen Kunst und Alltag diskutiert wird, fällt früher oder später der Name John Cage. Es gibt kaum einen anderen Künstler oder Autor, der in so vielen Kunstrichtungen einschließlich der diese begleitenden Wissenschaften rezipiert wird wie der Komponist John Cage. Dabei beschränkt sich Cages eigenes Schaffen nicht auf die Musik. Ein Großteil seiner Kompositionen lässt sich als Medienkunst deuten, er fertigte Zeichnungen, Druckgrafiken und andere bildkünstlerische Arbeiten an und er darf als Pionier der Performance-Kunst gelten. Als Autor schuf er neben werkerklärenden Künstlertexten, Vorträgen zur eigenen Ästhetik und experimentellen Musik seiner Weggefährten sowie philosophischen Essays auch typographisch gestaltete Texte, algorithmisch generierte experimentelle Literatur und umfangreiche Lautgedichte.

Ein wissenschaftliches Symposium zum hundertsten Geburtstag John Cages sollte diese Vielfalt würdigen. Im Rahmen des Festivals MaerzMusik nutzen wir die Gelegenheit, die Abgeschlossenheit des akademischen Diskurses aufzubrechen und ästhetische, philosophische und wirkungsgeschichtliche Fragestellungen mit Erfahrungen der künstlerischen und aufführungspraktischen Realität der Gegenwart zu konfrontieren. Das Symposium *John Cage und die Folgen* führt deshalb

wissenschaftliche Vorträge, Berichte von Zeitzeugen und Weggefährten und künstlerische Beiträge in einem Tagungsprogramm zusammen, das durch die Abendkonzerte der MaerzMusik gerahmt wird und diese bestenfalls ergänzt. Gegliedert haben wir das Symposium in vier Themenblöcke:

Die Sektion *John Cage lesen* bietet ein Forum für analytische und quellenkritische Darstellungen, während *John Cage aufführen* das Problemfeld der Aufführungspraxis auch in gewandelter historischer Situation reflektiert. *John Cage und die Künste* thematisiert Cages Ansatz der Kunstsynthese und die Rezeption Cages in Intermedia und Medienkunst, und die Sektion *Komponieren nach Cage* schließlich widmet sich der Herausforderung zeitgenössischen Komponierens in der Nachfolge von oder in Opposition zu Cages Œuvre.

Julia H. Schröder / Volker Straebel

Montag, 19. März 2012  
10:00 – 16:30 Uhr  
John Cage lesen

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Cages Schaffen, insbesondere seinem Einfluss auf die Öffnung des musikalischen Werkbegriffs und die Verortung von Kunst im Alltag eröffnen die Konferenz (Helga de la Motte-Haber, Sabine Sanio, Brandon LaBelle). Cage-Experten und Weggefährten werfen Schlaglichter auf musikanalytische, politische und ökonomisch-biographische Themen (David Bernstein, David Patterson, Don Gillespie). In einer Lecture-Performance werden die Publikumsreaktionen auf die ersten Cage-Aufführungen von MaerzMusik analysiert (Bill Dietz) und Cages Einflüsse auf die Medienkunst finden Beachtung (Rolf Großmann).

---

Dienstag, 20. März 2012,  
10:00 – 12:30 Uhr  
John Cage aufführen

Mit graphischen Partituren, Live-Elektronik und Verbalpartituren erreichte John Cage in neuen Aufführungsformen die stärkere Beteiligung der Interpreten an musikalischen Entscheidungsprozessen. Cage arbeitete eng mit Musikern zusammen, die sich den aufführungspraktischen Herausforderungen seiner Kompositionen stellen konnten. Neben dem Pianisten und späteren Performer und Komponisten live-elektronischer Musik, David

Tudor, über den David Holzaepfel spricht, wird Eberhard Blum von seiner interpretatorischen Arbeit als Flötist und Sprachperformer berichten.

Obwohl Cages Partituren sehr durchdacht auf möglichst viele Fragen Antwort geben, bleiben doch immer Sachverhalte offen. Besonders in den Tonbandkompositionen, mit denen sich Volker Straebel befasst hat, und in der live-elektronischen Musik, über die Cages langjähriger Kollege Gordon Mumma sprechen wird, müssen auch medienarchäologische Methoden angewendet werden, um Musik zu erhalten, die für und mit heute nicht mehr – oder kaum noch – zugänglichen Technologien geschaffen wurde.

---

Dienstag, 20. März 2012  
14:00 – 16:30 Uhr  
Komponieren nach Cage

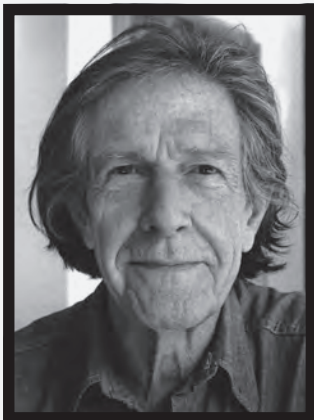
Das Komponieren nach Cage umfasst einen Großteil des MaerzMusik-Programms. Im Symposium sind deshalb nur ausgewählte Positionen vertreten von Komponisten wie James Tenney, der sich als Komponist, aufführender Musiker und Autor mit Cage auseinandersetzte (dazu Thomas Ahrend), oder Nicolas Collins, der auch in einem Workshop Praktiken des Umgangs mit Technologie als kompositorischem Material vermitteln wird, wie sie in Cages Umfeld ab den sechziger Jahren experimentell erforscht wurden. Rainer Riehn berichtet von

der Realisation indeterminierter Partituren Cages als Komponist und Interpret. Dem Problem der Cage-Kritik widmet sich der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf, während Tomomi Adachi den Einfluss Cages auf die experimentelle Musik in Japan adressiert.

---

Mittwoch, 21. März 2012  
10:00 – 16:30 Uhr  
Cage und die Künste

Abschließend soll Cages Einfluss auf verschiedenste Kunstformen beleuchtet werden, von den bildenden Künsten (Wulf Herzogenrath) über Performance Art (Hans-Friedrich Bormann), der Rezeption in der Medienkunst (Dieter Daniels) bis zur Zusammenarbeit mit dem Choreographen Merce Cunningham (Julia H. Schröder). Cages Rezeption in Fluxus und Happening, vermittelt durch seine Lehrtätigkeit an der New School of Social Research in New York, ist legendär (dazu Gabriele Knapstein). Chris Mann adressiert in einer Sprachperformance seine Zusammenarbeit mit Cage im Umfeld experimenteller Literatur. Die Komponisten Peter Cusack, Dieter Schnebel und Christian Wolff berichten schließlich aus ihrer, jeweils auf unterschiedliche Weise der Konzertmusik entrückten Perspektive von Akzeptanz und Ablehnung von Cages Einfluss auf ihre Arbeit.



John Cage  
Foto: Christopher Felver

»Besteht Musik nur aus Klängen?  
Und wenn: was teilt sie mit? Ist ein vorbeifahrender Lastwagen Musik? Wenn ich etwas sehe, muss ich es auch hören? Wenn ich es nicht höre, teilt es dennoch etwas mit? ... Wenn ich etwas zu sehen bekäme, wäre es dann Theater? Reicht der Klang aus? ... Ist das Wort ›Musik‹ Musik?«

John Cage, in: ›Composition as Process III. Communication‹, 1958

19. – 21., 23. März 2012  
11:00 – 17:00 Uhr

## Workshop

Haus der Berliner Festspiele

### Hardware Hacking Workshop Installation

Nicolas Collins, Leitung

Freitag, 23. März 2012  
16:00 Uhr

### A Turn in the Shrubbery Finissage Performance

Die Workshop Installation ist offen für bis zu 30 Teilnehmer, die spielbare elektronische Musikinstrumente und alternative Mikrophone bauen.

Zuschauer sind jederzeit willkommen.

In Zusammenarbeit mit Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Förderer und Partner



#### Searching for the Perfect Beep

... Das Jahrtausend springt um, die Computer bleiben am Laufen, die einzige drohende Katastrophe ist die Krönung eines Anwärters auf den amerikanischen Thron. Ich lehre an einer Kunstschule mit Schwerpunkt Computertechnologie (The School of the Art Institute of Chicago). Dabei passiert es mir oft, dass ich Lösungen für die Studenten bei ihren Design-Problemen finden soll, die nichts mit Software zu tun haben: »Wie kann ich diesem Computer begreiflich machen, wenn jemand auf dem Stuhl sitzt?«, »Wie kann ich Geräusche erzeugen, die in den Ästen der Bäume hängen?«, »Wie kann ich ein akustisches Messgerät bauen?«. Schlussendlich bin ich zur Überzeugung gelangt, einen Kurs über etwas anzubieten, das mittlerweile zu einer vergessenen schwarzen Kunst geworden ist: *Hardware Hacking*. Ich fühle mich dabei wie ein lebendes Nationalerbe, wie der älteste Kimono-Schneider in Japan, aber die Studenten mögen es (meine Frau kommentiert dies mit den Worten: »Was erwartest du, wenn Du einen Kurs ›Gameboy auf Kredit‹ anbietest?«)

Der Kurs beginnt mit dem Hören: Kontaktmikrofone und Piezo-Treiber herstellen, mit Spulen und Magnetköpfen experimentieren, Lautsprecher mit Batterien zucken lassen. Wir lecken uns die Finger und legen sie sachte auf eine Radio-Leiterplatte: Leichte Ströme erzeugen über unsere Haut Rückkopplungswege, die den Schaltkreis in Schwingung versetzen und das Radio zu einem berührungssensorischen Synthesizer im Stil des berühmten STEIM Cracklebox machen. Wir öffnen Elektrospielzeug und bauen es in der Tradition von Reed Ghazalas »Circuit Bending« auseinander. Computer-Chips werden missbraucht, um daraus einfache Oszillatoren zu bauen,

Verzerrer, analoge Gates und Panner. Wir lauschen den Videosignalen aus Kameras und aus Videospiele und bauen Spielsachen mit LCD-Anzeigen auseinander, um Miniatur-Pixel-Animationen zu kreieren. Wir beenden, schon erschöpft, das Ganze mit »geklebten« Schaltkreisen: einfachen Mischgeräten, Verstärkern und Netzteilen, die dazu eingesetzt werden können, alles andere zusammenzumischen.

Der Schwerpunkt des Workshops liegt auf Instrumenten, die einfach zu bauen sind, robust sind, zum Anfassen, leistungsfähig und sehr variantenreich. Wir benutzen sehr oft Fotozellen, direkten Kontakt zum Schaltkreis, Druck-Pads und andere Schnittstellen, die unmittelbar und durch Gesten ansprechen. Es gibt immer diesen schönen Augenblick (meistens dann, wenn man den empfindlichen Punkt entdeckt, der das Radio zum Piepsen und Rauschen bringt), wenn euphorisches Selbstvertrauen einsetzt. Jeder verlässt den Kurs glücklich, furchtlos und als offensichtliche Gefahr für die elektronischen Besitztümer von Zimmergenossen, Partnern und Kindern.

Nicolas Collins  
Übersetzung Eckhard Weber





Hardware Hacking, London 2009 © Nicolas Collins

## Musikwerke Bildender Künstler

28. Januar – 9. April 2012

Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin

### Ryoji Ikeda *db*

Komposition / Ausstellung

Ingrid Buschmann / Gabriele Knapstein, Kuratorinnen

Di – Fr 10 – 18 Uhr

Sa 11 – 20 Uhr

So 11 – 18 Uhr

[www.musikwerke-bildender-kuenstler.de](http://www.musikwerke-bildender-kuenstler.de)

[www.hamburgerbahnhof.de](http://www.hamburgerbahnhof.de)

Veranstaltung von Freunde Guter Musik Berlin e. V. und Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin. In Zusammenarbeit mit Berliner Festspiele / MaerzMusik. Gefördert aus Mitteln der Schering Stiftung und des Hauptstadtkulturfonds

#### Förderer und Partner



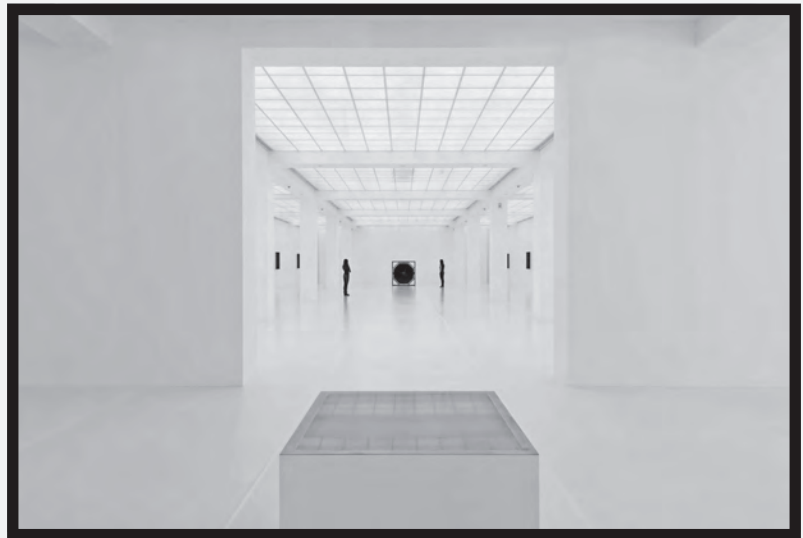
#### An der Schwelle des Unendlichen

Die erste Einzelausstellung Ryoji Ikedas in Deutschland gibt unter dem Titel *db* einen Einblick in das Werk des japanischen Künstlers, das trotz der Unterschiedlichkeit seiner Manifestationen – Installationen und audiovisuelle Konzerte, Kompositionen und bildnerische Werke, Bücher und CDs – seine Handschrift doch immer sofort erkennen lässt: in seinen Themen wie in seinen ästhetischen Umsetzungen, in seiner zeitlosen Eleganz und chirurgischen Präzision, in der Reduziertheit der Mittel und dem mathematisch-technischen Vokabular, in der Vorliebe für Polaritäten und Unendlichkeiten. Obwohl im Hamburger Bahnhof nur fünf Arbeiten gezeigt werden, ergeben sich komplexe Bezüge zu Ikedas bisherigem Schaffen, in dem ähnliche Fragen in immer neuen Formen behandelt oder vielmehr schrittweise weiterentwickelt und in verschiedenen Medien ausformuliert werden. Ikedas Œuvre lässt sich beschreiben als ein vielfältiges Spiel von Querverbindungen und wiederkehrenden Elementen, die sich wie ein Netz durch seine Arbeit ziehen.

So verweist die Abkürzung »db« nicht nur auf die Maßeinheit Dezibel (dB), die zur Angabe von Pegeln in Akustik und Technik verwendet wird – zum Beispiel für die Stärke eines Schallereignisses –, sondern steht auch für die Gegensatzpaare dark – bright, deaf – blind, death – birth, decimal – binary, domain – boundary, do – be, die symptomatisch für sein Werk sind. Und so wie Ikeda im Titel *db* bereits mit dem Moment der Spiegelung

arbeitet, legt er auch die symmetrischen Säle im Obergeschoss des Hamburger Bahnhofs als Positiv-Negativ-Opposition eines schwarzen und eines weißen Raums an, in denen er mittels Klang und Licht neue Raumerfahrungen ermöglicht.

Während die Besucher beim Betreten des blendend weißen Raums von einer reinen Sinuswelle »getroffen« werden, die von einem super-direktionalen Parabol-Lautsprecher am anderen Ende des Saals ausgeht, empfängt sie der schwarze Raum in absoluter Dunkelheit, die von einem Lichtkegel durchschnitten wird. Dabei variiert der Höreindruck des Sinustons je nach Anzahl der anwesenden Personen und ihrer Positionen, und entsprechend wird der extrem helle und dichte Strahl des Xenon-Scheinwerfers durch die sich im Raum bewegenden Personen unterbrochen. Zusammen bilden Licht- und Klangprojektion die titelgebende Arbeit *db* und verweisen zugleich auf eine frühere Installation gleichen Titels, in der Ikeda im Jahr 2002 mit Sinustönen und weißem Rauschen, mit weißem Licht und Dunkelheit experimentierte. In beiden Arbeiten geht es um für Ikedas künstlerische Forschung zentrale Fragen, mit denen er sich schon seit Beginn seiner Laufbahn auseinandersetzte: der Frage nach dem Wesen von Klang als mechanischer Welle und Licht als elektromagnetischer Strahlung mit Wellen – und Teilcheneigenschaften. Ihm ging es um die Untersuchung ihrer elementaren Bausteine und die radikale Reduktion auf ihre kleinsten Bestandteile: auf Sinuswellen, Impulse, Lichtstrahlen, Pixel. Damit einher ging ein Prozess des



permanenten Abschälens alles Überflüssigen, eine Form der »subtraktiven Komposition«.<sup>1</sup>

So minimalistisch und kalkuliert Ikedas Arbeiten auch sein mögen, sie entfalten eine Sogwirkung, der sich das Publikum kaum entziehen kann. Die Reduktion auf das Elementare und dessen gleichzeitige Maximierung, die Konvergenz von Mikro- und Makrokosmos, das Wahrnehmbarmachen sonst verborgener Phänomene, das Ausloten und die Überschreitung des menschlichen Vorstellungs- und Wahrnehmungshorizonts fasziniert und verstört gleichermaßen. All dies konzentriert sich in den Räumen des Hamburger Bahnhofs, die Ikeda gewissermaßen in ein gesamt-künstlerisches Werk verwandelt, das musikalische und visuelle, skulpturale und architektonische Elemente in einer Komposition vereinigt.

Sandra Naumann

<sup>1</sup> Ryoji Ikeda on Ryoji Ikeda. Conversation with Akira Asada, in: Ryoji Ikeda. +/- [the infinite between 0 and 1], Ausstellungskatalog, Museum of Contemporary Art, Tokio 2009, S. 112.



Ryoji Ikeda, ›db‹, 2012  
Ausstellungsansicht Hamburger Bahnhof, Berlin 2012  
Foto: Uwe Walter, © Ryoji Ikeda courtesy Freunde Guter Musik Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof

20. März – 30. April 2012

Ausstellung

gelbe MUSIK

## Maryanne Amacher *Lecture on the Weather*

Dokumente einer Zusammenarbeit mit John Cage

Di – Fr 13 – 18 Uhr, Sa 11 – 14 Uhr  
Eröffnung Montag, 19. März 2012, 17:00 Uhr

gelbe MUSIK in Zusammenarbeit mit Berliner Festspiele / MaerzMusik. Mit Unterstützung von Maryanne Amacher Archive // Additional Tones LTD

Förderer und Partner

gelbe MUSIK

### Lecture on the Weather

»Wenn John Cage den Bereich der Komposition öffnete, um alle möglichen Klänge einzubeziehen, geht Maryanne Amacher noch weiter und bezieht alle möglichen Arten, wie Klänge gehört werden, ein.« – Mit dieser Feststellung beginnt ein Porträt über die amerikanische Komponistin Maryanne Amacher (1938 – 2009) aus dem Jahr 1989 (Leah Durner, EAR Magazine). Schon in ihrer bahnbrechenden Werkgruppe *City Links* (1967 – 79) stellt Amacher den zentralen Aspekt der Art und Weise, wie wir etwas hören, heraus: »Mein Interesse [...] an solch einem Stück, das Umweltgeräusche aufnimmt, galt nie wirklich den Klängen. Ich war nie an Nebelhörnern, dem Plätschern der Wellen oder Vogellauten interessiert [...]. Mein hauptsächliches Interesse daran hat immer mit der Art und Weise des Hörens, mit uns und unseren Reaktionen zu tun.« Die Aufmerksamkeit der Hörer wieder auf Aspekte des Hörens, die sie in intensiver Erforschung herausgefunden hatte, zurückzuführen – sie von »den automatisierten Reaktionen der musikalischen Konditionierung« wegzuführen –, erwies sich als eine Aufgabe, mit der sie während ihrer gesamten Laufbahngerungen hat (zumindest während der 1970er bis zu ihrer Konzeption von *Sound Characters* und ihrer »narrativen« Präsentationsformen wie die *Mini Sound Series*). Amachers Musik für John Cages *Lecture on the Weather* (1975) für »12 Sprecher-Vokalistinnen, [...] Aufnahmen des Windes, des Regens und des Donners [Amachers Beitrag] und ein Film, der anhand von kurz projizierten Negativen und Zeichnungen von Henry David Thoreau

[Beitrag von Luis Frangella] Blitze zeigt« stellt genau solch einen Ansatz dar, sofern wir zur Kenntnis nehmen, dass die »Natürlichkeit« von Amachers »Feldaufnahmen« das Resultat eines aufwendigen Konstruktionsprozesses sind: »Das Werk ist nicht eine Wiedergabe einer ›Landschaftsaufnahme‹. Etwas anderes als das Mikrofon hat diesen Klängen die Aufmerksamkeit geschenkt und dies hält auch bei der Aufführung an [...] Die ›Aufnahmen‹, d. h. die Kompositionen, die ich aus Klangbruchstücken aus der Umwelt erstellt habe, müssen wie eine Klavierkomposition ›gespielt‹ werden [...]. Ich erreiche das mit Hilfe von Mixern, klanglicher Angleichung und einer vorsichtigen Umstellung der Klangbilder.«

Die Skizzen, die in der Ausstellung von gelbe MUSIK gezeigt werden, zeugen nicht nur von dieser aufwendigen Arbeit, sondern sie dokumentieren auch die Spuren der Konzepte und Schwerpunkte, die Amacher den Rest ihres Lebens beschäftigt haben: die Ortsbezogenheit als eine Form von beobachtender Recherche, die Entsublimierung von unterdrückten Aspekten des Hörens, der erneute Einsatz vorgegebenen Materials im Sinne einer wissenschaftlichen Kontrollgruppe und ein Verständnis von Materialität als ein komplexes Spiel verschiedener Intensitäten, die abhängig sind von der jeweils sich verändernden räumlichen Nähe und Beschaffenheit der momentanen subjektiven Präsenz.

Bill Dietz  
Übersetzung Eckhard Weber

36 1/2 minutes

$$\begin{array}{r} 3 \overline{) 136} \\ \underline{108} \\ 216 \\ \underline{2268} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 4 \overline{) 32} \\ \underline{23} \text{ ' } 08 \\ 27 \text{ ' } 40 \\ \underline{13} \\ 40 \end{array}$$

Rain begins after 11 to 12% of Total length.

22'45 on 36'24.

Thunder 63 to 70% of total time.

$$\begin{array}{r} 36 \\ \times 11 \\ \hline 36 \\ 23 \\ \hline 13 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 136 \\ \underline{12} \\ 36 \\ \hline 4 \text{ ' } 32 \end{array}$$

BREEZE 4'32 stops  
 Rain 22'68 stops  
 Thunder ~~22'68~~ starts  
 13 minutes

Maryanne! Maryanne!

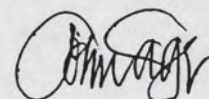
A record in your hands  
 becoMes  
 Again  
 what it was originally

a Center  
 from wHich  
 in all dirEctions  
 spiRit moves

And  
 since you have More  
 thAn one  
 you make us symphoniC  
 How it is that is  
 art'n'lif

tEchnology  
 tRansformed

transforming

 1/2/87



30. März – 17. Juni 2012

Raum für John Cage

Akademie der Künste / Hanseatenweg

## John Cage und...

Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen

Ausstellung im Rahmen von *A Year from Monday. 365 Tage Cage* mit Werken von John Cage, Josef und Anni Albers, Richard Buckminster Fuller, Marcel Duchamp, Alexej von Jawlensky, Allan Kaprow, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Nam June Paik, Mark Tobey u.a.

Wulf Herzogenrath, Kurator

Di – So 11–20 Uhr  
Eröffnung Mi 29. März 2012, 19:00 Uhr

[www.adk.de](http://www.adk.de)

Ein Projekt der Akademie der Künste Berlin

Förderer und Partner

AKADEMIE DER KÜNSTE

### John Cage und...

»Als ich mit [Willem] de Kooning im Restaurant war, sagte er: »Wenn ich diese Brotkrumen hier einrahme, ist das noch lange keine Kunst.« Und ich meinte, es wäre doch Kunst. Er war nicht dieser Ansicht, weil er Kunst im Zusammenhang mit seiner eigenen Aktivität sieht – notwendig verknüpft mit seiner Person als Künstler, während ich mir wünsche, dass sich die Kunst von uns löst und Teil der Welt wird, in der wir leben.« (John Cage)

John Cage war als Komponist, Musiker, Philosoph, Literat und Denker so einflussreich und hoch geachtet wie kaum ein anderer Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Doch seine Werke als bildender Künstler und sein Einfluss auf die Kunst sind viel weniger bekannt als seine Musik. Am Anfang seiner Laufbahn fühlte er sich gleichermaßen zur bildenden Kunst wie zur Musik hingezogen. Erst sein Lehrer Arnold Schönberg nahm ihm 1934 das Versprechen ab, sein Leben ausschließlich der Musik zu widmen, so dass über das bis dahin in Europa entstandene bildnerische Werk von Cage bis heute kaum Kenntnisse bestehen.

Der Einfluss von Dada, Hans Arp und Kurt Schwitters, von Oskar Fischinger und dem Bauhaus, von Anni und besonders Josef Albers, Xanti Schawinsky und László Moholy-Nagy scheint in der Rezeption seines Werks noch immer unterschätzt. So organisierte er Ausstellungen mit Arbeiten von Kandinsky, Klee und Jawlensky 1939 in Seattle. Zwar erzählte Cage in seinen Texten und Interviews immer wieder kleine Geschichten, kleidete seine Theorien und philosophischen Ansichten in anekdotische Schilderungen von Begebenheiten, doch hinsichtlich seiner Hinweise auf künstlerische Anregungen beziehungsweise seiner bewussten Nichterwäh-

nung von Einflüssen sind die Texte von Cage und seine offiziellen Interviews kritisch zu lesen. Viele der Erzählungen von Cage lassen sich als kunstvolle Umschreibungen deuten, aber nicht unbedingt als realitätstreue Schilderungen einer Begebenheit. Cage selbst hat nur relativ selten über den Einfluss der klassischen Moderne auf seine Werkgenese gesprochen und Sorge getragen, dass seine öffentliche Wahrnehmung vor allem im Kontext der Musik stattfand. Es lässt sich darüber hinaus nur spekulieren, ob gerade in den 1940er/50er Jahren aufgrund der politischen Situation gerade die genuin deutschen Bezüge nicht sichtbar herausgestellt werden konnten/sollten.

Thematisch umfassend und in ungewöhnlicher genreübergreifender Breite zeigt die Ausstellung John Cage als Bildenden Künstler und wirft einen neuen Blick auf theoretische Bezüge, Umfeld und europäische Wirkung seiner Arbeit. Die Ausstellung vereint Gedanken, Dokumente und originale Werke von Cage seit den 1930er Jahren mit denen seiner Anreger, Freunde und Schüler. In Arbeiten auf Papier, medien- und klangkünstlerischen Werken, Installationen, Notationen, Foto- und Filmdokumenten werden auf konzentriertem Raum in zwölf Stationen die wesentlichen biographischen und Schaffensthemen des Bildenden Künstlers John Cage in ihrer kunsthistorischen Bedeutung für das 20. Jahrhundert neu reflektiert.

Auch hier stehen kulturelle Wechselbeziehungen neu zur Diskussion, die Spannung zu Asien, Zen und White Writing, Europäische Kunst und Synästhesie, Cages Einfluss auf Happening, Fluxus und die Conceptual Art. Ein besonderer Schwerpunkt liegt erstmals auf dem Verhältnis zwischen John Cages bildkünstlerischer Entwicklung und den Aufbrüchen der klassischen Moderne in Europa.

»Ich habe nichts  
zu sagen und ich  
sage es und das  
ist Poesie, wie  
ich sie brauche.«

John Cage,  
in: »Lecture on Nothing«, 1949



John Cage

17 Drawings by Thoreau, 1978  
Fotoradierung auf Hodomurapapier, 61,9 x 91,6 cm  
Kunsthalle Bremen-Kupferstichkabinett-Der Kunstverein in Bremen  
© The John Cage Trust, New York

Strings 1-20, #19, 1980  
Monotypie mit Abdrücken von Schnüren, 56,3 x 76 cm  
Kunsthalle Bremen-Kupferstichkabinett-Der Kunstverein in Bremen  
© The John Cage Trust, New York

## Music Fund

Music is an Instrument of Development

### Spenden Sie ein Instrument!

Music Fund ist eine Initiative von Ictus Ensemble Brüssel und NGO Oxfam Solidarity, die junge Musiker und Musikschulen in Entwicklungsländern und Konfliktgebieten unterstützt. Music Fund koordiniert europaweit Sammelaktionen von Musikinstrumenten, sorgt für deren Instandsetzung und organisiert den Transport. Auf diese Weise werden in ganz Europa jährlich Hunderte von Instrumenten gesammelt und an Partnerinstitutionen in Entwicklungsländern geschickt. Ebenso bietet Music Fund Workshops an, in denen gezeigt wird, wie die Instrumente gestimmt, repariert und gepflegt werden, leitet Seminare in Partnerinstitutionen und organisiert die Ausbildung von Instrumentenmachern in Zusammenarbeit mit europäischen Instrumentenbauern.

Die Instrumente können an allen Tagen des Jahres von 8 bis 22 Uhr im Haus der Berliner Festspiele, Bühneneingang, Meierottostraße 12 (Wilmsdorf) abgegeben werden.

Dienstag, 20. und  
Mittwoch 21. März 2012  
12:00 – 19:00 Uhr

Kammermusiksaal der Philharmonie / Foyer

### Sonderaktion

Spender erhalten eine kostenlose Eintrittskarte für die Abendkonzerte im Kammermusiksaal  
Di 20. März 2012, 19:00 Uhr Arditti Quartet oder  
Mi 21. März 2012, 19:00 Uhr Remix Ensemble

Förderer und Partner



Vielen Dank für Ihre Unterstützung!

Info & Kontakt:  
[www.musicfund.eu](http://www.musicfund.eu)  
[info@musicfund.eu](mailto:info@musicfund.eu)  
Tel. + 32 49 972 9765

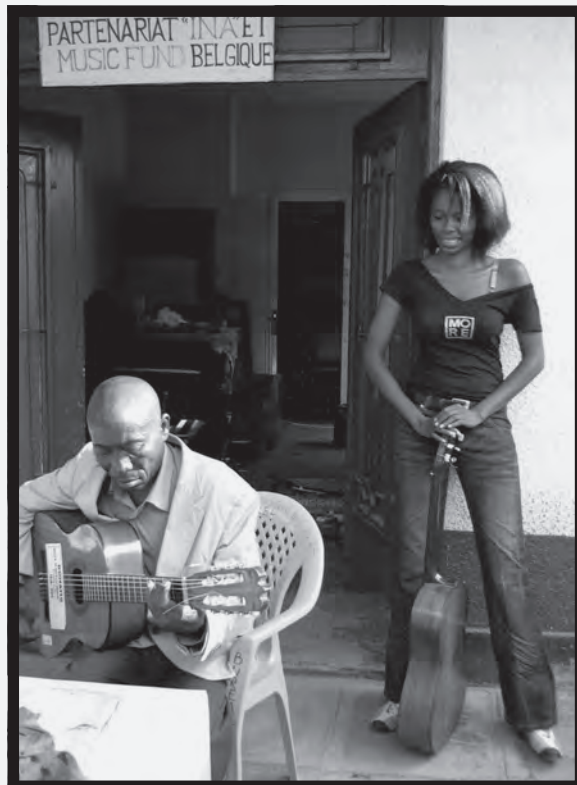


Foto: Jacky Walraet



## Biographien

## Maryanne Amacher

A

### Tomomi Adachi

geboren 1972 in Kanazawa (Japan), ist Performer/Composer, der eigene Stücke und Improvisationen verwirklicht, aber auch experimentelle Werke von Komponisten wie John Cage, Cornelius Cardew und Christian Wolff aufführt. Für seine Performances benutzt Adachi häufig selbst entworfene elektronische Instrumente wie etwa das »Infrared Sensor Shirt«, das ihm erlaubt, musikalische Ereignisse durch seine Körperbewegungen fernzusteuern. Ein wichtiger Teil seiner musikalisch-künstlerischen Aktionen ist der experimentelle Umgang mit der Stimme, wobei er oft die Möglichkeiten der Elektronik nutzt.

### Aleke Alpermann

Die Berliner Cellistin Aleke Alpermann ist Studentin an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Sie nahm an Konzerten des Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin teil, spielt seit mehreren Jahren in der Deutschen Streicherphilharmonie und ist Mitglied verschiedener Barockensembles. In diesem Jahr erhielt Aleke Alpermann mit dem Trio La Cara Cosa den ersten Preis beim internationalen Graun-Wettbewerb.

### Raphael Alpermann

Der Cembalist Raphael Alpermann studierte in Berlin sowie bei Ton Koopman und Gustav Leonhardt. Er ist Mitglied der Akademie für Alte Musik Berlin seit der Gründung des Ensembles im Jahr 1982 und gehört seit 1998 ebenfalls den Berliner Barock Solisten an. Kontinuierlich arbeitet der Cembalist zudem mit den Berliner Philharmonikern und anderen Kammerensembles zusammen. Raphael Alpermann unterrichtet an der Berliner Hochschule für Musik »Hanns Eisler«.

### Nicolas Altstaedt

geboren 1982, studierte Cello in Berlin. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe und musiziert als Solist mit Orchestern und in Kammermusikformationen. In einer Reihe von CD-Einspielungen hat sich der Cellist neben dem Standardrepertoire auch intensiv mit Neuer Musik auseinandergesetzt. In diesem Jahr wird Nicolas Altstaedt von Gidon Kremer die Leitung des Kammermusikfestes in Lockenhaus übernehmen.

Die amerikanische Klangkünstlerin und Komponistin Maryanne Amacher (1938–2009) kam nach Studien unter anderem bei Karlheinz Stockhausen in den 1970er Jahren in engen Kontakt mit John Cage, mit dem sie bei »Lecture on the Weather« und »Close Up/Empty Words« zusammenarbeitete. Maryanne Amacher hat der Klangkunst wichtige Impulse gegeben und dabei vor allem die Beziehung zwischen Klang und Raum thematisiert. So hat sie in mehreren Projekten avancierte Telekommunikationstechnologien benutzt, um akustische Interaktionen zwischen weit entfernten Orten zu verwirklichen.

### Mark Andre

Der Komponist Mark Andre wurde 1964 als Sohn deutsch-französischer Eltern in Paris geboren, er lebt seit 2005 in Berlin. In seinem von Helmut Lachenmann beeinflussten Schaffen, das von Orchester- und Kammermusikwerken dominiert wird, verbindet sich Konstruktivität mit expressiver Kraft. Andre entwirft häufig geräuschhafte, fein strukturierte Klanglandschaften, in denen er minutiöse Veränderungen klanglicher Elemente gestaltet. Anfangs gesetzte Ordnungen werden im Verlauf eines Werkes aufgelöst. Im Zusammenhang mit solchen Veränderungsprozessen benutzt der Komponist gern den Begriff der »Schwelle«, der auf den metaphysisch-religiösen Hintergrund seines Schaffens verweist. In seine Kompositionen bezieht Andre intensiv die Möglichkeiten der modernen Elektroakustik, insbesondere Live-Elektronik und digitale Klanganalyse ein.

### Arditti Quartet

Das Arditti Quartet ist bekannt für lebendige und differenzierte Interpretationen von Kompositionen der Gegenwart und des 20. Jahrhunderts. Seit der Gründung des Ensembles durch den Geiger Irvine Arditti im Jahr 1974 sind mehrere hundert Streichquartette für das Ensemble komponiert worden, die dem Arditti Quartet einen festen Platz in der Musikgeschichte geben. Das Repertoire des Quartetts umfasst Uraufführungen von Komponisten wie Birtwistle, Cage, Carter, Fernyough, Gubaidulina, Kagel, Kurtág, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Stockhausen oder Xenakis.

### Robert Ashley

Den Kern des Schaffens von Robert Ashley (geb. 1930 in Ann Arbor, Michigan) bilden seit den 1970er Jahren unkonventionelle, für das Fernsehen konzipierte Opernwerke. Eine besondere Nähe zum Theatrali-

schen kennzeichnet auch viele frühe Werke, in denen Situationen, Orte oder Handlungen beschworen werden, ohne jedoch konkret fassbar zu sein. Dabei bedient sich Ashley auf innovative Weise der Möglichkeiten der elektroakustischen Musik. Charakteristisch für Ashleys Komponieren ist der experimentelle Umgang mit der Sprache, wobei seine eigene, unverwechselbare Stimme wesentlich zur Wirkung vieler Stücke beiträgt. Die Instrumentalwerke von Robert Ashley sind überwiegend graphisch notiert und lassen dem Interpreten improvisatorische Freiräume.

B

### Wieland Bachmann

wurde 1989 in Berlin geboren und erhielt zunächst Violinunterricht, bis er im Alter von zwölf Jahren zum Kontrabass wechselte. Er studierte bei Barry Wolf und setzt seine Ausbildung bei Janne Saksala fort. Der Kontrabassist hat zahlreiche Auszeichnungen und Preise erhalten. Er konzertierte mit einem Repertoire von der Barock- bis zur Gegenwartsmusik und spielte Werke für verschiedene Rundfunkanstalten ein.

### Hugo Ball

Der deutsche Schriftsteller Hugo Ball (1886–1927) war einer der Pioniere des Dadaismus und der Lautpoesie. Er gründete 1916 in Zürich das Cabaret Voltaire als Veranstaltungsort für dadaistische Aktionen und Experimente und gab die gleichnamige Zeitschrift heraus. Im selben Jahr entstanden auch die ersten reinen, auf semantische Bedeutung verzichtenden Lautgedichte. Hugo Ball entfernte sich aber bald von der dadaistischen Bewegung und wendete sich in den 1920er Jahren katholischer Theologie und Mystik zu.

### Peter Behrendsen

Jahrgang 1943, ist Hörspielregisseur und -autor und lebt in Köln. Seit langem ist er als aufführender Künstler von eigenen live-elektronischen, elektroakustischen und Text-Sound-Stücken aktiv. Zu den Persönlichkeiten, die ihn besonders beeinflusst haben und mit denen er unter anderem im Rahmen seiner Tätigkeit beim Hörspielstudio des WDR zusammengearbeitet hat, zählen John Cage, Alvin Lucier, Jackson Mac Low, Gerhard Rühm und David Tudor. Peter Behrendsen hat mehrere langjährige Konzertreihen für experimentelle Musik organisiert.



## David Behrman

Der US-amerikanische Komponist David Behrman wurde 1937 geboren. Er studierte unter anderem bei Wallingford Riegger und besuchte Kurse bei Henri Pousseur und Karlheinz Stockhausen. In den 1960er Jahren arbeitete Behrman als Produzent für Columbia Masterworks, als Komponist und Performer ging er mit der Merce Cunningham Dance Company auf Tournee. Behrman lehrte an verschiedenen US-amerikanischen Universitäten und an der TU Berlin. Als Komponist beschäftigte er sich intensiv mit den Möglichkeiten elektroakustischer Musik, seit Mitte der 1970er Jahre vor allem mit der Interaktion zwischen Computersystemen und den Aufführenden. Von 1966 bis 1977 machte Behrman seine Stücke gemeinsam mit Robert Ashley, Gordon Mumma und Alvin Lucier auf den Tourneen der Sonic Arts Union bekannt. Seine Werke basieren vielfach auf repetitiven Strukturen und setzen statische Klangkonzepte um.

## Guy Ben-Ziony

Der israelische Bratschist Guy Ben-Ziony hat sich neben seiner solistischen Tätigkeit vor allem als Kammermusiker einen Namen gemacht. Er ist Mitglied mehrerer Ensembles und musiziert mit Partnern wie Antje Weithaas, Lisa Batiashvili, Gidon Kremer und seinen ehemaligen Lehrerinnen Tabea Zimmermann und Tatjana Masurenko. Seit 2006 ist Guy Ben-Ziony Professor für Viola an der Leipziger Musikhochschule.

## Beate Borrmann

wurde 1975 in Berlin geboren. Sie studierte Modedesign, Kostüm- und Bühnenbild in Berlin, Sankt Petersburg und Krakau. Sie hat Kostüme für die Schaubühne am Lehniner Platz und die Staatsoper Unter den Linden entworfen. Mit Sasha Waltz arbeitet die Kostümbildnerin seit 2003 zusammen.

## Jens Brand

wurde 1968 in Dortmund geboren und lebt in Berlin. Seine Arbeit als Künstler ist von einem intensiven Interesse an zeitgenössischer Kunst, Musik, Wissenschaft und Humor gleichermaßen geprägt. Zentrales Element ist das mit wissenschaftlicher Genauigkeit realisierte Experiment.

## George Brecht

Der US-Amerikaner George Brecht (1926–2008), ursprünglich gelernter Chemiker, ist einer der Protagonisten der Fluxus-Bewegung der 60er Jahre. Brechts Ausgangspunkt war die bildende Kunst. Ende der 1950er Jahre wurde er durch die Begegnung mit John Cage dazu ange-

regt, auch die Musik in seine künstlerischen Konzeptionen einzubeziehen. Seine Arbeiten richten sich gegen den traditionellen Werkbegriff, den Brecht auch in Kompositionen der Avantgarde verwirklicht sieht. Er selbst setzt eine Konzeption dagegen, in der Alltagsgeräusche und Klänge der Umgebung zu Objekten der ästhetischen Wahrnehmung werden. Dabei unterzieht Brecht die Rituale des Kunst- und Musikbetriebs einer grundsätzlichen Kritik.

## Naren Budhkar

spielt die Tabla, ein kleines, in der indischen Musik weit verbreitetes Trommelpaar. Er wurde in Pune in Westindien geboren und lebt heute in den USA. Naren Budhkar ist ein sehr wandlungsfähiger Musiker, der sowohl mit Sängern wie mit Instrumentalisten und mit Tänzern auftritt. Dabei ist der Tabla-Spieler häufig im Zusammenspiel mit Musikern aus anderen Kulturen, vom Flamenco bis zu irischer Violinmusik, zu erleben.

## C

## John Cage

Kein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts hat den Begriff vom musikalischen Kunstwerk so sehr erweitert und verändert wie John Cage (1912–1992). In seinem Schaffen entwarf er seit den 1950er Jahren in vielfältigen Varianten eine Musik, in der der Gestaltungswille des Komponisten sich nur in der grundsätzlichen Konzeption eines Stückes zeigt. Die klingenden Ereignisse selbst sind seinem Zugriff entzogen und lassen sich auch nicht in einen Zusammenhang einordnen, sondern stehen für sich selbst. Damit hat Cage weit über den eigentlichen Bereich der Musik hinaus Einfluss auf die Künste genommen. Sein Schaffen hat lebhaftige Kontroversen ausgelöst und ist auf prinzipielle Ablehnung wie auf leidenschaftliche Anerkennung gestoßen.

## Van Carlson

Der US-amerikanische Kameramann Van Carlson stammt aus Colorado und lebt seit 1978 in Hollywood. Er war an zahlreichen Fernseh- und Kinoproduktionen beteiligt. Ein Schwerpunkt seiner Tätigkeit ist die filmische Umsetzung von Dokumentationen. Van Carlsons Werke wurden mehrfach ausgezeichnet.

## Jung Hee Choi

Die amerikanische Künstlerin mit koreanischen Wurzeln Jung Hee Choi arbeitet in einer Vielzahl künstlerischer Disziplinen von Malerei und Skulptur über Fotografie bis hin zu Multimedia-Installationen, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf filmischen Werken liegt. 1999 wurde sie Schülerin von La Monte Young und Marian Zazeela, mit denen sie seit 2002 im Just Alpa Raga Ensemble eng zusammenarbeitet. Jung Hee Choi ist Gründungsmitglied des Ensembles.

## Nicolas Collins

Der New Yorker Performer, Komponist und Klangkünstler Nicolas Collins, Jahrgang 1954, studierte bei Alvin Lucier Komposition und arbeitete viele Jahre mit David Tudor und der Gruppe Composers Inside Electronics zusammen. Collins ist Pionier in der Verwendung von selbstentwickelten elektronischen Schaltkreisen, so genannten Handmade Electronics, Mikrocomputern, Radiogeräten, aufgelesenem Klangmaterial und verfremdeten Musikinstrumenten. Unter anderem hat er eine Kombination von Posaune und Computer entworfen, die es ihm erlaubt, gesampelte Klänge mittels der Posaune zu steuern. In den 1990er Jahren lebte und arbeitete Collins vorwiegend in Europa.

## Column One

ist ein seit 1992 bestehendes Berliner Künstlerkollektiv, das nach verschiedenen Umbesetzungen von Jürgen Eckhoff, René Lamp und Robert Schalinski gebildet wird und für seine Projekte mit unterschiedlichen Künstlern und Musikern zusammenarbeitet. Column One hat zahlreiche experimentelle Videoarbeiten, Performances und Soundcollagen realisiert und viele Tonträger veröffentlicht.

## Philip Corner

Der Amerikaner Philip Corner, geboren 1933, ist ein stilistisch und konzeptionell außerordentlich vielfältiger Künstler. Sein umfangreiches Werkverzeichnis umfasst neben musikalischen Werken schriftstellerische Arbeiten, bildende Kunst und Kalligraphien. Bei aller Heterogenität begreift ihn sein Schaffen als Einheit. Prägend war für Corner die Begegnung mit der Kultur und der Musik Asiens, mit der er erstmals in seiner Militärdienstzeit in Korea in direkte Berührung kam. Seine musikalischen Werke sind oft verbal oder graphisch notiert, formen offene Strukturen aus und konzentrieren sich auf die Materialhaftigkeit des Klanges.

## Alvin Curran

Für Alvin Currans vielgestaltiges Schaffen ist seine Offenheit gegenüber verschiedenen künstlerischen Ansätzen charakteristisch. Seit den sechziger Jahren lebt der 1938 in den USA geborene Curran in Rom, wo er 1966 zusammen mit Frederic Rzewski und Richard Teitelbaum das Pionier-Ensemble Musica Elettronica Viva gründete. Bei seinen Arbeiten verwendet Curran unterschiedlichste Klangquellen wie traditionelle und exotische Instrumente, elektronisch erzeugte Klänge und Umweltgeräusche. Häufig bezieht er politische Fragestellungen in seine Kompositionen ein, etwa in den zum Gedenken an die Pogrome vom November 1938 entstandenen Crystal Psalms.

## Charles Curtis

Der amerikanische Cellist Charles Curtis ist als Musiker im Standardrepertoire ebenso zu Hause wie in experimentellen Werken. Von 1989 bis 2000 war er Solocellist des NDR Sinfonieorchesters Hamburg. Gleichzeitig entwickelte sich auch eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten La Monte Young, zu dessen wichtigsten Interpreten Curtis zählt. Mehrere Komponisten, darunter Alvin Lucier und La Monte Young, widmeten dem Cellisten eigene Werke. Daneben ist Charles Curtis auch selbst schöpferisch tätig, unter anderem mit Projekten im Bereich zwischen Avantgarde und Rockmusik.

## Chris Cutler

Der britische Schlagzeuger Chris Cutler, Jahrgang 1947, hat in Rockgruppen wie Henry Cow, Art Bears und Pere Ubu gespielt. Er hat mit zahlreichen Gruppen und Musikern zusammengearbeitet und war an mehr als 100 Plattenproduktionen beteiligt. Daneben leitet Chris Cutler das von ihm 1978 gegründete Label Recommended Records, gibt eine Zeitschrift heraus und hält Vorträge über musikalische Themen.

## D

### Werner Dafeldecker

wurde 1964 in Wien geboren und studierte Kontrabass. Als Musiker bewegt er sich zwischen improvisierter und komponierter Musik und nutzt die vielfältigen Möglichkeiten der Elektroakustik. Häufig folgen seine Stücke den Ideen einer reduktiven Musik, die von einem ausgedünnten, konzentrierten Material ausgeht, und es subtilen Veränderungen unterwirft. Werner Dafeldecker beschäftigt sich zudem intensiv mit Field Recording, dem Aufnehmen von Natur- und Umweltgeräuschen. Er hat ein umfangreiches

Schallarchiv zusammengetragen und mehrere Arbeiten für den Rundfunk realisiert.

## E

### Titus Engel

Der Schweizer Dirigent Titus Engel (geb. 1975) studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Dirigieren in Zürich, Berlin und Dresden. Wichtige Impulse erhielt er als Assistent von Sylvain Cambreling, Peter Rundel und Marc Albrecht. Seit seinem Debüt als Operndirigent im Jahr 2000 hat Titus Engel zahlreiche Uraufführungen und Neuproduktionen an internationalen Opernhäusern und Festivals geleitet. Als Gastdirigent arbeitet er mit den führenden Ensembles für zeitgenössische Musik und vielen namhaften Orchestern zusammen.

### William Engelen

geboren in Rotterdam, ist ein Künstler, dessen vielfältiges Schaffen zwischen Klanginstallation, Bildender Kunst, Happening, Performance und Musik angesiedelt ist. Viele seiner Arbeiten zeichnen sich durch eine besondere Beziehung zwischen Klängen und dem umgebendem Raum aus und sind so an den Ort ihrer Präsentation gebunden. Engelen's musikalische Werke sind in der Regel graphisch notiert und rechnen mit der Kreativität und dem Einfühlungsvermögen der Aufführenden. Im vergangenen Herbst war Engelen die Ausstellung »Music Box« im Berliner Haus am Waldsee gewidmet.

## F

### Morton Feldman

(1926–1987), in New York geborener Sohn ukrainischer Einwanderer, hat seine Musik von einem besonderen Element her gedacht: der Klangfarbe. Ihrer Entfaltung in überwiegend langsamen und leisen Stücken ordnete er alle anderen Dimensionen unter und so komponierte er im Wesentlichen ohne prägnante rhythmische oder melodische Gestalten. Dabei beschränkte sich Feldman so gut wie immer auf ein traditionelles Instrumentarium. Seit 1977 entstanden außergewöhnlich lange, teils mehrere Stunden dauernde Kompositionen aus einer Vielzahl von kleinen, geschlossenen Feldern gleichenden Einheiten, die subtil variiert und wiederholt werden. Feldmans jüngste Stücke verbinden diesen Ansatz bei kürzerer Spieldauer mit einer extremen Ökonomie der Mittel.

## David Finn

Der amerikanische Lichtdesigner David Finn stammt aus einer Theaterfamilie. In seiner Karriere konzentrierte er sich zunächst auf die Ausleuchtung von Tanzaufführungen, wobei er mit Choreographen wie Mikhaïl Baryshnikov, Merce Cunningham und James Kudelka zusammenarbeitete. Inzwischen hat sich sein Arbeitsfeld vergrößert und umfasst seit 1997 auch das Lichtdesign für Operninszenierungen.

## William Forman

Der amerikanische Trompeter William Forman, Jahrgang 1959, ist ein vielseitiger Musiker mit einem Schwerpunkt auf der Interpretation zeitgenössischer Musik. In den 1980er Jahren wirkte er als Solotrompeter in verschiedenen Orchestern mit und war Preisträger mehrerer Wettbewerbe. Von 1990 bis 2001 war William Forman Trompeter des Ensembles Modern. William Forman lehrt seit 1994 an der Berliner Hochschule für Musik »Hanns Eisler«.

## Harald Frings

arbeitet als Lichtgestalter, Techn. Projektleiter und Meister der Veranstaltungstechnik. Er betreute zahlreiche Projekte, Festivals und Companies, u.a. bei Ruhrtriennale, Nibelungenfestspiele Worms, Freilichtspiele Schwäbisch Hall, Theater des Westens Berlin, Staatstheater Braunschweig & Neue Flora Hamburg. 2011 brachte er die Schlingensief-Produktion »Die Kirche der Angst...« zur Biennale Venedig, wo sie mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde. Bei den Berliner Festspielen betreut er die Festivals spielzeit'europa und MaerzMusik.

## Rudolf Frisius

geboren 1941, studierte Mathematik, Philosophie, Kunst- und Musikwissenschaft in Hamburg, Frankfurt und Göttingen. Spezialisierung auf Neue Musik seit 1959 in Verbindung mit regelmäßigen Besuchen der Darmstädter Ferienkurse sowie mit Arbeitsaufenthalten in Studios für Elektroakustische Musik und Akustische Kunst (u.a. München, Utrecht, Köln, Paris und Bourges). Veröffentlichungen mit den Schwerpunkten Musiktheorie (z.B. Untersuchungen über den Akkordbegriff, Notation und Komposition) und Neue Musik, insbesondere Akustische Kunst und Elektroakustische Musik sowie einzelne Komponisten, z.B. Messiaen, Schaeffer, Henry, Bayle, Xenakis, Kagel, Cage, Rihm, Stockhausen.

## G

### Annie Gosfield

geboren 1960, stammt aus Philadelphia. Sie studierte in Los Angeles Klavier und Komposition, fühlte sich aber gleichzeitig von alternativer Rockmusik angezogen und spielte in verschiedenen Bands als Keyboarderin. Seit 1992 lebt Annie Gosfield in New York. Sie tritt mit ihrer eigenen Gruppe auf, mit der sie notierte und improvisierte, instrumentale und elektronische Musik umsetzt, und schreibt Werke für andere Interpreten. Ihre Kompositionen sind oft von nicht-musikalischen Klängen inspiriert – von Alltagsgeräuschen, Maschinenlärm oder defekten Klavieren, die sie in ihre Stücke integriert und deren unentdeckte Schönheiten sie hervor-treten lässt. In diesem Jahr ist Annie Gosfield Fellow an der American Academy in Berlin.

### Stephen Gosling

Der aus England stammende Pianist Stephen Gosling lebt seit 1989 in New York, wo er an der Juilliard School studierte, er ist vor allem mit seinen Interpretationen von Werken der zeitgenössischen Musik bekannt geworden. Neben umfangreichen solistischen Aktivitäten ist der Pianist Mitglied mehrerer New Yorker Avantgardeensembles. Stephen Gosling hat mehr als 30 CDs für Labels wie Bridge, Koch und Naxos aufgenommen, worunter sich eine Vielzahl von Erstein-spielungen befindet.

## H

### Hauke Harder

geboren 1963 in Schleswig Holstein, ist promovierter Physiker und war bis 2000 als Wissenschaftler tätig. 1989 begann er künstlerisch zu arbeiten, anfangs kompositorisch, später auch im Bereich der Klang-installation. Dabei reizt ihn besonders die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten reiner Stimmung. Seit 1995 ist er Assistent von Alvin Lucier. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Realisationen von Luciers musikalischer Installation »Music on a long thin wire«.

## I

### Ryoji Ikeda

geboren 1966 in Gifu/Japan, lebt in Paris. Er gehört zu den international führenden Komponisten und Künstlern im Bereich neuester digitaler Technologien und deren Einsatz in visuellen und akustischen Präsentationen. Seine Arbeiten bestehen aus Zeit-Raum-Kompo-

sitionen, in denen das musikalische und visuelle Material auf ein Minimum reduziert wird: Sinuswellen, Soundimpulse, Lichtpixel und Zahlendaten. Er untersucht Klang, Zeit und Raum auf der Grundlage von mathematischen Methoden und transformiert sie in seinen Konzerten und Installationen zu einem intensiven Erlebnis für das Publikum.

### Toshi Ichianagi

Der 1933 in Kobe (Japan) geborene Komponist Toshi Ichianagi studierte Klavier und Komposition in seiner Heimat und ab 1952 in New York. Hier kam Ichianagi in Kontakt mit John Cage, der ihn stark beeinflusste. Wieder in Japan, setzte sich Ichianagi von den späten 1960er Jahren an mit der Entwicklung elektroakustischer Musik auseinander und entwarf eine individuelle Form der Minimal Music, die sich durch eine besondere Flexibilität der Zeitgestaltung auszeichnet. In seinen Werken verwendet Toshi Ichianagi häufig traditionelle japanische Instrumente. Seit den 1980er Jahren hat er sich von experimentellen Ansätzen abgewandt und ist zu einem eher traditionellen Komponieren gelangt, das sich durch eine eigenständige Synthese von Elementen westlicher und japanischer Musik auszeichnet.

## J

### Terry Jennings

Der amerikanische Komponist, Klarinettist und Saxophonspieler Terry Jennings (1940–1981) ist ein eigenständiger Vertreter der Minimal Music. Während die Musik der meisten Minimalisten von einem raschen Pulsieren lebt, schuf Jennings in den 1960er Jahren Stücke, die zwar ebenfalls auf dem Prinzip des Wiederholens bestimmter Muster basieren, in denen aber eine andersartige, ruhige Klangwelt ausgeprägt wird, die statisch und meditativ wirkt. Dabei zeigt sich Jennings von La Monte Young beeinflusst, mit dem er seit 1953 eng befreundet war. Jennings selbst wirkte mit seinem Schaffen auf Komponisten wie Howard Skempton.

### Seth Josel

Der 1961 in New York geborene Gitarrist Seth Josel ist seit 1986 international solistisch tätig und konzertiert mit namhaften Orchestern und Dirigenten. Von 1991 bis 2000 war er festes Mitglied des Ensembles musikFabrik. Der Gitarrist konzentriert sich auf die Interpretation zeitgenössischer Musik und hat unter anderem mit Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Tristan Murail und James

Tenney eng zusammengearbeitet. Er war an zahlreichen CD-Aufnahmen beteiligt und hat Schlüsselwerke der Gitarrenliteratur der Gegenwart eingespielt.

### Rolf Julius

(1939–2011) ist ein Wegbereiter der Klangkunst. Von der bildenden Kunst kommend, begann der gebürtige Wilhelmshavener Mitte der 1970er Jahre, Musik in seine Arbeiten einzubeziehen, und konzentrierte sich dann auf klangliche Installationen, die er auch im öffentlichen Raum platzierte. In seinen Werken werden stark reduzierte, aus wenigen Elementen aufgebaute räumliche Situationen durch Klänge belebt. John Cages Gedanken der »small sounds« folgend, verwendet Rolf Julius häufig sehr leise, gleichsam einfarbige, aber doch in sich bewegte Klänge, die die Wahrnehmungsfähigkeit des Hörers/Betrachters sensibilisieren.

### The Just Alap Raga Ensemble

Das seit 2002 existierende Just Alap Raga Ensemble widmet sich der Verbindung von klassischer indischer Musik mit der kompositorischen Arbeit La Monte Youngs. Der Ensemblename verweist mit dem englischen Wort »just« auf die reine, nicht temperierte Stimmung und mit »Raga« für die besondere Art und Weise einer Melodie und »Alap« für einen umfangreichen einleitenden Abschnitt auf die indische Musik. Mitglieder des Ensembles sind La Monte Young, seine Frau Marian Zazeela, die Amerikanerin Jung Hee Choi und der indische Tablaspieler Naren Budhkar. Mehrere Gastmusiker sind mit dem Ensemble verbunden und nehmen gelegentlich an gemeinsamen Aufführungen teil. Zum Ensemble gehören ferner die Tonmeister Bob Bielecki und Ben Manley sowie die Videokünstler Alexander Carpenter und James Ross.

## K

### George Kentros

Der schwedisch-amerikanische Avantgardegeiger George Kentros studierte unter anderem an der Yale University und der Musikhochschule in Stockholm. Als Solist und Mitglied von Kammerformationen für Neue Musik wie der schwedischen Gruppe The Pearls before Swine Experience konzertiert George Kentros in Europa, Japan und den USA. Er war an mehreren CD-Produktionen beteiligt, unter anderem mit Stücken von Annie Gosfield, und hat eine Reihe von Theatermusiken geschrieben.

Roger Kleier

wurde im Jahr 1958 geboren und wuchs in Los Angeles auf. Der Gitarrist verschmilzt verschiedenartige Einflüsse von zeitgenössischer Musik über die Tradition amerikanischer Jazz-, Rock- und Bluesmusik bis zur Improvisation zu eigenständigen Klangwelten. Dabei erweitert er traditionelle Spieltechniken und die klanglichen Möglichkeiten der Gitarre auch durch den Einsatz moderner elektroakustischer Technik. Roger Kleier hat mit zahlreichen Musikern gemeinsame Projekte verwirklicht und CDs eingespielt.

Hans W. Koch

Der Komponist, Klangkünstler und Interpret Hans W. Koch, geboren 1962, beschäftigt sich seit seiner Studienzeit intensiv mit der Musik von John Cage und Morton Feldman. Daneben setzte er sich mit dem Schaffen von Giacinto Scelsi, Janis Christou und Nicolai Obouchov auseinander. In der Musik gilt Hans W. Kochs besonderes Interesse dem Unvorhersehbaren, wie es sich etwa in offenen Formen manifestiert.

Konzerthausorchester Berlin

Das 1952 als Berliner Sinfonie-Orchester gegründete Konzerthausorchester Berlin erfuhr seine entscheidende Profilierung 1960 bis 1977 in der Ära seines Chefdirigenten Kurt Sanderling. Seither hat sich die Qualität und die internationale Reputation des Orchesters bei allen Veränderungen ungebrochen erhalten. Heute gehört das Orchester mit über 12.000 Abonnenten zu den Klangkörpern mit der größten Stammhörerschaft in ganz Deutschland. Unter der Leitung des seit 2006 amtierenden Chefdirigenten Lothar Zagrosek liegt der Schwerpunkt auf der Auseinandersetzung mit der Musik des 20. Jahrhunderts. Mit Beginn der Saison 2012/2013 wird Iván Fischer Chefdirigent.

L

Joan La Barbara

Ist eine Sängerin, die durch den experimentellen Umgang mit ihrer Stimme zu eigenem Schaffen fand und anderen Komponisten neue klangliche Möglichkeiten eröffnete. Komponieren und Aufführen gehen in ihrer künstlerischen Persönlichkeit eine enge Symbiose ein. La Barbara wurde 1947 in Philadelphia geboren und kam nach einer klassischen Gesangsausbildung 1971 als Mitglied des Steve Reich Ensembles in Kontakt mit der Avantgarde. In den 1970er Jahren entwickelte sie neuartige Gesangstechniken und wurde zu einer herausragenden Interpretin neuer

Vokalmusik, der Komponisten wie John Cage und Morton Feldman neue Werke widmeten. Im Zentrum ihres Schaffens steht die virtuos behandelte Stimme. Dabei nutzte sie schon früh die Möglichkeiten der Live-Elektronik. Seit 1975 verwirklichte Joan La Barbara zahlreiche Multimedia-Projekte.

Joke Lanz

Der auch unter dem Pseudonym Sudden Infant auftritt, wurde 1967 in Basel geboren. Er ist ein Vertreter der Geräuschkunst und benutzt Plattenspieler, verschiedene elektronische Geräte und seinen Körper in Performances, deren künstlerische Bandbreite von Ausbrüchen aggressiver Wildheit bis zu dadaistischer Komik reichen. Er hat mehrere Tonträger veröffentlicht und tritt international bei Festivals und in Konzerten auf.

Okkyung Lee

Im Spiel der 1974 in Südkorea geborenen und in den USA klassisch ausgebildeten Cellistin und Komponistin Okkyung Lee verbinden sich verschiedenartige Einflüsse, die von traditioneller koreanischer Musik über Improvisation, Jazz und progressiver Rockmusik bis zu Erfahrungen mit den erweiterten Spieltechniken der zeitgenössischen Musik reichen. Die Cellistin, die seit dem Jahr 2000 in New York lebt, hat mit vielen namhaften Musikern wie Laurie Anderson, John Zorn und Axel Dörner zusammengearbeitet und war an mehreren CD-Produktionen beteiligt.

Sabine Liebner

Ist vor allem als Interpretin Neuer Musik tätig. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen sowie Einladungen als Solistin und Kammermusikerin zu internationalen Festivals dokumentieren ihre Arbeit, daneben wurde sie mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Projektbezogen arbeitet sie immer wieder mit Komponistinnen und Komponisten sowie Bildenden Künstlern zusammen. Ihr Repertoire umfasst u.a. Werke von Henry Cowell, George Crumb, Giacinto Scelsi, Earle Brown, Christian Wolff sowie nahezu alle Kompositionen für Klavier von John Cage, Morton Feldman und Galina Ustvol'skaja.

Henning Lohner

geboren 1961 in Bremen, ist ein Filmemacher und Komponist, der so unterschiedlichen Künstlern wie Karlheinz Stockhausen, Frank Zappa und John Cage eng zusammengearbeitet hat. Henning Lohner hat zahlreiche audiovisuelle Installationen geschaffen, filmische Dokumentationen über Künstler, Komponisten und Musiker verwirklicht und die Filmmusik für Produktionen aus Deutschland und Hollywood geschrieben.

Alexander Lonquich

geboren in Trier, gilt als einer der bedeutendsten Pianisten und Kammermusiker seiner Generation und ist regelmäßig Gast international bedeutender Festivals und Orchester. Unter anderem hat er unter der Leitung von Claudio Abbado, Philippe Herreweghe und Mark Minkowski gespielt. Alexander Lonquich hat zahlreiche CDs eingespielt.

Alexej Lubimov

Der 1944 in Moskau geborene Pianist Alexej Lubimov ist ein Interpret auf historischen Tasteninstrumenten, setzt sich gleichzeitig aber auch engagiert für die zeitgenössische Musik ein. So war er 1968 einer der ersten Musiker, die es wagten, Stücke von John Cage und Terry Riley in der Sowjetunion aufzuführen. Nach einer langjährigen Professur am Mozarteum Salzburg unterrichtet er nun am Moskauer Konservatorium. Er hat zahlreiche CDs eingespielt.

Alvin Lucier

Der US-amerikanische Komponist Alvin Lucier, Jahrgang 1931, ist ein Komponist, dessen Stücke und Installationen den Akt des Hörens auf besondere Weise erfahrbar machen. In vielen seiner Werke werden physikalische Prozesse Ursprung der klanglichen Ereignisse. Oft gleichen seine Stücke experimentellen Versuchsanordnungen, in denen eigentlich Unhörbares hörbar gemacht wird. Seit 1982 arbeitet Lucier in seinen Werken auch mit Interferenztönen, die sich aus dem Zusammenklang von Sinustönen und traditionell gespielten Instrumenten ergeben.

M

Valerian Maly

Das in der Schweiz lebende Künstlerpaar Valerian Maly, geboren 1959, und Klara Schillinger, geboren 1953, arbeitet seit 1984 gemeinsam in den Bereichen Performance Art und Installation. Dabei bewegen sie sich mit Selbstverständ-



lichkeit zwischen verschiedenen Kunstgenres. Seine Performances und Installationen, die häufig konkret auf den Ort der künstlerischen Aktion bezogen sind, realisiert das Paar auf der ganzen Welt, unter anderem in London, Luzern, Tirana und Peking.

#### Naoyuki Manabe

geboren 1971 in Yokohama, studierte in Tokio Komposition und Gagaku, die traditionelle zeremonielle Musik des japanischen Kaiserhofes, zu deren besonderen Instrumenten die Shō zählt. In jüngerer Zeit haben eine Reihe zeitgenössischer Komponisten wie Chaya Czernowin, Unsuk Chin oder Helmut Lachenmann Musik für die Shō komponiert. Naoyuki Manabe ist sowohl für sein Spiel traditioneller japanischer Instrumente wie als Komponist ausgezeichnet worden.

#### Chris Mann

wurde 1949 in Australien geboren und studierte Sinologie und Linguistik in Melbourne. Seit Mitte der 1990er Jahre lebt und arbeitet Chris Mann in New York. Seine Performances kreisen um die australische Alltagssprache mit ihren Rhythmen, Gesten, Klangfarben, Intonationen und Betonungen und entfalten einen besonderen Witz und Humor. Chris Mann arbeitete unter anderem mit John Cage zusammen, und erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge. Lange Zeit trat Chris Mann mit der australischen Formation Machine for Making Sense auf. Inzwischen konzentriert er sich auf Soloperformances. Chris Mann lehrt an der New School in New York.

#### Maulwerker

Das Ensemble Maulwerker widmet sich seit 1993 der Aufführung von Werken der experimentellen Vokalmusik und angrenzender künstlerischer Bereiche, vor allem verschiedener Formen des Musiktheaters. Das Ensemble entwickelte sich aus Dieter Schnebels Kursen für Experimentelle Musik an der Universität der Künste, seinen Namen wählte es nach Schnebels Stück Maulwerke. Mit einem umfangreichen Repertoire sind die Maulwerker Gast zahlreicher internationaler Festivals für zeitgenössische Musik.

#### Wolfgang Amadeus Mozart

(1756–1791) von seinem Vater gefördert, spielte er als Kind vor den höchsten Monarchen seiner Zeit und war eine europäische Sensation. 1781 wagte er einen bis dahin beispiellosen Schritt und ließ sich in Wien als selbstständiger, an keinen Hof oder Auftraggeber gebun-

dener Künstler nieder. Von 1784 an konnte er dort triumphale Erfolge feiern, musste aber auch eine finanzielle Krise überwinden, als für eine Zeit lang lukrative Aufträge und Konzerte ausblieben. Mozart starb, gänzlich unerwartet, am 5. Dezember 1791, ohne den epochalen Erfolg der kurz zuvor uraufgeführten ›Zauberflöte‹ erleben zu können.

#### Gordon Mumma

Der 1935 geborene amerikanische Komponist Gordon Mumma ist einer der Pioniere elektroakustischer Musik. Zusammen mit Alvin Lucier, David Behrman und Robert Ashley bildete er von 1966 bis 1977 die Sonic Arts Union, die Kompositionen ihrer Mitglieder auf internationalen Konzertreisen aufführte. In seinen Stücken arbeitet Mumma häufig mit der elektroakustischen Verfremdung real gespielter Instrumente und den Übergängen zwischen natürlichen und elektronischen Klängen. Dabei bezieht er vielfach den Raum der Aufführung in seine Konzeptionen ein. Seit Mitte der 1980er Jahre komponiert Mumma zunehmend für konventionelle Instrumente und nutzt klassische Formen als Bezugspunkt innerhalb eines stilistisch neuartigen Kontextes.

#### N

#### Theo Nabicht

Jahrgang 1963, spielt Saxophon und Bassklarinette. Zudem ist er einer der wenigen Solisten, die zeitgenössische Werke für Kontrabassklarinette spielen. Seit 1994 ist Nabicht Mitglied des Kammerensemble Neue Musik Berlin. Er spielt regelmäßig in Avantgardeformationen wie dem Klangforum Wien oder Ensemble Modern und tritt solistisch auf, wobei er vermehrt auch eigene Werke aufführt. Theo Nabicht war an einer Vielzahl von CD-Produktionen beteiligt und ist regelmäßig Gast auf internationalen Festivals.

#### Pandit Pran Nath

(1918–1996) ist ein Vertreter der Kirana-Schule der nordindischen Musik, in die er durch einen ihrer bedeutendsten Protagonisten, den Musiker Abdul Wahid Khan, in einem traditionellen, über 20 Jahre währenden Ausbildungsgang eingewiesen wurde. Dabei hat sich Pandit Pran Nath vor allem die im Kirana-Stil vorherrschenden langsamen und getragenen Musikstücke zu eigen gemacht. Ab 1972 lebte er in New York, wo er eine Schule für die Musik der Kirana-Tradition gründete. Pandit Pran Nath hat auf eine Reihe westlicher Musiker verschiedener Stilrichtungen Einfluss ge-

nommen. Seine Musik ist auf zahlreichen Tondokumenten festgehalten.

#### Phoebe Neville

ist eine seit den 1960er Jahren in verschiedenen Bereichen aktive Tänzerin und Choreographin. Sie tanzte sowohl als Solistin wie auch für ihre Compagnie, die sich 1975 formierte, in den USA und in Europa. Seit 1991 arbeitet sie mit Philip Corner zusammen und trat mit ihm oft in New York auf. Neville lehrte als Choreografin an verschiedenen Universitäten in New York und Los Angeles. Mit ihrer Reihe Moving From the Inside entwickelte sie ein Bewegungsprogramm, das den Tänzern die Möglichkeit gibt, ihren Tanz aus der Bewegung heraus zu entwickeln.

#### Sergej Newski

Der 1972 geborene Komponist Sergej Newski studierte in seiner Heimatstadt Moskau sowie in Dresden und Berlin. Beeinflusst wurde er unter anderem von Friedrich Goldmann, Matthias Spahlinger und Helmut Lachenmann. Newski arbeitet mit einem umfangreichen Arsenal von Klängen, das sich im Falle der Vokalmusik, die sein Schaffen dominiert, aus Lauten, Geräuschen und vielfältigen Formen zwischen Sprechen und Singen zusammensetzt. Dieses Material bringt er auf immer neue Weise in eine eigene, hörend nachvollziehbare Ordnung und gestaltet dabei mannigfache Übergänge zwischen den einzelnen Materialschichten. Sergej Newskis Kompositionen werden von führenden Interpreten der Neuen Musik aufgeführt und sind regelmäßig bei internationalen Festivals zu hören.

#### Ne(x)works

Die 2002 in New York gegründete Gruppe Ne(x)works steht in der Tradition der Performer/Composer-Ensembles und führt regelmäßig Werke ihrer Mitglieder auf. Das Repertoire von Ne(x)works hat seinen Schwerpunkt auf der Musik der amerikanischen Avantgarde – von der New York School um John Cage und Morton Feldman bis heute. Häufig sind improvisatorische Elemente Bestandteil der gespielten Musik. Die Mitglieder des siebenköpfigen Ensembles spielen auch in anderen Neue-Musik-Formationen und treten solistisch auf.



Die Uraufführung des Orchesterwerkes »Ruf« im Jahr 1977 brachte dem 1941 in Lissabon geborenen Komponisten Emmanuel Nunes den internationalen Durchbruch. Charakteristisch für sein Schaffen sind allmählich sich entwickelnde Klangprozesse. Die Art und Weise, wie sich die Klänge im Raum entfalten, ist dabei Teil der Komposition. Für sein Schaffen nutzt Nunes, der seit langem mit dem Pariser Ircam Institut für Elektronische Musik zusammenarbeitet, die Möglichkeiten der Live-Elektronik und des Computers. Nunes unterrichtete Komposition unter anderem in Darmstadt, Freiburg, Paris und an der Harvard University.

## O

## Matthias Osterwold

ist seit 2001 bei den Berliner Festspielen Künstlerischer Leiter von MaerzMusik - Festival für aktuelle Musik. Geboren 1950 in Hamburg, studierte er Soziologie, Volkswirtschaft und Stadtforschung in Hamburg sowie Musikwissenschaft in Berlin, u.a. bei Helga de la Motte und Carl Dahlhaus. 1983 war er Mitbegründer von Freunde Guter Musik Berlin e.V., einer Organisation zur Förderung experimenteller Musik und Musikperformance. 1992 - 1994 war er musikalischer Leiter am Podewil Berlin und 1999 - 2001 Musikkurator am ZKM - Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Er leitete und beriet verschiedene Festivals neuer Musik in Berlin (u.a. sonambiente), Luzern, Krems, Hongkong und Peking. Ab 2013 übernimmt er zusätzlich die künstlerische Leitung des Festivals Klangspuren in Schwarz / Tirol. Seit 1994 ist er mit kurzer Unterbrechung Mitglied im Rat für die Künste Berlin.

## P

## Natalia Pschenitschnikova

ist eine vielseitige Komponistin und Interpretin. Sie studierte in ihrer Heimatstadt Moskau Flöte und Klassisches Ballett und nahm an verschiedenen Projekten avantgardistischer Künstler teil. 1993 siedelte sie nach Berlin über und war von 1995 bis 2001 Mitglied im Ensemble Zwischentöne. Natalia Pschenitschnikova hat zahlreiche für sie geschriebene Werke - sowohl für Stimme wie für Flöte - uraufgeführt und war an CD-Produktionen von Labels wie ECM und Melodija beteiligt.

## Q

## QuerKlang

ist ein seit 2002 bestehendes musikpädagogisches Projekt der Universität der Künste in Zusammenarbeit mit Berliner Schulen, KomponistInnen und MaerzMusik. 2011/12 arbeiteten die KomponistInnen Eres Holz, Makiko Nishikaze, Mathias Hinke, Stefan Keller und Tobias Dutschke mit den SchülerInnen zusammen. Die Musik von Eres Holz ist durch die Auseinandersetzung mit außermusikalischen Inspirationsquellen, wie Psychologie und Film, geprägt. Makiko Nishikaze lebt und arbeitet als Komponistin, Pianistin und Dozentin in Berlin. Ihre kompositorische Arbeit basiert auf einer Auswahl von Gestaltungselementen und Klängen mit genau definierten Klangfarben.

Mathias Hinke schreibt für Ensembles und Orchester in Europa und Amerika. In seiner Arbeit beschäftigt er sich zurzeit mit der Illusion einer zeitlosen Musik. Stefan Keller studierte erst Oboe, dann Komposition und Musiktheorie. Sein Schaffen umfasst außer Instrumentalkompositionen für diverse Besetzungen auch eine Kurzoper und Werke mit Live-Elektronik. Tobias Dutschke arbeitet als Musiker, Performer und Komponist im Theater und Musiktheaterbereich. Er hat in den letzten Jahren mehrere Musiktheaterabende entwickelt.

## R

## Hans-Christoph Rademann

Jahrgang 1965, ist seit 2007 Chefdirigent des RIAS Kammerchor. Er leitet zudem den Dresdner Kammerchor, den er noch während seines Studiums in Dresden gründete und zu einem der führenden Chöre Deutschlands formte. Ab der Spielzeit 2013 übernimmt er auch die Leitung der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Zu den Schwerpunkten seiner Arbeit zählen die Alte Musik und die Zusammenarbeit mit Komponisten der Gegenwart.

## Remix Ensemble

Das portugiesische Remix Ensemble ist eine Kammermusikformation, die sich der Musik der Gegenwart in ihrer ganzen stilistischen Breite widmet. Seit seiner Gründung im Jahr 2000 hat das Ensemble zahlreiche Werke zur Uraufführung gebracht. Seine feste Spielstätte hat das Ensemble in der Casa da Música in Porto, regelmäßig gastiert es zudem auf internationalen Festivals für Neue Musik. Viele Dirigenten Neuer Musik wie Stefan Asbury, Reinbert de Leeuw und Emilio Pomarico, arbeiten regelmäßig mit dem Remix Ensemble zusammen.

## RIAS Kammerchor

Seit seiner Gründung im Jahr 1948 hat der RIAS Kammerchor ein charakteristisches künstlerisches Profil entwickelt. Zum einen wendete er sich als erster professioneller Konzertchor konsequent der historischen Aufführungspraxis Alter Musik zu. Zum anderen engagiert sich der RIAS Kammerchor intensiv für die Musik der Gegenwart. So sind ihm eine Vielzahl an Ur- und Erstaufführungen zu danken. Das Wirken des Chores ist auf zahlreichen für das Label harmonia mundi france eingespielten, vielfach preisgekrönten Tonträgern dokumentiert.

## Wolfgang Rihm

geboren 1952 in Karlsruhe, hat ein weitgespanntes, vielgestaltiges Œuvre geschaffen, das bisher an die 350 veröffentlichte Werke umfasst. Sein Komponieren entzieht sich gängigen Kategorien. Der Schlüsselbegriff seines Schaffens ist die künstlerische Freiheit. Rihm ist gegenüber allen Kompositionsstrategien, die seiner klanglichen Imagination Fesseln anlegen würden, zutiefst skeptisch. Seine Musik zeichnet sich durch eine besondere expressive Kraft aus. Künstlerische Freiheit charakterisiert auch Rihms Umgang mit den musikalischen Mitteln. Rihm hat eine bedeutende schöpferische Entwicklung hinter sich. Dominierten anfangs Wildheit und eine fragmentarische Gestaltungsweise, so eroberte er sich später eine ganz eigene lyrische Kantabilität und ein weite Verläufe tragendes musikalisches Fließen.

## Peter Rundel

geboren 1958 in Friedrichshafen, war von 1984 bis 1996 als Geiger Mitglied im Ensemble Modern und begann schon in dieser Zeit zu dirigieren. Inzwischen ist Rundel regelmäßig Gast führender Orchester, Opernhäuser und Kammerensembles. Dabei hat er sich vor allem als Spezialist für die Musik der Avantgarde profiliert. Die Diskographie des Dirigenten enthält zahlreiche mit internationalen Preisen und Auszeichnungen bedachte Einspielungen. Seit 2005 ist Peter Rundel Chefdirigent des Remix Ensembles.

## Viola Rusche

wurde 1960 geboren. Sie lebt und arbeitet freischaffend als bildende Künstlerin, Filmemacherin und Cutterin in Berlin. Ihre Werke wurden unter anderem in Kiel, Düsseldorf, Frankfurt und Berlin ausgestellt. Als Cutterin war Viola Rusche an zahlreichen Fernsehproduktionen, Künstlerportraits und Dokumentationen beteiligt. 2008 veröffent-

lichte sie den Film Amor Vati über den Dichter Christian Saalfeld.

S

Marc Sabat

Der Kanadier Marc Sabat (geb. 1965) ist Komponist und Interpret auf verschiedenen akustischen und elektronischen Instrumenten. Er studierte in Toronto und New York und erhielt dort wesentliche Anregungen durch den Geiger Malcolm Goldstein und die Komponisten James Tenney und Walter Zimmermann. In seinen eigenen Werken verarbeitet Marc Sabat u. a. Einflüsse des amerikanischen Folk und der experimentellen Musik. Zudem setzt er sich als Instrumentalist und Komponist intensiv mit reiner, nicht temperierter Intonation auseinander. Marc Sabat widmet sich gegenwärtig vor allem dem Komponieren. Er lehrt an der Universität der Künste Berlin.

Sasha Waltz & Guests

Seit der Gründung der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests im Jahr 1993, hat sich die Choreographin und Tänzerin Sasha Waltz als eine wichtige Protagonistin des zeitgenössischen Tanzes etabliert. In zahlreichen Stücken wie »Körper«, »nobody« und »insideout« hat Sasha Waltz ein Arsenal neuer Bewegungsformen entwickelt. Oft beschäftigt sie sich in ihren Choreographien mit der Musik der Gegenwart, häufig arbeitet sie dabei mit Komponisten wie Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders oder Pascal Dusapin zusammen. Seit 2005 hat Sasha Waltz auch Opern choreographisch inszeniert.

Guests von »gefaltet« sind:

Der 1987 in Mosambik geborene Tänzer Edivaldo Ernesto erlernte in seiner Heimat sowohl traditionellen Volkstanz wie klassischen Tanz. Er nahm an mehreren Produktionen von David Zambrano teil.

Saju Hari stammt aus Südindien und lebt in England. In Bangalore erhielt er eine Ausbildung in der klassischen Kampfkunst Kalaripayattu und zeitgenössischem Tanz. Nach Engagements in Indien trat er u. a. in der Akram Khan Dance Company auf. Seit 2002 choreographiert Saju Hari eigene Stücke.

Todd McQuade wurde 1981 in Kalifornien geboren. McQuade, der auch ein Kunstgeschichtsstudium erfolgreich abschloss, war u. a. Mitglied der Trisha Brown Company. Er gibt Kurse in Berlin, Wien und Lissabon.

Der litauische Tänzer Virgis Puodziunas, geboren 1973, studierte Tanz in Kaunas, New York und London. 1996 bis 1999 tanzte und choreographierte er am Nationaltheater Weimar. Er realisiert auch eigene Multimediaprojekte.

Sasa Queliz wurde 1971 in der Do-

minikanischen Republik geboren, wo sie Klassisches Ballett und Modernen Tanz studierte. Sie tanzte bei Compagnien in Caracas, Kopenhagen und Hamburg und ist auch mit eigenen Choreographien aufgetreten. Die 1982 geborene madagassische Tänzerin Zaratiana Randrianantaina studierte zeitgenössischen Tanz in Paris. Beim 9. Internationalen Tanzwettbewerb in Paris wurde sie für eine eigene Choreographie ausgezeichnet. Seitdem tanzte sie in einer Reihe von Pariser Tanzcompagnien und wirkte dabei auch in Filmproduktionen mit.

Judith Sánchez Ruíz wurde 1971 in Havanna geboren und studierte dort Tanz. Seit 1999 lebt sie in New York. Ruíz arbeitete mit vielen internationalen Ensembles zusammen, und entwickelte eigene Choreographien. Seit 2011 ist sie Mitglied des Programms Artists in Residence bei Movement Research in New York. Yael Schnell, geboren 1976, stammt aus Israel, wo sie von 1994 bis 2002 Mitglied des Bat-Sheva Ensembles war. Seit 2002 lebt sie in Berlin, wo sie auch eigene Stücke entwickelte. Sie arbeitete u. a. mit Ohad Naharin, William Forsythe und Paul Selwyn Norton zusammen.

Sabine Schall

Die bildende Künstlerin Sabine Schall, geboren 1956, studierte an der Kunstakademie Düsseldorf. Seit 1999 lebt sie in Berlin, wo sie verschiedene Ausstellungen und Projekte im Bereich von Neuer Musik, Klanginstallation und Performance verwirklicht hat. Im Jahr 2002 gründete Sabine Schall zusammen mit der Designerin Ingken Wagner in Berlin-Friedrichshain den Ausstellungs- und Veranstaltungsraum complice, der seither zahlreichen Konzerten und künstlerischen Arbeiten Raum gegeben hat.

Thomas Schenk

geboren 1958 in Mainz, studierte zunächst Architektur, ehe er sich dem Bühnenbild zuwandte. Seit 1995 entwickelt Schenk gemeinsam mit Sasha Waltz die Bühnenbilder ihrer Stücke und hat die Bilderwelten von »Körper«, »insideout«, »Dido & Aeneas« und »Medea« mitgeprägt. Daneben arbeitete Thomas Schenk beim Projekt d'avant mit den Choreographen Sidi Larbi Cherkaoui, Juan Cruz Diaz de Garaio Esnaola, Luc Dunberry und Damien Jalet zusammen.

Dieter Schnebel

Die Freiheit von dogmatischen Einstellungen ist ein prägender Grundzug der künstlerischen Persönlichkeit von Dieter Schnebel (geb. 1930). Sein kompositorischer Ausgangspunkt in den 1950er Jahren war die serielle Musik im Geist der Darmstädter Schule. Misstrauisch gegen die Geschlossenheit der seriellen Ästhetik, gelangte er zu experimentellen Kompositionen, die offene Werkkonzepte verwirklichen und vor allem beim Umgang mit der menschlichen Stimme neue Wege gehen. Seit den 1970er Jahren bildet die intensive Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition einen wichtigen Strang seines Schaffens. Schnebel schuf eine Reihe freier, experimenteller Bearbeitungen und wendete sich Gattungen wie der Sinfonie und der Messe zu. Von 1976 bis zu seiner Emeritierung wirkte Dieter Schnebel an der Berliner Universität der Künste.

Heinrich Schütz

(1585–1672) ist die zentrale deutsche Komponistenpersönlichkeit nach der musikgeschichtlichen Epochen-schwelle um 1600. Seine besondere Leistung besteht in der Verbindung der neuen Errungenschaften der italienischen Musik, die er in Venedig bei Giovanni Gabrieli kennenlernte, mit der deutschen Sprache. Schütz schuf Werke von großer Eindringlichkeit und Ausdruckskraft, die sich durch die Sorgfalt der Deklamation und die Anschaulichkeit der Textausleuchtung auszeichnen. Das Zentrum seines Wirkens war der kurfürstliche Hof in Dresden, wo Schütz jahrzehntelang Kapellmeister war. Weite Reisen und ausgedehnte auswärtige Aufenthalte vertieften seinen Einfluss auf die Musik seiner Zeit.

Robyn Schulkowsky

Die amerikanische Schlagzeugin Robyn Schulkowsky hat der Musik für ihr Instrument wichtige neue Impulse gegeben, viele Komponisten angeregt und ist selbst als Improvisatorin und Komponistin hervorgetreten. Seit 1980 lebt Robyn Schulkowsky in Europa und wurde seitdem von Karlheinz Stockhausen, Walter Zimmermann, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders und vielen anderen Komponisten mit der Uraufführung ihrer Werke betraut. Auf zahlreichen CDs hat sie solo und im Zusammenspiel mit namhaften Partnern Werke der Schlagzeugliteratur eingespielt.

Julia H. Schröder

promovierte über Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz (Hofheim 2011). Sie ist wissenschaftliche

Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin, Sonderforschungsbereich ›Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste‹ und lehrt an verschiedenen Berliner Universitäten.

#### Stefano Scodanibbio

Der 1956 in Macerata (Italien) geborene und im Januar 2012 in Cuernavaca (Mexiko) verstorbene italienische Kontrabassvirtuose und Komponist Stefano Scodanibbio war ein Interpret Neuer Musik, der die klanglichen Möglichkeiten seines Instrumentes durch neue Spieltechniken erheblich erweiterte. Er war Widmungsträger und Uraufführungsinterpret zahlreicher Werke und arbeitete mit Komponisten wie Giacinto Scelsi und Luigi Nono eng zusammen. Regelmäßig trat er im Duo mit Rohan de Saram, mit Terry Riley und Markus Stockhausen auf. Sein eigenes Schaffen, das Scodanibbio selbst unter anderem von Riley beeinflusst sah, umfasst mehr als 50 Werke mit einem Schwerpunkt auf Musik für Streicher.

#### Elliott Sharp

Von starken rhythmischen Kräften vorangetrieben, energetisch aufgeladen, gleichzeitig präzise konstruiert – so erlebt man die Musik von Elliott Sharp (geb. 1951 in Cleveland). Klassisch als Komponist und Instrumentalist ausgebildet, fand Sharp seine musikalische Heimat von den späten 1970er Jahren an in der so genannten Downtown Szene New Yorks, in der sich Jazz, progressive Rockmusik und experimentelle Improvisationskunst mischen. Sharp arbeitete mit zahlreichen Musikern verschiedenster Stilrichtungen zusammen und gründete mehrere Ensembles. Er hat bisher mehr als 85 Aufnahmen veröffentlicht, deren Bandbreite von Orchesterwerken bis zu Technomusik reicht.

#### Sonar Quartett

Das Berliner Sonar Quartett wurde im Jahr 2006 gegründet. Der künstlerische Schwerpunkt des Quartetts, dessen Mitglieder regelmäßig auch solistisch auftreten und als Gast in führenden Avantgardeensembles mitspielen, ist die Musik der Gegenwart. Die jüngste CD-Produktion des Quartetts mit Werken von Georg Katzer wurde in die Bestenliste des Preises der Deutschen Schallplattenkritik aufgenommen. Der als Gast mitwirkende Cellist Michael Rauter studierte u. a. an der Universität der Künste Berlin bei Jens-Peter Maintz und beim Artemis Quartett. Er ist Gründer und Leiter des Solistenensemble Kaleidoskop.

#### Volker Straebel

beschäftigt sich als Musikwissenschaftler mit elektroakustischer Musik, der amerikanischen und europäischen Avantgarde, Performance, Intermedia und Klangkunst. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Elektronischen Studio der TU Berlin. Außerdem ist Straebel kuratorisch tätig, unter anderem als langjähriger Berater von MaerzMusik, und realisiert eigene Stücke und indeterminierte Werke von John Cage.

#### Martin Supper

geboren 1947 in Stuttgart, ist Musikwissenschaftler, Tontechniker, Komponist und seit 1985 Leiter des Studios für Elektroakustische Musik und Klangkunst der Universität der Künste Berlin. Er widmet sich insbesondere der experimentellen elektroakustischen Musik, Computermusik und Klangforschung, ihrer Geschichte und Gegenwart. Für die Realisation neuer Werke arbeitet er oft eng mit Künstlern verschiedener Bereiche zusammen.

#### Akio Suzuki

1941 im nordkoreanischen Pjöngjang geboren und in Japan aufgewachsen, begreift sich selbst als Klangforscher. In den 1960er Jahren begann Suzuki, Orte in der Natur und Architekturräume auf ihre spezifische Klanglichkeit hin zu untersuchen und sich mit dem Phänomen des Nachhallens zu beschäftigen. In seinen Performances nutzt er seit den 1970er Jahren selbstgebaute Instrumente wie eine spezielle Glasharmonika und Alltagsgegenstände. Seit 1989 arbeitet Akio Suzuki kontinuierlich mit der Tänzerin und Performancekünstlerin Junko Wada zusammen. Seine häufig von hintergründigem Humor getragenen Arbeiten, Installationen und Performances haben weltweite Anerkennung erfahren.

#### SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Das 1946 gegründete SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg hat vor allem wegen seines Einsatzes für die Musik unserer Zeit internationales Ansehen erworben. Seit Jahrzehnten gelingt es dem Orchester immer wieder aufs Neue, auch unspielbar erscheinende Partituren zu klanglichem Leben zu erwecken. Genauso souverän führt das Orchester Werke des traditionellen Repertoires auf. Die Reihe der Chefdirigenten des Orchesters, zu denen Sylvain Cambreling, Michael Gielen, Hans Zender und Hans Rosbaud zählen, wird seit dieser Saison von François-Xavier Roth fortgesetzt.

#### T

#### Antoine Tamestit

Innerhalb weniger Jahre ist der 1979 geborene französische Bratscher Antoine Tamestit zu einem der gefragtesten Solisten seines Instruments geworden. Er studierte in Paris, in den USA und schließlich in Berlin bei Tabea Zimmermann, die häufig gemeinsam mit ihm konzertiert. Tamestit konnte Erfolge bei internationalen Wettbewerben feiern und musiziert seither regelmäßig mit führenden Orchestern und Dirigenten. Er ist Widmungsträger mehrerer Werke, unter anderem des Violakonzertes von Olga Neuwirth.

#### James Tenney

In der künstlerischen Neugier sah der amerikanische Komponist James Tenney (1934–2006) die eigentliche Antriebskraft seines Schaffens. Tenney näherte sich der Musik mit dem gelassenen Blick eines Forschers, der untersucht, wie die Ausführung einer Idee wohl klingen möge. Sein Schaffen ist umfangreich und weit verzweigt, hat aber zwei klare Schwerpunkte. In den 1960er Jahren war Tenney einer der Pioniere der Computermusik, ab den 1970er Jahren interessierte er sich vor allem für die Möglichkeiten reiner Stimmung. Häufig arbeitete er mit sehr einfachen, unmittelbar anschaulichen Formen. James Tenney, der mit vielen Komponistenkollegen wie Harry Partch, Edgar Varèse, John Cage oder Conlon Nancarrow in intensivem Austausch stand, war einer der einflussreichsten Komponisten seiner Generation.

#### Valerio Tricoli

geboren 1977 in Palermo, arbeitet als Komponist, Improvisator, Klangkünstler, Tonmeister und Produzent. Bei seinen Auftritten, die in der Regel von einer besonderen Lichtdramaturgie begleitet sind, mischt er aufgenommene oder synthetisch hergestellte Klänge mit live erzeugten. Dabei verwendet er meist analoge Geräte wie Tonbandmaschinen. Sein künstlerisches Interesse richtet sich auf das Verhältnis zwischen Musizierenden, Geräten und dem Raum. Tricoli ist Mitbegründer des italienischen Labels Bowindo.

## U

## Frances-Marie Uitti

Die Cellistin Frances-Marie Uitti, geb. 1948 in Chicago, gehört zu den profiliertesten Interpreten zeitgenössischer Musik. Nach einer klassischen Ausbildung stand sie von den späten 1970er Jahren an in engem Kontakt mit Giacinto Scelsi und arbeitete auch mit John Cage zusammen. Durch die Erfindung des gleichzeitigen Spiels mit zwei Bögen hat Frances-Marie Uitti ihrem Instrument völlig neue klangliche Möglichkeiten eröffnet und damit Komponisten wie György Kurtág, Luigi Nono oder Jonathan Harvey zu Werken angeregt.

## V

## Daan Vandewalle

Der belgische Pianist Daan Vandewalle verfügt über ein umfangreiches Repertoire mit Schwerpunkt auf der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Er hat zahlreiche, zum Teil ihm gewidmete Werke von Komponisten wie Frederic Rzewski, Sorabji, Clarence Barlow und Christian Wolff ur- oder erstaufgeführt. Die besondere Vorliebe des Pianisten für die neuere amerikanische Klaviermusik spiegelt sich in seiner Diskographie wider, die unter anderem umfangreiche Editionen mit Kompositionen von Alvin Curran und Gordon Mumma enthält. Daan Vandewalle lehrt am Konservatorium von Gent.

## VocaalLAB

Das im Jahr 2002 gegründete niederländische VocaalLAB ist ein Zusammenschluss von Solisten. Es versteht sich als Plattform für innovatives Musiktheater und hat Produktionen für zahlreiche internationale Veranstalter und Festivals verwirklicht. Das Spektrum der aufgeführten Stücke ist breit, wobei das überraschende Mischen verschiedener Kunst- und Ausdrucksformen häufig Teil der künstlerischen Konzeption der Produktionen des Ensembles ist. Das VocaalLAB gastierte in den letzten Jahren unter anderem bei der Ruhrtriennale, der Nederlands Opera Amsterdam und beim Holland Festival.

## Vocalconsort Berlin

Das seit 2003 bestehende Vocalconsort Berlin ist ein Ensemble, das sich mit flexiblen Besetzungsmöglichkeiten vor allem auf die Musik des Frühbarocks und auf zeitgenössische Kompositionen spezialisiert hat. Das Ensemble ist seit 2006 gemeinsam mit Sasha Waltz & Guests und der Akademie für Alte Musik Berlin Hausensemble im Radialsystem.

## Ilan Volkov

Im Jahr 2003 wurde der 1976 in Israel geborene Dirigent Ilan Volkov an die Spitze des BBC Scottish Symphony Orchestras berufen, mit dem er in den folgenden Jahren eine Reihe von CDs aufnahm. Daneben führten ihn zahlreiche Gastdirigate zu führenden Orchestern. In dieser Saison hat Ilan Volkov die Leitung des Iceland Symphony Orchestras in Reykjavik übernommen und dort einen programmatischen Akzent der Arbeit auf die Neue Musik gesetzt.

## W

## Junko Wada

Nach ihrem Studium an einer Kunsthochschule in Tokyo hat Junko Wada zunächst an großformatigen Ölbildern gearbeitet, dabei aber gleichzeitig begonnen, sich mit der Bewegung ihres Körpers zu beschäftigen. Statt auf der Leinwand, malte sie im Raum Bilder mit ihrem Körper. Aus dieser Situation heraus entstand die Zusammenarbeit mit Klangkünstlern, insbesondere mit Akio Suzuki, Rolf Julius und Hans Peter Kuhn, und die Entwicklung einer eigenen Form der Bewegungsperformance. Seit einigen Jahren hat sie zur Malerei zurückgefunden und wirkt in beiden Medien. Junko Wada lebt und arbeitet in Berlin und Aino (Kyoto).

## Carolyn Widmann

geboren 1976 in München, hat sich als Geigerin vor allem als Interpretin Neuer Musik profiliert. Auf dem Konzertpodium ist sie ebenso häufig als Solistin im Zusammenspiel mit führenden Orchestern wie als Kammermusikerin und auch in Programmen mit Musik für Violine solo zu hören. Dabei führt sie oft auch Werke abseits des gängigen Repertoires auf. Zu den bevorzugten Musizierpartnern der Geigerin gehört ihr Bruder, der Komponist und Klarinettist Jörg Widmann. Carolyn Widmann hat mehrere CDs mit Werken von Schumann bis Feldman eingespielt.

## Jörg Widmann

ist eine außergewöhnliche Doppelbegabung. Er ist nicht nur ein herausragender Klarinettist, sondern zählt auch zu den führenden Komponisten seiner Generation. Als Klarinettist widmet sich Jörg Widmann vor allem der Kammermusik, er tritt aber auch regelmäßig als Solist in Orchesterkonzerten auf. Im Zentrum seiner Aktivitäten stehen zunehmend die eigenen Kompositionen. Von der Anerkennung Widmanns zeugen auch die für ihn geschriebenen Werke von Aribert Reimann, Heinz Holliger und von seinem ehemaligen Kompositionslehrer Wolfgang Rihm.

## Sonia Wieder-Atherton

Die in Paris lebende Cellistin Sonia Wieder-Atherton, Tochter eines Amerikaners und einer Französin, verfügt über ein ungewöhnlich weit gefächertes Repertoire und musiziert mit internationalen Orchestern, Dirigenten und Pianisten. Mehrere zeitgenössische Komponisten wie Wolfgang Rihm und Pascal Dusapin haben Werke für die Cellistin geschrieben. Häufig gestaltet Sonia Wieder-Atherton unkonventionelle, sorgsam konzipierte Programme. Eine zusätzliche Facette ihrer künstlerischen Tätigkeit ist die produktive Zusammenarbeit mit der Filmmacherin Chantal Akerman.

## Christian Wolff

Im Mittelpunkt des Schaffens des amerikanischen Komponisten Christian Wolff, 1934 als Sohn des Kafka-Verlegers Kurt Wolff geboren, steht der Begriff der Unbestimmtheit. Zunächst von John Cage, später auch von Frederic Rzewski und Cornelius Cardew beeinflusst, schuf Wolff Werke, in denen die Aufführenden in großem Maße an den Entscheidungen darüber, was erklingen soll, beteiligt sind. Vor allem in der Zeit der Anti-Vietnam-Bewegung schrieb Wolff auch explizit politisch engagierte Musik. Seit den 1980er Jahren ist sein Werk durch die Verknüpfung von traditionellen und experimentellen Elementen gekennzeichnet. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit arbeitete Christian Wolff lange Zeit als Professor für Althilologie.

## Y

## La Monte Young

Der US-amerikanische Komponist La Monte Young wurde 1935 in der ländlichen Abgeschiedenheit Idahos geboren. Ausgehend vom Jazz eroberte er sich in den 1950er Jahren die Dodekaphonie und die experimentelle amerikanische Avantgarde. Später gehörte La Monte Young zu den treibenden Kräften der Fluxus-Bewegung und beschäftigte sich intensiv mit der indischen Musik. Im Zentrum seines Schaffens steht die Idee des lang ausgehaltenen Klanges. So lässt er in seinen Klanginstallationen und Gruppenimprovisationen über große Zeiträume hindurch komplexe Klänge sich allmählich entfalten. Ein weiteres wichtiges Element seines Schaffens bilden Überlegungen zur reinen Stimmung. In den letzten Jahren steht die Zusammenarbeit mit dem Just Alap Raga Ensemble im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses.



## Z

### Lothar Zagrosek

ehemaliges Mitglied der Regensburger Domspatzen, studierte Dirigieren unter anderem bei Hans Swarowsky und Herbert von Karajan. Nach Stationen in kleineren Städten wurde Zagrosek Chefdirigent des ORF Sinfonieorchesters in Wien. Es folgten leitende Positionen in Paris, London, Leipzig, an der Stuttgarter Staatsoper und in Berlin, wo er von 2006 bis 2012 als Chefdirigent des Konzerthausorchesters wirkte. Lothar Zagrosek hat sich besonders um die zeitgenössische Musik und um selten gespielte Werke verdient gemacht.

### Susanne Zapf

Die Violinistin Susanne Zapf, in Thüringen geboren, wurde von Ilan Gronich in Berlin, Grigory Zhislin in London und Keiko Wataya in Amsterdam ausgebildet. Die Aufführung von Musik der Klassik und des Barocks, freier Improvisationen und zeitgenössischer Werke in enger Zusammenarbeit mit Komponisten stellen für sie keinen Gegensatz dar. Neben Auftritten mit dem Sonar Quartett spielt sie auch in anderen Kammerensembles, u.a. im Thürmchen Ensemble Köln. Das Duo ›Susanne Zapf & Theo Nabicht‹ gibt bei MaerzMusik 2012 sein Debüt.

### Marian Zazeela

Die 1940 in New York geborene Künstlerin Marian Zazeela nutzt im Hauptteil ihrer bildnerischen Arbeiten Licht als Gestaltungsmittel. Seit 1962 entstanden die meisten ihrer Werke in enger Zusammenarbeit mit La Monte Young als Teil von Klang-Licht-Installationen. Marian Zazeela ist auch als Sängerin tätig. Sie ist Mitglied mehrerer Ensembles um La Monte Young und hat seit den 1960er Jahren an einer Vielzahl von Aufführungen teilgenommen. 1970 begegnete sie dem indischen Sänger Pandit Pran Nath, bei dem sie Unterricht nahm und mit dem zusammen sie weltweit Konzerte gab. Arbeiten von Marian Zazeela wurden u. a. im Whitney Museum New York und am Pariser Centre Pompidou Paris gezeigt.

### zeitkratzer

ist ein seit 1999 bestehender Zusammenschluss von neun Musikern, dem Tontechniker Martin Wurmnest und dem Lichtdesigner Andreas Harder. Alle Ensemblemitglieder sind auch außerhalb von zeitkratzer künstlerisch tätig. zeitkratzer verfolgt einen betont antipuristischen, Grenzen überschreitenden Ansatz und versetzt in seinen Pro-

grammen zum Beispiel Volksmusik mit Elementen avancierter Rockmusik, führt Lou Reeds elektronische Metal Machine Music auf akustischen Instrumenten auf oder gestaltet freie Adaptionen der Musik von Schönberg oder Xenakis.

### Walter Zimmermann

(geb. 1949) ist ein ungewöhnlich reflektierter Komponist, der sich von antiker Philosophie ebenso wie von Denkern des französischen Strukturalismus hat anregen lassen und dessen Schaffen von extensiven Studien begleitet wird. Er ist zudem einer der besten Kenner der amerikanischen Musik und wurde insbesondere von John Cage und Morton Feldman beeinflusst. Für Zimmermanns umfangreiches Schaffen ist eine alles Auftrumpfende meidende Zurückhaltung charakteristisch. Viele seiner Kompositionen prägen eine lyrische, teilweise asketische Grundhaltung aus. Dabei strebt er eine neue Form der Tonalität jenseits hergebrachter Festlegungen an.



Ur- und Erstaufführungen

- Column One  
»Entropium part 1-4«  
für zeitkratzer (2012) UA / AW
- Werner Dafeldecker / Valerio Tricoli  
»Williams Mix Extended«  
for eight channel digital audio.  
Based on Williams Mix by John Cage  
(1952/2012) UA / AW
- Annie Gosfield  
»A Luminous Reflection of Metallic Direction«  
für Violoncello und Elektronik  
(2012) UA / AW Berliner Festspiele  
und The American Academy in Berlin
- Joan La Barbara  
»Persistence of Memory«  
für Kammerensemble, »sonic atmosphere« und Elektronik, mit einem Film von Aleksandar Kostic  
(2012) UA
- Alvin Lucier  
»Slices«  
for cello and pre-recorded orchestra (2007/2012) UA
- Chris Mann  
»here's trouble«  
Solo Performance (2012) UA / AW
- Sergej Newski  
»Autland«  
Musiktheater für sechs Solisten und Kammerchor (2008/2011)  
Konzertante DE der Neufassung
- Emmanuel Nunes  
»Improvisation I - Für ein Monodram«  
für neun Instrumentalisten  
(2002/2005) DE
- Wolfgang Rihm  
»Fragmenta passionis«  
Fünf Motetten für gemischten Chor a cappella (1968) UA
- Wolfgang Rihm  
»Will Sound More Again«  
für Ensemble (2005/2011)  
DE / AW Casa da Música Porto und Berliner Festspiele / MaerzMusik
- Viola Rusche / Hauke Harder  
»No Ideas But In Things- The composer Alvin Lucier«  
Dokumentarfilm (2012) UA
- Marc Sabat  
»Euler Lattice Spirals Scenery«  
für Streichquartett (2011) DE
- Elliott Sharp  
»Oneirika«  
für zeitkratzer (2012) UA / AW
- Akio Suzuki  
»Jetzt - Hommage à John Cage und Rolf Julius«  
Solo Performance (2012) UA
- Junko Wada / Rolf Julius  
»With Julius. In memory of «for 8 h (ours)«  
Performance (2012) UA
- Sasha Waltz / Mark Andre  
»gefaltet«  
Ein choreographisches Konzert  
(2012) DE
- La Monte Young Marian Zazeela  
»The Just Alap Raga Ensemble in der Lichtinstallation von Marian Zazeela Dream Light«  
EE
- Walter Zimmermann  
»Trauern heißt ganz Ohr sein«  
für Gesang und Violine (in einer Person) und Kontrabassklarinetten  
In memoriam Reinhold Brinkmann  
† 10. Oktober 2010  
Text: Felix Philipp Ingold  
(2011) UA

UA	Uraufführung
EE	Europäische Erstaufführung
DE	Deutsche Erstaufführung
AW	Auftragswerk Berliner Festspiele / MaerzMusik

Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Aktuelle und ehemalige Gäste bei  
MaerzMusik 2012

- Tomomi Adachi
- Maryanne Amacher
- Mark Andre
- David Behrman
- John Cage
- Nicolas Collins
- Philip Corner
- Alvin Curran
- Peter Cusack
- Werner Dafeldecker
- Morton Feldman
- Toshi Ichihyanagi
- Joan La Barbara
- Alvin Lucier
- La Monte Young Marian Zazeela
- Emmanuel Nunes
- Akio Suzuki
- James Tenney
- Christian Wolff

# Henze in Dresden



September/Oktober 2012

Weitere Informationen  
erhalten Sie auf [semperoper.de](http://semperoper.de)

PARTNER DER SEMPEROPER UND  
DER STAATSKAPELLE DRESDEN



Semperoper  
Dresden



Foto: © Martin Stolberg

Stiftung  
Schloss Neuhardenberg

## HELMUT LACHENMANN ZU EHREN

Gespräch: Die Kunst in der verlangweilten Genußgesellschaft  
**Antje Vollmer und Helmut Lachenmann**  
im Gespräch mit **Harald Asel**  
Samstag, 31. März 2012, 17 Uhr, Schinkel-Kirche

Konzert: **The Rhetoric Project**  
**Titus Engel** (Leitung), **Helmut Lachenmann** (Sprecher)  
Werke von Helmut Lachenmann und Carlo Gesualdo  
Samstag, 31. März 2012, 20 Uhr, Schinkel-Kirche

Information und Vorverkauf: Telefon 033476 – 600 750  
[www.schlossneuhardenberg.de](http://www.schlossneuhardenberg.de)

Kunst · Architektur · Design · Fotografie  
Aufklappen. Anschauen. Mitnehmen.

# WO DIE INSPIRATION WOHNT



Friedrichstraße

Mo-Fr 10-24 Uhr  
Sa 10-23:30 Uhr

**Dussmann**  
das KulturKaufhaus

Ein Unternehmen der Dussmann Gruppe


[www.kulturkaufhaus.de](http://www.kulturkaufhaus.de)

# Denken Fühlen. Wissen.

Jetzt auch im neuen  
**DIGITALRADIO**

## Einfach gute Musik...

»Konzert« im Deutschlandradio Kultur  
Das pointierte Angebot für alle, die Abwechslung lieben. Altes und Brandneues: Sinfoniekonzerte, Klangexperimente, Kammer- und Klavierkonzerte. Oder: Operetten und Oratorien. Immer mittwochs: Rock, Pop, Jazz, Folk live. Der Samstag ist Operntag: mit ausgewählten Produktionen von renommierten und innovativen Bühnen.

 täglich • 20:03  
Konzert

 Sa samstags • 19:05  
Oper

In Berlin auf UKW:

**89,6**

Konzert-Newsletter  
und weitere Informationen:  
deutschlandradio.de

Hörerservice 0221-345-1831

Kultur ist überall.®

**Deutschlandradio Kultur**



**Wolfgang Rihm**

**ASTRALIS**  
Chorwerke  
RIAS KAMMERCHOR  
Hans-Christoph Rademann  
HMC 902129



**harmoniamundi.com**  
Auch auf Ihrem Smart- und iPhone

Aktuelles Online-Magazin unter  
[harmoniamundimagazin.com](http://harmoniamundimagazin.com)

Foto: Universal Edition / Eric Marinitsch



**KLANGSPUREN**  
SCHWAZ TIROL

**KLANGSPUREN FESTIVAL**  
**ZEITGENÖSSISCHER MUSIK**  
SCHWERPUNKT KOREA  
UNSUK CHIN – COMPOSER IN RESIDENCE  
13.09. – 29.09.2012



Franz-Ullreichstraße 8a, A-6130 Schwaz  
t +43 5242 73582, [www.klangspuren.at](http://www.klangspuren.at)



**K** Hier spielt die Klassik.

**92.4** **kulturradio**<sup>rbb</sup>

## Tickets

Kasse  
Haus der Berliner Festspiele  
Schaperstraße 24, 10719 Berlin  
Mo-Sa 14-18 Uhr  
Telefon Phone + 49 30 254 89 -100  
Mo-Fr 10-18 Uhr

Karten im Internet  
ohne Bearbeitungsgebühr  
[www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de)

Karten erhalten Sie auch an den  
bekannten Vorverkaufskassen

Die Abendkasse öffnet jeweils  
eine Stunde vor Beginn der  
Veranstaltungen

Ermäßigte Karten je nach Verfüg-  
barkeit an den Abendkassen  
für SchülerInnen, Studierende  
bis zum 27. Lebensjahr,  
Auszubildende, Wehr- und  
Bundesfreiwilligendienstleistende  
und ALG II-Empfänger (gültiger  
Ausweis erforderlich)

Aktuelle Informationen  
[berlinerfestspiele.de](http://berlinerfestspiele.de)

Auf der Internetsite können Sie  
auch unseren Newsletter kostenlos  
abonnieren

## Veranstaltungsorte

Haus der Berliner Festspiele  
Schaperstraße 24, Wilmersdorf  
U Spichernstraße,  
Ausgang Bundesallee  
Bus 204, 249 Rankeplatz

Akademie der Künste Berlin  
Hanseatenweg 10, Tiergarten  
U Hansaplatz / S Bellevue

The American Academy in Berlin  
Am Sandwerder 17-19, Wannsee  
S + DB Wannsee

Berghain  
Am Wriezener Bahnhof,  
Friedrichshain  
S + DB Ostbahnhof / Bus 140, N 40

Botanischer Garten & Botanisches  
Museum  
Königin-Luise-Straße 6-8, Dahlem  
S Botanischer Garten

gelbe MUSIK  
Schaperstraße 11, Wilmersdorf  
U Spichernstraße

Konzerthaus Berlin  
Gendarmenmarkt, Mitte  
U Stadtmitte / Hausvogteiplatz

Nationalgalerie  
im Hamburger Bahnhof  
Museum für Gegenwart-Berlin  
Invalidenstraße 50-51, Mitte  
S + DB Hauptbahnhof  
Bus M 41, TXL

Philharmonie  
Kammermusiksaal der Philharmonie  
Herbert-von-Karajan-Straße 1,  
Tiergarten  
S + U Potsdamer Platz  
Bus 200, 347  
Bus M48, M29 Potsdamer Brücke

Radialsystem V  
Holzmarktstraße 33, Friedrichshain  
S + DB Ostbahnhof / Bus 140, 147

Sophienkirche  
Große Hamburger Straße 29, Mitte  
S Hackescher Markt  
U Weinmeisterstraße

Villa Elisabeth  
Invalidenstraße 3, Mitte  
Tram M8, M12 / U Rosenthaler Platz  
S Nordbahnhof



Impressum

Berliner Festspiele

ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH.  
Gefördert durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

Intendant: Dr. Thomas Oberender  
Kaufmännische Geschäftsführung: Charlotte Sieben  
Redaktion: Christina Tilmann  
Marketing: Stefan Wollmann  
Presse: Jagoda Engelbrecht  
Ticket Office: Michael Grimm  
Hotelbüro: Heinz Bernd Kleinpaß  
Protokoll: Gerhild Heyder  
Technische Leitung: Andreas Weidmann

Berliner Festspiele  
Schaperstraße 24  
10719 Berlin  
T + 49 30 254 89-0

www.berlinerfestspiele.de  
info@berlinerfestspiele.de

MaerzMusik 2012  
Festival für aktuelle Musik Berlin

Künstlerischer Leiter: Matthias Osterwold  
Organisationsleitung: Ilse Müller  
Mitarbeit: Ina Steffan/Marili Werle  
Ko-Kurator »John Cage und die Folgen«: Volker Straebel  
Technische Leitung: Harald Frings  
Projektdramaturgie: Vilém Wagner/  
Ingrid Buschmann/Karsten NeBler  
Spielstätten/Künstlerbetreuung:  
Julia Binder/Farahnaz Hatam/  
Irene Lehmann/Marie-Kristin Meier/  
Robinson Sartorius  
Presse: Marit Magister/Patricia Hofmann

Magazin  
Herausgeber Berliner Festspiele

Redaktion: Melanie Uerlings  
Redaktion/Produktion: Bernd Krüger  
Assistenz: Anne Phillips-Krug  
Mitarbeit: Volker Rülke und das Team von MaerzMusik

Bild- und Textnachweise wurden so weit wie möglich angegeben.

Grafik: Studio CRR, Christian Riis Ruggaber, Zürich mit speziellem Dank an Dorian Minnig, Chantal Haunreiter, Ally Carter, Kelly Satchell

Schrift: Akkurat, Akkurat Mono

Papier: Maxioffset 70g, 100g, 140g

Gesamtherstellung: Enka Druck, Berlin

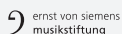
© 2012 Berliner Festspiele und Autoren

Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten

Stand: Februar 2012



Förderer



Medienpartner



Partner

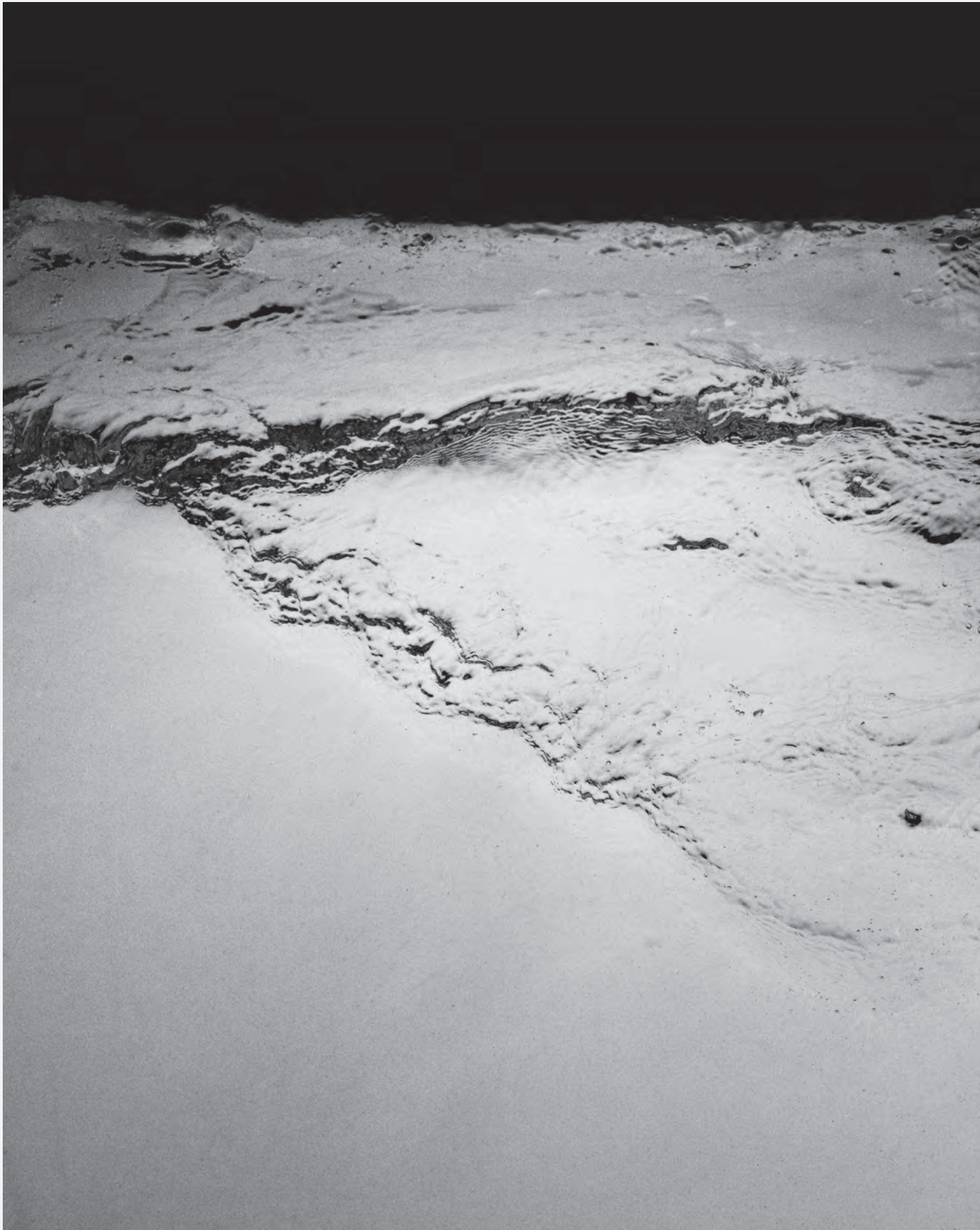


Förderer und Partner

Akademie der Künste Berlin  
The American Academy in Berlin  
AngelicA - Festival Internazionale  
di Musica Bologna  
Berghain  
Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung  
Botschaft von Japan in Deutschland  
Casa da Música Porto  
Deutscher Musikrat  
Deutschlandradio Kultur  
Ernst von Siemens Musikstiftung  
Europäische Union - Europäischer  
Sozialfonds/Lernort Kultur  
Filmwerkstatt Kiel der Filmförderung  
Hamburg Schleswig-Holstein GmbH  
Fondazione Mudima Milano  
Freie Universität Berlin/Botanischer  
Garten und Botanisches Museum  
Freie Universität Berlin - Sonderforschungs-  
bereich 626 »Ästhetische Erfahrung im  
Zeichen der Entgrenzung der Künste«

Freunde Guter Musik Berlin e.V.  
gelbe MUSIK  
Goethe-Institut e.V.  
Hauptstadtkulturfonds  
Konzerthaus Berlin  
Kulturbüro SOPHIEN  
Kulturradio vom rbb  
Kulturstiftung des Bundes  
Kunst im Regenbogenstadl Polling  
K&K Kulturmanagement & Kommunikation/  
Kulturkontakte e.V.  
Lohnerranger Film, Music & Art Productions  
Maryanne Amacher Archive//Additional Tones LTD  
Music Fund  
Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof -  
Museum für Gegenwart - Berlin  
Radialsystem V  
Réseau Varèse - European Network for the  
Creation and Promotion of New Music,  
gefördert durch das Programm »Kultur«  
der Europäischen Union  
RIAS Kammerchor/ROC Berlin

Sasha Waltz & Guests  
Schering Stiftung  
Stiftung Berliner Philharmoniker  
Stiftung Mozarteum Salzburg  
Technische Universität Berlin - Fachgebiet  
Audiokommunikation - Elektronisches Studio  
Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel  
Universität der Künste Berlin/klangzeitort  
ZKM | Zentrum für Kunst und Medien-  
technologie Karlsruhe



Festival für aktuelle Musik  
17. — 25. März 2012

Pole: John Cage 100 – Wolfgang Rihm 60

Essays





## Dazwischen

Persönliche Ansichten zur Situation  
der Neuen Musik heute  
Ein Ein-/Über- und Ausblick von mehr als einem  
halben Jahrhundert Neue Musik – persönlich  
und also einseitig

von Dieter Schnebel

Es hat sie in der Musikgeschichte immer wieder gegeben (in der allgemeinen ebenso): die Aufbrüche, dann die Gegenbewegungen – und die flachen Zeiten. Um 1950, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und seinem Trümmerfeld, formierte sich in Darmstadt und anderswo eine »Avantgarde«, wie wir uns nannten und fühlten. Man wollte einen Neuanfang, einen Beginn bei einer Stunde Null, als ob bis dato nichts gewesen wäre, und es herrschte eine begeisterte Aufbruchstimmung. Freilich gab es Vorfahren, auf die man sich bezog: Arnold Schönberg und vor allem den späten Anton Webern. Man verschrieb sich in ihrem Gefolge der Idee des Fortschritts und der Konsequenz. Im Weiterdenken der Zwölftontechnik, zumal ihrer radikalen Ausprägung bei Webern, gelangte man zur seriellen Kompositionsmethode: Bestimmung der musikalischen Ereignisse in Parametern und ihre reihenmäßige Gliederung. So wollte man eine Musik, die sich von der bisherigen absetzte: keine tonalen Klänge – überhaupt keine traditionellen; es entstanden die Elektronische Musik und die *musique concrète*. Keine Periodik, sondern unregelmäßige Zeitgestalten. Keine Opern, Sinfonien, Streichquartette, Klaviersonaten. Die Stücke hießen *Punkte*, *Structures*, *Varianti*, *Metastasis* etc. Ästhetisch wollte man eine abstrakte Musik analog zur abstrakten, gegenstandslosen Malerei – eine Musik ohne Inhalt.

Im Verlauf der 1950er Jahre kam es zu einer stürmischen, experimentellen Entwicklung der Musik der Avantgarde. Ihre alsbald berühmten Protagonisten waren Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen – und dann Iannis Xenakis. Es entstanden die ersten programmatisch-signalhaften Meisterwerke: *Marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Gesang der Jünglinge*, *Gruppen*, *Canto sospeso*.

1958 ereignete sich eine Zäsur: der Auftritt des amerikanischen Komponisten John Cage mit seinen schockierenden Innovationen – das präparierte Klavier. Die Einbeziehung von oft dadaistischen Nicht-Instrumenten (Radio, Wasser, Trillerpfeifen), die Kultivierung

des tacet (4'33''), die Dehnung der Zeit, die Herstellung musikalischer Zusammenhänge als Zusammenhangloses. Dies alles verstörte nicht nur wegen seiner andersartigen Neuheit, sondern auch wegen des anarchischen Denkens, das dahinter stand.

Nichtsdestoweniger wirkte der Auftritt Cages, so sehr er verstörte, doch befreiend. Jedenfalls wurde die Musik in den 1960er Jahren bunter, klangreicher, auch dadaistischer. Zumal auch Komponisten von anderswo auf den Plan traten: Mauricio Kagel, György Ligeti, die Komponisten aus Polen. Auch Schnebel wäre hier wohl zu nennen – der sich übrigens intensiv mit Cage beschäftigte und einiges von ihm weiterzudenken versuchte. Bald auch Helmut Lachenmann. Indessen waren die 60er Jahre zunehmend vom emanzipatorischen Denken der Studenten- und Jugendbewegung geprägt, das dann zur Explosion 1968 führte. Es betraf die Musik eher am Rande, bewirkte da eine Politisierung bzw. einen Zug in eine neue, östlich beeinflusste Innerlichkeit (Hippies) – was alles in den 70er Jahren weiterging.

Inzwischen hatte die Avantgarde ihren Stachel verloren. Ihre Neuerungen waren nach 20-jähriger Entwicklung weitgehend akzeptiert, und die Neue Musik war im Musikbetrieb integriert. So z. B. das zunehmend erfolgreiche Festival in Donaueschingen und die gut gehenden »musica viva«-Reihen der Rundfunkanstalten. Und es gab die großen Namen: eben Nono, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Kagel, Ligeti, Penderecki, Henze.

Indessen gab es auch anderes Neues. Aus dem sozialistischen Osteuropa kam eine Musik, die sich ungeniert herkömmlicher Materialien bediente – was vielleicht auch daher rührte, dass die dortigen Komponisten Neuer Musik mit der Herstellung von Filmmusik überwinternten (Alfred Schnittke, Edison Denissow). Aus Amerika aber schwappte die minimal music über den Atlantik, deren neuartige rhythmische Prozesse sich mit einfacher Kadenzharmonik verbanden (Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, später John Adams). Hierzulande aber gab es in den 1970er Jahren einen Aufstand der Jungen gegen die Avantgarde, denen zunächst das unpassende Etikett »Neue Einfachheit« angeheftet wurde – eher handelte es sich um Neo-Expressionismus. Man schrieb wieder munter Opern, Sinfonien, Streichquartette, Lieder – kurz: bewährte Gattungen. Materialiter wurden klassische, gar tonale Klänge einbezogen.

Für die neuen Entwicklungen in Europa hatte sich der Begriff »Postmoderne« eingebürgert – ein seltsames, in sich widersprüchliches Wort: post = danach meint das Gegenteil von modern = neu / voran. Jedenfalls beinhaltet der Begriff ein »Danach-Gefühl«. Die Moderne erscheint als etwas Abgeschlossenes, das man hinter sich gelassen hat, so dass man darauf zurückblicken kann. Jedenfalls impliziert dieses Gefühl Abwendung. Indessen ist wohl keine Rückkehr zu einem Davor gemeint, obschon man sich etwa auf Beethoven, Mozart oder Schumann bezog. Einig aber war man sich in der Negation der Avantgarde, ohne nun gleich unmodern zu sein. Die Gallionsfigur der neuen Bewegung, Wolfgang Rihm, lässt sich ohnehin schwer einordnen: Er ist im ganz altertümlichen (romantischen) Sinn ein

Genie und ein Solitär. Was er anpackt, gerät ihm zu einem hochexpressiven Eigenen, angefangen bei der frühen *Musik für Streicher*, einem beethovenianischen Streichtrio, bis hin zu dem nononianischen Orchesterstück *Frau-Stimme*, oder den neuen, das Mittelalter beschwörenden Chorstücken. Tatsächlich hat er im Laufe eines riesigen Schaffens sich die ganze Musikgeschichte anverwandelt – sie in einzelnen Exemplaren »verrihmt«.

In den 1990er Jahren, auch schon vorher, jedoch ein Weiterverfolgen der Avantgarde – quasi als Postavantgarde. Lachenmann arbeitet deren Innovationen gründlich und professionell auf, selbst die von Cage; prägte eine ganze Generation von Schülern. Auch die new complexity Brian Ferneyhoughs und seiner Schule gehört zu solcher Postavantgarde. Indessen betrat auch der späte Nono neue Wege, und die extrem langen und stillen Minimal-Werke Morton Feldmans faszinierten, ebenso die des alten Giacinto Scelsi. Hans Werner Henze indes und Aribert Reimann zogen weiter ihre Erfolgswege.

Heute, in der Situation der neuen Unübersichtlichkeit eines grossen, bunten weltweiten Marktes der Neuen Musik gibt es sie weiterhin: die Postmoderne (oder Postpostmoderne?) und die Postavantgarde, und die Jungen gehen unbekümmert weiter. In der Jubiläumskultur ragen heuer die Säulen »Cage 100« und »Rihm 60« wie Denkmale der beiden Tendenzen: erinnern sowohl an ein aufregendes Damals als auch ein lebendiges Heute und womöglich an ein Bald.

## Ein autobiografischer Anhang

Geboren 1930 in einer badischen Kleinstadt. Klassische musikalische Ausbildung, Musikstudium, dann auch Studium der Musikwissenschaft, also die ganze Geschichte der europäischen Musik von der Gregorianik bis zur Gegenwart (Dissertation über Schönberg) sozusagen inhalierend. Freilich: 1950/51 Pilgerfahrt nach Darmstadt – Varèse, Messiaen, Leibowitz, Adorno als Lehrer, Nono, Boulez, Stockhausen als Kommilitonen. Eintritt in die Szene der Avantgarde. 1954-60 serielles Komponieren an Stockhausen geschult. Um 1960 Begegnung mit der Musik und Musikphilosophie von John Cage. Auch mit Fluxus. Fortan experimentelles Komponieren – zumal für Stimme und »sichtbare Musik«.

Um 1970 Einfluss der 68er Bewegung. Allmähliche Lösung von der Avantgarde-Ästhetik – Gefühl: das läuft sich tot. Damals Neuentdeckungen von Mahler, des späten Schubert, Janáček u.a. Als einem alten Blochianer, Sicht auf das unabgeschlossene Potenzial an Neuem in der Vergangenheit. Aber auch vom seriellen Denken her: Skalen einfacher bis komplexer Klänge, konkreter bis künstlicher, Spektren zwischen traditionellem bis modernem Getön – Klänge sind stets historisch besetzt, insofern war Cages Suche nach »reinen Tönen« von vornherein vergebens. Schon in den 1950er Jahren hatte ich bei einer Analyse von Debussys *Brouillards* entdeckt, dass er da Tonales (C-Dur) und Atonales aufeinander türmt zu einem gemeinsamen

Spektrum. So suchte ich in Werken wie *Canones* Kontinuen zu schaffen zwischen mittelalterlichen, barocken, romantischen bis avantgardistischen Idiomen. Erneuerung überdies der ehrwürdigen Form des Kanons. Freilich ist solches Sowohl-als-auch bzw. Weder-noch irritierend, abseitig, scheinbar bedeutungslos.

Tatsächlich ist da etwas, was ich ästhetisch suche: ein Dazwischen; das Zwischenreich zwischen Zukunft und Vergangenheit, von Avantgardistischem und Traditionellem, von Unmöglichem und Möglichem, banal: von »Konsonanzen« und »Dissonanzen«. Ein neues Stück heißt schlicht *Sonanzen* und hat ein Motto von Hölderlin – Schluss des *Hyperion*:

»Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt.  
Versöhnung ist mitten im Streit, und alles Getrennte findet sich wieder.

Es scheiden und kehren im Herzen die Adern  
und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles.  
So dacht' ich. Nächstens mehr.«

## Cage statt Käfig. Eine Apologie

von Volker Straebel und Matthias Osterwold

»Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die *Musik* betrifft, mehr selbstverständlich ist« – ersetzt man im Eröffnungssatz von Adornos *Ästhetischer Theorie* das Akkusativobjekt *Kunst* durch *Musik*, so findet sich eine Situation geschildert, die heute, ein Jahrhundert nach dem Auszug der europäischen Kunstmusik aus dem verwinkelten Gemäuer der Tonalität und rund sechzig Jahre nach dem Eindringen von elektronischer Klangerzeugung und -bearbeitung, Zufallskomposition und Performance Art in die Konzertmusik, noch immer Gültigkeit zu haben scheint. Bedenkt man, dass die Revolutionen der Jahrhundertmitte von denen des Fin de siècle zeitlich weniger weit entfernt waren als wir heute von jenen, verwundert um so mehr die Hartnäckigkeit, mit der traditionelle Gattungen und Konzertformen den Betrieb der Neuen Musik dominieren. Mit der Selbstverständlichkeit des Nicht-Selbstverständlichen scheint Gewöhnung einhergegangen zu sein, und der »Choque«, dessen Verlust Adorno bereits in den 1940er Jahren in Bezug auf die Hörerfahrung von freitonalen expressiven Werken der Zweiten Wiener Schule konstatierte, bleibt auch bei den innovativen Kompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte heute aus. Der Vorwurf des Clownesken, der reinen »Show«, des Neo-Dada, mit dem man Cage-Aufführungen begegnete, bei denen der Pianist sich auch unter dem Flügel zu schaffen machte und in Spielzeugpfeifen blies, adressierte nur die Ebene der Musikperformance, die heute als in den musikalischen Werkzusammenhang integriert erscheint, ließ aber das klanglich Musikalische und konzeptionell Kompositorische unberücksichtigt. Eine Binsenweisheit ist, dass selbst wenn die Werke über einen Zeitenabstand hinweg unverändert uns überkämen, ihre Wirkung eine stets gewandelte ist, bestimmt durch die jeweilige historische Situation und unsere durch kulturelle Erfahrung veränderte Rezeption. Was aber bleibt, wenn der »Choque« überwunden, die Provokation als historisch gewordene Attitüde entkräftet ist?



Wer sich auf die Suche nach »John Cage und den Folgen« begibt, findet sich mit der kaum entrinnbaren Allgegenwart Cages konfrontiert, einem gewaltigen Kosmos von Bezügen, Einflüssen und dialektischen Abstoßungen im Detail, deren Vielfalt und Vielschichtigkeit schier unüberschaubar scheint. Angelegt mag diese Situation bereits in der Arbeitsweise Cages gewesen sein, in seiner Offenheit für die Vernetzung von Künsten und Künstlern, Interpreten, Tänzern und Theoretikern, Aktivisten und Mykologen. Diese Haltung war ästhetisches wie politisches Programm. So hielt es Cage für ethisches Verhalten im 20. Jahrhundert, im Telefonbuch verzeichnet zu sein (1970) und wandte sich dagegen, in Interviews das Telefon abzustellen: »I prefer the idea we keep open to the ... to the other ...« (1991).<sup>1</sup> Im Positiven offen für Austausch und Teilhabe, im Negativen eklektisch und mitunter unpräzise im Umgang mit seinen Quellen und Anregern, kann Cage als typisch für die Mythen des Landes und der Gesellschaft seiner Umgebung gelten: die – zweifellos nur vorgeblich enthierarchisierte – *salad bowl* des Einwanderungslandes USA, an dessen Westküste er aufwuchs, Europa weit im Rücken; die Emphase von Pioniergeist, Forscherdrang und Erfindungsgabe.

Dass diese Wahrnehmung in Europa durch die Zeitläufe von einer ersehnten (und nur scheinbar erfüllten) Stunde Null, Kaltem Krieg und dem von den Westmächten politisch instrumentalisierten Freiheits- und Autonomiestreben der Kunst geprägt wurde, soll nicht geleugnet werden.<sup>2</sup> Cage wusste in seinen Werken die eindimensionale Agitation zu vermeiden, wiewohl er Gesellschaftskritik und politische Utopie in der Aufführungssituation selbst thematisierte, sei es im Verhältnis von Ausführendem und Rezipient, sei es in der Einübung eigenverantwortlichen und ohne hierarchische Anleitung oder Kontrolle ausgeführten Handelns des Musikers im Kollektiv des Ensembles. Sein Brief an das Orchester des Opernhauses Zürich, das seine *Europerras 1&2* 1991 in völliger Entstellung der Partitur in einen heiteren Melodienreigen verwandelt hatte, zeugt von Cages Enttäuschung über das Scheitern nicht nur einer Aufführung, sondern einer politischen Idee: »Wir [Cage und die Orchestermusiker] sind auf unterschiedlichen Seiten, sowohl musikalisch als auch gesellschaftlich. Die Zukunft ist entweder die der Regierungen, ihrer Kriege und Gesetze; oder die der Welt als *global village*, dem Raumschiff Erde als einer Gesellschaft, die Reiche und Arme verbindet, ohne Nationen, mit ausreichenden Ressourcen zum Leben für alle. [...] Wenn wir unsere Haltung ändern, können wir alle mit unserem Leben auf der Erde triumphieren, statt dass wir, wie mit *Europerras 1&2*, versagen.«<sup>3</sup>

### Composer Performer

Cage und sein Umfeld hatten sich, wie zahllose künstlerische Grenzgänger und Querdenker vor ihnen, teils aus Neigung, teils aus Not an den Rändern des etablierten Musikbetriebs aufgehalten, und es ist kein Zufall, dass der von Cages Lebenspartner 1953 gegründeten Merce Cunningham Dance Company auch die Funktion zukam, ein

vergleichsweise geschütztes Biotop für die Experimente der mit ihr assoziierten Musiker und Komponisten zu etablieren. Wie andere Künstlergruppen bis in die heutige Zeit belegen, laufen Kollektive avantgardistischer Künstlerpersönlichkeiten Gefahr, nicht nur intern ein mitunter problematisches Sozialverhalten auszuprägen, sondern sich auch in ihrer (künstlerisch begründeten oder ökonomisch erzwungenen) Abgrenzung von etablierten Institutionen und Traditionen der Vermittlung und Rezeption zu isolieren und in der Privatheit und Bequemlichkeit eines erweiterten Freundeskreises einzurichten. So fußen viele Konflikte mit konventionellen Ensembles und Musikern, auch wenn sich diese aus eigenem Interesse und ohne Druck der künstlerischen Leitung der zeitgenössischen Musik öffnen, nicht allein in der ästhetischen Uninformiertheit und handwerklichen Borniertheit der Akteure. Sie sind vor allem Zeugnis von monadisch gegeneinander abgeschlossenen Parallelkulturen, in denen die wesentlichen Kategorien europäischer Kunstmusik – Komposition, Partitur, Interpretation, Aufführung, Werk – keine allgemeine Verbindlichkeit mehr haben, insofern sie in babylonischer Verwirrung der Begriffe und Funktionen unversöhnlich widersprüchlich gedeutet und gehandhabt werden.

So ist der Grund für die Ausprägung des Typus des Composer Performer, der Komponist und aufführenden Musiker in Personalunion verbindet, sowohl ästhetischer wie ökonomischer Natur. Zu-meist mit live-elektronischer Klangerzeugung (David Tudor, David Behrman und Gordon Mumma stehen am Anfang einer längst unüberschaubar gewordenen Tradition) oder Stimmperformance (Robert Ashley, Joan La Barbara) assoziiert, reagierten die Composer Performer seit den 1960er Jahren auf die Missachtung durch den etablierten Musikbetrieb mit seinen Förderstrukturen, die in den USA mangels staatlichen Engagements fast ausschließlich auf privater Unterstützung beruhen und eine Tendenz zu programmatischer Beeinflussung und zu Repräsentation und Unterhaltung ausprägen. Der Composer Performer ist unabhängig von anderen Musikern, so dass Ensemble-Gagen und Probenzeit gespart werden. Als Autor der aufgeführten Musik kann er diese der jeweiligen Situation anpassen, und er ist offen für vielfältige Kooperationen (mit Tanz, Film, etc.). Darüber hinaus agiert der Komponist mitunter auch als Veranstalter und Produzent, wie Cage im Text der Verbalpartitur von *Variations V* (1965) notiert: »Veränderte Funktion des Komponisten: zum Telefon, um Geld zu beschaffen.« Um hier Energien zu bündeln, schloss man sich zu Kollektiven zusammen (wie die ONCE Group, Sonic Arts Union, Bang On A Can) oder gründete eigene Ensembles (z.B. Steve Reich and Musicians, Philip Glass Ensemble, Michael Nyman Band).

Bezahlt wird diese Flexibilität mit der Verflüssigung des Werkbegriffes, da nicht mehr die Notwendigkeit besteht, eine Partitur zu fixieren, die als Aufführungsvorschrift sich an Musiker wendet, die nicht mit dem Komponisten in direktem Austausch stehen. In der Regel entstehen nur noch Notizen, die als Erinnerungsstütze dienen, die nicht veröffentlicht werden und daher schwer zugänglich sind, und die nach dem Tod des Komponisten kaum dazu angetan sind,

erneute Aufführungen zu ermöglichen. Wie auch im Bereich der Bildenden Kunst, in der sich bei bestimmten Typen von aus werkimmanenten Gründen unverkäuflichen Installationen ein Markt für reisende Künstler und Aufbauteams ausgebildet hat, wird die Musik der Composer Performer an die Gegenwart ihrer Autoren oder speziell instruierter Vertrauter gebunden. So entsteht eine in der Gründungsphase dieser Musikform kaum vorhergesehene Situation von Exklusivität und historischer Kurzlebigkeit. Im Fall der 2009 verstorbenen Maryanne Amacher ergibt sich beispielsweise gegenwärtig das Problem, dass Darbietungen ihrer Werke eher als Rekonstruktionen denn als Aufführungen gelten müssen.

### Musik als Performance und Situation

Obwohl John Cage sich stets als Komponist im emphatischen Sinne verstand und für fast alle seine Werke Partituren anfertigte, beschreiben diese Partituren doch auch verschiedene Niveaus von Verbindlichkeit, entweder als Aufführungsvorschrift, als konzeptuelle Anleitung zur Erstellung von Realisationen, als Element eines aus indeterminierter Überlagerung konstituiertem Ganzen oder schließlich als Dokument, das posteriorem der Performance erwuchs.<sup>4</sup> So zeigte sich bereits bei den verhältnismäßig konventionellen frühen Werken für Präpariertes Klavier, »als die Musik mein [Cages] Zuhause verließ und von Klavier zu Klavier und von Pianist zu Pianist zog [...], dass nicht nur zwei Pianisten grundlegend verschieden voneinander sind, sondern ebenso zwei Klaviere sich nie gleichen. Statt mit der Möglichkeit der Wiederholung sind wir im richtigen Leben mit der Einmaligkeit der Eigenschaften einer jeden Situation konfrontiert.«<sup>5</sup> Diese Einzigartigkeit der Situation ist weniger durch die historische Bedingtheit der Dichtungsgummis, Trommelbremsen und elektronischen Geräte gegeben, die Cage in seinen Partituren vorschreibt, sondern hauptsächlich durch die Emphase des Aspekts der Performance, die unerbittliche Gegenwart und Unwiederholbarkeit der Ereignisse einer Aufführung. Während wir in traditioneller Musik gewohnt sind, durch die jeweilige Interpretation hindurch ein dieser und allen anderen möglichen Interpretationen verbindlich zugrundeliegendes Werk zu hören (dies gilt ebenso für die Gefilde der populären Musik, wo Cover-Fassungen und Karaoke sonst nicht denkbar wären), findet sich bei Cage seit den 1950er Jahren in der Regel die Konzentration auf das unwiederholbar Gegenwärtige der Aufführung, das strukturell durch die Komposition, nicht sekundär durch Musiker und Konzertsituation gegeben ist.

Das Verständnis von Musik *als* Performance ist vielleicht die prominenteste Konsequenz von Cage. Seine Distanz zu Tonkonserven, die er als der Natur der Musik nicht gemäß betrachtete,<sup>6</sup> geht damit einher. 1958 äußerte er in seinem legendären, von Pausen durchsetzten Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen zu seinen damals aktuellen Kompositionen, sie seien keine »vorgefertigten Objekte [...]. Sie

sind Gelegenheiten, um Erfahrungen zu machen, und diese Erfahrungen werden nicht nur mit den Ohren, sondern auch mit den Augen gemacht. Das Ohr allein ist kein Geschöpf. Ich habe bemerkt, dass beim Hören einer Schallplatte meine Aufmerksamkeit zu einem sich bewegenden Gegenstand oder dem Spiel des Lichts wandert. [...] Es wird evident, dass Musik eine ideale Situation ist, nicht eine reale.«<sup>7</sup> Die Sprengkraft, die damals in dem unmittelbar folgenden Satz lag, ist heute kaum mehr nachzuvollziehen. Zur Selbstverständlichkeit ist nämlich inzwischen geworden, dass man das Bewusstsein gebrauchen kann, um die Umgebungsgeräusche ebenso zu ignorieren wie alle Frequenzen, die nicht der temperierten Stimmung entsprachen, ebenso alle unerwünschten Klangfarben, um schließlich die zur Verfügung stehende Erfahrung zu kontrollieren und zu verstehen [sic!], oder dass man umgekehrt den Wunsch aufgeben kann, das Geschaffene und seine Funktion zu verbessern und vielmehr als sensibler Empfänger Erfahrungen aufzunehmen. Nicht mehr sollte es um die musikalische Faktur gehen, die von der Aufführung für den Bereich des Hörens bloß artikuliert wurde, sondern um die Erfahrung der gesamten, realen Situation, für die die Musik porös werden musste, um sich ihr zu öffnen. Die Entdeckung der Situation als Gegenstand ästhetischer Arbeit in einigen Strängen der Klang- und Installationskunst gehört zu den Folgen dieser Haltung.

### John Cage und die Folgen

Die eigentliche Konsequenz Cages liegt also nicht in der Adaption von Kompositionsmethoden durch Heerscharen von Epigonen oder dem Kotau vor Stille und Nicht-Intentionalität, sondern in dem grundsätzlich gewandelten Bewusstsein der Rezipienten, die eine unwiederholbare multisensorische Erfahrung machen. Statt ein Werk aus einer Aufführung zu filtern, setzen wir uns schonungslos dem Jetzt aus, statt regressiv der Erfüllung von Erwartungen zu frönen, hören wir Klänge an Stelle von Autorenintentionen, Narrationen oder Gefühlen, die ausgedrückt und kommuniziert zu werden vorgeben: »Neue Musik: Neues Hören. Kein Versuch zu verstehen, was gesagt wurde, denn wenn etwas gesagt werden würde, hätten die Klänge die Form von Wörtern erhalten. Einfach Aufmerksamkeit für die Aktivität von Klängen.«<sup>8</sup> Damit wurde Cage zum Hanslick des 20. Jahrhunderts und unternahm es wie dieser, »siegreiche Mauerbrecher gegen die verrottete Gefühlsästhetik auf den Kampfplatz zu tragen und einige Grundsteine für den künftigen Neubau bereitzulegen.«<sup>9</sup>

Dieser Neubau sollte kein System etablieren und Antworten geben, er sollte vielmehr Raum schaffen, um Fragen zu stellen und Handlungen auszuführen, deren Folgen unvorhersehbar sind. Experimental Music, zunächst von Cage als Beschreibung seiner Arbeit zurückgewiesen,<sup>10</sup> wurde zum Leitbegriff einer Musik, die »Klänge sie selbst sein lässt, statt sie für den Ausdruck von Gefühlen und Ordnungen zu missbrauchen.«<sup>11</sup> Dabei beschreibt experimentell stets eine

ergebnisoffene Situation, nicht eine Handlung, die gelingen oder scheitern kann. Das Experiment, als in das Sprachspiel der Avantgarde adaptiertes Verfahren der Wissenschaft, sollte von den 1960er Jahren an, insbesondere in der Folge Alvin Luciers, zum weit verbreiteten Modell avancierten Komponierens werden. Dabei erscheinen die Klänge allerdings oftmals wieder semantisch konnotiert, indem sie auf das naturwissenschaftliche Experiment als Grund ihrer Produktion verweisen. Dass Cage diesen Widerspruch in seinen Werken selbst austrug, wenn er, wie in *Atlas Eclipticalis* (1961/62), Tonkonstellationen aus Sternenkarten ableitete, und an Stelle von Gefühlsausdruck die »Übersetzung des gegenwärtigen Verständnisses von der Arbeitsweise der Natur in Kunst«<sup>12</sup> setzte, sei ausdrücklich erwähnt. Dieser Widerspruch führt über die didaktische Exemplifikation der Musik als Erfahrungsgegenstand für im Sinne Cages aufgeklärte Hörer hinaus. Er gewinnt die Poesie zurück und öffnet eine neue Ebene ästhetischer Erfahrung der sonst bloß parametrisch kalkulierten Klangwelt. Wie der Ich-Erzähler am Ende von Camus' *Der Fremde* werden wir so »angesichts [einer] Nacht voller Zeichen und Sterne [...] empfänglich für die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt.«<sup>13</sup>

1\_ John Cage und Richard Kostelanetz: *Conversation with John Cage* [1967, 1968, 1970], in: *John Cage. An Anthology*, hrsg. v. Richard Kostelanetz. New York: Praeger 1970, S. 6-35, hier S. 6; John Cage: *Musicage. Cage muses on words, art, music* [1990-92], hrsg. v. Joan Retallack. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press 1996, S. 90.

2\_ Vgl. Serge Guilbaut: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*. Übers. v. Ulla Biesenkamp. Amsterdam – Dresden: Verlag der Kunst 1997. Orig. publ.: *How New York stole the idea of modern art*, Chicago Univ. Press 1983; Amy C. Beal: *New music, new allies. American experimental music in West Germany from the zero hour to reunification*. Berkeley, CA: University of California Press 2006.

3\_ John Cage: *Letter to Zurich* [sic, 1991], in: *Cage, Writer. Previously uncollected pieces* hrsg. v. Richard Kostelanetz. New York: Limelight Editions 1993, S. 255-256.

4\_ Cages 1972 entstandene Verbalpartitur *Variations VII* trägt den Untertitel »7 statements re a performance six years before« und beschreibt Aufführungen im Oktober 1966.

5\_ John Cage: *How the Piano Came to be Prepared* [1972], in: *Cage, Empty Words. Writings 1973-1978*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press 1979, S. 7-9, hier S. 8.

6\_ John Cage und Richard Kostelanetz: *A Conversation about Radio*, in: *Musical Times*, Jg. 72, H. 2 (1986), S. 216-227, hier S. 224.

7\_ John Cage: *Composition as Process. I. Changes* [1958], in: *Cage, Silence. Lectures and Writings*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press 1961, S. 18-34, hier S. 31-32.

8\_ John Cage: *Experimental Music* [1957], in: *Cage, Silence*, a.a.O., S. 7-12, hier S. 10.

9\_ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig 1854. Reprint: Darmstadt 1991, S. V.

10\_ Vgl. John Cage: *Experimental Music*, a.a.O., S. 7.

11\_ John Cage: *History of Experimental Music in the United States* [1958], in: *Cage, Silence*, a.a.O., S. 67-75, hier S. 69.

12\_ John Cage: *Experimental Music*, a.a.O., S. 9.

13\_ Albert Camus: *Der Fremde [L'Étranger]*, 1940], übers. v. Georg Goyert und Hans Georg Brenner. Reinbek: Rowohlt 1969, S. 122.



## Die Ambivalenz des Neuen

### Wolfgang Rihm und der Wandel der Neuen Musik Unorthodoxe Komponisten als Jubilare – Paradoxien diesseits und jenseits des Zufälligen

von Rudolf Frisius

Es gibt zufällige Ereignisse und Ereignis-Konstellationen, bei denen man sich fragen kann, ob sie auch erhellendes Licht auf weniger Zufälliges lenken können. Dies gilt auch im Bereich der Neuen Musik, wenn dort die aktuelle Bedeutung von Jubiläen oder Gedenktagen zur Debatte steht, oft auch in mehr oder weniger paradoxen Konstellationen.

Anlässe zu solchen Überlegungen kann man auch im Jahre 2012 finden, in dem nicht nur der 100. Geburtstag von John Cage gefeiert wird, sondern auch der 60. Geburtstag von Wolfgang Rihm. Lassen sich – auch abseits von den Zufälligkeiten des Dezimalsystems und von zeitbedingten Besonderheiten des Kulturlebens – Gründe dafür finden, über die historische und aktuelle Bedeutung zweier so unterschiedlicher Komponisten nachzudenken?

Die Meinung, der Rang eines Komponisten bemesse sich weniger an dem, was er schafft, als an dem, was er abschafft, kann vielleicht heute (wieder?) als altmodisch gelten. Im Falle von Cage und Rihm ist sie schon deswegen unbefriedigend, weil beide – und zwar in radikaler Verschiedenheit – so Vielfältiges und Unterschiedliches produziert haben, dass es sich durch pauschale negative Abgrenzungen nicht zureichend beschreiben lässt. Andererseits kann beim Nachdenken über beide auch deutlich werden, dass – zumindest im ersten Ansatz – oft leichter gesagt werden kann, was eine Musik nicht ist: Die Versuchung liegt nahe, Cage als nicht-intentionalen und Rihm als anti-konstruktivistischen Komponisten zu etikettieren. Solche Etikette könnten auch deswegen attraktiv erscheinen, weil sie vielleicht anregen zu Versuchen abgrenzender Profilierung: Cage, der Begründer der Geräusch- und der Zufallsmusik, als Rebell gegen das tonstrukturelle Musikdenken seines Lehrers Schönberg – Rihm, der Pionier spontaneistisch-(neo-)expressiven Komponierens, als Rebell gegen das integrativ-konstruktivistische serielle Musikdenken seines Lehrers Stockhausen. Solche und ähnliche Abgrenzungen von Lehrer und

Schüler könnten – ungeachtet der Tatsache, dass Cage und Rihm auch andere Lehrer hatten – in gewissen Grenzen vordergründig plausibel erscheinen und vielleicht auch Gemeinsamkeiten zwischen den so abgegrenzten »Schülern« Cage und Rihm vortäuschen. Andererseits können und sollten sie vielleicht zumindest dadurch weiterhelfen, dass sie anregen zur genaueren kritischen Überprüfung.

Radikalere Gegensätze als zwischen Kompositionen von Schönberg oder Cage, von Stockhausen oder Rihm kann man sich zunächst nur schwer vorstellen: Schönberg geht von der Strukturierung eindeutig bestimmter Tonhöhen aus, Cage dagegen von Zeitstrukturen mit nur teilweise oder gar nicht vorbestimmten Klängen. Stockhausen geht aus von einer kompositorischen Idee, aus der ein vollständiges Werk oder sogar ein großer Werkzyklus logisch zwingend abgeleitet werden soll, während Rihm der spontanen, sich frei und unvorhersehbar entwickelnden, sich direkt und in voller sinnlicher Konkretion äußernden kompositorischen Inspiration den Vorrang gibt (nicht nur in einzelnen Werken, sondern auch bei der oft jahrelangen Ausarbeitung von Werkzyklen mit Titelwörtern wie *Klangbeschreibung* oder *Unbenannt*; in Werken mit vorgegebenem Text, insbesondere für das Musiktheater, spielen indes Aspekte der Vorplanung oft eine größere Rolle).

Weder Cage noch Rihm haben in offener Verbal-Rebellion gegen ihre Lehrer polemisiert, sondern allenfalls implizit in ihrer Musik: Cage ersetzte in *Bacchanale* Schönbergs zwölf Töne durch zwölf tonal unbestimmte präparierte Klavierklänge einer surrealistisch-pseudoafrikanischen Experimentalmusik. Rihm zitierte in seinem Orchesterstück *Sub-Kontur* ein Formel-Fragment seines Lehrers im üppigen mollnahen Klangbild, verbunden mit (nostalgischen?) Reminiszenzen älterer Neuer Musik.

Beide, Cage und Rihm, versuchten ihre Lehrer gerade dadurch zu ehren, dass sie sich so weit wie möglich von ihnen entfernten, ohne dabei einerseits den Wert ihrer Anregungen, andererseits die Energie der Suche nach dem eigenen Weg zu verdrängen. Beide waren sich, jeder auf seine Weise, bewusst, dass ein jüngerer Komponist, der sich nicht verleugnen will, nicht ohne Weiteres in die Fußstapfen eines Älteren treten kann, sondern dass er auf der Suche nach sich selbst erst Weg und Richtung finden muss. Das kann selbst in der Suche nach alternativen Vorbildern deutlich werden (z. B. Satie als Vorbild für Cage, Sibelius als Vorbild für Rihm). Entscheidend bleibt aber in jedem Fall die Frage, ob – und gegebenenfalls in welcher Weise – die Auseinandersetzung mit Älterem hilfreich sein kann bei der Suche nach Neuem.

Schwierig ist schon die Frage, ob das, was Cage und Rihm suchten, sinnvoll mit demselben Wort bezeichnet werden kann und sollte: Ist die Suche nach neuen Klängen vergleichbar mit der Suche nach einer neuen (wiederbelebten?) Ausdrucksmusik?

Die Überzeugung, dass beides untrennbar miteinander verbunden bleiben sollte, war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis (mindestens) in die 1950er Jahre hinein wohl weiter verbreitet als später – auch in derjenigen Musik und bei denjenigen Komponisten,

die Wolfgang Rihm oft als Vorbilder und wichtige Anreger benannt hat: Debussy – Schönberg (vor allem in seiner frei-atonalen Musik um 1910) – Busoni (vor allem in der unkonventionellen Freiheit neuer ästhetischer Ansätze, nur partiell in seiner kompositorischen Praxis) – Varèse (vor allem in der kühn innovativen Energie instrumentaler Werke wie *Arcana*, weniger in der Busonis theoretischen Spuren folgenden Suche nach neuen technisch produzierten Klängen).

Rihm war keineswegs der erste, der sich solchen Vorbildern verpflichtet fühlte, aber sie interessierten ihn in anderer Weise als seine Vorgänger: Die Freiheit, die sie versprochen, bezog Rihm nicht nur auf eine vor ihnen liegende künstlerische Vergangenheit, sondern auch auf neuere Tendenzen, die näher an seine eigene Gegenwart heranzuführten: Dem Aufbruch der Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts in neue Bereiche jenseits der traditionellen tonalen Musik waren relativ rasch Versuche der Etablierung neuer kompositorischer Ordnung(en) gefolgt, die manchmal – auch in Schönbergs Zwölftonmusik – nicht frei blieben von Spuren der (absichtlich versuchten oder vielleicht auch unabsichtlich erreichten, möglicherweise in beiden Fällen weitgehend illusionär bleibenden) Restauration. Junge Komponisten der 1950er Jahre hatten sich dagegen mit Ansätzen eines radikal innovativen Konstruktivismus zu wehren versucht. Etwa ein Vierteljahrhundert später war Wolfgang Rihm dann einer der ersten, die gegen diese (einstige) Rebellion zu rebellieren versuchten: mit dem Appell zur Neubelebung frei-expressiven Komponierens als Gegenwehr gegen (angebliche oder tatsächliche) Ermüdungserscheinungen eines inzwischen etablierten und in vorgerückte Jahre gekommenen Konstruktivismus. Die damals beginnenden kontroversen Diskussionen konzentrierten sich rasch auf die Frage, ob die Opposition der Jüngeren tatsächlich den Weg für Neues bereiten oder nur der Rückkehr zu Älterem den Weg bereiten würde.

### Eine kompositorische Entwicklung diesseits und jenseits der Avantgarde

Die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Expressivität hat in der Neuen Musik Westdeutschlands vor allem in den 1970er Jahren eine merkwürdige Rolle gespielt, was zeitweise den Eindruck aufkommen ließ, die Musik einiger junger westdeutscher Komponisten tendiere zur Herauslösung aus internationalen Kontexten der Musikentwicklung und es beginne eine nationale Sonderentwicklung, die sich vielleicht sogar auch als Distanzierung von der bis dahin vorherrschenden internationalen Offenheit und Vielseitigkeit artikulieren könnte. Wolfgang Rihm, der wohl produktivste und profilierteste Vertreter der damals rebellierenden westdeutschen »Jungkomponisten«, hat allerdings viel dazu beigetragen, dass es so weit nicht gekommen ist. Er, der in seiner Musik schon frühzeitig eigene Positionen bezogen hatte, hat in der Kommunikation mit anderen, auch mit entschieden anders Denkenden, bald mit entwaffnender

Freundlichkeit, bald einfallsreich und flexibel argumentierend das Diskussionsklima verändert und zur ideologischen Entkrampfung beigetragen – und im Laufe seiner kompositorischen Entwicklung ist deutlich geworden, dass er sich nicht nur mit traditioneller Musik und mit frei-expressiver Musik des 20. Jahrhunderts intensiv auseinandergesetzt hat, sondern auch mit der Musik profilierter Komponisten der jungen Generation nach 1945 (nicht nur Stockhausen, sondern beispielsweise auch Nono, Feldman und Boulez gehören zu den älteren Komponisten, mit denen er intensiv kommuniziert und denen er Werke gewidmet hat). Dabei war wichtig, dass Rihm nicht nur verbal, sondern auch in der Musik selbst sich undogmatisch zeigte. Auf das Bild des inbrünstigen Ausdrucksmusikers, das seine ersten spektakulären Uraufführungen vermitteln konnten, wollte er sich nie festlegen lassen. Schon in seinen Jugendwerken finden sich prägnante Beispiele dafür, dass es zwischen heftigsten Ausbrüchen und äußerster lyrischer Zartheit auch vielfältige, sogar bisweilen witzig-verschmitzte Zwischentöne geben kann (deren Spuren von Jugendwerken bis in die frühe 1. Kammeroper *Faust und Yorick* und darüber hinaus geführt haben, beispielsweise bis zu einer mit historisch-populärmusikalischen Anklängen spielenden *Music-Hall-Suite*, 1979, und zu zahlreichen ironisch verspielten Klavierwalzern).

Heinz Klaus Metzger, der strenge Musikkritiker und Musikphilosoph im Geiste Adornos, hat einmal erzählt, wie er mit dem jungen Wolfgang Rihm über seine Musik ins Gespräch gekommen ist. Die Musik, die er zu lesen bekam, war notiert mit vielen Zeichen für häufig zu wiederholende Figuren. Was Metzger davon hielt, machte er deutlich, indem er bereitwillig das dafür verbreitete Spottwort »Faulenzer« übernahm. Rihm hat ihn dann aber geduldig erklärt, warum es ihm dabei ging: um die Artikulation manischer Expressivität. Diese Zeichen waren im Sinne orthodoxer Nachkriegs-Avantgarde-Ästhetik musikalisch inkorrekt, aber das hat Rihm damals (und auch später) offensichtlich nicht gestört. Diese (keineswegs naive) unorthodoxe Unbefangenheit im Umgang mit Konventionellem findet man schon in Werken, die frühzeitig noch in Rihms Schulzeit entstanden sind, beispielsweise in einem Zyklus von 1966/67 entstandenen *Préludes*. Im ersten Stück, das wie ein pentatonisch ver-rutschtes Klavierstimmer-Präludium beginnt und sich dann im Zwi-licht chromatisch dagegen gespannter Basstöne fortsetzt, mehrfach changierend zwischen verschiedenen Tonarten – in einem anderen, locker tänzelnden Stück mit verfremdenden Farbtupfern einzelner keck hineingesetzter hoher Töne. Hier – wie auch noch in vielen späteren Werken Rihms – erschienen selbst scheinbar bekannte Tonbeziehungen immer wieder aufgefrischt durch ungewöhnliche Zutaten oder formale Kontexte. In dem 1979 entstandenen *Ländler* für Klavier (zu dem später auch eine sparsam orchestrierte Fassung entstanden ist) wird eine nostalgisch leise, windschief verfremdete (pseudo-)tonale Musik immer wieder ins Stocken gebracht durch einzelne Töne, die den harmonischen Fluss bald anhalten wie in einem Trugschluss, bald umlenken in andere Bereiche. Im 3. Stück

eines in den 1992 begonnenen Zyklus mit dem Obertitel *Vers une symphonie fleuve* erkennt man Elemente des Unterbrechens und Anhaltens nicht als fremd (über an Tonales erinnernden Grundharmonien) hinzutretende Einzeltöne, sondern als vereinzelt, aber in prägnanten Kontrasten hinzugefügte Konfigurationen: leise, kurze Ketten tonaler Dreiklänge hoher Streicher, die sich den dunklen Klangströmen anderer Instrumentalgruppen überlagern wie etwas einst Vertrautes, aber inzwischen fremd Gewordenes.

So eigenwillige und originelle Dialektik im Umgang mit Neuartigem und Fremdem findet man oft bei Rihm (beispielsweise auch in einigen 1999 entstandenen kurzen Klavierstücken, die sich unter dem zyklischen Titel *Zwiesprache* an verstorbene Freunde richten), allerdings nicht in allen seinen Entwicklungsphasen: Bekannt wurde er seit den mittleren 1970er Jahren, zu einer Zeit, als er mit skandalträchtigen Konfrontationen des Alten und Neuen provozierte – beispielsweise mit einem sehr langsam und wuchtig anschwellenden Basston, wenig später mit einer extrem langen Pause und dann mit einem unvermittelt und extrem laut einsetzenden Tutti-Akkord zu Beginn der 1975 entstandenen *Zweiten Symphonie*. Zwei chromatisch gegeneinander gesetzte Töne (oder Tonarten?) und ein kolossaler Dur-Moll-Mischklang erscheinen hier gleichsam als plakative Verkürzung und Umfunktionierung von Anfang und Ende eines spätromantischen Vorbilds, der symphonischen Dichtung *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss. Das ebenfalls 1975 entstandene *Klavierstück V (Tombeau)*, das als Gedenkmusik für Ingeborg Bachmann entstanden ist, beginnt mit einer Übertragung dieses Anfangseffekts auf den Konzertflügel: Ein donnerndes, in tiefer Lage oktaviertes c, das langsam ausklingt – wie ein monumentales Trümmer-Bruchstück der Tonart c-Moll, die dann später ausdrücklich, aber in wilden Repetitionen verfremdet erscheint, in chromatische und figurative Turbulenzen gerät und, noch später, nach tumultös kontrastierenden Kontrastpassagen reprisesartig wiederkehrt, schließlich in Bruchstücken einer Coda zerfällt.

In dem derselben Schaffensperiode entstammenden *III. Streichquartett (Im Innersten)* (1976) erscheinen Allusionen an (scheinbar) Bekanntes in andersartigen Kontrastwirkungen, deren Vorformen man schon in einem früheren monumentalen Orchesterwerk finden kann, das 1973/74 entstanden ist und dessen erfolgreiche Donaueschinger Uraufführung im Jahre 1974 als wichtiger Durchbruch in Rihms Karriere angesehen werden kann: Das aus vielen, teilweise ineinander verschachtelten Einzelsätzen bestehende dritte Streichquartett und das siebensätziges Werk *Morphonie (1972/...)* – Sektor IV für Orchester mit Solo-Streichquartett (1973/74) sind geprägt von drastischen Gegensätzen zwischen heftig ausbrechenden und lyrisch beruhigenden Passagen. Letztere zeigen besonders deutliche Anspielungen an Vergangenes: Ruhig fließende Tonbewegungen im Orchesterstück – weiträumig aufsteigende Melodien wie in einer Zwölftonreihe des späten Alban Berg, an den auch die Allintervallstruktur und das Zentralintervall mit seinen biographisch verschlüs-



selten Initialen erinnern. Im Streichquartett reichen die historischen Reminiszenzen noch weiter zurück: Das Stück beginnt mit einem extensiv auskomponierten Konflikt zwischen zwei chromatisch benachbarten Tönen: as und g – in vielfältigen Umspielungen, gleichsam als komplex kontrastierendes Gegenmodell zum provozierend einfachen Beginn der *Zweiten Sinfonie* (mit des und c): Zu Beginn der Sinfonie erscheint ein Kontrast zwischen extrem lauten Einzelereignissen: Ein tiefer, im Zentrum akzentuierter Einzelton als massiver Schwellklang – eine nach langer Pause einen Halbton tiefer jäh einsetzende, den gesamten Tonraum erfüllende Akkordballung. Im Streichquartett erscheint ein ganz anderer Leittonkontrast: überwuchert von dichten Tonkaskaden – eingeschmolzen in eine größere Formentwicklung, die nicht in energische Eruptionen mündet, sondern in lyrische Beruhigung mit deutlichen Anklängen an längst vergangene tonale Musik in C-Dur. Der stark hervorgehobene Ton g erscheint hier, ähnlich wie übrigens auch mehrfach im *Klavierstück V*, oft als Dominante zum Grundton c.

Solche und ähnliche Stellen könnten die Frage provozieren, ob hier die Hinwendung zur Ausdrucksmusik sich als Rückwendung zu Ausdrucksidealen früherer Zeiten artikulieren kann und soll – mit retrospektiven Allusionen, anderwärts auch mit direkten (meistens verfremdeten) Zitaten. Diese Extremposition hat Rihm allerdings keineswegs verabsolutiert und längerfristig zementiert: Schon 1978, in seinem ersten offiziellen Vortrag auf den Darmstädter Ferienkursen, hat er vor übertrieben deklariert und verabsolutierter Emotionalität gewarnt. Einige Jahre später hat er mir versichert, die (oft als emotionale Symbole eingesetzten) Zitate seien aus seiner Musik verschwunden. Inzwischen hatten sich in seiner kompositorischen Entwicklung die Akzente verschoben – in eine Richtung, die sich erstmals im 1980 entstandenen *Klavierstück VII* angedeutet hat. Auch dort gibt es noch spektakuläre retrospektiv-stilistische Anspielungen und (Quasi-)Zitate, aber in anderem Kontext als zuvor: nicht als plakative oder breit ausgeformte Kontraste, sondern als blitzartige Ausbrüche aus einer ganz andersartigen Musik, deren unverwechselbares Gepräge schon in den ersten beiden Tönen des Stückes deutlich erkennbar wird: Zwei gegensätzliche Anfangstöne einer markanten oktavierten Melodie – der erste kurz und scharf akzentuiert, der zweite leise und länger ausgehalten. Diese Figur präsentiert auf knappstem Raum, was Rihm später als *Chiffre* bezeichnet hat: mit einem Wort, das später zum Titel eines instrumentalen Ensemblestücks wurde, der Keimzelle eines *Chiffre-Zyklus* mit wechselnden instrumentalen Besetzungen.

*Klavierstück VII* ist vollständig geprägt von der Klang-Chiffre, mit der die Musik beginnt, aber die Musik ist gleichwohl alles andere als monoton: mit zahlreichen Wechsellagen der Binnen-Intervalle, der Tonlagen und der rhythmischen Profile, mit Einschüben und Abweichungen, mit im Verlaufe des Stückes zunehmend häufiger und deutlicher sich herausbildenden Anspielungen an (scheinbar oder tatsächlich) Bekanntes, z. B. Triller und Tremoli, punktierte Rhythmen oder brüsk

ornamentierte Töne (wie zu Beginn des Hauptthemas des ersten Satzes von Beethovens letzter Klaviersonate op. 111). Diese und ähnliche (kleineren und größeren) Ausbrüche, die oft ebenso rasch auftreten wie kurz darauf wieder verschwinden, bereiten den Weg zum plötzlich überraschenden Ausbruch eines wild gehämmerten Es-Dur-Dreiklanges (bei dem Rihm an den verzweifelt auf dem Klavier herumdonnernden Hauptdarsteller eines alten Beethoven-Films dachte) – eines Akkordes, der kurz tonal weitergeführt wird, dann aber unvermittelt mit vermehrter Kraft wiederkehrt, bis schließlich die Musik ins Stocken gerät und dann zu einem paradox ruhigen Abschluss führt.

In dieser Musik wechseln Altes und Neues, Konsistentes und Disparates, Exzessives und Gebändigtes in immer neuen Konstellationen so, dass die Prägnanz der Klänge und Klangkonstellationen ins Zentrum rückt und stilistische Allusionen nur als ein Merkmal unter vielen gehört werden können. Morphologie und Ausdruckskraft der einzelnen Klangzeichen gewinnen hier und in vielen später entstandenen Stücken an Bedeutung – als zentrale musiksprachliche Elemente einer zweiten, vor allem die 1980er Jahre prägenden Periode, der dann später seit den 1990er Jahren neue Ansätze einer stärker kontinuierlichen, auf Klangfluss und Linearität konzentrierten Formentwicklung gefolgt sind.

Bedeutsam war und ist, dass diese kompositorische Entwicklung zunächst jenseits der streng avantgardistischen Musikszene begonnen und auch später den Kontakt zu anderen (auch oder sogar vorwiegend traditioneller Musik verbundenen) Bereichen nie ganz verloren hat. Rihm hat sich in seiner Musik fast ausnahmslos mit traditionell etablierten Klangmitteln und Aufführungsformen begnügt und Musik nicht nur für spezielle Avantgarde-Veranstaltungen geschrieben, sondern auch für der traditionellen Musik und Musikpraxis näher stehende Aufführungszwecke, oft sogar in Programmkombinationen mit traditioneller Musik (im Wechsel von Stück zu Stück, bisweilen sogar mit neu komponierten Interpolationen in oder komponierten Kommentaren zu älterer Musik). Rihm hat aktuelle kompositorische Beiträge nicht nur zur Klavier-, Kammer-, Ensemble- und Orchestermusik geleistet, sondern auch zum Musiktheater (mit so unterschiedlichen Beiträgen wie der viel gespielten 2. Kammeroper, der hochexpressiven Künstleroper *Jakob Lenz* nach Georg Büchner, oder *Hamletmaschine* nach (Shakespeare und) Heiner Müller oder *Ödipus* nach Sophokles/Hölderlin, Nietzsche und Heiner Müller oder *Die Eroberung von Mexiko* nach Antonin Artaud und Octavio Paz), sogar zur vokalen oder vokal-instrumentalen geistlichen Musik für Konzertsaal oder Kirche.

Rihm ist ein undogmatischer und vielseitiger, intensiv produktiver und facettenreicher Exponent einer Neuen Musik diesseits und jenseits der Avantgarde, die offen ist für Altes und Neues, für Prägnanz und Intensität, für direkte Zugänglichkeit und den Mut zur Komplexität.



# Das Berliner Künstlerprogramm des DAAD

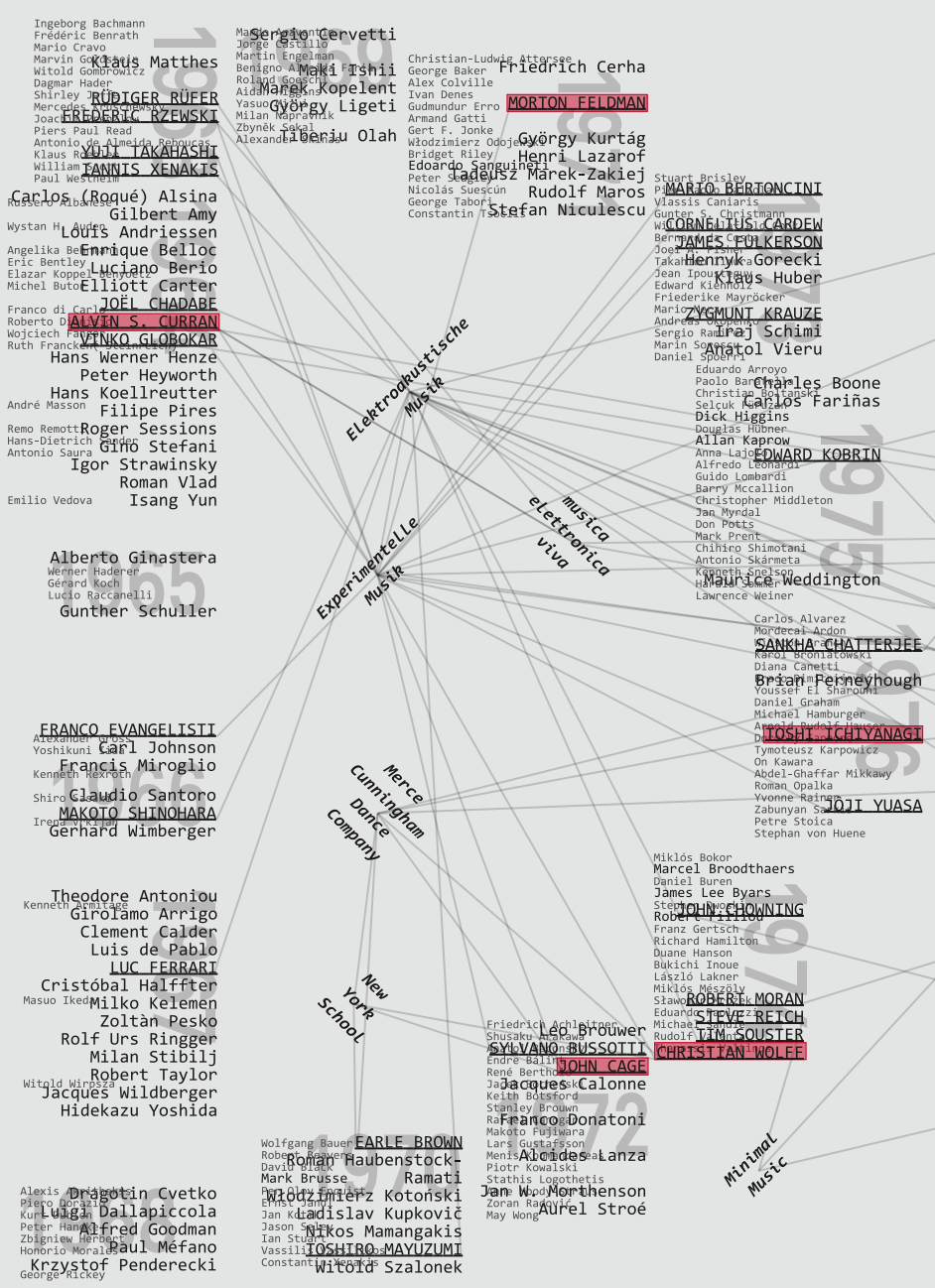
## Musik-Stipendiaten im Kontext

von Frank Gertich

Seit 1963 lädt das Berliner Künstlerprogramm des DAAD (bis 1965 »Artists-in-Residence«-Programm der Ford Foundation) Kreative von Weltrang auf jeweils ein Jahr nach Berlin ein. Das Programm vergibt seine Stipendien in verschiedenen Sparten – heute sind das Bildende Kunst, Literatur, Film und Musik –, mit dem ausdrücklichen Anspruch, durch diese interdisziplinäre Disposition Begegnungen zwischen den Künsten zu vermitteln. Die von der seit vielen Jahren durch Ingrid Beirer betreuten Musikabteilung eingeladenen Künstler und die von ihr organisierten Konzertveranstaltungen, darunter das Festival »Inventionen«, prägen das Musikleben der Stadt nachhaltig.

Die folgende Graphik stellt die Komponisten und Musikerinnen vor den Hintergrund der Gäste der anderen Sparten und in den Kontext einiger ausgewählter, vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD besonders geförderter musikalischer Spielarten und Gruppierungen. Komponisten und Komponistinnen, deren Werke im Rahmen der diesjährigen MaerzMusik zur Aufführung kommen, sind rot markiert.<sup>1</sup>

1\_ Text und Gestaltung: form.inhalt (Frank Gertich)





Improvisation  
Traditionelle Musik

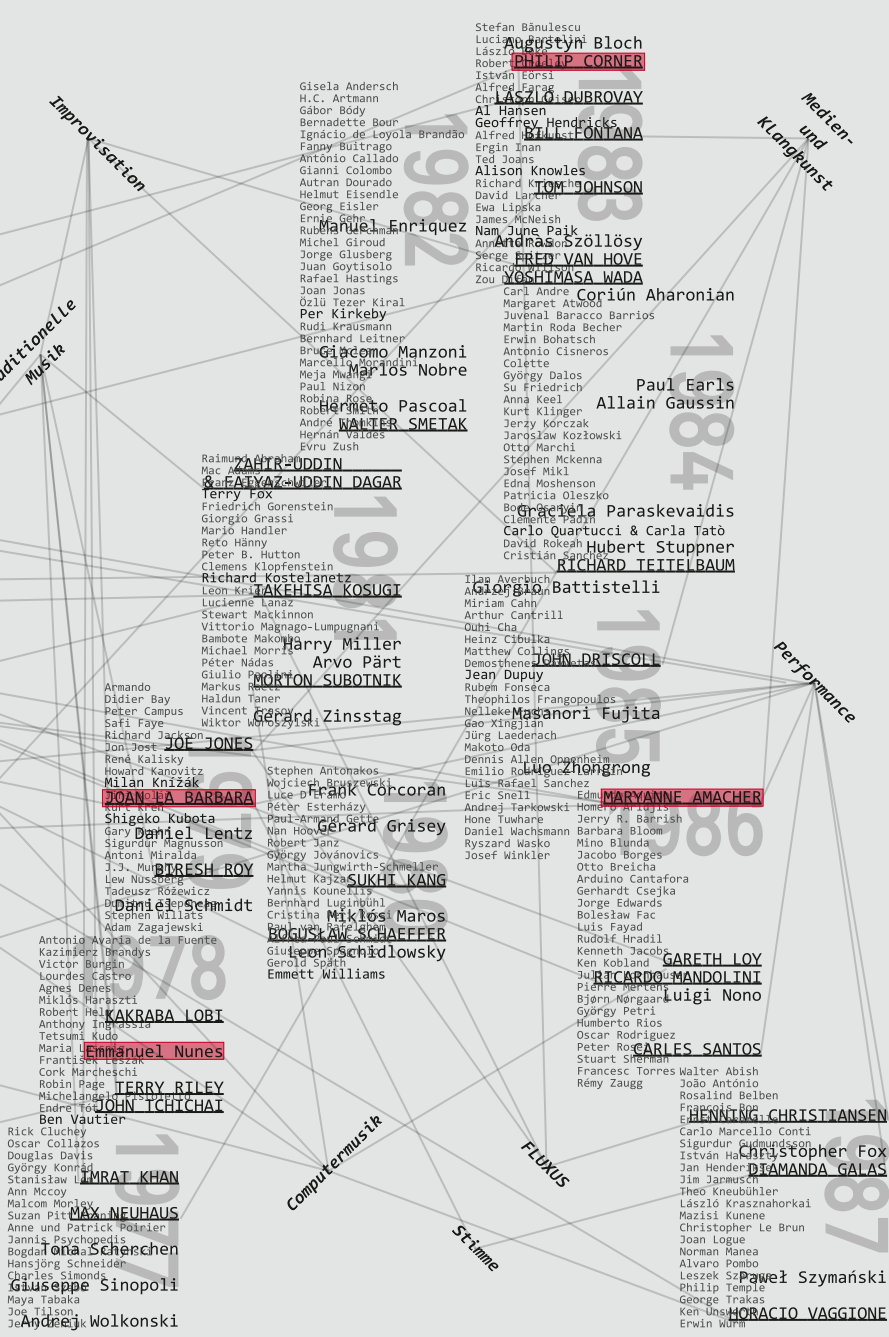
Medien- und Klangkunst

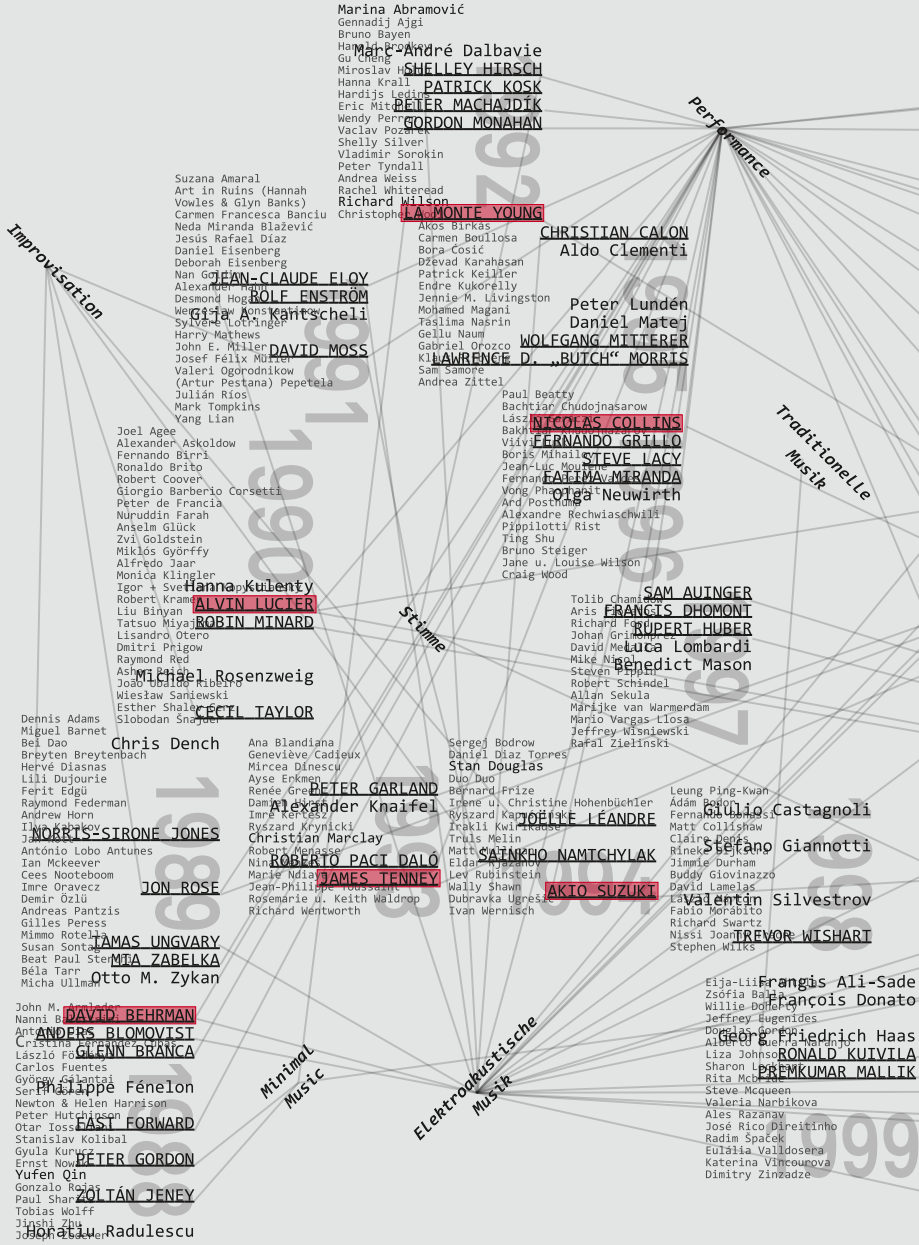
Performance

Computermusik

Stimme

FLUXUS





Janet Cardiff  
László Darvasi  
Tacita Dean  
Lucinda Devlin  
Carlos Franz  
Hyung-EEL ENH  
Pierre Huyghe  
Ann Veronica Janssens  
Einar Kásson  
Lise Labby-Rauson  
Michele Meta  
Francisco de Peña  
Sophie Calle  
Zhai **MARTO VERANDI**

José Eduardo Agualusa  
**Paweł Althamer**  
**RICHARD BARRETT**  
Mark Bell  
Hugo Hamilton  
Glenn Ligon  
Arnout Muijs  
Dzame Nerwen  
Lajos Parti Nagy  
Ann-Sofie Rothenberg  
Olga Tokarczuk  
Yesim Ustaoglu  
Dragan Velikić  
Todd Verow  
Mark Wallinger

Jorge Luis Arzola  
Zarina Bhuiyan  
David Chelley Blondeau  
Jacob (Jacky) ComForty  
Anni Koveri  
Marc Sauter  
Susan Hiller  
Zsolt Lang  
Helen Lee  
Viktor **JOSÉ ANTONIO ORTOS**  
Liisa Roberts  
Pedro Rosa Mendes  
Alan **Emmanuel Witzthum**  
Dolores Zinny & Juan Maidagan

Ayelet Bargur  
Matthew Buckingham  
Mindy Green  
Cesc **BERNHARD GÁL**  
Nedim Gürsel  
Mona Hatum  
Arturo Herrera  
Anna **de Luis Hervé**  
Katarzyna Kozyna  
Paulo Lins  
José Penalva  
Tomás Salama  
Amie **SOO JUNG SHIN**  
Terence Szijj  
David Tostana  
Oscar van den Boogaard  
Yvonne Vera

Karim Ainouz  
Daniel Bănuțescu  
Petr Borkov **PAUL DEMARINIS**  
Gianni Celant  
Iliya Chichkan  
Feng **AGOSTINO DI SCITPO**  
Lolo Ye  
Celia Galan Julve  
Amanda Mich **SHENTARO IMAI**  
Manuel Palamus  
Anri Sala  
Shimabuku  
Catherine Sullivan  
Ottó Tolnai  
Emilio **JENNIFER WALSH**  
Xu Tan  
Paola Yacoub & Michel Lasserre

Juri Andruchevitch  
Memo Anjel **Mark Andre**  
Pavel Braila  
Tamas Burmaschew  
Darja Busowkina  
**ADAMIR DZAMBAZOV**  
Iris Döcker  
Tidika Eneye **AKUMI ENDO**  
Jacqueline Goss  
Saodat Ismailova  
Sanja Ivekovic  
Helen **Lucy Ronchetti**  
Deimantė Šarkvytė  
Nikolay Shchetnev  
Ales Steger  
Matthew Sweeney  
**KASPER T. TOEPLITZ**  
Ana Torfs

Héctor Abad  
Georges Adeagbo  
Eugenijus Ališanka  
Maja Bajev **MITGUEL AZGUIE**  
Guy Ben-Ner  
Saša Božić  
Martin Bauer

Robert Curic  
Rafael Fajardo  
Michael **Stefano Gervasoni**  
Tsiipi Rebeles  
Sasson Sobotnik  
Williem de Rooij  
Zeljka Suncanin  
Milica Tomić  
Anne-Mie van Kerckhoven  
László Végel  
István Vörös  
Abdourahman Waberi

Armando Andrade Tudela  
Agnieszka Brzezińska  
Phil Collins  
Jose Luis Extremera Martínez  
Georgi Gosp **GTILES GOBELT**  
Osvaldo Guayasamin  
Chen **OW TRIT-KOURLANDSKI**  
James T. Hong  
Jennifer Allora & Guillermo  
Calzadilla  
Rattawat Lapcharoensap  
Carlos A. M  
Kiran Nagarkar  
Katerina Sedd  
Erzen Shyqiri  
Jáchym Topol

Jennifer Bornstein  
Abraham Cruzvillegas  
Louis-Philippe Dalembert  
Trisha Donnelly  
Assaf Gavron  
Marcus Geiger  
Dmitri Golyenko  
Bradley Rust Gray  
Brandt Lucea  
Sema Kaygusulu  
István Ké  
Katerina Sedd  
Akram Zaatar  
Serhiy Zhadan

Cezar **TONOMI ADACHI**  
Caroline **Malin Bang**  
Theo Eshet  
XiaoLu Guo  
N S Harsha  
Raj Kamal Jha  
Bouch **ARTHUR KAMPFEL**  
Sebastian Lellio  
Erik Lindner  
Just **ISRAEL MARTÍNEZ**  
Tracy Rose  
Michail Schischkin  
Samanta Schwebli  
Tomas Venclova  
Liao Yiwu

Bani Abid **Ondřej Adámek**  
Sweetlana Alexijewitsch  
Ken Babstock  
Bernardo Carvalho  
Mariana Castillo Debor  
Chirikure **PETER CUSACK**  
Danilo Dueñas  
Asghar Farhadi  
Ravi Hage  
Sandra Kogut  
Avi Mograbi  
Mona Vátámanu & Florin Tudor  
Martha Rosler  
Alina Rudnikaja  
Jalal Toufic  
Altaf Tyrewala

Temun **Oscar Bianchi**  
Dmitri Kacshinski  
Amir Hossain  
Chehelan  
Daniel Cockburn  
Cyprien Gaillard  
Dalia Hager  
Nora Iuga  
Jonas Hasson Khamiri  
Suk **SUK JUN KIM**  
Tim Lee  
Dorota Mastowska  
Dane Mitchell  
Pablo Ramo  
Paul Sietsema  
D  
**Mancelo Toledo**

Attila Bartis  
Guillermo **Chengbi An**  
Fadanelli  
Miguel **POUGAS B. HENDERSON**  
Boris Hlavinka  
Sejla Kamerić  
Paulina Ołowska  
Roman Ondák  
Ales Rसाना  
Sabu  
Shahzia Sikander  
Piotr Sommer  
Gariné Topossian  
Ornela Vorpsi  
Cécile Wajsbrot  
Artur Zmijewski

Experimentelle  
Musik

Medien-  
und  
Klangkunst

Experimenteller  
Instrumentenbau

YUTAKA MAKINO  
Frédéric Pattar  
STIMON STEEN-ANDERSEN

TONOMI ADACHI  
Malin Bang  
ARTHUR KAMPFEL  
ISRAEL MARTÍNEZ

Ondřej Adámek  
PETER CUSACK  
MAYKE NAS

Oscar Bianchi  
SUK JUN KIM  
Mancelo Toledo

Chengbi An  
POUGAS B. HENDERSON  
Liza Lim  
Clara Maida

Impressum

Herausgeber: Berliner Festspiele  
Intendant: Dr. Thomas Oberender  
Künstlerische Leitung: Matthias Osterwold  
Redaktion: Melanie Uerlings  
Produktion: Bernd Krüger  
Graphik: Studio CRR, Christian Riis Ruggaber, Zürich  
Gesamtherstellung: Enka Druck, Berlin

© 2012, *Berliner Festspiele und Autoren*





## Essays