HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG

Schriften_multimedial | 1

Martina Sichardt | Gesine Schröder | Constanze Rora [Hrsg.]

# Stimmkunst im 21. Jahrhundert

Multimediale Beiträge des Symposiums am Zentrum für Gegenwartsmusik der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, 21.–22.11.2020

GEORG OLMS VERLAG

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Schriften_multimedial

Herausgegeben im Auftrag der Hochschule für Musik
und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig

Wissenschaftlicher Beirat
Barbara Büscher | Jens-Dag Kemser | Anja Klöck
Constanze Rora | Martina Sichardt

Band 1

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Martina Sichardt | Gesine Schröder | Constanze Rora [Hrsg.]

# Stimmkunst im 21. Jahrhundert

Multimediale Beiträge des Symposiums am Zentrum für Gegenwartsmusik der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, 21.–22.11.2020

GEORG OLMS VERLAG

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Herausgeberinnen haben sich nach bestem Wissen und Gewissen bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Medieninhalte zu ermitteln. Sollten dennoch berechtigte und noch nicht abgegoltene Ansprüche aus Urheber- oder Persönlichkeitsrechten an den Medieninhalten des vorliegenden Bandes bestehen, werden die Rechteinhaber freundlichst gebeten, sich mit den Herausgeberinnen in Verbindung zu setzen.

Der vorliegende Band ist multimedial bei musiconn.publish vollständig online verfügbar unter:

**Die Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2023

© Die Autor:innen

Publiziert von
Georg Olms Verlag – ein Verlag in der
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.olms.de

Satz: Textbüro Vorderobermeier, München

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-487-16684-1
ISBN (ePDF): 978-3-487-42445-3

DOI: https://doi.org/10.25366/2023.152

Onlineversion
Nomos eLibrary

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

# Inhalt

Vorwort 7

1 Stimme und Person in der Philosophischen Anthropologie. Eine systematische Skizze
Thomas Dworschak (Video, 41 Min.)

2 Gesangstechniken in der zeitgenössischen Vokalmusik. Pädagogische Herausforderung und musikermedizinisches Forschungsobjekt
Lisa Fornhammar, Michael Fuchs, Johan Sundberg und Lennart Heinrich Pieper 13

3 Sologesang des 20. und 21. Jahrhunderts. Wege zur Interpretation und gesangsdidaktische Erfahrungen
Angelika Luz (Video, 41 Min.)

4 „The Alienation of the Singer from Her Gattungswesen". Andreas Eduardo Franks *Restore Factory Defaults* (2017) als Echoraum zu *La fabbrica illuminata* (1964) von Luigi Nono
Anne-May Krüger und Andreas Eduardo Frank 33

5 Stimme im 21. Jahrhundert. Medizinische, ästhetische und pädagogische Fragen. Gespräch mit Lisa Fornhammar, Prof. Dr. med. Michael Fuchs, Dr. des. Anne-May Krüger, Prof. Angelika Luz, Dr. Lennart H. Pieper, Prof. Caroline Stein und Prof. Dr. Johan Sundberg

Fragen aus dem Publikum: Prof. Ilse-Christine Otto, Prof. Dr. Martina Sichardt, Prof. Dr. Fabien Lévy, Katrin Bräunlich

Moderation: Prof. Dr. Gesine Schröder (Audio, 32 Min.)

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7 Die Schönheit des Dazwischen in Vokalmusik.
Wie zeitgenössische Komponisten aus China und anderen Ländern sich von lokalen Dialekten anregen lassen
Shen Ye 109

8 Den eigenen kulturellen Hintergrund überdenken.
Ein Weg zu neuer Stimmkunst
Rino Murakami 125

9 Die eigene Stimme finden.
Essay über einen ästhetisch-pädagogischen Gemeinplatz
Thomas Dworschak 137

Kurzbiografien 155

Bildnachweis 161

Verzeichnis der eingebundenen AV-Medien (mit QR-Codes) 163



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

# Vorwort

Der Band *Stimmkunst im 21. Jahrhundert* versammelt die Beiträge des gleichnamigen Symposions am „Zentrum für Gegenwartsmusik" (ZfGM) der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig vom 21.–22.11.2020. Das Symposion fand aufgrund der damaligen Corona-Situation kurzfristig als Online-Veranstaltung (Zoom-Konferenz) statt. Konzipiert und moderiert wurde es von den Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes, die alle Lehrende der HMT Leipzig sind.

Im Symposium ging es um Fragen der Stimme und ihrer Verwendung in Musiken des 21. Jahrhunderts. Dem Komponieren für Stimme(n) steht heute eine neue Bandbreite stimmlicher Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, bei denen auch die Bezugnahme auf ‚andere', z. B. nicht-europäische Stimm- und Gesangstechniken eine Rolle spielen kann. Auf Seiten der Gesangspraxis und -pädagogik erfordert dies eine zunehmende Aufmerksamkeit für erweiterte vokale Gestaltungsformen und die Auseinandersetzung mit neuen Notationsformen. In Vorträgen und einer Podiumsdiskussion wurden die Besonderheiten dieses künstlerischen und pädagogischen Aufgabenfeldes dargestellt und diskutiert.

Flankiert wurde das Symposion von einigen Konzerten, die ebenfalls allesamt online stattfinden mussten. Das geplante Eröffnungskonzert am Abend vor dem Symposion (20.11.2023) mit Studierenden der Hochschule unter der künstlerischen Leitung von Lisa Fornhammar, Pablo Andoni Olabarría und Fabien Lévy, mit Werken von Beat Furrer, György Kurtág, Fabien Lévy, Rino Murakami, Karin Rehnqvist, Aribert Reimann und Gerhard Stäbler, musste kurzfristig abgesagt werden; immerhin konnte die Einstudierung von Karin Rehnqvists „I dina ögons klara morgonljus", Fabien Lévys „Murmelt mein Blut" und von zwei Kafka-Fragmenten György Kurtágs aufgezeichnet und im Verlauf des Symposions vorgeführt werden. Darüber hinaus gab es eine Kooperation des ZfGM mit dem Forum für Zeitgenössische Musik Leipzig (FZML): In dem vom FZML und dem *Ensemble Tempus Konnex* organisierten, gleichfalls online stattfindenden *Ensemblefestival für aktuelle Musik 2020 Leipzig* erklangen am 19.–22.11.2020, gespielt von heraus-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ragenden Ensembles zeitgenössischer Musik aus China, Japan, Russland und Deutschland, zahlreiche Ur- und Erstaufführungen.

Der vorliegende Band erscheint im innovativen Format einer multimedialen Publikation – einer digitalen Publikationsform also, die neben Texten gleichermaßen Audios und Videos einbezieht. Videos und Audios sind sowohl als eigenständige ‚Buch'-Kapitel als auch, in größerer Zahl, in die Textbeiträge aufgenommen (s. insbesondere die Beiträge von Shen Ye und Rino Murakami). Der Band eröffnet damit eine neue, zweite Schriftenreihe der Hochschule: „Schriften_multimedial", herausgegeben im Auftrag der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig". Neben der digitalen Open-Access-Publikation erscheint gleichzeitig eine Print-Version der Textbeiträge in kleinerer Auflage; hier sind die in die digitale Version eingebundenen AV-Medien durch Unterstreichung kenntlich gemacht, aufrufbar sind sie per QR-Code (s. Verzeichnis S. 163ff.).

Die Idee, ein neues Publikationsformat für die Hochschule zu entwickeln, entstand bei den Herausgeberinnen im Zuge der Überlegungen, wie die Beiträge des Symposions in geeigneter und der Sache angemessener Form einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden könnten. War bereits während des Symposions durch die ungewöhnlich hohe Teilnehmer:innenzahl das große Interesse an der Thematik zutage getreten, so wurde dies durch mehrere hundert Klicks an nur zwei Tagen, an denen die Zoom-Sitzungen noch aufrufbar waren, nochmals überdeutlich. So entstand die Idee einer Veröffentlichung der Beiträge des Symposions in einer Form, die es möglich macht, die zahlreichen Demonstrationen von Stimm- und Sprachkunst, Stimmexperimenten etc. des Symposions gleichermaßen in die Publikation zu integrieren, da sie einen essenziellen Bestandteil des Symposions bildeten. Eine ideale Lösung, die es ermöglicht, neben Texten auch Audios und Videos zu integrieren, wurde in Gesprächen mit Prof. Dr. Barbara Wiermann (Leiterin der Abteilung Musik und AV-Medien der SLUB Dresden) gefunden: Der Symposiums-Band *Stimmkunst im 21. Jahrhundert* wurde ausgewählt als Pilotprojekt einer multimedialen Open-Access-Publikation im musikwissenschaftlichen Fachrepositorium musiconn.publish. Unter dem Namen „musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft" betreibt die



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Bayerische Staatsbibliothek München gemeinschaftlich mit der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden den „Fachinformationsdienst Musikwissenschaft"; musiconn.publish wird als Teil des DFG-finanzierten Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (FID) an der SLUB Dresden betreut und betrieben und auch kontinuierlich weiterentwickelt. Das Angebot bewegt sich einerseits im Netz der Fachinformationsdienste für die Wissenschaft,[1] ist andererseits aber auch eng eingebunden in NFDI4Culture[2] als Teil des neuen Systems der Nationalen Forschungsdateninfrastruktur.

Das innovative Format einer multimedialen Publikation ist einer Hochschule für Musik und Theater quasi ‚auf den Leib' zugeschnitten, eignet es sich doch vorzüglich zur Publikation wie Dokumentation künstlerisch-wissenschaftlicher Projekte, besonders auch im Hinblick auf eventuelle zukünftige Projekte aus dem Bereich Künstlerischer Forschung.

Der vorliegende Band hat letztlich in mehrfacher Hinsicht experimentellen Charakter: Die Beiträge entstammen einer als Notlösung veranstalteten Zoom-Konferenz – das Symposion war ursprünglich in Präsenz geplant, dann als Hybrid-Veranstaltung, um schließlich in letzter Minute als reine Online-Veranstaltung stattzufinden; eine Veröffentlichung der Beiträge war nicht geplant. Daher wurde keinerlei Vorsorge im Hinblick auf eine spätere Veröffentlichung getroffen. Die technische Qualität der Videos und Audios entspricht daher nicht immer dem gewohnten Standard, sondern spiegelt bisweilen die etwas improvisierte Live-Atmosphäre wider (Störstellen in der Zoom-Übertragung, offene Mikros von Teilnehmer:innen, Geräusche, die nur zum Teil durch technische Nachbearbeitung etwas gemildert werden konnten etc.). Das Roundtable-Gespräch konnte aus rechtlichen und technischen Gründen nicht als Video, sondern nur im Audioformat in den Band aufgenommen werden. Die ursprüngliche Reihenfolge der Vorträge wurde für die Publikation leicht geändert: Die philosophischen Überlegungen Thomas Dworschaks (Video-Vortrag als Eröffnung und ein neu beauftragter Essay

[1] https://www.dfg.de/foerderung/programme/infrastruktur/lis/lis_foerderangebote/fachinfodienste_wissenschaft/, zuletzt eingesehen am 24.05.2023.

[2] https://nfdi4culture.de/de/index.html, zuletzt eingesehen am 24.05.2023.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

als Beschluss) bilden nun eine Klammer um die musikermedizinischen, musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Beiträge.
Zum Inhalt des Bandes: Thomas Dworschak problematisiert in seinem auf Video festgehaltenen Vortrag „Stimme und Person in der Philosophischen Anthropologie. Eine systematische Skizze" die Ambivalenz zwischen Allgemeinheit und Individualität des persönlichen Ausdrucks. Da jedem Individuum aufgegeben ist, sich im Laufe seiner Entwicklung Ausdrucksformen anzueignen und Rollen zu verkörpern, muss der Anspruch auf Authentizität im Sinne des von Helmuth Plessner formulierten anthropologischen Grundgesetzes der vermittelten Unmittelbarkeit zweideutig bleiben. Dies gilt in besonderer Weise auch für den stimmlichen Ausdruck, der sich im Sprechen und Singen in angeeigneten normierten Formen ebenso wie in nonverbalen Äußerungen vermittelt.

Im Text-Beitrag „Gesangstechniken in der zeitgenössischen Vokalmusik. Pädagogische Herausforderung und musikermedizinisches Forschungsprojekt" stellt die Sängerin und Gesangspädagogin Lisa Fornhammar experimentelle Gesangstechniken seit den 1960er Jahren, insbesondere das vibratolose und das inhalatorische Singen vor – Techniken, die Sänger:innen und Gesangspädagog:innen vor erhebliche Schwierigkeiten und Probleme stellen. Die Ergebnisse einer medizinisch-phoniatrischen Studie über die Auswirkungen solcher Stimmtechniken auf die Stimme, durchgeführt von einer im Jahr 2018 gegründeten interdisziplinären Forschungsgruppe unter Beteiligung von Gesangspädagogik, Stimmphysiologie und Phoniatrie, werden von Michael Fuchs, Lennart Heinrich Pieper und Johan Sundberg vorgestellt.

Den Kosmos des Gesangs in der Neuen Musik zwischen den Polen Sprechen, Flüstern, theatrale Aktion, Mikrotonalität und Belcanto stellt Angelika Luz dar und verfolgt damit eine ähnliche Systematik wie Thomas Dworschak im obengenannten Vortrag. In ihrem Video-Vortrag „Sologesang des 20. und 21. Jahrhunderts. Wege zur Interpretation und gesangsdidaktische Erfahrungen" geht es Angelika Luz um Fragen der Interpretation, Einstudierung und didaktischen Vermittlung, wobei jeweils die Umsetzung der Notation diskutiert und (ggf. in verschiedenen Versionen) demonstriert wird.

Im zentralen Abschnitt von Luigi Nonos *La fabbrica illuminata* duettiert die Sängerin mit sich selbst. So war es bei der Uraufführung 1964:



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Vom Tonband hörte die livesingende Carla Henius ihre eigene Stimme. Wie lässt sich heute mit dem vorproduzierten Band umgehen? Basierend auf Nonos Manuskripten und auf Recherchen zum Entstehungsprozess der *Fabbrica* erwägt die forschende Sängerin Anne-May Krüger in dem Beitrag „‚The Alienation of the Singer from Her Gattungswesen'. Andreas Eduardo Franks *Restore Factory Defaults* (2017) als Echoraum zu *La fabbrica illuminata* (1964) von Luigi Nono" Strategien vom Morphing des alten Tonbands bis zur Neuaufnahme. Als Surplus stellt sie gemeinsam mit ihrem Koautor Andreas Eduardo Frank eine aktuelle Version der Selbst-Duett-Idee vor: Franks *Restore Factory Defaults* restauriert Nonos politisches Komponieren für die Gegenwart.

Im Anschluss an die Vorträge von Lisa Fornhammar, Michael Fuchs, Lennart H. Pieper, Johan Sundberg, Angelika Luz, Anne-May Krüger und Andreas Eduardo Frank fanden sich die Vortragenden, unter Beteiligung von Caroline Stein, zu einem Roundtable „Stimme im 21. Jahrhundert. Medizinische, ästhetische und pädagogische Fragen" zusammen, das im weiteren Verlauf auch für Fragen aus dem Publikum geöffnet wurde. Im Vordergrund des Gesprächs standen medizinische Fragen zu Stimmtechniken neuer Vokalmusik.

Welche Wunderkammern öffnen Dialekte doch einem Komponisten, der für Stimmen schreiben möchte! In seinem Beitrag „Die Schönheit des Dazwischen in Vokalmusik. Wie zeitgenössische Komponisten aus China und anderen Ländern sich von lokalen Dialekten anregen lassen" zeigt Shen Ye anhand etlicher Beispiele, unter anderem von Jesper Nordin, Chen Qigang, und eigener Stücke, dass Zwischenwerte der Intonation beim Sprechen (beispielsweise in unterschiedlichen Dialekten der chinesischen Sprache), dynamische Schattierungen, ein Gleiten der Zeit und feine Abstufungen des Timbres das Schreiben von Vokalkompositionen bereichern können.

Rino Murakami, Composer-Performerin aus Japan, berichtet in ihrem Beitrag „Den eigenen kulturellen Hintergrund überdenken. Ein Weg zu neuer Stimmkunst" von dem Entstehungsprozess eines eigenen Stücks für Stimme und Instrumente, mit dem sie ihre Herkunft aus Japan thematisiert. Sie experimentiert mit der Verbindung dreier für japanische Musik typischer Stile: einer Stimmgebung im klassischen japanischen Stil, den Rufen japanischer Marktschreier und japanischem



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Rap. Resultat war die Erfahrung, wie wohl ein behutsamer Umgang mit stilistischen Readymades noch einem absurden Vokalklang-Theater tut.

Dass wir nach einer eigenen Stimme nicht erst suchen müssen, weil wir sie immer schon haben (wie unseren Fingerabdruck), ist ein Fundstück philosophischer Rekurse wiederum auf Plessner. In seinem Beitrag „Die eigene Stimme finden. Essay über einen ästhetisch-pädagogischen Gemeinplatz" zeigt Thomas Dworschak, dass es im Gegenteil Mühe macht und herausfordert, die eigene Stimme abzulegen und mit einer anderen Stimme oder der Anderer zu sprechen, zu singen (und zu komponieren).

Herzlich gedankt sei Prof. Dr. Barbara Wiermann (SLUB Dresden) und Dr. Christian Kämpf (Projekt-Koordinator musiconn, SLUB Dresden) sowie Ulrike Böhmer (Olms Verlag) für die Diskussion, Beratung und Planung des neuen multimedialen Publikationsformats. Dem Beirat der Hochschulschriften-Reihe gebührt Dank für die Planung und Beratung, dem Olms Verlag und dem Rektorat der HMT Leipzig für die Zustimmung zur Gründung der neuen Schriftenreihe „Schriften_multimedial". Prof. Dr. Barbara Wiermann und Dr. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich gedankt für die ausführliche Beratung und Hilfe bei der Einholung der Rechte, Hans-Reinhard Wirth für den Schnitt der Video- und Audiofiles, Svenja Rademacher (HMT Leipzig) für Unterstützung bei Lektorat und Korrektur, Dr. Konrad Vorderobermeier für seine Sorgfalt und Hilfsbereitschaft bei Lektorat und Satz – und nicht zuletzt den Autoren der Beiträge für ihre Geduld.

Leipzig, im Mai 2023

Martina Sichardt, Gesine Schröder und Constanze Rora



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

# Gesangstechniken in der zeitgenössischen Vokalmusik

## Pädagogische Herausforderung und musikermedizinisches Forschungsobjekt

Lisa Fornhammar, Michael Fuchs, Johan Sundberg und Lennart Heinrich Pieper

Im Rahmen des Leipziger Symposiums „Stimmkunst im 21. Jahrhundert“ haben Lisa Fornhammar, Michael Fuchs, Lennart Heinrich Pieper und Johan Sundberg Ergebnisse aus der Studienarbeit *Measuring Voice Effects of Vibrato-Free and Ingressive Singing: A Study of Phonation Threshold Pressures* vorgestellt. Der Artikel war zuvor im Juli 2020 im internationalen *Journal of Voice*[1] publiziert worden.

Ziel der oben genannten Studie war es, zu überprüfen, ob eine von uns modifizierte Messtechnik geeignet ist, um Effekte verschiedener Vokaltechniken auf die Schwingungseigenschaften der Stimmlippen beschreiben zu können. Ferner wollten wir überprüfen, ob es sich bei möglicherweise zu beobachtenden Effekten um positive oder negative stimmhygienische Effekte handelt. Hiermit sollte ein Grundstein für eine wissenschaftlich fundierte Beratung von Sänger:innen zeitgenössischer Vokalmusik gelegt werden. Neben dem klassischen Vibratogesang untersuchten wir daher auch Effekte experimenteller Vokaltechniken wie Senza-Vibrato- und inhalativen Gesang.

Im Folgenden werden Lisa Fornhammar und Michael Fuchs in das Thema *Gesangstechniken in der zeitgenössischen Vokalmusik* aus gesangspädagogischer und medizinisch-phoniatrischer Sicht einführen. Anschließend werden Lennart Heinrich Pieper und Johan Sundberg die durchgeführte Studie und ihre Ergebnisse genauer erörtern.

---

[1] Lisa Fornhammar, Johan Sundberg, Michael Fuchs und Lennart Pieper, *Measuring Voice Effects of Vibrato-Free and Ingressive Singing: A Study of Phonation Threshold Pressures*, in: *Journal of Voice* 36/4 (2022), S. 479–486, erstmals veröffentlicht im Oktober 2020. Online verfügbar unter: https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.07.023.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## Gesangspädagogische Einführung

(Lisa Fornhammar)

Seit den 1960er Jahren findet das Singen ohne Vibrato sowie das inhalatorische Singen vermehrt Verwendung in der Vokalmusik. So zum Beispiel das Singen ohne Vibrato in *La fabbrica illuminata* von Luigi Nono aus dem Jahre 1964 (s. Abb. 1.1) und das inhalatorische Singen in *temA* von Helmut Lachenmann (s. Abb. 1.2 und 1.3). Aber auch in aktuellem Repertoire finden sich vermehrt Einflüsse dieser experimentellen Vokaltechniken, z. B. in *Die Alte* von Carola Bauckholt aus dem Jahre 2001, hier zu hören mit Salome Kammer. Ferner ist bei Komponist:innen ein wachsendes Interesse an einem instrumentalen Stimmklang ohne Vibrato zu beobachten.

Singen ohne Vibrato und das Singen auf der Einatemluft (inhalatorisches Singen) haben gemeinsam, dass sehr viele Sänger:innen dies als unangenehm empfinden. Insbesondere dann, wenn Komponist:innen es in ihren Werken für eine längere Dauer verlangen. Von Sänger:innen wird immer wieder beschrieben, dass sich die Stimmlippen nach längerem Singen ohne Vibrato unflexibel anfühlen. Nach inhalatorischem Gesang wird gehäuft ein subjektives Trockenheitsgefühl im Bereich des Halses und Kehlkopfes beschrieben.

Aufgrund des bestehenden Dissenses zwischen Sänger:innen und Komponisten:innen, die die genannten experimentellen Gesangstechniken ungern bzw. gern verwenden, initiierten wir ein Forschungsprojekt, welches sich der Frage nähern sollte, ob experimentelle Gesangstechniken für die Stimme schädlich sind oder einfach nur als unangenehm empfunden werden.

Bevor auf die medizinischen Aspekte genauer eingegangen wird, soll die intrinsische Motivation zur Aufnahme dieser Forschungsarbeit sowie ihr Ziel herausgestellt werden. Der oben genannte Artikel ist Teil eines größeren Forschungsprojekts an der Doctoral School für Musikpädagogik an der Sibelius Akademie in Helsinki. Das Forschungsprojekt trägt den Titel**:** *Kollaborative Praxen und forschungsorientiertes Lehren im Musikhochschulbereich*. Die Beweggründe für dieses Forschungsprojekt sind vorwiegend praktischer Natur. Als ich im Jahre 2007 angefangen



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

habe, das Fach *Aufführungspraxis Neue Musik* für Gesangsstudierende am Mozarteum Salzburg zu unterrichten, bestanden gewisse Ängste und Bedenken mancher Gesangslehrer:innen diesem Fach gegenüber.

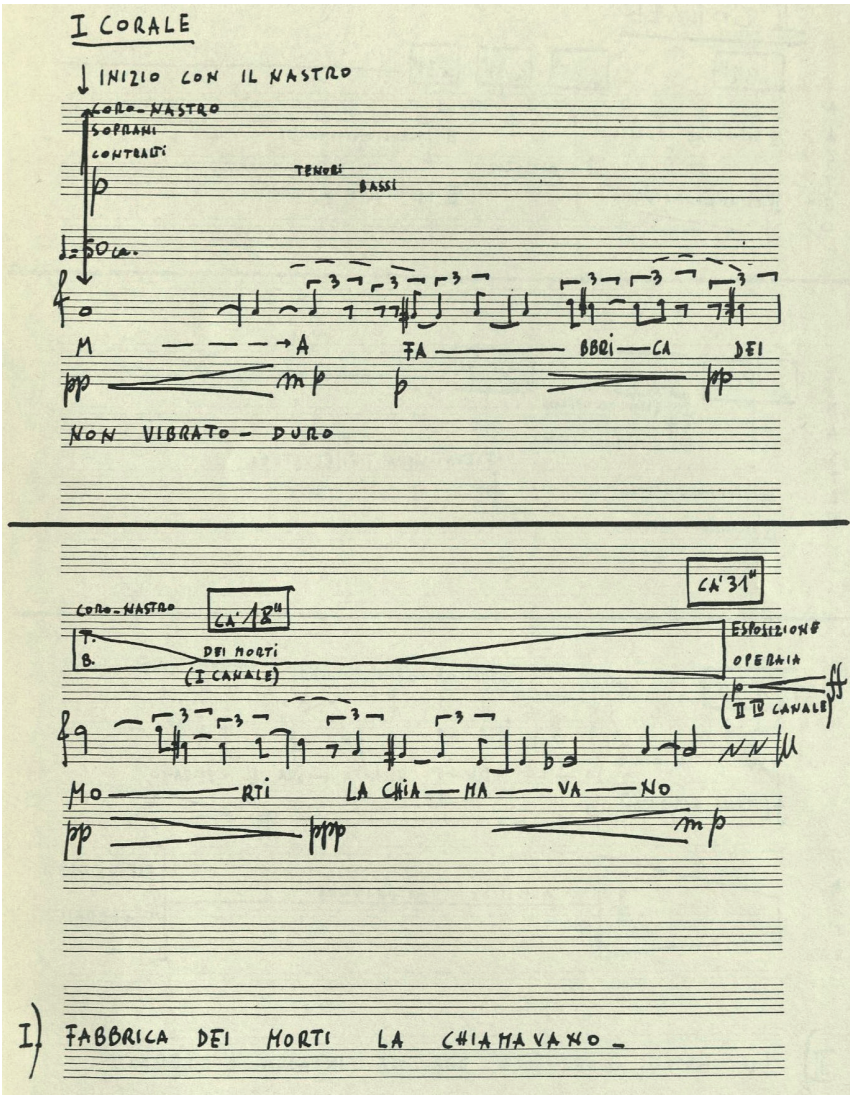



Abb. 1.1: Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, S. 1



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zu Recht, wie ich zugeben muss, da in der neuen Vokalmusik die Grenzen des Möglichen, ähnlich wie im Extremsport, immer wieder verschoben und in Teilen sicherlich auch überschritten werden. Dies macht die Neue Musik aber andererseits auch so spannend.

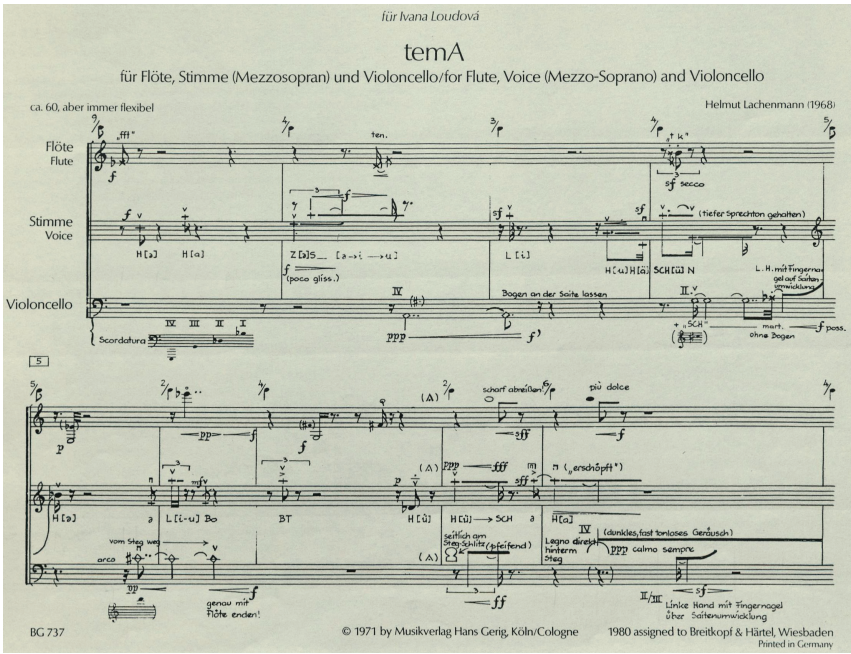



Abb. 1.2: Helmut Lachenmann, *temA*, Takt 1–9

Das beste Gegenmittel gegen Angst ist bekanntlich Aufklärung. Und so war mir ziemlich bald klar, dass wir diese Ängste ernst nehmen und untersuchen sollten, was sich beim Gebrauch erweiterter Vokaltechniken im Einzelnen abspielt, damit sowohl die Sänger:innen und Gesangspädagog:innen als auch die Komponist:innen diese Erkenntnisse in ihren praktischen Alltag und ihre Arbeit einbeziehen können.

Im Jahre 2007 betreute ich im Schnitt 15 Studierende, hauptsächlich in Musikpädagogik. Momentan sind es im Schnitt 40 Studierende in Kursen, die ich am Mozarteum Salzburg, an der HMT Leipzig und an der Hochschule Carl Maria von Weber in Dresden anbiete.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

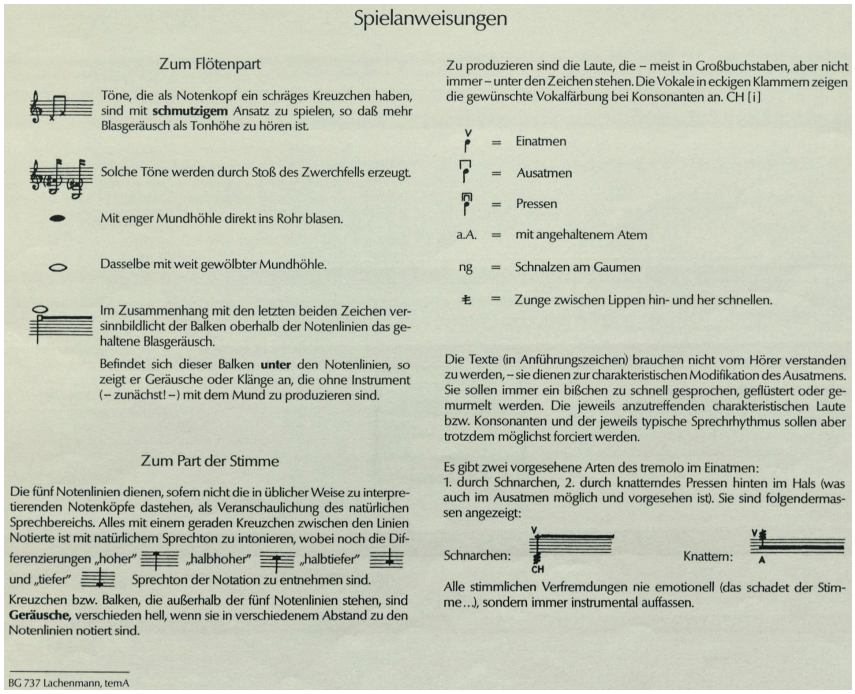



Abb. 1.3: Helmut Lachenmann, *temA*, Spielanweisungen

Die meisten dieser Studierenden sind Konzertfachstudierende. Hinzu kommen drei Masterstudierende des Studienganges Neue Musik, in dem ich als Hauptfachlehrende fungiere. Der Grund für das steigende Interesse liegt auf der Hand: Den meisten Studierenden ist bewusst, dass Neue Musik ein Teil des Berufslebens von fast jedem professionellen Sänger bzw. jeder professionellen Sängerin sein wird. Die Neue-Musik-Szene ist sehr dynamisch. So werden u. a. immer neue Ensembles und Institute für Gegenwartsmusik, wie hier an der HMT, gegründet. Ferner ist auch generell zu beobachten, dass sich das Berufsfeld „Musik" momentan rasant verändert. Und dies war auch schon vor Beginn der Corona-Pandemie der Fall. Teilweise werden auch die Berufe im Musikgeschäft neu definiert. Somit habe ich vermehrt Studierende, die sowohl als Komponist:in als auch als Performer:in unterwegs sind. Beispiele für diese Vielfältigkeit sind die Komponistin und Performerin Rino Mura-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kami hier an der HMT Leipzig, oder auch Alexandra Lampert-Raschké, die sich bei der Aufführung von György Kurtágs Kafka-Fragmenten in ihrer Abschlussprüfung selbst auf der Geige begleitet hat. Für die berufliche Perspektive der Studierenden ist dies sehr förderlich. Das bedeutet jedoch auch, dass wir als Pädagog:innen neue Unterrichtskonzepte brauchen, um diese Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit zu ermöglichen und zu unterstützen. Für professionelle Sänger:innen ist diese Vielfältigkeit unumgänglich. So ist es essenziell, ein Repertoire mit breitem Spektrum zu beherrschen und zu wissen, wie man zwischen verschiedenen Stilen sicher und schnell wechseln kann.

Das in Abb. 2 dargestellte Beispiel zeigt, wie an diese Wandlungsfähigkeit gelegentlich höchste Anforderungen gestellt werden.

Abb. 2: Produktion *Au revoir, Euridice* der Oper Leipzig und der Schaubühne Lindenfels (2017)[2]

[2] Foto: Tom Schulze, s. Homepage der Schaubühne Lindenfels, https://www.schaubuehne.com/spielplan/au-revoir-euridice-2/3/9/10-sept#&gid=lightbox-group-248&pid=9, zuletzt eingesehen am 08.01.2023.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zu sehen sind die drei Solist:innen in *Aventures* und *Nouvelles Aventures* von György Ligeti sowie Euridice aus Claudio Monteverdis *L'Orfeo*. Diese drei Werke wurden in der Produktion *Au revoir, Euridice* der Oper Leipzig und der Schaubühne Lindenfels aus dem Jahre 2017 ineinander verwoben. Eine sehr schöne und anstrengende Herausforderung, die erneut den Vergleich zum Extremsport nahelegt, da viele der Mitwirkenden in allen drei Stücken solistisch tätig waren.

Vielfältigkeit und Interdisziplinarität sind auch kennzeichnend für unsere Arbeitsgruppe, die aus Expert:innen aus unterschiedlichen Gebieten besteht und somit Musikpädagogik, Stimmforschung und Phoniatrie verbindet. Die Arbeitsgruppe, die sich hier gegründet hat, betreibt eine Art Grundlagenforschung im Bereich der zeitgenössischen Vokalmusik. Sie steht ganz am Anfang dieser Forschung, und ich hoffe, dass wir gemeinsam viele weitere interessante klinische Studien durchführen werden.

## Musikmedizinische Aspekte

(Michael Fuchs)

### Der Ort des geringsten Widerstandes

Bedenkt man aus stimmärztlicher Sicht mögliche Risiken für die Stimmgesundheit angesichts spezieller Gesangstechniken in der zeitgenössischen Vokalmusik, so stellt sich zuerst die Frage nach dem Locus minoris resistentiae. An welcher Stelle des Stimmapparates könnte Schaden entstehen, der wiederum die stimmliche Leistungsfähigkeit und Qualität beeinträchtigt? Eine dafür prädestinierte anatomische Region ist die Oberfläche der Stimmlippen.

Um zu verstehen, was geschieht, wenn beim Singen im Kehlkopf ein Ton erzeugt wird, muss man den Feinaufbau der Stimmlippen innerhalb des Kehlkopfs kennen: Diese ziehen sich von der Innenfläche des Schildknorpels zu beiden Stellknorpelchen und bestehen aus mehreren Teilen: Im Inneren befinden sich Stimmmuskel und Stimmband, welches auch elastische Eigenschaften besitzt. Beide werden umkleidet von einem dreischichtigen Bindegewebe, an dessen Oberfläche eine



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hautschicht (Epithel) die Stimmlippen abschließt und die als weißliche Struktur im Kehlkopfinneren sichtbar ist. Diese Flächen schlagen aneinander, wenn die Stimmlippen beim Singen schwingen. Dadurch entstehen an dieser Stelle Kraftwirkungen, die bei Überbelastungen zu Schädigungen des Epithels führen können. Es werden neben den Kräften beim Aufschlagen („impact stress“) auch Spannungs- und Scherkräfte beschrieben.[3] Kommt es zum Beispiel im Rahmen spezieller Gesangstechniken in der zeitgenössischen Vokalmusik (inhalatives Singen, Singen senza vibrato) – insbesondere bei unzureichend ausgebildeter Gesangstechnik – zu einem Missverhältnis zwischen diesen Kräften und der Widerstandsfähigkeit des Stimmlippengewebes, treten zunächst Veränderungen des Schwingungsablaufes auf, die stimmliche Symptome hervorrufen können. In der Regel zeigen sich zu diesem frühen Zeitpunkt aber noch keine organischen Veränderungen der Stimmlippenoberfläche. Besteht dieses Missverhältnis jedoch mittel- oder längerfristig, kommt es zu Epithelschäden an der Stimmlippenoberfläche.

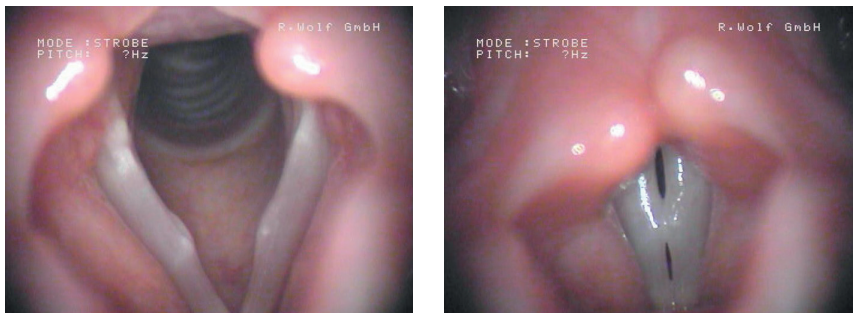



Abb. 3a und b: Stimmlippenknötchen (a: Stimmlippen während der Atmung; b: Stimmlippen während der Phonation)

[3] Katherine Verdolini, Markus M. Hess, Ingo R. Titze, Wolfgang Bierhals und Manfred Gross, *Investigation of Vocal Fold Impact Stress in Human Subjects*, in: *Journal of Voice* 13/2 (1999), S.184–202. Online verfügbar unter: https://doi.org/10.1016/S0892-1997(99)80022-8.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Der Organismus setzt daraufhin Entzündungs- und Heilungskaskaden in Gang, in deren Ergebnis organische Befunde an den Stimmlippenoberflächen sichtbar werden. Vereinfacht gesagt kann man diese organischen Veränderungen als Schutzreaktion des Körpers verstehen – vergleichbar mit einer Blase an der Haut der Ferse, wenn (neue) Schuhe eine Druckschädigung erzeugen. Klassische Formen dieser überlastungsinduzierten organischen Veränderungen sind Stimmlippenknötchen (Abb. 3a und b) und Stimmlippenödeme (Wassereinlagerungen).

**Normaler Ablauf der Stimmlippenschwingung**

Singt man ein a', so müssen die Stimmlippen in einer Frequenz von 440 Hz, also 440-mal pro Sekunde schwingen. Dies ist von einem Muskel nicht zu bewältigen, denn er würde ab einer Frequenz von 30 Hz in einen Dauerkrampf übergehen. Vielmehr ist es das Wechselspiel zwischen dem Luftstrom, der von unten an die Stimmlippen geleitet wird, und den Kräften der inneren Kehlkopfmuskeln und des elastischen Stimmbands, das zur Entstehung des Tons führt. Daraus leitet sich die Bezeichnung der aerodynamisch-myoelastischen Stimmentstehungstheorie ab. Nach dem Einatmen wird die Stimmritze geschlossen, beide Stimmlippen bewegen sich aufeinander zu und liegen im Idealfall aneinander. Wird der Luftstrom von unten zu stark, reichen die muskulären und elastischen Kräfte nicht mehr aus und die Stimmritze öffnet sich für einen Moment einen kleinen Spalt weit. Durch die so entweichende Luft sinkt der Druck unterhalb der Stimmlippen wieder. Außerdem führt die an den Stimmlippen vorbeiströmende Luft auch erneut zu anziehenden Kräften, die gemeinsam mit der Stimmlippenspannung wieder zum Schließen der Stimmritze führen. Dieser Ablauf wiederholt sich zyklisch und führt zur Entstehung des sogenannten primären Kehlkopftons. Dieser ist jedoch lediglich für die Tonhöhe und zum Teil auch für die Lautstärke der Stimme verantwortlich. Um ihn tragfähig und klangschön werden zu lassen, sind akustische Phänomene im Ansatzrohr erforderlich.

Die Stimmlippen stoßen bei jeder Einzelschwingung nicht wie zwei flache Platten aneinander, sondern ihr freier Rand an der Stimmritze hat eine gewisse Dicke und geht in einer sanften Wölbung in die



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

unteren Teile des Kehlkopfs über. Dadurch wird eine Randkante erzeugt, die bei der Schwingung eine nach außen rollende Bewegung über die Oberfläche der Stimmlippe vollführt. Diese Bewegung wird auch als Randkantenbewegung oder -schwingung bezeichnet. Auch der Begriff „Randstimme" leitet sich davon ab. Je stärker diese Randkantenschwingung ausgeprägt ist, desto obertonreicher ist der primäre Kehlkopfschall. Der resultierende Reichtum an Obertönen und der höhere Energiegehalt (Schalldruckpegel) der einzelnen Obertöne sowie der Grundfrequenz stellen Qualitätsparameter des Klangs dar, weil sie eine bessere Grundlage für die weitere akustische Formung und Verstärkung für die Vokalbildung beim Sprechen und insbesondere beim Singen bilden. Verändert eine Erkrankung die Oberfläche der Stimmlippen, so bewirkt sie als eines der ersten Symptome eine Reduktion der Randkantenschwingung und damit eine Veränderung des Stimmklangs. Im umgekehrten Fall sollten alle stimmlich und sängerisch Aktiven versuchen, eine möglichst gute Randkantenschwingung zustande zu bringen. Außerdem ist das Ausmaß der Randkantenschwingung von der Tonhöhe, vom Schwingungsmechanismus in den verschiedenen Stimmregistern und von der Lautstärke abhängig. Bei Männern lässt sich die Randkantenschwingung bei der Kehlkopfuntersuchung besser sehen als bei Frauen.

Beim Sprechen und insbesondere beim Singen, also beim schnellen Wechsel der Frequenzen, ist eine permanente, diffizile Abstimmung des transglottischen Luftstroms mit der muskulär-elastischen Spannung der Stimmlippen erforderlich. Die Steuerung erfolgt mittels auditiver und kinästhetischer Kontrolle durch sehr schnelle neuronale Verschaltungen im Hirnstamm und durch übergeordnete Bereiche der Hirnrinde. Diese Prozesse müssen sowohl beim Spracherwerb im Kleinkindalter erworben als auch beim Erlernen des Singens durch Training erlernt werden. Danach ist ein musterhafter Abruf von muskulären Einstellungen (Spannungszuständen) und Bewegungsabläufen der anatomischen Strukturen des Stimmapparates möglich. Die hier gegebene Darstellung ist fokussiert auf die Stimmlippenbewegungen, aber es gilt natürlich, alle muskulären Aktivitätszustände und Bewegungsabläufe des Stimmapparates zu bedenken, also auch diejenigen bei der Atmung und der Klangformung und Artikulation in den Ansatzräumen.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**Wie kann man Stimmlippenschwingungen sichtbar machen?**

Die Stimmlippen sind Teil des Kehlkopfes, ihre Schwingung kann durch eine indirekte Kehlkopfspiegelung (Laryngoskopie) im Rahmen der klinischen Untersuchung in sitzender Position sichtbar gemacht werden (Abb. 4). Dazu ist es zunächst erforderlich, mittels eines Endoskops (Laryngoskop) den Kehlkopf zu beleuchten und mittels eines optischen Systems (Prismen und Linsen) darzustellen. Diese Optiken existieren als starre oder flexible Untersuchungsinstrumente.

Abb. 4: Kehlkopfspiegelung (Laryngoskopie)



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

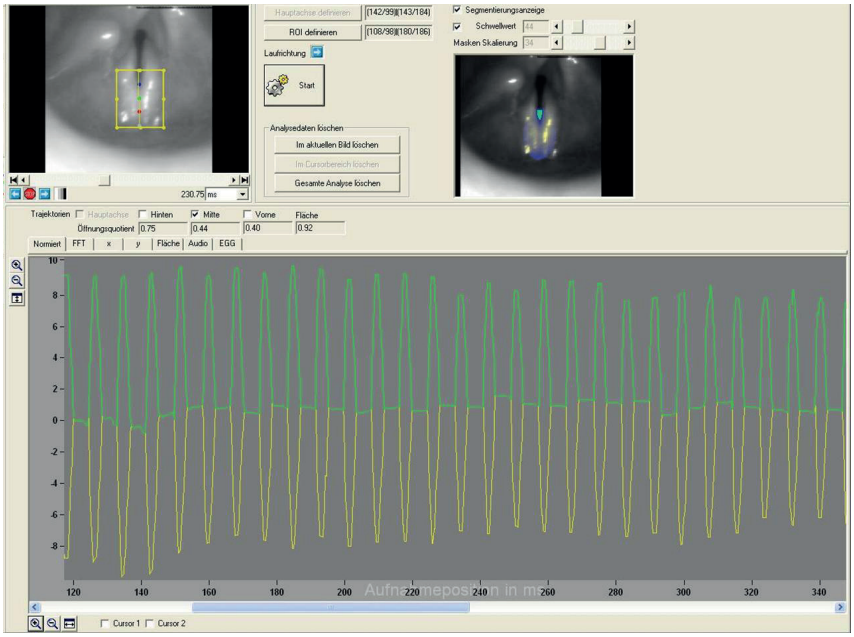



Abb. 5: Automatisierte Erkennung der freien Stimmlippenränder und Vermessung der Schwingungsabläufe mittels einer Echtzeitlaryngoskopie

Die Beurteilung der Einzelschwingungen ist mit bloßem Auge und ohne weitere technische Hilfsmittel nicht möglich. Grundsätzlich werden zwei Verfahren mit der indirekten Laryngoskopie gekoppelt: die Videostroboskopie und die Echtzeitlaryngoskopie. Bei der Stroboskopie wird entweder ein Blitzlicht (*strobos* = griechisch: der Blitz) verwendet oder die Blende der Videokamera unterbricht mithilfe eines Shutters das Bild. In beiden Fällen werden nur einzelne kurze Abschnitte der sich zyklisch wiederholenden Schwingungen beleuchtet. Dabei wird die Frequenz des Blitzlichtes bzw. des Shutters mit der Grundfrequenz des ausgehaltenen Tones und damit mit der Frequenz der Stimmlippenschwingung abgeglichen. Dadurch entsteht eine verlangsamte Darstellung (quasi eine Zeitlupe) aus der Aneinanderreihung der einzelnen Bilder, die jeweils ganz unterschiedlichen Zeitpunkten der Schwingung entspringen. Insofern basiert diese Untersuchungstechnik streng genommen auf einer optischen Täuschung. Sind die Schwingungen regu-



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

lär, erzeugt die Stroboskopie zuverlässig aussagekräftige Aufnahmen. Bei stark heiseren Stimmen sind die Schwingungen aber irregulär, d. h. die Grundfrequenz schwankt. Hier stößt die Stroboskopie an ihre Grenzen. Die Echtzeitlaryngoskopie nimmt mit einer Hochgeschwindigkeitskamera mehrere Tausend Bilder pro Sekunde auf. Dadurch kann jede Stimmlippenschwingung tatsächlich abgebildet werden, wobei schon bei kurzer Aufnahmedauer (z. B. zwei Sekunden) eine immense Datenmenge durch die vielen Einzelbilder erzeugt wird. Das Verfahren eignet sich auch sehr gut für irreguläre Schwingungen und bietet zudem den Vorteil einer quantitativen Auswertung der Schwingungen. Dazu erfolgt eine automatisierte Erkennung der freien Stimmlippenränder und eine Vermessung der Schwingungsabläufe (Amplituden, Phasengleichheit etc., Abb. 5). Zudem können in der Kymografie die Schwingungen einzelner Stimmlippenabschnitte sehr differenziert betrachtet werden (Abb. 6).

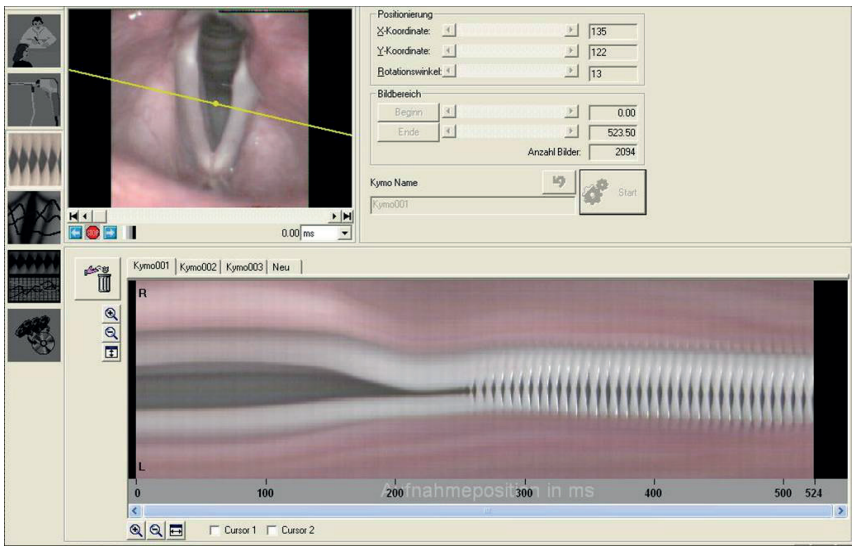



Abb. 6: Kymografie mittels einer Echtzeitlaryngoskopie



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## Die Studie

(Lennart Heinrich Pieper und Johan Sundberg)

### Einleitung

Da in der aktuellen Literatur Untersuchungen zu den Effekten experimenteller Vokaltechniken auf die Stimme nur spärlich gesät sind, hat sich im Jahr 2018 eine interdisziplinäre Forschungsgruppe aus den Bereichen Gesangspädagogik, Stimmphysiologie und Phoniatrie zusammengefunden, um wissenschaftliche Erkenntnisse zu den Effekten experimenteller Vokaltechniken auf die Stimme zu generieren.

Im Rahmen der im Folgenden dargestellten Studie sollte herausgefunden werden, ob experimentelle Gesangstechniken zu einer messbaren Stimmermüdung führen. Hierzu wurde der sogenannte Phonation Threshold Pressure (PTP) als Parameter herangezogen, um Effekte von Stimmermüdung zu untersuchen. Der PTP beschreibt den minimalen subglottischen Druck, der benötigt wird, um eine reguläre und kontinuierliche Stimmlippenschwingung zu initiieren. Es ist bekannt, dass der PTP bei zunehmender Stimmermüdung ansteigt.[4] Er scheint somit geeignet, um Daten zu erhalten, die Aufschluss darüber geben, ob sich eine bestimmte stimmliche Belastung potenziell negativ auf die Stimmgesundheit auswirken könnte.

Ziel der Studie war zunächst einmal, zu überprüfen, ob eine durch uns modifizierte Messtechnik zur Ermittlung des PTP geeignet ist, um den Effekt verschiedener Vokaltechniken auf die Schwingungseigenschaften der Stimmlippen beschreiben zu können. Ferner sollte überprüft werden, ob experimentelle Vokaltechniken zu einer schnelleren Stimmermüdung führen und sich daraus mögliche Konsequenzen für die phoniatrische sowie gesangspädagogische Betreuung von Sänger:innen ergeben.

---

[4] Laura Enflo, Johan Sundberg und Anita McAllister, *Collision and Phonation Threshold Pressures Before and After Loud, Prolonged Vocalization in Trained and Untrained Voices*, in: *Journal of Voice* 27/5 (2013), S. 527–530. Online verfügbar unter: https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2013.03.008.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Material und Methoden

Im Rahmen der Studie wurden vier ausgebildete Sänger:innen (zwei Sopranistinnen, ein Bariton und ein Bass) untersucht. Alle Sänger:innen, abgesehen vom Bass, gaben Vorerfahrungen mit experimentellen Gesangstechniken an. Hierbei waren vor allem die zwei Sopranistinnen als besonders erfahren einzustufen.

Zentrales Element der Studie war es, die Veränderungen des PTP vor und nach definierter stimmlicher Belastung zu ermitteln. Hierzu wurde der PTP mittels modifizierter Messtechnik auf drei unterschiedlichen Tonhöhen vor und nach stimmlicher Belastung ermittelt (s. Studienprotokoll, Abb. 7). Dabei lagen die Töne je eine Terz von der unteren (1) bzw. oberen (2) Tonhöhenumfangsgrenze entfernt bzw. in der Mitte des Tonhöhenumfanges (3). Es wurden drei Tonhöhen ausgewählt, da nach vorab erfolgtem Gespräch mit den Sänger:innen die Hypothese formuliert wurde, dass sich eine Stimmermüdung zunächst an den Grenzbereichen des Stimmumfanges bemerkbar mache.

**Studienprotokoll Tag 1**

1. Unterzeichnung der Einverständniserklärung
2. Videolaryngoskopie (VLS)
3. PTP-Messung vor stimmlicher Belastung I
4. Stimmumfangsprofil (Vibratogesang)
5. PTP-Messung nach stimmlicher Belastung I
6. Videolaryngoskopie (VLS)
7. Interview
8. *Pause (60 Minuten)*
9. Videolaryngoskopie (VLS) (wurde bei männlichen Teilnehmern ausgelassen)
10. PTP-Messung vor stimmlicher Belastung II
11. Stimmumfangsprofil (ohne Vibrato)
12. PTP-Messung nach stimmlicher Belastung II
13. Videolaryngoskopie (VLS)
14. Interview

**Studienprotokoll Tag 2**

1. Videolaryngoskopie (VLS)
2. PTP-Messung vor stimmlicher Belastung III
3. Stimmumfangsprofil (inhalatives Singen)
4. PTP-Messung nach stimmlicher Belastung III
5. Videolaryngoskopie (VLS)
6. Interview

Abb. 7: Studienprotokoll

Um den PTP-Wert zu ermitteln, waren die Sänger:innen dazu aufgefordert, den jeweils vorgegebenen Ton in repetitiven Diminuendosequenzen auf /pa/ zu singen. Die Explosivlaute wurden ausgewählt,



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

da der Druck in der Mundhöhle während der Phonation von Explosivlauten (z. B. /pa/) dem Druck unmittelbar unterhalb der Stimmlippen, dem sogenannten subglottischen Druck, entspricht. Somit konnte mittels einer leicht handhabbaren intraoralen Drucksonde der subglottische Druck non-invasiv ermittelt werden. Nach Abschluss der Messungen wurde dann der PTP als Mittelwert des subglottischen Druckes vor dem letzten stimmhaften und dem ersten nicht mehr stimmhaften /pa/-Laut ermittelt (s. Abb. 8).

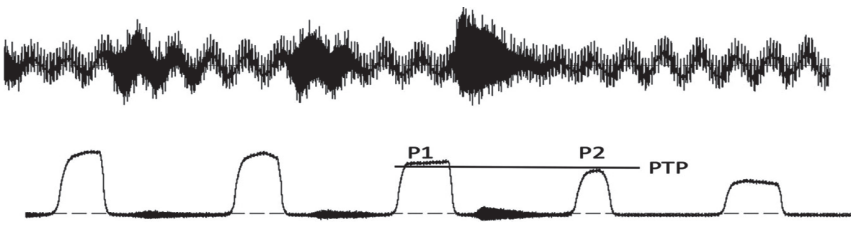



Abb. 8: Dargestellt ist die zeitlich justierte Darstellung von Tonschallsignal (Oszillogramm) oben und intraoraler Druckkurve (entspricht dem subglottischen Druck) unten. Die Ermittlung des PTP-Wertes erfolgte als Mittlung des Druckwertes vor dem letzten noch phonierten /pa/-Laut (P1) und dem ersten nicht mehr phonierten /pa/-Laut (P2).

Es wurden drei stimmliche Belastungen, deren Effekte wir hinsichtlich einer Stimmermüdung untersuchen wollten, ausgewählt: (1) Singen mit Vibrato, (2) Singen ohne Vibrato (senza vibrato) und (3) Singen während des Einatmens (sogenanntes inhalatorisches Singen; engl. *inhalation phonation, ingressiv singing*). Als standardisierte stimmliche Belastung, die zwischen zwei PTP-Messungen erfolgte, wurde das sogenannte Stimmumfangsprofil ausgewählt. Im Rahmen der Erhebung des Stimmumfangsprofils (SUP; engl. *Voice Range Profil, VRP*) war der Proband/die Probandin aufgefordert, vorgegebene Töne über den gesamten Tonhöhenumfang der Stimme so leise und so laut wie möglich nachzusingen. Ein abschließend sich daraus ergebendes Stimmumfangsprofil ist beispielhaft in Abb. 9 dargestellt. Das Stimmumfangsprofil wurde je nach Messdurchlauf (1) im Vibratogesang, (2) im vibratofreien Gesang (senza vibrato) bzw. (3) im inhalatorischen Gesang erhoben.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

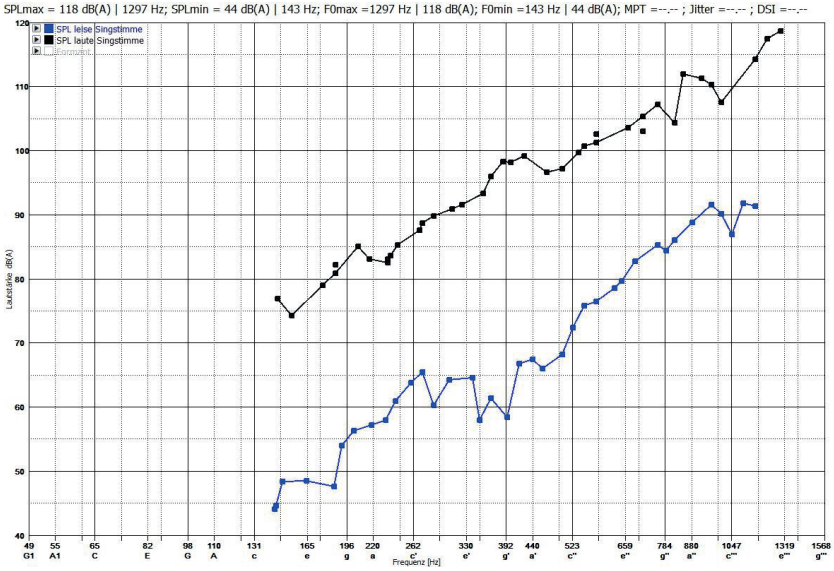



Abb. 9: Beispielhaftes Stimmumfangsprofil von Sopranistin B, aufgenommen im Vibratogesang. Die schwarze Kurve entspricht der Kurve des lautesten Singens. Die blaue Kurve entspricht der Kurve des leisesten Singens.

Vor und nach jedem Messdurchlauf wurde zudem eine Videolaryngostroboskopie (VLS) durchgeführt und die Stimmlippen wurden auf folgende Parameter hin klinisch untersucht: Farbe, Gefäßzeichnung, aufliegender Schleim, Oberflächenbeschaffenheit, Stimmlippenschluss, Randkantenverschieblichkeit und nicht schwingende Anteile.

Ergänzend wurden Interviews vor bzw. nach der jeweiligen Stimmbelastung durchgeführt. Dabei wurden die Teilnehmenden gefragt, ob sie die stimmliche Belastung (Erhebung des SUP) als stimmlich unangenehm empfanden, ob sie nach dem Messdurchlauf eine stimmliche Ermüdung verspürten, und wenn ja, wie lange es anschließend dauerte, bis sich ihre Stimme subjektiv erholt hatte.

**Ergebnisse und Diskussion**

Bei allen Proband:innen waren nur geringe Veränderungen des PTP vor und nach den einzelnen stimmlichen Belastungen zu beobachten (siehe



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 10). Der PTP erhöhte sich mit zunehmender Stimmfrequenz. Dieser Effekt wurde auch bereits in vorausgehenden Studien beschrieben.[5]

Die stärksten Anstiege des PTP nach stimmlicher Belastung zeigten sich vorwiegend im Bereich der oberen Stimmumfangsgrenze nach inhalatorischem Gesang. Hier ist demnach von einer Reduktion der myoelastischen Eigenschaften auf Stimmlippenebene auszugehen, die wiederum in einer Erhöhung des PTP resultieren.

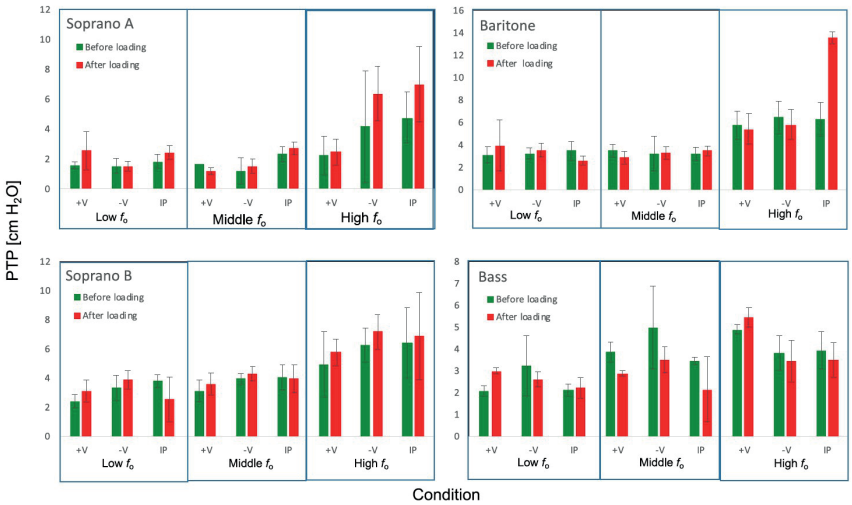



Abb. 10: Die Abbildung zeigt die Ergebnisse der PTP-Messung (Mittelwerte) für die vier Proband:innen jeweils vor (grüne Säule) und nach der stimmlichen Belastung (rote Säule) zu jeder Belastungsmodalität (+V = Vibratogesang, -V = senza vibrato, IP = inhalatorischer Gesang). Angegeben ist zudem die Standardabweichung zur jeweiligen Messung.

Als Auswirkungen einer geringen Erfahrung mit den obengenannten Stimmtechniken zeigten sich bei einem Probanden höhere PTP-Werte nach der Belastung (Bariton). Bei einem anderen Probanden (Bass) zeigte sich ein geringerer Tonhöhen- und Dynamikumfang, der bei der

[5] Nancy Pearl Solomon und Michelle Stemmle DiMattia, *Effects of a Vocally Fatiguing Task and Systemic Hydration on Phonation Threshold Pressure*, in: *Journal of Voice* 14/3 (2000), S. 341–362. Online verfügbar unter: https://doi.org/10.1016/S0892-1997(00)80080-6.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

inspiratorischen Aufgabenstellung im SUP erreichbar wurde. Es ist in diesem Zusammenhang zu vermuten, dass die einzig bei diesem Probanden beobachtbaren abfallenden PTP-Werte nach dem inhalatorischen Gesang auf eine geringere Belastung unter der Messung zurückzuführen sind.

In der VLS zeigten sich vereinzelt vermehrte Sekretauflagerungen nach stimmlicher Belastung in allen Gesangsstilen (s. Abb. 11). In den Interviews gaben die Proband:innen (abgesehen vom Bariton) eine stimmliche Ermüdung nach inspiratorischem Gesang mit einer verlängerten Regenerationsphase von bis zu 24 Stunden an.

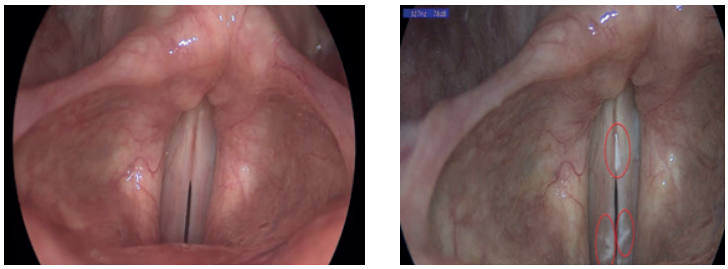


Abb. 11: Zu sehen ist der videolaryngostroboskopische Befund des Baritons links vor und rechts nach stimmlicher Belastung im Vibratogesang. Zu sehen ist eine vermehrte Schleimauflagerung nach Stimmbelastung (rote Kreise).

Unsere Ergebnisse deuten darauf hin, dass die PTP-Messung als objektives und quantitatives Instrument zur Erfassung stimmlicher Belastungszeichen bei einzelnen Personen verwendet werden kann. Dabei sind Erhöhungen des PTP am ehesten auf veränderte aerodynamische und myoelastische Eigenschaften auf Stimmlippenebene zurückzuführen. Die PTP-Messung kann z. B. für intraindividuelle Verlaufskonsultationen im Rahmen phoniatrischer Sprechstunden genutzt werden. Indem sie mögliche Gründe für Stimmstörungen aufdecken kann, könnte sie zudem bei der Optimierung von Stimmtherapien Verwendung finden. Dies dürfte sowohl im pädagogischen als auch im klinischen Bereich von großer Relevanz sein. Weitere Messungen sind erforderlich, um Normwerte zu generieren. Bevor die Messmethode jedoch in größerem Umfang angewandt werden kann, muss sie noch weiterentwickelt werden.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## Zusammenfassung

Die von uns adaptierte, experimentelle Methodik zur Ermittlung des PTP zeitigt plausible Daten für die Abschätzung der mechanischen Belastung des Stimmlippenepithels unter stimmlicher Belastung. Sie könnte somit eine empfehlenswerte ergänzende Diagnostik im Rahmen phoniatrisch-musikermedizinischer Sprechstunden sein, wenn es darum geht, Sänger:innen und Gesangsstudierende besser hinsichtlich eines möglicherweise bestehenden stimmschädigenden Stimmgebrauches beraten zu können.

## Schlussfolgerung

Auch in unserer Studie zeigt sich, dass inhalatorischer Gesang mit einem Gefühl des stimmlichen Unbehagens und der Notwendigkeit einer längeren stimmlichen Erholungsphase einhergeht. Erhöhte PTP-Werte bei einem weniger erfahrenen Sänger weisen auf eine erhöhte stimmliche Belastung durch die inhalatorischen Gesangstechniken hin. Bei Sängerinnen mit einem hohen Erfahrungswert auf dem Gebiet der experimentellen Vokaltechniken zeigten sich niedrigere Anstiege des PTP nach entsprechender stimmlicher Belastung. Ein unmittelbar stimmschädigender Effekt konnte im Rahmen der Studie nicht nachgewiesen werden.

Im Rahmen sängerischer bzw. gesangspädagogischer Tätigkeiten sollten subjektive stimmliche Beschwerden unter Verwendung experimenteller Vokaltechniken unbedingt ernst genommen werden. Ein geschulter Umgang mit experimentellen Vokaltechniken inklusive spezieller stimmbildnerischer Maßnahmen und einer schrittweisen Steigerung der Belastung scheint angesichts unserer Daten und Erfahrungen empfehlenswert.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

# „The Alienation of the Singer from Her Gattungswesen“

## Andreas Eduardo Franks *Restore Factory Defaults* (2017) als Echoraum zu *La fabbrica illuminata* (1964) von Luigi Nono

Anne-May Krüger und Andreas Eduardo Frank

Die Aufführungspraxis von Kompositionen mit sogenannten *fixed media* stellt – insbesondere mit zunehmender zeitlicher Entfernung von ihrer Entstehung – häufig große Herausforderungen an die Interpretierenden: Technische, ästhetische und mitunter auch soziopolitische Aspekte werfen Fragestellungen auf, die es in interpretatorischen Entscheidungen zu berücksichtigen gilt. Anhand von Luigi Nonos *La fabbrica illuminata* für Sopran und vierkanaliges Zuspielband von 1964 wird diese Problematik besonders deutlich. Die folgenden Ausführungen sind das Ergebnis einer musikwissenschaftlichen wie musikpraktischen Auseinandersetzung mit dieser Komposition, die den Fokus zunächst auf eine konzeptuelle Besonderheit der *Fabbrica* legt: die in dramaturgischer Hinsicht zentrale Identität von Live-Stimme und Stimme auf dem Zuspielband. Stammten beide ursprünglich von der Sängerin Carla Henius, so sind heute aufgrund der zwingend notwendigen Verwendung des historischen Zuspielbands jeweils unterschiedliche Stimmen zu hören: die von Henius auf dem Band sowie die der jeweils live singenden Interpretin. Welche Konsequenzen ergeben sich daraus auf der Rezeptionsebene und gäbe es Alternativen zur mittlerweile etablierten Aufführungstradition?

In einem weiteren Schritt wurde die Auseinandersetzung über den Bereich der Interpretation hinaus um den der Kreation erweitert. Andreas Eduardo Franks Komposition *Restore Factory Defaults* entstand als Auftrag der Sängerin und Musikwissenschaftlerin Anne-May Krüger und reflektiert diverse Aspekte der zu Nonos *Fabbrica* erfolgten Forschungsarbeit. Dabei nimmt sie u. a. Problemstellungen auf, die sich in der *Fabbrica* nicht kompromissfrei auflösen lassen, hier jedoch kreatives Potenzial entfalten. Die 2017 uraufgeführte Komposition lässt sich damit als künstlerischer Beitrag zum Diskurs um die Aufführungspraxis von Werken mit medialen Zuspielen verstehen.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anne-May Krüger und Andreas Eduardo Frank

# Fragen zur Aufführungspraxis von Luigi Nonos *La fabbrica illuminata* (1964)[1]

(Anne-May Krüger)

> Un nastro di musica elettronica, quando viene prodotto, non è affatto stabilito definitivamente. […] La dinamica e il carattere della mia musica, anche di quella elettronica, dipendono dalle condizioni date della sua esecuzione, dalle reazioni dell'ascoltatore e degli interpreti, e io stesso devo poter reagire a questo.[2]

Nicht wirklich definitiv feststehend sei ein Tonband mit elektronischer Musik, so Nono à propos seines Bühnenwerks *Al gran sole carico d'amore* (1975). Entscheidende Impulse für Dynamik und Charakter dieser Musik ergäben sich aus den jeweiligen Aufführungsumständen, auf die auch er reagieren müsse. Nono spricht hier aus seiner Position als Komponist. Umgekehrt stellt sich auch für Interpretierende die Frage, inwiefern in der Arbeit mit sogenannten *fixed media* ein Reagieren auf die aktuelle Aufführungssituation auch nach Nono möglich oder auch legitim sein kann. Mag Nono als Autor in der Lage sein, die Dauern der Tonbänder während der Probenarbeit im Dialog mit Regisseur und Dirigent anzupassen bzw. Letztere zu autorisieren, nach den Notwendigkeiten der Szene zu verfahren, befinden sich Interpretinnen und Interpreten in Abwesenheit von Nono in einer grundsätzlich anderen Situation. Wie ist umzugehen mit den unter spezifischen technischen, personellen, aber auch gesellschaftlichen Bedingungen produzierten fixen Komponenten, die einerseits unabdingbarer Teil eines Kunstwerks sind, deren Einsatz in der musikalischen Praxis jedoch andererseits zu Konflikten führt?

---

1 Der Beitrag ist eine erweiterte Version des gleichnamigen Kapitels aus Anne-May Krügers Dissertationsschrift *Musik über Stimmen. Vokalinterpretinnen und -interpreten der 1950er und 60er Jahre im Fokus hybrider Forschung*, Hofheim 2022.

2 „Ein Tonband elektronischer Musik ist, wenn es produziert wird, nicht wirklich definitiv fixiert. […] Die Dynamik und der Charakter meiner Musik, auch der elektronischen, hängen von den Bedingungen während ihrer Aufführung, von den Reaktionen der Zuhörer und der Interpreten ab, und ich selbst muss darauf reagieren." Luigi Nono in: Sigrid Neef und Luigi Nono, *Intervista di Sigrid Neef (1974)*, in: *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, hrsg. von Angela Ida de Benedictis und Veniero Rizzardi, Mailand 2001, Bd. 2, S. 191–200, hier S. 193. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Ein aussagekräftiges Beispiel für diese vielschichtige Problematik stellt Nonos Komposition *La fabbrica illuminata* (1964) für Sopran und vierkanaliges Zuspielband, basierend auf Texten von Giuliano Scabia (1935–2021) und Cesare Pavese (1908–1950), dar. Es handelt sich hierbei um Nonos erste Arbeit, in der er Tonaufnahmen produziert, die unterschiedliche Klangmaterialien miteinander verbindet und im Studio elektronisch bearbeitet. Auch die Verbindung von Live-Interpretin und Tonband erprobte Nono erstmals in diesem Kontext. Die Entstehungsgeschichte der für Carla Henius geschriebenen Komposition wurde u. a. durch Nina Jozefowicz[3] ausführlich aufgearbeitet. Jozefowicz legt nicht nur eine Chronologie der Entstehung von Tonband und Vokalpartitur dar, sondern untersucht auch die Verwurzelung des Stücks in Nonos nicht realisiertem Musiktheater *Un diario italiano*. Besonderen Fokus legt sie auf die unterschiedlichen Arbeitsmodi im Entstehungsprozess von Tonband und Partitur.

Die hier zu verortende Kooperation zwischen Henius und Luigi Nono hat sowohl in Form musikwissenschaftlicher als auch theaterwissenschaftlicher Studien einige Beachtung erfahren.[4] Allerdings stand die Frage der Aufführungspraxis, die durch diese Zusammenarbeit

---

3 Vgl. Nina Jozefowicz, *Das alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband* La fabbrica illuminata *und* A floresta é jovem e cheja de vida *im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte*, Hofheim 2012.

4 Vgl. u. a. Luca Cossettini, *Tracce di un contrappunto a due dimensioni. Testi e registrazioni sonore nella musica ellettronica di Luigi Nono. Note per una critica delle fonti*, in: *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze* (= *Quaderni del Laboratorio MIRAGE*), hrsg. von Luca Cossettini, Lucca 2010, S. 3–66; Ernst Flammer, *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*, Baden-Baden 1981, S. 19–106; Hartmut Möller, *Nonos ‚La fabbrica illuminata‘ heute. Veränderte Hörwinkel*, in: *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1991, S. 205–256; Jozefowicz, *Das alltägliche Drama*; Bernd Riede, *Hörpartituren zu Luigi Nonos Werken mit Tonband*, in: *Klang und Wahrnehmung. Komponist – Interpret – Hörer*, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz 2011, S. 194–197; ders., *Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband. Ästhetik des musikalischen Materials – Werkanalysen – Werkverzeichnis* (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 28), München/Salzburg 1986, insb. S. 30–47; Ivanka Stoïanova, *Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre*, in: *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1991, S. 180–204.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

nachhaltig beeinflusst wurde, bisher kaum im Zentrum des Interesses,[5] obwohl gerade aus dem in der *Fabbrica* prominent eingesetzten Zuspielband zahlreiche Fragestellungen erwachsen. Durch die Verschränkung musikpraktischer und musikologischer Untersuchungsansätze problematisiert die vorliegende Studie gerade die Arbeit mit dieser *Fixed media*-Komponente und verdeutlicht die Notwendigkeit einer kritischen Prüfung der Aufführungstradition von *La fabbrica illuminata*.

**Materialien und Hintergründe**

Der Entstehungsprozess von *La fabbrica illuminata* hat eine umfassende Dokumentation durch die Uraufführungsinterpretin selbst erfahren. Carla Henius' Arbeitsnotizen und Erinnerungen ebenso wie ihre Korrespondenz mit Luigi Nono geben Auskunft sowohl zu technischen Grundbedingungen wie auch über Nonos gesellschaftspolitische Haltung zu Beginn der 1960er Jahre. Zudem lassen sie Rückschlüsse über die Art der Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpretin zu und zeigen aufführungspraktische Probleme auf, die offenbar bereits zur Entstehungszeit der *Fabbrica* bestanden. Zentrale Quellen hierfür liegen mit Henius' Einspielung der *Fabbrica* für das Label Wergo sowie mit der in der Basler Paul Sacher Stiftung lagernden Aufführungspartitur der Sängerin[6] und einer weiteren im Archivio Luigi Nono Venedig (ALN) befindlichen handschriftlichen Partitur vor. Henius' Aufführungsmaterialien sind insofern von besonderer Bedeutung, als im Rahmen der Restaurierung des Dokuments unter von Nono vorgenommenen Überklebungen einiger Passagen eine frühere Fassung der Komposition sichtbar wurde. Diese

[5] Irene Lehmann problematisiert zwar die Aufführungspraxis von *La fabbrica illuminata*, allerdings setzt sie den Schwerpunkt auf Fragen der Theatralität und berücksichtigt musikinterpretatorische Aspekte lediglich im Hinblick auf daraus zu schließende Indizien für die Sinnhaftigkeit stärker performativ ausgerichteter Umsetzungskonzepte. Die sich aus den Aufführungsmaterialien auf musikalischer Ebene ergebenden Spannungen gerade im Zusammenspiel von historischem Tonband und Live-Gesang werden dabei nicht kommentiert. Vgl. Irene Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater. Politik und Ästhetik in Luigi Nonos musiktheatralen Arbeiten zwischen 1960 und 1975*, Hofheim 2019, S. 197–230.

[6] Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, Aufführungspartitur, Handschrift, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

gibt Hinweise auf konzeptuelle Anlagen, die teilweise verworfen wurden – beispielsweise die fast auf jeder Note vorgesehenen mikrotonalen Inflexionen, von denen in der Endfassung nur zwei im Finale erhalten blieben –, deren Übertragung in die Druckfassung aber womöglich auch versehentlich nicht erfolgte. Auch handschriftliche Skizzen Nonos sowie Tondokumente, vornehmlich aus dem Bestand des ALN, wie die Kompilation der von Henius im Tonstudio generierten und anschließend von Nono montierten Vokalmaterialien,[7] erwiesen sich für die Rekonstruktion des Arbeitsprozesses als äußerst aufschlussreich.

Wesentliche Grundlage für die Forschung stellt weiterhin die Kritische Ausgabe[8] der Partitur (hrsg. von Luca Cossettini) dar, in der sowohl die existierenden Zuspielbänder als auch Aufführungs- und Druckpartituren untersucht und mit Erfahrungsberichten von Aufführungsbeteiligten kontextualisiert wurden, die in direktem und teilweise engstem Kontakt zu Nono standen. Cossettini hat zudem in Zusammenarbeit mit dem Labor MIRAGE der Universität von Udine die Audio-Dokumente analysiert und unter Berücksichtigung der ursprünglichen Produktionsumstände restauriert und digitalisiert. Gleichzeitig fand auch eine physikalische Analyse der Bänder statt. Hier konnten anhand der sichtbaren Schnittstellen Arbeitsprozesse auf der Ebene der Tonbandkomposition nachvollzogen und damit auch Ursachen für Probleme beispielsweise in der Koordination von Band und Live-Stimme herausgearbeitet werden. Die umfangreiche Materialsammlung sowie die auf der Auswertung jener Dokumente basierende Kritische Ausgabe verdeutlichen und kommentieren nicht nur Fehler und Unschärfen der Aufführungsmaterialien, sondern entwerfen punktuell auch Lösungsansätze für die musikalische Umsetzung der Partitur.[9] Damit wurden wesentliche Vorarbeiten geleistet, auf deren Basis im Rahmen eines experimentellen Settings Ansätze entwickelt werden konnten, um mögliche Lösungen nicht nur

---

7 CD 078, ALN, Track 1: Carla prove voce (indicazioni di Nono), Track 2: Carla prove voce (indicazioni di Nono), Track 3: L. Nono copia stereo 7 1/2 (19cm/s).

8 Luigi Nono, *La fabbrica illuminata per soprano e nastro magnetico a quattro piste* (1964), Kritische Ausgabe, hrsg. von Luca Cossettini, Mailand 2010.

9 Eine umfassende Auswertung der genannten Untersuchungen findet sich auch in weiteren Publikationen Cossettinis. Vgl. z. B. *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze* (= *Quaderni del laboratorio MIRAGE*), hrsg. von Luca Cossettini, Lucca 2010.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu benennen, sondern in der Praxis zu evaluieren und weiterzutreiben. Dazu gehört im vorliegenden Fall die Einstudierung der Komposition mit den Materialien der Kritischen Ausgabe sowie auch mit einem partiell neu erstellten Zuspielband.

**Aufführungspraxis**

Mit welchen Problemen sehen sich nun die Interpretinnen und Interpreten[10] der *Fabbrica* konfrontiert? Luca Cossettini verweist hier auf die Textebene:

> The textual problems in *La fabbrica illuminata* derive from the fact that there are two coexisting musical dimensions with different systems of notation.[11]

Aus aufführungspraktischer Perspektive bedeutet das: Interpretationspraktische Probleme in *La fabbrica illuminata* entstehen aus dem Umstand, dass darin zwei musikalische Ebenen mit unterschiedlichen Notationstechniken und Darbietungsmodi koexistieren. Dabei lässt sich die Ebene der Live-Performerin als eine auf der Basis der Partitur im Moment entstehende Schicht beschreiben, während das Tonband als fixe Komponente seit seiner Entstehung unverändert geblieben ist.[12] Wenn man in musikalischer Interpretation von der Notwendigkeit der Aktualisierung[13] ausgeht, ergibt sich für das Tonband die Problematik, dass

---

10 Als Interpretierende werden hier sowohl die Sängerin als auch der Klangregisseur bzw. die Klangregisseurin verstanden.

11 Luca Cossettini in: Nono, *La fabbrica illuminata*, Kritische Ausgabe, S. XXII.

12 Auf die Problematik von Veränderungen durch fehlerhaftes Überspielen der Bänder bzw. durch langjährige Lagerung wird an späterer Stelle eingegangen.

13 Björn Gottstein spricht von der „Notwendigkeit der Aktualisierung […], die nur der Interpret leisten kann". Björn Gottstein, *Imperativ & Ungehorsam. Über mögliche Strategien der Interpretation zeitgenössischer Musik*, in: *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin 2011, S. 123–136, hier S. 130. Als unabdingbaren Teil der Existenzbedingungen des musikalischen Kunstwerks beschreibt Hermann Danuser die „historische Wandlungsfähigkeit". Vgl. Hermann Danuser, Art. *Vortrag, Historische Etappen, 19. Jahrhundert, Auktoriale, allgemeine und besondere Vortragslehre* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016ff.,



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

im Unterschied zur Live-Komponente diese Aktualisierung naturgemäß nicht realisierbar ist. Während also die Live-Interpretin auf die seit der Entstehung der Komposition vergangene Zeit reagieren, das heißt ihre im Moment stattfindende Performance sowohl mit der Entstehungszeit der *Fabbrica* als auch mit vergangenen Interpretationen und deren Umständen kontextualisieren kann, bleibt das Tonband fixiert in seinem ursprünglichen akustischen und von der Gegenwart abgekoppelten Zustand. Guy E. Garnett kommentiert dieses Phänomen pointiert:

> [Electroacoustic tape music] is simply out of touch with what is needed to rejuvenate art – out of touch with what Adorno described as the quality of being *stimmig*, that is, being coherently harmonious with the needs of the times in which they are created and exist. […] One could therefore come to consider electroacoustic music as the ultimate „museumification“ of musical art.[14]

Die Problematik der „Musealisierung“ erweist sich im Fall von *La fabbrica illuminata* als besonders prägnant, ist hier doch nicht nur die ästhetische, sondern gerade auch die gesellschaftspolitische Ebene betroffen. Die Komposition, gewidmet den Arbeitern des Stahlwerks Italsider (Genua), zielte auf das Sichtbarmachen prekärer Arbeits- und Lebensverhältnisse von Beschäftigten in der Industrie. Dass Nono mit der Anprangerung von Missständen gerade im Vorzeigewerk Italsider einen Nerv getroffen hatte, lässt sich aus dem Verbot der Aufführung im Rahmen des Premio Italia schließen, für dessen Eröffnungsveranstaltung die Komposition in Auftrag gegeben worden war. Die kompositorische Bezugnahme auf die Arbeitswelt des Stahlwerks durch die Integration von O-Tönen aus dem Walzwerk – Maschinenlärm, Zischen etc. – sowie Zitaten aus den Arbeitsverträgen der Beschäftigten in das Zuspielband hatte 1964 offenbar ausreichendes Provokationspotenzial, um ein Eingreifen von Seiten der RAI hervorzurufen, dürfte heute jedoch vor allem als historisches Dokument dieser gesellschaftlichen Spannungen rezipiert

zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016 unter https://www.mgg-online.com/mgg/stable/392693, zuletzt eingesehen am 22.09.2021.

14 Guy E. Garnett, *The Aesthetics of Interactive Computer Music*, in: *Computer Music Journal* 25/1 (2001), S. 21–33, hier S. 29.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden. Auch die in der *Fabbrica* mitschwingende Dichotomie Mensch/Maschine mit ihrem Bedrohungsszenario des von zunehmender Mechanisierung dominierten Menschen besitzt heute andere Implikationen als zur Entstehungszeit der Komposition.[15] Zweifellos unterscheidet sich damit die Rezeption gerade der gesellschaftspolitischen Dimension der *Fabbrica* mehr als 50 Jahre nach ihrer Uraufführung grundsätzlich von jener der 1960er Jahre.

Mit dem historischen Tonband zusammenhängende Problemstellungen werden auch auf konzeptioneller Ebene deutlich. Nono verarbeitete darin neben synthetischen Klängen, O-Tönen sowie gesungenen und gesprochenen Chorpassagen auch Material, das Carla Henius in mehrstündigen, vom Komponisten angeleiteten Improvisationen im Tonstudio der RAI in Mailand produzierte. Die Verdopplung der Gesangsstimme bzw. die Verschmelzung von Live-und Tonbandstimme stellte in der kompositorischen Anlage des Stücks offenbar ein zentrales Element dar: Nono zufolge entwickelte der Tontechniker des Studio di Fonologia, Marino Zuccheri,[16] explizit Aufnahmetechniken, die ein Unterscheiden von Live- und Tonbandstimme verunmöglichen sollten.[17] Henius selbst berichtet dem Freund Theodor W. Adorno kurz nach der Uraufführung über die Arbeit am Tonband:

---

15 Die Problematik dieser starken Verankerung in den gesellschaftspolitischen Kontext seiner Entstehungszeit betrifft selbstverständlich sowohl die Live- als auch die Tonbandkomponente der Komposition. Allerdings stellt gerade das Tonband mit seinen zwar manipulierten, jedoch auch auf eine reale auditive Umwelt der Vergangenheit verweisenden Klängen ein historisches Dokument dar, dessen Inhalte heute anders rezipiert werden dürften als vor 50 Jahren. Hartmut Möller argumentiert allerdings dafür, dass *La fabbrica illuminata* womöglich schon zu ihrer Entstehungszeit auf einer überholten Vorstellung des Verhältnisses von Arbeitern zur Technisierung basierte. Vgl. Möller, *Nonos ‚La fabbrica illuminata' heute.*

16 Marino Zuccheri (1923–2005) war von entscheidender Bedeutung für die Entstehung bzw. Realisierung zahlreicher elektroakustischer Kompositionen u. a. von Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Berio, John Cage, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur.

17 „Tecnica di particolare registrazione di Marino per evitare la diversità tra nastro registrato e voce dal vivo (non amplificata): non v'era né il *Dolby* – né il *Digital System*." Luigi Nono, *Per Marino Zuccheri*, in: *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, hrsg. von Angela Ida de Benedictis und Veniero Rizzardi, Mailand 2001, Bd. 1, S. 406–413, hier S. 410.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

> Ich war viermal in Mailand im studio fonologia, wo ich über diesen Scabia- und Pavese-Text improvisiert habe, […] aus diesem Material hat er [Nono] dann ein Band für vier Kanäle hergestellt, mit Chören und elektronischen Klängen. Dazu normal komponierte Gesangspartien, die ich in meine eigenen Bänder live hineinzusingen hatte. Es war ungefähr so, als würdest du etwas sagen und hörtest gleichzeitig all deine Gedanken.[18]

Die Ununterscheidbarkeit der solistischen Vokalklänge auf dem Tonband von der Live-Stimme stellte damit offenbar ein wesentliches Gestaltungselement der Komposition dar. Die auf dem Band besonders im zentralen Abschnitt *Giro del letto* deutlich erkennbare Stimme Henius' steht jedoch nunmehr den Stimmen der ihr nachfolgenden Interpretinnen gegenüber – zwangsläufig kommt es mithin zu einem Eingriff auf der Ebene des kompositorischen Konzepts.[19]

Fragestellungen ergeben sich in der Umsetzung auch aus den Tonhöhenabweichungen, die das Zuspielband an mehreren Stellen zu den in der Partitur angegebenen Stichnoten[20] aufweist. Wie in der Kritischen Ausgabe aufgearbeitet, handelt es sich hier um Diskrepanzen, die u. a. durch das Kopieren des Zuspielbands auf einem defekten Abspielgerät zustande kamen.[21] Das scheint z. B. für die Passage auf Partiturseite 6, 3.

---

18 Carla Henius, *Über Luigi Nonos ‚Intolleranza' und ‚La fabbrica illuminata'. Notizen zur Aufführungsgeschichte*, in: dies., *Schnebel, Nono, Schönberg oder Die wirkliche und die erdachte Musik*, Hamburg 1993, S. 126–136, hier S. 129.

19 Vgl. auch Mitschnitt der Aufführung von *La fabbrica illuminata*, Abschnitt *Giro del letto*, am 10.05.2017 im Neuestheater Dornach mit der Autorin (Mezzosopran) und Holger Stenschke (Audiodesign): https://youtu.be/fu28JmhQdm4, zuletzt eingesehen am 25.03.2020.

20 Der Begriff „Stichnote“ bezeichnet Tonhöhenangaben, die in der schematischen Darstellung des Zuspielbands in der Partitur kenntlich gemacht sind. Diese treten ausschließlich im Abschnitt *Giro del letto* und direkt vor dem Finale auf. Sie entsprechen der Ausnotation von Schlüsselpassagen auf dem Band, von denen die Sängerin ihren Ton abzunehmen hat. Überwiegend handelt es sich dabei um Unisoni (Stichnote = live zu singende Note).

21 Das fehlerhafte Überspielen des Bands R1, d. h. das durch ein falsch kalibriertes Abspielgerät zu langsame Abspielen des Zuspielbands, resultierte in Abweichungen sowohl von den in der Partitur angegebenen zeitlichen Cues, als auch der Tonhöhen. Jedoch erscheint auch in der kritischen Ausgabe die Darstellung dieser Problematik widersprüchlich, wenn einerseits festgestellt wird: „The velocity discrepancy of 1.6% is instead the same in the tapes between R1 and R2“ (Kritische Ausgabe, S. XXIV,



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

System (8'59") zuzutreffen.[22] Laut Kritischer Ausgabe wäre hier das live zu singende es$^2$ vom Ton des Bands (ebenfalls es$^2$) abzunehmen. Auf der Wergo-Einspielung setzt Henius auch auf exakt der Tonhöhe des Zuspielbands ein – und damit in Relation zur Partitur zu tief, denn auf dem Band erklingt ein Ton zwischen d$^2$ und einem um ca. einen Viertelton zu tiefen es$^2$. Hier scheint also durch falsches Kalibrieren der Abspielgeräte eine Tonhöhenabweichung des Zuspielbands entstanden zu sein, die die Interpretin ausgleichen muss, soll der Einklang zwischen Band und Live-Sängerin erhalten bleiben.

Andere Abweichungen lassen sich jedoch nicht allein durch ein verlangsamtes Überspielen erklären. Dies betrifft beispielsweise eine weitere Passage im *Giro del letto* überschriebenen Abschnitt (Partitur S. 5, Anfang des 3. Systems). Cossettini geht im Kommentar zur Kritischen Ausgabe davon aus, dass Nono durch zahlreiche Änderungen an der Partitur die ursprünglich vorgesehenen Intervallverhältnisse zwischen Tonband- und Live-Stimme aus den Augen verloren habe.[23] Tatsächlich scheint eine frühere Version der genannten Passage, die sich unter einer Überklebung in Carla Henius' Aufführungspartitur befindet, für diese Annahme zu sprechen (s. Abb. 1a–c).

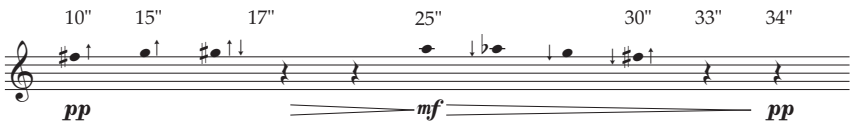



Abb. 1a: Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, Transkription der überklebten Passage in Carla Henius' Aufführungspartitur, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher

Durch die ursprünglich von fis$^2$ über g$^2$ nach gis$^2$ geführte Linie hätte sich mit der sowohl im Basler Manuskript als auch in der im Archivio Luigi

FN 23), andererseits in der Auflistung der Quellen zum Tonband R2 festgehalten wird: „This tape seems to have been recorded at 1.6% slower velocity than R1." Vgl. auch Kritische Ausgabe, S. XXX.

22 Wenn nicht anders angegeben, bezieht sich die Analyse auf die Faksimile-Partitur, die 1967 bei Ricordi Mailand erschienen ist.

23 Vgl. Luca Cossettini in der Einleitung zu Nono, *La fabbrica illuminata*, Kritische Ausgabe, S. XXIII.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Nono lagernden Partitur noch sichtbaren, jedoch durchgestrichenen Stichnote vom Band (gis[2]) ein Einklang ergeben. Nono transponierte diese Passage – wie auch einige andere – in eine tiefere Lage: Der chromatische Aufstieg beginnt nun am Ende des 2. Systems mit as[1] und geht über a[1] nach b[1]. Als Stichnote gibt Nono in der Partitur jedoch nun h[1] an, statt des zu erwartenden b[1]. In beiden Handschriften sieht man jedoch das „o“ des Textbestandteils „fermano“, das auf gleicher Höhe notiert ist wie die Stichnote, in das Vorzeichen *b* verwandelt.

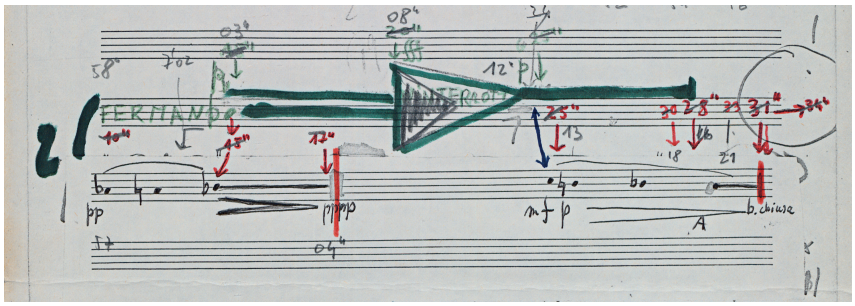



Abb. 1b: Luigi Nono, *La fabbrica illuminata* (1964–1965), Manuskript, ALN, 27.17.02 f. 008

In die Druckpartitur fand dieses Vorzeichen jedoch keinen Eingang, sodass auf das zu singende b[1] ein notiertes h[1] als Stichnote trifft. Vom Band zu hören ist jedoch keiner der beiden notierten Töne, sondern ein zwischen gis[1] und a[1] oszillierender Ton, wie dies auch in der Kritischen Ausgabe beschrieben wird.[24]

Damit scheint sich anzudeuten, dass es sich an dieser Stelle in der Version für die Druckausgabe um einen Übertragungsfehler handelt, auch wenn nicht mit absoluter Gewissheit ausgeschlossen werden kann, dass Nono die Intervallverhältnisse in der Transposition bewusst veränderte. Es spricht aber einiges für die Annahme, dass Live- und Tonbandstimme an dieser Stelle auf derselben Tonhöhe miteinander hätten verschmelzen sollen. Anhaltspunkte dafür finden sich in der Konzeption der *Fabbrica* selbst, aber auch in weiteren Vokalkompositionen des zeitlichen Um-

[24] Ebd.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

felds wie in *„Ha venido" Canciones para Silvia* (1960) und *Intolleranza 1960*, in denen das Verschmelzen verschiedener Stimmen im Unisono eine wesentliche dramaturgische Funktion besitzt.

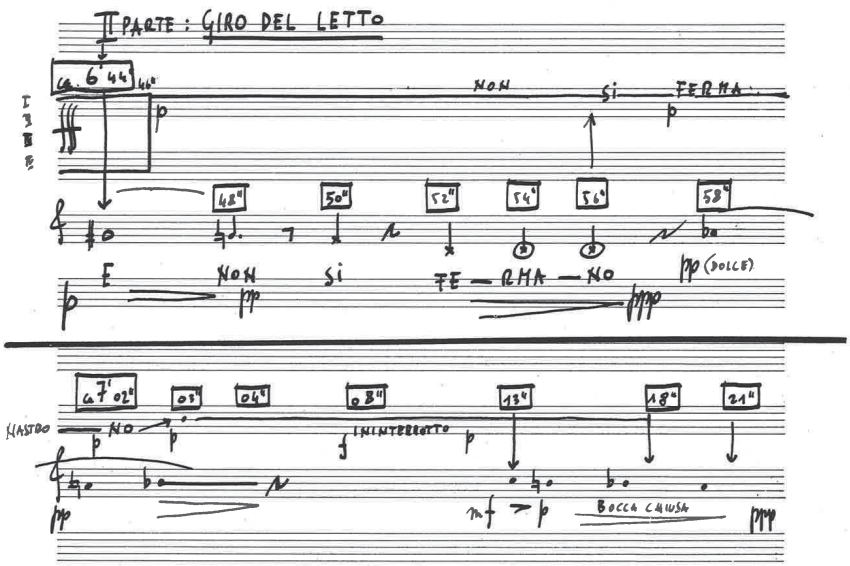



Abb. 1c: Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, Partitur, Reproduktion des Autografs, Mailand: Ricordi 1976, S. 5, 2. und 3. System

Ivanka Stoïanova benennt hier als einen zentralen Aspekt jenen der Verräumlichung, der sich in Nonos Vokalkompositionen der 1950er und 1960er Jahre gerade in der Textbehandlung manifestiere. Die Ausbreitung der Textvertonung in der Zeit (horizontal), im Sinne der Anordnung von Tonhöhen (vertikal) und in der Verteilung der klanglichen Schichten (Tiefe), führe mitunter zu einem Verwischen der sprachlichen Bedeutung, öffne gleichzeitig aber einen dreidimensionalen Klangraum und resultiere zudem in einer Bereicherung der Klangfarbe.[25] In

[25] Vgl. Stoïanova, *Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre*, S. 182ff. Jürg Stenzl beschreibt die Arbeit mit Klangfarben und unterschiedlichen Dichteverhältnissen zudem für *La terra e la compagna* (1957) für Sopran- und Tenorsoli, Chor und Instrumente. Auch hier lässt sich die Auffächerung der Stimmen vom ein-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

*„Ha venido“* erklingen mit einem solistisch besetzten Frauenchor (sechs Soprane) und dem Sopran-Solo sieben gleiche Stimmen, die sich aus dem Einklang akkordisch auffächern oder nacheinander unisono übereinandergeschichtet werden. Auch bei maximaler stimmfarblicher Angleichung dürften diese kleinsten Abweichungen untereinander aufweisen, sodass ein leichtes Oszillieren der Tonhöhe, des Vibratos bzw. des Timbres und des Timings die Farbe im Gesamtklang in eine permanente Bewegung versetzt. Gleichzeitig mag die Wahl von sieben gleichen Stimmen, darunter eine Hauptstimme, und ihr Einsatz in homo- und polyphonen Verläufen gerade vor dem Hintergrund literarischer Entwicklungen seit u. a. Joyce[26] auf eine Auseinandersetzung mit dem Individuum und seiner Vielschichtigkeit hindeuten. Das wiederkehrende Verschmelzen der solistischen Gesangslinie mit einzelnen Chorstimmen auf derselben Tonhöhe führt dabei zu immer neuen Dichtekonstellationen zwischen den Stimmen, aber auch zum punktuellen Verschwinden der Solistin im Gesamtklang.[27]

In *La fabbrica illuminata* ist hier der Abschnitt *Giro del letto* von besonderem Interesse. Anders als die übrigen Teile bezieht dieser sich auf die private Situation der Arbeiterinnen und Arbeiter: Der Wortlaut des Titels (Umkreisen des Betts) entstammt offenbar dem Fabrikjargon und bezeichnet die Situation eines Schichtarbeiterpaares, das sich das gemeinsame Bett nicht mehr teilen kann, da die Arbeitszeiten es nicht zulassen.[28] Die im Titel anklingende Intimität spiegelt sich dabei nicht primär auf semantischer, sondern vor allem auf musikalischer Ebene wider. Fabrikgeräusche, Chorgesang und synthetische Klänge treten klar in den Hintergrund, dagegen ist die solistische Stimme auf dem Band

stimmigen bis zum 15-stimmigen Satz beobachten. Vgl. Jürg Stenzl, *Luigi Nono und Cesare Pavese*, in: *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 409–433, hier S. 423ff.

26 „[Ich] stelle mir eine Art Joyce'schen ‚innern Monolog' vor – man spricht und denkt gleichzeitig ganz Verschiedenes.“ Carla Henius, *Arbeitsnotizen, Juni 1964*, in: dies., *Carla Carissima: Carla Henius und Luigi Nono. Briefe, Tagebücher, Notizen*, Hamburg 1995, S. 28–32, hier S. 29.

27 Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit Nonos Einsatz von Unisoni in *„Ha venido“ Canciones para Silvia* und *Intolleranza 1960* siehe: Krüger, *Musik über Stimmen*, S. 216ff.

28 Vgl. Jozefowicz, *Das alltägliche Drama*, S. 65.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

besonders exponiert. Ihr Zusammenspiel mit der Live-Stimme – zumal in den gehäuft auftretenden Stimmbewegungen aus dem Einklang in die Aufspaltung beider Stimmen bzw. aus dem Mehrklang hin zum Einklang – lässt sich als Entsprechung für die Situation des Arbeiterpaares zwischen Einheit und Trennung deuten.

Als Sonderfälle müssen zwei Passagen in *Giro del letto* gelten, da sich aus den unterschiedlichen Quellen das von Nono intendierte Tonverhältnis zwischen Live-Stimme und Tonband nicht zweifelsfrei feststellen lässt (s. Tabelle 1). Die erste der zwei aufgelisteten Passagen wird im Folgenden Gegenstand ausführlicher Untersuchungen sein.

Tabelle 1: Stimmbewegung von Live- und Bandstimme in *Giro del letto* (Sonderfälle)

| **Seite/ System** | **Zeitangabe** | **Live zu singender Ton** | **Interaktion mit dem Band** | **Bemerkungen** |
|---|---|---|---|---|
| 5/3 | 7'02"–7'03" | $b^1$ | Laut Partitur ergibt sich eine kleine Sekunde zwischen live gesungenem $b^1$ und $h^1$ vom Band. | Gesang vom Band stammt von Henius; statt des notierten $h^1$ ist ca. $a^1$ zu hören; Manuskripte (ALN und Basel) verzeichnen $b^1$ als Stichnote. |
| 6/3 | 8'59" | $es^2$ | In der Partitur sind keine Angaben zum Tonhöhenverhältnis zwischen Live- und Bandstimme enthalten. Auf dem Band erklingt an dieser Stelle eine Tonhöhe zwischen ca. $d^2$ und einem um ca. ¼-Ton zu tiefen $es^2$ vom Frauenchor. | Auf der Wergo-Einspielung nimmt Henius den Ton unisono ab, d. h., statt des notierten $es^2$ singt sie zwischen ca. $d^2$ und einem um ca. ¼-Ton zu tiefen $es^2$. Da die live zu singende Vokallinie chromatisch abwärts geführt wird, ergibt sich in jedem Fall ein Unisono (vgl. Partitur, S. 6). |

Diese Bewegung der beiden Gesangslinien zueinander hin bzw. aus der Verschmelzung voneinander weg findet sich nur in diesem Abschnitt. Das entsprechende Klangmaterial auf dem Band stammt nicht ausschließlich, jedoch überwiegend von Henius. Mit der Präsenz der solistischen Stimme tritt damit das Individuum in den Vordergrund – auch dies eine dramaturgisch schlüssige Entsprechung zu dem hier statt-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

findenden Perspektivwechsel weg von der Masse der Arbeiterschaft hin zur Einzelperson.

Gleichzeitig lassen sich diese Stimmbewegungen auch hier im Sinne einer Verräumlichung deuten. Wie Nina Jozefowicz schreibt, realisierte Nono in „*La fabbrica illuminata* seine Vorstellung einer spezifischen Raum-Klang-Ästhetik, die zum Ziel hatte, die Linearität des Klanggeschehens durch eine Mehrdimensionalität zu ersetzen“.[29] Diese Mehrdimensionalität ist sowohl in der Verbindung verschiedener Klangquellen und der Kombination von Live-Interpretin und Zuspielband als auch in der tatsächlich räumlich konzipierten Aufführungssituation nachvollziehbar. Das Zusammenwirken der genannten Stimmbewegungen aufeinander zu und voneinander weg mit Verräumlichungseffekten durch die Anordnung der Lautsprecher sowie die damit verbundene Bewegung des Klangs im Raum dürfte zudem zu einem Oszillieren des klanglichen Fokus führen, indem die Aufmerksamkeit zwischen den sich bewegenden Klängen der Lautsprecher und dem räumlich fixen Klang der Live-Interpretin fluktuiert. Nonos Konzept, Band- und Live-Stimme möglichst ununterscheidbar zu machen, dürfte diesen Effekt noch verstärkt haben.

Aus den genannten Beispielen lässt sich ablesen, dass die Arbeit mit Einklängen sowie deren Auffächerung bereits im Vorfeld der Entstehung von *La fabbrica illuminata* ein von Nono gezielt eingesetztes kompositorisches Verfahren darstellte. Dieses lässt sich sowohl aus struktureller als auch aus konzeptionell-inhaltlicher bzw. dramaturgischer Perspektive verstehen. Im Abschnitt *Giro del letto* scheint Nono so einerseits den Komplex des Privatlebens der Fabrikarbeiterinnen und -arbeiter aufzugreifen, andererseits erzeugt er mit dem Weben zwischen Einklang und Mehrklang eine Dynamisierung der klangfarblichen Nuancen und Dichteverhältnisse, resultierend in permanenten Verschiebungen jener von Stoïanova beschriebenen räumlichen Ebenen.

Zwar kann damit nicht abschließend bewiesen werden, dass Nono in der fraglichen Passage von *Giro del letto* auch noch zum Zeitpunkt der Drucklegung ein Unisono zwischen Live- und Bandstimme intendierte, durch die Transposition jedoch das Vorzeichen einfach aus den

[29] Jozefowicz, *Das alltägliche Drama*, S. 87.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Augen verlor. Die vorhandenen Indizien scheinen allerdings dafür zu sprechen, dass die unter der Überklebung in der Basler Aufführungspartitur enthaltene Linie, die tatsächlich in einem Unisono zwischen Band- und Live-Stimme endet, auch auf die Transposition anzuwenden wäre. Damit steht die Sängerin in der Aufführungssituation hier vor der Entscheidung zwischen drei Möglichkeiten:

1. am Ende der genannten Phrase wie notiert $b^1$ zu singen. Das Ergebnis wäre ein Intervall zwischen $b^1$ (live) und etwa $a^1$ (Tonband).
2. unter der Annahme, dass Nono eine kleine Sekunde intendiert habe, die Oberstimme dabei jedoch vom Band zu kommen hätte, die gesamte Phrase entsprechend zu transponieren, um in etwa bei $gis^1$ zu enden.
3. in Anlehnung an die rekonstruierte erste Version, die in einem Einklang ($gis^2$) endete, die Passage so zu transponieren, dass sie ebenfalls in einem Einklang, also auf dem ungefähren $a^1$ des Tonbands, endet.

Keine der genannten Varianten erweist sich jedoch als konfliktfrei, da in jeder die Partitur nur teilweise berücksichtigt werden kann bzw. sogar konterkariert werden muss, indem von den notierten Tonhöhen bewusst abgewichen wird.

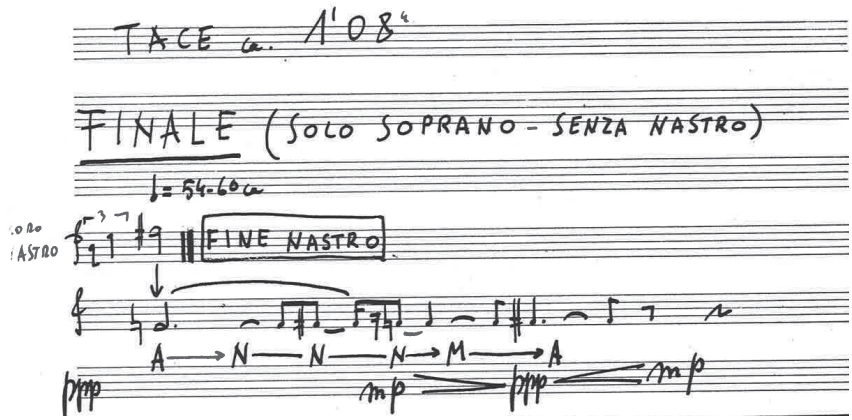



Abb. 2: Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, Partitur, Reproduktion des Autografs, Mailand: Ricordi 1976, S. 8.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Deutlich wird die Problematik auch im Finale des Stücks (S. 8f., s. Abb. 2). Auch hier stimmen die angegebenen Stichnoten ($h^1$, $e^2$, $fis^2$) nicht mit den Tonhöhen auf dem Zuspielband überein. Sie erklingen in etwa jeweils einen Halbton tiefer. Zusammen mit dem live zu singenden $f^1$ würde sich so statt einer übermäßigen eine reine Oktave ergeben. In der Kritischen Ausgabe wird daher folgende Lösung empfohlen:

> If the finale is sung at the written pitch, this produces an octave between the voice and the tape. Therefore, to re-establish the dissonance of an augmented octave, preserving the structural integrity, the singer should transpose the entire section down a semitone.[30]

Dieses Vorgehen wird u. a. auch von Liliana Poli (1928–2015) beschrieben, einer der ersten Interpretinnen der *Fabbrica* nach bzw. parallel zu Henius,[31] und entspricht der aktuell gängigen Praxis.

Die genannten Lösungen greifen damit auf derjenigen Ebene des Stücks ein, die im performativen Kontext am ehesten Möglichkeiten bietet, zu variieren bzw. zu reagieren: die live zu singende Schicht. Hier ließe sich fragen, ob statt des Eingriffs in den geschriebenen Notentext im Moment der Aufführung nicht auch ein entsprechendes Vorgehen für die fixe Komponente denkbar wäre. Grundlage dafür wäre ein Verständnis von Band wie Partitur als Text.[32]

---

30 Luca Cossettini, in: Nono, *La fabbrica illuminata*, Kritische Ausgabe, S. 7.

31 Cossettini irrt, wenn er schreibt, Carla Henius habe die *Fabbrica* nur wenig mehr als ein Jahr gesungen; danach sei Liliana Poli die „Stimme“ der *Fabbrica* geworden: „[D]opo Carla Henius che interpretò l’opera per poco più di un anno, è stata ‚la voce‘ della *Fabbrica illuminata*.“ In: Liliana Poli und Luca Cossettini, *Colloquio con Liliana Poli su ‚La fabbrica illuminata‘ e ‚Y entoces comprendió‘ (2006)*, in: *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, S. 230–239, hier S. 231. Tatsächlich finden sich in Henius’ Programmnachweisen Vermerke über *Fabbrica*-Aufführungen bis zum Ende der 1980er Jahre. Möglicherweise ist Cossettinis Aussage dahingehend zu verstehen, dass Henius die Komposition in der Folge nicht mehr mit Nono als Klangregisseur aufführte.

32 Hermann Danuser argumentiert für das Verständnis von elektronischer Musik als Text, „wo der Klangtext ohne Referenz auf einen interpretationsbedürftigen Partiturtext das Fundament der Musik ausmacht. Der Klangtext ist hier, sofern er vom Komponisten im Studio auf Band realisiert wurde, nicht musikalische Interpretation, sondern selbst primäres und einziges Kunstobjekt“. Hermann Danuser, *Der Text und*



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## Tradierung

Tatsächlich mögen vor allem zweierlei Beweggründe dafür ursächlich sein, dass entsprechende Korrekturen am Band üblicherweise nicht vorgenommen werden. Zum einen stellt eine solche Modifikation einen nicht unerheblichen technischen Aufwand dar, zum anderen ergeben sich Hürden für eine Neuinterpretation des Bandes gerade aus einer Eigenheit elektronischer Musik, die für Danuser das Band zum Text, also zur Grundlage analytischer Betrachtung, werden lässt: Wie auch im Fall der *Fabbrica* existiert häufig keine ausreichend detaillierte Realisationsvorlage, die eine Neuinterpretation im Sinne einer kritischen Ausgabe des Tonbands ermöglichen würde. Cossettini führt mit Blick auf das oben genannte Beispiel der Stichnote für das Finale noch weitere Gründe an, die eine Manipulation am Band aus seiner Sicht verunmöglichen:

> [L]a nota „sbagliata" è solo una delle voci di un coro, per cui non può essere elaborata separamente; impossibile anche scegliere oggettivamente da dove iniziare a trasporre – ci si deve, ad esempio, limitare alle tre note trascritte in partitura o bisogna modificare tutto il corale? –; poi ci sono le difficoltà, spesso insormontabili, che si incontrano nel segmentare il *continuum* del tessuto sonoro. […] D'altro canto potrebbero anche sorgere forti e fondati dubbi sulla liceità di questa operazione: considerare errato il nastro in base ad una sua descrizione – e non prescrizione – in partitura e, sulla base di questo assunto, correggerlo, creando un tessuto sonoro che non è mai esisto realmente.[33]

---

*die Texte. Über Singularisierung und Pluralisierung einer Kategorie*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Freiburg „Musik als Text" 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998, S. 38–44, hier S. 44.

[33] „Die ‚falsche' Note ist nur eine der Chorstimmen, welche jedoch nicht separat bearbeitet werden können. Ebenso unmöglich ist es, zu entscheiden, wo eine Transposition beginnen sollte – müsste diese sich hier beispielsweise auf die drei transkribierten Noten beschränken oder wäre es notwendig, den gesamten Choral zu verändern? Dazu ergeben sich häufig unüberwindbare Schwierigkeiten, die die Aufteilung des *Kontinuums* des Klanggewebes angehen. […] Andererseits könnten sich auch starke und begründete Zweifel über die Legitimation einer solchen Operation auftun: Indem das Band basierend auf seiner Deskription in der Partitur, nicht einer Präskription, als inkorrekt verstanden wird, entstünde auf der Grundlage dieser Annahme durch die Korrektur ein Band, das so nie existiert hat." Cossettini, *Tracce di un contrappunto a due dimensioni*, S. 49f. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Cossettinis Einwände sind nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen. In der Tat mag es mitunter schwerfallen zu entscheiden, wo eine Transposition ansetzen sollte, das heißt, ob nur in der Partitur vermerkte Stichnoten angepasst werden müssten oder größere musikalische Zusammenhänge. Fraglich ist auch, ob sich ohne Realisationsvorlage ausreichend Informationen herausarbeiten lassen, um das von Nono geschaffene Klanggewebe nicht zu zerstören.

Zweifelhafter erscheint Cossettinis Argumentation, eine solche Modifikation würde auf der Basis einer nachträglichen Beschreibung des Tonbands stattfinden – gemeint ist die stark vereinfachte Darstellung von Klangverläufen in der Klangregie-Partitur bzw. der Aufführungspartitur, die vor allem der Koordination zwischen Sängerin und Band dient –, und nicht auf der Grundlage einer Vor-Schrift, also einer vor der Erstellung des Bands konzipierten Vorlage. Damit würde ein Klanggewebe geschaffen, das so nie existiert hätte.

Hier scheint ein argumentativer Mechanismus zu greifen, der aus der Ungleichbehandlung der zwei unterschiedlichen kompositionellen und medialen Formate resultiert, die in der *Fabbrica* miteinander verbunden sind: Ließe sich der Problematik eines in der Realität nie existenten Klanggewebes nicht das Dilemma eines in Nonos Partitur ebenfalls nie existenten Finales beginnend auf $e^2$ entgegensetzen? Was ist der Unterschied zwischen einer interpretativen Entscheidung für oder wider tatsächlich notierte Tonhöhen und der Abwägung zwischen der Transposition angegebener Stichnoten oder kompletter musikalischer Zusammenhänge auf dem Band? In beiden Fällen handelt es sich um Interpretationsentscheidungen, wobei in ersterem Fall die aktive Partizipation der Interpretierenden erwünscht und sogar für notwendig befunden wird, während mit Blick auf das Tonband diese grundsätzlich ausgeschlossen wird.

Wollte man hier die Position des Komponisten berücksichtigen, ließe sich anführen, dass Nono Interpretierende durchaus als selbständig entscheidende Akteure verstand, wie André Richard, langjähriger Assistent und ehemaliger Leiter des Experimentalstudios des SWR (Freiburg), berichtet:



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Lui voleva che l'interprete prendesse sempre decisioni, che non fosse semplicemente uno strumento al servizio del compositore. Voleva una partecipazione attiva per „dare forma", in tedesco si direbbe *gestalten.* Lui chiedeva questo all'interprete. E anche se a volte non lo diceva esplicitamente, se qualcuno prendeva l'iniziativa, lui era sempre interessato alle possibilità che potevano nascere.[34]

Richard beschreibt hier einen für Nonos Arbeit offenbar wesentlichen potenziellen Aktionsraum von Interpretation, der allerdings nicht nur im Widerspruch zur bei Cossettini wie bei Richard vertretenen Aufführungspraxis steht, sondern auch in Carla Henius' Musikpraxis – ihrem Selbstbild einer primär ausführenden Interpretin gemäß – nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben scheint. Möglicherweise bezieht sich die stark generalisierende Aussage Richards auch vor allem auf die 1980er Jahre, jenen Zeitraum, in dem dieser eng mit Nono zusammenarbeitete, und weniger auf die deutlich frühere Kollaboration Nonos mit Carla Henius.

Auch aus der Perspektive der kompositorischen Konzeption ist die Arbeit mit dem historischen Zuspielband nicht unproblematisch, lässt sich doch durch die Henius nachfolgenden Sängerinnen die Verdopplung ein und derselben Stimme durch Live-Interpretin und Tonband nicht mehr herstellen. Cossettini benennt diese Problematik zwar, äußert sich jedoch nicht explizit zu Lösungsansätzen. Im Rahmen seiner Recherche befragt er allerdings sowohl Liliana Poli als auch André Richard, wie mit den beiden Stimmen in der *Fabbrica*, die nunmehr zwei verschiedenen Interpretinnen zuzuordnen sind, in der Praxis umzugehen sei. Aus Polis Replik lässt sich zwar ein rivalisierendes Verhältnis zwischen Henius und Poli ableiten, nicht jedoch eine greifbare

[34] „Er wollte immer, dass der Interpret Entscheidungen trifft, dass er nicht einfach ein Instrument im Dienste des Komponisten sei. Er wollte eine aktive Partizipation, um ‚Form zu geben', auf Deutsch würde man *gestalten* sagen. Das verlangte er vom Interpreten. Und auch wenn er es manchmal nicht explizit sagte – wenn jemand die Initiative ergriff, war er immer interessiert an den Möglichkeiten, die daraus erwachsen konnten." André Richard in: *Colloquio con André Richard su ‚La fabbrica illuminata' (2006)*, in: *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, S. 241–249, hier S. 244. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Reflexion zu aufführungspraktischen Problemen der *Fabbrica*:

> Gigi voleva che fossi io a cantare questo pezzo. Molto tempo dopo Nuria [Schoenberg Nono] mi disse che avrebbe voluto fare con me anche il nastro. Certo, poi il nastro è stato fatto con la Henius e nelle esecuzioni voce dal vivo e voce registrata non corrispondevano: la voce della Henius è totalmente diversa dalla mia. Non so cosa sia successo, ma credo che alla fine non si sia trovato molto d'accordo con lei … ho lavorato molto con Nono sull'interpretazione del dialogo con il nastro; poi ho cantato *La Fabbrica* finché è stato possibile.[35]

Poli scheint es hier vor allem darum zu gehen, etwaige Zweifel an ihrer Legitimation, die *Fabbrica* an Henius' Stelle zu interpretieren, auszuräumen. Damit versteht sie Cossettinis Frage offensichtlich nicht als Ausdruck eines grundsätzlichen Problems, das jede Interpretin seit Henius betrifft, sondern primär als potenzielles Infragestellen ihrer Berechtigung als Sängerin der *Fabbrica.*

Auch Richard bleibt in dieser Hinsicht eine Antwort schuldig:

> Penso che Nono sia stato molto fedele a Carla Henius e a Liliana Poli; tra loro non c'era solo una grandissima stima, ma anche una forte amicizia. Quando ha fatto eseguire l'opera a Susanne Otto, probabilmente non voleva fare troppo concorrenza a queste amiche, ma, come lui stesso ha scritto a Carla, l'opera dev'essere fatta anche con altre cantanti. Ma è proprio questa la vita di un compositore e delle sue opere, no? La musica deve vivere e deve essere interpretata anche da altri. Nono instaurava sempre rapporti umani con gli interpreti delle sue opere, questo era il suo modo di intendere la creazione musicale; e lo ha fatto anche con Susanne che per lui ha cantato altre pagine bellissime. È stato magico, ad esempio, l'*Interludio primo* nella prima versione del *Prometeo*, nel 1984 e poi nel 1985. Come descrivere la voce di

[35] „Gigi wollte, dass ich dieses Stück singe. Sehr viel später sagte mir Nuria [Schoenberg Nono], dass er auch das Band mit mir hätte machen wollen. Sicher, das Band ist dann mit Henius gemacht worden und in den Aufführungen stimmten die Live- und die Band-Stimme nicht überein: Die Stimme der Henius ist ganz anders als meine. Ich weiß nicht, was passiert ist, aber ich denke, dass er am Ende nicht sehr mit ihr einverstanden war … Ich habe viel mit Nono an der Interpretation des Dialogs mit dem Band gearbeitet; dann habe ich *La Fabbrica* gesungen, solange es möglich war.“ Liliana Poli in: *Colloquio con Liliana Poli*, S. 232. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

> Susanne? Una voce virginea, di un colore incredibile e una magia grandissima … in questa suggestione è nata la versione per contralto di Susanne.[36]

Richard bezieht sich in seiner Aussage weniger auf die Problematik von Tonband- und Live-Stimme als auf das Zustandekommen einer weiteren Version der *Fabbrica* für die Altistin Susanne Otto. Wenn ein Werk überleben solle, so Richards Position, müsse es eben auch von anderen interpretiert werden als von den Uraufführungsinterpretierenden. Auch hier bleibt Cossettinis Frage, die die Adaption der *Fabbrica* für Susanne Otto eigentlich als Anlass nimmt, grundsätzlich über Anpassungen für die jeweils live singende Interpretin nachzudenken, somit unbeantwortet.[37] Trotzdem sind Richards Reminiszenzen durchaus relevant für das Verständnis der besonderen Charakteristik der Zusammenarbeit zwischen Nono und seinen Interpretinnen und Interpreten und können dazu beitragen, die Kooperation mit Carla Henius und damit auch Ursprünge aufführungspraktischer Probleme der *Fabbrica illuminata* zu erhellen.

Richard spricht von der Bedeutung der „menschlichen Beziehungen", die Nono zu seinen Interpretierenden aufbaute. Nonos Rolle sei dabei,

---

[36] „Ich denke, dass Nono Carla Henius und Liliana Poli sehr treu war; zwischen ihnen herrschte nicht nur eine große Wertschätzung, sondern auch eine enge Freundschaft. Als er das Stück von Susanne Otto singen ließ, wollte er den beiden Freundinnen vermutlich nicht zu viel Konkurrenz verursachen. Aber wie er selbst Carla schrieb: Das Stück muss auch von anderen Sängerinnen gesungen werden. Aber das ist eben wahrscheinlich das Leben eines Komponisten und seiner Werke, oder? Die Musik muss leben und muss auch von anderen interpretiert werden. Nono baute zu den Interpreten seiner Werke immer menschliche Beziehungen auf. Das war seine Art, eine musikalische Kreation anzugehen. Und das hat er auch mit Susanne Otto getan, die weitere wunderschöne Stücke für ihn gesungen hat. Es war magisch. Z. B. das *Interludio primo* in der ersten Version des *Prometeo* 1984 und dann 1985. Wie kann man die Stimme Susannes beschreiben? Eine jungfräuliche Stimme mit einer unglaublichen Farbe und einer ungeheuer großen Magie … Aus diesem Empfinden ist die Alt-Version für Susanne entstanden." André Richard in: *Colloquio con André Richard*, S. 244. Übersetzung durch die Autorin.

[37] Nono hatte die Komposition für die Altistin Susanne Otto an mehreren Stellen nach unten transponiert. Cossettini fragt in diesem Zusammenhang: „War das ein Einzelfall, oder muss das Werk in einem bestimmten Sinn jedes Mal auf die Interpretin zugeschnitten werden?" („Questo è stato un caso isolato o l'opera, in un certo senso, deve essere ‚ricucita' ogni volta sull'interprete?") Ebd. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

so Cossettini, nicht nur als Autorität in musikalischer, sondern auch in „ideologischer“ Hinsicht zu beschreiben, als die eines „Guide ins Innere des Werks“: Er habe nicht nur die jeweiligen Vokalpartien für die Interpretinnen festgelegt und den Dialog zwischen Live- und Tonbandstimme vermittelt, sondern sei auch für die Klang- und Bühnenregie verantwortlich gewesen.[38] Cossettini spricht hier von einer Tradition des Meister-Schüler-Verhältnisses, das im Zusammenhang mit der oralen Tradierung von aufführungspraktisch relevanten Informationen stehe, welche aus den vorhandenen Materialien allein nicht hervorgingen.

> Credo che in mancanza di indicazioni dell’autore si debba risalire alla prassi grazie alle testimonianze di chi ha lavorato con lui alla regia dell’opera; in questo modo non si interrompe quella tradizione, sostanzialmente orale, che si crea con il rapporto maestro/allievo.[39]

Hier zeichnet sich ein gewisser Widerspruch ab zu Richards oben angeführter Aussage, Nono habe bevorzugt mit Interpretinnen und Interpreten gearbeitet, die die Initiative ergriffen und eigene Entscheidungen getroffen hätten. Cossettini gesteht mit seinem Verweis auf die Notwendigkeit der Beibehaltung des Meister-Schüler-Verhältnisses Interpretierenden deutlich weniger gestalterischen Raum zu als Nono – nach Aussage Richards – in seiner eigenen Praxis. Oder sollte sich diese lediglich auf die Rolle von Interpretierenden beziehen, die mit Nono direkt zusammenarbeiteten, und nicht übertragbar sein auf von Nono unabhängig arbeitende Musikerinnen und Musiker?

Mit Blick auf das Arbeitsverhältnis zwischen Nono und Carla Henius muss tatsächlich von einem als traditionell zu beschreibenden hierarchi-

---

[38] „Nono lavorava a stretto contatto con gli interpreti e gli guidava, anche ideologicamente ‚dentro‘ l’opera. Mi sembra di capire che il suo fosse un ruolo molto complesso: curava la regia del suono, definiva le parti soliste con le stesse interpreti, le guidava nel dialogo nastro/voce, curava anche l’aspetto scenico dell’opera.“ Luca Cossettini in: *Colloquio con André Richard*, S. 247.

[39] „Ich denke, dass man angesichts des Fehlens von Anweisungen durch den Autor die Praxis basierend auf Zeitzeugenberichten von Personen angehen muss, die mit ihm an der Klangregie des Stücks gearbeitet haben; auf diese Weise unterbricht man nicht jene hauptsächlich orale Tradition, die sich aus dem Meister-Schüler-Verhältnis ergibt.“ Ebd., S. 242.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

schen Gefüge gesprochen werden, mit Nono in der Rolle des Meisters, Henius in jener der Schülerin. Die Sängerin selbst schrieb zum Rollenverhältnis in der Zusammenarbeit für die *Fabbrica*:

> Nono hat das Werk zwar mit mir und für mich komponiert, aber diese Arbeit hatte nichts von einer „Widmung", und sie fand auf der unteren, allerbescheidensten Ebene statt. Stimme und Person stellten sich zur Verfügung wie ein Klumpen Tonerde, aus dem etwas geformt werden sollte. Vertrauen und Unbedingtheit wie im „Käthchen von Heilbronn" – ein Märchen – gleichviel.[40]

Scheint auch Henius' Aussage zunächst eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe zu suggerieren – das Werk sei mit ihr und für sie geschrieben worden –, so überwiegt doch die Schilderung eines klaren Hierarchiegefälles zugunsten des Komponisten. Die Anspielung an Kleists *Käthchen von Heilbronn* überhöht geradezu das hier ausgedrückte bedingungslose Vertrauen in die Führung durch den Autor. Basis dieses Vertrauens war für Henius eine tiefe Verehrung des Komponisten, die für sie wiederum mit bestimmten Eigenschaften in Verbindung stand:

> Ein Charakter wie Luigi Nono, der damals noch ein ganz junger Mensch war, schien prädestiniert, die Träume und Hoffnungen unserer Generation zu artikulieren. Der überzeugendste Wesenszug war sein Lebensernst, seine Kraft, Utopien, das bisher Unmögliche, in die Wirklichkeit zu zwingen.[41]

Henius hebt zudem die „Integrität der Person Luigi Nono" heraus sowie den „moralische[n] Anspruch und Ernst des Werkes".[42] Damit kommt Nono nicht nur die Rolle des Autors zu, sondern auch die einer moralischen Instanz.

Mag auch die Arbeitsbeziehung zwischen Henius und Nono aus den genannten Gründen und mit offenbarer Zustimmung beider Agierender jenem Meister-Schüler-Verhältnis entsprochen haben, so stellt sich

---

40 Henius, *Über Luigi Nonos ‚Intolleranza' und ‚La fabbrica illuminata'*, S. 128.
41 Ebd., S. 127.
42 Ebd. Henius bezieht sich hier auf *Intolleranza 1960*.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

heute die Frage, inwiefern sich diese spezifische Arbeitsweise in der Aufführungspraxis der *Fabbrica* niederschlägt und ob jene moralische Instanz, mit der Nono offenbar identifiziert wird, nicht auch zu einer Einschränkung des interpretatorischen Aktionsradius führt und folglich mitursächlich ist für das Unbehagen, das sich mit der Idee der Manipulation am Zuspielband verbindet.[43]

Cossettini spricht von einer in der Hauptsache „oralen Tradition“, die es nicht zu unterbrechen gelte. Bezieht sich diese Aussage auch konkret auf die Klangregie,[44] für die deutlich weniger Informationen im Sinne von Aufführungsanweisungen existieren als für die Gesangspartie[45] – ein nicht weiter verwunderlicher Umstand, da Nono die Klangregie zu Lebzeiten selbst übernahm und sich daher womöglich nicht veranlasst sah, diese ausführlich zu fixieren –, so überträgt Cossettini diese Art der Tradierung, insbesondere im Umgang mit den genannten Unschärfen, auf die Aufführungspraxis der *Fabbrica* überhaupt:

> La soluzione alle incongruenze che si sono venute a creare dev’essere ricercata fuori dai testi, nella prassi esecutiva che, come sempre, si fonda su una tradizione orale, nel rapporto maestro allievo.[46]

Die Bedeutung jener oralen Tradition und ihrer Meister-Schüler-Konstellation begründet Cossettini mit dem Fehlen von Informationen für die Musikpraxis. Entscheidend dürfte hier sein, dass Cossettini die Lösungen zu aufführungspraktischen Problemen explizit außerhalb des Texts sucht. Relevant scheinen außerdem jene moralischen Implikationen zu sein, die sowohl Henius als auch Richard hervorheben:

---

43 Gleichzeitig lässt sich aus der Ungleichbehandlung von Partitur und Tonband in Hinsicht auf interpretatorische Eingriffe schließen, dass hier ein Verständnis des Tonbands *nicht* als Text vorliegt.

44 Vgl. *Colloquio con André Richard*, S. 242.

45 Tatsächlich befindet sich im Archivio Luigi Nono eine Klangregie-Partitur, deren Aufnahme in die Kritische Edition wünschenswert gewesen wäre, wie bereits Nina Jozefowicz schreibt. Vgl. Jozefowicz, *Das alltägliche Drama*, S. 182.

46 „Die Lösung zu den sich ergebenden Widersprüchlichkeiten muss außerhalb der Texte, in der Aufführungspraxis gesucht werden, die, wie immer, auf einer oralen Tradition im Meister-Schüler-Verhältnis basiert.“ Cossettini, *Tracce di un contrappunto a due dimensioni*, S. 53. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

> [L]a cosa importante è la mentalità con cui si affronta. È un problema etico-musicologico. Il pericolo più grande è quello di fare un pezzo anodino, banale, finito … chi vuole accostarsi a questa musica deve studiare molto più delle sole note e del nastro. Non si può inquadrare *La Fabbrica* all'interno di un'estetica o di uno stile definiti. […] Si deve capire come e in che contesto l'opera è stata fatta da Nono.[47]

Richard spricht sich hier auf den ersten Blick für ein Vorgehen im Sinne einer historisch informierten Aufführungspraxis aus. Die Notwendigkeit, sich mit den Entstehungsumständen der *Fabbrica* zu beschäftigen, leitet er jedoch von Herausforderungen in der Umsetzung der Komposition ab, die er auf einer „ethisch-musikwissenschaftlichen" Ebene verortet. Dafür, wie diesen begegnet werde, sei die Mentalität der Interpreten von entscheidender Bedeutung. Offen bleibt, welche Probleme hier genau gemeint sind, sie scheinen jedoch mit der Gefahr einer Banalisierung des Stücks in Verbindung zu stehen, durch welche die Komposition einer Stilistik oder Ästhetik untergeordnet würde. Indem Richard ethisches Verhalten in der Interpretation von *La fabbrica illuminata* als wesentliche Kategorie zwar benennt, dieses jedoch nicht in konkrete Handlungsoptionen übersetzt, verstärkt er eine Auratisierung der Komposition, deren Ursprung in der durch Henius und andere bezeugten Verehrung Nonos als moralische Instanz liegen mag. Der Schlüssel zu einem adäquaten interpretatorischen Ansatz – die „richtige" ethische bzw. moralische Haltung – bleibt damit offenbar für Interpretinnen und Interpreten, die nicht mit Nono gearbeitet haben, außer Reichweite. Eine Vermittlung dieser Gehalte kann folgerichtig nicht durch die Aufführungsmaterialien geleistet werden, sondern allein durch jene von Cossettini angeführte orale Tradition, die in Ermangelung der Person Nonos durch Nono nahestehende Personen fortgeführt werden muss.

---

[47] „Das wichtigste ist die Mentalität, mit der man herangeht. Das ist ein ethisch-musikwissenschaftliches Problem. Die größte Gefahr besteht darin, ein harmloses, banales, abgeschlossenes Stück zu machen … Wer sich dieser Musik annähern will, muss viel mehr studieren als nur die Noten oder das Band. *La Fabbrica* lässt sich nicht in eine definierte Ästhetik oder Stilistik einordnen. […] Man muss verstehen, wie und in welchem Kontext das Werk von Nono geschaffen wurde." André Richard in: *Colloquio con André Richard*, S. 247f. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

So wertvoll diese Informationen aus „zweiter Hand“ sein mögen – es stellt sich die Frage, wie weit eine solche Traditionslinie reichen kann. Wer tritt an die Stelle jener, die heute als Zeugen von Nonos Arbeit und seiner Arbeitsweise gelten können? Und müssen nicht bereits diese Informationen „aus zweiter Hand“ im größeren Kontext aller verfügbaren Informationen betrachtet werden? Gehört das „maestro/allievo“-System unabdingbar zur Aufführungspraxis der *Fabbrica*?

Tatsächlich gibt es auch Stimmen, die alternative Möglichkeiten im Umgang mit den Unschärfen, aber auch den technischen Problemen dieses Stücks sehen. Alvise Vidolin, ebenfalls ehemaliger Assistent Nonos, sagte dazu im Interview mit Cossettini:

> [I]n mancanza di indicazioni, deve prevalere la logica musicale che traspare dal nastro e dalla parte musicale da eseguirsi dal vivo. Le registrazioni di esecuzioni originali sono spesso un utile riferimento, anche se non sempre la registrazione della parte elettronica, soprattutto se il sistema di diffusione del suono è multicanale, è un dato oggettivo da prendersi in termini assoluti.[48]

Die „musikalische Logik“, die sowohl aus dem Tonband als auch aus der Partitur hervorginge, wäre somit zentral für die Interpretation der *Fabbrica*. Vidolin fokussiert weniger auf die Bedeutung von ethischen Prämissen als auf Sinngehalte des Stücks und sieht dabei vielfältige Wege, diesen gerecht zu werden:

> Personalmente ritengo che l’esecuzione musicale debba esplicitare il senso dell’opera, e non c’è mai un unico modo per raggiungere tale obiettivo. Esecutori diversi possono utilizzare differenti strategie, oppure possono esplicitare aspetti diversi dell’opera. L’elettronica digitale può rendere più facile

[48] „Aufgrund des Fehlens von Informationen muss eine musikalische Logik überwiegen, die sich aus dem Band und aus der Partitur ableiten lässt. Die Aufnahmen der Originalaufführungen sind oft eine nützliche Referenz, auch wenn die Aufnahme des elektronischen Teils, besonders, wenn es sich um eine mehrkanalige Ausstrahlung handelt, nicht immer einem objektiven Ergebnis entspricht und daher nicht verabsolutiert werden kann.“ Alvise Vidolin in: *Colloquio con Alvise Vidolin su ‚La fabbrica illuminata‘ e ‚Y entoces comprendió‘* (2006), in: *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, S. 251–259, hier S. 252. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

> tale lavoro oppure rendere possibili interpretazioni vietate dalla tecnologia analogica del passato.[49]

Zudem spricht er vom Zusammenwirken zwischen Sängerin und Klangregie als einer Arbeit im Duo, in dem je nach Konstellation unterschiedliche Arbeitsmodi denkbar sind:

> Molto dipende dalla cantante, dalla sua esperienza di esecuzione con il nastro magnetico, dal suo grado di approfondimento dell'estetica noniana, dalla sua sensibilità musicale. […] Vista in termini tradizionali, *La fabbrica illuminata* è un brano per duo in cui uno dei due esecutori, il regista del suono, ha meno gradi di libertà dell'altro. Ma valgono comunque le regole generali dell'esecuzione in duo. Potrebbe verificarsi anche il caso opposto in cui sia il regista del suono a non conoscere affatto come si debba suonare tale nastro e quindi potrebbe essere la cantante a fare le scelte e a dare al regista le indicazioni giuste.[50]

Vidolin bezieht sich hier offenbar auch auf Konstellationen, in denen keiner der beiden Interpretierenden mit Nono bzw. mit Interpretinnen und Interpreten, die diesem nahestanden, zusammengearbeitet hat. Damit ist für ihn die Fortführung einer oralen Tradition nicht zwingende Voraussetzung, um den Gehalten der Komposition gerecht zu werden. Vielmehr stehen für ihn eine profunde Kenntnis der Nono'schen Ästhe-

---

[49] „Ich persönlich halte es für wichtig, dass die musikalische Ausführung den Sinn des Werks zum Ausdruck bringt. Und es gibt nie nur einen einzigen Weg, dieses Ziel zu erreichen. Unterschiedliche Ausführende können unterschiedliche Strategien einsetzen oder können unterschiedliche Aspekte des Werks herausstellen. Die digitale Elektronik kann diese Arbeit vereinfachen oder Interpretationen ermöglichen, die durch die analoge Technik der Vergangenheit nicht realisierbar waren." Ebd., S. 254. Übersetzung durch die Autorin.

[50] „Viel hängt von der Sängerin ab, von ihren Aufführungserfahrungen mit Tonband, von ihren Kenntnissen der Nono'schen Ästhetik, von ihrer musikalischen Sensibilität. […] Aus traditioneller Sicht stellt *La fabbrica illuminata* ein Werk für Duo dar, in dem einer der beiden Interpreten, der Klangregisseur, weniger Freiheiten hat als der andere. Aber es gelten trotzdem die Regeln des Duo-Spiels. Es kann sich auch der umgekehrte Fall ergeben, in dem es der Klangregisseur ist, der weniger Erfahrung im Umgang mit dem Band besitzt, und daher die Sängerin Entscheidungen trifft und dem Klangregisseur die richtigen Anweisungen gibt." Ebd., S. 255. Übersetzung durch die Autorin.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

tik sowie der Aufführungspraxis der *Fabbrica* im Fokus – unabhängig von einer quasi genealogischen Legitimation.

Es wird deutlich, dass die aufführungspraktischen Fragestellungen und Probleme in *La fabbrica illuminata* verschiedene Ebenen berühren. Dazu gehören der Bereich der Vokalästhetik, gesellschaftliche und technische Entwicklungen sowie die Tradierung des Stücks. Letztere scheint von erheblicher Bedeutung dafür zu sein, welche Schwerpunkte bisher in der Findung von Lösungen für die aufgezeigten praxisrelevanten Probleme gesetzt wurden. Auffällig ist hier die kaum hinterfragte Praxis, die Partitur im Moment der klanglichen Realisation im Sinne eines entweder aus den Anweisungen hervorgehenden oder aber aus der Aufführungspraxis abzuleitenden Konzepts zu modifizieren, um Abweichungen auf dem Zuspielband auszugleichen. Parallel dazu werden entsprechende Eingriffe in das Zuspielband gerade von Nono nahestehenden Interpretinnen und Interpreten sowie auch von Verlagsseite abgelehnt bzw. nicht in Betracht gezogen. Neben technischen Herausforderungen scheinen dieser Haltung gerade auch ethisch-moralische Aspekte zugrunde zu liegen, die offenbar mit der Figur Nonos als moralische Instanz und dessen auratischer Verbindung mit dem historischen Zuspielband zusammenhängen. Die von Cossettini propagierte Suche nach Lösungen außerhalb des Texts, das heißt in Fortsetzung des Meister-Schüler-Systems, lässt sich vor diesem Hintergrund in ihren Ursprüngen zwar nachvollziehen. Sie dürfte jedoch durch die daraus resultierende Aufführungstradition, die die benannten Probleme nicht konfliktfrei zu adressieren vermag, sowie durch ihre Bindung an Einzelpersonen auf lange Sicht an Grenzen stoßen.

### *Operating „Giro del letto“*

Sind – wie bei Vidolin – neue Modi der Zusammenarbeit der Interpretierenden innerhalb der *Fabbrica* denkbar, lassen sich womöglich ebenso Alternativen für den Umgang mit dem Zuspielband vorstellen. Im Gegensatz zu Cossettinis Vorstellung dürfte hier gerade der Text für die Entwicklung von Lösungsansätzen maßgeblich sein, wobei aufführungsrelevante Aussagen von Zeitzeugen eine wichtige Grundlage für interpretatorische Entscheidungen bilden können. Alvise Vidolin



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

spricht im Zusammenhang mit dem Einsatz digitaler Technologien von Möglichkeiten, die die Technik der Zeit nicht erlaubt hätte. Tatsächlich sind heute Eingriffe in das Tonband möglich, die nur einzelne Klangelemente betreffen, die Integrität des Bandes jedoch bewahren. So lässt sich mithilfe der Software iZotope RX5 die Stimme von Carla Henius durch die der jeweiligen Live-Interpretin ersetzen, wobei die übrigen Bandbestandteile weitestgehend unverändert bleiben. Zugleich können Tonhöhenkorrekturen vorgenommen werden, die die Wiedergabe des gesamten Live-Parts in der notierten Lage ermöglichen.

Mit dem Einverständnis des Archivio Luigi Nono Venedig wurde so im *Giro del letto* überschriebenen zweiten Großabschnitt der *Fabbrica* sowohl Carla Henius' Stimme durch die der Autorin ersetzt als auch eine Anpassung der Tonhöhen an die aus der Partitur hervorgehenden Stichnoten vorgenommen.[51] Dies geschah unter der Prämisse, dass sowohl die zeitliche Achse als auch alle anderen Elemente des Bandes möglichst unmodifiziert erhalten bleiben sollten. Der genannte Abschnitt bot sich vor allem aufgrund der Präsenz und klaren Identifizierbarkeit von Henius' Stimme für dieses Experiment an; zudem stellte er mit ca. 5'30" Länge eine repräsentative und gleichzeitig überschaubare Größe mit Blick auf die sehr aufwändigen Aufnahme-, Schnitt- und Montagearbeiten dar.[52]

---

[51] Ich bin Holger Stenschke (2011–2019 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abt. Forschung & Entwicklung, HSM/FHNW) für die Leitung der Stimmaufnahmen und die Montage zu großem Dank verpflichtet. Basis der Arbeit stellte das als Supplement zur Kritischen Ausgabe mitgelieferte vierspurige Zuspielband dar.

[52] In einem sehr frühen Stadium der Entwicklung des vorliegenden Projekts war eine Erneuerung des gesamten Bands in Betracht gezogen worden. Technisch wäre eine solche Re-Interpretation des Tonbands möglich, wobei sich diese zwischen den Extremen „akustische Imitation der ursprünglichen Klänge" und „dramaturgische Neuinterpretation" – beispielsweise im Hinblick auf die jeweilige Aktualität und Brisanz der Klänge – bewegen könnte. Letztere entspräche einer aus klangästhetischer Sicht mit dem historischen Band vermutlich kaum noch identifizierbaren Neu-Realisierung. Nicht nur rechtliche Probleme und der enorme Arbeitsaufwand waren für das Verwerfen dieser Umsetzungen verantwortlich. Im vorliegenden Projekt ging es nicht darum, das Zuspielband grundsätzlich als veraltet oder unbenutzbar darzustellen. Vielmehr sollte das Augenmerk auf aufführungspraktische Probleme gerichtet werden, die mit den konzeptionellen Ursprüngen der Komposition (Identität von Live- und Tonbandstimme), Unschärfen in der Erstellung der Aufführungsmaterialien sowie der spezifischen Art der Tradierung aufführungspraktisch relevanter Informationen zusammenhängen. Die ausgewählte Passage ist



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

In einem ersten Schritt wurden die vier Spuren des Zuspielbands im genannten Abschnitt separat analysiert, um die auszutauschenden Passagen mit Henius’ Stimme zu identifizieren. Daraus ergaben sich drei Klangkategorien:

1. nur Elektronik (inkl. Chor und aufgenommene Klänge)
2. nur Vokalsolistin (Henius)
3. Mischklänge (Elektronik und Vokalsolistin überlagert)

Die Klänge von Kategorie 1 konnten in die Laborversion unverändert übernommen werden, während für Kategorien 2 und 3 Eingriffe vorgenommen wurden. Dabei erwies sich die Neuaufnahme und Montage der reinen Vokalklänge – ursprünglich handelte es sich um Klangcollagen mit traditioneller Mehrspuraufnahme – als deutlich weniger aufwändig als die Bearbeitung der Mischklänge. Diese erforderten zum Teil komplexe Spektraloperationen, an deren Ende ein nicht immer von Restklängen der Stimme Henius’ freies Ergebnis stand, denn ein vollständiges Entfernen hätte auch weitere Klangschichten beeinträchtigt. Zentrales Ziel war hier jedoch nicht ein absolutes Entfernen der Stimme von Carla Henius, sondern die Wiederherstellung der Einheit von Band- und Live-Stimme. Diese wird in der Wahrnehmung dadurch erreicht, dass die neu aufgenommene Stimmschicht in ihrer Herkunft als identisch zur Live-Stimme gehört wird, was auch beim Verbleib einzelner Restklänge der historischen Stimme gegeben ist, wenn diese durch die Neuaufnahmen überlagert werden.

Video 1: Vokalklänge (Stimme solo)
1. Historisches Band mit Carla Henius. 2. Neuaufnahme mit Anne-May Krüger

Video 2: Mischklänge (Elektronik und Stimme)
1. Historisches Band mit Carla Henius. 2. Historisches Band, Stimme von Carla Henius entfernt

diesbezüglich besonders aussagekräftig – nicht zuletzt aufgrund der ausschließlich hier identifizierbaren Stimme Carla Henius’ auf dem Band.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Grundlage der Neuaufnahmen bildeten Transkriptionen der verschiedenen Klangschichten jeder einzelnen Spur. Der Prozess des Aufnehmens, Schneidens, Bearbeitens und Montierens zielte hierbei darauf, die Arbeitsweisen von Henius und Nono nachzuvollziehen und angelehnt an Methoden des *Reenactment*[53] zu wiederholen. Das bedeutete, dass die einzelnen Vokal-Samples miteinander sowie auch mit der im ALN lagernden Materialkompilation verglichen wurden. Diese Materialsammlung enthält, soweit erkennbar, sämtliche Vokalmaterialien Henius', die im Zuspielband in den Abschnitten *Giro del letto* und dem darauffolgenden *Tutta la città* verarbeitet wurden. Die Aufnahmen scheinen hier als Rohmaterialien, also ohne Bearbeitung im Tonstudio, vorzuliegen. Damit würden die Hallverhältnisse den jeweiligen Räumen entsprechen, in denen aufgenommen wurde und wären folglich nicht durch Nachbearbeitung zustande gekommen.[54] Der Abgleich zwischen Zuspielband und den noch nicht bearbeiteten Materialien aus dem ALN ließ damit Rückschlüsse auf die Entstehung einzelner Samples sowohl in Hinsicht auf die akustischen Verhältnisse der Aufnahmesituation als auch auf ihre Montage zu. Beispielsweise

---

53 Eine für das vorliegende Projekt sinnvolle Definition für den Begriff des „Reenactment" stammt aus dem Kontext der Kunstvermittlung mit Fokus auf die Performance-Kunst. „Beim künstlerischen Reenactment geht es weniger um das Eintauchen in eine historische Situation, wie es beispielsweise bei einem Live-Rollenspiel oder Living History Museum im Vordergrund steht, sondern um das Erleben und Reflektieren fernab der medial repräsentierten Geschichte im Hier und Jetzt. Es geht um Präsenz. Im Vordergrund stehen nicht die Wiederholung eines historischen Ereignisses und damit die Reproduktion von Bildern, es geht vielmehr um Nachvollzug, als das eigene Erleben und berührt sein." Katharina Hausman, *Reenactment ≠ Reenactment*, in: *Kunstvermittlung als performative Praxis. In der Ausstellung ‚Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten'*, ZKM, Museum für Neue Kunst, S. 37, online verfügbar unter http://zkm.de/media/file/de/moments_kunstvermittlung_online.pdf, zuletzt eingesehen am 13.10.2016.

54 Henius hatte davon berichtet, dass in Räumen mit unterschiedlicher Akustik aufgenommen wurde: „[W]ir haben zahllose Fassungen gemacht, teils in schalltoten, teils in überakustischen Räumen, Materiale aus einzelnen technisch sehr unterschiedlich gesungenen Tönen, Vokale, Worte, teils gesprochen, gesungen, geflüstert – alles dies auch innerhalb der einzelnen Worte noch vermischt." Henius, *Über Luigi Nonos ‚Intolleranza' und ‚La fabbrica illuminata'*, S. 129. In der Materialsammlung finden sich mitunter auch Kommentare von Nono oder Henius zum Gesungenen, die den jeweiligen Hallverhältnissen der gesungenen Passagen entsprechen. Auch daraus lässt sich ableiten, dass das Material hier noch unbearbeitet vorliegt.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

konnte erhellt werden, dass Nono Henius mitunter längere Phrasen singen ließ und Schnitte innerhalb dieser Passagen gesetzt hatte. Die so entstehenden Vokalfragmente wurden anschließend teilweise collagiert.

Aufbauend auf dieser Höranalyse war es möglich, für die Neuaufnahmen die entsprechenden Passagen ebenfalls in schalltoten bzw. überakustischen Räumen aufzunehmen und den Prozess der Montage an Nonos Vorgehen zu orientieren. Das betrifft auch die Nachbearbeitung der Vokal-Samples im Studio (z. B. Filterungen, Stimmverfremdung und Steuerung der Dynamikverläufe), wobei auch hier die jeweiligen technischen Mittel und Prozesse zum Generieren von Klangeffekten nur hörend nachvollzogen werden konnten, da entsprechende Aufzeichnungen von Nono weitestgehend fehlen. Das Ersetzen der solistischen Vokalbestandteile von Carla Henius durch die neu aufgenommenen Samples vollzog damit so nah wie möglich das historische Vorgehen nach. Gleichwohl wurde auf die Verwendung der von Nono eingesetzten analogen Technologien verzichtet, da die Arbeit nicht vordergründig auf die Simulation eines historischen technischen Verfahrens zielte, sondern primär ein zentrales kompositorisches Konzept wieder erfahrbar gemacht werden sollte. Dabei stand zwar das Nachvollziehen, nicht jedoch das exakte Nachstellen von Arbeitsprozessen im Fokus.

Um auch kleinste Inflektionen in der Gestaltung Henius’ zu erfassen, orientierte sich die Sängerin während der Aufnahme per Kopfhörer an deren Einspielung. Damit trug die Neueinspielung der Samples dem Umstand Rechnung, dass die Quellenlage im Fall des historischen Zuspielbands die Unterscheidung zwischen einer von Nono stammenden Vorlage und ihrer Interpretation nicht zulässt: Komposition und Interpretation fallen in eins. Die Neueinspielung strebte daher eine größtmögliche Annäherung an das historische Vorbild an. Einzige Ausnahme bildet hier das Vokaltimbre, das sich grundsätzlich stärker an der in der Partitur wiederholt auftretenden Anweisung *non vibrato*[55] orientierte, als Henius dies offenbar tat.

[55] Vgl. Nono, *La fabbrica illuminata*, S. 1 und 4.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tabelle 2: Modifikationen des Tonbands in der Laborversion *Giro del letto*

| Seite/System | Zeitangabe | Live zu singender Ton | In der Partitur angegebene Stichnote | Zu hören vom Band | Eingriff |
|---|---|---|---|---|---|
| 5/3 | 7'02"–7'03" | $b^1$ | $h^1$ | ca. $gis^1$–$a^1$ | Mit Erreichen des $b^1$ der Live-Stimme klingt auch $b^1$ auf dem Band. |
| 6/2 | 8'35"–8'37" | $g^1$ | $g^1$ | Etwa ¼-Ton zu tiefes $g^1$ | Band erreicht bei 8'35" $g^1$; gesamte Passage ab ca. 8'33" wurde angepasst. |
| 6/3 | 8'59" | $es^2$ | $es^2$ (nur Kritische Ausgabe) | Etwa ¼-Ton zu tiefes $es^2$ | Einzelton wurde angepasst (ca. 8'55–9'01"). |

In der parallel erfolgenden Probenarbeit mit dem historischen Zuspielband erwiesen sich die oben benannten Tonhöhen-Diskrepanzen zwischen Zuspielband und Partitur als besonders problematisch. Aus dieser praktischen Erfahrung heraus erfolgte die Entscheidung für die Anpassung der Intonation in den entsprechenden Passagen des Tonbands, allerdings ausschließlich im Abschnitt *Giro del letto.*[56] Damit wurden die neu aufgenommenen Samples erst nachträglich intonatorisch angepasst. Die Transposition betraf in einigen Fällen den gesamten musikalischen Zusammenhang, mit dem Ziel, den ursprünglichen Melodieverlauf beizubehalten (s. Tabelle 2).

Weitere Anpassungen betrafen zwei Passagen mit ambigen Angaben zum Singen mit geschlossenem Mund (*bocca chiusa*), die die Kritische Ausgabe eindeutig fixiert, ohne jedoch Aufschluss über die Grundlage dieser Fixierung zu geben. Die Neuaufnahme orientierte sich hier an der handschriftlichen Partitur sowie an der Aufnahme mit Carla Henius.[57]

[56] Auf die Korrektur der letzten Chor-Passage am Ende des Bands zum Abnehmen des Anfangstons für das Finale wurde bewusst verzichtet, da die vom ALN gegebene Einwilligung zur Manipulation am Band sich auf den Abschnitt *Giro del letto* beschränkte.

[57] Für eine ausführliche Darstellung dieser Anpassungen s. Krüger, *Musik über Stimmen*, S. 231ff.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Laborversion *Giro del letto*:
https://www.fhnw.ch/de/forschung-und-dienstleistungen/musik/hochschule-fuer-musik-klassik/projekte/fokus-darmstadt

**Operation**

Konzeptualisieren lässt sich das oben beschriebene Vorgehen mithilfe des von Paulo de Assis entwickelten *Assemblage*-Modells, das im Kontext seiner Arbeit zu Luigi Nonos … *sofferte onde serene* … (1975–1977) entstand.[58] Die darin zentrale Stratifikation der zur Verfügung stehenden Informationen für aufführungspraktische Entscheidungen ermöglicht ein pragmatisches Auffächern der verschiedenen Schichten eines als *multiplicity* verstandenen musikalischen „Werks“ entlang der Achse Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft.[59] Es verdeutlicht so die ständig sich erweiternde Fülle des jene *multiplicity* konstituierenden Materials sowie die gleichzeitig stets begrenzte Möglichkeit der Einbeziehung sämtlicher existierender Materialien in Interpretation, verstanden als *operation*.

> Musical ~~works~~ cease to be conceived as a set of instructions or as an ontologically well-defined structure. They become reservoirs of forces and intensities, dynamic systems characterised by metastability, transductive powers, and unpredictable future reconfigurations. Not only have they been the object of changes in the past (as music history overwhelmingly demonstrates), they will continue to observe mutations and transformations in the future. With a logic of assemblage, music practitioners and theoreticians gain new tools to grasp these changes and take an active part in them. Crucially, the new image of ~~*work*~~ as assemblage has the capacity to include the old image of *work* within it, as a particular case of less complex combinations of co-

58 Vgl. Paulo de Assis, *Con Luigi Nono. Unfolding Waves*, in: *Journal for Artistic Research* 6 (2014), online verfügbar unter: https://jar-online.net/en/exposition/abstract/con-luigi-nono-unfolding-waves, zuletzt eingesehen am 10.08.2019.

59 Ob sich der Begriff der Zukunft hier wirklich anwenden lässt, sei dahingestellt. De Assis verbindet mit den *metastrata* „new materials generated at every future historical time“. Diese Materialien werden jedoch erst mit ihrer tatsächlichen Vergegenwärtigung greifbar. Insofern ließe sich hier fragen, ob es sich bei dem von de Assis genannten Horizont der Zukunft nicht eher um eine erweiterte Gegenwart handelt. Vgl. Paulo de Assis, *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven 2018, S. 65.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

> dings and territorialisations. A logic of assemblage has several consequences: the overcoming of *unity* in favour of *multiplicity*, of *essence* in favour of *event*, of *being* in favour of *becoming*, of elusive certainty in favour of informed inconsistency.[60]

Daraus lässt sich der Imperativ eines interpretatorischen Ansatzes ableiten, immer wieder neue Materialkonstellationen zu schaffen, um das Potenzial einer Partitur auch nur annäherungsweise auszuloten. Aus dem/der Interpretierenden wird *the operator*:

> Instead of performances *of* musical works, this new mode of performance offers *problematisations of* such works, exposing some of the tensions and potential inconsistencies latent in them. Beyond representing a work, the performances made by an operator investigate how those works *work* […]. Where an *interpreter* aims at reproducing *the* musical work […], an *operator* aims at creating a performative situation that can be regarded as a critical study of that work through the means of performance itself. […] The specificity of the operator is that he or she works beyond conventional notions of performance, execution, interpretation, and composition, which all merge together in the operator's daily practice and in his or her presence onstage. This practice and presence constitute a critical act against the commonplace and the clichéd, and generate an aesthetico-epistemic space of experimentation, overcoming both interpretation and representation. […] The experimental performance practice of a musical operator permits the emergence of other realities, fostering an image of the musical work as a multiplicity, establishing a working methodology that brings together research and artistic skills, and arguing for a new ethics of performance and music reception.[61]

Die hier beschriebenen Charakteristika der *operation* lassen sich in der Arbeit an *Giro del letto* unschwer nachvollziehen: In der partiellen Neuaufnahme des Zuspielbands verschwimmen die Grenzen zwischen Interpretation und Komposition, in der Regel akzeptierte und stabilisierte Grenzen interpretatorischen Handelns werden klar überschritten. Dabei ließe sich gerade mit Blick auf die Neuaufnahme von einer extrem „werktreuen" Interpretation sprechen – vorausgesetzt das „Werk" wäre

60 De Assis, *Logic of Experimentation*, S. 100.
61 Ebd., S. 30f.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

nicht primär durch ein fixiertes Set von Materialien und Informationen definiert. Die im vorliegenden Fall gewählte Materialkonstellation priorisiert die für Nonos Komposition offenbar wesentliche konzeptuelle Idee der Einheit von Live- und Bandstimme, die sich in Abwesenheit der Uraufführungsinterpretin Carla Henius *ausschließlich* durch eine Neuaufnahme des Zuspielbands „werktreu“ wiedergeben lässt.

**Rezeption**

Aus den beschriebenen Eingriffen am Band und aus deren Erprobung in der Praxis resultierten Erkenntnisse sowohl auf der Ebene der Aufführungspraxis als auch der Rezeption. Bereits in der Probenarbeit wurde der Effekt deutlich, den Henius kurz nach der Uraufführung gegenüber Adorno beschrieben hatte: „Es war ungefähr so, als würdest du etwas sagen und hörtest gleichzeitig all deine Gedanken.“[62] Tatsächlich ergab sich für die Interpretin im Gegensatz zur Arbeit mit dem historischen Band ein grundsätzlich anderer Bezugspunkt: Während die sowohl zeitliche als auch persönliche Distanz zum historischen Zuspielband vor allem zu einer Auseinandersetzung mit Blick auf die eigene Positionierung zu den vokalästhetischen, technischen und musikalischen Gegebenheiten des Bandes führte sowie Fragen der zeitlichen Koordination adressierte, kam es gerade durch den intensiven analytischen und kreativen Prozess in der Vorbereitung und Durchführung der Neuaufnahmen zu einer stärkeren Identifikation mit dem Resultat dieser Arbeit. Es ließe sich also von einer Perspektivverschiebung sprechen: weg von der Außensicht und hin zu einer Innensicht auf das Band und die Arbeit damit. Darüber hinaus eröffnete die vertiefte Beschäftigung mit dem historischen Zuspielband gerade durch den physischen Prozess des vokalen Nachvollziehens von Henius' Interpretation einen alternativen Zugang zur Auseinandersetzung mit den Klangmaterialien und ihrer Komposition auf dem Band. Die hier generierten Erkenntnisse können damit als *embodied* beschrieben werden. Das Konzept des *embodiment* unterstreicht die unmittelbare Beeinflussung der Kognition durch den Körper und stellt eine

62 Henius, *Über Luigi Nonos ‚Intolleranza' und ‚La fabbrica illuminata'*, S. 129.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wesentliche Prämisse künstlerischer Forschung dar.[63] Basierend auf dem Modell der *distributed cognition* werden so kontextualisierende Prozesse zwischen „brains, bodies and things"[64] als wesentliche Grundlage des Denkens und Erfassens von Zusammenhängen verstanden. Durch den besonderen Fokus auf das physische Nachvollziehen der historischen Vokal-Samples und ihres Entstehungsprozesses kommt es hier zu einer „Intensivierung des Wissens".[65]

Die Aufführung[66] der Laborversion *Giro del letto* führte außerdem zu Erkenntnissen mit Blick auf die Rezeptionsebene, die darauf schließen lassen, dass die Wahrnehmung des Stücks in der Tat deutlich durch den Umstand beeinflusst wurde, dass Live- und Tonbandstimme von derselben Person stammten. Unter anderem wurde eine Intensivierung im Erleben des performativen Ereignisses festgestellt, das sich u. a. aus der häufig nicht eindeutig zuzuordnenden Quelle der jeweils hörbaren Vokalklänge zu ergeben schien. Zudem veränderte sich offenbar die Wahrnehmung des Verhältnisses zwischen Live- und Tonbandkomponente mit Blick auf die Dauernrelation. So weist die *Fabbrica* ein relativ starkes Ungleichgewicht zwischen der Laufzeit des Tonbands von

---

63 Vgl. Martin Tröndle, *Methods of Artistic Research. Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse*, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, hrsg. von Martin Tröndle und Julia Warmers, Bielefeld 2014, S. 169–198, hier S. 183f., sowie Krüger, *Musik über Stimmen*, S. 239 und S. 501f.

64 „[N]either the internal nor the external aspects [of human cognition] are sufficient in themselves to contain the operations of the human mind. Thinking is not something that happens ‚inside' brains, bodies, or things; rather, it emerges from contextualized processes that take place ‚between' brains, bodies, and things. […] The new approach involves a change of analytic unit and a shift in the level of description from the micro level of semantics to the macro level of practice." Lambros Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge 2013, S. 77–79.

65 Vgl. Uriel Orlow, *Recherchieren*, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hrsg. von Jens Badura et al., Zürich 2015, S. 201–204, hier S. 201.

66 Im Rahmen einer öffentlichen Lehrveranstaltung der Hochschule für Musik Basel (Colloquium 48) fand am 28.10.2016 die kommentierte Aufführung von *La fabbrica illuminata* (integral mit historischem Zuspielband) sowie der Passage *Giro del letto* mit dem modifizierten Zuspielband statt. Die anschließende Diskussion mit dem Publikum entspricht selbstverständlich keiner repräsentativen Erhebung, ließ jedoch Tendenzen der Wahrnehmung hervortreten.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ca. 14 Minuten und der Gesamtdauer des Live-Gesangs von ca. 6’40” auf. Von Letzterer entfallen etwa 2’40” auf das Finale des Stücks, in dem die Interpretin unbegleitet singt. Das bedeutet, dass innerhalb des 14-minütigen Tonbands die Live-Sängerin, verteilt über die Gesamtdauer des Bandes, nur vier Minuten zu hören ist. Dieses Ungleichgewicht führt nicht zuletzt zu aufführungspraktischen Fragestellungen die Haltung und Rolle der Sängerin als Interpretin betreffend.

Bereits Henius hatte die ungewöhnliche Situation der Sängerin in der *Fabbrica* reflektiert. In ihren Arbeitsnotizen schreibt sie im August 1964, und damit kurz vor der Uraufführung:

> Was mir auffällt: es ist nie von „Interpretation“ die Rede. […] „Identifikation“ wie es bei der „Intolleranza“ natürlich und selbstverständlich war, soll in *diesem* Stück nur aufgesplittert in einzelnen Momenten wahrzunehmen sein. Wenn ich mich in dieser letzten Arbeitsphase anstrenge, klanglich und technisch so differenziert und genau wie möglich Gigis Vorstellungen vom Stück zu erreichen, dann ergeben sich zwar Ausdrucksvarianten wie Protest, Leiden oder eine Art visionärer Freude – aber sie programmieren nicht den Verlauf, sondern sind konkrete Zustände, übersetzt in musikalische Realität. Mein Bewusstsein spielt also gar keine Rolle.[67]

Tatsächlich ließe sich bei den genannten Dauernverhältnissen eher von einer Tonbandkomposition mit obligater Gesangsstimme sprechen als von einer Komposition für Sopran und Zuspielband. Immer wieder läuft das Band für längere Passagen ohne die Sängerin; an zwei Stellen beträgt die Dauer dieser Band-Soli ca. drei Minuten. Hat die Live-Interpretin hier eher die Funktion, die Zuhörenden auf die Tonbandkomposition zu fokussieren?[68] Warum verstand Henius das Stück trotzdem im Sinne

---

[67] Henius, *Arbeitsnotizen, August 1964*, S. 38. Zur Frage der Theatralität von *La fabbrica illuminata* s. auch Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater*, S. 197–230, insb. S. 216ff.

[68] Karlheinz Stockhausen hatte in Aufführungen von Kompositionen wie *Telemusik* (1966) oder *Kontakte* (1958–1960) Projektionen eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu fokussieren. Irene Lehmann versteht *La fabbrica illuminata* auch als bewusste Überschreitung der Konventionen des Konzertwesens, indem Sichtbares und Hörbares nicht mehr kongruent sind. Vgl. Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater*, S. 202.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

eines Schauspielmonologs?[69] Eine explizite Rolle im Sinne einer durch sie kommunizierten Aussage oder Haltung übernimmt die Sängerin eigentlich erst im Vokalsolo des Finales.[70] Der Einsatz der solistischen menschlichen Stimme am Ende des Stücks wird dabei häufig als Ausdruck der Hoffnung verstanden, der Mensch bzw. das „Menschliche" würde über das „Unmenschliche" der Fabrik, also des Maschinalen, siegen:

> Geht man davon aus, daß die Elektronik in diesem Stück eine Allegorie der Technik ist, die unverfremdete, reine menschliche Stimme, [sic] die der menschlichen Gesellschaft, so bedeutet hier die Ewigkeit die Befreiung von der Technik als Ausdruck des Irdisch-Vergänglichen […], also ewiges Leben nach dem Tod. Ein religiöses Bild! […] Die menschliche Stimme tritt in Vordergrund als Ausdruck des befreiten Menschen, einer befreiten Gesellschaft.[71]

Die Disparatheit der Rolle der Interpretin – nicht verstanden als Gestaltungsmittel zur Darstellung der Vielschichtigkeit bzw. Zerrissenheit des Fabrikarbeiterindividuums, sondern im Sinne einer dramaturgischen Dysfunktionalität – ergibt sich jedoch vor allem, wenn in der Wahrnehmung die Trennung des Gehörten in Live-Interpretation einerseits und Zuspielband andererseits dominiert. Betrachtet man jedoch nicht

---

69 „Es ist wie ein großer Schauspielmonolog, eine ‚Szene' eher als ein Konzertstück." Henius, *Arbeitsnotizen, August 1964*, S. 35.

70 Irene Lehmann versteht die Figur der Sängerin in der *Fabbrica* grundsätzlich als Verkörperung einer Arbeiterin, deren Nicht-Integrität jedoch durch die Überlappung von Live-Stimme und Tonband, insbesondere aber von solistischer Live- und Bandstimme, bezeugt wird. „Zur Etablierung des Risses nimmt die Verwendung des Tonbandes eine bedeutende Funktion ein, bei der die Sängerin mit ihrer eigenen Stimme interagiert." Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater*, S. 227. Dabei berücksichtigt Lehmann jedoch nicht, dass dieses Interagieren mit der eigenen Stimme seit Henius nicht mehr praktiziert werden kann und dass die Wahrnehmung der Konstellation Interpretin – Zuspielband davon erheblich beeinflusst wird.

71 Flammer, *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*, S. 84 und 92. Vgl. dazu auch Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater*, S. 220ff. Lehmann vertritt hier eine Sicht auf die solistische Frauenstimme nicht vor dem Hintergrund der üblichen Dichotomien Mensch und Maschine, Natur und Kultur, Geist und Körper, sondern vielmehr als Akteurin in ihrer speziellen Situation als Frau bzw. Arbeiterin. Dabei steht die solistische Stimme der im Zuspielband präsenten Fabrik nicht zwangsläufig antagonistisch gegenüber. Vgl. ebd., S. 226.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

das Verhältnis zwischen Live- und Fixkomponente, sondern zwischen der solistischen Stimme (unabhängig davon, ob diese vom Band oder live erklingt) und den übrigen Klängen, ergibt sich hier an anderes Bild.

Auf dem Zuspielband erscheint die Stimme der Sängerin erstmals nach dem großen Crescendo (Colata) ab ca. 6’44”, also quasi gleichzeitig mit dem Einsatz der Live-Stimme in *Giro del letto*. Von dort an ist sie bis zum Ende des Stücks durchgehend präsent – wenn auch im Verhältnis zu anderen Bandbestandteilen in divergierender Prägnanz. Versteht man also Band- und Live-Stimme als Einheit, die sich jedoch in zwei verschiedenen Darbietungsmodi präsentiert, dürfte sich der Fokus weniger auf die Relation zwischen Band (Gesamtdauer 14’) und Stimme (Gesamtdauer 6’40”) richten, sondern verstärkt auf das Verhältnis zwischen Klängen ohne solistische Stimme (Gesamtdauer 10’10”) und dem sowohl live als auch vom Band zu hörenden Sologesang (Gesamtdauer 10’30”). Richtet sich die Aufmerksamkeit also nicht auf die Balance zwischen Live-Interpretation und Zuspielband, sondern auf jene zwischen solistischer Stimme und übrigen Klängen, ergibt sich plötzlich ein deutlich ausgewogeneres Verhältnis. Auf welches der beiden Verhältnisse sich die Hörenden konzentrieren, dürfte allerdings davon abhängig sein, ob mit dem historischen Band oder mit einem von der jeweiligen Sängerin neu aufgenommenen Band gearbeitet wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, weshalb bei der Aufführung mit aktualisiertem Zuspielband die Identität von Live- und Tonbandstimme deutlichen Einfluss auf die Wahrnehmung des Gehörten hatte: Die klar identifizierbare und der Live-Interpretin zuzuordnende Stimme vom Band wurde hier als Teil der solistischen Performance wahrgenommen, auch wenn diese als im Moment stattfindender interpretatorischer Akt tatsächlich auf die wenigen Minuten des Live-Gesangs beschränkt war. Damit wurde zudem ein Aspekt entschärft, der den relativ geringen interpretatorischen Spielraum betrifft, der bereits bei Henius anklingt: Der Verlauf der Aufführung ist maßgeblich durch das Zuspielband festgelegt und wird von der Live-Performance nicht beeinflusst. Jedoch scheint sich die Wahrnehmung im Sinne einer im Moment entstehenden Interpretation durch den, wenn auch geringen, Anteil der Live-Interpretation auf die Gesamtheit des solistischen Gesangs zu übertragen – vorausgesetzt, dieser stammt von



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

derselben Sängerin. Carla Henius' Verständnis des Stücks als Schauspielmonolog wird damit ebenfalls nachvollziehbar, indem beide Stimmen als eine auf zwei mediale Ebenen verteilte Entität begriffen werden, verklammert durch die eine Sängerinnen-Persona.

Und noch einen weiteren Aspekt berührt die Frage nach der Wahrnehmung der Stimme: jenen der Körperlichkeit. Bringt Stimmlichkeit grundsätzlich auch immer Körperlichkeit hervor, wie Erika Fischer-Lichte schreibt,[72] verweist also die Stimme auf den Körper, der sie hervorbringt, so dürfte aus der Präsenz der Sängerin und ihrer erklingenden Stimme – unabhängig davon ob live oder vom Band – eine kontinuierliche Bezugnahme zwischen beiden resultieren. Es ist anzunehmen, dass auch dies die Wahrnehmung der Sängerin als in einer Rolle Agierende unterstützt, denn die Interpretin stellt mit ihrer Präsenz die Verbindung zur Stimme in beiden medialen Erscheinungsformen dar. Wenn Irene Lehmann also davon schreibt, Band- und Live-Stimme wären als Mittel zur Darstellung der Zerrissenheit der Arbeiterin zu verstehen,[73] die durch die Solistin verkörpert wird, so ließe sich ebenso sagen, dass die Körperlichkeit der Sängerin in ihrem Wirken auf die Wahrnehmung der beiden Stimmebenen wiederum im Sinne der Integrität dieser Figur wirkt. Damit wäre hier vielmehr von einem Oszillieren zwischen Integrität und Nicht-Integrität zu sprechen, das sich, wie oben dargestellt, auch auf der kompositorischen Ebene – gerade in *Giro del letto* – nachvollziehen lässt. Folglich kommt der physischen Präsenz der Sängerin auch dann Bedeutung zu, wenn sie nicht singt. Allerdings würde die Stimme des historischen Zuspielbands in erster Linie auf die Körperlichkeit Carla Henius' verweisen und folglich in Abgrenzung zur Live-Stimme und der damit verbundenen Körperlichkeit der jeweiligen Sängerin stehen. Deren Präsenz hätte in Bezug auf die Tonbandstimme kaum noch eine Funktion als Bezugspunkt; vielmehr dürfte sie als separate Bedeutungsschicht aufgefasst werden. Dass die Unverbundenheit zwischen körperloser Stimme – bzw. auf einen nicht anwesenden Körper verweisender Stimme – und der Körperlichkeit der jeweiligen Sängerin in der Aufführungspraxis der *Fabbrica* durchaus als problematisch empfunden wird, mag sich in dem

72 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 219.
73 Vgl. Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater*, S. 227.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Umstand spiegeln, dass in Aufführungen innerhalb der entsprechenden Abschnitte mitunter ein Dimmen des Bühnenlichts vorgenommen wird, das den Effekt hat, die Präsenz der Live-Interpretin abzuschwächen.[74]

Damit erweist sich das Experiment zum Abschnitt *Giro del letto* auch aus der Rezeptionsperspektive als bedeutsam. Die Rückmeldungen von Zuhörerinnen und Zuhörern der Aufführung mit dem modifizierten Band weisen darauf hin, dass sich die Wahrnehmung von Live- und Tonbandstimme als zur physisch präsenten Sängerin gehörig auf das Verständnis der Relation zwischen fixer Komponente und Live-Interpretin auswirkt. Dabei kann die Tonbandstimme in ihrer möglichen Zuordnung sowohl zum Zuspielband (als ein Element dessen) als auch zur Live-Interpretin zwischen diesen beiden medialen Dimensionen als Mittlerin verstanden werden. Dieser Effekt wird durch die identische Herkunft beider Stimmen begünstigt. Die mitunter durch ästhetische Differenzen, aber auch aufgrund des Ungleichgewichts der Dauern problematische Verbindung von Zuspielband und Live-Sängerin erweist sich so offenbar für das Publikum als sinnhaft nachvollziehbarer: Die Vermittlung durch die solistische Stimme unterstützt dabei die Wahrnehmung der beiden Komponenten weniger im Sinne zweier aufeinandertreffender, medial verschiedener Werkbestandteile, sondern vielmehr als kompositorische und dramaturgische Einheit. Physische Präsenz der Sängerin und körperlose Stimme sowie live erklingender Gesang erscheinen dabei als performative Entität, wobei die sich hierin verdichtende Figur der Stahlwerkarbeiterin zwischen Einheit und Aufspaltung oszilliert.

**Konklusion 1**

Am Beispiel der *Fabbrica illuminata* wird deutlich, dass die Arbeit mit historischen *fixed media* u. a. auf technischer, ästhetischer, gesellschaftspolitischer und konzeptueller Ebene Fragen aufwirft. Gerade in der vorliegenden Komposition berühren diese zentrale Aspekte der Auf-

[74] Die Sopranistin Sarah Sun wählt eine Lichtregie mit zum Teil diffusem Licht bzw. starker Abdunkelung des Bühnenraums, wodurch die Person der Live-Interpretin nur wenig Fokus erhält. So geschehen bei einem Konzert im Rahmen der Konzertreihe Dialog, Gare du Nord Basel, 08.12.2014. Auch die Autorin dimmt in den Aufführungen während der längeren rein elektroakustischen Passagen das Licht.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

führungspraxis, die sich offenbar im Wesentlichen auf ein System oraler Tradierung stützt. Mit diesem scheinen sowohl ein Defizit verfügbarer aufführungspraktischer Informationen von Seiten Nonos ausgeglichen als auch über die musikalische Realisierung hinausgehende Werte ethisch-moralischer Natur vermittelt werden zu sollen. Aufgrund der aus dem sogenannten „maestro/allievo"-System resultierenden Bindung an Einzelpersonen erweist sich dieser sehr einseitig zu Ungunsten der Textarbeit ausgerichtete Ansatz gerade im Kontext aufführungspraktischer Fragestellungen als problematisch. Eine proaktive Alternative stellt hier ein kritischer Umgang der Interpretierenden mit sämtlichen verfügbaren Quellen dar, wobei ein textkritisches Vorgehen sowohl auf die Partitur als auch auf das Zuspielband anwendbar ist. Beide werden hier in ihrem Potenzial wahrgenommen, das sich je nach Interpretation in unterschiedlicher Weise manifestieren kann.

Gleichwohl führt das hier beschriebene Verfahren nicht zu konfliktfreien Lösungen mit Blick auf die identifizierten aufführungspraktischen Probleme in *La fabbrica illuminata*. Aus diesem Befund leitet sich die Übertragung von Fragestellungen aus der Arbeit an der *Fabbrica* in den Kontext musikalischer Produktion ab. Diese überschreitet klar den bei de Assis implizierten Rahmen von künstlerischer Forschung, indem nicht mehr die musikpraktische Studie *Fabbrica* selbst den Verhandlungsraum der aufgeworfenen Fragen darstellt, sondern eine neu entstehende Komposition. De Assis' Modell wird damit anhand von Andreas Eduardo Franks *Restore Factory Defaults* um den Aspekt der Produktion erweitert.

## *Restore Factory Defaults* – Alienate the Alienation

(Andreas Eduardo Frank)

Die Vorarbeiten zu *Restore Factory Defaults* begannen im Frühjahr 2016, als Anne-May Krüger auf mich zukam und mir vom aktuellen Stand ihrer Forschungsarbeit erzählte. Sie beauftragte mich als Komponisten mit einem neuen Werk, welches sich auf die *Fabbrica* beziehen sollte. Der erste Teil ihrer praktischen Arbeit sah die Interpretation von Nonos *La fabbrica illuminata* vor, der zweite die Herstellung eines teilweise



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

neuen Zuspielbands für Nonos *Fabbrica* – natürlich mit Krügers Stimme anstelle der von Carla Henius. Dann sollte eine Neukomposition, die sich auf Nonos *Fabbrica illuminata* bezog, den dritten und letzten Teil bilden. Dieser Punkt war nun derjenige, an dem ich als Komponist meinen Beitrag leisten sollte.

Mich mit Meilensteinen der Musikgeschichte zu befassen, ist und war mir immer wichtig, sich jedoch auf das Komponieren mit so klaren Bezügen einzulassen, fühlte sich zunächst beengend an. Es war klar: Ich musste eine Situation schaffen, in der ich die maximale gestalterische Freiheit über meine Komposition behalten konnte, um Integrität und Authentizität meiner Musik in Gegenüberstellung zu Nonos *Fabbrica* zu gewährleisten. Denn eine Voraussetzung für das neue Stück war der klare inhaltliche und musikalische Bezug zur *Fabbrica*, und eine weitere der Prozess der kollaborativen Materialentwicklung. Also jener Prozess, der bei Nono und Henius stattfand, als sie an der *Fabbrica* arbeiteten.

Da es sich bei *Fabbrica* um ein Solowerk mit elektroakustischer Erweiterung handelt, betrachtete ich zunächst das Verhältnis zwischen dem elektronischen Part der Komposition, also dem quadrophonen Zuspiel, und dem Part der Sängerin. Die Vokalklänge auf dem Tape stammen zu großen Teilen von Nonos Studioaufnahmen mit Henius, die während des Entstehungsprozesses des Stückes stattfanden. Die Korrelation von Henius' Stimme im Tape und ihrer realen Stimme ist nur dann gewährleistet, wenn Carla Henius selbst singt. Durch die Interpretation anderer hingegen ändert sich eine komplette ästhetische und semantische Dimension. Dieser Situation wollte ich vorbeugen, und somit war eine der grundlegenden Ideen für mein neues Stück, die medialen Komponenten der *Factory* für nachfolgende Interpretinnen und Interpreten unter gleichen Bedingungen ausführbar zu halten.

Ich tauchte weiter in Nonos Pionierwerk ein. Der erste Klangeindruck ist beeindruckend. Immer wieder fällt mir auf, wie stark das Tonband mit der Stimme von Henius verschmilzt und die Gesangspartie den elektronischen Klängen eine virtuelle Körperlichkeit verleiht. Das Nebeneinander sowie auch die Überlagerungen von Henius auf dem Tonband mit der Live-Partie zusammen mit den schroffen und elektronisch verfremdeten Fabrikklängen aus den Italsider-Stahlwerken kreieren eine dystopisch-theatrale Klangwelt, in der die Sängerin als vir-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tueller Avatar im Tonband und als realer Mensch auf der Bühne beide Hauptrollen teilt. Nono schafft eine reichhaltige und packende Klangkulisse, arbeitet mit einer breiten Palette an Farben, mischt konkrete und unkonkrete Klänge kontrastreich im Tonband, setzt aber dennoch auf das emotionale Moment in der Gesangspartie. Dies wird beim Lesen des zugrundeliegenden Textes von Nonos Librettisten Giuliano Scabia umso verständlicher. Nono nutzt den Text, um sein Statement zu den realpolitischen Themen der damaligen Zeit abzugeben. Er drückt in der *Fabbrica* explizit seinen Standpunkt aus und bezieht sich durch den Text auf die prekären Arbeitsbedingungen, die Ausbeutung, die Entfremdung der Arbeiterklasse der Italsider-Stahlwerke in Genua in den 1960er Jahren.

Die Gesangspartie ist im Vergleich zu den schroffen, entrückten Fabrikklängen und Arbeiterchören vergleichsweise traditionell gesetzt. Das Zuspiel illustriert geradezu die raue Umgebung der Arbeiter, wohingegen die Gesangspartie einen lyrisch emotionalen Gegenpol kreiert, Mittler seiner politisch motivierten Komposition ist und ihr schlussendlich Wirksamkeit verleihen möchte. Nonos ästhetische Vision von einem polarisierenden und aufrüttelnden „Musiktheater" bleibt innerhalb der beschriebenen klanglichen Kategorien gefangen: ein intrinsischer Kampf zwischen musikalisch-emotionaler Treibkraft und klanglicher Entfremdung, der nicht weit genug geht, um sich aus dem selbstinduzierten Romantisieren zu befreien. Nonos klangliche Motivationen gehen in eine klare Richtung, seine eigenen Äußerungen zum Nachkriegskapitalismus sind stets kritischer Natur. In diesem Werk fehlt mir persönlich die nötige Radikalität, um den Entfremdungsprozess ästhetisch konsequent nachzuempfinden.

Es war an der Zeit, einen Anknüpfungspunkt an Nonos *Fabbrica* herzustellen. Der erste konkrete Ansatz war, sich auf musikalische und Konstruktionsparameter zu beziehen, eine Art Zeit- und Formnetz von Nonos Komposition abzuleiten und mit seinen Proportionen zu arbeiten, sodass seine Komposition wie ein Palimpsest durch die meine hindurchschimmern würde. Dies erschien naheliegend, jedoch wenig originell, da oft praktiziert.

Zwischen der ersten Beschäftigung mit Nonos Werk und der konkreten Situation des konzentrierten Komponierens verging etwa ein Jahr. Als



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ich in den finalen Konzeptions- und Kompositionsprozess eintauchte, verwarf ich die anfänglichen Gedanken. Es erschien witzlos, mich auf musikalische Parameter zu beziehen und eine Musik über die Musik zu schreiben, die mit Zitaten oder der Übernahme von Konstruktionsparametern arbeitet. Das wäre zu einfach, zu naheliegend, die „gängige“ Variante. Auch der Kreidler'sche Ansatz einer Musik mit Musik kam für mich nicht infrage. Ich wollte meine eigene Lösung finden und an meine ästhetische Linie – den roten Faden, der sich durch meine Werke zieht – anknüpfen, eine „poetische Überidee“ implementieren, ein „Fantastikum“ erschaffen, eine Welt, die in sich inhaltlich und musikalisch kohärent ist und trotzdem einen Bezug zu Nonos Werk aufweist. Zudem erschien es mir wichtig, den emotionalen und performativen Spielraum in alle Richtungen offenzuhalten, denn obwohl Elemente wie Humor, Witz, Absurdität oder gar das „Doofe“ in Nonos Werk fehlen, spielen sie in meinen Stücken eine wichtige Rolle.

Um eine Brücke zu schlagen, die mir möglichst viel Spielraum lassen würde und doch einen der grundlegendsten Gedanken in Nonos Werk aufgriff, entschloss ich mich, die Idee von Arbeit und Ausbeutung aufzugreifen. Wenn man die *Fabbrica* inhaltlich auf die grundlegendsten Eckpfeiler eindampft, bleibt das Thema der Arbeit und der Entfremdung des Individuums übrig. Ich setzte mich mit Marx' Konzept der entfremdeten Arbeit und verwandten geisteswissenschaftlichen Theorien zur Idee von „Arbeit“ auseinander. Es drängte sich die Frage auf, wie ich das Thema auf mein Werk, meine „Arbeit“, übertragen kann; wie verhält sich die Performance der Interpretin zum Thema, und was bedeutet Kunstschaffen allgemein in diesem Kontext?

Bei Nono steht für mich das Marx'sche Konzept der *Entfremdung der Arbeiterklasse von ihrem Gattungswesen* im Mittelpunkt. Ich wollte ebendiese Begrifflichkeit in meinem Werk neu kontextualisieren und mit dem Raum der Performance verknüpfen, sozusagen eine Vermischung des realen, des musikalischen und des inhaltlichen Raums angehen. Diese Idee war wegweisend für die restliche Komposition, und ich begann die inhaltlichen Schwerpunkte für mein Stück genauer zu definieren und mir abgeleitet davon die Form des Stückes zurechtzulegen. Anzumerken ist, dass als Relikt des ersten Gedankens, der Übernahme von Nonos Konstruktionsparametern, noch zeitliche Einteilungen übrig geblieben



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

waren, an denen sich die Dauern der inhaltlichen Abschnitte des Stücks orientieren sollten.

In der ersten ausformulierten Anlage des Stücks gab es vier Abschnitte, von denen am Ende nur noch einer so übrig bleiben sollte, wie er im Abbild der unten stehenden Skizze (s. Abb. 3) zu sehen ist. Es kam noch ein weiterer zweiter Teil hinzu, der sich während der Arbeit am Libretto als Konsequenz aus dem ersten Abschnitt ergab. Dieser erste Abschnitt bezog sich inhaltlich direkt auf Marx' Zitat (hier im Englischen): „the alienation of the worker from their Gattungswesen (species essence)".

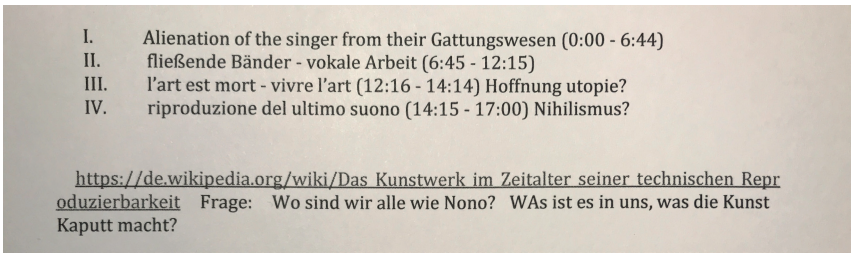



Abb. 3: Erste inhaltliche Notizen zur formalen Anlage des Stücks

Ich verwandelte es in *the alienation of the singer from their Gattungswesen*. Mir gefiel, dass das Wort Gattungswesen sich bereits in der Übersetzung als Fremdwort etabliert hatte, und so kam es, dass ich dieses Changieren zwischen den Sprachen und das Festhalten an Fremdwörtern auch in meinem Stück benutzen wollte. Die vier oben abgebildeten Satzbezeichnungen deckten unterschiedliche Themenkomplexe ab und sollten in sich abgeschlossene Einheiten bilden, die zu einem großen Ganzen zusammenfallen.

Der erste Satz handelte von der Entfremdung der Sänger-(Klasse) von ihrem Gattungswesen. Eine Lecture-Performance mit dem Titel *Fließende Bänder* sollte zum zweiten Satz werden. Ich wollte das Singen an sich in einem analytischen Vortrag erörtern. Die Protagonistin würde dabei zwischen musikalischer Sprache und Performance hin und her wechseln, ein analytisch-spielerisches Dekonstruieren des Gesangsmoments. Es sollte eine virtuos-analytische Vortragssituation sein, in der die Grenzen zwischen dem, was die Sängerin inhaltlich umreißt, also dem konkret



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

gesprochenen Text, und der musikalischen Performance-Situation verschmelzen. Beide Ebenen sollten sich gegenseitig kommentieren können, sodass eine fluktuierende Kohärenz zwischen dem, was gesagt, und dem, wie es gesagt bzw. gesungen wird, entstehen kann.

*L'art est mort – vivre l'art* war die Idee für den dritten Abschnitt. Ich wollte die etablierte analytische Klammer des zweiten Satzes um eine Ebene höher stellen, eine Metaebene kreieren und einen Diskurs über die Kunst eröffnen. Es sollte eine Reflexion werden über den Moment, über das selbstreferenzielle Element innerhalb unserer Kunst und über das immer wieder von vorne Anfangen („nochmal von vorn!“). Eine Suche nach musikalischem Material und Sinn, die sich selbst aus Iteration und Rekursion konstituiert.

*Riproduzione del ultimo suono* sollte der vierte und letzte Satz des Stücks werden, in dem es um die Reproduktion des allerletzten Klangs geht. Quasi eine musikalische Performance, in der die Reproduktion des vermeintlich Unreproduzierbaren zelebriert wird. Es sollte ein poetischer Abschluss ohne Abschluss werden, die Wiederholung des „allerletzten Klangs“ (oder auch des allerletzten musikalischen Gedankens), der durch die Wiederholung seine eigene Gültigkeit als das eigentlich Letzte verliert.

Dies war der Stand meiner Überlegungen, bevor es ans Komponieren ging, bevor sich die vorangehenden konzeptuellen und inhaltlichen Gedanken mit der musikalischen Realität trafen.

Es ist üblich, dass ich beim Kompositionsprozess etliches aussortiere, anpasse oder meine Meinung über inhaltliche Konzepte zugunsten musikalischer Ideen zurechtbiege. So war es auch im Fall der *Factory*. Blickt man nämlich auf die finale Fassung, gibt es nur noch zwei anstelle der geplanten vier Sätze:

1. *the alienation of the singer from their Gattungswesen*
2. *how to exceed the speed of light*

Sobald ich mich an die Ausarbeitung des Librettos und des Settings machte, uferten der erste Satz und sein inhaltlicher Themenschwerpunkt derart aus, dass dieses Material an sich bereits ausreichte, um ein in sich abgeschlossenes Stück zu schreiben. Dennoch gärten die oben



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

beschriebenen Gedanken zu den Sätzen 2 bis 4 in mir weiter und fanden ihren Weg in das Stück. Sie wurden zum Beispiel zu Binnenabschnitten oder zu rekursiven und interaktiven Strukturen und Momenten, zu Text oder zu einzelnen musikalischen Motiven.

Die letztendlich für mich maßgebliche kompositorische Arbeit begann mit dem Festlegen des Settings und der Arbeit am Libretto. Mir war klar, dass der Text zwischen sprachlicher und musikalischer Ebene oszillieren musste, dass die Art und Weise des Vortrags das musikalische und formale Skelett bilden würde und dieses Skelett die anderen Ebenen des Werks über die Dauer tragen musste. Die Idee der Lecture brachte mich auf die Vortragsform des Stücks, die ich bei einer Session mit Anne-May im Vorfeld der Komposition erarbeitete. Ich brachte Textfragmente über die Erzeugung von Klang durch die menschliche Stimme mit, und wir gestalteten den Text ad hoc musikalisch aus und verbanden dies mit der Idee der Lecture als Vortragsform. Das gab dem Ganzen bereits eine grobe Richtung.

Da mir der Monolog als Vortragsform auf die Dauer zu beschränkt erschien, erschuf ich einen Gegenspieler, um den Entfremdungsprozess erlebbar zu machen. Daraus wuchs eine ganze Entfremdungsmaschinerie, ein konkretes Etwas, das sich als der Konterpart der Sängerin etabliert, sich ihre Fähigkeiten aneignet, sich als ihr Freund ausgibt, mit ihr in einen Dialog tritt und sie in einen Wettkampf verwickelt, den sie nur verlieren kann.

Mir war klar, dass ich die Videoebene als zusätzliche narrative Dimension nutzen wollte, deshalb legte ich Anne-Mays Gegenspieler innerhalb dieser Ebene an. Die Mittel waren also das großformatige, immersive Bild, Licht und Zuspiel. Ich stellte mir Anne-May zentral sitzend vor einer großen Projektionsleinwand vor, auf der ein Zusammenspiel aus Video, Licht und Sounds die Sängerin zunehmend am Singen hindert und schikaniert, auf der schließlich virtuelle Avatare von ihr selbst auftauchen, die mit ihr in einen Dialog treten. Mir war wichtig, dass sich ihre Umwelt verändert, dies wollte ich durch scharf begrenzte Licht- und Soundräume erreichen.

Die Taktiken, mit denen die Entfremdung vonstatten ging, sollten zunehmend intelligenter werden. So entwickelte sich das halbstatische Setting der Sängerin fortlaufend weiter. Sie sollte auf einem Drehhocker



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

sitzen und es sollten hauptsächlich ihr Gesicht und ihre Hände zu sehen sein. Am Ende ergab sich eine Art museales Bild, in dem Anne-May wie eine plastische Büste aus dem dahinterliegenden zweidimensionalen Videobild herausragt und vor dem sie sich um ihre eigene Achse drehen kann. Die Videoleinwand sollte so bemessen sein, dass bereits die Größe im Vergleich zum Menschen eine gewisse Macht auszuüben vermochte. So wollte ich erreichen, dass das sich stetig wandelnde Setting ihr zwar einen Raum gibt, dieser aber fremdgesteuert wird, sie ihn nicht bestimmt, aber mit ihm interagiert. Das Setting selbst wurde zur Entfremdungsmaschine und ermöglichte mir, außerhalb der Performance-Ebene der Protagonistin etwas zu erzählen und das Geschehen zu kommentieren.

Beim Kompositionsprozess ging es Schritt für Schritt von den inhaltlichen Gedankenexperimenten über das Setting zum Libretto und weiter zur Entwicklung der Notation, die sich über die Handschrift bis zur Abschrift im Notationsprogramm entwickelte und letztlich zur Produktion des Videos sowie des Zuspielbands führte. Als ich begann, am definitiven Text für das Stück zu arbeiten, hatte ich eine Sammlung an ausgewählten Textstellen zusammengetragen, mit Texten von Marx, Scabia, wissenschaftlichen Kompendien und philosophischen Abhandlungen zu den Themen Entfremdung und Arbeit sowie zur Funktionalität der menschlichen Stimmorgane. Die Fülle an Material gab eine solide Grundlage, um frei daraus zu schöpfen und selbst einen reduzierten Text zu entwerfen, der minimalistisch sein sollte, das Wesentliche erzählen und Platz lassen sollte für das, was ich über die Ebenen des Settings, des Raums, der Projektionen, der Elektronik und des performativen Aspekts der Aufführung erzählen wollte. Dennoch musste ich, um diese Reduktion zu erreichen, bereits im Text alles mitdenken und ihn mit dem Gesamtgeschehen verbinden. Alles musste geplant sein. Auf inhaltlicher Ebene fand ich meinen Einstieg, indem ich die Performance-Situation in einen kommentierten Fluss brachte. Es war im Prinzip die Idee der Lecture-Performance, die hier den Einstieg bereitete und den Ablauf für den Anfang des Stückes vorgab. Es stellte sich die Frage, wie ich diese Ideen mit der visuellen Ebene der Entfremdungsmaschinerie verbinden würde.

Beim Schreiben des Textes wurden die Bilder innerhalb des Settings immer konkreter, ich wollte über stark begrenzte Lichtfelder den sichtbaren Aktionsraum der Sängerin eingrenzen.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

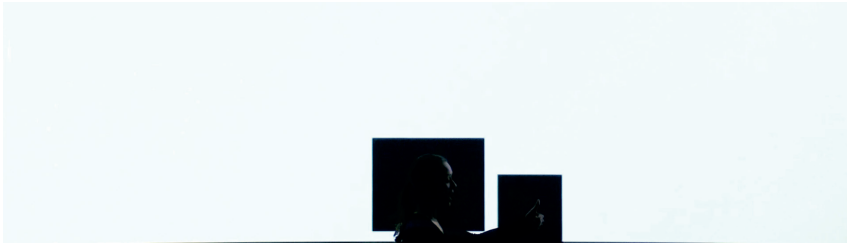


Abb. 4: Lichtfelder. Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

Es sollte wie in einem virtuellen Raum wirken, von sich aus entfremdet, wie in einer Art Videospiel, in dem es künstliche, scheinbar undurchdringbare Barrieren gibt. So plante ich, diese Räume – ähnlich wie in einem meiner vorher komponierten Stücke, *Table Talk* (2016) – mit hart begrenzten Lichtfeldern zu erschaffen (s. auch Abb. 4), sodass diese den sichtbaren Aktionsspielraum für Anne-May vorgaben. Später sollten auch geschriebener Text, emojiartige Fratzen und schließlich Anne-Mays virtuelle Avatare auf der Projektionsfläche zu sehen sein.

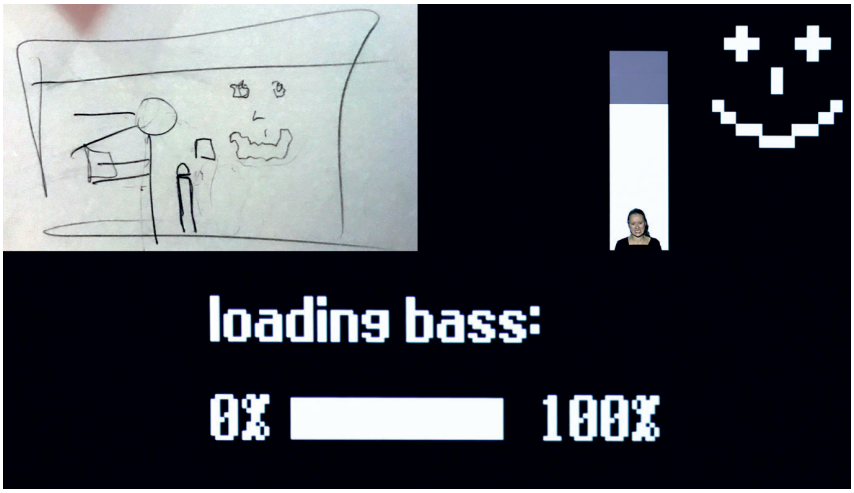



Abb. 5: Entwicklung des Video-Zuspiels. Handschriftliche Skizze und Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Diese Ideen flossen bereits in die ersten Textskizzen in Form von Anmerkungen zu Licht und Video mit ein. Die außermusikalischen Ideen fanden Eingang in die Partitur und wurden wie die Musik selbst zeitlich determiniert komponiert.

Das Stück beginnt in vollkommener Dunkelheit, und die Protagonistin tappt ebenfalls im Dunkeln. Anne-May gibt vokale Gesten, Atem- und Klicklaute von sich, die mit der sich ändernden Umgebung zusammenfallen und auf die Umgebungsänderungen reagieren oder diese triggern, jedoch immer das falsche und für Anne-May unerwünschte Resultat zur Folge haben. Sie ist auf einer klanglich-emotionalen, aber textlich nicht artikulierten Ebene bereits voll mit der Maschinerie verwoben. Die Gestenklänge und Klicklaute sind so dicht gestrickt, dass sie bereits einen musikalischen Klangteppich erzeugen, der den spärlichen Text trägt. Der Text selbst wächst oft aus diesem Klangteppich heraus, sodass die Anfangs- oder Endvokale mit den Schluss- oder Initialklängen der Gestenlaute verbunden sind. Damit changiert das Stück ständig zwischen der konkreten Sprache und dem darunterliegenden Klangteppich, wirkt dabei aber trotzdem wie eine Einheit. Man könnte so weit gehen und sagen, dass die musikalische Schicht der Gesten und Vokalfetzen auf ihre Art intellektuell entfremdet vom Realen, vom Klartext seien.

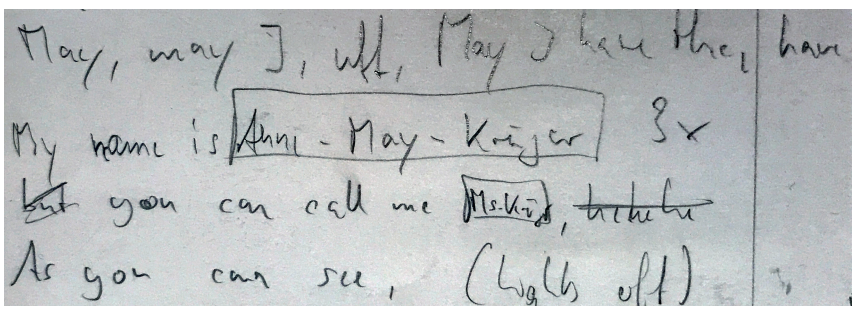



Abb. 6: Erste Skizzen des Textskripts

Betrachtet man das Verhältnis zwischen den unkonkreten und den textlich fixierten Vokalaktionen, so ergibt sich für die ersten neun Takte ein Verhältnis von 54 : 1 (vgl. auch Abb. 7).



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

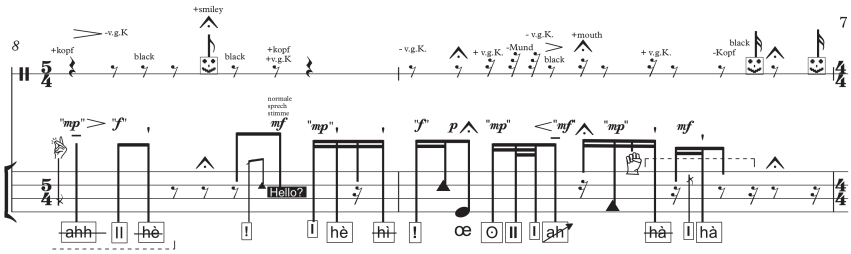



Abb. 7: Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Partitur, Takt 8f. Die bisher einzige konkrete Vokalaktion ist auf Zählzeit 4+ in Takt 8: „Hello?“

Dieses Verhältnis ändert sich zwar im Laufe des Stücks zugunsten des Texts, doch inhaltlich wendet sich der Text im Nachhinein gegen die Protagonistin. Im Kompositionsprozess kristallisierte sich heraus, dass ich mehr Inhalt über die unkonkreten Ebenen der Komposition vermitteln kann als über den Text und das Textskript. Der Text selbst blieb also absichtlich „doof“, krude und einfach, doch die Performance und die Leistung, die Anne-May erbringen muss, ist in jedem Moment höchst fordernd: Sie ist immer musikalisch, intellektuell sowie koordinativ virtuos. Durch die starke Fragmentierung des Texts und das Durchmischen mit den Gestenklängen bekamen – in Kombination mit dem sich wandelnden Setting – auch die Gesten und die unkonkreten Vokalaktionen ein sich stetig wandelndes emotionales Moment. Dies faszinierte mich: die Spannung, die entsteht, wenn man etwas Hochsensibles auf das Einfache und Unausgegorene prallen lässt. Ich konzentrierte mich darauf, eine hohe Dichte an schnellen, scharfen, emotionalen Wechseln herzustellen und über die Ebenen hinweg eine Polyphonie der Emotionen zu stricken, die sich aus Erwartung, Hoffnung und Scheitern knüpft.

Nach dem Beginn werden das Prinzip des Stücks, die Vortragsart und die Interaktion mit der Umgebung schnell klar. Die Geschichte beginnt in dem Moment, in dem die Sängerin sich mit sich selbst befasst, also die etablierten Situationen wiederholt werden und über sie gesprochen wird. Es ist eine selbstreferenzielle Geschichte, die sich mit immer neuen Variationen im Kreis zu drehen scheint. Die eigentliche Lecture, die das Singen und die Produktion von Tönen mit der mensch-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

lichen Stimme thematisieren soll, gerät zunehmend aus den Fugen und die Maschine übernimmt mehr und mehr die Kontrolle. Die Protagonistin erkennt früher oder später, dass die Maschinerie ihr gegenüber im Vorteil ist, denn Licht ist schneller als Schall. Alles scheint an dieser physikalischen Hürde zu scheitern, dass sich die Entfremdung schneller als Schall verbreitet und die Protagonistin mit ihren Mitteln selbst keine Chance hat. Ihr letzter Ausweg ist der harte Reset, das zurücksetzen auf die Werkseinstellungen. Alles ist außer Kontrolle und sie muss den Notschalter drücken, einen Neustart der gesamten Situation hervorrufen, um diesen „fatal error“, in dem sie sich befindet, kurzzuschließen.

Das Stück beginnt wieder von vorne, es spielt sich wieder ähnlich ab, doch diesmal geht es weiter, Anne-May schreitet erfolgreicher, schneller und zielgerichtet in ihrer Lecture voran. Nur, dass sie nun begleitet wird von einer Reihe digitaler Avatare, die mit ihr in einem ständigen Diskurs stehen, ihr Wörter oder Phrasen vorwegnehmen, im Mund umdrehen und ihre Rolle als Protagonistin nach und nach untergraben. Sie sind Teil der Maschinerie, die sich immer offensichtlicher als Gegenspieler und autonomer Charakter etabliert. Die Diskussion zwischen Anne-May und ihren Avataren dreht sich im Kreis, wird nach und nach ad absurdum geführt, bis sie innerhalb ihrer Lecture beim Primärschall hängenbleiben, dem ersten Schall, der die Stimmlippen in Schwingung versetzt. Anne-May sieht ihre Chance, die Maschinerie durch Primärschall zu überlisten, mit ihren eignen Mitteln.

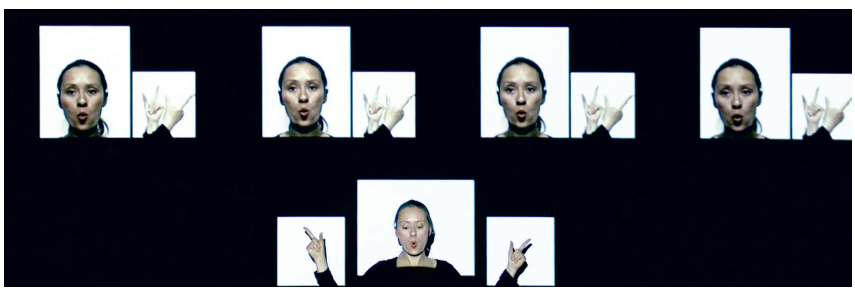


Abb. 8: Anne-May mit ihren Avataren. Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

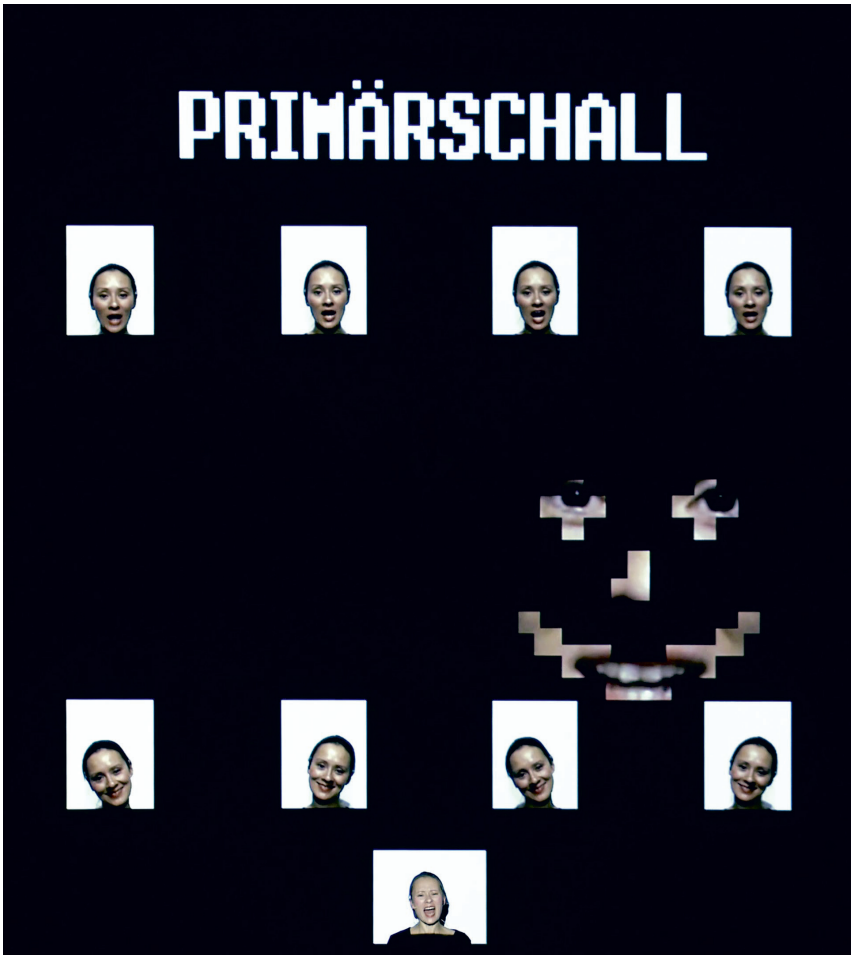



Abb. 9: Primärschall. Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

Der Primärschall wird zu einem Mysterium, einem Fantastikum, und die Diskussion spitzt sich auf diese Begrifflichkeit zu, bis letztlich die Lösung klar vor Augen liegt, „less is more“: Durch eine Primärschallperformance wäre die Hoffnung gegeben, schneller als das Licht zu singen („of course!“), die Maschinerie hinter sich zu lassen. Die Primärschall-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

performance scheitert allerdings an der Maschinerie und den mit eingebunden Avataren. Es wird klar, dass die Maschinerie sie ausgetrickst hat und ganz nach dem Motto „more is more & less is less“ handelt.

Für mich entsteht innerhalb des rund 20-minütigen Stücks ein starker Gegensatz zwischen der vordergründig dystopischen Entfremdungsgeschichte und dem virtuos-musikalischen Abenteuer, das sich auf der performativen Ebene abspielt. Es kommt mit extrem reduzierten musikalischen Mitteln aus, die durch Kombination und Variation eine breite Palette an wechselnden Klangfarben und intensiven, wechselnden Emotionen erzeugen. Die Musik selbst ist es, die sich für mich in ihrer Wirkung und Intention dem vordergründig dystopischen Narrativ entgegensetzt, denn sie trägt auf ihrem Rücken das offensichtlich Platte, das „Doofe“ und Oberflächliche, zur Schau und verwandelt es spielerisch, mit einer gewissen Eigendistanz, in etwas Neues. Die verstiegene, kontinuierlich sich steigernde Komplexität der musikalischen Textur, die ständige Variation in der Repetition auf der Seite der Komposition und letztendlich das daraus resultierende musikalische Erlebnis, die von der Interpretin gemeisterte Hürde der performativen Überforderung stehen in starkem Kontrast zur Entfremdungsmaschine. Der musikalische Subtext sozusagen sagt etwas anderes und verleiht dem Stück eine wahrnehmbare Spannung und eine direkt zugängliche Ambivalenz.

Der Umgang mit musikalisch extrem reduziertem Material folgt dem Prinzip „less is more“ und schöpft daraus ein Konzept der Materialentwicklung. Diese Entwicklung basiert auf der musikalisch-emotionalen Variation und wird durch die kontinuierliche Neukontextualisierung des bereits gegebenen Materials befördert. Die von mir etablierte Verbindung der Musik und des Klangs mit den verschiedenen außermusikalischen Darstellungsformen wie Video, Performance etc. ermöglichen es mir, das Material ständig neu zu erfinden, andere Bedeutungen oder einen anderen Kontext zu geben. Und für mich ist genau das spannend: etwas zum Glitzern zu bringen, was von sich aus nicht glänzt, ein Luftschloss des Absurden zu konstruieren, mit vielen verschiedene Blickwinkeln und Fenstern, in denen es schimmert und glitzert, in die man neugierig hineinblicken kann.

Das Prinzip der Reduktion, des „less is more“, ist also maßgeblich für die musikalische Entwicklung und im Ausgangsmaterial verankert. Die



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Einfachheit, mit der das Material angelegt ist, lässt einen großen Spielraum für Permutationen und Neuverknüpfungen und erhält durch die hohe Ereignisdichte der Musik in Kombination mit Video, Licht und Elektronik die performative Spannung.

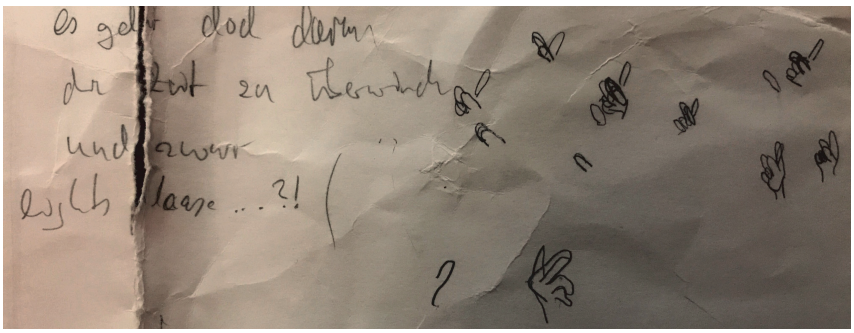


Abb. 10a–c (oben und gegenüberliegende Seite): Stationen in der Entwicklung der Notation

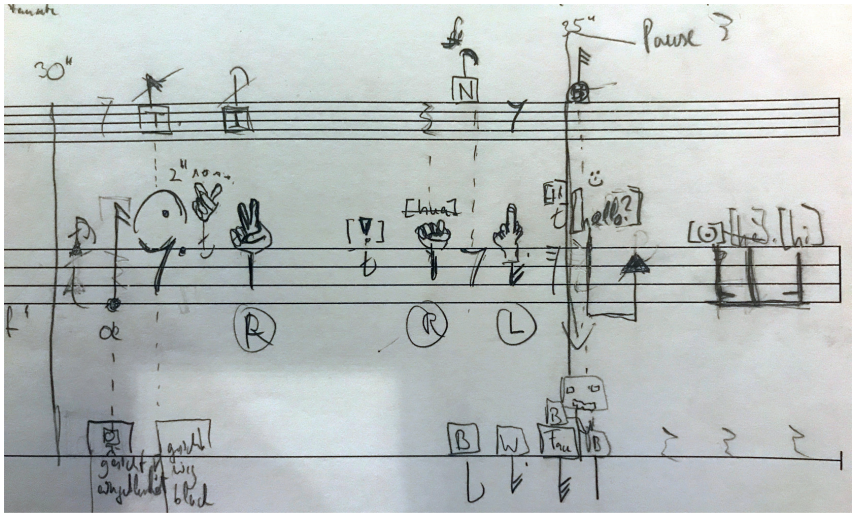
Aus der Ausführung der notierten Musik erwachsen auch die außermusikalischen Performance-Anteile in der *Factory*. Die Musik an sich steht durch ihre strukturelle und kompositorische Gegebenheit in ständiger Reibung mit der letztendlich durch die Entfremdung selbst artikulierten Idee, des „more is more". Und die Performance ist ihr Mittler, ein Zwischending, das sich nicht genau festlegen lässt, aus der jeder seine Interpretation ziehen kann, ein bisschen wie in unserer Realität.

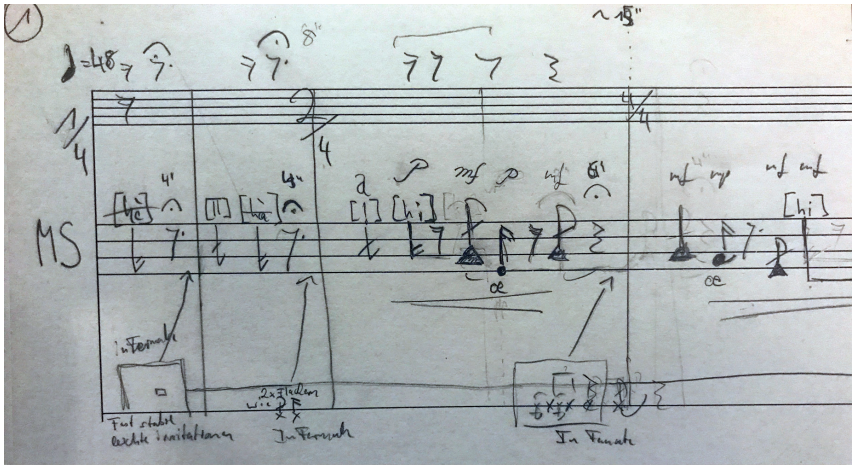
Wir oszillieren tagtäglich zwischen richtig und falsch, zwischen den ethisch korrekten Lösungen für unsere Probleme und den einfachen pragmatischen Entscheidungen, die vielleicht nicht immer zu Ende gedacht sind. Mich selbst interessiert dieser Grenzbereich, dieser intrinsische Konflikt – und ich denke, in der *Factory* wird diese Spannung erlebbar, der ewige Kampf zwischen der Genügsamkeit und dem Maßlosen.

Video 3: Andreas Eduardo Frank, Restore Factory Defaults. Mitschnitt der Uraufführung im Rahmen von ZeitRäume Basel, 10.05.2017, Anne-May Krüger (Performance), Andreas Eduardo Frank (Sound Design)



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 






https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## Kreation – Reflexion – Echo

(Anne-May Krüger)

*Restore Factory Defaults*, konzipiert und realisiert in enger Zusammenarbeit mit der sowie für die Autorin, reflektiert das Verhältnis zwischen Live-Interpretin und *Fixed-media*-Komponente, die Arbeitsmodi zwischen Komponist und Interpretin sowie die explizite Vermittlung gesellschaftspolitischer Haltungen in *La fabbrica illuminata*. Als „Musik über Musik" ist *Restore Factory Defaults* damit ein Beitrag zur Auseinandersetzung mit Fragestellungen vor allem zu technischen und aufführungsästhetischen Problemen der historischen Komposition.

In der 20-minütigen Multimedia-Performance *Restore Factory Defaults* steht das Sängerinnen-Individuum hinsichtlich der Tätigkeit als Performerin im Zentrum, die klassische Stimmgebung rückt hier jedoch deutlich in den Hintergrund.

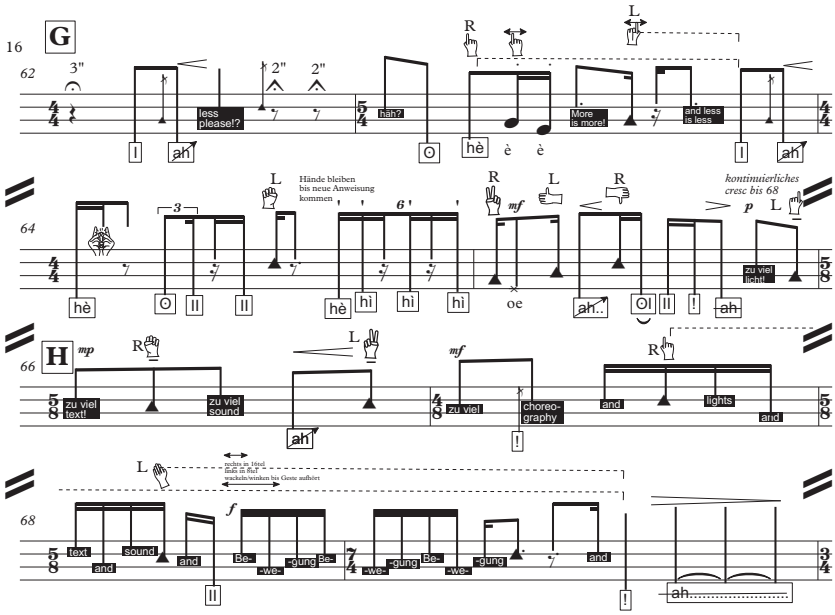



Abb. 11: Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Partitur, S. 16



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Die Performerin sitzt auf einem drehbaren Drum Throne vor einer Leinwand. Am Drehsitz ist ein Tablet befestigt, von dem die Performerin die Partitur ablesen und sich gleichzeitig im Winkel von 180° in verschiedene Positionen vor der Leinwand drehen kann. Die über die Partitur vermittelte komplexe Fülle an Aufführungsanweisungen ist mithilfe eines Click-Tracks in Koordination mit einem scheinbar interaktiven, tatsächlich jedoch im Zeitverlauf definierten Videozuspiel umzusetzen, das direkt auf den Oberkörper der Interpretin sowie auf die Leinwand projiziert wird. Sowohl eher konventionelle Parameter (Tonhöhen, Rhythmus, Dynamik, Text, Klangaktionen, Artikulation etc.) als auch Handbewegungen, Körperdrehungen, Mimik etc. sind in zum Teil extremer Dichte im Zeitverlauf organisiert, woraus die spezifische Komplexität des live umzusetzenden Performanceanteils resultiert. Aufgrund der starken rhythmischen Koordination von Live-Aktionen und Video sind Abweichungen deutlich wahrnehmbar und stören die Illusion einer Interaktion zwischen Mensch und Maschine.

Die aus der Dichte an Informationen resultierende Überforderung der Interpretin wird nicht nur durch die wahrnehmbar kaum zu realisierenden performativen Aktionen deutlich, sondern auch auf einer Kommentarebene. Diese ist gleichwohl in die zweiteilige Komposition eingeschrieben, vermittelt sich jedoch als changierend zwischen scheinbar privater und scheinbar zum Stück gehöriger Ebene.

Während die Interpretin in *I. the alienation of the singer from their Gattungswesen* mit der Maschinerie ihrer Performance-Umgebung zu ringen, aber auch zu kommunizieren scheint, ist sie in *II. when sound exceeds the speed of light* zu derselben geworden. Erst hier wird sie, visuell vervielfältigt, auch auf der Leinwand sichtbar. Dazu erfolgt im zweiten Teil eine Überlagerung des mit der Maschinerie in Verbindung gebrachten „Smiley-Face“ (vgl. Abb. 12 und 13) mit ihrem eigenen Gesicht – eine Unterscheidung zwischen dem Interpretinnen-Ich und dem virtuellen Ich kann nicht mehr eindeutig vorgenommen werden.

*Restore Factory Defaults* lässt sich innerhalb des beschriebenen Settings aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachten: 1. als eigenständige Komposition und damit als Objekt musikalischer Interpretation sowie 2. als Kommentar zu *La fabbrica illuminata* im Sinne von Lawrence



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Kramers *hermeneutic interpretation*, hier angewandt auf einen musikpraktischen Kontext.

> Interpretation in the hermeneutic sense – call it open interpretation – […] aims not to reproduce its premises but to produce something from them. It depends on prior knowledge but expects that knowledge to be transformed in being used. Open interpretation concerns itself with phenomena in their singularity, not their generality. It treats the object of interpretation more as event than as structure and always as the performance of a human subject, not as a fixed form independent of concrete human agency.[75]

Im ersten Fall ließe sich die Komposition als Zentrum einer Stratifikation nach de Assis' Modell umreißen: *La fabbrica illuminata* sowie die von der Autorin geleistete Forschungsarbeit gehörten hier neben zahlreichen anderen Voraussetzungen für ihre Entstehung (Techniken, Geräte, Diskurse, Praktiken etc.) zu den *substrata*.

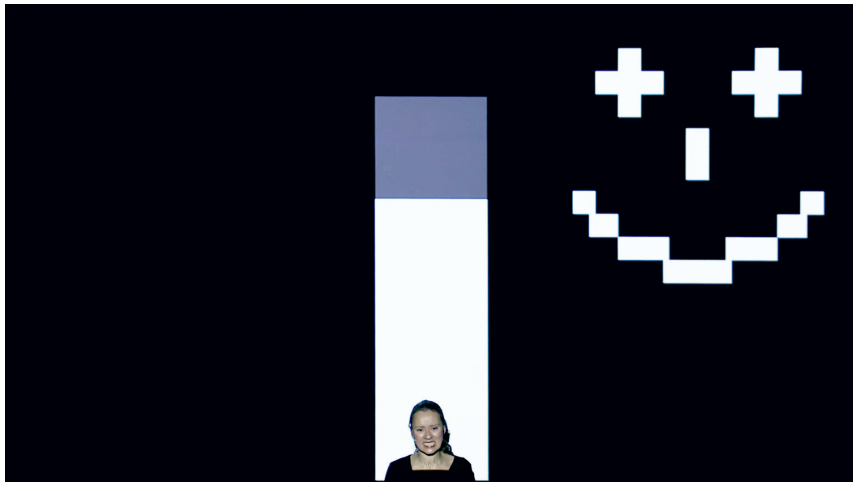


Abb. 12: Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

[75] Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, Berkeley 2011, S. 2.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Die seit der Uraufführung 2017 erfolgten weiteren Aufführungen[76] sowie Dokumentationen entsprächen *metastrata* bzw. *epistrata*, diverse im Laufe der Arbeit entstandene Dokumente (Partiturversionen, Korrespondenzen etc.) wären den *parastrata* zuzuordnen. Damit würde zwar auf die sich seit der Entstehung der Komposition entfaltende *multiplicity* verwiesen und damit auf die Bedeutung der mit ihr verbundenen Materialien, angesichts einer noch relativ kurzen und wenig ambivalenten Aufführungsgeschichte bleibt jedoch offen, was durch das Stratifikationsmodell gewonnen wäre. Offenbar bedarf das Modell einer gewissen Sättigung an Materialien, um einen Mehrwert zu entfalten.

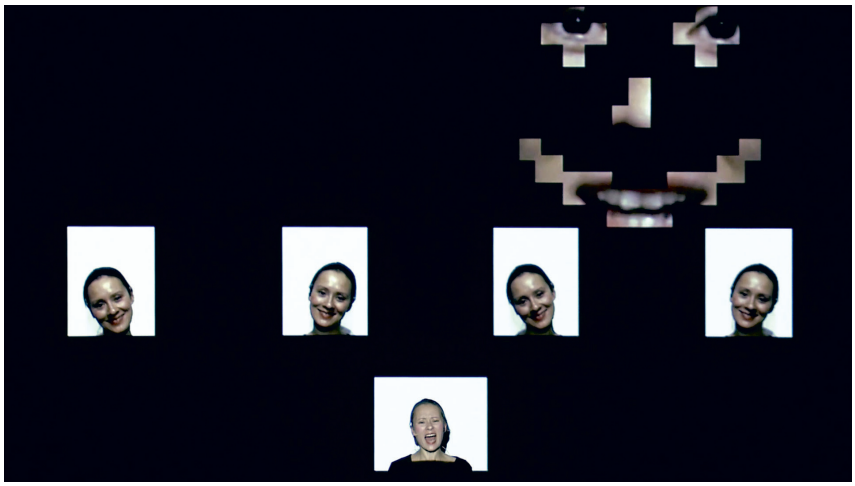


Abb. 13: Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

Das Verständnis der Entstehung und performativen Umsetzung von *Restore Factory Defaults* als Akt hermeneutischer Interpretation von *La fabbrica illuminata* mag hier weiterreichende Ergebnisse zeitigen, indem

[76] Juni 2017 bei Attacca – Festival für aktuelle Musik Basel, April 2018 an der Northwestern University/Illinois, Dezember 2018 in Berlin, November 2019 bei Wien Modern, April 2021 im Walcheturm Zürich und bei der Gare du Nord Basel, April 2022 bei der SMC Lausanne.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es gerade das Potenzial von musikalischer Praxis als Reflexionsmodus hervorhebt und für Szenarien unabhängig vom vorliegenden konkreten Forschungskontext erschließt. Damit soll Franks Komposition einerseits als performativer Verhandlungsraum von charakteristischen Aspekten der *assemblage La fabbrica illuminata* und damit als eigenständiger, nonverbaler Akt von *open interpretation* verstanden werden, andererseits muss *Restore Factory Defaults* Gegenstand verbaler Interpretation werden, um sein Potenzial als Modell künstlerischer Forschung entfalten zu können.

**Kollaboration**

Das Stück nimmt im Wesentlichen drei Themenkomplexe aus *La fabbrica illuminata* auf: 1. die Kollaboration zwischen Interpretin und Komponist, 2. die Positionierung der Interpretinnenfigur innerhalb eines jeweils aktuellen gesellschaftlichen Diskurses sowie 3. Fragstellungen zu technischen und ästhetischen Aspekten durch die Verbindung virtueller und tatsächlicher Präsenz der Interpretin innerhalb der Performance. Mit Blick auf den ersten Komplex erweist sich die stark hierarchisch geprägte Zusammenarbeit von Carla Henius und Luigi Nono als wesentliches Charakteristikum dieser historischen Kollaboration – mit Auswirkungen bis in die gegenwärtige Aufführungspraxis der *Fabbrica* (siehe oben). Die starke Position des Autors scheint sich hier auf mit diesem assoziierte Personen im bereits erhellten „sistema maestro/allievo" übertragen zu haben. Dabei dürfte die historische Konstellation nicht als konfliktträchtig empfunden worden sein; vielmehr entspricht die klare Unterordnung der Interpretin Henius unter die Autorität des Komponisten einem Muster, das die Sängerin in Bezug auf eine Vielzahl von Akteuren – darunter auch Theodor W. Adorno, Dieter Schnebel und Bruno Maderna – pflegte. Aus heutiger Sicht erweist sich das genannte Meister-Schüler-System nicht nur aufgrund der Frage als problematisch, wer – insbesondere in zunehmend größerer zeitlicher Entfernung vom Moment der Kompositionsgenese – als autorisierter Stellvertreter Nonos gelten kann, sondern auch, weil die damit verbundene Aufführungspraxis explizit auf Lösungsansätze in Anlehnung an eine orale Tradition der Weitergabe von Informationen fokussiert und Entwicklungen auf der



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Basis anderer existierender Materialien weitestgehend ablehnt.[77] Damit wäre dieses Vorgehen in seiner repetitiven Charakteristik letztendlich nicht als Interpretation zu bezeichnen, zumindest nicht im Sinne von Kramers Definition der *open interpretation*: Es stellt keinen „shock to the system“[78] dar, sondern bestätigt dieses, womit ihm auch das Merkmal fehlt, einen qualitativen Sprung bewirken zu können.

Die Aushebelung dieses Repetitionsmechanismus findet bereits im Rahmen des „Labors“ zu *La fabbrica illuminata* statt: Mit der partiellen Neuaufnahme des Zuspielbands weicht das Vorgehen klar vom hierarchisch geprägten Tradierungssystem der Komposition ab. Es entspricht einem Ausbruch aus dem bestehenden System und führt im Vergleich zur tradierten Aufführungspraxis zu einer qualitativen Differenz des daraus resultierenden performativen Ereignisses *La fabbrica illuminata* – nicht zuletzt auch hinsichtlich des damit verbundenen Handlungsraums von Interpretation. *Restore Factory Defaults* lässt sich als weiterer Schritt im Verlassen dieses Systems verstehen, indem Kramers *hermeneutic interpretation* auf den Kontext musikalischer Interpretation angewendet und ins Extrem getrieben wird. Aus der Untersuchung der spezifischen Dynamik zwischen Henius und Nono und der Interpretation der daraus gewonnenen Erkenntnisse zum Nachwirken dieser spezifischen Zusammenarbeit auf die Aufführungspraxis wird diese Grundkonstellation zwischen Interpretin und Komponist zu einem fokussierten Aspekt im Schaffensprozess von *Restore Factory Defaults*. Der Befund der historiografischen Untersuchung erfährt so seine Anwendung auf die Entstehung einer neuen Komposition, indem als problematisch identifizierte Konstellationen von vornherein vermieden werden. Die sich entwickelnde Dynamik kann als performativer Nachvollzug einer historischen Konstellation angesehen werden, in der die entstehende Komposition den Rahmen für das *enactment* der Rollen „Interpretin“ und „Komponist“ abgibt. Dabei stellt sich die Basis dieser Zusammenarbeit als grundsätzlich verschieden von jener der historischen Kollaboration dar, ging doch bereits der Impuls zur Entstehung der Komposition von der Interpretin, nicht vom Komponisten aus. Zudem war durch die Sängerin/

[77] Vgl. Cossettini, *Tracce di un contrappunto a due dimensioni*, S. 53.
[78] Kramer, *Interpreting Music*, S. 13.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Forscherin als Grundbedingung die Bezugnahme auf *La fabbrica illuminata* vorgegeben – eine gestalterische Einschränkung, die Frank zunächst durchaus als Belastung empfand. Mit Rekurs auf Jennifer Torrences Kollaborations-Modell, das die Involviertheit von Interpretierenden in den kompositorischen Schaffensprozess zu erfassen sucht und dabei zwischen „interpreter", „adviser" und „deviser"[79] unterscheidet, kann das Agieren der Sängerin/Forscherin als fluide Bewegung zwischen allen drei Rollen beschrieben werden: Als Auftraggeberin und an der Konzeption eng Beteiligte verortet sich ihre Rolle zwischen „deviser" und „adviser", nach Fertigstellung des Aufführungsmaterials durch den Komponisten und in der gemeinsamen Probenarbeit zwischen „adviser" und „interpreter". Einflussnahmen auf die Komposition in inhaltlicher oder formaler Hinsicht erfolgen zu diesem späteren Zeitpunkt kaum noch, sondern lediglich Anpassungen der grafischen Darstellung der Partitur mit Blick auf ihre Praktikabilität im Proben- und Aufführungskontext. Auf die als egalitär zu bezeichnende Dynamik in der Zusammenarbeit zwischen der Autorin und Frank dürfte neben den spezifischen Umständen und den individuellen Arbeitsweisen auch ein seit den 1960er Jahren zu beobachtender grundsätzlicher Wandel im Verhältnis zwischen Interpretierenden und Komponierenden Einfluss gehabt haben. Gleichwohl ist zu bemerken, dass ein Agieren abseits traditioneller Hierarchien auch in der Musik des 21. Jahrhunderts nicht die Regel darstellt. Inwiefern die hier beschriebene Ausgangskonstellation langfristig für die Aufführungspraxis der Komposition *Restore Factory Defaults* von Bedeutung sein wird, muss allerdings die Zukunft zeigen.

**Engagement**

Einen zweiten Anknüpfungspunkt zur *Fabbrica* stellt die Frage gesellschaftspolitischen Engagements dar, ein bereits in der historischen Komposition als problematisch zu bezeichnender Aspekt. So scheint Nonos Kritik an den Arbeitsumständen von Stahlarbeitern in Genua in den

[79] Vgl. Jennifer Torrence, *A Reflection on the Artistic Research Project. Percussion Theatre. A Body in Between*, online verfügbar unter: https://researchcatalogue.net/view/533313/534335, zuletzt aktualisiert 2019, zuletzt eingesehen am 06.01.2022.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

1960er Jahren auf eine schon zur Entstehungszeit der *Fabbrica* überholte Vorstellung der Technisierung und deren Wahrnehmung in der Arbeiterschaft zu basieren.[80] In den 1980er Jahren revidierte der Komponist zudem seine Sicht auf die *Fabbrica* als quasi didaktische Komposition,[81] die, aufgeführt vor Fabrikbelegschaften, diese auf ihre prekäre Situation aufmerksam machen und dadurch womöglich ein Engagement der Arbeiter selbst befördern sollte:

> Es entspringt wirklich kuriosem Denken, Musik in der Fabrik aufzuführen. Die Arbeiter, die sich immer dort aufhalten, wollen andere Räume, andere Säle. Sie nun zu zwingen, am Ort ihres Leidens auch noch Konzerte zu hören, ist ein wenig sadistisch. Man hat in der Weimarer Republik, im Dritten Reich, zu Zeiten Mussolinis und in der Gegenwart Konzerte in der Fabrik veranstaltet. Deswegen sage ich, daß die Aufführung von Musik in Fabriken für sich nichts aussagt.[82]

Auch auf der Ebene der Rezeption des gesellschaftspolitischen Gehalts deuten sich Widersprüchlichkeiten an, wenn der Einsatz der solistischen Stimme am Ende der Komposition nicht selten mit der humanistischen Utopie des „emanzipierten Individuums“[83] assoziiert wird, der vermeintliche Antagonismus zwischen Mensch und Technik jedoch dadurch relativiert wird, dass Nono sich in der *Fabbrica* gerade aktueller Technik als zentralem kompositorischem Mittel bedient.

Scheinbar lässt sich in Gegenüberstellung der als paradigmatische politische Komposition rezipierten *Fabbrica* mit *Restore Factory Defaults*

---

80 Vgl. Möller, *Nonos ‚La fabbrica illuminata' heute*, S. 205–256.

81 „Seit einiger Zeit führen Genosse Luigi Pestalozza und ich ein sehr bedeutsames Experiment durch: Auf Einladung von Arbeiterkulturklubs tragen wir einige meiner Kompositionen vor, hauptsächlich ‚La fabbrica illuminata' […] und diskutieren darüber. Für uns ist das eine Kontrolle, eine neue Überprüfung der Funktion und der Gründe der heutigen Musik und des heutigen Musikkonsums.“ Luigi Nono, *Der Musiker in der Fabrik (1967)*, in: *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 104–106, hier S. 105.

82 Luigi Nono im Gespräch mit Bernd Riede am 25.02.1983, zitiert nach Riede, *Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband*, S. 18.

83 Marion Saxer, *Kunstgesang als Klangsymbol. Belcanto in experimenteller Vokalmusik nach 1960*, in: *Musik & Ästhetik* 23/4 (2019), S. 5–25, hier S. 7.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vor allem eine Abwesenheit vordergründigen Engagements in letzterer Komposition konstatieren: Die Solistin agiert nicht im Namen benachteiligter Gruppen, die Textebene verharrt im quasi Privat-Professionellen, emotionale Äußerungen – Empörung, Wut, Sarkasmus etc. – beziehen sich ausschließlich auf sie selbst, genauer: auf die zwischen halbprivater Bühnenpersona und der Rolle der maschinal dominierten Sängerin changierende Performerinnen-Figur. Damit scheinen Frank und die Autorin im Wesentlichen einer klaren Positionierung zum politischen Engagement in der *Fabbrica* im Kontext der Kreation von *Restore Factory Defaults* ausgewichen zu sein.

Tatsächlich spielten gesellschaftspolitische Diskurse jedoch in der Konzeption von *Restore Factory Defaults* eine zentrale Rolle. Frank unterteilt die Komposition noch im Februar 2017, also drei Monate vor der Uraufführung, analog zur *Fabbrica* in vier, statt wie in der finalen Fassung in zwei Abschnitte, die sämtlich gesellschaftspolitische Komplexe reflektieren (siehe auch oben):

„I. the Alienation of the singer from their Gattungswesen (0:00–6:44)
II. fließende Bänder – vokale Arbeit (6:45–12:15)
III. l'art est mort – vive l'art (12:16–14:14)
IV. riproduzione del ultimo suono (14:15–17:00)

Zu I. Der Untertitel/Begriff stammt von Marx (singer ersetzt worker in unserem Fall …), den auch Nono prinzipiell thematisiert, es geht um den Begriff der entfremdeten Arbeit … […] Marx' Begriff [ist] übertragen in eine poetisch-epische Fantasie, in der die Protagonistin/Sängerin (also Du) sich in ihrem ‚Neue Musik'-Arbeitsumfeld wiederfindet und mit ihrer ‚Vokalarbeit' das szenische (Video/Licht) Umfeld gestaltet/baut/steuert/interagiert, aber eben mit ‚Techniken' der neuen Musik, was sie von ihrer eigentlichen Tätigkeit, dem Belcanto, abhält.

Zu II. […] Es geht um die körperliche Erzeugung und Auseinandersetzung von Klang mit dem Körper (von der Lunge über Stimmbänder bis zum gesungenen Ton/Geräusch) und [um] das Verhältnis [des] Mensch[en] zur und mit der Arbeit, auch um Fließbandarbeit, Kritik an der stumpfen Wiederholung, die sich durch monotone Abfolgen des immer wieder gleichen Einfachen und Geisttötenden auszeichnet … Eine Art Lecture/Vocalperformance



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

> Zu III. Ausgehend davon, dass jegliche Arbeit irgendwann durch Maschinen ersetzt wird, suchen wir Menschen unseren Ausweg in der Ausübung von Kunst & Musik. Eine utopische Reflexion über die Zukunft der Kunst mit Querschlägen zu französischen Revoluzzern …
>
> Zu IV. Die Fabrik, die du baust, mit der du interagierst und in der du dich befindest, hat am Ende dazu gedient, selbst das Singen zu reproduzieren. Sie verselbstständigt sich und wirft ein nihilistisches Bild auf das ganze Konstrukt, in dem wir Menschen uns befinden, und das Streben nach Produktionsoptimierung auf Kosten der Menschenwürde.“[84]

In der performativen Umsetzung bleibt dieser politische Gehalt allerdings weitgehend verborgen. Dass die politische Dimension nicht vordergründig in *Restore Factory Defaults* aufscheint, ist allerdings nicht zwingend gleichbedeutend mit dem grundsätzlichen Fehlen von politischem Engagement. Gunnar Hindrichs führt am Beispiel von Jacques Wildbergers *… die stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …* (1975) aus, dass engagierte Musik, verstanden als Appell, gerade in ihrem Appellcharakter scheitern muss und damit ihre Bedeutung darin liegt, „engagierte Musik als Problem“[85] darzustellen.

> Engagierte Musik erfüllt […] gegen ihren Willen einen Zweck: Sie ist der allgemeinen Handlungsform gemäß, die die Handlung ihrer Erschaffung vereinzelt. Autonome Kunst durchschneidet das Band ihrer Erschaffung. Wie auch immer man diesen Schnitt artikulieren mag, er ist anzuerkennen, sofern man die Autonomie des Kunstwerks behaupten will. Engagierte Musik behauptet ihre Autonomie in dem Begriff ihrer Zwecklosigkeit. Dann muss sie aber auch den Schnitt akzeptieren. Folglich kann sie nicht zum Zweck einer Handlung werden. Anders gesagt: Sie kann kein Appell sein. Weil sie dann aber keine engagierte Musik sein kann, muss sie verstummen.[86]

Als autonomes Kunstwerk würde, so Hindrichs, engagierte Musik durch ihren Anspruch, zweckfrei zu sein, eingeholt und damit fraglich. Gerade

---

84 Email von Andreas Eduardo Frank an die Autorin, 13.02.2017 (sprachlich editiert durch die Autorin).

85 Gunnar Hindrichs, *Aktivismus und Engagement*, in: *Musik & Ästhetik* 23/4 (2019), S. 26–42, hier S. 39.

86 Ebd., S. 39f.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

damit gewinne engagierte Musik jedoch ihre Gültigkeit.[87] Der Appell in *Restore Factory Defaults* ließe sich im Ausbrechen aus den Zwängen eines Systems, in dem der Mensch seine Würde durch seine Unterwerfung unter die Mechanismen einer kapitalorientierten Maschinerie verliert, benennen. Der „Menschheit Stimme"[88] wird hier nicht nur unterdrückt, sondern schließlich von der Maschine selbst simuliert und damit in ihrer Wirkmacht neutralisiert. Das Verstummen lässt sich in *Restore Factory Defaults* damit nicht im buchstäblichen allmählichen Schweigen der Performerin finden, jedoch in der Verschmelzung mit ihren virtuellen Alter Egos. Während die Live-Interpretin im ersten Teil, *I. the alienation of the singer from their Gattungswesen*, als Gegenspielerin zur mit ihr kommunizierenden Maschine kenntlich wird und im zweiten Teil, *II. when sound exceeds the speed of light*, zunächst noch als Einzelindividuum mit ihren virtuellen Vervielfachungen in Kontakt tritt („ihr seid also schneller als Schall?",[89] „I find myself in a difficult situation",[90] „ich verstehe gar nichts mehr",[91] etc.), ist sie zum Ende des Stücks in ihren Alter Egos aufgegangen („are we excited by the speed of sound?",[92] „with lights we exceed the speed of"[93]). Der „Menschheit Stimme" ist damit auch hier verloren gegangen – sie ist Teil der Maschine geworden. Die Distanzierung zur in der *Fabbrica* transportierten Utopie findet sich dabei auch auf der Textebene: Der Poesie des Nono-Schlusses auf die Worte Cesare Paveses – „ritroverai qualcosa" – steht hier die banal anmutende Phrase „more is more, and less is less", eine Potenzierung des Gemeinplatzes „less is more", gegenüber. Aus dessen qualitativ konnotierter Metaphorik wird hier das rein quantitative „more is more". *Restore Factory*

87 Vgl. ebd., S. 41.

88 Jacques Wildberger in einem Brief an Helmut Lachenmann, datiert auf den „28. April 1995", CH-Bu, NL 361 B I 48: „Geräuschhaftes Spiel, besonders bei Streichern, habe ich schon seit Jahren angewandt. Aber in einem anderen Kontext als Du. Bei mir war es immer ein ‚noch nicht' oder ein ‚nicht mehr'. In der Mitte stand der relativ traditionelle Normal- oder Schönklang als Zeichen der – pathetisch-ironisch ausgedrückt – ‚Menschheit Stimme'. Immer gefährdet vom Sprachverlust."

89 Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Partitur, S. 29, T. 140f.

90 Ebd., S. 30, T. 147.

91 Ebd., T. 150.

92 Ebd., S. 35, T. 184.

93 Ebd., T. 185.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

*Defaults*, so ließe sich mit Hindrichs argumentieren, verhandelt demnach im Scheitern als engagierte Musik gerade die Problematik eben dieser. Gleichzeitig müsste vor diesem Hintergrund *La fabbrica illuminata* nicht als engagierte Musik, sondern als aktivistische Musik verstanden werden, dient sie doch – zumindest in ihrer Konzeption – einem außermusikalischen Zweck, nämlich dem der politischen Unterweisung von Fabrikarbeiterinnen und -arbeitern. Allerdings lässt sich diese Deutung nur – wie bei Hindrichs geschehen[94] – unabhängig von aufführungspraktischen und rezeptionsästhetischen Aspekten vollziehen. Auch steht der hier zugrundeliegende Werkbegriff quer zum in dieser Arbeit verfolgten Verständnis des musikalischen Werks als *assemblage*. Auf dessen Basis muss davon ausgegangen werden, dass sich nicht nur Nonos Blick auf den „Zweck“ der *Fabbrica* über die Jahre gewandelt hat und dass Diskurse, Aufführungen, Analysen etc. zu einer Überlagerung des „Werks“ bzw. seines *images* beigetragen haben, sondern dass ihre „aussermusikalische Absicht“[95] auch mit zunehmender zeitlicher Entfernung von ihrer Entstehung zumindest in ihrer Rezeption in den Hintergrund rückt. Damit lässt sich mit Hindrichs' Modell zwar die in *Restore Factory Defaults* erfolgte Auseinandersetzung mit politischem Engagement in der Musik – vor allem im Hinblick auf die *Fabbrica* – erhellen, eine ontologische Bestimmung sowohl von Franks als auch Nonos Komposition auf dieser Basis liegt aber weder im Interesse der Arbeit, noch kann sie in der Verquickung zweier so unterschiedlicher Werkbegriffe geleistet werden.

**Medien**

Das vordringlichste aufführungspraktische Problem der *Fabbrica* besteht allerdings in der nach Henius aufgehobenen ästhetisch-dramaturgischen Grundkonstellation der Komposition. Die aus der Inkongruenz zwischen Partitur und Zuspielband in qualitativer (Aufhebung der Einheit zwischen Band- und Live-Stimme), aber auch in quantitativer Hinsicht

94 Vgl. Gunnar Hindrichs, *Der autonome Klang. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.

95 Hinrichs, *Aktivismus und Engagement*, S. 40.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Zeitraster und vor allem Tonhöhen) erwachsenden Fragestellungen wurden bei Frank auf einer ersten Ebene technisch beantwortet: Durch die Schaffung eines MAX-Patches[96] kann die mediale Komponente (Audio- und Video-Zuspielungen) für nachfolgende Interpretinnen individualisiert, das heißt neu produziert werden. Damit ist die in Franks Komposition vor allem visuell bedingte notwendige Einheit zwischen der Live-Performerin und ihren medialen Alter Egos auch für zukünftige Interpretinnen umsetzbar, was eine Aktualisierung nicht nur auf der performativen Ebene der Live-Interpretation ermöglicht, sondern auch der audiovisuellen Komponente. Dies impliziert die Möglichkeit – anders als in *La fabbrica illuminata* –, über die Zeit sich wandelnde aufführungsästhetische Prämissen auch in die mediale Ebene einbeziehen zu können.

Versteht man das Zuspielband in Nonos *Fabbrica* mit seinen diversen Bestandteilen – O-Tönen aus dem Stahlwerk, Vertragstexten der Stahlarbeiterinnen und -arbeiter, chorischem Gesang und Skandieren etc. – als künstlerisch sublimierten Ort eines gesellschaftspolitischen Geschehens, lässt sich die Rolle der Live-Interpretin mit ihrer tatsächlichen Präsenz im Moment der Aufführung und ihrer medialen Präsenz auf dem Band und somit als Teil dieses Geschehens vor allem als die einer Vermittlerin verstehen: als Moderatorin zwischen dem Publikum einerseits und den Stahlarbeiterinnen und -arbeitern in ihrer als prekär begriffenen Situation andererseits. Ihre Person ermöglicht den empathischen Blick einer Menschengruppe auf eine andere. Muss dieser naturgemäß monodirektional bleiben, ließe sich doch von einem fiktionalen Dialog sprechen. Bedenkt man die ursprünglich von Nono verfolgte Idee, *La fabbrica illuminata* als didaktische Komposition vor Arbeiterinnen und Arbeitern zu spielen, dürfte es ursprünglich mehr noch denn um Empathie um eine Identifikation des Publikums mit den Geschehnissen auf dem Band gegangen sein – auch hierfür muss die Solistin in ihren zwei medialen Erscheinungen als maßgeblicher Link verstanden werden.

Die im musiktheatralen Sinne dramaturgische Funktion der Einheit von Live- und Bandstimme im Abschnitt *Giro del letto* zur Darstellung des um das Bett kreisenden Fabrikarbeiter-Ehepaars – also der Einheit

[96] Der Patch ist derzeit noch in Arbeit.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

als Paar, sowie der Zweiheit als Mann und Frau – wurde bereits oben ausführlich dargelegt. Auch hier verweist die Sängerin auf Situationen und Aussagen über ihre eigene Situation als Interpretin hinaus, wobei der Zuordnung von Live- und Bandstimme zur selben Interpretin erneut eine zentrale Rolle für die Vermittlung dieser Gehalte zukommt. Allerdings beziehen sich diese sowohl im Kontext der Vermittlung zwischen den genannten Personengruppen als auch in der privaten Szenerie von *Giro del letto* nicht primär auf die Sängerin selbst.

Anders in Franks Komposition. Hier lassen sich zwei ineinander verschränkte Ebenen ausmachen, die jeweils Inszenierungen performativer Situationen bzw. ihrer Kontexte darstellen: 1. die vermeintlich eigentliche Performance-Ebene, charakterisiert durch rein klangliche Vokaläußerungen, und 2. eine Kommentarebene, die sich in englischer wie deutscher Sprache an das Publikum sowie das technische Personal des Veranstaltungsorts („May I have the lights please?“[97]) zu richten scheint. Tatsächlich bilden beide Ebenen nur zusammen die Komposition *Restore Factory Defaults* und führen erst in ihrem Zusammenwirken zu jener Überforderungssituation – als Gesamteffekt der Komposition ergibt sich daraus die für das Stück charakteristische Virtuosität –, die die Kommentarebene thematisiert. Gleichzeitig verbinden sich beide Schichten, indem auf semantischer Ebene die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen. Resultat ist ein Oszillieren in der Wahrnehmung vokaler Äußerungen zwischen der rein klanglichen Charakteristik jener vermeintlichen eigentlichen Performance-Ebene und der Semantik der Kommentarebene, in der die vokalen Klänge zu Trägern emotionaler Gehalte umgedeutet werden.[98] Das gilt auch für die gestische Schicht der Komposition, die mit ihren Konnotationen (Daumen nach oben, Daumen nach unten, Victory-Zeichen, geballte Faust etc.) ebenfalls in Funktion zu jener sich im Verlauf der Performance konstruierenden semantischen Ebene wahrgenommen wird. Die damit zu assoziierenden Inhalte beziehen sich jedoch sämtlich auf die Sängerin selbst, was im

97 Frank, *Restore Factory Defaults*, Partitur, S. 8., T. 22.

98 Vgl. z. B. ebd.: Die vor dem Satz „May I have the lights please?“ stehende vokale Äußerung, ein aufwärts gerichteter Klang auf dem Vokal „ö“ mit „vocal fry“, lässt sich in dieser Konstellation als mit dem Satz in Verbindung stehend wahrnehmen, d. h. als vokale Äußerung des Ärgers über das fehlende Licht.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

zweiten Teil der Komposition (*II. when sound exceeds the speed of light*) in der zunehmenden Verschiebung der diskursiven Schicht vom Publikum hin zu ihren virtuellen Manifestationen – fünf Videoprojektionen der Sängerin – kulminiert: Die Sängerin kommentiert ihre eigene Performance mit und durch sich selbst. Damit wird nicht zuletzt die jeweilige Aktualisierung des medialen Zuspiels zur zwingenden Voraussetzung der Aufführung von *Restore Factory Defaults.* Auch dies lässt sich als Kommentar auf das in der *Fabbrica* als problematisch herausgearbeitete Verhältnis zwischen historischem Zuspielband und Live-Interpretation verstehen: Frank ermöglicht nicht nur eine entsprechende Aktualisierung, er macht sie aus der Grundkonzeption der Komposition heraus zum Obligatorium.

**Konklusion 2**

Die Interpretation wesentlicher Bestandteile der *assemblage La fabbrica illuminata* ließe sich damit als Verschränkung einer Extremvariante von Kramers *hermeneutic interpretation* mit de Assis' *problematisation* verstehen: Anstelle der musikpraktischen Auseinandersetzung innerhalb ihres ursprünglichen Manifestationsorts fungiert hier die Musikpraxis in einem eigens dafür geschaffenen performativen Rahmen einerseits als Kommentar auf die historische Konstellation, andererseits erfolgt darin die Umsetzung von Lösungsstrategien für identifizierte Probleme, die in der historischen Komposition nicht angewendet werden können bzw. nicht zu kompromissfreien Ergebnissen führen würden. Diese Problematik verdeutlicht insbesondere die im „Labor" *La fabbrica illuminata* (*Giro del letto*) durchgeführte partielle Neuaufnahme des Zuspielbands, die auf das gesamte Stück ausgedehnt nicht nur einen erheblichen Arbeitsaufwand nach sich ziehen, sondern auch – zumindest zum aktuellen Zeitpunkt – rechtliche wie ästhetische Fragen aufwerfen würde. Mit der Schaffung von *Restore Factory Defaults* erfolgt eine Anwendung von Forschungsergebnissen außerhalb des sie generierenden Interpretationsrahmens, womit der Handlungsraum der *problematisation* um musikalische Produktion erweitert wird. Als Echoraum von *La fabbrica illuminata* reflektiert *Restore Factory Defaults* nicht nur Fragestellungen, die aus der Arbeit an der historischen Komposition erwachsen, sondern



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

– in der Genese wie in der Aufführungssituation – auch Rollen und Potenziale von Interpretierenden. Indem Interpretation darin explizit und im Wortsinn als kreative, nicht nachschaffende Praxis verstanden wird, arbeitet dieser Raum der Entfremdung Marx'scher Prägung entgegen: Die Selbstverwirklichung der Sängerin in ihrer Arbeit wird in der fiktiven Realität der Performance zwar untergraben, in der Realität der Sängerin/Forscherin jedoch verwirklicht.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Die Schönheit des Dazwischen in Vokalmusik

## Wie zeitgenössische Komponisten aus China und anderen Ländern sich von lokalen Dialekten anregen lassen[1]

Shen Ye

Ich fühle mich geehrt, zu Ihnen im Rahmen des Symposiums über *Stimmkunst im 21. Jahrhundert* sprechen zu dürfen. Bei der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und namentlich bei Constanze Rora bedanke ich mich für die Einladung. Dem Ort, an dem Sie jetzt sind, fühle ich mich sehr nah. Zum einen haben mich die Forschungsbeiträge von Kolleg:innen wie Gesine Schröder und Claus-Steffen Mahnkopf inspiriert, wie auch die musikalische Atmosphäre, in die ich während meiner 2018 an der HMT Leipzig gehaltenen Seminare geriet; die Kolleg:innen, denen ich dort begegnete, sind mir noch frisch in Erinnerung. Zum anderen fühle ich mich der HMT auch deshalb nahe, weil der Gründer des Shanghaier Konservatoriums, an dem ich zurzeit lehre – der Musikpädagoge, Theoretiker und Komponist Xiao Youmei (1884–1940) – vor gut einem Jahrhundert an der Leipziger Musikhochschule studiert hat. All diese Umstände lassen mich mit einer gewissen Herzenswärme über mein Thema sprechen.

### I.

Heute möchte ich über jene geschmeidigen, allmählichen Klangveränderungen reden, denen man speziell auf dem Feld der menschlichen Stimme begegnet. Es lohnt sich, als Komponist:in die Quelle dieser Klangveränderungen aufzusuchen und sie immer wieder zu studieren. Denn kann es beim Vokalklang nicht hunderterlei Nuancen geben?

Beim Hören des Zyklus *Drei Liebesgedichte* für sechs Stimmen (2005) von Georg Friedrich Haas (* 1953) beobachtete ich ein eigentümlich

[1] Vortrag, gehalten in englischer Sprache am 22. November 2020, online aus Shanghai.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leuchtendes Gleiten der Tonhöhen. Einmal erscheint dieses Phänomen im ersten Drittel des Werks, direkt nach einem Abschnitt in strengem Unisono. Zu hören ist hier ein lichter und zugleich raffinierter Akkord, der sich allmählich entfaltet und der sich aus nacheinander einsetzenden Vokalparts aufbaut. Der Akkord gleitet aufwärts und wird schließlich ausgeblendet. Ich habe eine Live-Aufführung mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart und außerdem zwei Aufnahmen gehört. Eine der Aufführungen unterscheidet sich deutlich von den anderen beiden: Der Einsatz in der zuletzt eintretenden Stimme ist akzentuiert und teilt das Stimmgewebe so in zwei Schichten: eine obere und eine untere. Mir suggeriert dieser Effekt Folgendes: Eine winzige Veränderung kann bei einem solchen Integral von flexibler Lautstärke und gleitender Tonhöhe die Hörerfahrung stark beeinflussen (s. Abb. 1).

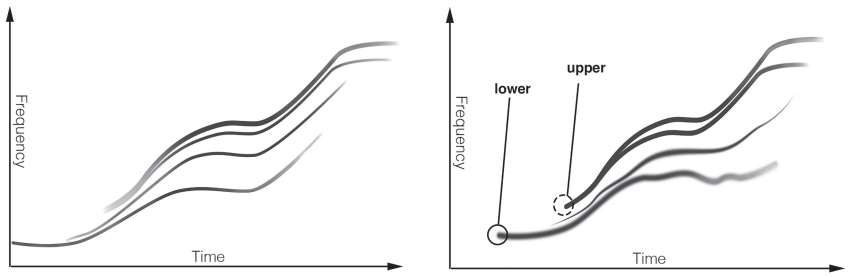



Abb. 1: Schematische Darstellungen zur Hörwahrnehmung einer Passage aus Georg Friedrich Haas' *Drei Liebesgedichte*. Links: Der Akkord gleitet als Einheit aufwärts, die dunklere Farbe steht für einen höheren dynamischen Grad. Rechts: Der deutlich vernehmbare Einsatz in der zuletzt einsetzenden Stimme teilt den gesamten Akkord in zwei Schichten, eine obere und eine untere.

Die Aufführung durch die Neuen Vocalsolisten Stuttgart, die ich gehört hatte, fand im September 2016 im He-Lüting-Konzertsaal des Konservatoriums Shanghai statt. Das Ensemble führte damals auch Karlheinz Stockhausens *Menschen hört* auf. Es handelt sich dabei um den vierten Teil von *Mittwoch* (1995–1997) aus der Opern-Heptalogie *Licht*. Am Ende der Aufführung traten die sechs Sänger:innen von der Bühne ab. Während sie den Auftrittsweg hinuntergingen, sangen sie, und ihre Stimmen wurden in den Konzertsaal zurückgetragen bis zum völligen



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Verklingen in tiefer Stille. Feinere Beobachtungen von Details dieses Abgangs verschafften mir weitere Einsichten in dessen räumliche Wirkung. Für das Publikum, das die Klänge vernehmen konnte, solange sie noch den Konzertsaal erreichten, hatten diese Klänge ein leichtes Schwingen von einer zur anderen Seite des Raumes, vor allem bei mittleren und hohen Frequenzen. Sicherlich kommt es zu diesem Effekt, weil der He-Lüting-Saal einen eher einfachen Auftrittsweg hat und die Stimmen das Publikum gleichzeitig sowohl durch die linke wie durch die rechte Tür erreichen können. Außerdem war der Raum hinter der Bühne an jenem Tage fast leer, in ihm befanden sich nur ganz wenige Menschen und so gut wie keine Gerätschaften oder Möbelstücke, die die Klangübertragung hätten blockieren oder den Klang absorbieren können. Im Ergebnis schien das Hörexperiment erweitert und auch reicher als die Premiere, die im Oktober 2003 vom Radio des SWR2 gesendet wurde.

Diese Beispiele zeigen Folgendes: Sobald Komponist:innen bemerken, dass solche geschmeidigen Varianten von Dynamik, Rhythmus, Tonhöhe, räumlicher Dimension etc. auftreten können, werden sie auch feststellen, dass diese Aspekte miteinander interagieren und in unserem Hören verschmelzen. Daraus lässt sich systematisch ein multidimensionales System konstruieren, ein System allmählicher Veränderungen.

Das grundlegende musikalische Material eines Werks bestand bisher gewöhnlich aus einer Menge homogener, klar getrennter, statischer Elemente, beispielsweise einer Tonhöhenmenge, einem spezifischen Rhythmus oder einer Folge von Klangfarbenwechseln. Sogar wenn einige wenige Elemente für Übergänge einbezogen wurden, wie etwa ein Glissando oder ein Crescendo, kamen sie nur als Verbindung zwischen fixen Zuständen vor. Die statischen Elemente wurden als Ursprungsmaterial verbaut und deren allmähliche Veränderungen wirkten als Erweiterung, Deformation oder Dekoration. Nunmehr aber wird eine bestimmte Art von flüssigem Kontinuum das grundlegende Material. Es gibt unter diesen Umständen beispielsweise keine Möglichkeit mehr, irgendein stabiles oder fixes Tonhöhenmaterial innerhalb eines kontinuierlichen Gleitens der Tonhöhen zu isolieren, alles ist in Bewegung. Mehr noch: Ein Kontinuum kann, da es nicht stetig, sondern fluide ist, nicht mehr unabhängig vom Vergehen der Zeit betrachtet werden. Grundmaterial ist nun ein



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Tonhöhenkontinuum, das manchmal schneller und dann wieder langsamer gleitet. Das Maß an Beschleunigung und an Verlangsamung beim Gleiten ist damit eine Schlüsseleigenschaft des Tonhöhenkontinuums selbst. Wie an Haas' und Stockhausens Werken gesehen werden kann, interagieren zahlreiche Abstufungen der Dynamik, der Tonhöhen und der Verräumlichung miteinander, um sich zu einer charakteristischen akustischen Gestaltung zu verbinden.

Wenn eine solche Gestaltungsweise zum Grundzug eines Werks wird, formt bereits die winzigste Änderung eines Details das Ganze neu. Mit einer Menge multidimensionaler beweglicher Elemente wird man nur in Kombination mit der Zeit einen verschmolzenen, nuancierten Klang erreichen können.

## II.

Neben den Zwischenwerten verschiedenster Faktoren, die in Vokalmusik eine Rolle spielen, der Tonhöhe, des Rhythmus, der Dynamik etc., lohnt es sich in hohem Grade, wie ich denke, auch die Zwischenwerte des Timbres zu diskutieren, denn das timbrale Gefälle eines Vokalwerks zeitigt äußerst subtile Wirkungen; zudem sind Klangfarbenunterschiede in Vokalmusik komplexer als andere Faktoren. Als Beispiel ziehe ich den Solosopran-Abschnitt der Takte 21–24 aus *Invisible Mantra* (2005) von Jesper Nordin (* 1971) heran (s. Abb. 2). Die Partitur verlangt vom Solosopran, den hier gesungenen Vokal bei kontinuierlich gehaltener Stimme von ‚oo' allmählich in ‚aa' übergehen zu lassen.

Das Gleiten ist eines der beiden wesentlichen Grundmaterialien dieses Werks. Nordin nutzt in der Partitur nach rechts weisende Pfeile, um damit seine Vorstellung von der Steigung bzw. vom Gefälle der vokalen Farbgebung oder des Vibratos in ihrem Verhältnis zum Zeitverlauf anzugeben. Die Zwischenstationen beim Übergang von einem zu einem anderen Vokal bedeuten Veränderungen des Timbres und sind zugleich mit anderen Nuancen verbunden, die hier in einer unauflösbaren Gemengelage durch das veränderliche Maß von Vibrato und Dynamik, durch die Veränderung der Tonhöhe etc. hervorgerufen werden.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

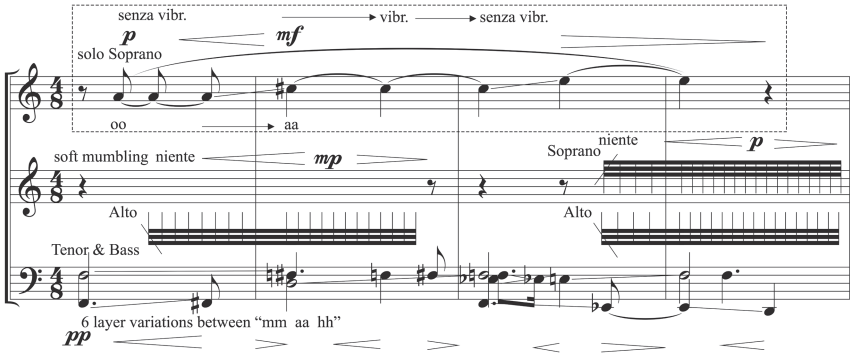



Abb. 2: Jesper Nordin, *Invisible Mantra*, Takt 21–24. Partiturextrakt von Shen Ye. Der allmähliche Übergang ist in den punktierten Rahmen gesetzt.[2]

Eine mögliche Quelle dieser Zwischenwerte der Stimme drängt sich auf: phonetisch komplexe Vokale, Doppel- oder Zwielaute, in denen bereits Wechsel enthalten sind. So etwas findet sich in vielen Sprachen, beispielsweise in den deutschen Wörtern „Ei" oder „Urlaub", dem spanischen Wort „fuego" oder dem indonesischen „kerbau", den Diphthongen ɔu, ai, ei, au, ɔi im Englischen, „toit" im Estnischen, „道" im Mandarin-Chinesischen und „街" im Kantonesischen. In den Dialekten der Städte Suzhou und Wuxi, mit denen ich vertraut bin, ist das Gleiten zwischen den Silben ein wenig langsamer, etwas komplexer und prononcierter. Anders als ein deutscher Polizist, der ruft: „Keine Bewegung!", ruft ein Pekinger Polizist: „不许动！"

Dieser kurze, starke Ausruf! Wenn die Polizei in Suzhou im Suzhou-Dialekt dasselbe sagen würde, wäre es „讷弗动". Es wäre viel weicher und weniger effektiv. Das „弗" hat ein ausgesprochen langsames Gleiten, viel langsamer als in anderen Dialekten, es hat einen fallenden Ton und einen Akzent, der zu dem Fallen passen muss. Angesichts einer solch reichen, durch viele Faktoren ausgelösten Nuancierung der Aussprache erscheinen die universalen phonetischen Symbole als ein Haufen verrotteter, dysfunktionaler Krücken.

---

[2] Ausschnitt aus einer Aufnahme von Jesper Nordins Invisible Mantra (2005) auf der CD *Utmost Utterance of the Time (A Tribute to Contemporary Choral Music)*. Taipei Chamber Singers unter der Leitung von Chen Yun-Hung, 2008/2009. Copyright 2009 Taipei Chamber Singers.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gerade weil die Dialekte schon beim gewöhnlichen Sprechen ein solch kunstreiches tonales Gefälle haben, ergibt sich kein Verschwimmen und kein Bedeutungsverlust, wenn die Worte in Volksmusik nochmals verlangsamt werden, beispielsweise wenn Maestro Jiang Yuequan „Madam Du Shiniang" singt. Es handelt sich um eines der berühmtesten Pingtan-Dramen. Pingtan heißen die Balladen und das Geschichtenerzählen im Suzhou-Dialekt. Bei den Worten 窈窕风流，杜十娘 („Meine schöne Dame, Madam Du Shiniang"[3]) am Anfang des Gedichts werden die Silben ‚窈', ‚风' und ‚娘' mit allen nur denkbaren Abstufungen zwischen den Selbstlauten ausgesprochen.

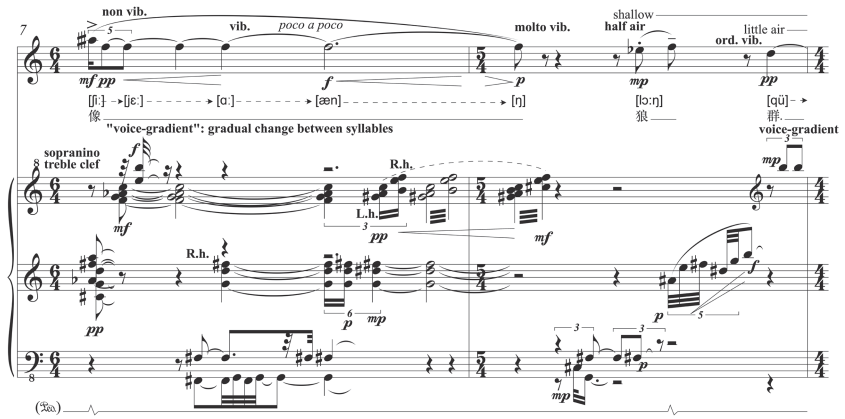



Abb. 3: Shen Ye, *Gogol*, Takt 7–8. Sehr langsames Verblassen eines Lauts.[4]

Zeitgenössische Komponist:innen beziehen ihre Inspiration aus solcher Flexibilität, sie haben die Freiheit, die Geschwindigkeit der allmählichen Veränderung zu kontrollieren. In meinem Werk *Gogol* für Sopran kommt zum Beispiel das Wort „像" vor (was „wie" bedeutet). Im Mandarin-Chinesischen wird dieses „像" wie [ʃʌn] gesprochen und hat einen

[3] Die Aufnahme entstammt der CD *Madam Du Shiniang*, gesungen von Jiang Yuequan. Copyright 1959 China Record Corporation.

[4] Ausschnitt aus einer Aufnahme von Shen Yes Gogol (2016) mit Lini Gong (Sopran) und Burkhard Kehring (Klavier) aus dem Mitschnitt eines Konzerts an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Copyright 2017.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

sehr schnellen Verlauf. In meinem Werk kann der Laut des Wortes aber auch ganz allmählich blasser werden: von beinahe [ʃiː] über [jɛː] und [ɑː] bis zu [ŋ] (s. Abb. 3).

In jeder dieser Phasen ließe sich die Geschwindigkeit der Timbrewechsel kontrollieren. Dieses Gefälle der Zwischenwerte kann auch mit unterschiedlicher Intonation, einem gewissen Gefälle der Intensität und veränderlicher Geschwindigkeit verbunden werden, um reiche und verschiedenartige Klangmuster zu bilden.

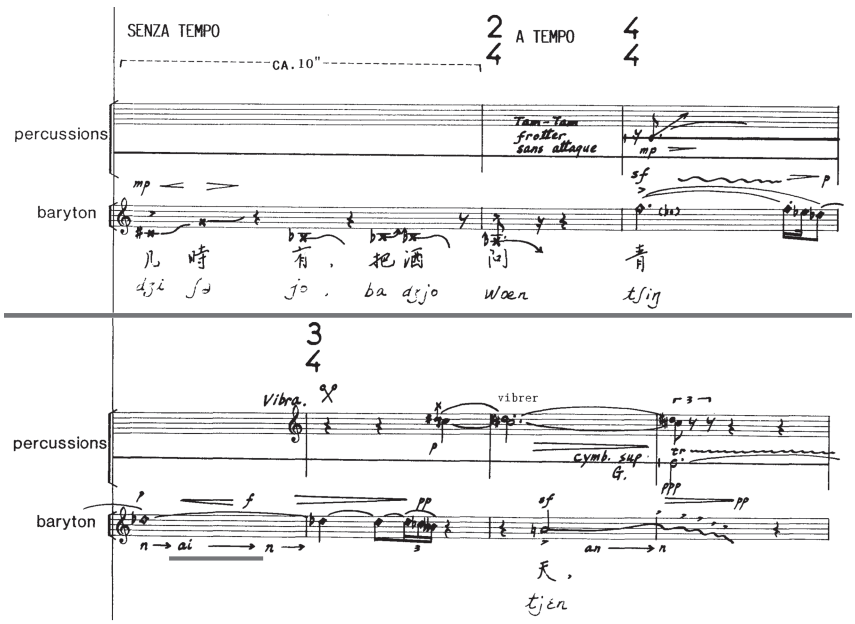



Abb. 4: Chen Qigang, *Poème lyrique II*, Partiturausschnitt der Takte 39–45. Der Komponist fügte dem Wort „青“ hier den Laut [ai] hinzu.[5]

Mit dem allmählichen Werden des Klangs in seinem jeweiligen Zeitverlauf wird die Musik selbst kunstvoll verändert, sobald die Lyrik über

[5] Ausschnitt aus einer Aufnahme von Qigang Chens *Poème Lyrique II* (1991) aus dem Mitschnitt eines Konzerts am 2. April 1991 mit dem Bariton Shi Kelong, begleitet vom Nieuw Ensemble unter der Leitung von Ed Spanjaard. Copyright 1991 Gérard Billaudot Éditeur, CD 1994 Nieuw Ensemble/Zebra Records.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die gedehnten Schlüsselsilben hinwegfließt. Dieses Werden des Klangs erzeugt eine Elastizität der Zeit. Auch ist es möglich, sich ein wenig Freiheit zu leisten, wenn man während des Verblassens Laute hinzufügt, die nicht zu dem Wort gehören. Doch geschieht Derartiges eher selten. Im 水调歌头 *Poème Lyrique II* für Bariton und Instrumentalensemble (1991) von Chen Qigang (* 1951) wendet sich beispielsweise bei dem Text „把酒问青天" (was soviel heißt wie „Ich erhebe den Kelch als Opfergabe zum Himmel und frage") das Wort „青" von dem Laut [n] zu [ai] und kehrt dann wieder zum ersten Laut zurück (s. Abb. 4). Dieser [ai]-Klang ist kein Laut, der wirklich zu dem Wort „青" gehörte; der Komponist hat ihn aus ästhetischen Gründen hinzugefügt, wegen des Klangwechsels. In einer Mail, die Chen Qigang mir am 10. Februar 2022 sandte, schrieb er, dass er diese Variabilität der Silben aus üblichen Verfahren in der Tradition Suzhou Pingtans und volkstümlicher Opern gewonnen habe. Die Schauspieler:innen heben dort oft absichtlich den gesamten Ausspracheverlauf eines Wortes hervor und übertreiben die Betonungen, um auf diese Weise ein Element von Unerwartetem in ihren Gesang einzubringen.

Für die Freiheit im Umgang mit solchen Zwischenwerten gibt es bei Chen eine Grenze: Ganz gleich, wie ausgiebig oder übertrieben der Komponist die Zwischenwerte handhabt, lösen sie sich von den Lauten der ausgesprochenen Wörter doch nie ganz los. Daher bleiben Musik und Text stets aufeinander bezogen und sind nur partiell unabhängig.

## III.

Falls sich Komponist:innen noch näher an die Zwischenwerte der Timbres und an deren internes Arrangement heranwagen, können die Nuancen zu einer Entfernung von der Wortbedeutung führen. An solchen Stellen wird Vokalmusik im Zuge allmählicher Veränderungen des Stimmklangs zusehends unabhängiger von dem vertonten Gedicht.

Mein neues Werk *Babel* wurde im Oktober 2020 vom KlangForum Heidelberg uraufgeführt. In der Zeile „造一座城" („Baue eine Stadt") habe ich bei dem Wort „城" (Stadt) dessen Laute gedehnt, was in etwa das hier ergab: [ɔ:]-[ɔn]-[ɔŋ]-[ŋ].



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Behutsam gab ich auch dem Gleiten mehr Zeit, vergrößerte dabei den Tonhöhenambitus beim Aufwärtsgleiten und schichtete die Laute des Wortes in den sechs Gesangstimmen teilsynchron übereinander (s. Abb. 5).

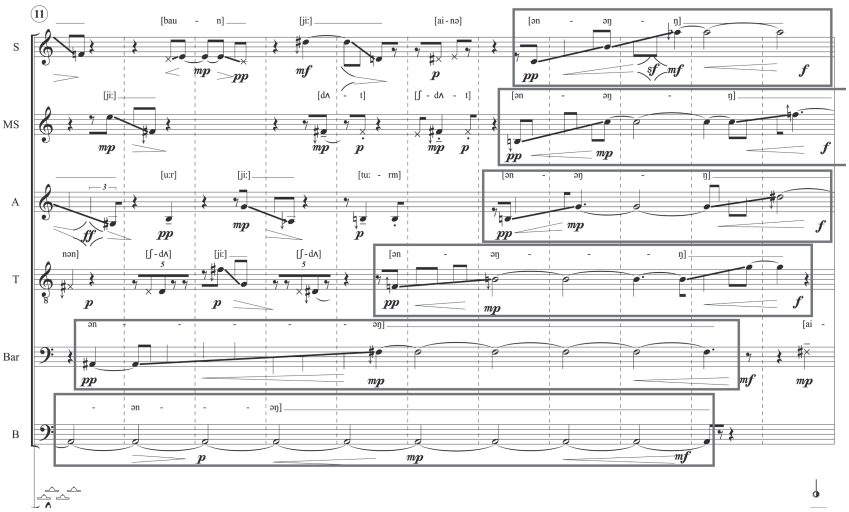



Abb. 5: Shen Ye, *Babel*, Takt 11. Das Wort „城“, ausgestattet mit einem eigenen Klangdesign.[6]

Das Wort „城“ wird dadurch vieldeutig. Das Klangkontinuum bei ‚ənŋ‘ wird zu einem akustischen Dazwischen, das wie ein Echo des schnelleren Glissandos bei ‚lai – ei‘ am Anfang des Werks wirkt.

## IV.

Die eigentümliche Aussprache in Dialekten ist nur eine von vielen Quellen für den Klang, der in Vokalmusik des 20. und 21. Jahrhunderts vor-

6 Ausschnitt aus *Babel* (2020) von Shen Ye. Mitschnitt eines Konzerts vom 28. Oktober 2020 beim KlangForum Heidelberg. Zu hören sind die SCHOLA HEIDELBERG und das ensemble aisthesis, Leitung: Walter Nußbaum.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kommt. Mit der Stimme lassen sich fast alle Klänge simulieren, die wir hören. Oder um noch weiter zu gehen: Sobald wir einige grundlegende Regeln der Aussprache verinnerlicht haben, können wir vokale Klänge generieren, die allein in unserer Vorstellung existieren und die ganz abstrakt sind.

Die beiden folgenden kurzen Ausschnitte aus dem Stück *Treadeth upon the Waves of the Sea* stammen aus meinem *Chorzyklus 1*, den ich 2019 für die Taipei Chamber Singers komponiert habe, das Stück basiert auf Worten aus dem biblischen Buch Hiob 9:8–10. Zwar bleiben hier Reste vom üblichen Vokalklang übrig, die Stimmen erzeugen ansonsten aber einen reinen Klang mit Abstufungen, die gegenüber den zugrundeliegenden Silben völlig neu sind.

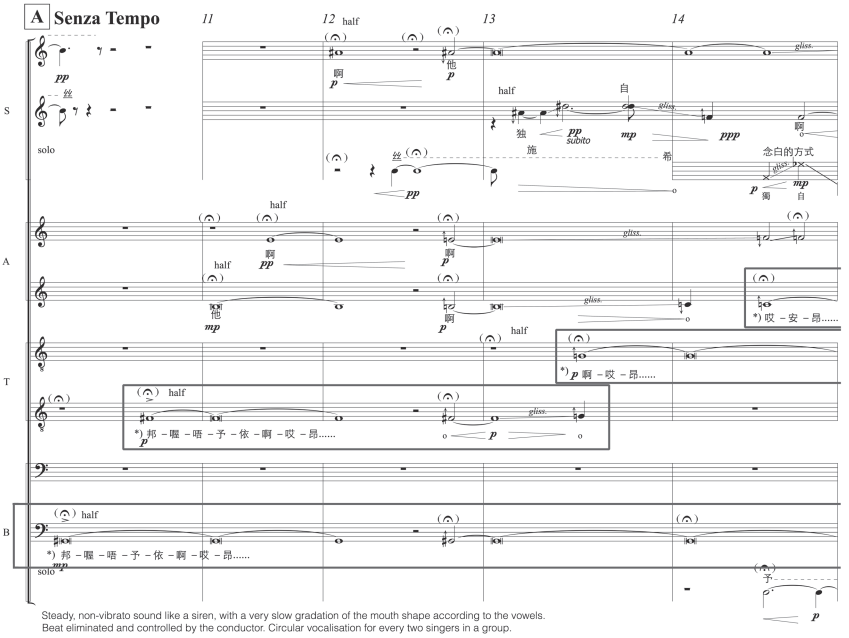



Abb. 6: Shen Ye, *Treadeth upon the Waves of the Sea*, Takt 10–14. Fortwährende Änderung des Timbres der Grundtöne.[7]

7 Ausschnitt aus einer Aufnahme von Shen Yes *Choral Cycle I: Anticipation – Treadeth upon the Waves of the Sea* (2019) von der CD *Yin – An Unlimited Passage*. Es sin-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Die Sänger:innen sollen in einer Passage (s. Abb. 6) das Innere ihrer Münder so weit als möglich vergrößern, um Resonanzräume zu schaffen. Die jeweilige Formung des Mundes, die Position der Zunge und des Kehlkopfes sorgen in ihrer jeweiligen Kombination für Wechsel zwischen einigen Vokalen, die hier extrem langsam vonstattengehen. Deren Obertöne sind nun schwächer und weicher, während sich das Timbre der Grundtöne fortwährend ändert. Diese Methode des Umgangs mit dem Stimmklang unterscheidet sich sowohl vom mongolischen als auch vom tibetanischen Obertongesang.

Das in Abb. 7 dargestellte Beispiel zeigt, wie ich für die vier Wörter 丝施予希 acht Zwischenstationen mit unterschiedlicher Aussprache von jeweils zwei Wörtern zu finden versuchte. Es ging darum, von „希“ nach „施“ acht Nuancen der Lautartikulation unterzubringen. Zuerst gewöhnen sich die Sänger:innen mit einer eigenen Ausspracheübung an die grundlegenden Laute, um anschließend die Zwischenstationen im Verlauf der acht Stationen zu üben. Zuletzt singen alle Sänger:innen zusammen.

## V.

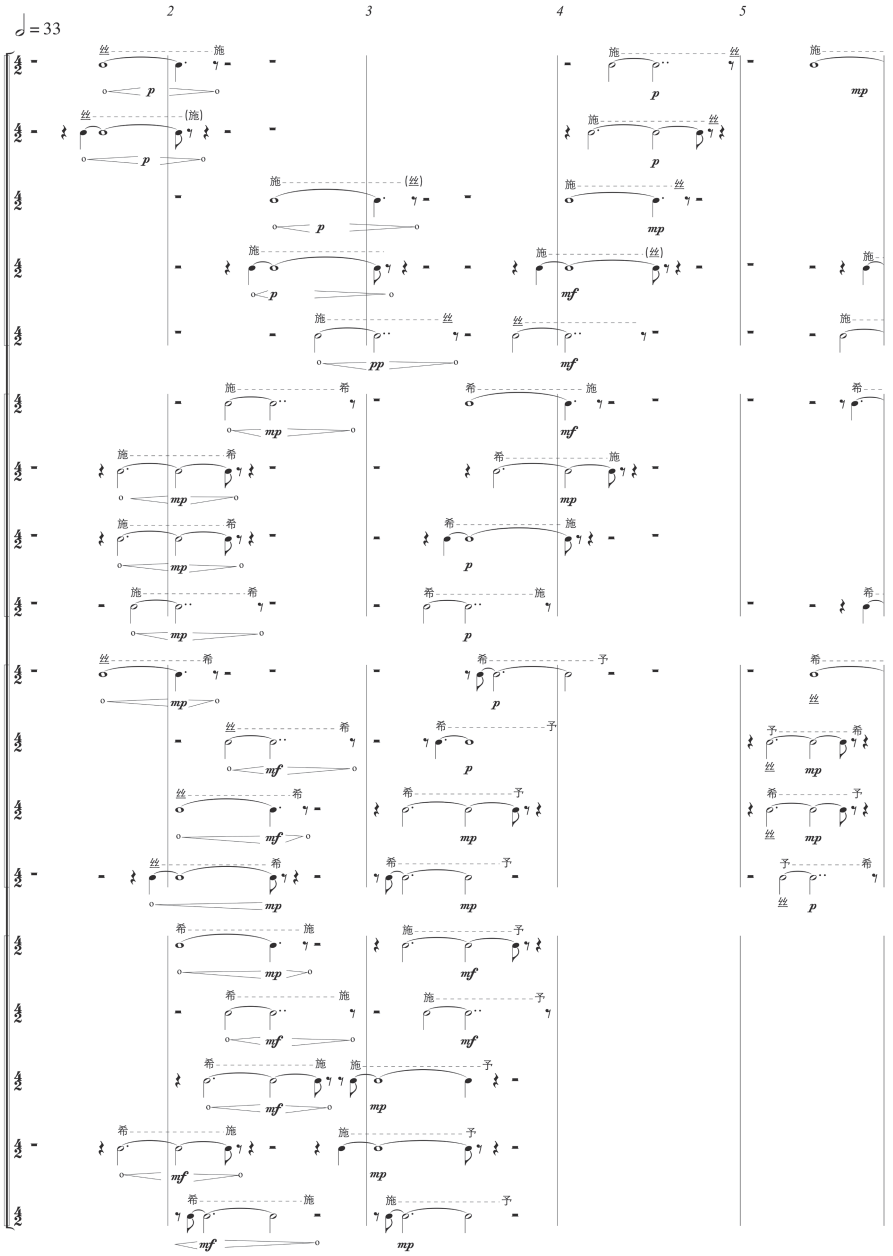
Vom Konzept zur Ausführung bringt die allmähliche Veränderung von Vokalklängen technische Schwierigkeiten mit sich. Auf der einen Seite existieren feine, aber wichtige Unterschiede in der Methode der Hervorbringung von Lauten. Wie lassen sich die Stimmmuskeln trainieren, um einen bestimmten Klang zu produzieren? Das sind keine Techniken, die alle Sänger:innen bereits beherrschen würden, sondern es ist etwas Neues. Auf der anderen Seite geht es um den Austausch: darum, wie Komponist:innen diese Methoden der Lautproduktion aufschreiben und wie der Laut wiederum bei genau diesen Sänger:innen klingt.

Nordins Zugang zur musikalischen Produktion beinhaltet die Duldung von Unterschieden und von temporären Veränderungen. In den Erläuterungen zu seinem Stück *Invisible Mantra* schreibt er: „[T]he

gen die Taipei Chamber Singers unter der Leitung von Chen Yun-Hung. Copyright 2020 Taipei Chamber Singers.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 




Begin and end in silence with every articulation. May freely make 1 or 2 "cresc. - dim" during each process. Dynamic markers show peaks.
Please refer to the recording clips in the appendix for practice. Try to find more than 8 intermediate states in the gradation of "丝", "希", "予" and "施" for fine control of timbre.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sounds of the vowels and consonants in the score can be sung in a way that feels natural in the native tongue of the singers, the differences in colour between choirs from different countries are encouraged." Andere, eher traditionelle Zugänge sind meist mit detaillierteren Angaben verbunden, dass beispielsweise bestimmte Hervorbringungsweisen der Laute nur dann zu bevorzugen sind, wenn sie in den Noten ausdrücklich gefordert werden. Möglich sind derlei Vokalklangexperimente nur, wenn die Sänger:innen einen annähernd gleichen linguistischen Background haben.

Soweit es mich betrifft, schätze ich Kommunikation. Gemeint ist damit, dass ich Wege suche, etwas von mir selbst anderen zu übermitteln, etwas von diesem Ort an einen anderen zu bringen und zu erkennen, was ich mit anderen nicht gemeinsam habe. Ich begrüße feine Unterschiede der Details und füge sie zu Musik zusammen, die perzeptibel und aussagekräftig ist. Das mag der Grund dafür sein, warum ich nicht den Weg gewählt habe, kompositorisch mit uniformen Mustern und Standards fortzufahren, warum ich aber auch nicht dazu ermutige, sich allein des Lokalkolorits einzelner Länder zu bedienen. Ich versuche die Unterschiede zwischen Stimme und Singen in unterschiedlichsten Kulturen zu verstehen und sie in meinen Vokalwerken auf vielerlei Weise zu vermitteln: natürlich mit Notationsarten, aber auch mit Tonaufnahmen, Videos und verbalen Kommentaren, damit die einzelnen Sänger:innen möglichst schon vor den Proben üben können und um bestimmte Gewohnheiten gemeinsam mit den Sänger:innen infrage stellen zu können. Diese Vermittlungsmethoden müssen flexibel und adäquat sein. Und zwar deshalb, weil unsere Kommunikation so veränderlich bleiben muss, dass wir in der Lage sind, die Zwischenwerte und Charakteristika der Vokalklänge diverser Kulturen akkurat hervorzubringen.

Abb. 7 (gegenüberliegende Seite): Shen Ye, *Treadeth upon the Waves of the Sea*, Takt 1–5 (Ausschnitt). Allmählicher Wechsel zwischen den vier Wörtern 丝施予希 über Luftklänge.[8]

[8] Ausschnitt aus einer Aufnahme von Shen Yes *Choral Cycle I: Anticipation – Treadeth upon the Waves of the Sea* (2019) von der CD *Yin – An Unlimited Passage*. Es singen die Taipei Chamber Singers unter der Leitung von Chen Yun-Hung. Copyright 2020 Taipei Chamber Singers.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unsere Kommunikation kann nicht allein auf Noten gegründet sein, nicht auf Vorschriften, aber auch nicht auf bloße Nachahmung von Gehörtem ohne Schrift. Wenn wir beispielsweise die Standardnotation für Vokalklänge verwenden wollten, die ja für musikalische Kulturen bestimmter kultureller Regionen – sagen wir: die deutschsprachigen Gebiete – besser als für andere geeignet ist, so wäre das übliche Notationssystem brauchbar. Sobald es aber für Musik aus japanischen, russischen, französischen oder chinesischen Regionen verwendet werden soll, wird diese Notationsweise eher schlecht funktionieren und der Klang wird regelrecht verstimmt sein.

Deshalb kann es für Komponist:innen nützlich sein, Ton- oder Tonbildaufnahmen zu machen sowie den Noten Einführungen zu Übungsmethoden beizugeben wie die oben geschilderten, worin die Sänger:innen ermuntert werden, im Voraus eine Anzahl von unterschiedlichen Positionen zwischen „希“ und „施“ zu üben. Kurz gesagt: Meine Methoden sind flexibel, auf den ersten Blick zwar weniger einfach und nicht gerade systematisch, im Ergebnis können aber verschiedenste klangliche Nuancen hervorgebracht werden. Und immer, wenn wir zusammenarbeiten, stoßen die Sänger:innen und ich gemeinsam auf etwas Neues.

## VI.

Die Zwischenwerte, die bei allmählichen Übergängen in Vokalmusik zustande kommen, eröffnen die willkommene Möglichkeit, dass sie sich vom Wortklang abstrahieren lassen. Sie bergen eine Fülle an Veränderungspotenzial. Es ist verlockend, die Schönheit solcher Nuancen zu erforschen.

Musikalischer Klang ist gewöhnlich ein spezifischer Verlauf von Energiebewegung, wobei relative Ruhe und Stabilität lediglich vorübergehend sind. Was ist die Ästhetik von Zwischenwerten? Sie erlaubt, sich für die Wahrnehmung von Klangveränderungen Zeit zu lassen, sie fesselt unsere Aufmerksamkeit, sie macht zuvor unsichtbare Übergänge sichtbar und bringt Klangwechsel mit anderen, von uns Menschen kaum vernehmbaren Veränderungen in Korrelation.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Sehr subtile und langsame Veränderungen können Menschen gewöhnlich nicht sinnlich wahrnehmen. So die Veränderungen des Wasserstands bei Seen und Meeren, die Evolution von Tier- oder Pflanzenarten, die Gletscherschmelze, das Bröckeln von Sozialsystemen. Wir wissen, dass diese Veränderungen existieren und dass sie wichtig sind. Oft nehmen wir sie aber erst wahr, wenn eine Spezies ausstirbt, Gletscher abbrechen oder wenn sich Gesellschaften polarisieren.

Die Phänomene von Gefälle und Veränderung in unsere Musik eingehen zu lassen, hilft bei der Aufdeckung unserer subkutanen kognitiven Erfahrung. Das Jahr 2020 begann mit großen Herausforderungen an unsere Zeit. Ich war in diesem Jahr mehr auf Anschlussmöglichkeiten und den Austausch mit anderen fokussiert als jemals zuvor. Riesigen und erstaunlichen Veränderungen geht oft ein kaum wahrnehmbares Rumoren voraus.

Wahrscheinlich ändern sich manche Positionen nur ganz allmählich, sie lassen sich dann noch gegeneinander austauschen und unter den Menschen kommt es zu einer Verbindung zwischen unterschiedlichsten Gesichtspunkten. Das Dazwischen in Vokalmusik beinhaltet keine Schönheit, die lediglich von ein paar wenigen Musiker:innen in Asien oder Europa wahrgenommen werden könnte. Die Schönheit von Zwischenwerten, die Schönheit der relativen Ruhe und die Schönheit von Varianten können Menschen universal fühlen und brauchen.

Nochmals bedanke ich mich dafür, dass ich mit meinen Werken und Gedanken zu diesem Symposium beitragen durfte. Obwohl wir in diesem Moment weit voneinander entfernt sind, sind wir über die Musik eng miteinander verbunden.

Übersetzung aus dem Englischen: Gesine Catharina Magdalene Schröder



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Den eigenen kulturellen Hintergrund überdenken

Ein Weg zu neuer Stimmkunst

Rino Murakami

## Einleitung

Als ich diesen Vortrag hielt, war ich in Leipzig noch Masterstudentin bei Fabien Lévy im Fach Komposition. Ich komme aus Japan und bin Composer-Performerin, ich schreibe sowohl Instrumentalmusik, trete aber auch – als Sängerin und Performerin – auf der Bühne auf. An der Entwicklung einer neuen Stimmkunst bin ich sehr interessiert, und ich habe mehrere Stücke für meine eigenen Auftritte komponiert, in denen ich unterschiedlichste Stimmbehandlungen erprobt habe. In diesem Vortrag möchte ich einen Versuch vorstellen, aus dem kulturellen Reservoire meines Heimatlandes Material und Umgangsweisen für eine neue Stimmkunst zu gewinnen. Ich demonstriere das anhand einer eigenen Komposition, wobei ich auch Tonaufnahmen und Videos einbeziehe.

Was ist mit dem kulturellen Hintergrund von Japaner:innen gemeint, den ich für eine neue Stimmkunst nutzen will? Was macht ihn einzigartig? Lassen Sie mich dazu etwas ausholen. Im Jahr 2015 begann ich, in Tokio auch als Vokal-Performerin zu arbeiten. Anfangs interessierte mich zeitgenössische Vokalmusik, zum Beispiel die Stücke von Luciano Berio und Georges Aperghis, und dieses Interesse erstreckte sich bald nicht mehr nur auf das Singen solcher Stücke. Ich wollte selbst Stücke erfinden, die diese neuen Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten nutzten. So schrieb ich eigene Vokalstücke, mit denen ich auch auftrat. Allmählich wurde mir indes klar, dass mein Repertoire an Stimmtechniken noch zu begrenzt war; auch den Anwendungsbereich der Techniken wollte ich erweitern. Neben dieser aktiven Beschäftigung mit zeitgenössischen Ausdrucksweisen hatte ich an der Universität aber auch Unterricht im Spiel traditioneller japanischer Instrumente wie Koto und Kotsuzumi. Die Koto ist ein Saiteninstrument, organologisch eine Wölbbrettzither, deren 13 Saiten mit Plektren gezupft werden. An jedem der fünf Finger der rechten Hand ist ein solches Plektrum befestigt (s. Abb. 1).



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Koto, ein traditionelles japanisches Saiteninstrument

Die Kotsuzumi ist ein Schlaginstrument, wegen der Form ihres Resonators rechnet man sie zu den Sanduhrtrommeln. Eine Variante des Spiels ist, dass man die fünf Finger der linken Hand unter dem Instrument um ein Seil legt, es an die Vorderseite der rechten Schulter hebt und mit der rechten Hand das Fell anschlägt (s. Abb. 2).

Die Kotsuzumi wird im Nō-Theater verwendet. Das Nō-Theater hat in seinem Hauptinstrumentalensemble vier oder fünf Instrumente, und außer der Nō-Flöte spielen die übrigen Instrumente, sämtlich Trommelarten, im Großen und Ganzen dasselbe, womit sich ein gemeinsames Rhythmusgefühl herausbildet. Besonders die Kotsuzumi hat mein Interesse für die traditionelle japanische Sprech- oder Gesangstechnik und auch dafür geweckt, den Klang der japanischen Sprache selbst zum Bestandteil von Musik zu machen.

Die Musik, mit der ich mich derzeit in Leipzig beschäftige, ist europäische Musik, aber ich dachte immer wieder darüber nach, wie ich meinen kulturellen Hintergrund zum Teil einer neuen Kunst machen und sie in zeitgenössische Musik einbringen könne. Also schrieb ich 2017 ein Stück mit dem Titel *Slipping Away, Hitting the Head*, oder auf Japanisch: *Mondori – Utte – Kaeru*. Aufzuführen ist das Stück von einem Vokal-Performer/einer Vokal-Performerin, einer Dirigentin/einem Dirigen-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ten, drei Kontrabässen, zwei Schlagzeuger:innen, den vier Instrumenten des japanischen Nō-Ensembles (bzw. „Hayashi“ oder „Ohayashi“) und einem oder mehreren Tänzer:innen (s. Abb. 3).

Die Dauer der Aufführung beträgt etwa zwölf Minuten. Im Folgenden möchte ich im Detail besprechen, auf welche Weise ich hier versucht habe, in den Part der Vokal-Performerin sowohl auf stimmlicher als auch auf sprachlich-textlicher Ebene meinen kulturellen Hintergrund einfließen zu lassen.

Abb. 2: Kotsuzumi, ein Schlaginstrument in der Nō-Band



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3: Nach der Uraufführung am 28. November 2017. Ensemble, Dirigent, Tänzer und in der Mitte die Komponistin (gleichzeitig Vocal-Performerin).

## Drei Stimmstile

Mein Experiment bestand in diesem Stück darin, zwischen drei Stimmstilen umherzuwandern. Ein erster Stimmstil ist die Vokalisierung, die herkömmlicherweise bei Nō oder Kyogen gebraucht wird. Kyogen ist eine traditionelle Kunstform, die ihren Ursprung im Nō hat; in seinem Ausdruck ist Kyogen aber konkreter und komischer als Nō, das abstraktere und auch eher tragische Themen hat. Ich habe selbst nur Nō



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

gelernt, was ich aber in diesem Stück zu realisieren versuchte, ähnelt vom Tonfall her Kyogen.
Ein weiterer Stimmstil ist das Chindonya[1] (s. Abb. 4). Chindonya waren vor mehr als 50 Jahren in Japan noch weit verbreitet. Es handelt sich um kleine Truppen, die mit Schlagzeug, Klarinetten und anderen Holzblasinstrumenten oder Trompeten durch die Straßen ziehen und ihre Waren mit geschickten Werbesprüchen an Passant:innen verkaufen. Sie bedienen sich zwar der üblichen japanischen Sprache, aber ich bezog mich für mein Stück auf die eigentümlichen Intonationen, Betonungen und formelhaften Phrasen, die sie benutzen, um auf sich aufmerksam zu machen.

Abb. 4: Eine moderne Chindonya-Band. Die Anzahl der Instrumentalisten und Instrumente variiert von Gruppe zu Gruppe.

[1] Olívia Vajda, *Chindonya: Ein aussterbendes Gewerbe in der japanischen Werbelandschaft*, in: *Minikomi* 3 (1999), S. 21–29. Online verfügbar unter: https://web.archive.org/web/20070928180625/http://www.aaj.at/mini993.pdf, zuletzt eingesehen am 26.02.2022.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Und drittens gibt es noch den Rap, der sich in seiner japanischen Variante reimt und sehr schnell zu sprechen ist. Zu beachten ist hier, dass dieser Rap kein Hip-Hop-Stil ist, sondern nur ein besonderer Stil des rhythmischen Sprechens mit Reimen. Da es eine Eigenart der japanischen Sprache ist, dass sie aus einer eher begrenzten Anzahl von Vokalen und ein wenig mehr Konsonanten besteht, kam es mir vor, als müsse vor allem ein schnelles Tempo das Japanische unverwechselbar und sozusagen intakt klingen lassen.

Ich werde diese drei Stile, die auch in meinem Stück auftauchen, nun der Reihe nach vorstellen, muss aber vorher warnen: Was ich in meinem eigenen Stück zu tun versuche, sind bisher alles nur Testversionen.

Zunächst werden wir uns denjenigen Stil anschauen, der als der klassische unter den dreien bezeichnet werden kann und der als Vokalisierung zu Kyogen oder Nō gehört. Oben ist der japanische Text wiedergegeben, darunter die deutsche Übersetzung:

Kono atari no mono de gozaru.
Yuge no toki nareba. Niwasaki nite.
Ondori utare, mondori utte ochinikeri.
Mendori utare, mondori utte fusenikeri.
Kado ni ashi no koyubi wo uchitsuke
mondae-utte taorenikeri!
Hundari kettari no KETTAI NA hi de gozaru.

Ich wohne hier in der Nähe.
Als ich in meinem Hof zu Abend aß, fand ich
meinen Hahn erschossen zu Boden gefallen,
und meine Henne lag erschossen auf dem Bauch.
Außerdem habe ich mir den kleinen Zeh an der Ecke
gestoßen, Gott tut das weh!
Es war ein ABSOLUT beschissener Tag.

Sowohl im Nō als auch im Kyogen basiert die Gesangstechnik auf der Bauchatmung, wie beim Belcanto-Gesang, von dem sie sich aber da-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

durch unterscheidet, dass die Stimmgebung ein Element jenes Dramas ist, um das es in der Story geht. Daher gibt es keine absolute Tonhöhe, sondern die Stimme drückt das Drama nur durch relativ hohe und tiefe Töne, durch die Phrasierung, die Atmung und durch Pausen aus. Beispielsweise in dem Kyogen-Theaterstück *Kakiyamabushi* können Sie diese Vokalisierungstechnik leicht erkennen.[2]

Die Geschichte beginnt so: Ein Eremit wandert im Gebirge, er wird bald durstig. Als er eine Frucht sieht, die an einem Baum hängt, wirft er einen Stein nach ihr, damit sie herunterfällt.

Wie integriere ich diesen Umgang mit der Stimme nun in mein Stück? Die Dialoge in Kyogen sind in klassischem Japanisch geschrieben. Da meinem Stück aber ein von mir selbst verfasster pseudo-klassischer Text zugrunde liegt, passt dieser Stimmstil nicht gut. Auch war ich besorgt, dass mein Stück unausgewogen wäre, wenn ich mich beim Komponieren für Schlagzeug, Kontrabass und andere Instrumente zu sehr auf die klassischen japanischen Künste stützen würde. Daher beschloss ich, hauptsächlich die Bauchatmung und die Phrasenverdrehung zu verwenden, um eine Stimme zu schaffen, die dem modernen Japanisch näherkommt, insbesondere aber die „weiße Stimme", die, wie weiter unten beschrieben wird, durch das Zusammenpressen der Kehle entsteht. Ich möchte das demonstrieren.

Nun zu dem Stil des Chindonya. Man vermutet, dass sich das Wort „Chindon" zusammensetzt aus „chin-chin" für die Klänge des Atarigane, eines metallenen Schlaginstruments, und „don-don" für Trommelschläge. Lautmalerei kommt in der japanischen Sprache häufig vor, zum Beispiel gibt es fast zehn verschiedene lautmalerische Ausdrücke, um die Stärke des Regens zu beschreiben. Da eine Chindonya-Truppe natürlich auf Straßen warb, die belebt waren und wo viele Leute an ihr vorbeikamen, musste die Stimme erhoben werden, und um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu erlangen, gab man bestimmten Wörter außerdem einen unverwechselbaren Tonfall. Ein weiteres Merkmal ihrer Schaustellung ist das Läuten von Atarigane und das Klappern von Taiko zwischen den Worten, was das Interesse verstärkt. In meinem Stück er-

[2] Siehe Video *Kakiyamabushi*, https://youtu.be/mLpJOcDSNmc?t=230, dort 2'53" bis 3'14", zuletzt eingesehen am 16.05.2023.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

kläre ich als Performerin gleich zu Beginn genau in diesem Chindonya-Stil die Etymologie des Stücktitels *Mondori – Utte – Kaeru*. Auf der Bühne stehen schon die beiden Schlagzeuger:innen, also habe auch ich auf der Bühne gesprochen. Hier der japanische Text, darunter die Übersetzung ins Deutsche (Audio):

『ハイ、おやかましゅうございます。本日はご来場ありがとうございます。当方はお客様本位、　サービス第一、皆様方のお誘い合わせのご来場厚く御礼申し上げます。　そも『もんどりをうつ』とは空中一回転、即ちとんぼがえりのことでございます。語源につきまし　ては諸説ございますが、中でも有名なものは侍の頭の付け根の部分『元取』に由来する、という　説でございます。　戦場にて投げられ倒れ込む際、頭から落ちますとこの元取を地面にぶつけてしまう!ことから　『元取をうつ』といい、それが「もどり」「もんどり」となっていった次第で御座います。　エーイいらっしゃい、いらっしゃいいらっしゃい。間も無く開幕で御座います。』

„Guten Tag, Sie sind herzlich willkommen! Entschuldigen Sie bitte, dass ich Sie kurz störe.

Vielen Dank, dass Sie heute gekommen sind. Für uns sind die Kunden Könige, der Dienst am Kunden hat immer Vorrang.

Wir bedanken uns herzlich bei Ihnen für Ihr Kommen.

Eigentlich bedeutet ‚Mondori wo utsu' Salto, Überschlag.

Bezüglich der Herkunft von ‚Mondori wo utso' gibt es viele Theorien, unter ihnen ist die bekannteste, als ‚Motodori' eines Samurais bezeichnet zu werden.[3]

Wenn ein Samurai auf dem Schlachtfeld weggeschleudert wird und auf den Kopf fällt, schlägt er beim Sturz mit dem Motodori auf! Deshalb heißt es ‚Motodori wo utsu' (mit dem Motodori aufschlagen).

Das Wort ‚Motodori' wandelte sich zu ‚Modori' und dann zu ‚Mondori'.

Willkommen, willkommen, willkommen! Gleich beginnt die Show!"

[3] Anmerkung der Herausgeberinnen: Freundlicherweise wurde uns von Yuko Ueda aus Hiroshima eine Erläuterung der Bedeutung dieser Passage übermittelt, die wir gerne wiedergeben: „Der Begriff ‚Motodori' bezeichnet hier die Schnur, die die Haare am Scheitelpunkt des Kopfes zusammenhält. Dieses ‚Motodori' wird zum Binden des Haarknotens verwendet."



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Japanische Sprache – Rap (Schnellsprechen)

Neben der Vokalisierung und den spezifischen Akzenten konzentrierte ich mich in meinem Stück auch auf die japanische Sprache selbst. Japanisch ist eine Sprache, in der jede Kombination von Konsonanten und Vokalen als ein einzelner Laut ausgesprochen wird. Die Vokale sind im Japanischen im Wesentlichen unveränderlich und werden gewöhnlich nicht mit anderen Vokalen zusammengezogen. Es gibt auf Japanisch nur fünf Vokale (a, e, i, o, u) und es gibt mindestens vierzehn Konsonanten, darunter k, s, t, n, h(f), m, r, g, j, b, p und ts. Je nach Theorie werden auch bis zu 20 Konsonanten unterschieden (s. Abb. 5 und 6).[4]

| | Bilabial | Lab-dent. | Dental | Alvcolar | Postalv. | Palatal | Velar | Uvular | Glottal |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Plosive & Affricate | p b | | | t d<br>$t^s$ | ɖ | | k g | | |
| Nasal | m | | | n | | | | ɴ | |
| Fricative | | | | s z | | | | | h |
| Approx-mant | | | | | | j | w | | |

Abb. 5: Konsonanten im Japanischen. Übernommen aus Art. *Japanese* (s. Anm. 4).

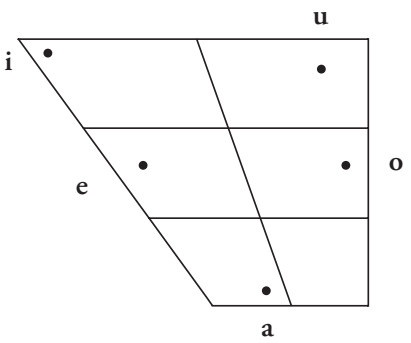



Abb. 6: Vokale im Japanischen. Übernommen aus Art. *Japanese* (s. Anm. 4).

[4] Vgl. Hideo Okada, Art. *Japanese*, in: *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*, hrsg. von der International Phonetic Association, Cambridge 1991, S. 94.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dennoch gibt es insgesamt wahrscheinlich weniger Klang- und Mitklangsorten als im Deutschen. Zum Beispiel wird 木, das japanische Wort für Baum, als „ki“ ausgesprochen, besteht also nur aus der Kombination aus dem Konsonanten k und dem Vokal i. Das bedeutet, dass Japanisch eine relativ leicht zu reimende Sprache ist. Diese Tatsache wollte ich ausnutzen. Den Impuls gab wieder das Wort „Mondori“ aus dem Titel des Stücks. In diesem Wort kommt dieselbe Folge von Vokalen vor wie z. B. in „Ondori“ (Hahn), „honto ni“ (echt) oder „Nihondori“ (doppelter Strang[5]). Auf diese Weise ähnlich lautende Wörter habe ich gesammelt und nach der Leichtigkeit ihrer Konsonanten sortiert. Das „M“ in Mondori ist ein nasal-bilabialer Ton, der schwerste Konsonant im Japanischen. Ich habe die Konsonanten und mit ihnen die Wörter in eine Reihenfolge gebracht, sodass die Wörterreihe jetzt mit einem ganz leichten „h“ beginnt und zum „m“ hin immer schwerer und schwerer wird. Wiedergegeben ist unten ein Text, der mit den beiden anderen Titelwörtern „Utte“ und „Kaeru“ erstellt wurde. Dieser Text ist ein gewissermaßen automatisch generierter japanischer Satz, er hat keine inhaltliche Bedeutung! (Audio)

hontoni hon-nori nihon-dori mottoi yokottobi shonbori Utte

mon-ori kan-non-ori mondai monde funzorikaette mondaeru ondaisyo

gonmori koyori nokkomi tsukkomi onn-noji Utte nonpori honkyochi hongoshi-irete donyori ondori

madokara modotte atokara kaeru

jippa hitokarageno kara-age dakara

karasuno takara karakattakara karakattara

danmari damatte mondori kaeru

karakattakara karakattara karakattakara karakattara karakattakara karakattara karakattara

danmari damatte mondori kaeru danmari damatte mondori kaeru.

---

[5] Gemeint ist eine Methode des Einfädelns. Beim doppelten Strang führt der Faden in halber Länge wieder aus der Nadel heraus, seine beiden Enden werden verknotet, sodass der Faden doppelt ist. Siehe die mittlere Abbildung unter https://handmadefor.net/2013/01/23/post-1927/, zuletzt eingesehen am 15.03.2022. Die Herausgeberinnen danken Yuko Ueda für diese Verständnishilfe.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Der Text ist in zwei Teile gegliedert. Sein erster Teil basiert auf dem On-OI-Ton von „Mondori", akzentuiert durch U-E von „Utte", während der zweite Teil um den A-Ton aus „Ka" in „Kaeru" kreist, das die drei Vokale a/e/u beinhaltet. Da es sich beim A um den am weitesten geöffneten der fünf Vokale handelt, erzeugt die Tatsache, dass er immer wieder und oft nacheinander auftaucht, einen großen Kontrast zum ersten Teil des Textes mit seinen O- und I-Lauten. Wenn wir nun nur die Vokale des Textes herausfiltern, erhalten wir Folgendes: (Audio)

On-OI On-OI I-On-OI O/OI O-O/OI On-OI U/E

On-OI An-On-OI On-AI On-E

Un-OI AE/E On-AEU On-AI-O

On-OI O-OI O/OI U/OI On-OI U/E On-OI On-OI On-OI IE-E On-OI On-OI AO-A-A O-O/E AO-A-A AEU

I/A IO-A-AEO A-A-AE A-A-A A-A-UOA-A-A A-A-A/A-A-A A-A-A/A-A

An-AI A-A/E On-OI AEU A-A-A/A-A-A A-A-A/A-A A-A-A/A-A-A A-A-A/A-A An-AI A-A/E On-OI AEU

A-A-A/A-A-A A-A-A/A-A A-A-A/A-A

An-AI A-A/E On-OI AEU

Ich lese dies nun in schneller und akzentuierter Weise und verwende hier eine hohe Stimmlage, die durch das Verschließen der Kehle um ungefähr 50 Prozent erzeugt wird (Audio): Diese Art der Stimmgebung ist inspiriert von einer Vokalisierungsmethode namens „Shiragoe" („weiße Stimme"), die in einigen der traditionellen darstellenden Künste Japans eine Rolle spielt, insbesondere in populären Künsten.

Zum Schluss möchte ich erläutern, wie ich den Übergang vom Rappen über die schnell gesprochene Passage bis zum Auftritt des Tänzers gestaltet habe. Dem Stück insgesamt liegt das traditionelle japanische Konzept von Bewegungsabläufen zugrunde, das „*Jo-ha-kyū*": Es beginnt langsam, bricht in der Mitte ab und erreicht seinen Höhepunkt mit dem schnellsten Tempo insgesamt. Der Rap ist im zweiten Teil zu hören, und die schnell gesprochene Passage führt in den dritten und letzten Teil, nun in sehr hohem Tempo. Die Videoqualität ist nicht die allerbeste, aber vielleicht ausreichend, um einen Eindruck zu gewinnen (Video „Mondori – Utte – Kaeru").



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## Zusammenfassung

Ich habe über Stimmkunst im Hinblick auf meinen eigenen kulturellen Hintergrund gesprochen und dafür ein eigenes Stück als Beispiel genommen. *Mondori – Utte – Kaeru* war ein erster Versuch, meinen kulturellen Hintergrund in einem Stück zu sublimieren, und es war auch das erste Mal, dass ich mich auf solche Aspekte von Stimmkunst konzentriert habe. Wenn ich jetzt das Video ansehe, kommt es mir vor, als hätte ich mein Ziel zu direkt verfolgt. Die Erfahrung war nützlich, um einen neuen Umgang mit der Stimme zu erproben, aber mir schien auch, dass man bedachtsamer vorgehen muss, wenn man traditionelle Musik mit zeitgenössischen Techniken zu verbinden versucht.

Die traditionellen darstellenden Künste Japans, insbesondere Nō, sind eine in sich geschlossene Welt und darum in Hinsicht auf das Zusammenwirken mit zeitgenössischer Musik und anderen Musikformen eher unbeliebt. Aber die Spieler der Nō-Instrumente, die das Stück einstudiert und aufgeführt haben, haben es gerne gespielt. Daher war es einen Versuch wert, auch wenn die Barrieren groß sind! Was das Thema meines Vortrags anbelangt, das Überdenken des eigenen kulturellen Hintergrunds als Weg zu neuer Stimmkunst, so glaube ich, dass ich nur deshalb über die Situation in Japan gesprochen habe, weil ich Beispiele aus meinem eigenen Stück anbringen konnte.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

# Die eigene Stimme finden

Essay über einen ästhetisch-pädagogischen Gemeinplatz

Thomas Dworschak

## Einleitung

„Die eigene Stimme finden" ist eine beliebte Zielformulierung, wenn es darum geht, die Stimme im wörtlichen Sinn auszubilden. Das ist im Gesangsunterricht und im Studium der Fall ebenso wie in der Schauspielausbildung und anderen Berufen, in denen die Stimme im Mittelpunkt steht. Diese Phrase hat aber auch eine weitere Bedeutung, wenn „Stimme" als Metapher für andere Formen der Mitteilung und Äußerung steht – für die geschriebene Sprache und vielleicht sogar für das Auftreten und den Stil überhaupt. Dabei unterstellt diese Phrase, dass es für eine Person selbst wünschenswert, aber auch für ihre Mitmenschen angenehm und wertvoll ist, wenn sie ihre *eigene* Stimme hat – und sie unterstellt damit zugleich, dass viele Menschen erst einmal *keine* eigene Stimme haben und sich eine solche erst noch erarbeiten müssen.

Für den Weg zur eigenen Stimme findet man leicht eine Menge Ratschläge, beispielsweise auf unzähligen Webseiten, die Praxistipps geben und Coachings anbieten. Diese Ratschläge betreffen zumeist zwei Felder. Das eine ist das Feld von Techniken: Auf dem Weg zur eigenen Stimme geht es darum, die Atmung zu beherrschen, den eigenen Tonumfang zu erforschen und auszubauen, an der Aussprache der Vokale und Konsonanten zu arbeiten und manches mehr. Das Versprechen lautet, dass Techniken von dieser Art die eigene Stimme wirkungsvoller, leistungsfähiger, gewinnender – und schließlich: erfolgreicher machen. Zugleich geben viele Ratgeber zu, dass die Suche nach der eigenen Stimme sich nicht in Techniken erschöpft, und sprechen ein zweites Feld an. Die geübte Stimme darf die individuelle Persönlichkeit nicht überspielen oder verbergen, sondern soll mit ihr im Einklang stehen und sie authentisch ausdrücken. Dann ist sie wirklich die *eigene* Stimme.

Wie andere Phrasen, die häufig gebraucht werden und deren Sinn man annäherungsweise versteht, lässt auch die Phrase von der „eigenen



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stimme“ uns ratlos werden, wenn wir genauer nach ihrer Bedeutung fragen. Diese Ratlosigkeit lässt sich verdeutlichen, indem man die Frage nach dem Gegenteil der Phrase stellt: Was bedeutet es, wenn jemand seine eigene Stimme *nicht* findet? Oder: Was bedeutet es, wenn jemand seine eigene Stimme gar nicht *sucht* – weil er oder sie sie vielleicht gar nicht vermisst hat? Und welche Stimme hat denn ein Mensch in diesem Fall? Diese Fragen liegen bereits hinter der oben angedeuteten Annahme auf der Lauer, dass die eigene Stimme ein Ziel sei. Wenn es so ist, müssten wir doch feststellen können, ob jemand dieses Ziel erreicht hat – ob also ein Mensch mit der eigenen Stimme spricht und singt oder ob dies nicht der Fall ist. Man nimmt also an, dass man einen Unterschied zwischen der Authentizität und ihrem Gegenteil (wie dieses auch immer genau zu bestimmen sei) feststellen könne. Aber dann sieht man sich zu der weiteren Annahme genötigt, dass es irgendein Merkmal, irgendeinen Maßstab für diesen Unterschied gibt. Was für ein Maßstab kann das sein? Überlegen wir zunächst, welche Maßstäbe überhaupt an die Stimme und ihre Äußerungen angelegt werden.

## Allgemeine Maßstäbe und das Problem des Maßstabs für das Eigene

Die Stimme ist Organ des Sprechens und des Singens in all ihren Registern; sie ist Organ der Kommunikation und Artikulation. Als solches untersteht sie einigen Normen, die sich aus diesen Funktionen ergeben. Diese Normen sind Maßstäbe für die Unterscheidung zwischen *richtig* und *falsch*, die in den Feldern der Syntax, der Semantik und der musikalischen Form samt ihren mannigfaltigen Stilkonventionen herrscht. Hier geht es darum, die Laute der Sprache korrekt auszusprechen, Sätze nach den Regeln der Grammatik zu formen und zu betonen, die Wörter im Sinne ihrer üblichen Bedeutung zu gebrauchen und die Töne richtig zu singen – so hoch, so lang oder kurz und so artikuliert, wie es sich gehört. Wohl mag die Unterscheidung zwischen richtig und falsch auch in diesen Feldern immer wieder unscharf werden – vorausgesetzt ist sie dennoch grundsätzlich. Wie wir sprechen und singen, liegt in diesen Feldern nicht in unserem Belieben, sondern untersteht allgemeinen Maßstäben.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Der Ruf nach der eigenen Stimme – und mit ihm die Annahme, die eigene Stimme könne verfehlt werden – legt ebenfalls einen Maßstab zugrunde. Wie aber soll die Qualität, „eigen" zu sein und damit auf unverwechselbare Weise einer individuellen Person zuzugehören, einem allgemeinen Maßstab gehorchen? Es scheint ganz anders zu sein: Wenn wir von einer eigenen Stimme reden, nehmen wir eine andere Art von Maßstab an, nämlich einen individuellen Maßstab. Was können wir uns darunter vorstellen? Ist es nicht ein Widerspruch gegen den Gedanken des Maßstabs oder der Norm überhaupt, von einem Maßstab zu sagen, er messe nur einen einzigen, individuellen Sachverhalt und könne nicht auf andere übertragen werden? Und wie genau sieht der Sachverhalt aus, der einen solchen individuellen Maßstab fordert?

Ein erster Versuch, die letztgenannte dieser Fragen zu beantworten, könnte so lauten: Wir können keine positive Aussage darüber machen, wie ein solcher individueller Maßstab aussieht – aber wir merken schon, wenn jemand gegen ihn verstößt, beispielsweise, indem er oder sie jemanden nur nachmacht. Zumindest scheint dies eine Ansicht zu sein, die in Kunst-, Musik-, Theater- und Literaturkritiken über lange Zeit Gewicht hatte. Sie erlaubt es, Urteile wie „Abklatsch", „epigonal", „Kopie" und dergleichen in kritischer Absicht zu gebrauchen. Damit bleibt aber unser Verständnisproblem bestehen. Was berechtigt denn zu dieser Kritik? Was fehlt einer Sängerin, einer Schauspielerin oder einer ganzen Aufführung, wenn in ihr die Töne, die Artikulation und die Stilmittel sitzen, sie aber doch nur epigonal wirkt?

Es gibt ja viele Tätigkeiten, in denen es darauf ankommt, sie schlichtweg *richtig* anstatt falsch auszuführen, und bei denen es egal ist, wie individuell oder authentisch das geschieht. Wo es darum geht, richtig zu singen, richtig zu sprechen oder sonst etwas richtig zu machen – zu kochen, ein Fahrrad zu reparieren, Geld zu überweisen oder dergleichen –, sind der Verstand, die Geschicklichkeit oder die richtige Technik entscheidend. Das sind Faktoren, die jedermann üben und erwerben kann und die auch geübt werden müssen. Individualität, die eigene Stimme, scheint dagegen bei anderen Tätigkeitsformen von Belang zu sein. Zu diesen zählen solche, für die Ausdruck wesentlich ist. Vermutlich stellt man sich Ausdruck dabei weithin als etwas Direktes, Unmittelbares vor: Im Ausdruck sind Verstand, Technik und Geschick nicht die Haupt-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

sache. In ihm äußert sich eben die Individualität der Person. Wenn jemandem – bei allem Geschick, bei aller Genauigkeit und technischer Vollendung – die eigene Stimme fehlt, dann fehlt etwas im Bereich des Ausdrucks. Dieser Bereich wirkt leer oder der Ausdruck aufgesetzt. Der „Abklatsch" und der „Epigone" wären typischerweise dadurch ausgezeichnet, dass sie äußere Formen von jemandem übernehmen, aber nicht mit der Tiefe ihrer Person dabei sind. Ob diese Annahme tragfähig ist, wird noch zu sehen sein.

**Der Ausdruck der Emotionen …**

Nun haben wir zu Beginn die Annahme eingeführt, „die eigene Stimme zu finden" sei eine Art von Zielformulierung, eine Aufgabe, an der man arbeiten müsse. In dieser Annahme steckt aber das Gegenteil der gerade angesprochenen Vorstellung von Ausdruck. Sie legt nämlich nahe, dass auch der Ausdruck nicht selbstverständlich gelingt, sondern erarbeitet werden muss. Das ist interessant, denn vom Ausdruck denkt man ja nicht zuletzt, dass er sich unmittelbar und spontan ergibt – etwa im Ausdruck der Gefühle und Affekte, die sich im Gesicht oder im Klang der Stimme oder in der Körperhaltung abzeichnen, auch ohne dass wir es wollten. Ebenso unmittelbar und spontan wird ein solcher Ausdruck von den Mitmenschen aufgefasst und verstanden: Es springt uns ins Auge, dass jemand gerade erschrocken ist, sich ekelt oder von Heiterkeit erfüllt wird. Das hat sehr wenig mit einem besonderen Können zu tun.

Dass wir unmittelbar und spontan in der Lage sind, solche Äußerungen des Ausdrucks zu erkennen, heißt allerdings nicht, dass diese Erkenntnis unfehlbar wäre. Ausdruck ist nicht durch und durch natürlich und eindeutig, sondern man kann ihn spielen und vortäuschen, und überdies sind seine Erscheinungsformen zu einem gewissen Grad an Kulturen gebunden und für sie spezifisch. Über die individuellen Personen und über die Kulturen hinweg erscheint jedoch im unmittelbaren, spontanen Ausdruck der Mimik, der Gestik, der Stimme und der Körperhaltung etwas, das zunächst in hohem Maße allgemein ist, nämlich *Emotionen und Stimmungen*.

In der Kunstphilosophie und ganz besonders in der Philosophie der Musik ist es eines der Kernthemen, dass Klänge es dem Anschein nach



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

zuwege bringen, Emotionen auszudrücken. Hier soll nun gar nicht die Frage behandelt werden, wie das denn möglich ist und welche psychologischen Mechanismen in unserem Gehör bewirken, dass Musik uns ausdruckshaft erscheint. Wichtig ist hier ein anderer Punkt: Gesten, Stimmgebungen oder musikalische Figuren, in denen wir Emotionen und Stimmungen ausgedrückt hören oder sehen, sind *typisch*. Man kann sie und ihren Gehalt wiedererkennen – und man kann üben, sie auf wiedererkennbare Weise zu gebrauchen. Das ist im Kino oder unter YouTuber:innen nicht anders als bei den musikalisch-rhetorischen Figuren des 17. und 18. Jahrhunderts oder in der Gebrauchsmusik der Gegenwart, in der es nicht zuletzt darum geht, ohne Umschweife bestimmte Stimmungen und Assoziationen etwa für eine Filmszene oder für Werbezwecke wachzurufen.

Wenn wir Ausdruck auf diese Weise verstehen, ist er jedoch eine Art Signal oder Zeichen. Die Klangfigur oder die Geste steht für etwas, und sie soll uns auf eine bestimmte Weise ansprechen. Das, wofür sie steht, ist nun allgemein und wiedererkennbar. Wenn es um die Wiedererkennbarkeit und um die Wirkung geht, ist es aber weitgehend gleichgültig, *wer* etwas ausdrückt. Beliebig viele Personen sind in der Lage, sich die entsprechenden Gesten oder Melodiefloskeln anzueignen und sie zu gebrauchen. „Ausdruck" bedeutet hier etwas ganz anderes als der Ausdruck der Individualität der Person, nach dem wir oben gefragt haben. Es bedeutet erstens den unmittelbaren, typischen Ausdruck, der unwillkürlich geschieht, und zweitens die willkürliche Nachbildung und Gestaltung von Ausdrucksformen, um einen bestimmten emotionalen Gehalt zu vermitteln oder auch eine Wirkung zu erzielen. In diesem zweiten Sinn gehört Ausdruck ins Feld des Lernens, Übens und Könnens. Dadurch rückt er den oben angesprochenen technischen Aspekten nahe und fällt unter ihre Normen: Ausdruck wird mit einer bestimmten Absicht benutzt, und dies kann gelingen oder misslingen, man kann ihn treffen oder verfehlen. Den verfehlten Ausdruck würden wir kritisieren, indem wir sagen, es sei nicht verständlich geworden, was eine Sängerin oder ein Schauspieler ‚rüberbringen' wollte, oder indem wir den Ausdruck beispielsweise als übertrieben beurteilen.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

**… und der Ausdruck des „inneren Kerns“ der Person**

Was hat nun die Frage nach der eigenen Stimme mit dieser Bedeutung des Ausdrucksbegriffs zu tun? Auf den ersten Blick nicht viel. Man könnte sogar annehmen, dass sie einander entgegenstehen: Ist es nicht so, dass der Ausdruck beispielsweise im Sprechen oder in der Musik dann besonders deutlich und wirksam ist, wenn er gründlich einstudiert wurde und wenn er die typischen Züge der Emotionen und Stimmungen besonders klar zur Geltung bringt – wenn er also nahe an den Floskeln und den Klischees bleibt, die die Wiedererkennbarkeit und Verständlichkeit garantieren? Aber gerade das schiene dem Ruf nach der eigenen Stimme zu widersprechen: Findet jemand die eigene Stimme nicht gerade dann, wenn er oder sie sich von den Floskeln und Klischees befreit hat, um etwas Einmaliges und Unverwechselbares auszubilden? – Versuchen wir nachzuvollziehen, welche Gedanken sich ergeben, wenn wir diese Frage bejahen.

Im Hintergrund des bisher Gesagten stand die Annahme, dass ein Ausdruck nicht einfach bedeutet, ein bestimmtes Aussehen zu haben oder auf eine bestimmte Weise zu klingen. Vielmehr scheint es, dass dieses Aussehen und Klingen uns etwas sagen will und wir es verstehen können. Dies haben wir gerade am Zusammenhang zwischen Ausdruck und Emotion diskutiert. Der Ausdruck sagt uns, wie jemandem zumute ist – sei es eine reale Person oder eine fiktive, gespielte Person. Was würde uns nun der Ausdruck sagen, der einmalig geworden ist und sich von allen Klischees, allen geläufigen und selbstverständlichen Bedeutungen gelöst hat? Müsste man nicht annehmen, dass dasjenige, was uns der Ausdruck der eigenen Stimme mitteilt, selbst einmalig ist? Und was kann es bedeuten, etwas Einmaliges, etwas, das sich von allem Selbstverständlichen und Geläufigen abgelöst hat, zu verstehen?

Vermutlich kann man auf zwei Weisen hierauf antworten. Erstens so: Es war von vornherein falsch, anzunehmen, dass Emotionen, Stimmungen und vergleichbare Regungen allgemein und verständlich sind und auf diese Weise auch im Ausdruck kommuniziert werden sollen. In Wirklichkeit sind solche Regungen immer einmalig. Sie haben jedes Mal einen besonderen, unwiederholbaren Charakter, und der wahre, klischeefreie Ausdruck sucht genau diesen Charakter mitzuteilen. Dazu



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

genügt es nicht, sich eines Repertoires von Ausdrucksformen zu bedienen, sondern der Ausdruck will in jedem Moment neu erfunden, neu gestaltet sein – oder auch: Er muss in jedem Moment neu wachsen, auf unvorhersehbare Weise hervorbrechen und befreit werden. Letzteres gilt, wenn man daran festhält, dass Ausdruck in seinem Kern unvermittelt und unwillkürlich ist.

Eine zweite Antwort geht über die je besonderen, temporären Regungen hinaus und zielt auf dasjenige, was diese Regungen trägt. Das ist die individuelle Person selbst mit ihrem individuellen Leib und ihrer Seele. Die zweite Antwort sagt also: Wenn jemand seine eigene Stimme gefunden hat, so drückt sich in ihr die Individualität der Person aus, die wiederum auf die Seele zurückführbar ist. Für diese zweite Antwort bedeutet „Seele" einen inneren Kern der Person. Um diesen inneren Kern herum bilden sich Schichten, die man im Unterschied zu ihm als äußerlich beurteilt: Rollen, Gewohnheiten, stereotype Ausdrucks- und Reaktionsweisen. Einer typischen Version dieser Antwort zufolge bilden sich diese äußerlichen Schichten, weil die Mitmenschen und die Umwelt ein Individuum in eine bestimmte Richtung lenken, Erwartungen an es stellen und vielleicht gar Zwang ausüben. Im Mittelpunkt dieses Gedankens steht die Annahme, dass es einen fundamentalen Gegensatz zwischen der Seele, also dem Inneren der Person, und der Außenwelt gibt. Für die Frage nach der eigenen Stimme bedeutet das, dass man diese verfehlt oder nicht gefunden hat, wenn man mit der Stimme der Rollen spricht, die die Welt der Person aufgenötigt hat – wenn man auf eine Weise spricht (oder singt), die von den Erwartungen, Urteilen und Begriffen der Außenwelt abhängt. Dagegen soll die eigene Stimme den inneren Kern der Person ans Licht bringen. Diese Antwort wie auch die vorige, die die besonderen, unwiederholbaren Regungen als Gehalt des Ausdrucks behauptete, bauen auf einem Gedanken auf, der zunächst nicht besonders exotisch klingt: „Es muss doch möglich sein, dass sich das, was *in mir* ist, *unmittelbar* ausdrückt!"

In dieser Forderung stecken zwei Probleme, über die man nachdenken muss, wenn man die Rede von der zu findenden eigenen Stimme aufklären möchte. Das erste Problem ist das Verhältnis zwischen dem, was in mir ist, und der Außenwelt: das Verhältnis zwischen den Seelenregungen und dem inneren Kern meiner Person hier, den äußerlichen



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schichten des Verhaltens dort, das von Rollen, zwischenmenschlichen Erwartungen, geteilten Begriffen abhängt. Wenn dieses Verhältnis ein Gegensatz ist, dann ist es äußerst schwierig zu sagen, was sich denn im Inneren befindet, wie ich es selbst erkennen kann und wie es sich anderen verständlich ausdrücken sollte.

Selbst wenn dieses erste Problem geklärt wäre, ergibt sich als zweites die Frage, wie die Annahme eines unmittelbaren Ausdrucks zu erklären wäre – mit anderen Worten, wie es gelingen sollte, jenes Innere angemessen in eine Äußerung zu überführen, die *nicht* auf bereits geläufige Formen, auf Floskeln und Begriffe zurückgreift. Zum einen hat das Repertoire der Äußerungen, die wir mit unserer Stimme hervorbringen können, immer seine Grenzen, und mehr noch gilt dies für das, was wir mit dem Gesicht und dem Körper zeigen können, sodass jede dieser Äußerungen anderen, typisierten Ausdrucksformen ähnlich sein wird. Zum anderen nehmen andere Menschen diese Äußerungen wahr und bewahren sie mehr oder weniger detailliert und dauerhaft in ihrem Gedächtnis auf. Diese beiden Faktoren – die Verwandtschaft zu Ausdruckstypen, die wir schon kennen, und die Fixierung im Gedächtnis – müssten für den Gedanken vom inneren Kern der Person Zweifel daran wecken, dass es jemals möglich sein wird, die Individualität der Person und ihrer Regungen überhaupt angemessen zu äußern und nicht stets nur schatten- und schablonenhaft. Zwischen dem authentischen und dem gespielten, erlernten, vorgeprägten Ausdruck ließe sich gar keine deutliche Grenze ziehen. Der innere Kern müsste immer zu einem erheblichen Grad sprach- und stimmlos bleiben, wenn er so verstanden würde, dass er wesentlich jenseits des Selbstverständlichen, Gewohnten, von außen Aufgeprägten läge.

Der Gedanke vom inneren Kern ist wirkmächtig.[1] Aber wenn er so gedacht wird wie eben beschrieben, nämlich als Gegensatz zum Allgemeinen, der Außenwelt, den Rollen und Stereotypen, dann kann man ihn kaum verstehen. Der innere Kern entgleitet uns; er wird zusehends unfassbar. Das liegt daran, dass er sich im wörtlichen Sinn als Abstrak-

[1] Vgl. dazu beispielsweise Christoph Menke, *Was ist eine ‚Ethik der Authentizität'?*, in: *Unerfüllte Moderne? Neue Perspektiven auf das Werk von Charles Taylor*, hrsg. von Michael Kühnlein und Matthias Lutz-Bachmann, Berlin 2011, S. 217–238.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

tion erweist. *Abstrahere* bedeutet „abziehen"; und was hier abgezogen wurde, ist so gut wie alles, was wahrnehmbar und zugänglich ist. Übrig bleibt etwas ganz und gar Formloses, das seinen Ausdruck erst noch suchen muss – aber daran vorhersehbar scheitern wird. Der Philosoph Helmuth Plessner schreibt zu diesem Versuch, die Seele sich ausdrücken zu lassen, ohne Rücksicht auf die Welt der äußeren Formen zu nehmen:

> Alles Psychische, das sich nackt hervorwagt, es mag so echt gefühlt, gewollt, gedacht sein, wie es will […], trägt, indem es sich hervorwagt und erscheint, das *Risiko der Lächerlichkeit*. […] An dem Psychischen […] haftet gewissermaßen die Lächerlichkeit, sie ist in seiner Natur latent eben durch die Zweideutigkeit, die keine Bestimmung […] erträgt. […] In der Manifestation verliert Psychisches wesensnotwendig, aber da es von sich aus nichts dagegen machen kann und hilflos diesem Verlust an Gewicht zusehen muß, täuscht es immer noch mehr vor als was es faktisch schon ist. So kommt es zu jener an und für sich durchaus nicht verständlichen Lächerlichkeit aller […] Kundgabe von Psychischem überhaupt.[2]

Der Ausdruck der Seele müsste sich am Maßstab des inneren Kerns genauso wie am Maßstab der ihm doch fremden Außenwelt bewähren, in der er verstanden werden soll. Aber gerade diese doppelte Bewährung birgt das Risiko, dass beide Seiten nicht zusammenkommen, und diese Diskrepanz ist der Boden des Lächerlichen. Der abstrakte Gedanke der eigenen Stimme als Ausdruck des inneren Kerns gehört dagegen vielleicht zu dem Wunsch nach einer Welt für mich allein[3] – einer Welt, die ganz und gar nach meinem Willen geht und in der das, was ich tue und was ich sage, durch keine Einwirkung beeinflusst und verzerrt wird, die der Verstand, die Auffassungsgabe und der Willen anderer Subjekte ausüben könnten. In dieser Vorstellung nimmt meine Umwelt urteilslos meine Äußerungen auf; und in ihr wäre die Lächerlichkeit ausgelöscht.

---

2 Helmuth Plessner, *Die Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Frankfurt a. M. 2002 [1924], S. 70f.

3 Die Anregung zu diesem Gedanken stammt aus einer Quelle, die es gerade deshalb wert sein mag, sie anzuführen, weil sie an dieser Stelle so weit hergeholt ist. Von der „lure of a world without men" schreibt Octave Mannoni in *Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization*, 2. Auflage, New York 1964, S. 101–106 (zuerst erschienen als: *Psychologie de la colonisation*, Paris 1950).



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## Eine Alternative zum „inneren Kern"

Das Verhältnis zwischen dem „Inneren" und dem „Äußeren" können wir jedoch auch auf weniger abstrakte Weise verstehen. Einen wichtigen Hinweis hierzu gibt wiederum Plessners *Grenzen der Gemeinschaft* (1924), ein Werk, das die Kritik an Authentizitätsforderungen in den Mittelpunkt stellt, ohne diese ganz abzuweisen. Um dieses Verhältnis zu analysieren, arbeitet Plessner mit dem Begriff der Seele. Die Seele, die der Mensch hat, befindet sich im Widerstreit zwischen zwei Bedürfnissen: sich zu verbergen und sich zu zeigen; eine Form zu finden und zugleich an diese Form nicht gebunden zu sein.[4] Zum einen ist die Seele ‚flüssig' – Plessner schreibt ihr eine „Quellnatur" zu –, sie ist schöpferisch und kreativ, und in dieser Hinsicht ist sie stets *mehr* als das, was wir im Verhalten zeigen können. Zum anderen aber ist unser Verhalten, beispielsweise auch unsere Stimme, stets mehr als das, was in der Seele liegen mag, und zwar deshalb, weil unser Verhalten, Sprechen und Singen usw. immer schon anderem Verhalten ähnlich zu sein scheint, in Bedeutungszusammenhängen steht und so über sich hinausweist. Das sind Aspekte der Form des Verhaltens. Diese Formaspekte hat die Seele nicht in sich, und insofern ist sie *weniger* als das, was sich im Verhalten nach außen zeigt.

### Vermittelte Unmittelbarkeit: Die Seele in der gemeinsamen Welt

Theorien des inneren Kerns sehen den zweiten Teil dieses Zusammenhangs als Mangel: Sie vermuten, dass jene Formaspekte, die über das individuelle Verhalten hinausweisen, abgetrennt werden müssten, damit wir zu einem wirklich authentischen Ausdruck kommen. Aus Plessners

[4] Ich fasse hier kurz und trocken zusammen, was Plessner in sehr farbigen Formulierungen darstellt: vgl. *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 62–66. – Wie oben gezeigt, ergibt sich aus dieser Zweideutigkeit der Seele das „Risiko der Lächerlichkeit", aber auch dessen Gegenstück, nämlich die Problematik, die Würde der eigenen Person zu erhalten und die der anderen zu respektieren. Vgl. hierzu Kai Haucke, *Das liberale Ethos der Würde. Eine systematisch orientierte Problemgeschichte zu Helmuth Plessners Begriff menschlicher Würde in den Grenzen der Gemeinschaft*, Würzburg 2003, S. 38–44.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Ansatz können wir eine Alternative gewinnen. Für diese Alternative ist es wichtig, die Forderung „Es muss doch möglich sein, dass sich das, was *in mir* ist, *unmittelbar* ausdrückt!" zurückzuweisen – oder sie etwas genauer zu beschreiben. Wir würden damit nicht bloß sagen: „Nein – was *in mir* ist, kann sich *nicht* unmittelbar ausdrücken!" Genauer und mehr in Plessners Sinne wäre zu sagen: „Uns unmittelbar auszudrücken ist selbst eine vermittelte Tat." Ohne Vermittlung wäre die Seele nicht imstande, sich zu äußern – mit ihrer eigenen Stimme zu sprechen.

„Vermittlung" bedeutet hier, dass menschliche Äußerungen auf ein Medium (dieses Wort entspricht dem „Mittel" in „Vermittlung") angewiesen sind, und zwar in der Weise, dass sie nur in diesem Medium als menschliche Äußerungen existieren können, ähnlich wie die Luft das Medium des Fliegens, das Wasser das Medium des Schwimmens, ein Schwerkraftfeld das Medium des Fallens sind. Sie sind damit nicht einfach Mittel im Sinne von Hilfsmitteln, sondern sie sind Bedingungen dafür, dass es diese Tätigkeiten überhaupt geben kann.[5] Vor dem Hintergrund dieser Analogie ist die geteilte, gemeinsame Welt das Medium der menschlichen Äußerungen. Dieses Medium besteht aus geteilten Bedeutungen, gemeinsamen Erwartungen, aus Begriffen und Zeichen, die wir wahrnehmen und verstehen und über die wir uns austauschen können.

Die Seele ist ein Aspekt der Person. Ihr ist das Bedürfnis eigen, sich verständlich zu machen und dafür eine Form zu finden. Solche Formen findet sie im Medium der gemeinsamen Welt, und indem sie diese Formen verwendet, versucht sie, jenes Bedürfnis zu erfüllen. Das bedeutet: Die Seele kann sich nur mitteilen und sich verständlich machen, indem sie eine Sprache verwendet, deren Struktur auch den Mitmenschen geläufig ist; indem sie mehr oder weniger vertraute Rollen übernimmt; indem sie Handlungen ausführt, die auch anderen bekannt sind; und sogar, indem sie Schreie ausstößt oder Tränen vergießt oder lacht. Wenn wir ernst nehmen, was oben zum Begriff „Medium" erläutert wurde, müssten wir sogar genauer sagen: Es gibt keine Sprache, keine Ausdrucksweise (wie das Weinen, Lachen, Schreien), keine Rolle, die nicht

[5] Zu diesem Begriff des Mediums vgl. Volker Schürmann, *Souveränität als Lebensform. Plessners urbane Philosophie der Moderne*, Paderborn 2014, S. 102–106.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zum Medium der geteilten Welt gehören würde – denn sonst wäre sie keine Sprache, kein Ausdruck, keine Rolle, keine Handlung. Wir wüssten überhaupt nicht, was sie wäre.

**Die Dialektik der Rolle**

Gerade der Begriff der Rolle ist besonders hilfreich, um dieses Verhältnis genauer zu verstehen. Eine Rolle umfasst viele der Formen, die gerade genannt wurden: bestimmte Handlungen, bestimmte Verhaltensweisen, bestimmte Ausdrucksweisen. Die Rolle des Spitzenpolitikers am Rednerpult erfordert eine andere Sprechweise als die Rolle der Professorin im Hörsaal – würde Letztere so vehement und energisch sprechen wie der Oppositionsführer in der Parlamentsdebatte, würde die Mehrheit der Anwesenden annehmen, sie sei ‚aus der Rolle gefallen'. Beliebige weitere Beispiele ließen sich anfügen. Worauf es hier ankommt, sind folgende vier Punkte:

– Eine Rolle *muss* man erlernen – man muss aus den Reaktionen anderer, aber auch aus der Beobachtung bewährter Rollenträger:innen erfahren, welches Verhalten angemessen ist und erwartet wird.
– Eine Rolle *kann* man erlernen – Rollen sind allgemein; nur in seltenen Fällen sind sie direkt an eine Person gebunden (wie etwa bei Erbmonarchien); und daher steht es dem Individuum zu einem bestimmten Grad frei, Rollen zu wählen, und auch, sie an- und abzulegen.
– Wenn eine Rolle nicht direkt an eine Person gebunden ist, ist sie nicht mit der Person, die sie trägt, identisch. Eine Rolle ist vergleichbar mit einer Maske: Sie *verbirgt* die Individualität der Person. Sie verhindert, dass das Innere, die Seele mit ihren Bedürfnissen und Regungen, nackt und ungeformt ans Licht tritt.
– Rollen bieten allgemeine Verhaltensformen an: Durch eine Rolle, eine geläufige Redeweise, eine Art, sich zu kleiden usw., *gewinnt* das Individuum ein Gesicht und eine Stimme. Es wird von anderen als etwas bzw. als jemand erkannt. An der Wahl der Rolle und der Art, wie jemand sie spielt, wird sichtbar, ‚was für eine:r' jemand ist – zumindest zeitweise oder in dem Fall, dass die Rollenwahl ge-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

lungen ist. Die Rolle verbirgt nicht nur, sondern sie *zeigt* zugleich die Individualität.

Über Rollen und vergleichbare geteilte Formen ist die Person auf die Welt bezogen. Dieser Bezug ist nicht äußerlich und beliebig, er durchdringt die Person. Auch die Seele ist, als Aspekt der Person, von vornherein auf die Welt bezogen, mitsamt den Regungen und Bewegungen, von denen man meinen kann, dass sie ‚in ihr' sind und nach einer Äußerung suchen. Das Innere der Person und das Äußere ihres Verhaltens und der Welt, der sie begegnet, stehen damit nicht in dem oben angenommenen Gegensatz.

Daher sollten wir das Eigentümliche der Seele, nämlich den Aspekt, dass sie sich zugleich zu verbergen sucht, nicht so verstehen, als bedeute es, die Seele wolle den Bezug auf die gemeinsame Welt überhaupt zurückweisen und käme erst so zu sich. Das Bedürfnis, sich zu verbergen, hat eine andere Bedeutung: Die Seele wehrt sich dagegen, sich mit einem bestimmten Bezug oder einer bestimmten Form ganz zu identifizieren und sich darauf festzulegen. In diesem Bedürfnis und diesem Widerstand zeigt die Seele, dass sie einem utopischen Wesen angehört. Die Person ist utopisch, insofern sie nicht ganz hier ist und nicht ganz in den momentan bestimmten Weltbezügen und Verhaltensformen aufgeht, sondern weiß: „Es könnte auch anders sein – *ich* könnte auch anders sein."

**Bildung der Person – Bildung der Stimme**

Wenn die Person mit ihrer Seele im Medium der geteilten Welt lebt, kann man nicht mehr daran festhalten, dass die eigene Stimme ganz und gar aus dem inneren Kern des Individuums hervorgegangen sein muss. Das Individuum findet eine Stimme überhaupt nur, indem es Formen, Bedeutungen und Klänge benutzt, die bereits da sind. Dabei ist dieses Benutzen ein durchaus langwieriger Prozess, bei dem man zweifeln kann, ob er je ein bleibendes Ergebnis hervorbringt. Und wahrscheinlich wird er immer wieder in Sackgassen führen und scheitern. Jedenfalls führt die Suche nach der eigenen Stimme, womöglich auch nach der eigenen Seele, gar nicht nach *innen*. Denn zur Seele und zur eigenen



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stimme führt kein direkter Weg. Die Suche nach ihnen braucht eine Vermittlung: So finde ich sie wohl nur, indem ich mich mit der Welt auseinandersetze – mit den Handlungsformen, Ausdrucksformen, Bedeutungen und Ansprüchen, die in ihr kursieren. Diese Auseinandersetzung wurde oft „Bildung" genannt.

Im Feld der Künste ist das ein althergebrachtes Vorgehen: Eine Stimme oder ein Stil bilden sich nicht einfach von innen heraus, sondern indem Künstler:innen Werke studieren, die schon existieren, indem sie Vorbilder nachahmen, Stile imitierend einüben, in Rollen schlüpfen und Masken aufsetzen. Für Ansichten der Kunst, die dem Gedanken vom inneren Kern anhängen, ist dieses althergebrachte Vorgehen kritikwürdig, denn es erscheint als Ablenkung, Umweg oder als Verfälschung des authentischen Schaffens. Aber ist das künstlerische Selbst so verfasst? Die obigen Überlegungen widersprechen dieser Ansicht. Ihnen zufolge gewinnt das künstlerische Selbst seine individuelle Verfassung indirekt bzw. vermittelt. Die Individualität muss ausprobieren, welche schon bereitstehenden Formen – welche Rollen, Stile, Konventionen – zu ihr passen und was sie aus ihnen machen kann.

Dies ist keine Verkleidung und Unterwerfung der Individualität. Wenn ein solcher Prozess der Bildung gelingt, geschieht etwas mit den Formen, Rollen, Stilen und Konventionen, die zuvor vor allem unter dem Gesichtspunkt betrachtet wurden, dass sie dem Individuum vorhergehen, ihm zunächst äußerlich sind und als allgemein gelten. Diese Bestimmungen werden durch das sich bildende Individuum transformiert: Es *eignet* sich jene Formen *an*. Die Betonung auf „eigen" ist ganz wörtlich zu verstehen. Ein Individuum, das sich eine Rolle oder eine Ausdrucksform, einen Stil oder eine Stimme wirklich angeeignet hat, hat aus den allgemeinen, in der Außenwelt gängigen Formen etwas Besonderes und Eigenes gemacht. Es hat sich mit jenen allgemeinen Formen zusammengeschlossen und zugleich seine Differenz von ihnen markiert, indem es zeigt, dass es von solchen Formen nicht beherrscht wird und ihnen unterworfen ist, sondern dass es sie selbst beherrscht und die Souveränität hat, sie flexibel zu gebrauchen.

Dieser Prozess ist langwierig und kaum vorhersehbar, daher zu einem bestimmten Grad unkontrollierbar und instabil. Das hat zum Teil mit den körperlichen und intellektuellen Voraussetzungen zu tun, die ein



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Individuum mitbringt, sodass ihm manche Rollen, Praktiken oder Ausdrucksformen leicht gelingen, andere aber gar nicht. Zu einem anderen Teil hat es aber direkt mit der Psyche oder Seele zu tun. Plessners Anthropologie legt großen Wert darauf, die Seele des Menschen als unergründlich und flüssig zu beschreiben. Anders als der Verstand erarbeitet sie auch keine Handlungen oder Handlungsregeln, sondern sie wirkt als Kraft,[6] die sich vor allem spüren lässt – als Interesse, Zuneigung und Begeisterung oder als Abneigung, Widerstand und Fluchttrieb, und in vielen Fällen schließlich auch ambivalent, hin- und hergerissen. Solche Regungen werden in unseren Weltbezügen, unseren Handlungen, Gesprächen und Äußerungen spürbar. Sie zeigen an, ob das, was wir gerade tun und erfahren, passt – ob es in einer Weise an uns anschließt, dass es uns als mögliches Eigenes erscheint, oder ob es uns kaltlässt, fremd erscheint oder sogar abstößt. Genau jene Regungen sind unergründlich in dem Sinn, dass wir weder die Gründe oder Ursachen für sie völlig durchschauen noch sie direkt unter unsere Kontrolle nehmen könnten. Und sie sind flüssig, weil wir uns nie ganz auf sie verlassen können. Etwas, das sich lange bewährt hat, haben wir manchmal satt. So drängen uns die Regungen der Seele dann und wann auch aus unseren eigenen Gewohnheiten wieder heraus und zeigen stattdessen an, dass es Zeit ist, sich mit etwas zu befassen, das uns möglicherweise lange uninteressant, unverständlich oder unpassend erschienen ist.

Bildungsprozesse umfassen ein Zusammenspiel von Seele und allgemeinen Formen. Das Individuum, das Rollen, Ausdrucksformen und Handlungsweisen kennenlernt, ausprobiert, einübt und sie sich aneignet oder auch wieder verwirft, passt sich damit nicht einfach äußerlichen Normen und Erwartungen an, während es im Kern dasselbe bliebe. Eher ist es so, dass ich einmal durch diese praktische und gedankliche Auseinandersetzung, zum anderen aber durch die Seelenregungen, die in diesem Prozess aufkommen, überhaupt erst etwas über mich selbst erfahren kann. Die allgemeinen Formen sind nicht nur für die anderen, deren Erwartungen ich durch sie erfüllen kann und denen ich mich

[6] Ich verwende „Kraft“ mit der Betonung darauf, dass diese eher von sich selbst aus wirkt, als dass sie von einer Person bewusst und kontrolliert benutzt würde. Vgl. dazu Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2017.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

durch sie mitteilen kann, sondern indem ich mich an ihnen versuche und sie gebrauche, komme ich dazu, mich selbst zu verstehen und zu begreifen, wer ich im Kern bin. Aber der Kern ist flüssig; je nachdem, welche Erfahrungen wir gemacht haben, entwickelt er andere Regungen und Kräfte.

## Schluss

Wir sind der Frage nachgegangen, welche Bedeutung in der Phrase liegt, „seine eigene Stimme zu finden", und haben dabei zu Beginn angenommen, dass es sinnvoll und möglich ist, die eigene Stimme zu unterscheiden von Varianten der nicht-eigenen Stimme. Was ist nun aus dieser Annahme und aus der Frage nach dem Maßstab der eigenen Stimme geworden?

Eines der Probleme war, zu verstehen, was der Maßstab für Individualität sein könnte, den jene Unterscheidung erfordert, weil das Eigene nicht darin aufgehen konnte, dass man etwas allgemein Bestimmtes auf richtige Weise ausführt. Dieses Problem hat sich nicht gelöst. Im Gegenteil: Es scheint sich verschärft zu haben, denn es hat sich gezeigt, dass der Maßstab des Eigenen nicht nur individuell, sondern auch noch flüssig ist. Das macht es unmöglich, die eigene Stimme als eine Errungenschaft anzusehen, die den Endzustand einer Suche bedeuten würde. Die eigene Stimme scheint nun weder eine Fähigkeit noch einen Besitz zu bedeuten, sondern geradezu einen Appell, auf eine bestimmte Weise in Bezug auf das, was wir in der Welt und der Kunst und auch in unseren eigenen Begabungen vorfinden können, *tätig* zu sein. „Finde deine eigene Stimme!" hieße damit: „Sieh zu, was du aus dem machen kannst, was es schon alles gibt!" – aus demjenigen also, was wir anscheinend schon einmal gesehen und gehört haben, was wir alle zu verstehen meinen oder selbst zu beherrschen glauben.

Der Vorwurf des Epigonalen, des Abklatschs und der Kopie, den wir zwischendurch gestreift haben, wird damit vage. Er entspringt wohl vor allem einer Perspektive, die von der Vermutung geprägt ist, es gebe nichts Neues unter der Sonne und alles sei schon einmal dagewesen. Vor allem aus der Nähe der Zeitgenossenschaft ist es vermutlich kaum



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

möglich, diese Perspektive zu widerlegen. Dauert es nicht manchmal sehr lange, bis wir merken, wie neu und eigen etwas gewesen ist? Das würde aber dafür sprechen, die Eigenartigkeit, Individualität und Unverwechselbarkeit viel eher als einen Prozess anzusehen, der sich durch die Zeit hinweg entfaltet, während wir aus der Nähe kaum imstande sind, die eigene Stimme als solche aufzufassen.

Dass es möglich sei, zu unterscheiden, ob jemand die eigene Stimme gefunden hat oder nicht, ist eine Hypothese, die diesen gesamten Versuch begleitet hat. So ist das Ergebnis dieses Versuchs im Rahmen dieser Hypothese zu verstehen: Wenn, ja *wenn* es möglich ist, die eigene Stimme von der nicht-eigenen zu unterscheiden, *dann* wird es wohl das bedeuten, was oben unter den Aspekten des Verhältnisses zu Rollen und der Auseinandersetzung mit bekannten Formen diskutiert wurde.

Es wäre nun ein zweiter Versuch, zu sehen, was sich ergibt, wenn wir diese Hypothese verwerfen und eine gegenteilige annehmen: Es ist sinnlos und irreführend, die eigene Stimme von der nicht-eigenen Stimme unterscheiden zu wollen. Die Aufforderung, die eigene Stimme zu finden, läuft ins Leere. Es stimmt nicht, was die einleitend genannten Ratgeber sagen: dass es nämlich auf die Authentizität der Stimme über die Technik hinaus ankommt. Eigentlich versprechen sie nur Technik-Übungen. Das Eigene aber ist nicht zu üben. In Wahrheit haben wir alle je schon unsere eigene Stimme und brauchen sie nicht erst zu suchen. Mehr noch: Das, was Mühe bereiten und uns herausfordern würde, wäre, sie abzulegen – und mit einer *anderen* Stimme oder der Stimme *der Anderen* zu sprechen und zu singen.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Kurzbiografien

Dr. Thomas Dworschak. Studium der Indologie, Philosophie, Kulturwissenschaften und Geschichte in Leipzig und Pisa, Promotion in Philosophie 2015 mit der Arbeit *Hörbarer Sinn: Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*. 2014–2021 Forschungs- und Lehrtätigkeit im Fach Philosophie an der Deutschen Sporthochschule Köln und den Universitäten Leipzig und Regensburg mit den Schwerpunkten Hegel, Philosophische Anthropologie, Angewandte Ethik, Ästhetik, Yoga und Philosophiedidaktik. 2019–2020 Fortbildung für das Sächsische Hochschuldidaktik-Zertifikat. Seit 2021 Student im Lehramts-Studiengang für Englisch und Ethik an der Universität Leipzig.

Lisa Fornhammar. Gesangsstudium am Opernstudio in Stockholm sowie Lied-Studium am Salzburger Mozarteum bei Hartmut Höll. Fornhammars Repertoire umfasst u. a. Bachs Kantaten, Schönbergs „Pierrot Lunaire", Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail*, Olympia in *Hoffmanns Erzählungen* und Gepopo in Ligetis *Le Grand Macabre*. Zusammenarbeit mit Komponist:innen wie Kaija Saariaho, Fabien Lévy, Isabel Mundry und Violeta Dinescu. Gastauftritte u. a. an der Norske Opera Oslo, am Stadsteater Stockholm, der Oper Helsinki, am Nationaltheater Reykjavík, am Münchner Prinzregententheater, am Wiener Schauspielhaus, den Stadttheatern Aachen, Bern, St. Gallen, an der Oper Leipzig sowie mit dem ensemble recherche in der Elbphilharmonie. Sie lehrt seit 2016 zeitgenössische Vokaltechniken an der HMT Leipzig, seit 2020 auch Gesang im Rahmen des Masters für neue Musik am Mozarteum. An der University of the Arts Helsinki promoviert sie derzeit über experimentelle Stimmtechnik.

Andreas Eduardo Frank (*1987) ist Komponist, Performer und Kurator. Sein Œuvre ist geprägt von engen Kollaborationen mit Künstler:innen verschiedenster Sparten auf internationaler Ebene. Er spielt mit Absurdität, Humor und Präzision und möchte in seinen Werken auf virtuose Weise mit dem glitzern, was nicht glänzt. Seine Stücke sind meist interdisziplinär und unterscheiden sich auf den ersten Blick stilis-



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

tisch stark voneinander. Frank arbeitet an verschiedensten ästhetischen Schnittstellen: zwischen real und virtuell, zwischen Musik, Performance, Choreografie, Video und Theater. Er verknüpft diese mit den Themen, die ihn beschäftigen und im Leben begleiten. Seine Aktivitäten führten zu zahlreichen Aufführungen und Auftragswerken in Europa, Asien und Amerika, die er, neben der Komposition, teils als Klangregisseur oder Performer aktiv mitgestaltet. Franks Werke werden regelmäßig von renommierten Klangkörpern und Künstler:innen aufs internationale Parkett der Neuen Musik gebracht. Seit 2019 ist er künstlerischer Leiter des Ensemble Lemniscate Basel, er ist Preisträger des 64. Kompositionswettbewerbs der Landeshauptstadt Stuttgart und seit 2021 Mitglied der Programmgruppe des Festivals Rümlingen.

Prof. Dr. Med. Michael Fuchs. Leiter der Sektion Phoniatrie und Audiologie, des Cochlea-Implantat-Zentrums und des Zentrums für Musikermedizin am Universitätsklinikum Leipzig. Facharzt für HNO-Heilkunde und Facharzt für Phoniatrie und Pädaudiologie. Spezialisierte Betreuung von Sänger:innen und Musiker:innen mit Hör- und Stimmstörungen, spezialisierte Betreuung der Kinder- und Jugendstimme. Weitere klinische und Forschungsschwerpunkte: Lehrerstimme, Kopf-Hals-Onkologie, zentrale Hörverarbeitung. Operatives Spektrum in der Phonochirurgie. Sprecher des Hochschullehrertrainings und Beauftragter für Problemorientiertes Lernen der Medizinischen Fakultät Leipzig. Umfangreiche nationale und internationale Vortrags- und Publikationstätigkeit. Lehraufträge an der HMT Leipzig, der HfM Weimar sowie der Universität Halle/Saale. Medizinischer Schulleiter an der Berufsfachschule für Logopädie Leipzig. Gründer und Leiter der Leipziger Symposien zur Kinder- und Jugendstimme, Herausgeber der Schriftenreihe *Kinder- und Jugendstimme*. Präsident des Förderkreises Thomanerchor Leipzig.

Dr. Phil. Anne-May Krüger. Gesangs- und Musikwissenschaftsstudien an den Musikhochschulen in Leipzig und Karlsruhe; 2020 Promotion über Vokalinterpret:innen der 1950er und 1960er Jahre an der Universität Basel in Kooperation mit der Hochschule für Musik (HSM) FHNW in Basel. 2011–2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin,



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

seit 2018 Dozentin an der HSM FHNW; seit 2020 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel; zudem Sängerin v. a. im Bereich der zeitgenössischen Musik (Musiktheater und Konzert); Librettistin von zwei Musiktheatern (Aufträge des Landestheaters Linz sowie der Schwetzinger Festspiele). Publikationen in *Dissonance*, *Neue Zeitschrift für Musik*, bei PFAU, Wißner, Brepols Publishers, im Laaber Verlag, bei Wolke.

Angelika Luz war nach ihrer Ausbildung an der HMDK Stuttgart als Koloratursopranistin am Landestheater Salzburg, der Oper der Stadt Köln, der Oper der Stadt Zürich, der Staatsoper Hamburg und weiteren Opernhäusern in Europa engagiert. Als Solistin arbeitete sie mit Orchestern und Kammermusikensembles wie dem Ensemble Modern, dem ensemble recherche oder dem Klangforum Wien. Auftritte bei allen wichtigen Festivals der Neuen Musik, über 150 Uraufführungen, zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen. Mitbegründerin der Neuen Vocalsolisten, dort 2000 bis 2007 Mitglied. Von 2007 bis 2022 Professorin an der HMDK Stuttgart für Neue Musik/Gesang und Leitung des „Studios für Stimmkunst und Neues Musiktheater". Internationale Meisterklassen zu *contemporary music*, *vocal arts*, *improvisation* und *acting*. Als Dramaturgin und Regisseurin hat Angelika Luz über 50 meist interdisziplinäre Produktionen erarbeitet, die Musik, Stimme, Szene, Licht, Sprache, Multimedia, Tanz, Düfte oder Figurenspiel in Verbindung setzen. In jüngster Zeit arbeitet sie vermehrt als Vokal-Performerin, die mit ihrer Vokalkunst improvisatorisch mit künstlerischen Objekten, architektonisch gestalteten Bauwerken oder Naturformationen in Dialog tritt.

Rino Murakami absolvierte an der Tokyo Universität der Künste ein Bachelorstudium und an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig ein Masterstudium im Fach Komposition. Ebenda studiert sie zurzeit in der Meisterklasse bei Prof. Dr. Fabien Lévy. Neben der Komposition von Instrumentalstücken hat sich Murakami auch als Vokal-Performerin bei Uraufführungen von Stücken junger Komponist:innen engagiert. Als Komponistin ist sie besonders daran interessiert, neue Vokalkünste zu entwickeln und Wörter oder Sprachen als musikalisches Material zu verwenden.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dr. med. Lennart Heinrich Pieper, Facharzt für Hals-, Nasen-, Ohrenheilkunde. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Klinik für Audiologie und Phoniatrie, Charité Universitätsmedizin Berlin. Promotion 2021 zum Thema „Longitudinale Untersuchung zur Entwicklung der Singstimme von Jungen und Mädchen im Alter von 8,0 bis 12,5 Jahren sowie den möglichen Effekten einer musikpädagogischen Intervention" bei Prof. Dr. med. Michael Fuchs, Universitätsklinikum Leipzig. Internationale Publikationen zur Kinderstimme, zu experimentellen Vokaltechniken und $CO_2$-Messungen beim Chorgesang unter pandemischen Bedingungen.

Prof. Dr. Constanze Rora. Studium der Schulmusik, Germanistik und Theaterpädagogik in Berlin. Kollegiatin des Graduiertenkollegs *Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses* an der Universität der Künste Berlin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Ästhetische Erziehung der UdK Berlin. 2005 Professorin für Musikpädagogik und Musikdidaktik an der Universität Leipzig. Seit 2009 Professorin für dasselbe Fachgebiet an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. Mitgründerin und Mitherausgeberin des Online-Journals *Zeitschrift für Ästhetische Bildung* (www.zaeb.net). Forschungsschwerpunkt im Bereich Ästhetische und Hermeneutische Grundlagen der Musikpädagogik und des Musikunterrichts.

Prof. Dr. Gesine Schröder, Professorin für musiktheoretische Fächer an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig (seit 1992) sowie – als Emerita – an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (2012–2022), wo sie zurzeit noch im Artistic Research Center tätig ist. Gastweise lehrte sie u. a. in Oslo, Paris, Peking, Shanghai, Santiago de Chile und Zürich. Beirätin der rumänischen Zeitschrift *revArt*, des Journals der Russischen Gesellschaft für Musiktheorie, einer Buchreihe der Kunstuniversität Graz und von *Musik & Ästhetik*. Arbeitsgebiete: Kontrapunkt um 1600, Orchestration und musikalische Bearbeitung in Theorie und Praxis, Gender Studien, aktuelle Musik. Cellistin.

Prof. Dr. Shen Ye, Komponist und Musikologe, Professor für Komposition am Konservatorium Shanghai (SHCM). Er lehrt dort außerdem



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Orchestration und Analyse zeitgenössischer Musik. PhD am SHCM 2015 über Techniken der Nuancierung in Kompositionen von Qigang Chen, Wenjing Guo, Zhongrong Luo, Weijie Gao sowie in anderer zeitgenössischer chinesischer Musik seit den 1980er Jahren. Shen erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge, seine Werke werden weltweit aufgeführt und veröffentlicht, darunter in Deutschland beim Heidelberger Frühling, vom ensemble recherche und dem Ensemble Accentus. Seine Kompositionen sind bei Breitkopf & Härtel verlegt. Publikationen über Liqing Yang, Xiaoyong Chen, über Kompositionstechniken in zeitgenössischer chinesischer Musik, über Orchestration sowie Konzepte und Techniken in der elektroakustischen Musik.

Prof. Dr. Martina Sichardt. Studium von Schulmusik, Tonsatz, Musikwissenschaft und Klassischer Philologie in Mainz, Wien und Berlin. 1987 Promotion *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, 2008 Habilitationsschrift *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik*. Studien- und Forschungsaufenthalte in den USA, Krakau und Wien. Aktive Teilnahme an Meisterkursen für Violine bei Yfrah Neaman (London). Zwischen 1978 und 1980 Geigerin im Orchester des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden. 1987–2008 hauptamtliche Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Arnold Schönberg-Gesamtausgabe in Berlin, seit 2008 Professorin für Musikwissenschaft an der HMT Leipzig. 2022 Zuwahl in die Strukturbezogene Kommission „Kunstgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft“ bei der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Forschungs-Schwerpunkte: Zweite Wiener Schule, Beethoven, Skizzenforschung, Gender Studien.

Caroline Stein ist Koloratursopranistin. Sie studierte an der Musikhochschule Köln in der Klasse von Prof. Claudio Nicolai. Ihr erstes Engagement führte sie ans Stadttheater Würzburg. Nach weiteren Engagements am Staatstheater Wiesbaden und am Niedersächsischen Staatstheater Hannover war sie von 1999 an freischaffend. Gastverträge führten sie u. a. an das Royal Opera House Covent Garden, die Opéra national de Paris, die San Francisco Opera und das Teatro Real in Madrid. Caroline Stein wirkte mit bei den „Proms“ in London, den Salzburger Festspielen, dem Edinburgh und dem Lucerne Festival; sie war jahrelang



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gast bei den Bayreuther Festspielen. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Péter Eötvös, Esa-Pekka Salonen, Philippe Jordan und Claudio Abbado. Seit 2014 ist Caroline Stein Gesangsprofessorin an der HMT „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig.

Prof. Dr. Johan Sundberg studierte Musikwissenschaft an der Universität Uppsala. Seine Dissertation über die Akustik von Orgelpfeifen schrieb er als Gastforscher bei Gunnar Fant an der Königlichen Technischen Hochschule (KTH) in Stockholm. Nach seiner Promotion 1966 gründete er dort eine Forschungsgruppe für Musikakustik und wurde 1979 auf den Lehrstuhl für Musikakustik an der KTH berufen. Die Gesangsstimme ist eines seiner Hauptforschungsgebiete, ein weiteres die Theorie der musikalischen Aufführung. Verfasser von mehr als 350 wissenschaftlichen Artikeln und u. a. der Bücher *The Science of Musical Sounds* und *Die Wissenschaft von der Singstimme*. Er ist Ehrendoktor der York University (Großbritannien), der Universität von Athen (Griechenland) und der Universität Lüttich (Belgien), Fellow der Acoustical Society of America (Silver Medal in Musical Acoustics) und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

# Bild-, Video- und Audionachweis
**(soweit nicht in den Fußnoten angegeben)**

**„Gesangstechniken in der zeitgenössischen Vokalmusik“ (Fornhammar, Fuchs, Sundberg, Pieper)**

S. 14: Video „Die Alte“ von Carola Bauckholdt, gesungen von Salome Kammer: Videorechte bei Salome Kammer, mit freundlicher Genehmigung. Mit freundlicher Genehmigung von Carola Bauckholdt

S. 15: © 1967 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.

S. 16, 17: © 1971 bei Musikverlag Hans Gerig, Köln, 1980 assigned to Breitkopf und Härtel, Wiesbaden

S. 20–31: © sämtlicher Abb. bei den Autoren

**„The Alienation of the Singer from Her Gattungswesen“ (Krüger, Frank)**

S.42: CH-Bps, Sammlung Paul Sacher

S. 43: © Erben Luigi Nono (mit freundlicher Genehmigung)

S. 44: © 1964 by Casa Ricordi Srl. All Rights Reserved. International Copyright Secured

S. 48: © 1964 by Casa Ricordi Srl. All Rights Reserved. International Copyright Secured

S. 63: © Videos bei der Autorin

S. 80–95: © sämtlicher Abb. beim Autor

S. 90: © Video beim Autor Andreas Eduardo Frank

**„Die Schönheit des Dazwischen in Vokalmusik“ (Shen Ye)**

S. 110, 113, 114, 117, 118, 120: © beim Autor

S. 115: © 1991 by Gérard Billaudot Éditeur

**„Den eigenen kulturellen Hintergrund überdenken“ (Murakami)**

S. 126: Foto: Azusa Mori (mit freundlicher Genehmigung)

S. 127: Foto: Keigo Tsunoda (mit freundlicher Genehmigung)

S. 128: © bei der Autorin

S. 129: © Yosuke Takada (mit freundlicher Genehmigung)

S. 135: Video: Rino Murakami, Mondori – Utte – Kaeru für Sprecher:in, Nō-Theater-Band, Schlagzeug, 3 Kontrabässe und Kyogen-Tänzer:in. Videoaufzeichnung einer Gesamtaufführung. Mitwirkende: Dirigent: Taichi Hiratsuka, Sprecherin: Rino Murakami, Kyogen-Tänzer: Tomohiro Tawada, Kontrabässe: Nao Kotsubo, Sakuhiko Fuse, Naoki Minagawa, Schlagzeug: Mikihito Sano, Mariko Okada, Nō-Flöte: Mizuki Takagi, Kotsuzumi: Keigo Tsunoda, O-tsuzumi: Motofumi Nagao, Taiko: Kazumi Onda. © Rino Murakami.



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

**Weitere Video- und Audio-Nachweise (soweit nicht in den Fußnoten angegeben):**

Video Thomas Dworschak, Video Angelika Luz sowie Audio des moderierten Gesprächs: © HMT Leipzig.



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

# Verzeichnis der eingebundenen AV-Medien
## (mit QR-Codes)

**Video (41 Min.):** Thomas Dworschak: *Stimme und Person in der Philosophischen Anthropologie. Eine systematische Skizze*. Video © HMT Leipzig

http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002523.html

**Video (41 Min.):** Angelika Luz, *Sologesang des 20. und 21. Jahrhunderts. Wege zur Interpretation und gesangsdidaktische Erfahrungen*. Video © HMT Leipzig

http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002524.html

**Audio (32 Min.):** *Stimme im 21. Jahrhundert. Medizinische, ästhetische und pädagogische Fragen*. Gespräch mit Lisa Fornhammar, Prof. Dr. med. Michael Fuchs, Dr. des. Anne-May Krüger, Prof. Angelika Luz, Dr. Lennart H. Pieper, Prof. Caroline Stein und Prof. Dr. Johan Sundberg. Fragen aus dem Publikum: Prof. Ilse-Christine Otto, Prof. Dr. Martina Sichardt, Prof. Dr. Fabien Lévy, Katrin Bräunlich. Moderation: Prof. Dr. Gesine Schröder. Video © HMT Leipzig

http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002870.html

https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

## AV-Medien innerhalb der Textbeiträge

**S. 14:** Video *Die Alte* (2001) von Carola Bauckholt. Solistin: Salome Kammer. ©Salome Kammer, mit freundlicher Genehmigung. Mit freundlicher Genehmigung von Carola Bauckholdt.

http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002525.html

**S. 63:** Video 1: Vokalklänge (Stimme solo). 1. Historisches Band mit Carla Henius, 2. Neuaufnahme mit Anne-May Krüger. © bei der Autorin.

http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002526.html

Video 2: Mischklänge (Elektronik und Stimme). 1. Historisches Band mit Carla Henius, 2. Historisches Band, Stimme von Carla Henius entfernt. © bei der Autorin.

http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002527.html

https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**S. 90:** Video 3: Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*.
© Andreas Eduardo Frank.
http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002528.html

**S. 113:** Audio 1: Jesper Nordin, *Invisible Mantra* (2005), T. 21–24. Ausschnitt aus einer Aufnahme von der CD *Utmost Utterance of the Time (A Tribute to Contemporary Choral Music)*. Taipei Chamber Singers unter der Leitung von Chen Yun-Hung, 2008/2009. Copyright 2009 Taipei Chamber Singers.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002876.html

Audio 2, „Keine Bewegung!" Aufnahme: Shen Ye.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002877.html

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Audio 3: „Keine Bewegung!“ im Suzhou-Dialekt. Aufnahme: Shen Ye.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002878.html

**S. 114:** Audio 1: „Meine schöne Dame, Madam Su Shiniang“. CD *Madam Du Shiniang*, Sängerin: Jiang Yuequan. Copyright 1959 China Record Corporation.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002879.html

Audio 2: Shen Ye, *Gogol*, Takt 7–8. Lini Gong (Sopran) und Burkhard Kehring (Klavier). Aus dem Mitschnitt eines Konzerts an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. © 2017.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002881.html

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Audio 3: „Wie“ im Mandarin-Chinesischen gesprochen. Aufnahme: Shen Ye.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002880.html

**S. 115:** Audio: Qigang Chen, *Poème Lyrique II* (1991), T. 39–45. Ausschnitt aus dem Mitschnitt eines Konzerts am 2. April 1991 mit dem Bariton Shi Kelong, begleitet von Ed Spanjaard. © 1991 by Gérard Billaudot Éditeur, CD 1994 Nieuw Ensemble/Zebra Records.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002882.html

**S. 116:** Audio 1: „Stadt“. Aufnahme: Shen Ye.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002883.html

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Audio 2: „Stadt“ mit gedehnten Lauten. Aufnahme: Shen Ye.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002884.html

**S. 117:** Audio: Shen Ye, *Babel*, T. 11. Ausschnitt aus dem Mitschnitt eines Konzerts vom 28. Oktober 2020 beim KlangForum Heidelberg. Schola Cantorum Heidelberg und das ensemble aisthesis, Leitung: Walter Nußbaum.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002885.html

**S. 118:** Audio: Shen Ye, *Treadeth upon the Waves of the Sea*, T. 10–14. Ausschnitt aus dem Chorzyklus I: *Anticipation – Treadeth upon the Waves of the Sea* (2019). CD *Yin – An Unlimited Passage.* Taipei Chamber Singers unter der Leitung von Chen Yun-Hung. © 2020 Taipei Chamber Singers.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002886.html



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**S. 119:** Audio: Aussprachenuancen zwischen „希“ und „施“. Aufnahme: Shen Ye.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002887.html

**S. 121:** Audio: Shen Ye, *Treadeth upon the Waves of the Sea*, Takt 1–5. Ausschnitt aus einer Aufnahme von Shen Yes *Choral Cycle I: Anticipation – Treadeth upon the Waves of the Sea* (2019) von der CD *Yin – An Unlimited Passage*. Es singen die Taipei Chamber Singers unter der Leitung von Chen Yun-Hung. Copyright 2020 Taipei Chamber Singers.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002888.html

**S. 131:** Audio: Konoatari (“weiße Stimme”). Demonstration: Rino Murakami.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002871.html



https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**S. 132:** Audio: Rino Murakami, Prolog zu dem Stück *Mondori – Utte – Kaeru*. Aufnahme: Rino Murakami.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002872.html

**S. 134:** Audio: Rino Murakami, *Hontoni*. Aufnahme: Rino Murakami.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002873.html

**S. 135:** Audio 1: "Onoi". Demonstration: Rino Murakami.
http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002874.html

https://doi.org/10.25368/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Audio 2: „Onoi“ mit halb verschlossener Kehle erzeugt. Demonstration: Rino Murakami.

http://mediathek.slub-dresden.de/ton90002875.html

Video: Rino Murakami, *Mondori – Utte – Kaeru* für Sprecher:in, Nō-Theater-Band, Schlagzeug, 3 Kontrabässe und Kyogen-Tänzer:in. Videoaufzeichnung einer Gesamtaufführung. Mitwirkende: Dirigent: Taichi Hiratsuka, Sprecherin: Rino Murakami, Kyogen-Tänzer: Tomohiro Tawada, Kontrabässe: Nao Kotsubo, Sakuhiko Fuse, Naoki Minagawa, Schlagzeug: Mikihito Sano, Mariko Okada, Nō-Flöte: Mizuki Takagi, Kotsuzumi: Keigo Tsunoda, O-tsuzumi: Motofumi Nagao, Taiko: Kazumi Onda. © Rino Murakami.

http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002529.html



https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.25366/2023.152 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND