

„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 Zuspieldband 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 Zuspieldband. Stammen beide ursprünglich von der Sängerin Carla Henius, so sind heute aufgrund der zwingend notwendigen Verwendung des historischen Zuspieldbands 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 Zuspielden verstehen.

Fragen zur Aufführungspraxis
von Luigi Nono *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.

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 Jozefowicz³ 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 elettronica 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 Stoianova, *Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre*, in: *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1991, S. 180–204.

nachhaltig beeinflusst wurde, bisher kaum im Zentrum des Interesses,⁵ obwohl gerade aus dem in der *Fabbrica* prominent eingesetzten Zuspieldband 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 Sängerin⁶ 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.

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 Ausgabe⁸ 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.

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 Zuspieldband.

Aufführungspraxis

Mit welchen Problemen sehen sich nun die Interpretinnen und Interpreten¹⁰ 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 Aktualisierung¹³ 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.,

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 Zuspieldband 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.

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 Chorpässagen 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.

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 Zuspieldband an mehreren Stellen zu den in der Partitur angegebenen Stichnoten²⁰ aufweist. Wie in der Kritischen Ausgabe aufgearbeitet, handelt es sich hier um Diskrepanzen, die u. a. durch das Kopieren des Zuspieldbands 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 Neustheater 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 Zuspieldbands 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 Zuspieldbands, 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,

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 Zuspieldbands 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 Zuspieldbands 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 verlangsames 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.

Nono lagernden Partitur noch sichtbaren, jedoch durchgestrichenen Stichnote vom Band (gis²) 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 as¹ und geht über a¹ nach b¹. Als Stichnote gibt Nono in der Partitur jedoch nun h¹ an, statt des zu erwartenden b¹. 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.

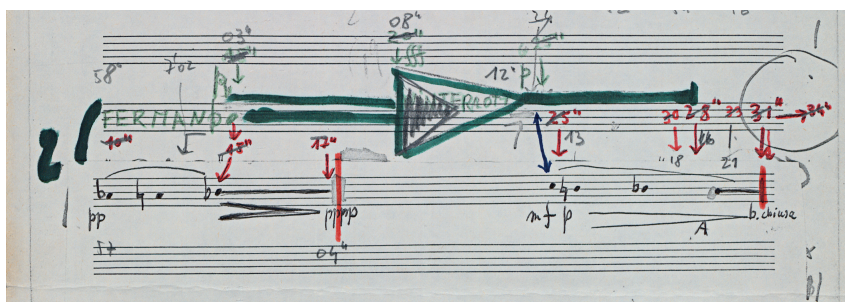


Abb. 1b: Luigi Nono, *La fabbrica illuminata* (1964–1965), Manuskript, ALN, 27.17.02 f. 008

In die Druckpartitur fand dieses Vorzeichen jedoch keinen Eingang, so dass auf das zu singende b¹ ein notiertes h¹ als Stichnote trifft. Vom Band zu hören ist jedoch keiner der beiden notierten Töne, sondern ein zwischen gis¹ und a¹ 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.

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 Autographs, Mailand: Ricordi 1976, S. 5, 2. und 3. System

Ivanka Stoianova 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. Stoianova, *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-

„*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. Joyce²⁶ 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.

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-

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 Zuspieldband 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 Stoianova 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.

Augen verlor. Die vorhandenen Indizien scheinen allerdings dafür zu sprechen, dass die unter der Überklebung in der Basler Aufführungs-partitur 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.

Deutlich wird die Problematik auch im Finale des Stücks (S. 8f., s. Abb. 2). Auch hier stimmen die angegebenen Stichnoten (h¹, e², fis²) nicht mit den Tonhöhen auf dem Zuspieldband überein. Sie erklingen in etwa jeweils einen Halbton tiefer. Zusammen mit dem live zu singenden f¹ 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 ‚Yentoces 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 Cossettini's 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 Partiturtex 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*

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 separatamente; 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 esistito 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.

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:

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 Ausführungspraxis 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.

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.

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 Cossettini 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.

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.

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 offenkundiger Zustimmung beider Agierenden 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.

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 Zuspilband 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 Gesangspartie⁴⁵ – 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.

[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 bezugten 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 Cossetтини 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.

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. Alvisé 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 hervorgeht, 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.“ Alvisé Vidolin in: *Colloquio con Alvisé Vidolin su „La fabbrica illuminata“ e „Y entoces comprendió“* (2006), in: *Luigi Nono: studi, edizioni, testimonianze*, S. 251–259, hier S. 252. Übersetzung durch die Autorin.

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.

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 Zuspieldband auszugleichen. Parallel dazu werden entsprechende Eingriffe in das Zuspieldband 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 Zuspieldband 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 Zuspieldband 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. Alvisi Vidolin

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 Klang-elemente 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 Montgearbeiten 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 Zuspieldband 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 Zuspieldband 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

In einem ersten Schritt wurden die vier Spuren des Zuspieldbands 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 Klangsichten 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.

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 Zuspieldband 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 Zuspieldband 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.

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 Klingeffekten 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 Zuspieldbands 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.

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 Zuspieldband erwiesen sich die oben benannten Tonhöhen-Diskrepanzen zwischen Zuspieldband 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.

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.

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 *problematizations 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 Zuspieldbands 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.

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 Zuspieldbands „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 Zuspieldband vor allem zu einer Auseinandersetzung mit Blick auf die eigene Positionierung zu den vokälästhetischen, 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 Zuspieldband 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.

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 Aufführung⁶⁶ 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 Zuspieldband) sowie der Passage *Giro del letto* mit dem modifizierten Zuspieldband statt. Die anschließende Diskussion mit dem Publikum entspricht selbstverständlich keiner repräsentativen Erhebung, ließ jedoch Tendenzen der Wahrnehmung hervortreten.

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 aufgesplittet in einzelnen Momenten wahrzunehmen sein. Wenn ich mich in dieser letzten Arbeitsphase anstrengte, 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 Zuspieldband. 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.

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 Zuspieldband 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 – Zuspieldband 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 Zuspieldband präsenten Fabrik nicht zwangsläufig antagonistisch gegenüber. Vgl. ebd., S. 226.

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

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 Stimmeebenen 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 Zuspieldands 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.

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 Zuspieldband (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 Zuspieldband 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 Stahlwerkerin 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.

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 Zuspieldband 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

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-

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 Zuspield 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

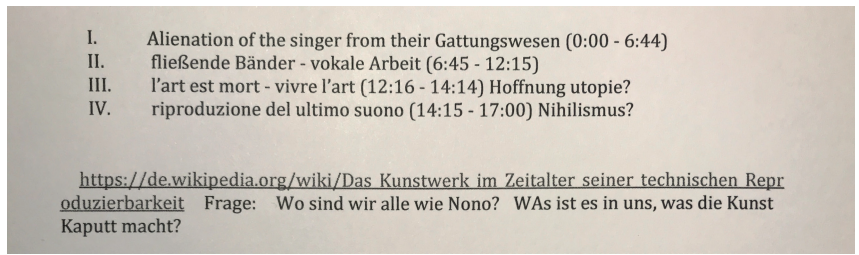
ich in den finalen Konzeptions- und Kompositionsprozess eintauchte, verwarf ich die anfänglichen Gedanken. Es erschien witzlos, mich auf musikalische Parameter zu beziehen und eine Musik über die Musik zu schreiben, die mit Zitaten oder der Übernahme von Konstruktionsparametern arbeitet. Das wäre zu 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 eben diese 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

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)“.

- 
- I. 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 - vivre l'art (12:16 - 14:14) Hoffnung utopie?
 - IV. riproduzione del ultimo suono (14:15 - 17:00) Nihilismus?

[https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen Repr
oduzierbarkeit](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit) Frage: Wo sind wir alle wie Nono? Was ist es in uns, was die Kunst
Kaputt macht?

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

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, ufernten 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

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

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 Zuspieldbands 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.

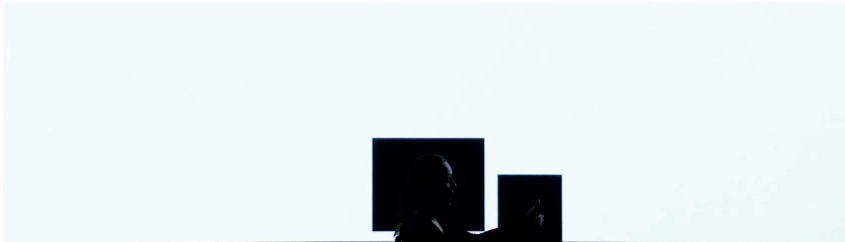


Abb. 4: Lichtfelder. Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

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 vorgeben. Später sollten auch geschriebener Text, emojiartige Fratzen und schließlich Anne-Mays virtuelle Avatare auf der Projektionsfläche zu sehen sein.

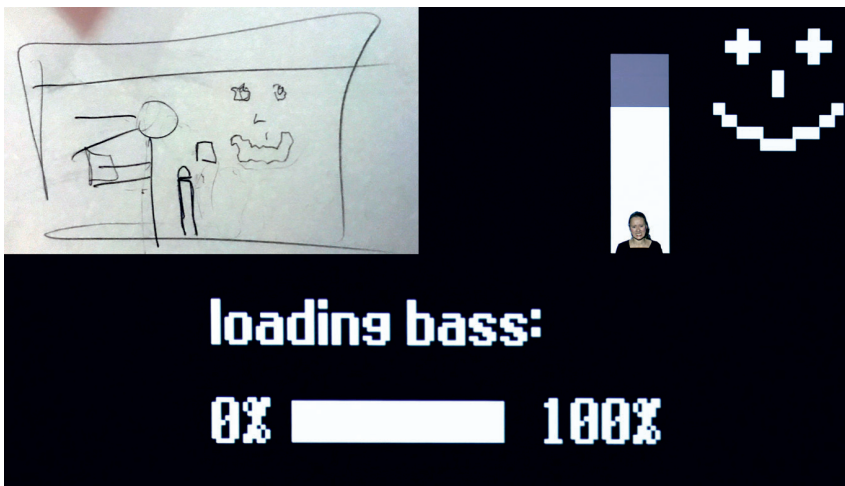


Abb. 5: Entwicklung des Video-Zuspiels. Handschriftliche Skizze und Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

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.

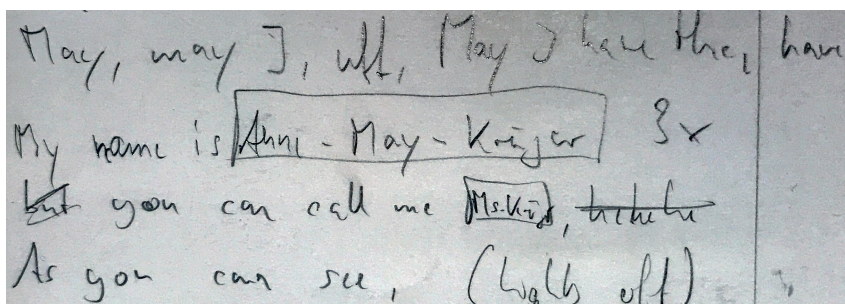


Abb. 6: Erste Skizzen des Textskripts

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).

7

black
-Kopf

mf

hà

kt 8f. Die bisher

zugunsten des
nein gegen die
ch heraus, dass
omposition ver-
Der Text selbst
ie Performance
in jedem Mo-
llektuell sowie
des Texts und
– in Kombi-
Gesten und die
es emotionales
eht, wenn man
ne prallen lässt.
ellen, scharfen,
en hinweg eine
wartung, Hoff-

die Vortragsart
Die Geschichte
sich selbst be-
n und über sie
te, die sich mit
Die eigentliche
mit der mensch-

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 Stimm Lippen in Schwingung versetzt. Anne-May sieht ihre Chance, die Maschinerie durch Primärschall zu überlisten, mit ihren eignen Mitteln.

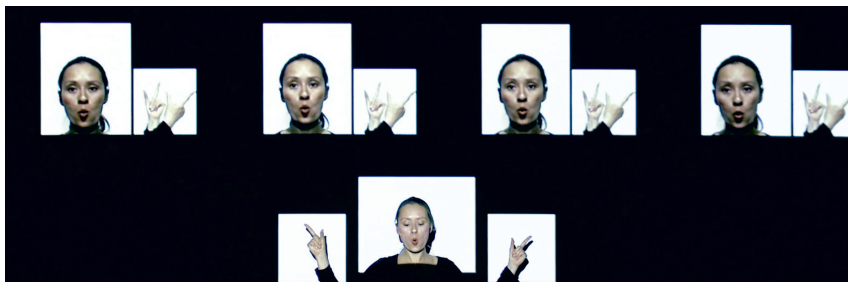


Abb. 8: Anne-May mit ihren Avataren. Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neustheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

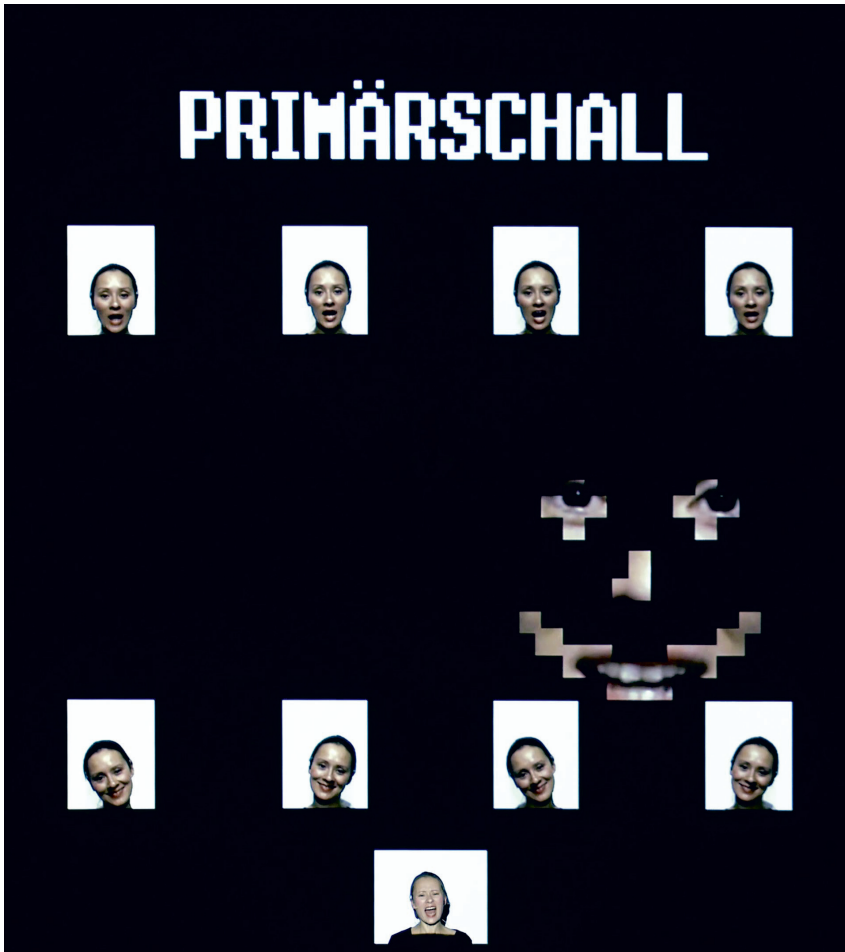


Abb. 9: Primärschall. Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

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-

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

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.

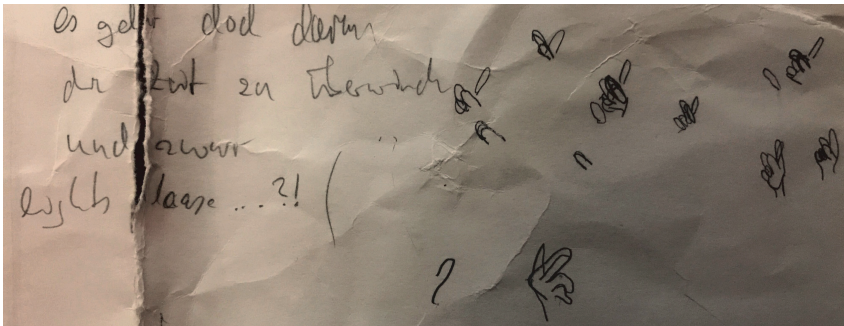


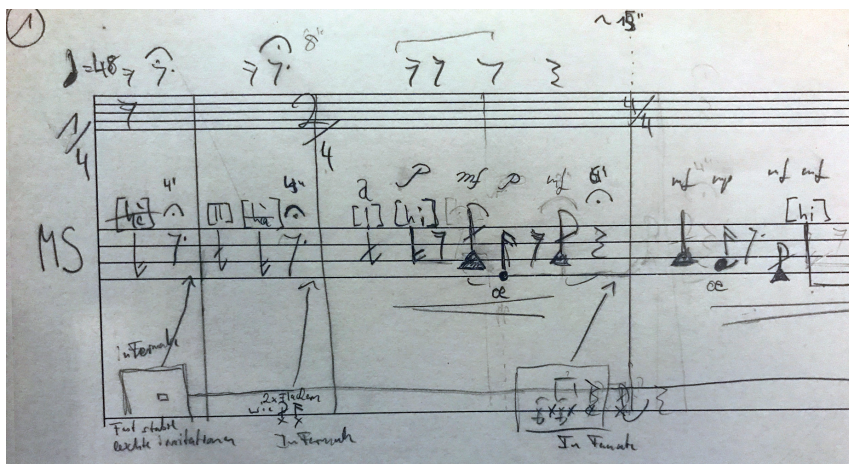
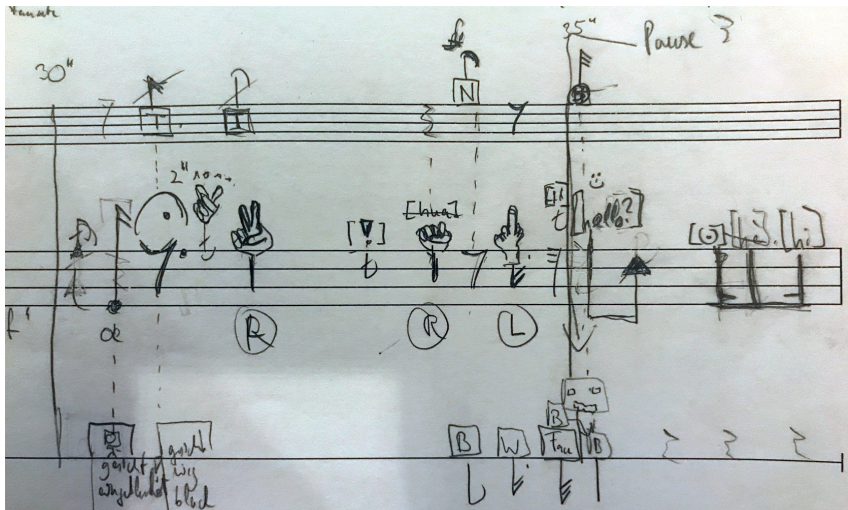
Abb. 10a–c (oben und gegenüberliegende Seite): Stationen in der Entwicklung der Notation

Aus der Ausführung der notierten Musik erwachsen auch die außer-musikalischen 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)

„The Alienation of the Singer from Her Gattungswesen“



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

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 Videospiel 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

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*.

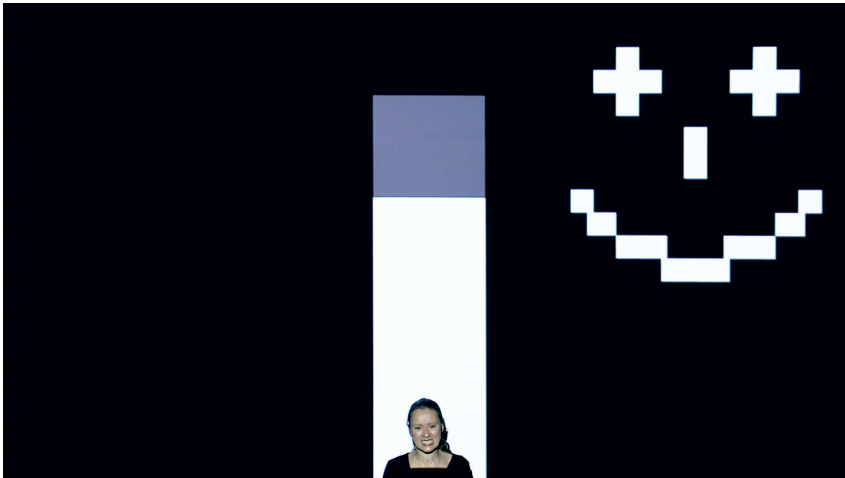


Abb. 12: Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

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

Die seit der Uraufführung 2017 erfolgten weiteren Aufführungen⁷⁶ sowie Dokumentationen entsprechen *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.

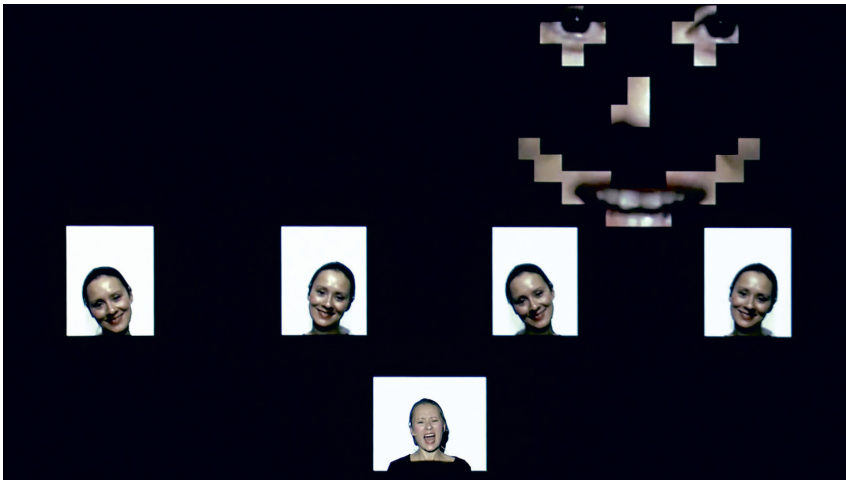


Abb. 13: Andreas Eduardo Frank, *Restore Factory Defaults*, Anne-May Krüger (Performance), Film-Still der Uraufführung am 10.05.2017, Neuestheater Dornach (Foto: A. E. Frank)

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.

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

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 Zuspelbands 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. Cossetтини, *Tracce di un contrappunto a due dimensioni*, S. 53.

⁷⁸ Kramer, *Interpreting Music*, S. 13.

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.

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 kuriosestem 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.

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

„The Alienation of the Singer from Her Gattungswesen“

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.

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 Pavese – „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.

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 geschehen⁹⁴ – 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 Zuspieldband 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.

(Zeitraster und vor allem Tonhöhen) erwachsenden Fragestellungen wurden bei Frank auf einer ersten Ebene technisch beantwortet: Durch die Schaffung eines MAX-Patches⁹⁶ 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.

als Paar, sowie der Zweierheit 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 Vokalausführungen, 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.

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 Zuspieldband 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 Zuspieldbands, 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

„The Alienation of the Singer from Her Gattungswesen“

– 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.

