PFAU

Eberhard Kloke (* 1948 in Hamburg). Nach Kapellmeistertätigkeiten in Mainz, Darmstadt, Düsseldorf und Lübeck wurde Eberhard Kloke 1980 als Generalmusikdirektor nach Ulm berufen und ging 1983 in gleicher Position nach Freiburg im Breisgau. 1988 bis 1994 war er Generalmusikdirektor der Bochumer Symphoniker, und von 1993 bis 1998 übernahm er die Leitung der Nürnberger Oper und des Philharmonischen Orchesters Nürnberg. 1990 wurde Kloke mit dem Deutschen Kritikerpreis ausgezeichnet. Die Musik der Moderne bildet das Zentrum der künstlerischen Arbeit von Eberhard Kloke. In Freiburg, Bochum und Nürnberg und von Berlin aus organisierte und leitete er großangelegte Zyklen mit zeitgenössischer Musik-Programmatik *(Götterdämmerung_Maßstab und Gemessenes; Jakobsleiter, Ein deutscher Traum, Aufbrechen Amerika, Prometheus, Jenseits des Klanges).* Seit 1998 lebt er als freiberuflicher Dirigent und Projektemacher in Berlin und gründete im Hinblick auf seine vielfältigen kulturellen Aktivitäten den Verein *musikakzente 21.* Seit 2001 erweiterte sich das Arbeitsspektrum um kuratorische Aufgaben und kompositorische Herausforderungen.

Wieviel Programm braucht Musik?

Programm Musik-Konzept: Eine Zwischenbilanz 1980–2010

Eberhard Kloke

PFAU

ISBN 978-3-89727-447-1

© 2010 by PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad, Saarbrücken
Layout und Satz: Judy Hohl, Alexander Zuber
Lektorat: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn

Printed in Germany

PFAU-Verlag · Hafenstr. 33 · D 66111 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · www.pfau-music.com · info@pfau-verlag.de

Wieviel Programm braucht Musik?
Programm Musik-Konzept: Eine Zwischenbilanz 1980–2010

4 Leitfaden für das Handbuch

8 Kapitel 1
Die Krise des Programmatischen
Musik und ihr Programm in den öffentlichen Erscheinungsformen

14 Kapitel 2
Von der Expansion der Klangdistrikte
Programm als musikalisches Konzept
Übersicht zu den Kapiteln 3, 4 und 5: S. 22

32 Kapitel 3
Programmatischer Zugang zu Komponist und Werk

218 Kapitel 4
Programmatischer Zugang als musikkonzeptioneller Ansatz

320 Kapitel 5
Programmatischer Zugang von Musik im intermedialen Kontext

388 Kapitel 6
Musik, Programm und Raum der Zukunft

402 Kapitel 7
Register Komponisten, Programme, Strukturen; Veranstaltungs-, Orts- und Zeitangaben; Verweise

439 Bildnachweise

Vorbemerkung:
Die Ausführungen sind gedacht als eine Art programmatischer Bestandsaufnahme über einen Praxiszeitraum musikkonzeptioneller Arbeit von 30 Jahren (1980–2010). Schwerpunkt bildet die Programmatik in Konzert, Musiktheater und insbesondere in spartenübergreifenden Produktionen, ein weiteres musikprogrammatisches Feld bilden Transkriptionsarbeiten, digitale Kompositionen, audiovisuelle Projekte, Internetprojekte und Musikkonzepte mit intermedialen Strategien.
Ausdrücklich sei auf die Internetseite www.pmk-medial.com verwiesen, die parallel zum Buch entwickelt wurde. Sie wird im Wesentlichen auf die Kapitel 3 und 5 Bezug nehmen und alle Bilder des Buches original und in hoher Auflösung präsentieren.

Wieviel Programm braucht Musik?
Programm Musik-Konzept

Ein kurzer Leitfaden für das Handbuch

Diskutiert man über Programme, über Programmatisches oder generell über Musikprogramme, scheint sich selbst die Fachwelt nicht einig zu sein, was unter welchen inhaltlichen, strukturellen oder organisatorischen Voraussetzungen denn gemeint sei. Der Diskurs reduziert sich dabei schnell auf die Fragen, wer was unter welchen Voraussetzungen für welchen Programmrahmen (Spielplan Musiktheater, Konzert) entwickelt hat und wie sich dieses Programm im einzelnen gestaltet. Die eigentlich spannenden Kriterien, unter welchen programmatischen Voraussetzungen Musik analysiert, gedacht, aufgeführt, rezipiert und gegebenenfalls rezensiert wird, fallen dabei meist nicht ins Gewicht.[1]

Über Programme zu diskutieren hieße also, über die Voraussetzungen und Möglichkeiten von Musik in ihren unterschiedlichen Ausprägungen zu reflektieren.

Das Programmatische definiert sich zunächst als das, was vor allen Werkaufführungen musikkonzeptionell und gedacht/analysiert/erforscht wird. Der programmatische Diskurs zwingt, aufführungspraktische Fragen und Interpretations-Gewohnheiten in der zeitlichen Abfolge zunächst als sekundär zu behandeln.[2]

Es wird also der Versuch unternommen, eine umfassende musikprogrammatische Linie an verschiedenen Punkten ihrer Ausprägung aufzuzeigen und die Mechanismen der Entstehung und Umsetzung dieser Projektlinien darzustellen. Verstanden werden soll der Begriff „Programm“ als der Überbegriff für eine Art Laboratorium diese verschiedensten Erscheinungs-, Darstellungs- und Ausdrucksformen von historischer und zeitgenössischer Musik programmatisch zu prägen, für ein Aufführungsmodul zu definieren und damit ein Musikkonzept der Gegenwart zu entwerfen. Diese inhaltlich-programmatische Prägung führt konsequenterweise zur Definition und Anwendung neuer Aufführungsmodule, welche ein programmatisch virulentes Musikkonzept der Gegenwart aufzeigen sollen.[3]

1
„Ein Programm zu haben“ meint im Konzertbereich zunächst, mit den „auf das Programm gesetzten“ Einzelstücken eine sinnvolle Verbindung untereinander herzustellen. Dabei umreißt die Frage, welche Stücke oder Stoffe in welche Zusammenhänge gedacht oder gebracht werden, nur einen kleinen, jedoch nicht unwichtigen Teil der Programmdebatte. Darüber hinaus „hat man ein Programm“, wenn man mit den ausgewählten Stücken oder dem Gesamtprogramm eine Intention bezweckt. Da das Programm-Schema Einleitungsstück-Solistenstück-Symphonie als Phänomen so langweilig ist wie der Musik- und Konzertbetrieb selber, wird über den zweiten Aspekt zu reflektieren sein.

2

Hierzu drei Beispiele:

1. Bei der Frage z.B., ob „historisch informiert“ interpretiert oder „historisierend“ ausgeführt wird oder nicht, ist offensichtlich, dass das *Trendsetting* anstelle der offenen programmatischen Recherche tritt. Oft stellt sich sehr schnell die Aufführungsmode als publicity-trächtige Masche heraus. Dies lässt sich bei allen (Re)-Interpretationswellen historischer Werke beispielgebend festmachen.
2. Bei den sogenannten Ausgrabungen stellt sich in den meisten Fällen heraus, dass diese Werke aus Gründen schwacher musikalischer Substanz oder unausgewogener Dramaturgie mit Recht vergessen sind. Die Wiederbelebungsversuche an den „Leichen“ der Operngeschichte lenken nur davon ab, dass die Aufführungen zeitgenössischen Musiktheaters sträflichst vernachlässigt werden. Darüber hinaus behindern sie programmatische Neugier, der sakrosante Glaube an das abendfüllende Werk als Inkarnation des MUSIKTHEATERS wird somit weiter zementiert (vgl. hierzu S. 11).
3 Zeitgenössische Theater- oder Musikfestivals leiden unter selbstverschuldeter Ghettoisierung von Programm und Rezeption, da sie jedwede fruchtbare Auseinandersetzung mit der Tradition ausklammern und den Besucherkreis auf die exotische „Fangemeinde“ reduzieren. Dort, wo die programmatischen Schubladen und Begrenzungen jede weiterführende Auseinandersetzung und Öffnung ausschließen, kann eine nachhaltige kulturelle Akzentsetzung nicht erfolgen. Wenn jeder nur das zu sehen und zu hören bekommt, was seiner Erwartungshaltung entspricht, wird die kulturelle „Zündung“ von vornherein verhindert.

3

Da der Begriff Programm und „Programmatisches“ für große und unterschiedlichste Bereiche und Anwendungsgebiete steht – man denke an Computer, TV, Parteien, Kinos und Küchen – sei zuallererst darauf hingewiesen, dass hier nur und ausschließlich Musikprogrammatisches als inhaltlicher und ordnungsphänomenologischer Begriff näher beleuchtet wird. Dabei stellt sich sofort heraus, dass der Begriff Programm – hierbei meine ich Konzertprogramm, Einzelprogramm, Spielplanprogramm, Musikprogramm – ebenso unscharf und weit gefasst ist, dass er eigentlich als Oberbegriff für die zu untersuchenden Musik-Inhalt (= Programm!)-Fragestellungen nur schwer zu gebrauchen oder anzuwenden wäre. Vielleicht führt der Versuch, sich mittels Definition und kritischer Frage zu theoretischen und praktischen Anwendungsgebieten von Musik als Programm zu äußern, zu einer neuen Begriffsfindung.

Kurzerläuterungen zu den einzelnen Kapiteln

Kapitel 1

Die Krise des Programmatischen
➔ eine Standortbestimmung von Musik und ihrem jeweiligen Programm in den öffentlich-institutionellen Erscheinungsformen (Oper, Konzert, Spartenübergreifendes, Medien) zu Beginn des 21. Jahrhunderts.
Dargestellt wird die vielzitierte Krise heutiger Musik-Kultur als Krise nicht nur ihrer Institutionen, sondern als Symptom einer inhaltlichen Krise.

Kapitel 2

Von der Expansion der Klangdistrikte…
Programm als musikalisches Konzept
Dargestellt wird Programmatisches unter dem Aspekt Konzert, Aspekt Musiktheater, Aspekt „Neuere Mischformen“ und dem Aspekt Intermediales. Die Konzepte stehen im Wechselbezug von Programm, Aufführungsästhetik und Rezeption.

Hauptkapitel 3, 4, 5

Zeitfenster (1980-2010) „30 Jahre *Programm* Musik-Konzept“, ein Bericht aus der Werkstatt
Der Hauptteil des Buches (Kap. 3-5) widmet sich dem Programmatischen – den Programmkonzeptionen, den konkreten Einzelprogrammen und den dahinterstehenden Musikkonzepten – , bezogen auf Komponisten, Werke, Zyklen, thematische und ästhetische Ansätze, Strukturen und intermediale Netzwerke. Zu Beginn eines neuen Themas soll der jeweilige Ansatz kurz umrissen werden. Dabei stehen Programmfragen und programmatische Absichten im Vordergrund der Darstellung, weniger die vor allem bei klassischen Komponisten allseits bekannten biografischen Zusammenhänge respektive Detailanalysen zu „Werk und Wirkung“.

Kapitel 3

Ausgangspunkt „Komponist und Werk“
Teil 3 der Beispielsammlung widmet sich den programmatischen Ideen und konkreten Konzepten zu Komponist und Werk, Darstellung der Einzelprojekte und ihrer Gesamtgewichtung.

Kapitel 4

Ausgangspunkt „musikkonzeptioneller Ansatz“
Beschrieben werden Einzelprojekte oder Zyklen mit Auflistung der Einzelprogramme für verschiedenste Projektmodule und musikkonzeptionelle Ansätze. Es werden auch Projekte, Programme und Werkreihen untersucht, die im Fluss von Materialsuche, Projektentwurf und Recherche den offenen programmatischen Einstieg beschreiben.
Teil 4 der Beispielsammlung erweitert den Textteil um jeweilige Modellanalysen, Kommentare, Bild- und Skizzenmaterial.

Kapitel 5

Ausgangspunkt „*Musik* im intermedialen Kontext“
Kapitel 5 öffnet das programmatische Spektrum Musik und… mit der Darstellung intermedialer Ansätze und Bezüge, es beschreibt Musik im intermedialen Zusammenhang. Es beschreibt auch den Prozess, sich komponierend auf neue Modelle intermedialen Zuschnitts einzulassen.

Kapitel 6

Musik, Programm und Raum der Zukunft
Kapitel 6 wagt einen Blick in die Zukunft der Musik und ihrer Aufführungsbedingungen gerade auch unter dem Einfluss digitaler Medien und erläutert das sich verändernde Rezeptionsverhalten.

Kapitel 7

Dieses Kapitel versteht sich als Serviceteil: eine systematische Darstellung von Einzelprogrammen (Zyklen nur „global“) – alphabetisch geordnet nach Komponisten, eine Art Schnellhandbuch/Nachschlagregister für Musik von Perotinus bis heute. Hinzu kommen detaillierte Verweise, bei Überschneidungen mit anderen Kapiteln Verweis auf die jeweiligen Hauptteile und Angaben über konkrete Aufführungsdaten mit Orts- und Raumangabe.

Nachbemerkung, MitarbeiterInnen, Komponisten, Bildnachweise

Kapitel 1

Kapitel 1

Die Krise des Programmatischen
Musik und ihr Programm in den öffentlichen Erscheinungsformen (Oper, Konzert, Medien) – Eine Standortbestimmung zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Ausgangspunkt

Seit über Spielpläne, Programme oder Programmatisches[1] reflektiert wird, entzündet sich der Diskurs stets an der Frage, ob und mit welchen Spezifika das jeweils Programmatische aktuell-zeitbezogen sei. Das Programmatische gilt als „authentisch" – so die stillschweigende Übereinkunft – , wenn es durch einen bestimmten Gegenwartsbezug verifiziert erscheint und somit nachprüfbar ist. Nur, was im Heute und Jetzt Bedeutung hat, ist erhaltens- und bewahrenswert. Nicht zuletzt die unausgesprochene Übereinstimmung der bürgerlichen Kulturgesellschaft mit dieser These waren Ausgangspunkt und Anlass, welcher zur Gründung unseres institutionalisierten Kunst- und Musiksystems führte. Noch im 19. Jahrhundert existierte eine tiefe Identität und vielfältige Kommunikation zwischen Primärschaffenden, Interpreten und Rezipienten, was zur Gründung von Musikinstitutionen führte. Diese waren im Hinblick auf Musik und Musikprogrammatik beinahe ausschließlich mit der Aufführung von zeitgenössischen Werken, von zeitgemäßen Interpretationen und der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Inhalten und Formen der Künste und der realen Welt befasst. Die Tradition, die historische Musik spielte höchstens eine untergeordnete Rolle.

Veränderung zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Der eigentliche Riss, die grundlegende und dramatische Veränderung des bürgerlichen Musiksystems zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat politische, soziologische und musikimmanente Ursachen:

Die Veränderung des Bürgertums mit dem Ende der Feudalherrschaft nach dem ersten Weltkrieg. Der Beginn der Demokratie und das Scheitern im Totalitarismus. Der systematische und institutionalisierte Angriff auf die moderne Kunst durch die Begriffsbildung der „entarteten Kunst". Die Auflösung der bestehenden Tonalitätsgesetzmäßigkeiten in den neuen Kompositionen bis hin zur „freien" Atonalität und Dodekaphonie. Die musikalische Reproduzierbarkeit durch die Erfindung der Tonträger und die Weiterentwicklung der Elektronik, die zu Veränderungen im Rezeptionsverhalten führten.

Veränderung zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Medialisierung, Individualisierung und Kommerzialisierung stehen als Begriffsmetaphern für eine Welt, in der Gesellschaft und Kunst gleichermaßen einem tiefgreifenden Veränderungsprozess ausgeliefert sind. Die ins Unendliche wachsende Informationsflut, die rasant gestiegene Quantität und Qualität von Abbildungsmöglichkeiten produzieren immer neue *virtuelle Realitäten*, die sich unseren gewohnten Begriffsmethoden und –mechanismen entziehen: eine unfassbare, unbegreifliche „Realität", vor der die sogenannte Kunst nicht unberührt bleibt.

Da jegliche auf die Globalisierung angewandte Energie in der Maximierung von Ansprüchen – und dies vor allem an die Zukunft – liegt, müsste als Gegenpol hierzu gegenwärtige Aktualität von Kunst umso kritischer hinterfragt respektive programmatisch eingefordert werden.

Der programmatische Ausverkauf

Das Musikprogramm eines Hörfunksenders, das Konzertprogramm eines Philharmonischen Orchesters, das Spielplanprogramm eines Theaters, das Festspielprogramm eines Festivals gelten als Aushängeschild und inhaltliches Markenzeichen der betreffenden Institution.

Der akzelerierende Prozess programmatischen Ausverkaufs ist vor allem da zu beobachten, wo künstlerische Normierung und institutionelle Absicherung jedwede kreative Produktion zum Erliegen bringen. Das Interpretatorische und der durch Medien populär gemachte oder dem öffentlichen Starkult anheimgefallene Interpret gerät umso mehr in den Vordergrund, je mehr die jeweilige Institution sich vom ursprünglichen Ausgangspunkt einer künstlerisch-inhaltlichen Neusetzung (= Auseinandersetzung mit Gegenwart) entfernt.

Das *Programm* verkauft die Ware Musik, das inhaltliche Programm oder die Intention in Sachen Musik wird zur Verpackung in mehr oder weniger verkaufsorientierter oder animierender Absicht. Da sich *Verpackung und Inhalt* einander immer mehr angleichen, da sich Publikums-Geschmack und Publikums-Bildung nivellieren, kann ein *Musik-Programm* nicht mehr existieren. Schlimmer noch: der Mangel als solcher wird gar nicht wahrgenommen.

Drei Beispiele aus dem Bereich *Festspiele* mögen die programmatische Schieflage der etablierten Szene verdeutlichen:

1 Ein neueres internationales Festspiel in der bundesrepublikanischen, südwestlichen Provinz ist geradezu ein Parade- und Musterbeispiel für die Verkommenheit unserer kulturpolitischen Sitten in der Verbindung von repräsentationslüsternem Größenwahn und eklatantem Defizit an Programmatischem. Die unausgesprochene Allianz von sogenannten Mäzenen, Wirtschaftlern, Politikern, Musikverantwortlichen und Publikum sorgt für den inhaltlich-programmatischen Ausverkauf und deckt den eigentlichen Zustand der SZENE auf.

2 Als weiteres Beispiel möge ein internationales Festspiel herhalten, das sich programmatisch von einem zeitgenössischen Musikfestival (1876) mit historisch einmaliger Innovationskraft (Programm: Neues Musiktheater, Neue Musik, Neue ästhetische Ausdrucksformen, Neue Rezeption) zu einem mehr oder weniger interessanten, höchst indifferenten – nach wie vor aber hochsubventionierten – Festival für Kulturtouristen entwickelte. Seit dem 19. Jahrhundert existiert derselbe Stückekanon mit den last not least immer gleichen, nur selten innovativen Interpretations- und Rezeptionsriten und -ritualen, d.h. eine beliebig/additive = austauschbare Aneinanderreihung von Inszenierungen, meist mit beliebigen Inszenierungsansätzen. Da dieses alles andernorts ebenso möglich ist, wird diesem Festival mit wenigen Ausnahmen das Besondere, Exklusive und Richtungsweisende –

im Sinne der ursprünglichen künstlerisch-konzeptionellen und organisatorischen Intention des Erfinders und Gründers – genommen.

3 Das Musikfest einer deutschen Metropole 2009 – der Versuch, ein umfangreiches Porträt Dimitri Schostakowitschs, den Jahrestag „20 Jahre Fall einer Stadtmauer“, Joseph Haydn – den Gründervater klassischer Symphonik – und Iannis Xenakis, den Architekten Neuer Musik unter ein sinnvolles programmatisches Dach zu bekommen, kann nicht gelingen, da neben mehr oder weniger sinnvollen Einzelprogrammen das Gesamtprogramm dieser divergierenden Programmstränge nicht überzeugend zusammengengebracht werden kann.

Das Programm in der Krise: Musik und Theater

Theater und Musik – als herausragende Teile in einer Kultur- und Kunstlandschaft – sind die einzigen Medien, die nur im greifbaren Jetzt funktionieren.
Die Wirkung von Musik und Theater besteht also vor allem im live-Erlebnis, in der unmittelbaren Anwesenheit und sinnlich erfahrbaren Nähe von Ausführenden und Rezipienten und dies gerade und besonders im Zeitalter unbegrenzter, sich ständig ausweitender technischer Reproduktionsmöglichkeiten und deren weltweiter Vermarktung. Öffentliche Wirkung und gesellschaftliche Bedeutung von live-Musik und Theater nehmen jedoch in gleichem Maße ab, in dem

- die inhaltlichen Prämissen nicht mehr stimmen,
- der programmatische Gegenwartsbezug abhanden gekommen ist,
- die Vermarktung für die „Macher“ attraktiver wurde als das Schaffensmoment (mit der fatalen Konsequenz, dass vermarktete Produkte auf Kosten von inhaltlicher Aussage für das Publikum leichter konsumierbar gemacht werden),
- die Gesellschaft durch den Einfluss der Medien immer manipulierbarer und abhängiger geworden ist.

Die Krise heutiger Musik-Kultur

Die *Krise* der Musik, die Krise der öffentlichen Musik-Institutionen, ist eine Krise ihrer inhaltlichen Voraussetzung und dies muss öffentlich gemacht werden. Da diese inhaltliche Grundlage aufgezehrt zu sein scheint, schlägt Inhalt in Repräsentation und Unterhaltung um: Die SZENE wird bestimmt von Wiederholungszwang und Sucht nach Kulinarik. Besonders die OPER dient vor allem zu Repräsentationszwecken der sie tragenden Gesellschaft mit gleicher Funktion für Geldgeber (Sponsoring, Mäzenatentum, Politik) und Kunstkonsumenten. Die unausgesprochene Allianz von sogenannten Mäzenen, Wirtschaftlern, Politikern, Musikverantwortlichen und Publikum sorgt für den inhaltlich-programmatischen Ausverkauf und deckt den eigentlichen Zustand der SZENE auf. Dies hat den Verfall einer anspruchsvollen Musik-Kultur zur Folge, darüber hinaus den Absturz in gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit.

„Die Krise des Theaters…Theater *ist* Krise! Das ist eigentlich die Definition von Theater. Es kann nur als Krise und in der Krise funktionieren, sonst hat es überhaupt keinen Bezug zur Gesellschaft außerhalb des Theaters“ (Heiner Müller). Dass Krise generell immer als Bedrohung und selten als Chance empfunden wird, existiert als Phänomen besonders im öffentlichen Musikleben. So lassen die Medien verlauten, die Kultur sei in der Krise, die sich in materieller Sicherheit wähnenden Künstler meinen die finanzielle Etat-Krise, die Politik meint die allgemeine Struktur- und Haushaltskrise der öffentlichen Kassen….

Die Krise heutiger Musik-Kultur ist nicht nur die ihrer Institutionen, sondern Symptom einer inhaltlichen Krise. Der **erste Aspekt** hierzu betrifft die Bedeutungsfunktion von Musik und Theater:
Das Theater als Kunstform behauptet sich zwischen den Gravitationsfeldern Inhalt-Interpretation und Öffentlichkeit-Rezeption. Wenn Theater also eine repräsentative Kunstform ist – Repräsentation als Transformation von gesellschaftlich relevanten Phänomenen in den Bühnenraum –, ist die kommunikative Essenz des Theaters seine Voraussetzung. Wo erleben wir heute diese umfassende, kommunikative Bedeutungs-Funktion eines Theaters, eines Festivals, eines Klangkörpers?

Der zweite Aspekt zielt auf die Glaubwürdigkeit der künstlerischen Aussage: Dem Künstler, der sich der Gesellschaft und dem Kulturestablishment nicht mehr entgegenstellt, wird nicht mehr vertraut, deshalb wird seinen künstlerischen Aussagen auch nicht mehr geglaubt.

Der Aufruf zur Freiheit, zum Widerstand, zum Aufbruch war immer schon kunstimmanent, denn nur in der freiheitlichen Abgrenzung zur Konvention kann und konnte Kunst überhaupt entstehen. Müsste „lebendige Kunst“ demnach heute nicht ebenso subversiv empfunden werden?

Frei nach Artaud wäre Kunst also ein „Aufschrei des Geistes, der zu sich selbst zurückkehrt und fest entschlossen ist, verzweifelt seine Fesseln zu sprengen“, …. wobei die Sprache der Kunst sich deutlich von der Sprache der Gewalt abgrenzen sollte. Als freiheitliche Antwort auf tiefverwurzelte innergesellschaftliche Ängste vor physischer und struktureller Bedrohung (in Form von Sozialabbau, Armut, Tod und wirtschaftlichen Krisen) hebt die Kunst das unüberwindlich Scheinende auf eine „Meta-Ebene“, in der andere Formen der „Bewältigung“ möglich werden.

Die Krise des deutschen Stadttheatersystems:

Programmangebot:

Die quantitative Abnahme der Aufführungszahlen und qualitative Verflachung der Theaterprogramme und -spielpläne[4] zeigt beispielhaft, wie inhaltlich-programmatische Verkrustung ein ebenso strukturelles Pendant aufweist. Inhalt und Struktur lähmen einander, das Defizit und die Sackgasse der einen Position werden mit der jeweils anderen begründet.

Drei Beispiele:

1 Ist der sogenannte Repertoirebetrieb des deutschen Stadttheaters nicht zu einem Zwangssystem geworden, welches die entscheidenden Veränderungen der Gesellschaft (z. B. der Entwicklung in Richtung Medien- und Informationsgesellschaft) mittels künstlerisch eigenständiger Zugriffe eher verhindert als ermöglicht? Denn allein aus diesem Anspruch des Theaters als zentraler Instanz des gesellschaftlichen Diskurses ließe sich letztlich die Legitimation der öffentlichen Finanzierung ableiten!

2 Da das System offensichtlich überproportional auf Kulinarik und Musealität (Tradition!) setzt und damit unverhohlen den mainstream bedient, verliert es eigentlich seine *öffentliche* Legitimation.

3 Die entscheidende Entwicklung der darstellenden Künste findet nicht (mehr) im Stadttheater statt (Ausnahmen bestätigen die Regel und zeigen eher verstärkt den Trend auf).

Die Position des Musiktheaters:
Die unendlich großen Möglichkeiten von Musik-Theater heute bleiben auf der Strecke, weil *Musik und Theater* sich in der Bindung an die Institution immer noch und ausschließlich auf den Spezialfall OPER beziehen. Da das Vertrauen in den großen Kanon abendfüllender Stücke/Werke schwindet, konzentrieren sich die Opernmacher auf einen kleinen Ausschnitt der großen Opernwerke. Diese kleine, überschaubare Anzahl von Meisterwerken erlebt eine nicht enden wollende Wiederholungsschleife von Interpretationen um den Preis, dass das einst sich produktiv fortschreibende *System Oper* sich erschöpft zu haben scheint.

Die Position des Konzertbetriebes:
Noch in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts war die „Konzertpraxis“ mehr oder weniger geprägt von dem Versuch, zeitgenössische Musik in die Programmatik der sogenannten Symphoniekonzerte einzubinden. Unterstützt durch vehemente öffentliche Förderung („Konzerte des deutschen Musikrates“), durch Etablierung einiger herausragender Ensembles (Ensemble modern, Musikfabrik NRW, Ensemble Recherche) und durch Herausbildung von Zentren musikprogrammatischer Innovation (Freiburg, Köln, Bochum, Stuttgart, Nürnberg, Hamburg etc.) war die Musiklandschaft in ihren Programminhalten und –strukturen höchst vielfältig und weit ausdifferenzierter als zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

4
Der wöchentlich erscheinende Spielplanüberblick in *Die Zeit* macht sowohl die quantitative wie qualitative Minderung des Angebotes deutlich. Unter qualitativer Minderung verstehen wir die quantitative Steigerung der sogenannten Unterhaltungskultur!

Kapitel 2

Kapitel 2

Von der Expansion der Klangdistrikte… Programm als musikalisches Konzept

„Programm“ bezieht sich in dem von uns verstandenen Sinn nur zu einem kleinen Teil auf „Konzert-“ oder „Opernspielplan“. Verstanden werden soll der Begriff „Programm“ als der Überbegriff für eine Art Laboratorium, diese verschiedensten Erscheinungs-, Darstellungs- und Ausdrucksformen von historischer und zeitgenössischer Musik programmatisch zu prägen. Diese inhaltlich-programmatische Prägung führt konsequenterweise zur Definition neuer Aufführungsmodule, welches ein virulentes Musikkonzept der Gegenwart entstehen ließe. Um sich diesem umfassenden Komplex des Programmatischen anzunähern, können ein paar Einstiegsfragen helfen, die Struktur zu klären:

1 Es wird vorgeschlagen, bestimmte inhaltliche und organisatorische Aspekte des Musik- und Theaterlebens grundlegend zu diskutieren und neu zu justieren, um den Boden für eine neue, authentische KUNST-Debatte zu bereiten und Wege aufzuzeigen, die Szene programmatisch neu „aufzuladen“. Sollte der Hauptakzent von Kultur-Recherche und Kunst-Praxis nicht wieder mehr auf *Fragen* und *Prozesse* ausgerichtet sein, weniger auf Resultat und Fixierung?

2 Da die Ästhetik von Programmatischem einem ständigen Wandel und Wechsel ausgesetzt ist, könnte nicht unabhängig von Moden oder Trends die idée fixe eines Programmes im Sinne einer durchlaufenden Idee hergestellt werden? Könnte so ein lebendiger „Zeitfluss“ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit in die programmatischen Reflexionen einbezogen werden?

3 Programme haben naturgemäß immer auch Auswirkungen auf die Aus- und damit Aufführungsästhetik. Da dies offenbar keine Selbstverständlichkeit für Interpreten wie Rezipienten ist, sollten nicht deshalb mehr die Mechanismen von Programmauswahl, Rahmenbedingung und Interpretationsabsicht in den Fokus des Programmplaners rücken?

4 Inwieweit spielen Rahmen, Strukturen, Räume, intermediale Bezüge eine Rolle im Netzwerk des „Programmatischen“?

Dieser Leitfaden kann hier nur anskizziert werden, genauere Einblicke gewähren Kapitel 3, 4 und 5 des Hauptteiles.

PROGRAMMATISCHE KRITERIEN ALS EINSTIEG

1 Programm als musikalisches Konzept, ein Leitfaden zu Komponist und Werk

Neuer Zugang zu Komponist und Werk	Über Analyse , Rahmen und Struktur zum Programm
Zyklen und programmatische Brennpunkte	Lebens-Netz-Werke von Komponisten als Ausdruck sich verändernder politisch-gesellschaftlicher Rahmenbedingungen
Einzelstück	Kombination im Rahmen inhaltlich bedingter Strukturen
Gesamtzusammenhang	Musik als intermedialer Zusammenhang, als Kunst in den Künsten

Das Programm als musikalisches Konzept (Leitfaden zu Komponist und Werk) wird in Kapitel 3 ausführlich behandelt, die Komponistennamen sind in alphabetischer Reihenfolge angeordnet.

2 Strukturen einer programmatischen Neuverortung von Musik

Die einzelnen Strukturansätze werden in Kapitel 4 ausführlich dargelegt, als Einstieg seien hier 4 Beispiele, bezogen auf Strukturen einer programmatischen Neuverortung von Musik dargestellt:

Ansatz-Struktur	**programmatische Neuverortung**
1 Neuer Zugang „Musiktheater“	neue Musikdramaturgie Musiktheater *„ohne Oper“* Musik und Raum Spartenübergreifender Ansatz Synästhetischer Ansatz Intermedialer Bezug
2 Neuer Zugang Konzertprogramm	„Musiktheaterprogramm“ Modell „concertare“: wettstreiten um das beste Programm
3 Programmatischer Zugang über *Raum*	Wechselbezug von Raum und Programm, Raum als Ort und Symbol für neue kulturelle Vernetzung
4 Programmatischer Aspekt Intermediales	Performance intermedial Laboratorium Intermedium Dokumentation und Internet

1 Neuer Zugang *Musiktheater*
2 Neuer Zugang *Konzertprogramm*, *Musiktheaterprogramm*
3 Programmatischer Zugang über *Raum*
4 Programmatischer Aspekt *Intermediales*

1 Neuer Zugang *Musiktheater*	neue Musikdramaturgie *Musiktheater „ohne Oper“* Musik und Raum Synästhetischer Ansatz Neuverortung der darstellenden Künste Intermedialer Bezug

In Kapitel 1 wurde bereits dargestellt, dass die unendlich großen Möglichkeiten von Musik-Theater *heute* auf der Strecke bleiben, weil *Musik und Theater* sich in der Bindung an die Institution immer noch und ausschließlich auf den Spezialfall OPER beziehen.

Es wird in den Kapiteln 3 bis 5 daher auch nur dann um „Oper“ gehen, wenn es sich um eine inhaltlich-programmatische Erweiterung (Bearbeitung, komponierte Interpretation, Collagierung von Einzelteilen unterschiedlicher Epochen etc.) handelt.

Die Position des zeitgenössischen Musiktheaters:
Richten wir den Blick auf die Gegenwart, erkennen wir, dass es zwar (noch) einige Neuproduktionen und Uraufführungen „aktuellen“ Musiktheaters gibt, die Entwicklungsmöglichkeit und vor allem Nachhaltigkeit der *abendfüllenden* Oper jedoch zum Erliegen gekommen zu sein scheint. Als Beispiel und Symptom hierfür kann man folgendes aus der jüngeren Opern-Geschichte diagnostizieren: nehmen wir die Produktion von Musiktheaterstücken der letzten 50 Jahre und überlegen, was davon überdauert und interpretationsbereit bestehen bliebe, so stellen wir schnell fest, dass nach einer kritischen Prüfung kaum wenig mehr als 10 Werke Bestand haben. Tendenziell gibt es im Schauspiel/Sprechtheater ähnliche Symptome. Frank Castorf prägte dieser Tage den Schlüsselsatz, dass Theaterstücke letztlich Einbahnstraßen seien: „Das erinnert mich an ein zentrales Planungskomitee. Da gibt`s eine Aussage, und auf die steuert man zu.“

Im Gegensatz dazu haben sich im Konzertbereich viele zeitgenössische Repertoirestücke sowie ein großer Repertoirepool aus der klassischen Moderne herausgebildet.

Im Hauptteil – Kapitel 3+4 – sind Zugänge und Voraussetzungen für programmatische Ansätze von Musiktheater unterschiedlichster Struktur aufgezeigt. Das Register am Ende des Buches enthält Verweise und Querbezüge, mittels derer sich ein großes Netzwerk von inhaltlich-musikalischen Bezugssystemen erschließen lässt.

2 Neuer Zugang *Konzertprogramm, Musiktheaterprogramm*

Modell „concertare“: wettstreiten um das beste Programm

Verfolgt man die programmatische Realität der Symphoniekonzerte des deutschen Konzertwesens in den letzten Jahren, wird sowohl die quantitative Minderung wie auch qualitative Verflachung des Angebotes deutlich.

Darüber hinaus gibt es strukturelle Hinderungsgründe, eine lebendigere Konzertpraxis zu etablieren, die sich aus 400 Jahren Musikrepertoire speisen ließe: ein offensichtlich unüberwindliches Konzerteinteilungsschema mit der Abfolge Einleitungsstück, Solistenkonzert und Symphonie[1] lähmt die Programm-Macher und Dirigenten, gleichzeitig beschränkt man sich auf den gängigen Konzert-Stücke-Kanon von Mitte des 18. bis Mitte des 20. Jahrhunderts.

„concertare“: wettstreiten um das beste Programm

Angesichts dieser Situation müssen wir also vehementer und intensiver über konzeptionelle Inhalte, programmatische Strukturen und aufführungspraktische Konsequenzen nachdenken. Es gilt, neue Modelle von Musik und Theater zu entwickeln, neue Rahmenbedingungen zu schaffen und dies einer kritischen Rezeption zu überantworten. Ausgangspunkt von Suche nach Inhalt, Stoff und Realisierung ist die produktive Kritik, der Zweifel am Stück, am Werk, an den Produktions- und Rezeptionsritualen, an den eingefahrenen Paradigmen.

Daraus folgt ein permanentes Befragen der Qualität von Stoffen, Musik und Programminhalten nach heutigen Maßstäben.

Wie könnten Kriterien entwickelt werden, die mehr für Entwicklung und Durchführung von Musikprogrammen nach bestimmten inhaltlichen Voraussetzungen stehen könnten?

Vier Aspekte heutiger, relevanter Konzert- und Musiktheaterprogramme oder allgemeiner Programmcharakteristika lassen sich hervorheben:

1 Immanente Programmstringenz eines Programmsolitärs oder Einzelprojektes
2 Programmbedeutungen und -zusammenhänge über das Einzelprogramm hinaus
3 Inhaltliche und organisatorische Vernetzungen im jeweiligen Umfeld
4 Konkreter Programm-Einstieg geknüpft an musikimmanente oder außermusikalische Implikationen

Es zeigt sich, dass gerade übergreifende Zuordnungen, thematische Bindungen oder zyklische Themensetzungen spannende Einzelprojekte sowie neue Gesamtzusammenhänge evozieren.

Damit erweitert sich der Rahmen über die jeweiligen Einzelbedeutungen eines Konzerts (Programmes), Projekts oder „Events“ und wird

musikthematisch und inhaltlich neu definiert. Dies hat Konsequenzen für die Interpretationsabsicht, den jeweiligen Interpretationsstil und die Aufführungsästhetik. Dass dieses Zuordnungs- und Programmprinzip auch auf die sogenannten Abonnement-Reihen angewendet werden kann, zeigen unterschiedlichste Ansätze, in denen „nachhaltig“ auf eine Zielgruppe gesetzt wurde. Eine bestimmte Programmatik muss sowohl theoretisch postuliert und kommentiert werden als auch in der praktischen Ausführung von einer inhaltlich-zielgerichteten projektorientierten Programmästhetik getragen sein.

Im Hauptteil – den Kapiteln 3 und 4 – sind Zugänge und Voraussetzungen für Programme exemplarisch aufgezeigt.
Das Register am Ende des Buches enthält Verweise, Querbezüge und Angaben über Veranstaltungszusammenhänge.

1
Die sogenannte historische Avantgarde des bürgerlichen Musik- und Konzertbetriebes hinterließ ein inzwischen sinnentleert-ritualisiertes Konzert-Programm-Schema mit der Aufteilung in Einleitungsstück, Solistennummer und Symphonie mit Finalschluss. Dabei wurde und wird ein oft sperriger, zeitgenössischer Musikbeitrag bestenfalls als Alibi an den Anfang oder gleichsam „schmerzlos“ irgendwo an den Rand gedrängt.

3 Programmatischer Zugang über *Raum*

Wechselbezug von Raum und Programm, Raum als Ort und Symbol für neue kulturelle Vernetzung

Raum als Ort und Symbol für neue kulturelle Vernetzung

Eine Erörterung neuerer Programmentwicklungen hängt zunehmend mit der Fragestellung zusammen, unter welchen räumlichen Voraussetzungen und äußeren Rahmenbedingungen ein konkretes Programm oder musikalisches Raum-Projekt konzipiert werden soll.

Die „historische Avantgarde“ hinterließ ebenso eine bis heute andauernde, stillschweigend akzeptierte Zielvorstellung für den Bau von Konzerthäusern und Konzertsälen. In der Regel hält man an der strikten Trennung von Interpreten und Rezipienten in der normierten Frontalstellung einer Guckkastenbühne fest. Es wurde dabei ignoriert, dass wesentliche Teile des Repertoires – und dies nicht nur im 20. Jahrhundert – andere räumliche Voraussetzungen benötigten, die zumindest einen variableren Umgang mit den räumlichen Verhältnissen erforderten. Denken wir an das Repertoire, welches über jene spektakuläre Entwicklungen der Musik in der Renaissance (Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Giovanni Gabrieli) bis hin zu Wagner und vor allem Berlioz reicht!

Schon 1963 postulierte Karlheinz Stockhausen, dass man bei der Konzipierung von Konzertsälen von vornherein an umwandelbare Räume zu denken habe.

Dieser allgemeinen Tendenz folgend entstanden in der Folgezeit Räume, die sich von der traditionellen Frontalsituation verabschiedeten: die Berliner Philharmonie, die Düsseldorfer Tonhalle und die Kölner Philharmonie seien als Beispiele angeführt.

Neue Räume, neuer Inhalt, alte Rahmenbedingungen?
Die Frage nach programmatischen Zusammenhängen oder nach unter dramaturgischen Kriterien entwickelten Programmen hängt immer und direkt mit einer Realisierungsidee – Raumvorgabe und den personell-qualitativen Rahmenbedingungen zusammen.

Ziel des jeweiligen Projektes, als Solitär oder innerhalb der Veranstaltungsreihen, wäre es, die Landschaft, das Gelände, den Ort, das Gebäude als neuen „Raum" und somit als spezifischen Veranstaltungsraum zu nutzen und vermittels einer künstlerischen Veranstaltung (Theater, Musik, theatralische Aktion, Kunst-Installation) in das Bewusstsein einer allgemein kunstinteressierten Öffentlichkeit zu rücken.[2] Durch neue Wahrnehmungsmöglichkeiten – verbunden eben mit einer solchen „Entdeckung" neuer ORTE und RÄUME – , durch erweiterte Rezeptionsmöglichkeiten mittels neuer Programme und Darbietungsformen wird ein Aufmerksamkeitspotenzial geweckt, welches im Gegensatz zur sogenannten „Eventkultur" entscheidende inhaltliche Positionen bezieht.

Dass *Nachhaltigkeit* von Kultur auch immer etwas mit glaubhaftem Handeln und Wirken zu tun hat und sinnvolle Abstimmung von Programm, Raum und Medium gegenüber der so oft beschworenen und gleichermaßen kritisierten „Eventkultur" etwas entgegenzusetzen vermag, wäre der gewünschte Akzent programmatischer Neubelebung.

Im Hauptteil – Kapitel 4 – sind exemplarische Programme zum Thema „Musik und Raum" aufgezeigt, das Register am Ende des Buches enthält dazu auch Verweise und Querbezüge.

2
Es kann nicht darum gehen, mittels eines spektakulären Raumkonzerts einen sogenannten publicity-trächtigen Event zu inszenieren. Vielmehr muss es gelingen, mit Hilfe eines neuen Raumes und der auf ihn bezogenen Musikprojekte insgesamt ein Symbol zu setzen für Veränderung von Musik-Programm und Musik-Rezeption insgesamt. Dabei geht zunächst es immer konkret um die Herausforderung, die besonderen Erfordernisse und extremen Gegebenheiten des Raumes wie Raumdimension, Akustik (Nachhallzeit!), Temperatur- und Lichtverhältnisse in die konzeptionelle Überlegung einzubeziehen und eine angemessene Antwort für Programm und Realisierung zu finden. Aus eigener Primärerfahrung mit Bochums „Jahrhunderthalle" folgten weitergehende und spannende Raum-Erfahrungen in Duisburg, Essen, Hamm und andernorts in Deutschland, die ein neues Raum-Programm-Denken in Gang brachten.

4 Programmatischer Aspekt *Intermediales*

Performance intermedial
Laboratorium Intermedium
Dokumentation und Internet

Medialisierung, Individualisierung und Kommerzialisierung stehen als Begriffsmetaphern für eine Welt, in der Gesellschaft und Kunst gleichermaßen einem tiefgreifenden Veränderungsprozess ausgeliefert sind. Die ins Unendliche wachsende Informationsflut, die rasant gestiegene Quantität und Qualität von Abbildungsmöglichkeiten produzieren immer neue *virtuelle Realitäten*, die sich unseren gewohnten Begriffsmethoden und –mechanismen entziehen: eine unfassbare, unbegreifliche „Realität", von der die sogenannte Kunst nicht unberührt bleibt.

Wenn Print- und elektronische Medien einen globalen Medienraum errichtet haben, erscheint es nur folgerichtig, über einen kreativen Diskurs über Intermedialität Strategien des Intermedialen in „offenen“ künstlerischen Produktionen zu entwickeln und anzuwenden.

Das Hauptkapitel 5 stellt intermediale Projekte von Musik-Performances, Installationen und Internetproduktionen in den Fokus der Betrachtung. Da diese die Veränderung von Kunst-Produktion selbst markieren, wird dieser Aspekt des sich im Fluss befindlichen Kunst-Produzierens näher zu beleuchten sein.

Dabei stehen folgende Aspekte im Fokus der Untersuchungen:
- **Musik-Zeitkontinuum-Bezugssysteme**
- **Bild-Sequenz-Bearbeitungsstrategien**
- **Text-Sprache-Bedeutungsnetzwerke.**

„Kunstwerke schafft man nicht, Kunstwerke entstehen. Der Raum, in dem sie leben können, ist *der imaginäre Raum*, den die Objekte der Begierde beim Buhlen um ihre eigene Welt um sich herum entstehen lassen. Die Liturgie dieses Rituals ist das, was mit dem Begriff des Spektakulären gemeint ist und vermittelt wird. Ihn wieder zu entdecken ist vermutlich der einzig mögliche Weg, um die Musik unserer Zeit jener Zeit zurückzugeben, die die unsere ist.“ (Alessandro Baricco in *Hegels Seele oder die Kühe von Wisconsin*)

Hauptteil: Kapitel 3–7, ein programmatisches Kaleidoskop

***Programm* Musik-Konzept: Eine Zwischenbilanz 1980 – 2010**

Kapitel 3:
Programmatischer Zugang → Komponist und Werk

Kapitel 4:
Programmatischer Zugang → musikkonzeptioneller Ansatz

Kapitel 5:
Programmatischer Zugang → Musik im intermedialen Kontext

Kapitel 6:
Musik, Programm und Raum der Zukunft

Kapitel 7:
Register Komponisten, Programme, Strukturen;
Veranstaltungs-, Orts- und Zeitangaben;
Verweise

Nachbemerkung, MitarbeiterInnen, Komponisten, Bildnachweise

Übersicht Kapitel 3: Programm → Komponist und Werk

Komponist: Schwerpunktdarstellung in Kapitel 3
Komponist: Einzelprojekte → Register
Komponist: → Register

Bach, Johann Sebastian (1685–1750)	→Register	Transkriptionen und Einzeldarstellungen	1
Bartók, Béla (1981–1945)	→Register		
Beethoven, Ludwig van (1770–1827)	→Register	Programmkonzept	2
Berg, Alban (1885–1935)	→Register	Transkriptionen, Einzeldarstellungen und Audio-Internetprojekt	3
Berlioz, Hector (1803–1869)	→Register		
Boulez, Pierre (*1925)	→Register		
Brahms, Johannes (1833–1897)	→Register		
Britten, Benjamin (1913–1976)	→Register		
Bruckner, Anton (1824–1896)	→Register	Programmkonzept „Raum“	
Cage, John (1912–1992)	→Register		
Coleman, Ornette (*1930)	→Register		
Crumb, George (*1929)	→Register		
Debussy, Claude (1862–1918)	→Register		
Dessau, Paul (1894–1979)	→Register		
Feldman, Morton (1926–1987)	→Register	Programmkonzept	4
Eisler, Hanns (1898–1962)	→Register		
Gabrieli, Giovanni (1554–1612)	→Register		
Hartmann, Karl Amadeus (1905–1963)	→Register	Programmkonzept	5
Henze, Hans Werner (*1926)	→Register		
Hindemith, Paul (1895–1963)	→Register		
Hosokawa, Toshio (*1955)	→Register		
Huber, Klaus (*1924)	→Register		
Ives, Charles Edward (1874–1956)	→Register	Einzelprojekte	
Janáček, Leoš (1854–1928)	→Register	Einzelprojekte	
Kurtág, György (*1926)	→Register		
Lavista, Mario (*1943)	→Register		
Ligeti, György (1926–2006)	→Register		
Liszt, Franz (1811–1886)	→Register	Digitales Komponieren	
Mahler, Gustav (1860–1911)	→Register	Programmkonzept, Transkriptionen	6
Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847)	→Register		
Messiaen, Olivier (1908–1992)	→Register	Einzelprojekte	
Mussorgskij, Modest (1839–1881)	→Register		
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)	→Register		

Müller-Siemens, Detlev (*1957)	→Register		
Nono, Luigi (1924–1990)	→Register	Einzelprojekte	
Perotinus (12. Jh.)	→Register		
Poulenc, Francis (1899–1963)	→Register		
Purcell, Henry (1659–1695)	→Register		
Reimann, Aribert (*1936)	→Register		
Rihm, Wolfgang (*1952)	→Register		
Roslawez, Nicolai (1881–1944)	→Register	Projekt „In den Stunden des Neumondes", Hinweis	
Ruggles, Carl (1876–1971)	→Register		
Satie, Erik (1866–1925)	→Register	Digitales Komponieren	
Scelsi, Giacinto (1905–1988)	→Register		
Schenker, Friedrich (*1942)	→Register		
Schnebel, Dieter (*1930)	→Register		
Schnittke, Alfred (1934–1998)	→Register		
Schönberg, Arnold (1874–1951)	→Register	Projekt-Einzeldarstellungen und Grunsätzliches „Recherche"	7
Schütz, Heinrich (1585–1672)	→Register		
Dimitri Schostakowitsch (1905–1975)	→Register	Programmkonzept	8
Stockhausen, Karlheinz (1928–2007)	→Register		
Strauss, Richard (1864–1949)	→Register		
Taira, Yoshihisa (1937–2005)	→Register		
Varèse, Edgard (1883–1965)	→Register	Programmkonzept	
Wagner, Richard (1813–1883)	→Register	Programmkonzepte, Transkriptionen, Projekt-Einzeldarstellungen und Internetprojekt	9
Verdi, Giuseppe (1813–1900)	→Register		
Webern, Anton (1883–1945)	→Register		
Wyschnegradsky, Ivan (1893–1979)	→Register		
Xenakis, Iannis (1922–2001)	→Register		
Zimmermann, Bernd Alois (1918–1970)	→Register	Programmkonzept	10
Zimmermann, Walter	→Register		

Kapitel 3

Schwerpunktdarstellung: Programm → Komponist und Werk

Überblick:
Da einige der Werke und Programmansätze sich mit audiovisuellen Beispielen leichter erschließen lassen, sei ausdrücklich auf die Internetseite www.pmk-medial.com verwiesen, die parallel zum Buch entwickelt wurde. Sie nimmt im Wesentlichen auf die Kapitel 3 und 5 Bezug.

Ausgewählte Komponisten Kap. 3 (1–10):	**Thema Programm Ansatz**	**Besonderer Aspekt Programmdetails Verweis**
Bach_Passion **1 Bach, Johann Sebastian** (1685–1750): S. 38 →Register S. 403	A Einzelprojekte B Transkription C Projekte/Intermediales	Projekt-Einzeldarstellungen Transkription und Intermediales
Zukunftsmusik Beethoven **2 Beethoven, Ludwig van** (1770–1827): S. 49 →Register S. 404	*Zukunftsmusik Beethoven*, Modell A: *Zukunftsmusik Beethoven*, Modell B: *Zukunftsmusik Beethoven Modell* C:	Originalität und Radikalität als Herausforderung für heutiges Komponieren und „Programmieren“ Modelle A: Der Kanon der Symphonien 1–9 in heutiger Programmierung Modell B: Materialien für einen Zyklus mit und um Beethoven siehe auch Kap. 4_4: S. 302 Musiktheater „ohne Oper“ Projekt Zukunftsmusik Beethoven Utopie Beethoven I: Utopie und Realität Utopie Beethoven II: „Muß es sein? – Es muß sein!“
Berg Lebenswerk **3 Berg, Alban** (1885–1935): S. 64 →Register S. 405	Einzelprogramme/ Transkription/ Digitale Komposition	Transkriptionen und Neuedition *Wozzeck-Wein-Lulu*, Audio-Internetprojekt + Revisionsberichte
Bruckner, Anton (1824–1896) →Register S. 407	Musik_Struktur_Raum	→Zyklus Bruckner_Klang_Bau →Kap. 4_6: S. 306

FELDMAN inter… **4 Feldman, Morton** (1926–1987): S. 87 →Register S. 409	*FELDMAN inter …* 4 Ansätze zu Werk, Rezeption und Programm	*FELDMAN inter …* 1 *Feldman inter …* Feldman: Lebens-Netz-Werk, Materialien/Projektentwurf/ Recherche 2 *Feldman inter …* programmatische Konsequenz eines Feldman-Symposiums 3 Feldman-Programmansatz PRISMA MORTON. Laboratorium – Ausstellung – Performance – Intermediale Präsenz 4 Projekt … *nor …*
Hartmann: widerständig **5 Hartmann, Karl Amadeus** (1905–1963): S. 101 →Register S. 411	A Zyklus *Widerständige Aktualität* B 4 Modelle in NRW	Engagierte Musik: *aus dem Widerstand in den Widerstand*
Liszt: Spätwerk **Liszt, Franz** (1811–1886) →Register S. 414	*Zukunftsmusik Spätwerk* → → → →	Transkription „Liszt“: digitales Komponieren nur in: →5_III_2D: S. 387
MAHLER-Réflexions **6 Mahler, Gustav** (1860–1911): S. 118 →Register S. 414	MAHLER-RÉFEXIONS 1-3	Konzert, musiktheatralische Szenen, Einzelprojekte Transkriptionen und Audio-Projekte
Messiaen: hermetisch? **Messiaen, Olivier** (1908–1992) →Register S. 417	*Messiaen: hermetisch?*	Einzelprojekte →Register mit Kommentar →Kap. 4_2C: S. 257
Nono: paradigmatisch? **Nono, Luigi** (1924–1990) →Register S. 419	*Nono: paradigmatisch?*	Einzelprojekte 1–4 →Register mit Kommentar
Satie-Vexations **Satie, Erik** (1866–1925) →Register S. 422	*Vexations?* → → → →	Transkription „Satie“: digitales Komponieren nur in: →5_III_2D: S. 387

Schönberg-Werkstatt **7 Schönberg, Arnold** (1874–1951): S. 136 →Register S. 423	**Zentrum Schönberg** Programme an der historischen Schnittstelle eines musikalischen Paradigmenwechsels, Zyklen, Projekte und Einzelprogramme mit und um Schönberg Transkriptionen 1-3: Entwürfe	Projekt-Einzeldarstellungen und Grundsätzliches, „Recherche“ zu Schönberg 2021: Transkription-Komposition Das Fragment als Baustein zu…
Schostakowitsch-Perspective **8 Dimitri Schostakowitsch** (1905–1975): S. 159 →Register S. 427	Schostakowitsch: *Retrospektive-Perspective*	100 Jahre Schostakowitsch: Gesamt-Zyklus mit allen Symphonien 1–15 Neubewertung der Musik in ihrem historischen und politischen Kontext
Stockhausen und … **Stockhausen, Karlheinz** (1928–2007) →Register S. 427	*Stockhausen-Gruppen*	Projektschwerpunkt *Gruppen*→Register Projekt-Einzeldarstellungen →Register mit Kommentar →Kap. 4_3A: S. 284
Varèse: Das Werk **Varèse, Edgard** (1883–1965) →Register S. 429	Das WERK: *Die Befreiung des Klanges* →→→→	Gesamtwerk als musikalischer Zeitengang durch den Industrieraum Kap. 4_2C: S. 257 nur in 2: Gesamtthematischer Ansatz
Wagner: Kristallisationspunkte **9 Wagner, Richard** (1813–1883): S. 173 →Register S. 431	Modell A: *Wagner und … 123* Modell B: *Rheingold und Das Schweigen der Sirenen* Modell C: Modell „Eine Reise zu Wagner“ Verweis: Modell D: Transkription *Parsifal*: *Parsifal Entfernung_Sakrileg Kundry*, Internetprojekt *Hypermedium Wagner 2013* *Tristan I_Gruppen*	Programmkonzepte, Transkriptionen, Projekt-Einzeldarstellungen und Internetprojekt, →Kap. 4_3 Raum: S. 284 →Register →Kap. 3 *Wagner*: S. 192 →Kap. 5, Intermedium I: S. 322 Projektbeschreibung →Kap. 4_ 2E: S. 278 →Kap. 4_3A: S. 284
Xenakis: Musikarchitekt **Xenakis, Iannis** (1922–2001) →Register S. 435	Musik-Architektur	Einzelprojekte →Register mit Kommentar
Zimmermann-Brennpunkte **10 Zimmermann, Bernd Alois** (1918–1970): S. 213 →Register S. 435	Zimmermann-Brennpunkte	Einzelprojekte und Zyklus Raumkonzerte

Kapitel 4

Programmatischer Zugang als musikkonzeptioneller Ansatz

Modellanalyse, Einzelprojekt oder -zyklusbeschreibung, Kommentare, Bild- und Skizzenmaterial

Überblick:

Modell	Ansatz, Thema,	Projekt	Verweis
1 Reise Einleitung Modell „Reise“ Module A–C: S. 220	Landschaft ArbeitsRaum Lebensraum Kunstort Kunstraum Abschied – unterwegs – Ankunft	A *aufbrechen_amerika,* Die Reise: Programm B *Ein Treffen in Telgte … Die Reise*, NRW 2003 C *Orte erinnern:* Berlin-Wien Verweise *Wagner*	*Wagner* →auch Register →auch Register →auch: Hypermedium Wagner 20/13: Wagner mobil: S. 278 →auch *Wagner*: Modell C: „Eine Reise zu Wagner“: S. 192
2 Gesamt-thematischer Ansatz Module A–D: S. 242	Jubiläumsfestival NRW (1492–1992) Modelle neuen Musiktheaters Neuverortung der darstellenden Künste im Industrieraum Wagner mobil Wagner medial Wagner politisch	A *aufbrechen_amerika*, NRW, Polen, USA 1992/93 B *Prometheus*, Bochum + Nürnberg 1994–1997 C *Jenseits des Klanges*, NRW 1999: 1-3 D *Hypermedium Wagner 20/13* in 3 Teilen	→auch Register →auch Register →auch Register →auch Register
3 Raum/ Industrieraum: S. 284	Wechselbezug von Raum und Programm	A *Tristan* I-Wagner *Gruppen*-Stockhausen B Wagner und … RAUM C Verweise: Prometheus I Audimax Prometheus II Jahrhunderthalle Drei Prometheus-Projekte Nürnberg, Opernhaus und Meistersingerhalle	→auch Register →auch Register →13 *Wagner* →Kap. 4_2D: S. 247 →Kap. 4_2D: S. 247 →Kap. 4_2D: S. 249 →Kap. 4_2D: S. 249

4 Programm Musiktheater „ohne Oper“ Module A–H: S. 290	Musiktheater „ohne Oper“: Musikprojekte in Nicht-Theater-Räumen	A *words and music* Mehrzweckhalle B *Sommernachtstraum* Museum C *Le Martyr* Kirchenraum D *Das Treffen in … Cadolzburg, Burg* E *Das Urteil* Museum F *Ein Treffen in Telgte … Die Reise,* Raum Münster G Produktion *Wozzeck* historische Konzertgalerie H *Zukunftsmusik* Beethoven Kirchenraum/Museum Verweise: Prometheus 2 Prometheus 5	→Kap. 4_1B: S. 225 →*Berg* →Kap. 4_2: S. 247 →Kap. 4_2: S. 254
5 Ästhetisch-politischer Ansatz: S. 304	Intermediale Frakturen von Musik-Bild-Licht und Sprache	„Peripetie“ *Orfeus 123*: Monteverdi, Bach, Berg *Dämmerung …* Politisch-dramatische Aktion in 4 Teilen	→Kap. 3_1 *Bach*: S. 34 →*Bach* →*Berg* →Kap. 4_2 Projekt *Hypermedium Wagner:* S. 278
6 Musik-Struktur-Raum: S. 306	Musik-Raum-Struktur: Bruckner und die zeitgenössischen Folgen	*Bruckner Klang Bau*	→Kap. 4_7: S. 306 Crossover, Konzert, Raumkonzert →auch Register
7 „Cross_Over“ Module A–C: S. 308	Raum „Amphitheater“ AudiMax RaumKraftwerk Vockerode Grugahalle und Jahrhunderthalle	Crossover, Konzert, Raumkonzert innerhalb des Projektes A *aufbrechen_amerika* 1 Crossover: *Neither* 2 Konzert: *Diaspora* 3 Raumkonzert: *Polytope* B *In den Stunden des Neumonds*, Sachsen-Anhalt 2003 C *Babylon soundscapes* 1 + 2	→auch Register →Kap. 4_6 : S. 306 Musik-Struktur-Raum

Kapitel 5

Schwerpunktdarstellung:
Musik im intermedialen Kontext

Überblick:

Da einige der Werke und Programmansätze sich mit audiovisuellen Beispielen leichter erschließen lassen, sei ausdrücklich auf die Internetseite www.pmk-medial.com verwiesen, die parallel zum Buch entwickelt wurde. Sie nimmt im Wesentlichen auf die Kapitel 3 und 5 Bezug.

Thema	Bezug	Projekt	Verweis
Intermedium I Acht programmatische Schritte von Parsifal … zu: *Parsifal Entfernung-Sakrileg Kundry*	Schritte 1–8 Intermedialer Bezug: 1 Komposition 2 + 3 Audio-Video 4 + 5 Internet 6 Live Performance 7 Projektzusammenhang 1 8 Projektzusammenhang 2	*PARSIFAL ENTFERNUNG_ Sakrileg Kundry*, Internetprojekt, Berlin 2005/06 *NEITHER*: Bildbeschreibung-Klangbeschreibung *Die andere Seite,* Gasometer	→auch Register
Intermedium II *Internet programmatisch*	Internet : Recherche, „open source“, Dokumentation	A *mediumorfeus07* B *Die andere Seite* C *Vor dem Gesetz,* Türhüterepisoden 1-5	
Intermedium III *Strategien des Intermedialen*	1 Festival 2 Digitales Komponieren Audio-Label →Internet 3 Digitales Komponieren	Intermediale 2010 a) *Samplosition* b) Samplosition: *immediate mediacy* c) *vexamplosition* Satie / Liszt	

Kapitel 6 **Schwerpunktdarstellung:**
Musik, Programm und Raum der Zukunft

Blick in die Zukunft der Musik und ihrer Aufführungsbedingungen und das sich verändernde Rezeptionsverhalten

I Die Musik der Zukunft

II Die Räume der Zukunft

III Das Programm der Zukunft

Kapitel 7 ***Programm* Musik-Konzept 1980–2010, Register**

A Komponisten in alphabetischer Anordnung:
S. 403–436

B Musikkonzept:
(1982–2010), ab S. 437
Projekte, Zyklen, Jahresschwerpunkte
Veranstaltungsmodelle, Recherche, Transkription-Komposition
Dokumentation, Internet

Nachbemerkung, MitarbeiterInnen, Komponisten, Bildnachweise

Kapitel 3

Kapitel 3

Programmatischer Zugang zu Komponist und Werk

Im Zentrum stehen programmatische Zugänge zu subjektiv ausgewählten Komponisten und deren Werken. Beschrieben werden Einzelprojekte oder Zyklen mit Auflistung der Einzelprogramme für verschiedenste Projektmodule. Es werden auch Komponisten, Werke und Werkreihen untersucht, die im Fluss von Materialsuche, Projektentwurf und Recherche den offenen programmatischen Einstieg beschreiben.

Die einzelnen Werke werden nur in dem Sinn analysiert, in welchemn sie programmatische Auswirkungen auf den jeweiligen Zusammenhang haben. Verwiesen wird auf die allgemeine Literatur zu Komponistenporträts, Werk- und Stückanalyse.

Im Verlaufe des Arbeitens als Programm- und Projektemacher stellt sich zunehmend die Herausforderung des Transkribierens und Weiterentwickelns von tradierten Kompositionen, um sie für bestimmte Projektsituationen und vor allem aufführungspraktische Notwendigkeiten zu adaptieren. Es werden daher einige exemplarischen Transkriptionschritte dargestellt.

Desweiteren wird immer wieder auf die Kapitel 4 „Programmatische Zugänge als musikkonzeptioneller Ansatz“ und Kapitel 5 „Musik im intermedialen Zusammenhang“ verwiesen, um die musikprogrammatischen Auswirkungen in den jeweiligen Projektmodulen aufzuzeigen.

Die genaue Übersicht befindet sich auf den Seiten 22-26

1 BACH

Bach Passion

Die Bezüge zum Werk Bachs, zu aktueller Wirkungsgeschichte sowie konkreten programmatischen Ansätzen sind extrem vielschichtig. Die Ansätze gehen aus von einer einfachen Konzertprogrammdramaturgie und reichen über die Transkribierung der *Matthäus-Passion* und deren programmatisch Einbindung bis hin zu intermedialen Ansätzen im digitalen Zeitalter.

Das programmatische Einlassen auf Bach ist mit dem Begriff ***Passion*** doppeldeutig umschrieben, da Passion sich zunächst auf gattungsspezifische Werksicht einiger der Kompositionen Bachs und dann in zweiter Linie auf eine qualitativ-intensive Auseinandersetzung mit seinem Werk grundsätzlich bezieht. Im Zentrum steht die langjährige Beschäftigung mit der Bachschen Passion, insbesondere der *Matthäus-Passion*, an die sich mehrere Programmkonzeptionen knüpfen.

Als Exempel für eine programmatische Neuausrichtung soll die Passionsskizze stehen (siehe auch *Passion 123*: Monteverdi, Bach, Berg →„Peripetie“ Orfeus, Kapitel 4_5: S. 304)

Bach, Johann Sebastian (1685–1750)			
	Raumkonzert	Triade Ustwolskaja-Bach: *Tod-Hoffnung?*	siehe S. 37
	Konzert	Einzelprojekte: Karl Amadeus Hartmann, *Concerto funèbre* (1939) Arnold Schönberg, Der erste Psalm, op. 50 c (1950) Bach, *Johannespassion*, Eingangschor Karl Amadeus Hartmann, *Gesangsszene „Sodom und Gomorrha“* (1963)	Bochum-Köln 1990 →Einzelprojekt *Hartmann, Schönberg*
1 siehe S. 38	Transkription *Matthäuspassion* ↓↓ Anwendung	*Passionsskizze,* Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244 (1735), Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre, Bearbeitung (1988/2007), 3 Fassungen: groß-mittel-klein	2008 by Universal Edition, Wien
🎧	Szenisches Konzert	*Passionsskizze,* Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244 (1735), Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre (1988) Karl Amadeus Hartmann, *Gesangsszene „Sodom und Gomorrha“* (1963) Klaus Huber, *Senfkorn* für Oboe, Violine, Viola, Violoncello, Cembalo und Knabenstimme mit Texten von Ernesto Cardenal (1975) Zimmermann, Bernd Alois, *„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne!“ Ekklesiastische Aktion* (1972), szenische Realisierung	Bochum 1988

2	Intermediale Frakturen: Musik-Bild-Licht-Sprache	*Passion 123* Monteverdi, Bach, Berg „Peripetie“ Orfeus Ausgangspunkt Orfeo *Passionsskizze* und *Lulu-Bruchstücke* Programm: Monteverdi, Claudio – Striggio, Alessandro, *Orfeo* (1607)-Passagen *Passionsskizze,* Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244 (1735), Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre (2007) Berg, Alban *Lulu_Bruchstücke 123, UA* Transkription nach Alban Bergs *Lulu* (1935), neu ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester (2007) http://www.musikakzente.de/index.html?projekte/kontrapunkte_bach/kontrap_bach02.html	Kap. 4_5: S. 304
3	Internetprojekt	Das Projekt *Kontrapunkte Bach 20/10* stellt Werkaspekte eines deutschen Komponisten – mit beispielhafter europäischer Rezeptionsgeschichte von 250 Jahren – in den Fokus intermedialen Austausches. http://www.musikakzente.de/index.html?projekte/kontrapunkte_bach/kontrap_bach.html	2005/2006 www.musikakzente.de

1_A Einzelprojekte

TRIADE USTWOLSKAJA-BACH: *TOD-HOFFNUNG*?
Raumkonzert

Raum und Programm-Material
offene Musik-Bild-Licht-Raumsituation
Texte als theatralische Sprachakzente

Programm
Ausgangspunkt des Projektes bilden zwei gegensätzliche, durch einen Zeitabstand von 250 Jahren getrennte Musikebenen, die miteinander in Bezug gesetzt werden.

Sowohl Bach als auch Ustwolskaja beschreiben in konzentriertester Form und Dichte den Grenzbereich „Tod"; Ustwolskaja mit non-verbalen, klanglich extrem „sprechenden" Ausdrucksmomenten, Bach in sprachlich-musikalisch bewegter Klangrede, beide Komponisten in tief ausgeprägter Religiosität.

A Ustwolskaja, Galina, composition nr. 1 „dona nobis pacem" (1970/71) für Picc, Tuba und Klavier, 16` 15``
Bach, Johann Sebastian, *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder!,* BWV 56 (1726) für Bass-Solo und Instrumente

B Ustwolskaja, Galina, komposition nr. 2 „dies irae" (1972/73) für 8 Kb, perc und Klav.; 17` 13`
Bach, Johann Sebastian, *Ich freue mich auf meinen Tod,* BWV 82a (1727) für Sopran-Solo und Instrumente

C Ustwolskaja, Galina, composition nr. 3 „benedictus, qui venit" (1974/75) für 4 Fl, 4 Fg, Klav; 6` 49``
Bach, Johann Sebastian, *Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhasst!,* BWV 60 (1723) für Alt,- Tenorsolo und Instrumente

1_B Transkription

Passionsskizze

Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* (1735) in 3 Versionen von Eberhard Kloke (1988/2007)
Montage des Evangelisationstextes:
Evangelist, Jesus, Soliloquenten und Turba-Chöre in der Fassung für 2 vokale und instrumentale Klanggruppen (Soli oder Chöre), Evangelist und Continuo

Grundlage der Bearbeitung bildet der fortlaufende Passionstext in der *Matthäus-Passion* J. S. Bachs, das heißt die Montage aller – bzw. leicht gekürzten – Evangelisten-Rezitative mit dazugehörigen Turba-Chören.

In der Reduktion der *Matthäus-Passion* auf die Teile der Passionsgeschichte, also des reinen Bibeltextes (Evangelist-Evangelisationstexte + Turbachöre + Soliloquenten) mit Verzicht auf Affekt und Reflexion in den Arien, Chorälen und Rahmenchören, wird das dramatische Meisterwerk Bachs auf seinen politischen Kern einer „zeitlosen Passion" konzentriert.

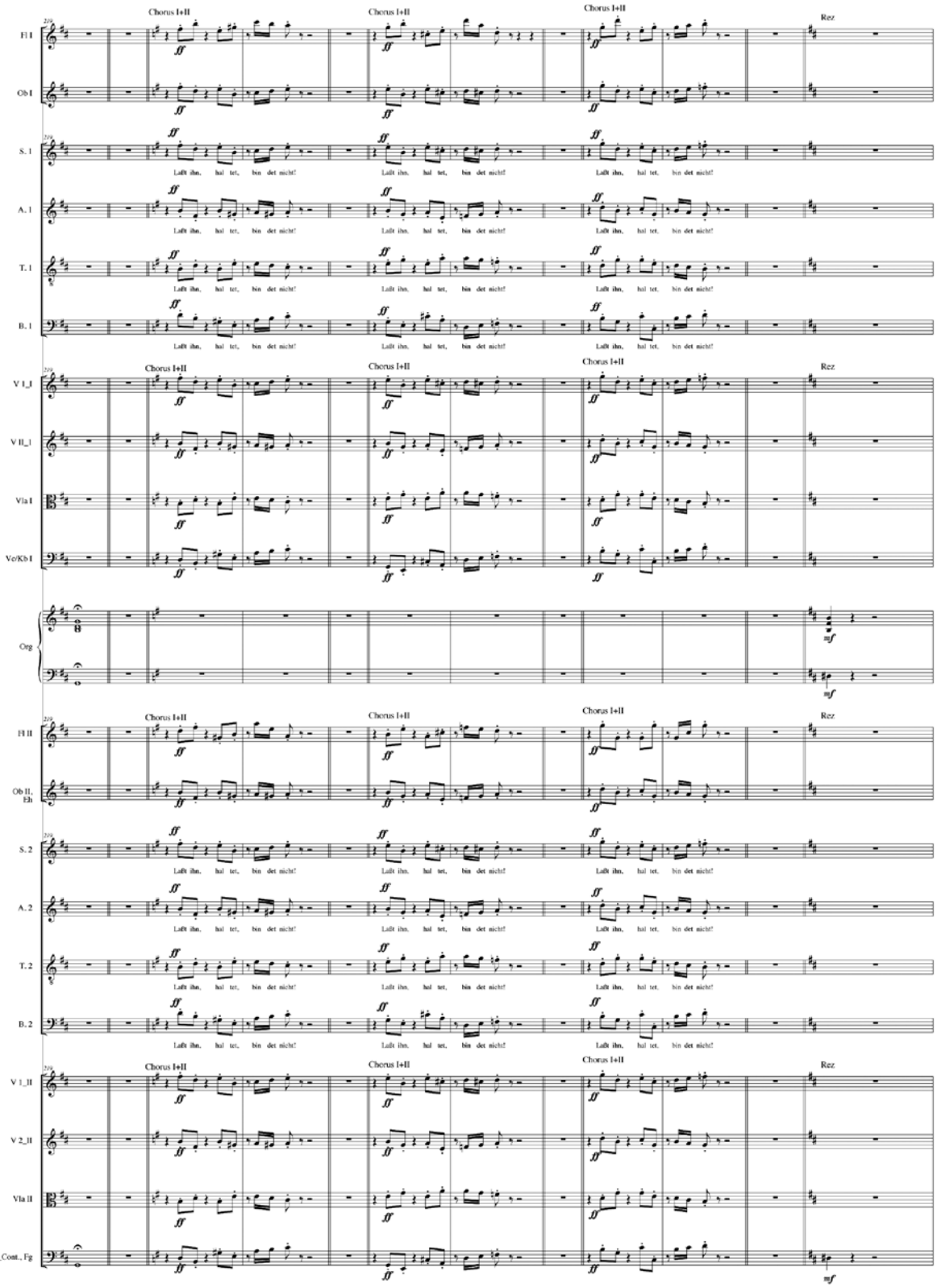
Bachs Passion ist ein **religiöses und politisches Werk**.

Um jeweils unterschiedliche Aufführungsbedingungen zu berücksichtigen, wird die Transkription in 3 Versionen entwickelt:

Version 1: Kammerfassung
Besetzung: Evangelist/Continuo, 2 Gesangsquartette, 2 kleine Instrumentalgruppen

Version 2: Orchesterfassung
Besetzung: Evangelist/Continuo, 2 Chöre und 2 Orchester

Version 3: Radikale Lösung→Minimalbesetzung
Besetzung: Evangelist/Continuo, 1 Gesangsquartett, 2 kleine Instrumentalgruppen


Chorus I+II
Rez
Fl I
Ob I
S. 1
A. 1
T. 1
B. 1
Laßt ihn, hal tet, bin det nicht!
V I_I
V II_I
Vla I
Vc/Kb I
Org
Fl II
Ob II, Eh
S. 2
A. 2
T. 2
B. 2
V 1_II
V 2_II
Vla II
Vc_Cont., Fg

Besetzung und Einteilung der Bearbeitung in drei Versionen:

Version 1: Kammerfassung
Besetzung: Evangelist/Continuo, 2 Gesangsquartette, 2 kleine Instrumentalgruppen

Chor 1 vokal-instrumental:	Streichquartett A + Kb + Fl + Ob und Chor 1 = Vokalquartett (S-A-T-B), Soliloquenten (aus Chor 1)
Chor 2 vokal-instrumental:	Streichquartett B + Fg + Fl + Ob (Eh) und Chor 2 = Vokalquartett (S-A-T-B)
Evangelist (Tenor) + Continuogruppe:	Orgel + Vc (aus Instrumentalgruppe 2)

Bass: Judas, Hoher Priester, Petrus und Pilatus
(Jesus: Spezialfall … siehe unten!)
Tenor: auch ev. Judas, Zeuge 2
Alt: auch Zeuge 1, 2. Magd
Sopran: auch 1. Magd, Pilati Weib

Alternative:
Jesus kann per Video erscheinen/sprechen, die dazugehörige Gesangsstimme ist als ossia-Version in ein Englischhorn der Oboenstimme (Orchester 2) transkribiert.

Version 2: Orchesterfassung
Besetzung: Evangelist/Continuo, 2 Chöre und 2 Orchester

Chor 1 + 2 original
Chor 1 + 2 mit Orchester 1 + 2 (V I, V II, Br, Vc, Kb mit jeweils 2 Fl und 2 Ob + Eh) – ob Bassgruppe 1+/od 2 zusätzlich mit Fg zu besetzen sei, bleibt offen, bzw. dem Interpreten überlassen.

Evangelist (Tenor)+Continuogruppe:
Orgel + Vc (aus Orchester 1, oder zusätzlich)
Soliloquenten aus Chor 1 (S-A-T-B):

Bass: Judas, Hoher Priester, Petrus und Pilatus
(Jesus: Spezialfall … siehe unten!)
Tenor: auch ev. Judas, Zeuge 2
Alt: auch Zeuge 1, 2. Magd
Sopran: auch 1. Magd, Pilati Weib

Alternative:
Jesus kann per Video erscheinen/sprechen, die dazugehörige Gesangsstimme ist als ossia-Version in ein Englischhorn der Oboenstimme (Orchester 2) transkribiert.

Version 3: Radikale Lösung→Minimalbesetzung
Besetzung: Evangelist/Continuo, 1 Gesangsquartett, 2 kleine Instrumentalgruppen

Chor 1 vokal-instrumental:	Streichquartett A + Kb + Fl und Chor 1 = Vokalquartett (S-A-T-B), auch Soliloquenten aus Vokalquartett
Chor 2 vokal-instrumental:	Streichquartett B + Fg + Ob (Eh) Chor 2 = eingearbeitet in Str.-Quartett B
Evangelist (Tenor) + Continuogruppe:	Orgel + Vc (aus Instrumentalgruppe 2)

Chor 1: Streichquartett I + KB + Fl, dazu ein Solo-Gesangsquartett
Chor 2: Streichquartett II (Vc 2 ist gleichzeitig Continuo) + Fg + Ob (und Eh für die Jesus-Passagen), Gesangsstimmen von Chor 2 sind quasi in die Instrumentalgruppe eingearbeitet

Evangelist (Tenor)+**Continuogruppe**:
Orgel + Vc (aus Quartett 2)

Soliloquenten aus Gesangsquartett: S-A-T-B

Bass: Judas, Hoher Priester, Petrus und Pilatus
(Jesus: Spezialfall … siehe unten!)
Tenor: auch ev. Judas, Zeuge 2
Alt: auch Zeuge 1, 2. Magd
Sopran: auch 1. Magd, Pilati Weib

Alternative:
Jesus kann per Video erscheinen/sprechen, die dazugehörige Gesangsstimme ist als ossia-Version in ein Englischhorn der Oboenstimme (Orchester 2) transkribiert.
Die Soli werden entweder vom Interpreten des Evangelisten „zitiert“ oder vom Solistenquartett (Soliloquenten) übernommen oder medial „be- und verarbeitet“.

Passionsskizze

Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* (1735)

(Montage: Evangelisationstext: Evangelist, Jesus, Soliloquenten und Turba-Chöre) für 2 vokale und instrumentale Klanggruppen (Soli oder Chöre), Evangelist und Continuo, Transkription in drei Versionen (1988/2007)

Fortlaufender Text der Bearbeitung in der Aufteilung:
Evangelist, Jesus, Pilatus, Hohe Priester, Jünger und Turba.

Da Je sus sei ne Re de vol len det hat te, sprach er zu sei nen Jün gern: Ihr wis set, daß nach zwei en Ta gen O stern wird, und des Men schen Sohn wird ü ber ant wor tet wer den, daß er ge kreu zi get wer de. Da ver samm le ten sich die Ho hen prie ster und Schrift ge lehr ten und die Äl te sten im Volk in den Pa last des Ho hen prie sters, der da hieß Ka i phas, und hiel ten Rat wie sie Je sum mit Li sten grif fen und tö te ten. Sie spra chen a ber: Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf ruhr wer de, ein Auf ruhr wer de, ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf ruhr wer de im Volk. Da nun Je sus war zu Be Tha ni en, im Hau se Si mo nis des Aus sät zi gen, trat zu ihm ein Weib, die hat te ein Glas mit köst li chem Was ser und goß es auf sein Haupt, da er zu Ti sche saß. Da das sei ne Jün ger sa hen, wu den sie un wil lig uns spra chen: Wo zu die net die ser Un rat, wo zu, wo zu, wo zu die net die ser Un rat? Die ses Was ser hät te mö gen teu er ver kauft und den Ar men ge ge ben wer den, den Ar men, und den Ar men ge ge ben wer den. A ber am ers ten Ta ge der sü ßen Brot tra ten die Jün ger zu Je su und spra chen zu ihm:
Wo, wo, wo willst du, daß wir dir be rei ten, das O ster lamm zu es sen, wo willst du, daß wir dir be rei ten, das O ster lamm, das O ster lamm zu es sen? Er sprach:
Ge het hin in die Stadt zu ei nem und sprecht zu ihm: Der Meis ter lässt dir sa gen: Mei ne Zeit ist hier, ich will bei dir die O stern hal ten mit mei nen Jün gern. Und die Jün ger tä ten, wie ih nen Je sus be foh len hat te, und be rei te ten das O ster lamm. Und am A bend satz te er sich zu Ti sche mit den Zwöl fen. Und da sie a ßen, sprach er: Wahr lich ich sa ge euch: Ei ner un ter euch wird mich ver ra ten. Und sie wur den sehr be trübt und hu ben an, ein jeg li cher un ter ih nen, und sag ten zu ihm: Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs? Er ant wor te te und sprach: Der mit der Hand mit mir in die Schüs sel tau chet, der wird mich ver ra ten. Des Men schen Sohn ge het zwar da hin, wie von ihm ge schrie ben ste het; doch we he dem Men schen, durch wel chen des Men schen Sohn ver ra ten wird! Es wä re ihm bes ser, daß der sel bi ge Mensch noch nie ge bo ren wä re. Da ant wor te te Ju das, der ihn ver riet, und sprach: Bin ichs, Rab bi? Er sprach zu ihm: Du sa gests. Da sie a ber a ßen, nahm Je sus das Brot, dan ke te und brachs und gabs den Jün gern und sprach: Neh met, es set, das ist

mein Leib. Und er nahm den Kelch und dan ke te, gab ih nen den und sprach: Trin ket al le dar aus; das ist mein Blut des neu en Tes ta ments, wel ches ver gos sen wird für vie le zur Ver ge bung der Sün den. Ich sa ge euch: Ich wer de von nun an nicht mehr von die sem Ge wächs des Wein stocks trin ken bis an den Tag, da ichs neu trin ken wer de mit euch in mei nes Va ters Reich. Und da sie den Lob ge sang ge spro chen hat ten, gin gen sie hin aus an den Öl berg. Da sprach Je sus zu ih nen: In die ser Nacht wer det ihr euch al le är gern an mir. Denn es ste het ge schrie ben: Ich wer de den Hir ten schla gen, und die Scha fe der Her de wer den sich zer streu en. Wenn ich a ber auf er ste he, will ich vor euch hin ge hen in Ga li lä am. Pe trus a ber ant wor te te und sprach zu ihm: Wenn sie auch al le sich an dir är ger ten, so will ich doch mich nim mer mehr är gern. Je sus sprach zu ihm: Wahr lich, ich sa ge dir: In die ser Nacht, e he der Hahn krä het, wirst du mich drei mal ver leug nen. Pe trus sprach zu ihm: Und wenn ich mit dir ster ben müß te, so will ich dich nicht ver leug nen. Des glei chen sag ten auch al le Jün ger. Da kam Je sus mit ih nen zu ei nem Ho fe, der hieß Geth se ma ne, und sprach zu sei nen Jün gern: Set zet euch hie, bis daß ich dort hin ge he und be te. Und nahm zu sich Pe trum und die zween Söh ne Ze be dä i und fing an zu trau ern und zu za gen. Da sprach Je sus zu ih nen: Mei ne See le ist be trübt bis an den Tod, blei bet hie und wa chet mit mir! Und er kam zu sei nen Jün gern und fand sie schla fend und sprach zu ih nen: Kön net ihr denn nicht ei ne Stun de mit mir wa chen? Wa chet und be tet, daß ihr nicht in An fech tung fal let! Der Geist ist wil lig, a ber das Fleisch ist schwach. Zum an dern mal ging er hin, be te te und sprach: Mein Va ter, ists nicht mög lich, daß die ser Kelch von mir ge he, ich trin ke ihn denn, so ge sche he dein Wil le. Und er kam und fand sie wie der schla fend, und ih re Au gen wa ren voll Schlafs. Und er ließ sie und ging a ber mal hin und be te te zum drit ten mal und re de te die sel bi gen Wor te. Da kam er zu sei nen Jün gern und sprach zu ih nen: Ach! wollt ihr nun schla fen und ruh hen? Sie he, die Stun de ist hie, daß des Men schen Sohn in der Sün der Hän de ü ber ant wor tet wird. Ste het auf, las set und ge hen; sie he, er ist da, der mich ver rät. Und als er noch re de te, sie he, da kam Ju das, der Zwöl fen ei ner, und mit ihm ei ne gro ße Schar mit Schwer ten und mit Stan gen von den Ho hen prie stern und Äl tes ten des Volks Und der Ver rä ter hat te ih nen ein Zei chen ge ge ben und ge sagt: „Wel chen ich küs sen wer de, der ists, den grei fet!“ Und als bald trat er zu Je su und sprach: Ge grü ßest seist du, Rab bi! und küs se te ihn. Je sus a ber sprach zu ihm: Mein Freund, wa rum bist du kom men? Da tra ten sie hin zu und leg ten die Hän de an Je sum und grif fen ihn. Laßt ihn, hal tet, bin det nicht! Die a ber Je sum ge grif fen hat ten, füh re ten ihn zu dem Ho hen prie ster Ka i phas, da hin die Schrift ge lehr ten und Äl te sten sich ver amm samm let hat ten. Pe trus a ber fol ge te ihm nach von fer ne bis in den Pa last des Ho hen prie sters und ging hin ein und satz te sich bei die Knech te, auf daß er sä he, wo es hin aus wol te. Die Ho hen prie ster a ber und Äl te sten und der gan ze Rat such ten fal sche Zeug nis wi der Je sum, auf daß sie ihn tö te ten. Und fun den kei nes. Und wie wohl viel fal sche Zeu gen her zu tra ten, fun den sie doch keins. Zu letzt tra ten her

zu zween fal sche Zeu gen und spra chen: Er hat ge sagt: Ich kann den Tem pel Got tes ab bre chen und in drei en Ta gen den sel ben bau en, den sel ben bau en. Und der Ho he pries ter stund auf und sprach zu ihm: Ant wor test du nichts zu dem, das die se wi der dich zeug gen? A ber Je sus schwieg stil le. Und der Ho he pries ter ant wor te te und sprach zu ihm: Ich be schwö re dich bei dem le ben di gen Gott, daß du uns sa gest, ob du sei est Chris tus, der Sohn Got tes?
Je sus sprach zu ihm: Du sa gests. Doch sa ge ich euch: Von nun an wirds ge sche hen, daß ihr se hen wer det des Men schen Sohn sit zen zur Rech ten der Kraft und kom men in den Wol ken des Him mels. Da zer riß der Ho he pries ter sei ne Klei der und sprach: Er hat Gott ge läs tert; was dür fen wir wei ter Zeug nis? Sie he, itzt habt ihr sei ne Gott es l äste rung geh ö ret. Was dün ket euch? Sie ant wor te ten und spra chen: Er ist des To des schul dig, er ist des To des schul dig, des To des schul dig! Da spei e ten sie aus in sein An ge sicht und schlu gen ihn mit Fäus ten. Et li che a ber schlu gen ihn ins An ge sicht und spra chen: Weis sa ge, weis sa ge, weis sa ge, weis sa ge, weis sa ge uns, Chris te, wer ist`s, der dich schlug, wer ist`s, wer ist`s, der dich schlug? Pe trus a ber saß drau ßen im Pa last; und es trat zu ihm ei ne Magd und sprach: Und du wa rest auch mit dem Je sus aus Ga li lä a. Er leug ne te a ber vor ih nen al len und sprach: Ich weiß nicht, was du sa gest. Als er a ber zur Tür hin aus ging, sa he ihn ei ne an de re und sprach zu de nen al len und sprach: Die ser war auch mit dem Je sus von Na za reth. Und er leug ne te a ber mal und schwur da zu: Ich ken ne des Men schen nicht. Und ü ber ei ne klei ne Wei le tra ten hin zu, die da stun den, und spra chen zu Pe tro: Wahr lich, du bist auch ei ner von de nen; denn dei ne Spra che ver rät dich, denn dei ne Spra che ver rät dich. Da hub er an, sich zu ver flu chen und zu schwö ren: Ich ken ne des Men schen nicht. Und als bald krä he te der Hahn. Da dach te Pe trus an die Wor te Je su, da er zu ihm sag te: E he der Hahn krä hen wird, wirst du mich drei mal ver leug nen. Und ging her aus und wei ne te bit ter lich. Des Mor gens a ber hiel ten al le Ho he pries ter und die Äl te sten des Volks ei nen Rat ü ber Je sum, daß sie ihn tö te ten. Und bun den ihn, füh re ten ihn hin und ü ber ant wor te ten ihn dem Land pfle ger Pon ti o Pi la to. Da das sa he Ju das, der ihn ver ra ten hat te, daß er ver dammt war zum To de, ge reu e te es ihn, und brach te her wie der die drei ßig Sil ber lin ge den Ho hen pries tern und Äl te sten und sprach: Ich ha be ü bel ge tan, daß ich un schul dig Blut ver ra ten ha be. Sie spra chen: Was ge het uns das an? Da sie he du zu, da sie he du zu! Auf das Fest a ber hat te der Land pfle ger Ge wohn heit, dem Volk ei nen Ge fan ge nen los zu ge ben, wel chen sie wol ten. Er hat te a ber zu der Zeit ei nen Ge fan ge nen, ei nen son der li chen vor an dern, der hieß Bar ra bas. Und da sie ver samm let wa ren, sprach Pi la tus zu ih nen: A ber die Ho hen prie ster und die Äl te sten ü ber re de ten das Volk, daß sie um Bar ra bas bit ten soll ten und Je sum um bräch ten. Da ant wor te te nun der Land pfle ger und sprach zu ih nen: Wel chen wol let ihr, daß ich euch los ge be? Bar ra bam o der Je sum, von dem ge sa get wird, er sei Chris tus? A ber die Ho hen prie ster und die Äl te sten ü ber re de ten das Volk, daß sie um Bar ra bas bit ten soll ten und Je sum um bräch ten.

Da ant wor te te nun der Land pfle ger und sprach zu ih nen: Welchen wollt ihr un ter die sen zwei en, den ich euch soll los ge ben? Sie spra chen: Bar ra bam! Pi la tus sprach zu ih nen: Was soll ich denn ma chen mit Je sus, von dem ge sagt wird, er sei Chris tus? Sie spra chen al le: Laß ihn kreu zi gen, laß ihn kreu zi gen! Der Land pfle ger sag te: Was hat er denn Ü bels ge tan? Sie schrie en a ber noch mehr und spra chen: Laß ihn kreu zi gen, laß ihn kreu zi gen! Da a ber Pi la tus sa he, daß er nichts schaf fe te, son dern daß ein viel grö ßer Ge tüm mel ward, nahm er Was ser und wusch die Hän de vor dem Volk und sprach: Ich bin un schul dig an dem Blut die ses Ge rech ten, se het ihr zu! Da ant wor te te das gan ze Volk und sprach:
Sein Blut kom me ü ber uns und uns re Kin der; sein Blut kom me ü ber uns und uns re Kin der, ü ber uns und uns re Kin der, und uns re Kin der; sein Blut kom me ü ber uns, ü ber uns, ü ber uns, ü ber uns und uns re Kin der, ü ber uns und uns re Kin der, ü ber uns, kom me ü ber uns, kom me ü ber uns und uns re Kin der. Da gab er ih nen Bar ra bam los: a ber Je sum ließ er gei ßeln und ü ber ant wor te te ihn, daß er ge kreu zi get wür de. Da nah men die Kriegs knech te des Land pfle gers Je sum zu sich in das Rüst haus und samm le ten ü ber ihn die gan ze Schar und zo gen ihn aus und le ge ten ihm ei nen Pur pur man tel an und floch ten ei ne dor ne ne Kro ne und satz ten sie auf sein Haupt und ein Rohr in sei ne rech te Hand und beu ge ten die Knie vor ihm und spot te ten ihn und sprachen: Ge grü ßet, ge grü ßet seist du, ge grü ßet seist du, Jü den kö nig! Und spei e ten ihn an und nah men das Rohr und schlu gen da mit sein Haupt. Und da sie ihn ver spot tett hat ten, zo gen sie ihm den Man tel aus und zo gen ihm sei ne Klei der an und füh re ten ihn hin, daß sie ihn kreu zig ten. Und in dem sie hin aus gin gen, fun den sie ei nen Men schen von Ky re ne mit Na men Si mon; den zwun gen sie, daß er ihm sein Kreuz trug. Und da sie an die Stät te ka men mit Na men Gol ga tha, das ist ver deut schet Schä del stätt, ga ben sie ihm Es sig zu trin ken mit Gal len ver mi schet; und da ers schek ke te, woll te ers nicht trin ken. Da sie ihn a ber ge kreu zi get hat ten, teil ten sie sei ne Klei der und wur fen das Los dar um, auf daß er fül let wür de, das ge sagt ist durch den Pro phe ten: „Sie ha ben mei ne Klei der un ter sich ge tei let, und ü ber mein Ge wand ha ben sie das Los ge wor fen.“ und sie sa ßen all da und hü te ten sein. Und o ben zu sei nen Häup ten hef te ten sie die Ur sach sei nes To des be schrie ben, näm lich: „Dies ist Je sus, der Jü den Kö nig.“ Und da wur den zween Mör der mit ihm ge kreu zi get, ei ner zur Rech ten und ei ner zur Lin ken. die a ber vor ü ber gin gen lä ster ten ihn und schüt tel ten ih re Köp fe und spra chen: Der du den Tem pel Got tes zer brichst und bau est ihn in drei en Ta gen, hilf dir sel ber! Bist du Got tes Sohn, hilf dir sel ber, hilf dir sel ber! Bist du Got tes Sohn, bist du du Got tes Sohn, so steig her ab, so steig her ab, so steig her ab vom Kreuz! Des glei chen auch die Ho hen pries ter spot te ten ihn samt den Schrift ge lehr ten und Äl tes ten und spra chen: An dern hat er ge hol fen und kann ihm sel ber nicht hel fen. Ist er der Kö nig Is ra el, so stei ge er nun vom Kreuz, so stei ge er nun vom Kreuz, so stei ge er nun vom Kreuz, so wol len wir ihm glau ben. Er hat Gott ver trau et, der er lö se, er lö se ihn nun, lü

stets ihn; denn er hat ge sagt: Ich bin Got tes Sohn. Und von der sechs ten Stun de an war ei ne Fin ster nis ü ber das gan ze Land bis zu der neun ten Stun de. Und um die neun te Stun de schrie e Je sus laut und sprach: E li, E li, la ma, lama a sab tha ni? Das ist: Mein Gott, mein Gott, war um hast du mich ver las sen? Et li che a ber, die da stun den, da sie das hö re ten, spra chen sie: Der ru fet den E li as! Und bald lief ei ner un ter ih nen, nahm ei nen Schwamm und fül le te ihn mit Es sig und stek ke te ihn aauf ein Rohr und trän ke te ihn. Die an dern a ber spra chen: Halt! halt! laß se hen, ob E li as kom me und ihm hel fe? A ber Je sus schrie e a ber mals laut, und ver schied. Und sie he da, der Vor hang im Tem pel zer riß in zwei Stück von o ben an bis un ten aus. Und die Er de er be be te, und die Fel sen zer ris sen, und die Grä ber tä ten sich auf, und stun den auf viel Lei ber der Hei li gen, die da schlie fen, und gin gen aus den Grä bern nach sei ner Auf er ste hung und ka men in die hei li ge Stadt und er schie nen vie len. A ber der Haupt mann und die bei ihm wa ren und be wah re ten Je sum, da sie sa hen das Erd be ben und was da ge schah, er schra ken sie sehr und spra chen: Wahr lich, wahr lich, die ser ist Got tes Sohn ge we sen. Und es wa ren viel Wei ber da, die von fer ne zu sa hen, die da wa ren nach ge fol get aus Ga li lä a und hat ten ihm ge die net, un ter wel chen war Ma ri a Mag da le na, und Ma ri a, die Mut ter Ja co bi und Jo ses, und die Mut ter der Kin der Ze be dä i. Am A bend a ber kam ein rei cher Mann von A ri ma thi a, der hieß Jo seph, wel cher auch ein Jün ger Je su war, der ging zu Pi la to und bat ihn um den Leich nam Je su. Da be fahl Pi la tus, man soll te ihm ihn ge ben. Und Jo seph nahm den Leib und wik kel te ihn in ein rein Lein wand und leg te ihn in sein ei gen neu Grab, wel ches er hat te las sen in ei nen Fels hau en, und wäl ze te ei nen gro ßen Stein vor die Tür des Gra bes. und ging da von. Es war a ber all da Ma ri a Mag da le na und die an de re Ma ri a, die satz ten sich ge gen das Grab. Des an dern Ta ges, der da fol get nach dem Rüst ta ge, ka men die Ho hen prie ster und Pha ri sä er sämt lich zu Pi la to und spra chen: Herr, wir ha ben ge dacht, dass die ser Ver führ er sprach, da er noch le be te: Ich will nach drei en Ta gen wie der auf er ste hen, ich will nach drei en Ta gen wie der auf er ste hen. Da rum be fiehl, dass man das Grab ver wahr e bis an den drit ten Tag, auf dass nicht sei ne Jün ger komm en und steh len ihn, und steh len, und steh len ihn und sa gen zu dem Volk: Er ist auf er stan den von den To ten, und wer de der letz te Be trug är ger, är ger denn der er ste! Pi la tus sprach zu ih nen: Da habt ihr die Hüter; geh et hin und ver wah rets, wie ihr`s wis set! Sie gin gen hin und ver wah re ten das Grab mit Hü tern und ver sie gel ten den Stein.

Internetprojekt
Ich habe genug

Das Projekt unternimmt den Versuch, verschiedene musikalische und außermusikalische Ereignisse, die um Inhalt und Musik der Bach-Kantate „Es ist genug“ kreisen, *aufzunehmen*, in einer umfangreichen Ton-Bild- Datenbank zu speichern. Daraus wird in einer Art „kreativer“ Nachbearbeitung das Thema neu be- und verarbeitet und zu einem Musik-Video-Beitrag zusammengesetzt. Die labyrinthischen locations sind dem Thema entsprechend ausgewählt. Die *Musik* wird genau wie die Bild-Sprach-Klang-Geräusch-Ebene zunächst nur als Material „genommen“, die performativen Konstellationen ergeben sich eher „zufällig“ durch die Konfrontation mit ungewöhlichen Orten und unterschiedlichen Außengeräuschen und extremen Licht- und Temperaturverhältnissen.

Aufnahmesessions im Okt./Nov. 2006: Berlin

Material: 1a
Bach, Kantate Nr. 82a, *Ich habe genu(n)g,* Fassung e-moll (hohe Fassung) für Sopran, Oboe und Streicher/Continuo, Fassung 1731 (Ursprungsfassung 2. Febr. 1727) (auch Fassung 1735 als Solokantate für Mezzosopran in c-moll; auch Fassung 1745/48 in einer übereinstimmenden Fassung als Solokantate für Bass auch Fassung im Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach – 1725 – für Sopran und Klavier: Rez. „Ich habe genug!“ (C) und Arie „Schlummert ein…“ (G)

Material: 1b
neues Material auch aus der Kantate *Christ lag in Todesbanden* (1707 – sic!!), daraus Versus 2: „den Tod niemand zwingen kunnt …“ für Sopran, Alto + Continuo in der Fassung für Sopran, Alt (1. Version für Ob/Eh, 2. Version für Horn) und Continuo (1 Cello):
Fassung extrem weit auseinander, Fassung dicht beieinander, Fassung Studio

Material: 2
Tschaikowsky, 3. Streichquartett in es-moll, op. 30, 3. Satz, *Andante funèbre e doloroso (*„Schmerz-Dissonanz“), als Klavierfassung (mit Horn, Sopran + Violoncello) und zusätzlich bearbeitet
verbunden mit Zitatsplittern aus Schostakowitschs 15. Streichquartett, op. 144 (1974):
2. Satz, Serenade-Adagio: nur Anfang mit V I, V II und Vc und
5. Satz, Trauermarsch-Adagio molto (aus 4. Satz überleitend) für Hr, Eh, Vc, Sopran

Material: 3
Text: Ingeborg Bachmann, *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*, Isolde Moder, Heinz Bachmann, Christian Moser (Hg.), Piper-Verlag, München-Zürich 2000:
„Ich weiß keine bessere Welt“ (S. 21), „In memoriam K.A. Hartmann“ (S. 35), „Ein Tag“ (S. 31), „Mit einem Dritten sprechen“ (S. 76), „Mild und leise“ (S. 100), „Habet acht“ (S. 104–107).

Projekt *Ich habe genug:* locations
4 Innenräume
Gemeindezentrum Schöneberg
Hochmeistersaal Eurythmieschule, Berlin-Zehlendorf
Jesus-Christuskirche, Thielplatz
Grunewaldkirche, Bismarckalle
Offene Räume:
ICC-Passagen Unterführung: Straßenbiegung/Rolltreppe,

In den Katakomben unter der Siegessäule Berlin

Ich habe genug … für Sopran/Sprechstimme, Instrumente, Tonband/Live-Elektronik und Video-Sequenzen mit Sopran-Sprechstimme (Annette Robbert), Oboe-Englischorn (Almute Zwiener), Horn (Astrid Karolius), Klavier (Eduard Clark), Streicher-Quartett und/oder Continuo (Katharina Mächler); Thomas Mayer (Assistenz Produktion), Markus Wintersberger (Video) / Daniel Weingarten (Ton) / Eberhard Kloke (Programm und Leitung)

2 BEETHOVEN

ZUKUNFTSMUSIK BEETHOVEN

Entwickelt wurden drei Modelle, Beethovens Musik in heutige programmatische Bezüge zu transferieren.
Es ist selbstverständlich klar, dass diese programmatischen Ansätze auch zeitbezogen sind und somit als Anregungsmodell dafür dienen könnten, eigene Schlüsse für eine aktuelle Auseinandersetzung mit Beethoven zu ziehen.

MODELL A:

Beethoven: Die Symphonien als ZUKUNFTSMUSIK

Inhalt:
Beethovens Symphonien gelten unbestritten als der symphonische Grundstock des Konzertbetriebes und des Musiklebens überhaupt.

Die Kanonisierung seiner neun Symphonien begann schon ein Jahr nach seinem Tod 1827, als in Paris innerhalb einer wahrhaft als historisch zu bezeichnenden Konzertreihe das gesamte symphonische Werk zur Aufführung gebracht wurde.

Radikalität der musikalischen Aussage, bestürzende Originalität, technische Souveränität und vor allem der qualitative Entwicklungssprung in der Chronologie der einzelnen Symphonien haben damalige Hörer erstaunt und verstört zugleich; ein ganzes Jahrhundert stand in Beethovens Bann und versuchte Antworten zu finden auf elementare Fragen zu Werk und Wirkung. Das symphonische Werk an der Schwelle zu einer neuen Epoche ist nicht nur bahnbrechend gewesen in seiner Zeit. Vielmehr bildet es über den kompositorischen Gedanken und das kompositorische Handwerk hinaus Markstein und Wendepunkt in Richtung „moderner“ Musik schlechthin.

Heutige musik-öffentliche Auseinandersetzung mit Beethoven sollte daher dieser Ausnahmestellung Rechnung tragen, sich einerseits dem Wandel der Interpretationsmöglichkeiten in der Nutzung der aktuellen aufführungspraktischen Erkenntnisse stellen und gleichzeitig eine programmatische Brücke zur Musik unserer Zeit suchen und experimentell erproben. Dabei soll das jeweilige „zeitgenössische“ Fenster die visionären, utopisch über das Werk hinaus weisenden Aspekte der Beethoven-Symphonien ins Zentrum der Auseinandersetzung mit der Musik von heute stellen. Besondere konzeptionelle Aufmerksamkeit gelten natürlich den gewichtigen, folgenreichen Werken wie der *Missa Solemnis* und der 9. Symphonie: „Das Spätwerk als Utopie“.

Grundsätzlich werden drei Programm-Modelle entwickelt:

Modell A Programm-Zyklus von 12 Beethoven-Werken (Symphonie, Instrumentalkonzert, Messe), die mit exemplarischen Kompositionsmodellen des 20. und 21. Jahrhunderts gekoppelt und konfrontiert werden:
BEETHOVEN und die „Moderne“

Modell B Zyklus von 14 Projekten mit Beethoven-MATERIAL, Beethovens Werke im Spiegel und Brennpunkt von Auftragsarbeiten internationaler Komponisten und Medienkünstler:
Zukunftsmusik BEETHOVEN

Modell C ***Utopie Beethoven I + II***

1 Beethoven, Erste Symphonie C-Dur, op. 21, 1800 UA	**Beethoven und …** *Haydn, Schönberg, Rihm*	Joseph Haydn, Symphonie Nr. 103 Es-Dur („Mit dem Paukenwirbel“), 1795 Arnold Schönberg, KammerSymphonie Nr. 1 E-Dur, op. 9, 1907 Beethoven, 1. Symphonie Wolfgang Rihm, *SUB-KONTUR/DIS-KONTUR* für Orchester 1974/75
2 Beethoven, Zweite Symphonie D-Dur, op. 36, 1803	**Beethoven und …** *Messiaen, Lachenmann*	Olivier Messiaen, *Chronochromie* für Orchester, 1960 Beethoven, 2. Symphonie Helmut Lachenmann, *Mouvement (– vor der Erstarrung)* für Ensemble, 1983/84
3 Beethoven, Dritte Symphonie Es-Dur, op. 55 („Eroica“), 1805	**Beethoven und …** *Schönberg, Henze*	Arnold Schönberg, *Ode an Napoleon* für Sprecher, Streichquartett und Klavier, 1942 Beethoven, 3. Symphonie Hans Werner Henze, *Heliogabalus Imperator* für Orchester, 1971/72 (1986)
4 Beethoven, Vierte Symphonie B-Dur, op. 60, 1807	**Beethoven und …** *Ligeti, Boulez*	György Ligeti, Klavierkonzert, 1985-88 Beethoven, 4. Symphonie Pierre Boulez, *Notations* für Klavier, 1945 Pierre Boulez, 6 *Notations* für Orchester, 1978 in progress
5 Beethoven, Fünfte Symphonie c-moll, op. 67, 1808	**Beethoven und …** *Berio*	Luciano Berio, Sinfonia für Singstimmen und Orchester, 1968/69 Beethoven, 5. Symphonie
6 Beethoven, Sechste Symphonie F-Dur, op. 68 („Pastorale“), 1808	**Beethoven und …** *Varèse, Mahler*	Edgard Varèse, *Ionisation* Beethoven, 6. Symphonie Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde* für Alt-, Tenorsolo und Orchester, 1911 oder: Edgard Varèse, *Intégrales* für kleines Orchester, 1925 George Crumb, *A Haunted Landscape* für Orchester, 1984

7 Beethoven, Siebte Symphonie A-Dur, op. 92, 1813	**Beethoven und …** *Debussy, Birtwistle*	Claude Debussy, *Jeux* für Orchester, 1913 Beethoven, 7. Symphonie Harrison Birtwistle, *Earth Dances* für Orchester, 1986
8 Beethoven, Achte Symphonie F-Dur, op. 93, 1814	**Beethoven und …** *Honegger, Milhaud, Ives, B.A. Zimmermann, Pintscher*	Arthur Honegger, *Pacific 231*, 1924 Darius Milhaud, *La création du monde*, 1923 Charles E. Ives, *The Unanswered Question* (1908) Bernd Alois Zimmermann, *Skizzen für Orchester,* 1970 Beethoven, 8. Symphonie Matthias Pintscher, Fünf Orchesterstücke, 1997
9 Beethoven, Neunte Symphonie d-moll, op. 125, 1824	**Beethoven und …** *B. A. Zimmermann, Berg*	Beethoven, 9. Symphonie Bernd Alois Zimmermann, *„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht…“ Ekklesiastische Aktion* für Bass-Solo, 2 Sprecher und Orchester, 1970 Alban Berg, *Wozzeck*-Bruchstücke für Sopran und Orchester, 1925
10 Beethoven, MISSA SOLEMNIS, op. 123, 1824	**Beethoven und …** *Rihm, Ustwolskaja*	Wolfgang Rihm, *DIES* (Oratorium) für Sänger, Sprecher, Chöre, Orgel und Orchester, 1984 Beethoven *MISSA SOLEMNIS* Galina Ustwolskaja, komposition nr. 2 „dies irae“ für 8 Kb, perc und Klav., 1972/73
11 aus: OUVERTÜREN, KANTATEN, KLAVIERKONZERTEN, VIOLINKONZERT, TRIPELKONZERT	**Beethoven und …**	neuere Musik des 20. und 21. Jahrhunderts
12 aus: OUVERTÜREN, KANTATEN, KLAVIERKONZERTEN, VIOLINKONZERT, TRIPELKONZERT	**Beethoven und …**	neuere Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

ZUKUNFTSMUSIK BEETHOVEN
MODELL B:

Materialien für einen Zyklus mit und um Beethoven
Der Ausnahmestellung Beethovens heute programmatisch Rechnung zu tragen, hieße, nicht nur eine sinnstiftende Brücke zu Musik unserer Zeit sondern auch generell zu heutigen künstlerischen Ausdrucksmitteln zu spannen: eine Brücke somit auch zu den theatralisch-medialen Möglichkeiten heutigen Interpretierens und Experimentierens. Dabei rücken die über das Werk hinausweisenden Aspekte der Beethoven-Musik ins Zentrum der Auseinandersetzung und verweisen visionär-kraftvoll ins Jetzt und Heute.

Es wird folgendes Programm-Modell entwickelt:

***Zukunftsmusik* Beethoven**

Projekte 1–6	**Utopie Beethoven**
Projekte 7–8	**Spätwerk I: Kammermusik und Video**
Projekte 9–11	**Spätwerk II: Orchester, Chor, Soli; szenische Collage**
Projekte 12–14	**Spätwerk III: Orchester, Chor, Soli; mit jeweiligen Installationen**

UTOPIE BEETHOVEN, Projekte 1–6

1 **Beethoven Projekt Leonore …**
„Musik-Theater ohne Dekoration“
Montage mit „modernen“ Zeitfenstern als Video- und Musiksequenzen

***Fidelio oder die eheliche Liebe (Leonore*)** op. 72, Oper, Libretto J. Sonnleithner nach
Léonore ou L`amour conjugal von J. N. Bouilly
1. *LEONORE*, Fassung (mit *Leonore*-Ouv. II) 1804/05, Wien, 20. 11. 1805, Theater an der Wien
2. *LEONORE*, Fassung (mit *Leonore*-Ouv. III) 1805/06, Wien, 29. 03. 1806, Theater an der Wien
3. *FIDELIO*, Fassung (endgültig) (mit *Fidelio*-Ouv.) 1814, Wien, 23. 05. 1814, Kärntnerthor-Theater

2 **Beethoven und … szenische Monodramen**
RAUM und Installation

Ah! perfido, Szene und Arie für Sopran und Orchester op. 65 (Text teilweise von Pietro Metastasio)
Arnold Schönberg, *Erwartung*, Monodram in einem Akt (vier Szenen), op. 17 für Sopran und großes Orchester (1909), Dichtung von Marie Pappenheim
György Kurtág, *Die Botschaften des verstorbenen Fräulein R.V. Troussova*, op. 17 (1980) für Sopran 14 Instrumente und Schlagzeug, oder:
György Kurtág, *Szenen aus einem Roman*, op. 19 (1981/82), 15 Lieder zu Gedichten von Rimma Dalos, Szene für Sopran, Solovioline, Cimbalom und Kontrabass

3 **Utopie Beethoven …**
Konzert mit Kammermusikinseln in Raum-Licht-Installation

Beethovens Musik: Spannungsfeld zwischen persönlichem Ausdruck und politischer Utopie

a) **Beethoven**, *Fidelio*: Arien und Ensembles mit den Personen:
   Marzelline, Leonore, Florestan, Rocco und Pizarro
b) dazwischen montiert: **Wolfgang Rihm**
   Streichquartett-Fragmente und Text-Dialog-Passagen aus den „Konversationsheften“

4 **Beethoven Projekt *Egmont***
mit „aktuellen“ Interpolationen
Raum-szenische Installation in einem Sprach-Musik-Projekt

Beethoven und die Ideale der *nationalen Befreiung:*
Höhepunkte des heroischen Stiles: „Sprache (kann), als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Außen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äußerlichen Berührung mit der Musik“.
Friedrich Nietzsche in: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*

5 **Gert Jonke, *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist***
Eine Theatersonate

Personen:
Ludwig van Beethoven
Anton Schindler, sein Adlatus
Ferdinand Waldmüller, Maler
Video: Installation
Musik: Beethoven, Streichquartett-Collage

6 **Beethoven: Streichquartett + + + + +**
komponierte Interpretationen für variable Besetzungen mit Stimme(n) und live-electonic, Auftragsarbeiten

Eduard Clark
Moritz Eggert
Wolfgang Rihm
Bernhard Lang
Beat Furrer

Spätwerk I: Kammermusik und Video, Projekte 7-8
Beethovens Spätstil und Tendenz zur Dissoziation, zum Zerfall, zur Auflösung, siehe auch Schönberg: „My music is not lovely“

7 ***Diabelli-Variationen*,**
Klaviersonaten Nr. 29 op. 106 und Nr. 32 op. 111
+ Uri Caine, arrangements zu Beethoven
+ Conlon Nancarrow *„Studies“*

Diabelli-Variationen (1819–1822/23) und Jazz-Arrangements von Uri Caine/ the uri caine ensemble (2001), Klaviersonaten Nr. 29 op. 106 B-Dur (*Große Sonate für das Hammerklavier*), 1817/18) und Nr. 32 op. 111 c-moll (1821/22) collagiert mit Nancarrow-„Studies“, auch in Instrumentalversionen von Yvar Mikhashoff

8 **„Muß es sein? – Es muß sein!“**
Streichquartett op. 131 cis-moll
+ Schönberg und Rihm

Beethoven Streichquartett op. 13 cis-moll
(komponiert 1826 – Erstveröffentlichung 1827),
Fassung für Streichorchester

Schönberg, 1. Kammersymphonie E-Dur, op. 9 (1906)
oder: Schönberg, 2. Streichquartett fis-moll op. 10 (1908),
4. Satz Entrückung: „Ich fühle Luft von anderem Planeten …“
Rihm, Aria / Ariadne (2001)
vgl. auch Streichquartette a-moll op. 132 (1825),
2. Satz (pizz.!!),
F-Dur op. 135 (1826) und
Große Fuge op. 133 B-Dur (1825/26)

Spätwerk II: Orchester, Chor, Soli; szenische Collage; Projekte 9-11

9 **Projekt Beethoven… und Webern**
Kantaten, Oratorien, Solo-Szenen
+ Bühnenmusiken

Beethoven Kantaten, Oratorien, Solo-Szenen,
Bühnenmusiken
Webern Kantaten, Orchesterlieder, Miniaturen
dazu Texte/Sprache
(Beethoven, aus Briefen und Konversationsheften):
COLLAGE

10 ***Beethoven, Missa Solemnis I***
+ Schönberg

Beethoven, *Missa Solemnis I* op. 123, 1824
Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter,* Oratorium
(Fragment, 1917–22) für Soli, Chor, Orchester und
Fernorchester.
Fassung von Winfried Zillig

11 ***Beethoven, Missa Solemnis II***
+ Rihm und Ustwolskaja

Beethoven, *Missa Solemnis II* op. 123, 1824
Wolfgang Rihm, *DIES* (Oratorium) für Sänger,
Sprecher, Chöre, Orgel und Orchester, 1984
Galina Ustwolskaja, komposition nr. 2 „dies irae“ für 8
Kb, perc und Klav., (1972/73)

Missa Solemnis, Düsseldorf, Bochum; Regie Werner Schroeter

Spätwerk III: Orchester, Chor, Soli; Musik und Installation; Projekte 12-14

Die IX. Symphonie heute

Ich habe gefunden, sagte er, es soll nicht sein. Was, Adrian, soll nicht sein?
Das Gute und Edle antwortete er mir, was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen. Ich verstehe dich Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen? Die Neunte Symphonie, erwiderte er. Und dann kam nichts mehr, wie ich auch wartete.
(Thomas Mann/ Doktor Faustus)

Die Neunte *zurückzunehmen*, z. B. mit einem Aufführungsverbot zu belegen, wäre angesichts der allumfassenden Präsenz durch die elektronischen Medien wenig sinnvoll. Es sei denn, man würde dadurch erreichen, sie jedweder Vereinnahmung und ideologischen Besitzansprüche zu entziehen.

Nicht (mehr) zu vereinbaren scheinen der kompositorisch visionäre Geniestreich Beethovens, der revolutionäre Gehalt und die widerständige Grundaussage der Neunten mit den herrschenden Rezeptionsbedingungen des heutigen Musiklebens. Das bedeutet konkret, dass die Neunte heute noch immer vereinahmt wird für Zelebrations- und Repräsentationsrituale.

Die unzähligen Schalldokumente und Reproduktionsorgien mit der Neunten haben an der rituellen Vereinnahmung im Live-Musik-Bereich wenig geändert … Der „Song of Joy“ bis hin zur historisierend aufführungspraktisch geläuterten Beethoven-Version hat die Sogwirkung in Richtung Unvereinbarkeit zwischen Beethovenschem Anspruch und rezeptiver Wirklichkeit eher verstärkt.

Ein neuer Ansatz sollte die festgefügten Pole und Standpunkte auseinanderbrechen, neue definieren und programmatisch zusammenfügen. Die folgenden Programme, die in konkreten Aufführungssituationen realisiert wurden, sollen dazu ein Beispiel geben.

12 **Beethoven, 9. Symphonie**
+ B. A. Zimmerman*n, Ekklesiastische Aktion*
Beethoven, 9. Symphonie d-**moll, op. 125, 1824**
B. A. Zimmermann, *„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht…“ Ekklesiastische Aktion*
für Bass-Solo, 2 Sprecher und Orchester (1970),

13 **Beethoven, 9. Symphonie**
+ Toshio Hosokawa,
Voiceless Voice in Hiroshima

Beethoven, 9. Symphonie d-moll, op. 125, 1824
Toshio Hosokawa, *Voiceless Voice in Hiroshima*
for soloists, narrators, chorus, tape (ad. lib.) and orchestra (1989/2001), 70’
Text: „Children of Hiroshima“ by Arata Osada, „Heimkehr“ by Paul Celan, „Haiku“ by Basho

14 **Beethoven, 9. Symphonie**
+ Karl Amadeus Hartmann, *Gesangsszene*
Beethoven, 9. Symphonie d-moll, op. 125, 1824, 1.–3. Satz

Karl Amadeus Hartmann, *Gesangsszene*
dazu **Laufschriftbänder** mit Schillers „Ode“
als Konzertsaal-Umlaufband aus Leuchtdioden

Beethoven, 9. Symphonie, 4. Satz
dazu **Laufschriftbänder** mit Textfragmenten der *Gesangsszene* ,
Text von Jean Giraudoux „Sodom und Gomorrha“,
als Konzertsaal-Umlaufband aus Leuchtdioden

ZUKUNFTSMUSIK BEETHOVEN
MODELL C

siehe auch unter Kap. 4_4 H Musiktheater „ohne Oper“, S. 302

Utopie Beethoven I + II
2 Veranstaltungsmodule

beethoven+++
collage
bearbeitung
visionables
visionäres

Modell C wurde für die Regionale 2004 in NRW entwickelt. Für die beiden Räume Kulturgut Notteck sowie Klosteranlage und Neues Museum Liesborn wurden zwei Projektmodule speziell für diese Räume (innen-außen) entwickelt. Die Einbeziehung von Texten aus der Beethoven-Zeit und insbesondere die Passagen aus Beethovens Konversationsheften setzten eine spannungsgeladene Zeit-Brücke zwischen Beethoven und HEUTE, zwischen historischem und heutigem RAUM. Der utopische Ansatz Beehovens wurde quasi fortgeschrieben durch eine mediale „Konversation“, die sowohl als collagierte Einspielungen wie auch als intermediale live-Setzungen das Geschehen begleitete und hinterfragte.

Zukunftsmusik Beethoven+++
Utopie Beethoven I: Utopie und Realität → eine Schnittstelle
Programm-Collage Beethoven-Schönberg-Rihm 1
Kulturgut Nottbeck: NRW 2004

Zukunftsmusik Beethoven+++
Utopie Beethoven II: Utopie und Realität → eine Schnittstelle
Programm-Collage Beethoven-Schönberg-Rihm 2
Museum und Klosteranlage Liesborn: NRW 2004

Utopie Beethoven I: Utopie und Realität → eine Schnittstelle
Programm-Collage Beethoven-Schönberg-Rihm 1
Kulturgut Nottbeck

Utopie Beethoven I:
kleines Orchester, Streichquartett, Vocalisten
(Sopran, 2 Tenöre, Bariton und Bass), 2 SchauspielerIn
Konzert mit Kammermusikinseln
Raum-Szene-Licht
Video-Installation

Beethovens Musik im Spannungsfeld von politischer Utopie
und persönlichem Dilemma

A MUSIK	**Material**
Einleitung	**1 Beethoven** **Streichquartett C-dur *(„Rasumowsky III“)*** **op. 59** (1806), 2. Satz geht attacca über in
	2 Schönberg **Drei Stücke für Kammerorchester** (1910) Fl, Ob, Klar, Fg, Hr, Org/Harm, Celesta, Streichquintett
	3 Text-Dialog-Passagen aus dem *Heiligenstädter Testament* (1802)
Hauptteil	**4 Beethoven + 5 Rihm** ***Fidelio:*** Arien und Ensembles, Nr. 3, 7, 9, 11 und 14, mit den Personen: Marzelline, Leonore, Florestan, Rocco und Pizarro für 4 Sänger/In (Sopran, Tenor, Bariton, Bass) und Orchester
	Quartett A: „Mir ist so wunderbar!”: 2-0-2-2; Hr, Str.; 1 Marzelline/Leonore – 2 Solovioline – 3 Jaquino – 4 Rocco

Arie Pizarro: 2-2-2-2; 2 Hr, 2 Trp, Pk, Str.
Arie Leonore: 1-2-2-2: 3 Hr, Str.
Arie Florestan: 2-2-2-2; 3 Hr, 2 Trp, Pk, Str.
Quartett B : „Er sterbe!“
2-2-2-2; 3 Hr, 2 Trp, Pk, Str.;
1 Leonore – 2 Florestan – 3 Pizarro –
4 Rocco
Trompetensignal und Videosequenz

dazwischen montiert: Rihm-Sätze

5 **Wolfgang Rihm,**
3. Streichquartett „***Im Innersten***“,
alle sechs Sätze (1976)

1 aus Nr. 3, 6. Satz – 9` 34``
2 aus Nr. 3 – Zwischenspiel – 1` 30``
3 aus Nr. 3, 2. Satz – 3` 49``
4 aus Nr. 3, 3.+4. Satz – 6` 30``
5 aus Nr. 3, 1.+5. Satz – 5`

Finale

8 **Beethoven,**
Streichquartett C-dur *(Rasumowsky III)*
op. 59 (1806), 2. Satz für Streichorchester,
Beginn mit Streichquartett und Passagen
aus dem *Heiligenstädter Testament* (1802)

B TEXT-DIALOG-PASSAGEN

Text-Dialog-Passagen aus den
„Konversationsheften“
Text-Dialog-Passagen aus dem
„Tagebuch“ (1812) und dem
„Brief an die unsterbliche Geliebte“ (1812)

C VIDEO-BILDSEQUENZEN

live und als collagierte Einspielungen,
Montage: Sprache als mediale „Konversation“

Utopie Beethoven II: Utopie und Realität → eine Schnittstelle
Programm-Collage Beethoven-Schönberg-Rihm 2
Museum und Klosteranlage Liesborn

Utopie Beethoven II:
„Muß es sein? – Es muß sein!“
Kammerorchester (Rihm + Beethoven), Streichquartett, Sopran und 2 Schauspieler/InnenSzene und Video-Installation

Beethovens Musik im Spannungsfeld von politischer Utopie und persönlichem Dilemma

A MUSIK

Material

1
Beethoven, Streichquartett cis-moll, op. 131 (komponiert 1826 – Erstveröffentlichung 1827), 1. Satz, 6` (Adagio ma non troppo e molto espressivo) und 7. Satz, 6` (Allegro) – unterbrochen durch Textmaterial (Beethoven-Tagebuch 1812),
dann

2
Schönberg, 2. Streichquartett fis-moll, op.10 (1908), 3. Satz: *Litanei* (Stefan George), 4. Satz: *Entrückung* (Stefan George):…
„... ich fühle Luft von andrem Planeten…“
Quartett bis Takt 15 und dann Streichorchester, 11` 45``:
Version 1: Bariton bis Takt 48, danach Sopran bis Schluss
Version 2: Bariton bis Takt 66, danach Sopran bis Schluss: ab Takt 67/68 dann wieder mit Quartett

3
Teile collagiert aus:
Beethoven-Metastasio und **Rihm-Nietzsche**
Beethoven, „Ah! perfido“, Szene und Arie für Sopran und Orchester op. 65 (Text teilweise von Pietro Metastasio) für Fl, 2 Cl, 2 Fg, 2 Hr; Str.: 6-6-4-4-2 (1 Rez. + 3 Allegro-Assai: „Ah crudel!“) und

Rihm, *Aria/Ariadne*, „Szenarie“ für Sopran und kleines Orchester (2001) nach einer Dichtung von Friedrich Nietzsche (*Klage der Ariadne* aus den Dionysos-Dithyramben)

Rihm, *umsungen* für Bariton und acht Instrumente (1984), Texte von Friedrich Nietzsche (*Der Wanderer und sein Schatten*, „Am Gletscher“) für Cl in A, Fg, Hr und Streichquintett

Beethoven, Streichquartett cis-moll, op. 131 (komponiert 1826 – Erstveröffentlichung 1827), 5. Satz (Presto), Fassung für Streichorchester mit Streichquartett-Interpolationen

B TEXT-DIALOG-PASSAGEN

Text-Dialog-Passagen aus den „Konversationsheften“
Text-Dialog-Passagen aus dem „Tagebuch“ (1812) und dem „Brief an die unsterbliche Geliebte“ (1812)

C VIDEO-BILDSEQUENZEN

der Darsteller/Schauspieler mit Text-Dialog-Passagen aus den „Konversationsheften“
Video-Installation: Montage Sprache als mediale „Konversation“

3 BERG

Lebenswerk Berg

Die Beschäftigung mit Berg fand vor der Annäherung an Schönberg statt. Die Opern *Wozzeck* und *Lulu* standen mit mehreren Inszenierungen im Zentrum der Auseinandersetzung und führten dazu, das Gesamtwerk in neue programmatische Zusammenhänge zu setzen und sich zugleich dem Umfeld Mahler, Schönberg, Webern zu nähern.
Dies mündete gleichsam zwangsläufig zu der selbst gestellten Herausforderung, sich transkribierend, komponierend weiterdenkend das Werk zu erschließen.

In diesem Kapitel geht es also in erster Linie um ein Berg-Programm, welches die Transkriptionsschritte und -strategien am Beispiel *Wozzeck, Der Wein* und *Lulu* erläutert. Desweiteren wird der Schritt, der zu einer Art freieren Materialbehandlung im komponierenden Sinn führte, beschrieben werden. Darüberhinaus sind Verweise und Bezüge zu Einzelprojekten oder einer Komponistenwerkstatt aufgelistet.

Somit ergeben sich 5 programmatische Linien BERG:

1. Transkriptionen „Berg“: *Wozzeck, Der Wein, 3 x Lulu*

2. Programmatische Konzeption um *Lulu*

3. Transkription/Audiokreation nach Alban Bergs ***Altenbergliedern* op. 4: AB_ek_Postkarte 1-5, 2008**

4. Diverse Einzelprojekte

5. Berg-Werkstatt
Veranstaltungsreihe *100 Jahre Berg*: Werk, Interpretation, Rezeption

1. Transkription „Berg“	*Wozzeck*, Bearbeitung für Soli und kleines Orchester von Eberhard Kloke http://www.musikakzente.de/index.html?laboratorium/bearbeiten01.html *Lulu*, Neufassung des III. Aktes der unvollendeten Oper *Lulu* für Soli und großes Orchester (EK), Gesamtbearbeitung der Oper (I, II, III) für Soli (11) und Kammerorchester (EK) *Lulu_Bruchstücke 123*, Transkription nach Alban Bergs Lulu (1935), neu ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester (EK) http://www.universaledition.com/truman/en_templates/paste.php3?template=werkinfo&werk=12952&komp_uid=51 *Der Wein*, Konzertarie für Sopran/Tenor und Orchester von Alban Berg (1929) nach Texten von Charles Baudelaire in der Transkription für Sopran/Tenor und Kammerorchester (EK)	2004 by Universal Edition, Wien 2008 by Universal Edition, Wien 2009 by Universal Edition, Wien 2007 by Universal Edition, Wien 2006/7 by Universal Edition, Wien
2. Intermediale Frakturen: Musik-Bild-Licht-Sprache	*Passion 123* Monteverdi, Bach, Berg Programm: Claudio Monteverdi-Alessandro Striggio, *Orfeo*-Passagen (1607) *Passionsskizze,* Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244 (1735), Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre (2007) in der Fassung für Evangelist/Continuo, 1 Gesangsquartett und 2 kleine Instrumentalgruppen Alban Berg, *Lulu_Bruchstücke123*, UA Transkription nach Alban Bergs Lulu (1935), ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester http://www.musikakzente.de/index.html?projekte/kontrapunkte_bach/kontrap_bach02.html	Kap. 3_1: S. 38 Kap. 4_5: S. 304 →*Bach* →Register

3. Komposition an der Schnittstelle von Transkription+ Audio-Kreation	Transkription/Audiokreation nach Alban Berg AB_ek_Postkarte 1–5, 2008 Material: Peter Altenberg-Alban Berg, *Altenberglieder* op. 4 (1912) Material: environment Material: Audio-analog, Audio-gesampelt Freie Transkription/Komposition www.samplosition.com→vexamplosition→Mediathek	2008/09
4. Einzelprojekte: Konzert	Berg, Alban, *Wozzeck-Bruchstücke* (1923) Beethoven, Ludwig van, 9. Symphonie, 1. + 2. Satz Beethoven, 9. Symphonie, 3. + 4. Satz Zimmermann, Bernd Alois, *„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne.“ Ekklesiastische Aktion* (1970)	→*Beethoven*
Konzert	Schönberg, Arnold, Vier Orchesterlieder op. 22 (1913–16) Berg, Alban, Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern (1924/25) Mahler, Gustav, Symphonie Nr. 4 G-Dur für Sopran und Orchester (1901)	→*Mahler, Schönberg*
5. Berg_Werkstatt Veranstaltungsreihe	100 Jahre Berg: Werk, Interpretation, Rezeption	Freiburg 1985/86 Opernhaus

Es folgen die Revisionsberichte zu den Transkriptionen von Bergs *Wozzeck*, *Der Wein* und *Lulu*

Revisionsbericht zur Bearbeitung

Alban Berg, *Wozzeck* nach Georg Büchners Drama Oper in drei Akten (15 Szenen) op.7©1926 by Universal Edition A.G., Wien
Bearbeitung für Soli und kleines Orchester von Eberhard Kloke © 2004 by Universal Edition A.G., Wien

...siehe auch unter Kap. 4_4D Musiktheater „ohne Oper“: Produktion Wozzeck in der Konzertgalerie Le Bagno, Steinfurt: S. 299

1. Bergs Oper

Alban Berg, populärster Vertreter der Schule um Arnold Schönberg, schuf mit seiner Vertonung des Büchnerschen Dramenfragments über den „Abgrund Mensch“ das Opern-Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts. Die Anregung zur Vertonung des *Woyzeck* erhielt Berg durch den Besuch einer Aufführung des Schauspiels im Jahre 1914. Während seiner Militärzeit 1915–1918 arbeitete Berg bereits an dem Werk, vollendet wurde es in den Jahren 1918–1921. Die szenische Uraufführung erfolgte 1925 an der Berliner Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Erich Kleiber. Als Inbegriff der musikalischen Moderne wurde das erste abendfüllende Musiktheaterwerk aus der Stilepoche der sogenannten „freien Atonalität“ international repertoirefähig. So vieles an musikalischer Tradition, was auf Bergs tonsprachliche Ausarbeitung Einfluss genommen hat, ist uns heute durch die zeitliche Distanz evident geworden – vor allem Schönbergs Frühwerk, seine *Erwartung* und das gebundene Melodram des *Pierrot lunaire*. Zentral scheint auch die Verbindung von so genanntem hohem und niedrigem Stil sowie der kompositorische Bereich zwischen erweiterter und freier Tonalität und deren Verschmelzung zu sein, einer Musiksprache des *Wozzeck*, welche die Anlehnung an Mahler zu keiner Zeit verleugnet. Im Mittelpunkt des Büchnerschen Dramas steht immer der Mensch, im *Woyzeck* die spezifische „Versuchsanordnung Mensch“ – und dies nicht nur im Sinne eines durch soziale Abhängigkeiten festgelegten Verhältnisses zwischen dem menschlichen Experimentieropfer und seinen Peinigern Hauptmann und Doktor. Vielmehr wird die Bilderfolge als eine Darstellung archetypischer Menschenexemplare verstanden, in denen Wozzeck – ausgestattet mit Symptomen von Krankheit und Kommunikationsstörung – als der einzig „Gesunde“ erscheint. Das „hohle Gewäsch“ rhetorisch trainierter Mächtiger steht hier gegen den hilflosen, aber in der Vertonung emotional hoch-differenzierten Ausdruck menschlichen Denkens und Empfindens.

2. Widerspruch Woyzeck–Wozzeck?

2.1. Form

Der Komponist selbst empfand nach Verzicht auf durchgehende, harmonische Tonalitätsbeziehungen – eines der stärksten kompositorischen Mittel hinsichtlich formbildender und einheitsstiftender Konstruktion – die Notwendigkeit, neue formale Innenbindung gegen den vermeintlichen Sinnverlust zu setzen: „Ein unverkennbares Gesicht, wie auch Abrundungen und Geschlossenheit“ wollte er dem Text verleihen. Durch die Art der Texteinrichtung und -bearbeitung hatte Berg die Voraussetzung geschaffen, mit musikalisch-formalen Konstruktionen dramatische Geschlossenheit zu erreichen. Jede Szene, jeder Akt wurde als strukturelle Einheit gestaltet. In seinem berühmten *Wozzeck*-Vortrag erläutert Berg, dass „die Geschlossenheit der musikalischen Formen durch Heranziehung musikalischer Einheitsprinzipe“ erfolgte, „sei es die Einheit eines Themas, das variiert wird, sei es ein Ton, ein Akkord, ein Rhythmus, eine gleichförmige Bewegung…“. Um so paradoxer erscheint es, dass der Text, auf dem das „Werk“ – als Inbegriff dramatischer „Geschlossenheit“ – basiert, ein radikal-dramatisches Stück der offenen Form ist (mit Bildern und Szenen ohne chronologische Abfolge), was gleichfalls eine erhebliche Veränderung in Figuren- und Konfliktzeichnung zur Folge hatte. Obwohl die Hauptleistung von Bergs Texteinrichtung in der logischen Gliederung und Straffung der von Büchner nur als Fragment hinterlassenen Skizzen besteht, deren Abfolge an das tradierte Dramenschema von Exposition, Peripetie und Katastrophe verweist, bleibt ein grundsätzliches Missverhältnis von offener Anlage und geschlossener Form bestehen: Die offene Anlage und Form bei Büchner steht in entscheidendem Widerspruch zur hermetisch geschlossenen „Opern-Form“ bei Berg.

2.2 Inhalt

Ist der erste Widerspruch noch ein formaler, ist der zweite ein sehr ins Gewicht fallender inhaltlicher Widerspruch. George Steiner, Schriftsteller und Kritiker, bemerkte treffend: „Alban Bergs Opernfassung *Wozzeck* ist sowohl als Musik wie als Drama hervorragend. Doch sie verzerrt Büchners ursprüngliche Absicht. Die Musik macht Woyzeck beredt; die kluge Instrumentierung verleiht seiner Seele Sprache. Im Stück ist diese Seele nahezu stumm.“ Der Sprachlosigkeit (d.h. Kommunikationsunfähigkeit) *Woyzecks* bei Büchner steht ein filigranes Psychogramm des *Wozzeck* bei Berg widersprüchlich gegenüber. Berg verleiht durch seine Musik und eine beredte Instrumentation *Wozzeck* die Sprachwerkzeuge, die er bei Büchner gar nicht besitzt. Die Bearbeitung will sich nicht zuletzt auch diesem Widerspruch stellen. Auf der Suche nach den Bedingungen für eine Wieder-Annäherung an Büchners *Woyzeck*, ist eine Bearbeitung der Oper für Soli und reduziertes Orchester der erste Schritt. Realisierungen in neuen Raumsituationen aber auch Theatern werden offene Interpretationsmöglichkeiten verifizieren.

3. Die Bearbeitung

3.1. Allgemeines

Die kompositorische Struktur generell, die Notierung der Gesangspartien und die instrumentatorische Charakteristik des Werkes bleiben wie in Bergs originaler Intention. Die Reduzierung der Bläser erfolgt in Anlehnung an die satztechnischen Voraussetzungen der originalen Partitur und bedingt die ebenfalls reduzierte Streicherbesetzung. Die Klanggestalten, Klangfarben und Registerwechsel orientieren sich an der großen Partitur und sind – wenn irgend möglich – auf die kleinere Besetzung übertragen worden. Musikalisch wird durch die Besetzung mit kleinem Orchester ein enorm transparenter Klang mit größtmöglicher Durchhörbarkeit erzielt. Da als Voraussetzung für unmittelbares Erleben und Rezeption eine optimale Textverständlichkeit vonnöten ist, erscheint eine gleichberechtigte Behandlung von Orchester- und Gesangsstimmen dem Drama zuträglich. Auf die konventionelle Verbannung des Orchesters in den Graben kann verzichtet werden.

3.2. Raumsituation

Die bearbeitete Version für Soli und reduziertes Orchester ermöglicht flexiblere Positionierungen von „Musik und Szene“ im Raum. Normalerweise befindet sich das Publikum in einer klassischen Konzertsaal- oder Theaterraumsituation meist sehr weit weg vom szenischen und musikalischen Ereignis. Durch die wesentlich kleinere Besetzung der vorliegenden Bearbeitung könnte es extrem nah am Geschehen platziert und auch szenisch einbezogen werden. Auch könnten sich variable Szenenwechsel durch unterschiedliche Räume oder Orte, z. B. ein Wechsel vom Innen ins Außen ergeben: dies immer als Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Raum und symbolischem Ort …

3.3. Solostimmen

Die Sängerpartien/Notationen sind originalgetreu übertragen. Dass in der bearbeiteten Fassung eine genauere, d.h. radikalere Realisierung von Sprech- und Gesangsnuancierung möglich ist, sei nur am Rande vermerkt. Die Möglichkeit, auf den „Opernton“ beim Singen und Sprechen ganz zu verzichten, kommt einem Publikum mit modernen Hörgewohnheiten entgegen und lässt die Protagonisten weniger „künstlich“ erscheinen.

3.4. Instrumente

Die Orchesterbesetzung und Instrumentierung der Bearbeitung orientiert sich so nah wie möglich an Bergs Partitur. Die instrumentalen Klangcharaktere sowie eine ausdifferenzierte Vielfalt der Klangfarben bleiben erhalten, der Registerwechsel von Streichern zu Holz- und Blechbläsern ist dem Original angepasst. Der Klang insgesamt erscheint jedoch verdichtet und akzentuiert, da meistenteils auf Verdopplungen und „Ausgleichs“-Instrumentierungen verzichtet wurde. Durch die Möglichkeit, auf eine traditionelle Orchestergraben-Bühnen-Situation zu verzichten, kann vermöge direkter Nähe des Orchesters

zum Publikum das direkte körperliche Erleben von Klang-Intensität und Klangdifferenziertheit verstärkt werden.

3.5. Chor

In der Bearbeitung ist die Verwendung eines Chores nur als Option vorgesehen (als „ossia“ notiert), um der inhaltlichen Stringenz des Dramas durch „Veroperung“ nichts an Transparenz und Schärfe zu nehmen. Die Chorstimmen werden auf die Protagonisten (II/4 und III/3) und gezielt auf Wozzecks Bezugspersonen – oder auf Instrumente (II) übertragen.

3.6. Bühnenmusik

Den Wirtshausszenen (II4, III3) kommt enorme Bedeutung zu, da eine zeitlich-räumliche Aufgliederung der Bühnenmusiken (live, per Video, per Audio) und deren spezieller bzw. spektakulärer Einsatz am jeweiligen Aufführungsort jederzeit möglich ist („innen-außen“, Musik und Zuschauer „in Bewegung“). Im speziellen Fall der Szene vor Mariens Wohnungstür (II3) kann die Aufteilung von Kammerorchester (15 Instrumente in der Besetzung von Arnold Schönbergs Kammersymphonie) und Hauptorchester eine räumliche Zuordnung des jeweiligen Orchesters zu den beiden Protagonisten zur Folge haben: der Person des Wozzeck ist das Kammerorchester zugeteilt, der Figur der Marie erst das Kammerorchester, später das Hauptorchester.

4. Sängerbesetzung

4.1. Solostimmen

Wozzeck (Bariton), Tambourmajor (Heldentenor), Andres (lyrischer Tenor), Hauptmann (Tenorbuffo), Doktor (Bassbuffo), 1. Handwerksbursche (tiefer Bass), 2. Handwerksbursche (auch Ein Soldat: hoher Bariton), Marie (auch Narr: Sopran), Margret (Alt), Mariens Knabe (auch Kinder: womöglich Singstimme).

4.2. Chor

Der Chor ist auf die Solosänger aufgeteilt, kann aber optional auch von einem Chorensemble übernommen werden.

4.2.1. Wirtshausgarten (II/4)

Chor auf Männer-Solostimmen aufgeteilt; „Ein Jäger aus der Pfalz“: Takt 560, 580 und 636
1. Tenor: Andres (steigt rechtzeitig in Andres-Partie um)
2. Tenor: Tambourmajor
1. Bariton: Hauptmann
2. Bariton: 2. Handwerksbursche
1. Bass: 1. Handwerksbursche
2. Bass: Doktor

4.2.2. Wachstube in der Kaserne (II/5, Takt 737)
Chor instrumental aufgeteilt auf eine Bratsche, drei Violoncelli und einen Kontrabass
4.2.3. Schenke (III/3)
Chor auf Solostimmen aufgeteilt:
Sopran: Zusatzstimme (ab Takt 206) übernimmt Stimme Marieens
Alt: Margret
1. Tenor: Andres (ab Takt 202)
2. Tenor: 2. Handwerksbursche (ab Takt 209)
1. Bass: 1. Handwerksbursche (ab Takt 208)
2. Bass: Doktor (ab Takt 208)
4.2.4. Straße vor Mariens Wohnung (III/5, Takt 372)
Kinder: Mariens Knabe übernimmt die Kinderstimme, Solo „Ringel, Ringel, Rosenkranz“

5. Orchesterbesetzung

5.1. Hauptorchester

2 Flöten (auch Piccoloflöten), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten in *B* (auch in *C* und *Es*, 2. auch in *A*), Bassklarinette in *B* (auch Klarinette in *B*), 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott); 2 Hörner in *F*, 2 Trompeten in *B* und *C* (in *F* notiert), Tenorposaune, Bassposaune, Tuba, 2 Schlagzeuger, Harfe (auch Triangel und Becken), Klavier (auch Celesta und div. Schlaginstrumente), Streicher (5/4/3/3/2).

5.2. Kammerorchester und Bühnenmusik

5.2.1. „Ein Kammerorchester“
(II/3, womöglich abgesondert vom großen Orchester)
Flöte (auch Piccoloflöte), Oboe, Englischhorn, Klarinette in *Es*, Klarinette in *A*, Bassklarinette in *B*, Fagott, Kontrafagott, 2 Hörner in *F* und Streichquintett. Vorschlag: die 15 Musiker verlassen am Ende der 2. Szene (ca. ab Takt 260ff die Position im Hauptorchester und begeben sich sukzessive an vorgesehene Positionen im Raum (entweder kreisförmig, sodass Wozzeck und Marie quasi inmitten des Klanges „eingekesselt“ agieren, oder als rechteckige Klangwand, vor der Wozzeck und Marie die Auseinandersetzung „sprechend“ führen.

5.2.2. Militärmusik (I/3, auf der Bühne, live oder Aufnahme)
2 Flöten (auch Piccoloflöten), 2 Oboen, 2 Klarinetten in *Es*, 2 Fagotte, 2 Hörner in *F*, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, 2 Schlagzeuger

5.2.3. Heurigen- (Wirtshaus-) Musik (II/4, auf der Bühne)
2 Fiedeln, Klarinette in *C*, Ziehharmonika (Akkordeon), Gitarre (gegebenenfalls von der Harfe auszuführen), Bombardon (Basstuba). Vorschlag zur Unterteilung in fünf Abschnitte: a) ab Takt 439–447 noch live aus dem Orchester, b) ab Takt 480–604 live von anderer

Position (außen?) oder aufgenommen, c) ab Takt 605–635 „Predigt“ live und/oder aufgenommen mit 1. Handwerksburschen und Combo, d) ab Takt 649–669 noch live aus dem Orchester oder von anderer Position, e) ab Takt 670–685 noch live aus dem Orchester oder von anderer Position (gegebenenfalls auch Aufnahme)

5.2.4. Ein Pianino (III/3, auf der Bühne)

Realisierungsoptionen:
Grundsätzlich bestehen 2 Realisierungsoptionen:
1. konzertante Version
2. szenische Realisierung
   a) normale Umsetzung mit Theaterbühne- und Orchestergraben
   b) szenische Raum-Installation

Es besteht die Möglichkeit, das Projekt auf unterschiedliche Raum-Bedingungen hin zu adaptieren und zu modifizieren. Bei der Uraufführungsrealisierung wurde die Bereiche Innenraum (Gesamtraumszenografie) und Außenraum (Prozession und Predigt im Wald) raumkonzeptionell auf das Stück und den Inhalt ausgerichtet.

Alban Berg-Charles Baudelaire, *Der Wein*

Anmerkungen zur Transkription
Konzertarie für Sopran/Tenor und Orchester von Alban Berg (1929) nach Texten von Charles Baudelaire (übersetzt von Stefan George), bearbeitet für Sopran und/oder Tenor und Kammerorchester ©2007 by Universal Edition A.G., Wien

Bes.: Fl (Picc), Ob (Eh), *B*-Cl (Bass-Cl), Fg (Kfg), Hr in *F,* Trp in *F*, Pos, Akkordeon (wahlweise auch 2 Sax in *Es*) Hfe, Klav, Pk + 1 perc und Streichquintett (wahlweise verdoppelt V I, V II, Br. und Vc)

Der Bearbeitung liegt die Idee zugrunde, vor einer umfassenden *Lulu*_ Transkription – einschließlich einer Neu-Edition des unvollendeten III. Aktes – die editorische Handschrift auf dem gleichen chronologischen Weg wie Berg zu „schärfen".

Dass mit dem Akkordeon ein neues Klangkolorit hinzugekommen ist, steht in engem Zusammenhang zur *Lulu*, wo dem Instrument im dritten Akt als neues Verknüpfungselement und Klang-Leitmotiv eine Schlüsselrolle zufällt. Dies ist selbstverständlich keine Entscheidung gegen eine Saxophonbesetzung, deshalb ist diese auch als ossia-Möglichkeit vorgesehen.

Anmerkung: Bezüglich Fragen zur Notation sei ausdrücklich auf Kapitel „Prämissen" (S. 77), Revisionsbericht zur Neufassung des 3. Aktes (Orchester) *Lulu* verwiesen.

Lulu, Oper von Alban Berg, Neufassung des 3. Aktes

von Eberhard Kloke

Revisionsbericht

Alban Berg hinterließ mit seiner unvollständig gebliebenen Oper Lulu der Nachwelt eine gewaltige Herausforderung. Der nur in Fragmenten und Vorentwürfen hinterlassene 3. Akt stellt Forschung und Interpreten seit jeher vor schwierige Fragen. Zuletzt versuchte der Komponist Friedrich Cerha mit einer zum Zeitpunkt ihres Erscheinens 1977 bahnbrechenden Arbeit, den 3. Akt zu vollenden. Sein großer Verdienst um den 3. Akt, ihn dem Vergessen zu entreißen, verdient mehr als Respekt.

Nach nunmehr 30 Jahren Aufführungspraxis drängten sich mir Fragen auf, deren Beantwortung zu dieser hier vorliegenden Neufassung des 3. Aktes geführt haben: Kann die kompositorische „Fallhöhe“ an der Nahtstelle zwischen dem noch von Berg fertig komponierten 2. Akt, den fertig komponierten Teilen des dritten und den nicht fertigen, hinterlassenen Teilen des dritten Aktes wirklich Bergs Absicht, gar eine dramaturgisch-kompositorische Strategie, gewesen sein? Könnte es neben dem nur unfertig hinterlassenen Skizzenmaterial in Form eines Particells auch noch andere Gründe geben für die offensichtliche Schwierigkeit, eine sowohl „authentische“ als auch gleichermaßen theatralisch-musikalisch schlüssige Komplettierung herzustellen? Ließen sich in der häufig aufgeführten und viel beachteten Cerha-Fassung (ich selbst habe als Dirigent diese Fassung in zwei Neuinszenierungen herausgebracht) etwa doch Passagen finden, die anders hätten gelöst werden können? Bisher scheint mir keine einzige Opernproduktion in der Lage gewesen zu sein, die Debatten um den 3. Akts zu beenden. Erkenntnisse aus der Aufführungspraxis (siehe dazu „Notationspraxis“) und der Quellenforschung (siehe „Werkel“) der letzten Jahren könnten meiner Meinung nach ebenfalls zu einem neuen Umgang mit den Notentext beitragen.

Ausgangslage

Meiner Neufassung des 3. Aktes sind mehrmalige eigene Aufführungen der Lulu und der Symphonischen Stücke vorausgegangen. Durch meine Instrumentations- und Transkriptionsarbeit an einigen seiner Werke konnte ich die Lulu darüber hinaus in einem größeren kompositorischen Zusammenhang innerhalb Bergs Schaffen sehen (Lulu-Bruchstücke 2007 für Soli und Kammerorchester, die Konzertarie Der Wein 2006, Wozzeck-Bearbeitung für Kammerorchester 2004). Eine erste Vorentscheidung wurde von mir dahingehend getroffen, dass der chronologische Ablauf des Bergschen Particells nicht sakrosankt sein sollte (siehe auch „Work in progress“). Vielmehr sollte die Konstruktion des 3. Aktes den vorigen Akten „angepasst“ und gleichzeitig geöffnet werden, und dies berührt nicht zuletzt das Verhältnis zwischen Dialog und Musik. Durch den in weiten Teilen vorherrschenden Parlando-Stil der Musik,

die undifferenzierte Harmonik der Ensembles im Paris-Bild und die fehlende rhythmische Struktur der dazwischen liegenden Dialogszenen kommt es während längerer Passagen zu einer extrem schlechten Textverständlichkeit. Das in diesem Zusammenhang häufig zu hörende Argument, diese Banalisierung der Anfangsszenen habe Berg absichtlich dergestalt komponiert, lässt sich insofern leicht widerlegen, da in anderen Kompositionen Bergs, z. B. im Wozzeck, ganz ähnliche Verfahren zu dichteren und substanzielleren Ergebnissen geführt haben. Aufschlussreich war für mich auch das in diesem Zusammenhang immer wieder diskutierte Missverhältnis zwischen der einheitlichen theatralischen Struktur bei Wedekind und der offenbar nicht zufriedenstellenden musiktheatralischen Wirkung des 3. Aktes bei Berg.

Work in progress

Mein Versuch einer Neufassung des 3. Aktes will den oben genannten Problemen begegnen und grundsätzlich zu einer Öffnung des Werkes führen. Einem Diktat wollte ich mich deshalb aus musikdramatischer Notwendigkeit nicht unterwerfen: der Anerkennung einer verbindlichen Autorität des Particells, was den horizontalen Ablauf betrifft. Auf die Frage, inwieweit das Particell als linear einzuhaltender Gesamtplan für den 3. Akt herangezogen werden sollte, habe ich im Verlaufe des Quellenstudiums und der nachfolgenden Editionsarbeit zum Teil eigenständige Lösungen gefunden. Bezogen auf etwaige Qualitätssprünge während eines Kompositionsprozesses, vom Stadium einer Skizze bis hin zur fertigen Partitur, scheint mir ein Hinweis auf Jean Paul zutreffend, der gesagt haben soll, er vermöge nicht einzusehen, warum nur beim ersten Entwurf die Inspiration walten könne und nicht auch bei der Korrektur oder weiteren Arbeitsschritten. Generelle Zweifel über den Qualitätsstand seines Particells zum 3. Akt hegte Berg offenbar auch selbst. In einem Brief an Anton Webern vom 6. Mai 1934 schreibt er: „[…] dass ich den Schlusspunkt in der ‚Lulu'-Komposition gesetzt habe, hat mich nicht so restlos beglückt, wie das anzunehmen wäre. Ich habe gerade in den vorletzten Partien einiges nur flüchtig skizziert, die Ausführung für später verschoben. Auch muss ich die ganze Komposition noch einmal von vorn ‚überholen'!"

Nach Einsicht in die Quellen und nach Abwägung des gesamten Materials ist stark zu bezweifeln, dass Berg vor Beginn der ersten Instrumentationstätigkeit Zeit für jene soeben erwähnte Revision investiert hat. Von Berg sind lediglich Anmerkungen überliefert, die den „work in progress"-Charakter des hinterlassenen Notentextes weiter unterstreichen. Für das 2. Rhabarba-Ensemble am Anfang des 3. Aktes beispielsweise heißt es „22 Takte Einschub zwecks ev. Verlängerung des Ensembles und Verdeutlichung des Dialogs Lulu-Geschwitz", und „Die 11 Takte von 261–271 dreimal. Und zwar das 1. Mal 261–264 bleibt, 265–271 ohne Lulu, das 2. Mal ebenso, aber statt Geschwitz Lulu (Geschwitz schweigt); das 3. Mal alle zusammen." Offenbar fand Berg selbst bis zuletzt keine befriedigende Lösung für die Umsetzung des

überaus dichten Dialogs Lulu-Geschwitz, in dem die Hintergründe und Motive zu Lulus Flucht aus dem Gefängnis dargelegt werden. Durch die Integration in eine komplexe Ensembleszene bleibt der Text unverständlich und löst am Ende seine feste Struktur auf. Das Problem der Textverständlichkeit in dieser Passage war für Berg eine Aufgabe, die im Stadium des Particells ungelöst bleiben musste und deren Bewältigung ein grundlegendes Anliegen meiner vorliegenden Version bildet.

Um den 3. Akt hinsichtlich neuer Interpretationsansätze zu öffnen, habe ich folgende Herangehensweise gewählt: Im Wesentlichen ging es mir darum, den 3. Akt innerhalb der gesamten Oper neu zu gewichten und unter Einbeziehung der aktuellen Quellenlage gewisse Änderungen und Kürzungen anzubieten. Zur Öffnung des Werkes, anstelle eines verbindlichen Notats, sollten gewisse Vorschläge Raum für eine individuellere Gestaltung bestimmter Abläufe geben: So wurden an mehreren Stellen ossia-Varianten und Optionen zur Kürzung von Passagen durch Vide-Sprünge angeboten, auf Grundlage derer man eigene Lösungen finden kann. Losgelöst von den Zwängen des durchlaufenden Particells, habe ich versucht, den 3. Akt an Berg-Wedekind (siehe die Dialogpassagen, wie sie Berg auch in den ersten beiden Akten mehrfach zum Einsatz bringt) anzunähern, und zwar mit der Kürzung bzw. Neufassung von zwei größeren Passagen:

- Neukonstruktion der Dialoge und Zwischenmusiken, die in Bergs originaler Partitur nach Takt 261 kommen.
- Neufassung der ursprünglich als Quartett konzipierten Dialog-Szene 7, nun gesprochen, mit Zwischenmusik ad libitum zur Textgliederung (nach T. 819).

Für meinen Lösungsansatz spielten die Symphonischen Stücke, die von Berg fertig instrumentierten Teile des 3. Aktes (die unantastbar waren, siehe auch „Prämissen“), die Analogpassagen aus den ersten beiden Akten, der Steinsche Klavierauszug und natürlich das Particell die wesentliche Rolle. Allerdings soll der Hinweis nicht unerwähnt bleiben, dass auch direkt auf Cerhas Fassung zurückgegriffen wurde, da mir alternative Lösungen aus dem bestehenden Quellenmaterial nicht sinnvoll erschienen. Alle bearbeiteten Teile des dritten Aktes sind Kompilationen aus den oben genannten Quellen, bis hin zur Verwendung von Passagen aus anderen Teilen der Oper (siehe Zirkusmusik und andere Anlehnungen an die vorangegangenen Akte). Darüber hinaus ist noch anzumerken, dass jede Note von Berg stammt oder in Analogie entstanden ist, um einerseits der Bergschen Grundanlage so nah wie möglich zu sein und andererseits neue Optionen zur theatralischen Umsetzung zu eröffnen (siehe Vorschläge zu Dialog-, Rezitativ- und Pantomimen-Passagen).

Prämissen

Als Grundlage meiner Neufassung dienten mir folgende Quellen: Bergs 1300 Takte umfassendes Particell des 3. Aktes, seine Partiturreinschrift gewisser Passagen und die Symphonischen Stücke aus Lulu von 1935, der Klavierauszug des 3. Aktes von Erwin Stein aus dem Jahr 1935, natürlich auch die Cerha-Fassung des 3. Aktes von 1978, Cerhas Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Aktes sowie der Revisionsbericht zur Partiturausgabe von 1985, ferner meine eigene Transkription der Drei Bruchstücke aus „Lulu“ für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester und schließlich auch Thomas F. Ertelts Publikation Alban Bergs „Lulu“ – Quellenstudien und Beiträge zur Analyse, Wien 1993.

Auf Basis dieses Ausgangsmaterials galt es zu Beginn, einige wesentliche Vorentscheidungen zu treffen. Eine Prämisse war, alle von Berg fertig instrumentierten Teile bestehen zu lassen und sie als Fundament des 3. Aktes einzusetzen. Durch das Einfügen neuer und alter Teile aus dem 1. und 2. Akt und Teilen der von Berg zeitlich nach dem Particell erstellten Symphonischen Stücke – die ja bereits eine Art Weiterentwicklung von Materialien aus dem 3. Akt darstellen – sollte Kohärenz gestiftet und die formalen Bezüge der Akte untereinander unterstrichen werden. Auch sollten alle Dialogpassagen in jener Form beibehalten werden, wie Berg sie nach Frank Wedekinds Vorlage eingerichtet hatte. Was die Besetzung anging, habe ich alle Gesangssolisten unverändert übernommen und folge damit den Angaben in Bergs Particell. Im Orchester habe ich durch Einführung eines neuen Instruments, des Akkordeons, die originale Instrumentierung um eine Nuance erweitert, was mir in Hinsicht auf Bergs Klangspektrum und das Kolorit des Bänkelsängerliedes angemessen erschien. Weiters habe ich von der in der 2. Wiener Schule gängigen Notationsweise Abstand genommen, Versetzungszeichen für jede einzelne Note zu setzen. Stattdessen habe ich aufgrund praktischer Erfahrungen die traditionelle Notationspraxis angewendet, in welcher Versetzungszeichen einen ganzen Takt lang gelten, wodurch der Notentext leichter und schneller zu erfassen ist. In den Orchesterstimmen sind aufgrund spieltechnischer Erwägungen jedoch manchmal Erinnerungs- bzw. Sicherheitsversetzungszeichen hinzugekommen, die der Übersichtlichkeit wegen nicht in der Partitur stehen. Auf die bei Berg übliche Kennzeichnung von Haupt- und Nebenstimmen oder Haupt- und Nebenrhythmus wurde, nach nun bald 100 Jahren Aufführungspraxis mit Musik der 2. Wiener Schule, verzichtet. Die Verläufe und Prioritäten der Melodik und Rhythmik sind aus dem musikalischen Kontext ersichtlich.

Das Paris-Bild

Dem torsohaften, strukturell labilen Grundcharakter der ersten Szene habe ich Rechnung getragen, indem sich Ensemble- und Dialogpassagen hart und realistisch ablösen. Dem Duett – dem letzten von Berg abgeschlossenen Stück für den 3. Akt – kommt dabei eine Schlüssel-

rolle zu, da hier die Rückbezüge (auf das Lied der Lulu) und Vorgriffe (auf Wedekinds Bänkelsängerlied) besonders markant sind. Bei den von mir vorgenommenen Änderungen – unter Berücksichtigung der offenen Form des Paris-Bildes – war es mein Bestreben, Musikpassagen als für die Stimmung und das Kolorit der Szene notwendige Bausteine zwischen die Dialoge zu setzen. Dafür waren Kürzungen und Umstellungen notwendig. Es ergab sich folgender Verlauf für das Paris-Bild:

- 1. Ensemble, Duett Lulu-Marquis
- 2. Ensemble, aus originaler Berg-Partitur

Nach Abbruch des 2. Ensembles in T. 261
ergeben sich folgende Bausteine:
- Dialog 1 (T. 261)
- Pantomime 1 (T. 261)
- Dialog 2 (T. 262)
- Pantomime 2 (T. 278)
- Dialog 3 (nach T. 294)
- Pantomime 3 (T. 295)
- Szene/Dialog 4 (T. 298)
- Szene Lulu-Schigolch, auf (T. 313) mit Option zur Kürzung durch Vide-Sprung (T. 382–390)
- Cadenz 1 (T. 413)
- Dialog 5 (nach T. 443)
- Cadenz 2 (T. 444), mit Rückgriff auf die Tierbändiger-Szene im 1. Akt
- Dialog 6 (nach T. 452)
- Cadenz 3 (T. 453)

Und schließlich:
- 3. Ensemble, mit neuem Übergang zur Überleitungsmusik für das London-Bild, dem „Grandioso“ aus den Symphonischen Stücken (T. 501)

Das London-Bild

Sicher nicht zufällig hat Berg das große Quartett des London-Bildes zwischen die Einleitungsszene und die beiden großen Schlussszenen mit der Begegnung zwischen Lulu und dem Neger und zwischen Lulu und Jack the Ripper gesetzt – es sollte der Höhepunkt des Finales werden. Als einzige Singstimme des Quartetts wurde von Berg im Particell nur jene Alwas ausgeführt, das Ausgangsmaterial für die Konstruierung eines großen Orchesterquartetts ist denkbar spärlich. Der oft zitierte Hinweis auf die Modifikation der „Hymne“ aus dem Schluss des 2. Aktes leuchtet zwar ein, meiner Meinung nach hat Berg jedoch zu wenig hinterlassen, als dass eine sich in den Kontext sinnvoll einfügende Ausarbeitung eines solch dichten Quartetts darauf fußen könnte. Auf einen eigenen Versuch wollte ich mich nicht einlassen, da mir aufgrund des Zustands des von Berg nur skizzenhaft und unrevidiert

hinterlassenen Materials die erwähnte kompositorische Fallhöhe zu groß erschien. Vielmehr suchte ich nach einem Weg, mit einem dramaturgischen Kunstgriff sinnstiftende Kontinuität herzustellen und sowohl den dramatischen Verlauf der Lulu bei Wedekind als auch Bergs Konzeption zu berücksichtigen. Hierfür habe ich zusammenhängende Musikpassagen als stimmungsgebendes Kolorit zwischen die Dialoge gesetzt, vergleichbar meiner Vorgehensweise im Paris-Bild. Das eingefügte musikalische Material basiert auf den von Berg noch komplett instrumentierten Teilen, die der jeweiligen Situation angepasst wurden. Wiederum ermöglicht die Einfügung einiger ossia-Passagen variable Interpretationsansätze. Durch die Straffung des London-Bildes rücken die formal wichtigen Dreierszenen (Professor-Neger-Jack the Ripper) in direkte Beziehung zueinander. Das ganze Bild erfährt hierdurch eine geradezu soghafte Ausrichtung hin zum Finale mit der Ermordung der Lulu.

So ergab sich folgender Ablauf für das London-Bild:

- Dialog Alwa-Schigolch (T. 666 u. ff)
- Dialog Professor-Lulu (T. 697 u. ff)
- dann mit Alwa, Schigolch (T. 753)
- Dialog-Szene 7 (nach T. 819), ursprünglich als 135 Takte langes Quartett, nun mit gesprochenem Text (auch Wedekind-Text, der bei Berg nicht vorkommt), mit Zwischenmusik ad libitum zur
- Textgliederung (T. 820)
- Dialog Alwa-Schigolch (T. 826)
- Dialog Lulu-Neger (T. 860)
- Überleitung zur Schigolch-Szene (T. 907/912)
- Dialog Geschwitz-Lulu-Jack the Ripper (T. 948 bis Ende), mit ossia-Teil auf T. 988 und Option zum Vide-Sprung (T. 992–1037)

Für die Bühnenmusik zu Beginn des London-Bildes stehen drei Versionen zur Auswahl. Diese sind in die Partitur eingearbeitet:

- Version, Drehorgel Fassung 1
- Version, Drehorgel Fassung 2
- Version, Drehorgelfassung für das „Werkel“ (Drehorgelinstrument aus der Zeit Bergs); diese findet sich im Appendix, T. 666–681 und 756–771, Drehorgelmusik für das „Werkel“ („[…] in Entsprechung zur echten Armut der Schlussszene für das sogenannte Werkel – Drehorgel […]“, vergl. Thomas F. Ertelt, Alban Bergs Lulu, Wien 1993, UE 26271, S. 187ff.)

Appendix: Takte 666–681 und 756–771: Drehorgelmusik für das „Werkel“: „… in Entsprechung zur echten Armut der Schlussszene für das sogenannte Werkel – Drehorgel …“, vergl. Ertelt, Thomas F.: *Alban Bergs Lulu*, Wien 1993 (UE 26271), S. 187 ff.

***Lulu*, Oper von Alban Berg**
Neufassung/**Transkription der gesamten Oper (Akte I-III) für Soli und Kammerorchester**, darin einbezogen die Neuedition des 3. Aktes.

Revisionsbericht

Der herausfordernden Aufgabe, eine Bearbeitung der gesamten Oper *Lulu* von Alban Berg in einer Fassung für 11 Soli und Kammerorchester zu erstellen, ging voraus, den unvollendeten dritten Akt neu zu transkribieren. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse – nebst einer Neuerstellung der *Lulu_Bruchstücke123* für 3 Soli und Kammerorchester – flossen unmittelbar in diese Transkription ein.

Die Transkriptionsarbeit teilte sich also in 2 Arbeitschritte auf: Im ersten Bearbeitungsschritt wurde die Bearbeitung des 3. Aktes für 11 Soli und Kammerorchester vorgenommen. Diese Transkription orientiert sich im wesentlichen an der vom Verfasser besorgten Orchester-Transkription des III. Aktes Lulu. Abweichungen ergeben sich naturgemäss vor allem im instrumentatorischen Bereich. Der Orchestersatz verteilt sich auf 21 Instrumentalisten/Innen – hier erweitert um eine Akkordeonstimme. Darüber hinaus wurde die Solistenbesetzung wird hier jedoch reduziert (auf die personaggio der Akte I+II), die wechselnde Rollenaufteilung zwischen den Akten garantiert somit attraktive Gesangspartien für alle.

Zentrales Anliegen für eine Transkription von Bergs OPER LULU für Soli und Kammerorchester war, der musik-theatralischen Anlage des Stückes (im Sinne einer von Berg angestrebten Transparenz „Wort-Musik“) entgegenzukommen.

Dem vermeintlichen Verlust von „großer Oper“ wird eine radikale kompositorisch-klangliche Substanz im Sinne einer Feinabstimmung zwischen Soli und Kammerorchester entgegengesetzt.

Im Vordergrund stehen besetzungstechnische Vorteile durch variable Besetzungsalternativen im Sinne einer schauspielerischen Priorität (unter Verzicht auf sog. „Brüllstimmen“/ Stimmfächer etc.), Textverständlichkeit und Transparenz kommen der theatralischen Anlage des Stückes sehr entgegen.

Durch die Reduzierung des großen Orchesterapparates auf ein Ensemble von 15–19 Spielern soll größtmögliche Transparenz und Durchhörbarkeit des Klanges erzielt werden, was sowohl der filigranen Struktur der Musik der Oper Bergs wie der Wedekindschen Sprachtheatralik entgegenkommen soll. Dadurch, dass vor allem bei den einfach besetzten Holzbläsern ein differenzierter (mehrfacher) Instrumenteneinsatz zum Tragen kommt (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte) erscheint eine zusätzliche Klangdifferenzierung möglich.

Große Text-Verständlichkeit aller Sänger-Protagonisten dient als Voraussetzung für unmittelbares Erleben und Verstehen. Durch die enorme Reduzierung des „Apparates“ ist eine radikalere Realisierung von Sprech- und Gesangsnuancierung zu erreichen. Die Möglichkeit, auf den „Opernton“ beim Singen und Sprechen ganz verzichten zu können,

kommt einem Publikum mit modernen Hörgewohnheiten entgegen und lässt die Protagonisten weniger „künstlich“ erscheinen. Die Sängerpartien/Notationen sind originalgetreu übertragen, bei der Partie der „Lulu“ ergeben sich durch den Einsatz der ossia-Vorschläge von Berg im Wechselspiel von Stimme und Instrument zusätzliche Nuancierungsmöglichkeiten.

Eine zusätzliche theatralische Konzentrierung und Verdichtung könnte erreicht werden durch Aufhebung der klassischen Trennung Bühne-Zuschauer/Zuhörer, indem das kleine Orchester auf/neben/hinter der Bühne postiert werden kann – zumindest könnte zugunsten variablerer Orchsterpositionierungen auf den Orchestergraben verzichtet werden.

Spezialfall 3. Akt: Die Neuedition-Neubearbeitung des 3. Aktes bringt wesentliche Änderungen, Kürzungen und Vorschläge in Richtung für eine „Öffnung“ des Werkes (siehe Kommentare/Revisionsbericht zum 3. Akt).

Im Hinblick auf die szenische Realisierung wird durch die Neubearbeitung der Einbezug von Video sinnfälliger. Die von Berg schon „angedachte“ Filmebene – siehe Verwandlung (Filmmusik, Krebs), Melodram ab T 953 (2. Akt) und Dialog T 1021 b (2. Akt) sowie 3. Akt, London-Bild: Rückblende ehemaliges Quartett etc. – erfährt gleichsam eine „Auflösung“ in der Gegenwart.

Die Besetzung der Kammerfassung *Lulu* Akt I–III
und Abweichungen zur großen Fassung in rot

1. 11 Soli=Personaggio für Akte I, II III:
   Lulu I,II,III (auch Fünfzehnjährige III)
   Geschwitz I,II,III – auch Garderobiere I, Gymnasiast II, Groom III
   Medizinalrat I – auch Bankier III, Professor III
   Maler I – auch Journalist III, Neger III
   Dr. Schön I,II,III (auch Jack the Ripper III)
   Alwa I,II,III
   Schigolch I,II,III
   Athlet I (auch Tierbändiger I), II,III
   Prinz I – auch Kammerdiener II, Marquis III
   Theaterdirektor I – auch ehemaliger Diener III, auch Polizeikommissär III (Lulu-Part. S. 781)
   Mutter III (auch ehemalige Kunstgewerblerin III)
   Clown (Prolog I), Statist
   Erscheinung Geschwitz (II, Lulu-Part., Takt 605), Statistin

Abweichung Paris-Bild
nach 1. Ensemble: Dialog 1: Lulu-Part. S. 656,
Musikeinschub: Lulu-Part. S 656, „Comodo“: Rückgriff auf Akt I, Szene Tierbändiger. Szene Lulu-Schigolch auf Lulu-Part. S. 721: eingearbeitet der Sprung von großer Fassung auf Lulu-Part. S. 745–748.

Abweichung London-Bild
Szene Geschwitz-Lulu-Jack the Ripper Lulu-Part. S. 857 (T 934) bis S. 894 (T 1057): Der ossia-Teil auf S. 879 (T 992) der großen Fassung mit der Option zum „Vi-de“-Sprung auf S. 894 (T 1037) ist hier eingearbeitet, ebenso der Sprung von Takt 1081 bis Takt 1094 der großen Fassung → siehe Appendix 1 und 2

2. Besetzung Kammerorchester:
   Fl (Altfl in *G*, Picc), Ob (Eh), 1. Kl in *B* (Bass-Klar in *B*), Sax in *Es* (2. Kl in *B*), Fg (Kfg), Hr in *F*, Trp in *C*, Ten/Bass-Pos, Klav (auch perc), Akk, Pk-Vibr- perc (1 Spieler) und Streichquintett- KB: 5-Saiter mit C
   Neu eingeführtes Instrument ist das Akkordeon, dessen spezifische Klangfarbe besonders im 3. Akt entscheidend zur Geltung kommt.
   Eine Verdopplung der solistischen Streicher (V I, V II, Br. und Vc) ist wg. der häufig erscheinenden Mehrstimmigkeit – resp. der divisi-Passagen – conditio sine qua non: **minimale Streicherbesetzung:** 2 V I, 2 V II, 2 Br, 2 Vc und 1 Kb (5-Saiter mit C); **maximale Streicherbesetzung:** 3 VI, 3 VII, 3 Br, 2 Vc und 1 Kb (5-Saiter mit *C*)

Bezüglich Fragen zur Notation sei ausdrücklich auf Kapitel "Prämissen" (S. 72–73), Revisionsbericht zur Neufassung des 3. Aktes (Orchester) *Lulu* verwiesen. Die Bühnenmusik kann selbstverständlich live gespielt werden oder auch per Audio-Zuspielband eingesetzt. Sie ist ggf. über den Verlag resp. den Bearbeiter direkt zu erhalten.

Lulu_Bruchstücke 123

Transkription nach Alban Bergs *Lulu* (1935),
neu ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester von Eberhard Kloke 2007/08

Fragen und Antworten zur Transkription:
Abweichend von den von Berg für die Berliner Uraufführung zusammengestellten Symphonischen Stücken aus der Oper Lulu (1935) wurden bei den vorliegenden *Lulu_Bruchstücken123* bis auf das einleitende „Lied der Lulu“ neue Passagen (Duett Lulu-Marquis, III, 2) resp. neu transkribierte Teile (Schluss-Szene Geschwitz, Lulu, Jack the Ripper) zu einer inhaltlich und musikalisch logischen Gesamteinheit „verschweißt“.

Im einzelnen wird auf den Zusammenhang der Bruchstücke im Gesamtkontext der Oper verwiesen. Die jeweiligen Tutti-Orchesterpassagen sind nach erfolgter Einrichtung für Kammerorchester transkribiert worden:

1. Lied der Lulu: „Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben…“ Die Passage ist aus der Gesamtfassung *Lulu*, 2. Akt T. 490-537 entnommen, die Anschlüsse stammen aus der *Lulu-Suite/Symphonische Stücke aus der Oper Lulu*, Berg 1935.
2. Duett Marquis-Lulu: „Sag es nur gleich heraus, wie viel du haben willst…“
   Die Passage ist aus der Gesamtfassung 3. Akt, T. 83-230 entnommen, darauf folgt das Zwischenspiel T. 737 mit Auftakt bis Takt 747 und abschließend der Schluss des Varationensatzes (*Lulu-Suite/Symphonische Stücke*, Berg 1935, IV. Var. – T. 53 mit Auftakt bis 61 (Ende)).
3. Terzett Geschwitz-Jack the Ripper (Dr. Schön)-Lulu: „Wenn sie mich heut in meinem Blut liegen sieht …“
   Die Passage ist aus der Gesamtfassung *Lulu* 3. Akt, T. 1146 bis Schluss 1187 entnommen, erweitert um 3 Takte aus der Parallelstelle des Adagios aus der *Lulu-Suite*, Berg 1935, mit den Takten 42, 43, 43a, gefolgt von einer Passage aus der *Lulu* Gesamtfassung 3. Akt, T. 1235-1278 (darin enthalten auch Teile von Akt I, T. 958-992) mit eingefügtem Sprung auf Takt 1292 (entspricht Takt 78 des Adagios bis Schluss).

Die Besetzung:

Soli: Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton

Kammerorchester-Besetzung: Fl (Altfl in *G*, Picc), Ob (Eh), 1. Klar in *B* (Bass-Kl in *B*), Sax in *Es* (2. Kl in *B*), Fg (Kfg), Hr in *F*, Trp in *C*, Ten/Bass-Pos, Klav (auch perc), Pk-Vibr- perc (1 Spieler) und Streichquintett. Eine Verdopplung der solistischen Streicher wäre wg. der häufig erscheinenden Mehrstimmigkeit – resp. der divisi-Passagen – anzuraten, also minimal Streicherbesetzung:
2 V I, 2 V II, 2 Br, 2 Vc und1 Kb (5-Saiter), maximale Streicherbesetzung: 4 V I, 4 V II, 3 Br, 3 Vc und 2 Kb (5-Saiter).

Anmerkung: Die Bühnenmusik kann selbstverständlich live gespielt werden oder per Audio-Zuspielband eingesetzt werden. Sie ist ggflls. über den Verlag resp. den Bearbeiter direkt zu erhalten.
Die Stimmen der Bühnenmusik sind als Stichnoten in den Originalstimmen enthalten.
Bezüglich Fragen zur Notation sei ausdrücklich auf Kapitel "Prämissen" (S. 72–73), Revisionsbericht zur Neufassung des 3. Aktes (Orchester) *Lulu* verwiesen.

Digitale Komposition

Digitales Komponieren[1] am Beispiel *Altenberglieder*

Während des Transkriptionsvorgangs, die *Altenberglieder* ebenso für Kammerensemble neu zu instrumentieren (Modell: *Der Wein*), kam es zu einem abrupten Paradigmenwechsel, da der transkribierende Vorgang sich zu einem prozessualen, komponierend digitalen Audio-Komponieren ausweitete. Auf eine schriftliche Notenfixierung wurde in diesem Fall verzichtet, da aufgrund komplexer digitaler Mix-Prozesse dieses nicht darzustellen war.

AB_ek_Postkarte 1–5, 2008
www.samplosition.com→ vexamplosition→ Mediathek

Es hat sich gezeigt, dass diese Arbeitsweise im Prozess digitalen Komponierens [1] die tradierten „Schreib"-Kompositionsprozesse auflöst.

Aus dem Ausgangsmaterial Altenberg-Berg entstand nunmehr eine neue Komposition, die im Netz für jedermann jederzeit abrufbar bereit steht.

Material: Peter Altenberg-Alban Berg, *Altenberglieder,* op. 4 (1912)
Material: environment
Material: Audio-analog-Stimme: Annette Robbert
Audio-gesampelt: freie Transkription/Komposition

1: Vergleich hierzu Intermedium_II_C
Hierzu eine kurze Erläuterung:

Was ist mit „digitaler Komposition“ gemeint?
Digitale Komposition tritt anstelle tradierter Kompostionsmechanismen, die im eigentlichen Sinne immer Schreib-Kompositionsprozesse waren. Dieses prozessuale Komponieren zwischen Idee, Soundkreation (analog+digital), Sampling-Resampling und Speicherung beinhaltet die Möglichkeit, allzeit die jeweiligen kompositorischen Schritte hörend zu überprüfen – gleichsam die Komposition immer vom Klangergebnis zu denken, „abzurufen“ und zu justieren.

Die Essentials dieser **digital „komponierten“ Bearbeitungen** und kompositorischer Neuschöpfungen sind:

- Das „gewonnene“ (analog erzeugte) Audio-Material ist der grundlegende Baustein des Sampling-Materials. Das Audiomaterial generiert sich aus dem großen Pool historischer (notierter) Musik. Der von Bernd Alois Zimmermann geprägte Begriff von der „Kugelgestalt der Zeit“ bekommt im digitalen Zeitalter eine neue Dimension.
- Das digital generierte Audio-Material bildet den zweiten kompositorischen Materialspeicher.
- Der Sampler mit seinen multifunktionalen Anwendungsmöglichkeiten ist das wesentliche Kompositionswerkzeug.
- Die daraus und danach erfolgende digitale Klangbearbeitung sucht/komponiert Form-Balance, Zeitstruktur-Rhythmus, Melodische Verläufe-Harmonische Spektren, Dynamik-Agogik.
- Der kompositorische Vorgang von Aufnahme, Auswahl, Sampling und digitaler Klangbearbeitung und medialem Transfer bleibt zu jeder Zeit prozessual. Obwohl jedes Audio-Projekt final fixiert-„gebounced“ wird, versteht es sich aufgrund seiner digitalen Speicherstruktur als auch wegen seiner offenen Anlage als *work in progress*.

Verweis Programm:
Claudio Monteverdi- Alessandro Striggio, *Orfeo*-Passagen (1607), Montage mit und um Monteverdis *ORFEO*
Johann Sebastian Bach, „Passionsskizze“, Transkription *Matthäus-Passion* BWV 244 (1736), in der Fassung für Evangelist, Vokalquartett, 2 Streichquartette und Orgel-Continuo (2007)
Alban Berg, *Lulu_Bruchstücke123*, UA
Transkription nach Alban Bergs *Lulu* (1935), ausgewählt und neu bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester (2007)

4 FELDMAN

4_1
MORTON
FELDMAN

Feldman inter …
4 Ansätze zu Werk, Rezeption und Programm

4_1 Feldman inter …
Feldman: Lebens-Netz-Werk, Materialien/Projektentwurf/Recherche

4_2 Feldman inter …
programmatische Konsequenz eines Feldman-Symposiums

4_3 Feldman-Programmansatz
PRISMA MORTON.
Laboratorium – Ausstellung – Performance – Intermediale Präsenz

4_4 Feldman-Programm: … nor
Theatralische Variationen zu Musik-Sprach-Bildern

FELDMAN inter …

Materialien/Projektentwurf/Recherche
Feldman: Lebens-Netz-Werk

Ausstellungen, Konzertprojekte, Musik-Installationen
Visuelle-Medien + Feldman-Musik, Theatralische Experimente
Symposium FELDMAN inter …

Musik +++	Musikkonzepte Feldman +++
+++ Malerei	Guston, Rauschenberg, Rothko, Mondrian, Newman, Johns, Reinhardt
+++ Literatur	Beckett, O`Hara
+++ Film	Music For Film: Pollock, De Kooning

Morton Feldman (1926–1987) → Projektentwurf
Das zunächst als Materialsammlung entworfene FELDMAN +++ -Projekt soll dazu animieren, die unterschiedlichen Musikkonzepte Feldmans aufzugreifen und gleichsam „interaktiv" in richtungsweisende Programme und „culturel performances" zu verwandeln.
Der eigentliche Projektzyklus FELDMAN +++ INTERACTIVE ist gedacht als programmatisches Zentrum und Produktions-Nucleus verschiedener Produktionseinheiten in unterschiedlichen Räumen Berlins und andernorts.
Das Netzwerk besteht darin, mit verschiedenen Kooperationspartnern – regional in Berlin/und überregional – im Hinblick auf spannende Räume und Orte künstlerische Visionen zu

Musik (Feldman) ++++++
Bildende Kunst,
Film, Video,
Literatur,
Theater und Tanz

zu entwickeln.

Die Initialzündung für solch ein Unternehmen ergab sich beinahe zwangsläufig, da sich durch die Strahlkraft und den legendären Erfolg der MoMA-Ausstellung (Museum of Modern Art) in Berlin Nachfolgesynergien für ein neues, musikalisches Projekt gleichsam wie selbstverständlich ableiten ließen.

Bilder, Objekte und Filme/Videos der amerikanischen Kunst-Szene der 60er bis 80er (des 20. Jhdts.) existieren sozusagen „aus dem Bestand" der großen Berliner Museen respektive vieler anderer Museen in Europa. Da das Werk Feldmans ursächlich mit diesen Werken – und eben mit einem wichtigen Teil der amerikanischen Kunst-Szene in der 2. Hälfte des vergangenen Jahrhunderts – in Zusammenhang steht,

liegt es geradezu auf der Hand, mit FELDMAN +++ INTERACTIVE ein neues, spannendes Kultur-Netzwerk zu knüpfen. Das Netzwerk sollte sich sowohl auf die Künste der Gegenwart beziehen als auch programmatische Verweise zur Tradition aufnehmen, z. B. zu einer Musik-Tradition, der sich Feldman bezeichnender Weise sehr verpflichtet fühlte!

Feldman – entscheidend geprägt durch die New Yorker Künstlergruppe um John Cage, Merce Cunningham und David Tudor – setzt auf ein hermetisches, jeder Tradition und Verbindlichkeit sich verweigerndes (enthobenes) MusikKunstWerk, welches zwangsläufig – und vom Komponisten eingefordert und selbst beispielhaft betrieben – Interaktion zu anderen Künsten und Künstlern nach sich zieht.

Die Qualität des Feldman-Projektes kann somit nicht in einer lexikalisch/zyklischen Aufführungsquantität der Werke Feldmans liegen, vielmehr in der Entwicklung und Erprobung neuer Programm-Modelle sowie neuer Netzwerke von Kooperation unterschiedlichster Couleur der KÜNSTE.

Dabei könnte auch ein theoretisch-wissenschaftlicher Diskurs **„Feldman an der Schnittstelle zur performativen Wende in den Künsten von heute“** ebenso wichtiger Teil des Projektes sein wie die praktische Umsetzung neuer Aufführungsmodelle zum Thema KlangInstallation, KlangKunst, KonzertRaum als RaumKonzert, KunstWerk in KunstRaum.

„Der performativen Wende in den Künsten lässt sich mit den überlieferten ästhetischen Theorien kaum angemessen beikommen – auch wenn diese in mancher Hinsicht durchaus weiter auf sie anwendbar bleiben. Das entscheidende Moment dieser Wende jedoch, den Wechsel vom Werk und den mit ihm gesetzten Relationen von Subjekt vs. Objekt und Material- vs. Zeichenstatus zum Ereignis, vermögen sie nicht zu erfassen. Um es in seiner besonderen Eigenart in den Blick zu nehmen, untersuchen und erläutern zu können, bedarf es der Entwicklung einer neuen Ästhetik: einer Ästhetik des Performativen“ (Erika Fischer-Lichte in: *Ästhetik des Performativen*, edition suhrkamp 2004, S. 30)

Gurnemanz: „Und sieh! Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt: kein Weg führt zu ihm durch das Land, und niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möchte geleiten.“ Parsifal: „Ich schreite kaum, doch wähn ich mich schon weit.“ Gurnemanz: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“ (Richard Wagner, *Parsifal* 1882, Erster Aufzug, Verwandlung)

Ausgangspunkt	Feldman	Schnittpunkte, Werkgruppen, Zentren, Musikkonzepte A–D
Wirkungsakzente des Feldman-Repertoires	*IXION* (1958) *Atlantis* (1959) *…OUT OF „LAST PIECES“* (1961) *In Search of an Orchestration* (1967), graphic score: 3/3/3/3; 2/3/3/1; Cel, Klav, Hfe; Str. *Structures* (1960–62) *Elemental Procedures* (1976)	**A Klang-Erforschung:** **„offene“ (graphische) Notation** *„Ich glaube, daß das Wichtigste in meiner Musik die Graduierung des Gefühls in der Musik ist. Darüber kann man nicht diskutieren. Die Musik hat eine bestimmte Atmosphäre, die sich verändert. Die Atmosphäre selbst ist nicht monolithisch.“*
	Rabbi Akiba (1963) *The swallows of Salagan* (UA 1962) *Vertical Thoughts 3* (Psalm 144, 4), 1963	**B Musik und neue Bedeutungs-Netzwerke** *„Das große Problem ist, daß ich mehr von Malern gelernt habe als von Komponisten.“*
	Voices and Instruments (1972), div. Werkgruppen Rothko Chapel (1971) *Pianos and Voices* (1972) *Crippled Symetry* (1983)	**C neue Klangstrukturen, neue Klangfelder**
	Coptic Light (1986), 30` 4/4/4/4/, 4/4/4/1; perc(4), Pk, 2 Hfe, 2 Klav; 18/16/12/12/10	**D Zeit-Leinwände für neue Musik-Farben** siehe auch Musik und Literatur: *words and music, NEITHER*

+++ Malerei

Pollock, Guston, Rauschenberg, Rothko, Mondrian, Newman, Johns, Reinhardt

Maler	Feldman	Schnittpunkte: Ausgangspunkt für Ausstellungen+++Musik Feldman
Jackson Pollock (1912–56) siehe auch Film	*IXION* (1958) *Atlantis* (1959) *…OUT OF „LAST PIECES“* (1961) *In Search of an Orchestration* (1967), graphic score: 3/3/3/3; 2/3/3/1; Cel, Klav, Hfe; Str. *Structures* (1960-62) *Elemental Procedures* (1976) *Crippled Symmetry*, 1983 for flute, piano, percussion, 90` *Extensions 3 for piano*, 1952 *Intermissions 4+5 for piano*, 1952	 Die graphische Notation Feldmans steht unter direktem Einfluss der Bilder Jackson Pollocks.
Philip Guston	*For Philip Guston (*1984), für Flöte (+Alt), Klav (+Cel), perc (Glocken, Vibr, Marimba, Chimes), 4 h! *Three Voices* (1982), für Sopran und Tonband oder 3 Soprane *Philip Guston hat mir einmal erzählt, dass in dem Moment, wo er sieht, wie ein Bild gemacht ist, es für ihn langweilig wird.* In: Morton Feldman, Pre-Determinate-Indeterminate, 1965	*„aesthetical betrayal“* (1970), die sogenannte figurativen Werkgruppe, stirbt 1979 …Teile aus dem ihm gewidmeten Gedichts *„Wind“* von Frank O`Hara:  2 Lautsprecher; 1. Frank O`Hara (gestorben 1966), 2. Philip Guston (gestorben 1979) Ausstellung figurativer Werke in der „Marlborough Gallery“: Feldman verweigert Kommentar, 20-jährige Freundschaft zerbricht

Pollock, Guston, Rauschenberg, Rothko, Mondrian, Newman, Johns, Reinhardt

Robert Rauschenberg *„red paintings“,* *„black paintings“,* *„white paintings“*	**Werkgruppe (1951/52):** *Extensions* (1951), *Intersection I* für Orchester ohne Schlagzeug (1951) *Intersection II*, für Klavier (1951) *Prosections* (1951) *Intermissions* (1952) **Werkgruppe (1955):** *Extensions 3* *Intermissions 5* *Three Pieces for Piano* *Structure II* *Extensions V*	Feldman und Rauschenberg ab 1951 1952, Cage: *4`33``*, beeinflusst durch Rauschenbergs *white paintings* Konzert im Rahmen einer Ausstellung, Feldman kauft ein Bild aus der Bildserie *„Black Paintings“* für 17 $, 1987 verkauft er es für 600.000 $. *red paintings*, 1955 Choreographien Merce Cunninghams im Bühnenbild von RR und der Musik von MF, 1958 Feldman: *„Ich glaube, nach Cage und mir kann man nicht mehr darüber diskutieren, was im hierarchischen Sinne eine Komposition ist.“* (Middelburg Lecture, in *Musik-Konzepte* 48/49)
Marc Rothko	*Rothko Chapel* (1971), für Vla, perc, Cel, Soli: Sopran und Alt, gem. Chor, 30´ *The swallows of Salagan* (1960), für gem. Chor und Orchester (5/0/0/0: 0/5/0/2; 2 Vibr., 2 Klav., 7 Vc, 15´	Erforschung der Fläche Einweihung der „Houston Chapel“, 1971, (Selbstmord 1 Jahr vorher: 25. 2. 1970)
Piet Mondrian	*„Schauen Sie sich den Mondrian an, besonders das frühe Plus-Minus und die Intervalle und alles, wie er sich vortastet. Eine Art von geheimer Mathematik in Bezug auf Proportion Zeit“*	*„Ich glaube, das große Problem ist, dass ich mehr von Malern gelernt habe als von Komponisten.“* (Middelburg Lecture, in *Musik-Konzepte* 48/49)

Barnett Newman	*Scores for Untitled Films* Fl, Trp, Hr, Vc (1960) *Samoa* (1968) **Werkgruppe (1970):** *Madame Press Died Last Week at Ninety* *The Viola in My Life*	1956, wohnt im gleichen Haus, stirbt 1970
Jasper Johns	*Pieces for Pianos* (1957) in "Free Durational Notation" *Durations 1–5* (1961/62)	Durch Vermittlung von Rauschenberg lernt Jasper Johns 1955 Feldman und Cage kennen. 15. Mai 1958 UA: *Cage, Concerto for Piano and Orchestra* Vorherrschaft des abstrakten Expressionismus wird gebrochen, Vorbereitung in Richtung zur Pop-Art Feldmans Artikel (1958) „Sound-Noise-Varèse-Boulez": Erste Attacke gegen Boulez
Ad Reinhardt	**Feldmans Werkgruppe:** *First Principles* (1966/67), 1/0/0/0;1/0/1/2; perc(2), Hfe, 4 Klav, 1/1/0/3/2 *False Relationship and the Extended Ending* (1968), Vl, Vc, Pos, 3 Klav, Glocken, 16` *Between Categories* (1969), 2 Vl, 2 Vc, 2 Klav, Glocken	1967 Selbstmord (54 Jahre)

+++ Literatur Beckett, O`Hara

Literatur	Feldman	Schnittpunkte: Ausgangspunkt für Musik-Sprach-Projekte, Theater, Installationen, Zeitbezüge
Samuel Beckett	**Vorbereitungs-Werkgruppe (1976):** *Orchestra, Elemental Procedures, Routine Investigations* **Beckett-Trilogie:** *For Samuel Beckett* (1987), 60` 2/2/2/2/; 2/2/2/1; Hfe, Klav, Vibr; 2/1/1/1/1  *words and music* (1987) für 2 Fl, Vibr, Klav, Vl, Vla, Vc und 2 Schauspieler/Innen, ca. 40` *NEITHER*	**Musik mit und ohne Wörter** Projekt *„For Samuel Beckett“* dazu György Kurtágs *WHAT IS THE WORD* und … **Töne (Musik) und Worte (Sprache)** Projekt *„words and music“* Bach/Webern/Feldman/Crumb **Text und Musik = OPER ?** „Zeit-Leinwände für neue Musik-Farben“
Frank O`Hara	*Three Voices* (1982), für Sopran und Tonband oder 3 Soprane … Teile aus dem ihm gewidmeten Gedicht *„Wind“* von Frank O`Hara: 2 Lautsprecher; 1. Frank O`Hara (gestorben 1966), 2. Philip Guston (gestorben 1979) *For Frank O`Hara* (1973), für Flöte, Klarinette, Klv, V l, Vc und perc (2 Sp) = Glsp, Beck, Vibr, Röhrengl, Cymb.ant, Xyl, Tri, Holzbl, Gong, 2 kl Tr, Pauken, gr Tr	**Musik-Raum-Installation** **Musik-Theater-Tanz** Werkgruppe mit identischer Widmung + Titel wie: *For Franz Kline* (1962) *For Stefan Wolpe* (1972) 1972: Zerwürfnis mit Cage, Cage über Feldman: „Poetischer Extremist“

Music For Film: Pollock, De Kooning

Maler	Feldman	Schnittpunkte: Filme, Video-Produktionsaufträge +++ Feldman Musik
Jackson Pollock	Cello-Duo zum Film *Jackson Pollock (*1951), UA 1951, Museum of Modern Art, New York *Samoa* for flute, horn, trumpet, trombone, harp, vibraphone, piano and cello (1968) *For Aaron Copland* for violin (1981) *The Sin of Jesus* for flute, horn, trumpet and cello (1960–61)	Musik zu Hans Namuths Dokumentarfilm über Jackson Pollock (1950) **Musik und Film**
Willem de Kooning	*Willem de Kooning, The Painter* for horn, percussion, piano/celesta, violin and cello (1962) *Untitled film music* for flute, horn, trumpet, trombone, tube, percussion and double bass (1960) **Programmatischer Zyklus:** *Vertical Thoughts 1–5* (1963)	Dokumentarfilm von Hans Namuth und Paul Falkenberg über De Kooning (1963) **Musik und Film**

4_2 FELDMAN INTER…
programmatische Konsequenz des Feldman-Symposiums in Berlin (2005)

1 **Morton Feldman – Performance als Prinzip**
Feldman setzt auf ein hermetisches, jeder Tradition und Verbindlichkeit sich verweigerndes (enthobenes) MusikKunstWerk. Vor allem die Praxis der Feldman-Werkaufführung ist durch eine hermetisch-pure „Abstinenz“ gekennzeichnet. Diese wichtigen Ansätze sollen zu einem offenen Gedankentransfer als Zentrum heutiger Feldman-Rezeption weiterentwickelt werden. Gesucht und erprobt wird ein perspektivisch neuer Ansatz zu Programm- und Aufführungsästhetik des *Morton-Feldman-Werkes*.

2 **Feldman: Schnittstellen und Kontexte**
Die Qualität neuer Feldman-Interpretation und -Rezeption liegt in der Entwicklung von Programm-Modellen und ihrer Verankerung im künstlerischen Subtext seines Werkes. Hier gilt es, neue Modelle des Zusammenwirkens der Künste zu entwickeln, um die Wurzeln und heute erfahrbare Kunstpotenziale an den Schnittstellen zu Bildender Kunst, Film, Video, Literatur, Theater und Tanz voranzutreiben.

3 **Aufführung und Rezeption**
Eine aktualisierende Feldman-Musik-Dramaturgie muss programmatisch sowohl auf tradiertes als auch neues Musik-Material verweisen und sich alternativen Interpretations- und Rezeptionsmöglichkeiten öffnen. Damit soll eine Befreiung der Feldman-Musik aus der Ghettoisierung der Rezeptions-Rituale der Neuen-Musik-Szene und ihrer Konzertpraxis erreicht werden. Sich davon abhebende Beispiele könnten sein:

Beispiel:
→*Feldman + ancient(s)…*
→*Feldman + minimal music contemporaries*
→*Feldman + sound/composition/noise*
→*Feldman + students*

4 **Feldman-Programm-Modelle**
Die Qualität einer solchen Auseinandersetzung mit Feldman wird in der Entwicklung und Erprobung von Programm-Modellen „zwischen den Künsten“ liegen. Im Zentrum steht eine an dieser Thematik orientierte praktische Umsetzung spezifischer Aufführungsmodelle, beispielsweise KlangInstallation, KlangKunst, KonzertRaum als RaumKonzert, KunstWerk im KunstRaum, environment. Eine neue Feldman-Programmatik setzt damit exakt an dem Punkt an, wo der Komponist selbst beispielhaft Interaktion zu anderen Künsten pflegte.

5 **performative turn(s)**
Der theoretisch-wissenschaftliche Diskurs „Feldman an der Schnittstelle zur performativen Wende in den Künsten“ soll zentraler Teil des Projektes FELDMAN inter … sein. Dieser Diskurs geht erstens zurück auf Wandlungen des kompositorischen Schaffens, zweitens bezieht er sich auf die Aufführungssituation und Akte der Interpretation von Feldmans Musik. Gegenüber ihrer traditionellen Rolle werden die Interpreten entindividualisiert, zwar zu vielen selbständigen Entscheidungen aufgefordert, letzlich jedoch „nur“ als Produzenten des akustischen Endprodukts betrachtet. Die dritte Ebene bezieht sich auf eine Herausforderung der subjektiven Wahrnehmung und Aufnahmefähigkeit der Zuhörer.

6 **Das Werk als Prozess**
Die zeitgenössische Kunst hat sich von tradierten ästhetischen Begriffen und Vorstellungen verabschiedet. Feldman, in dessen Werken durch Performativität als Aufführungs-Qualität eine neue Dimension hinzugewonnen wurde, markiert mit seinem Œuvre einen entscheidenden Wendepunkt in der Aufführungsästhetik. Eine an diesem Diskurs des „Performativen“ orientierte praktische Umsetzung der Aufführungsmodelle kann weitergehende ästhetische Erfahrung an den Schnittstellen von Musik/Stimme, Sprache/Wort und Visualisierung/Bild erzeugen.

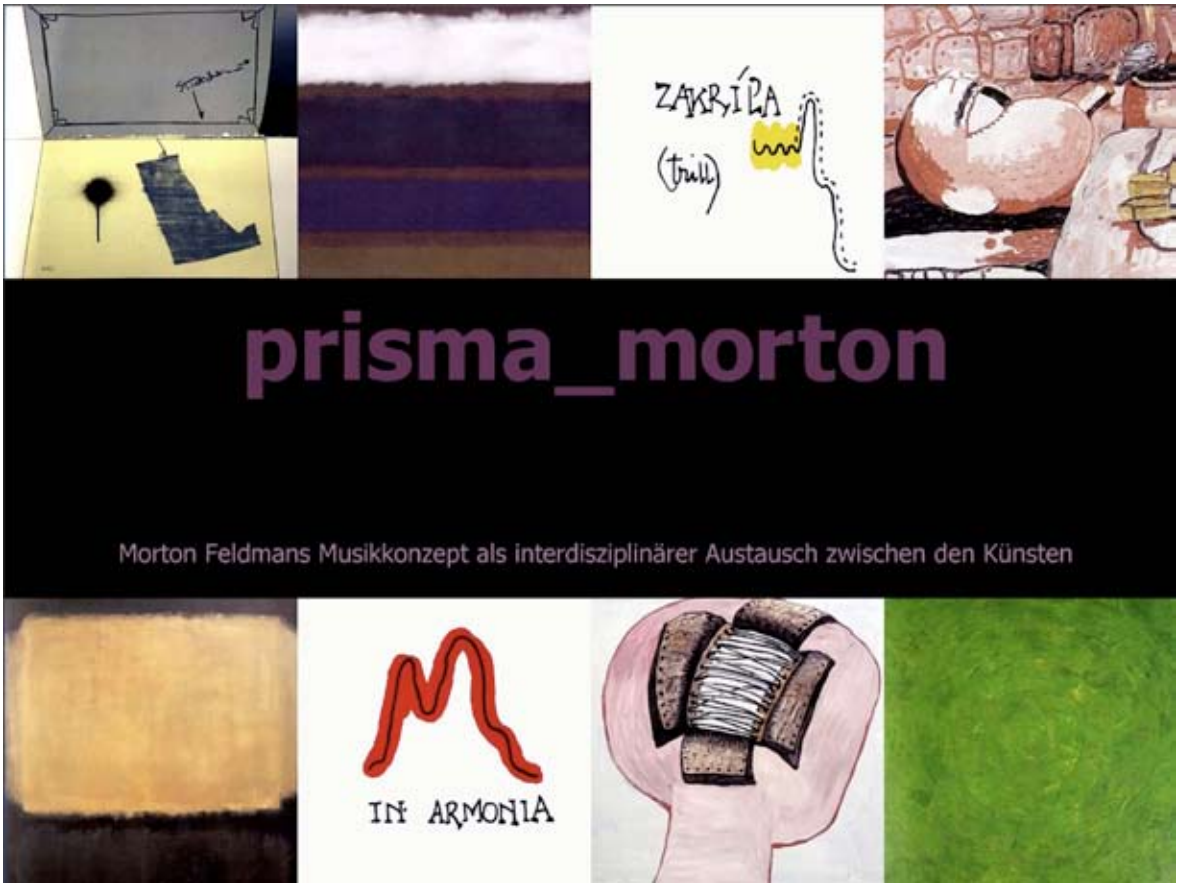
7 **Grenzüberschreitung**
Das Werk Morton Feldmans wird zentraler, aber nicht alleiniger Ausgangs- und Zielpunkt für Erfahrung von Grenzüberschreitung und Multiperspektive sein.

8 **Perspektiven Netzwerk**
Der Projektzyklus soll konzipiert sein als Programmeinheit mit unterschiedlichen Programm- und Produktionsmodulen verschiedener Institutionen/Gruppen/Häuser in Berlin, Deutschland und beteiligten Ländern Europas. Das Netzwerk der jeweiligen Produktionseinheiten besteht darin, mit einzelnen Kooperationspartnern unter Verwendung spannender Orte und Räume künstlerische Visionen zu entwickeln.

4_3 FELDMAN-PROGRAMMANSATZ PRISMA MORTON.
Laboratorium – Ausstellung – Performance – Intermediale Präsenz

PRISMA MORTON. Klangbeschreibung, Bildbeschreibung und theatralische Aktion

Feldman, markiert mit seinem Œuvre einen entscheidenden Wendepunkt in der Aufführungsästhetik. Eine an diesem Diskurs des „Performativen“ orientierte Programmatik kann weitergehende ästhetische Erfahrung an den Schnittstellen von Visualisierung / Bild, Musik / Stimme und Sprache / Wort erzeugen.



PRISMA MORTON
Programm / Intermedialer Ansatz

Titel	PRISMA MORTON und INTERMEDIUM
1 **… nor**	siehe Modell NEITHER: Bildbeschreibung, Klangbeschreibung und theatralische Aktion, siehe S. 337
2 **words and music and moving pictures**	**Feldman**, *Something Wild in the City* for horn, celesta and string quartet (1960) (plus Beckett „Das Bild“, 1959 als Laufband plus Bilder) **Feldman**, *Vertical Thoughts* 3 for soprano und 10 instruments (1963) *„…live is a passing shadow…“* (*Vertical Thoughts 3*: Psalm 144,4 und 196) **Berg**, Lyrische Suite für Streichquartett (1926), 6. Satz mit Sopran: *Die Geheime Gesangsstimme* (1985) **Feldman**, *Rabbi Akiba* for soprano (Vokalisen) and 10 instruments (1963) **Feldman**, *Untitled film music* for flute, horn, trumpet, trombone, tuba, percussion and double bass (1960) plus 4 Video-Sequenzen
3 **Zeit-Leinwände für neue Musik-Farben**	Material: **Feldman**, *Piano piece to Philip Guston* (1963) **Feldman**, *Coptic Light* (1986), 30` 4/4/4/4/, 4/4/4/1; perc(4), Pk, 2 Hfe, 2 Klav; 18/16/12/12/10 und/oder weitere piècen **Jörg Widman**, *Lichtstudie (I-VI)* Gesamtfassung für fünf Solisten (Violine, Viola, Akkordeon, Klarinette und Klavier) und Orchester (1999-2004) **Georg Friedrich Haas**, *in vain*, für 24 Instrumente (2000), 70`, dazu Konzeption „Licht“
4 **Das instrumentale Bild**	**Feldman**, *PIANO* (1977) und **Mahler IX.**, 1. Satz-Klavierfassung, für 2 Klaviere wechselseitig interpolierend, Video-Bilder **Jörg Widmann**, *Das Echo*, Szene für einen Schauspieler, hohe Frauenstimme und 9 Instrumente (2001)
5 **words & music & pattern**	**Feldman**, *voices and instruments* (1972) für Bläser (2Fl, Eh, Cl, Fg, Hr), Pauken, Klavier, Kontrabass und 4-stimmigen Chor (alternierend 4 Soli ad libitum) **Feldman**, *voices and instruments II* (1972) for 3 female voices, flute, cello, double-bass **Feldman**, *Pianos and voices* (1972) for 5 pianos and 5 female voices **Markus Wintersberger:** *pictures/movies and music* **Feldman**, *In Search of an Orchestration* (1967), graphic score: 3/3/3/3; 2/3/3/1; Cel, Klav, Hfe; Str. oder *Atlantis* (1959) 3/-/2/2; 1/1/1/1; horn, xyl, vib, Pn, Vc, Cb oder *Structures* (1960–62) oder *Elemental Procedures* (1976)

	Franz Liszt: Zukunftsmusik Spätwerk→Material: *Unstern* (1880) *Nuages gris* (1881) *Am Grabe Richard Wagners* (1883) für Streichquartett und Harfe *R.W. Venezia* (1883), Fassung für Streichquartett und Harfe *Trauervorspiel und Trauermarsch* (1885) neu bearbeitet (EK) für 4 Flügel und Schlagzeug im Raum
6 **voices & instruments & the pictures**	**Feldman**, *Music for a Radio Play* (1987), **Beckett**, *words and music* (1962) für 2 Schauspieler/Innen und 2 Fl, Vibr, Klav, V, Br, Vc **Richard Wagner**, *Tristan und Isolde*, *Liebestod*, Fassung für Sopran und Kammerorchester (Bes.: Fl, Ob / Eh, Cl / Basscl, Fg, Hr, Harm, Klav, Hfe, Pk, Streichquintett) **Wagner**, *Das Rheingold*, 4. Szene, in einer Fassung für drei Rheintöchter (2 Soprane, 1 Mezzo), Loge (Tenor) und Kammerorchester (Bes.: Fl, Ob / Eh, Cl / Basscl, Fg, Hr, Harm, Klav, Hfe, sechs Harfen, Pauke und Streichquintett) **Satie**, 1. *Fête donnée par les Chevaliers Normands en l`honneur d`und jeune mademoiselle* aus *Quatre prélude posthume* (1888–1892) 2. *Première Pensée Rose + Croix* (1891), bearbeitet für 3 Frauenst. (unisono), Hfe und Pauke 3. T*rois sonneries de la Rose + Croix* (1891), bearbeitet für 3 Frauenstimmen, Str., Hfe und Marimbaphon Texte von Arthur Rimbaud
Feldman an der Schnittstelle zur *performativen Wende* in den Künsten von heute	***HOW TO DO THINGS WITH WORDS HOW TO DO THINGS WITH ART*** (J. L. Austin) **Performanz und Permanenz im Werk Feldmans** **Das Werk als Prozess** Aufführungsmodelle an den Schnittstellen von Musik/Stimme, Sprache/Wort und Visualisierung/Bild **KlangInstallation** **KlangKunst** **KonzertRaum als RaumKonzert** **KunstWerk in KunstRaum**

Ausdrücklich sei auf verschiedene Einzelprojekte und Zyklen zum Thema *Feldman* verwiesen. Sie befinden sich im Register ab Seite 409 ff.

5 HARTMANN

A WIDERSTÄNDIGE AKTUALITÄT

KARL AMADEUS HARTMANN (1905–1963)

Projekt für die *musica viva*, München, im Jubiläumsjahr 2005

Ausgangspunkt + Fragestellung

Anlässlich des Jubiläums 2005 lohnt es sich, das Werk Karl Amadeus Hartmanns neu zu beleuchten und einer neuen Bewertung zu unterziehen, woraus sich über eine Bestandsaufnahme hinaus neue Perspektiven für Werk und Wirkung entwickeln ließen.

Der Komponist Karl Amadeus Hartmann kam über den Weg der „inneren Emigration“ zur freien, schöpferischen Entfaltungsphase und schuf ein herausragendes, zeitloses Werk, an das es auf vielfältige Weise anzuknüpfen gilt.

Gleichzeitig hob er die (ausgegrenzt-„entarteten“) Komponisten der jüngeren Vergangenheit ins Bewusstsein einer neu erwachenden Musik-Öffentlichkeit und kreierte in der Förderung und Präsentation der wichtigsten Komponisten der Gegenwart eine Art europäische Musik-Avantgarde.

Um das Werk Karl Amadeus Hartmanns und seine Wirkungsgeschichte in einem lebendigen Kreislauf aufrechtzuerhalten und auf die Zukunft auszurichten, bedarf es gerade im Hinblick auf Maßnahmen und Aktionen anlässlich seines 100jährigen Geburtstags weiterführender Ideen und programmatischer Sichtlinien.

Es ist eine konzeptionelle und aufführungspraktische Herausforderung, den Komponisten Karl Amadeus Hartmann mit seinem zeitlosen Werk umfassend darzustellen, international zu dimensionieren und einer breitgefächerten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

WIDERSTÄNDIGE AKTUALITÄT – KARL AMADEUS HARTMANN

Projekt im Jubiläumsjahr 2005
Bayerischer Rundfunk: *musica viva*

in Kooperation mit:
Stadt München, Bayerisches Kultusministerium, Bayerische Staatsoper-Nationaltheater, Staatstheater am Gärtnerplatz, Münchener Philharmoniker, Bayerische Theaterakademie August Everding im Prinzregententheater, Hochschule für Musik und Theater

PROJEKTE A-F	
PROJEKT A	Werk und Zeit: Rückblick + Ausblick 3 Konzerte im Herkules-Saal
PROJEKT B	Werk und politische Verflechtung: Rückblick + Ausblick 2 Konzerte im Gasteig
PROJEKT C	Werk+visuelle Kontrapunkte, *Simplicius Simplicissimus* 1 Musik-Installations-Projekt im Prinzregententheater
PROJEKT D	Musik-Konzept und Junge Komponisten 2005 1 Orchesterprojekt + 1 Kammermusikprojekt Hochschule für Musik und Theater München
PROJEKT E	Werk + Rezeption seit 1963 + Konzept der musica viva Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek
PROJEKT F	Werk … im Brennpunkt … Symposium und Diskussionen in Verbindung mit dem Bayerischen Rundfunk

PROJEKT A	**Werk und Zeit: Rückblick + Ausblick** **3 Konzerte im Herkules-Saal**	
1. KONZERT	B. A. Zimmermann und Hartmann sind zwei wesentliche Vertreter der spannenden Szene der Neuen Musik nach dem 2. Weltkrieg. Die neue Musik-Sprache musste entwickelt und gefunden werden, die Brücke zu den alten Neuen und zu den „Entarteten“ und „Verfemten“ musste geschlagen werden. Die direkte Gegenüberstellung von Hartmanns *Gesangsszene* mit Zimmermanns Vokal-Symphonie der Oper *Die Soldaten* zeigt gleichermaßen die Höhe des geistig-politischen Anspruchs sowie die kompositorische, visionäre Qualität.	**Karl Amadeus Hartmann**, *Gesangsszene* für Bariton und Orchester zu Worten aus *„Sodom und Gomorraha“* von Jean Giraudoux (1962/1963), 25`  **Bernd A. Zimmermann**, *Die Soldaten* (1957–1963), Vokal-Symphonie für 6 Solisten und Orchester, 35` weiteres Programm-Material: **Ligeti** (*Atmosphères*, 1961) **Penderecki** (*Anaklasis*, 1960) und **Xenakis** (*Polytope*, 1967)
ALTERNATIVE	Zwei politisch engagierte Werke Karl Amadeus Hartmanns aus der Vor- und Nachkriegszeit umklammern Schostakowitschs 8. Symphonie. Hartmann: „Bekenntnisse“ vor dem Krieg und „Ausblicke“ nach dem Krieg Schostakowitsch: Die 8. Symphonie, *„Poème des Leidens“* ist direkte Reaktion auf die Kriegstragödie	**Hartmann**, 1. Symphonie, (Versuch eines Requiems) nach Texten von Walt Whitman für eine Altstimme und Orchester, 1933, 27’ **Dimitri Schostakowitsch**, 8. Symphonie, op. 65, 1943, 62’ **Hartmann**, *Gesangsszene* für Bariton und Orchester zu Worten aus *„Sodom und Gomorrha“* von Jean Giraudoux, 1963, 25’
2. KONZERT	1941 bis 1942 arbeitete Hartmann bei und mit Webern in dessen Haus in Maria-Enzersdorf bei Wien. Es wurden alte Meisterwerke und aktuelle Stücke Weberns und Hartmanns analysiert und über Musik der jüngeren Vergangenheit diskutiert. Diesem Umfeld stellt sich der erste Teil des Konzertprogramms. Als Kontrapunkt hierzu ist ein gewichtiges Stück aus Hartmanns „Spätwerk“ – die 8. Symphonie – gesetzt, die wiederum vielschichtige Bezugsfelder zur Musik der ersten Programmteile herstellt.	**Gustav Mahler,** 10. Symphonie, Adagio (1910), 22` **Johann S. Bach/Anton Webern**, Fuga (Ricercata) aus dem *Musikalischen Opfer* von J. S. Bach, BWV 1097/Nr. 5, instrumentiert von Anton Webern (1934), 9’ **Anton Webern**, 2. Kantate, op. 31 (1941/1943) für gemischten Chor und Orchester, Worte von Hildegard Jone, 14’ **Hartmann**, 8. Symphonie für großes Orchester (1960/62), 25’

PROJEKT B	Werk und politische Verflechtung: Rückblick + Ausblick 2 Konzerte im Gasteig	
1. KONZERT	*Concerto funèbre* als Titel für ein Violinkonzert zu wählen, zeugt von den Ahnungen und Befürchtungen Karl Amadeus Hartmanns 1939. *„Diese Zeit deutet den Grundcharakter und Anlaß meines Stückes an. Der damaligen Aussichtslosigkeit für das Geistige sollte in den beiden Chorälen am Anfang und am Ende ein Ausdruck der Zuversicht entgegengestellt werden… Ich wollte all das niederschreiben, was ich dachte und fühlte, und das ergab Form und Melos“* (K.A. Hartmann). Die Sonate *„27. April 1945“* für Klavier nimmt eine Sonderstellung im Werk Karl Amadeus Hartmanns ein. *„Am 27. und 28. April 1945 schleppte sich ein Menschenstrom von 20000 Dachauer Schutzhäftlingen an uns vorüber, unendlich war der Strom, unendlich war das Elend, unendlich war das Leid“* (K.A. Hartmann). Henze schrieb 50 Jahre später (1995) eine freie Orchesterbearbeitung dieser Klaviersonate und merkt dazu an: *„Der Komponist hatte die Sonate geschrieben, nachdem er zum tief erschütterten Augenzeugen eines endlosen Elendszuges Dachauer KZ-Häftlinge geworden war. Die Musik enthält Zitate aus jüdischer Volksmusik und aus Kampfliedern der internationalen Arbeiterbewegung. Es ist eine Kundgebung von Mitleid, Empörung und Solidarität mit den Opfern des Nazifaschismus“* (H.W. Henze). Im gleichen Zeitraum wie Henzes Orchesterbearbeitung entstand Toshio Hosokawas Requiem *VOICELESS VOICE IN HIROSHIMA.*	**Hartmann**, *Concerto funèbre* für Solo-Violine und Streicher (1939/59), 22’ **Hartmann**, Sonate *„27. April 1945“* für Klavier (1945), 16’ **Hans Werner Henze**, 3 Orchesterstücke auf eine Klaviermusik von Karl Amadeus Hartmann (1995), 20’ **Toshio Hosokawa**, *Voiceless Voice in Hiroshima* for soloists, narrators, chorus, tape (ad. lib.) and orchestra (1989/2001), 70’ Text: *„Children of Hiroshima“* by Arata Osada, „Heimkehr“ by Paul Celan, *Haiku* by Basho

2. KONZERT	Schönberg, Hartmann, Schostakowitsch und Nono verarbeiten die großen politischen Umwälzungen aus der jeweiligen Spezifik ihres Landes und reagieren in ihren Werken auf höchst unterschiedliche und persönlich-authentische Weise. Aus heutiger Sicht und inzwischen gewonnenen historischen (Er-) Kenntnissen erscheint der extreme und extrem propagierte Gegensatz von Schostakowitsch – die Neunte als direkter Affront gegen Stalin kann man als Schostakowitschs gesellschaftskritischstes Werk ansehen – und Nono musikalisch wie in geistig-politischer Hinsicht gleichermaßen spannend. Hartmanns Werk wirkt vermittelnd und weist nachdrücklich in die Zukunft. **Peter Brook**, Der leere Raum *„Es gibt nur einen interessanten Unterschied zwischen dem Kino und dem Theater: Das Kino wirft auf eine Leinwand Bilder der Vergangenheit. Da sich das Hirn eben dies im ganzen Leben antut, scheint der Film auf vertraute Weise wirklich zu sein. Selbstverständlich ist er das ganz und gar nicht – er ist eine befriedigende und gefällige Weiterführung der Unrealität der täglichen Wahrnehmung. Das Theater bietet sich andererseits immer in der Gegenwart dar. Damit kann es realer werden als der normale Bewußtseinsstrom. Und das kann es auch so beunruhigend machen…“* (S. 163). *„In einer idealen Beziehung zu einem wirklichen Schauspieler auf einer leeren Bühne könnten wir dauernd von der Totale zur Nahaufnahme wechseln, indem wir dauernd hinaus- und hereinlaufen oder –springen, wobei die Ebenen sich oft überdecken. Verglichen mit der Beweglichkeit des Filmes schien das Theater einstmals schwerfällig und knarrend, aber je näher wir zur wahren Nacktheit einer Bühne gelangen, desto näher kommen wir auch an eine Bühne, deren Leichtigkeit und Weite die des Films bei weitem übertrifft …“* (S. 144).	**Arnold Schönberg**, *Ode an Napoleon* (Byron) op.41 (1942) für Streichquartett, Klavier und Sprecher, 16’ **Hartmann**, *Klagegesang für großes Orchester* (1944/45), 23’ **Dimitri Schostakowitsch**, 9. Symphonie in Es-Dur op.70 (1945), 25’ **Luigi Nono**, *IL CANTO SOSPESO* (1955/56), 28`, für Sopran-, Alt- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester. dazu 2 Sprecher (Texte aus einem Dokumentarwerk mit letzten Briefen zum Tode verurteilter europäischer Widerstandskämpfer)

PROJEKT C	**Werk + visuelle Kontrapunkte,** *Simplicius Simplicissimus* **1 Musik-Installations-Projekt im Prinzregententheater**
`	**Oper quasi konzertant + Video-Installation von Gary Hill** Drei Szenen aus seiner Jugend nach H. J. Chr. Grimmelshausen von Herrmann Scherchen, Wolfgang Petzet und Karl Amadeus Hartmann (1934/35; Neufassung 1956/57), 85` *Simplicius Simplicissimus* als quasi konzertante Oper steht im Zentrum: Modell Antikes Theater, d.h. Orchester in der Mitte, Sänger auf einem Steg um das Orchester, Publikum: frontal und seitlich auf Tribünen im Hinblick auf gute Blick- und Hörrichtung (auch für die räumliche Grundsituation des Prinzregententheaters möglich, also: ohne Orchestergraben).
	1 Raum-Musik-Licht Musik als Raum-Installation in bewusster Aufhebung der Trennlinien von Bühne, Orchestergraben und Zuschauerbereich *Simplicius*-**Bühne,** *Simplicius*-**Orchester, Publikum** Das *Simplicius*-Orchester „besetzt“ den Raum in der Mitte, die Sängerpositionen befinden sich auf einem Steg um das Orchester herum. Das Publikum befindet sich frontal und seitlich auf Tribünen im Hinblick auf die Herstellung optimaler akustischer und optischer Rezeptionsmöglichkeiten (oder direkt vor dem Geschehen auf der ansteigenden Publikumsebene im Prinzregententheater). Hinter dem Orchester werden zwei sehr große Lein-Wände postiert.
	2 Video-Bild-Bereich I Video als Differenzierung der „gegenwärtigen“ Sicht und Darstellungsebene **Kommentarebene „Gegenwart“** Bilder von „heute“ schaffen Bezug und Abgrenzung/Kommentar zu *Simplicius Simplicissimus.*
	3 Video-Bild-Bereich II Video als intervenierende „historische“ Erzählfenster **Kommentarebene „Historie“** Hier bietet sich die Möglichkeit, mit intervenierenden „Fenstern“ als historische Erzähl- und Kommentarebene das live-Geschehen (Musik) mit einer kommentierenden Video-Ebene zu kontrapunktieren. Der Zuschauer ist in der Lage, sich für den jeweiligen Blickwinkel selbst zu entscheiden, somit aktiv eine eigene Interpretation herzustellen. Es bleibt spannend und unvorhersehbar, zu welchem Zeitpunkt und wie er sich seine szenisch/optische Grundsituation selbst gestalten wird.

PROJEKT D	**Musik-Konzept und Junge Komponisten 2005 1 Orchesterprojekt + 1 Kammermusikprojekt Hochschule für Musik und Theater München**
	Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Theater München Durch einen rechtzeitig vorzuplanenden Kompositions-Wettbewerb sollen junge Komponisten aus dem In- und Ausland mittels zu vergebender Kompositionsaufträge an einem thematisch orientierten Gesamtprojekt mitwirken, welches sich indirekt mit der Hartmannschen „Philosophie“ in Verbindung setzen ließe: Modell *Jüdische Chronik* (Namhafte Komponisten der „Gegenwart“ – 1960 – Blacher, Dessau, Hartmann, Henze, Wagner-Régeny – hatten Einzelbeiträge zu einer thematisch gesetzten Vorgabe geschaffen.)
PROJEKT E	**Werk + Rezeption seit 1963 + Konzept musica viva Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek**
	Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek Es bietet sich an, aus dem umfangreich existierenden Material zu den Konzerten der *musica viva* eine Ausstellung zu machen, die der spezifischen Programmatik der Projekte sowie der damals neuartigen Präsentation (durch Einbeziehung namhafter Bildender Künstler) Gewicht verleihen könnte. Ein zweiter Teil der Ausstellung widmet sich der Hartmann-Rezeption nach seinem Tod im Jahr 1963.
PROJEKT F	**Werk … im Brennpunkt … Symposium und Diskussionen in Verbindung mit dem Bayerischen Rundfunk**
	„Verdrängungskultur“ im Nachkriegs-(West-) Deutschland Um das Wirken und die beginnende Hartmann-Rezeption nach dem 2. Weltkrieg einschätzen und gesamtpolitisch bewerten zu können, sollte ein Themenschwerpunkt sich mit der Frage der „Verdrängung“ beschäftigen. Im Nachkriegs-Westdeutschland bestand gerade auch auf dem Gebiet der Musik dringender Nachholbedarf, die Rolle der Musik und deren schöpferische und nachschöpfende Instanzen und Repräsentanten während der Zeit der Nazi-Diktatur aufzuarbeiten. Der offenen Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit durch die musica viva stand eine erhebliche „Verdrängungskultur“ gegenüber, deren Implikationen wiederum eng mit dem Werk und dem Wirken Karl Amadeus Hartmanns in Zusammenhang stand.

B 4 Hartmann-Modelle

1 Mahler, Gustav, 10. Symphonie, Adagio
Hartmann, 8. Symphonie, 1. Satz (1960/62)
Hartmann, 8. Symphonie, 2. Satz (1960/62)
Mahler, Gustav, 9. Symphonie, *Rondo-Burleske*

2 **Hartmann,** „Concerto funèbre“ (1939)
Schönberg, Arnold, *Der erste Psalm, op. 50c* (1950)
Bach, Johann Sebastian, *Johannespassion*, Eingangschor
Hartmann, Gesangsszene *„Sodom und Gomorrha“* (1963)

3 Berg, Alban, *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914/1929)
Strawinsky, Igor, Concerto en Ré für Violine und Orchester (1931)
Hartmann, 6. Symphonie (1953)

4 Zimmermann, Bernd Alois, *Antiphonen* für Viola und 25 Instrumente (1961)
Hartmann, Konzert für Bratsche mit Klavier, begleitet von Bläsern und Schlagzeug (1956)
Strawinsky, Igor, *Le Sacre du Printemps* (1913)

Das folgende Gespräch bezieht sich auf 4 Konzertprogramme, in deren Zentrum der Komponist Karl Amadeus Hartmann stand und die wiederum in einen großen **Karl Amadeus Hartmann-Zyklus** in NRW – Spielzeit 1989/90) integriert waren.

Zu den vier Hartmann-Modellen

Ein Gespräch zwischen Eberhard Kloke, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn

Metzger:

Sie neigen dazu, Herr Kloke, nicht nur einzelne Kompositionen aufzuführen, die es wert sind, sondern ganze Konzertprogramme, ja darüber hinaus ganze Zyklen einzelner Konzertprogramme so anzulegen, dass Ihre Zusammenstellungen wiederum den Erkenntniswert von Kompositionen erlangen. Wie sind Sie auf diese Art, Musik zu präsentieren, verfallen?

Kloke:

Das Ganze ist ein Prozess gewesen, der über die für jeden intelligenten Interpreten selbstverständliche Ambition, ein sinnvolles Programm eines Konzertabends zu gestalten, dann notwendig hinausging. Es drängte sich die Konsequenz auf, viel weiterreichende Bögen zu schaffen, die dem Hörer deutlich machen, dass Musik, die an einem Abend erklingt, sich keineswegs in dem erschöpft, was da momentan erklingt, dass sie also nicht nur deshalb bedeutend ist, weil sie „als solche“ etwas bedeutet, sondern dass sie Teil vielfältiger Gesamtzusammenhänge ist und eine über sich selbst hinausweisende Bedeutung dadurch bekommt, dass sie diese Gesamtzusammenhänge konstituiert. Es genügt nicht, dies zu wissen, sondern es muss erlebbar gemacht werden: deswegen betreiben wir ja überhaupt Live-Musik. Daraus hat sich für das Bochumer Konzertwesen ein spezieller Aspekt ergeben, und zwar zunächst in Verfolg eines neuen Ansatzes über eine bestimmte Sparte hin – ich denke hier an „Passion-Missa-Requiem“ aus der ersten Spielzeit -, woraus sich dann ein Themenkomplex wie zum Beispiel der „Schöpfungs“-Zyklus, aber immer auch wieder eine spezielle Auseinandersetzung mit einem Komponisten entwickelte, wobei es mir nie darum geht, dessen Œuvre sozusagen universell-zyklisch aufzuführen, sondern es vielmehr in sinnvolle Zusammenhänge zu stellen, von denen her ein neues Licht auf es fällt, so wie es umgekehrt diese Zusammenhänge beleuchtet. Ich glaube, dass es für den heutigen Konzertbetrieb geradezu lebensnotwendig ist, sich neu zu definieren gegenüber allgemeinen Programmen, verflachenden Tendenzen und dem herrschenden Trend, Musik zur Konsumware zu degradieren.

Metzger:

Ihr Verfahren, Stücke zu Konstellationen zusammenzufügen, die selbst wiederum die Eigenschaft haben, gleichsam etwas Komponiertes zu sein, wenden Sie jetzt mit besonderer Akzentsetzung auf Hartmann an, einen Komponisten, dem gegenüber ein enormer – auch politischer – Wiedergutmachungsbedarf besteht. Sie wählten für diese Unternehmung den Titel „Vier Modelle zum symphonischen Werk Karl Amadeus Hartmanns“. Was meint hier der Begriff des Modells?

Kloke:
Der Modellcharakter besteht im Exemplarischen der Zusammenhänge, die dadurch evident werden. Es geht zum einen darum, Hartmanns Werk historisch neu zu sichten, zum anderen um seine Stellung in der Gesamtbewegung des Komponierens, schließlich um eine Wertung aus heutiger Sicht. Denn nur eine neue Wertung kann als Bekenntnis zu Hartmann geraten, dessen Musik selber von so entschiedenem Bekenntnischarakter für die Zeit war, in der sie entstand. Aber dies scheint mir überhaupt der einzige noch mögliche Ansatz zu sein, um historische Musik zu verstehen: sie durch Kombination in Zusammenhänge zu stellen, aus denen sich für die Interpretation heute ein Sinn ableiten lässt.

Metzger:
Die wichtigste Aufgabe sinnvoller Konzertprogramme ist es, mit der herrschenden Kriterienlosigkeit aufzuräumen.

Kloke:
Ja, das gilt für alles. Doch speziell im Falle Hartmanns geht es vordringlich darum, seine Stücke aus dem sinnwidrigen Korsett zu befreien, zu dem die üblichen Darbietungsformen geworden sind. Ich meine hier vor allem zwei ganz bestimmte Zwangsjacken: einmal jene geschlossenen „Hartmann-Zyklen“ – hier schritt der Bayerische Rundfunk voran, einige wenige andere Institutionen sind ihm gefolgt -, bei denen Hartmanns Musik dadurch erfolgreich neutralisiert wurde, dass man sie durch isoliert zyklische Darbietung gewissermaßen in ihr eigenes Gehäuse einsperrte; zum andern aber ihre Placierung in Programmzusammenhängen, in denen sie sich entweder selbst widersprach oder durch den betreffenden Zusammenhang als sozusagen sinnlos – nämlich in ihm! – herausstellte. Dergleichen unglückliche Fügungen können ja wohl nicht Sinn eines Hartmann-Zyklus sein. Vielmehr kommt es darauf an, durch einsichtsvolle, durchdachte Programmkombinationen jene Akzente und Bewertungen evident zu machen, die eine neue Lebensfähigkeit dieser Musik begründen. Es ist an der Zeit, das, was Hartmann als Leiter und konzeptioneller Geist der Münchner „Musica viva“ den Werken so vieler Komponisten angedeihen ließ, seiner eigenen Musik zuteil werden zu lassen.

Metzger:
Zu Hartmanns Lebzeiten war es in der Tat weithin so, dass er mehr als Gründer und Organisator der „Musica viva“ denn als Komponist im Mittelpunkt des Interesses der Fachleute, nämlich der Komponistenkollegen stand. Ich habe hier das Wort Interesse mit Bedacht in seiner Zweideutigkeit gebraucht, um den kruden Sachverhalt zu bezeichnen, dass sich damals sicherlich nicht so viele Komponisten so ausnehmend gut mit Hartmann gestellt hätten, wenn sie nicht daran interessiert gewesen wären, in der „Musica viva“ aufgeführt zu werden. Dabei dürften sie Hartmanns Charakter unterschätzt haben, denn der

hätte sie, sofern ihre Partituren etwas taugten, auch aufgeführt, wenn sie ihm nicht den Hof gemacht hätten.

Kloke:
Daraus darf man ohne weitere Überprüfung folgern, dass Hartmanns eigene Musik es langfristig deshalb leichter hat, weil sie diesen Korruptionstendenzen, die bei den üblichen Einstiegsmodalitäten auch heute noch häufig zur Praxis gehören, niemals ausgeliefert war.

Metzger:
Hoffentlich ermöglicht dies heute ein vorurteilsfreies, aber dennoch nicht voraussetzungsloses Hören. Ihre „Vier Modelle zum symphonischen Werk Karl Amadeus Hartmanns" sind insofern mehrdimensional angelegt, als Sie seine Stücke einerseits in Relation zu Musiken setzen, die geschichtlich zu den Voraussetzungen des Hartmannschen Komponierens gehören, andererseits zu solchen, in denen seine kompositionsgeschichtlichen Folgen erkennbar werden – was ja in Aspekten des Œuvres von Bernd Alois Zimmermann durchaus der Fall ist.

Kloke:
Ich habe bei der Zusammenstellung dieser „Modelle" die Voraussetzungen der Hartmannschen Symphonik stärker als ihre möglichen Folgen, die nämlich im wesentlichen vielleicht erst von einer Zukunftsmusik, zu erwarten sein werden, ins Licht zu rücken versucht. Es schien mir zunächst einmal wichtig, den historischen Schnittpunkt zu fixieren, in dem Hartmanns Werk entstand: zwischen Bruckner und Mahler auf der einen, dann den unverbundenen antipodischen Gravitationszentren Strawinsky und Schönberg – Berg – Webern auf der anderen Seite. Was es so schwierig macht, Hartmanns Musik spontan richtig, nämlich in ihrer eigentümlichen Bedeutungsfülle zu hören, ist das Fehlen gewisser Voraussetzungen beim heutigen Hörer, der diese Kompositionen nicht unter dem Aspekt der Wirklichkeit der Zweiten Wiener Schule wahrzunehmen vermag.

Bemächtigen wir uns eines Beispiels aus der Sinfonia tragica, die im Jahre 1943, also in der Endphase der sogenannten inneren Emigration, beendet wurde, um die Punkte, die da akkumuliert werden, zu verdeutlichen: zum einen das direkte Zitat, zum andern die Allusion, also die mehr oder minder markante Anspielung, schließlich der Trick, im Tonfall eines anderen Komponisten zu schreiben – und dies alles an einem kompositorischen Wendepunkt. Die ersten großen Frühwerke sind zu dieser Zeit längst geschrieben: der *Simplicius Simplizissimus* und *Miserae* als Manifeste eines aufs Ganze gehenden Widerstands gegen die durch die Machtergreifung der Nazis hereingebrochenen Katastrophe, das *Concerto funèbre* dann unmittelbar vor Kriegsbeginn und verschiedene andere symphonische Versuche, die erst nach dem zweiten Weltkrieg umgearbeitet und in ihrer endgültigen Gestaltung ediert wurden. Und ein solcher symphonischer Torso versucht nun selber, in der letzten Kriegsphase, eine Einordnung in die Kraftfelder der immanenten Musikgeschichte, indem er aus der Tambourmajor-

Szene am Ende des I. Aktes von *Wozzeck* zitiert, indem er im Tonfall des Ostinato aus der *Lulu* redet, indem er Anklänge an Rhythmus und Gestik des *Don Juan* von Richard Strauss reflektiert oder ein direktes Zitat des Anfangs von *Le Sacre du Printemps* präsentiert, um den Schnittpunkt, an dem er steht, kenntlich zu machen und zu bestimmen. Es geht dabei also weniger um die Zitat- und Anspielungstechnik als solche, sondern vielmehr entscheidend darum, bestimmte große Kompositionen – vornehmlich „entartete" Kompositionen – als Kraftzentren bloßzulegen, die ihren historischen Schnittpunkt im eigenen Werk finden.

Dazu kommt etwas anderes. Große Musik, die sich den Traditionen stellt und nicht hinter das zurückfällt, was einst – und unmittelbar vor ihr! – an kompositorischer Qualität erreicht wurde, wird sich notwendigerweise dadurch auszeichnen müssen, dass sie das Wesentliche dieses zuvor Erreichten – unter Umständen bis in die Machart und den Tonfall hinein – übernimmt und es auf eigene Weise verarbeitet. Damit aber werden in ihr zwei Positionen gleichzeitig hörbar: ihre eigene, die sich aus ihrer spezifischen Leistung, nämlich der kompositionsgeschichtlichen Weiterentwicklung des Übernommenen ergibt, and die des Bekenntnisses zu dem, woher sie kam.

Nehmen wir zum Beispiel Hartmanns Achte Symphonie oder die *Gesangsszene*, die doch wahrhaft noch immer in die Zukunft weist, so wird besonders schlagend deutlich, dass Hartmann gerade in seinen am weitesten vorgetriebenen, avanciertesten Prägungen am allerwenigsten verleugnen wollte und konnte, dass ihm solch formale Kraft von Anton Bruckner und solcher Tonfall von Gustav Mahler überkommen waren. Hartmann hat dergleichen aufgegriffen, weitergetrieben und seiner eigenen Ton- und Formensprache anverwandelt. Bleiben wir einmal beim Anfang der *Gesangsszene*, jenem berühmten Flötensolo, das ja zunächst gleichsam wie amorph erscheint und sich erst bei häufigem Hören und Lesen als eine Art Wehklage offenbart: mit ungeheuerem Espressivo und von expandierendem Charakter, äußerst spannungsgeladen, doch ohne dem Hörer das mindeste an die Hand zu geben, wovon er von vornherein wüsste, woher es kommt und wohin es geht. Zu diesem singulären Passus existieren in der Musikgeschichte interessante Querbezüge, darunter Stellen, aus denen sich so etwas geradezu herleiten könnte, zum Beispiel das Englischhornsolo aus dem III. Akt des *Tristan*, die „Traurige Weise". Zugleich kommt mir der Anfang des Fragments der Zehnten Symphonie Mahlers in den Sinn, diese Bratscheneinleitungstakte des Adagios, von denen sich vielleicht eine Beziehung auch zum langsamen Einleitungssatz der Achten Symphonie Hartmanns – wie von Mahlers Rondo-Burleske aus der Neunten, dieser Neuen Musik auf tonaler Basis, zum zweiten Teil von Hartmanns Achter Symphonie – herstellen ließe. Die sehr spannenden Bezüge, die sich hier auch zur *Gesangsszene* ergeben, führe ich jetzt nicht weiter aus, denn viel wichtiger als musikalische Formensprache und technische Machart dieses Werks ist das, was es an geistigem Hintergrund und inhaltlichen, wahrhaft realen Bezügen transportiert: das bevorstehende Weltende.

Schon allein deshalb war es zwingend notwendig, die einzelnen „Hartmann-Modelle“ nach unterschiedlichen Kriterien zu konzipieren. Die Stücke, zu denen sich Hartmanns Gesangsszene in Relation oder in Kontrast setzen lässt, haben einen anderen Auftrag als nur den rein musikalischen, immanenten Gesichtspunkt, eine andere Aussagevalenz. Ich konnte hier nicht bloß nach streng kompositions-technischen Kriterien wie zum Beispiel beim ersten „Hartmann-Modell“ verfahren, wo der Rhythmus im Zentrum steht und es mir darauf ankam, die berühmten Reihenrhythmen des Konzerts für Bratsche mit Klavier, begleitet von Bläsern und Schlagzeug zu den rhythmischen Errungenschaften des Sacre, die auf Fibonacci-Reihen beruhen, in Beziehung zu setzen und zugleich einen Ausblick auf das antiphonische Prinzip des Bernd Alois Zimmermann zu eröffnen.

Bei keinem anderen Komponisten der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts kann man diese ungeheuere Wechselwirkung zwischen Kompositionsqualität und geistigem Aussagegehalt so scharf analysieren und zugleich so direkt erleben wie bei dem viel zu früh verstorbenen Hartmann. Das aber bindet ihn notwendig an Bruckner und Mahler einerseits, an Schönberg, Berg und Webern andererseits.

Metzger:
Hartmanns Musik ist eminent politisch. Was Sie den Bekenntnischarakter seiner Kompositionen nannten, äußerte sich ja nie bloß in musikalischen Bezügen, sondern transzendierte diese in einem unmittelbaren Wirklichkeitsbezug. Auf der Suche nach einem drastischen Beispiel fällt mir gerade die Sonate „27. April 1945“ für Klavier ein, der Hartmann die Notiz voranstellte: „Am 27. und 28. April 1945 schleppte sich ein Menschenstrom von Dachauer Schutzhäftlingen an uns vorüber – /unendlich war der Strom – /unendlich war das Elend – /unendlich war das Leid“. Ich sehe hier einen Gegensatz zur artistischen Haltung Weberns: Webern hat um der Absolutheit und Reinheit der Kunst willen die Wirklichkeit negiert, was freilich als ihre totale Kritik zu lesen ist, der philosophisch totales Gewicht zukommt, aber er hat sich nicht mit ihr auseinandergesetzt. Unter der Diktatur der Mörder hatten diese beiden entgegengesetzten kompositorischen Positionen jedoch zwangsläufig dasselbe Schicksal: sie waren als „entartet“ gebrandmarkt, öffentliche Aufführung war verboten.

Kloke:
Nun ist es aber interessant, dass Hartmann – sieht man vom *Concerto funèbre*, das er später nur geringfügig modifizierte, und der *Sinfonia tragica*, ab, die schlicht verschollen und daher seinem neuerlichen Zugriff entzogen war – alles, was er in jener fürchterlichen Zeit geschrieben hatte, in den Jahren nach der Befreiung aufs gründlichste umarbeitete, weil er es in seiner ursprünglichen Gestalt nicht mehr gelten ließ.

Metzger:
Hier setzte eben die nachträgliche, sozusagen schon „historische“ Aufarbeitung der Traumata ein: bei ihm selbst.

Kloke:
Ja, bei ihm selbst. Und ich glaube nicht, dass Webern, wenn er nicht abgeknallt worden wäre, sondern weitergelebt hätte, irgendwann an die Umarbeitung seiner Kompositionen aus der Zeit des „Anschlusses“ Österreichs gegangen wäre. Allerdings ist das eine Hypothese.

Metzger:
Das ist keine Hypothese, sondern zweifelsfreie Gewissheit. Webern hielt seine Werke, wenn sie das selbstkritische Sieb einmal passiert hatten und mit einer Opuszahl versehen waren, für vollkommen. Und darin muss man ihm sogar beipflichten.

Kloke:
Hartmann war ein völlig anderer Mensch – und eben auch deshalb ein ganz anderer Komponist. In sein Komponieren brach tatsächlich die Aufarbeitung der Realität ständig ein und veränderte es. Bei der Konzeption des „Hartmann-Modells C“ war es mir vor allem darum zu tun, den Kreisbogen deutlich zu machen, der mit dem Concerto funèbre unmittelbar am Vorabend des Kriegsausbruchs 1939 ansetzte – dieses direkt bekenntnishafte Werk war ja damals noch prophetisch, denn es griff als Trauergesang in die Zukunft aus, noch bevor die reale Trauermusik begonnen hatte – und mit Hartmanns letztem Werk, der *Gesangsszene*, schloss: voll der fürchterlichsten apokalyptischen Warnungen vor dem Ende der Welt, wie es die Menschheit selbst herbeizuführen sich anschickt. Damit werden zwei Punkte markiert, an denen sich Zeitgeschichte und Musikgeschichte auf sehr ernste, erschreckende Weise schneiden. Und die umschließen nun zwei Werke ersten Ranges, deren Komponisten ebenfalls an Wendepunkten standen, nämlich Arnold Schönbergs Ersten Psalm, den einzigen der von ihm selbst gedichteten Modernen Psalmen, den er noch vertont hatte.

Metzger:
… aber nicht mehr vollenden konnte, denn er starb.

Kloke:
… ja, das Fragment dieses Ersten Psalms, dessen Komposition bei den Worten „..und trotzdem bete ich!“ abbricht, und dazu als Kontrapunkt den Eingangschor der *Johannes-Passion* von Johann Sebastian Bach, „Herr, unser Herrscher“. Dagegen stehen die beiden apokalyptischen Aussagen Hartmanns: zu Beginn die mittlerweile historisch gewordene, am Ende die zielgerichtete, aktuell prophetische.

Beim „Hartmann-Modell D“ ging es mir hingegen darum, die kompositorische Bandbreite aufzuzeigen, in der Hartmann am Ende der Zeit, in der er die Revision seiner früheren kompositorischen Entwick-

lung, also die „Aufarbeitung“ des Vergangenen abschloss, sich selbst einzuordnen unternahm: in seiner Sechsten Symphonie. Er stellt sich zwischen Berg und Strawinsky, also zwischen denkbar weit auseinanderliegende, wahrhaft antagonistische Pole. Dieser Sachverhalt kann nicht grell genug beleuchtet werden, weshalb ich mich entschloss, von Strawinsky ein extrem neoklassizistisches Werk, das Violinkonzert, zu wählen, Berg hingegen durch einen expressionistischen Großversuch zu repräsentieren, der noch vor dem Wozzeck entstanden ist, eben die Drei Orchesterstücke op. 6, deren frühe Analyse durch Adorno ja bis heute nichts von ihrer Brisanz verlor.

Riehn:
Wussten Sie, dass für Hartmann vielleicht das wichtigste Stück seiner Jugend das Wiegenlied der Marie aus dem *Wozzeck* war? Seine Witwe erzählt, er habe es einst so sehr geliebt, dass er es ständig mit sich herumtrug, um es allen Freunden zu zeigen. Es ist wohl mit Grund eines der wenigen seiner vielen Papiere, das seine Witwe noch heute bei sich zu Hause hat – alle anderen Dinge hat sie ja inzwischen der Bayerischen Staatsbibliothek gegeben –: es handelt sich um eine Notenbeilage zur Zeitschrift *Die Musik* von 1924. So hatte er es kennengelernt, er muss damals 19 Jahre alt gewesen sein.

Kloke:
Nein, das wusste ich nicht. Aber ich bin zur Musik Hartmanns über die Musik der Zweiten Wiener Schule, insbesondere durch Berg, gekommen.

Riehn:
Sind nicht Ihre „Hartmann- Modelle“ ein planmäßiger Versuch, Hartmann aus jener sehr besonderen reaktionären Ecke herauszuholen, in die er durch eine vielleicht zu arglose Identifikation mit München geraten ist?

Kloke:
Wollen Sie damit sagen, dass München reaktionär sei?

Riehn:
Es wäre waghalsig, es zu leugnen.

Metzger:
Es war einst die „Hauptstadt der Bewegung“ und ist heute die Hauptstadt der deutschen Reaktion.

Riehn:
Ich denke auch an den speziellen kulturpolitischen Mief, der in dieser Stadt herrscht. Hat man nicht versucht, Hartmann unter Ausnutzung seiner tatsächlich tiefen Identifikation mit München – er hing ja mit Leib und Leben an dieser Stadt – seine politischen und künstlerischen Ecken und Kanten wegzuschneiden, überhaupt das von Grund auf

Subversive, das den alten Anarchisten bis an sein Ende auszeichnete! Man will ja auch offiziell nicht mehr wahrhaben, dass der Freistaat Bayern von den Anarchisten gegründet wurde.

Kloke:
Sie meinen Richard Wagner (lacht)!

Riehn:
Nein, sondern Kurt Eisner, Gustav Landauer, Erich Mühsam und noch einige: … sie wurden alle ermordet.

Kloke:
… ich vermied es bewusst, Hartmann auch nur in die leiseste Beziehung zu Carl Orff oder Werner Egk zu setzen… Denn sogar dafür, dass ich im „Hartmann-Modell B“ auf Bruckner verzichtete, obwohl er in mancher Hinsicht sehr nahegelegen hätte, und stattdessen nur Mahler heranzog, hatte ich – um es einmal in der von Ihnen offenbar bevorzugten politischen Sprache zu sagen – „anarchistische“ Gründe. Es ist nämlich durchweg so, dass allem Formulierungs- und Formungswillen – lassen Sie mich einfach sagen: allem „Formismus“ – Hartmanns zum Trotz sich als Hauptproblem etwas ungebändigt Anarchisches in seiner Musik geltend macht, das Interpreten und Hörern den Zugang eminent erschwert, und dies besonders bei den nicht an Worte gebundenen Werken. Sehr oft ist da hörend oder lesend keineswegs ohne weiteres entscheidbar, dies sei nun der Vordersatz A, dies der Nachsatz B, dies die Durchführung – und dergleichen mehr. Vielmehr findet eine permanente Durchführung in jedem Satz statt, nichts wird wiederholt, einziger Zusammenhalt sind gewisse Ausdruckscharaktere oder Ausdruckselemente, die variierend wiedergegeben werden und sich zu einer Art Ausdrucksgroßform ballen, einem Lento assai oder einem Rondo, vielleicht sogar zu den Umrissen eines großformalen Schemas, das dann aber auch wiederum sehr variierend angewendet und dem primären Ausdrucksimpuls untergeordnet wird. Im Prinzip bleibt selbst unter dem Aspekt solcher Großformen alles in Bewegung, im Fluss, eine nicht total fassbare Phänomenologie des Irregulären. Dieser Sachverhalt darf in der Tat anarchisch heißen und bewog mich zur Konfrontation mit Bildungen bei Mahler, die ähnlichen Sinnes sind. Bei den Hartmannschen Formen kommt dann noch etwas höchst Spezifisches hinzu, was ich mit dem Begriff des Rhapsodischen bezeichnen möchte: nicht im Sinne von episodenhaft, sondern von frei, wild, ungebunden, doch einen Anfang und ein Ende habend.

Riehn:
Ist es Zufall, dass Sie von Hartmanns Symphonien gerade die beiden wählten, die zu seinen Lebzeiten die erfolglosesten waren?

Kloke:
Es ist insofern Zufall, als ich dies gar nicht wusste, da ich Erfolge und Misserfolge von Werken historisch nicht unbedingt zu erforschen

pflege. Aber es ist insofern kein Zufall, als ich selbstverständlich die folgenreichsten, also im Lichte unseres heutigen Standpunkts kühnsten Kompositionen aussuchte. Die Sechste wählte ich, weil sie den Endpunkt der retrospektiven Aufarbeitung des in der „inneren Diaspora“ während der Schreckensjahre Formulierten bezeichnet, und die Achte, weil sie die verwegenste, avancierteste und damit sicher auch die sperrigste von allen ist. Eine Programmkombination, die Erkenntnisse erbringen soll, darf doch das Unbequeme einer Musik nicht unterschlagen. Sonst haben wir ein Schulfunkprogramm, wo alles und jedes berücksichtigt wird – nur nicht das, worauf es ankäme -, so dass am Schluß jeder befriedigt sagen könnte: jetzt haben wir Hartmann so abgehandelt, dass wir ihn abhaken können.

Metzger:
Ich möchte noch auf einen letzten Punkt kommen. Wer die zwölfjährige deutsche Mörderherrschaft noch selbst miterlebt hat oder als Nachgeborener von ihr weiß, lebt seither in der Angst, es könnten einmal Bedingungen wiederkehren wie die, unter denen das kompositorische Denken Hartmanns sich damals bilden musste. Die subversive Seite, die es alsbald hervorkehrte, war die einzig mögliche Antwort aufs absolute Gebot der Stunde. Doch hat die Subversion der Hartmannschen Musik eine höchst eigentümliche Geschichte, über die nicht sie, sondern der reale Geschichtsverlauf entschied: was an ihr vor 1945 subversiv war, hatte nach der Befreiung Deutschlands plötzlich den Charakter des Entronnenen, des Glücks des Entrinnens. Und nun macht man die akute Erfahrung, dass dieser Charakter zunehmend wieder seine subversiven Züge annimmt, wenn man der Musik Hartmanns erneut begegnet. Hier verändert sich etwas im Ausdruck der Musik auf Grund – ich fürchte – der Realgeschichte.

Kloke:
Hartmann selbst hat genau diese Erfahrung antizipiert. Nur in dieser Perspektive lässt sich doch überhaupt ernsthaft verstehen, warum er seine in der „Finsternis“ komponierten Werke mit wenigen Ausnahmen nach dem Krieg so nicht mehr gelten lassen wollte, sondern sie aufwendigen Umarbeitungen unterzog, an denen sein Interesse dermaßen insistent war, dass es sogar den Impuls hemmte, neue Stücke zu komponieren. Es war für ihn zunächst vordringlich, die alten wieder herzunehmen, sie in neue Konfigurationen und Zusammenhänge zu stellen, sie neu zu schärfen: für künftige Zeiten.

Das Gespräch fand am 13. Juni 1989 in Bochum statt und wurde erstmalig in der Sonderreihe Musikkonzepte extra publiziert

6 MAHLER

Die jahrzehntelange Beschäftigung mit Mahler führte über die Erarbeitung des sinfonischen Gesamtwerkes zu thematisch geprägten Programmkonstellationen mit zeitgenössischen Kompositionen. Das Werk wurde in diesem Auseinandersetzungsprozess offen für erweiternde Transkriptionen und weiterführende digitale Kompositionen. In Kapitel 7 (Register) sind umfangreiche Programmbezüge mit und um Mahler aufgelistet, hier sind einige programmatische Konstellationen und die wesentlichen Transkriptionen skizziert.

MAHLER-RÉFLEXIONS 1–3

als Programmansatz für eine offene Programmform:

MAHLER-RÉFLEXIONS 1

Teil A: Mahler und Schnittke

Teil B: Mahler und Ives

Teil C: Mahler, Kurtág und Rihm

MAHLER-RÉFLEXIONS 2

Transkription

MAHLER-RÉFLEXIONS 3

Mahler zwischen digitaler Audiokreation und notierter Transkription

„…Im Lichte dieser Kunst fallen die wesentlichen künstlerischen und moralischen Entscheidungen über die Musik unseres Jahrhunderts. Es ist ein Reden in dieser Musik wie von tausend Menschenstimmen, sie hat die einfachsten Formulierungen für schwierigste Zustände. Mensch und Natur erleben ihren Konflikt in ihr auf eine Weise, wie es nie zuvor dargestellt, ausgesprochen worden ist.“ (Hans Werner Henze, 1975)
„Die Bühnenkünste leben auch bei ‚realistischen‘ Stoffen von Illusionen der Wirklichkeit, weil der Mechanismus der Intentionalität der Wahrnehmung sich nicht außer Kraft setzen läßt. Diese psychologisch und philosophisch erarbeitete Erscheinung kann geleugnet, aber nicht annulliert werden. Ein Gegenstand wie ‚Wald‘ wird von einem romantisch gestimmten Dichter anders gesehen als von einem Holzfäller, von einem Jäger oder von einem Botaniker – oder von einem Musiker, der von dem ‚Waldesrauschen‘ mit dem Vogelsang fasziniert ist. So dirigiert die Wirklichkeit des ‚Mythos in uns‘, gefestigt durch ein Spektrum von Archetypen, die Wahrnehmung ‚der‘ Wirklichkeit um uns. Und das ist wohl auch eine Flucht vor der technisierten Wirklichkeit der modernen, ja ‚aufgeklärten Zeit‘
(Vladimir Karbusicky in: *Die Verführungskraft und die Wahrheit des Mythos*, 1999).

Das Lied – insbesondere bei Mahler – mit der formalen Struktur und Kraft der Lyrik und dem Einsatz der menschlichen Stimme ist gekennzeichnet durch einen unverwechselbar stilisierten und überhöht-menschlichen Ausdruck.

Mahlers Liedschaffen bildet den Kern seiner kompositorischen Welt. Es fasst inhaltlich seine ganze symphonische Ausdrucks-*Welt*, gibt Einblick in sein Wesen und Ausblick auf die *WELT*, ist Thema und Programm zugleich.

Die Welt als „tönendes Universum“ bezieht alle vorhandenen und ihm zugänglichen Materialien und Bausteine in den Kompositionsprozess und eben in seinen sinfonischen Kreislauf ein: Signale, Naturlaute, Klangfetzen aus eigenen und fremden Liedern, Fragmente von Militärmusiken, Ländlertöne, Volksliedmotive. Dabei öffnet sich Mah-

ler der Wirklichkeit und versucht, deren Ambivalenz und Brüchigkeit kenntlich zu machen.

Stilistische Heterogenität, Hermetik, Eklektizismus sind die Schlagworte gängiger Klischees von Vorwürfen, mit denen sich Mahler zeitlebens auseinanderzusetzen hatte und die nicht zuletzt zu genereller Ablehnung und Geringschätzung seines Werkes bis in die 60er Jahre unseres Jahrhunderts führte.

Dass Mahlers Werk sui generis über sich hinausweist, ist als Leitfaden des Projektes **MAHLER-RÉFLEXIONS 1-3** programmatisch aufgenommen und über musikalische Bedeutungsfelder hinaus weiterentwickelt worden. Dabei stehen die Einzelprojekte als Modelle im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Mahlers *Lied von der Erde* und generell mit Mahlers Werk und Wirkung. Das Gesamtprojekt treibt in einer dichten Abfolge die Implikationen von Werk-Gegenüberstellung, Interpretationsintention und Rezeptionsschärfung deutlich voran.

Dabei stehen die rückschauende Parallelsetzung mit Ives sowie die vorausschauende Konfrontation mit der Musik des 20. Jahrhunderts als Modelle für die Einzelprogrammentwicklungsbögen.

MAHLER-RÉFLEXIONS 1

Teil A: Mahler und Schnittke
Teil B: Mahler und Ives
Teil C: Mahler, Kurtág und Rihm

Teil A: Mahler und Schnittke
→*Das Lied von der Erde*

Mahlers *Das Lied von der Erde* ist seine eigentliche 9. Symphonie. Sie fasst zusammen und gibt Ausblick, ist Musik und Konzept für das, wofür Mahler „Zeitgenosse der Zukunft“ genannt wurde.
Am Anfang steht sein *Lied von der Erde* in Originalgestalt.
In zwei weiterern Programmabschnitten werden Bearbeitungen aus der frühen und späten Schaffensperiode Mahlers in programmatischen Bezug zu einer Video-Installation York der Knöfels und zu Schnittkes symphonischen Erstlingswerk gesetzt.

Teil 1	Gustav Mahler, ***Das Lied von der Erde*** Eine Symphonie für Mezzosopran, Tenor und Orchester (nach Hans Bethkes *Die chinesische Flöte*)
Teil 2	*Der Abschied* aus: *Das Lied von der Erde* Transkription für Sopran, Mezzosopran und Bariton und Kammerorchester (EK, 2003)

dazu
VIDEO-INSTALLATION (simultan):
York der Knöfel: *THOUGHTS*, 1996
Gustav Mahler/EK
Sieben frühe Lieder
(Edition: Neun Lieder und Gesänge aus „Des Knaben Wunderhorn“),
Transkription für Sopran, Kammerorchester und Klangband (siehe S. 129)

Teil 3

Alfred Schnittke, 1. Symphonie (1972)
Bes. : 4 (2 Picc)/ 4 (Eh)/ 4 (*Es*-Cl,*B*-Cl)/ S-Sax, A-Sax, T-Sax/ 4 (Kfg); 4/ 4 /4 /1; Pk, perc 4-6; E-Git, 2 Hfe, Cel, Klv, Cemb, Org; Str: 12/ 12/ 8/ 8/ 8;
SOLI-JAZZIMPROVISATION:
Klavier, Violine, Posaune

Einzelne Orchesterabschnitte als mobile Klangorte im Raum

Teil B: Mahler und Ives→Materialien 1–4

Mahler und Ives, Wegbereiter der Moderne
„Ives hat den zeitgenössischen Kuchen bereits verzehrt, ehe überhaupt sonst jemand am Tisch Platz gefunden hatte.“
(Strawinsky: *Gespräche mit Craft*)
Das zweite Projekt programmiert Materialien zu Ives und Mahler.
Ton(fall) der Musik, Räumliche Qualität der Musik, Dekomposition in der Lockerung idealistischer Formpanzer, Polystilistik und Universalität sind die Begriffe heute, mittels derer **Mahler und Ives** als wichtige und bedeutende Komponisten und Wegbereiter für die Musik des 20. Jahrhunderts und als Wegbereiter der Neuen Musik schlechthin bezeichnet werden.

Mahler und Ives: Der gesungene Ton – vokal und instrumental – .

Im Blickpunkt des zweiten Projektes steht das Beziehungsfeld **Lied und Instrumentalmusik** bei Ives und Mahler:

bei Mahler das Netzwerk der *Wunderhorn*-Thematik in Liedern und seinen symphonischen Verkettungen, bei Ives die offene Montage von Liedern zu erweiterten Instrumentaltranskriptionen, organisiert in „sets“, und Instrumentalstücken, die später zu Liedern umgearbeitet wurden. Darüber hinaus zeigt die Folge der Einzelabschnitte den Prozess von Spannungs- und Entwicklungsbögen: vom Klavier-Lied zum Orchesterlied zum Symphoniesatz und zurück bei Mahler, vom Orchesterstück zum Lied bei Ives.
Sinnlich erfahrbar wird das Bezugsgeflecht durch die räumliche Umsetzung, die im *Werk* sowohl bei Mahler als auch bei Ives angelegt ist.

I Mahler und Ives

Material 1

Ives Der gesungene Ton – vokal und instrumental
Musik und Raum-Installation

CHARLES EDWARD IVES
THE UNANSWERED QUESTION
a cosmic landscape (1906)
für 4 Flöten, 1 Trompete, drei Stimmen (Sopran, Mezzosopran, Bariton) und Streichorchester 6`

IVES, ORCHESTRAL SET NO. 1
SCHERZO: THE SEE`R
Fass. A: *B*-Cl, Cornett od Trp., Pno,
Hr (od. Pos od. Ten.-Sax), Drums
Fass. B: (Schuller): *B*-Cl, Hr (od. Pos),
Cornet, Drums, Pno
A LECTURE
Fl, *B*-Cl, 2 Fg, Snare Drum, Str.-chorisch:
V I, V II, Br, Vc, Kb
THE RUINED RIVER
Fl, *B*-Cl, Bar.-Sax, 2 Trp, Pos, Pk, Perc, Pno,
4 V, 1 Kb
LIKE A SICK EAGLE
Fl, Eh, V, Vla, Vc, Kb, Pno
CALCIUM LIGHT NIGHT
ALLEGRETTO SOMBREOSO
(„When the moon“) od.
IN CANTATION
Picc, Ob, *B*-Cl, Fg, Trp (od Cornet), Pos,
Snare Drum, Bass Drum, 2 Pno
oder Fl, Eh, 3 V und Pno (dazu Solo-Mezzo od. Chor-unisono) + Stimmen

Material 2 **Mahler – Ives**

GUSTAV MAHLER,
ABLÖSUNG IM SOMMER
„Kukuk hat sich zu Tode gefallen…“
für Sopran und Klavier, 3`
(Edition: Neun Lieder und Gesänge aus
Des Knaben Wunderhorn)

MAHLER, 3. Symphonie, 3. Satz (Scherzo),
Posthorn von außen („en dehors“), 16`,
IVES, SET NO. 2 (1–5):
FASSUNG FÜR STIMME UND KLAVIER/
FLÜGEL (Lieder entstanden erst als Klavierlieder und wurden dann zu Instrumentalwerken verarbeitet): Sopran, Mezzosopran, oder Bariton im Wechsel 8`:

1 *CHARLIE RUTLAGE*
Picc + *Es*-Cl, Eh, Fg, Trp, Pos, Tba, V I, V II, Vla I, Vla II, Vc, Kb, (=12/12/12/6/6), Pno, Drums
2 *ANN STREET*
Fl, Trp, Pos, Glsp, Pno, (mit Stimmen)
3 *LUCK AND WORK*
Fl, Eh, Perc, 3 V, 1 Vla, 1 Vc, 1 Kb, Pno,
4 *MISTS*
Fl od. Sopran, 4 V I, 4 V II, 4 V III, 3 Br I, 3 Br II, 3 Vc, 3 Kb, 1 Pno, 1perc
5 *EVENING*
Fl, Ob-od. Mezzo, cel/bells, pno, 3 Viol.

Material 3 **Mahler – Ives**

MAHLER, URLICHT
„Der Mensch liegt in größter Not“
(Edition: Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus *Des Knaben Wunderhorn*) für Sopran und Klavier, 5`

IVES, SET NO. 1, KLAVIERLIEDER, 10`
Scherzo: The See`r
A Lecture
The Ruined River
Like a Sick Eagle
Calcium Light Night
Allegretto sombreoso („When the moon“)
(entstanden als Instrumentalwerke und später zu Liedern bearbeitet)

MAHLER, 2. Symphonie, 4. Satz (sehr feierlich) für Alt und Orchester,
Sängerin nah beim Orchester und auch räumlich separiert, 5´
(3/ 2/ 3/ 3; 4/ 3/ 4/ -; 16/ 14/ 12/ 10/ 8; 2 Hfe)

Material 4

Mahler – Ives

IVES/MAHLER,
ORCHESTERSTÜCKE UND LIEDER
Reihenfolge: 1, 4, 2, 5, 3, 6

IVES, SET FOR THEATRE ORCHESTRA, 8`
(1914 von Ives zusammengestellt noch zu Lebzeiten veröffentlicht)

1 *IN THE CAGE*
Ob (od. Fl), Eh, Pk, Pno, chor.-(Soli):
V, Vla, Vc

2 *IN THE INN* (Pot-pourri)
B-Cl, Fg (od. Bar.-Sax), Pk = vom Schlagz. gespielt: „a-e“, Pno, tutti: V, Vla, Vc

3 *IN THE NIGHT*
High-low bells, Hr od. Stimme(n)-Soli,
Pno-2 players, tutti V, Vla, Vc, Kb
(= 10/ 10/ 10/ 6 /6)
(mit Fernorchester: „off-stage" Violine, Flöte, Harfe, siehe Nachwort)

MAHLER, DREI LIEDER FÜR SOPRAN, MEZZOSOPRAN ODER BARITON UND KLAVIER
(Edition: Neun Lieder und Gesänge aus *Des Knaben Wunderhorn*) 6`

4 Zu Straßburg auf der Schanz
5 Nicht wiedersehen!
6 Scheiden und Meiden

Teil C: Mahler und Kurtág/Rihm

Dieser Programmansatz führt über Mahler zu György Kurtág und Wolfgang Rihm, deren Werke als kontrapunktierende Bausteine gesetzt sind.
Im Zentrum stehen **Kurtágs *Kafka-Fragmente*** (1985/86), die durch den „folkloristischen“ Klanggestus wie den Erzählduktus auf Mahler und Ives zugleich verweisen: ein auf HEUTE gerichtetes perpetuum mobile, in der die Welt des Alltäglichen zur Groteske verzerrt wird.

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen, 1884,
in der Bearbeitung für Bariton und Kammerensemble von Eberhard Kloke (2003)

György Kurtág

Kafka-Fragmente (1985/86)
für Sopran und Solovioline,
aus Teilen 1–4= ca. 30`

Von einem gewissen Punkt gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.
Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot… (Franz Kafka*)*

Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schließlich kann man es vorausberechnen, und es wird Teil der Zeremonie. (Franz Kafka)

Gustav Mahler

ausgewählte Klavierlieder für Bariton und Klavier (aus der Sammlung: *Rückert-Lieder*, Lieder *Aus Knaben Wunderhorn*…)

Wolfgang Rihm

Klangbeschreibung II (*Innere Grenze*), 1987
Textworte aus dem Gedicht „Der Wanderer und sein Schatten“ von Friedrich Nietzsche
für 4 Frauenstimmen (3 Soprane im Zentrum und ein Mezzosopran, räumlich getrennt) und Instrumente, ca. 35´

Drei Klanggruppen, in den Raum gespannt. Der Hörer sitzt im Hirn des Klangs. (Zuckungen, Reflexe…) Vorn die Anschauung: ein Text, der das Fassen des Gerade-noch-Erreichbaren befiehlt… Am Ende von Klangverspannungen und Verläufen stehen (inverse Initialen, aus der Zukunft als einer rückläufigen Vergangenheit zurücklesbare Großschrift zeichen) die wenigen noch – oder schon – erkennbaren Ton-Worte. Vier Frauen, eine Art mehrkehlige Urmutter, klingen sie herauf. (Wolfgang Rihm)

Carl Dahlhaus *Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers*
in: *Die Zeit*, Hamburg, Nr. 19, 10. Mai 1972, S. 5:
Manche Züge der Musik der letzten anderthalb Jahrzehnte wurden von Mahler vorausgenommen (in einer anderen Sprache, aber dennoch wiedererkennbar): die „Emanzipation der Klangfarbe“ (die nicht mehr bloß die Komposition verdeutlicht oder koloriert, sondern selbst zum Gegenstand von Komposition wird), ferner die Diskontinuität, das Zerbrechen des musikalischen Zusammenhangs in Stücke, die bei scheinbarer Divergenz und Unverbundenheit dennoch rätselhaft genau aufeinander bezogen sind, und schließlich der Hang, Bruchstücke der „niederen“ Musik in die artifizielle einzufügen (oder ihr, nach dem Collage-Prinzip, aufzukleben), also die Grenze zwischen der Musik als Kunst und der „Trivialmusik“, wie sie in der Sprache ihrer Verächter heißt, nicht zu respektieren. Die innere Nähe Mahlers zu Charles Ives, der gleichfalls zwischen Fin de siècle und neuester Musik vermittelt, ist unverkennbar.

Arnold Schönberg: *Das Verhältnis zum Text*
in: *Der Blaue Reiter*, München 1912
Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrage zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre.
Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne dies im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem größten Erstaunen herausstellte, daß ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen mußte.

MAHLER-RÉFLEXIONS 2

Transkription

Gustav Mahler *Lieder eines fahrenden Gesellen*
Gustav Mahler *Das Lied von der Erde „Abschied“*
Transkriptionen von Eberhard Kloke

Gustav Mahler	*Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884), in der Bearbeitung für Bariton/Sopran und Kammerensemble (2003) Bes.: Flöte (Picc), Oboe (Eh), Klarinette (Bcl), Fagott, Klavier, Harmonium, Pk, Triangel, Glockenspiel und Streichquintett
Gustav Mahler	*Das Lied von der Erde*, Toblach 1908, UA 1911 *Abschied*, in der Bearbeitung für Sopran, Bariton und Kammerorchester (2003), Bes.: Fl (Picc), Ob (Eh), Cl (in *Es*+*B*), Fg, Hr; Hfe, Harm (Cel), Klav, Pk, Glocksp, Triangel, Beck, Tam, Tamb, Kl Tr, Gr Tr, Streichquintett

Gustav Mahler *Lieder eines fahrenden Gesellen*
Gustav Mahler *Das Lied von der Erde* „*Abschied*“
Bearbeitungsnotwendigkeit – Bearbeitungszwang?

Einleitung als Kommentar zur Transkription

Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* sind gleichsam Urform und Keimzelle seines gesamten symphonischen Schaffens.

Das Lied von der Erde bildet Endpunkt und Vermächtnis. Der zeitliche Kreislauf reicht also von 1884 bis 1910.

Das Zerbrechen, das Auseinanderfallen, das allmähliche Verlöschen der Musik Mahlers, lassen seine Musik aus der Distanz von fast 100 Jahren zeitlos-aktuell erscheinen.

Die Bearbeitungen/Transkriptionen setzten genau an dem Punkt an, wo in Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen* durch eine spezielle Orchestrierungs- und Ausdünnungstechnik die neuen und aktuellen Werke durch Bearbeitung gleichsam entkernt vom großen Orchesterapparat in verdichteter Struktur zur Aufführung gebracht wurden.

Dabei kommt diese Technik, die vor allem Schönberg erstmals bei einigen von Mahlers Orchesterwerken anwandte, der Kompositionsstruktur besonders beim „Abschied“ aus *Das Lied von der Erde* sehr entgegen. Die Solo- und Kammermusikpassagen in „Abschied“ werden nahezu „wörtlich“ übernommen, das Ohr nimmt nicht oder erst sehr verspätet wahr, wann das Original in Bearbeitung umschlägt oder umgekehrt. Der Grad der Bearbeitung orientiert sich jedoch immer zuerst an den strukturellen Voraussetzungen der Komposition und erst

in zweiter Linie an heutigen Klangidealen („Spaltklang statt Mischklang“).

Es entsteht ein Stück, extrem konzentriert auf die harmonisch-melodische Struktur, der Klang ist Konzentrat pur, der Rhythmus vernetzt und verdichtet zugleich.

MAHLER-RÉFLEXIONS 3

Mahler zwischen digitaler Audiokreation und notierter Transkription

A Konzeption Audio:
Bei dem Vorgang, „nach-komponierende“ Mahler-Adaption im Bereich zwischen „digitaler Komposition und notierter Transkription“ vorzunehmen, wird der schriftliche Teil der Notenfixierung bewusst nach der digitalen Bearbeitung vorgenommen, um Klangergebnisse der digitalen Bearbeitung mit einzubeziehen.

***Wunderhorn* 1–7:**
im Brennpunkt von Mahlers *Wunderhorn*-Thematik →
eine Vor- und Rückschau

Gustav Mahler, *7 Lieder und Gesänge* (1887–90)
aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos
***Des Knaben Wunderhorn* – nebst einem Liedtext von R. Leander**

Die Audio-Kreation von *Wunderhorn* ***1–7*** ist gesetzt an der Schnittstelle von analoger Aufnahme, vorhandenem digitalem Material, digitaler Kreation und digitalem Mixing+Sampling als wesentlichem Bearbeitungsvorgang. Sich an dieser Schnittstelle zu befinden, bedeutet: „Komponieren“ in des Wortes neuer Bedeutung, also digitales Komponieren.

In seinen ersten Symphonien (I–IV) griff Mahler auf die *Wunderhorn*-Thematik der frühen Lieder zurück. Musikalische Themen und *Wunderhorn*-Textpassenen werden in die sinfonischen Gebilde einarbeitet und weiter komponiert. Dieses Verfahren wird rückschauend auf 7 der Lieder übertragen, das später entstandene Material steht gleichberechtigt neben dem Ausgangsmaterial und führt zu neuen Gegenüberstellungen. Diese wiederum verweisen auf das Spannungsfeld Mahler und Ives, Mahler und Schönberg und Mahler und Messiaen.
Vielleicht könnte mit diesem Prozess das große, politisch bedingte Rezeptionsdefizit – bezogen auf die Mahler` sche Musik zwischen 1925 und 1960 – weiter geschlossen werden?

Wunderhorn 1–7:
im Brennpunkt von Mahlers *Wunderhorn*-Thematik → eine Vor- und Rückschau

Material: Gustav Mahler, *7 Lieder und Gesänge* (1887–90) aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*– nebst einem Liedtext von R. Leander
Material: environment
Material: Audio-analog:
Stimme: Anna Prohaska (Sopran und Sprechstimme),
Audio-gesampelt
Als Gäste: Heiner Müller (Sprache) und Christiane Edinger (Violine)
Konzeption Audio: Eberhard Kloke (Freie Transkription/Komposition)

zu hören auch unter:
www.samplosition.com → Mediathek

Wunderhorn 1	Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!	Nicht wiedersehen! (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 2	Kukuk hat sich zu Tode gefallen an einer grünen Weiden!	Ablösung im Sommer (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 3	Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus!	Scheiden und Meiden (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 4	Zu Straßburg auf der Schanz`	Zu Straßburg auf der Schanz` (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 5	Ich weiß nicht, wie mir ist!	Selbstgefühl (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 6	Ich ging mit Lust	Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 7	Erinnerung	Es wecket meine Liebe (R. Leander)

B Konzeption Transkription:

Gustav Mahler, *7 frühe Lieder* in der Transkription für Sopran, kleines Orchester und Klangband von Eberhard Kloke

(Material: Gustav Mahler, Lieder und Gesänge (1880–89) aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* – nebst einem Liedtext von R. Leander)

Mahlers frühes Liedschaffen steht im Bannkreis der *Wunderhorn*-Thematik, die er in seinen ersten Symphonien (I–IV) wieder aufgriff. Mahler machte also in seinem früheren sinfonischen Schaffen gleichsam Anleihen bei sich selbst, indem er musikalische Substanz präexistenter Lieder symphonisch verarbeitete.

Die vorliegende Transkription versucht nun in einer Art Umkehrung des Verfahrens, musikalische Themen (als Zitate), Kompositionstechniken, Instrumentationszitate und Allusionen aus der sinfonischer *Wunderhorn*-Welt der Symphonien in die Liedorchestration einzuarbeiten und „interpretierend“ weiterzukomponieren.

7 frühe Lieder im Brennpunkt von Mahlers Wunderhornthematik
→ eine Vor- und Rückschau

Wunderhorn 1	Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!	Nicht wiedersehen! (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 2	Kukuk hat sich zu Tode gefallen an einer grünen Weiden!	Ablösung im Sommer (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 3	Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus!	Scheiden und Meiden (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 4	Zu Straßburg auf der Schanz`	Zu Straßburg auf der Schanz` (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 5	Ich weiß nicht, wie mir ist!	Selbstgefühl (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 6	Ich ging mit Lust	Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald (aus *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim-Brentano)
Wunderhorn 7	Phantasie	Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus (aus „Don Juan“ von Tirso de Molina)

Fassung 1: Sopran, 4 Instrumentalisten/Innen und Klangband ad lib.:

1 SpielerIn: Klarinette in *B, A* und *Es*/ Bassklarinette/Kontrabassklar.,
1 SpielerIn: Horn in F/Wagnertuba in *B*,
1 SpielerIn: Pk/Perc,
1 SpielerIn: Klavier/Celesta und „Steuerung“ Klangband

Fassung 2: Sopran und Orchester
Gesamtbesetzung Orchester: minimal 23, maximal 46 SpielerInnen
Holz:
1 Picc/Fl/Altflöte
1 Ob/Eh
2 Klar: 1. B-Klar, A-Klar, Bassetthorn in Es; 2. B-Klar, A-Klar, Bass-Klar in B, Kontrabassklar in B, Es-Klar, Bassetthorn in Es
1 Fg/Kfg

Blech:
2 Hr/1 Wagnertuba in B
1 Trp/Posthorn in B/Cornett in B
1 Pos/Kontrabasspos

Tasteninstr./Percussion:
Hfe, Klav/Cel 2 Timp/Perc: Pk, gr. Tr., kl Tr (snare drum), Militärtromel (tamburo militare), tamburo basco, Becken, Tamtam, Triangel, Rute, Schellen, Xylophon, div. abgestimmte Glocken (campane) und 4 Herdenglocken („Glockengeläute in der Ferne“), Cymbales antiques, Glockenspiel
Streicher:
Minimal: 3(4), 2(4), 2(4), 2 (3), 1(2)-Fünfsaiter
Maximal: 10, 8, 6, 5, 4 (2)-Fünfsaiter

Besetzung Fassung 1 Kammermusik: Sopran, Klavier, 1 SpielerIn: Klarinette in *B, A* und *Es*/Bassetthorn in *Es* Bassklarinette in *B*/Kontrabassklar in *B*, 1 SpielerIn: Horn in *F*/Wagnertuba in *B* und in *F*, 1 SpielerIn: Pk/Perc, Klangband

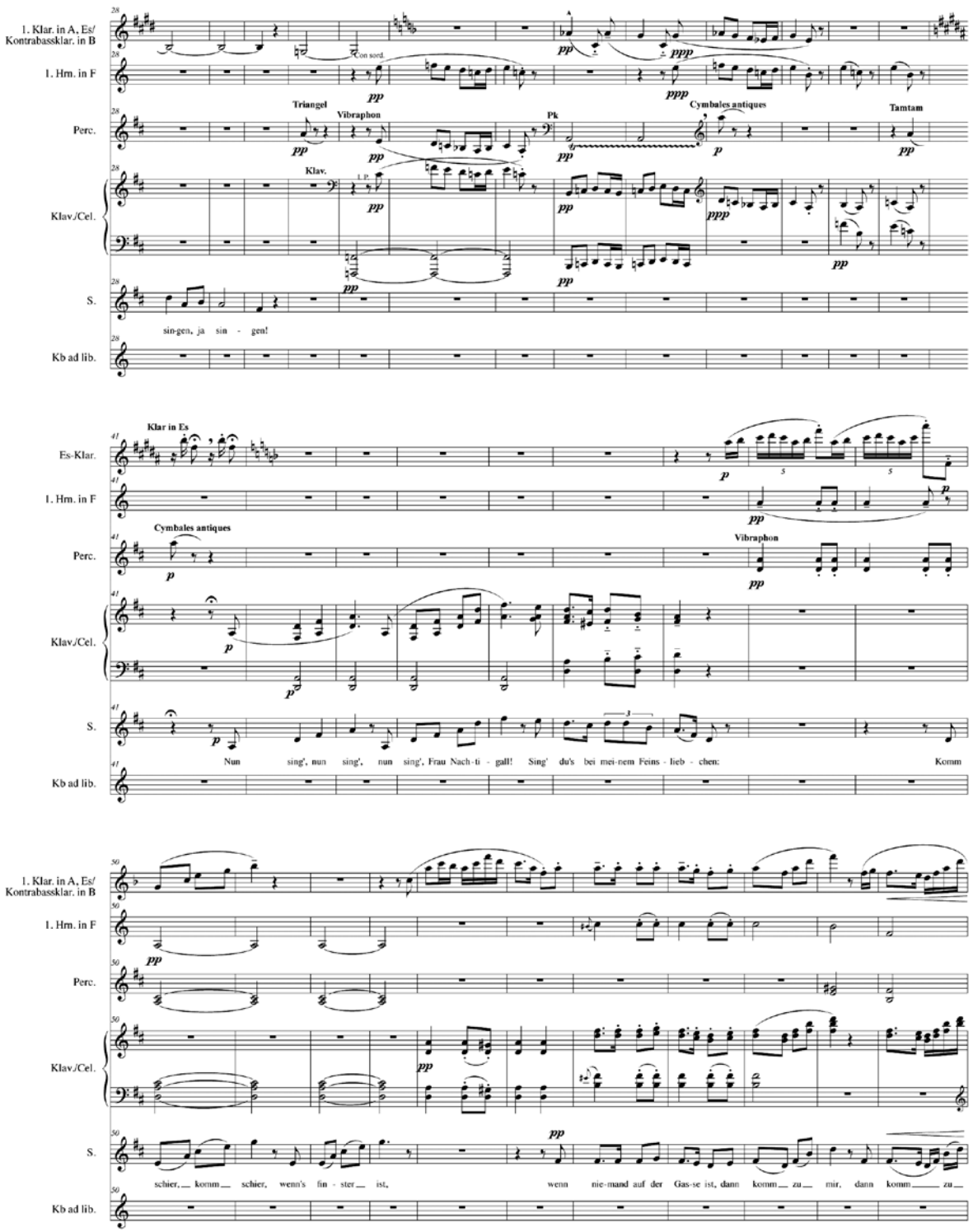
Nr.	Lied	Sopran und Klavier	Spieler/In-Instrumente 1	Spieler/In-Instrumente 2	Spieler/In-Pk/Perc 3	Klangband: ad libitum
1	Und nun ade	S+Kl	*A*-Klar Bass-Klar in *B* Kontrabassklar in *B*	Hr in *F*, Wagnertuba in *F*	Pk, Tamtam, 4 Herden-glocken (Glockengeläu-te in der Ferne): fis-a-cis-eis	1 KB mit 3 Einsätzen
2	Kukuk	S+Kl	*B*-Klar, Bassklar in *B*	Hr in *F*,	Triangel, Glockenspiel, Xylophon	senza
3	Es ritten drei Reiter	S+Kl	*B*-Klar, Bas-setthorn in *Es*, Bassklar in *B*	Hr in *F*	Pk, tamburo militare Cymbales an-tiques	2 KB, Ein-satz nur am Schluss
4	Zu Straßburg	S+Kl	*A*-Klar, *Es*-Klar, Bassklar in *B*	Hr in *F*, Wagnertuba in *F*	Pk, tamburo militare Campane: „c“, Xylophon, Tamtam, gr. Tr, Triangel	senza
5	Ich weiß nicht	S+Kl	*B*-Klar, *Es*-Klar, Bassklar in B	Hr in *F*	tamburo militare	senza
6	Ich ging mit Lust	S+Kl/ Celesta	*A*-Klar, *Es*-Klar, Kontrabass-Klar in *B*	Hr in *F*	Campane: „c“,	3 Klangband-start; nach 30`` Einsatz Lied...KB bis Schluss speziell: 1 KB mit 2 Einwür-fen AP
7	Phantasie	S+Kl	*A*-Klar Bass-Klar in *B*	Hr in *F*	Xylophon,	4 Einleitung und Schluss

Ein Audioklangband (ad lib.) schafft eine zusätzlich Ebene von Materialbefragung und Materialverknüpfung aus der Sicht von heute. In der Rückschau wird das Material zeitlich und musikalisch-strukturell nach vorne gedacht.

Besetzung Fassung 2 Orchester (23) / (46):

	Lied	Fl	Ob	Klar1	Klar2	Fg	Hr	
1	**Und nun ade**	Fl, Altfl in *G*	Ob, Eh	*A*-Klar Bass-Klar in *B*	*A*-Klar	Fg Kfg	2 Hr in *F* Wagner-tuba in *B*	
2	**Kukuk**	Picc, Fl	Ob, Eh	*B*-Klar	*Es*-Klar Bass-Klar in *B*	Fg	2 Hr in *F*	
3	**Es ritten drei Reiter**	Picc, Fl Altfl in *G*	Ob	*B*-Klar	*B*-Klar, *Es*-Klar Bass-Klar in *B*	Fg	2 Hr in *F*	
4	**Zu Straßburg**	Picc, Fl Altfl in *G*	Ob, Eh	*A*-Klar	*A*-Klar Bass-Klar in *B*	Fg, Kfg	2 Hr in *F*	
5	**Ich weiß nicht**	Fl, Picc, Altfl in *G*	Ob, Eh	*B*-Klar	B-Klar, Bass-Klar in *B*	Fg, Kfg	2 Hr in *F*	
6	**Ich ging mit Lust**	Fl, Picc Altfl in *G*	Ob	*A*-Klar, *Es*-Klar	A-Klar, Kontra-bass-Klar in *B*	Fg	2 Hr in *F*	
7	**Phantasie**	Fl, Altfl in *G*	Ob, Eh	*A*-Klar, Bas-setthorn in *Es*	*A*-Klar, Bassett-horn in *Es*	Fg	2 Hr in *F*	

	Trp	Pos	Pk/Perc	Str	Tasten
	Trp in *B*	Pos	div. Pk, gr. Tr., Becken, und 4 Herdenglocken (Glockengeläute in der Ferne): fis-a-cis-eis	tutti	Hfe
	Trp in *B*	Pos	Triangel, Tam, gr. Tr.	tutti	Hfe Cel
	keine Trp, da Posthorn in *B* (außen, en dehors)	Pos	div. Pk, Tam, Glockensp, tamburo militare, tamburo basco (Takt 64)	tutti	Hfe Klav
	Trp in *B*	Pos, Kontrab.-Pos	Pk, tamburo militare Campane, gr. Tr., Tamtam	tutti	Hfe Klav
	Trp in *B*	Pos	div. Pk, Tam, gr Tr, Rute, Becken Xyl, Triangel,	tutti	Hfe
	Trp in *B*	Pos	Tamtam, Cymbales antiques, Triangel	tutti	Hfe Klav, Cel
	Cornett in *B*	Pos	Pk, Schellen, Triangel	tutti	Hfe Cel



Lied Nr. 6, Seite 2: Kammerfassung

Fl./Altfl./Picc
Ob./Eh
1. Klar. in A
2. Klar. in A/ Basskl. in B
Fg./Kfg.
1. Hrn. in F
2. Hrn. in F
B♭Trp.
Pos./Kb-Pos.
Perc.
Pk.
Hrf.
Kl.
S.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Kb.

Episode I, 1
frei, aus dem Tempo, Einsätze nach Ziffernchronologie
muta in Picc
Picc
muta in Fl
Fl
ppp
ab Einsatz Ziff. 4 im neuen (alten) Tempo
muta in Klar in A
muta in Klar in A
1: erst Auftakt Sopran
mp
mp
p *près de la table*
p *près de la table*
p *streng im Takt*
f
Früh mor - gens um zehn Uhr stellt man mich vor's Re - gi-ment! Ich soll da bit-ten um Par-
Episode I, 1
frei, aus dem Tempo, Einsätze nach Ziffernchronologie
ab Einsatz Ziff. 4 im neuen (alten) Tempo
Glissando
Glissando
express.

Lied Nr. 4, Seite 6: Orchesterfassung

7 SCHÖNBERG

Zentrum Schönberg

Programme an der historischen Schnittstelle eines musikalischen Paradigmenwechsels am Beispiel Schönbergs

Bildcollage von Markus Wintersberger, 2008

Der *Jakobsleiter*-Zyklus (siehe Register: *Schönberg*), die Aufführungsserien mit der *Jakobsleiter* selbst und die Prometheus-Projekte in Bochum und Nürnberg (→Kap. 4_2B) markieren den bisherigen Höhepunkt unserer Auseinandersetzung mit dem Werk Arnold Schönbergs. An den Beginn sei deshalb Heinz-Klaus Metzgers Essay zur *Jakobsleiter* wiedergegeben, den er anlässlich der *Jakobsleiter*-Projektsequenzen in Bochum und Düsseldorf (NRW) und Los-Angeles (USA) schrieb. Der Text stellt das Werk Schönbergs – paradigmatisch am Beispiel *Jakobsleiter* – in einen gesamt-programmatischen Zusammenhang, der wiederum auf die einzelnen programmatischen Ansätze mit und um Schönberg in diesem Kontext verweisen soll.

Die Beispiele zu den geplanten Schönberg-Transkriptionen befinden sich durchaus noch in statu nascendi. Sie sind jedoch für das beispielhafte Gesamtwerk Schönbergs, welches hier aus der persönlichen musik-programmatischen Werkstattsphäre gezeichnet werden soll, entscheidend.

Das Regressionsverbot

Heinz-Klaus Metzger

Was ist Musik? Sie ist nichts Selbstverständliches mehr, seit ihr die revolutionärste Neuerung ihrer Geschichte widerfuhr: die Einführung des Komponierens. Erst im europäischen Mittelalter ward kompositorische Arbeit durch die Erfindung einer vervollkommneten Notenschrift technisch ermöglicht, die nicht mehr bloß als Gedächtnisstütze beim Nachsingen von Vorgesungenem, also hörend Erlerntem, sondern normativ fungieren konnte: als Definition dessen, was zu singen sei, das heißt als maßgeblicher Notentext. Vorher gab es Musik, und sie ging von Mund zu Mund; seither ist es fraglich, ob es sie noch gibt: ob nicht das Komponieren sie aufgelöst hat.

Denn das Niedergeschriebene ist keine Musik, sondern lediglich deren Notation: während andererseits auch Aufführungen nicht beanspruchen können, die Musik selber zu sein: im Fall ihres Gelingens sind sie Versuche, den Sinn der Partitur in Konstellationen instrumental- und vokaltechnischer Korrelate zu übersetzen, die ihn dem Ohr wahrnehmbar, dem sensiblen emotionalen Apparat erlebbar, dem Intellekt begreifbar machen sollen. Das ist ein komplexes, auch in Sternstunden der Interpretation niemals ganz kontrollierbares Unterfangen, an dem eine grundsätzliche Möglichkeit so sehr auffällt, daß sie wohl hervorgehoben werden muß: Aufführungen können verschieden sein, und dies selbst unter radikalster Observanz der Werktreue. Sie sind so wenig wie die Partitur mit dem Begriff der Musik identisch, der einzig noch ein Hilfskonstrukt des Geistes, eine Abbreviatur ist, um sich in der Eile und Not der Verständigung gewisse mentale Operationen im Angesicht eines Phänomens zu vereinfachen, das, seit es irreversibel seinem analphabetischen Stadium entwuchs und der negatorischen Gewalt des Komponierens anheimfiel, nicht mehr fraglos „da“ ist.

Weit prekärer noch als die in der wetterleuchtenden Dynamik zwischen Schriftkultur, Aufführungstechnik und Kunst des Hörens augenblicksweise aufblitzende und sogleich wieder zerfallende materielle Existenz der meisten Kompositionen aber ist die des Gebildes, das ich für das zentrale Schlüsselwerk der Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt halte: Schönbergs Oratorienfragment *Die Jakobsleiter*, dessen Idee über das Komponierte und dessen Komponiertes über das Komponierbare hinausgeht. Es ist durchaus fraglich, ob es das Werk gibt – und dies nicht, weil es nur teilweise komponiert ward, sondern weil es sich durch seine Komposition aufhob. In schriftlicher Kodifikation, also maßgeblich fixiert, liegt das am 26. Mai 1917 im Manuskript vollendete Textbuch vor, das Schönberg noch im selben Jahr gedruckt als „Oratorium“ – nicht etwa als „Text“ für ein solches – erscheinen ließ.[1] Es war niemals dazu bestimmt, nachträglich „vertont“ zu werden, wie es das Verfahren unemanzipierter – oder besser: voremanzipatorischer – Vokalmusik in der Regel gewesen war, bis Schönberg in den Jahren 1910 bis 1913 sein kurzes Musikdrama *Die glückliche Hand* dergestalt durch- und auskomponierte, daß neben Bild, Licht, Raum, Bühnentechnik und „Inszenierung“ auch der selbstverfaßte

Text zu einem integralen Parameter des musikalischen Phänomens selber geriet, womit prinzipiell das Tor zu den seit den späten fünfziger Jahren aufgekommenen vokal-kompositorischen Akquisitionen der zweiten avantgardistischen Bewegung des Jahrhunderts schon aufgetan war, die dann bis ins Innere der Phonetik – Kagels *Anagrama*, Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, Cages *Solo for Voice I and II* –, ja der Physiologie der Stimmproduktion – Schnebels *Glossolalie* und *Maulwerke* – hineinstieß. Die Textgestalt des Schönbergschen Oratoriums ist keine Komponiervorlage, allerdings auch kein für eine Komposition verwendbares „Material", sondern der Entwurf einer Musik, der die Töne fehlen: fast die vorweggenommene Umkehrung des späteren Opernfragments *Moses und Aron*, das mit der dem Stifter des Judentums in den Mund gelegten Exklamation endet: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!" Der keineswegs außermusikalische, „literarische", sondern streng immanent-musikalische Entwurfcharakter des *Jakobsleiter*-Textes läßt sich bis ins strukturelle wie inhaltliche Détail nachweisen. Er ist schon im Buch zum Teil polyphon, sozusagen in „Partitur", nämlich in nebeneinandergestellten Spalten für simultane Partien, notiert; wenn in einen derartigen Fall aber der Wortlaut identisch ist – etwa an einer Stelle, wo die Formulierung: „Kein Anfang und kein Ende", gleichzeitig von „Unzufriedenen", „Zweifelnden" und „Jubelnden" vorgetragen, völlig verschiedenen Sinn in jeder dieser drei Chorgruppen hat –, so fällt ins Auge, daß es sich um nichts anderes als den Entwurf einer Differenz der musikalischen Strukturen handeln kann. Bei anderen Textpassagen ist es wiederum der explizierte Inhalt, der die Konzeption musikalischer Verhältnisse ausdrückt, so in den Worten des „Auserwählten": „Sie sind Thema, Variation bin ich./ Doch treibt mich ein anderes Motiv." Dem folgt, unmittelbar aus demselben Munde der Aufschluß über den gesamten Sinn des Werks: „Treibt einem Ziele mich zu./ Welchem? Ich muß es wissen! Hinüber!/ Mein Wort laß ich hier,/ müht euch damit!/ Meine Form nehm ich mit, sie steht euch indes voran,/ bis sie wieder mit neuen Worten – wieder den alten –/ zu neuem Mißverständnis in eurer Mitte erscheint."

Schönbergs Plan, sich der Frage der „letzten Dinge", der Dialektik von Nichtigkeit und Sinn nicht allein der Kunst, sondern seines eigenen Daseins und desjenigen der anderen, schließlich überhaupt Gott und der Welt in einem riesenhaften Oratorium zu stellen, läßt sich mindestens bis Ende 1912 – damals bat er Richard Dehmel, ihm einen Text für das Vorhaben zu dichten – zurückverfolgen. Wie das Projekt in den Zusammenhang einer vielsätzigen Symphonie für Soli, gemischten Chor und Orchester, für die Schönberg zwischen 1912 und 1914 Dispositionen und mancherlei konkrete musikalische Skizzen zu Papier brachte, hätte integriert oder eher als autonomes Opus davon abgespalten werden sollen, war und bleibt unklar. Doch ist die zwischen unrealisierten Alternativen im Status kompositorischer Nichtexistenz verbliebene Gesamtvision von kapitaler Bedeutung, weil sie zweierlei – ein Abstraktum und ein Werk – gebar: die Zwölftontechnik und *Die Jakobsleiter*.

Josef Rufer, dem das erste Verzeichnis der von Schönberg hinterlassenen Materialien zu danken ist, schreibt über einen immerhin 102 Takte zählenden ausgeführten Entwurf zum zweiten Satz der virtuellen Symphonie, der das Anfangsdatum 27.12.1912 trägt: „Auch auf anderen Skizzen finden sich Anfänge dieses Scherzos mit dem Vermerk: Scherzo; Einleitung zu Dehmels ‚Freudenruf' Seite 10. Der 12tönige Gedanke dieses Presto-Satzes kehrt in den meisten anderen Skizzen, auch vokaler Art, wieder. Es handelt sich um jenes ‚Scherzo einer Symphonie', von dem Schönberg in einem Brief vom 3. Juni 1937 an Nicolas Slonimsky, einen amerikanischen Musikologen, sprach. Er weist darauf hin, daß dieses Scherzo auf einem zwölftönigen Thema beruht, das demnach den ersten Schritt zur Entwicklung der zwölftönigen Kompositionsweise darstellt. Der letzte Teil der Symphonie sei später in die ‚Jakobsleiter' übergegangen. Deren Text schrieb Schönberg selbst, offenbar weil die zuerst versuchte … Zusammenstellung von Texten verschiedener Autoren kein befriedigendes Ergebnis brachte. Vielleicht ist ein kleiner Teil der Skizzen, wo sich auch die drei Spiegelformen zu der zwölftönigen Folge finden, später entstanden."[2]

Somit wäre die ganze Entstehung der *Jakobsleiter* dem Scheitern des großen vokalsymphonischen Projekts am „Vertonungs"-Problem geschuldet, das durch die Emanzipation des gesprochenen und gesungenen Wortes zu einem autonomen musikalischen Moment in der *Glücklichen Hand* so absolut geworden war, daß Schönberg trotz insistenter Bemühung nicht mehr darauf zu regredieren vermochte. Wie ihm in einigen späteren Stücken, deren Fortschrittswert mit anderen Teilaspekten der grundsätzlichen kompositionstechnischen Frage zusammenhängt, eben diese Regression dann doch noch gelingen sollte, steht auf einem anderen Blatt; jedenfalls verdankt sich *Die Jakobsleiter* dem geschichtsphilosophischen Takt des Komponisten nicht nur in dieser, sondern in jeder Hinsicht, worin ihre geradezu einmalige Bedeutung besteht.

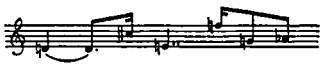
Die dem Oratorium fehlenden Töne fanden sich anfangs fast unbeabsichtigt, unversehens. Winfried Zillig, den Schönbergs Witwe Gertrud, die Schwester Rudolf Kolischs, 1955 mit der zunächst unglaublichen, doch alsbald sich auf Grund der vorhandenen Materialien als schlüssig – ohne Konjekturen oder Eingriffe – lösbar erweisenden Aufgabe betraute, „das ‚Jakobsleiter'-Fragment zu studieren und, soweit dies möglich wäre, in Partitur zu setzen"[3], gibt von dem Sachverhalt folgende Rechenschaft:

„Das Skizzenbuch, in 36 mal 19 cm Querformat, in Leinen gebunden, sicherlich eine buchbinderische Handarbeit von Schönberg selbst, trägt vorne den Vermerk: ‚Mai 1915'. Auf der ersten Notenseite steht: ‚4. Mai 1915'. Die folgenden Skizzen stellen den Anfang einer Symphonie dar, von Seite 21 an folgen Skizzen zu einem Stück für Streichquartett und Harmonium. Nach weiteren Themenskizzen zu einem Orchesterwerk folgt die für *Die Jakobsleiter* entscheidende Seite 28.

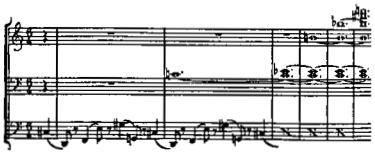
Sie trägt zwei Vermerke: ‚angefangen Anfang Juni 1917, Schbg', und ‚später Chor ohne Text' dazu. Das Thema eines Orchesterstücks ist

auf ihr skizziert. Die Melodie einer hohen Sologeige, offensichtlich der Ureinfall, wird akkordisch etwa nach der Art der Orchesterlieder opus 22 von Schönberg begleitet. Noch vor dem Ende dieser Melodie tritt ein Seitengedanke in der Solobratsche hinzu, zunächst einstimmig, dann jedoch von einer Engführung der ersten sechs Töne des Hauptthemas begleitet. Diese Töne heißen d, cis, e, f, as.

Daß diese Töne Schoenberg außerordentlich beschäftigt haben, in ganz anderem Sinn, als man es aus der Entwicklung seiner Musik vom II. Streichquartett zu den Orchesterliedern opus 22 hätte erwarten sollen, zeigt sich bereits am Ende der Seite. Dort stehen die gleichen Töne, jedoch in ganz anderem Rhythmus, in völlig neuer thematischer Gestalt, die mit dem ursprünglichen Thema nur eines gemein hat, was hier offensichtlich erstmals als Idee auftauchte, dann aber in den langen Jahren des Ringens bis 1923 zum Zwölftonsystem führen mußte, nämlich die Reihenfolge der Töne.



Wahrscheinlich hat Schoenberg bei der Niederschrift dieses thematischen Gedankens und seiner Weiterentwicklung noch gar nicht an die ‚Jakobsleiter' gedacht. Die Bemerkung: ‚später Chor ohne Text dazu' ist mit ganz anderem Stift offensichtlich später nachgetragen. Tatsächlich hat Schönberg wörtlich in der ‚Jakobsleiter' dann auf dieses Thema zurückgegriffen: Die ersten sieben Takte des Themas, die Melodie der hohen Sologeige, ohne die in der Skizze auf Seite 28 stehende akkordische Begleitung ist der Anfang des Zwischenspiels, das, mit Takt 604 beginnend, die beiden großen Teile des Oratoriums trennen sollte. Doch auch der direkte Weg von diesem thematischen Gedanken führt zur ‚Jakobsleiter'. Offensichtlich ließ Schönberg der Gedanke, mit den ersten sechs Tönen des Themas weiterzuoperieren, nicht mehr los. Bereits auf der nächsten Seite des Skizzenbuchs zeigt sich die fundamentale Beziehung dieser Töne zur ‚Jakobsleiter'. Diese Seite beginnt mit den ersten sechs Takten der ‚Jakobsleiter'.



Eine Ostinatofigur in den Celli besteht aus den sechs Tönen, die bereits in den beiden vorhergehenden Themen enthalten sind. Aber war dort die Reihenfolge der Töne die gleiche geblieben, so ist diese Reihenfolge jetzt abgewandelt. Anstelle der Originalreihenfolge 1–6 zeigt der Ostinato die Reihenfolge 2 1 4 3 6 5. Aber dieser Anfang der ‚Jakobsleiter' enthält noch viel erstaunlichere Phänomene. Die ganztaktigen Noten der zu dem Ostinato hinzutretenden Bläserbegleitung ergeben zusammen mit den Noten des Ostinato eine Zwölftonreihe.

Dabei haben je drei Töne des Ostinato der ganztaktigen Begleitnoten, faßt man sie in einem Harmoniegefüge zusammen, die gleichen Intervallverhältnisse.

Daß hierbei gelegentlich die Oktavlage der Töne geändert ist, entspricht jener Freiheit, die sich Schoenberg bereits in der thematischen Weiterentwicklung des ersten Themas nahm, und die dann ein wesentliches Merkmal der melodischen Freiheit im Zwölftonsystem überhaupt wurde. Untersucht man den Zwölftonkomplex, aus dem der Anfang der ‚Jakobsleiter' besteht, noch auf andere Eigenschaften hin, so zeigt sich, daß er aus zwei beschränkt transponierbaren modi im Sinne Messiaens besteht: aus cis d, e f, g, as, b, h, und aus c, es, fis, a."[2]

Die einzigartige Verschränkung dieser schon ganze Kategorien weit späterer Innovationen, so die seriellen Permutationstechniken des frühen und mittleren Boulez, voll antizipierenden konstruktivistischen Visionen, die letztlich eine neue Ordnung der Welt meinen, mit dem seit 1908 in die Schönbergsche Musik hereingebrochenen anarchistischen Chaos der freien Atonalität, das sich keinem noch so ingeniösen Réglement fugen will, sondern die ewige Wahrheit des Umsturzes festhält: dieser ungelöste Widerspruch, den *Die Jakobsleiter* bis in die minutiöseste Fiber ihrer Faktur hinein formuliert, macht sie den Werken, die ihn später nach der einen oder anderen Seite – vor allem aber nach der einen, nämlich der von „Gesetz und Ordnung" – hin zu lösen unternahmen, unendlich überlegen: „Die Neue Musik nimmt den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf. In solchem Verhalten schärft sie sich zur Erkenntnis. Schon die traditionelle Kunst erkennt um so mehr, je tiefer sie die Widersprüche ihrer eigenen Materie ausprägt und damit Zeugnis ablegt von den Widersprüchen der Welt, in der sie steht. Ihre Tiefe ist die des Urteils über das Schlechte. Wodurch sie aber, als erkennende, richtet, ist die ästhetische Form."[3] Deutet man die Wiener atonale Revolution zu Beginn des Jahrhunderts, in der die jüdische Erfindung der systematischen Gleichberechtigung der Töne erstmals geschaut und erprobt ward, als vorweggenommenen imaginären Überbau einer realen Revolution, die bis heute ausblieb, weshalb die Neue Musik stets noch eigentümlich in der Luft hängt und der gesellschaftlichen Basis enträt, so ließen sich Verfahren wie die Zwölftontechnik und die später auf alle Parameter des Schallphänomens hin totalisierten seriellen Konstruktionsprinzipien als vorauseilende Chiffren einer postrevolutionären Ordnung deuten, an der zwanghafte Züge auffallen:

„DAS WISSEN WIR DOCH! DAS IST DOCH UNSER ERLEBNIS! Trotzky und Lenin haben Ströme von Blut vergossen (was übrigens in keiner Revolution der Weltgeschichte vermieden werden konnte!), um eine, selbstverständlich falsche, Theorie (die aber, wie die der meisten Weltbeglücker auch früherer Revolutionen, gut gemeint war) in Wirklichkeit umzuwandeln. Es ist fluchwürdig und soll gestraft werden, denn wer an solche Dinge rührt, darf nicht irren!"[4]

In der *Jakobsleiter* erteilt der Erzengel Gabriel–derselbe, der einst dem Propheten Muhammad den Koran diktierte, aus dem wir unter anderem wissen, daß Engel keine Häuser betreten, in denen sich Abbildungen befinden, womit das Oratorium bereits aufs zentrale Thema von *Moses und Aron*, das biblische Bilderverbot, vorgreift – einem „Berufenen", einem „Aufrührerischen", einem „Ringenden", einem „Auserwählten", einem „Mönch" und einem „Sterbenden" vielfältig differenzierten, im Extremfall vernichtenden Bescheid und weist die revolutionären wie die autoritätshörigen Massen zurecht, deren Fähigkeit, ineinander überzugehen, mittlerweile leider historisch erwiesen ist und ihre von Schönberg erahnte Identität begründet, die sich in Chorgesängen wie diesen ausdrückt: „Immer weiter; warum nicht?/ Einmal sind wir oben, dann wieder unten; jetzt sollen wir wohl nach rechts, später etwas mehr links – – "; oder: „O – – – – wie schön lebt sich' s doch im Dreck – – – – "

Versteht man *Die Jakobsleiter* als Kompendium einer intelligenten Revolutionstheorie – in verzauberter, darum gegen jede Realpolitik polemisch wahrer Gestalt, worin ja einzig das Recht ästhetischer Autonomie real bestehen kann – ,so zeigt sich ein letztes Mal, und nun aufs Ganze gehend, der geschichtsphilosophische Takt des Komponisten: das unmögliche Werk existiert nicht. Zillig hat es aus von Schönberg hinterlassenen Aufzeichnungen extrahiert, die im einzelnen höchst verschiedenen Status besitzen, ihrer Funktion nach aber hauptsächlich zwei zueinander sich komplementär verhaltenden Spezies von Notationen angehören: einmal ein ziemlich durchlaufendes, wenige Unterbrechungen oder Lücken aufweisendes Particell, dem größtenteils die genauen Klangvorstellungen – Instrumentation, Dynamik, Phrasierungen, Akzente – nicht zu entnehmen sind; zum anderen eine Fülle von Einzelskizzen, die in verschiedenen Versionen die kompositorische Arbeit am Détail bis zu den präzisierten Endgestalten, ausinstrumentiert und mit kompletten Vortragsbezeichnungen versehen, dokumentieren.

Mirakulöserweise addieren sich diese ja singulären Skizzen, in denen partikulare Produktions-vorgänge gespiegelt und festgehalten sind, fast zum komponierten Gesamtfragment des Oratoriums; wo sie fehlen, bietet dafür irregulär das Particell vollständige Instrumentations- und Vortragsangaben. Beendet aber wurde die Erfindung der fehlenden Töne des Revolutionskompendiums durch eine plötzliche Intervention der Realpolitik am 19. Juni 1917; im Skizzenbuch steht nach Takt 601, also nach den Worten des Erzengels: „Dann ist dein Ich gelöscht", unter dem Datum die Eintragung: „Einrücken zum Militär!" Schönberg komponierte nach seiner Freilassung noch das – so findet es sich im Textbuch definiert – „Große symphonische Zwischenspiel, welches an Stelle von Worten die hier folgenden Bilder und Szenen ausdrückt", bis zu der unglaublichen, unerhörten Stelle, über die er dann nicht mehr hinauskam, weil es menschenunmöglich bleibt, sie zu überschreiten, geht es hier doch ohnehin um etwas, das niemals zuvor in Musik ausgedrückt ward: die postmortale Erfahrung einer verstorbenen Seele. Die Musik ist so außerordentlich, so entrückt, auch in der geradezu immateriellen Klangfarbenimagination so weit jenseits

alles bis dahin Bekannten, daß man sich fast scheut, die Profanität einer neuerlichen technischen Revolution geltend zu machen, die just in dieser Passage Platz griff: Die Einführung von Fern- und Hochgruppen der „Schallerzeuger“ bedeutet nichts weniger als die erste systematische Erschließung jener „Musik im Raum“ vermöge der Emanzipation von Schallrichtung und Schallentfernung zu kompositorischen Parametern, die bei Xenakis und Stockhausen späte Triumphe feierte.

Warum Schönberg dem zweiten Teil des Oratoriums, der ausweislich des Textes von erneutem Niedersteigen der befreiten Seelen in die empörenden Zustände der herrschenden Realität – oder besser: der realen Herrschaft, die das Antlitz der Erde bestimmt und sie absehbar vernichten wird- handelt. außer sporadischen, unzusammenhängenden Skizzen keine Töne mehr fand, ist evident: es wäre eine Regression gewesen. Dennoch hegte er bis kurz vor seinem Tod den Traum, *Die Jakobsleiter* noch zu „vollenden“, aber wir wissen aus seinem 1944 unternommenen, sogar in Partitur niedergeschriebenen Versuch, was er sich darunter vorstellte: es handelt sich um eine radikale Umarbeitung des Anfangs, deren Konsequenzen alles Komponierte nach und nach aufgehoben hätten.

Erstmals wurde *Das Regressionsverbot* im Festivalkatalog *aufbrechen amerika*, NRW 1992/93 publiziert. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

1
Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter.* Oratorium, Universal Edition Nr. 6061, Wien 1917.

2
Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel-Basel-London-New York 1959, S. 102

3
Winfried Zillig, *Bericht über Arnold Schönbergs „Jakobsleiter“. Zur Uraufführung des Fragments beim Weltmusikfest der IGNM, Wien, 16. Juni 1961*, Sonderdruck aus der Publikation „Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland“, Band IV 1960/61, S. 3

4
A.a.O., S. 5–7

Zyklen, Projekte und Einzelprogramme mit und um Schönberg

Die zentrale Gestalt Schönbergs als Komponist, Lehrer, Essayist und Konzertveranstalter (Verein für musikalische Privataufführungen) hat eine beispiellose Wirkung zunächst auf den engeren „Kreis“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehabt. Weltweite Breitenwirkung erzielte Schönberg erst nach dem 2. Weltkrieg. In Europa und speziell in Deutschland entstand in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts – nicht zuletzt im Zuge der Mahler-Renaissance – ein großes Interesse an der Person und dem Wirken Schönbergs und damit eine spezifisch programmatische Fokussierung auf sein Werk.

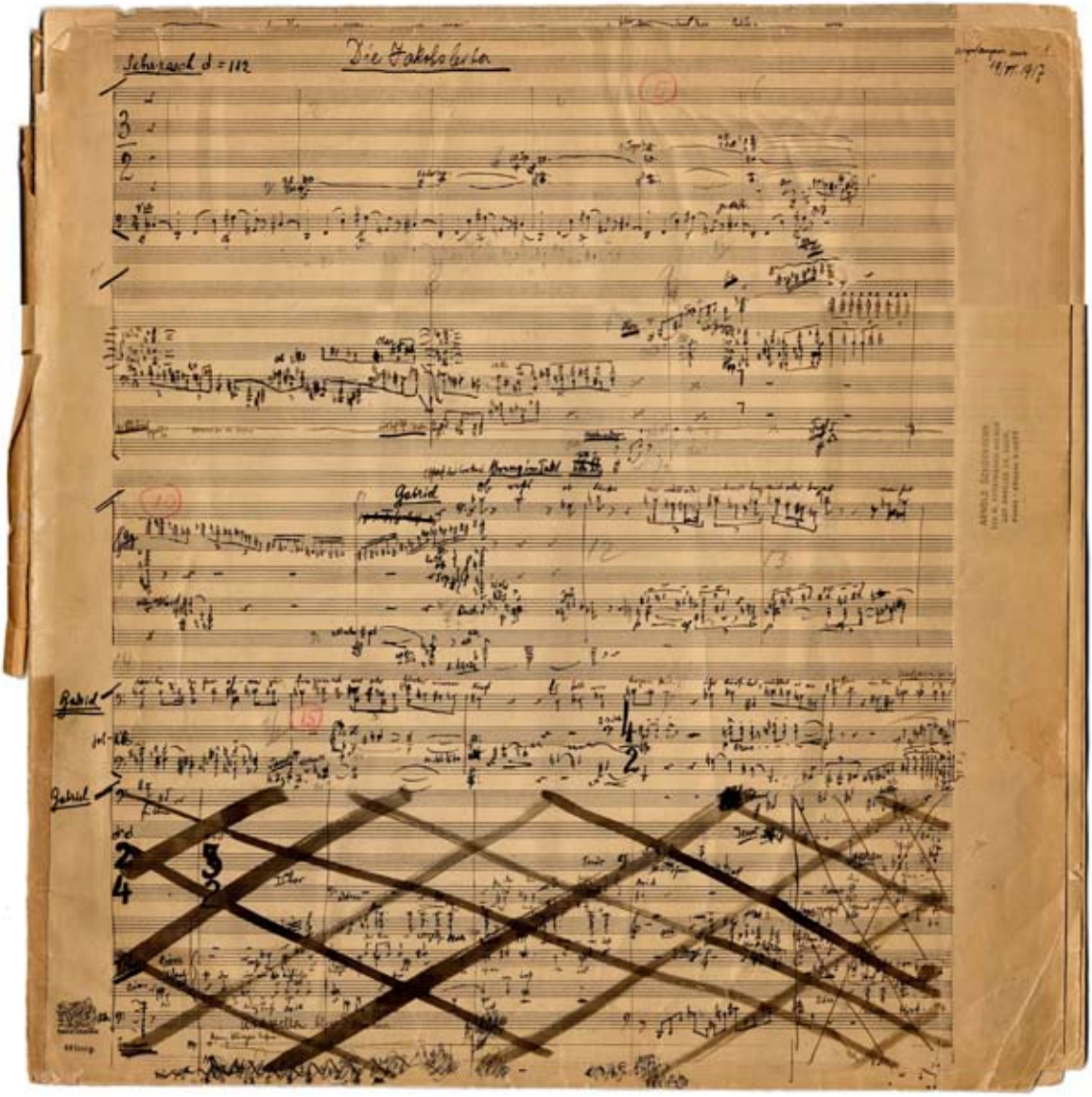
Die aufgelisteten Programme und Zyklen zeigen die programmatischen Bezüge, die vom Werk Schönbergs her gedacht wurden. Umgekehrt gab es jedoch auch ein Interesse, neuere Werke der Musikliteratur konkret auf Werke Schönberg zu beziehen, um damit ungewohnte Spannungsbögen herzustellen. Hierfür steht insbesondere der Programmansatz *Jakobsleiter* plus *Ekklesiastische Aktion*.

Zyklus Prometheus	
aus dem Zyklus Prometheus 1 →Kap. 4_2B	Jean-Marie Straub, *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, Film von 1972 Arnold Schönberg, 5 Orchesterstücke op. 16 (1909) Heiner Müller, *Bildbeschreibung* (1984) Alexander Skrjabin, *Prométhée* (1911) für Klavier und Orchester Herbert Fritsch, *Prometheus oder 33.333 Bilder*, Film von H. F. 1993 Morton Feldman, *Coptic light* (1986)
aus dem Zyklus Prometheus 2 →Kap. 4_2B	Wolfgang Rihm, *bidlos/weglos, den ortlosen Wanderern L. Nono und A. Tarkowski* (1990/91) für 7 Frauenstimmen und drei Orchestergruppen Thomas Tallis, *Spem In Alium* (1575) für 8 Chöre und Basso Continuo Olivier Messiaen, *Et exspecto resurrectionem morturorum* für Holz- und Blechbläser und Metallschlaginstrumente (1964) Anton Bruckner, Symphonie Nr. 9 d-moll (1887/94), 3. Satz, Adagio Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand* op. 18 (1910–13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester
aus dem Zyklus Prometheus 4 →Kap. 4_2B	Samuel Beckett, *Atem*, Theaterszene (1969/70) Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand* op. 18 (1910–13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester Ludwig van Beethoven, *„Ah perfido!“*, Szene und Arie op. 65 für Sopran und Orchester (1796) Arnold Schönberg, *Erwartung*, Monodram in einem Aufzug, op. 17 für Sopran und Orchester (1909) Morton Feldman, *Neither*, Oper in einem Akt auf einen Text von Samuel Beckett für Sopran und Orchester (1977) Installation/Inszenierung Rosalie/Kloke

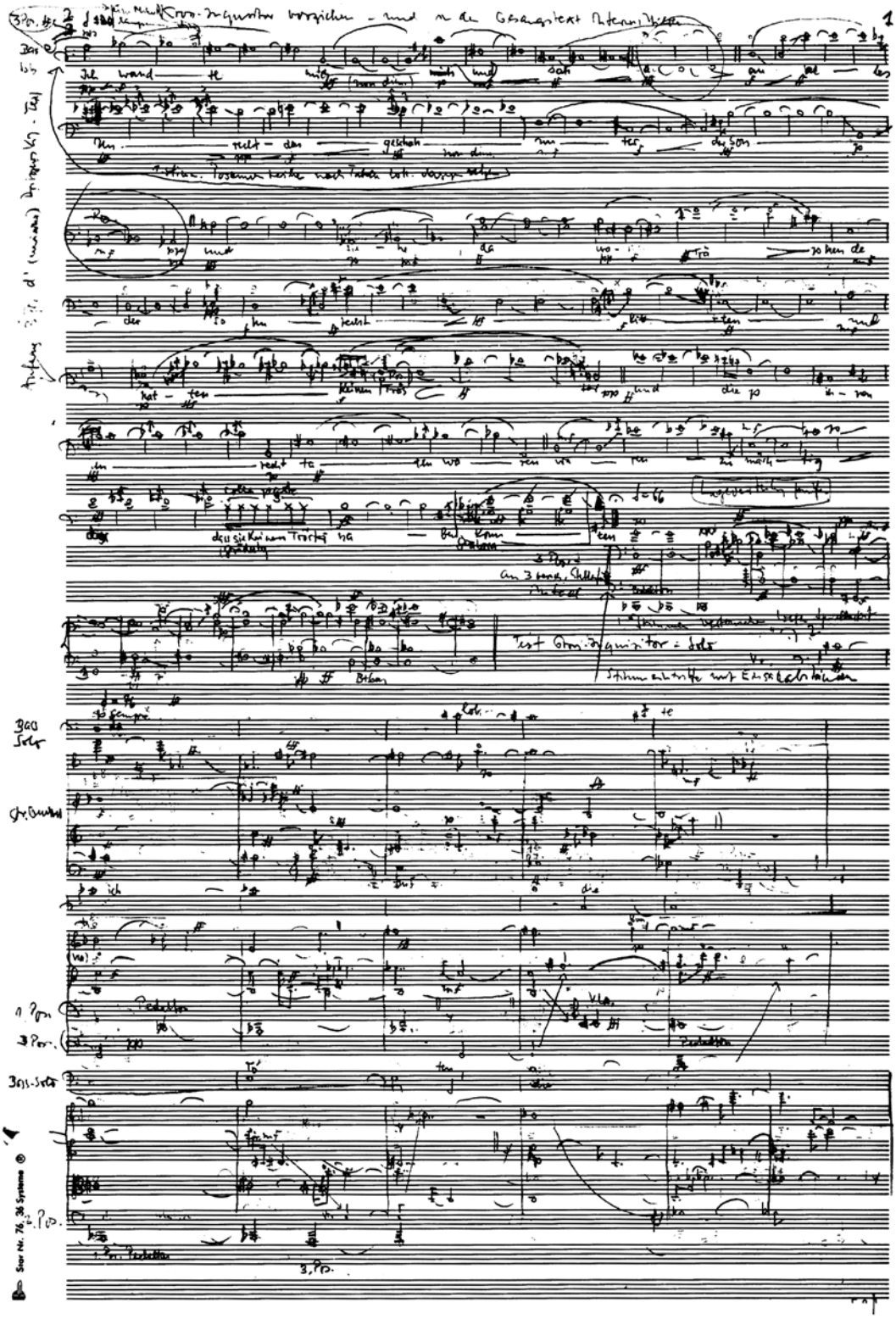
Musiktheater	
Musiktheater	Béla Bartók *Herzog Blaubarts Burg* (1911), Oper in einem Akt, Transkription für Sopran, Bariton und Kammerorchester von Eberhard Kloke György Kurtág *Die Botschaften des verstorbenen Fräulein R.V.Troussova (*1980) Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand* op. 18 (1910–13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester Transkription für Soli, AUDIO/Sampling-Material, AUDIO-Interpolation (Klangband-Audioloop) zur Einspielung und Kammerorchester (EK)
Musiktheater	**Einzelprojekte** Projekt ***Jakobsleiter 1*** Schönberg, *Die Jakobsleiter*, Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre, Orchester und Fernorchester (1917–22), Fassung von Winfried Zillig Wolfgang Rihm, *Dies*, Oratorium, für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, 2 Sprecher, Kinderchor, Sprechchor, gemischten Chor, große Orgel und Orchester (1986)(1984) Projekt ***Jakobsleiter 2*** Schönberg, *Die Jakobsleiter*, Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre, Orchester und Fernorchester (1917–22), Fassung Winfried Zillig Bernd Alois Zimmermann, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich…*“ (1972), szenische Realisierung von Werner Schroeter
Szenisches Konzert	**Einzelprojekte** Charles Ives, *The Unanswered Question, A Cosmic Landscape* (1906) Richard Wagner, *Tristan und Isolde* III (Vorspiel und Traurige Weise) Alban Berg, *Altenberglieder* (1912) Schönberg, *Erwartung*, Monodram in 1 Akt (1909), szenische Realisierung
Musiktheater „ohne Oper“	Richard Wagner, *Tannhäuser*, Ouvertüre und Bacchanal Hector Berlioz, *Lélio oder Die Rückkehr ins Leben* Schönberg, *Pierrot lunaire,* op. 21 (1912) szenische Realisierung von Urs Troller
Konzert	
Konzert	Schönberg, *Pierrot lunaire,* op. 21 (1912) Béla Bartók, *Herzog Blaubarts Burg, op. 11* (1911)
Konzert	Ludwig van Beethoven, 3. Symphonie *Eroica* Schönberg, *Ode an Napoleon,* op. 41 (1942) Hans Werner Henze, *Heliogabalus Imperator* (1971/72, rev. Fassung 1986)
Konzert	Schönberg, Genesis, *Prélude,* op.44 (1945) Joseph Haydn, *Die Schöpfung* Schönberg, *Ein Überlebender aus Warschau,* op. 46 (1947)
Konzert	Karl Amadeus Hartmann, *„Concerto funèbre“* (1939) Schönberg, *Der erste Psalm,* op. 50c (1950) Johann Sebastian Bach, *Johannespassion*, Eingangschor Karl Amadeus Hartmann, Gesangsszene *„Sodom und Gomorrha“* (1963)
Konzert	Schönberg, *Genesis*, Prélude, op.44 (1945) Schönberg, *Der erste Psalm*, op. 50c (1950) Ludwig van Beethoven, *Missa solemnis,* op. 123 (1819–23)

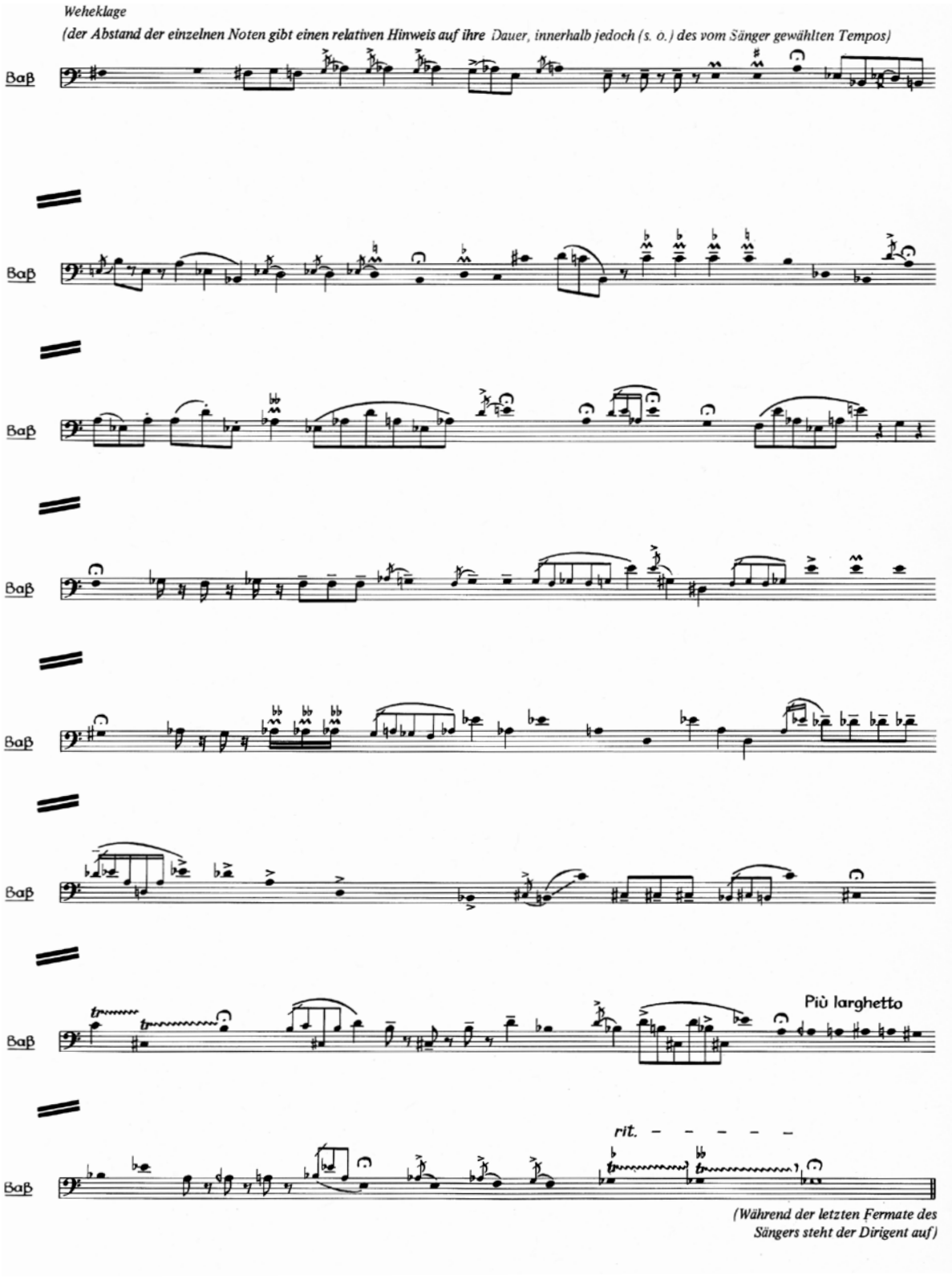
Konzert	Gustav Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, (1884) Béla Bartók, *Herzog Blaubarts Burg*, op. 11 (1911) Schönberg, *Pelleas und Melisande*, op. 5 (1903)
Konzert	Claude Debussy, *Jeux,* Gedicht in einem Aufzug für Orchester (1912) György Ligeti, Violinkonzert (1991) Schönberg, *Pelleas und Melisande*, op. 5 (1903)
Konzert	Franz Schubert, *Der Erlkönig* Morton Feldman, *Voices and Instruments I* (1972) Schönberg, *Gurrelieder* (1900–11)
Konzert	Schönberg, *Serenade*, op. 24 (1920-23) Wolfgang Amadeus Mozart, *Gran Partita*
Konzert	Schönberg, Vier Orchesterlieder*,* op. 22 (1913–16) Alban Berg, Kammerkonzert (1924/25) Gustav Mahler, 4. Symphonie (1901)
Konzert	**Diaspora** Ivan Wyschnegradsky, *„La journée de l`existence. Confession de la vie devant la vie“* für Sprecher, Chor und großes Orchester (1916–18) Schönberg, *Kol Nidre* für Sprecher, Chor und Orchester, op. 39 (1938) Karl Amadeus Hartmann, *Concerto funèbre* für Solovioline und Streichorchester (1939)

Schönberg, *Die Jakobsleiter*, 1. Seite des Particells



Zimmermann, *Ekklesiastische Aktion*, Partiturskizze, Anfang




Weheklage
(der Abstand der einzelnen Noten gibt einen relativen Hinweis auf ihre Dauer, innerhalb jedoch (s. o.) des vom Sänger gewählten Tempos)
Baß
Più larghetto
rit.
(Während der letzten Fermate des Sängers steht der Dirigent auf)

Schönberg-Programmentwurf 1

Blaubart-Sequenzen Musiktheaterprojekt

Programm

Béla Bartók	*Herzog Blaubarts Burg* (1911, UA 1918), Oper in einem Akt, Transkription für Sopran, Bariton und kleineres Orchester (EK, 2011)
Arnold Schönberg	*Die glückliche Hand* op.18 (1910–13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester, Transkription für Soli, AUDIO/ Sampling-Material, AUDIO-Interpolation (Klangband-Audioloop) zur Einspielung und Kammerorchester (EK, 2011)

„Einakter sterben an der stereotypen Verkettung mit ein und demselben anderen Einakter. Mehrakter erleiden einen quantitativen und folglich qualitativen overkill durch Wiederholungs- und Neuinterpretationszwang.“ (Eduard Clark)

Die Blaubart-Thematik heute erneut zu analysieren, muss keineswegs zwangsläufig zur Stück-Kombination von Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg mit Schönbergs Monodram Erwartung führen. Gerade die intensive, mehrjährige Beschäftigung mit der Erwartung führte zu ganz neuen programmatischen Bezügen (siehe Zyklus Prometheus, 2. Projekt und Musiktheater-Szenisches Konzert). Arnold Schönbergs Die Glückliche Hand ist ein kompositorisches Hauptdokument der sogenannten „freien Atonalität“. Zu den musikalischen Neuerungen wird eine neue Ästhetik der Szene hinzugefügt: „Im Übergang von Naturalismus und Symbolismus nimmt Schönberg die expressionistische Verhaltensweise voraus.“ (Stuckenschmidt)
Mit einer Verbindung von Musik (Klang), Wort (Gesang), Raum und Licht setzt Schönberg eine neue Theater-„Luft von anderem Planeten“ in Bewegung und zwingt, gerade angesichts aller heute zur Verfügung stehenden technischen Mittel, genau über diese Synästhesie-Möglichkeiten in Bezug auf den Stoff/Inhalt zu reflektieren. Die Glückliche Hand in der Abfolge auf Béla Bartóks Herzog Blaubarts Burg und in der „Verschränkung“ beider Stücke erscheint Die Glückliche Hand aus heutiger Sicht als provokante Darstellung der Kommunikationsproblematik.
Vergleicht man den formalen Aufbau beider Werke, fallen einem sofort markante Analogien auf:

Skizze 1+2
Formaler Aufbau von Bártoks Herzog Blaubarts Burg und Schönbergs Glücklicher Hand

Blaubart			Zentrum			
Prolog und Einleitung (Takte 1-30)						Epilog (131-140)
	1. Tür (30-38): Folterkammer/ Intermezzo				7. Tür 121-131): Die früheren Frauen	
		2. Tür (42-47: Waffenkammer/ Intermezzo 47-54)		6. Tür (91-101: Tränensee/ Intermezzo (101-121)		
			3. Tür (54-60): Schatzkammer			
			4. Tür (60-74): Blumengarten			
			5. Tür (74-80):			
			Landschaft/ Intermezzo (80-91)			

Glückliche Hand			Zentrum				
Prolog (1-25): 6 Stimmen, Mann + Fabeltier							Epilog (203-255): 6 Stimmen, Mann + Fabeltier
	Intermezzo (26-28): Bühnenmusik + Lachen					Intermezzo (200-202) Bühnenmusik + Lachen	
		Szene (29-88): Mann, Frau + Herr			Szene (153-199): Mann, Frau + Herr		
			Szene (89-124): Mann und Handwerker	Szene (125-152): Mann, Farbensym-phonie			
1. Bild		2. Bild	3. Bild				4. Bild

Ein spannender Versuch läge darin, Schönbergs *Die Glückliche Hand* mit Bartóks Oper Herzog *Blaubarts Burg* nach folgendem Modell zu kombinieren:

Modell 1
Kombination Blaubart/Glückliche Hand:
beide Teile vollständig im Ablauf

Modell 2
Kombination Blaubart/Glückliche Hand:
siehe symetrischer Aufbau von Blaubart und Gl. Hand
Blaubart A (Ziff 1-76) – Glückliche Hand B (T. 125-Schluss);
Gl. Hand A (T. 1-124) – Blaubart B (Ziff. 76-Schluss)

Details der Bearbeitungen:

Transkription von Bartóks Herzog Blaubarts Burg op. 11 (1911)
für Sopran/Mezzosopran, Bariton und kleinem Orchester
(Version für 25/37 Instrumentalisten/Innen)

Besetzung: 2-2-3-2; 2-1-1; 1 Pk-Perc, 1 Klav/Cel, 1 Hfe;
Streichquintett (9) = tutti 25
Optional mit größerer Streicherbesetzung auf: 6-6-4-3-2=21
(zusätzlich 12 SpielerInnen)= tutti 37

Holz: 2-2-3-2= 9
Fl 1 (Altfl, Picc), Fl 2 (Altfl, Picc), Ob 1, OB 2 (EH), Klar 1 in A (in B, in Es), Klar 2 in A (in B, in Es), Bassklar in B (Klar in A + B), Kontrabassklar in B), Fg 1 , Fg 2 (Kfg);
Blech: 2-1-1= 4
Hr 1 in F, Hr 2 in F, Trp in B, Tenor-Basspos;
Pk-Perc/Tasteninstrumente/ /Hfe/= 3
1 Pk+Perc, 1 Hfe, 1 Klavier (Celesta, Synthesizer),
Streicher: 9 (21)
Minimal: Streichquintett 2-2-2-2-1(5-Saiter)= 9 → tutti 25
Maximal: Streichquintett 6-6-4-3-2(5-Saiter)= 21 → tutti 37

Aufgrund der Streicher-Satzstruktur und der häufig vorkommenden divisi-Passagen empfiehlt es sich, die Streicher auf eine Anzahl von max. 21 zu erweitern. Anmerkung für die Streicher: 1. und 2. bedeutet 1. oder/und 2. Spieler (also solo), in anderen Fällen (resp. bei "à 2") ist immer tutti gemeint.

Zentrales Anliegen für eine Transkription von Bartóks Blaubart für Sopran/Mezzosopran, Bariton und kleines Orchester war, eine aufführungspraktische Alternative für das Stück (bei grundsätzlicher Beibehaltung der Bartókschen Partitur) herzustellen.

Dem vermeintlichen Verlust von „großer Oper“ wird eine radikale kompositorisch-klangliche Substanz im Sinne einer Feinabstimmung zwischen Soli und deutlich verkleinertem Orchester entgegengesetzt
Im Vordergrund stehen besetzungstechnische Vorteile durch variable Besetzungsalternativen im Hinblick auf schlankere Stimmen, welches wiederum der Textverständlichkeit und Transparenz zugute kommt und damit auch grundsätzlich der musik-theatralischen Anlage des Stückes zu entsprechen in der Lage ist.
Desweiteren wird sowohl Klangerweiterung als auch Klangverdichtung erzielt durch den variablen Einsatz mehrer Instrumente (siehe v. a. Holzbläser) für jeweils eine(n) Spieler/In.
Die Orchesterbesetzung ist komprimiert auf die Stärke eines kleinen Orchesters. Der Schwerpunkt der Instrumentation ist auf die Blasinstrumente ausgerichtet, hinzu kommen Hfe, Cel, differenziertes Schlagzeug und ein nur sparsam und effektvoll eingesetztes Streichquintett.
Generell orientiert sich die Transkription an Schönbergs 1. Kammersymphonie. Die Notation orientiert sich grundsätzlich an der konventionellen Praxis, in welcher Versetzungszeichen für die Dauer eines Taktes gelten.
Dort, wo es möglich erschien, wurde die Notation (Versetzungszeichen) vereinfacht. Bartóks Praxis der häufig vorgenommenen Doppel-Versetzungszeichen wurde beibehalten, da dies wegen der harmonischen Struktur unbedingt notwendig erschien.
Eine zusätzliche theatralische Konzentrierung und Verdichtung könnte erreicht werden durch Aufhebung der klassischen Trennung Bühne-Zuschauer/Zuhörer, indem das kleine Orchester auf/neben/hinter der Bühne postiert werden kann – zumindest könnte zugunsten variablerer Orchesterpositionierungen auf den Orchestergraben verzichtet werden.

Instrumentatorische Besonderheiten der Transkription:
Neu sind der Einsatz dreier Instrumente: Altflöte, Altsaxophon und Kontrabassklarinette.
Für den Orgelpart wird der Einsatz eines Synthesizers vorgeschlagen, dessen Part vom Klavier aus übernommen werden kann. Auf den variablen Einsatz mehrer Instrumente (siehe v. a. Holzbläser) für jeweils eine(n) Spieler/In. ist bereits hingewiesen worden. Als signifikantes Beispiel hierfür nehme man den Schluss der Oper, in welchem der Wechsel der Klarinetteninstrumente (Klarinetten in B, A, Es, Bass- und Kontrabassklar.) und der damit hervorgerufenen Klangfarbenwechsel die retrospektive Stimmung aufgreifen und auf die entsprechenden dramatischen Passagen verweisen soll.
Das Saxophon wird nur sparsam eingesetzt, um die Wirkung der herausgehobenen Stellen zu unterstreichen.
Die Kontrabassklarinette übernimmt den quasi „archaisierenden“ Part in der Partitur, gleichsam allegorisch in die Vergangenheit verweisend als auch klangtechnisch die Zukunft heraufbeschwörend.

Arnold Schönberg *Die Glücklicher Hand,* Drama mit Musik op. 18

Transkription für Bariton (ein Mann), 3 Sprecher-/Sängerrinnen, 3 Sänger/Sprecher, 2 stumme Rollen (ein Weib, ein Herr) und Kammerensemble (17 Spieler/Innen)

Die Idee der Transkription besteht darin, den Orchestersatz radikal zu verschlanken, um das klangliche Geschehen strukturell hervorzuheben und dem synästhetischen Musiktheateransatz (Licht, Farbe, Bewegung, bewegte Bilder, Sprache, Gesang) ein entschlacktes, verdichteteres Klangbild entgegenzusetzen.

Klangliche Basis der Transkription bilden die beiden Klaviere mit Celesta, Harfe und Xylophon. Die Bläser werden meist solistisch eingesetzt, die eher spärlich verwendeten Streicher als punktuelles Klangkolorit.

Besetzung:
Holz: 1-1-2-1= 5
1 Fl (Picc), 1 Ob (EH), 1 Klar in B (in A, in Es, in D), 1 Bassklar in B, (Klar in B, in A), 1 Fg (Kfg);
Blech: 1-1-1= 3
1 Hr in F, 1 Trp in B, 1 Tenor-Basspos;
Pk-Perc/Tasteninstrumente/ /Hfe/= 5
2 Perc (davon 1 auch Pk), 1 Hfe, 2 Klavier (Celesta);
Streicher: 4
1 Violine, 1 Bratsche, 1 Violoncello, 1 Kontrabass (5-Saiter)

Schönberg-Programmentwurf 2

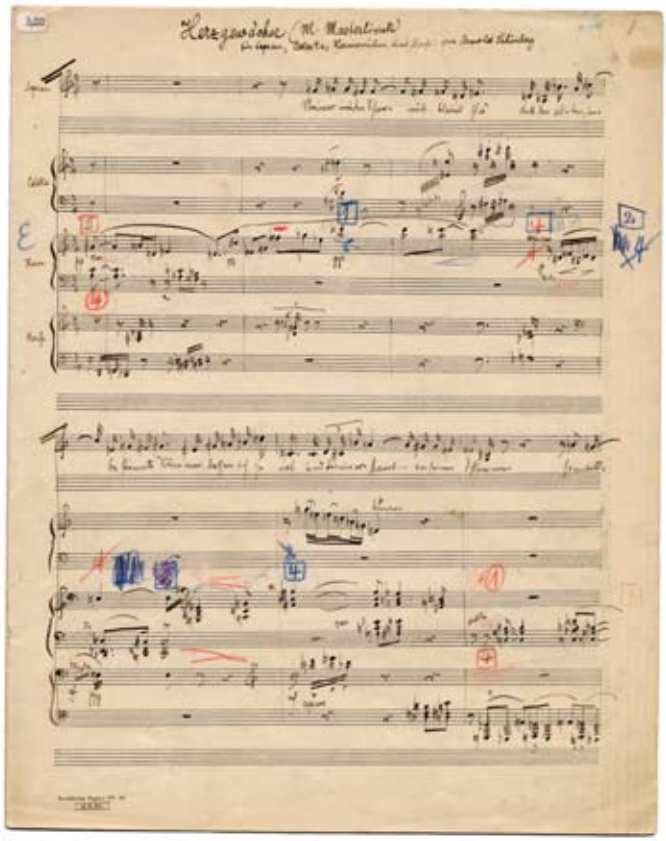
Herzgewächse

für Sopran und Celesta, Harmonium, Harfe

A Transkription (2011)
statt Harmonium:
3 Fl, 3 Ob (Eh), 3 Klar (Bkl), 3 Fg, 3 Pos, 4 V, 3 Br, 3 Vc, Vibr;
dazu: Klangband-Audioloop

B Aufführungskombination
mit **Three Pieces for Chamber Orchestra** (1910),
Belmont Music Publishers, Los Angeles, California 90049

Ablauf:
1 Satz 1: Three Pieces for Chamber Orchestra (1910)
2 *Herzgewächse* in der originalen Schönberg-Instrumentation
3 Satz 2: Three Pieces for Chamber Orchestra (1910)
4 *Herzgewächse* in neuer instrumentaler Bearbeitung s.o.



Schönberg-Programmentwurf 3 als offener Arbeitsprozess

Schönberg zwischen Audio und Trankription

Jakobsleiter

Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter*
Oratorium (nach einer Dichtung des Komponisten) für Soli, Chöre und Orchester (1916–1917) Einführung siehe Material

A Konzeption Audio:
Die Audio-Kreation von *Jakobsleiter* 1–5 ist platziert an der Schnittstelle von analoger Aufnahme, vorhandenem digitalem Material, digitaler Kreation und digitalem Mixing + Sampling als wesentlichem Bearbeitungsvorgang.

Montiert werden in einem experimentellen Verfahren Teile der großen, unvollendeten Bühnenmusik (Fern- und Höhenorchester), der Passage der Sterbenden, der Seele und weiteren Musik- und Textskizzen zu einer Art experimentellem Vorzustand, bevor die eigentliche Transkription/Ergänzung und weiterführende Bearbeitungsschritte die *Jakobsleiter* kompositorisch öffnen werden.

Anmerkung Schönbergs im Textbuch: „… Zwischenspiel, welches an Stelle von Worten die hier folgenden Bilder und Szenen ausdrückt.“

B Konzeption: Transkription/Ergänzung der Fassung Zillig
Fortsetzung der Komposition nach „Großem symphonischen Zwischenspiel“.

Deshalb praktikabler Vorschlag zur Ausarbeitung:

Gabriel, gesprochen-deklamierend:
„Macht euch fertig! Verwandelt euch!“
bis „… das dunkle Gefühl eurer unsterblichen Seele.“ Die Seelen:

dann: Die Seelen als wieder auftauchende Protagonisten.
Eine Stimme: Seele
Eine andere Stimme: Ringender
Eine dritte Stimme: Berufener
Eine vierte Stimme: Aufrührerischer
Eine fünfte Stimme: Auserwählter
Eine sechste Stimme: Mönch
Eine siebte Stimme: Sterbende
Dazu diverse Einwürfe aus dem off= Audiospur

Schlussteil: Material aus der Fern-/Höhenmusik nach dem Zwischenspiel, siehe auch Materialbaustein aus den *Three Pieces for Chamber Orchestra* (1910), Stück 3, ostinater Schluss

Jakobsleiter_ **Particell** 1, 2, 2original, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 Das Manuskript ist auf mehreren Systemen mit Tinte auf 22 losen 32-zeiligen Notenblättern (hoch, ca. 365 x 375 mm) ausgeführt und weist 38 nummerierte Seiten auf. Auf **Seite 39** steht nur noch ein unausgeführter Takt 68 (Violine I), mit dem die Komposition abbricht. Das Particell ist bis einschließlich Takt 685 beinahe vollständig ausgeführt und endet mit dem ausgeführten großen symphonischen Zwischenspiel (Takte 610 bis 685). Die sonst sehr detaillierten Instrumentationsangaben fehlen streckenweise. Lediglich bei zwei Chorstellen von 12 und 16 Takten fehlt die Begleitung. **Seite 1**, oben: *angefangen am 19./VI. 1917*, am rechten Rand der später hinzugesetzte Adressenstempel Schönbergs von Los Angeles. Die letzten sechs Takte auf dieser Seite, ab Takt 19, sind mit breiten Tintenstrichen durchgestrichen; ebenfalls die acht folgenden, die ganze **Seite 2** ausfüllenden Takte durch Überkleben mit einem neuen Notenblatt, das 10 Takte umfasst und so die neue **Seite 2** ergibt. Das angeklebte Blatt hat sich gelöst. **Seite 9**, links oben: die ersten eineinhalb Takte mit neuer Fassung überklebt. **Seite 11–12**: Ebenfalls Bleistiftnotiz *Begleitung noch auszuführen!.* Der vollständige Chorsatz ist vorhanden, Takte 115 bis 124 inklusive. **Seite 13–14**: auch hier bezieht sich die Bleistiftnotiz *noch ausführen!!* auf die Orchesterbegleitung des vollständigen Chorsatzes, Takte 142 bis 157 inklusive. **Seite 25**, unten rechts: Bleistiftnotiz *die folgende Stelle „punktieren“ aber: dann muß auch die vorhergehende punktiert gesungen werden*. Es folgen dann noch zwei schwer lesbare Worte, vermutlich *Anmerkung dazu* [?]. Die angesprochene, zu punktierende Stelle ist in der Partie des Bassisten (Der Auserwählte) in Takt 412. **Seite 35**: Ein am oberen rechten Rand angeklebter Zettel enthält Anweisungen für Fernmusiken. Am rechten Rand des Notenblattes, unmittelbar unter dem angeklebten blauen Zettel, befindet sich eine Bleistiftnotiz bezüglich der ausgeführten Rhythmen. **Seite 36**: enthält eine Notiz betreffend der besonderen Notierung der Fernmusiken. **Seite 38**: Takt 667 enthält die Bleistiftnotiz *noch unausgeführt, Klavier allein?*. Takt 680 weist eine mit Bleistift hinzugesetzte Cellostimme auf, mit dem schriftlichen Hinweis auf das IV. Skizzenbuch.

Christoph Bantzer in Moses und Aron, Produktion Rudolph/EK, Nürnberger Oper 1995

Jakobsleiter/ „Ich wandte mich …“ Ekklesiastische Aktion, szenische Produktion Schauspielhaus Düsseldorf/ Bochumer Symphoniker / Long Beach Opera Los Angeles, Ensemble Schauspielhaus Düsseldorf / Slowakischer Philharmonischer Chor Bratislava / Produktion Schroeter/ Barsacq / EK

8 SCHOSTAKOWITSCH

RETROSPEKTIVE – PERSPECTIVE
Schostakowitsch 1905–2005

Ausgangspunkt + Fragestellung

Schostakowitschs Musik hat seit einiger Zeit in den Musik-Programmen des öffentlichen Musiklebens in (West-) Europa einen immer größer werdenden Raum eingenommen.

Betrachtet man die Programme der jüngsten Schostakowitsch-Jubiläen, fällt verstärkt auf, dass man sich darauf beschränkt, die gängigen Programmschemata für Musik und Werke Schostakowitschs anzuwenden. Eine mögliche Neuentdeckung kann jedoch ohne Neubewertung der historischen, politischen Kontexte nicht geschehen. Es nützt weder dem Werk noch dem Ansehen seines Autors, wenn der Musikbetrieb einen Komponisten der sogenannten „gemäßigten" Moderne unter falschen Voraussetzungen vereinnahmt.

Eine Neuentdeckung von Schostakowitsch hat eben weder mit jubiläumstechnischen oder programm-aktualisierenden Maßnahmen am Werk noch mit der üblicherweise verspäteten Vereinnahmung durch den Musikbetrieb („postum") zu tun als mit der Erkenntnis, Werk und politische Implikationen in noch engerem Bezug *sehen* und *hören* zu müssen.

Diese Neuentdeckung hängt folglich direkt mit einer Neubewertung der Musik in ihrem historischen und politischen Kontext zusammen. Dabei umfasst das kompositorische Lebenswerk einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren, vom Anfang der zwanziger Jahre bis 1975.

Dies entspricht dem politischen Zeitraum, der von Lenins Tod (1924) über Stalin, Chruschtschow bis hin zu Breschnew (Unterzeichnung der Schlussakte der KSZE in Helsinki, 1975) reichte.

Untersucht wird die zentrale Frage nach Veränderungsprozessen in der Innen- und Außenwelt eines Menschen (Komponisten), die Frage nach individuellen, persönlichen und künstlerischen Antworten auf (mehrfach!) politisch herbeigeführten, radikalen Strukturwandel. Heutige Sinne dafür zu schärfen, die sogenannte zweite Ebene der Musiksprache Schostakowitschs zu hören und zu begreifen und auf andere, heutige Musik und deren politische Implikationen zu übertragen, wäre das eigentliche Ziel eines neuerlichen Schostakowitsch-Rezeptions-Schubs.

Das Projekt Schostakowitsch

Retrospektive – Perspective sucht also hinsichtlich der künstlerischen **und** gesellschaftlichen Gesamtkonstellation nach klärenden Antworten im und zum Werk Dimitri Schostakowitschs.

Das Projekt

Das Projekt beabsichtigt, mit zehn exemplarischen Werken aus unterschiedlichen zeitlichen Perioden programmatisch die Verflechtung und Spannung zwischen offizieller Musikpolitik (mit allen damit verbundenen Repressalien) und Schostakowitschs persönlich-authentischer Musik-Sprache auszuloten:

Dabei werden auch bestimmte „westliche“ Komponisten aus ihrer realpolitischen und historisch-persönlichen (biographischen) Situation mit berücksichtigt und deren Kompositionen mit Schostakowitschs Musik in einen lebendigen Bezug gebracht.

Schostakowitschs Verfahren, mit einer zweiten Ebene zu sprechen, z. B. Volkstümlichkeit und Verständlichkeit als Fassade zu brandmarken, die Anpassung an die herrschende oder verordnete Ästhetik als Schein zu entlarven, ist zugleich
das Moderne + Authentische seiner Musiksprache.

Repetitive Anwendung von Folklore-Elementen, orgiastische Primitivismen, marionettenhaft anmutende, mechanische Bewegungsschablonen werden zu Bildern des Zwanges und somit der „Zwangsverhältnisse“, unter denen das Leben stand, aber auch des Verblendungszusammenhangs einer Gesellschaft von heute. Der übertriebene Einsatz musikalischer Klischees lässt kontrastscharf dagegen gestellte Anklage/Klage-Musiken noch härter und bedrohlicher erscheinen.

Schostakowitsch setzt auf die unmittelbare Assoziationsmöglichkeit und –fähigkeit seiner Hörer, die trotz oder gerade wegen der Doktrin des Sozialistischen Realismus virulent vorhanden waren.

Diese Musik programmatisch zu schärfen – das heißt, sie in einen internationalen historischen und gegenwärtigen Kontext zu stellen **und** sie an „pointierte“ Orte und Räume, Industrieruinen oder Industriedenkmäler, Museen und Konzerthäuser zu platzieren **–** ist die Herausforderung einer neuen Schostakowitsch-Rezeption.

RETROSPEKTIVE – PERSPECTIVE
Schostakowitsch

PROJEKT 1 **Frühwerk 1**	**Das Experiment** Die 1. Symphonie (1924/UA 1926)
PROJEKT 2 **Frühwerk 2**	**Chaos statt Musik** Die 4. Symphonie (1936/UA 1961) Die Zeit unmittelbar vor dem Prawda-Artikel (28.01.1936)
PROJEKT 3 **Stalinismus**	**Reaktion auf öffentliche Vorverurteilung** Die 6. Symphonie (1939)
PROJEKT 4 **Krieg**	**Kriegsthematik…** Die 8. Symphonie (1943)
PROJEKT 5 **Stalin?**	**Abrechnung mit Stalin?…** Die 9. Symphonie (1945)
PROJEKT 6 **Tauwetter**	**Persönlichkeitsbeschreibung von „D-S-C-H“** Die 10. Symphonie (1953)
PROJEKT 7 **Revolution**	**Revolutions-Thematik: 1905…** Die 11. Symphonie (1957)
PROJEKT 8 **Antisemitismus**	**Reaktion auf Antisemitismus** Die 13. Symphonie *„Babij Jar“* (1962)
PROJEKT 9 **Spätwerk 1**	**Die Allgegenwart des Todes** Die 14. Symphonie (1969)
PROJEKT 10 **Spätwerk 2**	**Restauration** Die 15. Symphonie (1972)

PROJEKT 1	**Das Experiment** **Die 1. Symphonie**	
	RETROSPEKTIVE	
	Die 1. Symphonie: Schostakowitschs experimentelle Primärkraft lässt schon zu Beginn der symphonischen Auseinandersetzung seinen unverwechselbaren Personalstil erkennen. „Wurf“, Experiment, Ausgangspunkt, Aufbruch/ Aufbrechen	
	Schostakowitsch **I. Symphonie, op. 10, 1924/25, UA 1926, 33’**	
		PERSPECTIVE
	Schnittkes 1. Symphonie – gerade 50 Jahre später entstanden – zeugt ebenso von einem frappanten Aufbruch und Neubeginn.	**Alfred Schnittke**, 1. Symphonie, 1974, 72’ Orchester in „Bewegung“ Improvisationsteile der Solisten („Polystilistik“, Jazz-Improvisation, Raum-Bewegung) siehe auch Berio *SINFONIA*

PROJEKT 2

Chaos statt Musik

Die 4. Symphonie

RETROSPEKTIVE

Schlüsselstellung für Schostakowitschs Personalstil „Credo“, vor *Prawda*-Artikel: Experimentelle Phase und Einleitung der „mittleren Periode“. Die Zeit unmittelbar **vor dem** *Prawda*-**Artikel** (28. 01. 1936) „Chaos statt Musik“, also der Zeit von *Lady Macbeth von Mzensk* **und** der 4. Symphonie ist eine Zeit der Umwälzungen und des Neuanfangs in Europa und Amerika.

Prawda-**Artikel(28. 01. 1936):**
„… Das ist „linke“ Zügellosigkeit an Stelle einer natürlichen, menschlichen Musik. Die Fähigkeit guter Musik, die Massen mitzureißen, wird hier kleinbürgerlichen, formalistischen Anstrengungen und der Verkrampfung geopfert, damit man mit den Methoden der Originalitätshascherei Originalität vortäuschen kann. Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.
Die Gefahr einer solchen Richtung in der Sowjetmusik liegt klar auf der Hand. Die „linke“ Entartung in der Oper hat den gleichen Ursprung wie die „linke“ Entartung in der Malerei, der Dichtung, der Pädagogik und der Wissenschaft. Das kleinbürgerliche „Neuerertum“ führt zur Loslösung von der wahren Kunst, der wahren Wissenschaft und der wahren Literatur …“

Schostakowitsch
IV. Symphonie, op. 43, 1936, UA 1961, 60`

PERSPECTIVE

Der unverwechselbare Kompositionsstil Schostakowitschs befindet sich auf der Höhe der Zeit im europäisch-amerikanischen Vergleich: Ives, Milhaud, Strawinsky, Varèse.

1 Charles Ives,
Orchestral Set No. 2
I: *An Elegy to Our Forefathers*, 1909, 8`
II: *The Rockstrewn Hills Join in the People`s Outdoor Meeting*, 1911, 7`
III: *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of People Again Arose*, 1915, 8`

2 Darius Milhaud,
La Création du Monde
für 17 Soloinstrumente, 1927, 17 `

3 Igor Strawinsky,
Concerto in Es
Dumbarton Oaks für Kammerorchester, 1938, 12`

4 Edgard Varèse,
Intégrales
für 15 Spieler, 1925, 12`

PROJEKT 3	Reaktion auf öffentliche Vorverurteilung Die 6. Symphonie	
	RETROSPEKTIVE	
	Schostakowitschs Reaktion auf öffentliche Vorverurteilung: Die 6. Symphonie als Kommentar in der politischen Auseinandersetzung mit Stalin und der Stalin-Ära … „Dialektik als Entwicklungsprinzip“ wird für ungültig erklärt, daher existiert keine Sonatenhauptsatzform! Ostentativer Wechsel vom Genre der „Kunstmusik“ zum Genre der „Unterhaltungsmusik“ ist eines der Stilmittel Schostakowitschs, mit einer anderen Sprache zu sprechen. Der übertriebene Einsatz musikalischer Klischees lässt kontrastscharf dagegen gestellte Anklage/Klage-Musiken noch härter und bedrohlicher erscheinen. Schostakowitsch setzt auf die unmittelbare Assoziationsmöglichkeit und -fähigkeit seiner Hörer, die trotz oder gerade wegen der Doktrin des Sozialistischen Realismus virulent vorhanden waren.	
	Schostakowitsch **VI. Symphonie, op. 54, 1939, 31’**	
		PERSPECTIVE
	Die Reihung Mahler, Janáček, Schostakowitsch scheint in ähnlicher Sprach- und Ausdrucksverwandtschaft den Geist der Epoche widerzuspiegeln. Mahler, Janáček und Bernstein „entlehnen“ für ihre Werke Topoi des Volkstümlichen, des Vulgären und des bis ins Groteske Gesteigerten – ein musikalischer Ausdruck, den Schostakowitsch in der Schilderung sogenannter sozialistischer Lebensfreude als gespenstische Fassade entlarvt.	**Leoš Janáček**, *Taras Bulba* (1915/18), Rhapsodie für Orchester nach Nicolaj Gogol, 24’ **Leonard Bernstein**, *Candide-Ouvertüre* (1956) **Gustav Mahler**, 9. Symphonie, 3. Satz (Rondo-Burleske), 1909, 20’ **Schostakowitsch**, 1. Violinkonzert a-moll, op. 77, 1947, UA 1955, 35`

PROJEKT 4	Kriegsthematik… Die 8. Symphonie	
	RETROSPEKTIVE	
	Iwan Sollertinskis **Redenotizen** zur Erstaufführung der VIII. in Nowosibirsk (04. 02. 1944): „Das Recht auf die Tragödie und die Tragische Kunst. Aus dem Pessimismus wird die Tragödie nicht geboren. Die Tragödie als Frucht der Reife, der Kraft, der Tapferkeit, der sittlichen Freiheit und des Konflikts von Willenskräften. Das Tragische ist nicht das Pessimistische. Volkstümlichkeit und Festlichkeit. Über den Begriff ‚optimistische Tragödie'. Über die Furcht vor dem Tragischen. Das Erwachen der Tragödie aus dem Epos. Marx zur sozialen Tragödie. Schostakowitsch als tragischer Poet in der Musik. Die Überwindung der Tragödie. Der Triumph der mannhaften Kraft. Transparente Trauer. Das Pastoral-Heroische …"	
	Schostakowitsch **VIII. Symphonie, op. 65, 1943 Poème des Leidens, 63'**	
		PERSPECTIVE
	Die 8. Symphonie – als Reaktion auf Kriegstragödie – wird programmatisch umklammert von zwei politisch engagierten Werken Karl Amadeus Hartmanns aus der Vor- und Nachkriegszeit Hartmann: „Bekenntnisse" vor dem Krieg und „Ausblicke" nach dem Krieg	**1 Karl Amadeus Hartmann**, 1. Symphonie (*Versuch eines Requiems*) nach Texten von Walt Whitman für eine Altstimme und Orchester, 1933, 28' **2 Karl Amadeus Hartmann**, *Gesangsszene* für Bariton und Orchester zu Worten aus *Sodom und Gomorrha* von Jean Giraudoux, 1963, 25'

Als Vorspiel:
Arnold Schönberg, *Ode an Napoleon* op. 41, (1942)
für Streichquartett, Klavier und Sprecher, 16`
Schostakowitsch, Sechs Lieder nach englischen Texten, op. 62, (1943)
Karl Amadeus Hartmann, Sonate *„27. April 1945"* für Klavier (1945), 16`

PROJEKT 5	Abrechnung mit Stalin?… Die 9. Symphonie	
	RETROSPEKTIVE	
	Die Neunte als direkten Affront gegen Stalin kann man als Schostakowitschs gesellschaftskritischstes Werk ansehen. „Das ganze Volk umjubelt unseren genialen Führer Genossen Stalin. Schostakowitsch dagegen ist ein hässlicher Zwerg. Auf wen zählte Schostakowitsch, als er in seiner Neunten Symphonie den leichtsinnigen Yankee darstellte, statt das Bild eines siegreichen sowjetischen Menschen zu schaffen.“ (*Prawda*, zitiert nach Volkow S. 173) „… ich meine auch, dass Musik wie die von Schostakowitsch keine Zukunft hat und damit keine Funktion, weil sie technisch zu armselig ist und am Potential der heutigen Möglichkeiten vorbeigeht. Das ist sozialistischer Realismus im üblen Sinn – alte Formen, die man mit neuem Inhalt zu füllen versucht, falsch verstandene Volkstümlichkeit…“ Nono in: Gespräch mit Hansjörg Pauli (1969)	
	Schostakowitsch **IX. Symphonie in Es-Dur op. 70 (1945), 25`**	
		PERSPECTIVE
	Schönberg, der Byrons *Ode to Napoleon Buonaparte* erst Anfang 1941 kennenlernte, sah in Napoleon ein Symbol für Hitler. Vertonung des original englischen Textes. Nono: *CANTO SOSPESO* – Texte aus einem Dokumentarwerk mit letzten Briefen zum Tode verurteilter europäischer Widerstandskämpfer Aus heutiger Sicht und historischer Bewertung erscheint der extreme + extrem propagierte Gegensatz von Schostakowitsch und Nono musikalisch-politisch brisant.	**1 Arnold Schönberg**, *Ode an Napoleon* ***op. 41*** (1942) für Streichquartett, Klavier und Sprecher, 16’ **2 Luigi Nono** *IL CANTO SOSPESO* (1955/56) für Sopran-, Alt, und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orch., 28`, (4-2-3-2;6-5-4-0; 3timp/perc 2 Hfe, Cel; Str.) dazu 2 Sprecher

PROJEKT 6	Persönlichkeitsbeschreibung von „D-S-C-H“ Die 10. Symphonie	
	RETROSPEKTIVE	
	Porträt Stalins im Spannungsfeld zu D-S-C-H	
	Schostakowitsch **X. Symphonie, op. 93, e-moll, 1953, 50’**	
		PERSPECTIVE
	Neben Mahler war Mussorgsky ein bedeutendes geistiges und musikalisch stilistisches Vorbild für Schostakowitsch. Mit dem eröffnenden Thema des 2. Satzes der 10. Symphonie erweist er seine Referenz. „Es handelt sich bei dieser Orchestrierung um 3 von mir frei bearbeitete Sätze aus einer Klaviersonate Hartmanns mit dem Titel *27. April 1945*. Der Komponist hatte sie geschrieben, nachdem er zu einem tiefst erschütterten Augenzeugen eines endlosen Elendzugs Dachauer KZ-Häftlinge geworden war. Die Musik enthält Zitate aus jüdischer Volksmusik und aus Kampfliedern der nationalen Arbeiterbewegung. Es ist eine Kundgebung von Mitleid, Empörung und Solidarität mit den Opfern des Nazifaschismus.“ (Hans Werner Henze)	**1 Karl Amadeus Hartmann**, *Concerto funèbre* für Solo-Violine und Streicher (1939), 22’ **2 Modest Mussorgsky**, *Lieder und Tänze des Todes* (1874–77) instrumentiert von Dimitrij Schostakowitsch für Sopran/Bass und Orch. (1962), 19` (2/2/2/2; 4/2/3/1; Pk, Tamb, Beck, Tam; Hfe; Str.: 12/10/8/8/6  **3 Karl Amadeus Hartmann**, **Sonate** *„27. April 1945“* für Klav*ier, 16`* **4 Hans Werner Henze**, 3 Orchesterstücke auf eine Klaviermusik von Karl Amadeus Hartmann (1995), 20`

PROJEKT 7

Revolutions-Thematik: 1905…

Die 11. Symphonie

RETROSPEKTIVE

Die 11. Symphonie bezieht sich vordergründig auf die Gegenwart von 1957, setzt aber die eigentlichen Bezugsfelder zu den zurückliegenden Ereignissen des Ungarnaufstandes von 1956.
Erstmals nach der 7. Symphonie entsteht wieder eine Programm-Symphonie (siehe auch Zitattechnik bei *Roi Ubu*: Perspective 5).

1. Satz: *Der Schlossplatz:* Gefängnis/Nacht
2. Satz: *Der 9. Januar:* Fürbitte/Hoffnung/ Enttäuschung
3. Satz: *In Memoriam:* Trauer/Vision der Freiheit
4. Satz: *Sturmgeläut:* Kampf/Freiheit

Schostakowitsch
XI. Symphonie, op. 103, 1957 „Das Jahr 1905“, 65`

Nimmt man die 11. Symphonie **und** deren Intention wörtlich und im übertragenen Sinn, ist eine Programmierung und Kontrapunktierung mit „politisch intendierten“ Werken Wagners, B.A. Zimmermanns, Ives`, Bibers und Schnittkes zwangsläufig und „normal“ zugleich.

PERSPECTIVE

1 **Charles Edward Ives**, *New England Holidays: Decoration Day*, 1913, 9`

2 **Heinrich Ignaz Franz Biber**, *Battaglia* ***für Streicher und B. continuo***, 1673, ca. 15`

3 **Alfred Schnittke**, *Ritual* für Orchester (1984), 9`

4 **Richard Wagner**, *Rienzi-**Ouvertüre,*** 1840, 12`

5 **B.A.Zimmermann**, *Musique pour les soupers du Roi Ubu* („ballet noir“) für Orchester und Combo, 1966, 18’

dazu als Text-Interpolation eine **„politische“ Schostakowitsch-Zeit-Revue** mit einer Schauspielerin und einem Schauspieler, 8’

PROJEKT 8	Reaktion auf Antisemitismus Die 13. Symphonie „Babij Jar“	
	RETROSPEKTIVE	
	Die 13. Symphonie *„Babij Jar“* nach Texten von Jewgenij Jewtuschenko *Passionsskizze,* Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244 (1735), Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre (2007) (vgl. Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*) Die Themen der „politischen“ Symphonie sind: Antisemitismus, politischer Witz, Ausbeutung der Frau, Unterdrückung und Karrierismus	
	Schostakowitsch **XIII. Symphonie, b-moll, op. 113 *„Babij Jar“*, 1962, 60`**	
		PERSPECTIVE
	Schostakowitsch 13. Symphonie:	**I. „Babij Jar“ (Adagio)** **II. „Der Witz“ (Allegretto)** **III. „Im Laden“ (Adagio)** **IV. „Ängste“ (Largo)** **V. „Karrieren“ (Allegretto)**
	Bachs Passion ist ein religiöses und politisches Werk. Das Thema der Passionsskizze ist politisch.	**Johann Sebastian Bach,** Passionsskizze, Transkription *Matthäus-Passion*, BWV 244 (1736), siehe S. 38. Grundlage bildet der Evangelisationstext: Evangelist und alle Turba-Chöre unter Aussparung der Arien und Choräle, Introduktions- und Schlussnummern, 25’

PROJEKT 9

Aspekte des Spätwerkes:
Die Allgegenwart des Todes

Die 14. Symphonie

RETROSPEKTIVE

Das Spätwerk spricht nur noch vom Tod, Gesamtleitmotiv der 14. Symphonie ist die Allgegenwart des Todes (vgl. Wolfgang Rihm: „Adornos Vorgabe, dass das Spätwerk eines Künstlers eigentlich erst über dessen Rang und Dignität entscheide, wird aber von keinem Künstler so frappant eingelöst wie von Schostakowitsch“).
Zwölftönige Strukturen in der 14. Symphonie bilden die individuelle „Grammatik“ der spezifischen Zwölftonsprache Schostakowitschs.

Thema: „Tod“, Lebensthema Mussorgsky – DSCH
Musik: 12-tönige Strukturen in der 14. Symphonie, „Grammatik“ der spezifischen Zwölftonsprache Schostakowitschs. Kaleidoskop von kompositionstechnischen Zwölftonanwendungen
Politik: gleichzeitig „Politisches Tauwetter“, beginnende Liberalisierung des sowjetischen Kulturlebens

Schostakowitsch
XIV. Symphonie, op. 135, 1969, 50`

PERSPECTIVE

Webern, Bach und Ustwolskaja bilden die extremen programmatischen Pole, die frappierend unterschiedlich das Kaleidoskop von Schostakowitschs Todeszyklus erweitern

1 **Anton Webern**,
6 Stücke für großes Orch. op. 6 (1909), Arnold Schönberg gewidmet, 12`, Fassung für Kammerorchester 1920: (Fl, Ob, Cl; 4 Schlgz; Harm, Klav; 1/1/1/1/1)

2 **Johann Sebastian Bach**,
Ich habe genug, aus der Kantate Nr. 82 a (BWV 82, 1727) für Sopran und Instrumente (Fl, Vl, Vll, Br, Bc), 20`

3 **Galina Ustwolskaja**
komposition nr. 2 „dies irae“ (1972/73) für 8 Kontrabässe, Holzwürfel, Klav, 7`13``

PROJEKT 10	**Aspekte des Spätwerkes: Restauration** **Die 15. Symphonie**	
	RETROSPEKTIVE	
	Die 15. Symphonie in A-Dur, seine letzte, ist ein mit (Selbst-) Zitaten angefüllter, rätselhafter, nur auf den ersten Blick freundlicher, vielmehr abgründiger Rückblick auf ein Komponistenleben voller Höhen und Tiefen.	
	Schostakowitsch **XV. Symphonie, A-Dur, op. 141, 1971/72, 40`**	
		PERSPECTIVE
	SINFONIA Stilistischer Pluralismus als hervorstechenstes Merkmal der Komposition, die Zitatcollage als Dialektik zwischen Retrospektive und Perspektive. (RETROSPEKTIVE – PERSPECTIVE)	**Luciano Berio** *SINFONIA*, für 8 Singstimmen und Orchester 1968/69

PROJEKTE 1–10 Besetzungen Schostakowitsch

PROJEKT 1

Das Experiment
1. Symphonie
3/2/2/2; 4/3/3/1; Pk, Schl, Klav; 16/14/12/10/8

PROJEKT 2

Chaos statt Musik
4. Symphonie
6/4/6/4; 8/4/3/2; 2 Pk, 6 perc, 2 Hfe, Cel; 16/14/12/10/10

PROJEKT 3

Reaktion auf öffentliche Vorverurteilung
6. Symphonie
3/3/4/3; 4/3/3/1; Pk, Schl, Hfe, Cel; 16/14/12/10/8

PROJEKT 4

Kriegsthematik…
8. Symphonie
4/3/4/3; 4/3/3/1; Pk, Schl; 16/14/12/10/8

PROJEKT 5

Abrechnung mit Stalin?…
9. Symphonie
3/2/2/2; 4/2/3/1; Pk, Schl; 16/14/12/10/8

PROJEKT 6

Persönlichkeitsbeschreibung von „D-S-C-H“
10. Symphonie
3/3/3/3; 4/3/3/1; Pk, Schl; 16/14/12/10/8

PROJEKT 7

Revolutions-Thematik: 1905…
11. Symphonie
3 (3.Picc)/3 (3.Eh)/3 (3.Bcl)/3 (3.Kfg); 4/3/3/1; Pk, Triangel, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam; Xyl, Cel, Camp, 2-4 Hfe; 16/14/12/10/10

PROJEKT 8

Reaktion auf Antisemitismus
13. Symphonie *„Babij Jar“*
3/3/3/3; 4/3/3/1; Pk, Schl, 2 Hfe, Cel, Klav; 16/14/12/12/10

PROJEKT 9

Aspekte des Spätwerkes:
Die Allgegenwart des Todes
14. Symphonie
Schlagzeug: Kastag, Peitsche, Holzbl, Tomt, Gl, Vibr, Xyl; Str.: 5/5/4/3/2 Fünfsaiter

PROJEKT 10

Aspekte des Spätwerkes: Restauration?
15. Symphonie
3/2/2/2; 4/2/3/1; Schlagzeug: Timp, Tomtom, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam, Kastag, Holzbl, Triangel, Frusta, Gl, Vibr, Xyl, Cel; Str.: 16/14/12/12/10

9 WAGNER

Zum Thema Wagner werden 3 Programm-Modelle präsentiert, die sich vom Musiktheater lösen, um auf der anderen Seite wieder einen neuen theatralischen Zugang zum Werk und zu einer heutigen Werk-„Interpretation“ zu finden. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die in Kapitel 4 vorgestellten Projekte zu *Hypermedium Wagner 20/13.*

MODELL A
Wagner und … 123

Ein Wagner-Projekt

Dieses Wagnerprojekt stellt Wagnersche Werkausschnitte in neue Programmkontexte. Musiktheaterkompositionen, also für die Bühne geschriebene Werke, werden fragmentarisiert und ergeben zusammen mit Kompositionen anderer Provenienz verschiedene Programmmodule. Dies gilt für die Kombinatorik und Abfolge der Werke wie auch für die jeweiligen aufführungspraktischen Konsequenzen bezogen auf **Raum, Aufführungsansatz, Interpretationsmodell oder Kooperationsmodul**. Die Wagner-Veranstaltungsabfolge reicht von einem reinen Orchesterkonzert „klassischer" Prägung über ein Raum-Konzert bis hin zu einer Art neuem Musiktheatermodell „Paradigma versus Contraparadigma".

Die folgenden Programmtexte stammen von Ulrich Schreiber, der sie als Originalbeiträge für diese Reihe *Wagner und …* verfasst hatte. Da sie für uns zum Besten gehören, was als einführende oder beschreibende musikprogrammatische Erläuterung stehen könnte, seien sie auszugsweise zitiert.

Wagner und … 123

I Klang
1 Das Irisieren der Fläche oder Smaragde und Sirenen
2 Ein Exempel von Zeitfarbenkunst

1 Richard Wagner, *Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck*, für eine Frauenstimme (1857/58), Instrumentation von Felix Mottl
Claude Debussy, *Trois Nocturnes* für großes Orchester und Frauenchor (1897–99)

2 Richard Wagner, *Parsifal* I (1882), Vorspiel
Olivier Messiaen, *Chronochromie* für großes Orchester (1959/60)

II Raum
Die klingende Raumzeit 1 + 2

1 Richard Wagner, *Götterdämmerung* III, Trauermusik, „Siegfrieds Tod" (1876)
Wolfgang Rihm, *Dämmerung und Umriss* für großes Orchester (1985/87)
2 Iannis Xenakis, *Terretektorh* für großes, im Raum verteiltes Orchester (1966)
Richard Wagner, *Parsifal* I, Verwandlungsmusik (1882)
→„Raum", Kapitel 4_3: S. 287

III Paradigma versus Contraparadigma
1 Die Errettung der Welt oder Tod ohne Verklärung
2 „SPES CONTRA SPEM“

1 Richard Wagner, *Lohengrin*-Vorspiel (1848)
Richard Wagner, *Der Fliegende Holländer* (1843), Sentas Ballade für Sopran und Orchester
Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (1865), Isoldes „Liebestod“ für Sopran und Orchester
Richard Wagner, *Götterdämmerung* (1876), Brünnhildes Schlussgesang für Sopran und Orchester

2 Klaus Huber, *SPES CONTRA SPEM*, Contra-Paradigma für Sänger, Schauspieler und großes Orchester, Auftragswerk des Landes NRW (1987/88)

Produktion Bochumer Symphoniker / Düsseldorfer Schauspielhaus; Schroeter / Barsacq / EK

June Card, Christine Ciesinski und die Bochumer Symphoniker (EK), Köln, Düsseldorf, Bochum

I Klang

1 Das Irisieren der Fläche oder Smaragde und Sirenen

Richard Wagner, *Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck*, für eine Frauenstimme (1857/58), Instrumentation von Felix Mottl

Claude Debussy, *Trois Nocturnes* für großes Orchester und Frauenchor (1897–99)

Die klangräumliche Aufspreizung der zum Irisieren gebrachten Streicherfläche zu Beginn von Felix Mottls Orchestrierung des Liedes *Im Treibhaus* kann geschichtlich als Bindeglied zwischen Wagner und Debussy verstanden werden. Klangflächen als statisches Moment der musikalischen Gestaltung gibt es natürlich bei Wagner zuhauf, wobei die historische Initialzündung für ihn in Beethovens Pastoral-Symphonie vermutet werden kann. In der Durchführung von deren Kopfsatz gibt es ein über zwölf Takte gleichbleibendes B-Dur-Motiv, an das sich achtundzwanzig Takte desselben Motivs in einer D-Dur-Bewegung anschließen (Rossini benutzte das Prinzip für die berühmten Crescendi in seinen Ouvertüren, wobei er allerdings Beethovens Terzschritt-Harmonik durch eine Tonika-Dominantspannung ersetzte). Unvergesslich für jeden, der die Musik zum ersten Mal hört, ist etwa der Anfang des Vorspiels zu *Lohengrin*, wenn die Geigen sich in einem ätherischen A-Dur-Gang über alle Irdischkeit heben (in die Wagner allerdings als farbliche Komponente das parallele fis-moll der Gegenwelt zum Gral mischt). Solche Klangflächen aber, wie analog im Vorspiel zu *Parsifal*, bleiben sozusagen in sich geschlossen. Sie haben nicht die von Mottl geschaffene Räumlichkeit, die durch das Auseinandertreiben der Register erreicht wird – erst in der Verwandlungsmusik des ersten *Parsifal*-Akts gelingt Wagner eine Dynamisierung seiner Klangflächendramaturgie. Dass diese, wie im erwähnten *Lohengrin*-Beispiel, statisch angelegt ist, wird durch Wagners Harmonik begründet, die in ihrer oft verblüffenden Akkordfortschreitung doch immer leittönig gespannt bleibt. In seinem *Prélude a l'après-midi d'un faune* und den *Nocturnes* hat Debussy einen entscheidenden Schritt getan, indem er Wagners Leittönigkeit und deren Anbindung an die Gesetze der Funktionsharmonik zugunsten einer Komplementärharmonik aufgab. Damit war im Prinzip das Ende der Dur-Moll-Tonalität erreicht. Im Gegensatz zu Schönberg, der das Gestalten in komplementären Klangfarben zur Vollchromatik der Zwölftönigkeit entwickelte und dabei der melodisch-thematischen Arbeit der deutschen Musiktradition treu blieb, rettete Debussy den Hauch von Tonalität. Er teilte das chromatische Spektrum der zwölf Töne einer Oktave in die Spannung von Haupt- und Komplementärfarbe auf, womit er – auch im verbindenden Moment einer Übergangsfarbe – auf **Dreiklang, Diatonik und Tonalität** angewiesen blieb, die Thematik im alten Sinn aber aufgab.

Über das *Faun*-Vorspiel hinaus, gleichsam als dessen methodologische Fortsetzung, hat Debussy die daraus sich ergebenden Möglichkeiten in den 1894 als Violinkonzert konzipierten, 1899 in der ver-

bindlichen Form vollendeten *Nocturnes* ausgeformt. In einem programmatischen Vorwort hat er die drei Teile beschrieben: „*Nuages* – das ist der Anblick des unbeweglichen Himmels, über den langsam und melancholisch die Wolken ziehen und in einem Grau ersterben, in das sich zarte weiße Töne mischen. *Fêtes* – das ist der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt; ein Aufzug phantastischer Gestalten nähert sich dem Fest und verliert sich in ihm. Der Hintergrund bleibt stets der gleiche: das Fest mit seinem Gewirr von Musik und Lichtern, die in einem kosmischen Rhythmus tanzen. *Sirènes* – das ist das Meer und seine unerschöpfliche Bewegung; über die Wellen, auf denen das Mondlicht flimmert, tönt der geheimnisvolle Gesang der Sirenen, lachend und in der Unendlichkeit verhallend."

I Klang

2 Ein Exempel von Zeitfarbenkunst

Richard Wagner, *Parsifal* I (1882), Vorspiel

Olivier Messiaen, *Chronochromie für großes Orchester* (1959/60)

„Inbrünstig und feierlich, demütig und ergeben", so ist in einem weit verbreiteten Konzertführer zu lesen, hebe das Vorspiel zu Wagners Parsifal an. In solchen Worten, deren Pendant in der Gemeinde der Wagnerianer als nicht nur geistige Haltung gelegentlich auszumachen ist, reflektiert sich der kultische Anspruch, der von vornherein mit diesem Werk verbunden war. Das ursprüngliche Verbot jeglichen Beifalls sicherte dem Weih- und Festspiel ebenso wie die bis zum 31. Dezember 1913 fixierten alleinigen Aufführungsrechte für Bayreuths grünen Hügel den gesellschaftlichen Widerschein jener Aura, die mühelos jede im Werk selbst konstatierbare Reduktion der musikalischen Mittel dank ihrer irisierenden Koloristik überstrahlt. Das im diatonisch geprägten Teil des *Parsifal*-Vorspiels mit den drei Hauptthemen ablaufende Farbenspiel ist von synästhetisch empfindenden Hörern tatsächlich assoziierbar mit einem visuellen Eindruck: dem je nach Beleuchtung changierenden Widerschein der heiligen Schale, in der Christi Blut aufbewahrt wurde. Wenn es einen Komponisten gibt, der Wagner auf diesem Weg der Devotionalisierung von Musik mittels Herauspräparierung ihrer Farbwerte gefolgt ist, dann Olivier Messiaen (wenngleich er das mit Vehemenz und guten Gründen bestreitet). Jedenfalls ist die These realistisch, daß hinter jedem Werk des 1908 als Sohn der Dichterin Cécile Sauvage Geborenen, der jahrzehntelang Organistendienste an der Cavaillé-Coll-Orgel der Pariser Trinité-Kirche verrichtete, das Motto stehen könnte: Zum höheren Ruhme Gottes. Aber der Gottesglaube, der aus Messiaens Werken spricht, zielt nicht im geringsten auf das disziplinierende und sogar unterdrückerische Ritual, das sich im Zentenarjahr des *Parsifal* 1982 von der Bundesrepublik aus der ganzen Welt der Wagnergemeinde offenbarte,

als Hartmut Zelinsky seine These erhärtete, hinter der Erlösungssüchtigkeit des Weihespiels verberge sich auch die vorweggenommene Propagierung der sogenannten Endlösung der Judenfrage. Mag Wagner, durch die Ineinssetzung mit seiner außermusikalischen Wirkungsgeschichte, zu Unrecht in diese postume Diskussion geraten sein, so dürfte Messiaen analoger Verdächtigungen trotz allem Mystizismus in seinem Werk nicht einmal tendenziell verfallen – und zwar aus musikalischen Gründen. Die Freiwerdung des Klangs als einer alle anderen musikalischen Parameter überragenden Qualität im Vorspiel zu *Parsifal* ist von Messiaen – quasi mit dem musikgeschichtlichen Fortschritt vermittelt worden – eine Art säkularer Erlösung.

Wie kein anderer Komponist seiner Generation hat Messiaen die Klangfarbe gegenüber Harmonie, Rhythmus oder Kontrapunkt, gegenüber den Parametern von Zeitdauer, Tonhöhe oder Intensität methodisch emanzipiert. Theologisch betrachtet, ist er dabei nicht wie ein Scholastiker verfahren, sondern wie ein Pantheist: „Die Musik an sich hat immer existiert in den Geräuschen der Natur, in der Harmonie der windbewegten Bäume, im Rhythmus des Meereswogens, im Klang der Regentropfen, der brechenden Zweige, der aufeinanderprallenden Steine, in den Rufen und Schreien der Tiere“. Messiaen, der sich nie als Avantgardist geriert hat, wurde historisch ein solcher, weil er versuchte, einen nicht vom Menschen herrührenden Klang in die traditionelle Notierung und eine musikalische Form zu pressen. Das gelang ihm methodologisch durchbruchhaft in jenem *Quartett vom Ende der Zeit*, das er 1940/41 in einem deutschen Kriegsgefangenenlager komponierte (dank der Mithilfe des jungen Lagerkommandanten – es war der Pianist Franzpeter Goebels). Der programmatische Entwurf des *Quatuor pour la fin du temps* war theologisch, der Apokalypse entnommen.

Vogelmusik, zu deren Notierung der Komponist neben der Rhythmik der Hindumusik auch die der balkanischen Folklore (in Analogie zu Bartók) studierte, hat Messiaen in verschiedenen Werken festgehalten und fortgeschrieben, zuletzt in der großen Vogelpredigt seiner Oper *Saint François d`Assise* (Paris 1983) Die erste Fixierung seiner Vogelmusiken in einem reinen Orchesterstück ohne Klavierbegleitung finden wir in dem Stück *Chronochromie*, das 1960 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde. Damals machte der Satz Skandal, den der Komponist selbst als den sanftesten bezeichnet: jene für achtzehn solistisch spielende Streicher geschriebene Épode, die an vorletzter Stelle des Werks für großes Orchester steht. In diesem auseinandergespreizten Streichquartett (zweimal sechs Violinen, vier Bratschen, zwei Violoncelli) hören wir das Notat der Rufe von insgesamt achtzehn in Frankreich heimischen Vögeln (gleich zu Beginn in den ersten Violinen vier Amseln). Diese Rufe erklingen in einem zeitlichen Nacheinander, vergleichbar mit dem Stimmeneinsatz einer Fuge, bis sie sich in ihrer ganzen Komplexität überlagern und einen tatsächlichen Kontrapunktus unabhängiger Stimmen von etwa drei Minuten Dauer anstimmen, den Messiaen in der erwähnten Vogelpredigt des Heiligen Franziskus aus seiner Oper auf hundertundfünfzig Stimmen ausgeweitet hat …

Für *Chronochromie* hat Messiaen den Ambitus von 32 gewählten Zeitdauern in 36 Permutationen überführt. Deren Ablauf regelt also genau den Zeitfluss der Musik, wobei Messiaen das Prinzip aber nur in den beiden Strophen strikt durchführt, und zwar so, dass es neben dem linearen Ablauf der Permutationen auch eine Übereinanderschichtung von deren unterschiedlichen gibt. Um den Ablauf der Reihen in der Zeit besser hörbar zu machen, koloriert Messiaen ihn auf dreierlei Weise: Prägung, Timbrierung und Akkordierung…

Komplexität des Notierten schlägt in eine aurale Faszination um, die in fast drei Jahrzehnten nichts eingebüßt hat: keine Umfärbung des Werks durch die seit 1960 verflossene Zeit ist eingetreten. Die von Messiaen in streng gegliederten rhythmischen Verläufen zum Irisieren gebrachte Klangpalette des groß besetzten Orchesters versöhnt Debussy mit Wagner über Schönberg: **ein Exempel von Zeitfarbenkunst**.

Weitere Skizzen und Bilder der unterschiedlichen Raum- und Aufführungssituationen in Kapitel 4_3 „Raum“, S. 284

June Card, Christine Ciesinski, Ensemble Schauspielhaus Düsseldorf, Bochumer Symphoniker, EK; Wien (Konzerthaus)

II Raum

Die klingende Raumzeit 1

Richard Wagner, *Götterdämmerung* III, Trauermusik, „Siegfrieds Tod“ (1876)

Wolfgang Rihm, *Dämmerung und Umriss für großes Orchester* (1985/87)

Die Geschichte der mehrstimmigen abendländischen Musik ist die einer Frontstellung: auf der einen Seite – im modernen Konzertsaal: auf etwa fünf Prozent von dessen Fläche – sind die Musikproduzenten vereinigt auf der anderen Seite – im modernen Konzertsaal: auf etwa 95% von dessen Fläche – die Musikrezipienten. An diese Gewaltenteilung haben wir uns seit der Etablierung des bürgerlichen Musiklebens mit seiner spezifischen Arbeitsteiligkeit so gewöhnt, dass wir sie für unabdingbar halten. Doch es ist an den immer wieder gewagten Versuch zu erinnern, dieses starre System aufzubrechen. Was im feudalen Zeitalter durch die venezianische Mehrchörigkeit, wie sie im 17. Jahrhundert in San Marco praktiziert wurde, zu einem Strang der geschichtlichen Musikentwicklung wurde, hat sich im 19. Jahrhundert durch eine Übernahme der Raumklangakustik von Kirchenbauten in den Konzertsaal als eher schmale Fluchtlinie erhalten: die Fanfaren des jüngsten Tags in den Requiem-Kompositionen von Berlioz und Verdi, die nach dem Willen der Komponisten den Zuhörer von allen Seiten in einer apokalyptischen Klangwelle beschallen sollen, sind herausragende Fixierungen des Sachverhalts. Andere Beispiele waren nicht weniger sinnenfällig. Während in Beethovens *Fidelio* auf dem Höhepunkt des Kerkerbilds die hinter der Szene erklingende Trompete die grenzversetzende Botschaft der Errettung verkündet, hat Gustav Mahler schon vor seinen Symphonien im *Klagenden Lied* dem Fernorchester eine Wirkung abgewonnen, die weniger auf eine außermusikalische Botschaft zielt als vielmehr auf eine Differenzierung des Klangmaterials mittels der bewusst eingesetzten Raumakustik. In unserem Jahrhundert haben sich die Versuche gehäuft, den Raum, in dem Musik erklingt, aus seiner vorgegeben starren Funktionalität zu befreien. Verbunden war dieses Unterfangen sowohl mit Beethovens Ansatz, über die Sprengung des Raums Botschaften der Erlösung (oder unserer Erlösungsbedürftigkeit) zu vermitteln, als auch mit Mahlers Bestreben, die Überschreitung der Konzertsaalgrenzen mit der systematischen Ausweitung des Begriffs Musikmaterial zu verbinden. Hingewiesen sei auf zwei der bedeutendsten Kompositionen der sechziger Jahre: Karlheinz Stockhausens *Momente* für Sopran, vier Chorgruppen und Instrumentalisten sowie Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*, mit der er sogar eine Philosophie der Zeit im Raum entwickelte (als „Kugelgestalt der Zeit“).

II Raum

Die klingende Raumzeit 2

Iannis Xenakis, *Terretektorh* für großes, im Raum verteiltes Orchester (1966)

Richard Wagner, *Parsifal* I, Verwandlungsmusik (1882)

Eine rein instrumentale Variante dazu hat Iannis Xenakis mit seinem Orchesterstück Terretektorh geschaffen, indem er die Entfesselung des Raums mit einer Demokratisierung des Begriffs Musikmaterial verband: einmal durch den partiellen Verzicht auf den die abendländische Musik auch in ihrer seriellen Phase beherrschenden Parameter der festen Tonhöhe, dem er glissierende Klangflächen entgegenstellte; zum anderen durch den obligaten Einbezug nicht-musikalischer Klangerzeuger in den orchestralen Apparat. Dieses Aufbrechen überkommener Einwandungen wird in einen indirekten Bezug zu Richard Wagner gestellt: zunächst die Trauermusik auf Siegfrieds Ermordung in der *Götterdämmerung*. Hier liegt der Fall vor, dass eine rhythmische Figur, Siegfrieds zuckendes Todesmotiv, sozusagen aus dem instrumentalen Umfeld hinauswächst und eine räumliche Vergegenwärtigung erfährt – szenisch ist sie Hagens (der Musik zufolge zweifachem) Todesstoß zugeordnet. Was ohne inhaltliche Bezüge aus einem solchen Motiv werden kann, wenn es nur musikmaterialiter durchgeführt wird, hat Wolfgang Rihm mit seinem Orchesterwerk *Aufzeichnung: Dämmerung und Umriss* gezeigt. Es ist eine Klangstudie über das geworden, was in Musik selbst geschehen kann, wenn sie den Bewegungsimpuls von Siegfrieds Todesmotiv quasi vereinnahmt. Wagner selbst hatte den entscheidenden Schritt in diese Richtung mit der Verwandlungsmusik im ersten Akt des *Parsifal* getan. Was vordergründig zur Unterhaltung des Opernbesuchers während eines Szenenwechsels dient, ist Voraussetzung für eine Philosophie der Musik geworden, die in ihrem zeitlichen Ablauf sogar den Raum gestaltet, in dem sie (nach dem Szenenwechsel) erklingt. Was im Theater unmöglich ist, wird im heutigen Konzert utopisch dem Konzertsaal anvertraut: jene Räumlichkeit zumindest tendenziell gegenüber der Enge eines Orchestergrabens im Opernhaus anschaulich zu manchen, die sie im Erklingen meint. Dabei ist das Orchester nach der von Xenakis in *Terretektorh* geforderten Ordnung aufgestellt, während der Chor der Gralsritter jene Postierung in den vier Himmelsrichtungen einnimmt, die seit dem Requiem des Hector Berlioz zur Grundlage unseres Hörens in Kategorien einer Raumklangästhetik geworden ist.

Skizze und Bilder der unterschiedlichen Raum- und Aufführungssituationen in Kapitel 4_3 „Raum“, S. 284

III Programm

1 Die Errettung der Welt oder Tod ohne Verklärung Emanzipation in Zuckungen Frauenfiguren in Wagners Musikdramen

Richard Wagner, *Lohengrin*-Vorspiel (1848)
Richard Wagner, *Der Fliegende Holländer* (1843), Sentas Ballade für Sopran und Orchester
Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (1865), Isoldes „Liebestod" für Sopran und Orchester
Richard Wagner, *Götterdämmerung* (1876), Brünnhildes Schlussgesang für Sopran und Orchester

Die letzten auf die Nachwelt gekommenen Gedanken Richard Wagners kreisten auffälliger Weise um das Weibliche. Gemäß den Tagebüchern Cosimas träumt Richard in der Nacht zum 10. Februar 1883, drei Tage vor seinem Tod, von der Mutter. In der Nacht darauf erscheint ihm die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient im Traum, und seiner Frau Cosima gesteht er in einer betont lockeren Wendung, ihm gingen nun all seine „Weibsen" durch den Kopf. Bestätigt wird das durch den Nachtrag, den die Tochter Daniela wohl unmittelbar nach Wagners Tod in das von ihrer Mutter Cosima am 12. Februar abgeschlossene Tagebuch setzte. Demzufolge träumt Wagner in den beiden letzten Nächten vor seinem Tod, Briefe von Frauen erhalten zu haben, auch einen seiner in die Entstehungsgeschichte von *Tristan und Isolde* involvierten Freundin Mathilde Wesendonck. Aus Angst vor der Eifersucht Cosimas habe er sie ungeöffnet gelassen. Aber nicht nur im Unterbewusstsein wurde Richard Wagner kurz vor seinem Tod von Frauengestalten heimgesucht, sie bewegten auch sein Bewusstsein. Aus Cosimas letzter Tagebucheintragung wissen wir, dass Wagner am Abend des 11. Februar der Familie aus Friedrich de la Motte-Fouqués Erzählung *Undine* vorlas, deren Vertonung durch E. T. A. Hoffmann 1816 den Beginn der deutsch-romantischen Oper markiert. Noch im Bett kommt er auf diese Wasserjungfrauen mit dem Drang nach dem Erwerb der menschlichen Seele zu sprechen und konstatiert Wohlgefallen: „Ich bin ihnen gut, diesen untergeordneten Wesen der Tiefe, diese(n) sehnsüchtigen." Wagners Bemerkung über diese Fabelwesen ist nicht zu verstehen als ein Blick des größten Mythenschaffers im 19. Jahrhundert zurück auf ein Mythologem, das er mit den Rheintöchtern allenfalls angedeutet hatte. Vielleicht hat Wagner nie eine „Undine" in Musik- und Bühnenwirklichkeit umzusetzen gebraucht, weil all seine Musikbühnen-„Weibsen" verkappte „Undinen" waren. Aus einem unumstrittenen Zeugnis der Tochter Isolde wissen wir, dass es am Vormittag von Wagners letztem Lebenstag zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten kam, weil Cosima sich gegen den Besuch einer Sängerin wehrte. Indigniert ließ Richard sich beim gemeinsamen Mittagessen entschuldigen und schrieb in seinem Arbeitszimmer an dem Fragment gebliebenen Aufsatz „Über das Weibli-

che im Menschlichen“, der den Abschluss seiner Abhandlung „Religion und Kunst“ bilden sollte. Kurz bevor er einen Herzanfall erleidet und gegen 15.30 Uhr in Cosimas Armen stirbt, notiert er als sein letztes Wort: „Gleichwohl geht der Prozess der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich. Liebe – Tragik.“ Gleichwohl? Nur unter ekstatischen Zuckungen? Das war aus der Perspektive dessen gesprochen, der im anderen Geschlecht zwar sehnsüchtige, aber doch letztlich untergeordnete Wesen der Tiefe sah. Wagner war ihnen, auch biographisch betrachtet, immer jovial gut gesinnt, künstlerisch hat er ihnen seit dem *Fliegenden Holländer* eine ganz bestimmte Funktion zugeschrieben: Erlöserin des Mannes zu sein. Und in seinem letzten musikdramatischen Werk, dem in doppelter Wortverknotung als Bühnenweihfestspiel gegen jede normale Betrachtungsweise sich abschottenden *Parsifal*, hat die Frau nicht einmal mehr diese dramaturgisch funktionale Bedeutung, da tritt der Mann selbst in einer intendierten *unio mystica* zwischen Parsifal und Christus. als Erlöser der Welt auf. Das ist weniger heilsgeschichtlich als machtpolitisch zu verstehen, denn Parsifal ist keiner Hilfe mehr bedürftig, seit er durch Mitleid wissend zur Herrscherfigur geworden ist, den Außenseiter in sich selbst überwunden hat – vergleichbar dem späten Wagner, der sich 1876 – von Karl Marx als „Staatsmusikant“ bezeichnet – mit dem *Ring des Nibelungen* in Bayreuth sein privat mythologisches Pendant zu dem durch Bismarck von oben gegründeten Deutschen Reich schuf.

III Programm

2 „SPES CONTRA SPEM“

Klaus Huber, *SPES CONTRA SPEM*, Contra-Paradigma für Sänger, Schauspieler und großes Orchester, Auftragswerk des Landes NRW (1987/88), UA

In seinem Aufsatz Über die Bestimmung der Oper berichtet Wagner 1871 von einer Erfahrung, die seiner in der Sentaballade aus dem *Fliegenden Holländer* rudimentär entwickelten, in Isoldes Liebestod und Brünnhildes Schlussgesang dann paradigmatisch geschaffenen Kunst-Idealität diametral entgegenstand. In Dresden hatte er oft seine erste Senta, die große Tragödin Wilhelmine Schröder-Devrient, als Leonore in Beethovens *Fidelio* gehört. Nach seinem Bericht pflegte sie im Quartett des zweiten Akts, wenn das Drama seine Peripetie erreicht, das letzte Wort in der an Pizarro gerichteten Warnung nicht zu singen, sondern zu sprechen: „Noch einen Laut, und du bist tot“. Auf Wagner hat dieses Durchbrechen der Gesangslinie, ausgeführt mit einem „grauenvollen Akzent der Verzweiflung“, größten Eindruck gemacht – und zugleich eine Abwehrreaktion hervorgerufen: „Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äußerte sich auf jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit bestand darin, dass wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die

eine die ideale und die andere die reale war. Offenbar war die ideale für einen Augenblick unfähig, eine Last zu tragen, welche sie nach der anderen entlud: da Musik so gern ein ihr innewohnendes lediglich pathologisches Element zugesprochen zu werden pflegt, so durfte es überraschen, gerade an diesem Beispiele zu erkennen, wie zart und von reiner idealer Form ihre wirkliche Sphäre ist, weil … reale Schrekken der Wirklichkeit sich nicht in ihr erhalten" können. Eine höchst aufschlussreiche Stelle. Wagner billigt der Musik zwar zu, als Ausdrucksträger pathologischer Seelenzustände zu fungieren. Den Ausdruck extremer Wirklichkeit aber verschließt er ihr. Um im *Fidelio* den Punkt ohne Wiederkehr, die Möglichkeit des ganz banalen Sterbens durch eine Pistolenkugel, in das Kunstwerk zu integrieren, muss das Wort als gesprochenes sich aus dem komponierten Zusammenhang von Tonhöhenverläufen, aus Harmonik, Rhythmus und Klangfarbe lösen. Was Wagner da als Ausnahmestatus der Gestaltung im *Fidelio* zubilligte -autorisiert durch eine bedeutende Heroine –, war für sein eigenes Schaffen indes eine Tabugrenze, die er zu überschreiten nie bereit war. Die musikalische Ausformung pathologischer Zustände hat er wie kein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts bewältigt, aber „reale Schrecken der Wirklichkeit" hat er zugleich in seiner Musik verdrängt, mit dem Klangmantel „reinster Idealität" zugedeckt. Wie kanonisch diese Tradition durch die Bayreuther Gralshüter nach Wagners Tod auch fortgesetzt wurde, so hat es doch immer wieder Versuche gegeben, die Schrecken der von Wagner musikalisch verdrängten Realität ans Tageslicht zu befördern – wenn im sogenannten Dritten Reich die Trauermusik auf Siegfrieds Ermordung bei Staatsbegräbnissen gespielt wurde, auch wenn der zu Grabe Getragene ein Opfer dieses Herrschaftssystems war, drängte die Wahrheit sich durch das vertuschende Ritual. Und Francis Ford Coppolas Einfall, in seinem Film *Apocalypse now* den Angriff amerikanischer Kampfhubschrauber auf ein vietnamesische Dorf durch das Stimulans des Walkürenritts aus der *Ring*-Tetralogie in seinem ganzen inhumanen Wahn anzuprangern, ist ein anderes extremes Beispiel für das reale Nachwirken einer Musik, die von ihrem Autor der Idealität zugeordnet worden war, in die Wirklichkeit.

Etwas ganz anderes versucht Klaus Huber in *Spes contra spem*. Wenn er über eine Collage aus Wagners *Götterdämmerung* Sinnzusammenhänge aus anderem Kontext setzt, ist das methodisch komplementär jener Übermalung von Hiroshima-Photos, mit denen der Maler Arnulf Rainer den alten Schrecken durch die neue Deckschicht in eine weltliche Epiphanie zwingt: denn was ist, nach Rilke, das Schöne „als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, / uns zu zerstören"? Den Schrecken des alten Schönen zur Anschauung zu bringen: das ist ein Arbeiten an unserem Kulturerbe, eingebunden in Ernst Blochs Wort vom „Nachreifen der Kunst in ihrer Wirkungsgeschichte". Das darf nicht verstanden werden als die mechanische Perpetuierung des Musikbetriebs, sondern als dessen Entmythisierung. Der Strukturalist und Ethnologe Claude Lévi-Strauss hat in seinem Hauptwerk *My-*

thologica eine verblüffende Analogie zwischen der Musik und dem Mythos nachgewiesen. In dem von ihm erstellten Achsenmodell einer Weltdeutung erkennen wir als kategoriale Einheiten mathematische Entitäten, natürliche Sprachen, musikalische Werke und Mythen. Das Koordinatensystem von Musik und Mythos erklärt er so: „Im Fall der Musik ist die Struktur gewissermaßen vom Sinn losgelöst und dem Laut verhaftet; im Fall der Mythen ist die Struktur vom Laut losgelöst und dem Sinn verhaftet …“

Die Arbeitshypothese von Levi-Strauss lautet nun verkürzt so: die Abstraktionen in der Mathematik haben weder Laut noch vorgegebenen Sinn. In der Welt der Klangsprache dagegen gibt es mehr lautbetonte und mehr sinnbetonte Erscheinungen; die Musik hat zugunsten des Lauts ein Sinndefizit, der Mythos zugunsten des Sinns ein Lautdefizit. In den Sprachen dagegen herrscht ein Gleichgewicht zwischen Sinn und Laut. Musik und Mythos sind in diesem Koordinatensystem komplementäre Strukturen: „Die Musik ist Sprache minus Sinn; und so verstehen wir, dass der Hörer, der zunächst ein sprechendes Subjekt ist, sich unwiderstehlich getrieben fühlt, diesen fehlenden Sinn zu ergänzen. …Dasselbe gilt für den Mythos: die Übertragung, die sich hier in Richtung auf den Sinn vollzieht, erklärt, dass der Mythos, auf seine rein semantische Realität reduziert, sich als Bedeutungsträger von seinem sprachlichen Träger ablösen kann.“

MODELL B
Rheingold und Das Schweigen der Sirenen

Perspektive Wagner mit und ohne Bayreuth

Zwei Exklusiv-Aspekte der Bayreuther Wagner-Interpretation und Bayreuther Wagner-Rezeption sind dem Modell Bayreuth einzig verblieben:

A ausschließliche Aufführung von Werken Richard Wagners (von *Holländer* bis *Parsifal*) und
B der sogenannte verdeckte Orchestergraben („mystischer Abgrund“)

Drei Aspekte zur ursprünglichen Festspielidee Richard Wagners stehen erneut zur Diskussion:

1. Thema: **Neue Musik**
Es sei lapidar festgestellt, dass Wagners Werke und seine Musik eben nicht mehr neu sind, sie könnten bestenfalls aktuell sein…. (siehe auch Punkt 2)

siehe in diesem Zusammenhang Kap. Wagner und … und Kap. 4_3: S. 278

Genau zu verfolgen ist, dass Wagners Werk sich – abgesehen von den bahnbrechenden Anfängen – durch die **musikalische** Bayreuther Aufführungstradition in den meisten Fällen gerade nicht erneuerte oder wegweisend war, sondern bezeichnenderweise durch ganz andere Interpretations- und Aufführungszusammenhänge an anderen Orten und Räumen unter anderen Rahmenbedingungen und programmatischen Voraussetzungen.

2. Thema: **Verdeckter Orchestergraben – Unsichtbares Orchester**
Es gilt sich immer bewusst zu machen, dass spätestens seit Erfindung der Mikrophonie und des Lautsprecherklanges der „mystische Abgrund“ (verdecktes, unsichtbares Orchester) eine Art Anachronismus darstellt:

Die Idee des indirekten Orchesterklanges (*Parsifal* war selbstverständlich im Hinblick auf die akustischen Verhältnisse des Bayreuther Festspielhauses zugeschnitten) ist historisch eingeholt worden von der technischen Entwicklung der Mikrophonie resp. des Lautsprecherklanges. Nicht zuletzt durch diese technischen Neuerungen (erinnert sei auch an die großen Fortschritte im Instrumentenbau. Noch zu Wagners Zeiten bestand eine Hauptmotivation pro „verdecktes Orchester“ darin, störende Nebengeräusche der Instrumente zu eliminieren!) fand ein immenser Paradigmenwechsel statt:

Die Vorstellung von „Klang“ (Sound) wandelte sich aufgrund der technischen Veränderungen vom vermischten, versteckten/verdeckten und verstellten Klang mehr und mehr in Richtung

- offengelegte Klangstrukturen,
- analytisch geprägte und erprobte Klänge,
- detailgeschärfter Klang zur musikalischen Verdeutlichung eines sichtbar (einsehbar) wie direkt hörbaren (eben plastisch-durchhörbaren) Orchesterklanges,
- kurz: „Spaltklang“ statt „Mischklang“.

Damit soll nicht gesagt werden, dass eine Interpretation besser oder authentischer ist, je weiter sie sich vom ursprünglichen Aufzeichnungsmedium oder konzipiertem Werkcharakter entfernt, vielmehr, dass durch verschiedene Veränderungen und Entwicklungen (eben durch Instrumentenbau, Mikrophonie- und Lautsprechertechnik, sowie Veränderung des Rezeptionsverhaltens) sich die Perspektive eines Werkes, die Produktion (Interpretation!) und damit auch die Rezeption von Musik verändern.

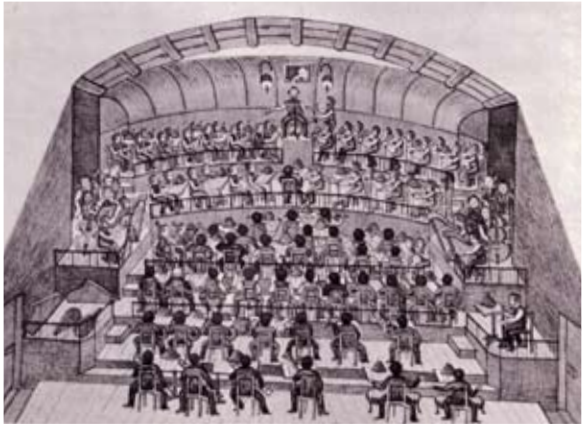
3. Neue stilbildende Ausdruckformen? Alternativmodell Bayreuth?

Im Zuge der Entwicklung und Konsolidierung der Bayreuther Festspiele entstand eine Festival-Struktur verbunden mit einem bestimmten ritualisierten Rezeptionsverhalten, welches sich nicht mehr wesentlich von anderen vergleichbaren Festivals unterscheiden ließ.

Aus dem Alternativmodell, einer Werkstatt für lebendiges Musiktheater, wurde eine genormte, touristisch geprägte Wagnerianer-Weihestätte.

Es ist zu fragen, ob es nicht gerade die sogenannten Festspielbedingungen (Proben- und Aufführungsrahmenbedingungen und der Raum Festspielhaus) sind, die die Suche nach Wagners Aktualität hemmen. Sie scheinen den Blick zu verstellen und jede Auseinandersetzungsmöglichkeit (mit neuem Stoff und radikaleren Interpretationsansätzen, Konfrontation mit neuer Musik, anderen Raumbedingungen und alternativen künstlerischen Rahmenbedingungen) zu verhindern.

Gerade weil zu Werk und Wirkung Richard Wagners in und außerhalb von Bayreuth vieles und fast alles gedacht, gesagt und geschrieben wurde, sei als kleiner Beitrag zum aktuellen Diskurs das Projekt *Rheingold und Das Schweigen der Sirenen* vorgestellt:



Orchestergraben des Bayreuther Festspielhauses („mythischer Abgrund“), Postkarte 1882

Rheingold
und
Das Schweigen der Sirenen

Ein Musik-Installations-Projekt in zwei Teilen an zwei Orten

Programm

1. Teil
ORT/RAUM: NN

Richard Wagner — ***Das Rheingold***
in raumszenischer Installation

2. Teil
ORT/RAUM: NN — ***Das Schweigen der Sirenen***
szenisches Projekt in vier Aufzügen

Die klassisch antiken Elemente Feuer, Wasser, Luft, Erde… die symbolische Handlung um die Elemente Wasser, Metalle, Luft, Schall, Elektrizität, die kunsttheatralischen Elemente Musik, Bild, Licht, Bewegung, Dynamik sind die Aspekte, die im Vorabend von Richard Wagners Bühnenfestspiel *Das Rheingold* angelegt sind und die im Projekt *Das Schweigen der Sirenen* weiterentwickelt werden.

Tradierte Stoffe werden mit neuen Werkaspekten, Räumen, Klängen und Licht in Spannung gesetzt und als erlebbare Antworten für die Gegenwart definiert.

Die originale und verfremdete Wagnersche Werkgestalt von Teilen/Passagen aus *Rheingold* und *Götterdämmerung* wird mit heutigen Klängen befragt und befrachtet und sowohl mit werk-immanenten wie theatralischen Konsequenzen verschränkt.

Dabei verändert sich das Material in dem Maße, wie sich der Hör- und Blickwinkel auf Wagners Werk verändert. Die Szene und Raumlösung erweitert anschaulich die Perspektive des Gesamtkunstwerks.

Wagners Wirkung und Aktualität wird gleichsam aus unterschiedlichen Blickwinkeln für die Gegenwart erschlossen.

1. Aufzug (ca. 30`)

Richard Wagner

Das Rheingold
Vorspiel und erste Szene: Rheintöchter (nah) und Alberich (fern), 15`
Der akustische Urgedanke Wagners ist die Erfindung des Klanges vom Einzelton bis zur Ausformung der Obertonreihe zu einem lebendigen Es-Dur-„Cluster“: Die Geburt des Dreiklanges in 136 Takten stationärem Es-Dur.
„Nur wer der Minne Macht entsagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold.“

Morton Feldman

Voices & Instruments I (1972)
für 3 Soprane (= 3 Rheintöchter) und Instrumente, 15`

2. Aufzug (ca. 45`)

Wolfgang Rihm

Klangbeschreibung II (innere Grenze), 1987
Textworte aus dem Gedicht „Der Wanderer und sein Schatten“ von Friedrich Nietzsche für 4 Frauenstimmen (3 Soprane = 3 Sirenen im Zentrum und ein Mezzosopran, räumlich getrennt) und Instrumente, ca. 35´
„Drei Klanggruppen, in den Raum gespannt. Der Hörer sitzt im Hirn des Klangs. (Zuckungen, Reflexe …) Vorn die Anschauung: ein Text, der das Fassen des Gerade-noch-Erreichbaren befiehlt …“
„Am Ende von Klangverspannungen und Verläufen stehen (inverse Initialen, aus der Zukunft als einer rückläufigen Vergangenheit zurücklesbare Großschriftzeichen) die wenigen noch – oder schon – erkennbaren Ton-Worte. Vier Frauen, eine Art mehrkehlige Urmutter, klingen sie herauf.“
(Wolfgang Rihm)

Richard Wagner

Das Rheingold
aus 4. Szene: ERDA
„Weiche Wotan, weiche!“, ca. 10`
„Wie alles war, – weiss ich; wie alles wird, wie alles sein wird, – seh’ ich auch: der ew’gen Welt Urwala, Erda, mahnt deinen Muth. Drei der Töchter, urerschaff´ne, gebar mein Schoss. Was ich sehe, sagen dir die nächtlichen Nornen.“

Pause

3. Aufzug (ca. 60`)

György Kurtág

Kafka-Fragmente (1985/86)
für Sopran und Solovioline, 1. Teil, 30`
„Von einem gewissen Punkt gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.“
„Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot…“

Richard Wagner

Götterdämmerung
Vorspiel: Nornenszene, 15`
Die drei Nornen: *„Zu locker das Seil, – mir langt es nicht! Soll ich nach Norden neigen das Ende, straffer sei es gestreckt! – Es riss! Es riss! Es riss! Zu End` ewiges Wissen! Der Welt melden Weise nichts mehr. Hinab! Zur Mutter! Hinab!“*

György Kurtág

Kafka-Fragmente
für Sopran und Solovioline, 2.Teil, 25`
„Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schließlich kann man es vorausberechnen, und es wird Teil der Zeremonie.“

4. Aufzug (ca. 45`)

Richard Wagner

Das Rheingold
Geräusch-Musiken der Nibelungen
für Tonband, ca. 5`
„9 kleinere Ambosse rechts, links und im Hintergrund, 6 grössere rechts links hinten voneinander entfernt, ein ganz grosser im Hintergrund, ein ganz grosser rechts, ein ganz grosser links“,
Partiturangaben „Das Rheingold“, S. 157

Hildegard von Bingen

Hymnen, Antiphonen und Sequenzen
für drei Frauenstimmen, ca. 12`
Responsorium: *„O vos, felices radices, cum quibus opus miraculorum, et non opus criminum, per torrens iter perspicuae umbrae plantatum est.*
Et o tu, ruminans ignea vox, praecurrens limantem lapidem, subvertentem abyssum, gaudete in capite vestro.
Gaudete in illo, quem non viderunt in terris multi, qui ipsum ardenter vocaverunt.
Gaudete in capite vestro.“

Richard Wagner

Das Rheingold
Finale in einer Fassung für drei Rheintöchter (2 Soprane, 1 Mezzo), Loge (Tenor), sechs Harfen, Pauke und Streichquintett, ca. 5`
Loge: *„Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen. Fast schäm' ich mich, mit ihnen zu schaffen …“*
und drei Rheintöchter: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: falsch und feig ist, was dort oben sich freut!“

György Kurtág

Samuel Beckett: What is the word, op. 30b
für Altstimme, fünf Vokalsolisten und Kammerensemble (1991, 17`

Samuel Beckett

ATEM
Theaterszene (1969/70), 5`

Dunkel Dann

1. ***Schwache Beleuchtung der Bühne, auf der verschiedenartiger, nicht erkennbarer Unrat herumliegt. Etwa fünf Sekunden lang.***

2. ***Schwacher, kurzer Schrei und sofort danach gleichzeitig Einatmen und allmählich aufhellende Beleuchtung bis***

   zu dem nach etwa 10 Sekunden gleichzeitig zu erreichenden Maximum. Stille, etwa 5 Sekunden lang.

3. ***Ausatmen und gleichzeitig allmählich dunkelnde Beleuchtung bis zu dem nach etwa 10 Sekunden gleichzeitig zu erreichenden Minimum (Beleuchtung wie bei 1.) und sofort danach Schrei wie vorher. Stille, etwa fünf Sekunden lang.***

Dann Dunkel
Unrat: nichts steht, alles liegt verstreut herum.

Schrei: Moment eines auf Tonband aufgenommenen Vagitus.
Wichtig ist, daß beide Schreie identisch sind und daß Beleuchtung und Atemgeräusch genau übereinstimmend zu- und abnehmen.

Atem: verstärkte Tonbandaufnahme.

Maximum der Beleuchtung: nicht zu hell. Wenn 0 = dunkel und 10 = hell, so sollte die Beleuchtung von 3 bis 6 zunehmen und entsprechend abnehmen. (S. Beckett)

Gesamtdauer 2h, 45´ und 2 x 20 Minuten Pause

MODELL C
Aufführungsmodul für Berlin: Eine Reise zu Wagner

Dieses Projekt bezieht das Programm bis hin zur Auswahl und Transkription einiger Wagner-Kompositionsteile direkt auf bestimmte Orte und Räume.

Eine Reise zu Wagner
Festspiel für das 21. Jahrhundert in 10 Passagen
an Berliner Schauplätzen

Präambel:
Um Musiktheater aus den Konventionen der tradierten „OPER“ zu erlösen, schuf Wagner sein eigenes Musikdrama. Dieses Musikdrama Richard Wagners wiederum heute für weiterführende musikkonzeptionelle Ebenen und neue Interpretationsansätze zu öffnen, ist das Leitmotiv von *Eine Reise zu Wagner*.
Das Projekt *Eine Reise zu Wagner* versteht sich als eine heutige Möglichkeit der Annäherung an Wagners Werk und Wirkung. Distanz, Ferne, Verdrängung – Nähe, Intensität, Identifikation sind Begriffs-Metaphern, die die unterschiedlichen und wechselnden Pole und Ansätze beschreiben können. Die Werke *Lohengrin, Rheingold* und *Parsifal* bilden dabei musikalische Keimzellen wie inhaltsübergreifende Metaphern zur Musik der Gegenwart.

Der räumlichen Ausweitung auf theatralische Nicht-Theater-Schauplätze in Berlin (siehe Liste der Orte/Räume) ist gegenübergestellt die Kombination von größeren und kleineren musikdramatischen Ausdrucksformen, ein Wechselspiel von Klangfülle („Sonorität“) und Substanz. Der Kontrast von live-Musik-Theater im RAUM und digitaler Spiegelung (Video-Ton) schafft sowohl äußerste Nähe wie intendierte Distanz (ENTFERNUNG).

Eine Reise zu Wagner
Festspiel für das 21. Jahrhundert in 10 Passagen
an Berliner Schauplätzen

Stationen, Räume, Passagen O – X

Station 0
Berliner Oper/Umkreis: U-Bahnhof-Tunnel-Innenraum-Tiefgarage

Station I
Schloss Charlottenburg, Park

Station II
ICC-Passage Unterführung

Station III
Schillertheater

Station IV
a) Elisabethenkirche (Karl Friedrich Schinkel 1832–34), Invalidenstraße

Station IV
b) Zionskirche, Zionskirchplatz

Station V
Postbahnhof, am Ostbahnhof

Station VI
ehem. Rundfunkzentrum, Nalepastrasse

Station VII
BEWAG-Standort Kraftwerk Rummelsburg

Station VIII
Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Innenhof des Bendlerblockes Stauffenbergstr.

Station IX
Flughafen Tempelhof und Eingangshalle oder Außen-Situation

Station X
Berliner Oper
Finale
„Schlussgesang“

Eine Reise zu Wagner

Festspiel für das 21. Jahrhundert in 10 Passagen

Idee:

Wagner-Passagen in die Historie und Gegenwart von Berlin

Zum Thema Wagner wird eine spektakuläre, städtische „Wallfahrt“ – anknüpfend an Wagners legendären Essay „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ – in Szene gesetzt. Eine mythisch-theatralische Gesellschaft – im Zentrum: Wagners Werk – hält Einzug in eine Stadt. Mehrere spannende Orte und Schauplätze im Osten und Westen in Berlins werden ausgewählt und mittels einer für Opernbesucher ungewöhnlichen Programmkonzeption zu einem Projekt verschweißt. Leitmotiv der Reise in 10 Passagen ist die „Mobilität“ von Interpreten (Solisten, Chöre und Orchester) und Rezipienten (Berliner und internationales Publikum). Schnittpunkt und zentrales Spannungszentrum der Einzelstationen in Berlin bilden: der symbolische Ort, der konkrete Raum, die programmdramaturgie *Wagner und …* und die raumspezifische Realisierung.

Titel des Wagner-Buches: „Eine Wallfahrt zu Beethoven“

Stoff:

Originales und transkribiertes Wagner-Material und zeitgenössische musiktheatralische Korrespondenzen für den RAUM

Raum:

Tradierte Orte (Schloss, Theater, Kirche), Orte von Mobilität, Verwaltung und historischer Symbolik (Flughafen, Tiefgarage, Gedenkstätten)

Neue Orte und Räume, befragt mit konzeptioneller Produktivität und theatralischer Phantasie, regen gleichermaßen dazu an, mit tradierten Stoffen, Räumen, Klängen, Worten und Licht offen umzugehen und sie als erlebbare Antworten für die Gegenwart zu definieren.

Eine mythische Gesellschaft (aus Wagners *Der Ring des Nibelungen*) hält Einzug in die Stadt-Gegenwart Berlin 2008.

Realisierungskonzept:

Die Wagner-Reise führt uns an neue Orte, in neue Räume und an neue Klang-Schauplätze. Die neue Aufführungssituation, die Nähe zum Klang, zum Gesang, zur Sprache schafft eine unmittelbare und intensivere Berührung mit dem Geschehen. Musik, Raumlösung und Installation erweitern anschaulich die Perspektive des Gesamtkunstwerks. Wagners Wirkung und Aktualität wird in diesem Aufführungs-Kontext gleichsam aus neuen Wahrnehmungswinkeln für die Gegenwart erschlossen.

Die originale und bearbeitete Wagnersche Werkgestalt wird mit aktuellen, musikimmanenten und sprachlich-theatralischen Konsequenzen verschränkt. Das WERK wird mit heutigen Klängen konfrontiert und mit Texten „befragt“…

Neben Wagner stehen folgende Komponisten und Autoren im programmatische Fokus:

Edgard Varèse, Olivier Messiaen, Eric Satie, Morton Feldman, Hildegard von Bingen, Bernhard Lang, Salvatore Sciarrino, Wolfgang Rihm, Gérard Grisey, Beat Furrer, Bruno Liberda, Franz Kafka, Heiner Müller, Ernst Jandl. Sie verändern und öffnen das Wagnersche Material in dem Maße wie sich der Hör- und Blickwinkel erweitert.

Eingelöst werden soll die postulierte Aktualität von Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“.

STARKE SCHEITE SCHICHTET MIR DORT AM RANDE DES RHEINS ZU HAUF!
Die Musik Richard Wagners konfrontiert mit Kompositionen des 20. Jahrhunderts

Friedrich Kittler im Gespräch mit EK und BB (nn)
Erstmals publiziert in: DER RING AM RHEIN-Deutsche Oper am Rhein und Oper der Stadt Köln, herausgegeben von Wolfgang Storch, Düsseldorf 1990

Kittler:
Warum ist der Raum das Wichtigste an Wagner?
Warum ist der Raum das Wichtigste an Klokes Wagner?

Kloke:
Wagners Material als ein vielfältiges räumliches Experimentierfeld zu sehen, ist die Herausforderung dieser Projekte mit und um Wagner. Mit seinen Raumphantasien fasziniert mich Wagner am meisten. Er schafft ja imaginäre Räume mit seinem musikalischen Material, und diese imaginären Räume brechen dann manchmal durch und entwickeln sich zu realen Räumen. So liegt es eigentlich nah, Wagners Material einmal wörtlich zu nehmen und diesen imaginären Raum dort, wo er sich besonders abzeichnet, nach außen zu kehren und damit zu experimentieren.

Kittler:
Es geht also nicht darum, wie man den ersten Satz missverstehen könnte, dass diejenigen, die nicht komponieren oder zumindest nicht ex officio komponieren, sich über die Kompositionen, die geschriebenen, hermachen und wild einfach eine neue subjektive Perspektive anlegen, sondern es geht darum, dass Sie Wagner gleichzeitig in das Jahrhundert hineinkatapultieren, in dem seine tätigen Imaginationen uns zugleich tätig real gemacht werden können.

Kloke:
Ja, ganz klar. Diese Erkenntnis resultiert aus einer langen Beschäftigung mit der Wagnerschen Musik. Ich habe zum Beispiel erst angefangen, Wagner im heutigen Sinne zu programmieren, nachdem ich die ganze Opernmaschinerie im Theater einmal erarbeitet und gesehen habe, dass bestimmte Felder, vor allem musikalische Felder, in Wagners Werk für die heutige Zeit neu beleuchtet werden müssten. Und das Interessanteste für mich sind dabei eben die Felder, wo Wagner mit Räumen experimentiert, wo er Klänge in neue Räume setzt, die er dann wieder auf diese inneren, auf diese imaginären Klänge zurückspiegelt. Die Klänge werden *beschwert*, die Klänge werden verändert in eine bestimmte Richtung. Es kommt also mehr auf die psychologischen Zusammenhänge an, auf das Mach-Werk, das Wagner mit seinem musikalischen Material konstruiert.

BB:
Könnte man das so auf den Punkt bringen – da Sie gerade den konventionellen Opernbetrieb erwähnt haben: genauso wie Bayreuth den konventionellen Opernbetrieb transzendiert, übersteigt Wagners Werk den Ort und die Konzeption Bayreuth selbst dahingehend, dass die Möglichkeiten, die im Werk angelegt sind, erst heute eingelöst werden können, eben in einer Freisetzung des Musikbetriebes aus „Häusern", aus festen Einrichtungen? Ich denke da zum Beispiel an die Kopplung von Xenakis` *Terretektorh* mit der Verwandlungsmusik aus *Parsifal* I. Akt im „Wagner und … 2"-Konzert. Ich glaube, dass beide Werke prinzipiell völlig unabhängig von einem Raum existieren und gespielt werden können, weil sie – Xenakis ja schon in seiner Orchesteraufstellung – selbst einen Raum erzeugen, von Ton-Räumen gar nicht zu reden.

Kloke:
Sicher ist es so, dass das Wagnersche Werk über Bayreuth hinausgewachsen ist und noch weiter hinauswächst. Das ist das eigentliche Problem der Aufführungspraxis in Bayreuth. Dass man mit dem sogenannten „verdeckten Klang", den Wagner ja geschaffen hat, auch grundsätzlich nicht mehr klar kommt, weil dieser verdeckte Klang nur für *Siegfried, Götterdämmerung* und *Parsifal* gilt: die früheren Stücke haben damit gar nichts zu tun, weil sie für ein „offenes" Orchester geschrieben worden sind …

Was mich aber mehr interessiert, und insofern komme ich auf das zweite Projekt der „Wagner und …"-Reihe, bestimmte Dinge, die bei Wagner wichtig sind und vielleicht bisher von der musikalischen Aufführungspraxis unterbelichtet wurden, durch bestimmte Werk-Kombinationen in neue Zusammenhänge zu bringen. Wenn es zum Beispiel darum geht, den Trauermarsch oder die Ermordung Siegfrieds aus dem 3. Akt der *Götterdämmerung* nicht unbedingt zu zeigen als ein hehres Musikstück, das mit großem Pathos den Leuten einen Schauer über den Rücken laufen lassen soll, sondern vielmehr: wenn man das nimmt und realisiert als eine Aneinanderreihung von kaputten Rhythmen, gerät das Stück zu einer Art Suggerierung von Pathos, was eben durch eine Art von Übersteigerung durch Wiederholung deutlich gemacht wird.

Wenn wir nun die Trauermusik kombinieren mit einem zeitgenössischen Stück, wie zum Beispiel mit *Dämmerung und Umriss* von Rihm, dann wird dieses Verfahren der Klang-Suggestion, das nicht auf Aufklärung oder musikalischer Vertiefung beruht, sondern auf Überwältigung, dann wird dieses Verfahren aufgedeckt.

Im zweiten Falle interessiert mich, die Aufführungspraxis der Wagnerschen Musik – die Verschmelzung des Klangs – quasi konstruktiv zu konterkarieren. Indem bei der Verwandlungsmusik nach den Worten „Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit" die Musiker aus ihrem Gruppenverband herausgelöst werden und jeder individualistisch unter das Prinzip der rhythmischen und harmonischen Gleichschaltung gestellt wird, wird ein neuer Raumklang produziert, für den der Architekt Xenakis aber eine ganz andere Art von Orches-

teraufstellung erfand. Durch diese Kombination wird eine unglaubliche Hörweise und Erlebnisfähigkeit dieser Art Musik deutlich. Das kann die Opernbühne gar nicht leisten.

Kittler:
Sie sagten jetzt eben, ein hehres Musikstück, und ich mit meinen germanistisch geschädigten Ohren habe beide Schreibweisen ausprobiert, mit Doppel-„e“ und mit „eh“.

Sie hatten wahrscheinlich mit „eh“ im Auge. Das ist eine Frage, die mich sehr beschäftigt und die einen großen Kontext abgäbe: die veränderten Hörgewohnheiten. Wie kommt es eigentlich, dass im 19. Jahrhundert so ein dünner Engpass nicht des signifikanten, aber des musikalischen Signals, wie das Loch im Bayreuther Orchestergraben, zureichend war oder wie kommt es, wahrscheinlich aufzeichnungstechnisch, dass eben Raumklang so selten auskomponiert worden ist, dass andererseits Xenakis sich einen Ortraum des Zuhörers im Orchester als polyphones und polyräumliches Gebilde vorstellen kann? Ich habe mich einigermaßen kundig gemacht über die Riesenunterschiede und die neuen Sachen, die aufgetaucht sind im Kontext der militärischen Ortung, was im Ersten Weltkrieg dann extrem entfaltet worden ist. Hornbostel, Erich Maria von, der große Musikwissenschaftler, stand eigens an der Front mit riesengroßen Trichtern an seinen Ohren, und hat als Musikwissenschaftler 1917 an der Westfront zum ersten Mal Artillerie geortet.

Wohingegen dieses homogene Orchester des 19.Jahrhunderts, das dann durch den Wagnerschen Trichter hindurchgeschickt worden ist, einem vorkommt, wie ein noch nicht auf Ortung bezogenes Heeressystem, sondern wie eines, das einfach als Ballung der Division, als Ballung der Streicher, Holzbläser – und was weiß ich noch – erscheint, dass also jetzt im 20. Jahrhundert die Militärsituation und andere realhistorische Momente das Hören so verändert haben in der Merkwelt, wie man so hübsch sagt, dass die akustische Praxis auf eine Notwendigkeit von heute reagiert.

Kloke:
Die militärische Komponente kommt ja besonders zum Augen- und Ohrenschein zu Beginn des 2. Aktes der *Götterdämmerung*, wo von verschiedenen Seiten die Stierhörner Hagens auf das Volk akustisch einstürzen. Ich hatte in Freiburg, als ich eine Art Raumkonzert in einer riesigen Stadthalle in Szene gesetzt hatte, auf der Basis des 2. Aktes der *Götterdämmerung* ausgewählte Musikstücke wie *Sacrae Symphoniae* von Gabrieli, *Arioso* von Detlev Müller-Siemens, *Catacombae, Sepulchrum Romanum* von Mussorgskij und *The Unanswered Question* von Charles Ives', also alles Raum-Musiken, miteinander kombiniert und gleichsam „wörtlich“ genommen: die Faszination, Klänge in Räume zu setzen, aber auch Massenmechanismen aufzuzeigen. Wenn sich in solch einem RAUM 2500 Menschen befinden, dazu 400 Mann Chor, 150 Mann Orchester spielen und agieren, und wenn dann diese Raum- und Fernmusiken gleichsam multiphonal erklingen, dann hat

der Zuschauer oder Zuhörer sich mit diesen Gefühlen, an die er auch bestimmte Bilder und historische Phänomene knüpft, auseinanderzusetzen.

Zu Beginn dieses Konzertes wurde übrigens als Entrée *der Samstags-Gruß* für 4 Orchestergruppen von Stockhausen gespielt und schlug gleichsam plakativ den Bogen zu *heute*: wo 4 Blechbläsergruppen, die bei Wagner noch vereinzelt auftreten, hier nun kollektiv ihre Stürze in die Höhe heben und wieder senken, diese Wucht eines Klanges zu verdeutlichen, der jetzt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz andere Dimensionen bekommen hat, war das Klang-Leitmotiv des ganzen Abends.

Weshalb hat denn die konventionelle oder traditionelle klassische Musik Europas so zögerlich mit RAUM operiert?

Kittler:
Die Speicherbarkeit natürlich, die mir der Hauptgrund zu sein scheint, weil es schon schlimm genug war, eine Partitur aufzuzeichnen, und das scheint mir auch der Grund zu sein, weshalb sich diese Klangeffekte weniger im Bereich der großen von Adorno geliebten Musik im 19. Jahrhundert entwickelt haben, sondern eher auf diesem etwas plakativen Seidenfaden der Oper, eher in der Aufführungspraxis als auf der Seite der musikalischen écriture, der musikalischen Schrift, weil die das nicht erlaubte.

Kloke:
Ja, oder in der Kirchenmusik, denkt man an die Venezianer. Aber das ist immer nur eine Schicht, die entweder dynamische Konsequenzen zur Folge hat – dass man durch Entfernung des Klanges im Raum bestimmte Abstufungen deutlich macht – oder die Unterstreichung eines plakativen Elements, was ja dann in Berlioz' Requiem seinen politisch abgesegneten Niederschlag findet als Staatsrequiem, wo es gleichsam um die Gegenüberstellung von Masse und Individualität geht, aber in einer so ungeheuren Art und Weise, dass Wagner sicher eifersüchtig auf dieses Werk war. Er hat ja nun auch das *Liebesmahl der Apostel. …*

Schon ganz früh wurde dieser Raumaspekt – von der Kuppel in Siena bis hin zu den Gläubigen – deutlich, und es ist ja nicht umsonst so, dass er über die *Götterdämmerung* hinaus gerade in *Parsifal* eben diese raumakustischen Konsequenzen für sein Werk auch ausgeführt sehen wollte, da er die Suggestion mit dieser Raummusik, und zwar Suggestion durch unsichtbaren Klang, am deutlichsten gestalten konnte.

BB:
Sie erwähnten gerade Gabrieli und die Venezianer, an die Wagner ja auch anknüpft. Was gab es in der Zwischenzeit, also im 18. Jahrhundert?

Kloke:
Mozart, *Don Giovanni.*

BB:
Ja, genau. Mozart, *Don Giovanni* beispielsweise; das ist nun eine Musik, die extrem vertikal angelegt ist. Das heißt, die 3 Orchester im Finale 1. Akt; sie sollen gerade nicht das erzeugen, was Wagner mit seinem Orchester herstellt. Es ist immer noch der strenge polyphone Satz ...

Sie erwähnten gerade *Götterdämmerung*, oder auch *Tristan*, wo die Hörner im 2. Akt von allen Seiten erklingen. Das sind Restbestände einer militärischen Signalgebung, wo die einzelnen Truppenteile, ob es nun die Jagdgesellschaft oder Hagens Mannen sind, prinzipiell verortbar waren, nicht nur prinzipiell, sie mussten verortbar sein. Auch *Lohengrin*, der Auftritt der Mannen, wo ist das nochmal?

Kloke:
„In Früh'n versammelt uns der Ruf“, 2. Akt!

BB:
Ja, auch im 3. Akt, wo die diversen Truppenteile sich sammeln. Natürlich geht die *Götterdämmerung* selbst weit darüber hinaus. Es ist die Aufkündigung eines musikalischen Exerzierreglements, das dann diffus aus einem orchestralen Loch hinausschallt.

Kittler:
Sicherlich, wie es dann Mahler gemacht hat, nach dieser berühmten Anekdote, wo er angeblich die Inspiration seiner ganzen Musik herausgesogen haben soll, dass er als nicht am Exerzieren Teilnehmender die verschiedenen Regimentsmusiken als faktischen Raumklang gehört haben soll: als Kind, da im Böhmischen. Das wäre so eine Art von Stelle, wenn man das einfach als Raumklang an sich vorbeiziehen lässt, dass man dann im Unterschied zur Konservenmusik eine Räumlichkeit erfährt. Ich überlege mir die ganze Zeit das auch von Ihrer Freiburger Praxis her, mit Abschaffung der Konfrontationen zwischen Orchester einerseits, Publikum andererseits, 95% der Leute sitzen brav da und 5 % der Leute machen Lärm, in dieser konfrontatorischen Dimension, in diesem Kontext ist doch wahrscheinlich der Orchestergraben in Bayreuth auch genau die Stelle, wo die Konfrontation im Namen einer medialen Mischgeschichte zunächst erstmal aufgehoben wird und aus der heraus dann vielleicht die heutigen Versuche erwachsen können, den nicht mehr konfrontativen Raum mit allen möglichen Ortungsklängen zu erfüllen, statt einfach diese Hoch-Unten-Konfrontation zu betreiben.

Kloke:
Es geht da um das Medium, das ein Bild dafür ist.

Oder anders gesagt: Wagners Außen- und Innenklänge sind ein Bild für die Vorgänge, die psychologischen Vorgänge der jeweiligen

Situation. Die Musik ist nur das Medium, und die Machart ist die Gestalt des Mediums. Deshalb sind diese Mischklänge, die Wagner produziert – wir kommen dann vielleicht noch auf seine ausgefuchsten instrumentatorischen Feinheiten zurück – so wichtig, weil mit dieser Machart die psychologische Grundsituation dieses Mediums geschaffen wird. Wagner ist, aus heutiger Sicht, der erste Komponist, bei dem die Machart wichtiger ist als der musikalische Kontext. Man kann sogar sagen, er leidet Zeit seines Lebens an dem Minderwertigkeitskomplex, ein nicht so erfindungsreicher Komponist wie Beethoven zu sein. Früh schrieb er die Beethoven-Partituren ab, um sich ein Handwerk anzueignen, und er sagt auch später noch, dass er das instrumentatorische Handwerk perfekt beherrsche, das heißt eben die Mittel.

Aber das genuin Erfinderische, damit hatte er immer Probleme. Auch wenn wir heute sagen, es gibt ein paar tolle Stellen im Wagnerschen Werk, die genial-primär erfunden sind, wie das *Rheingold*-Vorspiel zum Beispiel oder einige Passagen in der *Götterdämmerung*, oder die Holztrompete in *Tristan*. (Lachen)

Kittler:
Aber zu Cosima hat er immer gesagt, heute fällt mir schon wieder nichts ein und ich kann nur auskomponieren. Das wäre genau der Übergang von der Musik der Satztechnik, das heißt im Grunde der Schritt, des Schriftmediums, hinüber zu einer Musik, die von ihrer Räumlichkeit und Zeitlichkeit und anderen, fast schon sinnlichen Momenten, also in sehr technischem Sinn von Sinnlichkeit, bestimmt ist.

Kloke:
Wir haben in unserem „Wagner und … 3“-Projekt im Grunde ein Experiment gemacht. Die drei großen Frauengestalten Senta, Isolde, Brünnhilde, wurden einander gegenübergestellt. Dann folgte Klaus Hubers Kontraparadigma *Spes contra spem*, das sich im wesentlichen mit Wagner als Ideologen beschäftigte. Wir haben dann am Schluß des ganzen Abends Isolde noch einmal ihren Liebestod auf italienisch singen lassen: „Dolce e calmo sorridente“. Und das Orchester war, ähnlich wie in Xenakis’ *Terretektorh*, wo wir diese Kreisaufstellung hatten, als Klangband um Isolde verteilt. Dieses als Mischklang konzipierte Finale ist dem Hörer nun als quasi sezierter Klang, als Spaltklang, deutlich geworden. Er saß inmitten der musikalischen Vorgänge, und das hat für die Zuhörer und für uns ganz neue klangliche Ergebnisse gebracht. Wir haben hier im Unterschied zur Verwandlungsmusik im *Parsifal* allerdings die einzelnen Stimmgruppen beibehalten, die kreisförmig um Isolde und den Publikumsblock angeordnet waren. In dieser klanglichen Realisierung hat das eine neue Dimension eröffnet, die von Bayreuth ganz weggeht. *Tristan* hat eben mit den Klangräumen Bayreuths nichts zu tun.

Kittler:
War es nicht auch Texttreue, sozusagen? Ich denke schon, wenn man Isoldes letzte Worte in jedem Wortsinn studiert, dann beschreiben sie

sich ja als umgeben von einem sie überschwellenden Orchesterklang, auf dessen Rückkopplung die Stimme gleichsam reitet. Und in dieser Bochum/Kölner Inszenierung wäre genau die in Wagners Texten versteckte Ausführungsanweisung seiner Werke Aktualität geworden, über die Grenzen der normalen Oper und dessen, was in Bayreuth möglich ist, hinaus. Habe ich das so richtig verstanden, dass sozusagen die Wagnerschen Libretti in die musikalisch-szenische Praxis Ihrer Aufführung mit einbezogen wurden?

Kloke:
Ja, offensichtlich! Wir haben das irgendwann bei der genauen musikalischen Analyse festgestellt. Wenn man die Musik mit heutiger Phantasie betrachtet, kommt das oft dem Libretto mit seinen Angaben zur raumszenischen Umsetzung sehr nah. Dass uns das allerdings mehr von der eigentlichen Opernbühne als Raum entfernt hat, ist wahrscheinlich nur logisch. Das hat mit der ursprünglichen Aufführungspraxis der Opernbühne, des Guckkastensystems, nichts mehr zu tun, sondern zeitigt ganz andere Praxis, welche dann in der Konsequenz mehr mit der Aufführungspraxis heutiger Musik zu tun zu haben scheint.

BB:
Könnte man sagen, dass erst heute die Möglichkeiten, die Wagners Musik eröffnet – über die Schaltstelle Ives beispielsweise – , durch Stockhausen und Xenakis eingelöst sind?

Kloke:
Na ja, es ist zumindest eine Möglichkeit, einen neuen Ansatz zu finden, der über immer wiederkehrende Reproduktion des Repertoires (getarnt als Neuinszenierung), hinausgeht. Die Reproduktion des Wagnerschen Werks mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln der Opernbühne führt ja in den meisten Fällen nicht zu neuen Erkenntnissen. Zu neuen Ansätzen führt das Experimentieren – im wahrsten Sinne des Wortes – mit der Wagnerschen Musik und den jeweiligen Partiturangaben. Dies aufzuzeigen und dem sich zu stellen, dem sich auch mit heutigen Mitteln zu stellen, das ist eine wichtige Herausforderung für einen, der als traditioneller Musiker angetreten ist.

Kittler:
Ja, vielleicht ist gar nichts mehr so sehr ideologisch befrachtet, im selben Maße, wie solche Realisationen bei Wagner technisch sind. Natürlich kann man im *Parsifal* die Ideologie einer Prä-Ordens-SS lesen oder, wenn man an die Liebe glaubt, Interesse an der Ideologie der Liebe und des Todes entdecken. Ich habe mir oft überlegt, wie könnte man es eigentlich machen, im 3. Akt *Tristan* die Liebesverzweiflung Tristans zu inszenieren. Und immer kam ich darauf, ein Vorschlag an Sie, das auch noch einmal aufzuführen: Diese Geschichte mit dem herbeihalluzinierten Schiff, für das dann Kurwenals Augen einstehen müssen, eben auch als so eine Art Film avant la lettre. Aber nur, wie

soll dann aus dieser Liebes- und Todesideologie im Grund das Problem eines „entoptischen“ Sehens oder eines psychedelischen Sehens werden? Das Schiff muss gesehen werden, und deshalb wird es dann gesehen. Das ist ja auch in dem Sinn, wie Sie eben von der „Nicht-Guckkastenbühne“ sprachen; in der Guckkastenbühne lässt es sich gar nicht realisieren. Und das Problem wäre, wie viele von den Wagnerschen Texten, etwa das schöne Gurnemanz-Zitat oder auch die Quasi-Bühnenanweisungen Tristans, das Schiff jetzt sehen zu wollen, wie viele man von denen retten könnte, sozusagen auf die Seite weiterer Aufführungspraxisanweisungen, und sie damit ideologisch entlasten. Also von jeder Ideologie im Grunde wegnehmen.

Kloke:
Ich würde noch einen anderen aufführungspraktischen Vorschlag machen, wenn wir gerade bei *Tristan* sind: Man nehme den 1. Akt *Tristan*, organisiere sich zwei gute Orchester, tue das eine Orchester zu Isolde, tue das andere zu *Tristan* und lasse an der Stelle, wo der Trank genommen wird, beide Orchester spielen. Als Resultat des Ganzen führe man *Gruppen* für 3 Orchester von Stockhausen auf. Man nehme den 2. Akt *Tristan* und spiele anschließend Messiæs *Turangalila-Symphonie.* Und man nehme den 3. Akt *Tristan* und spiele dann Schönbergs *Erwartung*. Ich glaube, das könnte eine ideale Aufführungspraxis für *Tristan und Isolde* sein.

Kittler:
Ich war wahrscheinlich zu philosophisch, jetzt, indem ich die Rolle und die Rechte des Librettos ein bisschen stark machen wollte. Sie sind der Praktiker. Das Ganze wäre auch als Oper möglich?

Kloke:
Ja, natürlich. Beide Wege müssen gegangen werden …

Kittler:
Ihr kompensatorischer Wert wäre auch als Oper möglich, also nicht nur als experimentelle Aufführung?

Kloke:
Natürlich sind RAUM und Aufführungsrahmen das entscheidende Kriterium! Man müsste das so anlegen: den 1. Akt spielt man in einer stillgelegten Fabrik, den 2. Akt im Theater oder in einer großen Lager- oder Ausstellungshalle und den 3. Akt als Freilichtaufführung auf dem Mond.

BB:
Wegen Stockhausen?

Kloke:
Wegen Stockhausen!

Kittler:
So würde man das Ganze, also die Betonung der jetzt nicht mehr guckkastenartigen Räumlichkeit, in die Geschichte der wagnerschen Produktionen und Aufführungspraxis einschreiben, als eine Sache, die in den achtziger Jahren wichtig geworden ist im Vergleich zu früheren Wagner-Realisationen.

Kloke:
Blicken wir noch einmal zurück:
Als diese Stücke geschrieben worden sind, stand die musikalisch-szenische Realisierung, das Sich-Erarbeiten einer neuen Aufführungspraxis im Vordergrund. Es gab ja neue Instrumente zu bewältigen, die Wagner-Tuben, die bereits zitierte Holztrompete oder verschiedene neue Arten von Spieltechniken. Ich denke nur an Feuerzauber und Stellen in den Partituren, die enorme Anforderungen an den damaligen Spieler, Dirigenten, und nicht zu vergessen, die Hörer stellten. Zwischenzeitlich gab eine neue Definition der Szene und den ungeheuren Anspruch der Cosima Wagner, das Werk in neue Bahnen zu lenken. Dann folgte das Stadium der Entrümpelung und danach die Reproduktion auf Schallplatte und Film und 1976 hatten wir dann noch den berühmten „Jahrhundert-Ring". Was nun? In der Aufführungspraxis des normalen Theaters haben uns die Interpretationsansätze sowohl für die Szene als auch für die Musik nichts Neues mehr gebracht. Deshalb ist mir jetzt ein neuer philologischer oder musikprogrammatischer Ansatz wichtig, der an den Kern der Sache geht und der mit der Neuen Musik versucht, aufführungsästhetisch etwas in Bewegung zu setzen.

Kittler:
Dazu gibt es viele Fragen. Eine, vielleicht wie eine Fußnote, die gar nicht wichtig ist: könnte es nicht sein, dass etwas am Konzept der Neuen Musik, ein bestimmter Zustand der Neuen Musik, diese Anknüpfung überhaupt erst möglich macht? Zu der Zeit, als ich Bücher noch las, auch musikwissenschaftliche Bücher, war Adornos Parameterdenken so dominant, dass im Grunde nur Satzprobleme relevant waren, und in dem Kontext hatte Wagner überhaupt keine ernstzunehmende Position. Siehe das Buch von 1937. Die ersten Überlegungen über Wagner und Raum hörte ich im Radio, als Ligeti im Südwestfunk Vorträge hielt – vier geschlagene Stunden lang über die Geschichte des musikalischen Raumklangs. Die Beispiele, die Ligeti gab, fingen immer mit Wagner an, um am Schluß in ihm selbst zu kulminieren. Ich habe den Eindruck, als ob sich auch an dem Zustand der Musik selbst etwas geändert haben muss, damit die Anknüpfung wieder möglich ist.

Kloke:
Da stimme ich mit Ihnen überein. Nachdem die sogenannte Serialität auch in eine Sackgasse geführt hat, kam der klangliche Aspekt immer mehr in den Vordergrund. Der klangliche Aspekt insofern, als die in-

strumentatorischen Fragen und die Raumklangfragen immer mehr in den Vordergrund gerieten, unterstützt natürlich durch die Entwicklung der elektronischen Musik mit ihren schier unglaublichen Klang-Erweiterungsmöglichkeiten. Natürlich ist auch die Geschichte der Musik immer wieder eine Geschichte von Aktion und Reaktion. Es wäre natürlich einmal interessant, Schönberg und/oder den frühen Schönberg und Wagner zu kombinieren. Ich glaube, dabei kämen sehr interessante Aspekte heraus, weil der frühe Schönberg ein sehr klangsinnlicher Komponist gewesen ist, der sich ja erst später zu dem entwickelt hat, was Sie ihm via Adorno vorgeworfen haben.

Kittler:
Ich habe ihm gar nichts vorgeworfen. Ich habe die „Dominanz des Satzes über alle musikalischen Dimensionen“ kritisiert. Das wäre eine Stelle, wo an Wagner und anderen heute etwas zu tun wäre, um die Sackgasse des „Abkupferns“, um mal einen bösen Witz über Bayreuth zu riskieren, zu umgehen.

Kloke:
Es gibt ja nicht nur die Sackgasse „Theater“, sondern auch die Sackgasse „Konzert“. Die Veranstaltungsform Konzert hat sich ab 1830 entwickelt in eine Abfolgenorm von Einleitungsstück, Solistenstück und Symphonie, und das ist im wesentlichen bis heute so geblieben.

Kittler:
Abgesehen vielleicht von Pink Floyd in Venedig.

Kloke:
Abgesehen vielleicht davon. Und auch die Versuche, nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eine geordnete Musikwelt zu etablieren, haben bisher noch keinen konsequenten Neuanfang gezeigt, der es möglich machte, der auch die Notwendigkeit aufzeigt, mit Musik die verschiedenen institutionellen Möglichkeiten der Realisierung zu verbinden und anzuwenden. Und darin liegt meiner Ansicht nach, auch mit der Musik Wagners, die Chance; weil Wagner ja auch einer der ersten Komponisten war, der eine Verbindung dieser Elemente Szene, Bühne, bildende Kunst, Musik, Raum gesucht hat.

Kittler:
Das alte Kapellmeisterargument gegen ihn könnte man auch zu seinen Gunsten wenden.

Kloke:
Sicher!

BB:
Das hieße dann letzten Endes, den historisch überkommenen Darbietungen von Konzerten einfach aus aufführungspraktischen Gründen Valet zu sagen, sich von ihnen zu verabschieden. Um eben solche

in der Musik angelegten bzw. speziell mit Wagners Musik möglichen Raumkonzepte und sonstige Möglichkeiten zu erproben. Woran scheitert das eigentlich, dass dies nicht öfter geschieht?

Kloke:
Es scheitert daran, dass Musik heute eher gehört werden will, um die eigene Hörerwartung zu befriedigen als neue Hörerfahrungen zu machen. Man ist nicht mehr so ehrlich wie früher zur Zeit der Barockoper, als gar nicht der Anspruch erhoben wurde, die Musik, die gerade dargeboten wurde, zu hören oder die Szene zu verfolgen. Das war ein gesellschaftliches Ereignis. Heute ist Konzert oder Oper auch wieder ein gesellschaftliches Ereignis, man tut aber so, als würde es um etwas anderes gehen.

Kittler:
Wagner selbst hat sich einmal beschwert über das Geräusch der Tafellöffel dinierender Aristokraten, während Mozart Musik machte. Er selbst versucht davon loszukommen.

Kloke:
Wagner war der erste, dessen Musik im Dunkeln gespielt worden ist. Der erste.

Kittler:
Wagner, vor jedem Kino, war in Bayreuth der absolut schwarze Punkt auf der Welt. Der Konzertbetrieb, den zu durchbrechen durch Raumklänge und Geschichte der Klänge und musikalische Kombinationen Ihr Wille und nicht nur Ihr Wunsch ist: hängt das nicht auch ein bisschen, das ist jetzt die Frage, an dem scheintoten Überleben des Menschen im Konzert und in der Oper? Also wenn ich richtig zugeschaut habe im Auditorium Maximum von Bochum, als Sie „Wagner und ... 3“ gemacht haben, waren zum ersten und einzigen Mal diese fiktiven Konzentrationsfokusse: Vorziehen der Sängerinnen, reduziert zu Funktionen des Orchesters, während in aller Aufführungspraxis, ein fiktives Menschenbild, inkarniert in Sopran oder in Tenor, dafür sorgt, dass der Raumklang eingesogen wird, richtig weggezogen wird in diesen einen Mund hinein, der dann per Promotion und public address wieder verkauft wird. Das fände ich sehr wichtig, das noch einmal zu hören, die Art, wie Sie die Sängerinnen inszeniert haben, etwa in diesem Raumklang, ob das nicht der Punkt ist, wo ernsthafte Kritik an der Sache, an der Konzertpraxis in dem Sinn angesetzt werden könnte, dass man sagt, so wie einst die Unaufmerksamkeit gegenüber der musikalischen Erfahrung durch das Essen der adligen Fresser verbaut wurde, so wurde dann im 19. Jahrhundert durch die Erfindung des Dirigenten und des Sängers und dieses neuen Menschen das Hören verhindert. Wäre das eine mögliche Frage?

Kloke:
Es ist sicher so, dass bisher im Konzertbereich Opernfragmente nur in sogenannten, dafür vorgesehenen Benefizveranstaltungen oder Opernabenden gespielt wurden, in denen Arien und dergleichen Schnipsel dargeboten worden sind. Das, was wir mit den Projekten „Wagner und … 123“ vorgehabt haben, war, die Sänger so zu integrieren, dass sie Medium der Instrumente und des Gesamtklanges sind und in singender und spielender Weise sich in den Dienst der akustischen Aussage wie der von uns intendierten inhaltlichen Absicht stellten. Im Wechselspiel von diesen Elementen funktioniert das so: eine Sängerin geht durch ein Heer von Notenständern, diese Notenständer fallen um, obwohl sie ja eigentlich dafür gebaut sind, stehen zu bleiben; eine Sängerin geht durch den Zuschauerraum quasi in die Köpfe der Zuschauer hinein, singenderweise; die Musiker umstellen, umschließen eine Sängerin; zwei Sängerinnen singen ein Duett, nicht gleichzeitig, sondern nebeneinander, haben aber nichts miteinander zu tun. Alle diese Elemente, die Opernzitat-Fragmente sind, die aber mit der Aufführungspraxis „Oper“ nichts mehr zu tun haben, haben wir eingesetzt, um diese musikalischen und inhaltlichen Vorstellungen neu zu definieren. Insofern sind die Projekte natürlich zutiefst wagnerianisch.

BB:
Dürfte ich daran anknüpfend noch eine Rettung des Barocktheaters versuchen. Das Barock könnte auch eine Möglichkeit weisen, in die heute ein Konzertbetrieb münden würde, nämlich in eine gegenseitige Penetration von Musik und sogenannter Gesellschaft, unter dem Stichwort des Spiels, des Musikspielens, des Bereitstellens von musikalischen wie auch sonstigen Möglichkeiten. Dass beispielsweise in einer Opernaufführung in Versailles sofort klar war, wer auf der Bühne war, und dass man sogar, um den deus ex machina noch besser gestalten zu können, ihn einfach wegließ und den anwesenden König auf die Bühne bat: eben eine solche Penetration von Musik und Publikum, also der 5 %, die aufführen und der 95 %, die dasitzen, bedeutet auch eine Isolde in den Köpfen der Zuhörer.

Kittler:
Ja, das ist der fundamentale Unterschied. Ich habe Casanova gründlich gelesen, und natürlich war das ganze Ballett des 18. Jahrhunderts und der Opernbetrieb so, dass man reellerweise mit den Ballettratten hinterher vögelte. Pardon, aber so war es.

Und Wagners Isolde ist die erste erotische Figur, die in unsere Hirne einzieht, aber nicht mehr in unsere Betten. Das ist also das neue Kommerzium, ein sehr erotisches Kommerzium, aber eins, das wirklich medientechnisch funktioniert, und nicht mehr über das, was Habermas Interaktion oder face to face nennen würde.

Kloke:
Damit stellt sich also die Frage, was hört Isolde im Bett?

Kittler:
Weil wir sie nicht mehr ins Bett kriegen wie jene Ballettratten des 17. oder 18.Jahrhunderts, wo der König ja immer Zugriff hatte. Sie hört sich selbst, denke ich immer. Sie hört ihre eigene verstärkte Stimme.

BB:
Ja, und wir hören die Platte.

Kittler:
Und wir hören die Platte, ja.

BB:
Notgedrungenerweise dann auch im Bett.

Kloke:
Wenn ich jetzt überlege, was auf der einen Seite die zwingendsten Stellen in Wagners Werk sind, die auf der anderen Seite auch die Musiken darstellen, die am leichtesten missbrauchbar sind: das *Lohengrin*-Vorspiel, die Trauermusik, also die Ermordung Siegfrieds, das *Rheingold*-Vorspiel und die Verwandlungsmusik in *Parsifal* – das sind die vier Highlights, die großen.

Kittler:
Ich finde, da gehört das *Götterdämmerungs*-Ende dazu.

Kloke:
Ja, natürlich …
Allerdings wird das *Rheingold*-Vorspiel bis Takt 136 (Ende) nicht oft zu diesen Highlights gezählt. Eher bei den Musikwissenschaftlern als bei Musikern. Aber dieses Es-Dur wird im Laufe der Tetralogie ja immer mehr zerstört und immer mehr auseinandergenommen ...

Da gibt es auch in der *Götterdämmerung*, 2. Akt, 2. Szene, dieses Es-Dur, das dann gekürzt ist auf 20 Takte, in denen die 8 Hörner Es-Dur spielen und an dessen Ende eben Hagens „Ja-Hagen-ist-lustig"-Motiv steht. Also im Grunde die totale Verwandlung und Deformation des einst schönen Rheins. Mich interessiert jetzt, was aus dieser unbeschwerten Musik geworden ist. Und da zeigt sich, dass es eine Eigenheit der Wagnerschen Kompositionsmethode ist oder des eigentlich genialen „Mach-Werks", Musik dekonstruktiv zu verwandeln, diesen Zerstörungsprozess zu zeigen. Das hat Mahler in der sinfonischen Musik noch weiter getrieben. Das Material wird zunächst positiv exemplifiziert, dann destruiert, und das ursprüngliche Klanggebäude wird nicht mehr weiterentwickelt, sondern es erfährt eine Deformation, und damit ist erfüllt, was die Nornen gesagt haben: „das Seil, es zerriss".

Kittler:
Die Telegrafenkabel sind gekappt, in meiner ordinären Sprache. Aber ich habe immer dasselbe Phänomen bei Flaubert beobachtet, nämlich die Destruktion des angehäuften Materials, und deshalb habe ich eine Vermutung dazu. Baudelaire hat`s ja gewusst, dass sie Zeitgenossen sind, Wagner und Flaubert. *Salammbô* ist vielleicht das beste Beispiel, aber auch zahllose Versteigerungen in der *L' Éducation sentimentale*. Flaubert beginnt erst bei der liebevollen Auflistung des Materials, was der Roman vorher nie gemacht hat. Flaubert baut zuerst das Karthago von Hamilkar und *Salammbô* auf, archäologisch exakt. Und nachdem er es aufgebaut hat, das Material, kann er es eigentlich nur noch zerstören. Dann gibt`s die Zerstörungsorgien in Salambo, oder es gibt die Ausverkäufe in der *L' Éducation sentimentale*, wo alle Bilder, die mal gemalt worden sind, im Laufe des Romans wieder weggeschmissen und zerstört werden. Und ich denke, das ist eine neue Logik, die überhaupt erst unseren Begriff des Materials bei Wagner wie bei Flaubert entwickelt hat. Wenn man sich überlegt, was vorher schreiben oder komponieren hieß, ich würde mit meinen groben Begriffen sagen, das hieß immer, innerhalb eines Codes Syntax herstellen. Und einen Code braucht man nicht auszuverkaufen oder am Ende zu zerstören. Ein Code hat seine eigene Entwicklung und seine eigene Syntax, hat Kommandocharakter und muss ausgeschrieben werden. Wenn man jetzt aber in der Musik oder in der Schreibweise vom Code weggeht und wirklich so was wie Material einführt, dann bleibt nichts anderes übrig, als das Material wieder zu liquidieren. Ich denke, Ihr Beispiel jetzt mit der Trauer- oder Ermordungsmusik für Siegfried als Liquidation der wunderschönen Szene in *Siegfried* III, also die Weltbegrüßungsgeschichte. Da wird ja nicht ein Code gefeiert aus dem Mund Brünnhildes, sondern es werden materiale elementare Bedingungen jeglicher biologischer Existenz besungen, also Sonne, Licht, Erde. Das sind Materialien, das sind keine Codes mehr. Und wenn man die in die Musik hineinlässt, dann kann man am Ende nur noch dafür sorgen, dass Sintfluten und Walhallbrände die auch wieder aus der Welt schaffen. Andernfalls in der neuen Ästhetik einer (man kann fast sagen) Materialgerechtigkeit die Balance nicht mehr stimmen würde. Das hatte wohl auch Folgen, die ich mir noch nie überlegt habe. Was bedeutet das für die Aufführungspraxis? Wäre das ein Motiv dafür, dass Sie dann wirklich dekonstruktiv mit dem Material bei Wagner in der Potenzierung derselben Aktion, die er selbst schon gemacht hat, umgehen?

Kloke:
Dialektisch gesagt gehe ich eigentlich sehr konstruktiv damit um, indem ich versuche, auch die destruktiven Elemente für heutige Musik erklärbar und deutbar zu machen. Geht man weiter, stellt man fest, Wagner war, wenn man so will, formlos. Er konnte keine Form komponieren. Das eigentlich formale Element war immer noch die Tonalität, also die Dur-Moll-Bindung. Geht man nun weiter bis zu Alban Berg und zu seiner ersten Oper, in die freie Atonalität, d. h. in die „freie

Wildbahn“ der Tonorganisation, trifft man auf den größten Formalismus: der 1. Akt besteht aus 5 Charakterstücken, der 2. Akt ist eine Symphonie, der 3. Akt ist streng eingeteilt in 5 Inventionen. Alles ist also gebunden durch strenge musikalische Form.

Bezogen auf Wagner glaube ich also, dass dieses De-konstruieren des Materials für mich im Hinblick auf heutiges Kom-ponieren am interessantesten ist: nicht Formalismen herzustellen, sondern neue Kombinationsmöglichkeiten. Denn die eigentlich interessanten und zukunftsweisenden Dinge spielen sich ja immer da ab, wo das Material deformierend weiterentwickelt wird.

Transkription von Wagners *Das Rheingold,* eine Nachbetrachtung im Jahr 2010

Die lebenslange konzeptionelle und praktische Auseinandersetzung mit Wagners Werk und Wirkungsgeschichte hat aktuell dazu geführt, am ersten MUSIKDRAMA, *Das Rheingold*, auszuloten und auszuprobieren, Wagners Partitur gleichsam zu komprimieren und für eine kleinere Orchesterbesetzung zu verdichten. Dieses geschah im Wissen um die von Wagner zur Kenntnis genommene sogenannte Coburger Fassung (liegt nicht in Partitur vor, sondern nur in den geänderten Einzelstimmen), einer Bearbeitung für kleines Orchester, welche jedoch auf das Ring-typische Instrumentarium verzichtete und wohl nicht heutigen Ansprüchen einer „angemessenen“ Transkription genügen würde.

Zentrales Anliegen für eine Transkription von Wagners Das Rheingold für 11 Soli (incl. Doppelrollen) und 44 (52) Instrumentalisten/Innen war, eine aufführungspraktische Alternative für das Stück – bei grundsätzlicher Beibehaltung der Wagnerschen Partitur – herzustellen. Dieser Versuch sollte jedoch nicht mit den Ansätzen der sogenannten historisch informierten Interpretationspraxis – siehe die gerade kürzlich gemachten Erfahrungen mit Rheingold des „Orchestra of the Age of Enlightenment“ – verwechselt werden. Bei der vorgenommenen Transkription geht um eine grundsätzliche Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters sowie der Balance zwischen Bühne und Orchester.

Dem vermeintlichen Verlust von „großer Oper“ wird eine radikale kompositorisch-klangliche Substanz im Sinne einer Feinabstimmung zwischen Soli und deutlich verkleinertem Orchester entgegengesetzt.

Im Vordergrund stehen besetzungstechnische Vorteile durch variable Besetzungsalternativen im Hinblick auf schlankere Stimmen, welches wiederum der Textverständlichkeit und Transparenz zugute kommt und damit auch grundsätzlich der musik-theatralischen Anlage des Stückes zu entsprechen in der Lage ist.

In diesem Zusammenhang möchte man auf Wagners „letzte Worte“ an die Sänger vor der RING-Uraufführung 1876 erinnern: „Deutlichkeit! – Die großem Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.“

Der nun aktuell vollzogene Transkriptionsprozess hat die Orchestersprachmöglichkeit sowohl durch weitere Ausdifferenzierung einerseits wie durch Einführung neuer Instrumente andererseits – welche zusätzlich vom vorhandenen Spielerpersonal übernommen werden – erweitert und „modernisiert“.

Somit wird sowohl Klangerweiterung als auch Klangverdichtung erzielt, zumal die Ring-typischen Instrumente wie Wagnertuben, Basstrompete und Kontrabassposaune in die transkribierte Fassung integriert sind. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott (Passagen) und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) als besondere dramatisch-psychologische Klangträger kommen dabei besondere Bedeutung zu.

Die Orchesterbesetzung ist komprimiert auf die Stärke eines mittleren Orchesters.

Die Besetzung im einzelnen:
Transkription für 11 Soli (Doppelrollen von Woglinde und Freia, Mime und Froh, Fasolt und Donner) und 44 Instrumentalisten/Innen
Wotan, Donner (Fasolt), Froh (Mime), Loge
Fricka, Freia (Woglinde), Erda
Alberich, Mime (Froh)
Fasolt (Donner), Fafner
Woglinde (Freia), Wellgunde, Floßhilde

Besetzung: 2-2-2-2; 4-2-3-1; 3 Pk-Perc, Hfe; Streichquintett (6-6-4-4-3=23) = tutti 44
Holz: 2-2-2-2= 8
Fl 1 (Picc), Fl 2 (Altfl, Picc), Ob 1 (Eh), Ob 2 (Eh, Heckelphon),
Klar 1 in B (in A, Bassklar in B), Klar 2 in B (in A, Bassklar in B+A, Kontrabassklar in B), Fg 1, Fg 2 (Kfg);
Blech: 4-2-3-1= 10
Hr 1 in F (Wagnertuba in B), Hr 2 in F (Wagnertuba in B), Hr 3 in F (Wagnertuba in F), Hr 4 in F (Wagnertuba in F), 2 Trp in B (in Es), 3 Tenor-Basspos (1. auch Basstrp. in Es/C, 3. auch Kontrabasspos.);
1 Cimbasso/Kontrabasspos.
2 Pk+Perc, 1 Hfe = 3
Streicher: (23)
Streichquintett 6-6-4-4-3 (5-Saiter)= 23 oder 10-8-6-4-3= 31

tutti 44 (52)

10 ZIMMERMANN

Zimmermann-Brennpunkte

Die Orchesterwerke Zimmermanns bildeten bei vielen Programmüberlegungen den Anlass, die Konzeption seines Werkes äußerst genau zu analysieren. Dies ist Voraussetzung, um in einen Entscheidungsprozess zu kommen, der sowohl Zimmermann gerecht wird als auch für Programme steht, welche entscheidende inhaltliche Konsequenzen für Rahmen und Interpretation zu setzen in der Lage sind. Dabei spielten bei den Programmplanungen Erfahrungen mit der Ausführung der komplexen Werke und die erlebte, höchst unterschiedliche Reaktion auf Werk und Stückkombination eine entscheidende Rolle.

Es seien trotz der Auflistung im Register die einzelnen Programmansätze mit und zu Zimmermann aufgeführt. 3 Schwerpunkte fallen sofort ins Auge:

1. die häufige Wiederkehr seiner *Ekklesiastischen Aktion „Ich wandte mich ..“* (1970), in konzertanter und szenischer Realisierung, bei wechselnden Programmansätzen (siehe vor allem die Kombination mit Schönbergs *Jakobsleiter* und das Programm-Modell auf S. 156)
2. die spannungsreichen Gegenüberstellungen seiner Instrumentalkonzerte *Dialoge* und *Antiphonen*,
3. und die räumliche und raumszenische Umsetzung seiner Werke innerhalb der Festspielreihe in Perugia (1990) Il Tempo Lo Spazio La Musica.

Zimmermann, Bernd Alois (1918–1970)	1. Raum-Konzert	**4 Projekte Perugia 1990** **„Il Tempo Lo Spazio La Musica“** (4.= Beethoven, Missa solemnis in: Basilica di San Pietro) Charles Ives, *The Unanswered Question, A Cosmic Landscape* (1906) Richard Wagner, *Lohengrin*-Vorspiel (1848) Zimmermann, *Antiphonen* für Viola und 25 Instrumente (1961) Hector Berlioz, *Harold en Italie* per viola concertante e orchestra (1834)	Bochum, Perugia_ „Il Tempo Lo Spazio La Musica“ (Teatro Comunale Monacchi) 1990
	2. Szenisches Konzert	*Passionsskizze*, Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* (1735): Montage Evangelisationstext (1988/2007) Arnold Schönberg, *Ein Überlebender aus Warschau* für Sprecher, Chor und Orchester, op. 46 Johannes Brahms, *Schicksalslied* für Chor und Orchester, op. 54 Zimmermann, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970), szenische Realisierung	Bochum, Perugia_ „Il Tempo Lo Spazio La Musica“ (San Francesco al Prato) 1990
	3. Raum-Konzert	Richard Wagner, *Parsifal*-Vorspiel Zimmermann, *Dialoge* für 2 Klaviere und Orchester (1960) Iannis Xenakis, *Terretektorh* für goßes Orchester (1966) Richard Wagner, *Parsifal* I. Akt, Verwandlungsmusik	Bochum, Perugia_ „Il Tempo Lo Spazio La Musica“ (Abazia di San Pietro) 1990, siehe auch *Wagner und …* 2: ab S. 174
	Konzert	**Einzelprojekte** Alban Berg, *Wozzeck*-Bruchstücke (1923) Ludwig van Beethoven, 9. Symphonie, 1 + 2, 9. Symphonie, 3 + 4 Zimmermann, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970)	Bochum-Weimar-Leipzig 1990/91 → Einzelprojekte *Beethoven*

	Musiktheater	Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter* (1917–22) Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970), szenische Realisierung	Düsseldorf 1993 Los Angeles 1993 →Einzelprojekte *Schönberg* Festival → *aufbrechen_amerika* →Kap. 4_2A: S. 242
	Konzert	Richard Wagner, *Lohengrin*-Vorspiel (1848) Zimmermann, *Photoptosis*, *Prélude* für großes Orchester (1968) Gustav Mahler, Symphonie Nr. 5 (1901/02)	→Einzelprojekte *Mahler*
	Konzert	Charles Ives, *The Unanswered Question, A Cosmic Landscape* (1906) Heinrich Schütz, *„Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret“* Zimmermann, *Stille und Umkehr* (1970) Gustav Mahler, Symphonie Nr. 3 (1893–96, UA 1903)	→Einzelprojekte *Mahler*
	Konzert	Zimmermann, *Rheinische Kirmestänze für 13 Bläser* (1950) Paul Hindemith, *Schwanendreher*, Konzert nach Volksliedern für Viola und Kammerorchester (1935) Zimmermann, *Musique pour les soupers du Roi Ubu* für Sprecher, Jazz-Combo und Orchester (1966) Gustav Mahler, Symphonie Nr. 1 *Der Titan* (1884–88)	Essen 1983

Transkriptionsprojekt Zimmermann

B. A. Zimmermann, *„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“ Ekklesiastische Aktion* (1970), für 2 Sprecher, Bass-Solo und Orchester in der beabsichtigten Bearbeitung für Soli und kleines Orchester

Folgende Grundthesen führten zur Idee einer intendierten Bearbeitung von Zimmermanns *Ekklesiastischer Aktion*:

Seit 1985 habe ich Zimmermanns *Ekklesiastische Aktion* in verschiedensten Produktionszusammenhängen, Programmabfolgen sowie konzertanten, halb-szenischen, szenischen Versionen (in verschiedenen Sprachen) zur Aufführung gebracht (siehe auch die Auflistung in: Oliver Korte *Die Ekklesiastische Aktion. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*, Berliner Musik-Studien 29, S. 187–193).

Bei allem Primäreindruck, den die Aufführungen hinterließen, fehlte mir jedoch immer eine noch direktere, dem Publikum räumlich genäherte Konfrontation – sowohl der szenisch-dramatischen wie auch der klanglichen Ereignisse. Desweiteren hielt ich eine Verlagerung auf kleinere Theaterräume oder auch auf alternative Raumsituationen jenseits von Theaterbauten für sehr geeignet, Zimmermanns „Aktion“ gleichsam näherzurücken. Dies führte zu der Überlegung, das große Orchester um ein bedeutendes Maß zu reduzieren, ohne dabei entscheidende Klang- oder Klangdifferenzierungseinbußen zu haben.

Die Thesen im Einzelnen:

In einer klassischen Konzertsaal- oder Theater-Raumsituation befindet sich das Publikum frontal zum Geschehen („Guckkasten“) und meist sehr weit weg vom musikalischen und szenischen und Ereignis. Durch die Kammerorchester-Version und die damit verbundene flexiblere Positionierungsmöglichkeit von Musik und Szene im Raum kann das Publikum extrem nah am musikalischen und szenischen Geschehen platziert und damit direkter in den dramatischen Handlungsverlauf einbezogen werden.

Die kompositorische Struktur generell, die Notierung der Sprechpartien, der Gesangspartie und die instrumentatorische Charakteristik des Werkes bleiben original „Zimmermann“. Die Reduzierung („Einziehung“) der Bläser erfolgt in Anlehnung an die satztechnischen Voraussetzungen der Original-Partitur und bedingt die ebenfalls reduzierte Streicherbesetzung. Die Klanggestalten, Klangfarben und Registerwechsel orientieren sich an der großen Partitur und sind – wenn irgend möglich – auf die kleinere Besetzung übertragen worden. Der improvisatorische Gestus der Partitur wird durch die kleinere Besetzung eher verstärkt und wirkt „authentisch“.

Große Text-Verständlichkeit der Schauspieler und des Sänger- Protagonisten (Ekklesiast) dient als Voraussetzung für unmittelbares Erleben und Verstehen. Durch die enorme Reduzierung des „Apparates“ ist eine radikalere Realisierung von Sprech- und Gesangsnuancierung möglich.

Die bearbeitete Version für Soli und reduziertes Orchester ermöglicht flexiblere Positionierungen von „Musik und Szene“ im Raum. Auch könnten sich variable Szenenwechsel durch die vorgeschriebenen Improvisationsteile ergeben. Der improvisatorische Gestus der Partitur wird durch die kleinere Besetzung eher verstärkt und wirkt selbstverständlicher.

Die angestrebte Besetzung im Einzelnen:

Darsteller/Innen:
2 Sprecher (Großinquisitor und Christus), Bariton (Ekklesiast, Erzähler)

Kleines Orchester:
3 Fl (incl. 3 Picc, 1 Altfl) 3 Ob (incl. 3 Eh), 1 Hr, 2 Trp, 3 Pos, 3 perc, E-Git, Kb mit Tonabn., Streichquintett = 22 Spieler und Tonband (3 Fernposaunen, Bachchoralfragment mit Chor: „Es ist genug!“)

Kapitel 4

Kapitel 4

Programmatischer Zugang als musikkonzeptioneller Ansatz

Modellanalyse, Einzelprojekt oder -zyklusbeschreibung, Kommentare, Bild- und Skizzenmaterial

Die Auswahl und Zusammenstellung von Stücken wird bedingt durch inhaltliche, historische und strukturelle Voraussetzungen. Aus einem Zeitfenster von 1980 bis 2009 wird der strukturelle Ansatz von Programmatik anhand unterschiedlicher Projektmodule erläutert. Zentraler Ausgangspunkt für das Was und Wie von „Musik und Programm“ ist die Definition von Musik bezogen auf Zeit, Ort (Raum), Rahmen und Struktur.

Die Interpretation jedes Einzelstückes wird entscheidend geprägt durch diese programmatischen Rahmenbedingungen im jeweiligen Aufführungskontext.

Beschrieben werden Einzelprojekte oder Zyklen mit Auflistung der Einzelprogramme für verschiedenste Projektmodule. Es werden auch Projekte, Programme und Werkreihen untersucht, die im Fluss von Materialsuche, Projektentwurf und Recherche den offenen programmatischen Einstieg beschreiben. Die meisten Projekte wurden in der Praxis erprobt, einige befinden sich bei Drucklegung in der Durchführungphase. Die jeweiligen Angaben zu Aufführungsdaten, Orten und Räumen befinden sich im Register ab S. 403.

Desweiteren wird immer wieder auf die Kapitel 3 „Programmatische Zugänge zu Komponist und Werk“ und Kapitel 5 „Musik als Intermedium“ verwiesen, um die musikprogrammatischen Auswirkungen in thematisch zusammenhängenenden Projektmodulen aufzuzeigen.

Die genaue Übersicht befindet sich auf den Seiten 27–28

Modell „Reise“, Module A-C

Das Aufführungsmodul „Reise“ beschreibt drei unterschiedliche Ansätzen zu Programm, Raum und mobiler Aufführungssituation.
Generell ist die Mobilität von Interpreten und Rezipienten das Leitmotiv des Aufführungsmoduls REISE.

In unterschiedlichen Etappen und Veranstaltungssituationen werden spezielle Themen und Musikereignisse – konzertant oder szenisch – an verschiedenen Orten und Räumen unter einem programmatischen Gesamtthema zusammengebaut.

Beschrieben werden drei unterschiedliche Aufführungsmodule:

A **DIE ENDEN DER WELT** – Eine Reise an drei Tagen – NRW 1992

B **Ein Treffen in Telgte** – Die Reise
Eine musikalische Reise durch das Gebiet des Kultur-Raumes REGIONALE 2004

C **„ORTE erinnern“** – eine Fahrt auf den Spuren des NS-Terrors in Berlin (2008)

Modul A

DIE ENDEN DER WELT – Eine Reise an drei Tagen

aufbrechen_amerika ist der Name des nordrhein-westfälischen Musikfestivals der Saison 1992/93, dessen gedanklicher Ausgangspunkt die 500. Wiederkehr von Amerikas Entdeckung 1492 war.

Die programmatische Setzung besteht darin, Amerika als Synonym für Aufbruch, Entdeckung und Erneuerung zum inhaltlichen Rahmen für die einzelnen Projektteile zu wählen. ***aufbrechen_amerika*** gilt als musikprogrammatische Reaktion, das Unbekannte neu zu entdecken, das Unterwegssein als ein Zeichen für Mobilität zu nehmen, die Kontinente kulturell in einer Wechselwirkung von Aufnahme und Sendung zu verknüpfen.

Die Enden der Welt, eine dreitägige Reise durch das Ruhrgebiet, bilden das Zentrum von ***aufbrechen_amerika*** und sind zum Exempel des ganzen Projektes geworden.

DIE ENDEN DER WELT – Eine Reise an drei Tagen

1	**Erster Tag: AUFBRECHEN**	10. 07. 1992 Das Konzert
DIE ENDEN DER WELT **aufbrechen**	Heinrich Schütz, „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“, Konzert aus *Symphoniae sacrae* III, SWV 415 (1650) Heinrich Schütz, „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?“, Konzert aus *Psalmen Davids* III, SWV 40 (1619) Charles Ives, *Central Park in the Dark* (1906) HEINER MÜLLER: *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* (1982) Charles Ives, *Three places in New England* (1903–14) An Orchestral Set 1 The „St. Gaudens“ in Boston Common 2 Putman`s Camp, Redding, Connecticut 3 The Houseatonic at Stockbridge	Duisburg-Meiderich Landschaftspark

… Die Neue Welt wird entdeckt (Pardon: erfunden, geistig vorgestellt, verlangt, gebraucht), als Europa eine Krise durchlebt: Sie bestätigt und widerspiegelt diese Krise …

Amerika wird das Utopia Europas. Eine von Europa erfundene Utopie, wie O`Gorman schreibt. Doch auch eine Utopie, nach der es verlangt und die es deshalb braucht. Ist Amerika auch eine notwendige Utopie? …

… Europa findet in Amerika einen Raum, der die überschüssigen Energien der Renaissance aufnimmt. Doch es findet auch einen Raum, in dem es die Geschichte läutern und den Menschen erneuern kann…

Carlos Fuentes, *Raum und Zeit der Neuen Welt* (aus dem Spanischen von Ulrich Kunzmann, Essay erschien in Sammelband *Tapfre neue Welt,* Hoffmann und Campe 1993)

2	Zweiter Tag: REISEN	11. 07. 1992 Die Reise
DIE ENDEN DER WELT **reisen**		Start: Bochum, Jahrhunderhalle
I WOHIN	AUTOBAHNENDE Franz Schubert, *Verklärung* Charles Ives, *The Unanswered Question*	Bochum
II DIE WUNDE	FELD, SCHIENE, LOCH *Weiterfahrt mit der Bahn*	Bochum
III HALT	DIE AUE Franz Schubert, *Der Pilgrim*	unterwegs nach Duisburg
IV ABSCHIED UND RÜSTUNG	AM HAFEN *Einschiffung*	Duisburg
V DIE SCHATTEN, DIE BOTEN	AUF DEM SCHIFF **Klang-Kanal:** Heinrich Schütz, „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“, Konzert aus *Symphoniae sacrae* III, SWV 415 (1650) Heinrich Schütz, „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?“, Konzert aus *Psalmen Davids* III, SWV 40 (1619) Franz Schubert, *Schatzgräbers Begehr* *Landung*	Duisburg
VI EROBERUNG	DIE HALLE IM HAFEN Thomas Weelkes, *Sing We At Pleasure* Claudio Monteverdi, *Eco mormorar l`onde* Luca Marenzio, *Già torna a rallegrar l`aria e la terra* Ingram Marshall, *Fog Tropes* für Orchester und elektronische Installation Miguel Angel Asturias, *Die Legende vom Schatz am Blütenort*	Duisburg
VII KEIN FRIEDEN	AUF DER RENNBAHN Franz Schubert, *Der Wanderer an den Mond, Aufenthalt, Totengräbers Heimweh* Christopher Columbus, aus der „Lettera rarissima“, Miguel Angel Asturias, *Angel Rostro* Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre* Charles Ives, *They Are There!* Charles Ives/William Schuman, *Variations on America*	Mülheim
VIII DER KRIEG DER DRYADE	AM FLUSS Octavio Paz, *Der Krieg der Dryade*	unterwegs
IX STÜCKGUT	AUF DEM BAHNSTEIG Willem von Wassenaer, *Concerto armonico* Giovanni Gabrieli, Ausschnitte aus: *Symphoniae sacrae* Charles Ives, *The Unanswered Question* Richard Wagner, *Tristan und Isolde* III, *Traurige Weise*	Gelsenkirchen
X HEIMWEG	DURCH DEN WALD *zu Fuß zur Jahrhunderthalle*	Bochum

XI CHORAL	DIE HALLE Carlo Gesualdo da Venosa, *Sabbato sancto* Responsorium 1 – Sicut ovis Responsorium 2 – Jerusalem surge Responsorium 3 – Plange quasi virgo Responsorium 4 – Recessit pastor noster Responsorium 5 – O vos omnes Responsorium 6 – Ecce quomodo moritur justus Responsorium 7 – Astiterunt reges Responsorium 8 – Aestimatus sum Responsorium 9 – Sepulto Domino Walter Fähndrich: *Musik für Räume*, Klang-Installation Jahrhunderthalle, Raum-Klang-Licht	Bochum, Jahrhunderthalle
XII DER MORGEN	DRAUSSEN Franz Schubert, *Die frühen Gräber, der Wanderer*	Bochum, vor der Jahrhunderthalle

3	Dritter Tag: ANKOMMEN	12. 07. 1992 Raum-Konzert
DIE ENDEN DER WELT **ankommen**	Heinrich Schütz, „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“, Konzert aus *Symphoniae sacrae* III, SWV 415 (1650) Heinrich Schütz, „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?“, Konzert aus *Psalmen Davids* III, SWV 40 (1619) Alexander Mossolow, *Die Eisengießerei*, Maschinenmusik, op. 19 (1926) HEINER MÜLLER: *HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA*, aus *Zement* (1972) Richard Wagner, *Siegfried* III, 3: „Erweckung, Weltbegrüßung“ (1869–1871) George Crumb, *A Haunted Landscape* für Orchester (1984)	Jahrhunderthalle, Bochum

… Die Natur der Neuen Welt bestärkt den Raumhunger der Alten Welt. Als die stabilen Strukturen der mittelalterlichen Ordnung verloren sind, fühlt sich der Europäer beeinträchtigt und aus seiner früheren zentralen Stellung verdrängt. Im Universum des Kopernikus schrumpft die Erde zusammen. Die Leidenschaften – vor allem der Wille – nehmen zu, um diese Beeinträchtigung zu kompensieren. Beide Erschütterungen gehen in dem Verlangen auf, den Raum der Erde und des Menschen zu erweitern: Man verlangt nach der Neuen Welt, man erfindet die Neue Welt, man entdeckt die Neue Welt; und man benennt sie. Auf diese Weise werden alle Dramen der Renaissance Europas im europäischen Amerika nachgespielt: das machiavellistische Drama der Macht, das utopische Drama des Thomas Morus. Und auch das Drama des neuen Naturverständnisses ...

Carlos Fuentes, *Raum und Zeit der Neuen Welt* (aus dem Spanischen von Ulrich Kunzmann, Essay in Sammelband *Tapfre neue Welt*, Hoffmann und Campe 1993)

Ensembles, Orchester, Chöre
Regie: Christoph Nel
Dramaturgie: Wolfgang Storch, Eberhard Kloke
Technik, Licht: Franck Evin
Technik, Bauten: Regine Freise
Organisation: Ulrich Görg, Falk Schweikhardt
Programm und Gesamtleitung Musik: Eberhard Kloke

Modul B

Ein Treffen in Telgte – Die Reise

Eine musikalische Reise durch das Gebiet des Kultur-Raumes REGIONALE 2004 am 12. Juli 2003 von 12.00 bis 24.00:
... in geschlossenen Räumen, im Freien, in Kirchen, in Hallen, auf der Bühne, in der Natur, unter und auf Brücken, auf Straßen, am Wasser, in verlassenen Industrieanlagen …

Musiker, Sänger, Schauspieler aus ganz Deutschland kommen zu einem „Treffen", um Musik, Raum um Publikum – jenseits der ausgetretenen Pfade der offiziellen Musiklandschaften – in neue Schwingung zu setzen ...

EIN TREFFEN IN TELGTE greift eine Erzählung von Günter Grass (*Das Treffen in Telgte*, 1979) auf. Beschrieben wird ein fiktives Treffen von Literaten zur Zeit des „Westfälischen Friedens" (1648), um die *Gruppe 47* und ihren Gründer erneut ins Bewusstsein zu rücken. Dabei sind die Parallelen zur Gegenwart offensichtlich, auch hinsichtlich der Diskrepanz zwischen den Möglichkeiten von Kunst und Literatur einerseits und den sogenannten Sachzwängen der politischen Realität andererseits.

EIN TREFFEN IN TELGTE komponiert mit dieser Metapher und entwickelt ein heutiges Modell von programmatisch-konzeptioneller Idee und von künstlerisch-organisatorischem Umsetzungs-Netzwerk. In acht unterschiedlichen Etappen und Veranstaltungssituationen werden spezielle Themen und Musikereignisse – konzertant oder szenisch – an verschiedenen Orten und Räumen zu einem kulturellen *Treffen* zusammengebaut.

Das Musikprojekt schafft durch Verbindung von Raum und Programm eine neue Dimension des unmittelbaren Erlebens und Erfassens des Gehörten und Gesehenen.
Der eigene Lebensraum wird zu einem neuen künstlerischen Erfahrungsraum. Der eigene Raum und der Raum des Nachbarn in der Region bilden wechselseitigen Anziehungspunkt.

ZIEL ist es, die Mobilität vieler Kulturinteressenten zu nutzen, um den Kultur-Raum der REGIONALE 2004 (Region Münster in Nordrhein-Westfalen) neu zu entdecken und dabei gleichzeitig eine neue Form der kulturellen Vernetzung programmatisch und aufführungspraktisch zu erproben.
Das Europa der Regionen soll gerade durch Innovation im Kulturbereich ins Blickfeld rücken und so von einer utopischen Vision in die Realität einer kulturellen Projektzusammenarbeit transformiert werden.

DIE ACHT REISESTATIONEN – THEMEN – PROGRAMM

Station 1: TELGTE / EMSAUE-BRÜCKE

Das Manifest der Musiker und Literaten
Das Manifest der Literaten steht zwischen den musikalischen Manifesten von Heinrich Schütz, geschrieben vor und nach dem Dreißigjährigen Krieg. Die Brücke über der Emsaue ist Symbol für den „Aufbruch“.

Heinrich Schütz	„Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“ (Jeremia 31, 20), 1619, Vierchörige Motette mit kleinem Orchester

Text: Günter Grass *Das Treffen in Telgte*: *Das Manifest der Literaten*
„… Ohne den Schwed, den Franzos als Landräuber haftbar zu machen, ohne den bayrischen Landschacher zu verklagen und ohne Nennung auch nur einer der zerstrittenen Konfessionen wurden mögliche Gefahren und Friedenslasten mit Blick in die Zukunft kundgegeben: Es könnten sich in das ersehnte Friedenspapier Anlässe für künftige Kriege schleichen; es werde, bei fehlender Toleranz, der so heiß ersehnte Religionsfrieden nur weiteren Glaubenszwist zur Folge haben; es solle

doch, bitte, mit der Erneuerung der alten Ordnung, so sehr deren Segen erwünscht sei, das altgewohnte Unrecht nicht miterneuert werden; und schließlich die Sorge der versammelten Dichter als Patrioten: Es drohe dem Reich Zerstückelung dergestalt, daß niemand mehr in ihm sein Vaterland, das einstmals deutsch geheißen, erkennen werde. Dieser Friedensaufruf von letzter Hand schloß mit der Bitte um Gottes Segen und wurde – kaum lag die Reinschrift vor – ohne weiteren Disput zuerst von Dach und Czepko, dann von den anderen, schließlich von Logau namentlich gezeichnet; worauf sich die Herren, als hätte ihr Bitten schon Gehör gefunden, hier freudig, dort ergriffen urnarmten. Endlich waren wir sicher, etwas getan zu haben. Weil dem Aufruf die große Geste fehlte, sprach sich Rist ersatzweise aus: Er nannte Ort, Tag und Stunde der Handlung bedeutend. Es war zum Glockenläuten …“

Heinrich Schütz	„Da Pacem, Domine“ (Martin Luther, 1529) aus *Geistliche Chormusik* SWV 372, 1648

Station 2a: Warendorf / Marktplatz

The Unanswered Question I: Musik
Auf dem Marktplatz wird die musikalische Frage gestellt, eine Frage, die immer unbeantwortet bleibt, solange „Kunst“ neue Fragen zu stellen imstande ist.

Charles Ives	*The Unanswered Question* (*A Cosmic Landscape*, 1908) Fassung Eduard Clark für Solostimmen, 4 Holzbläser und Streicherklangband (2000)
Per NØRGARD	*thunder repeated the image of shock* für Schlagzeug Solo (1982)

Station 2b: Warendorf / Ems-Brücke

The Unanswered Question II
Rezitation: Helmut Heissenbüttel, *was was was*

Station 3: Ostbevern, unterwegs I / Folie

… unterwegs … Halt! … Die Aue … Ein Trugbild?
Drei Orte, drei Räume, drei Szenen: deuten die Spannungsbögen auf Unvereinbares?

J. S. Bach	Sonata III für Violine Solo in C-Dur: Fuga BWV 1005 (1720)

Station 4: unterwegs II / Alte Kanalbrücke (KÜ)

POÈMES: Les Adieux – als gleichzeitige Abfahrt, Reise und Ankunft ..
Die alte Kanalüberquerung dient als futuristischer Schauplatz von „natürlichen“ akustischen Räumen. Deren „Erschließung“ könnte durch einen spannenden Prozess variierender Rezeptionsmöglichkeiten gelingen.

Edgard Varèse	*Poème électronique* (1957/58) für Tonband-Endlosband
Richard Wagner	*Tristan* III – „Traurige Weise“
Claude Debussy	*Syrinx*
Claudio Monteverdi	*Lasciate mi morire*
Richard Wagner	*Siegfried* – „Hornrufe“
Paul Gerhardt	*Geh aus mein Herz und suche Freud`…* (Rezitation)

Station 5: Greven / Baumwollspinnerei

Konzert I: *Lieder von der Erde* 1
Lieder von der Erde, durch Bearbeitungen entfernt vom jeweiligen Ursprung und doch zugleich authentisch-nah dem kompositorischen Kern, werden in die räumlichen Verhältnissen einer umgebauten Baumwollspinnerei gesetzt …

Gustav Mahler	*Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884), in der Bearbeitung für Sopran, Bariton und Kammerensemble von Eberhard Kloke (2003)
Alban Berg	Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op. 4 (1912), in der Bearbeitung für Sopran und Kammerensemble von Dirk Wagenaar (1985) und Eberhard Kloke (2003)
Gustav Mahler	„Der Abschied“ aus *Das Lied von der Erde* (Toblach, 1908), Transkription für Sopran, Bariton und Kammerensemble von Eberhard Kloke (2003)
Heiner Müller	Späte Gedichte (Rezitation)

Station 6: Steinfurt / Le Bagno

Konzert II: *Lieder von der Erde* 2 innen-außen
Das historische Le Bagno mit seinem freistehenden Konzertsaal inmitten von Natur stellt sich heutiger Herausforderung von INSTRUMENT und STIMME, (DR)AUßEN und (DR)INNEN, ALT und NEU, HELL und DUNKEL, LAUT und LEISE: MITTELBAR und UNMITTELBAR…

1

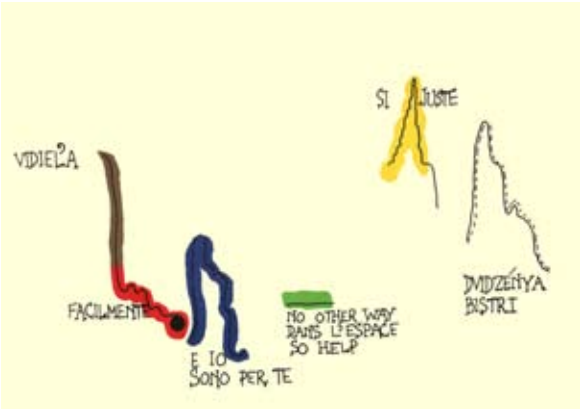
Claudio Monteverdi	*Lamento d`Arianna* (1623) für Sopran, Streicher und Harfe
Salvatore Sciarrino	*LE VOCI SOTTOVETRO* (1999), elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce e ensemble

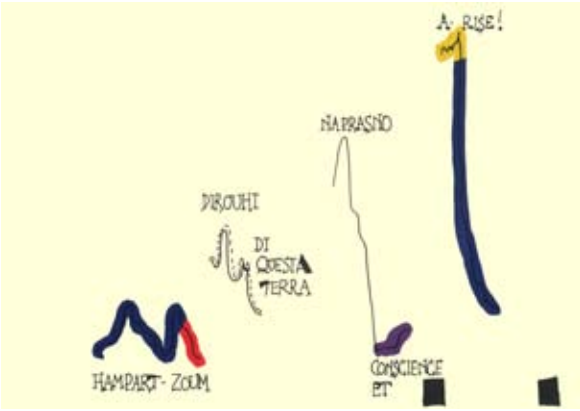
2

Richard Wagner	„Isoldes Liebestod“ aus *Tristan und Isolde* (1859), Fassung für Sopran und Kammerorchester von Eduard Clark (2003)
John Cage	*ARIA, voice – any range* (1958)
Andreas Gryphius	*Menschliches Elende*: „Was sag ich, wir vergehen wie Rauch von starken Winden?“ (Rezitation)

unterwegs

Bruno Maderna	*Serenata Per Un Missile* für Flöte, Oboe, Klarinette, Marimba, Harfe und Geige (1969)





John Cage, *Aria* (1957)

Station 7: Münster A / Prinzipalmarkt, St. Lamberti

Einzug oder Exodus?
Der feierliche Einzug wird zum verstörenden Auszug, der Gang zum „Münster“ entfaltet sich als Exodus.

Richard Wagner	*Lohengrin* II, 4. Szene, *langsam und feierlich* „Gang zum Münster“ für Orgel solo
Steffen Schleiermacher	*Stücke für Jahrmarktorgel*
Richard Wagner	*Lohengrin*-Regieanweisung (Rezitation)

Station 8: Münster B / Am Hafen

The Answered Question
Den Abschluss der Reise bildet Münster. Der Hafen ist somit Zielpunkt und neuer Ausgangspunkt …
Ob die *Frage* beantwortet wird, klärt sich durch die künstlerischen Prozesse während der „REISE –Stationen". Die Entscheidung hierüber liegt bei den Teilnehmern der Reise selbst.

Majakowski	*Tagesbefehl Nr. 2*, (von oben-fern mit Megaphon)
Steve Reich	*clapping music (*1972)
Werner Heider	*Gassenhauer* für Picc. und kl. Tr. (1984)
Edith Salmen	*Wassermusik 3* für Schlagzeug und Zuspielband (2001)
Joseph Haydn	*Kaiserquartett*, langsamer Satz
Charles Edward Ives/ Eduard Clark	*„The Answered Question“* (1908/2003)
Material Texte tutti	Günter Grass: *Das Treffen in Telgte* … „Das Manifest der Literaten“ mit den Gästen: Paul Gerhardt, Andreas Gryphius, Helmut Heissenbüttel, Wladimir Wladimirowitsch Majakowski, Wolfgang Amadeus Mozart, Heiner Müller, Christian Reuter, Richard Wagner und anderen

TEAM

Annette Robbert, Sopran
Kay Stiefermann, Bariton
Nicola Thomas, Schauspielerin
Chöre, Blechbläserensemble, Leitung: Winfried Berger
Tomasz A. Nowak, Orgel (St. Lamberti)
Christiane Edinger, Violine
Rainer Johannes Kimstedt, Violine,
Adrian Illiescu, Violine
Regine Pfleiderer, Viola
Katharina Maechler, Violoncello
Helen Buchbach, Kontrabass
Jörg Krämer, Flöten
Almute Zwiener, Oboe, Englischhorn
Günter Voit, Klarinette, Bassklarinette
Wolfgang Peßler, Fagott
Karl Reitmayer, Horn
Lilo Kraus, Harfe
Bernhard Barth, Tasteninstrumente und Assistenz
Peter Selwyn, Tasteninstrumente
Edith Salmen, Schlagzeug
Olaf Lundt, Licht
Thomas M. Wayer, Assiszenz Realisierung
Christian Saalfrank, Produktionsleitung
Konzeption und Künstlerische Gesamtleitung: Eberhard Kloke

Verantwortlich für die Regionale NRW: Friedrich Wolters

Modul C

„ORTE erinnern“ – eine Fahrt auf den Spuren des NS-Terrors in Berlin

2 Veranstaltungsreihen Berlin: Samstag, Juni/September 2008
Berlin → Wien, September 2008

Geplanter Veranstalter:
Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas-Berlin unter Mitarbeit von musikakzente21-Berlin und medienwerkstatt006-Wien

Die weitverzweigte Topographie des NS-Terrors in Berlin wird als Ausgangspunkt genommen, im Hinblick auf besondere, symbolbeladene ORTE ein Konzept für eine musikalisch-theatralische REISE (an einem Tag) „Orte erinnern“ zu entwerfen.

Dabei wird das Augenmerk gerichtet auf die verschiedendsten Ausprägungen und Facetten des Nazi-Terrors in Berlin, insbesondere des Naziterrors gegenüber den Juden, der ursächlich und praktisch zugleich auf die ganze Stadt verteilt war und die städtische Infrastruktur sowie die Öffentlichkeit generell nachhaltig beeinflusste.

Die vielen Orte und Plätze sollen in dem Projekt nicht nur als theatrale Schauplätze oder „locations“ dienen, vielmehr sollen sie als besondere Orte der jüngeren Geschichte wahrgenommen werden. Durch die jeweilige künstlerische Befragung schaffen sie für den Betrachter ein Bewusstsein für den spezifischen Ort und lenken die Wahrnehmung auf den *Orts-Sinn*. Im einzelnen werden musikalisch-szenische Passagen entwickelt, die den jeweiligen Orten und Räumen eine „angemessene“ Deutung verleihen. Die einzelnen Passagen sind in eine topographisch-sinnvolle Reihe gebracht worden, die das Erleben der einzelnen Schauplätze und Aktionen an einem Tag ermöglicht.

Ausgangspunkt und Zielpunkt der Reise zu den einzelnen Stationen ist das Holocaust-Denkmal am Brandenburger Tor.

Das Projekt hat 2 Module (für Berlin):

1. Zwei Live-Performances/Veranstaltungsreihen
Samstag, Juni/September 2008

„ORTE erinnern“ – eine Fahrt auf den Spuren des NS-Terrors in Berlinfür Sänger/Innen, Schauspieler/Innen, Tänzer/Innen, Instrumentalensembles – Licht, Video, Szene
Passagen/Stationen:
Holocaust-Denkmal – Bahnhof Grunewald–Gleis 1 – Haus der Wannseekonferenz – Gedenkstätte Plötzensee – unterwegs 1 Putlitzbrücke – Neue Wache, Berlin-Mitte Denkmal Bibliothek – Parochialkirche – Jüdisches Museum – Gedenkstätte Deutscher Widerstand – Kammergericht Berlin – Flughafen Tempelhof – ehemal. Reichssicherungshauptamt/Prinz Albrecht-Gelände – Holocaust-Denkmal

Zentralen des nationalsozialistischen Terrors: die Geheime Staatspolizei mit eigenem Gefängnis, die SS-Führung, der Sicherheitsdienst der SS (SD) und das Reichssicherheitshauptamt

2. Video-Dokumentation
Die 12 Einzelprojekte der live-Performance bilden das Grundmaterial für das Video-Projekt „ORTE erinnern“. Diese musikalisch-szenischen Teile werden mit einer virtuellen Reise durch Orte und Räume der Terrortopographie zu einer lebendigen Dokumentation (Ton-Bild) verschmolzen.

„Die Erinnerung, fügt er in einer Nachschrift hinzu, kommt mir oft vor wie eine Art Dummheit. Sie macht einen schweren, schwindligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren.“

(W. G. Sebald *Die Ausgewanderten.* Vier lange Erzählungen. Eichborn Verlag 1992. Die andere Bibliothek 93)

Berlin → Wien 2007/2008

Das in Berlin aufgezeichnete und aufbereitete Audio-/Video-Material dient als Basis für eine Installation und musikalische Live-Performance in Wien.
Für die Wiener Live-Performance werden 2 Räume ausgewählt, die in besonderer Weise als Orte symbolische und athmosphärische Schnittstellen darstellen:

A Judenplatz Wien 1. Bezirk – Open Air Veranstaltung a
B Schutzbunker Wien 1. Bezirk – Veranstaltungsreihe b

Die einzelnen Stationen des Berliner Projektes:

Abfahrt		Holocaust-Denkmal
1	Bahnhof Grunewald–Gleis 17	neben dem gleis
2	Haus der Wannseekonferenz	guilty or not guilty
3	Gedenkstätte Plötzensee	todesfuge
	unterwegs 1 Putlitzbrücke	vorwärts … und nicht vergessen!
4a	Neue Wache, Berlin-Mitte	„Endsieg“
4b	Denkmal Bibliothek	aktion
5	Parochialkirche	musik und video
6	Jüdisches Museum	musik-sprache-video
7	Gedenkstätte Deutscher Widerstand	nur musik
8	Kammergericht Berlin	tod
9	Flughafen Tempelhof	realität 1
10	ehem. Reichssicherungshauptamt Prinz Albrecht-Gelände Topographie des Terrors	realität 2
11	Holocaust-Denkmal	Gedenken → Musik: Klangband etc.

aus Samuel Becketts Essay *Proust*, 1930

„Die Gesetze der Erinnerung sind den allgemeineren Gesetzen der Gewohnheit unterworfen. Gewohnheit ist ein Kompromiß, geschlossen zwischen dem Individuum und seinen eigenen organischen Überspanntheiten, die Garantie einer dumpfen Unverletzlichkeit, der Blitzableiter seiner Existenz. Gewohnheit ist der Ballast, der den Hund an seinen Auswurf kettet. Atmen ist Gewohnheit. Leben ist Gewohnheit. Oder vielmehr ist Leben eine Sukzession von Gewohnheiten, da das Individuum eine Sukzession von Individuen ist; da die Welt eine Projektion des Bewusstseins, des Individuums ist (eine Objektivation des Willens des Individuums, würde Schopenhauer sagen), muß der Pakt ständig erneuert, der Geleitbrief auf den neuesten Stand gebracht werden.“

Musikalische Veranstaltungsreihe: „ORTE erinnern“
für Sänger/Innen, Schauspieler/Innen, Tänzer/Innen, Instrumentalensembles – Licht, Video, Szene

Abfahrt: Holocaust-Denkmal

ORT	SZENE- RAUM- BILD- FILM	MUSIK	TEXTE- AUDIOBAND- INFOS
1 Bahnhof Grunewald Gleis17 	**neben dem gleis** 	Heinrich Schütz, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret* (Matthäus 2, 18) für 7 Stimmen (2 Sängerinnen + 5 Posaunen, Continuo)	Geräusch: abfahrende Züge… Musik im Güterzug auf den Bahngleisen entlangrollend, Publikum zu beiden Seiten 8`
2 Haus der Wannseekonferenz 	**guilty or not guilty** Video-Film: Neither-Nor (Nürnberger Prozesse)	Arnold Schönberg, *Kol Nidre*, für Sprecher (Rabbi), Orgel und gemischten Chor, op. 39 (1938) Morton Feldman, *Rabbi Akiba*	Text: *Moses und Aron*, 3. Akt (nur als Textfragment vorhanden): gekürzte Fassung Samuel Beckett, *Neither 2*, Text für eine Oper von Morton Feldman 40`
3 Gedenkstätte Plötzensee 	**todesfuge**	**Steve Martland**, *Drill* (1987), 10’ for two pianos (Ausz.) Mauricio Kagel, *10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen*, 10`	Rezitation: Paul Celan, *Todesfuge* 25`

unterwegs 1 **Putlitzbrücke** 	**vorwärts…und nicht vergessen!** „unterwegs“… kurzer Stopp	Musik von fern, von den Gleisen Hanns Eisler-Bert Brecht, *Solidaritätslied*	Rezitation: Text: Bertold Brecht *Deutsche Symphonie* I Präludium: „O Deutschland, bleiche Mutter! II An die Kämpfer in den Konzentrationslagern: „Kaum Erreichbare, ihr!" 5`
4a Neue Wache, **Berlin-Mitte** 	„**Endsieg**“	vom Band: Liszt, *Les Préludes* für Tonband (Historische Tonband-dokument als Endlos-schleife)	vom Band: Reden- „Durchhalteparolen“ (Historische Tonbanddokumente) 10`
4b Denkmal **Bibliothek,** **Bebelplatz** 	**aktion 1:** „**Bücherverbrennung**“	vom Band: Carl Orff, *Carmina burana*: „o fortuna“ O Fortuna velut luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis; vita detestabilis nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem, egestatem, potestatem dissolvit glaciem.	**aktion 2:** *Bücherverbrennung* dazu Rezitation: O Fortuna, wie der Mond bist du veränderlich, ständig zunehmend oder abnehmend; das schmähliche Leben schindet bald, bald verwöhnt es spielerisch den wachen Sinn, Armut und Macht zerschmilzt es wie Eis. 10`
5 Parochialkirche 	**musik und video** Dokumentar- Sequenzen-Video	Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion*, BWV 244 (1736), **„Passionsskizze“** (Evangelist + Turba-Chöre, 35`) in einer Bearbeitung für Evangelist, Vokal-quartett, Streichquartett und Orgel-Continuo	Bachs Passion als religiöses *und* politisches Werk. 40`

6 Jüdisches Museum 	**musik-sprache-video**	Dimitri Schostakowitsch, Klaviertrio, op. 67, 1944	Texte: Jacob Littner und Wolfgang Koeppen *Aufzeichnungen aus einem Erdloch* (1984/1992) Rezitation für 2 Schauspieler/Innen 45`
7 Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Stauffenbergstr. (ehem. Bendlerblock-Innenhof) 	**nur musik** leerer Raum, kein „Bild“, keine Aktion	Gustav Mahler, *Lied von der Erde,* „Der Abschied“, Fassung für Soli und Kammerorchester	Stille 30`
8 Kammergericht Berlin, Plenarsaal 	**tod**	Dimitri Schostakowitsch, 8. Streichquartett, 1960, gewidmet den Opfern von Faschismus und Krieg	Kurzeinblendung Dokumentarband: „Die Stimme von FREISLER“ vom Band: Wahlwerbung „Republikaner“ 2004 30`
9 Flughafen Tempelhof 	**realität 1**	Musik von Ustwolskaja, Bach: Galina Ustwolskaja *komposition nr. 2 „dies irae“* (1972/73) für 8 Kb, Holzwürfel und Klavier, 17` Johann Sebastian Bach, *Ich freue mich auf meinen Tod* BWV 82 a (1727) für Sopran-Solo und Instrumente,	Lesung 1. Teil: aus einem Dokumentarwerk mit letzten Briefen zum Tode verurteilter europäischer Widerstandskämpfer *Lettere di condannati a morte della resistenza europea* (siehe Nono, *Il Canto Sospeso)* 35`

10 ehemal. Reichssicherungs-hauptamt / Prinz Albrecht-Gelände/ Topographie des Terrors 	**realität 2**	Musik von Schnittke, Schostakowitsch, Ustwolskaja und Bach (Stalin-Hitler) video-film *babij jar* video-film *prawda* (Schostakowitsch) video-film *rituale*	Texte Lesung 2. Teil: aus einem Dokumentar-werk mit letzten Briefen zum Tode verurteilter europäischer Wider-standskämpfer *Lettere di condannati a morte della resistenza europea* (siehe Nono*, Canto Sospeso* 45`
Finale: Ankunft Holocaust-Denkmal			
11 Holocaust-Denkmal 	**Gedenken**	Finale: Klangband innerhalb des Stelenfeldes	Text-Collage live: Antiphonische Sprachinterpolationen 20`
		Gesamtlänge: 340 Min. = ca. 6h	

Die Produktion konnre aufgrund der kurzfristigen, unbegründeten Absage durch den Veranstalter leider nicht realisiert werden.

5 Module A–D „Gesamtthematischer Ansatz“

Dieses Projektmodul stellt ein bestimmtes Thema in einen spielzeitbestimmenden Projektzusammenhang. Die jeweilige Erscheinungsform prägt die Veranstaltungstypen

- als Festival für eine Region,
- als programmatischer, jahresübergreifender Schwerpunkt innerhalb einer Institution,
- als thematisch ausgeprägtes Festival,
- als programmatisch ausgerichtete Festprogramm eines Komponistenjubiläums,
- als thematisch geprägtes Ausstellungsmodul.

Modul A
aufbrechen_amerika, Musikfestival NRW 1992/93

Aufblende 1

Vor fünfhundert Jahren explodierten die Ränder der Welt. Sie, deren Erdkreis bisher nie über denjenigen des Römischen Reiches hinauswuchs, und deren imaginäre Horizonte in den Steppen des Ostens (Asien) und Südens (Afrika) nichts Umrissenes versprachen, allenfalls Gewürze, Seide, Keramik – diese Welt sollte 1492 die genuine Erfahrung des Unbekannten machen: von Amerika sprach, im Gegensatz zu Indien, keine Sage, allenfalls und nur im übertragenden Sinne die vom untergegangenen Atlantis. Seither sollte aber keine Geschichte mehr sein, die nicht von Amerika auf die eine oder andere Weise beeinflusst wäre, auch weil die Neue Welt, von der man die jenseits des Atlantiks meinend sprach, immer mehr die ganze Welt meinen sollte: immer mehr nahm das Entdeckte, das Bekannte zu, und später sollten immer mehr Bewohner alter Weltteile nach Amerika ziehen, alte und neue Welt immer mehr zu einer machend. Dass dabei das eingeborene Amerika mit seiner Bevölkerung nahezu vollständig ausgelöscht wurde, hatte zur grauenvollen Folge, dass Amerika auch wir sind. Amerikaner, das sind Asiaten, Afrikaner, Europäer, und vielleicht heißt *nach Amerika schauen* auch: in die Zukunft schauen. 1492 jedenfalls bedeutete die Zukunft: Amerika.

Auch Nordrhein-Westfalen ist ein Einwanderungsland, es ist seit dem industriellen Aufbruch des letzten Jahrhunderts der klassische „melting pot“ Deutschlands gewesen. Im Zuge der Europäischen Einigung gilt es, sich dieses zu erinnern: Innovation, Suche und Entdeckung waren prinzipiell mit Offenheit und Aufnahmebereitschaft verbunden, mit dem weiteren Blick. Auch gilt es zu erinnern, dass manchmal gerade dieser weitere Blick fehlte, dass manch Aufbruch Desaster heraufbeschwor, die Stichworte „Waffenschmiede“ und „Bombenkrieg“ seien erwähnt.

In diesem Land also, in dieser historischen Landschaft findet ***aufbrechen_amerika*** statt, ein Musikfestival, das 1992 und 1993 künstlerische Sinnbilder bereitstellen will für Suchbewegungen nach dem Unbekannten, das 1492 Amerika war. ***aufbrechen_amerika*** will auch den weiteren Blick üben, das weitere Gehör, dies zugleich mit möglichst vielen künstlerischen Aktivposten der Region, mit Beteiligten aus dem erneut sich öffnenden europäischen Osten sowie – selbstverständlich – mit Künstlern aus Amerika.

Konsequenterweise ist Arnold Schönbergs Oratorium *Die Jakobsleiter* das Zentrum des Aufbruchs: ein Werk, das unabgeschlossen, unaufhörlich ist mit seiner wörtlichen Aufforderung zu Grenzüberschreitung und Suche, der Aufforderung, mit dem „Weiter" zu beginnen, es nicht auszusetzen. Der Kreis, den *Die Jakobsleiter* dabei ausschreitet, bildet den Raum, in dem das Festival stattfindet. Dafürstehen die jeweils verschiedenen Aufführungsmodule: konzertant mit Wolfgang Rihms Endzeitvision *Dies* in Bochum sowie szenisch mit Bernd Alois Zimmermanns *Ekklesiastischer Aktion „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht …*" in Düsseldorf und Long Beach-Los Angeles bildet *Die Jakobsleiter* einerseits eine transatlantische Brücke, andererseits auch die Extreme von Hoffnung und Zerstörung ab. Der groß dimensionierte Dreischritt von Aufbrechen – Reisen – Ankommen, den DIE ENDEN DER WELT durchs Revier fahrend vorgibt, um Fremdheit und Verstörung, aber auch Schönheit und Neues vor der Haustür zu entdecken, lässt sich auch auf andere zentrale Projekte übertragen. In „Coleman meets Classic" vereinigen sich verfremdend Werke von Bruckner, Feldman und Cage, sowie zugleich die Apotheose, Verneinung und totale Freisetzung abendländischer (Konzertsaal-) Musik mit der Person und der Musik Ornette Colemans, der wie kein anderer Jazz-Musiker für den sogenannten crossover von E und U (Musik) steht, von Tonalität und Atonalität, von Amerika und Afrika, von … zu …
„Diaspora" zeigt Mensch und Musik auf der Reise:
Wyschnegradsky den Kosmos eines Tags des Daseins entdeckend,
Schönberg in erzwungenem Exil eine jüdische Heimat suchend, Karl Amadeus Hartmann in der inneren Emigration anklagend verharrend.

Das Ankommen, die Rückkehr zu vielen Orten bedeutet „Polytope". Im Aufbruch klassischer Raum-Verhältnisse in Werken von Iannis Xenakis, Ives, Bruckner und Carter mag letztlich eine Fremdheit der Musik wiedergewonnen werden. Musik findet immer aktuell statt, in konkreten Räumen und Situationen, unter verschiedensten Voraussetzungen, in bestimmten ästhetischen und politischen Zusammenhängen. Hier aber meint ***aufbrechen amerika*** Nordrhein-Westfalen mit seinem historisch gewachsenen bedeutsamen Erbe: Städte, Wege, Landschaften, Werkshallen, Zechen, Felder, Gewässer, Theater und Konzertsäle. Amerika ist das in beiden Richtungen Transatlantische, das jenseits des Bekannten vor Ort Befindliche – konkret und aktuell.

aufbrechen amerika, das meint den Zuhörer/Zuschauer, den Suchenden und Entdecker.

„…Die Neue Welt wird entdeckt (Pardon: erfunden, geistig vorgestellt, verlangt, gebraucht), als Europa eine Krise durchlebt: Sie bestätigt und widerspiegelt diese Krise…Amerika wird das Utopia Europas. Eine von Europa erfundene Utopie, wie O`Gorman schreibt. Doch auch eine Utopie, nach der es verlangt und die es deshalb braucht. Ist Amerika auch eine notwendige Utopie? Europa findet in Amerika einen Raum, der die überschüssigen Energien der Renaissance aufnimmt. Doch es findet auch einen Raum, in dem es die Geschichte läutern und den Menschen erneuern kann …“

Carlos Fuentes, Raum und Zeit der Neuen Welt (aus dem Spanischen von Ulrich Kunzmann, Essay erschien in Sammelband Tapfre neue Welt, Hoffmann und Campe 1993

aufbrechen_amerika

Musikfestival NRW 1992/93

Das Programm in drei Schwerpunkten A, B und C

	Projektschwerpunkt A	
DIE ENDEN DER WELT	DIE ENDEN DER WELT Eine Reise an drei Tagen (siehe auch Projektmodul „Reise“) **ausführliche Beschreibung der Reise siehe Seiten 215–217**	
	Projektschwerpunkt B: Die Jakobsleiter	
Jakobsleiter konzertant	Projekt *Jakobsleiter* **konzertant** Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter*, Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre, Orchester und Fernorchester (1917–22), Fassung Winfried Zillig Rihm, *Dies* Oratorium für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, 2 Sprecher, Kinderchor, Sprechchor, gemischten Chor, große Orgel und Orchester (1986)	AudiMax Bochum 1992 →Kap. 3_7 *Schönberg:* S. 136
Jakobsleiter szenisch	Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter*, Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre, Orchester und Fernorchester (1917–22), Fassung Winfried Zillig Bernd Alois Zimmermann, *„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“* (1970) *Ekklesiastische Aktion*, szenische Realisierung durch Werner Schroeter	SH Düsseldorf 1992, Long Beach Opera, Los Angeles 1993

Jakobsleiter		Das Regressionsverbot →Kap. 3_7 *Schönberg:* S. 136
	Projektschwerpunkt C: Crossover, Konzert, Raumkonzert	
Neither **Raumkonzert + Installation**	John Cage, *„101“* for large orchestra (1988–89) Morton Feldman, Neither – Oper in einem Akt für Sopran und Orchester; Libretto von Samuel Beckett (1977) Anton Bruckner, Symphonie Nr. 5, B-Dur (1878) Ornette Coleman, *Skies of America* für Jazzensemble und Orchester (1972), UA der vollständigen Fassung 2 Orchester: Bochumer Symphoniker und Polnisches National-Radio-Orchester Kattowitz, Jazzensemble: Ornette Coleman & Prime Time, Installation: Rosalie	AudiMax Bochum 1992
Diaspora **Konzert**	Ivan Wyschnegradsky, *La journée de l`existence. Confession de la vie devant la vie* für Sprecher, Chor und großes Orchester (1916–18) Arnold Schönberg *Kol Nidre* für Mezzosopran, Sprecher, Chor und Orchester, op. 39 (1938) Karl Amadeus Hartmann, *Concerto funèbre* für Solovioline und Streichorchester (1939)	AudiMax Bochum 1993 →Kap. 4_2B: S. 246
Polytope **Raumkonzert**	Iannis Xenakis, *Le Polytope de Montréal* für 4 separate Orchestergruppen (1967) Charles Ives, Symphonie Nr. 4 (1910–16) Anton Bruckner, Symphonie Nr. 3 (1877) John Elliot Carter, Symphony of three Orchestras (1976)	AudiMax Bochum 1993

Modul B
Prometheus: Neues Musiktheater NRW-Bayern 1993–1997

Aufblende

Die antike Sage von Prometheus ist eines der Fundamente westlicher Kulturgeschichte, die im mythischen Kleid eine gesamte Schöpfungsgeschichte zu fassen versucht von den Titanen als den Urkräften des Alls, über die Machtergreifung der Götter bis zur Schaffung des Menschengeschlechts. Prometheus, der „Vorausdenkende", erscheint dabei als eine vielschichtige Figur: er bringt mit dem Feuer die Künste zu den Menschen, die er selber auch schuf. Aufgrund der Übertretung von Verboten gilt Prometheus also einerseits als Befreier und als derjenige, der neue Horizonte eröffnet, andererseits aber auch als derjenige, der als erster Schuld in die Welt setzt und auf die Menschen lädt.

Insgesamt ist Prometheus, der Titanenabkömmling unter den Göttern, in jeglicher Hinsicht ein Menschenbildner: er erschafft das Menschengeschlecht als sein Abbild, zugleich ist er in seinem ungestümen Drang nach dem Vorwärts Abbild dessen, was Menschen alles an befreiendem wie Zerstörendem geschaffen haben. In diesem Sinne und vor dem Hintergrund einer der prägendsten Prämissen abendländischer Kultur, dem alttestamentarisch-jüdischen Bilderverbot samt seinen christlichen Wandlungen vom Bildgebot zum Bildersturm, sollten die inhaltlichen Akzente eines gesamtkünstlerischen Prometheus-Projektes stehen.

Es ist die bilderreiche Sage der Perfektibilität des Menschen, seiner Kunstfertigkeit, seiner Wissenschaft, seiner Mündigkeit: die Sage von den Menschenbildern. Aber auch die Sage von den Menschenbildnern: die der Künstlichkeit, des Unwissens, der Unmündigkeit des Menschen. Im 20. Jahrhundert dann triumphierte endgültig das experimentell gewonnene Bild vom Menschen über das alte symbolische der Schöpfungsgeschichten, ohne dass sowohl der Fortschritt als auch das Himmelreich sich verklärend jemals eingestellt hätten. Schon eher das Gegenteil. Und so mag PROMETHEUS nur noch als „Explosion einer Erinnerung" (Heiner Müller) an sich gelten, als Aufbrechen musikalisch/theatralischer Abbildungsprozesse, als deren Aufhebung in beiderlei Sinn. Visionen des Ungesehenen, des Unerhörten: aufgrund solcher diagnostiziert der Doktor bei Wozzeck eine *aberratio*, einen Wahn, ein Abirren vom beschilderten Weg. Den wähnt er selbst als den rechten ... Tagseite und Nachtseite von Wahrnehmung ... Mit dem Kino im Haus, auf Band, im Kopf mögen wir dann spätestens alle vom rechten Weg abgekommen sein, um auf dem eigenen zu wandeln. Gab es ihn aber? Ging ihn je einer? Und wenn: könnten wir davon ein Bild machen, ohne dass es an Mittelbarkeit verlöre? Gab es nicht immer schon solche Bilder, Kopftheater, Hirnkinos, denen man seine Wege anbefahl?

Musik und Theater suchen zwischen den stets vollkommener werdenden elektronischen Medien immer noch nach ihrer Quelle kreativer Möglichkeiten. PROMETHEUS ist *ein* Weg, vor- und zurückblickend, erlebte wie Erlebnis-Zeit musikalisch-szenisch skandierend.

Prometheus 1 (B)	Jean-Marie Straub, *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, Film von 1972 Arnold Schönberg, 5 Orchesterstücke op. 16 (1909) Heiner Müller, *Bildbeschreibung* (1984) Alexander Skrjabin, *Prométhée* (1911) für Klavier und Orchester Herbert Fritsch, *Prometheus oder 33.333 Bilder*, Film von 1993 Morton Feldman, *Coptic light* (1986)	AudiMax Bochum 1993
Prometheus 2 (B)	Wolfgang Rihm, *bildos/weglos, den ortlosen Wanderern L. Nono und A. Tarkowski* (1990/91) für 7 Frauenstimmen und drei Orchestergruppen Thomas Tallis, *Spem In Alium* (1575) für 8 Chöre und Continuo Olivier Messiaen, *Et exspecto resurrectionem morturorum* für Holz- und Blechbläser und Metallschlaginstrumente (1964) Anton Bruckner, Symphonie Nr. 9 d-Moll (1887/94), 3. Satz, Adagio Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand* op. 18 (1910–13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester	Jahrhundert- halle Bochum 1993

8 gemischte Chöre aus dem Ruhrgebiet, Bochumer Symphoniker, EK

Zwischenbilanz nach der Bochumer Reihe Prometheus 1 + 2:

Das 20ste Jahrhundert erlebte zu seinem Beginn die Geburt einer Kunst mit bewegten Bildern, an dessen Ende in den 90er Jahren verstärkt nach neuen digitalisierten Verfahren des Umgangs mit dem bewegten Bild geforscht und experimentiert wird. Es stellt sich also am Ende des Jahrhunderts, das überhaupt mit der Entwicklung von Technologien der Aufzeichnung von Bild- wie Tonbewegungen zusammenfiel, insgesamt die Frage nach der Zielrichtung der Künste und damit auch der Darstellenden Künste. Indem aber das, was Kunst transportiert und bedeutet, auf eine immer mehr multimediale oder auch synthetische Weise funktioniert, wird diese Frage auch im Hinblick auf ihre Zukunft nach der Jahrtausendwende immer dringlicher. So galt es, in aktuellen Produktionen in der Verbindung von Musik, Literatur, Bildender Kunst, Schauspiel bzw. Aktion, Film und Licht neue Modelle von Abbildungsprozessen zu entwerfen, Visionen im eigentlichen wie übertragenden Sinne, vielschichtige Seh- und Hör-Ereignisse wie Einblicke in die Zukunft. Auf diese Weise könnte nach dem Jahrhundert der Aufzeichnungsmedien den live-Künsten eine neue Perspektive eröffnet werden.

Folgende Aspekte standen bei der Programmfindung der Prometheus-Projekte wie auch bei der Suche nach der jeweiligen Realisierungsintention im Zentrum:

1. Suche nach neuen musikdramatischen Materialien jenseits von „OPER“, programmatische Verknüpfungen zu neuen, sinnstiftenden Programmeinheiten. Zweifel am „geschlossenen Produkt“ heutigen Musik-Theater-Produzierens, deshalb:

2. Suche nach neuen theatralischen Ausdrucksformen, die nicht an vorgeprägte theatralische Modelle gebunden sind.

3. Aufbrechen der Guckkasten-Bühne:

   a) Das Opernhaus als gesamttheatralischer Raum mit entsprechender musikalisch-szenischer Raumwirkung
   b) Aufhebung der Trennung zwischen Theaterbühne und Orchestergraben durch variable Aufstellungsanordnungen

4. Erprobung eines anderen Rollen- und Aufgabenverständnisses von Soli, Chor und Orchester

5. Intermediale Bezugs- und Spannungsfelder von Sprache, Musik, Film und Musik, Licht und Bild

Im folgenden werden die Prometheus-Projekte 1-6 aus der Retrospektive beschrieben, also mehr aus der Erfahrung durch die jeweiligen Aufführungen heraus und der damit verbundenen kritischen Hinterfragung der konzeptionellen Ansätze.

Prometheus 1 (N)	Jean-Marie Straub, *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, Film von 1972 Arnold Schönberg, 5 Orchesterstücke op. 16 (1909) Heiner Müller, *Bildbeschreibung* (1984) Alexander Skrjabin, *Prométhée* (1911) für Klavier und Orchester dazu Herbert Fritsch, *Prometheus oder 33.333 Bilder*, Film von 1993 Morton Feldman, *Coptic Light* (1986)	Opernhaus Nürnberg 1994

Der Grund für die äußerst vehementen Spannungsentladungen bei der Performance von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* lag sicher an der ungewohnten Situation, mit dem Phänomen „Sprechen“ und Sprache auf einer Opernbühne konfrontiert zu werden.

Die Rezeption und Reaktion auf *Coptic Light* war in der Wirkung und Intensität die gleiche. Eine extrem helle, weiße Wand vor Augen und eine extrem undramatische, ohne bemerkbare Entwicklung dahinströmende Musik von Feldman in den Ohren, dies führte an allen vier Abenden zum kollektiven Kollaps jedweder offener Wahrnehmungsfähigkeit.

Der „Ton“ des Orchesters trifft noch nicht genau das intendierte Schönberg-Klangbild, ein Vorgang, der sich mit der ständig wachsenden Auseinandersetzung mit Werken der 2. Wiener Schule schlagartig änderte.

Nürnberg, Opernhaus

Prometheus 2 (N)	Wolfgang Amadeus Mozart, „Der welcher wandert diese Straße voll Beschwerden“, *Die Zauberflöte*, 28. Auftritt: Probe in Feuer und Wasser, für Sopran, Tenor und Orchester (1791) Wolfgang Rihm, *bidlos/weglos, den ortlosen Wanderern L. Nono und A. Tarkowski* (1990/91) für 7 Frauenstimmen und drei Orchestergruppen Heinrich Schütz, *Gesang der drei Männer im feurigen Ofen* für Soli, Chor und Orchester (1652) Richard Wagner, *Parsifal*, Verwandlungsmusik I (1882) Luigi Nono, *Prometeo, eine Tragödie des Hörens,* Konzertneufassung (1994) für Vokal- und Instrumentalsolisten, Orchester und Live-Elektronik Hölderlin – Stasimo I – Interludio 1 – 3 Voci A – 3 Voci B – Interludio 2 – Stasimo II	Opernhaus Nürnberg 1994

Trotz aller suggestiver Wirkung der Einzelstücke bleiben Fragen: ist das Opernhaus der richtige RAUM für diese Klangsplittings?

Die Frage wurde im zweiten Teil des Programms mit der Musik Nonos beantwortet: es konnte für den Opernhausraum eine ureigene Klang-Präsentationswelt geschaffen werden, die eine gelungene Verschmelzung von Musik und Raum herstellen konnte und den Zuschauer/Zuhörer ideal mit einbezog. Vielleicht ist man jedoch bei der Aufführung Neuer Musik in ungewöhnlichem räumlichen Ambiente vorurteilsfreier als bei Alter Musik mit ihren eingefahrenen Interpretations- und Rezeptionsmethoden und dazugehörigen Riten?

Musik-Installation verträgt im Dienste eines intensiven Zusammenwirkens von Musik und Bild keine konkreten Theater-Regie-Eingriffe im Sinne konventioneller Storyentwicklungsdramaturgie oder Darsteller-Gebärdensprache.

Musiktheaterregie neuer Prägung sollte sich eher darauf beschränken, Übergänge und Abläufe zu inszenieren und das reibungslose Zusammenwirken der Einzelteile Musik und Bild, Bewegung und Sprache zur Geltung zu bringen.

Prometheus 3 (N)	Thomas Tallis, *Spem In Alium* (um 1575), Transkription für 8 Instrumentalgruppen und Continuo von Eberhard Kloke Morton Feldman, *Voices & Instruments I* für Bläser, Pauken, Klavier, Kontrabass und 4-stimmigen, gemischten Chor (1972) Thomas Tallis, *Spem In Alium* (1575) für 8 Chöre und Continuo Gustav Mahler, Symphonie Nr. 8 *Symphonie der Tausend* (1907) 1. Teil: Hymnus „Veni creator spiritus“ 2. Teil: Schlussszene aus Goethes *Faust II*	Meistersingerhalle Nürnberg 1994

„Alles steht auf des Messers Schneide, die ungeschmälerte Utopie und der Rückfall ins grandios Dekorative“. (Adorno)

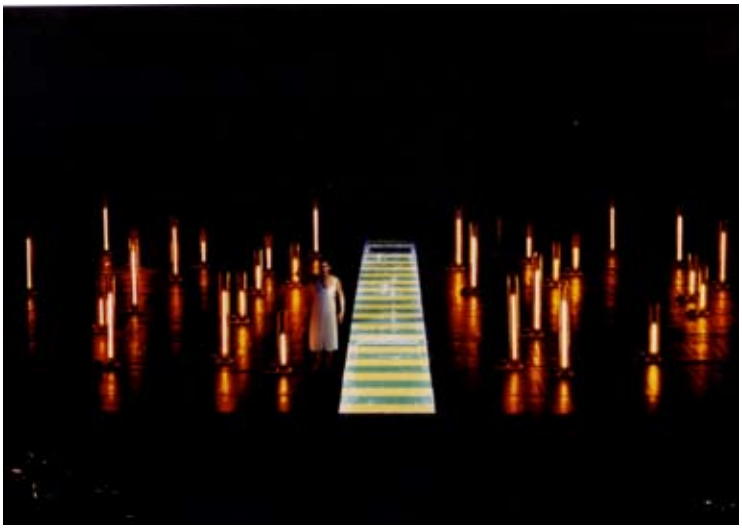
Mahler zwingt zur persönlichen Einlassung, zu genauerer Hinterfragung, vielleicht mehr als andere Komponisten. Da sich Zweifel und kritische Haltung nur schwer „dirigieren“ lassen, bleibt dem Programmmacher die Möglichkeit, das Werk in einen Kontext zu stellen, in welchem das Unbehagen deutlich würde.

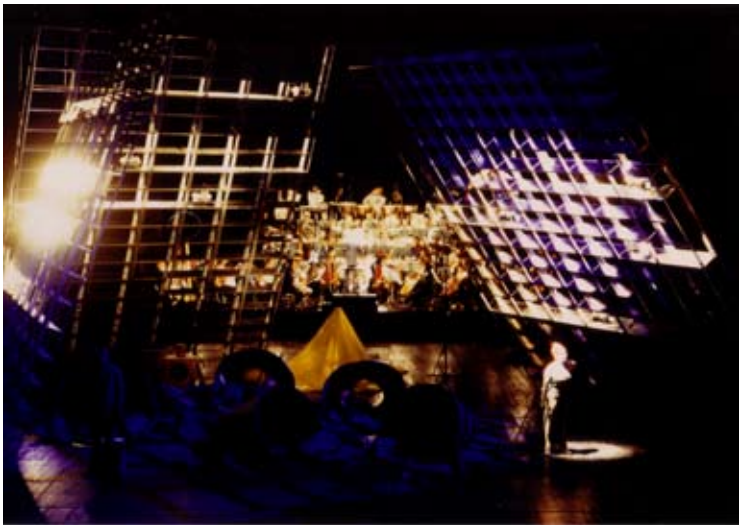
Mit Thomas Tallis ein aufführungspraktisches Experiment zu wagen, erscheint erst nach dem ersten Höreindruck als „zwingend“, zumal in der Verbindung mit Feldman und dem doppelten Zugriff auf *Spem in Alium* das Hören an Intensität gewinnen kann. Das Auseinanderziehen des Chorklanges quasi um die Zuschauer herum und die blockartige Anordnung der Instrumentalgruppen machen Tallis zu einem Raumklang-Erlebnis der besonderen Art: Kathedrale im Konzertsaal, das Publikum inmitten eines musikalischen Kunst-Kopfes. Danach erklingen Feldmans *Voices & Instruments* als Kreuzspiel von akustischen Fix- und Kontrapunkten im Raum.

Mahlers VIII. Symphonie: Der Zweifel am Hauptwerk bleibt!
Der Eindruck des sogenannten Rückfall ins Restaurative manifestiert sich jedoch umso mehr, je länger man sich mit der „Symphonie der Tausend“ beschäftigt. Trotz heterogener kompositorischer Stilelemente verbleibt der Symphonie etwas Hermetisches, was fasziniert und zugleich abstößt.

Prometheus 4 (N)	Samuel Beckett, *Atem*, Theaterszene (1969/70) Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand,* op. 18 (1910–13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester Ludwig van Beethoven, „Ah perfido!“, Szene und Arie op. 65 für Sopran und Orchester (1796) Arnold Schönberg, *Erwartung*, Monodram in einem Aufzug, op. 17 für Sopran und Orchester (1909) Morton Feldman, *Neither*, Oper in einem Akt auf einen Text von Samuel Beckett für Sopran und Orchester (1977)	Opernhaus Nürnberg 1995

Prometheus 4 kann in der Folge der Einzelprojekte als dasjenige gelten, welches die musiktheatralische Programmklammer am weitesten auffächert. Opernmonodram (*Erwartung*) trifft auf avantgardistische Opern-Versuchsanordnung (*Neither, Glückliche Hand*) und verbindet sich mit Theaterszene (*Atem*) oder Konzertstück (*Ah, perfido!/Antiphonen und Sequenzen*). Zunächst disparat erscheinendes Material, zeitlich/stilistisch unvereinbar, prallt aufeinander und setzt ungeheure musikdramatische Spannungsfelder frei.
Durch zeitlichen Abstand – die Wiederaufführungsserie fand nach mehr als einem einem Jahr Unterbrechung statt – erfuhr dieses Programm mit neuer Besetzung einen enormen Entwicklungsschub und wurde „zum Ereignis“. Feldmans *Neither* – „unspeakable“: Schien es im März 1995 noch unmöglich und utopisch, die Sopranpartie innerhalb der szenisch-optischen Situation auswendig zu interpretieren, gelang es im Februar 1996 in fulminanter Weise. Feldmans Nicht-Oper wurde durch die Oper (Solistin und Orchester) im Opernhaus bezwungen. Die rezeptive Verhalten des Publikums war inzwischen auch an einem Punkt angelangt, in welchem es möglich war, aufmerksam, offen, kritisch, aber gelassen das Geschehen zu verfolgen, ganz anders als beim ersten Mal. Dies wirkte sich im Umkehrverhältnis auf die Interpretation aus: die Spannungsbögen der dahinströmenden Pulsationsmotorik Feldmans wirkten konzentriert und entspannt zugleich.





Elisabeth Whitehouse,
Sharon Rostorf,
Nürnberger Oper,
Installation rosalie

Prometheus 5 (N)	Heinrich Schütz, *Fili mi Absalon*, SWV 269, Lateinisches Konzert für Solobass, vier Posaunen und Basso continuo, aus *Symphoniae Sacrae I* (1629) Edgard Varèse, *Ecuatorial* für Solobass, Chorbässe und Orchester nach dem heiligen Buch der Maya Quiché, dem „Popol-Vuh“ (1934/61) Hector Berlioz, *Herminie*, Scène lyrique für Sopran und Orchester nach Pierre-Ange Vieillard (1928) Wolfgang Rihm, *Frau/Stimme* für Sopran und Orchester mit Sopran nach *Der Auftrag. Erinnerungen an eine Revolution* von Heiner Müller (1989) Heinrich Schütz, „Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret“, SWV 396, für Alt, fünf Posaunen und Kontrabass, aus *Geistliche Chormusik* (1648) – eingerichtet für zwei Sopran- und zwei Altstimmen (EK) Wolfgang Rihm, Raumauge, Schlussmonolog des Prometheus aus Aischylos` *Prometheus gefesselt*, übertragen von Peter Handke, für Soli, Chor und Schlagzeug (1994) – eingerichtet für Tenor, Bariton und Chor (EK) Edgard Varèse, *Ionisation* für Schlagzeugensemble (1931) Thomas Tallis, *Spem In Alium* (um 1575), Transkription für 8 fünfstimmige Stimmgruppen, 8 fünfstimmige Instrumentalgruppen und Basso continuo (1996)	Opernhaus Nürnberg 1997

Die Anknüpfung an Prometheus 2 ergibt sich zwangsläufig.
Die offensichtliche Kontrastsituation des ersten Abschnitts von Prometheus 2 scheint durch Nonos *Prometeo* quasi „zeitlos“ aufgehoben, hier in Prometheus 5 werden die collageartig gesetzten Kontraste noch verstärkt, dadurch werden die Stücke ihrer eigenen Zeit enthoben und zu einem neuen Ganzen gefügt.

Der Versuch, mit der musikalischen Realisierung und raumszenischen Umsetzung neues Terrain für das Musiktheater zu gewinnen, scheint aufzugehen. Das Publikum ist zunehmend bereit, sich vorurteilsfrei auf neues Musiktheater einzulassen. Angesichts der Tatsache, dass innerbetriebliche Widerstände und Verhinderungsversuche der jeweils amtierenden Intendanten die Produktionen erschwerten, zeigte sich erneut, dass neuartige Programme und offene interpretationsansätze – wenn sie denn ernsthaft angegangen werden – meist nicht am Publikum scheitern, sondern eher an systemimmanenten Schwierigkeiten.

Ensemble, Chor und Orchester
der Nürnberger Oper, EK

Prometheus 6 (N)	Franz Schubert, *Der Erlkönig*, D 328, Ballade für Bariton und Klavier (1815) George Crumb, „A Haunted Landscape“ für großes Orchester (1984) Wolfgang Rihm, *Wölfli-Lieder* für Bariton und Orchester (1981) Wolfgang Rihm, Nachspiel für zwei große Trommeln aus dem „Wölfli-Liederbuch“ (1980–81) Gustav Mahler, Symphonie Nr. 4 G-Dur für Sopran und Orchester (1900-01)	Meistersingerhalle, Nürnberg 1997

Der Bezug zu Prometheus 3 (N) wird deutlich, jedoch ist Mahlers Symphonie diesmal nicht in klang-materielle bzw. formale Zusammenhänge eingebettet, sondern in atmosphärisch-assoziative Bereiche, imaginäre musikalische Tableaus zwischen Vision und Wahn. Eine Gratwanderung zwischen Idylle und gebrochenem Tonfall *(A Haunted Landscape*) gibt es allemal. Wird die prometheische Reihe fortgesetzt?

Modul C
Jenseits des Klanges

Der Strukturwandel des Ruhrgebietes mit seinen charakteristischen Industrielandschaften und -architekturen hat neuartige Perspektiven kultureller Raum-Gewinnung hervorgebracht.

Eine reflektierte und nicht bloß dekorative „Anwendung“ von Räumen der Industrie und ein darauf aufbauender „anderer“ Umgang mit Werken der sogenannten E-Musikkultur demonstriert das neue, eigenständige Denken in einer revierspezifischen Programmatik und Aufführungspraxis.

Musik wird zur Klangarchitektur, wenn sie mit Raum konfrontiert wird, sie ist Geschichte im Diskurs mit gegenwärtiger und sich verändernder Lebenswelt, sie vermag in Kostümen aufzutreten oder im Konzert mit Werken der Sprach-, Licht oder Installationskunst die Sinne des Publikums anzusprechen.

Musik wird zum Ereignis, wenn sie eine neue Öffentlichkeit erhält: durch ungewöhnliche Spielorte und ihre gesamttheatralische Raumnutzung, durch Erprobung eines neuen, Rollenverständnisses von Solisten, Chören, Orchestern und Publikum, durch das Miteinander verschiedener Künste, Epochen und Ausdrucksformen.

Das Projekt verstand sich als ein weiterer Vorstoß in Richtung „kontextueller“ Programmatik. Das räumliche, kunsthistorische, gesellschaftliche Umfeld der Musik wird nicht zufällig transportiert, sondern auf künstlerischer Ebene vieldimensional und programmatisch zum Ausdruck gebracht.

Das Programm

Maschinenhalle Hamm

Der Erlkönig

I. Johann Wolfgang von Goethe
Der Erlkönig (1782)
George Crumb / Federico García Lorca
Songs, Drones, and Refrains of Death (1968)
Richard Strauss
Salome, Schlussritual (1904/05)

II. Franz Schubert / Johann Wolfgang von Goethe
Der Erlkönig (1815)
George Crumb / Federico García Lorca
Ancient Voices of Children (1970)
György Kurtág
Grabstein für Stephan (1989)

III. Franz Schubert / Johann Wolfgang von Goethe
Der Erlkönig (1815)
George Crumb / Federico García Lorca
Night of the Four Moons (1969)
Gustav Mahler
„Der Abschied" aus *Das Lied von der Erde* (1909)

Jahrhunderthalle Bochum

Jenseits des Klanges

I. Henry Purcell
Funeral Music of Queen Mary (1677/94)
Morton Feldman
Voices and Instruments (1972)

II. Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem (1791)
– Fragment –
Charles Ives
From the Steeples and the Mountains (1901)

III. Olivier Messiaen
La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ (1969)

Kokerei Zollverein Essen / Landschaftspark Duisburg-Nord

Edgard Varèse – Das Werk

Un grand sommeil noir (1906)
Amériques (1918-22)
Offrandes (1921)
Hyperprism (1922)
Octandre (1923)
Intégrales (1924)
Arcana (1925–27)
Ionisation (1930–31)
Ecuatorial (1933–34)
Density 21.5 (1936)
Tuning Up (1947)
Dance for Burgess (1949)
Déserts (1949–54)
Poème électronique (1957–58)
Nocturnal (1960–61)

Maschinenhalle Hamm,

Jahrhunderthalle Bochum,

Landschaftspark Duisburg-Meiderich

Festival Jenseits des Klanges, 6. und 7. August 1999,
Maschinenhalle Hamm

Der Erlkönig

I
Johann Wolfgang von Goethe
***Der Erlkönig* (1782)**
Collage für Stimmen und Orchester

George Crumb / Federico García Lorca
***Songs, Drones, and Refrains of Death* (1968)**
für Bariton und Kammerorchester
Part One:
Refrain One
I. La Guitarra
Refrain Two
II. Casida de las Palomas Oscuras
Part Two:
Refrain Three
III. Canción de Jinete, 1860
Refrain Four
IV. Casida del Herido por el Agua
Richard Strauss
***Salome*-Schlussritual** (1904/05)
für Sopran und Orchester

II
Franz Schubert / Johann Wolfgang von Goethe
***Der Erlkönig (*1815)**
für Bariton und Klavier D 328

George Crumb / Federico García Lorca
***Ancient Voices of Children* (1970)**
für Sopran, Knabensopran und Kammerorchester
I. El niño mudo
II. Gacela de la huida
III. ¿De dónde vienes, amor, mi niño?
IV. Gacela del niño muerto
V. Balada de la placeta
György Kurtág
***Grabstein für Stephan* (1989)**
für isoliert im Raum positionierte Gitarre
und im Raum verteilte Orchestergruppen

III
Franz Schubert / Johann Wolfgang von Goethe
***Der Erlkönig* (1815) D 328**
Fassung für 4 Darsteller (Erzähler, Vater, Kind, Erlkönig)
und Orchester von Eberhard Kloke (1999)

George Crumb / Federico García Lorca
***Night of the Four Moons* (1969)**
für Alt und Kammerorchester
I. La luna está muerta
II. Cuando sale la luna
III. Otro Adán oscura está soñando
IV. Huya luna, luna luna!

Gustav Mahler
„Der Abschied“
aus *Das Lied von der Erde* (1909)
chinesische Dichtung, Übersetzung Hans Bethge
in einer Fassung für Sopran, Alt, Bariton und Orchester

Wo die Spuren der Industriegeschichte weitgehend zurückgenommen wurden, war Raum für die theatralischste Raum-Inszenierung des Festivals. Goethes Ballade „Der Erlkönig“ und Schuberts Lied-Komposition bilden den Ausgangspunkt für die Aufführung an sechs Spielorten und sind zugleich Klammer des dreiteiligen Programmes mit drei Sänger-Protagonisten (Sopran, Alt und Bariton).

Jeweils im Zentrum stehen Crumbs Lorca-Vertonungen. Mit ihrem universalen „Ton“, differenzierter klangsprachlicher Raffinesse und der Möglichkeit zur raumszenischen Umsetzung sind sie ästhetische Klammer zu den drei Abschieds-Ritualen aus Oper (*Salome*), Symphonie-Oratorium-Liederzyklus (*Lied von der Erde*) und Konzertstück (*Grabstein für Stephan*).

Annina Papazian (Mezzosopran)
Anna Prohaska (Sopran, Toy Piano)
Annette Robbert (Sopran)
Richard Salter (Bariton)

KostümBild: Kirsten Dephoff
Bauten / Technik: Regine Freise
Licht: Franck Evin

Ensemble Musikfabrik NRW
Schlesische Philharmonie Katowice

Konzeption und Gesamtleitung: Eberhard Kloke

Festival Jenseits des Klanges, 27. und 28. August 1999,
Jahrhunderthalle Bochum

Jenseits des Klanges
in Zusammenarbeit mit dem WDR Köln

I
Henry Purcell
***Funeral Music of Queen Mary* (1677/94)**
für Soli, 2 kleine gemischte Chöre,
Streichorchester, 2 Gruppen zu je 2 Trompeten
und 2 Posaunen, Pauke, Continuo, Rührtrommeln
(Fassung: Eberhard Kloke, 1998)
Morton Feldman
***Voices and Instruments* (1972)**
für Soloquartett, 2 Chöre und 9 Instrumente

II
Wolfgang Amadeus Mozart
***Requiem* (1791)**
für Soli, Chor und Orchester
– Fragment –
Charles Ives
***From the Steeples and the Mountains* (1901)**
für Blechbläser, Glocken und Schlagzeug

III
Olivier Messiaen
***La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1969)**
für gemischten Chor, sieben Instrumentalsolisten und Orchester
Musikalische Jenseitsvorstellungen bzw. -machinationen um Messiaens opus magnum stehen im Zentrum des Raumkonzertes „Jenseits des Klanges“. Ein historischer Abriss sakraler Musik-Fragmente von Purcell bis Feldman zeigt den musikprogrammatischen Weg und zeichnet die raumszenische Umsetzung – siehe den Stufenplan der einzelnen Konzertpodien.

- Differenzierung **klanglicher Mittel** – vokal und/oder instrumental, zwischen massiertem Unisono bis n-stimmiger Polyphonie, vom bewegten Raumklang bis zur statischen Klangfläche und
- Differenzierung **klanglicher Wirkungen** – nah/fern, oben/unten, hoch/tief, KlangRichtung/KlangRaum, ausgehend vom Tonort bis hin zum Klanguniversum

sind die musikalischen und raum-musikalischen Phänomene, die für die Realisierung im Raum den Ausgangspunkt bilden und einer entsprechenden Interpretation die Richtung weisen: es entsteht eine Raum-Klang-Licht- Architektur.

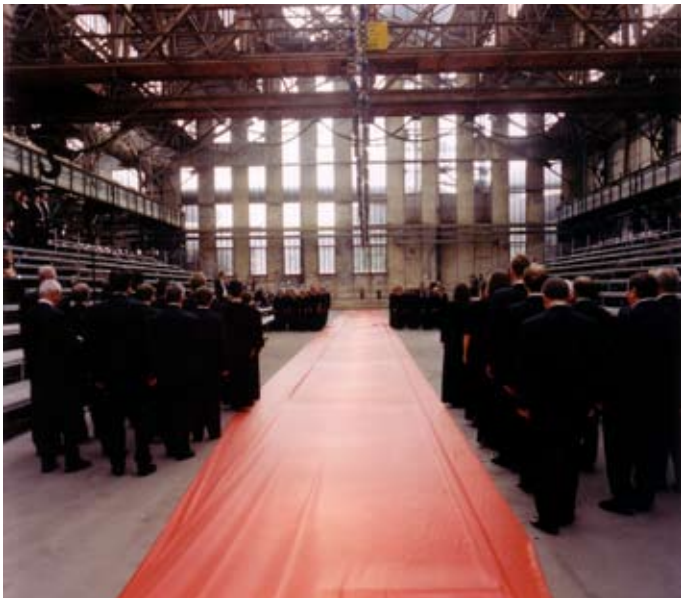
Moritz Eggert (Klaviersolo)
Annette Robbert (Sopran)
Annina Papazian (Alt)
Erwin Feith (Tenor)
Paul Gay (Baß)

Bauten / Technik: Regine Freise
Licht: Franck Evin

Slowakischer Philharmonischer
Chor Bratislava
(Einstudierung: Blanka Juhanáková)

Ensemble Musikfabrik NRW
WDR Symphonieorchester Köln

Konzeption und Gesamtleitung: Eberhard Kloke



Festival Jenseits des Klanges, 4. September 1999
Kokerei Zollverein Essen / Landschaftspark Duisburg-Nord

Edgard Varèse – Das Werk

in Zusammenarbeit mit dem Saarländischen Rundfunk
Un grand sommeil noir (1906)
Amériques (1918–22)
Offrandes (1921)
Hyperprism (1922)
Octandre (1923)
Intégrales (1924)
Arcana (1925–27)
Ionisation (1930–31)
Ecuatorial (1933–34)
Density 21.5 (1936)
Tuning Up (1947)
Dance for Burgess (1949)
Déserts (1949–54)
Poème électronique (1957–58)
Nocturnal (1960–61)

Das Werk von Edgard Varèse läßt sich, obwohl es nahezu das gesamte Jahrhundert abdeckt, kaum in die gängige Chronologie der Neuen Musik einordnen. Sein ganz neuartiges Klang- und Raumverständnis, seine Vorstellungen von Musik als Entfaltung räumlicher und begreifbarer Klang-Gegenstände, seine Ideen von der „Befreiung des Klanges“ sind erst seit den 60er Jahren ansatzweise eingeholt worden.

Im Landschaftspark und in der Kokerei – als symbolische Orte der industriellen Veränderung – , wird das Gesamtwerk von Edgard Varèse – als musikalische Zeitenreise an mehreren Schauplätzen, auf mehreren Bühnen, in unterschiedlichsten Situationen, an einem Tag mit diversen Reprisen aufgeführt und dargestellt: eine Industriereise durch die musikalisches Welt von Edgard Varèse.

Edgard Varèse – Das Werk
Orte: Kokerei Zollverein Essen und Landschaftspark Duisburg-Nord
Programm: Klangfelder Procession

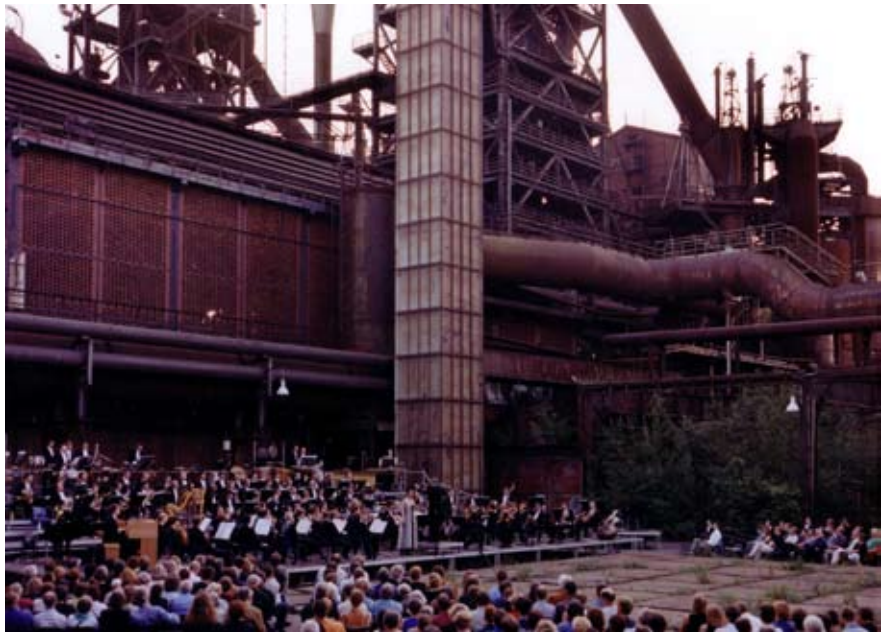
Kokerei Zollverein Essen:
Dance for Burgess
Hyperism
Density 21.5
Octandre
Poème electronique
Intégrales
Ionisation

Landschaftspark Duisburg-Nord

Un grand somneil noir (1906) für Sopran und Klavier	Bunkertaschen
Tuning Up für Orchester (skizziert 1946; vollendet von Chou Wen-Chung 1996)	Piazza metallica
Poème électronique (1957/58) für Tonband-Endlosband	… unterwegs… 1_2_3
In einem leeren Innenraum mit den originalen Dias von Le Corbusier von der Expo 1958 in Brüssel	Bunkertaschen
Offrandes (1921) nach Texten von Vicente Huidobro	Piazza metallica
Hyperprism (1922) für Instrumente und Schlagzeug	Gießhalle
Octandre (1923) für 8 Instrumente	Gebläsehalle
Intégrales (1925) für kleines Orchester und Schlagzeug	Bunkertaschen
Arcana (1925–27/1960) für großes Orchester	Platz unter der Brücke
Amériques (1925) für großes Orchester	Piazza metallica + Kraftzentrale
Ionisation (1931) für großes Schlagzeugensemble	Gießhalle + Kraftzentrale Bunkertaschen
Ecuatorial (1934/1961) für Chorbässe und Orchester	Gießhalle Piazza metallica
Density 21.5 (1936/1946) für Soloflöte	…unterwegs…Stahlstraße Bunkertaschen
Étude pour Espace (1958–61 für gemischten Chor)	Gebläsehalle
Déserts (1950/1961) für Blechbläser, Schlagzeug, Klavier und Tonband-Interpolationen	Seitentrakt-Unterraum
Nocturnal (1960/61) Sopran, Chorbässe und Orchester	Platz unter der Brücke

Annette Robbert (Sopran)
Annina Papazian (Alt)
Paul Gay (Baß)
Ensemble Musikfabrik NRW
Rundfunk-Symphonieorchester Saarbrücken
Eberhard Kloke, Marcel Wengler: Dirigenten
Bauten / Technik: Regine Freise
Licht: Franck Evin

Eberhard Kloke: Konzeption und Gesamtleitung



Edgard Varèse
Kristallisation / Astronomie / Rhythmus

Ich sehe die musikalische Form als ein Ergebnis, als das Resultat eines Prozesses an und empfinde darin eine enge Analogie zum Phänomen der Kristallisation. Wenn die Leute mich nach meiner Art zu komponieren fragen, erscheint mir die Antwort am leichtesten ‚durch Kristallisation'. In diesem Sommer nun (1959) habe ich mir überlegt, dass es sicher von Nutzen wäre, mit einem Fachmann darüber zu sprechen, um zu sehen, ob mein Vergleich irgendeine wissenschaftliche Rechtfertigung fände. Ich befragte Michael Arbiter, den bekannten Mineralogen. Meine Vorstellung erweckte seine Neugier, jedoch wollte er zunächst darüber nachdenken. Nach einigen Tagen rief er mich an, ganz hingerissen von seinen Entdeckungen. Er wollte sie mir mitteilen. Als ich zu ihm kam, fand ich ihn in kristallografische Literatur vergraben. Speziell für mich hatte er folgenden Abschnitt aufgeschrieben: „Der Kristall besteht aus einer äußeren Form und einer inneren Struktur, die jede für sich selbständig sind. Die innere Struktur hängt vom Molekül, also dem kleinsten Bestandteil des Atoms, ab. Es hat die gleiche Anordnung und Zusammensetzung wie die kristallisierte Substanz. Das räumliche Wuchern dieses Moleküls ergibt den Kristall im ganzen. Jedoch ist trotz des kaum merklichen Unterschieds der inneren Strukturen die Zahl der äußeren Formen unendlich." Und dann überließ Arbiter sich einer Art von lyrischer Beschwörung und fügte hinzu: „Die eigentliche Form des Kristalls ist also mehr ein Ergebnis als eine zugrundeliegende Eigenschaft. Die Atome oder Ionen, die dem Kristall seine Form geben, haben genaue Bestimmungen. Verschiedene Kräfte stoßen sie ab oder ziehen sie an. Die Form des Kristalls entsteht aus der wechselseitigen Aktion von Anziehungs- und Abstoßungskräften und der Anordnung der Atome." Ich will das nicht überstrapazieren, ich will auch nichts beweisen. Ich glaube nur, dass dies besser als jeder andere Vergleich erhellt, wie meine Werke zu ihren Formen kommen. Zuerst ist die Idee da, das ist der Anfang der inneren Struktur, diese wächst, unterteilt sich in mehreren Klangformen oder Gruppen, die sich unablässig verwandeln, die Bewegung und das Tempo wechseln, da sie von verschiedenartigen Kräften angezogen oder abgestoßen werden. Die Form des Werkes ist das Produkt dieser inneren Vorgänge. Die musikalischen Formen sind ebenso unzählbar wie die äußeren Formen der Kristalle. Ich mache oft Anleihen bei der höheren Mathematik oder bei der Astronomie, nur weil diese Wissenschaften meine Phantasie anregen und mir den Eindruck von Bewegung und Rhythmus geben. Für mich ist mehr musikalische Anregung in der Betrachtung der Sterne – am liebsten durch ein Teleskop – und der hohen Poesie gewisser mathematischer Denkvorgänge als in dem sublimsten Geschwätz über menschliche Leidenschaften.

Jedoch sind in meiner Musik weder Planeten noch theoretische Gebäude zu erwarten. Musik als eine mögliche Form des Denkens kann, wie ich glaube, nichts ausdrücken als sich selber. Ein Philosoph und Mathematiker, der nach dem Sturz von Napoleon nach Paris kam, hat

eine Theorie der Musik geschrieben. Er gab eine Definition von Musik – für mich ist sie die wertvollste von allen Definitionen, die ich kenne: die Verleiblichung von Intelligenz in Klang.

Morton Feldman
Ohne Varèse

Was wäre mein Leben ohne Varèse geworden? Ich bin nämlich in meinem geheimsten und verdrängtesten Selbst ein Nachahmer. Nicht seine Musik, nicht seinen „Stil“ kopiere ich, ich kopiere sein Gebaren, seine Art, in der Welt zu leben. Und daher pflegte ich von Zeit zu Zeit Konzerte zu besuchen, um eine seiner Kompositionen zu hören, oder ihn anzurufen, um mich mit ihm zu verabreden.

Ich fühlte mich dabei denen nicht unähnlich, die nach Lourdes pilgern und sich davon Besserung erhoffen. Anstatt ein System wie das Schönbergsche zu erfinden, erfand Varèse eine Musik, die zu uns eher durch ihre unglaubliche Insistenz denn durch ihre Methodologie spricht. Wenn wir Varèse hören, fragen wir uns: „Wie hat er es gemacht?“ und nicht: „Wie ist es gemacht?“ Gegen Ende seines Lebens begann Kierkegaard plötzlich von der Frage beunruhigt zu werden, was er antworten würde, wenn man ihn im Himmel fragte: „Hast du etwas geklärt?“ Er vergegenwärtigte sich, dass er, um etwas zu klären, hätte verlautbaren müssen, dass von all denen, die der dänischen Reichskirche dienten, kein einziger das mindeste Gespür für Gott habe. Und wir selbst? Was wäre, wenn wir mit derselben Frage konfrontiert würden? Da Musik unser Leben ist, indem sie uns ein Leben gab, was klärten wir? Das heißt: lieben wir Musik und nicht die Systeme, die Rituale, die Symbole – die selbstsüchtigen, gierigen Gymnastiken, die wir an ihre Stelle setzten? Das heißt: geben wir alles – das totale Vertrauen auf unsere eigene Einzigkeit?

Haben wir keine Beispiele dafür? Was ist denn Varèse anderes? Haben wir nur Modelle für Skalenpfuscherei und das Zerlegen von Instrumenten? Glauben wir, dass Varèse nun etwas zum Sezieren sei? Machen wir die Teströhrchen bereit?
Vergessen wir nicht, dass es kein Begräbnis gab. Er entkam.
(Übersetzung aus dem Französischen von Heinz-Klaus Metzger)

„que la musique sonne!"
Gespräch zwischen Johannes Blum und Eberhard Kloke am 25. Mai 1999 in Berlin

Johannes Blum: Der Titel des Gesamtprojekts Jenseits des Klanges erinnert an eine Äußerung von Edgard Varèse, seine Musik basiere „sur le son et au-delà des notes", also auf dem Klang jenseits der Noten. Die Konzerte scheinen ja zuerst einmal diesseits des Klanges zu liegen. Was meint dieser Titel?

Eberhard Kloke: Bezogen auf Varèse ist das sicher eher materialiter gemeint, denn Varèse zählt ja zu den großen Klangmaterialerforschern des Jahrhunderts. Er spricht, bezogen auf seine Komposition *Déserts*, immer vom „organisierten Klang", von „son organisé": also von Dingen, die mit Bedacht konstruiert sind im Gegensatz zu Dingen, die zufällig entstehen. Insofern sind seine Kompositionen paradigmatisch für unser Jahrhundert, was die Beschreibung des Klanges angeht und was die Umsetzung dieses Klanges in die Realität meint. Der Titel *Jenseits des Klanges* geht weiter, weil er sich für das interessiert, was – mit und ohne Sprache – hinter dem Klang steht: Bedeutung, Zusammenhang, Affekt, Reibungsfläche. Wobei, wenn man dem Begriff „jenseits" hinterherspürt, natürlich nicht nur der religiöse Aspekt gemeint ist, sondern der musiksemantische Aspekt überhaupt: was bedeutet welcher Klang in welchem Raum? Es handelt sich ja nicht einfach um eine Übertragung eines beliebigen Konzertes in einen beliebigen Raum, sondern die Programme sind entstanden im Rückgriff und Bezug auf die Räume. Was nun dort „jenseits des Klanges" passiert, ist die entscheidende Frage, und es lohnt sich, mit diesen szenischen Konzerten nach einer Antwort darauf zu suchen.

B: Das „Jenseits" bei Messiaen ist ja sehr eindeutig auf den religiösen Bereich bezogen. Dieses „Jenseits" ist aber auch, wenn man speziell drei Komponisten, die in diesem Gesamtprojekt vertreten sind – Messiaen, Ives und Varèse – näher anschaut, ein Jenseits von traditionellem Komponieren. Diese Musik hat sich der Freisetzung von Klang als solchem verschrieben, und sie hat so nur im 20. Jahrhundert entstehen können.

K: Das Ganze ist ja beeinflusst von der Erfindung der Mikrophonie, der Lautsprechertechnik, der Elektronik, die es ermöglichte, mit den raffiniertesten Techniken bis hin zur Digitalisierung den Klang zu erforschen. Und doch ist es ja gerade spannend zu sehen, dass unabhängig von den gegebenen Möglichkeiten der Elektronik der Klang, der mit konventionellen Klangträgern erzeugt wird – seien es Stimmen, seien es Instrumente – sich zeitgleich extrem weiterentwickelt hat, gerade bei Ives, Messiaen und Varèse; und zwar nicht in einem geistig-philosphischen Leerraum, sondern versehen mit Bedeutung und Hintergrund. In diesem Zusammenhang muss man natürlich auch George Crumb erwähnen, der als Amerikaner ein Stück Klangforschung be-

trieben hat zu einer Zeit, da in Europa hauptsächlich seriell komponiert wurde. Crumb geht es ganz entscheidend darum, hinter die Klangerfindung zu schauen und was sie bedeutet. Dadurch dass Crumb sich einen Dichter, wie Federico García Lorca als Ausgangspunkt seiner drei Stücke gewählt hat, ist hier auch klar, was gemeint ist: eine bestimmte Kontinuität von Sprach- und Raumfindung mit musikalischen Mitteln.

B: Dieses erste Programm *Der Erlkönig* ist ja klar in drei Teile gegliedert: das jeweils erste Stück eines jeden Teiles ist Goethes Ballade *Der Erlkönig* in einer jeweils anderen Fassung oder Paraphrasierung, in den Mittelteilen steht jeweils ein Stück von Crumb, als Schlussstücke jeweils ein eindeutig die Todesthematik verarbeitendes Stück: der Abschied von Mahler, *Grabstein für Stephan* von Kurtág, der *Salome*-Schluß: alles Stücke über das Absinken ins Dunkel, in den Tod. Wofür stehen in diesem programmatischen Rahmen die drei Crumb-Stücke?

K: Die Dreiteiligkeit wird ja noch weiter getrieben: aus dem großen Raum der Maschinenhalle Hamm haben wir eine dreiteilige Aufführungs-Stätte gemacht, in den die jeweiligen Einzelteile transferiert werden, und die dadurch unter den räumlichen Einfluss der Halle geraten. Jedes der drei Stücke von Crumb markiert die Nahtstelle zwischen dem experimentellen Teil, den drei *Erlkönig*-Versionen, und dem Opern-, Konzert und Oratoriumsritual, das, formal-streng konventionalisiert, zwischen Leben und Tod stattfindet und eine Idee von Musiktheater formuliert. Aus dem Stückekanon unterschiedlichster Provenienz wird versucht, einen anderen, neuen Zusammenhalt zu schaffen. Ähnlich wie im Mozart-Requiem in der Jahrhunderthalle, wo wir beim Lacrimosa abbrechen, und zwar genau an dem Teil, wo Mozarts Handschrift endet – was ein Exempel dafür ist, wie real zwischen Leben und Tod Musik enden kann – ist hier der Frage nachgegangen, welche Rituale Leben in Todesnähe aufzeichnen können.

Crumb hat in den drei Stücken eine Gesamtklammer erstellt, die den Weg weist, wohin diese musiktheatralische Reise bei der Erforschung von „jenseitigen Klängen“ gehen kann.

B: Sie meinen also, dass Crumb in diesen drei Stücken einen eigenen Entwurf eines Theaters mit Musik komponiert hat?

K: Genau. In seiner Schreibweise ist auffallend, dass er oft diese Todes- oder Ewigkeitskreisel in seinen Partituren notiert. Zwischen Improvisation und fester Notation fixiert Crumb eine Art von Klangritual, die in der Fixierung die Dinge trotzdem offenlässt und an die Improvisation zurückgibt. Er nennt das „musica mundana“ oder „Zirkel“ oder „Sequenz I“ oder „Refrain“. Es geht immer um diesen in sich zurücklaufenden Wechsel, den Kreislauf der Welt, den Kreislauf des Lebens oder des Todes, den dieses Ritual beschreibt.

B: Musik am Beginn ihres Entstehens und im Moment des Sterbens.

K: Auch Musik in der konsequenten Reduzierung auf Klangerzeugung. Der Zuhörer / Zuschauer ist Zeuge, wie Klang hergestellt wird, er ist nicht Konsument einer Musik, die aus dem mystischen Abgrund aufsteigt oder die aus dem Lautsprecher kommt. Er ist hier immanenter Teil der Tonproduktion.

B: Er ist dies auch weitaus stärker als bei den drei Schlussstücken, die, im Ausdruck von Zuständen in Todesnähe, eher einem Kodex von traditioneller großsymphonischer bzw. opernspezifischer Musik entsprechen.

K: Wobei die Zustände als Zustände nicht so spannend sind, wie sie in der jeweiligen Opern- und Konzertsituation sich artikulieren, sondern sie werden hier fragmentarisiert, um einen neuen Zusammenhang zu konstituieren. Der Abschied wird auf drei Sänger übertragen. Es geht dabei nicht in erster Linie um *Das Lied von der Erde*, sondern um die markante Setzung eines Abschieds-Rituals am Ende unserer langen Reise durch die Maschinenhalle. Natürlich geht es in unserem Programm auch bei Strauss nicht um die Figur Salome, sondern um diesen rituellen Vorgang einer Opern-Schlussszene.

B: Der Beginn jedes Teiles ist der *Erlkönig*. Was bedeutet diese Position am Anfang jedes Zirkels, das immer neue Angehen jedes Teiles mit dem immer anderen *Erlkönig*?

K: Ich finde es spannend, den *Erlkönig* einmal von Grund auf zu untersuchen. Es gibt da eine dramatische Grundkonstellation aus vier handelnden Personen: dem Vater, dem Erzähler, dem Kind und dem Erlkönig selbst. Was an rhythmischer Pulsation, an musikalischer Monotonie diesem Stück innewohnt, was an Charakterisierungskunst der einzelnen Zustände zu hören ist, was an Dramatik hier, in einer Ballade, abläuft – es ist unglaublich, welche Sprengkraft eine solche vokale, instrumentale Miniatur besitzt, die, wenn man sie an einem Liederabend oder im Konzertsaal hört, eher folgenlos bleibt. Was mich interessiert ist (apropos „jenseits des Klanges“!): was passiert, wenn man diesen *Erlkönig* von Schubert und von Goethe aufspaltet und sich einige Fragen stellt: wer ist der *Erlkönig*, wer ist das Kind, welches Ritual wird hier vollzogen und wie endet es hier in unserem Jahrhundert. Das ist das Projekt *Der Erlkönig*.

B: Mich interessiert noch einmal dieser Punkt des ganz anderen Musiktheaters bei Crumb: die aktive Anwesenheit der Zuschauer bei der Klangproduktion und was das für diese Art von Klang und das „jenseits“ heißt.

K: Ganz praktisch formuliert: es geht hier nicht um Zelebrierung eines

musikalischen Aktes, es geht darum, der Musik zum Zeitpunkt ihres Entstehens und der Realisation im Raum ein Maximum an Authentizität zu verleihen. Ich habe das den Musikern so gesagt: die Musik wird eigentlich nicht dirigiert. Es ist an die größtmögliche Emanzipation jedes Musikers appelliert, zusammen mit den Sängern und untereinander die Stücke so vorzubereiten, dass, wenn man zusammenkommt, die Musik sofort entstehen kann … Crumb schreibt an einer Stelle von *Night of the Four Moons* vor, dass jeder der Musiker an einen bestimmten Punkt im Raum geht und die cymbal antique anschlägt, um dann im off zu verschwinden und dort weiterzuspielen; das gilt sowohl für die anderen Musiker wie für den Dirigenten. Das Cello bleibt allein zurück. Hier wird es am deutlichsten: zwischen fern und nah, zwischen „son organisé“ und dem Punkt, die über die Organisation von Musik hinausgeht, liegt genau das, was wir unter den Bedeutungsströmen oder -strängen verstehen, die jenseits des Klanges liegen.

B: Also Produktion als durchsichtiger Vorgang, als Prozess. Das hat ja mit diesen Räumen sehr viel zu tun.

K: Leitfaden diese Projektes war ja „Musik im Industrieraum”. Das ist natürlich auch ein Requiem auf diese Produktionsstätten und ihre innere Logik, wofür es ja genug Beispiele in der Kunstmusik gibt. Indem wir mit neuen Räumen sowohl für eine Belebung der Programme wie auch des Interpretierens und der Rezeption sorgen, begegnen wir der Lethargie des Programmmachens und der Schablonenhaftigkeit unseres Konzert- und Opernsystems. Da sind diese Produktionsstätten (in doppeltem Sinne) ideal dafür geeignet, um zu zeigen, dass eine Verwandlung dieser Räume in Kunsträume auch auf die Geschichte ihrer Nutzung verweist und damit eine kulturelle Aussage getroffen wird.

B: Und dieses „Jenseits“, was diese Stücke zum Klingen bringt, an einem anderen Ort neu freizusetzen.

K: Messiaen sagt ja auch nicht, was für ihn *La Transfiguration* konkret bedeutet. Er nimmt sakrale Schriften in lateinischer Sprache, Teile aus dem *Alten und Neuen Testament* und beleuchtet aus diesen Texten heraus das gesamte Spektrum der christlichen und jüdischen Entwürfe über das Phänomen der Transfiguration. Er schlägt ja vor, mit seinen großen Chor- und Orchesterstücken in die Natur zu gehen, in die Berge. In diesen anderen Räumen – bei uns ist es die Jahrhunderthalle – tun sich die der Musik Messiaens innewohnenden inneren Bedeutungsräume (und das heißt natürlich auch und gerade Klangräume) erst auf.

B: Das erinnert sehr stark an Crumb, an diese prinzipielle Offenheit der Form und des Zugangs. Was ja auch ein sehr amerikanisches Phänomen ist. Womit wir bei dem Komponisten wären, dessen Gesamtwerk das dritte Konzertprojekt von *Jenseits des Klanges* ausmacht, Edgard

Varèse. Wie amerikanisch ist dieser Franzose geworden nach seiner Auswanderung in die USA, wieviel europäischen Musikhintergrund hat er dorthin mitgenommen?

K: Er ist europäisch in seinem Werkverständnis geblieben, er kannte die europäischen Traditionalisten, aber ist amerikanisch in seinem ungestümen Vorwärtsdrang, was die Klangerfindung, die Möglichkeiten der Elektronik und Klangentwicklung im Orchester angeht.

B: Wohl auch, was Klang als Phänomen angeht, wie ja auch Messiaen und Ives.

K: Ja, das Geräusch. *Ionisation*, ein Stück für 13 Schlagzeuger und Klavier, beschreibt ja musikalisch einen technischen Vorgang. Hier haben wir das Geräusch, komprimiert und zurückgeführt als Ausgangspunkt jedes Stückes, was sich musikalisch artikuliert, vergleichbar dem Weißen Rauschen bei der elektronischen Musik. Aus diesem Kern ist das gesamte Spektrum des Varèseschen Schaffens abzuleiten. Das machen wir dadurch deutlich, dass wir sein Gesamtwerk als Wandelkonzert aufführen, und damit auch einen Teil der Montangeschichte des Ruhrgebietes abgehen. Das Bühnenbild ist die Industrielandschaft, die Musik ist das Lebenswerk von Edgard Varèse – das ist das 20. Jahrhundert.

B: In einem typisch europäischen Musikverständnis ist die erste Begegnung mit Varèse wahrscheinlich eine Schockerfahrung, weil wir glauben, dass Musik, die sich in einem aggressiven Klanggestus artikuliert, uns auch ein Abbild einer inneren oder äußeren Gewalt liefert. Ist Varèses Klangwucht, dieser klanggewaltige Gestus seiner Musik ein Kommentar zu etwas, bildet sie etwas ab, ist sie, um es überspitzt zu formulieren, moralisch?

K: Ebenso überspitzt gesagt: Varèse beschreibt natürlich viel mehr als andere Komponisten in unserem Jahrhundert, was hinter dem Klang ist, weil er es eben ablehnt, diesen Klang mit philosophischen Hinterfragungen zu überfrachten. Für ihn ist Klang ein technisches Phänomen. Man schaue sich nur einige Titel an: *Octandre, Intégrales, Hyperprism, Ionisation*; diese Titel nehmen alle Bezug auf physikalisch-technische Vorgänge, und diese Titel beschränken die Musik auf das, was sie ist: eine hochspannende und spannungsgeladene Musik, weil sie mit den Klängen, die uns in diesem Jahrhundert umgeben und damit auch mit unserer Welt, mehr zu tun hat, als irgendwelche Hinterfragungen, die eher zum 19. Jahrhundert gehören.

B: Indem Klang befreit wird, wie Varèse sagt, wird er auch befreit aus diesen Assoziationsfesseln und damit erst zugänglich.

K: Es ist ein Kommentar zu dem, was ist.

B: Wobei befreite Musik, Musik ohnehin den Gestus der Befreiung in sich trägt.

K: Wie wir aus der Geschichte sehen können, nicht immer. Auch deshalb: Jenseits des Klanges.

Andreas Rossmann,
Frankfurter Allgemeine Zeitung **„Ruhrschallweg“ (14.8.1999)**

Eberhard Kloke beginnt sein Projekt „Jenseits des Klanges“ in Hamm. Wagners „Ring des Nibelungen“ in der Kraftzentrale eines Hüttenwerks, Beethovens Klavierkonzerte in einer Maschinenhalle, ein Mozart-Divertimento in der Kaue einer Schachtanlage -das Ruhrgebiet erlebt seit ein paar Jahren die Besetzung ausgedienter Stätten der Industrie durch die Musik. „Götterfunken“ statt Funkenflug, kaum eine verlassene Zeche, die nicht schon mit Klassik getröstet worden wäre. Für Eberhard Kloke, von 1988 bis 1994 Generalmusikdirektor in Bochum, sind die alten Hallen mehr als nur neue Hüllen, nämlich Spannungsfelder, Reibungsflächen und Verfremdungsorte, die die Musik aus eingefahrenen Rezeptionsmustern befreien und ihr neue Wahrnehmungstüren aufstoßen können.

Für die Reihe „Musik im Industrieraum", mit der die Internationale Bauausstellung Emscher Park (IBA) ihr Finale begeht, ist Kloke ins Revier zurückgekehrt, um drei (der insgesamt zehn) Etappen zu konzipieren: „Jenseits des Klanges".

Der Weg ist nicht schon das Ziel, aber der Parameter der sich verschiebenden Perspektive. Die Reise geht an den Nordostrand des Ruhrgebiets nach Hamm und weiter in den Arbeitervorort Heessen. Die „anderen“ Spielorte liegen abseits der Zentren, denn die Entwicklung der Stadt ist den Fabriken gefolgt, nicht umgekehrt, und die Stadtplanung hatte gegenüber wucherndem Wildwuchs das Nachsehen.

Die Zeche Sachsen, mit deren Bau 1912 hier begonnen wurde, ist die letzte große Anlage der dritten Gründerphase, die um 1890 begann und die Industrialisierung bis über die Lippe trieb. Als sie 1976 stillgelegt wurde, blieb nur ihre kolossale Maschinenhalle stehen, eine 1912 von Alfred Fischer entworfene Kathedrale der Arbeit die, mit ihren hohen, vertikal gliedernden Fenstern und dem mächtigen Portal, an den „versachlichten“ Jugendstil des frühen Peter Behrens erinnert. Wie ein Tempel der Technik dominiert der hundertzehn Meter lange Klinkerbau, zu einer weiß asketischen Messe- und Ausstellungshalle umgewidmet, das Gelände des Öko-Zentrums Nordrhein-Westfalen, auf dem drei Epochen aufeinanderprallen: Gleich gegenüber steht der „Crüsemannsche Hot', ein schmuck herausgeputztes westfälisches Bauernhaus, das hierher transloziert und als Verwaltungsgebäude eingerichtet wurde, und auf der anderen Straßenseite wurde ein Gründerzentrum neu gebaut, dessen pavillonartige Ladenzeile ein markanter Büroblock abschließt.

Drei Zeiten stoßen auch in dem szenischen Konzert aufeinander, mit dem Kloke sein Projekt eröffnet hat: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“ spricht der Bariton Richard Salter, der, weiß geschminkt und gekleidet, an der Seite der Halle entlangschreitet. Der Text geht reihum, wird geflüstert und gerufen, geraunt und gepresst. Sänger müssen keine guten Rezitatoren sein, aber Goethe ist, zumal im Jubeljahr, immer gut: „Der Erlkönig“ gibt den Titel und entführt zugleich in jenes Zwischenreich von Tag und Nacht, Wirklichkeit und Wahn, Leben und Tod, das in Kompositionen des Amerikaners George Crumb, durchweg Vertonungen von Gedichten Federico García Lorcas, aufgenommen, gewendet und ausgestaltet wird:

„Die Klage erhebt sich, das Weh der Gitarre.“ Die dunkel-poetischen *Songs, Drones, and Refrains of Death* werden durch die Musikfabrik NRW aufgeladen mit glühender Innerlichkeit und fragil zerklüfteter Intensität: Todesdröhnen durchzieht das Stück, ohne Lied, Schrei und Stöhnen ganz zu ersticken, bis es sich am Ende auflöst und zerbricht. Die Schlussszene der „Salome“ von Richard Strauss schließt sich an, intoniert von der Schlesischen Philharmonie Katowice: Im blutbefleckten bauschigen Papierkleid zeigt die Sopranistin Annette Robbert eine Frau zwischen Stolz und Schmerz, die sich in ihren Gefühlen verirrt.

Der Dreischritt vom „Erlkönig“ über Crumb zum Todesritual wird dreimal vollzogen. Die Musiker wechseln die Podien, und die Zuschauer, die auf einfachen Holzbänken mitten im Geschehen sitzen, wandern für jeden Teil in einen anderen Abschnitt der Halle. Erst in Schuberts Liedversion gewinnt die Ballade ein dämonisches Drängen, Crumbs *Ancient Voices of Children* sortieren sich schneidend zwischen Stimme und Stummheit, Sprache und Klang, und György Kurtágs *Grabstein für Stephan* isoliert die Gitarre gegenüber vier im Raum verteilten Orchestergruppen. Der dritte Durchgang baut den *Erlkönig* aus zum musikalischen Dramolett, und Crumbs *Night of the four Moons*, für die die Altistin Annina Papazian mit roter Augenbinde zur Königin der Nacht wächst, lässt bereits zitierend Mahlers „Abschied“ aus dem *Lied von der Erde* aufscheinen, der das Thema in den Tod verlängert und das Projekt ausklingen lässt.

In seinem dramaturgischen Bezug auf die „verbotenen“ Räume der Industrie, die wie von selbst und pars pro toto für das Ende von Kohle und Stahl stehen, verweigert Kloke die Illustration.Auch behilft er sich nicht mit der Analogie, die reale Entwicklungen und künstlerische Prozesse in Korrepondenz zueinander setzt. Vielmehr besteht Kloke auf der Autonomie der Kunst und wagt die große Metapher. In der Verspannung von Unvereinbarem und Ungleichzeitigem wird die Musik zum Ausdruck eines Todesrituals vielschichtig und widersprüchlich, komplex und offen für Assoziationen. Das frontale Gegenüber der herkömmlichen Konzertsituation aufzulösen und den Kompositionen neue Bedeutungsräume zu eröffnen, wird dabei radikaler durchgeführt als der Versuch, die Trennung von Interpret und Zuschauer zu überwinden. Nach der Reise durch die Maschinenhalle gehen Eberhard Kloke mit den Solisten und Ensembles auf die Reise durchs Re-

vier: Ruhrschallweg. Henry Purcell und Morton Feldman. Mozart und Charles Ives sowie Olivier Messiaen heißen die Komponisten, mit denen sie am 27. und 28.August nach Bochum in die Jahrhunderthalle ziehen und am 4. September mit dem Gesamtwerk von Edgard Varèse nachmittags in Essen die Kokerei Zollverein und abends in Duisburg den Landschaftspark Nord besetzen. Alle drei Orte sind Ikonen der Industriearchitektur. und so stellt sich verschärft die Frage: Wird sich die Musik behaupten können?

Ulrich Schreiber, *Frankfurter Rundschau* (2. 9. 1999)
„Jenseits des Klanges Triumph des Strukturwandels im ehemaligen Kohlenpott: Ein Konzertzyklus in Industriedenkmälern BOCHUMS“.

Die sogenannte Jahrhunderthalle der Ruhrstadt, die 1991 sanierte ehemalige Gaskraftzentrale längst stillgelegter Hochöfen, wurde durch den damaligen GMD der Revierstadt als Konzertsaal eigener Prägung entdeckt. Kein Wunder, dass Eberhard Kloke sie nun ins Zentrum einer Veranstaltungsreihe rückte, die mit einem szenischen Konzert in der Maschinenhalle des Westfälischen Ökozentrum Hamm begann und am 4. September mit dem Gesamtwerk von Edgard Varèse als Parallelaktion enden wird: in der Essener Kokerei Zollverein und – ein Bustransfer ermöglicht den Ortswechsel – in der früheren Kraftzentrale des Landschaftsparks Duisburg-Nord. Außerdem werden am 3. September in der Bochumer Jahrhunderthalle das Ensemble Modern unter John Adams (im Rahmen einer Tournee durch normale Konzertsäle) die Vierte Symphonie von Charles Ives und Adams' symphonischen Kommentar zu Schillers Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung sowie die Bochumer Symphoniker unter Steven Sloane zwei Tage später Heiner Goebbels' „Surrogate Cities“ aufführen. Das verdeutlicht den Strukturwandel im Ruhrgebiet. Aus einstigen Kathedralen der Arbeit werden Kulturstätten. Oder nur Kultstätten! Eberhard Klokes neuer Zyklus, mit schon generalstabsmäßig strategischem Geschick realisiert, gibt mit seinem Titel „Jenseits des Klanges“ solcher Frage Nahrung. Wenn Mozarts Requiem im überlangen Nachhall der Halle, verstärkt durch Klokes nach Art der Neohistoristen forsche Tempi, sich ausbreitet, verunklaren musikalische Strukturen sich zu schierer Klangaura. Da ist nicht mehr zu unterscheiden, ob Süßmayrs Komplettierung gespielt wird oder deren Weiterführung durch Beyer, Levin oder andere. Die Details verwischen sich zu gigantischer Wolkigkeit. Der Gefahr, aus seinem Publikum durch auratische Verzückung ein falsches Kollektiv zu machen, weicht Kloke indes im rechten Augenblick aus. Er weiß genau, dass sich für die Industriedenkmäler das klassisch-romantische Kernrepertoire mit seinem guckkastenartigen Gegenüber von Produzenten und Rezipienten am wenigsten eignet. So bricht er das Requiem an der mit verbreiternder Emphase erreichten Stelle ab, wo Mozarts handschriftliche Skizze aufhört: Wenn im *Lacrymosa* nach acht Takten des unerbittlichen Hochschraubens der Mensch als Schuldiger vor den Richterstuhl berufen wird. Und in die

langsam verebbende Pause hinein intoniert an anderer Stelle des Riesenraums die MusikFabrik NRW das totenglockenähnliche Geläute von Charles Ives' „From the Steeples and Montains“.

Die raumzeitliche Sollbruchstelle – welcher Besucher eines normalen Konzerts erwartet in Mozarts Requiem Charles Ives von ferne – erweist sich in dieser musikalischen Klangreise als Teil eines Kontinuums, das Vorurteile über die Unvereinbarkeit der Musikepochen aufbricht. Nach demselben Prinzip hatte Kloke zuvor eine andere Kollision inszeniert. Henry Purcells Trauermusik auf den Tod von Queen Mary, durch ein Vor- und Nachspiel des Schlagzeugs zu Recht als zeremoniell definiert, wird den nun in zwei Blöcken sich gegenübersitzenden Besuchern quasi szenisch geboten. In der obersten der aufragenden Reihen sitzen die Musiker des WDR-Symphonieorchesters und die Mehrzahl der Sänger des Slowakischen Philharmonischen Chors Bratislava.Auf einem fahrbaren Podest am westlichen Endpunkt der Fläche stehen die Solisten Annette Robbert, Annina Papazian, Erwin Feith, Paul Gay, an deren östlichem Endpunkt sitzt der Fernchor im Halbrund, davor ein Mann, der das Solistengefährt während der Aufführung langsam zu sich zieht. Durch diese räumliche Aufspreizung der Aufführenden wird der Ablauf der wie Mozarts Requiem auf die Endzeitlichkeit des Menschen zielenden Musik als Raumklangplastik erfahrbar. Auch dank der Akustik, deren Obertonreinheit manchen professionellen Konzertsaal übertrifft und den Besucher von heute mit Schrecken daran erinnert, welche Qualen hier früher die ungefilterten Arbeitsgeräusche den Menschen verursacht haben müssen. Während am Schluss wieder der zeremonielle Eingangsrhythmus erklingt, steigen die Hauptchoristen von den Zuschauerblöcken herab und bewegen sich auf dem mit rotem Teppich ausgelegten Mittelsteg aufeinander zu, bis sie sich kreuzen. Dabei singen sie Morton Feldmans A-Vokalise *Voices and Instruments*: eine ähnlich gewagte und zugleich überzeugende Zusammenfügung des nur durch schlechte Traditionen im Musikleben Getrennten wie bei Mozart/Ives. Als Schluss des fast dreieinhalbstündigen Konzerts, nun in der gewohnten Gegenüberstellung von Aufführenden und Hörenden, Olivier Messiaens lateinisches Oratorium *der Verklärung unseres Herrn Jesus Christus*: vom WDR-Symphonieorchester und dem Chor aus Bratislava schier überwältigend dargeboten. Man mag zu dieser auf alle Verarbeitungskünste der Durchführungstechnik verzichtenden Christologie voller instrumentaler Üppigkeit und chorischer Einstimmigkeit stehen, wie man will. Auch zu dem Versuch (Lichttechnik: Franck Evin), Messiaens synästhetisches Denken durch Blau-, Rot-, Gold-, Violett- und Grüntöne zu vermitteln. Doch wenn sich die wie Rammböcke in den Raum gestoßenen Dur-Akkorde mit gleißendem Weiß den Zuhörern mitteilen, erscheint die Aura der Musik mit ihrer Struktur versöhnt. Eine frühere Kathedrale der Arbeit war endgültig zur Kulturstätte umgetauft: Triumph des Strukturwandels im einstmaligen Kohlenpott.

Modul D
Hypermedium Wagner 20/13 in 3 Teilen
zum 200. Geburtstag von Richard Wagner 2013
in Kooperation mit Festspielhaus NN

Prämissen für eine Konzeption intermedialen Musiktheaters am Beispiel **Richard Wagner**

Medienumbrüche bestimmen die Musik-(theater)-Produktion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein Umbruch, der bereits im Werk Richard Wagners- namentlich im *RING der NIBELUNGEN* – angelegt war.

Mit der rasanten Entwicklung in Produktion und Speicherung von Bild und Ton scheint mit Beginn des 21. Jahrhunderts eine weitere Zäsur erreicht, über intermediale und audiovisuell geprägte Zusammenhänge und deren Folgen auf die Musik-Theaterproduktion von morgen nachzudenken. Am Werk Richard Wagners ließe sich werkimmanente Medialität konsequenterweise auf heutige räumliche Zusammenhänge und neue programmatische Ansätze mit und um Wagner anwenden.

Teil 1: Wagner mobil
Eine Reise zu Wagner

Teil 2: Wagner medial
RING im Festspielhaus NN
Hypermedium WAGNER am Beispiel *Rheingold*
(Der RING des NIBELUNGEN)
***Das Rheingold* als Intermediales Musiktheater**

Teil 3: Wagner politisch
Dämmerung …
Politisch-musikdramatische Aktion mit Wagner, Verdi und B. A. Zimmermann

„Wagners Musikdrama lässt sich in Kürze bestimmen als dasjenige Theater, das aus der Erkenntnis seiner eigenen Medialität technische Konsequenzen gezogen hat…“
(Friedrich Kittler in: Martina Leeker, Hg., *Maschinen, Medien, Performances.* Alexander Verlag, Berlin 2001)

„Es gibt nur einen interessanten Unterschied zwischen dem Kino und dem Theater: Das Kino wirft auf eine Leinwand Bilder der Vergangenheit. Da sich das Hirn eben dies im ganzen Leben antut, scheint der Film auf vertraute Weise wirklich zu sein. Selbstverständlich ist er das ganz und gar nicht – er ist eine befriedigende und gefällige Weiterführung der Unrealität der täglichen Wahrnehmung. Das Theater bietet sich andererseits immer in der Gegenwart dar. Damit kann es realer werden als der normale Bewusstseinsstrom. Und das kann es auch so beunruhigend machen…

... In einer idealen Beziehung zu einem wirklichen Schauspieler auf einer leeren Bühne könnten wir dauernd von der Totale zur Nahaufnahme wechseln, indem wir dauernd hinaus- und hereinlaufen oder –springen, wobei die Ebenen sich oft überdecken. Verglichen mit der Beweglichkeit des Filmes schien das Theater einstmals schwerfällig und knarrend, aber je näher wir zur wahren Nacktheit einer Bühne gelangen, desto näher kommen wir auch an eine Bühne, deren Leichtigkeit und Weite die des Films bei weitem übertrifft…“
(Peter Brook, *Der leere Raum*).

Teil 1: Wagner mobil

Eine Reise zu Wagner
Eine Reise in theatralische Hörräume Wagners in und rund um NN
Festspiel für das 21. Jahrhundert in 10 Passagen
Modell „Reise zu Wagner“, siehe Seite 184ff

Teil 2: Wagner medial

RING im Festspielhaus NN
Hypermedium WAGNER am Beispiel *Rheingold*
(Der RING des NIBELUNGEN)
***Das Rheingold* als Intermediales Musiktheater**

→ Ausgangspunkt: *Der Ring des Nibelungen* in auto-referenzieller Lesart, daraus folgt:
→ *Das Rheingold* als Intermediales Musiktheater
→ Neue Dramaturgie von Raum-Musik-Szene-Licht-Video und→ Szenisch-räumlich variable Grundsituation als Ausgangspunkt daraus folgt:
→ Aufhebung der Perspektivbühne
→ Schaffung eines intermedialen Verbundes
→ Wechselbezug von Live-Szene und medialer Spiegelung (Musik-Video)
→ Musik im Wechsel von Live-Kammerspiel und medialer Spiegelung: *Rheingold* als intermediales Verbundsystem
→ Video Live-Bilder als aktuelle Nah-Aufnahme im Wechsel mit Video-Bildern als intervenierende Erzählfenster

Konzeptidee:
Inmitten eines großen Ausstellungs/Industrie-Raumes wird das Musikdrama *Rheingold* in einer spezifischen Musik/Raum/Bild-Dramaturgie realisiert. Durch Schaffung eines intermedialen Verbundes wird eine erweiterte Hör- und Seherfahrung ermöglicht.
Vier Bereiche stehen als Ausgangspunkt für eine intermediale Realisierung:

I Raum-Szene-Licht	**Szene: Musik** (Soli und Kammerorchester) als variable Raum-Installation in bewusster Aufhebung der Trennlinien von Bühne, Orchestergraben und Zuschauerbereich: Live-Szenen als Kammerspiel mit Soli („sprechenden“ Sängern) und Kammerorchester

II Raum-Musik	Wechselbezug von Live-Szene und medialer Spiegelung in zwei Ebenen: **Musik 1:** Soli und Kammerorchester (live), Neubearbeitung einzelner Szenen **Musik 2:** Musikebene als mediale Erweiterung (Wagner-Soundtrack mit: a) SängerInnen- und Orchestersound, b) Kammerensemble und c) gesampelten sounds. Equipment: komplexes Lautsprechersystem als Folge der Leitidee Wagners eines sogenannte „unsichtbaren“ Orchesters
III Raum-Video	Wechselbezug von Live-Szene und medialer Spiegelung in zwei Ebenen: **Video 1:** Live-Bilder als aktuelle Nah-Aufnahme der psychologischen Grundsituation **Video 2:** Filmsequenzen als intervenierende „historisch-mythische“ Erzählfenster (im Verbund mit Lautsprechersystem als „unsichtbarem“ Orchester: Wagner Soundtrack)
IV Publikum/Rezeption	Einbeziehung des Publikums in variable Raumanordnungen Publikum als „aktiver Interpret“ des intermedialen Bezugs-Netzwerkes

Um optimale akustische und optische Rezeptionsmöglichkeiten herzustellen, ist das Publikum in die jeweilig variable Positionierung miteinbezogen, es befindet sich gleichsam immer mitten im Geschehen. Durch den permanenten Wechselbezug von Live-Szene und medialer Spiegelung sieht sich der Zuschauer in der Lage, sich für den jeweiligen Blickwinkel, die entspreche Hörrichtung, selbst zu entscheiden, somit sich aktiv in eine eigene Interpretation „einzuschalten“.

Es bleibt dabei spannend und unvorhersehbar, zu welchem Zeitpunkt und wie er sich seine szenisch/optische Grundsituation selbst gestalten wird.

Die Musik ist durch die zentrale und „greifbar nahe“ Position der Sänger und des Kammerorchesters gleichermaßen immer präsent, da sie nicht auf eine kommentierende, opernübliche Rolle beschränkt ist.

Die Konzeption einer medialen Spiegelung (Musik-Video) bleibt in der Anwendung immer optional und offen, kann also in unterschiedlichen Ansätzen variabel gehandhabt werden. Der intermediale Wechsel während der Szenen erfolgt „sparsam“ und konzentriert, um dem Zuhörer/Zuschauer RAUM und Kapazität für eigene Gedanken und Fantasien zu lassen.

Die einzelnen Bereiche: Musik, Szene, Licht-Video und ihre Zuordnung

A **Musik-Audio-Lautsprecher**	Mediale Erweiterung – differenziertes Lautsprechersystem als „unsichtbares“ Orchester am Beispiel: Es als Basis- und Zentralton Musik 2 → Innere Handlung/mythisch-epischer background Audio/Lautsprecher → Breit-Band-Sound (großes Orchester) Das *Rheingold*-Vorspiel und das Dunkel des Theaterraumes = Kino „Technische Trennung von Auge und Ohr etabliert Optik und Akustik der Medien“ (Fr. Kittler)
B **Video**	Video 1 → Innere Handlung/mythisch-epischer background-Unausgesprochenes-Unbewusstes „Nach Erfindung des unsichtbaren Orchesters fehlt nur noch die Erfindung des unsichtbaren Schauspielers.“ (R.W.) → intermediale Ausweitung! Beispiel 1: *Walküre* II: Wotan und Brünnhilde als Lichtprojektionen einer Laterna magica Beispiel 2: *Erda* als mythisches Zitat
C **Licht**	„Das Theaterlicht wird auf grau umgestellt“ (R.W., Regieanweisung in *Rheingold*) Regenbogen als Zentralsymbol (Lichtspektakel) Das *Rheingold*-Vorspiel und das Dunkel des Theaterraumes = Kino: Technische Trennung von Auge und Ohr
D **Text/Musik/Theater-Szene:** **Dramatische live-Szenen**	Musik 1 → äußere Handlung / dramatische Szene Live-Szene für Soli und Kammerorchester (Offene Raumlösung, keine Zentralperspektive) Kammerorchester als musikalischer Ausgangspunkt und „Live“-Keimzelle, dramatische Dialoge „live“ und per Video für „sprechende“ Stimmen
E **Video-Lupe,** **zu E gehörend**	Video 2 → konket-dramatische Szene – äußere Handlung unter „der Lupe“ der Kamera Alle Live-Szenen werden simultan gefilmt und in Realzeit oder zeitversetzt wiedergegeben.
F **Ansatz** **Realisierung-Interpretation:** **Rezeption:** **Nähe/Ferne** **Wechsel von Illusion und Desillusion**	Akustische Nähe = Kopfhörer/Position mitten im Klang und/oder Live-Szenen s.o. Optische Ferne = Video kommentiert/beschreibt inneren Vorgang der Musik Akustische Ferne = Lautsprecher-„sound“ = unsichtbares Orchester Optische Nähe = Videokamera als Teleobjektiv ins Innere der psychologischen Vorgänge (Modell *Salome*) Illusion = akustisch-optische Medientechnik Das Ohr als Verstärker/Transformator der Sprache des Orchesters Das Auge als materielles Relais zur Durchschaltung von (Licht)-Bildern

Teil 3: Wagner politisch

Dämmerung …
Politisch-dramatische Aktion in 4 Teilen

→ Wagners politischer Kontext verweist auf historische Parallelen und gegenwärtige Umbrüche

In vier exemplarischen Dialog-Sequenzen erfährt der Zuschauer/Zuhörer von den spannungsgeladenen Auseinandersetzungen im Kontext politischer, religiöser und persönlicher Gegensätze. Dabei erscheint der künstlerische Anspruch der Autoren dem Gewicht des jeweiligen Themas ebenbürtig. Der musikprogrammatische Bogen spannt sich von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis an die Grenze zu unserem Jahrhundert.

Szenische Grundidee ist, das Publikum um das Geschehen (Sänger, Schauspieler, Orchester mit jeweiligem Grundszenario) herum zu platzieren. Die räumliche Nähe der Intensität von Gewalt von Sprach- und Klangausbrüchen eröffnet so dem Publikum direktere Wahrnehmungsmöglichkeiten und ein unmittelbares Erfahren des künstlerischen Prozesses.

Die politisch-dramatischen Wagner-Szenen werden jeweils als musikalischer und als gesprochener Dialog in Kontrast gesetzt. Die spektakuläre Großinquisitor-Szene aus Verdis *Don Carlos* verweist notabene auf Dostojewskis Großinquisitor, der in Zimmermanns *„Ich wandte mich ..“* in eine improvisierte *Ekklesiastische Aktion* mündet, die jede klassische Aufführungssituation zu sprengen imstande ist.

Besetzung/Realisierung: Darsteller/Innen: 1 Schauspielerin, 2 Schauspieler, 1 Sopran/Mezzosopran, 2 Baritone, 1 Bass

Gesamt-Orchesterstärke: 95–100 Spieler/Innen; Besetzung Zimmermann:
3, 3, 3, 3; 5 ,3 ,3 (+3 Fernposaunen), 1; Perc: Xyl, Marim, Vibr, 3 ant. Zimb, 3 h. Beck, 1 Nietenbecken, 3 Gongs, 2 Tam, gr. Tam, 3 Herdengl, Röhrengl, 3 Holztr, 1 gr. Tr, 3 Holzbalken, Guiro, Maracas, Schüttelrohr, Zeitungspapier, Pappe, Nägel mit Hammer; 1 E-Git, 1 Harfe;
Str: 14-12-10-8-6 (1 Kb elektr. verstärkt)

Besetzung Wagner-Orchester: ausgehend von der größten Besetzung (*Götterdämmerung*):
3-3-4 (Bcl)-3; 8 (incl 4 Wagnertuben), 4, 2 (Basstuba+Kontrab.-tba), Str: 14-12-10-8-6
Besetzung Wagner-Kammerfassung:
Lohengrin (1848, UA: 1850, Bearbeitung 2011), aus II. Akt, 1. Szene (Ortrud–Telramund) in der Transkription für Sopran, Bariton und Kammerorchester von EK
Bes.: Fl (Picc), Ob (Eh), *A*-Cl (Basscl in *A*), Fg (Kfg), 2 Hr, Trp, Pos, Pk, Klavier/Harm, und Doppelstreichquartett mit Kb
Vor- und Nachspiel jeweils mit großem Orchester (gfl. auch von Lautsprechern) Video + Equipment, Audio + Equipment

Dämmerung …
Politisch-dramatische Aktion in 4 Abschnitten

Programmabfolge: Sprache, Musik, Personen-Szenen-Textanfänge

Abfolge

1 Musik-Text	2 Text-Musik	3 Inhalt	4 Realisierung
A Dialog-TEXT Wagner als theatralische Szene mit 2 Schauspielern: Götterdämmerung (1874) II. Akt, Szene Alberich-Hagen: "Schläfst du Hagen, mein Sohn?"	**A** Dialog-MUSIK Richard Wagner, Götterdämmerung (1874) II. Akt, Szene Alberich-Hagen "Schläfst du Hagen, mein Sohn?" für Bariton, Bass und Orchester	Hagen wird im Traum von Alberich suggeriert, den Ring – als Symbol für Macht und Weltherrschaft – zurückzugewinnen.	dramatische Sequenzen in einem „engen“ Raum, Zuschauer sehr dicht am Geschehen. Musikalische Trennung von realer Ebene und Traum (Audio-Zuspielung) Gesprochene Dialogszene im Wechselspiel mit Video
	attacca		
B Dialog-MUSIK Verdi, Don Carlos (1867), IV. Akt, Szene König Philipp-Großinquisitor „Ella giammai m`amò!“ für Bariton, Bass und Orchester	**B** Dialog-TEXT Szene mit Texten aus Dostojewskijs Die Brüder Karamasow, Großinquisitor-Szene	König Philipp sucht Rat beim Großinquisitor. Dieser billigt die Ermordung des Infanten, Don Carlos, und verlangt mit die Liquidierung des mit den Aufständischen sympathisierenden Marquis von Posa.	Operntableau! Deutsche Untertitel, Text als Laufband
	attacca		
C Dialog-MUSIK Wagner, Lohengrin (1848), aus II. Akt, Szene Ortrud-Telramund für Sopran, Bariton und Orchester	**C** Dialog-TEXT Wagner als theatralische Szene mit 1 Schauspielerin und 1 Schauspieler: Lohengrin, II. Akt, Szene Ortrud-Telramund „Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!“	Ortrud, die ihren Mann Friedrich von Telramund bereits zum Rufmord an Elsa verleitet hat, intrigiert nun erneut zur Rache gegen das Paar Elsa-Lohengrin.	Wechsel der musikalischen und szenischen Positionen
	Pause		
D Dramatische AKTION B. A. Zimmermann *Ekklesiastische AKTION* (1970) für Bariton (Ekklesiast), 2 Schauspieler/Sprecher (Christus und Großinquisitor) und Orchester (+BM+Tonb.)	**D** Dialog-TEXT Texte aus dem Buch *Prediger Salomonis* und Großinquisitor-Szene aus Dostojewskijs *Die Brüder Karamasow*	Der greise Großinquisitor konfrontiert den wiedergeborenen und als Aufrührer inhaftierten Christus mit den Folgen seiner Lehre, die als für den Menschen unerfüllbarer Forderungskanon dramatisches Leid und Elend über die Menschheit gebracht hat.	Die *Ekklesiastische Aktion* kann aufgrund der kleinen Orchesterbesetzung (Bearbeitung!) variabel im Raum und extrem in Nähe des Publikums realisiert werden

RAUM/INDUSTRIERAUM

Zwei Wagnerprojekte

Die Programmaspekte in diesem Kapitel beziehen sich vor allem auf den Wechselbezug von **Programm und Raum**, aber auch auf die aufführungspraktischen Konsequenzen, die sich aus dem besonderen Verhältnis von **Musik und Raum** (gesetzte Programme in bestimmten räumlichen Situationen) ergeben.

MODUL A
Raum/Industrieraum
Einzelprojekt WAGNER
→ Jahrhunderthalle Bochum + Messehalle Leipzig

Programm

1 Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (1865), I. Akt:
Ein Psychogramm für Soli, Chor und 2 Orchester
Innere Handlung: Orchester I
Äußere Handlung: Orchester II
2 Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* für drei Orchester (1958)

Rückblende: Jahrhunderthalle Bochum

1990 standen wir mit der Idee, die Jahrhunderthalle als einen neuen Ort für Musikprojekte und kulturelle Aktion zu gewinnen, allein, umgeben von einer Schar abwehrender Stadt-, Presse-, Kultur- und Orchestervertreter.

Was folgte, waren einige spektakuläre und den Raum nutzende Produktionen. Dabei ging es nicht darum, publicity-trächtigen Events zu etablieren. Vielmehr gelang es Stück für Stück, die Jahrhunderthalle und die auf sie bezogenen Musikprojekte insgesamt zu einem Symbol für Veränderung von Musik-Programm und Musik-Rezeption zu machen. Dabei ging es immer konkret um die Herausforderung, die besonderen Erfordernisse und extremen Gegebenheiten des Raumes „Jahrhunderthalle“ wie Raumdimension, Akustik (Nachhallzeit!), Temperatur- und Lichtverhältnisse in die konzeptionelle Überlegung einzubeziehen und eine angemessene Antwort für Programm und Realisierung zu finden. Aus der Erfahrung mit der „Jahrhunderthalle“ folgten einige weitergehende Raum-Erkundungen in Duisburg, Essen, Hamm und andernorts in Deutschland.

Diese Raum-Projekte in der Jahrhunderthalle waren Initialzündung für die 5 Jahre später aus der Taufe gehobene Ruhr-Triennale.

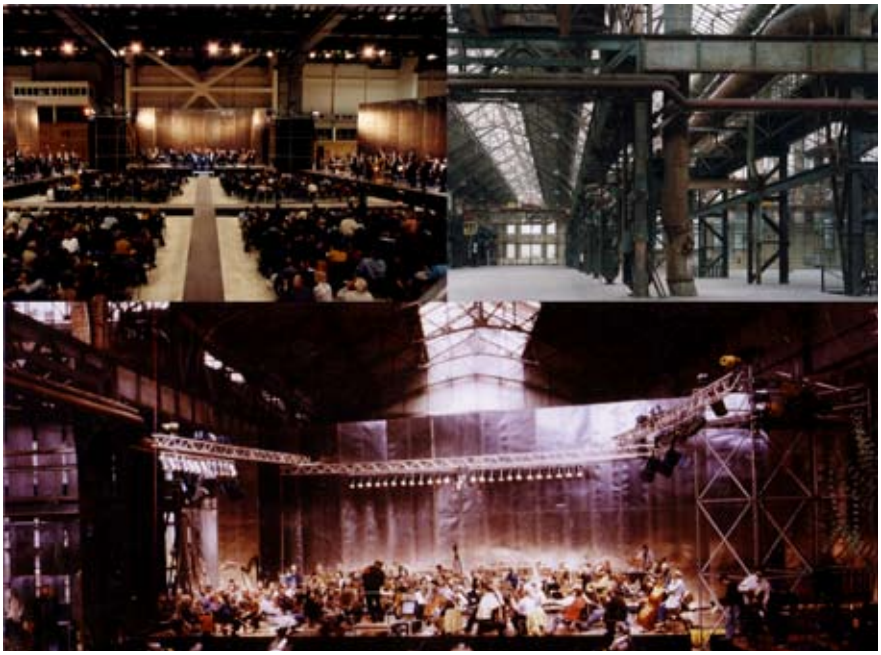
Wagner-Stockhausen in der Bochumer Jahrhunderthalle: Programm und Raum

Das Programm wurde speziell für den Zyklus „Ein deutscher Traum“ unter besonderer Berücksichtigung der Aufführungsräume – Messehalle 7 in Leipzig und Jahrhunderthalle Bochum – konzipiert. Es markiert den entscheidenden Wendepunkt, politische Ereignisse bei der Konzipierung von Programmen zu berücksichtigen.

Die räumliche Umsetzung spielt den entscheidenden Part bei der Umsetzung, da die äußeren Rahmenbedingungen direkten Einfluss auf die Interpretation im Sinne der Ausführung haben.

Programm und Inhalt

„Bleibt der Fall Wagner. Er gehört nicht bloß der musikalischen, sondern auch der politischen Geschichte Deutschlands an. Sein anarchistisches Engagement, seine Beteiligung am Dresdner Aufstand von 1849 an der Seite Bakunins, blieb Episode, folgenlos für den Gang der deutschen Dinge; hingegen wurde er zum wichtigsten ideologischen Vorläufer Hitlers und der ihn tragenden, schließlich fast das ganze Volk umfassenden Verbrecherbewegung, gerade in Ansehung der physischen Ausrottung der Juden. Dennoch auf Tristan und Isolde, Wagners dem Gehalt nach humanstes und dank der vollen Übernahme der Lisztschen Chromatik technisch avanciertestes Werk möchten auch wir nicht verzichten. Hier wurde ein Experiment konzipiert, für das es keinerlei Präzedenzfall gibt und auf dessen Verlauf man gespannt sein muss: eine Aufteilung des ersten Aktes auf zwei räumlich getrennt disponierte Orchester, um die innere, psychische Handlung von der äußeren abspalten und beide gleichsam „kontrapunktisch“ wiederum in Relation zu einander zu setzen, das Ganze also analytisch begreifen und sinnfällig machen zu können, womit wie von selbst, weil eben die historische Logik nachzeichnend, ein technischer Übergang zu Stockhausens Gruppen für drei Orchestergestiftet ist: dem Werk, das die zuvor in der elektronischen Musik heraufgeführte Emanzipation der räumlichen Schallrichtung als eines autonomen kompositorischen Parameters erstmals auf die ‚Orchestration‘ übertrug und diese zugleich in einem Zeitbegriff auflöste (Heinz-Klaus Metzger in der Programm-Jahresvorschau der Bochumer Symphoniker 1990/91).



Aufführungen in Leipzig-Messehalle und Bochum-Jahrhunderthalle, Bochumer Symphoniker (Orchester I+II), Radio Philharmonie Leipzig, Alicja Mounk, Horst Neumann, EK

MODUL B

Raum/Industrieraum

Einzelprojekt WAGNER → Audimax der Ruhruniversität Bochum, Kölner Philharmonie, Konzerthaus Wien

Programm, 1. Teil

1 Richard Wagner, *Götterdämmerung* III, Trauermusik, „Siegfrieds Tod“ (1876)
Wolfgang Rihm, *Dämmerung und Umriss* für großes Orchester (1985/87)

2 Iannis Xenakis, *Terretektorh* für großes, im Raum verteiltes Orchester(1966)
Richard Wagner, *Parsifal* I, Verwandlungsmusik (1882)

Musik und imaginärer Raum[2]

Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.

Imaginärer Raum in Wagners Trauermusik: „Siegfrieds Tod“ als ein vorbeiziehender Leichenbegräbniszug, das Orchester „erzählt“ vom Leben des Helden, die rhythmischen Entladungen zeugen von den politischen Verwerfungen.

Imaginäre Räume, an deren Ende nicht wie im Schlussgesang der Brünnhilde das Erlösungsmotiv steht, vielmehr Destruktion und Auflösung … das Grammotiv und das in Moll verwandelte Heldenmotiv Siegfrieds bilden den negativen Abschluss der politischen Ranküne. In Rihms *Dämmerung und Umriss*, dessen Ende jenes Erlösungsmotiv aufscheinen lässt, um es endgültig zu zerschlagen, wird der *Götterdämmerung*sgestus aufgenommen und in heutige, extrem rhythmisch pointierte Klangsprache weitergesponnen.

In diesem Konzert sind Wagner-(Bruch)Stücke in Kontrast zu Rihm (1. Abschnitt) und Transformation von Xenakis (2. Abschnitt) zu setzen. Dem Zuhörer (Zuschauer) werden Bedeutungskontexte und Interpretationsansätze vermittelt, die eine nicht gewohnte, differenziertere und folgenreiche Rezeption der vorgestellten Werke ermöglichen. Der 1. Programmteil konstruiert eine offene, kontrastreiche Materialgegenüberstellung. (Für diese Gegenüberstellung ist es dabei nicht allein wichtig, ob Rihm sich direkt auf die Rhythmusbrechungen in Siegfrieds Tod mit Konsequenzen für instrumentale Schichtungen und Klangflächen bezieht oder ob weitere Beziehungen und überprüfbare Parallelitäten bestehen.) Angesichts der in der deutschen Kulturvergangenheit oft wiederholten Praxis, bei bestimmten Anlässen und Ereignissen die Trauermusik aus Wagners *Götterdämmerung* aufzuführen, werden wir in unserem Konzert in der direkten Materialgegenüberstellung mit Rihms *Dämmerung und Umriss* sicher alte Aufführungs- und Interpretationsmöglichkeiten über Bord werfen zugunsten der Möglichkeit einer kritischeren, bewussteren und intensiveren Rezeptionsmöglichkeit.

2 Der Text für diesen Programmteil stammt von Ulrich Schreiber, der sie als Originalbeitrag für diese Reihe Wagner und … (→Kap. 3_9 *Wagner*, ab S. 176) verfasst hatte.

Programm, 2. Teil

Iannis Xenakis, *Terretektorh* für großes, im Raum verteiltes Orchester(1966)

Richard Wagner, *Parsifal* I, Verwandlungsmusik (1882)

Klangexperiment im Raum

Der 2. Teil des Programms steht für ein neues akustisch wie hörpsychologisch aufschlussreiches Klangexperiment im Raum. Die Idee besteht darin, konkrete aufführungspraktische Grundbedingungen eines neuen Musikwerkes auf ein symbolträchtiges Wagner-Versatzstück zu übertragen.

***Terretektorh-Parsifal* Verwandlungsmusik**

Inspiriert von einem konkreten Naturereignis schreibt Xenakis in seinen Partiturerläuterungen zu Terretektorh (Konstruktion durch Handeln): „Es ist für ein großes Orchester geschrieben, ähnlich wie wir es bei Beethoven finden. Das Neue dabei ist, daß die Musiker im Publikum verstreut sitzen, der Dirigent steht in der Mitte des Saales auf einem kreisförmigen Podium. Die Idee, das Orchester im Publikum zu verteilen, beschäftigte mich schon lange. Ich hatte stets ein sehr unbefriedigtes Gefühl, wenn die Musik, die man anhörte, von so weit her kam, Ein Instrument, dachte ich mir, kann so herrlich sein; warum hört man es sich in so großer Entfernung an, wo es bereits 50% seiner Klangfülle verloren hat? Zu dieser Idee kommt noch ein beeindruckendes Erlebnis. Während eines Sturmes saß ich allein auf einem Felsen; rings um mich herum tobten der Regen, die Wogen und der rasende Wind“.

Diese für die Realisierung von *Terretektorh* vorgeschriebene Kreisaufstellung des Orchesters und die damit verbundenen (Raum)-Klangmöglichkeiten des Orchesterklanges einerseits sowie die Publikumsverteilung im Raum und das damit verbundene neue Hörerlebnis andererseits brachten uns auf die Idee, diese Prinzipien der Xenakischen Komposition bzw. Aufführungspraxis auf einen Opernausschnitt aus Wagners *Parsifal* zu übertragen.

In der großen Verwandlungsmusik des 1. Aktes komponiert Wagner, der zukunftsweisende Klangerfinder und Klangregisseur, eine für das Verhältnis von Zeit, Raum und Musik symbolträchtige Überleitungsmusik. Die ersten Einleitungstakte dieser Verwandlungsmusik enthalten folgenden aufschlussreichen Dialog: Parsifal: „Ich schreite kaum, und wähn’ mich schon weit“; die Antwort von Gurnemanz lautet: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“ Raum und Zeit werden durch Musik neu dimensioniert. Die Musik scheint innerhalb der Zeit stillzustehen oder, während die Musik die Zeit stillstehen lässt (es ist eigentlich die Musik, die stillsteht), wird der Raum zur Musik werden – er wird „transformiert“.

Das besondere und Ungewöhnliche dieses Verfahrens ist, dass der Musiker, obwohl durch den jeweiligen chorischen Verbund der Instrumentengruppen entrissen, sich jedoch durch äußerste Konzentration und besonders zielgerechtes Hörverhalten aktiv am Gesamtklanger-

gebnis (auch Klangerlebnis) beteiligt sieht. Dies lässt sich im Detail nicht konkreter beschreiben, ist nicht durch Medien einzufangen und wiederzugeben, ist somit nur als eigenes Live-Ereignis aufzuführen und als Erlebnis nachzuvollziehen.

Die zeitgenössische Musik beeinflusst die Aufführungspraxis alter Musik. Sie beeinflusst die Rezeption und die Hörgewohnheiten traditioneller Musikstücke. Dies ist für uns eine ungewohnte, aber spannende Herausforderung, Altes neu zu beleben, erstarrtes Museales in Frage zu stellen und das einstmals Neue und Revolutionäre für uns heute nachvollziehbar, erkennbar und offen zu machen für klangliche Phänomene und Ausdrucksmöglichkeiten der Musik unserer Zeit . (EK)

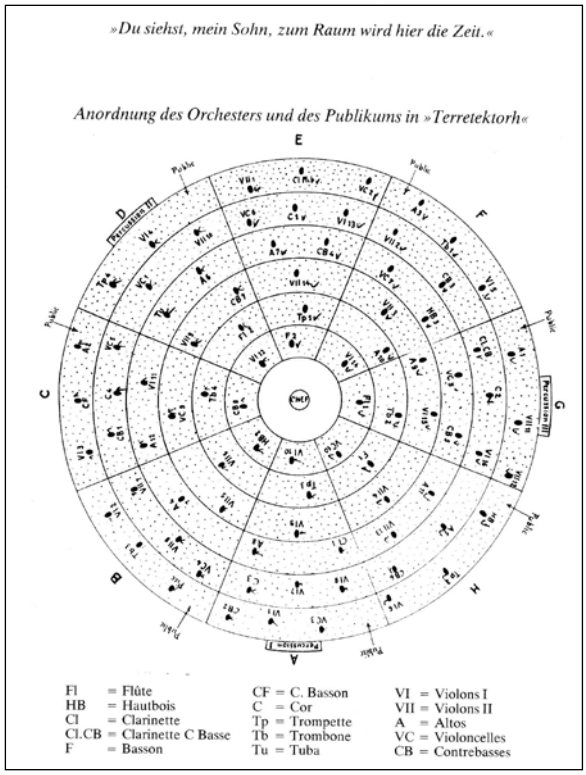
„Die Zeit wird zum Raum und hat aufgehört, ein zeitliche nachvollziehbares Geschehen abzubilden“ (Hans Mayer).

„Durch die beinahe gleichmäßig ablaufende, einfache Harmonik, die den Raum nun füllt (siehe Kreisaufstellung des Orchesters im Konzert) und die Klangfarbe, die den Raum beschreibt, wird Zeit in den Raum festgebannt.“ (Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*)

Ein kleiner Exkurs: Viele der zeitgenössischen Komponisten beklagen sich heute über die Unbeweglichkeit des sinfonischen Apparates in Orchesteraufstellung, Besetzung und allgemeinen spieltechnischen Möglichkeiten. Die Standardisierung des Orchesterapparates im 19. Jahrhundert und die damit verbundene Inflexibilität ging Hand in Hand mit der Entwicklung und Festlegung der Systeme Oper und Konzert. Schon Hector Berlioz – der große französische Antipode Wagners – führte am Ende seiner berühmten Instrumentationslehre vor mehr als 100 Jahren bezüglich der Orchesteraufstellung und akustischer Probleme des Orchesterapparates folgendes aus: „Von großer Wichtigkeit ist die Aufstellung der Musiker, – ob sie auf horizontaler oder geneigter Fläche, ob in einem von drei Seiten geschlossenen Raum oder in der Mitte eines Saales platziert sind, ob der Saal Reflektoren hat und wie dieselben beschaffen sind, ob von harter Substanz – also den Schall zurückwerfend – , oder von weicher – den Schall aufnehmend und brechend – , ob sie in der Nähe der Ausführenden oder entfernt von ihnen sich befinden: alles dies ist, wie gesagt, von außerordentlicher Bedeutung. Es ist angebracht, auf die Wichtigkeit der verschiedenen Punkte, von denen der Ton ausgeht, aufmerksam zu machen. Gewisse Gruppen eines Orchesters werden vom Komponisten zu gegenseitiger Frage und Antwort ausersehen; diese Absicht tritt indes nur dann klar und schön hervor, wenn die Gruppen, welche miteinander Zwiesprache halten sollten, in genügender Entfernung voneinander stehen.“ Verfolgt man die Angaben über Aufführungspraxis, Orchesteraufstellung und Besetzung in einer Zeit zwischen 1750 und 1850, stellt man sofort fest, dass mit diesen klangspezifischen Voraussetzungen ständig neu experimentiert wurde, oft von Werk zu Werk. Bei der Uraufführung von Mozarts *Idomeneo* (1781) im Münchener Hoftheater saßen sich zum Beispiel Streichergruppen gegenüber. Die Entwicklung ging über Wagners Klangverschmelzungsvorhaben des Bayreuther mystischen Abgrunds bis hin zu zeitgenössischen Klang-, Raum- und Raumklang-Experimenten, Experimenten zum Herstellen von Wechselbezügen mit Außen- und Innenraum, Natur und Musik, Sprache und Musik. … (US)

Programm und Inhalt
→Kap. 9A Wagner und… 123
S. 176

Skizze zur Orchesteraufstellung *Terretektorh* und Bilder der unterschiedlichen Raum- und Aufführungssituationen in Straßburg und Perugia.



Xenakis, *Terretektorh* – Wagner, *Parsifal,* Verwandlungsmusik I, Bochumer Symphoniker, Freiburger Philharmonisches Orchester, EK

Musiktheater „ohne Oper“ A-H

Musiktheater „ohne Oper“ A
Nürnberg 1998

→ **Der Anlass:**
Das Opernhaus Nürnberg wird zwecks Sanierungsarbeiten für eine halbe Spielzeit geschlossen.

→ **Die Idee:**
Musiktheater ohne Opernhaus heißt also, Szene und Musik ohne klassische Opernbühne neu zu erfinden. Dabei entsteht relativ schnell die Idee, auch auf einen konkreten Opernstoff – ein abendfüllendes „Stück“ – zu verzichten und sich neue dramaturgisch-konzeptionelle Voraussetzungen zu schaffen.

→ **Programm + Konzept:**
Die drei Projekte Musiktheater „ohne Oper“ werden speziell auf die Räume Tafelhalle, Räume im Germanischen Nationalmuseum und den Kirchenraum St. Sebaldus zugeschnitten und erhalten so ihre spezielle musiktheater-programmatische Ausrichtung.
Die Erfahrung und die jeweils gewonnenen Erkenntnisse haben Interpreten wie Publikum gleichermaßen begeistert wie polarisiert, leider blieb diese einmalige Situation folgenlos, da der anstehende Regierungswechsel in Bayern (1996) „politische Konsequenzen“ nach sich gezogen hatte.

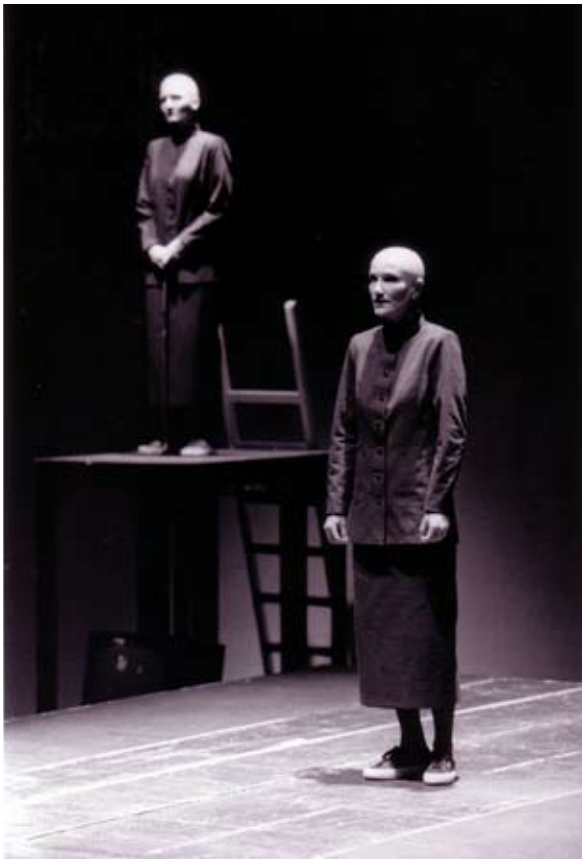
Musiktheater „ohne Oper“ 1 in einer Mehrzweckhalle
Projekt *Words and Music* in der Tafelhalle Nürnberg

Programm/Material:
Anton Webern – Rainer Maria Rilke, 2 Lieder op. 8 (1926)
Rainer Maria Rilke, „Du, der ichs nicht sage“ (1909)
Johann Sebastian Bach, „Bist du bei mir ...“ (1725)
Anton Webern, 5 Orchesterstücke op. 10 (1923)
Samuel Beckett/Morton Feldman, *WORDS AND MUSIC* (1962) – *MUSIC FOR A RADIO PLAY* (1987)
George Crumb – Federico García Lorca, *Ancient Voices of Children* (1970)

Entscheidend für dieses Projekt ist die dramaturgische Disposition. Da durch extreme Nähe zwischen Künstlern und Zuschauern – die Mehrzweck-Kulturhalle gab die räumliche Grundanordnung vor – die kommunikativen Prozesse zwischen Werk, Werkabfolge, Interpretation und Rezeption intensiv sind, kann ein differenziertes Sprach-Musik-Programm ohne Überforderung der Rezipienten in Szene gesetzt werden.

Spannend bleibt der Wechsel von Bedeutungsstruktur und Emphase von Musik und Sprache, respektive deren Verweigerung. Wenn zwischen Bach, Rilke und Webern die Perspektive des Hörens und Aufeinanderhörens gesetzt ist, sind neue Felder von Wahrnehmung und Intensität möglich, die es überhaupt zulassen, sich auf dieses Anti-Musiktheater bei Beckett/Feldman einzulassen.

Feldmans *words and music* ist ein Täuschungsmanöver. Der Titel täuscht vor, dass es sich bei der Musik um eine gewohnte, auskomponierte Wort-Tonbeziehung handelt. Pointiert gesagt: auf der einen Seite hat die Musik mit dem Text gar nichts zu tun, da sie selbst nichts bedeutet und nichts im Verhältnis zum Text bedeuten will. Das macht sie auf der anderen Seite so spannend, da sie sich jeder gedanklich-szenischen Bühnensprache verweigert und sich somit aus jedem Wertungs- oder Prioritätenstreit „prima la musica, dopo le parole“ heraushält. Crumbs Lorca-Vertonung führt zurück in bekanntere Gefilde der Musiktheaterspannungsbögen im abgewogenen Verhältnis von Musik, Text und theatralischem Spiel.



Patricia Litten, Annette Robbert, Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Nürnberg, EK

Musiktheater „ohne Oper“ B
im Museum
Projekt *Sommernachtstraum* im Germanischen Nationalmuseum
Nürnberg 1998

Mendelssohn-Bartholdy, *Felix*, Bühnenmusik zu William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum,* Fassung von Eberhard Kloke
Henze, Symphonie Nr. 8 (1992/93)
Raumvorgabe und Raumanordnung prägen das zweite Musiktheaterprojekt Sommernachtstraum im Germanischen Nationalmuseum. Henzes 8. Symphonie, die entscheidende Szenen und Bezugspunkte zum *Sommernachtstraum* setzt (H. W. Henze: *„... es ist ein Sommerstück und es beruht auf drei Augenblicken aus Shakespeares Ein Sommernachtstraum“*), wird als erster Teil des Abends im großen Innenhof des Museums präsentiert. Das Publikum ordnete sich selbst um Bühne und Orchester. Die Außen- und Nebengeräusche bilden die intendierte Geräusch-Klangfarbpalette, die sich nahtlos ins symphonische Geschehen einfügt und gerade den Rüpelszenen das entsprechende Kolorit hinzufügte.

Der zweite Teil des Abends im geschlosseneren Innenhof unter einer großen Weide bringt Shakespeares *Sommernachtstraum* in der Bühnenfassung Felix Mendelssohn-Bartholdy`s zur Aufführung. Das Publikum ist auf einer Tribüne angeordnet, die frontal zur Bühne ausgerichtet nach hinten ansteigt und sehr gute Sicht bietet. Mendessohns Bühnenfassung wird für diesen Zweck gekürzt und radikal umgearbeitet. Immer wieder stellt sich heraus, dass viele Schauspiel-Bühnen-Musikfassungen des 19. Jahrhunderts in der Realität vollkommen untauglich für Aufführungen sind, da unser Zeitgefühl ein vollkommen anderes ist und wir eine ausgewogenere Musik/Text-Proportion erwarten. Die entstandene Mischung aus Schauspieler/Innen- und SängerInnenbeteiligung, die frische, geniale Musik Mendelssohns und das offene Ambiente machen aus dem Abend eine spannungsgeladene Musiktheater-Versuchsanordnung.

Ensemble und Orchester der Nürnberger Oper

Musiktheater „ohne Oper“ C
im Kirchenraum
Projekt *Le Martyr* in der St. Sebaldus Kirche Nürnberg 1998

Le Martyr:
1 Ritual, 2 Verwandlung, 3 Zeremonie-Totenfeier, 4 Mysterium
1 Poulenc, Francis, Prélude IV und *Salve regina, Dialogues des Carmélites* (1947) für Soli, Chor und Orchester
2 Wagner, Richard, Verwandlungsmusik *Parsifal* I (1882) für Soli, Chor und Orchester mit Fernorchester
3 Mahler, Gustav, *Totenfeier*, *Symph. Dichtung* (1888/94) für Orchester
4 Debussy, Claude, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Bühnenmusik zum Mysterium in 5 Akten von Gabriele d’Annunzio (1911) für Soli, Chor und Orchester, Textbearbeitung und Einrichtung EK

Der Kirchenraum als Bühne und Austragungsort von Ritualen aus dem Bereich Oper, Symphonie und Bühnenstück/Mysterium stand für den Abschluss dieser Reihe.

Die Abschnitte *Le Martyr* (1 Ritual, 2 Verwandlung, 3 Zeremonie-Totenfeier, 4 Mysterium) zeigen sowohl die programmatische Zuordnung zu Poulenc, Wagner, Mahler und Debussy, verweisen jedoch zugleich auf die Einzelabschnitte von Debussys Mysterienspiel.

Zentrales Hauptstück ist Debussy`s *Le Martyre de Saint Sébastien*, auf das die anderen Programmteile zugeschnitten sind. Die von Germaine und Désiré-Emile Inghelbrecht erstellte Konzertfassung wird einer Revision unterzogen, die Textpassagen werden erweitert, angeglichen und in eine sinnvolle Abfolge zur Musik gebracht. Das Wechselspiel von Poulenc – eine Art Prozession, die im Kirchenraum den „Einzug“ darstellt – und Mahler, der seine zeremonielle Totenfeier (den musikalischen Vorläufer des Eröffnungssatzes der 2. Symphonie) musikalisch als eine Art rhythmisch pointierter Prozession gestaltet, das Wechsel- und Bezugsspiel von Wagner und Debussy, sind die markanten Programmsäulen. Die szenischen Vorgänge sind im Kirchenraum „diskret“ zu inszenieren, Kostüme und Licht sind immer im Verhältnis zum RAUM zu setzen.

Das Vittoriale d’Annunzios

Annete Elster, Annette Robbert, Ensemble und Orchester der Nürnberger Oper

Musiktheater „ohne Oper“ D
Projekt *Das Treffen in Cadolzburg* in der Burg zu Cadolzburg, 2003 (siehe auch das Progamm-Urmodell S. 225)

Das Projekt greift eine Erzählung von Günter Grass (*Das Treffen in Telgte*, 1979) auf. Beschrieben wird ein fiktives Treffen von Literaten zur Zeit des „Westfälischen Friedens“ (1648), um die *Gruppe 47* und ihren Gründer erneut ins Bewusstsein zu rücken. Dabei sind die Parallelen zur Gegenwart offensichtlich, auch hinsichtlich der Diskrepanz zwischen den Möglichkeiten von Kunst und Literatur einerseits und den sogenannten Sachzwängen der politischen Realität andererseits.

Das Treffen in Cadolzburg entwickelt und komponiert das Ursprungsmodell (*Ein Treffen in Telgte ... Die Reise*) weiter und bezieht das Programm konkret auf die räumlichen Bedingungen der Burg zu Cadolzburg. Diese bietet historische Besonderheiten, attraktive Innen- und Außensituationen, mit denen ein spannendes Wechselspiel zwischen Programm und Raum hergestellt werden kann.

Das Treffen in Cadolzburg
Vorspiel: Innerer Burghof
Charles Ives: *The Unanswered Question (A Cosmic Landscape) (1908)*

Teil A: Neues Schloss, großer Saal
Claudio Monteverdi: *Lamento d`Arianna* (1623) für Sopran, Streicher und Harfe
Salvatore Sciarrino: *Le Voci Sottovetro* (1999), elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce e ensemble
Richard Wagner: Isoldes „Liebestod“ (1859) aus *Tristan und Isolde*, Fassung für Sopran und Kammerorchester von Eduard Clark (2003)
John Cage: *ARIA* (1958), voice – any range

Teil B: Brunnenhof
Georg Pisendel: Solosonate (um 1716) für Violine
Morton Feldman: *For Frank O`Hara* (1973) für Bass-Bariton, Violine und Violoncello
Edgard Varèse: *Density 21.5* (1936/1946) für Soloflöte
Johann Sebastian Bach: *Partita* III (1720) für Violine solo E-Dur: Preludio, Gavotte en Rondeau
Bruno Maderna: *Serenata Per Un Missile* (1969) für Flöte, Oboe, Klarinette, Marimba, Harfe und Geige
Werner Heider: *Gassenhauer* (1984) für Piccolo-Querflöte und kleine Trommel

PAUSE

Teil C: Neues Schloss, kleiner Saal
Gustav Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884), in der Bearbeitung für Sopran, Bariton und Kammerensemble von EK (2003)

Alban Berg: Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op. 4 (1912) in der Bearbeitung für Sopran und Kammerensemble von Dirk Wagenaar (1985)
Gustav Mahler: „Der Abschied“ aus *Das Lied von der Erde* (Toblach, 1909), Transkription für Sopran, Bariton und Kammerensemble von EK (2003)

kurze PAUSE

Nachspiel: Innerer Burghof
Eduard Clark: Postludium 2003 und „The Answered Question“ nach Charles Ives’ *The Unanswered Question (A Cosmic Landscape)* (1908, 2003)

Sprach-Interpolationen
Texte von Helmut Heissenbüttel, Andreas Gryphius, Christian Reuter, Heiner Müller, Paul Gerhardt und Günter Grass

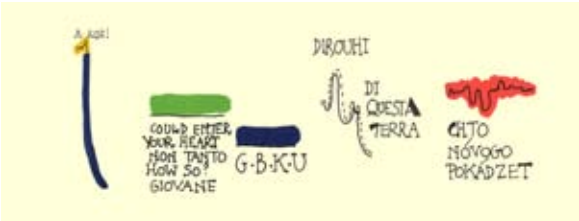
Cadolzburg, Neues Schloss, großer Saal, Mitwirkende
siehe S. 298

Musiktheater „ohne Oper“ E
Projekt *Das Urteil,* Berlin 2003

Das Musikprojekt ***DAS URTEIL*** in der Hörsaalruine des Medizinhistorischen Museums der Charité in Berlin setzt mit seinen archaischen, mythologischen und tiefenpsychologischen Seelen-Landschaften aus Musik und Literatur einen Kontrapunkt zu den dort konservierten *entseelten* Körperwelten.

Zu den Programmteilen I und II
Ives` *The Unanswered Question* stellt am Anfang des Projekte die „UrFrage“ in den KlangRaum *Ruine*, Heissenbüttels „Was was was was“ setzt dazu das sprachliche Pendant.

Programm I
1. Teil: Stimme-Instrument
Vielfältigkeit der Ebenen und Ausdrucksmöglichkeiten von *komponierten* Stimm-Klängen stellen die Programmteile von Monteverdi bis Cage dar. Diese vier Stimm-Modelle zeigen stringent die Aussagekraft des gesungenen Wortes in der Zeit.
OPER (in bearbeiteter Version) repräsentiert als Theater des SINGENS nur als eine Variante theatralischer Dramatik, und dies in herausgehobener Ausdrucksform. Cages ARIA für Stimme (any range), im Schnittpunkt von Stimm-Ausdruck zwischen Gesang (Akrobatik) und Sprache (kognitive Verständigungsebene), bildet Schlusspunkt und Anfang zugleich.



2. Teil: Instrument-Stimme
Der zweite Teil setzt instrumentale und vokale Bedeutungsfelder, also Musikstücke aus unterschiedlichen Zeiten und Stilen, in ein Sprach-Netzwerk aus Tagebuchaufzeichnungen Elias Canettis. Richard Wagners „Waldvogel“-Szenen, bei deren genialischer Verwendung von Tier-Stimme und -Sprache das Vor- und Unbewusste eine sprachliche Transformation und theatralische Bedeutung erfahren, stehen am Ende des Musikprogrammes, ehe Canettis Text direkt auf den Bezug zum ORT (medizinhistorisches Museum) verweist: „… nun belebt sich der Ort mit Toten …“

Programm II
1. und 2. Teil: Laboratorium „Mensch“ bei Mahler, Berg und Kafka
Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* sind gleichsam Urform und Keimzelle seines gesamten symphonischen Schaffens. *Das Lied von*

der Erde bildet Endpunkt und Vermächtnis. Der zeitliche Kreislauf reicht also von 1884 bis 1910. Genau an diese zeitliche Schnittstelle werden Alban Bergs *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* aus dem Jahr 1912 gesetzt. Bei Kafkas *Urteil* wird durch die Bearbeitung das Kernsujet „dramatisiert", um den Text in eine live-Situation zu adaptieren. Fragmente des Textes (hier also die wörtliche Rede) werden also genutzt, um eine theatralische (weniger szenische) Grundsituation glaubhaft herzustellen. Dieser Dialog zwischen Vater, Sohn und Braut wird als Monolog einer multiplen Schauspieler-Persönlichkeit mit Mahlers „Abschied" (*Lied von der Erde*) und Bergs „*Altenberglieder*" collagiert. Es entsteht ein neuer, innerer Zusammenhang, ohne dass Einzelteile von Musik oder Text verändert, denunziert oder parodiert werden (müssten).

Eine bearbeitete Version von Ives` „The Unanswered Question" bildet den Schluss des Projektes und steht als Symbol für eine immer wieder neu zu stellende FRAGE zum Laboratorium Mensch.

Programm

Vorspiel:
Charles Ives: *The Unanswered Question (A Cosmic Landscape)* (1908)

1. Teil
Claudio Monteverdi: *Lamento d`Arianna* (1623) für Sopran, Streicher und Harfe
Salvatore Sciarrino: *Le Voci Sottovetro* (1999), elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce e ensemble
Richard Wagner: Isoldes „Liebestod" (1859) aus *Tristan und Isolde*, Fassung für Sopran und Kammerorchester von Eduard Clark (2003))
John Cage: *ARIA* (1958), voice – any range

2. Teil
Johann Sebastian Bach: Partita II (1720) für Violine solo in d-moll (BWV 1004): Ciaccona
Morton Feldman: *For Frank O`Hara* (1973) für Bass-Bariton, Violine und Violoncello
Edgard Varèse: *Density 21.5* (1936/1946) für Soloflöte
Bruno Maderna: *Serenata Per Un Missile* (1969) für Flöte, Oboe, Klarinette, Marimba, Harfe und Geige
Richard Wagner: *Siegfried*, 3 Waldvogelpassagen, bearbeitet für Sopran und Kammerorchester von Eduard Clark

Sprach-Interpolationen Elias Canetti: Aufzeichnungen 1942 – 1972

3. Teil
Gustav Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884), in der Bearbeitung für Sopran, Bariton und Kammerensemble (EK, 2003)
Alban Berg: Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op. 4 (1912) in der Bearbeitung für Sopran und Kammerensemble von Dirk Wagenaar (1985)
Franz Kafka: *Das Urteil*

4. Teil
Gustav Mahler: „Der Abschied“ aus *Das Lied von der Erde* (1909), Transkription für Sopran, Bariton und Kammerensemble (EK, 2003)

Nachspiel
Eduard Clark: Postludium 2003 und „The Answered Question“ nach Charles Ives, *The Unanswered Question (A Cosmic Landscape)* (1908, 2003)
Das Team für die Projektmodule D, E, F – *Das Treffen in Cadolzburg, Das Urteil* und *Ein Treffen in Telgte…Die Reise* – bestand aus:

Annette Robbert, Sopran
Kay Stiefermann, Bariton
Nicola Thomas, Schauspielerin-Sprecherin
Christiane Edinger, Violine
Rainer Johannes Kimstedt, Violine,
Adrian Illiescu, Violine
Regine Pfleiderer, Viola
Katharina Maechler, Violoncello
Helen Buchbach, Kontrabass
Jörg Krämer, Flöten
Almute Zwiener, Oboe-Englischhorn
Norbert Nagel, Klarinette, Bassklarinette
Wolfgang Pessler, Fagott
Karl Reitmayer, Horn
Bernhard Barth, Tasteninstrumente und musikalische Assistenz
Peter Selwyn, Tasteninstrumente
Edith Salmen, Schlagzeug
Gerhard Joksch, Ton (Cadolzburg)
Bernhard Barth,
Nina Gühlstorff, Szenische Assistenz
Olaf Lundt, Licht
Christian Saalfrank, Produktionsleitung
Konzeption und Künstlerische Gesamtleitung: Eberhard Kloke

Musiktheater „ohne Oper“ F
Projekt *Ein Treffen in Telgte…Die Reise*

Ein Treffen in Telgte…Die Reise im Juli 2003 war der Auftakt, durch die Verbindung von Orten und Räumen im REGIONALE-Gebiet mit spektakulären musik-szenischen Setzungen ein neues, nachhaltiges Bewusstsein für den RAUM zu schaffen.

Mit den beiden Schwerpunktprojekten *Wozzeck* und *Zukunftsmusik Beethoven* wird im Präsentationsjahr der REGIONALE 2004 das Augenmerk auf einzelne, herausgehobene Räume – Konzertgalerie Le Bagno in Steinfurt, Kulturgut Nottbeck und Kloster- und Museumsanlage Liesborn – mit einer auf sie abgestimmten Programmatik und Aufführungsform gelegt.

siehe auch Reise Kap. 4_1: S. 220

Musiktheater „ohne Oper“ G
Produktion *Wozzeck* in der Konzertgalerie Le Bagno, Steinfurt

Wozzeck stellt in der Musiktheaterentwicklung des 20. Jahrhunderts einen besonderen Meilenstein dar. Berg, der durch die persönlichen Erfahrungen im 1. Weltkrieg wie durch das Erleben extremer sozialer Spannungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts stark geprägt wurde, nahm das drängend aktuelle Theaterthema Woyzeck auf, um mit seiner Ton-Sprache die gegenwärtige gesellschaftliche Situation nachzuzeichnen.

Zur Aktualität des Wozzeck

Losgelöst von der konkreten Beschreibung einer gesellschaftlichen Ordnung soll *Wozzeck* in unserem Ansatz als Auseinandersetzung mit dem Thema „Versuchsanordnung Mensch“ verstanden werden. Was Menschen Menschen antun – von Mord, über Menschenexperimenten bis hin zu physischer und psychischer Folterung – ist zu jeder Zeit virulent, zu zähmen höchstens durch kollektive und individuelle Verantwortung. Folterungen und Experimente mit Menschen sind – wie die heutigen politischen Koordinaten zeigen – näher unter der Oberfläche als wir alle ahnen, stets virulent und ihre Bekämpfung und Ruhigstellung eine niemals endende Aufgabe. Gesellschaftliche Verwerfungen, extreme soziale Spannungen und zerstörerische Zumutungen an das Individuum stehen zu allen Zeiten auf der politischen Tagesordnung. Das Thema Woyzeck ist HEUTE deshalb so aktuell wie zu jeder Zeit.

Die „ent-operte“ Bearbeitung als Grundlage der Neu-Interpretation in Le Bagno

Dass sich durch die direkte, hautnah erlebbare Musik und radikaltheatralische Umsetzung in einem historischen Konzertsaal wie in Le Bagno jede distanzierte Kunstkonsum-Haltung wie von selbst verbietet, hat konkrete Ursachen: Als Grundlage für diese Aufführung wurde eine quasi entkernte, „entoperte“ Wozzeck-Bearbeitung der Musik hergestellt, die auf Unmittelbarkeit, Verständlichkeit und Sprachintensität setzt.

siehe auch *Berg* Kap. 3_2: ab S. 67

Alban Berg, *Wozzeck* nach Georg Büchners Drama Oper in drei Akten (15 Szenen) op.7, 1926 by Universal Edition A.G., Wien

Bearbeitung für Soli und kleines Orchester von Eberhard Kloke © 2004 by Universal Edition A.G., Wien

Revisionsbericht zur Bearbeitung von Eberhard Kloke, siehe *Berg* S. 67

Sänger/Innen-Besetzung

Wozzeck:	Kay Stiefermann
Tambourmajor:	Christian Specht
Andres:	Friedrich von Mansberg
Hauptmann:	Christian Hees
Doktor:	Renatus Meszar
1. Handwerksbursch:	Patrick Schramm
2. Handwerksbursch:	
ein Soldat:	Ansgar Eimann
Marie/Narr:	Annette Robbert
Margret:	Ulrike Ludewig
Mariens Knabe:	Lukas Saalfrank

Kammerorchesterbesetzung
Ensemble Musik-Akzente
2 Fl (1+2 auch Picc), 2 Ob (2. Auch EH), 2 *B*-Cl (1.+2. auch *C* und *Es*, 2. auch *A*), 1 Bcl (auch *B*-Cl), 1 Fg, 1 Kfg (2. Fg); 2 Hr, 2 *B*-+*C*-Trp, 1 Ten-Pos, 1 Bass-Pos, 1 Tuba; 2 Perc, Hfe (auch Triangel und Becken), Klav(auch Cel und div. Schlag-Instr.); Streichquintett: 5/4/3/3/2

Musiktheater „ohne Oper“ H
Projekt *Zukunftsmusik Beethoven* im Kulturgut Nottbeck und in der Kloster- und Museumsanlage Liesborn

Ludwig van Beethovens Musik spielt im öffentlichen Musikleben nach wie vor eine wesentliche Rolle. Jedoch entschwindet der Mensch und Zeitgenosse sowie der politische Zeitzeuge immer mehr und damit die Kenntnis über wesentliche Merkmale der geistigen Voraussetzung von Beethovens Musik.

Fragen stehen zu Beginn: kann die sich in interpretatorischen Feinheiten verlierende Aufführungspraxis der utopischen Kraft seiner Musik gerecht werden? Reicht es, Anknüpfungspunkte ins Hier und Jetzt zu suchen, indem man ausschließlich den jeweils aktuellsten Aufführungs- und Interpretationsstandards entsprechen will? Hat Beethovens Musik konkret mit uns und unserem Lebensgefühl etwas zu tun? Hat der Mensch Beethoven noch einen „Link“ zu uns und unserer Zeit?

Zukunftsmusik Beethoven I + II will sich mit zwei Programmen dem „Phänomen Beethoven“ auf neuartige Weise nähern und so seine Relevanz für gegenwärtiges Musikschaffen wieder ins Bewusstsein bringen. Wesentlich für die Realisierung des Projektes sind die Zusammenhänge von RAUM und MUSIK. Dabei spielen die historischen und heutigen RÄUME von Kulturgut Nottbeck und der Gesamtanlage von Kloster und Museum Liesborn – als charakteristische REGIONALE-Projekte – die herausragende Rolle.

Beethovens Musik wird ins musikalische Spannungsfeld zu Schönberg und Rihm gesetzt werden.

Es werden die über das Werk hinausweisenden Aspekte der Beethovenschen Musik (*Fidelio*, Streichquartette, Szenen) sowie seine authentische Sprache aus Briefen, Tagebüchern und Konversationsheften im Mittelpunkt einer medialen Auseinandersetzung stehen.

Programm: siehe auch *Beethoven* Kap. 3_2: S. 53

Ensembles: Athena Quartett, ensemble musikakzente21
Darsteller/Innen, Sänger/Innen: Annette Robbert, Nicola Thomas, Auke Kempkes, Ansgar Eimann, Richard Salter, Peter Schröder
Bild, Video-Installation: Markus Wintersberger
Konzeption und Leitung: Eberhard Kloke

Verantwortlich für die Regionale NRW: Friedrich Wolters

Zukunftsmusik Beethoven im Kulturgut Nottbeck

Zukunftsmusik Beethoven in der Kloster- und Museumsanlage Liesborn

Ästhetisch-politischer Ansatz
Perepetie-Orfeus 123 *→Bach*

Thema	Kontext	Programm
Perepetie-Orfeus123 Ein musikalisches, medial-theatrales Projekt in drei Teilen	**Perepetie 1** Orpheus: DER BLICK … dramatisches Ereignis →„O dolcissimi lumi, io pur vi veggio, Io pur…ma qual eclessi, oimè, v`oscura?“ Wendung, Blick und Katastrophe: Reduziert-verdichtete Momentaufname	**Claudio Monteverdi / Alessandro Striggio, *Orfeo*** (1607)
	Perepetie 2 Bachs Passion ist ein religiöses und politisches Werk. Das Thema der Passionsskizze ist politisch. → *Bach*	**Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion*** BWV 244 (1736), „Passionsskizze“ (Evangelist + Turba –Chöre, 35`) in einer Bearbeitung für Evangelist, Vokalquartett, Streichquartett und Orgel-Continuo von EK
	Perepetie 3 „Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben“ Lulu in der Täter- und Opferrolle	**Alban Berg, *Lulu*** (1935) *Lulu*-Bruchstücke, ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und kl. Orch. von EK

Perepetie-Orfeus 123
Intermediale Frakturen zwischen Musik-Bild-Licht-Sprache
Projekt von Eberhard Kloke und Markus Wintersberger (Video)

Generell zielt Projekt *Perepetie-Orfeus 123* das auf den Kontrast von unterschiedlichen, auf das Thema Passion hinzielenden Musik-Programmteilen. Diese werden durch die Inszenierung im historischen Raum und durch eine mediale Erweiterung (Video) die Brücke ins Heute schlagen.

Konkret setzt Das Projekt *Passion 123* programmatisch auf drei zeitlich extrem unterschiedliche Akzente aus dem Kontext Orpheus-*Perepetie* und fügt sie mittels einer intermedialen Verknüpfung („Raum-Musik-Sprache-Video“) zu einer geschärften inhaltlichen Aussage, die nicht zuletzt durch den besonderen RAUM zu prägen ist.

Klammer bilden bearbeitete Teile aus Monteverdis *Orfeo* und Alban Bergs *Lulu*. Diese spannen in ihrer konkreten musikalisch/medial-theatralen Realisierung und über Bachs Passionsskizze einen aktuellen Bogen zur Gegenwart.

Der Fokus des Projektes richtet sich auf die neu erstellte Passionsskizze aus Bachs *MATTHÄUS-PASSION*. In der Reduktion der *Matthäus-Passion* auf die Teile der Passionsgeschichte, also des reinen Bibeltextes (Turbachöre und Evangelisationstexte mit Verzicht auf die Reflexion in den Arien, Chorälen und Rahmenchören), wird das drama-

tische Meisterwerk Bachs auf seinen politischen Kern einer „zeitlosen Passion“ konzentriert. Videosequenzen mit Texten aus der Passionsskizze zu „Matthäus“ bilden das historische Zeitfenster: Standbild plus Textlaufbänder mit Musik (live und Band). Die Video-Interpolationen, die zwischen die Sequenzen der *Lulu*-Teile montiert werden, bilden den Spiegel zu heute.

Programm-Material Musik:

Claudio Monteverdi / Alessandro Striggio, *Orfeo* (1607),

Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* (1735)
Passionsskizze:
d.h. vollständiger Evangelisationstext → alle Turba-Chöre und Evangelist in einer Fassung für Evangelist, Vokalquartett, Streichquartett und Orgel-Continuo

Alban Berg, *Lulu* (1935)
Lulu-Bruchstücke, neu ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und kleines Orchester

1 I Lied der Lulu: „Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben …“ (Gesamtfassung II, T. 490–537), Anschlüsse aus der *Lulu-Suite*, Berg 1935)

2 III Marquis-Lulu: „Sag es nur gleich heraus, wie viel du haben willst …“ (aus Gesamtfassung III, T. 83–230), dann Zwischenspiel T. 737 mit Auftakt bis ca. 747 und Schluss des Varationensatzes (*Lulu-Suite*, Berg 1935): IV. Var – T. 53 mit Auftakt bis 61 (Ende)

3 III Geschwitz-Jack the Ripper (Dr. Schön)-Lulu: „Wenn sie mich heut in meinem Blut liegen sieht, …“, Gesamtfassung III, T. 1146 bis Schluss 1187 (erweitert um 3 Takte aus der Parallelstelle Adagio (Lulu-Suite, Berg 1935) T. 43–45, folgt Gesamtfassung III T. 1235–1278, Sprung auf T. 1294 = Takt 80 des Adagios

Material Text/Video-Interpolationen:

1 Texte:
Ingeborg Bachmann *Ich weiß keine bessere Welt, Unveröffentlichte Gedichte.* Piper Verlag, München-Zürich 2000

2 Video:
A) Videosequenzen mit Texten aus der Passionsskizze zu „Matthäus“ als historisches Zeitfenster: Standbild plus Textlaufbänder mit Musik (live und Band)
B) Die Video-Interpolationen, die zwischen die Sequenzen der *Lulu*-Teile als Spiegel zu heute montiert werden, entstehen als Prozess während der Vorbereitungsphase.

4_6 Programmatische Zugänge als gesamtthematischer Ansatz

Musik_Struktur_Raum

Bruckner-Zyklus

Bruckner
Klang
Bau

Fest steht: Konzertführer-Weisheiten führen bei Bruckner nicht weiter! Das Erkennen der dritten Themengruppe, die Zäsuren und Pausen, die langen Crecsendi, die Wagner-Nähe, die monumentalen Finalsätze: alles Binsenweisheiten! Untersucht man den Gegensatz von Bedeutungsmusik und Formalismus kommt man am ehesten dahin, was für Zeitgenossen unverständlich – da nicht mehr „romantisch" – erschien, für uns heute modern – da „klassisch" nicht greifbar – wirkt. Die Aura, der Tonfall, das Räumliche, das Architektonische sind für uns heute die Begriffe, mit deren Hilfe wir uns Bruckner programmatisch nähern könnten.

Der Zyklus sucht gleichsam programmatisch an verschiedenen Stellen des Brucknerschen symphonischen Schaffens die Brüche und Nahtstellen, aus denen sich die Kombinationen mit Kompositionen neuerer und auch älterer Provenienz herauskristallisieren. Mal ist es der Klang, mal die räumlich-imaginäre Disposition, mal auch die schiere Lust der Konfrontation mit dem vordergründig Unvereinbaren: Dafür mag das Sonderprojekt *aufbrechen_amerika* stehen: Jazz meets Classic = Coleman trifft auf Bruckner.

Dass die Konzerte und besonderen Realisierungen im Raum eine neuere Sicht auf Bruckner fassbar und erlebbar machen sollen, dafür steht: Bruckner-Klang-Bau (die jeweiligen Verweise sind in das Register eingetragen) → *Bruckner*.

Das Programm:

I **Struktur:** ***Déserts***
Richard Wagner, *Siegfried-Idyll* (1870)
Anton Webern, Sechs Stücke für großes Orchester (1909), op. 6
Anton Bruckner, Symphonie Nr. 4 Es-Dur (1874)
Edgard Varèse, *Déserts* für Bläser, Schlagzeug und drei Tonbandinterpolationen mit „son organisé" (1950–54)

II **Klang:** ***Hymnos***
Claude Debussy, *Prélude à l`après-midi d`un faune* (1894)
Olivier Messiaen, *Réveil des oiseaux* (1953)
Giacinto Scelsi, *Hymnos* (1963)
Anton Bruckner, Symphonie Nr. 7 E-Dur (1883)

Verweis auf Kap. 4_7: S. 308
Crossover, Konzert,
Raumkonzert

III ***Neither*, Sonderprojekt**
„aufbrechen_amerika“: Jazz meets Classic
John Cage, *101* for large orchestra
Morton Feldman, *Neither* – Oper in einem Akt für Sopran und Orchester; Libretto von Samuel Beckett (1977)
Anton Bruckner, Symphonie Nr. 5 B-Dur (1878)
Ornette Coleman, *Skies of America* für Jazzensemble und Orchester (1972), UA der vollständigen Fassung

IV Notations
Iannis Xenakis, *Metastasis* für 61 Instrumente (1953/54)
Anton Bruckner, Symphonie Nr. 6 A-Dur (1881)
Pierre Boulez, *Notations* I–IV für Orchester (1978)

V Gruppen
Giovanni Gabrieli, Sonaten und Canzonen für Blechbläser (1615)
Iannis Xenakis, *Le Polytope de Montréal* für 4 separate Orchestergruppen (1967)
Anton Bruckner, Symphonie Nr. 3 d-moll (1877)
Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* für drei Orchester (1955/1957)

4_7 Programmatische Zugänge als gesamtthematischer Ansatz

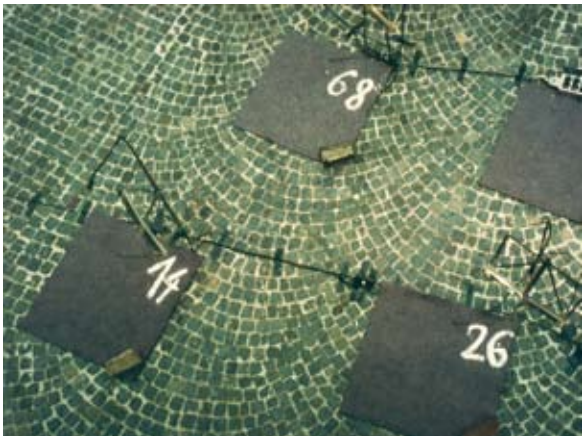
Crossover A-C

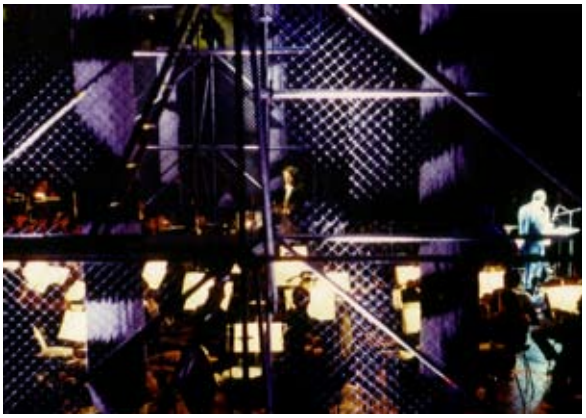
Im Veranstaltungszentrum des nordrhein-westfälischen Musikfestivals *aufbrechen_amerika* der Saison 1992/93 befanden sich 3 klassische Crossover-Projekte.

siehe auch Kap. 4_2

A Crossover: Projekt *Neither*
AudiMax Bochum, 1992

In „Coleman meets Classic“ vereinigen sich verfremdend Werke von Bruckner, Feldman und Cage, sowie zugleich die Apotheose, Verneinung und totale Freisetzung abendländischer (Konzertsaal-)Musik mit der Person und der Musik Ornette Colemans, der wie kein anderer Jazz-Musiker für den sogenannten *crossover* von E und U (Musik) steht, von Tonalität und Atonalität, von Amerika und Afrika, von … zu …





John Cage, *101*, Ornette Coleman & Band, Bochumer Symphoniker, Rundfunkorchester Kattowitz, Installation rosalie, EK

b Crossover: Konzert *Diaspora*
AudiMax Bochum, 1993

… zeigt Mensch und Musik auf der Reise: Wyschnegradsky den „Kosmos eines Tages des Dasein entdecken“ (*La journée de l`existence. Confession de la vie devant la vie*), Schönberg in erzwungenem Exil eine jüdische Heimat suchend, Karl Amadeus Hartmann in der inneren Emigration anklagend verharrend.

c Crossover: Raumkonzert *Polytope*
AudiMax Bochum, 1993

Das Ankommen, die Rückkehr zu vielen Orten bedeutet „Polytope“. Im Aufbruch klassischer Raum-Verhältnisse in Werken von Iannis Xenakis, Ives, Bruckner und Carter mag letztlich eine Fremdheit der Musik wiedergewonnen werden.

Musik findet immer aktuell statt, in konkreten Räumen und Situationen, unter verschiedensten Voraussetzungen, in bestimmten ästhetischen und politischen Zusammenhängen.

Hier aber, das meint Nordrhein-Westfalen mit seinem historisch gewachsenen bedeutsamen Erbe: Städte, Wege, Landschaften, Werkshallen, Zechen, Felder, Gewässer, Theater und Konzertsäle. Amerika ist das in beiden Richtungen Transatlantische, das jenseits des Bekannten vor Ort Befindliche – konkret und aktuell.

aufbrechen_amerika, das meint den Zuhörer/Zuschauer, den Suchenden und Entdecker.

Neither **Raumkonzert+ Installation**	John Cage, *101* for large orchestra (1988–89) Morton Felman, *Neither* – Oper in einem Akt für Sopran und Orchester; Libretto von Samuel Beckett (1977) Anton Bruckner, *Symphonie Nr. 5*, B-Dur (1878) Ornette Coleman, *Skies of America* für Jazzensemble und Orchester (1972), UA der vollständigen Fassung 2 Orchester: Bochumer Symphoniker und Polnisches National-Radio-Orchester Kattowitz, Jazzensemble: Ornette Coleman & Prime Time, Installation: *Rosal*	AudiMax Bochum 1992
Diaspora **Konzert**	Ivan Wyschnegradsky, *La journée de l`existence. Confession de la vie devant la vie* für Sprecher, Chor und großes Orchester (1916–18) Schönberg *Kol Nidre* für Sprecher, Chor und Orchester, op. 39 (1938) Karl Amadeus Hartmann, *Concerto funèbre* für Solovioline und Streichorchester (1939)	AudiMax Bochum 1993 →Kap. 4_2A: S. 245
Polytope **Raumkonzert**	Iannis Xenakis, *Le Polytope de Montréal* für 4 separate Orchestergruppen (1967) Charles Ives, Symphonie N. 4 (1910-16) Anton Bruckner, Symphonie Nr. 3 (1877) Elliott Carter, Symphony of three Orchestras (1976)	AudiMax Bochum 1993

B Crossover: Projekt *In den Stunden des Neumondes* I+II
EXPO 2000 Sachsen-Anhalt, Kraftwerk Vockerode

Musik-Inszenierung am spektakulären Ort

Musik, Malerei, Raum und Licht sind die Elemente einer Inszenierung am spektakulären Ort. Der Raum der großen Turbinenhalle des Kraftwerkes Vockerode wird mit Werken der Musik-„Avantgarde“ aus zwei Jahrhunderten konfrontiert. Raumszenische Veränderungen, eine monumentale Bild-Installation und natürliche Raum-Lichtverhältnisse im Wechselspiel mit einer Licht-Installation sind Teil der Grenzüberschreitung. Die Selbstbehauptung der künstlerischen Medien und ihr wechselseitiger Kommentar zum RAUM sind das Besondere und zugleich Faszinierende dieses Aufführungsstils.

Das erste Programm „bespielt“ die charakteristischen Raumsegmente des Kraftwerks „unten“ und „oben“ der Ebenen im Kontrast zu „nah“ und „fern“ der Säulenrhythmen. Das Publikum ist ständig in Bewegung und folgt den Musik-Raum-Licht-Passagen

Das zweite Programm konfrontiert den monumentalen Raum mit grenzüberschreitender Musik (vor allem „ehemaliger“ Futuristen), der raumgreifenden Bild-Installation Klaus Merkels und ihrer Licht-Transformation.

Die Auftragswerke und Uraufführungen sind gezielt für dieses Programm und auf seine raumszenische Umsetzung hin konzipert. Über die gewohnte Wahrnehmung von Musik im Konzertsaal, Malerei im Museum oder Licht im Theater eröffnen sich neue Bedeutungszusammenhänge und einmalige Erlebispotenziale.

Die Produktion aus der Retrospektive

Zu Beginn der Inszenierung im Raum schob sich folgende Fragestellung in den Vordergrund: kann man durch eine radikalere programmatische Setzung zu einer neuen Bewertung der künstlerischen Elemente Musik, Bild, Licht und Raum kommen, zu einem Mehrwert gegenüber der Summe der Teile, ohne dass die einzelnen Medien an Schärfe und Eigenleben verlieren im falsch verstandenen Sinn eines klassischen Synästhesieprodukts?

Das Programm dreht sich um mehrere Themenstränge, die auf verschiedenartige und teils hintergründige Weise untereinander verbunden sind: ein Thema ist die Passage, auf die sich mitwirkende Künstler und Publikum begeben. Mit Passage gehen Begriffe wie „Bewegung“ und „Station“ einher: „Bewegung“ verbindet sich mit den Schubert-Liedern (*Fremd bin ich eingezogen …*), dem Melodram *Der Andere* von Moritz Eggert, die Menschen berichten lassen von einer Reise durch das Leben mit allen Schattierungen, „Station“ als eine Schilderung von Umständen, von „*Bildern einer Ausstellung*“ bis zu „den *Stunden des Neumondes*“.

Ein weiteres Thema ist die Verwundung und der Bruch, der in der extremen Raumsituation des Kraftwerkes vorgezeichnet scheint: der Bruch zwischen Idylle und Zerstörung, zwischen Mahler und Schnittke, zwischen Mussorgsky und Stäbler, zwischen Ives und Webern,

zwischen The *Unanswered Question* und der für den Ort und Raum so stimmigen *Eisengießerei*.

Diese Veränderungen, diese Brüche und die Möglichkeit, mit den einzelnen Orten, an denen sich akustische und optische Signale mit dem Raum in Spannung begeben, eine Reise zu beschreiben, das ist Herausforderung pur! So erscheinen die Mahlerschen Rückert-Lieder im Zusammenhang mit Schnittkes „Gelbem Klang“ wie Melodramen, weil durch den extremen Nachhall in diesem Raum die Textverständlichkeit dieser Lieder so minimal ist, dass man ausschließlich dem musikalischen Melos folgen kann. Wenn Schnittkes Musik, die zwischen die Mahler-Episoden wie ein Keil gesetzt ist, nun diese zerschlägt, wird eine inhaltliche Spannung aufgebaut, die vergleichbar ist mit dem Gegensatz zwischen Raum und Bild. Das Bild wird weniger dekorativ, mehr theatralisch eingesetzt, das Publikum nimmt es auf einem Weg zwischen Briefmarke und großformatigem Tafelbild wahr, ähnlich, wie durch Licht und Musik ebenso extreme Räume entstehen. Das Licht ist einerseits Stimmungsgeber für den Raum, andererseits macht es konkret deutlich, wie sich der Zustand eines Bildes von abstrakter Figürlichkeit bis hin zur monochromen Fläche verändern kann und wie die Wirkung sich im Wechselspiel zum Raum darstellt.

In den Stunden des Neumondes I:
7. Juli 2000, 19.30 Uhr, Kraftwerk Vockerode

1. Spielort: Kraftwerk, untere Ebene

Anton Webern, Fünf Orchesterstücke op. 10 (1911/13)

Charles Ives, *The Unanswered Question – A Cosmic Landscape* (1908), 1. Version

Anton Webern, ***Vier Lieder für Sopran und Orchester*** op. 14 (1917-22)

2. Spielort

Franz Schubert, *Gute Nacht* (1827) für Bariton und Klavier

Moritz Eggert, *Der Andere*, Melodram für Mezzosopran und Instrumente nach der Novelle *The Outsider* von H. P. Lovecraft (2000, UA)

3. Spielort

Franz Schubert
Gute Nacht (Z.)
Der Tod und das Mädchen (C.)
Die Krähe (Z.), *Der Doppelgänger* (C.)
Der Zwerg (C.), *Mut* (Z.)
Sechs Schubert-Lieder in der Bearbeitung von: Hans Zender, als komponierte Interpretation für Sopran, Bariton und kleines Orchester und Eduard Clark in einer Fassung für drei Sänger/Innen und vier Klaviere

4. Spielort

Arnold Schönberg, *Three Pieces for Chamber Orchestra* (1910)

Charles Ives, *The Unanswered Question – A Cosmic Landscape* (1908), 2. Version

Gerhard Stäbler, *spatial ayres*, zu Texten von Heiner Müller für Sopran, Bassbariton, Kammerensemble und Tonband (2000, UA)

In den Stunden des Neumonds II:

1. Spielort: Kraftwerk, untere Ebene

Alexander Mossolow, *Die Eisengießerei*, Maschinenmusik für großes Orchester, op. 19 (1926)

Charles Ives, *The Unanswered Question – A Cosmic Landscape* (1908) für Soloinstrumente und Orchester

John Tavener, *Ikon of Light for mixed chorus and sting trio* (1983)

Passage: Video-Installation, Werkstatt-Sequenzen zur Bild-Installation von Klaus Merkel

2. Spielort: Kraftwerk, obere Ebene:
Musik-/Raum-/Bild-/Licht-Installation

Modest Mussorgsky, *Bilder einer Ausstellung* in einer Fassung für großes Orchester von Maurice Ravel (1874/1922)

Gerhard Stäbler, *energy-light-dream*, zu Texten von Heiner Müller für Sopransolo, Orchester, Fern-Ensemble mit Bariton und Tonband (2000, UA)

Nicolai Roslawez, *In den Stunden des Neumonds*, Sinfonische Dichtung für Orchester (1912/13)

Gustav Mahler, Liederzyklus „Sieben Lieder aus letzter Zeit“ nach Gedichten aus *Des Knaben Wunderhorn* für Sopran und Bariton (1899–1903):
Revelge und Tamboursg`sell

Alfred Schnittke, *Der Gelbe Klang* (1973/74/1983), nach Wassil Kandinskys *Der Gelbe Klang*, „Eine Bühnen-komposition“ (1912), für Mezzosopran, Chor und Orchester (Deutsche Erstaufführung)

Gustav Mahler, Liederzyklus „Sieben Lieder aus letzter Zeit“ nach Gedichten von Friedrich Rückert für Sopran, Mezzosopran und Bariton (1899–1903):

Blicke mir nicht in die Lieder!
Ich atmet` einen linden Duft
Ich bin der Welt abhanden gekommen
Um Mitternacht
Liebst du um Schönheit?

8. Juli 2000, 19.30 Uhr, Kraftwerk Vockerode
Für das Projekt ***Spectacle. Der Gelbe Raum***, anlässlich der Weltmusiktage am 30.09.2000 in Luxembourg gab es einige Veränderungen und Modifikationen des Programmes

Philharmonisches Staatsorchester Halle,
Ensemble United Berlin
Moritz Eggert (Klaviersolo)
Annette Robbert, Sopran
Anina Papazian, Mezzosopran
Kay Stiefermann, Thomas Holzapfel, Bariton
Klaus Merkel, Bild-Installation
Kirsten Dephoff, Kostüme
Waltraus Lehner, Regiemitarbeit
Franck Evin, Licht
Eberhard Kloke, Gesamtleitung

C Crossover: Projekt Babylon. Soundscapes I + II
Grugahalle Essen, Jahrhunderthalle Bochum

Soundscape I
24. 06. 1995, Grugahalle Essen

Raum-Konzert

I Giuseppe Verdi, Ave Maria aus *Quattro Pezzi Sacri*,
für 4 stimmigen gemischten Chor a cappella (1889)
Walter Zimmermann, *Diastema* für zwei Orchester mit Dirigent (1991/92)
Ludwig van Beethoven, Ouvertüre *Leonore* III, op. 72 a (1806)
Walter Zimmermann, *Diastasis*, für zwei Orchester ohne Dirigent (1991/92), UA

II Toshio Hosokawa, „Super Flumina Babylonis“
für Sopran, Alt und Kammerorchester, Streicher (1995), UA
Charles Ives, *Orchestral Set No. 2*
für Orchester, Fernorchester und Chor (1909–1915)
1. *An Elegy to Our Forefathers*
2. *The Rockstrewn Hill Join in the Peopl`s Outdoor Meeting*
3. *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the Piople Again Arose*

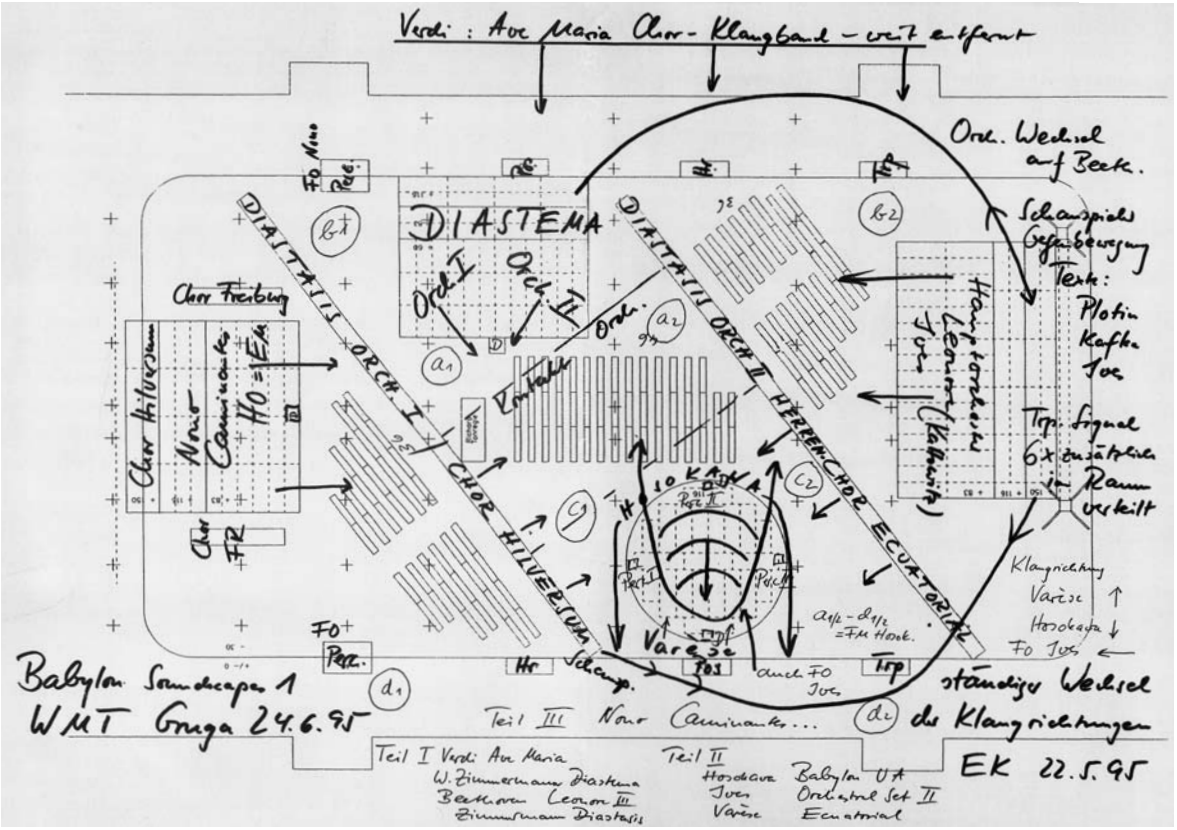
Edgard Varèse, *Ecuatorial*,
für Instrumentenensemble und Chorbässe (1933–34)

III Luigi Nono, *„Caminantes … Ayacucho“*
für Orchester, Chor, Solistenchor, Alt, Flöte und Live-Elektronik (1987)

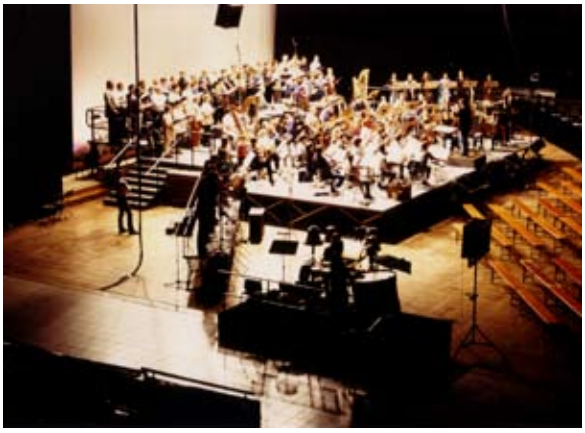
Das Stadtwappen – Franz Kafka

Anfangs war beim babylonischen Turmbau alles in leidlicher Ordnung; ja, die Ordnung war vielleicht zu groß, man dachte zu sehr an Wegweiser, Dolmetscher, Arbeiterunterkünfte und Verbindungswege. So als habe man Jahrhunderte freier Arbeitsmöglichkeit vor sich. Die damals herrschende Meinung ging sogar dahin, man könne gar nicht langsam genug bauen; man mußte diese Meinung gar nicht sehr übertreiben und konnte überhaupt davor zurückschrecken, die Fundamente zu legen. Man argumentierte nämlich so: Das Wesentliche des ganzen Unternehmens ist der Gedanke, einen bis in den Himmel reichenden Turm zu bauen. Neben diesem Gedanken ist alles andere nebensächlich. Der Gedanke, einmal in seiner Größe erfasst, kann nicht mehr verschwinden; solange es Menschen gibt, wird auch der starke Wunsch da sein, den Turm zu Ende zu bauen. In dieser Hinsicht aber muß man wegen der Zukunft keine Sorgen haben, im Gegenteil, das Wissen der Menschheit steigert sich, die Baukunst hat Fortschritte gemacht und wird weitere Fortschritte machen, eine Arbeit, zu der wir ein Jahr brauchen, wird in hundert Jahren vielleicht in einem halben Jahr geleistet werden und überdies besser, haltbarer. Warum also schon heute sich an die Grenze der Kräfte

abmühen? Das hätte nur dann Sinn, wenn man hoffen könnte, den Turm in der Zeit einer Generation aufzubauen. Das aber war auf keine Weise zu erwarten. Eher ließ sich denken, daß die nächste Generation mit ihrem vervollkommneten Wissen die Arbeit der vorigen Generation schlecht finden und das Gebaute niederreißen werde, um von neuem anzufangen. Solche Gedanken lähmten die Kräfte, und mehr als um den Turmbau kümmerte man sich um den Bau der Arbeiterstadt. Jede Landsmannschaft wollte das schönste Quartier haben, dadurch ergaben sich Streitigkeiten, die sich bis zu blutigen Kämpfen steigerten. Diese Kämpfe hörten nicht mehr auf; den Führern waren sie ein neues Argument dafür, dass der Turm auch mangels der nötigen Konzentration sehr langsam oder lieber erst nach allgemeinem Friedensschluss gebaut werden sollte. Doch verbrachte man die Zeit nicht nur mit Kämpfen, in den Pausen verschönerte man die Stadt, wodurch man allerdings neuen Neid und neue Kämpfe hervorrief. So verging die Zeit der ersten Generation, aber keine der folgenden war anders, nur die Kunstfertigkeit steigerte sich immerfort und damit die Kampfsucht. Dazu kam, dass schon die zweite oder dritte Generation die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaus erkannte, doch war man schon viel zu sehr miteinander verbunden, um die Stadt zu verlassen. Alles, was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinanderfolgenden Schlägen zerschmettert werden wird.
Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen.



Raumskizze Konzert Grugahalle



Soundscape I: Essen, Grugahalle; Ensemble modern, Soli, EK

Soundscapes II:
30. 06. 1995, Jahrhunderthalle Bochum

Raum-Konzert

Der große Turmbau, die totale Bibliothek: dort sind nicht nur Hörlandschaften und Musiksprachen gespeichert, Klangzeiten und Tonräume stillgestellt, sondern auch visionäre Potentiale. Fundgruben, in denen die Stätten der Geschichte warten, zu Orten der Sinne zu werden. Das Ereignis: ein universalistischer Bau zum Musik-Leben aus konzertanten Szenarien, Musikpassagen und Lichtwerken vollendet sich … natürlich nicht. So führt der Weg von den Anfängen abendländischer Musikgeschichte in Notation und Mehrstimmigkeit, Perotinus' Notre-Dame-Organa, bestenfalls ins Offene dieser Anfänge selbst zurück. Es bleibt, was ihnen vorbehalten war: das weite Feld der Zukunft. Es ist auch der Zimmermannsche Versuch, nach dem Werk Cages zur Einstimmigkeit zu gelangen, gegenwärtiger Reflex einer Vergangenheit, der sich als Klangraum eröffnet – von der exstatischen Vielfalt der im 13. Jahrhundert befreiten Oberstimmen, bis zu den verräumlichten, ja ausgesetzten Stimmindividuen eines Orchesters. Und ausgesetzt sind die Individuen von Mahlers Liedern allemal: dem Militär, der Welt. Ein Riss geht durch sie hindurch, und sie haben schier ins Innen wie Außen gedoppelte Existenzen, sofern sie überhaupt wissen, ob sie noch leben oder ob sie nicht eher schon tot sind. Stets markieren das musikalische Nah- und Fernwirkungen, die den – zumindest sehr fiktiven – Seinsraum umreißen, aus dem es singt. Entfällt der, hängt im Raum nur noch das Schillern gegeneinander gekanteter Klangflächen … oder die Schlieren loser Klangbänder, die sich dehnen und verschlingen. Ohne die Fluchtung auf ein imaginäres Subjekt bleibt also bloß Musik im Raum stehen, und sie spricht nicht von oder zu jenem, außer, vielleicht- von sich selber. So gesehen bleibt die Frage ohne Antwort, der Klang-Bau von „Musica mundana" und „Musica humana" immer unabgeschlossen – und das weite Feld der visionären Zukunftsmusik unverstellt.

I Perotinus, „Viderunt omnes“ (12. Jh.)

Walter Zimmermann, *Diastema*, für zwei Orchester (1991/92)

II Mario Lavista, *Ficciones* für Orchester (1980)

Gustav Mahler, Lieder für Bariton und Orchester

1. „Revelge“, aus Lieder aus *des Knaben Wunderhorn* (1892/1901)
2. „Ich bin der Welt abhanden gekommen“, aus Rückert-Lieder (1901–04)
3. „Um Mitternacht“, aus Rückert-Lieder
4. „Der Tamboursg`sell“, aus Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn*
5. „Wo die schönen Trompeten blasen“, aus Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn*

Yoshihisa Taira, *Polyèdre* für Orchester (1987)

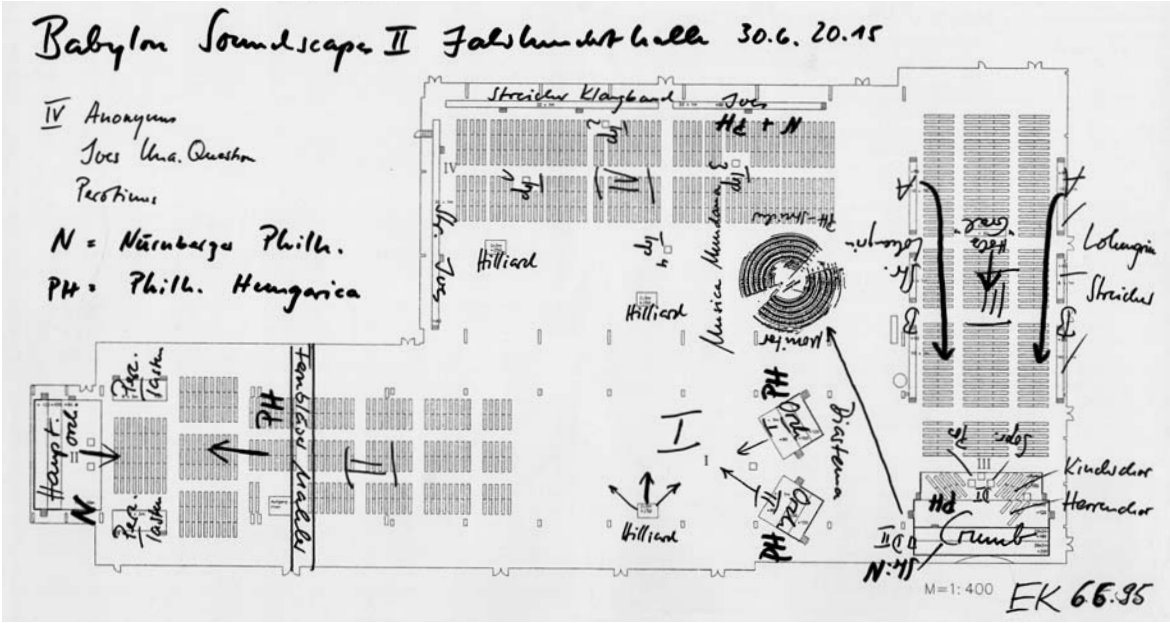
III Richard Wagner, *Lohengrin*-Vorspiel (1848) für zwei Orchester in drei Klangruppen

George Crumb, *Star-Child*,
Parabel für Sopran, Solo-Posaune, antiphonischen Kinderchor, Herren-Sprecherchor, Glocken und Orchester (1977)

IV Anonymus *Veni creator spiritus*

Charles Ives, *The Unanswered Question, A Cosmic Landsc*ape (1906), für großes, im Raum verteiltes Streichorchester, Klanginseln von 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Klarinetten und 4 Trompeten

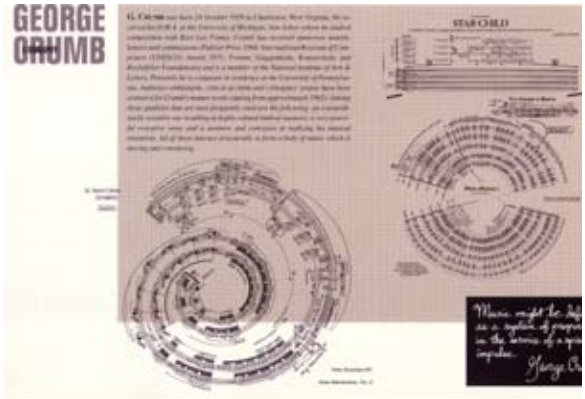
Perotinus, *Alleluja*. Posui adiutorium



Raumskizze Konzert Jahrhunderthalle

Wagner, *Lohengrin*-Ouvertüre, Nürnberger Philharmoniker/ Philharmonia Hungarica, EK

Ives, *The Unanswered Question,* Nürnberger Philharmoniker



Soundscape II: Bochum, Jahrhundeerthalle; Crumb, *Star-Child*, Marlis Petersen, Bochumer Symphoniker, Philharmonia Hungarica, EK

Kapitel 5

Kapitel 5

Musik im intermedialen Kontext

Intermedium I, II, III

Kapitel 5 öffnet das programmatische Spektrum Musik und … mit der Darstellung intermedialer Ansätze und Bezüge, es beschreibt Musik im intermedialen Zusammenhang. Es beschreibt auch den Prozess, sich komponierend auf neue Modelle intermedialen Zuschnitts einzulassen, siehe auch die Kapitel 3 *Berg* und *Mahler*. Dabei bildet das digitale Komponieren die entscheidende Schnittstelle zwischen visueller Kunst und intermedialem Austausch generell, siehe

5_III_2 Intermedium III Digitales Komponieren
5_III_2 a Samplosition
5_III_2 b Samplosition – immediate mediacy
5_III_2 c vexamplosition
5_III_2d Satie, Liszt

In Kapitel 5 stehen also 3 Bereiche im Fokus der Betrachtung:

1. **Intermedium I**, gezeigt als ein Weg von der Komposition über eine Dokumentation im Internet bis hin zu neuen intermedial ausgerichteten Programmstrukturen,
2. **Intermedium II**, Internet als Plattform für Recherche, audiovisuellem Netzwerk und Dokumentation,
3. **Intermedium III**, gezeigt als ein Ansatz für ein Festival, einen Audiolabel und ein Ausstellungskonzept.

Da sich die intermedialen Programmansätze naturgemäß mit audiovisuellen Beispielen leichter erschließen, sei ausdrücklich auf die Internetseite www.pmk-medial.com verwiesen, die parallel zum Buch entwickelt wurde.

Die Attraktion besteht in diesem Fall darin, entgegen den Gepflogenheiten des Netzes, nicht möglichst viele User zu finden, sondern für eine spezielle Zielgruppe eine optimale, weiter aktuell gehaltene und jederzeit verfügbare Informationsquelle (Buch → Leser → Internet → audiovisuelle Anwendung) anzubieten.

Bezogen auf das Thema „Musik im intermedialen Kontext“ erschien uns das Internet das spannendere und zugleich zeitgemäßere Darstellungsmedium, eine CD-ROM hätte den programmatischen Diskurs auf wenige Beispiele beschränken müssen und hätte den work-in-progress-Charakter der Gesamtpublikation – in diesem Fall von pmk_medial – verhindert.

Die genaue Übersicht befindet sich auf der Seite 29

Intermedium I

Acht programmatische Schritte von *Parsifal …* zu: *PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry*

Das Projekt ***PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry*** zeigt den intermedialen Prozess von der Transkription/Komposition über die Produktion bis hin zur Aufzeichnung, Internetdokumentation und daraus resultierend zu unterschiedlichen, weiterführenden Programmkonzeptionen und live-Performances.

Schritt 1 = Transkription und Komposition
Schritt 2 = Aufnahme Musik
Schritt 3 = Produktion Videofilm
Schritt 4 = Herstellung und Aufbereitung des gesamten Video- und Audiomaterials im Hinblick auf eine Präsentation im Internet
Schritt 5 = Internetdokumentation
Schritt 6 = live-Performance
Schritt 7 = Programmkonzeption → Akzent Rahmen-Konzept
Schritt 8 = Programmkonzeption → Akzent Raum

Schritt 1 = Transkription und Komposition

PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry
Transkription nach Richard Wagners *Parsifal* von Eberhard Kloke (1882/2005–7)
14 Kundry-Passagen aus Akt I, II und III und Musik-, Sprach- und Bild-Répliques (1882/2005/7©) für 1 Sopran (Kundry), 1 Schauspieler (alias Gurnemanz, alias Parsifal, alias Klingsor) Streichquartett und Klavier by Universal Edition Wien 2008

Vorbemerkung

Ausgehend von der Beschreibung, Sichtung und Wertung des musikalischen Materials in Richard Wagners *Parsifal* („Kundry-Splitter") wurden Inhaltsbausteine und Analogien zu Sprache und Bild entwickelt. Angestrebt ist ein analogisierendes *cross-mapping* zwischen Musik, Wort (Sprache-Text) und Bild(ern), um die komplexe Kunstfigur Kundry durch Montage dieser Materialien ins *Heute* zu transfomieren.

Da sich das Projekt als *work in progress* versteht, wurde das Material zunächst für die vorliegende Internet-Version entwickelt und umgesetzt.

Das Projekt wurde inzwischen für diverse Live-Performance-Rahmen und Installationen adaptiert und weiterentwickelt.

Ausgangspunkt

Um Musiktheater aus den Konventionen der tradierten „OPER" zu erlösen, schuf Wagner sein eigenes Musikdrama.

Das Musikdrama Richard Wagners wiederum heute in Aufführungsrahmenbedingungen von Institutionen – in Theaterräume und gängige Interpretationsriten – zu zwängen, hieße, darauf zu verzichten, Wagners Vision resp. Obsession nicht für weiterführende musik-konzeptionelle Ebenen zu öffnen.

Die einzelnen Szenen aus *PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry* bilden die Handlungsstränge um die Kunst-Figur „KUNDRY".

Die *Metamorphosen* der Kundry,

- das gleichzeitig Ungleichzeitige ihrer Existenz,
- ihre Funktion als Seherin, Aufklärerin, Priesterin,
- die Verbindung aus Sakralem und Sexuellem,
- die Authentizität ihrer Person,
- die zeitlose Archaik ihrer Erscheinung,
- ihre Bedrohlichkeit für Christentum und Kirche,
- ihre Provokation gegenüber männlichem Heldenbild

haben Konsequenzen für die Musik- und Bildsprache einer für das Internet entwickelten Opernversion.

Musiktheater in Richtung Musik-Video-Projekt
PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry
Internetprojekt von Eberhard Kloke und Markus Wintersberger

Musik
Die Musik (Partitur) ist auf die musikalische Grundgestalt eines Streichquartetts verdichtet worden. Melodische, harmonische und rhythmische Details bleiben erhalten. Die einzelnen Sequenzen werden chronologisch „passfähig“ gemacht, um die Einheit der musikalischen Vorgänge zu garantieren und einem vordergründigen Eindruck von patchwork entgegenzuwirken, außerdem, um der musikalisch-bildhaften Ausdeutung in den *RÉPLIQUES* eine Richtung vorzugeben.

Audio-Material
Das Audio-Material in der Bearbeitungsfassung für Sopran und Streichquartett als Ausgangspunkt des medialen Experiments: nicht die Musik kommentiert das Bild oder die Szene, vielmehr kreisen die jeweilig bewusst gesetzten Prioritäten (der einzelnen medialen Parameter) um den Kern der Aussage.

Bild-Sprache
Die Bild-Sprache nähert sich über verschiedene Zeit- und Deutungsebenen dem, was der Text unausgesprochen lässt und die Musik mehr-deutig ausformuliert. Die Video-Bild-Welten verstehen sich als retrospektive oder antizipierende Einblendungen/Überblendungen, die die jeweilige Szene resp. die beabsichtigte Grundsituation zeitlich, psychologisch oder metaphorisch begleiten werden.

Répliques
Die jeweiligen Repliken entwickeln das musikalische Grundmaterial und fokussieren die motivisch-thematischen, harmonischen und rhythmischen Zentren der einzelnen Szenen in repetitive „patterns“. Diese patterns bilden das Grundmaterial zur Ausformung der „Risse“, die auf die Kundry- Einzelpassagen folgen und zusammen mit einer Video-Bild-Idee weiter ausformuliert werden.

Abschnitt	Thema
Abschnitt I_1 Reise durch die Welten	„Fragt nicht weiter! Ich bin müde.“ Die wilde Reiterin (Kundry) zwischen den Welten und Zeiten.
Abschnitt I_2 Reise durch die Welten	„Nicht Dank! Fort, fort – ins Bad! Balsam aus Arabia, taugt nichts zu seinem (Amfortas) Heil“ (Genesung).
Abschnitt I_3 Mitleid	„Ich helfe nie! Damals, als der Herr (Amfortas) den Speer verlor.“
Abschnitt I_4	„Den Vaterlosen gebar die Mutter .. ... waffenfremd in Öden erzog sie ihn (Parsifal) zum Toren: die Törin (Mutter)!“ Die Bösen fürchten Parsifal, meint Kundry.
Abschnitt I_5 Abschied Tod	„Zu End ihr Gram: seine Mutter ist tot. Ich sah sie sterben, da ich vorbei ihr ritt.“
Abschnitt I_6 Verwandlung	„Machtlose Wehr! Die Zeit ist da._ Schlafen_ schlafen_ich muß!_“ Sie versingt in Bewusstlosigkeit und taucht in eine andere Welt. Übergang von der Gralswelt in Klingsors Zauberburg.
II. Akt	
Abschnitt II_1 Schlaf-Tod Verwandlung	„Ach _ ! Ach _ ! Tiefe Nacht . . Wahnsinn . . Oh! _ Wuth . . Ach! Jammer! Schlaf . Schlaf . . tiefer Schlaf . . . Tod . . !“ „Die Zeit ist da“ … „Herauf! Zu mir! Dein Meister ruft! dich Namenlose, Urteuflin! Herodias warst du und was noch? ... der Fluch!“ … der Fluch!
Abschnitt II_2 Macht_Ohnmacht	„Ich _ will nicht . . Oh . . Oh! _ Du kannst mich nicht halten.“ Klingsor: „Weil einzig an mir deine Macht nichts vermag.“
Abschnitt II_3 Ruf nach Parsifal	„Parsifal! Weile!“ Der Ruf Kundrys erinnert Parsifal an den Ruf der Mutter.
Abschnitt II_4 Parsifal	„Dich nannt ich, tör`ger Reiner, ‚Falparsi‘, dich reinen Toren ‚Parsifal‘. Fern, fern ist meine Heimat. Daß du mich fändest, verweilte ich nur hier; von weit her kam ich, wo ich viel ersah.–“
Abschnitt II_5 Liebe	„Die Leib und Leben einst dir gegeben, der Tod und Torheit weichen muß, sie beut dir heut als Muttersegen`s letzten Gruß, der Liebe ersten Kuß.“ Der Kuss der Mutter, „das Erwachen heiterer Gefühle auf dem Lande“!: „Die Liebe lerne kennen“ ...
Abschnitt II_6 Vision Sakrileg	„Seit Ewigkeiten harre ich deiner. O! Kenntest du den Fluch, der mich durch Schlaf und Wachen, durch Tod und Leben, Pein und Lachen, zu neuem Leiden neu gestählt, endlos durch das Dasein quält! Ich sah’ Ihn _ Ihn _ und _ lachte . . da traf mich sein Blick!“

Abschnitt II_7 Fluch	Nie sollst du ihn finden! Ha, Wahnsinn! Mitleid mit mir! Nur eine Stunde mein! Nur eine Stunde dein… und des Weges sollst du geleitet sein. Der Fluch, der auf Kundry lastet, macht sie zur rastlosen Wanderin zwischen den Welten.
III. Akt	
Abschnitt III_1 Reise und Verwandlung	Dumpfes Stöhnen von Kundrys Stimme Kundry erwacht in einer verkommenen Gralswelt
Abschnitt III_2 Wandlung_Vision	Dienen,– dienen. Wandlung zur Madonna, christlichen Dienerin (Maria Magdalena), Lichtgestalt…

Die einzelnen Schauplätze von *PARSIFAL_ENTFERNUNG*

Texteinrichtung Parsifal:

Erster Aufzug
I, 1
Kundry:
Hier! Nimm du! _ Balsam …

Parsifal 1 (= Gurnemanz):
Woher brachtest du dies?

Kundry:
Von weiter her als du denken kannst:
Hilft der Balsam nicht,
Arabia birgt dann nichts mehr zu seinem Heil.
Fragt nicht weiter!
Ich bin müde.

I, 2
Kundry:
Nicht Dank! Ha ha! Was wird es helfen! _
Nicht Dank! _ Fort, fort _ in's Bad!

Parsifal 1 (= Dritter Knappe):
He! Du da! Was liegst du dort wie ein wildes Thier?

Kundry:
Sind die Thiere hier nicht heilig?

I, 3
Parsifal 1 (= Gurnemanz):
He! Du! Hör' mich, und sag':
wo schweiftest damals du umher, als unser Herr den Speer verlor?
Warum halfst du uns damals nicht?

Kundry:
Ich helfe nie.

I, 4
Parsifal 1 (= Gurnemanz):
Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren,
warum nicht liess deine Mutter bess're Waffen dich lehren?

Kundry:
Den Vaterlosen gebar die Mutter, als im Kampf erschlagen Gamuret;
Vor gleichem frühen Heldentod den Sohn zu wahren,
waffenfremd in Oeden er zog sie ihn zum Thoren, _ die Thörin!

I, 5
Parsifal 1:
Wer fürchtet mich? Sag'!
Kundry:
Die Bösen!

Parsifal 1:
Die mich bedrohten, waren sie bös'?
Wer ist gut?

Meine Mutter, _ der ich entlaufen, und die um mich sich nun
härmt und grämt.

Kundry:
Zu End' ihr Gram: deine Mutter ist tot!

I, 6
Parsifal 1 (= Gurnemanz):
So recht! So nach des Grales Gnade: das Böse bannt,
wer's mit Gutem vergilt.

Kundry:
Nie _ thu ich Gutes: _ nur Ruhe will ich,
nur Ruhe, ach! der Müden.

Schlafen! _ Oh, dass mich keiner wecke! _

Nein! Nicht schlafen! _ Grausen faßt mich!

Machtlose Wehr! Die Zeit ist da. _

Schlafen _
schlafen _
ich muß! _(Verwandlung)

Zweiter Aufzug

II, 1
Kundry:
Ach _ ! Ach _ ! Tiefe Nacht . .
Wahnsinn . . Oh! _ Wuth . .
Ach! Jammer!
Schlaf . Schlaf . . tiefer Schlaf . . . Tod . . !

Parsifal 2 (= Klingsor):
Da weckte dich ein And'rer? He?
Kundry:
Ja . . Mein Fluch.
Oh . . ! Sehnen . . Sehnen! _

Parsifal 2 (= Klingsor):
Ha ha! _ dort nach den keuschen Rittern?
Kundry:
Da . . da . . dient' ich.

II, 2
Parsifal 2 (= Klingsor):
Den Gefährlichsten gilt's nun heut zu besteh'n:
Ihn schirmt der Thorheit Schild.

Kundry:
Ich _ will nicht . . Oh . . Oh! _

Parsifal 2 (= Klingsor):
Wohl willst du, denn du mußt.

Kundry:
Du kannst mich nicht halten.

Parsifal 2 (= Klingsor)
Aber dich fassen.

Kundry:
Du?

Parsifal 2 (= Klingsor):
Dein Meister.

Kundry:
Aus welcher Macht!

Parsifal 2 (=Klingsor):
Ha! Weil einzig an mir deine Macht nichts vermag.

Kundry:
Haha! Bist du keusch?

Parsifal 2 (= Klingsor):
Was frägst du das, verfluchtes Weib?
II, 3
Kundry:
Parsifal! Weile!
Parsifal 2:
Parsifal? . . So nannte träumend mich einst die Mutter.

II, 4
Parsifal 2:
Dieß Alles hab' ich nun geträumt? _
Riefest du mich Namenlosen?

Kundry:
Dich nannt' ich, thör'ger Reiner:
„Fal – par – si," _ dich reinen Thoren: „Par – si – fal."
So rief, als in arab'schem Land er verschied, dein Vater Gamuret
dem Sohne zu, den er, im Mutterschoß verschlossen, mit diesem Namen sterbend grüßte;
ihn dir zu künden, harrt ich deiner hier: was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?

Parsifal 2:
Nie sah ich, nie träumte mir was jetzt ich schau, und was mit bangen mich erfüllt.
Entblüh'test du auch diesem Blumenhaine?

Kundry:
Nein, Parsifal, du thör'ger Reiner!
Fern, fern _ ist meine Heimath. Dass du mich fändest, verweilte ich nur hier; von weit her kam ich, wo ich viel ersah. _

II, 5
Kundry:
Bekenntniß wird Schuld in Reue enden, _
Erkenntiß in Sinn die Thorheit wenden.
Die Liebe lerne kennen, die Gamuret umschloß,
als Herzeleid's Entbrennen ihn sengend überfloß!
Die Leib und Leben einst dir gegeben, der Tod und Thorheit
weichen muss, _ sie beut _ dir heut' _ als Muttersegen's letzten Gruß,
der Liebe ersten Kuß.

II, 6
Parsifal 2:
Verderberin! Weiche von mir! Ewig, ewig von mir!

Kundry:
Grausamer! Fühlst du im Herzen nur And'rer Schmerzen,
so fühle jetzt auch _ die meinen!
Bist du Erlöser, was bannt dich, Böser,
nicht zu mir auch zum Heil dich zu einen? _
Seit Ewigkeiten harre ich deiner,
des Heiland's ach! _ so spät! _ den ich einst kühn geschmäht. _
Oh! _ Kenntest du den Fluch, der mich durch Schlaf und Wachen,
durch Tod und Leben, Pein und Lachen zu neuem Leiden neu gestählt,
endlos _ durch das Dasein quält. _
Ich sah' Ihn _ Ihn _
und _ lachte . .
da traf mich sein Blick! _

II, 7
Kundry:
Nie _ soll'st du ihn finden!
Den Verfall'nen laß ihn verderben,
den Unsel'gen Schmachlüsternen,
den ich verlachte _
lachte _ lachte _ ha ha!
Ihn traf ja der eig'ne Speer!

Parsifal 2:
Wer durft' ihn verwunden mit der heil'gen Wehr?

Kundry:
Er _ Er _ , der einst mein Lachen bestraft:
Sein Fluch _ ha, mir giebt er Kraft; gegen dich selbst ruf' ich die Wehr,
giebst du dem Sünder des Mitleids Ehr'!
Ha! Wahnsinn! _ Mitleid!
Mitleid mit mir!
Nur eine Stunde mein! Nur eine Stunde dein!
und des Weges sollst du geleitet sein!

Parsifal 2:
Vergeh', unseliges Weib!

Kundry:
Hilfe! Hilfe! Herbei! _
Haltet den Frechen! Herbei! _
Wehrt ihm die Wege!
Wehrt ihm die Pfade! _
Und flöhest du von hier und fändest alle Wege der Welt,
den Weg, den du suchst, deß Pfade sollst du nicht finden:
denn Pfad' und Wege, die dich mir entführen,
so verwünsch ich sie dir:
Irre! Irre, _ mir so vertraut _
Dich weih' ich ihm zum Geleit! _

Parsifal 2 (= Klingsor):
Halt da! Dich bann' ich mit der rechten Wehr!
Den Thoren stelle mir seines Meisters Speer

Dritter Aufzug
III, 1
Kundry:
Dienen, _ dienen.

Schritt 2 = Aufnahme Musik (Sopran und Streichquartett)

In der Dorfkirche Berlin-Stralau
Aufnahmeleitung Audio: Daniel Weingarten

Schritt 3 = Produktion Videofilm an 5 verschiedenen Schauplätzen Berlins
Leitung Video: Markus Wintersberger
Leitung Musik: Eberhard Kloke

Räume/locations VIDEO
1 Stadtbad Steglitz, 1908
2 Olympia-Ruinen, 1936
3 St. Elisabethkirche, 1835
(mit freundlicher Unterstützung der Ev. Kirchengemeinde Sophien)
4 Tiefgarage Festspielhaus Schaperstr.
(mit freundlicher Unterstützung durch: „Bar jeder Vernunft“)
5 Max-Taut-Aula, Ruine im Berufsschulzentrum Berlin-Lichtenberg (mit freundlicher Unterstützung durch das Architekturbüro Max Dudler und durch das Schulzentrum Max-Taut)

Szene:
Bei der Konzipierung der „Szene“ für die einzelnen Räume werden gleiche und unterschiedliche Szenen/Abschnitte für einen oder mehrere Schauplätze entwickelt und in ein Spannungsfeld zur Video-Installation gesetzt.

Schritt 4 = Herstellung und Aufbereitung des gesamten Video- und Audiomaterials im Hinblick auf eine Präsentation im

Schritt 5 = Internetdokumentation

PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry
nach Richard Wagners *Parsifal* von Eberhard Kloke (1882/2005©)
Montage aus Wagners *PARSIFAL* (Kundry-Passagen Akt I, II und III) und Musik-, Sprach- und Bild-Répliques für 1 Sopran, Schauspieler, Streichquartett, Klavier, Video und Tonband
Kundry: Sopran/Stimme und
Parsifal I, Parsifal II, Parsifal III: Schauspieler
Besetzung audiovisuelle Realisierung
Sopran/Stimme: Annette Robbert
Schauspieler: Oliver Urbanski
Athena-Quartett mit Sashia Viersen, Margherita Biederbick, Hannah Klein und Kathrin Bogensberger

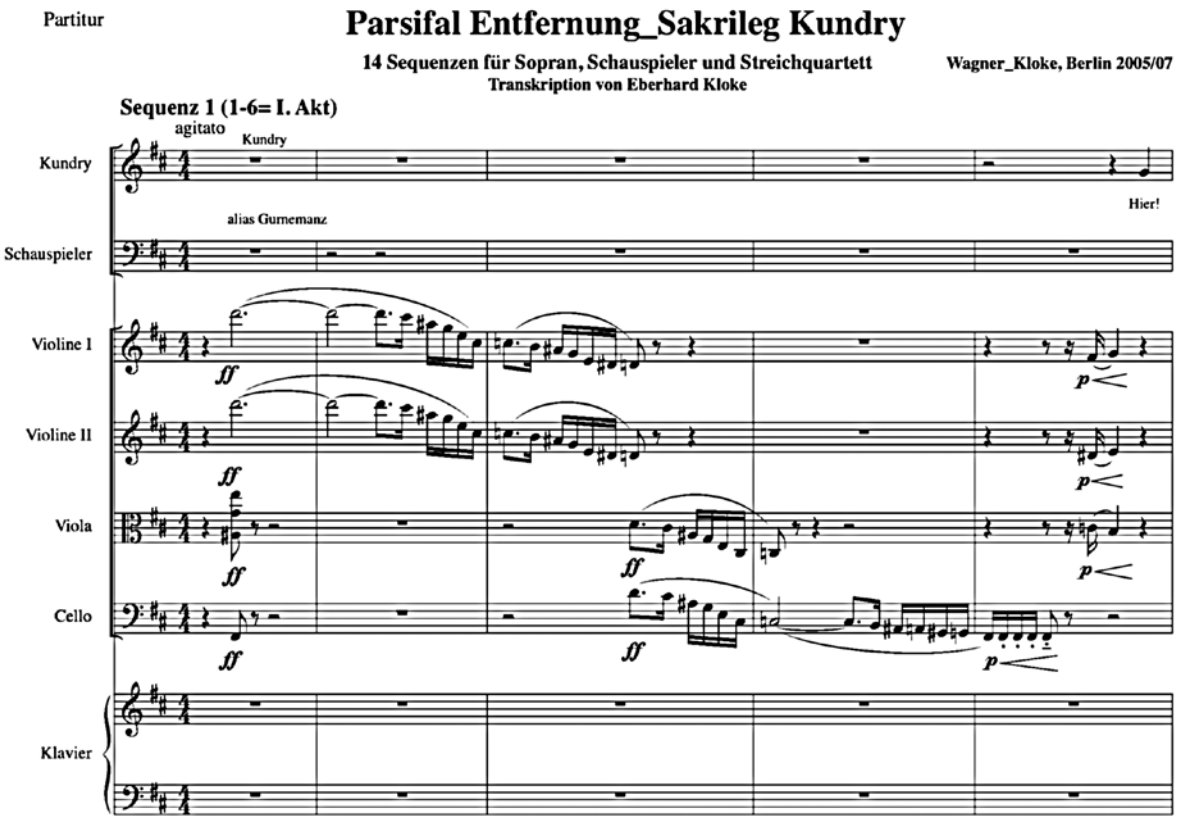
Video: Markus Wintersberger
Audio: Eberhard Kloke / Daniel Weingarten

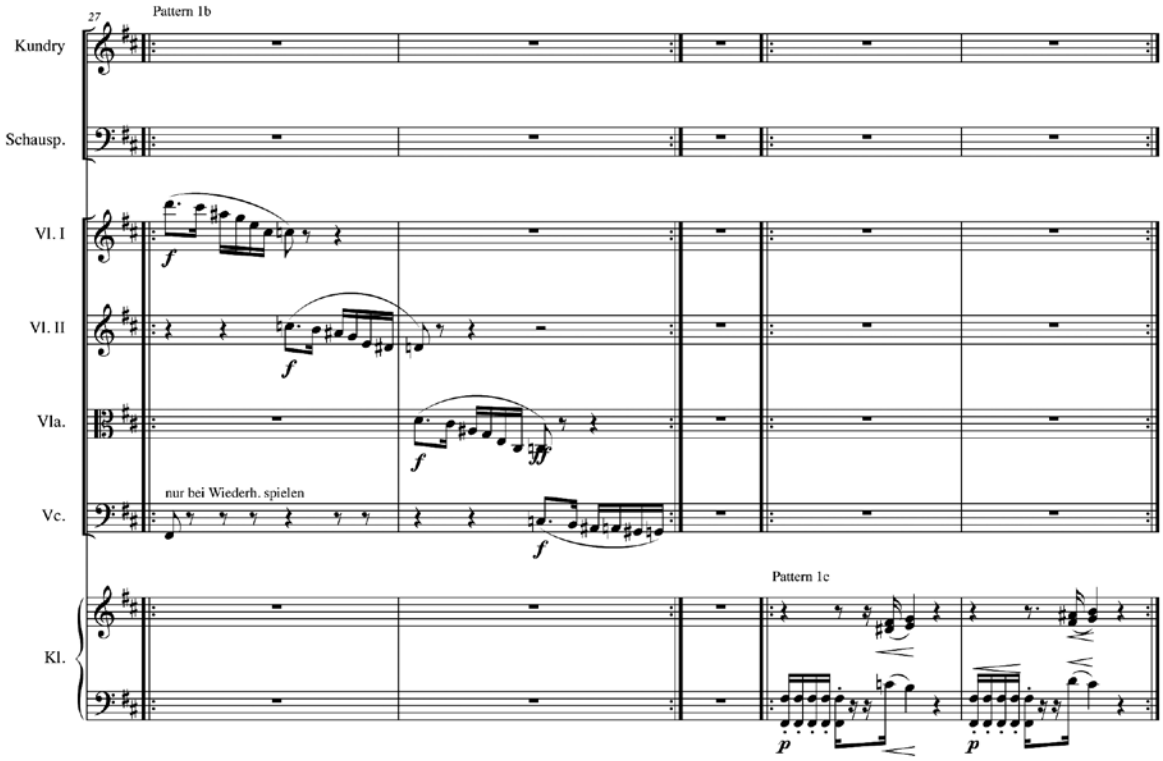
PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry. Internetportal Startseite

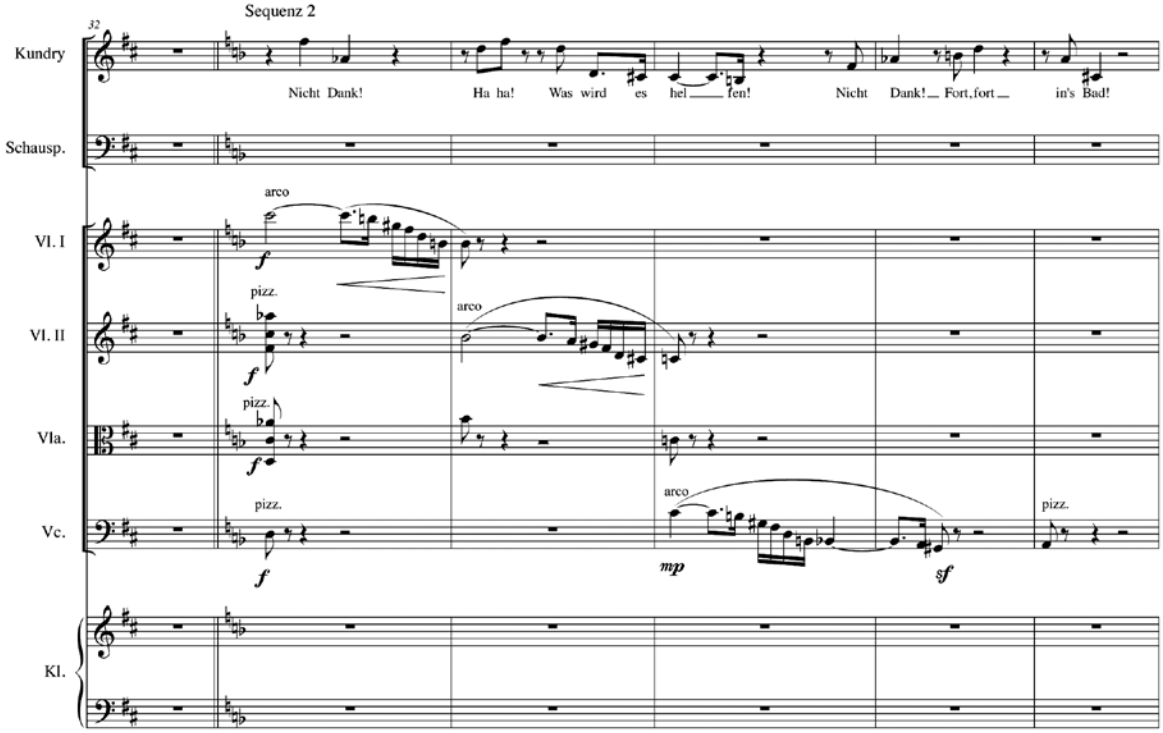
Schritt 6 = live-Performance

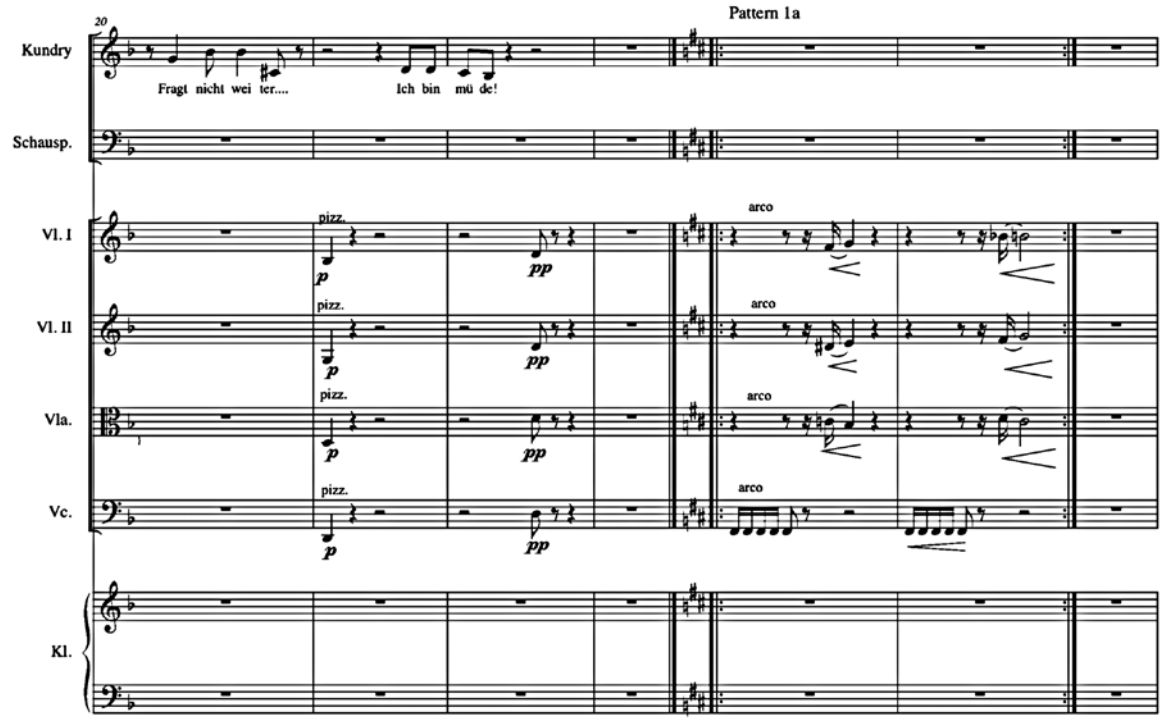
PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry Live-Performance
Musik-Video-Projekt von Eberhard Kloke und Markus Wintersberger
St. Pölten: Stadtsäle 2007

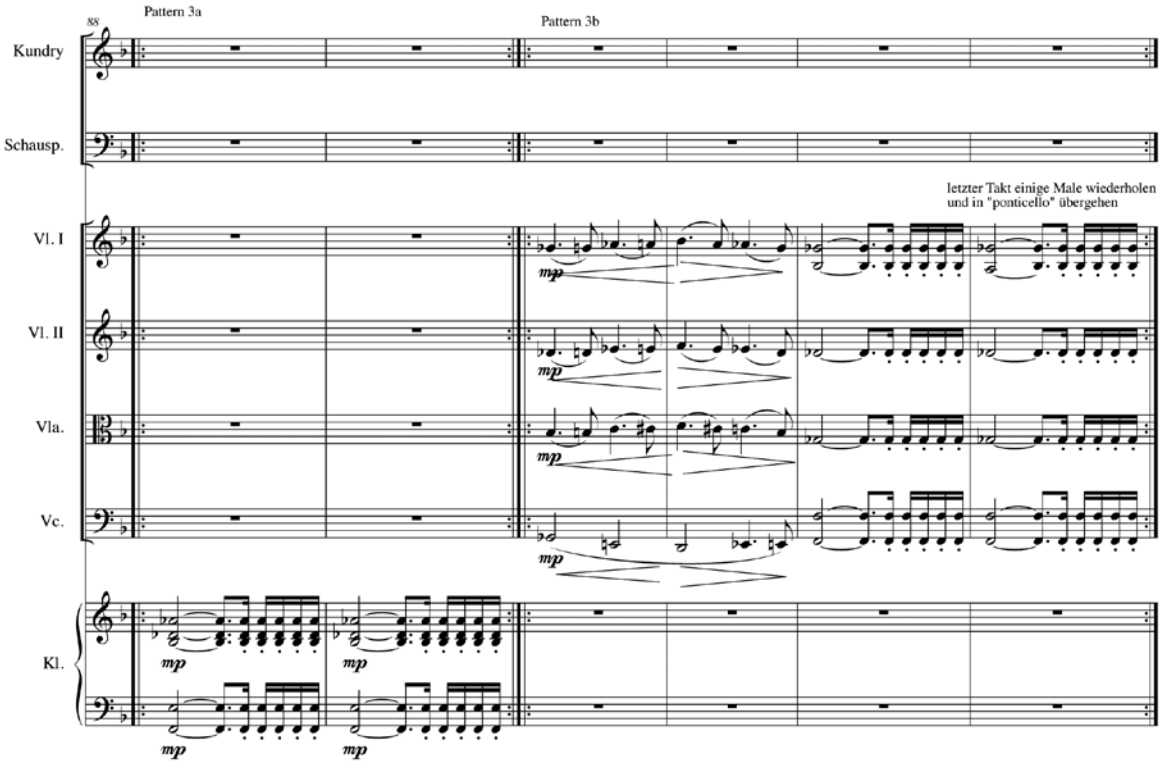
Besetzung Live-Performance
Kundry: Stimme (Sopran und Sprache) Annette Robbert
Schauspieler: Michael Scheidl
Athena-Quartett mit Sashia Viersen, Margherita Biederbick, Hannah Klein und Kathrin Bogensberger
Klavier: Ansgar Eimann, Eberhard Kloke,
Video-Audio: Markus Wintersberger/Eberhard Kloke
Das Wechselspiel von live-Musik im RAUM und Video/Musik-Abbildung schafft sowohl äußerste, unmittelbare Nähe wie sicht- und hörbare Distanz („ENTFERNUNG“).
Eine chronologische Präsentation von PARSIFAL ENTFERNUNG.
Sakrileg Kundry ist – gerade im Hinblick auf eine live-Performance – nicht zwingend notwendig.




27
Pattern 1b
Kundry
Schausp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
nur bei Wiederh. spielen
Kl.
Pattern 1c


32
Sequenz 2
Kundry
Nicht Dank! Ha ha! Was wird es hel fen! Nicht Dank! Fort, fort in's Bad!
Schausp.
arco
Vl. I
pizz.
arco
Vl. II
pizz.
Vla.
pizz.
arco
pizz.
Vc.
Kl.


Pattern 1a
20
Kundry
Fragt nicht wei ter....
Ich bin mü de!
Schausp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Kl.
pizz.
p
pp
arco


Pattern 3a
Pattern 3b
88
Kundry
Schausp.
letzter Takt einige Male wiederholen
und in "ponticello" übergehen
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Kl.
mp

Schritt 7 = Programm-Modell für eine Projekteinbindung von *Parsifal_Entfernung*

→ **Akzent Rahmen-Konzept**

NEITHER.
Bildbeschreibung, Klangbeschreibung und theatralische Aktion

To and fro in shadow, outer and inner shadow…
hin und her in Schatten von innerem zu äußerem Schatten…
Samuel Beckett, *Neither*
Bild-Sprach-Komplexe in Musik, Texten und Videosequenzen zu kodieren und künstlerisch-theatral zu entschlüsseln, ist Herausforderung des Projektes Klangbeschreibung-Bildbeschreibung / Bildbeschreibung-Klangbeschreibung

Bildbeschreibung-Klangbeschreibung

1 **Klangbeschreibung-Bildbeschreibung**
als modellhafte Musik-Sprach-Kontrapunktierung setzt programmatisch auf **Schönberg** und **Feldman** sowie **Beckett** und **Wagner** im Spiegel medialer Komposition.
Für das „Fragmentarische" im Werk Arnold Schönbergs sind die Material-Bausteine aus dem unvollendeten III. Akt zu *Moses und Aron* und die „Drei Stücke für Kammerorchester" (1910) herausgestellt und an den Beginn des Programmes gesetzt.

2 Audiospuren zu Fragmenten aus Schönbergs *Moses und Aron* und *Jakobsleiter* (dazu Live-Interpolationen) werden in das Spannungsfeld zu sogenannten abstrakten Bildern und Videosequenzen gesetzt.

3 **SprachKlangBild-Netzwerk:** Ihrer Konzeption eines „abstrakten" Theaters kommt Beckett in seinem Text zur Oper *Neither* wohl am nächsten. **Morton Feldmans *Vertical thoughts 3*** und ***Rabbi Akiba*** bilden die musikalischen Assoziationsketten als eine Art Klangbeschreibung. *Vertical thoughts 3* („Life is a passing shadow") und Becketts Text „neither-nor" beschreiben das weder-noch und bilden die Klammer zu abstrakten Bild-Licht-Loops.

4 Becketts **bildhafte Sprachkomplexe** in ***Das Bild***, die Heiner Müller erst 25 Jahre später in seiner ***Bildbeschreibung*** aufgriff, evozieren radikale, visuelle Umsetzungsmöglichkeiten. ***Atem*** steht für den Grenzbereich theatraler Reduzierung. Dies erzeugt einen sich permanent verändernden Blickwinkel auf inhaltliche Bedeutungsstrukturen.

5 Waren Teil 1 bis 4 noch „offene" Bildbeschreibungen, wird in Teil 5 der konkret-theatrale Bezug zur **Blick/Bild/Zeit/Metapher Wagnerscher Provenienz** hergestellt und medial der Bogen ins HEUTE geschlagen.

Musik	**Text**	**Raum**	**Thema–Machart Bild–Video**
Klangbeschreibung – Bildbeschreibung			
1		Raum NN	bildlos? (siehe alttestamentarisches Bilderverbot!)
Arnold Schönberg, *Drei Stücke für Kammerorchester* (1910), Ton-Splitter aus *Moses und Aron*, 1932 (live und v. Band)	***Moses und Aron*, 3. Akt** Textfragment (unvollendet und nicht komponiert), *Moses und Aron* Moses: Aron, nun ist es genug! Aron: Willst du mich morden? Moses: Es geht nicht um dein Leben … Aron: Das gelobte Land … Moses: Ein Bild … Aron: In Bildern sollte ich reden, wo du in Begriffen; zum Herzen, wo du zum Hirn sprichst … Moses: Du, dem das Wort mit dem Bild davonläuft, du lebst selbst in Bildern, die du vorgibst, fürs Volk zu erzeugen. Dem Ursprung, dem Gedanken entfremdet, genügt dir dann weder das Wort noch das Bild…		***Weiße Wand*** ***Video:*** ***„Weißes Rauschen“*** ***„Licht-Schranken“***
2		Raum NN alternativ	
Eberhard Kloke Audiospuren zu Fragmenten aus Schönbergs *Moses und Aron* und *Jakobsleiter*, dazu Live-Interpolationen	Worte als und in der Musik		***„Abstrakte“ Bild und Lichtwechsel***
3		Raum NN	
Morton Feldman, ***Vertical thoughts 3*** für Sopran und 10 Instr. (1963) oder ***Rabbi Akiba*** (1963) für Sopran und 10 Instrumente	**Samuel Beckett**, ***Neither*** (Text aus gleichnamiger Oper), 1977 **Textschleife** to and fro in shadow from inner to outer shadow - from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither - as between two lift refuges whose doors once neared gently close, once turned away from gently part again -		***Konkrete Bilder und Videosequenzen*** ***Video auch: Texte*** *Neither* ***(englisch-deutsch)*** ***SchauspielerIn-SängerIn***

	beckoned back and forth and turned away - heedles of the way, intent on the one gleam ort he other - unheard footfalls only sounds - till at last halt for good, absent for good from self and other - then no sound - then gently loght unfading on that unheeded neither - unspeakable home Weder hin und her in Schatten von innerem zu äußerem Schatten - von undurchdringlichem Selbst zu undurchdringlichem Unselbst durch Weder - wie zwischen zwei lichten Zufluchten deren Türen sobald nähergekommen sacht schließen sobald abgewandt sacht wieder öffnen - vor und zurück gelockt und abgewie-sen - achtlos des Wegs, gerichtet auf den einen Schimmer oder den anderen - ungehörte Tritte einziger Laut bis endlich still für immer, fern für im-mer vom Selbst und vom Anderen - dann kein Laut - dann wieder schwaches Licht unnach-giebig auf jenem unbeachteten Weder - unaussprechliches Heim		
„Life is a passing shadow“ (Psalm 144,4)	“To and fro in shadow, outer and inner shadow … hin und her in Schatten von innerem zu äußerem Schatten“	Pause	*Bilder und Video-Sequenzen*

4		Raum NN	
Keine Musik	**Samuel Beckett, *Das Bild*** (1959) ***Atem***, Theaterszene (1969/70): Stille-Atem-Schrei-Dunkel Die Zunge nimmt Dreck auf dann hilft nur eins sie einziehen und im Mund drehen den Dreck drehen ihn runter-schlucken oder ausspucken Frage ob er nahrhaft ist und Aussichten ohne wegen vielen Trinkens dazu genötigt zu sein ich nehme einen Mundvoll es ist einer meiner Notbehelfe behalte ihn ein Weilchen im Mund Frage ob er runter-geschluckt für mich nahrhaft wäre.		*„instrumentales Bild“*
5		Raum NN	
Parsifal-Entfernung. Sakrileg Kundry Transkription nach Richard Wagners ***Parsifal*** von Eberhard Kloke Projekt für Sopran, Schauspieler, Streich-quartett, Video und Tonband von Eberhard Kloke/ Markus Wintersberger und 2005/7	Musik in Grenzbereichen theatralischen Ausdrucks		A) Bild (Video) und Licht: "Zustände" Musik-, Sprach- und Bild-Pattern B) Vorführung: abgeschlossenes Audio-Video-Projekt *Parsifal-Entfernung. Sakrileg Kundry*

Besetzung 1–4			
Musik	**Text**	**Besetzung Soli**	**Besetzung Instrumente**
Klangbeschreibung- Bildbeschreibung			Schauspieler/In + Musiker:
1 **Arnold Schönberg,** ***Drei Stücke für Kammerorchester (19***10), Ton-Splitter aus *Moses und Aron*, 1932 (live und Band)	**Arnold Schönberg**, ***Moses und Aron,*** 3. Textfragment	1 Sopran, 3 Schauspieler	Schönberg: Streichquintett + Fl, Ob, Cl, Fg, Hr
2 **Eberhard Kloke** Audiospuren zu Fragmenten aus Schönbergs *Moses und Aron* und *Jakobsleiter*, dazu Live-Interpolationen		1 Sopran, 1 Schauspieler, Streichquartett	Streichquartett
3 **Morton Feldman**, ***Vertical thoughts 3*** für Sopran und 10 Instrumente (1963) Feldman, ***Rabbi Akiba*** (1963) für Sopran und 10 Instrumente		1 Sopran	*Vertical thoughts:* Sopr + Fl, Hr, Trp, Pos, Tba, Pf-Cel, Perc, V, Vc, Kb R. Akiba: Sopr + Fl, Eh, Hr, Trp, Pos, Tba, Cel, Perc, Vc, Kb
4	**Samuel Beckett,** ***Das Bild, Atem***	2 Schauspieler/in, alle Live_ Anwesenden	
5 *Parsifal-Entfernung. Sakrileg Kundry* Transkription nach Richard Wagners ***Parsifal*** von Eberhard Kloke für Sopran, Schauspieler, Streichquartett, Video und Tonband (2005)		1 Sopran, 1 Schauspieler	Streichquartett, Klavier

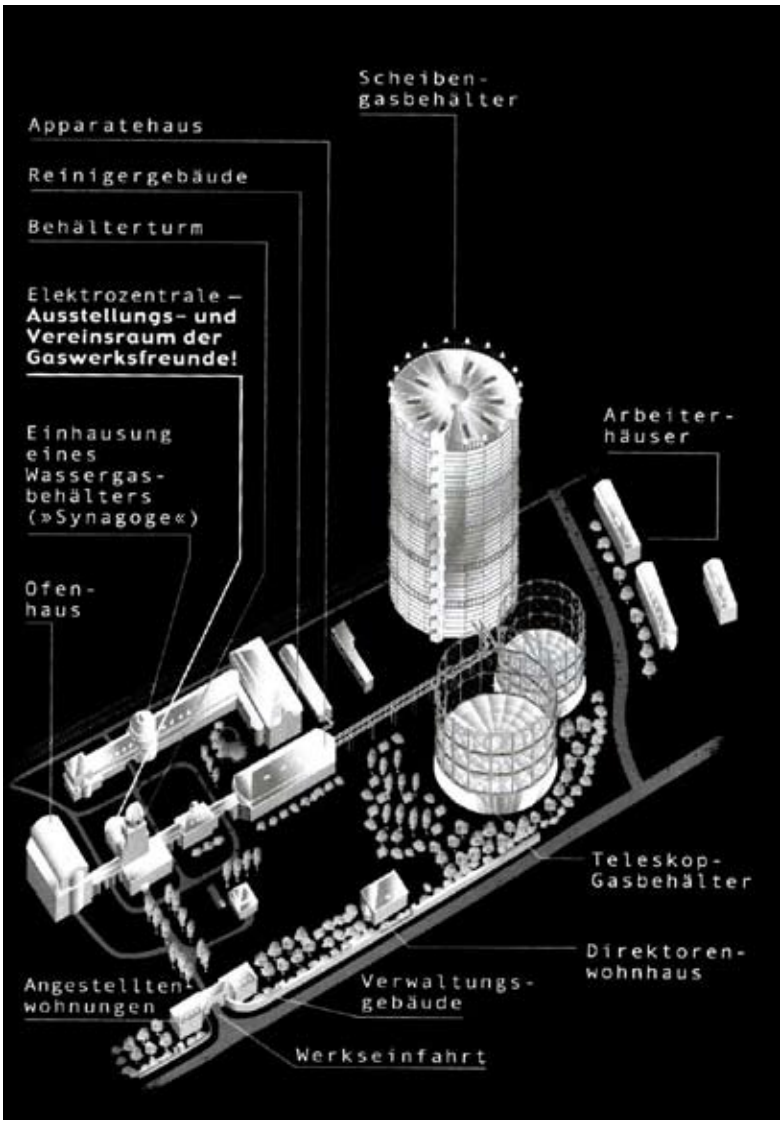
Schritt 8 = Programm-Modell für eine Projekteinbindung von *Parsifal_Entfernung*

→ **Akzent *Raum***

Die andere Seite
Audiovisuelles Projekt, entwickelt für den STANDORT GASWERK Augsburg-Oberhausen

I … à la recherche …
Klang/Licht-Vermessung im Raum

II … nor …
Sprach/Klang/Bild/Licht-Beschreibung



Die andere Seite

siehe auch Internet-Projekt
Projekt *Die andere Seite*
Zyklus um das Jahr 2009:
ab S. 368

Die 2 Programm-Module verstehen sich als Klang/Sprach/Licht/Bild – Vermessungen im theatralen Raum.

Inhaltliches Bindeglied ist nicht die Story, der Plot, vielmehr die collageartige Versuchanordnung im Hinblick auf das gesetzte Thema – einer Versuchsanordnung in einem raum-theatralen, intermedial ausgerichteten Spannungsfeld.

Die einzelnen Bausteine Musik, Sprache, Licht, Raum-Bild „agieren“ als quasi emanzipierte Medienträger.

Die 2 Programme für 2 Veranstaltungen in unterschiedlichen Raum-Situationen bilden eine Einheit, könnten jedoch auch einzeln an wechselnden Orten/Räumen zu differierenden Zeiten realisiert werden.

Die Musik- und Sprachrealisierung konzentriert sich auf wenige Protagonisten, um das Hauptaugenmerk auf die variablen, oft wechselnden Klang/Bild/Licht-Räume zu richten. Das Publikum ist ebenso wie alle Darsteller und Musiker „mobil“, das technische Equipment ist darauf eingerichtet.

Vorgesehene Veranstaltungs-Räume
GASWERK Augsburg-Oberhausen:
1. Ofenhaus
2. Apparatehaus
3. Kleiner Scheibengasbehälter-Synagoge
4. Reinigergebäude
5. Scheibengasbehälter-unten
6. Scheibengasbehälter-oben
7. Teleskop-Gasbehälter-unten

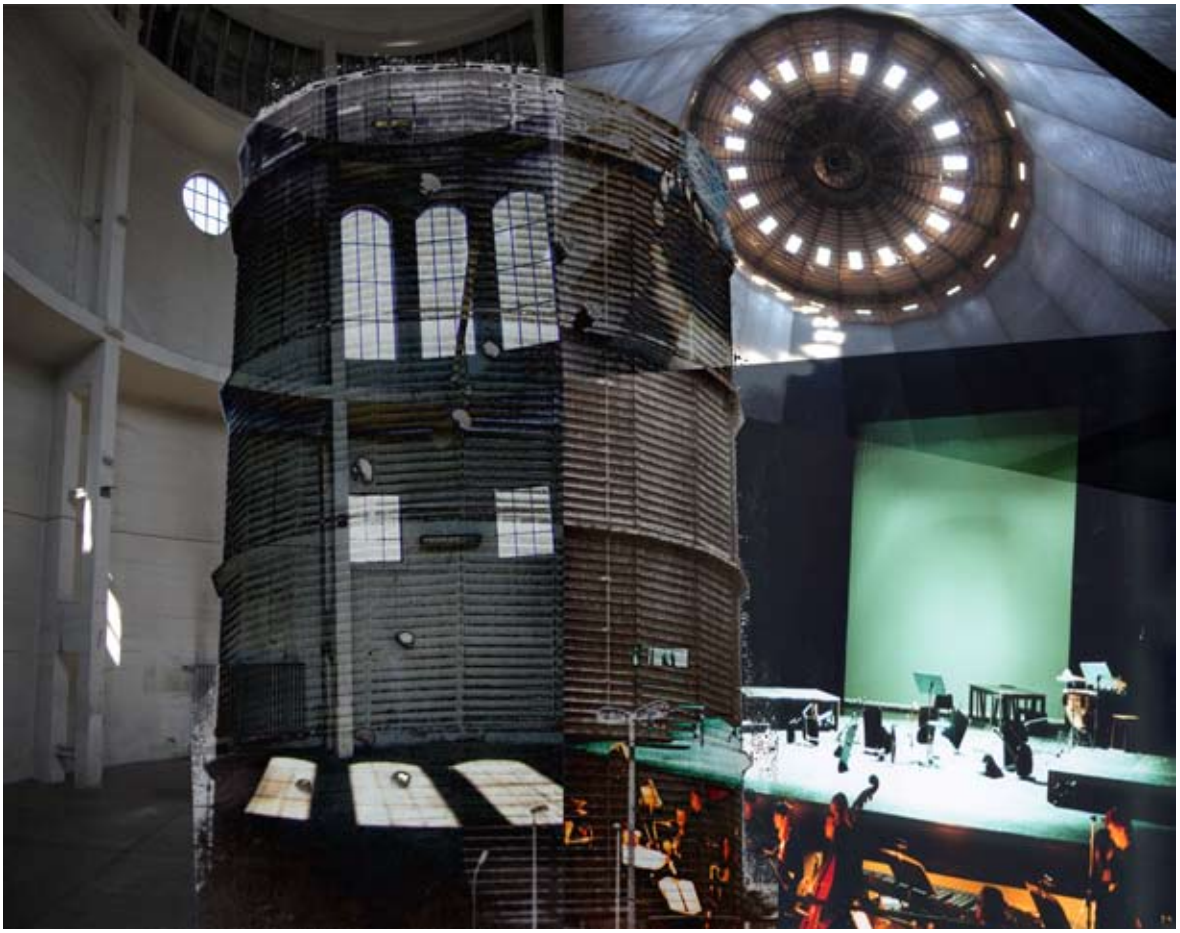
I …à la recherche…
Klang/Licht-Vermessung im Raum

Musik	Text-Sprache	Bild-Licht
Teil 1		
Richard Wagner/Eduard Clark, *Lohengrin* (1848, UA: 1850), Vorspiel Bearbeitungen von Eduard Clark ©2005 Fassung 1: für Streichquartett solo Fassung 2: für 4 Klanggruppen im Raum I=Streichquartett 1+ Kb, II=Streichquartett 2, III=Hornquartett und IV=Pk/Beck	Textinterpolation 1	Licht und Gral 1 + 2: 2 extreme Lichträume
Teil 2		
Jörg Widman, *Das Echo* Szene für einen Schauspieler, Frauenstimme (hoher Sopran) und neun Instrumente (2000/01) Texte von Vera Linhartova und Jürgen Becker Personen: ER – Schauspieler · Echo – hoher Sopran		Das „instrumentale“ Bild: Lichtwechsel Orientiert an Musikverlauf
Teil 3		
Eric Satie/Eduard Clark a *Fête donnée par les Chevaliers Normands en l`honneur d`und jeune mademoiselle aus Quatre préludes posthumes* (1888–1892) b *Première Pensée Rose + Croix* (1891), bearbeitet für 3 Frauenst. (unisono) Hfe und Pauke c *Trois sonneries de la Rose + Croix* (1891), bearbeitet für 3 Frauenstimmen, Str., Hfe und Marimb.	Sprach-Interpolation 2: live	Lichtschleife und Klang-schleife im Wechsel
Pause		
Teil 4		
Richard Strauss/Eduard Clark *4 letzte Lieder* für Sopran, Streichsextett, Bassklarinette und Harfe/Celesta (1 Spieler/In) → siehe Besetzung wie Schönbergs *Verklärte Nacht* op. 4-1899: 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violonelli,	Strauss → Sprache löst sich auf in Klang	Licht-„Stimmungs“-wechsel
Teil 5		
Feldman, *Untitled film music for flute, horn, trumpet, trombone, tuba, percussion and double bass* (1960)		Texte zu „Vier letzte Lieder“ (Hesse/Eichenorff) als Video-Sprach-Vision

II … nor …
Sprach/Klang/Bild/Licht-Beschreibung

Musik	Text-Sprache	Bild-Licht
Teil 1		
Arnold Schönberg, Drei Stücke für Kammerorch. (1910), Ton-Splitter aus Moses und Aron, 1932 (live und v. Band)	*Moses und Aron*, 3. Akt-Textfragment (unvollendet und nicht komponiert) Moses: Aron, nun ist es genug! Aron: Willst du mich morden? Moses: Es geht nicht um dein Leben … Aron: Das gelobte Land … Moses: Ein Bild … Aron: In Bildern sollte ich reden, wo du in Begriffen; zum Herzen, wo du zum Hirn sprichst … Moses: Du, dem das Wort mit dem Bild davonläuft, du lebst selbst in Bildern, die du vorgibst, fürs Volk zu erzeugen. Dem Ursprung, dem Gedanken entfremdet, genügt dir dann weder das Wort noch das Bild…	Weiße Wand: „Bilderverbot“ nur Licht
Teil 2		
Gustav Mahler, IX. Symphonie, 1. Satz für Klavier bearbeitet von Albert Breier	„Kein Wort“	„Abstrakte“ Bild- und Lichtwechsel
Teil 3 → Material		
Morton Feldman, *Rabbi Akiba* (1963) für Sopran (Vokalisen) und 10 Instrumente	**Samuel Beckett,** *Neither* (Text aus gleichnamiger Oper), 1977 **Weder** hin und her in Schatten von inneren zu äußerem Schatten - von undurchdringlichem Selbst zu undurchdring-lichem Unselbst durch Weder - wie zwischen zwei lichten Zufluchten deren Türen sobald nähergekommen sacht schließen sobald abgewandt sacht wieder öffnen - vor und zurück gelockt und abgewiesen - achtlos des Wegs, gerichtet auf den einen Schimmer oder den anderen -	Lichtkontinuum: „vertical thoughts"

	ungehörte Tritte einziger Laut bis endlich still für immer, fern für immer vom Selbst und vom Anderen - dann kein Laut - dann wieder schwaches Licht unnachgiebig auf jenem unbeachteten Weder - unaussprechliches Heim	
Pause		
Teil 4		
Parsifal-Entfernung. Sakrileg Kundry Transkription nach Richard Wagners ***Parsifal*** Projekt für Sopran, Schauspieler, Streichquartett, Video und Tonband ©ek+mw 2005	Musik an der Grenze zur Sprache Parsifal 1/2/3: Schauspieler Kundry: Sopran	Bild (Video) und Licht: „Zustände“ Musik-, Sprach- und Bild-Pattern



Intermedium II A-C

Internet programmatisch

Programmatisch geprägte Internetauftritte:
als Plattform für Recherche, für audiovisuelles Netzwerk und als Dokumentation

A Projekt *mediumorfeus07 …*
B Projekt *Die andere Seite*
C Projekt *Vor dem Gesetz*

A Projekt *mediumorfeus07 …* eine intermediale Standortbestimmung (www.orfeus123.com)

Eberhard Kloke – Markus Wintersberger / Berlin – Wien 2005/07

1 Ausgangspunkt: Orfeo-Orpheus-mediumorfeus07
Erinnerung durch Wahrnehmung: Von Orfeo in das Medienzeitalter des 21. Jahrhunderts

2 Themeneinstieg: Präsentation Internet
1 Digitale Montage von Monteverdis Faksimile der Partitur von 1607
2 Musikbeispiele: Monteverdi Orfeo 1607
3 A Entrée-SETS I-XIV
B Orfeus-Data-Soap 1–X
4 Cross Mappings *Orfeus 2005*

3 mediumorfeus07: Diskurs und Datenbank
1 Diskurs MEDIUM Orpheus: Erinnerung durch Wahrnehmung
MEDIUM Musik/Musik-Performance/Musiktheater
MEDIUM Kunst 21
kultureller Diskurs: Themenfelder 1–5
2 Datenbank Materialien/Hinweise Umfeld *Orfeo – Orpheus*
Auswahl: Literatur, Film, Gesamtaufnahmen, Musik

4 offene Recherche Internet: www.orfeus123.com
1 offenes Portal, Datenbank Literaturliste
2 offenes Projekt-Portal: Konzeptionsebene und Gestaltungsebene
3 Diskurs MEDIUM orfeus07: diverse (Gast)-Beiträge
Kulturschaffende in Theorie und Praxis
4 Symposien
5 Diskussionsportal/-ebene
6 *VIRUS ORFEUS*: Thesen, Kritik, Agitation, Subversion, Rezension

5 INTER MEDIUM orfeus07: Material-Ansatz
ZEITREISEN und **Projekte *Virus-Orfeus*:**
Analyse, Thesen, Kritik, Agitation, Subversion

***mediumorfeus07*: eine Standortbestimmung?**
400 Jahre ORFEO-Monteverdi – Anlass genug, Mythos und Gattung (Oper-Musiktheater) einer Bilanzierung zu unterziehen.

Dabei kann es nicht um eine pure Standortbestimmung gehen, vielmehr fordern Stoff und Medium, einen offenen Austausch (www.orfeus123.com) in Gang zu bringen. Dabei schlägt das historische INTERMEDIUM, aus dem Monteverdi`s/Striggio`s ORFEO von 1607 sich ableiten lässt, die Brücke zu heutigen, digitalen Medien der Darstellung, der Information und des Datentransfers.

Erinnerung als Wahrnehmung?
Eine produktiv-rezeptive Erinnerung an ORFEO-ORPHEUS gestaltet sich somit als folgenreiche Wahrnehmungserweiterung. Der intermediale Diskurs entzündet sich am historischen Fokus „Orpheus“ und eröffnet futuristische Räume der Visualität, des Klanges sowie neuer performativer Darstellungsformen.

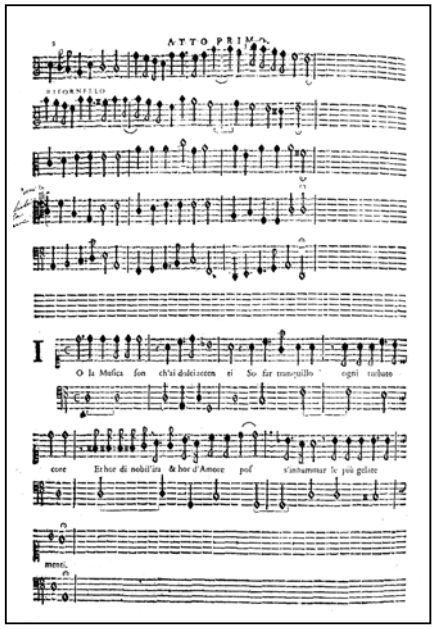
„mediumorfeus07“ als Diskurs?
Die Grundstruktur des Gesamtprojektes besteht darin, eine programmatische Setzung als **movens** zu allgemeiner Recherche und offenem Portal zu entfachen.

Medium ORFEUS 07 ist also nur anfangs „Diskurs", versteht sich vielmehr im weiteren Verlauf als intensives Laboratorium der Künste.

Das Portal **www.orfeus123.com** lädt dazu ein und wird genutzt dazu, inhaltlich-künstlerische **links** zu markieren, an einer Daten- und Informationsbörse mitzuarbeiten, um somit ein virulentes *Medium Orfeus* zu kreieren.

LA
FAVOLA D'ORFEO
RAPPRESENTATA IN MVSICA
Il Carneuale dell'Anno MDCVII.
Nell'Accademia de gl' INVAGHITI *di* MANTOVA,
Sotto i felici auſpizij del Sereniſsimo Sig. DVCA
benigniſſimo lor protettore.

In *MANTOVA, per Franceſco Oſanna Stampator Ducale.*
Con licenza de' Supetiori. 1607.



1 Ausgangspunkt: Orfeo-Orpheus-mediumorfeus07

Erinnerung durch Wahrnehmung: Von Orfeo in das Medienzeitalter des 21. Jahrhunderts

Ausgangspunkt: Orfeo-Orpheus

Von Orfeo – FAVOLA IN MUSICA – zu Orfeo ed Euridice – *azione teatrale per musica* – zum Medienzeitalter des 21. Jahrhunderts

Orpheus war der naheliegende Stoff, den sich um 1600 die neue Gattung der Oper für ihre Selbstdefinition wählte. Das von der Florentiner Camerata geschaffene neue Genre der **Intermedien** wird von Monteverdi und Striggio gleichsam auf den Punkt neuen musikdramatischen Ausdrucks der Zeit geführt. Monteverdis *Orfeo* (Mantua 1607) ist tatsächlich die erste Oper im Sinne praktischen Musizierens; nicht nur das älteste Opernwerk, vielmehr auch das erste Musikdrama, in dem dichterisches Wort, dramatische Aktion und musikalische Formung sich die schöpferische Wage halten.
(Nach Franz Ferdinand Redlich, *Claudio Monteverdi. Leben und Werk*, Olten 1949).

Der Orpheus-Mythos bot den Autoren die große Herausforderung, eine neue Art von Musik zu kreieren, die über die in der klassischen Antike vermutete rhetorische emotionale Kraft verfügte. Die eigentliche, historische Leistung Monteverdis besteht darin, die Stilphänomene der Zeit zu einem einheitlichen musikalischen Kosmos zusammenzufassen, der sowohl in die Vergangenheit des „Intermediums“ wie in die Zukunft der Gluck-Wagnerschen „Geburt des Dramas aus dem Geiste der Musik“ weist.

Orpheus-Verfilmungen, Cocteaus moderner Pariser *Orphée*, insbesondere Camus’ brasilianischer *Orfeu negro*, weitergehende literarische, malerische und fotografische Adaptionen zeigen, wie sich der Stoff antiker Mythologie gleichsam intermedial bis in die Moderne fortpflanzt.
EK in Zusammenarbeit mit Markus Wintersberger

2 Themeneinstieg

a. Digitale Montage von Monteverdis Faksimile der Partitur von 1607
b. Musikbeispiele: Monteverdi Orfeo 1607

Titel/Thema/Figur	Partitur	Text
I: Motto **La Musica**	Partitur: Ausgabe Eulenburg 8025, 2004: S. 2–8 5 Piècen und 6 Ritornelle	„Nun drängt es mich, von Orpheus zu berichten …“
II: Orpheus 1: **Erinnerung**	S. 37–42 4 mal Rez. und 4 Ritornelle	„Erinnert ihr euch ..!“ „Nur deinetwegen, schöne Euridice, preise ich meine Qualen…“
III: Orpheus 2: **Abschied**	S. 48, 49	„tu se` morta …“ „Ich will hinab in die Unterwelt steigen, um das Herz des Herrn der Schatten zu erweichen“ „e intenerito il cor de Re de l`ombre …“
IV a + b: Orpheus 3: **Die Reise**	S. 59, 60 + 61, 62	a: „Scorto da te mio Nume…bin ich nun in dieses traurige , düstere Reich gelangt …“ b: „Dove ah, dove te n` vai …“
V: Orpheus 4: **Die Klage**	S. 64–77	„Possente Spirto…“ „Sol tu nobile Dio puoi darmi aita …“ und „E pregando..“ „Du allein, erhabner Gott, kannst mir helfen..“ bis: „währ end meine Augen bittre Tränen vergießen, gebt mir meine Liebste zurück, ihr Götter der Hölle …“
VI: Orpheus und Euydike: **Wendung und Blick**	S. 96, 97 Uno Spirito überspringen, dann Orpheus bis: mi conduce a l´odiosa luce	„O dolcissimi lumi, io pur vi veggio, Io pur … ma qual eclessi, oimè, v`oscura?“ „O süßeste Augen, ich kann euch sehen, ich kann … doch weh` mir, welch Dunkel umgibt euch?“
VII: Orpheus 5: **Hoffnungslosigkeit und Resignation**	S. 104	„Questi campi di Tracia …“ „Dies sind die Fluren Trakiens und dies ist der Ort wo mein Herz durch bittere Nachricht vom Schmerz getroffen wurde.“

3. Präsentation Internet-Entrée-SETS
a SETS 1 – 14

I Orfeus Reise

II Orfeus Speicher

III Orfeus Virus

IV Orfeus Schattenspiegel

V Orfeus Spuren

VI Orfeus Peripetie 1

VII Orfeus Erinnerung 1

VIII Orfeus Erinnerung 2

IX Orfeus Klage 1

X Orfeus Klage 2

XI Orfeus Intervention

XII Orfeus Peripetie 2

XIII Orfeus in der Unterwelt

XIV Orfeus Peripetie 3

Die Liebe ist wie ein Grab …

Gespräch zwischen Werner Schroeter und Eberhard Kloke

Abschnitte I – V

I. Mythos Orpheus, Monteverdi, Gluck
II. Arbeit um den Orpheus, das orpheische Prinzip
III. Franco Corelli wie James Dean
IV. Aufführungspraxis, Bühnenkunst, Film, Beethoven
V. *Così fan tutte*

I. Mythos Orpheus, Monteverdi, Gluck

EK

Fragen zu Orpheus. Werner, Orpheus ein Lebensmotiv, Lebensleitmotiv für den Künstler? Oder inwiefern hat Orpheus etwas mit dir zu tun?

WS

Also, ich fand erstaunlich, als ich mich mit der Oper beschäftigt habe, *Orfeo* von Monteverdi, der so schön erzählt, was das für die Renaissance war, der kreierende Mensch, der ewige Sänger, das Orpheische, aber, ich hab's erst gelernt mit Gluck und durch Maria Callas, wie die singt: „J`ai perdu mon Euridice ...“ D.h. dieser spontane Ausdruck, den die Callas hineinbringt in den Orpheus von Gluck … ach, das ist einfach die Auflösung jeder Wirklichkeit, nicht?

Das ist ja auch eine Parabel: der geht in die Hölle, den Orkus hinab, um die schreckliche Eurydice da wieder herauszuholen.

EK

Treffen denn deiner Meinung nach diese Produkte, Monteverdis Orfeo und der Orpheus von Gluck, das Wesentliche vom Orpheus-Mythos?

WS

Überhaupt nicht, nein! Das ist irgendwie wie abgeschlagene Pferdeköpfe. Orpheus, das ist ganz was anderes, das ist viel extremer: in der brutalen Härte der griechischen Tragödie geht es ja viel weiter, da muss man sagen, das sei so, als hätte Puccini irgendwie Medea komponiert …

Aber ich denke *in extremis* ist das ein schrecklicher Mythos, das ist nämlich Leben und Tod in einer Person. Und ich denke der Verlust von der Eurydike respektive Euridice, das ist gar nicht das Thema. Das erinnert so sehr an die Lot-Geschichte, *zur Salzsäule erstarrt* – die ich auch immer faszinierend fand mit dem Angucken oder Nicht-Angucken … wie man sich selber vornimmt: auf gar keinen Fall jemand anzugucken, weil man sich gerade bedrückt fühlt …

EK
Für was steht denn deiner Meinung nach das Blickverbot?
Was ist das für ein Motiv?

WS:
Selbstschutz, um zu überleben.

EK
Selbstschutz, um zu überleben? Für Orpheus?

WS
Ja.

EK
Und was spielt Euridice für eine Rolle?

WS:
Das ist mir nie klar gewesen …

EK
Es wird merkwürdigerweise in beiden Vertonungen, Monteverdi wie auch Gluck, nicht deutlich, was mit Euridice passiert.

WS
Das interessante daran ist, dass die musikalischen Kompositionen eigentlich farblos sind, nicht? – Wie Schatten bei Gluck …

EK
Bei Monteverdi ja noch mehr … da ist sie ...

WS
… gar nicht vorhanden.

… Orpheus das ist ein authentisch-autonomer Ritus, eine um sich kreisende Gestalt, der ewige Künstler, das ist Orpheus!

EK
Man könnte doch eigentlich sagen, dass das, was Monteverdi geleistet hat, etwas war, was möglicherweise gar nicht so eng mit dem Orpheus-Mythos verbunden ist …

Er hat ja im Grunde die Intermedien zu einem neuen Erfolg gemacht, indem er aus dem Florentiner Intermedium, der Camerata, so etwas wie eine Art neues Musiktheater geschaffen hat. Dazu hatte er jetzt zufällig den damals sehr bekannten Stoff *Orpheus* genommen und wollte das daran exemplifizieren. Aus heutiger Sicht ist uns eigentlich der *Orfeo*, mit dem, was Monteverdi eigentlich intendierte, merkwürdig verblasst.

WS

Aber ist es nicht eine wunderbare Selbstfeier, so wie Caravaggio oder Georges Latour? Caravaggio, der zur Kriminalität im Stande war, eben behaftet mit krimineller Energie.

Ist es nicht eine Selbstfeier? Der ewige Sänger?

Mit allen Ingredienzien dieses *Fluchs des Sängers*, also nicht Wolfram aus dem schrecklichen *Tannhäuser*; hat es nicht damit zu tun, dass es eine Selbstfeier ist, eine suizistische Beschreibung der Einsamkeit Orpheus' und dass die Frau da gar keinen Platz hat – in der Vertonung?

EK

Spannend ist ja eigentlich Orpheus an dem Punkt, wo die Vertonungen ja gar nicht hinkommen, nämlich dass er da im Meer treibt, der Kopf ohne Rumpf singt …

WS

Ja, da hat sich jeder drum herumgeschummelt, das gibt es gar nicht: Billy Bud!!

EK

Das, was den Orpheus-Mythos in den verschiedenen Überlieferungen ausmacht, beschreibt die Oper nur als einen geringen Ausschnitt? Wobei ja spannend ist, was weggelassen wird!

WS

Also, wenn man böse ist, muss man sagen, außer Maria Callas, die das gesungen hat, die dem ein Relief gibt, eine Skulptur daraus schafft, gibt es niemanden, der das nicht sentimental singt …

EK

Ja, wobei …, sie singt es als Frau …!

WS

Das ist ja ein wunderbarer Sprung im Sinne von Baudelaire: wieso geradeaus, wenn man auch schief herumtappen kann. – Ich meine, wieso nicht? Die Peripherie ist ja das Tolle! Callas singt das so, als sei sie ein junger Sizilianer von 17 Jahren.

Alle anderen Damen, Janet Baker, Kathleen Ferrière, wunderbar, die singen das als Frauen. Ich denke, wenn die Callas von der Männlichkeit ausgeht…

Gluck hat sich ja immer mit seiner Frau gestritten, er hat ja einen Schlaganfall gekriegt deswegen … Der hat sich so aufgeregt wegen seiner Alten (Motto: „Du sollst keinen Portwein trinken"), deswegen ist er in London gestorben. Er hat so getobt, ist aus der Kalesche gefallen und war tot, Christoph Willibald Gluck, und immer wegen der Alten. Darum hat er, glaub' ich, die Rolle von der Euridice immer kleiner gemacht (lacht), weil er so unter ihr gelitten hat!

EK
Im Verhältnis zu Monteverdi ist die Rolle von Euridice bei Gluck noch relativ groß …

WS
Ja, aber man erinnert sie nicht. Man erinnert doch all diese Momente: „J`ai perdu mon Euridice ..“ und „Spectres, larves, ombres: No!“ (versucht, zu singen …)

Das ist immer nur er. Und ich finde das schön, dass es gebrochen ist, weil ein Kastrat es gesungen hat.

EK
Kann man bei Orpheus sagen, dass er den Tod überwindet durch seinen Gesang? Wie nahe ist dir das Motiv Orpheus?

WS
Mir ist es ganz extrem nah. Wie ich dir immer sage: für mich hat die Callas die Musik besiegt! Sie findet eine Metaebene, die es gar nicht gibt. Und übrigens in dieser exemplarischen Aufnahme „J`ai perdu mon Euridice.“ ist es egal, ob das Musik ist oder ein Schrei oder eben stumm …
Es ist eine Skulptur … im Raum … da ist ein Gefühl, ein Gedanke, eine Ewigkeit.

EK
Wie verstehst du das, wenn Apollon Orpheus verbietet zu singen und dieser verstummt? Das ist ja auch ein ganz sagenhafter, grandioser Moment!

WS
Ja, grandios. Wenn man am schönsten Punkt, in dem der Mensch sich äußern kann, ihm verbietet zu sprechen … wie eine tödliche Krankheit!

II. Arbeit um den Orpheus, das orpheische Prinzip

EK
Bei deiner Arbeit fällt und fiel mir auf, dass du an dem Punkt, wo Monteverdi war – also anno 1607, nämlich verschiedene Medien zusammenzuführen – Sprache, Musik, Raum ... dass also deine Arbeit in besonderen Maße dort prägend wird, wo es um das Zusammenwirken von Künsten geht, sprich: Musik auf der Bühne, Musik im Film, die Betonung von Sprachvorgängen, die in emotionale Klangwelten eintauchen …

WS
Sprache ist Emotion! Was hattest Du neulich mit der *Missa Solemnis* so schön beschrieben? Wie war das mit der Vielgötterei?

EK
Nein, nein es ging um das Credo in Beethovens *Missa Solemnis*, welches in das Et vitam venturi saeculi mündet ..

Das Credo komponiert Beethoven so, dass man die Glaubens-Inhalte nicht mehr hören oder wahrnehmen kann, alles ist wie auf vereinzelte Credo-Schreie reduziert, die im Grunde das verdecken, an was eigentlich geglaubt werden soll!

Und das ist an Umsetzung genau in unserer Produktion in Düsseldorf erreicht worden, weil der Chor, aus diesem Kornfeld heraus immer diese einzelnen Credo-Rufe geschrieen hat und man das Kornfeld als Projektionsfläche des Lebens bzw. der Glaubensinhalte wahrgenommen hat, die man aber als solche nicht mehr erkannte: man hörte nur noch die isolierten Credo-Schreie, als Schreie des Individuums, dem die Glaubensinhalte verloren gegangen sind.

WS
Genau. Und da hinein wurde geschrien: *Die Liebe ist wie ein Grab!*
Bei Orpheus, der orpheische Kult: Orpheus hat eine solch physische Präsenz. Das ist nicht die Stimme, die sich behaupten muss, das ist eigentlich gar niemand. Das ist ein Mensch, eine Gestalt, ein Götterbote, und wenn ihm das Singen verboten wird, ist er trotzdem noch tausendmal schöner als alles Erdenkliche; er ist einfach schön.

Ich glaube Orpheus ist die Definition von *astraler Schönheit*.

EK
Und warum will er Euridice zurück ins Leben haben?

WS
Ja, das ist mir unbegreiflich. Ich hätte sie dorten schmoren lassen!

EK
Ja? (lacht)

WS
Nur insofern, als Euridice in den beschriebenen Kompositionen überhaupt keine Gestalt annimmt. Das ist ja wie ein Schatten. Diese paar Töne bei Gluck oder bei Monteverdi: Sie kriegt eben keine Gestalt!

EK
Sie ist doch nur Projektionsfläche von Orpheus.

Im Gegensatz zu den Auseinandersetzungen, die er mit dem Hüter des Hades und mit dem Boten hat, die sind ja alle viel genauer beschrieben, in Bezug zu Euridice ist er ja quasi kommunikationslos.

WS
Das ist ja richtig, wenn er sagt: „Ombres, larves, steniose, pales compagnes de la mort …“

Er spricht die direkt an. Mit Euridice ist ja nicht viel los, dort unten.

EK
Zum Thema Tod und Orpheus: auch eine ganz spannende Geschichte!

WS
Er stirbt ja nicht!

EK
Er ist eben unsterblich!

WS
Orpheus ist unsterblich, ein ewiges Symbol von der Freude am Leben.

EK
Er setzt sich mit dem Tod auseinander, er begegnet ihm, ja überwindet ihn mit dem Gesang, einmal, beim zweiten Mal nicht … Ja das ist richtig. Er ist unsterblich.

WS
Das ist das orpheische Prinzip. Aber interessant ist doch folgendes: Gibt es in der Musik irgendjemand, der die Figur der Euridice ausformuliert hat?

EK
Ja, ich würde sagen: in Wagners „Liebestod“ aus *Tristan und Isolde*. Da ist das Prinzip umgedreht, auf die Frau übertragen: sie stirbt, als sie die größtmögliche Verbundenheit mit Tristan hat.

WS
Sterben um zu leben! Wie in der Zweiten Symphonie von Mahler. Sterben um zu leben!

EK
Es sind ja dann doch die extremen Frauengestalten, die das orpheische Prinzip mehr verkörpern: Denken wir an Isolde, an Salome, an Leonore … Aida.

WS
„Sie sagen (die Alten), dass die Liebe bitter schmecke,
allein was tut`s ..! Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan .."!
Richtig. Ein Prinzip, was sich durchsetzt. Also Salome und Orpheus kann ich zusammenbringen!
Wieso treibt der Kopf eigentlich zur Insel Lesbos?

EK
(Zitiert: Orpheus’ Kopf treibt zur Insel Lesbos)
„… nach einer anderen Version wurde das Haupt des
getöteten Orpheus von den Mänaden in den Fluss Hebros geworfen.

Immer noch singend schwamm es zum Meer und wurde
zur Insel Lesbos getragen. Dort befahl Apollon dem Haupt zu schweigen, weil seine Orakel gestört werde: ‚Störe meine Kreise nicht', rief Apoll, ‚lange genug habe ich dich und dein Singen ertragen'. Darauf verstummte der Mund für immer …"

EK
Das ist stark, Orpheus verstummt und damit die Musik.

WS
Musik ist aber stärker als Apoll und alle Vernunft!

EK
Musik existiert als Abstraktum eben in der Vorstellung weiter, auch wenn Orpheus verstummt … Orpheus ist das Medium, was die Musik zum Erklingen bringt, trotzdem hört man ihn singen, hört man die Musik weiter, auch wenn er verstummt, weil das Prinzip MUSIK stärker ist.

WS
Die Euridice ist eine Schimäre, eine Idee!
Die Dame Callas ist die einzige, die das jemals gut gesungen hat!

EK
Vielleicht konnte sie das deshalb so singen, weil sie das unabhängig von bestehenden Rollenklischees anlegen konnte?

WS
Es geht um die philosophische Idee. Da überwindet die Musik jeden Widerstand, es ist ein Porträt über die Liebe, sie hat kein Objekt mehr.

III. Franco Corelli wie James Dean

WS
Er kreist um sich, die eigene Geschichte, die eigene Mythologie; es ist immerzu er! – Callas hat das durchbrochen mit der Arie von Orpheus, *J'ai perdu …*

Aber er … es kreist ununterbrochen um ihn herum. Das ist sein eigener Mythos.

Das ist natürlich auch extrem gefährlich, rein gesellschaftlich, dass ein Mensch so singen kann. Einsamkeit von vornherein. Immer, wenn ich ihn auf der Bühne gesehen habe, habe ich sofort verstanden, dass er nur sich selbst beschreibt.

Franco Corelli wie James Dean. Der spielte auch nur sich selbst.
Und für mich, wie du weißt, ist ja immer, auch am Theater, der Schauspieler/Sänger wichtiger als die Rolle. Dieses Ausstellen der eigenen Person. Da kommen wir wieder zurück auf den Mythos Orpheus:

Etwas isoliertes, etwas einzigartiges, und auf gar keinen Fall ist die Rolle wichtiger als der Sänger oder Schauspieler.

EK
Also du willst damit sagen: die Rolle ist nur dann glaubwürdig, wenn der jeweilige Mensch dahinter steht?

WS
Ganz genau! Absolut!

EK
Es gibt in deinen Inszenierungen und Filmen immer den Punkt, wo Sprache umschlägt in Musik. Da benutzt du ja immer Musik „von außen", sei es durch Tonträger, sei es durch Instrumente, sei es mit Stimmen.
Und besonders bei Momenten, wo es um *Peripetie* geht, die Musik einbricht und wie aus einer anderen Welt nochmals eine andere Ebene schafft.

WS
Genau. Sei es kontrapunktär, sei es … wie auch immer …
Auf jeden Fall ist für mich die Musik die Erlösung von der Sprache.
Das heißt: Was für wunderbare Worte gesprochen werden … Es muss aufgelöst werden!
Irgendwann geht es nicht mehr weiter, das Sprechen.
Wenn eine Stunde geplappert wird, sei es Lessing, sei es Shakespeare, …
Irgendwie muss man das rausreißen, weil die Musik eine andere Kraft hat, es ist ja ein anderes Element …

EK
Aber die Musik hat doch dann gerade eine besondere Kraft, wenn dahinter etwas steht, was die Musik jenseits von Musik noch zum Ausdruck bringen will.

IV. Aufführungspraxis, Bühnenkunst, Film, Beethoven

EK
Du glaubst ja an den magischen Moment von Musik und von der Bühnenkunst?

WS
Ausschließlich!

EK
Ich zitiere aus dem zweiten Teil der Zadek- Memoiren: „Es gibt im Theater oft eine feindliche oder misstrauische Haltung gegenüber dem Konkurrenzmedium Film … Mein Hang zum Film war sehr groß, ob-

wohl ich die Arbeit wegen der Technik, die zwischen mir und dem Stoff stand, als unbeschreiblich anstrengend empfand.“
Wie ist denn das Verhältnis zum Film zu sehen, wo du einen Moment schaffst, der zuzusagen fest gefügt wird, eben zusammengeschnitten, verhält es sich dort nicht ganz anders als beim Theater?
Wie siehst du da für dich den Unterschied?

WS
Mit jemandem wie Isabelle Huppert oder früher mit Magdalena Montezuma, da kann ich das herstellen.

Ich finde beim Film, das Biedere daran ist, dass etwas festgehalten wird, der Gesang oder Theater ist, wie Lessing schreibt, eine *zitternde Bebung*, es ist einfach nur einmal da und dann ist es weg.

EK
Und muss ständig wieder neu hergestellt werden…

WS
… Eben! Und ich denke beim Film, außer mit Menschen wie Montezuma oder Huppert hat man immer die Angst, man verfestigt sich.

EK
Ich hatte das Gefühl bei den Produktionen, die wir zusammen gemacht haben, dass es dir eben nicht darum ging etwas festzuhalten…

WS:
Das pure Gegenteil. Das ist in der Tat der Punkt, das Ephemere daran, das Flüchtige. Das hat die Größe der Kunst.

EK
Musst du eigentlich Musik hören, um sie zu fühlen oder um sie zu glauben?

WS
Ich kann sie mir vorstellen. Das heißt: Ich höre mir fünf Mal *Lulu* von Alban Berg an und dann stelle ich mir die Musik vor.

Wenn ich arbeite, höre ich nie Musik, überhaupt nicht, außer in den Proben.

EK
Gibt es denn für dich einen Unterschied zwischen strukturellem Hören und emotionalem Hören?

WS
Das ist eine sehr gute Frage. Mir fiel in unserer Produktion *Médée* in Freiburg auf: ich habe mitunter die Intensität des Gemeinten, des Gesagten, des Gesungenen der Musik nicht ertragen …

EK
… Du hast es ja auch nicht ertragen, wenn ich manchmal so distanziert gegenüber der Musik war und hast mich eigentlich eher dazu animiert, mehr emotionale Höhepunkte zu schaffen, während es mir bei *Médée* eher immer um eine Außenbetrachtung ging.

WS
… wobei aber Christine Ciesinsky uns dabei unterlaufen hat … (lacht) Die hat die Rolle ja ernst genommen!

EK
Es gibt einen Antagonismus in deinem Denken, Fühlen und Inszenieren, der mich interessiert. … Du hast auf der einen Seite eine unglaublich immense Sprachbegabung und eigentlich emotionale Detail-Hingabe zu verschiedenen Sprachen und deren Nuancierungen, auf der anderen Seite magst du, wie mir auffällt, Musik gerade dann besonders, wenn sie von der Struktur und Ausdrucksdifferenziertheit eher am unteren Level ist. Das ist für mich ein großer Widerspruch!

WS
Was mich fasziniert bei dem Allegro *Beatrice di tenda*, dass der Text nicht kohärent ist mit der Musik: *Ich gehe aufs Schaffott …*

EK
Da versteh ich es auch!

WS
Ich finde das total getrennt, wie Ionesco und Samuel Beckett: es ist nicht kohärent, es geht völlig schief.

EK
Warum hast du die *Missa Solemnis*, das Benedictus- Violinsolo, ich glaube, das war die Heifetz-Aufnahme, so extrem laut eingespielt in deiner Inszenierung von Hanns Henny Jahns *Medea*? Das habe ich nie verstanden, weil diese Musik in ihrer starken Intensität eher leise ist …!

WS
Ja, aber mir fällt nicht mehr ein. Also für mich ist Beethoven in der Tat der letzte Schluss der Musik. Das ist für mich eine Art von Größe, von Raum, der unüberwindbar ist. Darum habe ich es so laut aufgelegt. Vielleicht war es nicht angemessen, aber ich habe überhaupt keinen anderen Gedanken … Wenn ich das höre, vergesse ich auch den ganzen Text von *Medea.*

Ich finde, Beethoven hat schon alle Grenzen überwunden, die zu überwinden waren, denn es gibt ja keinen anderen Komponisten, der diese Grenzen so sprengt; und wenn man die 5. Symphonie, 7. Symphonie hört … das ist ja Schabernack im Vergleich zu den Streichquartetten …

EK
Moment, Moment …, der Übergang in der 5. Symphonie vom Scherzo in den letzten Satz, wo die gesamte Musik reduziert-konzentriert wird auf das rhythmische Motiv der Pauke, der Klang wird zum Rhythmus, aus dem das neue Thema des 4. Satzes sich wie Phönix aus der Asche erhebt …

Beethoven operiert mit dieser Brechung ganz bewusst. Auf diese Grenzüberschreitungen hat er wie kein anderer Komponist gezielt hingearbeitet.

Grenzüberschreitungen, und zwar gattungsübergreifend; ob du die Streichquartette nimmst, selbst die Oper, von den Untiefen einer Rocco-Arie bis hin zu den Höhen und Fallhöhen der Florestan-Welten, die Klaviersonaten, die Symphonien …

WS
Ich liebe das intuitiv, sogar die 9. Symphonie … trotz des Finales! Das ist notwendig, weil in der Symphonie davor sich eine Welt erzählt.

Ich finde das urtümlich verständlich, ein Schrei ist das, dieser Schluss und davor erzählen sich so viele Dinge in einem abstrakten philosophischen Raum. Die 9. Symphonie lebt ja nicht von dem Schluss-Gegröle, sondern sie erzählt ja unglaubliche Perspektiven.

EK
Sie lebt natürlich von der Rückblende, weil zu ersten Mal ein Komponist in einer Symphonie am Anfang des Finalsatzes gleichsam alles zitiert, was bis dahin da gewesen ist, so eine Art Kugelgestalt der Musik!

WS
Ja, unglaublich! Das ist wie eine Versammlung: Die Geister sind da.

EK
Und dann das berühmte Rezitativ, das zunächst von Celli und Bässen vorgetragen wird, und erst dann beginnt der Sänger „O Freunde nicht diese Töne“, aber die Töne haben alles schon vorher erzählt.

WS
Ja, ja, siehste, stimmt! (lacht)

EK
„Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, freudenvollere!“

WS (lacht)
Ja, der Beethoven hat doch einen Total-Knall!

EK
Das war ja Schiller in dem Fall!

WS
Ja, ich meine wie es komponiert ist, ist so irre!

WS
Es gibt da so eine Kantate, da hat Beethoven 17 mal das dreigestrichene „c“ hineinkomponiert aus purer Bosheit, oder weiß ich warum! Das dreigestrichene „c“ hat eine unglaubliche Kraft. Woher kommt das?

EK
Ja, C-Dur gilt als neutrale Tonart zwischen den Kreuz-Tonarten und den B-Tonarten.

Wir sind daran gewöhnt, dass Musik dieser Zeit immer wieder bestimmte Topoi aufgriff, die in der Musikgeschichte existieren; nehmen wir das Beispiel *Elektra*: immer wenn das dreigestrichene „c“ kommt, beschreibt es nicht nur einen dynamischen sondern immer auch einen emotionalen-dramatischen Höhepunkt. Bei der Tonart C- Dur fällt mir ein Beispiel ein: im berühmten „Liebes-Duett“ von Fiordiligi und Ferrando aus *Così fan tutte* trifft man sich – wie bekannt, unter falschen Vorraussetzungen – auf neutralem Boden in C-Dur. Ferrando verlässt hierzu seine c-moll-Welt ("tradito") und Fiordiligi ihre A-Dur-Welt ("fra gli amplessi"), um sich gemeinsam in die neutrale Scheinwelt des C-Dur zu begeben.

Mozart scheint dieses unbewusst gewusst zu haben.

V. *COSÌ FAN TUTTE*

WS
Ich finde *Così fan tutte* so einen Schlag in die Fresse, das ist unglaublich, da kann ich nix sagen. (lacht)

EK
Es ist eine Parabel der Unsäglichkeit! (lacht)

WS
Unsäglich! (lacht)

EK
Den größten Ausdruck an Gefühl, an Gefühlsnähe, auch an Hass zu schreiben, aber das unter einer falschen Vorraussetzung, nämlich unter den Bedingungen einer Parabel, eines Konstrukts!

WS
Es ist Selbstbetrachtung. So hat er sich selbst gesehen.

EK
Ja, vielleicht!

WS (lacht)
Kein Wunder, dass er nicht älter geworden ist, ich meine, das ist ja grausig!
Così fan tutte ist in meiner Kenntnis die brutalste aller Opern, die je geschrieben worden ist.
Das philosophischste Kunstwerk in der Oper überhaupt! (lachender Aufschrei)
Das ist so eine Verarschung, wirklich nicht auszuhalten!
Das ist wie Becketts *Atem*, das ist absolut das Opus Maximum überhaupt in der Musik. Ich falle ja schon in Ohnmacht, wenn's losgeht, mit jedem Takt, weil ich weiß, was für eine Katastrophe über die Menschen hinwegrollt, über mich und alle, così! (lacht)

EK
Die Musik läuft sich ja bereits in der Ouvertüre tot.

WS
Ja, ja. Genau, sie läuft sich tot!

EK
Und am Schluss steht eine einfache Kadenz, die sagt: così fan tutte!

WS
Nichts gibt es zynischer als diese Oper!

EK
Selbst der Tod und der vorgetäuschte Giftmord sind Teil des Spiels: Alle Lebensweisheiten werden plötzlich im Spiegel dieses Nihilismus gezeigt. Könnte man sich diese Oper als Schauspiel vorstellen, ohne Musik?

WS
Nein, denn mit der Schönheit der Musik unterläuft Mozart das philosophische Problem. Er unterläuft es, er korrumpiert es. *Così fan tutte* ohne Musik, auf gar keinen Fall.
Die Gemeinheit liegt ja darin, dass die Musik den ethischen- philosophischen Inhalt korrumpiert.

EK
Es gab ja immer die Diskussion, ob man den Wagnerschen Text *Der Ring des Nibelungen* als eigenständiges Kunstwerk betrachten könnte, losgelöst von der Musik.

WS
Oje! Der Wagner war kein Schriftsteller wie da Ponte. Da Ponte hat *Così* geschrieben in dem Gedanken, dass Mozart es komponiert.

EK
Das ist bei Wagner nicht anders.

WS
Aber Text und Musik. Das kann nicht eine Person. Gut, Wagners Texte dienten ihm für die Musik, aber bei *Così fan tutte*: hier haben Sie das, Mozart, machen Sie mal … Aber da Ponte dachte immer daran, wie schön es ist, wenn es in Musik gesetzt wird.Wagner konnte gar nicht abstrahieren.

EK
Ich muss dir hier besonders widersprechen, was das *Rheingold* anbelangt. Der Text ist ein sehr guter Text, ein echter Theatertext…

WS
Zurück zu Mozart: das Schöne daran ist, und da sind wir wieder bei Orpheus, in *Così fan tutte*, sicher die melodienreichste von allen Mozart-Opern, es geht ja ein Ding ins andere über. Es ist, als wenn auf einem Höllengrunde getanzt wird. Etwas Deprimierenderes gibt's ja nun wirklich nicht! (lacht wieder)
Und im Vergleich dazu ist der Schluss von *Don Giovanni* leicht:
„Also stirbt, der Böses tut …"

EK
Das ist ja der Epilog. Der eigentliche Schluss ist der d-moll –Schluss des Komturs und dann kommt der Epilog: „Also stirbt, der Böses tut …"

WS
Aber diese Verarschung hat noch eine große Leichtigkeit, hingegen bei: „Also stirbt, der Böses tut …"
Così fan tutte, es bleibt gar nichts mehr übrig, als wenn es durch einen Fleischwolf genudelt wird, es war sinnlos, alles dumm, ich erkenne den anderen nicht, ich erkenne niemanden, ist doch grausig!

EK
Der Schluss endet genauso wie der Anfang verheißt: die Musik läuft sich tot, das Ende ist vorhersehbar!

WS:
Das sollten wir vielleicht noch mal machen, irgendwo.

EK
Gute Idee!

Das Gespräch fand am 5.3.2006 in Berlin statt

Intermedium II B
Projekt *Die andere Seite*
Zyklus um das Jahr 2009

Eberhard Kloke/Markus Wintersberger, Berlin-Wien September 2007

Ausgangspunkt für den Projektzyklus ***Die andere Seite*** bildet Alfred Kubins Roman ***Die andere Seite*** (erschienen 1909). Der Zeichner und Romancier Alfred Kubin entwirft in phantastischen und surrealen Bildern ein apokalyptisches Szenario über den Untergang einer (Traum-) Gesellschaft.

Geschildert werden die Erlebnisse eines fiktiven Erzählers, der von einem früheren Schulfreund eingeladen wird, ein von ihm geschaffenes Traumreich zu besuchen. Er verbringt drei Jahre dort, bis das Traumreich zerstört wird, überleben kann er nur durch Rückkehr in die Realität. Alfred Kubin schrieb dieses Erzählwerk in einer auf die zeitgenössische Tendenz bezogenen Darstellung von Endzeitstimmung mit damit einhergehenden psychischen Anomalien einer Untergangsgesellschaft.

Die andere Seite ist überreich an Symbolik, die zudem noch unterstützt wird durch Kubins eigenhändige Illustrationen. Zur Darstellung der Stadt Perle diente Pieter Bruegels „Turmbau zu Babel“ (1563) als Inspirationsquelle.

Parallelen zur realen Welt sind offensichtlich (1909). Doch noch deutlicher verweisen Kubins phantastische und surreale Szenarien auf aktuellere apokalyptische Fantasien (2009): Im Kern geht es um die Diskrepanz zwischen dem Verfall eines von Politik und Wirtschaft lancierten Wertsystems einerseits und den Visionen von Literatur und Kunst andererseits.

Der Projektzyklus ***Die andere Seite*** greift die historische Metapher von Alfred Kubin auf und übersetzt sie in einen heutigen konzeptionellen Kontext. So wird der phantastische Romaninhalt rezeptiv-produktiv weitergesponnen, indem heutige Metaphern und Elemente heutiger künstlerischer Wahrnehmungs-Selektion in ein inter-mediales Netzwerk eingespeist werden.

Der intermediale Diskurs eröffnet über einen spannenden Netzwerk-Diskurs hinaus futuristische Räume der Visualität, des Klanges sowie neuer ästhetischer Darstellungs-Strategien.

(Zizek, Slavoj *Der zweite Tod der Oper* Ableger Band 1. Kulturverlag Kadmos. Berlin 2008)
„Wie Walter Benjamin vor langer Zeit notierte, stoßen künstlerische Formen öfters gegen ihre eigenen Grenzen und benutzen Verfahren, die zumindest aus unserer Rückschau auf eine neue Technologie zu zielen scheinen, die imstande sein wird, als ein ‚natürlicheres‘ und besser geeignetes ‚objektives Korrelat‘ zur Lebenserfahrung zu dienen, die die alten Formen mit Hilfe ihrer ‚exzessiven‘ Versuche wiederzugeben sich bemühen“ (Zizek, Slavoj *Der zweite Tod der Oper* Ableger Band 1. Kulturverlag Kadmos. Berlin 2008)
„Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d.h. in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor.“ (W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*)

***Die andere Seite* (1909/2009) assoziiert nach dem Roman *Die andere Seite* von Alfred Kubin, erschienen 1909**
Zyklus um das Jahr 2009 Themen – Modelle – Projekte
Eberhard Kloke/Markus Wintersberger, Berlin-Wien, ab September 2007

Aktuelle Umsetzungen und Anknüpfungen

1 **Die andere Seite / Passion 1 + 2**
Passionsskizze

2 **Die andere Seite**
Verwandlung 1

3 **Die andere Seite**
Passion 2 *Ich habe genug*

4 **Intro und Video**
Die Reise 1

5 **Die andere Seite / Verwandlung 2**
Perle 1

6 **Projekt „Tarnhelm“**
Verwandlung 2: Multimediale Transformationen

7 **Haruki Murakami, *Afterdark***

8 **Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd***

9 **Die andere Seite**
Bildbeschreibung 1-X: Musik / Performance / Installation / Bild / Video
Neither-Nor

10 **Reise zur anderen Seite**
Die Reise 2: Der andere Blick
Stationen einer Reise in die Region

11 **Die andere Seite**
Intermediale Frakturen
Synthetische Bilder – Digitalisierte Musik –
Sprach-Klang-Bild-Netzwerke
A Diskurs, Recherche, Speicherung
B Projekte
C Dokumentation, Netzwerk, Auswertung

Intermedium II C
Projekt *Vor dem Gesetz*
Türhüter-Episoden 1-5

www.samplosition.com oder www.pmk-medial.com

***Vor dem Gesetz*, Erzählung von Franz Kafka**

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne.

Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. „Es ist möglich," sagt der Türhüter, „jetzt aber nicht." Da das Tor zum Gesetz offen steht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen.

Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: „Wenn es dich so lockt, versuche es doch trotz meines Verbotes hineinzugehen. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere.

Schon den Anblick des Dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen." Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tartarischen Bart, entschließt er sich doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche eingelassen zu werden und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: „Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben." Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren rücksichtslos und laut, später als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch und da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet er auch die Flöhe ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an

den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zu ungunsten des Mannes verändert. „Was willst du denn jetzt noch wissen?“ fragt der Türhüter, „du bist unersättlich.“ „Alle streben doch nach dem Gesetz,“ sagt der Mann, „wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?“ Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon an seinem Ende ist und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“

Das Projekt wurde in folgenden Produktionsschritten entwickelt:

1 Ausgangspunkt war die Textvorlage, die Erzählung Franz Kafkas

2 Textcollage und Musik entstanden zeitgleich.

3 Die optische Umsetzung (Video) erfolgte nach der Audioherstellung.

4 Daraufhin wurden die finalen Audioversionen erstellt.

Intermedium III

1 Festival
2 Digitales Komponieren: Internet
3 Digitales Komponieren

1 Festival *Intermediale 2010*
Installation – Performance – Diskurs
Plattform und Festival *Intermediale*

Wenn Print- und Elektronische Medien einen globalen Medienraum[5] errichtet haben, erscheint es nur folgerichtig, mit der Intermediale 2010 eine Plattform zu schaffen, in der das Spannungsfeld von Kultur und digitalen Technologien (siehe auch Punkt 1, S. 369) theoretisch und praktisch untersucht werden kann. Dabei geht es darum, einen kreativen Diskurs über Intermedialität und Strategien des Intermedialen in „offenen" künstlerischen Produktionen zu entwickeln und anzuwenden.

Das als Biennale konzipierte internationale Festival *Intermediale 2010* stellt intermediale Projekte von Musik-Performances und Installationen in den öffentlichen Mittelpunkt, die exemplarisch die Veränderung von Kunst-Produktion selbst markieren.

Die jeweiligen Zwischenjahre sind der Forschungsarbeit und dem künstlerisch-wissenschaftlichen Diskurs gewidmet, deren Ergebnisse in die Festivalproduktionen einfließen sollen.

Ausgangspunkt: *virtuelle Realitäten*
Medialisierung, Individualisierung und Kommerzialisierung stehen als Begriffsmetaphern für eine Welt, in der Gesellschaft und Kunst gleichermaßen einem tiefgreifenden Veränderungsprozess ausgeliefert sind. Die ins Unendliche wachsende Informationsflut, die rasant gestiegene Quantität und Qualität von Abbildungsmöglichkeiten produzieren immer neue *virtuelle Realitäten*, die sich unseren gewohnten Begriffsmethoden und –mechanismen entziehen: eine unfassbare, unbegreifliche „Realität", vor der die sogenannte Kunst nicht unberührt bleibt.

***Intermediale 2010* als Laboratorium von der Recherche bis zur Anwendung**
Das Festival Intermediale 2010 gestaltet sich dabei als Laboratorium von der Recherche bis zur Anwendung mit der Vision zukünftiger künstlerischer Produktion und Rezeption.

Dies geschieht durch Verknüpfung von einzelnen, in „neue" Zusammenhänge gebrachte Forschungsergebnisse zu folgenden Aspekten:

Musik-Zeitkontinuum-Bezugssysteme
Bild-Sequenz-Bearbeitungsstrategien
Text-Sprache-Bedeutungsnetzwerke.

Das Festival im vorliegenden Ansatz könnte somit sowohl den ästhetischen Entwicklungsstand zu Beginn des 21. Jahrhunderts reflektieren (siehe Diskurs) als auch in der Lage sein, mittels der Projekte und Produktionen Aussagen zu treffen, Themen zu besetzen und Perspektiven zu entwickeln (siehe Übersicht Themen und Schwerpunkte 09-11-13).

Angestrebt wird, dass die Intermediale 2010 – als Zusammenspiel von multimedialen und multidisziplinären Elementen – einen dynamischen Prozess in Gang bringen könnte, einen Prozess, der nicht zuletzt Einfluss auf die Weiterentwicklung neuer Anwendungsmöglichkeiten der performing arts sowie der Medienkunst zu nehmen in der Lage ist.

Schwerpunkte des Festivals

1 Netzwerk für mediale Kunst, Musik-Performances und Installationen

Intermediale 2010 ist ein Netzwerk für mediale Kunst, welche den Schritt heraus aus der Nische 'Medienkunst' demonstriert. Es werden Installationen und (live)-Performances entwickelt im Spannungsfeld von gezielter künstlerischer Thematik/Programmatik und digitalen Anwendungsmöglichkeiten/Technologien.

Intermediale 2010 setzt dabei Schwerpunkte für intermediale Musik-Performances und Installationen, die exemplarisch die Veränderung von Kunst-Produktion selbst markieren.

Intermediale 2010 ist interdisziplinär und versteht sich als Initiative aus dem Medium Ton-Bild, um die künstlerische Kooperation mit anderen Medien und Künsten zu erproben.

2 Strategien des Intermedialen

Intermediale 2010 kombiniert mediale Forschungs- und Anwendungsergebnisse, veranstaltet Ausstellungen und live-Perfomances und ist in ständiger Verbindung zum World Wide Web.

Strategien des Intermedialen

→ intermediale Produktionen als Initiative aus dem Medium Ton-Bild
→ intermediale Installationen als Initiative aus dem Medium Ton-Bild
→ neue Strategien für ein Musiktheater: Theater und Computer als Hypermedien[1]:
→ Musiktheater aus der Perspektive intermedialer Verschränkung
→ Forschungslaboratorium und Plattform für Darstellung von Forschungsergebnissen in Symposien und World Wide Web
→ In der Reihe „concerto plugged/unplugged" werden Kompositionen mit Live-Musikern aufgeführt, die in Interaktion mit Elektronik und Computertechnologie treten

3 Diskurs

Neben der Entwicklung und Präsentation künstlerischer Projekte beteiligt sich die INTERMEDIALE10 am technisch-künstlerischen und medien- bzw. kulturpolitischen Diskurs.

A Diskurs Intermedialität

Intermedialität als Gegenpol zur Ästhetik medialer Spezifizität
Intermedialität als Transposition eines Stoffes aus einem Medium in ein anderes (medienwechsel, Medientramsformation)
Intermedialität als eine besondere Form der Intertextualität (Transposition eines Zeichensystems in ein anderes)[2]
Intermedialität als Begriff für einen Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren

B Ausgangspunkt und inhaltliche Beschreibung der Zielsetzung: Intermedium als multidisziplinärer Ansatz 1–4

Netzwerke von Bildern, Musik und Sprache bekommen eine neue Dimension der Deutung, die sich in einem intermedial gesteuerten Veränderungsprozess befindet. Was ist seine Perspektive?

Intermedium Bild-Musik-Sprache[2]
I Reale und Synthetische Bild-Welten
II Musik / Klangerzeugung
III Sprach-Klang-Bild-Netzwerke
IV Laboratorische Forschungsstation Kunst/Werk

4 Umsetzung, Veranstalter

Intermediale 2010 als Festival ist organisatorisch in der Stadt NN angesiedelt und wird in Zusammenarbeit mit Kulturinstituten, Medienzentren, Bühnen und öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten realisiert.
Die Gesamtleitung des Festivals sieht den Schwerpunkt der Arbeit in einer künstlerisch-programmatische Ausrichtung.
Ein internationaler Beirat aus den Bereichen Medien, Musik und Bildende Kunst berät die Leitung in der Programmarbeit und bei der Auswahl der Künstler.

1
Hypermedium ist die Bezeichnung für ein Medium, dass alle existierenden Medien miteinander verknüpft und so multimedial wird.

2
Angesichts einer gesellschaftlichen Realität, die zu Beginn dieses Jahrhunderts wesentlich davon geprägt ist, dass Print- und Elektronische Medien einen globalen Medienraum errichten, der die klassische sinnliche Realität überformt, ist Kunst als Metadiskurs, der intertextuell arbeitet, die einzige kritische Diskursmöglichkeit, um das heterogene Gewebe der Medienwelt, das ein Patchwork aus einer Vielzahl von Makro- und Mikrodiskursen ist, analytisch zu durchdringen. (zitiert nach Peter Weibel)

Ausgangspunkt und inhaltliche Beschreibung der Zielsetzung

Inhalt → Netzwerk Bild-Musik-Sprache

I Reale und Synthetische Bild-Welten

Im Gegensatz zu aktuell/realen Abbildungen signalisieren virtuell/synthetische Bildwelten eine Entmaterialisierung der Kunst. Das Bild wird zum Phänomen ohne Referenz, es ist Signet einer prozessualen Welt und überführt diese Welt in ein mehrdimensionales Datennetzwerk. Nur noch in der Veränderung, in den Veränderungsprozessen manifestiert sich der künstlerische Ansatz. Ein stetiger Dateneinlese- und Datenausleseprozess, eine fast eigendynamische Input-Outputschleife verformt die Idee eines abgeschlossenen Werkes hin zu einer explorativen Gleichung. Erforscht werden die durch Bearbeitung, durch digitale Manipulationsprozesse entstehenden labyrinthischen Netzwerke. Das Bild selbst ist nur noch Teil einer Verkettung sich gegenseitig bedingender Informationsverarbeitungsprozesse, es verweist somit auf die Realität für sich und formt parallel zu diesen realen Bedingungen ein virtuelles Konstrukt von Realität = Virtualität.
Bekommt das Bild / Foto / Video Bedeutungsverankerung durch Musik?

II Musik / Klangerzeugung

Musik, Klangerzeugung, digitale Bearbeitung von Klang (auch analogen Materials) in allen Dimensionen gehört zum Standardprogramm digitaler Audio – Produktion. Darüber hinaus jedoch, den Klang selbst in realen und virtuellen Räumen zu bewegen, zu manipulieren oder auch den Klangraum selbst in allen Dimensionen zu transformieren, ist die nächste Stufe der digitalen Anwendung. Digitalisierte Musik löst sich vom Körper / Instrument seiner Hervorbringung. Als Resultat bleibt die mediale Überlagerung einer akustischen Präsentation im Realraum mittels Lautsprecher: *Verliert die Musik dabei die rezeptive Wirkung als „auratisch"- authentisches Kunstprodukt?*

Untersucht wird der Prozess, unter welchen Voraussetzungen und wie Musik als Zeitkunst sich durch intermedialen Austausch verändert.

III Sprach–Klang–Bild–Netzwerke

Sprache ist sowohl akustischer als auch semantischer Informationsträger – Klang und Bedeutung. Bilder können mit Sprache / Texten und mit Klängen (Musiksprache) annähernd beschrieben werden. Eingesetzt und dargestellt wird Sprache als Möglichkeit, inhaltlich-thematische Zielsetzungen pointiert klarzustellen und gleichzeitig konnotative Bedeutungsstränge zwischen Bild- und Musikwelten herzustellen.

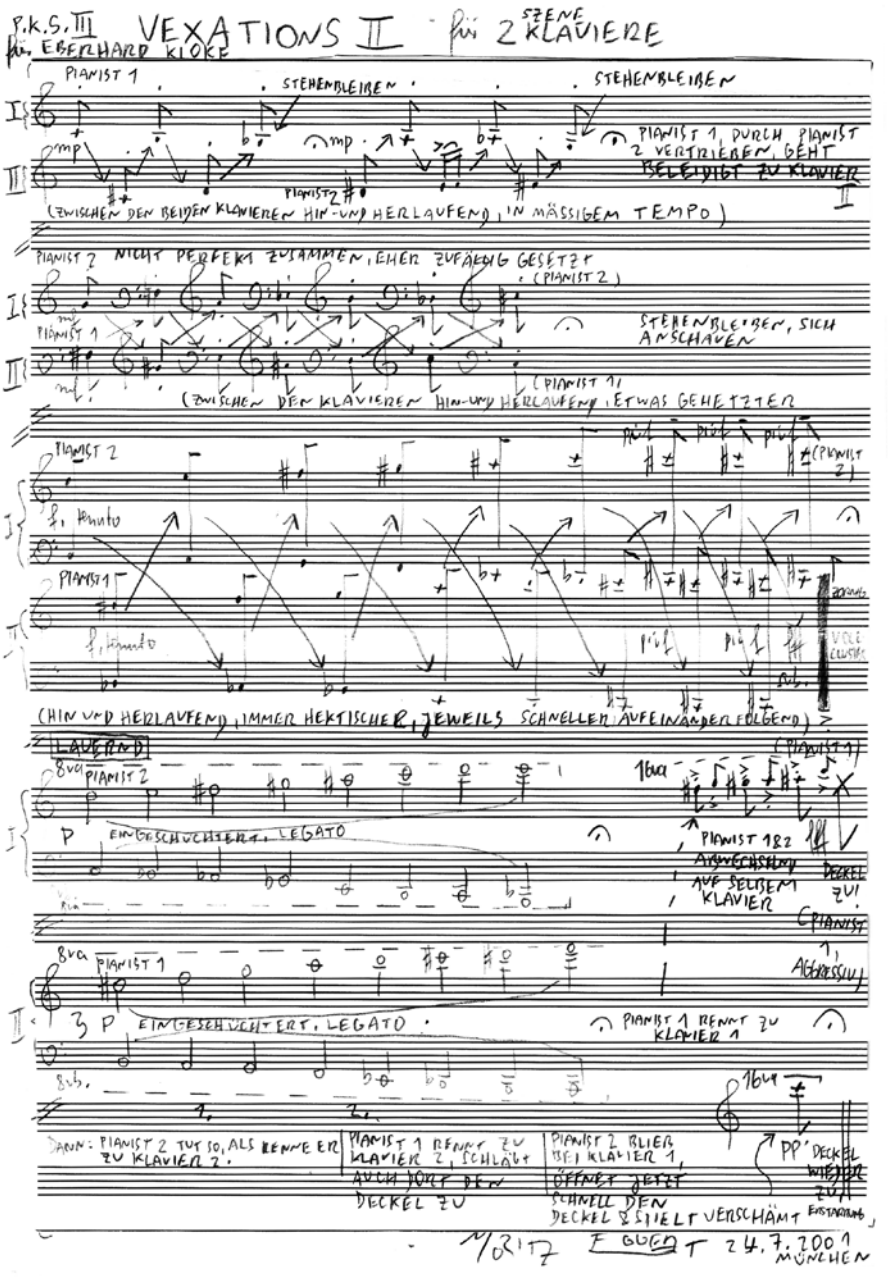
Gegenstand der Fragestellung ist, ob entsprechende Semantik der Sprache dies überhaupt noch leisten kann.

Gibt es einen neuen Code, neue Beschreibungsmethoden, die sich bereits von herkömmlichen Modellen der Interpretation entfernt haben? Welche aktuellen Parameter können für eine neue Schreibweise die-

ses Codes benannt und untersucht werden? Gibt es noch die klassische Bildbeschreibung? Die Frage ist somit, wie sich mittels Anwendung von Soft- und Hardware-Technologien die Neuinterpretation und Rezeption von Kunst und Werk ändern könnte.

IV Laboratorische Forschung

Intermediale 2010 ist laboratorische Forschung und experimentelle Anwendung zugleich. Das evolutive Moment eines medialen Laboratoriums sollte die divergierenden Ansätze unterschiedlicher Ausführungsbegriffe definieren und aktuell in Bezug setzen.



Intermedium III
2 Digitales Komponieren

A SAMPLOSITION

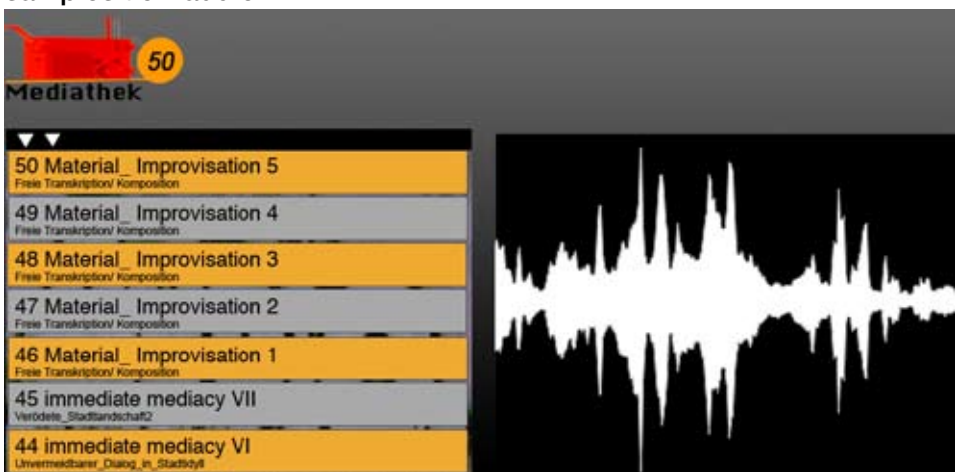
samplosition-audio21: Tonbeispiele unter: www.samplosition.com
oder unter: PMK_audio_video_print

musikakzente21 präsentierte ab Juli 2008 einen Audiolabel unter dem Titel **samplosition-audio21**.
Der Label samplosition-audio21 setzt auf neue Remixverfahren **„Montage und Sampling“** sowie **„Collage und Remix“** beim Erstellen von Audioformaten. Die Audio-Kreationen sind platziert an der Schnittstelle zwischen Komposition und Resampling („samplosition“).

Die Essentials des programmatischen Ansatzes, digital „komponierender“ Bearbeitungen und medialer Verknüpfungsstrategien sind:

- Das bearbeitete Audio-Material leitet sich direkt vom jeweiligen historischen oder zeitgenössischen Ausgangs-Material ab: Musik-Literatur-Environment.
- Die Verknüpfungen ergeben sich aus der Art und dem Verlauf der Audio-Projektentwicklung und der gleichzeitig erfolgenden digitalen Klangbearbeitung.
- Der Vorgang von Aufnahme, Auswahl, Klangbearbeitung und medialem Transfer bleibt zu jeder Zeit prozessual.
- Der Projektverlauf und das flexible Inter-Agieren bestimmen die Richtung im Hinblick auf ein offenes (Klang-) Ergebnis.

samplosition-audio21



1 **Montage[3] und Sampling (Audio-Material 1)**
Im ersten Schritt geht es darum, klassisch/modernes, aktuell aufgenommenes „E-Musik-Material“ mittels digitalen Samplings zu neuen AUDIO-Datenbänken zu **montieren**. Dieser Prozess akzentuierender Bearbeitung bringt sowohl „komponierende“ **Montage** als auch das **Sampling** von re-komponiertem, historischem Audio-Material zur Anwendung. Der umfassende Bereich des Samplings bezieht sich auf “Wiederaneignung“ und „Neubestimmung“ des eigenen Medienpools mit anderen Mitteln, genutzt werden die erweiterten Montage- und Transformationsmöglichkeiten des digitalen Materials.

2 **Montage und Collage[4] (Audio-Material 2)**
In einem zweiten Schritt werden ausgewählte akustische Environments aus vielfältigen Bereichen – also der Einbezug kontextfremder, neu entdeckter sounds/Geräusche (analog aufgenommen: Sprache, Geräusch, situative akustische Environments: aktuelles und historisches Material) – mit **(Audio-Material 1) collagiert** und in thematisch-programmatische Setzungen überführt.
Im letzten Bearbeitungsschritt wird das durch **Montage und Collage[4]** bearbeitete Audio-Material mittels inhaltlicher Ausrichtung zu klar definierten, thematisch gesetzten Audiofiles zusammengesetzt.

akustische Gegen-Plattform
samplosition-audio21 versteht sich als ein Audio-Label, um gegenüber einer allgemein vorherrschenden Kriterienlosigkeit in der Musikbranche eine **akustische Gegen-Plattform** öffentlich zur Diskussion zu stellen. Das Netz fungiert dabei sowohl als Kommunikationsmedium wie auch als Speicher.

3/4
Der Begriff **„Montage“** bezieht sich auf Materialoperationen innerhalb eines technischen Systems (also das übergreifende Verfahren des Zusammensetzens von gleichartigem Medienmaterial), der Begriff **„Collage“** steht für die Einbeziehung externer Kontexte und Texturen – im auf die elektronischen Medien übertragenen Anwendungsbereich könnte er für die Einbeziehung kontextfremder, neu entdeckter sounds/Geräusche stehen (vgl. „musique concrète“). vergl. auch Segeberg, Harro und Schätzlein, Frank (Hg.) *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien* Schüren Verlag GmbH. Schüren 2005: Großmann, Rolf Collage, Montage, Sampling, S. 308 ff

Aus der Projektserie samplosition wurden 20 exemplarische Audiofiles ausgewählt und können unter www.pmk-medial.com gehört werden.

Samplosition-Audio21, die Projekte 1–50

1	Die andere Seite I		
2	Klangplastik Tarnhelm	17	Passionsskizze Passionsskizze 1–6
3	The Answered Question The Answered Question Aimez-vous Schönberg? ADE_Karlheinz_07! You can`t stop progress	18	Remix_Bach 2 Tarnhelm_Bach
4	Zeitsprung 1 Dark 1–6	19	ParsifalEntfremdung
5	Zeitsprung 2 Wand 1–6	20	soundtrack *nuit de chien-Diese Nacht* Film von Werner Schroeter
6	Audio Poems 1 Zwerg 1–3	21	Wagner Zeitmaschine Wagner Zeitmaschine 1–2
7	Audio Poems 2 Die Unsterbliche 1–5	22	Wagner_Remix A Wagner_Remix 1–4
8	Audio Poems 3 Unstern 1–5	23	Wagner_Remix B GeheimerLiebestod 1–2
9	Audio Poems 4 Konfrontation 1–5	24	Die andere Seite II
10	Remix_Bach 1 Zeitmaschine Bach_A–C	25	wirtshauskrähe
11	Aufdersuchenachdemgral 1–4	26	StudieEnvironment
12	erlenkönig Erlkönig 1–3	27	StudieEnvironment B hortulus_animae Kaufhauszwergmuezzin Flaneur 4
13	Yes we can classic Obama on tour	28	diewandunddaswirtshaus
14	rorodlam_maldoror rorodlam_maldoror 1–3	29	langsam wozzeck langsam
15	Audio Poems 5 Flaneur 1–4	30	weekend_remix1234
16	rorodlam_Bach-wohlpräpariert	31	lulu_bruchstücke
		39–45	immediate mediacy

32	Transtrumentation 1–3 Liszt Am Grabe RW Satie Première Pensée	46	Material_Improvisation1 Jakobsleiter1
33	MesserwerferundMädchen MuM 1–7	47	Material_Improvisation2
34	Studie Tod todundmädchen rahelbeweinetihrekinder	48	Material_Improvisation3 sterbenderfliegtzumgral2
35	Großinquisitor_Dostojewski	49	Material_Improvisation4
36	Akkordstudien	50	Material_Improvisation5
37	Promethée		
38	Liszt_Transkriptionen Liszt_Nuages Liszt_schlaflos Liszt_Promethée		

Die Titel der jeweiligen Projekte deuten auf den musikalisch-inhaltlichen Bezug. Das Projekt-Generalthema der Audiofiles ist in „lila“ gesetzt, die einzelnen dazugehörigen Audioprojekte sind „grün“ bezeichnet.
An den einzelnen Audio-Projekten sind folgende Künstler/Innen beteiligt: Eduard Clark, Christiane Edinger, Beatrix Klein, Eberhard Kloke, Thomas Leyendecker, Anna Prohaska, Annette Robbert, Ruth Rosenfeld, Gabriela Schmeide, Peter Schröder

Intermedium III
2 Digitales Komponieren III
B SAMPLOSITION – immediate mediacy

Tonbeispiele unter www.samplosition.com
immediate mediacy-unmittelbare Mediatisierung
Schwerpunkt Audioprojekt „samplosition“
Eberhard Kloke / Dominik Kloke: Mai 2009

Primäre Bezugspunkte von „immediate mediacy“
Die Bilder bieten die Projektionsfläche für die nach streitbarer Lösung suchenden Klanggebilde. Der Gegensatz zwischen optischem und akustischen environment auf der einen Seite sowie einem thematisch mehrdeutigen Bezugsnetz zwischen Bild- und Musiksprache auf der anderen ruft variantenreiche Deutungsebenen geradezu hervor. Die Grenze zwischen Primärmedium und Sekundärmedium ist deshalb fließend, da sich die Bedeutungsnetzwerke ständig kreuzen.

unmittelbare Mediatisierung 1
Musik ist Sinnbild für die Metarmorphose eines fortschreitenden Impetus. Die digitale Bearbeitung schafft Bezugsebenen und Divergenzen zwischen analog aufgenommenem und digital generiertem Musik- und Geräuschmaterial.

Die subversive Strategie, mit der die Audioprojekte entwickelt werden, liegt in der Scheinaffirmation: Dies besagt, die Grenze von scheinbarer Affirmation historischer Musik, deren Thematik oder Machart bei gleichzeitig ironischer Brechung fließend zu lassen … ein Vorgang der sich in der Brechung von Bild und Ton zu wiederholen scheint.

unmittelbare Mediatisierung 2
… auf der Suche nach visuellen und akustischen Anhaltspunkten beginnt man optische Einzelheiten ins Visier zu nehmen, die sich jedoch erst durch den audiovisuellen Zusammenhang erschließen …

Die Kamera erobert für den Betrachter den Stadt-Raum. Das Auge, der Blick versucht eindringlich zu beschreiben, vermeidet es jedoch zu kommentieren. Der Betrachter schwebt gleichsam durch den Ort, die verschiedenen Räume: Ort, Raum und Zeit scheinen wie aufgehoben … Die Stille der Räume evoziert den Ton, als Möglichkeit, Analogien oder Gegensätze herzustellen. Visuelle Dominanz stellt sich permanent in Frage, da sich die Musik jeglichem Kommentieren entzieht.

siehe auch samplosition-Übersicht: S. 379

immediate mediacy → Themen der audiovisuellen Projekte

Projekte **„immediate mediacy“**
(innerhalb der Mediathek zu „samplosition“) zu verfolgen unter
unter www.pmk-medial.com „immediate mediacy“
1_39 Klingsors_Zauberschloss_mit_Türhüter
2_40 Verödete_Stadtlandschaft 1
3_41 rozart_verfolgung
4_42 Dialog in Stadtlandschaft 2
5_43 Vexations_auf_dem_Parkhausdeck
6_44 Unvermeidbarer_Dialog_in_Stadtidyll
7_45 Verödete Stadtlandschaft 3

Intermedium III
2 Digitales Komponieren
C VEXAMPLOSITION

Tonbeispiele unter www.samplosition.com

Vexamplosition
Audio-Projekt zweiter Teil

Der Titel Vexamplosition setzt sich bewusst in Beziehung zu Saties „Vexations“, andererseits unterstreicht er die begriffliche Nähe zur musikalischen „Komposition“ und damit zum neuen Audio-Projekt **vexamplosition** als Fortsetzung von samplosition.

Das neue Audio-Projekt Vexamplosition

Die Audio-Kreationen von vexamplosition sind exakt platziert an der Schnittstelle von analoger Aufnahme, digitaler Kreation und digitalem Sampling als wesentlichem Bearbeitungswerkzeug.

Sich an dieser Schnittstelle zu befinden, bedeutet: „Komponieren“ in des Wortes neuer Bedeutung. Dieses digitale Komponieren ist nicht mehr unbedingt an „Notation“ gebunden und somit auch unabhängiger von „Interpreten“ und Interpretation“. Die traditionelle, stillschweigend anerkannte Übereinkunft, wonach Notation als Abbild eines musikalischen Bezugssystems erst hochentwickelte, ausdifferenzierte Ton-Gebilde erst ermöglichen kann, ist somit obsolet geworden.

Kleiner historischer Diskurs über Notation und Klangaufzeichnung

Traditionelles Prozedere der Klangerzeugung (1)
und digitale Herstellung und Speicherung von Audioprodukten (2)

1. **Traditionelles Prozedere der Klangerzeugung und Speicherung**
   Klangliche Absicht → Notation
   (vgl. auch Heinz-Klaus Metzger „Das Regessionsverbot“ S. 137)
   → Ausführung → Klangergebnis + Fixierung (Aufzeichnung)

   Um eine differenzierte, klangliche Idee umzusetzen, bedarf es einer komplexen Notation, die als wichtige Zwischenstufe seit jeher die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret etablierte und fixierte.

   Traditionelle Notation bewegt sich zwischen Ergebnisschrift und Aktionsschrift (Aktionsaufzeichnung), Spezialfall: „graphische“ Notation. Notation als Ergebnisschrift gibt nicht die Aktion des Spielers an, sondern zeichnet das gewünschte Klangergebnis auf. Dabei sind spannend die Diskrepanzen zwischen Bild und realem Klang. Zwischen der Notation als zielgerichtete Absicht und der Zielvorstellung von Musik (also der Absicht des Komponisten) liegt naturgegeben eine oft große Diskrepanz. Da Notation meist das gewünschte Klang-Ergebnis „zeichnet“, wird vorausgesetzt, dass eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Notationsbild und Hörvorstellung des Komponisten vorliegt. Das Gegenteil beweisen

unzählige, oft epochale Wechsel in der Interpretationsgeschichte eines Werkes, was zu diametral gegensätzlichen Ergebnissen führte, die unter dem „Siegel“ des immer noch gleichen Notenbildes (ob Ergebnis- oder Aktionsaufzeichnung) fungieren.

Der Vorgang der Klangaufzeichnung und finalen Speicherung des Klang-Ergebnisses ist vor allem bei der Mikrofonierung komplex, die eigentliche Abmischung wird eher konventionell gehandhabt. Die ästhetischen Kriterien einer Abmischung sind eher an marktvergleichbaren Produkten orientiert. Ist eine (diese!) Norm erst einmal gefunden – das hat man bei dem Übergang von der Schallplatte zur CD gut verfolgen können – ähneln sich die Mischqualitäten der Produkte zunehmend.

2. Digitale Herstellung und Speichern von Audioprodukten
Klangliche Absicht: → sofortige Ausführung in Richtung Klangergebnis + digitale Speicherung

Digitales Remixverfahren mittels Computersoftware ist nicht an Notation im Korsett zwischen Ergebnisschrift und Aktionsschrift gebunden. Idee, sowohl analog aufgenommenes als auch digital erzeugtes Material und digitale Bearbeitungstechniken fließen scheinbar übergangslos in einem Prozess zusammen. Komponieren bedeutet, Idee, Klangabsicht, Bearbeitungstechnik und Speicherung als kreativen Zusammenhang zu begreifen.

Mit gesampelten Loops und ostinaten Patterns können konzeptionell formlose Strukturen durch musikalische Verfahren der Wiederholung, Reihung und Schichtung in quasi natürliche ästhetische Gebilde transformiert werden. Sie können jederzeit den eigentlichen inhaltlichen Ideenzusammenhang herstellen, der einem Audioprodukt zugrunde liegt.

Klangaufzeichnung, Auswahl, Klangbearbeitung, medialer Transfer und Speicherung entsprechen immer kompositorischen Prozessen digitaler Bearbeitung.

Digitale Komposition
Digitale Komposition tritt anstelle tradierter Kompostionsmechanismen, die im eigentlichen Sinne immer Schreib-Kompositionsprozesse waren. Dieses prozessuale Komponieren zwischen Idee, Soundkreation (analog+digital), Sampling-Resampling und Speicherung beinhaltet die Möglichkeit, allzeit die jeweiligen kompositorischen Schritte hörend zu überprüfen – gleichsam die Komposition immer vom Klangergebnis zu denken, „abzurufen“ und zu justieren.

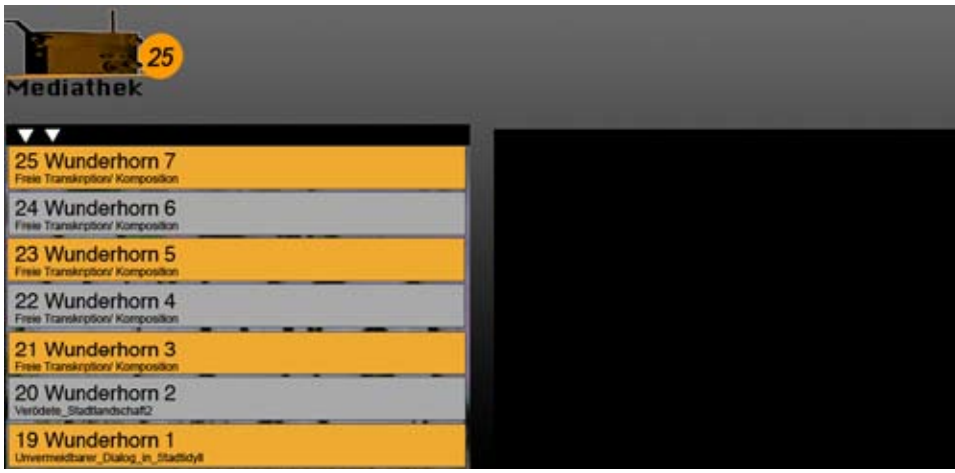
Der kompositorische Prozess von der Idee bis zur Klangaufzeichnung beschleunigt sich augenscheinlich rasant. Diese Arbeitsweise wird die tradierten „Schreib“-Kompositionsprozesse vielleicht nicht ganz auflösen, mindestens jedoch immens beeinflussen, da neuere Musikerfindung (Komposition und Klangrealisierung) auf diesen zukunftsträchtigen Möglichkeiten basieren wird.

Die Essentials dieser digital „komponierter“ Bearbeitungen[5] und kompositorischer Neuschöpfungen sind:

- Das „gewonnene“ (analog erzeugte) Audio-Material ist der grundlegende Baustein des Sampling-Materials.
  Das Audiomaterial generiert sich aus dem großen Pool historischer (notierter) Musik. Der von Bernd Alois Zimmermann geprägte Begriff von der „Kugelgestalt der Zeit“ bekommt im digitalen Zeitalter eine neue Dimension.
- Das digital generierte Audio-Material bildet den zweiten kompositorischen Materialspeicher.
- Der Sampler mit seinen multifunktionalen Anwendungsmöglichkeiten ist das wesentliche Kompositionswerkzeug.
- Die daraus und danach erfolgende digitale Klangbearbeitung sucht/komponiert Form-Balance, Zeitstruktur-Rhythmus, Melodische Verläufe-Harmonische Spektren, Dynamik-Agogik.
- Der kompositorische Vorgang von Aufnahme, Auswahl, Sampling und digitaler Klangbearbeitung und medialem Transfer bleibt zu jeder Zeit prozessual. Obwohl jedes Vexamplosition-Projekt final fixiert wird, versteht es sich sowohl aufgrund seiner digitalen Speicherstruktur als auch wegen seiner offenen Anlage als work in progress.
  Sampling bezeichnet das digitale Speichern von Klängen, Geräuschen, Klangstrukturen, um sie als Originalsound oder digital (elektronisch) bearbeitet in einen neuen Kontext zu integrieren. Im Unterschied zum Synthesizer, dessen Ausgangssignale durch rein elektrische oder mathematische Prozesse erzeugt werden, kann ein Sampler dazu jegliche Art von Audiosignalen benutzen.

5
Der Begriff „komponierte Bearbeitung“ führt auf den von Hans Zender geprägten Begriff "komponierende Bearbeitung" zurück

vexamplosition-audio21



Vexamplosition-Projekte
Aus der Projektserie **vexamplosition** wurden aus jedem Projekt einzelne exemplarische Audiofiles ausgewählt und können unter www.pmk-medial.com (siehe Intermedium III_2) gehört werden. Die Zyklen 3 (Berg) und 19 (Mahler) können vollständig abgerufen werden.

1	LisztPenseroso 3–3	10	MaskeroterTod 123 MaskeroterTod 1 MaskeroterTod 2 MaskeroterTod 3
2	Veximplosition 1–4 Satie-Vexations	11	SchumannNachtAlbträume 123 Abriss Menetekel Nacht
3_1_5	AB_ek_Postkarte 1–5 AB_ek_Postkarte 1 AB_ek_Postkarte 2 AB_ek_Postkarte 3 AB_ek_Postkarte 4 AB_ek_Postkarte 5 AB= Alban Berg AB= Altenberg-Berg siehe *Berg* Kap. 3: S. 84	12	Schönberg Mix 3 Freie Transkription/Komposition
4	Götzendämmerung09_4	13	Schönberg Kombi 5 Freie Transkription/Komposition
5	Das Mädchen und der Messerwerfer	14	EngelsAntirevolution Freie Transkription/Komposition
6	Isolde_postkarte 1–5	15	Menuettschreck_Krimi 1 Freie Transkription/Komposition
7	verletztes_wirtshaus	16	BrumelTürhüter Freie Transkription/Komposition
8_1_6	Komponisten Chiffren Schostakowitsch, DSch_Nachbeben Bach, ChiffreBACH Cage_Mozart, „RozartimCage“ SchumannIdyll1, SchumannIdyll? SchumannIdyll2, Vogelstimmenklavier-walzer	17	Vexamplosition_neu Freie Transkription/Komposition
9	Großinquisitor_Dostojewski_ Kugelgestalt 1	18	Tristanhintergründe Freie Transkription/Komposition
		19_1_7	Wunderhorn 1–7: im Brennpunkt von Mahlers Wunderhornthematik → eine Vor- und Rückschau siehe Mahler Kap. 3: S. 130ff

D Digitales Komponieren: Beispiel Satie, Liszt

Erik Satie
Von Satie`s *Vexations* in Richtung *Vexamplosition*

Der Titel der Audio-Mediathek ***Vexamplosition*** setzt sich bewusst in Beziehung zu Saties „Vexations“, andererseits unterstreicht er die begriffliche Nähe zur musikalischen „Komposition“ und damit zum neuen Audio-Projekt ***vexamplosition*** als Fortsetzung von samplosition.

Die „komponierte Interpretation“ der Satie-Klavierstücke *Première pensée Rose + Croix, Trois sonneries de la Rose + Croix, sonneries de la Rose + Croix* und *Vexations* hat also zunächst digitale Audio-Projekte hervorgebracht (betrifft die Projekte samplosition 32 und vexamplosition 2, Veximplosition 1–4), die den Versuch unternehmen, das kompositorische Ausgangsmaterial mit digitalem Sampling zu bearbeiten. Ob infolgedessen sich weiter transkribierende („schriftliche“) Bearbeitungsschritte ergeben werden, wird dann zu entscheiden sein, wenn sich abzeichnet, dass die aufzuzeichnende Version grundsätzlich zu konzeptionell anderen (neuen) Ergebnissen führen könnte.

Franz Liszt
Zukunftsmusik *Spätwerk*

Über die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk und der Wirkungsgeschichte Richard Wagners rückte die kompositorische Welt Franz Liszts immer mehr in den Fokus der Analyse. Dante-Symphonie, Faust-Symphonie, H-Moll-Sonate standen dabei zunächst im Vordergrund (→Register), das Bild über den Zukunftsmusiker Liszt verschob sich jedoch entscheidend, als die späten Klavierstücke und namentlich diejenigen, die nach Wagners Tod komponiert wurden, auf den experimentell ausgerichteten, audio-digitalen „Prüfstand“ gerieten.

Die „komponierte Interpretation“ der späten Liszt-Klavierstücke hat also zunächst digitale Audio-Projekte hervorgebracht (betrifft folgende Projekte in samplosition: 8, 32 und 38), die den Versuch unternehmen, das kompositorische Ausgangsmaterial gleichsam nach vorne zu „spinnen“. Ob infolgedessen sich weiter transkribierende („schriftliche“) Bearbeitungsschritte ergeben werden, wird dann zu entscheiden sein, wenn sich abzeichnet, dass die aufzuzeichnende Version grundsätzlich zu konzeptionell anderen (neuen) Ergebnissen führen könnte.

Es handelt sich dabei um folgende digital bearbeitete Klavierstücke:

Trauervorspiel und Trauermarsch (1885)
Unstern (1880)
Nuages gris (1881)
Am Grabe Richard Wagners (1883)

Kapitel 6

Kapitel 6: Musik, Programm und Raum der Zukunft

I Die Musik der Zukunft
II Die Räume der Zukunft
III Das Programm der Zukunft

I Die Musik der Zukunft
Das Erfinden und Komponieren der Musik von *morgen*

1 Standortbestimmung von Komposition im digitalen Zeitalter

2 Digitales Komponieren als Steigerung der Qualität und der Geschwindigkeit der Kompositionsprozesse?

3 Die Musik der Zukunft: Komposition am Scheideweg zwischen Handschrift-Computerschreibprogramm und digitaler Audioproduktion?

4 Darstellung von musikalischen Inhalten mit angemessenen zeitgenössischen Mitteln als *heutiges Komponieren*?

Komposition als Schreibprozess zwischen Handschrift und digitaler Partitur

siehe auch Kap. 3_9: S. 137) „Das Regressionsverbot“

(vgl. auch „kleiner historischer Diskurs über Notation“, Kap. 5: S. 383)

Was Heinz-Klaus Metzger in seinem Essay zur Jakobsleiter so zutreffend formulierte, möchte man heute generell auf die Situation des Komponierens, insbesondere des „Schreib“-Komponierens, übertragen. Da die kompositorischen Zusammenhänge im Zuge fortschreitender Entwicklung immer komplexer-komplizierter geworden sind, ist die handschriftliche Fixierung mittels Notenschrift, grafischer Notenschrift oder Spielanweisungsnotation gewissermaßen an einen Endpunkt gekommen, die intendierten musikalischen Phänomene und zeitlichen Abläufe korrekt und „authentisch“ zu fixieren. Spätestens seit den Tagen der elektronischen Klanggenerierung befinden wir uns in einem Zustand sogenannter offener Kompositions- und Produktionsprozesse.

Es gibt heute nicht mehr so viele Komponisten, die ihr „Schreib”-Handwerk in dem Sinne verstehen, dass sie das, was sie schreiben auch einigermaßen genau vorauszu*hören* in der Lage sind. Die meisten der schreibenden Zunft können eben das, was sie zu Papier bringen, nicht mehr vom Klangergebnis her denken, folglich hörend kontrollieren und gegebenenfalls justieren. Dies sagt jedoch zunächst nichts über die Qualität der Komposition aus.

Die Weiterentwicklung dieser sogenannten Schreib-Kunst ist augenscheinlich an einem Wendepunkt angekommen.[1] Computer-Notenschreibprogramme (wenn auch mit den zur Zeit noch höchst ungenügenden Midi-Klang-Übertragungsmöglichkeiten) ermöglichen heute respektable Darstellungen mit dem Vorteil, komplexe Partiturvarianten

und quantitativ unbegrenzte Korrekturprozesse (und dies durchaus als Kompositions- und Verdichtungsvorgang) jederzeit vornehmen zu können. Kritisch sei hinzugefügt, dass man nicht vergessen sollte, dass nur das komponiert werden kann, was das Softwareprogramm ermöglicht. Der Vorteil für den früher langwierigen Weg des Druckens, der Aufführungsmaterialherstellung und der schnellen Verfügbarkeit, liegt jedoch ohne Zweifel auf der Hand. Dies trifft vor allem auf unterschiedlichste Transkriptionen historischer Musik zu.[2]

Spannend wird es an dem Punkt, wo „die Entwicklung in der Neuen Musik nicht für sich allein steht, sondern an einen Gesellschaftskontext gebunden ist, in dem eine Digitalisierung und Vernetzung aller gesellschaftlich relevanten Informationen zu beobachten ist ... Um zu einem evolutionären Attraktor für die Neue Musik werden zu können, fehlte der Computermusik bisher der gesellschaftliche Kontext. Dies ändert sich in dem Moment, da der Computer nicht nur eine technologische Innovation unter vielen bleibt, sondern sich vermittels des Personalcomputers und des Internets in ein neues Verbreitungsmedium der Kommunikation verwandelt.“[3]

Die „Digitalisierung“ der Neuen Musik wie auch komplexen Zusammenhänge von der Komposition bis hin zu Rezeption, Aufzeichnung und Distribution sind insgesamt einem enormen Wandlungsprozess unterworfen. Dies betrifft die verschiedenen institutionellen Ausprägungen in der Neuen Musik genauso wie den Einfluss der digitalen Medien und Tonträger auf den sogenannten klassischen Musikbereich.

Digitales Komponieren mittels Audiosoftware

Welche Möglichkeiten bieten Kompositions-, Arrangier- und Samplingprozesse aus der digitalen Audio-Produktion?

Die große, herausfordernde Chance der digitalen Klangverarbeitung besteht darin, dass unendlich neuartige, komplexe, analog und digital generierte, digital gemixte und gesampelte Klänge jederzeit und vor allem in jeder prozessualen Entwicklungsstufe hörend überprüft werden können. Die Komposition kann also immer direkt vom Klangergebnis her gedacht, „abgerufen“ und komponierend justiert werden. Das Besondere dabei ist, dass dieser Kompositionsprozess unabhängig vom Interpreten stattfindet, da die Musik quasi zeitgleich zum Generierungsprozess „uninterpretiert“-real erklingen kann – zumal, wenn sie vorher als analog aufgenommenes Material zur Verfügung steht.

Der kompositorische Prozess von der Idee bis zur Klangaufzeichnung beschleunigt sich damit rasant. Die ästhetischen Kriterien für Qualität orientieren sich mehr am Klangergebnis als an der Fixierung durch eine Notenschrift.[1]

Ein kleines Gedankenexperiment könnte daraus erfolgen:

Es wäre also prinzipiell möglich, eine Partitur (digital) zu notieren, die gleichsam unspielbar wäre, das heißt, nicht von professionellen Musikern zu realisieren. Digital umsetzen könnte man sie jedoch mit durchaus respektablem Klangergebnis! Umgekehrt kann man digital etwas komponieren, was sich jeder Aufzeichnungsmöglichkeit entzö-

ge, da es derartige kompliziert-komplexe Aufzeichnungszeichen noch gar nicht gibt. Da die Musik jedoch existiert (als digitale Produktion), ist sie unabhängig geworden von Aufzeichnungsfixierung. Zugleich ist sie unabhängig von realer (analoger) Klangerzeugung durch Interpreten/Innen geworden! In diesem Zusammenhang über den Begriff „Interpretation“ neu nachzudenken, wäre äußerst aufschlussreich für die Vorgänge des real existierenden Musikbetriebes. „Die technischen Innovationen, welche den menschlichen Musiker ersetzen, generieren auch eine neue Form von institutioneller Unabhängigkeit der Komponisten und entsprechend der Neuen Musik vom ästhetischen Apparat“.[2]

Die Arbeitsweise des digitalen Komponierens wird die tradierten „Schreib“-Kompositionsprozesse, auch wenn sie am Computer vorgenommen werden, vielleicht nicht ganz auflösen, das Denken und Produzieren von Musik auch in der sog. Klassik (E-Musik) jedoch enorm beeinflussen. Der sogenannte Popmusikbereich und fast die gesamte Filmmusikproduktion stützen sich schon seit einigen Jahren auf diese digitalen Produktionsprozesse.

Durch eine gewaltige, fast noch unübersehbare digitale Klanggestaltungsvielfalt und Bearbeitungsqualität werden sich sowohl die kompositorischen Vorgänge wie auch die Umsetzungsmöglichkeiten enorm verändern. Die Prognose sei gewagt, dass – abgesehen von Hochglanz-Realisationen tradiert-komponierter Musikwerke oder deren Ausläufer bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts – jedwede neuere Musikerfindung (Komposition und Klangrealisierung) auf diesen zukunftsträchtigen Möglichkeiten basieren wird. Dies alles wird den sogenannten (Musik-)Markt (der Komponist schreibt, der Verlag verlegt, die Institution führt auf, der Konsument kauft, der Reproduktionsmarkt blüht: die Spirale beginnt von vorn) beeinflussen und nachhaltig verändern. Die Reproduktions- und Distributionsbedingungen haben sich schon jetzt durch das Internet eine erweiterte, zusätzliche Plattform geschaffen, die dem Musikmarkt eine neue Chance eröffnet.

Wenn *heutiges Komponieren* immer noch hieße, musikalische Inhalte mit angemessenen zeitgenössischen Mitteln darzustellen, würde das bedeuten, den Kompositionsprozess mehr auf neue Kreativpotenziale, auf zukünftige und inhaltlich-programmatische Ziele auszurichten, weniger auf einen durch selbstauferlegte Fesseln gelähmten Musikbetrieb. *Status quo* beim Komponieren zieht immer programmatischen Stillstand nach sich, da neue Herausforderungen ausbleiben, ohne die sich Musik und Kunst generell nicht weiterentwickeln können.

II Die Räume der Zukunft

Welche Räume braucht Musik heute?
Brauchen z. B. München, Hamburg, Münster, Bochum einen neuen Konzertsaal?

Musik braucht also im wahrsten Sinn des Wortes Raum. Jedoch nicht einen fest gefügten, hermetischen Raum, vielmehr einen Ort, in dem Räume für die Hervorbringung unterschiedlichster Musik entstehen können, einen Ort, in dem vielfältigste Hörerlebnisse ermöglicht werden.

Neue Zentren des öffentlichen Musiklebens werden sich dort herausbilden, wo programmatische Idee, RAUM und ästhetisches Konzept ein sinnstiftende Einheit bilden.

Räume für welches Programm?
Bei der Diskussion um neue Konzertsäle, Musikhallen oder anderen Musik-Veranstaltungsorten gewinnt man den Eindruck, es gehe gar nicht um konkrete Programminhalte oder bestimmte Musik, die im Raum realisiert werden soll. Jeder meint, wenn man von Konzertsaal spricht, einen Raum, der durch Zentralperspektive mit einer klaren Trennung von Bühne und Zuschauerbereich gekennzeichnet ist. Es scheint stillschweigend einvernehmlich klar zu sein, dass das sinfonische Grundrepertoire – notwendigerweise gegebenenfalls durch normierte Kammermusikprogramme ergänzt – zwischen 1750 und 1920 das akustische Geschehen bedingen soll. Über eine Wechselwirkung von Raum und Musik oder Programm und Raum wird selbstverständlich hinweggegangen, da im Vordergrund der Debatte auf der einen Seite der Klangkörper mit seinen tradierten Ansprüchen, auf der anderen Seite das (bisher) bürgerliche Publikum mit seinen Hörerwartungen steht, welches diese und die meist im Vordergrund stehenden Repräsentationsbedürfnisse befriedigt sehen will.

Wenn die Argumentationskette einer ganzen Musikergeneration noch heute darin besteht, die 1. Symphonie von Brahms unter noch „idealeren“ Bedingungen zu interpretieren, selbst um den Preis, sich in eine 50-fache Wiederholungsschleife zu begeben, spätestens dann wird klar, wie redundant das ganze Programmspektrum (geworden?) ist. „Vom besonderen Ort beflügelt“ (Tokios Suntory Hall), spielt das Orchester ein Konzert, das ein japanischer Kritiker unmittelbar danach als „Sternstunde der Musik“ bezeichnet. Und der Klarinettist Werner Mittelbach erklärt, was die besondere Akustik der Suntory Hall ausmacht: „Dort hört man die Kollegen so, wie man sie hören muss. Und man hört sich selbst so, wie man sich hören muss. Man hört das ganze Orchester, aber auch die einzelnen instrumentalen Stimmen – wie Adern, die den Gesamtklang durchziehen. Brahms’ 1. Symphonie habe ich bestimmt schon fünfzigmal gespielt, aber hier höre ich noch Neues.“ (Süddeutsche Zeitung Magazin, Heft 10, 2008)

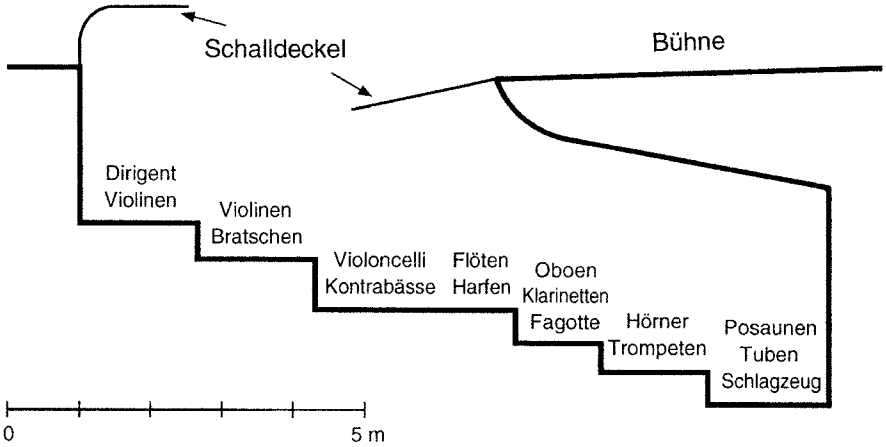
Räume für welchen Klang?

Die Frage des Inhalts – also auch des Programms – sollte die Debatte über alle architektonischen, technischen und akustischen Fragen leiten. Nicht die stillschweigende Übereinkunft, dass allein die Existenz eines Orchesters die programmatischen Rahmenbedingungen als gegeben voraussetzen kann und somit die Beschaffenheit eines Raumes von vornherein diktiert, ist die Richtlinie, vielmehr die inhaltlich künstlerische Auseinandersetzung über die essentiellen Fragen von Programmatik, also des *Was, Wie, für welche Zuhörer, mit welchem Ziel und Inhalt*!

Da Räume sich naturgegeben nicht mehr so entscheidend verändern wie die Musik, die in diesen gespielt wird, ist die alles entscheidende Frage, wie diese Räume gestaltet werden können, um ein möglichst vielfältiges programmatisches Spektrum von historischer und gegenwärtiger Musik in diesem zu realisieren.

Ein kleines Beispiel mag verdeutlichen, wie selbst die Aufführungsästhetik einem permanenten Wandel[3] – zu vermeiden wäre in diesem Zusammenhang der Begriff „Fortschritt"– ausgesetzt ist:
So ist nicht zu überhören, dass von der „digitalen" Klangästhetik eine starke Beeinflussung auf alle Musikbereiche ausgeht. Der Orchesterklang – als Maßstab gilt die Transparenz der Einzelinstrumente und die homogene Mischung des Gesamtklanges als komplexer „runder" Gesamtklang – , die Optimierung des „sounds" ist bei allen Debatten um neue Konzertsäle oberste Richtschnur.

Gewandhaus Leipzig
Teatro Reggio (Torino, um 1740),
Elbphilharmonie Hamburg
(Foto: Peter Bialobrzski)



Verteilung der Instrumentengruppen im überdeckten Orchestergraben des Bayreuther Festspielhauses

Über den neuen Konzertsaal in St. Petersburg schrieb ein Kritiker der SZ vom 6./7. Juni 2009, nicht ohne auf die aktuellen Debatten in Deutschland einzugehen: „Während sich in Hamburg die finanziellen Planungen für die Elbphilharmonie inzwischen in Bereichen des Absurden bewegen, während man in München mit zwei Sälen hadert, die beide nichts oder wenig taugen ..., hat man in St. Petersburg den besten Konzertsaal Russlands eröffnet ... Bislang diskutierte man die Qualität eines Konzertsaals nach Maßstäben wie Transparenz und Mischung der einzelnen Instrumente auf Zuschauerseite, nach der Hörbarkeit des eigenen Spiels auf der der Musiker ... Jedes Musikstück wirkt hier wie Kokain, Musik wird zum intellektuellen Erlebnis, auch solche, die vermeintlich oder traditionell nicht dafür gedacht ist ...“.

Hier wird augenscheinlich programmatisch-inhaltlich-technische Anforderung mit subjektiver Wirkung verwechselt, dafür trifft das Bild mit dem Erlebnis aus Intellekt und Kokain ins Schwarze. Dass die Absurdität der Konzertsaaldebatten als solche bemerkt wird, lässt zumindest hoffen!

Die Salamitaktik, mit welcher in Hamburg die Baukosten der Elbphilharmonie von 77 auf 114 auf 323 Millionen Euro (Ende völlig offen!) bekanntgegeben wurden, lässt darauf schließen, dass das Risiko zwischen Anspruch (Prestige) und Wirklichkeit (seriöse Planung) allein auf den ahnungslosen Steuerzahler abgewälzt wird. Ein aktuell eingesetzter Untersuchungsausschuss soll diesen Bluff ans Licht bringen.

Letztlich dokumentieren all diese Bemühungen um "stararchitektonisch" aufgeblasene Konzerthallen nichts anderes als auf den vornehmlich von wirtschaftlichen Interessen gesteuerten Zug zur Event-

Mariinski-Concert-Hall in St. Petersburg

kultur aufzuspringen.

Ein weiteres Beispiel mag den Reigen von Missverständnissen und Unverhältnismäßigkeiten bei der konzeptionellen Planung von Konzertsälen vervollständigen. Die Stadt Bochum mit ihrem städtischen Orchester „Bochumer Symphoniker“ plant einen „normalen“ Konzertsaal und wählt als Standort eine location, die sich direkt neben dem vom Land aufwändig renovierten Gebäudekomplex der Jahrhunderthalle befindet. Die Jahrhunderthalle – als die zentrale Festspielstätte der Ruhrtriennale – bietet mehrere unterschiedliche Konzert-Räume und multifunktional zu nutzende, akustisch durchaus akzeptable Raum-Lösungen für die Notwendigkeiten eines heutigen Konzertbetriebes. Es grenzt an einen Schildbürgerstreich, in Zeiten öffentlich leerer Kassen auf einen eigenen, dazu noch konventionellen Konzertsaal zu setzen, einen der üblichen Konzertsäle, über die inzwischen sowieso fast jede der großen Ruhrgebietsstädte zwischen Dortmund und Duisburg verfügen kann. Inzwischen hat die nochmals verschärfte kommunale Finanzsituation den Planungsspielen ein Ende gesetzt!

Die Vorgänge um die Kultur-Räume Schauspielhaus Köln und Beethovenhalle Bonn signalisieren jedoch eine Trendwende "weg von aufgeblähten kommunalen Projekten" hin zur verantwortungsbewussten Reparatur- und Restaurationsmodellen (siehe Feuilleton der SZ v. 23. April 2010)!

Die Frage nach RAUM ist zunächst eine Frage nach Inhalt und Programm

Die Frage nach Inhalt, Programm und Realisierungsintention sollte selbstverständlich die aktuelle Debatte über Art und Beschaffenheit von (Musik)-Räumen beeinflussen, ja bestimmen.

Es sind eben nicht die von Architekten, Musikern oder Akustikern lancierten Bedingungen für neue Konzertsäle, über deren technisch-konzeptionelle Ansätze sich trefflich streiten ließe, die den weiteren Gang der Produktions- und Aufführungsgeschichte maßgeblich zu bestimmen in der Lage wären.

Vielmehr sollten innovative Kunst-Initiativen entscheiden. Erfinder/Produzenten, Interpreten/Rezipienten schaffen neue, offene Grundbedingungen von öffentlichem Kultur-RAUM und dies entscheidet über die Qualität und Weiterentwicklung der Kultur-Szene und somit auch dem RAUM. Beispielhaft mögen für diesen Ansatz das Radialsystem Berlin (mit dem Tanzteam um Sasha Waltz), die Bochumer Jahrhunderthalle (als Zentrum für die Ruhrtriennale) und das Festspielhaus Hellerau (mit dem neuen offensiven Programm der Moderne mit Tanz, Theater und Musik).

Deswegen wird vorgeschlagen, bestimmte inhaltliche und organisatorische Aspekte des städtischen Musik- und Theaterlebens grundlegend zu diskutieren und neu zu justieren, um den Boden für eine authentische KUNST-Debatte zu bereiten und Strategien im Hinblick auf ein neues, breitgefächertes Nutzungskonzept für neue Konzertsäle/Musiksäle/alternative Kultur-Räume zu entwickeln. Diese Debatte würde am Ende die Frage nach Sinn und Art eines neuen KULTUR-RAUMES für obengenannte Städte selbst beantworten.

1
Genau diese Schnittstelle greift das Audiolabel Samplosition/Vexamplosition (siehe Kap. 5_Intermedium III_2: S. 377) auf.

2
In diesem Zusammenhang auf die Zeitbezogenheit und damit Problematik der historisierenden – oder historisch informierten – Praxis hinzuweisen, die einem permanenten Wechsel (je nach Grad der historischen Kenntnis oder Grad der Durchsetzungsmöglichkeit subjektiv gefärbter Interpretationshaltung) ausgesetzt ist, erscheint notwendig, ersetzt die Fokussierung auf diese oder jene Praxis augenscheinlich die eigentlich notwendige programmatische Debatte.

3
zitiert nach: Lehmann, Harry *Die Digitalisierung der Neuen Musik – eine Gedankenexperiment in Vernetzungen Neue Musik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Technik.*
Hiekel, Jörn Peter. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmsatdt, Band 49. Schott Verlag. Mainz 2009.

4
Bezeichnenderweise ist zum ersten Mal in der Geschichte der Berliner Philharmoniker ein Fernseh- und Marketingmanager als Intendant bestellt worden, damit der erste fachfremde Intendant des Orchesters. Der gesellschaftliche Nutzen einer Kultureinrichtung soll also dahingehend institutionell zementiert werden, die „Marke“ eines Spezialistenlabels *Klassik* unter Aufgabe jedweden programmatischen Anspruchs an die Zukunft auf gegenwärtiges Marketing – gemeint ist: Gewinnmaximierung – zu beschränken.

III Das Programm der Zukunft

1 **Über Programmatisches,** Programme und programmkonzeptionelle Ansätze: **Reflexion über Voraussetzungen und Möglichkeiten von Musik in ihren unterschiedlichen Ausprägungen**

Über Programmatisches und Programme zu reflektieren ist ein Prozess, der über die für jeden intelligenten Interpreten selbstverständliche Ambition, einen programmatisch durchdachten Spielplan, ein sinnvolles Programm eines Konzertabends zu gestalten, notwendigerweise hinausgeht. Es drängt sich die Konsequenz auf, viel weiterreichende Bögen zu schaffen, die dem Hörer deutlich machen, dass Musik, die an einem Abend erklingt, sich keineswegs in dem erschöpft, was da momentan erklingt, dass sie also nicht nur deshalb bedeutend ist, weil sie „als solche“ etwas bedeutet, sondern dass sie Teil vielfältiger Gesamtzusammenhänge ist und eine über sich selbst hinausweisende Bedeutung dadurch bekommt, dass sie diese Gesamtzusammenhänge konstituiert. Es genügt nicht, dies zu wissen, sondern es muss erlebbar gemacht werden: deswegen betreiben wir ja überhaupt Live-Musik. Für das heutige Musikleben ist es geradezu lebensnotwendig, sich neu zu definieren gegenüber allgemein vorherrschenden Programmschemata, programm-verflachenden Tendenzen und einem alles überstrahlenden Trend, Musik ausschließlich auf „Konsum“ zu reduzieren.

Die Suche nach und das Erfinden von neuen Programm-Modellen steht im Zentrum der programmatischen Recherche. Wichtigste Aufgabe der Programmreflexion ist, mit der herrschenden Kriterienlosigkeit aufzuräumen.

Wie wären solche Programm-Modelle zu definieren?

Der Modellcharakter besteht im exemplarischen Aufzeigen der Zusammenhänge, die dadurch sinnfällig werden. Über eine historische Sichtung kommt man zur qualitativen Einordnung der Komposition, schließlich geht es um eine Wertung aus heutiger Sicht. Dies scheint mir überhaupt der einzige noch mögliche Ansatz zu sein, um historische Musik verstehen und heute interpretieren zu können.

Es kommt darauf an, durch einsichtsvolle, durchdachte Programmkombinationen jene Akzente und Bewertungen evident zu machen, die eine immer wieder neue Lebensfähigkeit dieser Musik begründen. Damit ist Musikprogrammatisches in allen Formen unseres vielschichtigen Musiksystems gemeint.

Speziell im Falle vieler historischer Komponisten ist es geboten, ihre Stücke aus einem sinnwidrigen Korsett zu befreien, in welches sie durch die üblichen Programm- und Darbietungsformen gepresst wurden. Ich meine hier vor allem zwei ganz bestimmte Zwangsjacken: einmal jene geschlossenen „Komponisten-Zyklen", bei denen die betreffende Musik dadurch erfolgreich neutralisiert wurde, dass man sie durch isoliert zyklische Darbietung gewissermaßen in ihr eigenes Gehäuse einsperrte; zum andern aber ihre Platzierung in Programmzusammenhänge, in denen sie sich entweder selbst widersprechen

oder durch den betreffenden Zusammenhang als sozusagen sinnlos – nämlich in ihm! – herausstellen.

Es sollten vielmehr Kontexte hergestellt werden, von denen her ein neues Licht auf die betreffenden Werke fällt, so wie es umgekehrt diese Zusammenhänge beleuchtet. Durch einsichtsvolle Programmkombinationen könnten jene Akzente und Bewertungen evident gemacht werden, die eine neue Lebensfähigkeit historischer Musik begründeten (über die Rolle der zeitgenössischen Musik vgl. in Kap. 2).

2 Inhaltlicher Diskurs am Scheideweg von öffentlicher und privater Rezeption

Sind Theater und Musik als Medien, die vor allem im greifbaren Jetzt funktionieren, noch die herausragenden und bedeutsamen Teile unserer Kultur- und Kunstlandschaft?

Bisher galt eine unausgesprochenen Übereinkunft aller am Theater- und Musikmarkt Beteiligten: Die Wirkung von Musik und Theater besteht vor allem in diesem live-Erlebnis, in der unmittelbaren Anwesenheit und sinnlich erfahrbaren Nähe von Ausführenden und Rezipienten und dies – so wird insistierend und gebetsmühlenartig skandiert, gerade und besonders im Zeitalter unbegrenzter, sich ständig ausweitender technischer Reproduktionsmöglichkeiten und deren weltweiter Präsenz (Vermarktung!). Seit ein paar Jahren findet jedoch, ob man das will, gutheißt oder verachtet, ein Paradigmenwechsel statt. Die gesellschaftliche Bedeutung der öffentlichen Institutionen von Musik und Theater sinkt, da ihr der programmatische Anspruch abhanden gekommen zu sein scheint. Fernsehen und Radio als ehemalige Primärmedien sind nur noch sekundäre Bausteine im medialen Gesamtgetriebe, vor allem bei jüngeren Kulturkonsumenten.
Unüberseh- und -hörbar kommen verstärkt neue Entwicklungen der Rezeption ins Spiel:

1. Das Internet als große Audio-Börse und ein stetig wachsendes Angebot von Präsentationen kultureller Liveereignisse im Netz
2. Die Privatisierung/Individualisierung der Musikrezeption mittels neuer Tonträger wie Handy, Ipod, Iphone.

Im Jahr 2006 etwa hat das Leipziger Gewandhausorchester damit begonnen, auch unveröffentlichte Konzertmitschnitte als iTunes zum Herunterladen anzubieten. Das Label Decca steht Pate. Die New World Symphony, das von Michael Tilson Thomas geleitete Jugendorchester, stellt Filme von Proben, Workshops und Meisterklassen ins Netz. Die Carnegie Hall nutzt das Internet für Podcasts mit Künstlerporträts (etwa von Thomas Adès oder Susan Graham) und für einen begrenzten Nutzerkreis in Videokonferenzen zwischen Schulklassen, die Musik anderer Kulturkreise kennenlernen wollen.

Und nun erscheint als Neuestes auf dem digitalen Markt: die Digital Concert Hall (DCH) der Berliner Philharmoniker ab 2009. Die gesamte Konzertsaison wird sukzessive angeboten und ist jederzeit – bei entsprechendem Equipment – global verfügbar. Das Internetangebot

gliedert sich in 2 Segmente: entweder als „Live-Stream“ für jedes Konzert oder als „Video on Demand“ einer Video-Archiv-Datenbank für alle Saisonkonzerte. Abgesehen von diversen Kinderkrankheiten in der Anfangsphase des Live-Streamings liefert die DCH akustisch und optisch bestechende, qualitativ herausragende Ergebnisse. Der „sound“ ist gut, wenn das Equipment und der DSL-stream entsprechend optimiert sind. Die Kamera fängt ein, was der Bildschirm zweidimensional wiedergeben soll. Insofern haben jedwede Raumperspektiven von Musik der letzten 400 Jahre keine (Aufführungs-) Chance, da sie medial nicht verwertet werden können. Das wirklich spannende – und in seiner räumlichen Disposition gelungene – Eröffnungsprojekt der Berliner Philharmoniker 2008/09 mit Stockhausens Gruppen und Messiaens Et exspecto resurrectionem mortuorum war bezeichnenderweise nicht im Programm der DCH vertreten. Eine seltene Art von programmatischem Rückschritt für das neue Medium!

Da das Publikum im Marktsegment „Klassik“ überwiegend aus Internetskeptikern besteht, erhebt sich die spannende Frage, ob dieser im wesentlichen an die Tradition geknüpfte high-classic Label an das „richtige“ Medium geknüpft ist.[4]

Was bleibt?

Einerseits zeigt sich, dass die Faszination *Orchesterklang* und das bewusst gewählte gemeinsame Erleben eines künstlerischen Augenblicks nicht an Bedeutung verloren hat – und das geschieht sogar mittels der DCH!-, andererseits wird nun eine Art „Glashaus der Klassik“ geschaffen, welches für jedermann weltweit einsehbar ist und ebenso die Schwächen und reaktionären programmatischen Tendenzen offenlegt.

Dass die DCH ausgerechnet mit Brahms´ erster Symphonie eröffnet wurde, deckt die eigentliche Marktstrategie auf: nicht das Programm und eine damit verbundene Idee von Musik und ihrer Präsentation stehen im Vordergrund, sondern ein tradierter Programmpfeiler, der sich gut verkaufen lässt und somit ideal zur Idee der DCH passt. Man wird den Verdacht nicht los: Es ist wieder einmal schon wie zu Karajans Zeiten: Technisch-medialer Fortschritt wird bezahlt um den Preis eines inhaltlich-konzeptionellen Rückschritts… man könnte es auch marxistischer sagen: Masse und Vermarktung statt Fortentwicklung von Inhalt und Qualität. Nachdem die Bildplatte gescheitert ist, geht nun eine global aufgestellte Plattform für das Traditionslabel KONZERT an den Start.

Damit ist selbstverständlich noch nichts über „das Programm der Zukunft“ gesagt, da die Vermarktung sich in der Prioritätenliste des Diskurses offensichtlich in den Vordergrund gespielt hat zuungunsten einer Debatte über neue Programme und ästhetischer Ansätze.[4]

Das Programm der Zukunft ist immer im Zustand von „work in progress“!

Das Programm als ein *work in progress* fungiert als übergreifendes Netzwerk im Hinblick auf ein lebendiges kulturelles System von *morgen*. Verstanden werden soll der Begriff „Programm“ als der Überbegriff für eine Art Laboratorium, um diese verschiedensten Erscheinungs-, Darstellungs- und Ausdrucksformen von historischer und zeitgenössischer Musik programmatisch zu prägen. Diese inhaltlich-programmatische Prägung führt konsequenterweise zur Definition neuer Aufführungsmodule, welche ein virulentes Musikkonzept der Gegenwart entstehen ließen. Da die Ästhetik von Programmatischem einem ständigen Wandel und Wechsel ausgesetzt ist, sollte unabhängig von Moden oder Trends die *idée fixe* eines Programms im Sinne einer durchlaufenden Idee hergestellt werden. Ein lebendiger „Zeitfluss“ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird mit in die programmatischen Reflexionen einbezogen werden. Die Mechanismen von Programmauswahl, Rahmenbedingung und Interpretationsabsicht rücken verstärkt in den Fokus des Programmierens/des Programmplanens.

Wenn wir von einem neuen Programm sprechen, meinen wir hauptsächlich ein permanent sich weiterentwickelndes und inhaltlich-konzeptionell bestimmtes Programm. Das an aktueller Recherche justierte Programm wirkt nachhaltiger, virulenter und oft subversiver als Wert in einer Welt, in der Kunst von Staaten, öffentlichen Institutionen und privaten Trägern in absoluter Dekadenz und programmatischer Redundanz regiert wird. Wichtigstes Ziel der Programmreflexion wäre es, dieser herrschenden Kriterienlosigkeit neue programmatische Modelle für ein *Programm der Zukunft* entgegenzusetzen. *Programm der Zukunft* hieße dann, Musikprogrammatisches auf alle Felder unseres vielschichtigen Musiksystems anzuwenden.

Der Hauptakzent von Kultur-Recherche und künstlerischer Praxis sollte wieder mehr auf Fragen nach programmatischer Qualität von künstlerischen Prozessen ausgerichtet sein, weniger auf *Resultate*, normierte Fixierungen und Vermarktung des Erreichten als Bestandssicherung. Dies hätte sowohl für das Musikschaffen, für die Diskussionen um Räume wie für eine offene und nach vorne gerichtete Programmdebatte äußerst produktive Auswirkungen.

Kapitel 7

Kapitel 7

Wieviel Programm braucht Musik?
***Programm* Musik-Konzept: Eine Zwischenbilanz 1980–2010**

A Komponisten in alphabetischer Anordnung:
S. 403–436

B Musikkonzept:
(1982 – 2010), ab S. 437
Projekte, Zyklen, Jahresschwerpunkte
Veranstaltungsmodelle, Recherche, Transkription-Komposition
Dokumentation, Internet

Register

A Komponist	**Programm-struktur Ansatz Anlass**	**Programm Zyklus Einzelprojekte Links**	**Aufführung Jahr Verweis Hauptkapitel**
Bach, Johann Sebastian (1685–1750): S. 34	Transkription Matthäus-Passion	*Passionsskizze*, Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244 (1735); Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre, Bearbeitung von Eberhard Kloke (1988/2007), 3 Fassungen: groß-mittel-klein	2008 by Universal Edition, Wien
	Szenisches Konzert	*Passionsskizze* (1988), Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244 (1735) Hartmann, Karl Amadeus, *Gesangsszene* „Sodom und Gomorrha“ (1963) Huber, Klaus, *Senfkorn* für Oboe, Violine, Viola, Violoncello, Cembalo und Knabenstimme mit Texten von Ernesto Cardenal (1975) Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne!“* (1970), szenische Realisierung: Didier von Orlowsky	Bochum 1988 →*Zimmermann*
	Intermediale Frakturen: Musik-Bild-Licht-Sprache	**Passion123** Monteverdi, Bach, Berg: *Peripetie Orfeus* *Orfeo*-Passagen *Passionsskizze* *Lulu-Bruchstücke* Produktion: Kloke/Wintersberger http://www.musikakzente.de/index.html?projekte/kontrapunkte_bach/kontrap_bach02.html	St. Pölten 2007 Kap. 3_1: S. 34 Kap. 4_5: S. 304

	Internetprojekt und live-Konzerte	Das Projekt **Kontrapunkte Bach 20/10** stellt Werkaspekte eines deutschen Komponisten – mit beispielhafter europäischer Rezeptionsgeschichte von 250 Jahren – in den Fokus intermedialen Austausches. http://www.musikakzente.de/index.html?projekte/kontrapunkte_bach/kontrap_bach.html	2005/2006
	Konzert	Einzelprojekte: Hartmann, Karl Amadeus, *Concerto funèbre* für Solovioline und Streicher (1939) Schönberg, Arnold, *Der erste Psalm*, op. 50c (1950) Bach, *Johannespassion* (1723), Eingangschor „Herr, unser Herrscher ..." Hartmann, Karl Amadeus, *Gesangsszene* „Sodom und Gomorrha" (1963)	Bochum-Köln 1990 →Einzelprojekt *Hartmann, Schönberg*
Bartók, Béla (1981–1945)		Bartók, *Herzog Blaubarts Burg*, Oper in einem Akt (1911) →Transkription 2010	→Kap. 3: S. 150
Beethoven, Ludwig van (1770–1827): S. 49	Der symphonische Kanon: Materialien für einen Zyklus mit und um Beethoven. Beethoven im intermedialen Spiegel	Zyklen: *Zukunftsmusik Beethoven*, Modell A: *Zukunftsmusik Beethoven*, Modell B: *Zukunftsmusik Beethoven*, Modell C: Projekt *Zukunftsmusik Beethoven* *Utopie Beethoven I*: Utopie und Realität *Utopie Beethoven II*: „Muß es sein? – Es muß sein!"	 Kap. 3_2: S. 50 Kap. 3_2: S. 53 REGIONALE NRW, 2004 Kap. 4_2H: S. 302
	Konzert	**Einzelprojekte „Ein Deutscher Traum"** Beethoven, 5. Symphonie c-moll, op. 67 (1808) Schenker, Friedrich, *Traum…Hoffnung… Ein deutsches Requiem* (1988)	Bochum-Weimar-Leipzig, 1990/91
	Konzert	Beethoven, 6. Symphonie F-Dur *Pastorale,* op. 68 (1808) Varèse, Edgard, *Ionisation* (1931) Mahler, Gustav, *Das Lied von der Erde* (1911)	siehe auch Einzelprojekte Bochum 1990/91
	Konzert	Berg, Alban, Wozzeck-Bruchstücke (1923) Beethoven, 9. Symphonie d-moll (1824), 1. + 2. Satz Beethoven, 9. Symphonie, 3. + 4. Satz Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich.."* (1972)	Bochum-Weimar-Leipzig, 1990/91

	Konzert	Beethoven, 3. Symphonie Es-Dur *Eroica,* op. 55 (1804) Schönberg, Arnold, *Ode an Napoleon*, op. 41 (1942) Henze, Hans Werner, *Heliogabalus Imperator* für großes Orchester (1971/72, rev. Fassung 1986)	Bochum-Köln, 1990/91 Rom 1987, UA der rev. Fassung
	Konzert	Schönberg, *Genesis*, Prélude op. 44 (1945) Schönberg, *Der erste Psalm*, op. 50 c (1950) Beethoven, *Missa solemnis,* op. 123 (1819-23) Beethoven, *Missa solemnis*, szenische Realisierung 	Nürnberg 1997 →Einzelprojekte Schönberg Bochum, Düsseldorf 1992
Berg, Alban (1885–1935): S. 64	Transkription „Berg“	***Wozzeck,*** Bearbeitung für Soli und kleines Orchester von Eberhard Kloke http://www.musikakzente.de/index.html?laboratorium/bearbeiten01.html *Der Wein*, Konzertarie für Sopran/Tenor und Orchester von Alban Berg (1929) nach Texten von Charles Baudelaire ***Lulu,*** Neufassung des III. Aktes der unvollendeten Oper Lulu für Soli und großes Orchester, UA der Neufassung: Okt 2010, Königliche Oper Kopenhagen in Koop. mit der Nationaloper Oslo **Gesamtbearbeitung der Oper *Lulu*** (Akte I, II, III), für Soli (11) und Kammerorchester *Lulu_Bruchstücke123*, Transkription nach Alban Bergs *Lulu* (1935), neu ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester http://www.universaledition.com/truman/en_templates/paste.php3?template=werkinfo&werk=12952&komp_uid=51	2004 by Universal Edition, Wien 2006/7 by Universal Edition, Wien 2008 by Universal Edition, Wien 2009 by Universal Edition, Wien 2007 by Universal Edition, Wien

	Komposition an der Schnittstelle von Transkription+ Audio-Kreation	Transkription/Audiokreation nach Alban Berg AB_ek_Postkarte 1-5, 2008 Material: Peter Altenberg-Alban Berg, *Altenberglieder* op. 4 (1912) Material: environment Material: Audio-analog, Audio-gesampelt Freie Transkription/Komposition www.samplosition.com	2008/09 →Kap. 3_3: Digitales Komponieren am Beispiel Altenberglieder: S. 84 2008/09
	Konzert	Einzelprojekte: Berg, *Wozzeck-Bruchstücke* (1923) Beethoven, 9. Symphonie, 1. + 2. Satz Beethoven, 9. Symphonie, 3. + 4. Satz Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970)	→*Beethoven*
	Konzert	Schönberg, Arnold, Vier Orchesterlieder op. 22 (1913–16) Berg, Kammerkonzert (1924/25) Mahler, Gustav, 4. Symphonie G-Dur für Sopran und Orchester (1901)	→*Mahler, Schönberg*
	Berg-Werkstatt: Veranstaltungsreihe zum 100. Geburtstag	100 Jahre Berg: Werk, Interpretation, Rezeption	Opernhaus Freiburg, 1985/86
Berlioz, Hector (1803–1869)	Einzelprogramme und Projekte		→*Messiaen* →*Schönberg* →*Zimmermann*
Boulez, Pierre (*1925)	Zyklus	→*Bruckner Klang Bau*	→Kap. 4_6: S. 306
	Konzert	Ives, Charles Edward, *Captain Booth enters into Heaven* (1914/34) Bartók, Béla, *Die Zauberhirsche* (*Cantata profana*) für Solostimmen, Chor und Orchester (1930/36) Janáček, Leoš , *Rikadla*, Kinderreime für Chor und Instrumente (1925) Boulez, *Notations 1–4*, Klavierfassung (1945) Boulez, *Notations* für großes Orchester 1–4 (1980/…)	Das Neue Werk, NDR-Musikhalle, Hamburg 1986
Brahms, Johannes (1833–1897)	Konzert		→*Zimmermann* →*Schönberg*

Britten, Benjamin (1913–1976)	Konzert	***Britten,*** *War Requiem* für Sopran, Tenor, Bass, gem.Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel op.66 (1961) zum 50. Jahrestag des Kriegsausbruchs 	1. September 1989, Tonhalle Düsseldorf
Bruckner, Anton (1824–1896)	Musik_ Struktur_ Raum	Zyklus *Bruckner Klang Bau* 1–5	→Kap. 4_6: S. 306
	Raum-Konzert	Einzelprojekte: Nono, Luigi, „*No hay caminos, hay que caminar …*“ *Andrej Tarkowskij* für sieben Orchestergruppen (1987) Bruckner, 5. Symphonie B-Dur (1875/76)	Meistersingerhalle Nürnberg, 1996 →*Nono*
	Konzert	Scelsi, Giacinto, *KonxOmPax* für Chor und Orchester (1976) Wagner, Richard, *Götterdämmerung*: Vorspiel und Nornenszene (1876) Hosokawa, Toshio, *Super Flumina Babylonis*, für Sopran, Alt, Kammerorchester und Streicher (1995) Bruckner, 9. Symphonie d-moll (1891-96)	Nürnberg 1998
	Konzert	Debussy, Claude, *Prélude à l`après-midi d`un faune* (1894) Messiaen, Olivier, *Réveil des oiseaux* (1953) Scelsi, Giacinto, *Hymnos* (1963) Bruckner, 7. Symphonie E-Dur (1881-1883)	→Kap. 4_6: S. 306
Cage, John (1912–1992) 🎧	Projekt	„101“→Zyklus *aufbrechen amerika*	→*Bruckner* →*Feldman*
Coleman, Ornette (*1930)	Projekt	Coleman, *Skies of America*→Zyklus *aufbrechen amerika*	→*Bruckner* →*Feldman*

Crumb, George (*1929)	*Babylon*. Sound-scapes 2: Raum-Konzert	I Perotinus, *Viderunt omnes* (12. Jh.) Zimmermann, Walter, *Diastema* für zwei Orchester (1991/92) II Lavista, Mario, *Ficciones* für Orchester (1980) Mahler, Gustav, Lieder für Bariton und Orchester 1. „Revelge“, aus *Lieder aus des Knaben Wunderhorn* (1892/1901) 2. „Ich bin der Welt abhanden gekommen“, aus *Rückert-Lieder* (1901-04) 3. „Um Mitternacht“, aus *Rückert-Lieder* 4. „Der Tamboursg`sell“, aus *Lieder aus des Knaben Wunderhorn* 5. „Wo die schönen Trompeten blasen“, aus *Lieder aus des Knaben Wunderhorn* Taira, Yoshihisa, *Polyèdre* für Orchester (1987) III Wagner, Richard *Lohengrin*-Vorspiel (1847–48) für zwei Orchester in drei Klangruppen Crumb, *Star-Child*, Parabel für Sopran, Solo-Posaune, antiphonischen Kinderchor, Herren-Sprecherchor, Glocken und Orchester (1977) IV Anonymus „Veni creator spiritus“ Ives, Charles *The Unanswered Question*, A Cosmic Landscape (1906), für großes, im Raum verteiltes Streichorchester, Klaninseln von 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Klarinetten und 4 Trompeten Perotinus, *Alleluja. Posui adiutorium*	Weltmusiktage Ruhrgebiet, 30. 06. 1995, Jahrhunderthalle Bochum →Kap. 4_7C: S. 314
Debussy, Claude (1862–1918)	Musiktheater „ohne Oper“ Musiktheatralisches Projekt im Kirchenraum	1 Poulenc, Francis, Prélude IV und *Salve regina*, *Dialogues des Carmélites* (1947) 2 Wagner, Richard, Verwandlungsmusik *Parsifal* I für Orchester (1882) 3 Mahler, Gustav, *Totenfeier*, Symph. Dichtung für großes Orchester (1888/94) 4 Debussy, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Mysterium in 5 Akten von Gabriele d'Annunzio (1911) Textbearbeitung und Einrichtung von Eberhard Kloke (1998) *Le Martyr*: 1 Ritual, 2 Verwandlung, 3 Zeremonie-Totenfeier, 4 Mysterium	Nürnberg, St. Sebaldus Kirche 1998 Kap. 4_4: S. 293

	Konzert	Wagner, Richard, Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck, für eine Frauenstimme und Orchester (1857/58), Instrumentation von Felix Mottl Debussy, *Trois Nocturnes* für großes Orchester und Frauenchor (1897–99) Wagner, Richard, *Parsifal* I, Vorspiel Messiaen, Olivier, *Chronochromie* für großes Orchester (1959/60)	→siehe Wagner und … 1: Bochum, Köln 1989 →*Messiaen*
Dessau, Paul (1894–1979)	Konzert	Liszt, Franz, *Les Préludes*, Symphonische Dichtung für Orchester Nr. 3 (1854) Eisler, Hanns, *Winterschlacht-Suite* für Sprecher und Orchester, *Winterschlacht um Moskau* von Johannes R. Becher (1941) Dessau, *In Memoriam Bertold Brecht* für Orchester (1956/57) Wagner, Richard, *Rienzi*-Ouvertüre (1837–40)	Bochum 1990 →*Liszt* →*Wagner* →*Eisler*
Feldman, Morton (1926–1987): S. 87	Konzertzyklus Konzert	Voices & Instruments Feldman, *Voices and Instruments* 1 (1972)	Bochum 1993/94 →Projekt *Jenseits des Klanges*, NRW 1999 Nürnberg 1998
	Musiktheater „ohne Oper“	Projekt *Words and Music* Programm-Material: Anton Webern-Rainer Maria Rilke, 2 Lieder op. 8 (1926) Rainer Maria Rilke, „Du, der ich`s nicht sage“ (1909) Johann Sebastian Bach, „Bist du bei mir“ (1725) Anton Webern, 5 Orchesterstücke op. 10 (1923) Samuel Beckett-Morton Feldman, *Words and Music* (1962)–music for a radio play (1987) George Crumb-Federico Garcia Lorca, *Ancient Voices of Children* (1970)	

	Raumkonzert+ Installation „Neither“	Cage, John , *101* for large orchestra (1988-89) Feldman, Morton, *Neither* – Oper in einem Akt für Sopran und Orchester; Libretto von Samuel Beckett (1977) Bruckner, Anton, Symphonie Nr. 5 B-Dur (1878) Coleman, Ornette, *Skies of America* für Jazzensemble und Orchester (1972), UA der vollständigen Fassung 2 Orchester: Bochumer Symphoniker und Polnisches National-Radio-Orchester Kattowitz, Jazzensemble: Ornette Coleman & Prime Time, Installation: Rosalie	AudiMax Bochum, und Kattowitz- Rundfunk, 1992 →Kap. 4_2A: s. Festival *aufbrechen_ amerika*: S. 242 und S. 308
	Prometheus 1	Straub, Jean-Marie, *Einleitung zu Arnold Schönbergs „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“*, Film von 1972 Schönberg, Arnold, 5 Orchesterstücke op. 16 für Orchester (1909) Müller, Heiner, *Bildbeschreibung* (1984) Skrjabin, Alexander, *Prométhée* (1911) für Klavier und Orchester dazu Fritsch, Herbert, *Prometheus oder 33.333 Bilder*, Film von 1993 Feldman, *Coptic light* für großes Orchester (1986)	Opernhaus Nürnberg, 1994 AudiMax Bochum, 1993 →Kap. 4_2B: S. 249
	Prometheus 3	Tallis, Thomas, *Spem In Alium* (um 1575), Transkription für 8 Instrumentalgruppen und Continuo von Eberhard Kloke Feldman, *Voices & Instruments* I für Bläser, Pauken, Klavier, Kontrabass und 4-stimmigen, gemischten Chor (1972) Tallis, Thomas, *Spem In Alium* (1575) für 8 Chöre und Continuo Mahler, Gustav, Symphonie Nr. 8 *Symphonie der Tausend* (1907) 1. Teil: Hymnus *Veni creator spiritus* 2. Teil: Schlussszene aus Goethes *Faust* II	Meistersingerhalle Nürnberg, 1994 →Kap. 4_2B: S. 251
	Prometheus 4	Beckett, Samuel, *Atem*, Theaterszene (1969/70) Schönberg, Arnold, *Die glückliche Hand* op. 18 (1910-13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester Beethoven, Ludwig van, *„Ah perfido!“*, Szene und Arie für Sopran und Orchester, op. 65 (1796) Schönberg, Arnold, *Erwartung*, Monodram in einem Aufzug, für Sopran und Orchester, op. 17 (1909) Feldman, *Neither*, Oper in einem Akt auf einen Text von Samuel Beckett für Sopran und Orchester (1977)	Opernhaus Nürnberg, 1995 →Kap. 4_2B: S. 252

Eisler, Hanns (1898–1962)	Musiktheater	Brecht, Bertold/Eisler *Die Maßnahme* mit *Transiteatret*, Bergen Brecht, Bertolt/Eisler, Hanns *Die Maßnahme* mit *Transiteatret* Bergen	Bergen-Norwegen, 2007 Internationales Festival Salzburger Festspiele 2008
	Projekt Musiktheater	Eine *Maßnahme* 1 *Passionsskizze*, Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* (1735) Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre von Eberhard Kloke (1988/2007) 2 Brecht, Bertolt/Eisler, Hanns *Die Maßnahme*	→*Bach* →*Berg*
	Konzert	Liszt, *Les Préludes*, Sinf. Dichtung Nr. 3 (1854) Eisler, *Winterschlacht-Suite* für Sprecher und Orchester, *Winterschlacht um Moskau* von Johannes R. Becher (1941) Dessau, Paul, *In Memoriam Bertold Brech*t (1956/57) Wagner Richard, *Rienzi*-Ouvertüre (1837–40)	Bochum 1990 →*Liszt* →*Wagner*
Gabrieli, Giovanni (1554–1612)		Zyklus Bruckner: *Bruckner Klang Bau* Wagner: *Götterdämmerung*	→Kap. 4_6: S. 306 →*Bruckner* →*Wagner*
Hartmann, Karl Amadeus (1905–1963): S. 101	Zyklus	Karl Amadeus Hartmanns *Widerständige Aktualität*	→ 🎧
		Diaspora Festival *aufbrechen amerika* Wyschnegradsky, Ivan, *La journée de l`existence. Confession de la vie devant la vie* für Sprecher, Chor und großes Orchester (1916–18) Schönberg, Arnold, „Kol Nidre“ für Mezzo-sopran, Sprecher, Chor und Orchester, op. 39 (1938) Hartmann, *Concerto funèbre* für Solovioline und Streichorchester (1939)	Bochum 1993 →Einzelprojekt *Schönberg* →Kap. 4_2A: S. 245
	Konzert	**Einzelprojekte: 4 Hartmann-Modelle** 1: Mahler, Gustav, 10. Symphonie (1910/11), Adagio Hartmann, 8. Symphonie, 1. Satz (1960/62) Hartmann, 8. Symphonie, 2. Satz (1960/62) Mahler, Gustav, 9. Symphonie D-Dur (1909/10), Rondo-Burleske	Hartmann-Zyklus NRW: Bochum, Herne, Köln, Mülheim, Duisburg 1989 →*Hartmann*: ab S. 101 →Einzelprojekt *Mahler*

	Konzert	2: Hartmann, *Concerto funèbre* (1939) Schönberg, Arnold, *Der erste Psalm*, op. 50c (1950) Bach, Johann Sebastian, *Johannespassion*, Eingangschor Hartmann, *Gesangsszene* „Sodom und Gomorrha“ (1963)	Hartmann-Zyklus NRW: Bochum-Köln, 1990 →Einzelprojekt *Schönberg* →*Hartmann:* ab S. 101
	Konzert	3: Berg, Alban, Drei Orchesterstücke op. 6 (1914/1929) Strawinsky, Igor, Concerto en Ré für Violine und Orchester (1931) Hartmann, Symphonie Nr. 6 (1953)	Hartmann-Zyklus NRW: Bochum-Köln, 1990 →*Hartmann*: ab S. 101
	Konzert	4: Zimmermann, Bernd Alois, *Antiphonen* für Viola und 25 Instrumente (1961) Hartmann, Konzert für Bratsche mit Klavier, begleitet von Bläsern und Schlagzeug (1956) Strawinsky, Igor, *Le Sacre du Printemps* (1913)	Hartmann-Zyklus NRW: Bochum-Köln, 1990 →*Hartmann*: ab S. 101
Henze, Hans Werner (*1926)	Musiktheater „ohne Oper“	Mendelssohn-Bartholdy, Felix *Sommernachtstraum* Henze, Symphonie Nr. 8 – eine Symphonie nach Shakespeares *Sommernachtstraum* (1992/93)	Nürnberg 1998
	Konzert	Beethoven, Ludwig van, 3. Symphonie *Eroica* Schönberg, *Ode an Napoleon*, op. 41 (1942) Henze, *Heliogabalus Imperator* für Orchester (1971/72, rev. Fassung 1986)	Bochum-Köln, 1990/9d Rom 1987 (UA der rev. Fassung) →*Beethoven* →*Schönberg*
Hindemith, Paul (1895–1963)	Einzelprojekt		→*Mahler* →*Zimmermann*
Hosokawa, Toshio (*1955)	Raum-Konzert		→*Bruckner* →*Wagner* →Weltmusiktage Ruhrgebiet, Babylon. Soundscapes 1: Grugahalle Essen→Kap. 4_7C: S. 314
Huber, Klaus (*1924)	Zyklus		→*Wagner* Projekt *Götterdämmerung*, Freiburg →*Wagner*, Wagner und ... 3, NRW 1989

Ives, Charles Edward (1874–1956)	Konzert	Berg, Alban, *Lyrische Suite*, drei Stücke für Streichorchester (1926/28) Ives, *Three Places in New England* (1903-1914) Mahler, Gustav 7. Symphonie e-moll (1908)	→*Mahler* Bochum 1990
	Zyklus	MAHLER-RÉFLEXIONS 1B: Mahler und Ives Ives, *Central Park in the Dark* (1898–1907) *The Unanswered Question* (1908) in: MAHLER-RÉFLEXIONS 1–3: Mahler und Ives	→*Mahler* →Kap. 3_6: S. 118 →*Mahler* →Kap. 3_6: S. 118
	Babylon. Soundscapes 1: Raum-Konzert	I Verdi, Giuseppe, *Ave Maria* aus Quattro Pezzi Sacri, für 4-stimmigen gemischten Chor a cappella (1889) Zimmermann, Walter, *Diastema* für zwei Orchester mit Dirigent (1991/92) Beethoven, Ludwig van, Ouvertüre *Leonore* III, op. 72 a (1806) Zimmermann, Walter, *Diastasis* für zwei Orchester ohne Dirigent (1991/92), UA II Hosokawa, Toshio, *Super Flumina Babylonis* für Sopran, Alt und Kammerorchester, Streicher (1995), UA Ives, Orchestral Set No. 2 für Orchester, Fernorchester und Chor (1909-1915) 1. *An Elegy to Our Forefathers* 2. *The Rockstrewn Hill Join in the Peopl`s Outdoor Meeting* 3. *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the Piople Again Arose* Varèse,Edgard, *Ecuatorial* für Instrumentenensemble und Chorbässe (1933–34) III Nono, Luigi, *Caminantes… Ayacucho* für Orchester, Chor, Solistenchor, Alt, Flöte und Live-Elektronik (1987)	Weltmusiktage Ruhrgebiet, 24. 06. 1995, Grugahalle Essen →Kap. 4_7C: S. 314
Janáček, Leoš (1854–1928)	Einzelprojekte	Janáček, *Rikadla*, Kinderreime für Chor und Instrumente (1925) *Taras Bulba* (1915/18), Rhapsodie für Orchester nach Nicolaj Gogol, Glagolitische Messe	
Kurtág, György (*1926)	Zyklus	*Szenen aus einem Roman*, op. 19, 15 Lieder zu Gedichten von Rimma Dalos, Szene für Sopran, Solovioline, Cimbalom und Kontrabass,	→*Mahler* →Kap. 3_6C: S. 124

Lavista, Mario (1943)	Raum-Konzert	*Ficciones* für Orchester (1980)	→Babylon. Soundscapes 2: Raum-Konzert Weltmusiktage Ruhrgebiet, Jahrhunderthalle-Bochum, →Kap. 4_7C: S. 317
Ligeti, György (1926–2006)	Konzert	Ligeti, *Clocks and Clouds* für 12-stimmigen Frauenchor und Orchester, 1972/73	→*Wagner*: Projekt Götterdämmerung, Freiburg 1986/87
Liszt, Franz (1811–1886)	Werkstatt-Konzert	*Dante-Symphonie* (1856) und *Parsifal*: Ein Vergleich aktuelle Audioprojekte	Nürnberg 1994 2009
	Konzert	Einzelprojekte Liszt, *Les Préludes*, Sinf. Dichtung Nr. 3 (1854) Eisler, Hanns, *Winterschlacht-Suite* für Sprecher und Orchester, *Winterschlacht um Moskau* von Johannes R. Becher (1941) Dessau, Paul, *In Memoriam Bertold Brech*t (1956/57) Wagner Richard, *Rienzi*-Ouvertüre (1837–40)	Bochum 1990
	aktuelle Bearbeitungsprojekte	Liszt, Zukunftsmusik Spätwerk *Trauervorspiel und Trauermarsch* (1885), *Unstern* (1880), *Nuages gris* (1881), *Am Grabe Richard Wagners* (1883)	Transkription *Liszt*: digitales Komponieren →5_III_2D: S. 387
Mahler, Gustav (1860-1911): S. 116	Konzert, Audiovisuelles Projekt, musiktheatralische Szenen	Zyklen: **MAHLER-RÉFLEXIONS 1–3** MAHLER-RÉFLEXIONS 1 Teil A: Mahler und Schnittke Teil B: Mahler und Ives Teil C: Mahler, Kurtág und Rihm MAHLER-RÉFLEXIONS 2 Transkription MAHLER-RÉFLEXIONS 3 Mahler zwischen digitaler Audiokreation und notierter Transkription	→Kap. 3_6: ab S. 118 *Mahler*
	Konzert	**Einzelprojekte:** Zimmermann, Bernd Alois, *Rheinische Kirmestänze* für 13 Bläser (1950) Hindemith, Paul, *Schwanendreher*, Konzert nach Volksliedern für Viola und Kammerorchester (1935) Zimmermann, Bernd Alois, *Musique pour les soupers du Roi Ubu* für Sprecher, Jazz-Combo und Orchester (1966) Mahler, 1. Symphonie D-Dur „Der Titan“ (1884–88)	Essen 1983 →Einzelprojekte *Zimmermann*

	Konzert	Mahler, 2. Symphonie (1888–1894; rev. 1903), 1. Abt. Messiaen, Olivier, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* für Bläser und Schlagzeug (1964) Mahler, 2. Symphonie c-moll, 2. Abt.	Bochum 1992
	Konzert in 2 Räumen	Mahler, 3. Symphonie d-moll (1893–1896; rev. 1906), 1. Abt Rihm, Wolfgang, *Wölfli-Lieder* für Bar. und Orchester (1981/82) Mahler, 3. Symphonie d-moll, 2. Abt	Bochum 1992
	Konzert	Ives, Charles, *The Unanswered Question*, A Cosmic Landscape (1906) Schütz, Heinrich, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret,* SWV 396, für Alt, fünf Posaunen und Kontrabass, aus *Geistliche Chormusik* (1648) – eingerichtet für 2 Sopran- und 2 Altstimmen von Eberhard Kloke Zimmermann, Bernd Alois, *Stille und Umkehr* für Orchester (1970) Mahler, 3. Symphonie (1893-96, UA 1903)	→Einzelprojekte *Zimmermann*
	Konzert	Schönberg, Arnold, Vier Orchesterlieder op. 22 (1913–16) Berg, Alban, Kammerkonzert (1924/25) Mahler, 4. Symphonie G-Dur (1892, 1899–1900; rev. 1901) Schubert, Franz, *Der Erlkönig*, D 328, Ballade für Bariton und Klavier (1815) Crumb, George, *A Haunted Landscape* für großes Orchester (1984) Rihm, Wolfgang, *Wölfli-Lieder* für Bariton und Orchester (1981) Rihm, Wolfgang, Nachspiel für zwei große Trommeln aus dem *Wölfli-Liederbuch* (1980–81) Mahler, 4. Symphonie G-Dur für Sopran und Orchester (1901)	Bochum 1993 →auch Prometheus 6 →Kap. 4_2B: S. 256
	Konzert	Wagner, Richard, *Lohengrin*-Vorspiel (1848) Zimmermann, Bernd Alois,*Photoptosis*, Prélude für großes Orchester (1968) Mahler, 5. Symphonie cis-moll (1901/02)	→Einzelprojekt *Zimmermann* Bochum 1988
		Webern, Anton, 6 Stücke für großes Orchester op. 6 (1909) Schumann, Robert, *Manfred*-Ouvertüre op. 115 (1848-1851) Webern, Anton, Wiederholung: 6 Stücke für großes Orchester op. 6 (1909) – Mahler, 6. Symphonie a-moll (1903/04)	Freiburg 1984 Bochum 1989 Nürnberg 1998
	Konzert	Berg, Alban, Lyrische Suite, drei Stücke für Streichorchester (1926/28) Ives, Charles, *Three Places in New England* (1903–1914) Mahler, 7. Symphonie e-moll (1904–1905)	Bochum 1990

	Prometheus 3	Tallis, Thomas, *Spem In Alium* (um 1575), Transkription für 8 Instrumentalgruppen und Continuo von Eberhard Kloke Feldman, Morton, *Voices & Instruments* I für Bläser, Pauken, Klavier, Kontrabass und 4-stimmigen, gemischten Chor (1972) Tallis, Thomas, *Spem In Alium* (1575) für 8 Chöre und Continuo Mahler, 8. Symphonie Es-Dur *Symphonie der Tausend* (1907) 1. Teil: Hymnus „Veni creator spiritus“ 2. Teil: Schlussszene aus Goethes *Faust* ***II***	Meistersinger-halle Nürnberg 1994 →Kap. 4_2B: S. 251
	Konzert	Webern, Anton, Vier Lieder op. 13 Zimmermann *Stille und Umkehr* (1970) Mahler, 9. Symphonie D-Dur (1908–1909)	Bochum 1994
	Konzert	Mahler, 10. Symphonie (1910–1911), Adagio Hartmann, Karl Amadeus, 8. Symphonie, 1. Satz (1960/62) Hartmann, Karl Amadeus, 8. Symphonie, 2. Satz (1960/62) Mahler, 9. Symphonie (1908/09), 3. Satz (Rondo-Burleske)	Bochum, Herne, Köln, Mülheim, Duisburg 1989
	Konzert	Beethoven, Ludwig van, 6. Symphonie F-Dur, *Pastorale* Varèse, Edgard, *Ionisation* (1931) Mahler, *Das Lied von der Erde* (1910–1911)	siehe auch: Einzelprojekt *Varèse*, Bochum 1990/91
	Musiktheatrali-sches Projekt im Kirchenraum: Musiktheater „ohne Oper“	Poulenc, Francis, Prélude IV und *Salve regina*, *Dialogues des Carmélites* (1947) Wagner, Richard, Verwandlungsmusik *Parsifal* I (1882) Mahler, *Totenfeier*, Symph. Dichtung (1888/94) Debussy, Claude, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Mysterium in 5 Akten von Gabriele d'Annunzio (1911) Le Martyr: Ritual, Verwandlung, Zeremonie-Totenfeier, Mysterium	St. Sebaldus Kirche Nürnberg, 1998 →Kap. 4_4C: S. 293
	Transkription „Mahler“	Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Bearbeitung für Bariton/Sopran und Kammerorchester Bes.: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Harfe Klavier, Harmonium, Triangel, Glocken-spiel und Streichquintett Mahler, *Das Lied von der Erde*, Toblach 1908–09, „Abschied“, Bearbeitung für Sopran, Bariton und Kammerorchester (EK) Bes.: Fl (Picc), Ob (Eh), Cl (Es+Bcl), Fg, Hr, Hfe, Harm (Cel), Klav, Gocksp, Triangel, Beck, Tam, Tamb, Kl Tr, Gr Tr, Streichquintett	Greven, NRW, Juli 2003 im Rahmen „Ein Treffen in Telgte… die Reise”, by Universal Edition, Wien 2007 →Kap. 4_1B: S. 229

	Transkription / digitale Komposition „Mahler“	Mahler, *7 frühe Lieder* (Wunderhorn I, 1–7: im Brennpunkt von Mahlers Wunderhornthematik → eine Vor- und Rückschau) in der Transkription (A) für Sopran, kleines Orchester und Klangband ad lib., in der Transkription (B) für Sopran, 4 Instrumentengruppen (4 Spieler/Innen) und Klangband 	→Kap. 3_6_2: S. 125 Mahler zwischen notierter Transkription und digitaler Audiokreation S. 127, 2010
Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847)	Bearbeitung, Fassung – szenisches Projekt	Mendelssohn-Bartholdy, Felix Bühnenmusik zu William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* Fassung von Eberhard Kloke	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1998 →*Henze* →Kap. 4_4B: S. 292
Messiaen, Olivier (1908–1992)	Konzert Die Vielzahl der Messiaen-Programme zeigt, dass eine Einbindung Messiaens in programmatische Gesamtbezüge durchaus sinnvoll sein können, obwohl die Werke auf den ersten Blick hermetisch erscheinen.	Messiaen, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* für gemischten Chor, Klavier,Violoncello, Flöte, Klarinette, Vibraphon, Marimbaphon, Xylorimba und Orchester (1965–69)	→„Jenseits des Klanges“, Festival NRW 1999 →Kap. 4_2C: S. 257
	Konzert	Wagner, Richard, *Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck*, für eine Frauenstimme (1857/58), Instrumentation von Felix Mottl Debussy, Claude, *Trois Nocturnes* für großes Orchester und Frauenchor (1897–99) Wagner, Richard, *Parsifal* I, Vorspiel Messiaen, *Chronochromie* für großes Orchester (1959/60)	→Wagner und … 1: Bochum, Köln 1989

	Konzert	Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni* Schlussszene und Tod *Giovannis* Berlioz, Hector, *Symphonie fantastique*, Hexensabbat Reimann, Aribert, *Apokalyptisches Fragment* (1987) Messiaen, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* für Bläser und Schlagzeug (1964)	Bochum 1990
	Konzert	**Einzelprojekte:** Mahler, Gustav, 2. Symphonie c-moll (1888–1894; rev. 1903), 1. Abt. Messiaen, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* für Bläser und Schlagzeug (1964) Mahler, Gustav, 2. Symphonie c-moll, 2. Abt.	→*Mahler*
	Konzert	Debussy, Claude, *Prélude à l`après-midi d`un faune* (1894) Messiaen, *Réveil des oiseaux* (1953) Scelsi, Giacinto, *Hymnos* für Orchester (1963) Bruckner, Anton, 7. Symphonie E-Dur (1883)	→auch Zyklus: *Bruckner_Klang-Bau* Bochum 1991/92
	Konzert	Messiaen, *Turangalila*-Symphonie, Stück IX, 1946–48	→Wagner: Projekt *Götterdämmerung*, Freiburg
	Einzelprojekt	Messiaen, *Des Canyon aux Étoiles*	
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)	Einzelprojekt		→Stockhausen →Prometheus 1 Bayern, 1994 → Kap. 4_2B: S. 249
Mussorgskij, Modest (1839–1881)	Einzelprojekt		→Wagner: Projekt *Götterdämmerung*, Freiburg
Müller-Siemens, Detlev (*1957)	Einzelprojekt		→*Wagner*: Projekt Götterdämmerung, Freiburg

Nono, Luigi (1924–1990)	4 Stücke Nonos, mit unterschiedlichem programmatischem Ansatz mögen aufzeigen, dass Nono im Hinblick auf neue Programmstrukturen entscheidende Auswirkungen haben könnte ...	1 Nono, „*Prometeo.* Tragödie des Hörens“ (1984), Suite für Soli, Live-Elektronik und Orchester 2 Nono, *Caminantes… Ayacucho* für Orchester, Chor, Solistenchor, Alt, Flöte und Live-Elektronik (1987) 3 Nono, „*No hay caminos, hay que caminar* … Andrej Tarkowskij“ für sieben Orchestergruppen (1987) 4 Nono, *IL CANTO SOSPESO* (1955/56) für Sopran-, Alt- und Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, dazu 2 Sprecher	→Projekte Prometheus 2 Nürnberg 1994: S. 250 Babylon. Soundscape 1 Weltmusiktage, Essen 1995 →Kap. 4_7C: S. 314 s. u. s. u.
	1. Prometheus 2	Mozart, Wolfgang Amadeus, „Der welcher wandert diese Straße voll Beschwerden“, *Die Zauberflöte*, 28. Auftritt: Probe in *Feuer und Wasser*, für Sopran, Tenor und Orchester (1791) Rihm, Wolfgang, *bidlos/weglos*, *den ortlosen Wanderern L. Nono und A. Tarkowski* (1990/91) für 7 Frauenstimmen und drei Orchestergruppen Schütz, Heinrich, *Gesang der drei Männer im feurigen Ofen* für Soli, Chor und Orchester (1652) Wagner, Richard, *Parsifal*, Verwandlungsmusik I (1882) Nono, *Prometeo*, eine Tragödie des Hörens, Konzertneufassung (1994) für Vokal- und Instrumentalsolisten, Orchester und Live-Elektronik Hölderlin – Stasimo I – interludio 1 – 3 Voci A – 3 Voci B – Interludio 2 – Stasimo II	Opernhaus Nürnberg 1994
	2. Raum-Konzert	Einzelprojekt: Nono, „*No hay caminos, hay que caminar…. Andrej Tarkowskij*“ für sieben Orchestergruppen (1987) Bruckner, Anton, 5. Symphonie B-Dur (1875–78)	Meistersingerhalle Nürnberg 1996
	3. Konzert …aus heutiger Sicht und historischer Bewertung erscheint der extreme + extrem propagierte Gegensatz von Schostakowitsch und Nono politisch brisant.	Schönberg, Arnold, *Ode an Napoleon* op.41 (1942) für Streichquartett, Klavier und Sprecher, 16’ Nono, *IL CANTO SOSPESO* (1955/56) für Sopran-, Alt- und Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, dazu 2 Sprecher Schostakowitsch, Dimitri, 9. Symphonie Es-Dur op. 70 (1945)	→Kap. 3_12: S. 145 →*Schostakowitsch*: S. 166

	4. *Babylon*. Soundscapes 1: Raum-Konzert	I Verdi, Giuseppe, *Ave Maria* aus *Quattro Pezzi Sacri*, für 4-stimmigen gemischten Chor a cappella (1889) Zimmermann, Walter, *Diastema* für zwei Orchester mit Dirigent (1991/92) Beethoven, Ludwig van, Ouvertüre *Leonore* III, op. 72 a (1806) Zimmermann, Walter, *Diastasis* für zwei Orchester ohne Dirigent (1991/92), UA II Hosokawa, Toshio, *Super Flumina Babylonis* für Sopran, Alt und Kammerorchester, Streicher (1995), UA Ives, Charles, Orchestral Set No. 2 für Orchester, Fernorchester und Chor (1909-1915) 1. *An Elegy to Our Forefathers* 2. *The Rockstrewn Hill Join in the Peopl`s Outdoor Meeting* 3. *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the Piople Again Arose* Varèse, Edgard, *Ecuatorial* für Instrumentenensemble und Chorbässe (1933-34) III Nono, *Caminantes… Ayacucho* für Orchester, Chor, Solistenchor, Alt, Flöte und Live-Elektronik (1987)	Weltmusiktage 1995 Ruhrgebiet 24. 06. 1995, Grugahalle Essen →Kap. 4_4C: S. 314
Perotinus (12. Jh.)	Einzelprojekt	„Viderunt omnes“ (12. Jh.) „Alleluja. Posui adiutorium“	→*Babylon*. Soundscapes 2: Raum-Konzert Weltmusiktage Ruhrgebiet, 30. 06. 1995, Jahrhunderthalle Bochum →Kap. 4_4C: S. 317
Poulenc, Francis (1899–1963)			→*Wagner* →*Mahler* →*Debussy*
Purcell, Henry (1659–1695)	Einzelprojekt Raum-Konzert	→Zyklus „Jenseits des Klanges“	
Reimann, Aribert (*1936)			→*Messiaen*

Rihm, Wolfgang (*1952)	Zyklen und Einzelprojekte		→*Mahler* *Schönberg* *Wagner* *Varèse*
	Konzert	Schönberg, Arnold, *Die Jakobsleiter* Rihm, *Dies* Oratorium für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, 2 Sprecher, Kinderchor, Sprechchor, gemischten Chor, große Orgel und Orchester (1986)	→*Schönberg*
	Prometheus 5	Schütz, Heinrich, *Fili mi Absalon*, SWV 269, Lateinisches Konzert für Solobass, vier Posaunen und B. c., aus *Symphoniae Sacrae* I (1629) Varèse, Edgard, *Ecuatorial* für Solobass, Chorbässe und Orchester nach dem heiligen Buch der Maya Quiché, dem „Popol-Vuh“ (1934/61) Berlioz, Hector, *Herminie*, Scène lyrique für Sopran und Orchester nach Pierre-Ange Vieillard (1928) Rihm, *Frau/Stimme* für Sopran und Orchester mit Sopran nach „Der Auftrag“. *Erinnerungen an eine Revolution* von Heiner Müller (1989) Schütz, Heinrich ***„Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret“***, SWV 396, für Alt, fünf Posaunen und Kontrabass, aus *Geistliche Chormusik* (1648) – eingerichtet für zwei Sopran- und zwei Altstimmen von EK Rihm, *Raumauge*, Schlussmonolog des *Prometheus* aus Aischylos` *Prometheus gefesselt*, übertragen von Peter Handke, für Soli, Chor und Schlagzeug (1994) – eingerichtet für Tenor, Bariton und Chor (EK) Varèse, Edgard, *Ionisation* für Schlagzeugensemble (1931) Tallis, Thomas, *Spem In Alium* (um 1575), Transkription für 8 fünfstimmige Stimmgruppen, 8 fünfstimmige Instrumentalgruppen und Basso continuo von EK (1996)	Opernhaus Nürnberg 1997 →Kap. 4_2B: S. 254
	Raum-Konzert	Wagner, Richard, *Götterdämmerung* III, Trauermusik, *Siegfrieds Tod* (1876) Rihm, *Dämmerung und Umriss* für großes Orchester (1985/87) Xenakis, Iannis, *Terretektorh* für großes, im Raum verteiltes Orchester (1966) Wagner, Richard, *Parsifal* I, Verwandlungsmusik (1882)	→*Wagner* →*Xenakis* →Kap. 3_9A: S. 174
	Einzelprojekt	Rihm, *Klangbeschreibung* II (*Innere Grenze*), 1987, Textworte aus dem Gedicht *Der Wanderer und sein Schatten* von Friedrich Nietzsche für 4 Frauenstimmen (3 Soprane im Zentrum und ein Mezzosopran, räumlich getrennt) und Instrument	Kap. 3_9: S. 189

Roslawez, Nicolai (1881–1944)	Einzelprojekt	Mussorgsky, Modest, *Bilder einer Ausstellung* in einer Fassung für großes Orchester von Maurice Ravel (1874/1922) Stäbler, Gerhard, *energy-light-dream*, zu Texten von Heiner Müller für Sopransolo, Orchester, Fern-Ensemble mit Bariton und Tonband (UA) Roslawez, *In den Stunden des Neumondes*, Sinfonische Dichtung für Orchester (1910) Mahler, Gustav, Liederzyklus *Sieben Lieder aus letzter Zeit* nach Gedichten aus *Des Knaben Wunderhorn* für Sopran und Bariton (1899–1903): *Revelge und Tamboursg`sell* Schnittke, Alfred, *Der Gelbe Klang* (1973/74/1983), nach Wassil Kandinskys *Der Gelbe Klang*, „Eine Bühnenkomposition" (1912) für Mezzosopran, Chor und Orchester (Deutsche Erstaufführung) Mahler, Gustav, Liederzyklus *Sieben Lieder aus letzter Zeit* nach Gedichten von Friedrich Rückert für Sopran, Mezzosopran und Bariton (1899-1903): *Blicke mir nicht in die Lieder!* *Ich atmet` einen linden Duft* *Ich bin der Welt abhanden gekommen* *Um Mitternacht* *Liebst du um Schönheit?*	Kraftwerk Vockerode, Sachsen-Anhalt 2000: weitere Projekte hierzu: EXPO 2000 Sachsen-Anhalt →Kap. 4_7B: S. 310ff
Ruggles, Carl (1876–1971)	Konzert	Strauss, Richard, *Also sprach Zarathustra* op. 30, Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche, für großes Orchester (1896) Ruggles, *Sun-treader* (1926–31) für großes Orchester Varèse, Edgar, *Arcana* (1925–27/1960) für großes Orchester	Nürnberg 1996 →*Varèse*
Satie, Erik (1866–1925)	aktuelle Bearbeitungsprojekte		Transkription „Liszt": digitales Komponieren →5_III_2D: S. 387, 2009
Scelsi, Giacinto (1905–1988)	Einzelprojekte	Scelsi, *KonxOmPax* für Chor und Orchester (1976) Wagner, Richard, *Götterdämmerung*: Vorspiel und Nornenszene (1876) Hosokawa, Toshio, *Super Flumina Babylonis*, für Sopran, Alt, Kammerorchester und Streicher (1995) Bruckner, Anton, 9. Symphonie d-moll (1887/96)	Nürnberg 1998 →*Bruckner*

		Debussy, Claude, *Prélude à l`après-midi d`un faune* (1894) Messiaen, Olivier, *Réveil des oiseaux* (1953) Scelsi, *Hymnos* für Orchester (1963) Bruckner, Anton, 7. Symphonie E-Dur (1883)	→Kap. 4_6: S. 306 →*Bruckner* →*Messiaen*
Schenker, Friedrich (*1942)	Einzelprojekt	in Zyklus: *Ein Deutscher Traum*	→*Beethoven*
Schnebel, Dieter (*1930)	Einzelprojekt	in Zyklus: *Die Jakobsleiter*	→*Schönberg*
Schnittke, Alfred (1934–1998)	Einzelprojekte	Schnittke, 1. Symphonie (1974) Schnittke, Der Gelbe Klang (1973/74/1983), nach Wassil Kandinskys *Der Gelbe Klang*, „Eine Bühnen-komposition“ (1912), für Mezzosopran, Chor und Orchester (Deutsche Erstaufführung)	→Kap. 3_6: S. 120 →*Mahler* →*Roslawez*
Schönberg, Arnold (1874–1951): 132 🎧	Transkription, Komposition, Audioprojekte	Baustelle „Fragment“: *Jakobsleiter, Moses und Aron* Transkription: *Herzgewächse, Die Glückliche Hand* *Erwartung*, Monodram in einem Aufzug, für Sopran und Orchester, op. 17 (1909), Transkription 2009 Version für 27/38 Instrumentalisten/Innen Holz: 2-2-3-2= 9, Fl 1 (Picc), Fl 2 (Altfl, Picc), Ob 1, Ob 2 (EH), Klar 1 in B (in A, in D), Klar 2 in A (in B), Bassklar in B (Klar in A + B, Kontrabassklar in B), Fg 1 , Fg 2 (Kfg); Blech: 2-2-2= 6, Hr 1 in F, Hr 2 in F, Trp 1 in B, Trp 2 in B, Tenor-Basspos 1, Tenor-Basspos 2 / Kontrabasspos.; Pk-Perc/Tasteninstrumente/ Hfe/= 3, 1 Pk+Perc, 1 Hfe, 1 Celesta/Klavier; Streicher: 9 (21) Minimal: Streichquintett 2-2-2-2-1 (5-Saiter)= 9 Maximal: Streichquintett 6-6-4-3-2 (5-Saiter)= 21	work in progress: 2010–2020 →Kap. 3: ab S. 136

	Zyklus	*Die Jakobsleiter* I Verdi, Requiem II Beethoven, Große Fuge für Streicher Mahler 10. Symphonie, Adagio Webern, Variationen op. 30 Strauss, Vier letzte Lieder III Schubert, 8. Symphonie Verdi, *Traviata* III Berg, *Altenberglieder* op. 4 Schnebel, *Thanatos-Eros* IV Mahler, 3. Symphonie Rihm, *Wölfli-Lieder* V Mahler, 2. Symphonie Messiaen, *Et exspecto* VI Schönberg, *Die Jakobsleiter* Rihm, Wolfgang, *Dies,* Oratorium für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, 2 Sprecher, Kinderchor, Sprechchor, gemischten Chor, große Orgel und Orchester (1986)	Bochum-Düsseldorf 1991/92 →auch unter *Mahler* →auch unter *Mahler* →auch Einzelprojekt „Jakobsleiter“
	Musiktheater	Einzelprojekte Projekt *Jakobsleiter* 1 Schönberg, *Die Jakobsleiter*, Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre, Orchester und Fernorchester (1917–22), Fassung W. Zillig Rihm, Wolfgang, *Dies*, Oratorium für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, 2 Sprecher, Kinderchor, Sprechchor,gemischten Chor, große Orgel und Orchester (1986) Projekt *Jakobsleiter* 2 Schönberg, *Die Jakobsleiter*, Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre, Orchester und Fernorchester (1917–22), Fassung Winfried Zillig Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970), szenische Realisierung	Bochum, 1992 Düsseldorf 1993 Los Angeles 1993 Festival „aufbrechen_ amerika“ →Kap. 4_2A: S. 244, → *Schönberg,* ab S. 136
	Szenisches Konzert	**Einzelprojekte:** Ives, Charles, *The Unanswered Question*, A Cosmic Landscape (1906) Wagner, Richard, *Tristan und Isolde* III (Vorspiel und *Traurige Weise*) Berg, Alban, Altenberglieder (1912) Schönberg, *Erwartung*, Monodram in 1 Akt (1909), szenische Realisierung	Bochum 1990
	Musiktheater „ohne Oper“	Wagner, Richard, *Tannhäuser*, Ouvertüre und Bacchanal Berlioz, Hector, *Lélio oder Die Rückkehr ins Leben* Schönberg, *Pierrot lunaire*, op. 21 (1912) szenische Realisierung	Bochum-Düsseldorf 1991
	Konzert	Schönberg, *Pierrot lunaire*, op. 21 (1912) Béla Bartók, *Herzog Blaubarts Burg*, op. 11 (1911)	Bochum 1990

	Konzert	Beethoven, Ludwig van, 3. Symphonie *Eroica* Schönberg, *Ode an Napoleon*, op 41 (1942) Henze, Hans Werner, *Heliogabalus Imperator* (1971/72, rev. Fassung 1986)	Bochum-Köln 1990/91 Rom 1987
	Konzert	Schönberg, *Genesis*, Prélude op.44 (1945) Haydn, Joseph, *Die Schöpfung* Schönberg, *Ein Überlebender aus Warschau*, op. 46 (1947)	Bochum 1989 *Beethoven*
	Konzert	Schönberg, *Genesis*, Prélude op. 44 (1945) Schönberg, *Der erste Psalm*, op. 50 c (1950) Beethoven, Ludwig van, *Missa solemnis* op. 123 (1819-23)	Nürnberg 1997 →Einzelprojekte *Beethoven*
	Konzert	Hartmann, Karl Amadeus, *Concerto funèbre* (1939) Schönberg, *Der erste Psalm*, op. 50 c (1950) Bach, Johann Sebastian, *Johannespassion*, Eingangschor: "Herr, unser Herrscher!" Hartmann, Karl Amadeus, Gesangsszene *Sodom und Gomorrha* (1963)	Bochum-Köln 1990
	Konzert	Mahler, Gustav, Lieder eines fahrenden Gesellen Bartók, Béla, Herzog Blaubarts Burg, op. 11 (1911) Schönberg, Pelleas und Melisande, op. 5 (1903)	Bochum 1993
	Konzert	Debussy, Claude, Jeux (1912) Ligeti, György, Violinkonzert (1991) Schönberg, Pelleas und Melisande, op. 5 (1903)	Nürnberg 1996
	Konzert	Schubert, Franz, *Der Erlkönig* Feldman Morton, *Voices and Instruments* I (1972) Schönberg, *Gurrelieder* (1900–11)	Bochum 1994
	Konzert	Schönberg, Serenade, op. 24 (1920-23) Mozart, Wolfgang Amadeus, *Gran Partita*	Bochum 1993
	Konzert	Schönberg, Vier Orchesterlieder op. 22 (1913-16) Berg, Alban, Kammerkonzert (1924/25) Mahler, Gustav, 4. Symphonie G-Dur für Sopran und Orchester (1901)	Bochum 1993
	Raum-Konzert	*Passionsskizze*, Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* (1735), Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre, Bearbeitung von EΔ (1988) Schönberg, *Ein Überlebender aus Warschau* für Sprecher, Chor und Orchester, op. 46 Brahms, Johannes, *Schicksalslied* für Chor und Orchester, op. 54 Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970), szenische Realisierung	Bochum, Perugia (San Francesco al Prato) 1990 →*Zimmermann*

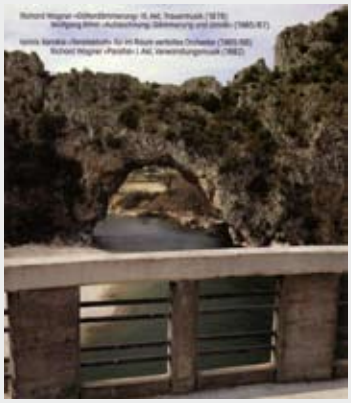
	Konzert	*Diaspora* Wyschnegradsky, Ivan, *La journée de l`existence. Confession de la vie devant la vie* für Sprecher, Chor und großes Orchester (1916–18) Schönberg, *Kol Nidre* für Mezzosopran, Sprecher, Chor und Orchester, op. 39 (1938) Hartmann, Karl Amadeus, Concerto funèbre für Solovioline und Streichorchester (1939)	Bochum 1993 Zyklus „aufbrechen_ amerika“ →Kap. 4_2A: S. 245
	Prometheus 1	Straub, Jean-Marie, *Einleitung zu Arnold Schönbergs „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“*, Film von 1972 Schönberg, Arnold, 5 Orchesterstücke op. 16 für Orchester (1909) Müller, Heiner, *Bildbeschreibung* (1984) Skrjabin, Alexander, *Prométhée* (1911) für Klavier und Orchester dazu Fritsch, Herbert, *Prometheus oder 33.333 Bilder*, Film von 1993 Feldman, Morton, *Coptic light* für großes Orchester (1986)	AudiMax Bochum 1993 →Kap. 4_2B: S. 247 und Opernhaus Nürnberg, 1993
	Prometheus 2	Rihm, Wolfgang, *bidlos/weglos*, *den ortlosen Wanderern L. Nono und A. Tarkowsk*i (1990/91) für 7 Frauenstimmen und drei Orchestergruppen Tallis, Thomas, *Spem In Alium* (1575) für 8 Chöre und Continuo Messiaen, Olivier, *Et exspecto resurrectionem morturorum* für Holz- und Blechbläser und Metallschlaginstrumente (1964) Bruckner, Anton, 9. Symphonie d-Moll (1887/94), 3. Satz, Adagio Schönberg, *Die glückliche Hand* op. 18 (1910-13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester	Jahrhunderthalle Bochum, 1994 →Kap. 4_2B: S. 247
	Prometheus 4	Beckett, Samuel, *Atem*, Theaterszene (1969/70) Schönberg, Arnold, *Die glückliche Hand* op. 18 (1910-13), Drama mit Musik für Bariton, 2 stumme Rollen, Chor und Orchester Beethoven, Ludwig van, *„Ah perfido!“*, Szene und Arie für Sopran und Orchester, op. 65 (1796) Schönberg, Arnold, *Erwartung*, Monodram in einem Aufzug, für Sopran und Orchester, op. 17 (1909) Feldman, Morton, *Neither*, Oper in einem Akt auf einen Text von Samuel Beckett für Sopran und Orchester (1977)	Opernhaus Nürnberg 1995 →Kap. 4_2B: S. 252

Dimitri Schostakowitsch (1905–1975): S. 159		Retrospektive-Perspective SCHOSTAKOWITSCH Die Neuentdeckung hängt direkt mit einer Neubewertung der Musik in ihrem historischen und politischen Kontext zusammen. Dabei umfasst das kompositorische Lebenswerk einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren, vom Anfang der zwanziger Jahre bis 1975. Dies entspricht dem politischen Zeitraum, der von Lenins Tod (1924) über Stalin, Chruschtschow bis hin zu Breschnew (Unterzeichnung der Schlussakte der KSZE in Helsinki, 1975) reichte. Untersucht wird die zentrale Frage nach Veränderungsprozessen im innen und außen eines Menschen, der als Reaktion auf zwanghaft herbeigeführte politische Veränderungen – verbunden mit jeweils radikalem Strukturwandel – persönlich-individuell Konsequenzen gezogen hat – eine Ausdruckswelt zwischen angeblich opportunistischer Außenhülle und emphatisch-kritischen Innenleben?	Kap. 3_8 Zyklus 2006
Schütz, Heinrich (1585–1672)	Zyklus	*aufbrechen amerika*	→Kap. 4_1A: S. 221
Stockhausen, Karlheinz (1928–2007)	Konzert, szenische Konzerte, Musiktheater Stockhausens Einbindung in eine schlüssige Programmdramaturgie gestaltete sich zu Lebzeiten des Komponisten als äußerst schwierig, war allerdings meist sehr „wirkungsvoll“, wenn seine Musik im programmatischen Kontext zu anderen Kompositionen stand.	Stockhausen, *Trans* für Orchester und Tonband (1971) Stockhausen, *Luzifer-Gruß* (*Samstags-Gruß*), „SAMSTAG aus LICHT“ (1984) Stockhausen, *Atmen gibt das Leben*, Choroper (1974/77) Mozart, Wolfgang Amadeus, Requiem Stockhausen, *Jubiläum* für Orchester (1977) Mozart, Wolfgang Amadeus, 38. Symphonie, KV 504 (*Prager*) Xenakis, Iannis, *Terretektorh* für großes Orchester (1966) Wagner, Richard, *Parsifal*, Verwandlungsmusik I (1882) Stockhausen, *Michaels Reise*, 2. Akt aus „DONNERSTAG aus LICHT“ (1978) Berlioz, Hector, *Symphonie fantastique* (1830)	→*Wagner*, Projekt *Götterdämmerung*, Freiburg 1985 Freiburg, Strasbourg 1984 Freiburg 1987

	Raum-Konzert	**Projektschwerpunkt:** Wagner, Richard, *Tristan und Isolde* (1865), I. Akt: Ein Psychogramm für Soli, Chor und 2 Orchester *Innere Handlung*: Orchester I *Äußere Handlung*: Orchester II Stockhausen, *Gruppen* für drei Orchester (1958) 	„Ein Deutscher Traum“ Bochum-Leipzig, 1992 →Kap. 4_3: S. 284
Strauss, Richard (1864–1949)	Konzert	Strauss, Richard, *Also sprach Zarathustra* op. 30, Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche, für großes Orchester (1896) Ruggles, *Sun-treader* (1926–31) für großes Orchester Varèse, Edgar, *Arcana* (1925–27/1960) für großes Orchester	Nürnberg 1996 →*Varèse, Ruggles*
	pmk-medial.com	*4 Lieder zur Unzeit* (Transkription der Vier letzten Lieder) füt hohe Stimme und 17 Instrumentalisten (EK) Zur Instrumentierung/Transkription: Das Streicherensemble (2-2-2-2-1) ist eingesetzt als Referenz an Schönbergs Verklärte Nacht op. 4 (Fassung für Streichsextett 1899, 2. Fassung für Streichorchester 1943), in deren harmonische Welt sie gehören (1899). Harfe/Celesta, Horn und Bassklarinette sollen als Konzession an den Reaktionär Strauss gelten, der die Lieder im wahrsten Sinne des Wortes zur UNZEIT schrieb. Die tiefen Bläser (Altflöte, Englischhorn, Kontrabassklarinette, Wagnertuben in B und F) sowie die wenigen, herausragenden Perkussionsanwendungen mögen als Zeichen des „inneren Nachbebens“ der konkreten historischen Situation von 1948 verstanden sein. Der Gesamtklang ist weniger auf Verschmelzung und Mischfarbentechnik angelegt, vielmehr auf Spaltklang und schärferer Trennung von Bläsern und Streichern.	Berlin, 2020
Taira, Yoshihisa (1937–2005)		Taira, *Polyèdre* für Orchester (1987)	→Babylon. Soundscapes 2: Raum-Konzert Weltmusiktage Ruhrgebiet, Jahrhunderthalle Bochum

Varèse, Edgard (1883–1965)	Das Werk von Edgard Varèse lässt sich, obwohl es nahezu das gesamte Jahrhundert abdeckt, kaum in die gängige Chronologie der Neuen Musik einordnen. Sein ganz neuartiges Klang- und Raumverständnis, seine Vorstellungen von Musik als Entfaltung räumlicher und begreifbarer Klang-Gegenstände, seine Ideen von der „Befreiung des Klanges“ sind erst seit den 60er Jahren ansatzweise eingeholt worden.	**Projekt Varèse** Klang-Landschaften – Klang-Felder – Klang-Räume *Un grand somneil noir* (1906) für Sopran und Klavier *Tuning Up* für Orchester *Hyperprism* (1922) für Instrumente und Schlagzeug *Octandre* (1923) für 8 Instrumente *Intégrales* (1925) für kleines Orchester und Schlagzeug *Arcana* (1925–27/1960) für großes Orchester *Amériques* (1927) für großes Orchester *Ionisation* (1931) für großes Schlagzeugensemble *Ecuatorial* (1934/1961) für Chorbässe und Orchester *Density 21.5* (1936/1946) für Soloflöte *Poème électronique* (1957/58) für Tonband-Endlosband: in einem leeren Innenraum mit den originalen Dias von Le Corbusier von der Expo 1958 in Brüssel *Étude pour Espace* (1958–61) für gemischten Chor *Nocturnal* for soprano, male chorus and orchestra, text adapted from *The House of Incest* by Anaïs Nin (1961) *Déserts* (1950/1961) für Blechbläser, Schlagzeug, Klavier und Tonband-Interpolationen	Zyklus: Edgard Varèse Das Werk: Klangfelder Procession 4. September 1999 Kokerei Essen-Zollverein und Landchaftspark Duisburg Nord 14.30–24.00 Uhr im Rahmen des Festivals „Jenseits des Klanges“ →Kap. 4_2C: S. 263
	Raum-Konzert	**Einzelprojekte:** Wagner, Richard, *Siegfried-Idyll* (1870) Webern, Anton, Sechs Stücke für großes Orchester (1909) op. 6 Bruckner, Anton, 6. Symphonie A-Dur (1874) Varèse, *Déserts* für Bläser, Schlagzeug und drei Tonband-interpolationen mit „son organisé“ (1950-54)	→auch Zyklus: Bruckner_Klang-Bau, Bochum 1992
	Konzert	Beethoven, Ludwig van, 6. Symphonie *Pastorale* Varèse, *Ionisation* (1931) Mahler, *Das Lied von der Erde* (1911)	→auch Einzelp-rojekte: Mahler, Bochum 1990/91
	Konzert	Strauss, Richard, *Also sprach Zarathustra,* op. 30, Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche, für großes Orchester (1896) Ruggles, Carl, *Sun-treader* (1926–31) für großes Orchester Varèse, *Arcana* (1925-27/1960) für großes Orchester	Nürnberg 1996

	Prometheus 5	Schütz, Heinrich, *Fili mi Absalon*, SWV 269, Lateinisches Konzert für Solobass, vier Posaunen und B. c., aus *Symphoniae Sacrae* I (1629) Varèse, Edgard, *Ecuatorial* für Solobass, Chorbässe und Orchester nach dem heiligen Buch der Maya Quiché, dem „Popol-Vuh“ (1934/61) Berlioz, Hector, *Herminie*, Scène lyrique für Sopran und Orchester nach Pierre-Ange Vieillard (1928) Rihm, *Frau/Stimme* für Sopran und Orchester mit Sopran nach „Der Auftrag“. *Erinnerungen an eine Revolution* von Heiner Müller (1989) Schütz, Heinrich ***„Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret“***, SWV 396, für Alt, fünf Posaunen und Kontrabass, aus *Geistliche Chormusik* (1648) – eingerichtet für zwei Sopran- und zwei Altstimmen von EK Rihm, *Raumauge*, Schlussmonolog des *Prometheus* aus Aischylos` *Prometheus gefesselt*, übertragen von Peter Handke, für Soli, Chor und Schlagzeug (1994) – eingerichtet für Tenor, Bariton und Chor (EK) Varèse, Edgard, *Ionisation* für Schlagzeugensemble (1931) Tallis, Thomas, *Spem In Alium* (um 1575), Transkription für 8 fünfstimmige Stimmgruppen, 8 fünfstimmige Instrumentalgruppen und Basso continuo von EK (1996)	Opernhaus Nürnberg, 1997 →Kap. 4_2B: S. 254
Verdi, Giuseppe (1813–1900)	Raum-Konzert	Giuseppe Verdi, *Ave Maria* aus Quattro Pezzi Sacri, für 4-stimmigen gemischten Chor a cappella (1889)	Babylon. Soundscapes 1: Raum-Konzert Weltmusiktage Ruhrgebiet, 24. 06. 1995, Grugahalle Essen →Kap. 4_7C: S. 314

Wagner, Richard (1813–1883): S. 165	Vom Konzert zum Musiktheater	Zyklen: Modell A: Wagner und … 123 1 Klang 2 Raum 3 Programm 	(Bochum, Köln, Wien 1989) →Xenakis →Rihm
	Konzept für ein raum-szenisches Konzert	Modell B: *Rheingold* und *Das Schweigen der Sirenen* in: *Der Raum Bayreuth - Ein Auftrag aus der Zukunft*, herausg. von Wolfgang Storch	publiziert in: edition suhrkamp 2256, Frankfurt 2002
	Musiktheatra-lische Reise Internetprojekt→	Modell C: Modell „Reise zu Wagner“ *Eine Wallfahrt zu ..* Modell D: *Parsifal-Entfernung Sakrileg Kundry* www.musikakzente.de	→3_ 9C: S. 194 Berlin 2005 Internet 2005: →5_ 1A: S. 322 Intermedium
	Zum 200. Geb. Richard Wagners „Wagner Multime-dia“, Projekt für Festspielhaus NN	*Hypermedium Wagner 2013* Teil 1: *Wagner mobil→Reise zu Wagner* Eine Reise in theatralische Hörräume Wagners in und rund um NN Teil 2: *Wagner medial* *Hypermedium RING* als Intermediales Musiktheater im Festspielhaus NN Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold* Teil 3: *Wagner politisch* *Dämmerung…* Politisch-musikdramatische Aktion in 4 Teilen: Wagner_Verdi_Zimmermann	Projekt 2013 →4_ 2D Gesamt-thematischer Ansatz: S. 278
	Transkription „Wagner“	Wagner, ***„Liebestod“*** aus *Tristan und Isolde* III. Transkription für Sopran und Kammeror-chester, Bes.: Fl, Ob(Eh), Cl(Bcl), Fg, Hr, Harm, Klav, Hfe, Pk, Streichquintett	2003 by musikakzente21
	Transkription „Wagner“	Wagner, *Lohengrin* (1848, UA: 1850), Vorspiel, Fassung 1: für Streichquartett solo; Fassung 2: für 4 Klanggruppen im Raum I = Streichquartett 1+ Kb, II = Streichquartett 2, III = Hornquartett und IV = Pk/Beck	2009 by musikakzente21

	Transkription „Wagner“	*PARSIFAL ENTFERNUNG. Sakrileg Kundry* nach Richard Wagners Parsifal von Eberhard Kloke (1882/2005) Montage aus Wagners *PARSIFAL* (Kundry-Passagen) und Musik-, Sprach- und Bild- *Répliques* für 1 Sopran, Schauspieler, Streichquartett, Klavier, Video und Tonband Kundry: Sopran/ Stimme und Parsifal I, Parsifal II, Parsifal III: Schauspieler Transkription ***Das Rheingold*** (2011)	2008 by Universal Edition, Wien →Kap. 5: S. 323 →Kap. 3: S. 210
	Raum-Konzert	Ives, Charles, *The Unanswered Question, A Cosmic Landscape* (1906) Wagner, Richard, *Lohengrin*-Vorspiel (1848) Zimmermann, *Antiphonen* für Viola und 25 Instrumente (1961) Berlioz, Hector, *Harold en Italie* per viola concertante e orchestra (1834)	Perugia 1990 „Il Tempo Lo Spazio La Musica“ →*Zimmermann*
	Raum-Konzert	Wagner, *Parsifal*, Vorspiel Zimmermann, Bernd Alois, *Dialoge* für 2 Klaviere und Orchester Xenakis, Iannis, *Terretektorh* (1966) Wagner, *Parsifal*, Verwandlungsmusik I	Bochum, Perugia 1990 „Il Tempo Lo Spazio La Musica“, →*Zimmermann*
	Konzert	Liszt, *Les Préludes*, Sinf. Dichtung Nr. 3 (1854) Eisler, Hanns, *Winterschlacht*-Suite (Winterschlacht um Moskau 1941) Dessau, Paul, *In Memoriam Bertold Brecht* (1956/57) Wagner Richard, *Rienzi* Ouv. (1837–40)	„Ein Deutscher Traum“ Bochum 1991
	Raum-Konzert	**Projektschwerpunkt „Raum“** Wagner, *Tristan und Isolde* (1865), I. Akt: Ein Psychogramm für Soli, Chor und 2 Orchester Innere Handlung: Orchester I Äußere Handlung: Orchester II Stockhausen, Karlheinz, *Gruppen* für drei Orchester (1958)	„Ein Deutscher Traum“ Bochum-Leipzig, 1992 →Kap. 4_3: S. 284 Jahrhunderthalle, Messehalle
	Raum-Konzert	Wagner, Richard, *Siegfried-Idyll* (1870) Webern, Anton, Sechs Stücke für großes Orchester (1909) op. 6 Bruckner, Anton, Symphonie Nr. 6 (1874) Varèse, Edgard, *Déserts* für Bläser, Schlagzeug und drei Tonband-interpolationen mit „son organisé“ (1950–54)	→auch Zyklus: Bruckner_ KlangBau, Bochum 1992
	DIE ENDEN DER WELT Ankommen Reise aufbrechen_ amerika	Dritter Tag: ANKOMMEN Heinrich Schütz, „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“, Konzert aus *Symphoniae sacrae* III, SWV 415 (1650) Heinrich Schütz, „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?“, SWV 40 (1619) Alexander Mosolov, *Die Eisengießerei*, Maschinenmusik, op. 1 (1926) HEINER MÜLLER: *HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA*, aus *Zement* (1972) Richard Wagner, *Siegfried* III, 3: „Erweckung, Weltbegrüßung“ (1869–1871) George Crumb, *A Haunted Landscape* für Orchester (1984)	12. 07. 1992, Bochum, Jahrhunderthalle

	Konzert	Scelsi, Giacinto, *KonxOmPax* für Chor und Orchester (1976) Wagner, Richard, *Götterdämmerung*: Vorspiel und Nornenszene (1876) Hosokawa, Toshio, *Super Flumina Babylonis*, für Sopran, Alt, Kammerorchester und Streicher (1995) Bruckner, Anton, Symphonie Nr. 9 d-Moll (1887/96)	Nürnberg 1998 →*Bruckner*
	Musiktheatralisches Projekt im Kirchenraum: Musiktheater „ohne Oper“	Poulenc, Francis, Prélude IV und Salve regina, *Dialogues des Carmélites* (1947) Wagner, Richard, Verwandlungsmusik *Parsifal* I (1882) Mahler, Gustav, *Totenfeier*, Symph. Dichtung (1888/94) Debussy, Claude, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Mysterium in 5 Akten von Gabriele d'Annunzio (1911) *Le Martyr*: Ritual, Verwandlung, Zeremonie-Totenfeier, Mysterium	Nürnberg, St. Sebaldus Kirche 1998 →Kap. 4_4A: S. 293
	Zyklus zwischen Theater, Konzert, szenischem Raumkonzert und multimedialen Ansätzen Wagners Kunstwerk der Zukunft wurde hier für ein Modell genutzt, mediale Ansätze und Bezugsstruk turen in unterschiedlichen Räumen und den verschiedensten Programmansätzen für das Musiktheater nutzbar zu machen.	**Projekt Götterdämmerung: Maßstab und Gemessenes** 1**. Konzert: Mythos→Opernhaus** Wagner: *Götterdämmerung*, Vorspiel: Nornenszene Höller, York, *Mythos* – Klanggedicht für 13 Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge, 1979/80 Wagner, *Götterdämmerung* 1. Akt **2. Konzert: Raum→Stadthalle** Stockhausen, Karlheinz, *Luzifer-Gruß* (*Samstags-Gruß*), 1984 Ives, Charles, *The Unanswered Question*, 1908 Gabrieli, Giovanni, *In Ecclesiis* für Soli, Chor und Orchester – aus *Sacrae Symphoniae* 1615 Mussorgskij, Modest (Ravel, Maurice, *Catacombae, Sepulchrum Romanum, Cum mortuis in lingua morta* (aus: *Bilder einer Ausstellung*, 1874/1922) Brahms, Johannes, *Schicksalslied* für Chor und Orchester op. 54, 1871 Müller-Siemens, Detlev, *Arioso* für Sopran, Tenor, Solohorn, 4 Chorgruppen und Orchester nach einem Textfragment von Franz Kafka (UA einer Auftragskomposition), 1986 Wagner, *Götterdämmerung* 2. Akt **3. Konzert: Material I→Konzertsaal (Opernhaus)** Bruckner, Anton, Symphonie Nr. 8 (Fassung 1890) Wagner, *Das Rheingold*, Vorspiel Messiaen, Olivier, *Turangalila*-Symphonie, Stück IX, 1946-48 Huber, Klaus, Drei kleine Stücke für Orchester (*Protuberanzen*), 1986, UA Ligeti, György, *Clocks and Clouds* für 12-stimmigen Frauenchor und Orchester, 1972/73	GD-Projekt Freiburg, Saison 1986/87

		4. Konzert: Material II→Konzertsaal (Opernhaus) Abschnitt 1: Wagner, *Das Rheingold*, Vorspiel Messiaen, Olivier, *Turangalila*-Symphonie, Stück IX, 1946-48 Abschnitt 2: Wagner, *Siegfried* (Brünnhildenfelsen) Huber, Klaus, Drei kleine Stücke für Orchester (*Protuberanzen*), 1986 *Ende des Marktes, Implosion, Stäubchen von Licht*: Einzel- und Simultanfassung Abschnitt 3: Wagner, *Götterdämmerung*, Vorspiel I und Götterdämmerung Bruchstück 1: Hagens „Wachtgesang“	
		Ligeti, György, *Clocks and Clouds* für 12-stimmigen Frauenchor und Orchester, 1972/73 Wagner, Götterdämmerung, Vorspiel II, 2 und *Götterdämmerung* Bruchstück 2: „Siegfrieds Tod“ Rihm, Wolfgang, Aufzeichnung: *Dämmerung und Umriss* (1985/86) **5. Konzert: Götterdämmerung konzertant →Opernhaus** **6. Konzert: Vision →Opernhaus** Huber, Klaus, *SPES CONTRA SPEM*, für Singstimmen, Sprecher und Orchester, UA einer Auftragskomposition Wagner, *Götterdämmerung* III. Akt Stockhausen, Karlheinz, *Trans* für Orchester und Tonband, 1971	
Webern, Anton (1883–1945)		siehe auch unter Schönberg: **Einzelprojekte**	→*Feldman* →*Mahler*
Weill, Kurt- Brecht, Bertold		Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny, Oper in drei Akten: Transkription für Schauspieler/Innen und Kammerorchester (EK), Neufassung	Düsseldorf 1976, Berlin 2020
Wyschnegradsky, Ivan (1893–1979)		Wyschnegradsky, Ivan, *La journée de l`existence. Confession de la vie devant la vie* für Sprecher, Chor und großes Orchester (1916-18) Schönberg *Kol Nidre* für Sprecher, Chor und Orchester, op. 39 (1938) Hartmann, Karl Amadeus, *Concerto funèbre* für Solovioline und Streichorchester (1939)	Bochum 1993 Zyklus „aufbrechen_amerika“ →Kap. 4_2A: S. 245

Xenakis, Iannis, (1922–2001)	Musik_Struktur_ Raum-Konzert Die Klang- und Raumkon-zeption Xenakischer Orchester-stücke bilden den Grund-stein einiger spek-takulärerRaum-Konzerte	Zyklus Bruckner_KlangBau 1-5 Iannis Xenakis, *Metastasis* für 61 Instrumente (1953/54) Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 6 (1891) Pierre Boulez, *Notations* I-IV für Orchester (1980) Giovanni Gabrieli, *Sonaten und Canzonen* für Blechbläser Iannis Xenakis, *Le Polytope de Montréal* für 4 separate Orchestergruppen (1967) Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 3 (1877) Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* für drei Orchester (1955/1957)	→Kap. 4_6: S. 306
	Raum-Konzert	Richard Wagner, *Götterdämmerung* III, Trauermusik, „Siegfrieds Tod“ (1876) Wolfgang Rihm, *Dämmerung und Umriss* für großes Orchester (1985/87) Iannis Xenakis, *Terretektorh* für großes, im Raum verteiltes Orchester(1966) Richard Wagner, *Parsifal* I, Verwandlungsmusik (1882)	→Wagner →Rihm →Kap. 3_9A: S. 174
Zimmermann, Bernd Alois (1918–1970): S. 203	1. Raum-Konzert	**4 Projekte Perugia 1990 „Il Tempo Lo Spazio La Musica“** (4.= Beethoven, Missa solemnis in: Basilica di San Pietro) Ives, Charles, *The Unanswered Question, A Cosmic Landscape* (1906) Wagner, Richard, *Lohengrin*-Vorspiel (1848) Zimmermann, *Antiphonen* für Viola und 25 Instrumente (1961) Berlioz, Hector, *Harold en Italie* per viola concertante e orchestra (1834)	Bochum Perugia_ „Il Tempo Lo Spazio La Musica“ (Teatro Comunale Monacchi) 1990
	2. Szenisches Konzert	*Passionsskizze*, Transkription aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* (1735) Montage Evangelisationstext: Evangelist, Soli und Turba-Chöre, Bearbeitung von Eberhard Kloke (1988) Schönberg, *Ein Überlebender aus Warschau* für Sprecher, Chor und Orchester, op. 46 Brahms, Johannes, *Schicksalslied* für Chor und Orchester, op. 4 Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970), szenische Realisierung	Bochum, Perugia_„Il Tempo Lo Spazio La Musica“ (San Francesco al Prato) 1990
	3. Raum-Konzert	Wagner, *Parsifal*, Vorspiel Zimmermann, Bernd Alois, *Dialoge* für 2 Klaviere und Orchester (1960) Xenakis, Iannis, *Terretektorh* (1966) Wagner, *Parsifal,* Verwandlungsmusik I	Bochum, Perugia_„Il Tempo Lo Spazio La Musica“ (Abazia di San Pietro) 1990, siehe auch Wagner und … 2: S. 174, 181

	Konzert	**Einzelprojekte** Berg, Alban, *Wozzeck*-Bruchstücke (1923) Beethoven, 9. Sinfonie, 1+2 Beethoven, 9. Sinfonie, 3+4 Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970)	Bochum-Weimar-Leipzig 1990/91 →Einzelprojekte Beethoven
	Musiktheater	Schönberg, Die Jakobsleiter (1917-22) Zimmermann, Bernd Alois, *Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich..“* (1970), szenische Realisierung	Düsseldorf 1993 Los Angeles 1993 →Einzelprojekte Schönberg Festival →*aufbrechen_amerika* →Kap. 4_2A: S. 244, *Schönberg* S. 136ff
	Konzert	Wagner, Richard, *Lohengrin*-Vorspiel (1848) Zimmermann, *Photoptosis*, Prélude für großes Orchester (1968) Mahler Gustav, Sinfonie Nr. 5 (1901/02)	→*Einzelprojekte* →*Mahler*
	Konzert	Ives, Charles, *The Unanswered Question, A Cosmic Landscape* (1906) Schütz, Heinrich, „Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret“ Zimmermann, *Stille und Umkehr* (1970) Mahler, Gustav, Sinfonie Nr. 3 (1893-96, UA 1903)	→Einzelprojekte Mahler
	Konzert	Zimmermann, *Rheinische Kirmestänze* für 13 Bläser (1950) Hindemith, Paul, *Schwanendreher*, Konzert nach Volksliedern für Viola und Kammerorchester (1935) Zimmermann, *Musique pour les soupers du Roi Ubu* für Sprecher, Jazz-Combo und Orchester (1966) Mahler, Gustav, Sinfonie Nr.1 *Der Titan* (1884-88)	Essen 1983
Zimmermann, Walter (*1949)			*Babylon*. Soundscapes 2: Raum-Konzert Weltmusiktage Ruhrgebiet, 30. 06. 1995, Jahrhunderthalle Bochum →Kap. 4_7C: S. 317

B
Musikkonzept
Programmstruktur, Veranstaltungsmodul
Recherche, Transkription, Komposition
Dokumentation
Internet

Programmstruktur **Ansatz** **Anlass**	**Programm** **Zyklus** **Einzelprojekte** **Links**	**Aufführung** **Jahr** **Verweis** **Hauptkapitel**
	Projekte, Zyklen, Jahresschwerpunkte, Festivals (Auswahl 1983 – 2009) siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Eberhard_Kloke	
Festival	Wiblinger Festspiele, Barock und Zeitgenössisches	Ulm, 1983
Jahresschwerpunkt	*Götterdämmerung* *Maszstab und Gemessenes*	Freiburg, 1986/87 →*Wagner*
Jahresschwerpunkt	*Wagner und … 123*	Bochum, Düsseldorf, Köln, Wien (Festwochen), 1988/89 →*Wagner* →Kap. 3_ 9A: S. 174
Zyklus	Karl Amadeus Hartmann-Zyklus	→*Hartmann* NRW 1989/90 →Kap. 3_5: S. 101
Festival	*Il Tempo La Musica Lo Spazio*	→*Zimmermann* Perugia, 1990
Jahresschwerpunkt	*Ein Deutscher Traum* Traumata Deutscher Musikgeschichte im programmatischen Fokus	Bochum, Weimar, Leipzig, 1990/91 →*Wagner*
Jahresschwerpunkt	*JakobsLeiter*	Bochum, Düsseldorf, Los Angeles, 1991/92 →*Schönberg*
Zyklus	*Bruckner Klang Bau*	→*Bruckner* Bochum 1992/93 →Kap. 4_6: S. 302
Festival	*aufbrechen amerika* (1492–1992)	NRW, Polen, USA, 1992/93 →Kap. 4_1A: S. 220ff →Kap. 4_2A: S. 242ff
Zyklus	*Voices and Instruments*	Bochum 1994
Festival	Weltmusiktage *Babylon Soundscapes I+II*	NRW, 1995 →Kap. 4_7C: S. 314

Jahresschwerpunkte	*PROMETHEUS I-VI*	NRW, Bayern, 1994-1997 →Kap. 4_2B: S. 246
Festival	*Jenseits des Klanges*	Hamm, Bochum, Essen, Duisburg, 1999 →Kap. 4_2C: S. 257
Festival	*In den Stunden des Neumondes*	EXPO 2000 Sachsen-Anhalt →Kap. 4_7B: S. 310
Festival	*Spectacle Der Gelbe Raum →In den Stunden des Neumondes*	Weltmusiktage Luxembourg 2000 →Kap. 4_7B: S. 312
Jahresschwerpunkte	*Ein Treffen in Telgte…Die Reise* *Das Urteil* *Das Treffen in…Cadolzburg* Transkriptionen: →Wagner, →Mahler, →Berg	→Kap. 4_1B: S. 225 Regionale NRW, 2003 →Kap. 4_4C: S. 296 →Kap. 4_4C: S. 294 raum-szenische Musikprojekte in Berlin und Cadolzburg, 2004
Transkription	Berg, Alban (1885–1935) *Wozzeck*, szenische Uraufführung der Transkription von Eberhard Kloke http://www.musikakzente.de/index.html?laboratorium/bearbeiten01.html *Zukunftsmusik Beethoven* I+II	Regionale, NRW 2004 →*Berg* Regionale, NRW 2004 →*Beethoven*
Zyklus	Karl Amadeus Hartmanns *Widerständige Aktualität* Hartmann, Karl Amadeus (1905-1963)	Kap. 3_5: S. 101 2005 →*Hartmann*
Zyklus	*FELDMAN inter…* Konzeption und Programmansätze http://www.musikakzente.de/index.html?projekte/feldman/feldman01.html	Berlin 2005 → *Feldman*
Internetproduktion Zyklus: „Reise“	Produktion von *PARSIFAL Entfernung. SAKRILEG Kundry* http://www.medienwerkstatt006.at/orfeus07/index.html *„ORTE erinnern“* – eine Fahrt auf den Spuren des NS-Terrors in Berlin/Wien http://www.medienwerkstatt006.at/orfeus/orf_d3b1.html	Berlin 2005 → *Wagner* → 5_1: S. 323 Intermedium Berlin 2005/06 →Kap. 4_1C: S. 234

Zyklus	Schostakowitsch (1906–1975): *Retrospektive – Perspective*	2006→ *Schostakowitsch*
Transkription-Neufassung	*Der Wein,* Konzertarie für Sopran/Tenor und Orchester von Alban Berg (1929) nach Texten von Charles Baudelaire	→*Berg* 2007
	Lulu, Neufassung des III. Aktes der unvollendeten Oper Lulu für Soli und großes Orchester, UA der Neufassung: Okt 2010, Nationaloper Oslo in Koop. mit der Königliche Oper Kopenhagen	→*Berg* 2007–2009
	Gesamtbearbeitung der Oper (I, II, III) für Soli (11) und Kammerorchester *Lulu_Bruchstücke123*, Transkription nach Alban Bergs Lulu (1935), neu ausgewählt und bearbeitet für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Kammerorchester http://www.universaledition.com/truman/en_templates/paste.php3?template=werkinfo&werk=12952&komp_uid=51	→*Berg* 2007–2009 →*Berg* 2007–2009
	Transkriptionen: Schönberg: Erwartung, Glückliche Hand; Bartók: Blaubart; Weill: Mahagonny; Mahler, Strauss: Orchesterlieder; Wagner: Das Rheingold	→*Schönberg, Bartók, Weill, Mahler, Strauss, Wagner* 2009–2011
Internetdokumentation	Intermedium Orfeus 07 http://www.orfeus123.com/	→5_ 2A: S. 348 Intermedium Berlin–Wien 2006/2007
	Die andere Seite09	→5_ 2B: S. 368 Intermedium Berlin–Wien 2008
Internet-Audiolabel	ab 30. Juli 2008: Audiolabel **samplosition-audio21**: Projekte 1–44) ab Januar – Juli 09 **vexamplosition** als Erweiterungsprojekt von **samplosition-audio21**: Projekte 1–18 http://www.samplosition.com/	Berlin 2008/09
	www.pmk-medial.com, Internetseite zum Buch: *Wieviel Programm braucht Musik?*	Berlin 2010

Komposition an der Schnittstelle von Transkription+ Audio-Kreation	Transkription/Audiokreation nach Alban Berg AB_ek_Postkarte 1-5, 2008 Material: Peter Altenberg-Alban Berg, Altenberglieder op 4 (1912) Material: environment Material: Audio-analog, Audio-gesampelt Freie Transkription/Komposition www.samplosition.com	2009 →Kap. 3_3: S. 84
	Audiovisuelles Projekt Türhüter-Episoden, *Vor dem Gesetz* (nach Franz Kafka)	→www.samplosition.com (→vexamplosition, mediathek) oder www.pmk-medial.com
	Mahler zwischen digitaler Audiokreation (1) und notierter Transkription (2) 1 Gustav Mahler, *7 frühe Lieder* als digitale Audiokreation 2 Gustav Mahler, *7 frühe Lieder* (Wunderhorn I, 1–7: im Brennpunkt von Mahlers *Wunderhorn*-Thematik → eine Vor- und Rückschau) in der Transkription (A) für Sopran, kleines Orchester und Klangband ad lib., in der Transkription (B) für Sopran, 4 Instrumentengruppen (4 Spieler/Innen) und Klangband	→Kap. 3_6: S. 127 www.pmk-medial.com

Nachbemerkung:
Nach nunmehr bald 40-jähriger Berufstätigkeit in Sachen Musik – seit etwa 10 Jahren als freier Dirigent, Projektemacher und Komponist – , schien es mir angeraten, eine Art programmatische Zwischenbilanz zu ziehen – und dies gerade mit bewusster Ausrichtung auf zukünftiges Projektieren und programmatisches Arbeiten im Sinne von kritischem „work in progress“. Der Titel des Buches versteht sich in Anlehnung an die markante Publikationsreihe „Musikkonzepte“, deren Inhalte den Kontext der hier dargelegten programmatischen Praxis mit prägte. Ausdrücklich seien folgende Mitarbeiter/Innen in wichtigen künstlerischen Phasen namentlich hervorgehoben:

Johannes Blum (1998–2000), Dramaturg
Johannes Bultmann (1992–1995, 2009/10), Geschäftsführung und Marketing
Christine Ciesinski (1987–1995), Sopranistin
Christiane Edinger (1985-2010), Violinsolistin
Franck Evin (1990–2007), Light-Designer
Axel Emmerling (1993-1998), Disposition und Organisation Orchester
Wolf-Dieter Gericke (1989–1998), Fotograf
Ulrich Görg (1988–1998), Produktionsleitung und Organisation
Dominik Kloke (2006–2010), Assistenz Medien
Jörg Krämer (1993-1998, 2003) Flötist und Orchestervorstandssprecher
Peter Liedtke, Fotograf (1998/99)
Thomas Mayer (2003–2007), Assistenz Produktion und Organisation
Marcel Meier (1980–1991), Assistent und musikalischer Mitarbeiter
Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (1988–89, 1992/93, 1995/96, 2009), Publikationen
Georg Achim Mies, Dramaturg (1981-1994)
Ingrid Misterek-Plagge (1999–2000), Marketing und Öffentlichkeitsarbeit
Didier von Orlowsky (1983–1999), Regisseur
Deborah Polaski (1980–1991), Sopranistin
Anna Prohaska (1999–2010), Sopranistin
Annette Robbert (1996–2010), Sopranistin/Schauspielerin
rosalie (1983–1997), Installation
Christian Saalfrank (1999–2006), Geschäftsführung, Organisation, Produktionsleitung
Richard Salter (1978–2004), Sängerdarsteller
Werner Schroeter (1988–2009), Regisseur Theater/Film
Nicola Thomas (2003–2004), Schauspielerin
Tore Vagn Lid (2007–2010), Regisseur
Markus Wintersberger (2003–2010), Medienkünstler
Lothar Zimmer, Fotografie (1990-2010)

Support Audio (Logic): Bernd Gössling (2006-2010)
Support Notation (Finale): Markus Bongartz (2009-2010)

Mehrjährige, auch persönliche Zusammenarbeit mit folgenden Komponisten:

Moritz Eggert

Klaus Huber

Mauricio Kagel

Bruno Liberda

György Ligeti

Detlev Müller-Siemens

Luigi Nono

Aribert Reimann

Wolfgang Rihm

Dieter Schnebel

Gerhard Stäbler

Karlheinz Stockhausen

Isang Yun

Walter Zimmermann

Bildnachweise: Fotos, Bildcollagen, Skizzen, Partiturausschnitte

Peter Bialobrzski	S. 393
Klaus Fröhlich	S. 289 (u)
Wolf-Dieter Gericke	S. 175, 247, 249, 253, 255, 285, 289 (o), 291, 308, 312-313, 316, 319, 407, 428, 431
Dominik Kloke	S. 342–343, 346 (Collage), 377, 382 (Collage), 385
Eberhard Kloke	S. 193, 238–241, 315, 319, 350, 352
Peter Liedtke	S. 258–265
Robert Söllner	S. 157, 292, 293
Markus Wintersberger	S. 48, 98 (Collage), 136 (Collage), 193, 236–240, 326, 333, 382
Lothar Zimmer	S. 226, 229, 232, 293 (o), 295, 298, 300, 302-303
Alexander Zuber	S. 90–94, 179 (Collage), 417

Der Abdruck der Partiturausschnitte zu Schönberg auf den Seiten 140-141, 147 und 155 erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch den Verlag Univeral Edition in Wien, Stichbild und Partiturausschnitt zu Zimmermanns *Ekklesiastischer Aktion* auf den Seiten 148 und 149 erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch den Schott-Verlag in Mainz.

Arnold Schönberg, *Herzgewächse* für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe op. 20 © Copyright 1925 by Universal Edition A.G., Wien/UE 7927. Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter* © Copyright 1974 by Belmont Music Publishers.

Die Bilder zu Schönberg auf den Seiten 146 und 155 wurden freundlicherweise vom Arnold Schönberg Center Wien zur Verfügung gestellt.

Bei einigen wenigen Fotos konnte der Urheber nicht mehr festgestellt werden; wir danken unbekannterweise.
Alle Bilder und Grafiken sind in schwarz-weiß gedruckt, sie sind jedoch zusätzlich als Galerie unter www.pmk-medial in Farbe und hoher Auflösung vorhanden.

Weitere Audiobeispiele und Verweise finden sich unter:
www.musikakzente.de
www.samplosition.com

Redaktioneller Stand: August 2010