

Experimentelle Impulse durch Institutionen

Opernhäuser sind komplexe Institutionen und damit in der Regel schwerfällige Apparate der Musikproduktion, die auf Innovationen nur mühsam zu reagieren vermögen. Dennoch sind in den letzten Jahren an verschiedenen Theater- und Opernhäusern auffällige und vor allem auf Kontinuität setzende Entwicklungen zu beobachten, die die Kluft zwischen veraltetem Repertoirebetrieb und zeitgenössischen Entwicklungen im Bereich des Musiktheaters zu überwinden suchen, so am Theater Bielefeld (siehe dazu in diesem Heft der Beitrag von Roland Quitt, S. 9 ff.), an der Staatsoper Hannover, an der Staatsoper Berlin und am Staatstheater Stuttgart. Auf Bitte der Redaktion erhielten wir von den dort arbeitenden Dramaturgen Beiträge, in denen Absichten und Ziele einer innovativen Musiktheaterarbeit geschildert werden.

(Die Redaktion)

Staatsoper Unter den Linden

Die Oper krankt an ihrem musealen Charakter. Wer wüßte das nicht? Auch wenn eine glückliche Inszenierung jedweden Werkes des Kernrepertoires die Vitalität der Kunstform Oper immer wieder aufs Neue beweist, darf sich die Oper, wenn sie den Anschluß an das 21. Jahrhundert nicht verpassen will, nicht in der Interpretation bekannter Stoffe erschöpfen. Neue, ihrem Wesen nach zeitgenössische Stoffe und Themen sind zu entwickeln und neue ästhetische Zugriffe zu erproben. Dafür muß es Uraufführungen und veränderte Aufführungsbedingungen geben, die den neuen Stücken mehr als eine Chance gewähren. Wo das Theater wie auch das Musiktheater dabei um neue Formen und Texturen ringt, muß es notwendigerweise die herkömmliche Präsentation der Theateraufführung mit in Frage stellen. Die Guckkastenbühne, wie sie sich über drei Jahrhunderte Theatergeschichte hinweg zum Normalfall entwickelt hat, wird den veränderten Anforderungen oft nicht mehr gerecht. Die Suche nach neuen Perspektiven und Präsentationsformen führte zunehmend zur Vereinnahmung ungewöhnlicher Orte und Räume, die ursprünglich für andere Funktionen vorgesehen waren.

Abschied von der Guckkastenbühne: In den 70er Jahren, in denen die Suche nach neuen (Aufführungs-) Orten für klassische Werke

ihren Anfang nahm, war sie einerseits sozialkulturell motiviert (der Begriff der dezentralen Kulturarbeit stammt aus dieser Zeit), andererseits galt sie auch der Verschmelzung der realen Welt (eines konkreten Ortes mit samt seiner besonderen Geschichte) mit der surrealen des Theaters. Seit dem Fall der Mauer hat dieses Phänomen gerade für Berlin noch einmal neue Impulse erhalten, neue Räume und Orte mit ungewöhnlicher und charakteristischer Aura taten sich auf. Die Geschichtlichkeit der Orte wurde und wird dabei häufig mit aktueller Thematik konfrontiert, ein Prozeß, der im Kern der Neu-Interpretation von tradiertem Repertoire, wie er für Theater und Oper immer noch typisch ist, entspricht. In diesen Zusammenhang gehört auch die Entdeckung der Möglichkeiten transitorischer Räume, die ihre Wirksamkeit aus dem Wissen um den temporären Charakter der Nutzung beziehen. Repro-Orte wie die Berliner Sophiensälen oder die ehemalige Staatsbank der DDR beziehen ihre Attraktivität aus ihrem morbiden Charme; wieder andere wie der Palast der Republik wirken durch ihre unmittelbar politische oder historische Bedeutung. Für gerade diesen wichtigen Schauplatz deutscher Geschichte versucht die Staatsoper Unter den Linden mit der Deutschen Erstaufführung der Kammeroper *Nacht* von Georg Friedrich Haas ein Musiktheaterprojekt zu entwickeln, das inhaltlich mit diesem konkreten Ort in einen Diskurs zu treten vermag.

»**Satelliten**«: Dem gleichen Anspruch folgt die Konzeption der sogenannten »Satelliten« der Staatsoper Unter den Linden, kleinere experimentelle Opernproduktionen außerhalb des Haupthauses. Ob Igor Strawinskys Buffo-Oper *Mavra* auf einem ausgebauten Lastwagen durch Berlin und Brandenburg fährt oder ob die beiden nächsten »Satelliten«, *Philemon und Baucis* von Joseph Haydn/Konstantia Gourzi und *Die Blume von Hawaii* von Paul Abraham sich von zwei sehr unterschiedlichen stofflichen Ausgangspunkten ausgehend mit dem Magazin der Staatsoper (dem Kulissenlager) auseinandersetzen und damit gleichzeitig einen neuen Ort für Operaufführungen entdecken: Immer geht es um ein Neubefragen des scheinbar Bekannten. Im Falle der nur fragmentarisch überlieferten Marionettenoper *Philemon und Baucis* tritt diese Auseinandersetzung außerdem in der unmittelbaren Konfrontation der Haydn'schen Musik mit der zeitgenössischen Neukomposition von Konstantia Gourzi zutage.

Aber nicht nur die »Satelliten«, die mit diesem Auftrag für das Musik-Theater ausgesetzt wurden, auch die Kammerkonzerte sollen sich in dieser Richtung bewegen: Dreimal wird in

dieser Spielzeit unter dem Titel *MusikInSzene* Kammermusik szenisch-bildlich in ungewöhnlichem Umfeld umgesetzt: in der Friedrichwerderschen Kirche, im Fundus des Opernhauses und in den Osram-Höfen im Wedding. Natürlich geht es auch hier darum, Hörgewohnheiten aufzubrechen oder überhaupt erst bewußt zu machen.

Bewußtsein herstellen will auch ein anderes Projekt der Staatsoper, das künstlerisch unmittelbar auf Kinder zugeht. Ein alarmierendes Merkmal der Lebenswirklichkeit von Kindern gegenwärtig ist das Phänomen des hyperaktiven Kindes, das mit einem Psychopharmakon namens Ritalin zur Ruhe finden soll. Diesen Kindern soll unsere Aufmerksamkeit gelten. Gemeinsam mit (musik-)therapeutischen Einrichtungen Berlins wird die Staatsoper, begleitet von einem Komponisten und einer Regisseurin, im Rahmen eines mehrmonatigen Projekts eine Theaterproduktion entwickeln, die dem kreativen Potential dieser Kinder einen neuen Raum zur Verfügung stellt.

Ortstermin Klangaktionen: Bei der Planung der Uraufführungen wird das Konzept der Befragung und Öffnung, das heißt des Aufgreifens und Aufspürens von Tendenzen in der Gesellschaft erneut deutlich. Intendant Peter Mussbach beschrieb dies in der Jahresvorschau zur aktuellen Spielzeit folgendermaßen: »Warum also in die Ferne schweifen, die uns ohnehin als Horizont verloren ging. Deshalb werden wir in der kommenden Spielzeit der vielgestaltigen jungen Berliner Komponistenszene in unserem Hause ein Forum bieten, auf die Besonderheit der Architektur, der Räumlichkeiten, die es beinhaltet, zu reagieren, ohne sie eventhaft klanglich zu bestrahlen. Kein Gefühlskitsch, sondern kristalline Härte der Repräsentation in der Geste der Behauptung. Raum und Musik, ein gleichsam ewiges Thema der Kompositionsgeschichte, von Perotin zur Doppelchörigkeit der Gabrielis, von Bruckner hin zu Nono ... Ist hier ein Weg? Wir wissen es nicht, aber wir wollen ihn gehen, denn er interessiert uns.« In der neuen Reihe *ORTSTERMIN Klangaktionen* in der Staatsoper Unter den Linden, wird dabei der umgekehrte Weg beschritten: Neue Töne und neue Aufführungsformen kommen in die alte Hülle, wenn auch an nicht-traditionelle Orte – nämlich in die Konditorei, also ins Pausenfoyer, oder auf die Drehscheibe im großen Saal. Junge Berliner Komponisten wurden zu Beginn der Spielzeit vom künstlerischen Leiter dieses Projekts, Orm Finnendahl, gezielt eingeladen, Konzepte für Raum-Klang-Installationen zu entwickeln, die den spezifischen Gegebenheiten des Knobelsdorffschen Baus

Rechnung tragen. Es galt und gilt dabei, Räume für das Publikum zu entdecken oder unter veränderten audiovisuellen Vorzeichen neu erlebbar zu machen. Ausgewählt wurden für die ersten beiden *ORTSTERMINE* im April und im Juni die Komponisten Sergej Newski und Michael Beil. Newski entwarf für die sogenannte Konditorei, das unterirdische Pausenfoyer der Staatsoper, eine musikalisch-skulpturale Installation, die im April mit einer Live-Performance beginnt. Das Ergebnis dieser Performance für eine Sängerin, einen Violine spielenden Schauspieler und Live-Elektronik bleibt als Raum-Klang-Installation eine Woche lang für Gäste anderer Opern- oder Ballettvorstellungen präsent. Beim zweiten *ORTSTERMIN*, den Michael Beil im Juni 2003 gestaltet, darf dann das Publikum selbst auf der Hauptbühne Platz nehmen und aus unbekannter Perspektive in den Zuschauersaal hineinsehen und -horchen. Eine mehrwöchige Klang-/Videoinstallation in den Parkettumgängen geht dem als Ausstellung voraus, die mit einer Live-Performance mit Musik und Videoprojektionen ihren Abschluß finden wird.

Ilka Seifert

Staatsoper Hannover

Die Reihe *zeitoper* an der Staatsoper Hannover steht nun in ihrem zweiten Versuchsjahr. Es hat sich gezeigt, daß ein Musiktheater, das sich den Ereignissen der Zeit widmet, sich von seinen journalistisch-ästhetischen Inhalten gelöst hat, um statt dessen thematisch in die soziokulturelle Situation um und in Hannover einzutauchen. Die »Stadt ohne Eigenschaften« wie böse Zungen zu Unrecht behaupten, steht im Herzen Deutschlands und ist geradezu ein Prototyp für all die urbanen Lebensräume zwischen Saarbrücken und Frankfurt an der Oder, in denen sich gesellschaftliches, aber auch kulturelles Leben täglich abspielt. Die Stadt als kultureller Mikrokosmos alter und neuer Energien, bestimmt durch die »Alteingesessenen« und die »Zugezogenen«, die sich täglich begegnen und austauschen sowie ökonomisch und kulturell bereichern. Doch vermehrt macht sich ein Ignorieren, Beargöhnen und Mißtrauen breit, so ist seismographisch zu registrieren. Das sind: Unsicherheit und die Tendenz zur Depression, die Verabschiedung von alten kommunikativen Mustern und ein Rückzug aus der politischen Verantwortung gegenüber einem ständig sich wandelnden gesellschaftlichen Leben, in der Arbeit an den stets wiederkehrenden Problemen zwischen Neu und Alt, Fremdem und Eigenem. Die *zeitoper* der Staatsoper Hannover spiegelt und katalysiert diese Zustände nun in den nächsten

drei Projekten umso mehr, als sich im Verlauf der ersten zwei Jahre so etwas wie eine Vertrautheit und eine gemeinsame Sorge entwickelt hat. Die Aufgabe, welche die zeitoper sich auferlegt hat, bedeutet nun mehr die privaten Lebensräume in der Stadt, vermehrt auf die Rückzugsgebiete, sprich das Eigenheim oder öffentliche Orte in der ein Rückzug möglich ist, aufzuspüren und sensibel in die Arbeit einfließen zu lassen. Drei Positionen stehen als szenische Fenster bereit, hinter denen sich die Quellen befinden, die das sozio-kulturelle Leben der Stadt mit prägen. Die Autoren und Komponisten, Sänger und Musiker konzentrieren sich dort auf sogenannte »domestic-topics«, ein Sich-Hinwenden auf Themen, die »in der Luft sind«.

Das erste Projekt, die zeitoper05, die den Rückzug initiiert, findet noch im öffentlichen Raum statt. *Der jüngste Tag ist jetzt* ist ein szenisches Requiem, das der wachsenden Bedrohung unseres Alltags durch den Krieg Rechnung trägt. Die Form des Requiems, das Ritual, die musikalische Klage und der erwartete Trost, wendet sich hier nicht direkt ans Publikum als vielmehr an die vier Vokalsolisten. Der Chor spricht zu uns von den konkreten Ursachen und die Solisten von den zunehmenden Sorgen und Ängsten gegenüber der weltpolitischen Lage. Soldaten und Witwen versus politischer Realismus stehen sich in dieser Komposition von Johannes Harneit gegenüber und dies in der Aegidienkirche im Zentrum Hannovers. Die Kirche ist Ruine und Mahnmal in einem. Hier treffen Vergangenheit und Gegenwart zusammen, um der Toten der Kriege zu gedenken. Ein Ort der Besinnung also, in dem die musikalische Darstellung im Requiem den Krieg zu einer persönlichen Frage werden läßt: »Was ist Krieg?«

Anders die zeitoper06 *Aus der Depression*. Dieses Projekt wird mit der Unterstützung des Musikers und Rappers Spax in die Untiefen des inneren Monologs und in den Kern des »Single-Lebens« vorstoßen, vor dem Hintergrund des Sprechgesangs und der Tradition des Liedes. Das Ganze spielt zwischen den vier Wänden einer Wohnung mit Blick auf die Stadt. Der Austritt aus dem Arbeitsalltag in die persönliche Auszeit oder Freizeit gibt den Zeitraum vor, in dem der Mensch von einem Zustand in den anderen gerät. Die »happy hour« wird hier mit »endless«-Reimen zur Innenschau eines jungen Singledaseins.

Um Lieder und den Wettbewerb der Bedürfnisse geht es schließlich auch in der zeitoper07 *Grandprix oder Deutschland sucht sein Lied*, einer Genealogie des Liedes oder Songs vor dem Hintergrund des Banalen von dem

42 Komponisten Willy Daum. Dort bildet das täg-

liche Gespräch am Eßtisch, irgendwo in einer Wohnung Hannovers, den Fundus der Suche nach dem, was den Menschen beschäftigt. Eine soziologische Betrachtung auf die Hitparade der meistgekauften deutschsprachigen Schlager und Popsongs. Was ist ein Treffer (Hit)? Und der Unterschied zwischen Kunstlied und Song?

Die zeitoper versucht, mit ihren Projekten die zahlreichen Sichtweisen der Musik szenisch sichtbar zu machen und in ein Spannungsverhältnis zur Tradition zu setzen.

Xavier Zuber

Forum Neues Musiktheater Stuttgart

Am Staatstheater Stuttgart ist auf Veranlassung des Opernintendanten Klaus Zehelein ein Projekt im Entstehen, durch das auf besondere Weise zeitgenössisches Musiktheater gefördert werden soll. Über inhaltliche Ziele und Arbeitsweise dieses »Laboratoriums für das Musiktheater des 21. Jahrhunderts« sprach die Pressereferentin des Forums Neues Musiktheater, Heidrun Havran, mit Herrn Zehelein und der Chefdramaturgin Juliane Votteler.

Havran: Herr Zehelein, Sie haben ein neues Projekt auf den Weg gebracht, das *Forum Neues Musiktheater*, das demnächst in Stuttgart-Bad Cannstatt seine Arbeit aufnehmen wird und neue Formen des Musiktheaters suchen soll. Was sind Ihre Beweggründe für die Etablierung eines solchen Projekts?

Zehelein: Wir sind jetzt gerade über die Gründungsphase hinaus. Nachdem die Landesstiftung Baden-Württemberg uns für die nächsten drei Jahre Geld zur Verfügung gestellt hat und wir die Landesbank Baden-Württemberg als Sponsor gewinnen konnten, sind die ersten drei Jahre finanziell abgesichert. Die Gebäude, die wir für das *Forum* auf der ehemaligen Reiterkaserne angemietet haben, werden derzeit von einem privaten Investor ausgebaut, das heißt, wir können bereits im Juni dort einziehen, um im Juli mit der Probenarbeit zu beginnen. *Warum* macht man das? Man macht es, weil man im Haus ein Ungenügen feststellt beim Produzieren, bei der Auseinandersetzung mit Neuer Musik. Ein Ungenügen, das darin besteht, daß in dem Moment, in dem es eigentlich in die konkrete Situation und in die Sinnlichkeit geht, alle Diskurse aufhören, weil sich jeder ab einem gewissen Punkt – mit Recht im übrigen – als Ausübender, als Verfertiger des Stückes sieht, das jeder so gut wie möglich machen möchte.

Votteler: Es ist so, daß wir bei einer Auftragskomposition immer ab einem bestimmten Punkt – und wir bemühen uns, alle zwei

Jahre eine Auftragskomposition zu vergeben und hier am großen Haus zu realisieren – gemerkt haben: in dem Augenblick, in dem Premieren- und Vorstellungstermine feststehen, die Sänger engagiert sind und die Probenarbeit beginnt, haben sie keine Möglichkeit mehr, während des Probenprozesses über das Material zu reflektieren. Das machen Sie ja auch bei einer Mozart-Oper nur noch in graduellen Interpretationsfragen. Aber während der Erarbeitung inhaltlich noch einmal in das Stück hineinzugehen und zu hinterfragen, stimmt das denn so, ist das Stück richtig erzählt, kann das szenische Geschehen überhaupt mit dieser Musik zusammengehen oder ist das Stück in seiner musikalisch-technischen Anforderung so hochkomplex geworden, daß sich die Frage stellt, ob hier überhaupt noch eine produktive Inszenierung stattfinden kann – diese Möglichkeit ist beim normalen Produktionsbetrieb nicht mehr gegeben.

Aus diesen Gedanken heraus hat Herr Zehelein gesagt: Man braucht dafür ein Labor, eine experimentelle Situation für die experimentelle Musik. Man braucht die Möglichkeit, sich diesen Stücken, die ja noch niemand kennt, auch nicht die Leute, die sie realisieren sollen – auch die müssen sich mit dem Material erst noch vertraut machen – anzunähern. Notwendig ist ein Raum der Kontemplation, der es ermöglicht, während der Realisation innewohnen, Änderungen vorzusehen, auf Erfahrungen zu reagieren. Man muß flexibel mit dem Material umgehen und darüber nachdenken können, wie Körper, Darsteller, Sänger, Instrumentalisten Eingang in den szenischen Gesamt Ablauf finden und diesen gemeinsam entwickeln können. Dafür reichen sieben Wochen szenischer Proben nicht, die wir hier für jedes Repertoirestück haben. Wir brauchen Bedingungen, die es erlauben, fünf Monate an einem Stück arbeiten zu können.

Zehelein: Es kommt noch etwas hinzu, ein Schwerpunkt, der vielleicht nicht immer durchgängig in Erscheinung treten wird: Das ist die Auseinandersetzung mit unserer gesamten Lebenssituation, ihren Zusammenhängen und damit der Digitaltechnik. Ich denke, daß die Medien in der Oper – Film, Video – mehr oder weniger dekorativ benutzt werden. Aber wir haben überhaupt noch nicht herausgefunden, welche Erzählweisen digitale Technik ermöglichen kann! Wir sind natürlich im akustischen Bereich viel weiter als im visuellen. Aber wir können im Moment an einem solchen Opernhaus, wie der Staatsoper Stuttgart, bestimmte Erfahrungen gar nicht machen. Wie ist denn das mit dem Einsatz von Live-Video im Musiktheater? Natürlich gibt es keine Antwort darauf. Wir brauchen so etwas

wie ein Modell. Aber wir brauchen selbst für unsere eigenen Anforderungen, für unsere Sinne ein Labor, in dem wir uns bewegen, mit dem wir umgehen können, mit dem wir neue Erfahrungen machen können. Wir leben doch in Produktionsbedingungen des 19. Jahrhunderts! Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Stadttheater, das wir hier vertreten, erfunden. In dem Augenblick, in dem sich die Oper ausdifferenziert, entsteht die »Institution Stadttheater« und auch die »Institution Repertoire«. Das heißt, wir setzen uns mit der Tradition sehr gerne auseinander, um nicht traditionell zu werden; aber wir brauchen ein anderes Feld, eine andere Institution, die der Frage nachgeht, welche Erfahrungen neue Technologien und Medien jenseits der gewohnten akzidentuellen und dekorativen Verwendung ermöglichen.

Havran: Wie wird die Struktur des *Forums Neues Musiktheater* aussehen?

Zehelein: Pro Spielzeit sind zwei Projekte geplant, für deren Erarbeitung jeweils fünf Monate zur Verfügung stehen. Ausgangspunkt ist das von einem Hauptdozenten – das ist im ersten Halbjahr Salvatore Sciarrino – vorgeschlagene Projekt, das vielfältige Partizipationsmöglichkeiten und eigenständige Verarbeitungsprozesse ermöglichen soll. Die Arbeit an den Projekten und die daraus entstehenden Optionen sind durch die Interessen und Erfahrungen der Forum-Teilnehmer geprägt, so daß spezifische Arbeitsfelder nach und nach oder auch gleichzeitig eröffnet werden, die ihrerseits in Satellitenprojekten münden können.

Votteler: Es gibt pro Projekt fünfzehn Stellen, auf die sich verschiedene Leute bewerben können, postgraduierte Studenten aus dem Bereich Komposition, Gesangstechnik, Instrumentaltechnik und Künstler.

Zehelein: Ein Teil davon ist für Gastdozenten gedacht, die ihre spezifische Professionalität – Instrument, Stimme, computergestütztes Komponieren, Regie – zur Verfügung stellen, nicht im Sinne einer curricularen Tätigkeit, sondern als Vermittlung von Erfahrung, als Angebot der Intervention auf bestimmte künstlerische Probleme.

Votteler: Drei davon sind Stipendien, Stellen für Künstler also, die die gesamten fünf Monate anwesend sind, an der szenischen Umsetzung mitwirken und die musikalische Erarbeitung erfahren werden. Es ist also ein gemeinsamer Prozeß, ein work-in-progress, an dessen Ende nicht unbedingt eine Aufführung stehen muß, sondern vielleicht auch eine Arbeitsprobe, die man drei bis vier Mal zeigt, nach vier Wochen vielleicht auch noch einmal in einem veränderten Zustand. Wir werden

Das Forum Neues Musiktheater wird mit dem Pilotprojekt *Im Spiegel wohnen* von Andreas Breitscheid, Musiktheater nach Bildbeschreibung von Heiner Müller, am 10. Oktober 2003 in der neuen Performance-Halle in Stuttgart-Bad Cannstatt eröffnet. Weitere Aufführungen: 11., 12., 13. Oktober 2003 und 11., 12., 13., 14. Dezember 2003.

regelmäßig darüber in unserem Opernjournal berichten und es wird Veranstaltungen geben, in denen man Einblicke gewährt wie Probenbesuche, Nachbereitungen oder Podiumsdiskussionen. Wenn Klaus Zehelein von Satellitenprojekten spricht, ist damit gemeint, daß sich beispielsweise eine Gruppe von drei Künstlern abspaltet und auf der Grundlage von Sciarrinos Musik ein eigenes Projekt erarbeitet. Es ist also nicht nur an die tunnelartige Vollzugsanstalt gedacht, an deren Ende Vorführungen stehen, sondern der Prozeß als solcher soll in allen Bereichen offen sein, aber von Profis gemacht werden.

Havran: Wie wird das Pilotprojekt von Andreas Breitscheid aussehen? Er komponiert nach einer Textvorlage – *Bildbeschreibung* – von Heiner Müller.

Votteler: Andreas Breitscheid hat den Text von Müller erst einmal strukturiert. Wesentlicher Ausgangspunkt ist, daß *Bildbeschreibung* kein Theatertext, sondern ein narrativer Text ist, der zur Imagination eines, wie man am Ende des Textes feststellt, eigentlich überhaupt nicht vorhandenen Bildes geschrieben wurde. Es geht um die Interpretation eines visuellen Vorgangs, der bei der Betrachtung eines Bildes entsteht. Und diese inhaltliche, aber auch formal technische Struktur nimmt er in seine Komposition auf. Das heißt, er vertont nicht diesen Text – der Text wird im musikalischen Material wahrscheinlich nur in wenigen Momenten erscheinen –, sondern er nimmt die Ebene der Konstruktion des Textes als Konstruktion für seine musikalische Umsetzung. Er hat sechs Instrumentalisten und arbeitet intensiv mit Computerprogrammen. Breitscheid hat für das *Forum* bereits in den letzten Monaten und Jahren ein Netzwerk aus Kooperationen – mit Mitarbeitern des IRCAM in Paris, dem STEIM in Amsterdam, dem SAMT in Linz und dem ZKM in Karlsruhe – aufgebaut, das für die weitere Arbeit zur Verfügung stehen wird. So hat Manuel Poletti vom IRCAM verschiedene Programmanwendungen für ihn entwickelt, die die Grundlage seiner Kompo-

sition sind und die später auch anderen Musikern, die sich mit experimenteller Musik beschäftigen, zur Verfügung gestellt werden. Es handelt sich hier also um richtige Grundlagenarbeit. In der Klassik würde man sagen: Die Instrumente, mit denen gespielt wird, werden gerade noch gebaut. Diese Konstruktion bedeutet, daß sich die Sprach- und Instrumental Klänge zunehmend ineinander verschieben und dabei elektroakustisch in rechnergesteuerte Funktionen der Klänge zueinander verwandeln. ■