

In den Zeiten des Studio di Fonologia

UMBERTO ECO

Liebe Freunde, erlauben Sie mir, da ich weder Musiker noch Musikwissenschaftler bin, auf einem Kongress, bei dem mir allein schon die Titel der Vorträge meine abgrundtiefe Inkompetenz enthüllen, über Luciano Berio nicht als Musiker oder Musikwissenschaftler, sondern als Freund zu sprechen, habe ich doch das Privileg, der einzige Überlebende des Abends an der Bar »di Ballesecche« zu sein.

Es war Anfang 1959, und John Cage, den Roberto Leydi als Pilzexperten in die TV-Quizsendung *Lascia o Raddoppia* (»Aufhören oder Verdoppeln«) eingeführt hatte, um seinen Italienaufenthalt finanzieren zu können, hatte seine *Performance* mit fauchenden Kaffeemaschinen und wirbelnden Küchenmixern auf der Bühne des Teatro alla Fiera aufgeführt, wobei Quizmaster Mike Bongiorno ihn *flabbergasted* fragte, ob das jetzt Futurismus sei – und damals lachten wir darüber, aber die Frage war unbewusst philologisch, denn ein gewisser Einfluss von Russolos *Intonarumori* ließ sich nicht leugnen.

Cage hatte erst kurz davor seine aleatorische Komposition *Fontana Mix* beendet, die zwar für Cathy Berberian geschrieben, aber im Titel seiner Zimmerwirtin Signora Fontana gewidmet war, einer reifen Dame nicht ohne Liebreiz, die, fasziniert von ihrem Mieter (John Cage hätte gut in einem Film von John Ford als Wyatt Earp auftreten können), ihm auf gewisse Weise – die Legende variiert über den Modus Operandi – ihre ergebene Bewunderung zu verstehen gegeben hatte. Wenig geneigt, Beziehungen mit Partnern des anderen Geschlechts einzugehen, dabei immer Gentleman, hatte Cage das Angebot zwar abgelehnt, aber der Signora Fontana seine Komposition gewidmet.

Als er am Abend jenes 26. Februars 1959 schließlich zweieinhalb Millionen Lire gewonnen hatte (nicht fünf Millionen, wie auf allen einschlägigen Internetseiten behauptet wird, denn er hatte beschlossen, den Gewinn nicht zu verdoppeln), begaben wir uns, um mit einem Glas Champagner anzustoßen, in eine Bar an der Ecke Via Massena, in die einzige noch offene in der Nachbarschaft des RAI-Gebäudes, die Berio und Maderna aufgrund irgendwelcher Antipathien gegenüber dem Inhaber die »Bar di Ballesecche«

(»Bar der trockenen Eier«) nannten. Dort, im Billardsaal, der öde war, wie nur ein Billardsaal am Corso Sempione nach Mitternacht sein kann (und ohne Paul Newman als Prahlhans), feierten wir John Cage – Berio, Maderna, Cathy, Marino Zuccheri, Roberto Leydi und Peggy Guggenheim (sic) mit einem Paar goldener Schühchen (sic).

Sie alle sind gestorben, ich bin der einzige Überlebende jenes denkwürdigen Events. Bitte betrachten Sie mich mit Respekt und verzeihen Sie mir, wenn ich hier persönliche Erinnerungen und Narreteien auskrame.

Mit Berio und den Musikern seiner Generation haben wir jedoch eine neue Lage: Der Musiker ist sich seines Tuns auch theoretisch bewusst geworden.

Umberto Eco

Gern würde ich von dem Berio sprechen, der immer Lust auf Abenteuer hatte, am liebsten zusammen mit Bruno Maderna, aber ich fürchte, dann würde ich gegen die guten Sitten verstoßen – auch wenn Talia keinen Grund zur Klage hätte, denn es handelt sich um Dinge, die geschahen, bevor Luciano sie kennenlernte, und ich glaube, sogar bevor sie geboren wurde. Gern würde ich Episoden aus jenen Zeiten erzählen, die uns heute heroisch vorkommen, als Schönberg 1956 in der Scala ausgepiffen wurde, und als 1963, nun in der Piccola Scala, einige Herren im Smoking empört über Berios und Sanguinetis *Passaggio* aufsprangen und lauthals »Centro sinistra!« riefen.

Stattdessen werde ich vor allem von dem Berio der Jahre des Studio di Fonologia Musicale der RAI sprechen, weil ich vor kurzem Gelegenheit hatte, im Musikinstrumentenmuseum des Mailänder Castello Sforzesco an der Rekonstruktion dieses Studios mitzuwirken¹, um es mehr oder weniger originalgetreu nachzubauen, unter Verwendung des ganzen technischen Materials, das in Magazinen erst in Turin, dann in Mailand aufbewahrt worden war. Und ich habe mich wie zu Hause gefühlt in diesem Ambiente, in dem ich so viele Stunden damit verbracht hatte, dem Summen der berühmten

neun Oszillatoren zuzuhören, die von Marino Zuccheri so oft gepriesen wurden, als das Studio in Köln nur einen solchen besaß. Alle Protagonisten der Neuen Musik sind dort vorbeigekommen, und es ist nur gerecht, daran zu erinnern, dass – da viele so etwas wie ein Stipendium für eine Studienzeit in Mailand hatten, aber an deren Ende eine fertige Komposition vorlegen mussten und die Zeit nie lang genug war, um sich mit allen Geheimnissen der neun Oszillatoren vertraut zu machen – der große Marino Zuccheri immer wieder durch behutsame Eingriffe da und dort akzeptable Kompositionen herstellte, so dass viele »Inkunabeln« der elektronischen Musik letztlich ihm zu verdanken sind und nicht den Autoren, die sie signiert haben.²

Gerade im Zusammenhang mit jenen Jahren des Entdeckens und Experimentierens möchte ich auf einem Kongress, bei dem es um Berio als Musiker gehen soll, über Berio als Denker und Mann von hoher Bildung sprechen.

Zu allen Zeiten war die Musik eng mit den anderen Künsten verbunden, mit der Literatur, der Malerei, der Philosophie und den Wissenschaften. Manchmal war die Beziehung offenkundig wie zwischen der griechischen Musik und den Pythagoräern, manchmal waren die Berührungspunkte weniger sichtbar, auch weil der Musiker oft in seine musikalische Welt vertieft lebte und zwar gewiss die Kultur seiner Zeit reflektierte, aber nicht *über sie* reflektierte – so fiel es mir zum Beispiel schwer, eine explizite Beziehung zwischen *L'aurora di bianco vestita* (1904) und der *Ästhetik* von Croce (1902) herzustellen – obwohl die impliziten Beziehungen heute evident sind, sei es auch nur, weil Leoncavallos *Mattinata* ein gutes Beispiel für das ist, was Croce unter lyrischer Intuition verstand.

Mit Berio und den Musikern seiner Generation haben wir jedoch eine neue Lage: Der Musiker ist sich seines Tuns auch theoretisch bewusst geworden, nicht nur, weil er eine eigene musikalische Poetik entwickelt hat (was übrigens schon Strawinsky in exzellenter Weise getan hatte), sondern auch, weil er in engem Kontakt mit den Vertretern der anderen Künste lebt, mit Philosophen, Linguisten, Anthropologen, in einem Erfahrungsaustausch, der nicht nur Ausdruck guter Nachbarschaft und wechselseitigen Interesses ist, sondern aktive Synthese.

Und von Synthese sprach Berio bereits im Zusammenhang mit der Begegnung zwischen Musik und Literatur, die zu gestalten er in *Omaggio a Joyce* versucht hatte:

»Poesie ist auch eine über die Zeit verteilte verbale Botschaft: Die

Tonbandaufnahme und die Mittel der elektronischen Musik allgemein geben uns eine reale und konkrete Vorstellung davon, sehr viel mehr, als es eine öffentliche, im Theater gebotene Lesung von Versen tun kann. Durch diese Mittel habe ich versucht, experimentell eine neue Möglichkeit der Begegnung zwischen Lesung eines poetischen Textes und Musik zu realisieren, ohne dass die Vereinigung sich deshalb notwendig zugunsten eines der beiden Ausdruckssysteme auflösen muss; eher, indem ich versuche, das Wort zu befähigen, den musikalischen Vorgang vollständig zu assimilieren und zu konditionieren.

Vielleicht wird man durch diese Möglichkeit eines Tages zur Realisierung eines ›totalen‹ Schauspiels gelangen, in dem sich eine profunde Kontinuität und perfekte Integration zwischen allen beteiligten Komponenten (nicht nur den rein musikalischen) entwickeln können und in dem es daher auch möglich ist, eine neuartige Beziehung zwischen Wort und Ton, Poesie und Musik zu verwirklichen. In diesem Fall wäre das wahre Ziel jedenfalls nicht, zwei verschiedene Ausdruckssysteme einander gegenüberzustellen oder auch zu vermischen, sondern vielmehr eine Kontinuitätsbeziehung zwischen ihnen herzustellen, den Übergang vom einen zum anderen möglich zu machen, ohne ihn *spürbar werden zu lassen*, ohne die Unterschiede zwischen einer Perzeptionshaltung logisch-semantischer Art (wie man sie angesichts einer gesprochenen Botschaft einnimmt) und einer Perzeptionshaltung musikalischer Art erkennbar zu machen [□].«³

Berio war immer auf der Suche nach Schriftstellern, die ihm nicht ein fertiges Libretto, eine Geschichte, ja nicht einmal rezitierbare Sätze liefern würden.

Umberto Eco

In diesem Sinne war Berio zweifellos einer der gebildetsten Musiker seiner Generation, der Musik auch dort zu suchen wusste, wo man sie nicht erwartet hätte.

Man denke nur, wie er, als er das Studio di Fonologia in Mailand aufzubauen begann, sich sofort fragte, was genau eigentlich Phonologie bedeute, denn den Namen hatte ja nicht er selbst, sondern der Ingenieur Gino Castelnuovo erfunden. Er kaufte sich also sowohl Saussures *Cours de linguistique générale* als auch Troubetzkoy's *Principes de phonologie*, um jedoch rasch festzustellen, dass die Phonologie der Strukturalisten nicht die Phonologie der Musiker war. Und so kam es, dass die Exemplare dieser beiden Werke, die sich heute in meinem Besitz befinden, eben jene sind, die ich mir damals aus dem Studio di Fonologia ausgeliehen und natürlich nie zurückgegeben hatte, da ich sie als verdiente Beute ansah und man ja, wie schon Roger Bacon nahegelegt hat, gute Ideen den Ungläubigen entziehen muss, *tamquam ab iniustis possessoribus*.

Doch war Berio wirklich ein »unrechtmäßiger Besitzer« dieser beiden Bände? Bedenken wir einige Fakten. Einerseits hatte er sehr schnell bemerkt, dass sein musikalisches Schaffen sicherlich etwas mit der Phonologie der Phonologen zu tun hatte, auch wenn er hier fachterminologisch gesprochen eher am *Etischen* als am *Emischen* arbeitete, und aufgefallen war ihm das gerade, als er mit Elektroakustik an der menschlichen Stimme zu arbeiten begann.

Andererseits findet man, wenn man einige Interviews mit Berio nachliest, da und dort unerwartete Bezugnahmen (die ich jedoch für elementar halte), zum Beispiel auf die Philosophie von Merleau-Ponty und damit auf eine Phänomenologie nicht nur der Wahrnehmung, sondern der Körperlichkeit. Fast alle Musiker hatten, wenn und insoweit sie sich mit Vokalmusik beschäftigten, eine Beziehung zum Wort und zur Sprache, aber gewiss war die Beziehung zwischen Verdi und Francesco Maria Piave und vielleicht auch die zwischen Mozart und Da Ponte anders als die zwischen Berio und Sanguineti. Berio war immer auf der Suche nach Schriftstellern, die ihm *nicht* ein fertiges Libretto, eine Geschichte, ja nicht einmal rezitierbare Sätze liefern würden – ich habe nie einen Musiker erlebt, der so arrogant und imperialistisch mit seinen Librettisten umging, der sich nicht scheute, ihre Texte zu entstellen, zu zerstückeln und nur die ihm passenden Trümmer zu benutzen (das weiß ich aus eigener Erfahrung, das wissen Sanguineti und Calvino). Berio hat niemals die Worte anderer in Musik gesetzt. Er hat in den Worten anderer nach den musikalischen Elementen gesucht, die potentiell (oder manchmal auch aktuell) in ihnen enthalten waren, und dies auch im Lichte einer, so möchte ich sagen, wissenschaftlichen Kenntnis vom sprachlichen Phänomen und einer philosophischen Aufmerksamkeit für das Mysterium des Wortes und der Stimme.

Man denke an *Thema (Omaggio a Joyce)*, und man wird verstehen, wie Berio

tatsächlich jene Formanten erkennbar machte, die für die strukturalistische Phonologie die distinktiven Merkmale der Phoneme sind oder besser sein sollten. Ich sage »sein sollten«, weil die *Fundamentals of Language* von Jakobson und Halle erst ein Jahr nach der Eröffnung des Studio di Fonologia erschienen.⁴ Ich weiß nicht, ob Berio sie gelesen hatte, aber Tatsache ist, dass er in den sechziger Jahren in Amerika zu Roman Jakobson fuhr, um ihn kennenzulernen, und ich muss hier auch sagen, dass Berio es war, der Jakobson mein Buch *Opera aperta*⁵ überbrachte, womit meine persönlichen Beziehungen zu Jakobson begannen.

Dass die Musiker aufmerksam die Arbeit der Linguisten verfolgten, zeigen auch andere Episoden. Ich erinnere mich, dass ich Roland Barthes 1959 in Paris im Haus von Madame Thesenaz kennenlernte, einer Sponsorin der von Pierre Boulez organisierten Konzertreihe »Domaine Musical« (also lange bevor sich Barthes mit Semiologie zu beschäftigen begann, weshalb nicht klar ist, ob die späteren Semiologen ihre Inspiration aus der Arbeit der Musiker bezogen oder ob es umgekehrt war). Tatsache ist, dass Berio in Nummer 3 seiner »Incontri Musicali« (August 1959), in der sowohl die Artikel *Alea* von Boulez als auch *Lecture on Nothing* von Cage erschienen, außer meinem ersten Aufsatz über das offene Kunstwerk auch einen (von mir übersetzten) Aufsatz *Contraddizioni del linguaggio seriale* (»Widersprüche der seriellen Sprache«) des strukturalistischen Linguisten Nicolas Ruwet veröffentlichte. Ruwet war sehr streng mit der seriellen Musik (es lohnt sich zu betonen, dass Berio in seiner Zeitschrift auch die Angriffe der Gegner publizierte, sofern er in ihnen eine Intelligenz erkannte, mit der man sich auseinandersetzen musste, siehe in Nummer 4 den Beitrag von Fedele d'Amico)⁶, aber er brachte einerseits die Prinzipien der Linguistik ins Spiel (System, doppelte Artikulation, Opposition, fakultative Varianten □) und andererseits Werke wie Lévi-Strauss' *Les Structures élémentaires de la parenté*, das zwar schon zehn Jahre vorher erschienen war, aber noch nicht zur Pflichtlektüre der Nicht-Ethnologen, geschweige denn der Musiker, gehörte.

Es geht nicht darum, zu entscheiden, ob Ruwet Recht hatte, der den Auftakt zu einer Diskussion über Serien und Strukturen gab, die später auch gerade von Lévi-Strauss wiederaufgegriffen wurde, oder Henri Pousseur, der noch in derselben Nummer 3 auf Ruwet antwortete.⁷ Was uns interessiert, ist – und hier sind die Daten wichtig –, dass eine Reihe von Debatten, die später – ich sage *später* – zentrale Bedeutung für die Humanwissenschaften bekommen sollten, zumindest in Italien von einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift angestoßen worden ist. Dies meinte ich, als ich sagte, dass Berio ein Mann von hoher Bildung war, nicht nur ein Musiker, der über seine Arbeit nachdachte, wie viele andere es taten, sondern Anreger einer viel breiteren

Debatte, die Freunde und Gegner involvierte.

Gebildet war Berio auch insofern, als es charakteristisch für wahrhaft Gebildete ist, sich nicht bloß für die so genannte Hochkultur zu interessieren, sondern auch für die »niedere«. Henri Pousseur sagte zu mir in den sechziger Jahren über die Beatles: »Sie arbeiten für uns.«

Worauf ich erwiderte: »Aber ihr arbeitet auch für sie.« Berio war vielleicht der Erste unter den Neutönern, der sich mit Rockmusik beschäftigte – wie um zu sagen, auch wenn er es nicht so gesagt hat: Wenn es dauerhafte Beziehungen innerhalb der Kultur einer Epoche gibt, wird man sie nicht nur finden, indem man – was weiß ich – Pollock mit Stockhausen kurzschließt, sondern auch, indem man den Heavy Metal Rock mit den Comics aus Métal Hurlant verbindet.

In diesem Interesse für Unterhaltungskultur sehe ich auch noch einen anderen Aspekt der Musik von Berio, der zumindest für seine zweite Phase kennzeichnend ist, nach jener der elektronischen Experimente: die Wiederentdeckung des Vergnüglichen oder der liebevollen Ironie – ich denke dabei an einige seiner Überarbeitungen früherer Komponisten und einige seiner aktualisierenden Synopien. Und vergessen wir schließlich nicht sein gleichbleibendes Interesse an der Volksmusik, sowohl als Komponist als auch als Kritiker.

Berio war vielleicht der Erste unter den Neutönern, der sich mit Rockmusik beschäftigte.

Umberto Eco

Doch zurück zu den Jahren des Studio di Fonologia und dem, was 1958 mit *Omaggio a Joyce* geschah.

Bevor ich genauer darauf eingehe, muss ich daran erinnern, dass mit dem Titel *Omaggio a Joyce* oft zwei verschiedene Objekte bezeichnet werden. Das eine ist die Rundfunksendung *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità*

onomatopeica del linguaggio poetico, ein Radiofeature, das im Auftrag der RAI entstanden, aber nie in Italien, sondern nur in Belgien ausgestrahlt wurde (veröffentlicht erst im Jahre 2000⁸), in dem es, zusammengestellt von Berio und mir unter Mitwirkung von Roberto Leydi und Roberto Sanesi, um Probleme der Onomatopöie in der Volksdichtung und in der angelsächsischen Tradition geht. Das zweite ist die Komposition *Thema (Omaggio a Joyce)*, von der sofort eine Schallplattenaufnahme gemacht wurde und die, wie man weiß und wie wir gleich noch genauer sehen werden, die abschließende elektroakustische Ausarbeitung der in dem Radiofeature gemachten Experimente darstellt. Darum werde ich von nun an mit *Omaggio a Joyce* das Radiofeature und mit *Thema* die eigentliche Komposition bezeichnen.

Das Experiment entstand ohne besondere Ambitionen. Ich saß damals gerade an einer Arbeit über Joyce, war frappiert von den explizit musikalischen Qualitäten des 11. Kapitels im *Ulysses*, besonders am Anfang, und hatte sie Luciano und Cathy gezeigt, nicht ohne auch auf die lautlichen Unterschiede zwischen dem englischen Original und der französischen Übersetzung hingewiesen zu haben (die italienische war noch bei Mondadori in Arbeit).⁹

Luciano war damals schon fasziniert von den Beziehungen zwischen menschlicher Stimme und Musik sowie zwischen Musik und Literatur, und Cathy – deren Fähigkeiten auf dem Gebiet des traditionellen Gesangs er sicherlich kannte, aber deren unglaubliche stimmliche Kapazitäten er gerade erst entdeckte, als sie eben Joyce zu lesen begann – war im Begriff, sich zum, wie man damals gern sagte, »zehnten Oszillator« des Studio di Fonologia zu entwickeln.

Tatsächlich begannen wir fast spielerisch zu lesen, Cathy auf Englisch, ich auf Französisch, und fast spielerisch kam es Berio in den Sinn, Joycens Hinweis zu nutzen, er habe in diesem Kapitel eine *fuga per canonem* realisieren wollen. Alles war bereits da: Musik, Onomatopöien, syntaktische Struktur der Komposition □

Wie Berio später sagte, als er über die laufende Arbeit sprach: Der Anfang des Kapitels stellt eine Art *Ouverture* dar, eine Exposition der Themen, eine Abfolge von *Leitmotiven* ohne erkennbaren Zusammenhang und ohne diskursive Bedeutung, mit Sätzen, die man auch und nur in ihrer unmittelbaren Musikalität voll erfassen und genießen kann, eine Art *Klangfarbenmelodie*¹⁰, in welcher der Autor auch Bezugnahmen auf die typischsten Kunstgriffe der Musikaufführung herstellen wollte: auf Triller, Vorschläge, Martellati, Portamenti, Glissandi.¹¹ Ideal für Berio, der, wie später

in allen seinen Beziehungen mit Librettisten, immer genervt war, wenn die Präsenz von Wortbedeutungen oder Geschichten ihn am ungehinderten Zugriff auf die Töne im Reinzustand hinderte. Gleichwohl hätte jede musikalische Überlegung, die allein auf der Präsenz dieser Kunstgriffe (Triller, Vorschläge etc.) beruhte, das Experiment auf die Onomatopöie beschränkt. Berio wollte jedoch von Anfang an, ausgehend von dem Hinweis auf die *fuga per canonem*, die bei Joyce angelegten polyphonen Kapazitäten entwickeln.

So begannen wir also, den Text zu lesen (der auf Tonband mitgeschnitten wurde), zuerst im englischen Original (Cathy), dann in zwei französischen Fassungen (ich und Marise Flach) und in drei italienischen (Ruggero de Daninos, Nicoletta Rizzi und Furio Colombo).

Aber hören wir, wie Berio selbst über diese Erfahrung spricht, auch weil es kein Zufall war, dass er, kaum dass sie beendet war, das Bedürfnis hatte, einen Bericht darüber mitsamt Kommentar in Nummer 3 der »Incontri Musicali« zu publizieren:¹²

»[] gerade beim Entwickeln und Konzentrieren der polyphonen Intentionen von Joyce [sollte es möglich sein], Schritt für Schritt eine noch musikalischere und noch umfassendere Durchdringung des Textes als bei dessen erster Lektüre zu erreichen. Hatte man das Thema – als lautliches System – einmal akzeptiert, ging es also darum, es schrittweise von seinem mündlichen, linearen Ausdruck, von seiner bedeutungsmäßigen Konditionierung zu entfernen [], indem man seine phonetischen Aspekte in Betracht zog und es im Hinblick auf seine Möglichkeiten zu elektroakustischer Transformation bewertete.

Der erste Schritt, den es zu tun galt, war also, einige charakteristische Elemente des Textes *spontan* zu verdeutlichen, um die auf dem Papier versuchte Polyphonie zu verwirklichen [].

[] um die latente Polyphonie des Textes freizusetzen, sind die drei Sprachen nach einem sehr einfachen und geordneten System miteinander kombiniert worden: ein erster Ordnungsversuch also, mehr musikalischer Art. Es handelt sich um eine Reihe von Vertauschungen zwischen einer Sprache und der anderen, die sich auf zwei fixen Punkten vollziehen, welche – auf Basis der durch die vorausgegangenen Überlagerungen erzielten Ergebnisse – nach Kriterien der Ähnlichkeit und des Gegensatzes festgelegt worden sind []

Durch die organisierte Begegnung dreier verschiedener Sprachen fühlten wir uns unmittelbar gedrängt, vor allem die rein lautlichen Verbindungen des

Sprachengemischs zu erfassen, nicht so sehr den verschiedenen sprachlichen Codes zu folgen, zumal man ja, wenn man es mit verschiedenen gleichzeitig gesprochenen Botschaften zu tun hat, ohnehin nur eine davon zur Kenntnis nehmen kann, während die anderen, automatisch in den Rang von musikalischen Komplementen versetzt, zu Teilen eines echten polyphonen Gewebes werden. Dabei ist es interessant, festzustellen, dass an einem bestimmten Moment, wenn der Mechanismus der Vertauschungen in Gang gekommen ist und sich stabilisiert hat, diese Art des Zuhörens voll und ganz übernommen wird: Die Übergänge von einer Sprache zur anderen werden nicht mehr als solche wahrgenommen, sondern vollständig ignoriert und nur noch als musikalische Funktion empfunden.«

Hier konnte Berio nun die Joyce-Lektüre verlassen, um einen entscheidenden Schritt zu einer mehr musikalischen Entwicklung des Textes zu machen. Zu einer Entwicklung, die ihm schon implizit im Joyce'schen Original enthalten schien, »vor allem im englischen Original, das frei von jeder Bezugnahme auf eine quantitative, an der Silbenzahl orientierte Metrik ist, wie sie die lateinische Prosodie kennzeichnet (und folglich, in verschiedenem Maße, die italienische und die französische), und sich stattdessen auf die typischen Klangfarben- und Akzentuierungsmöglichkeiten des Englischen gründet«.¹³

Es war der Moment, auf elektroakustische Mittel zurückzugreifen, um die Transformation der von einer einzigen Stimme vorgebrachten Klangfarben zu vervielfachen und zu steigern, die Wörter zu zerlegen und das daraus resultierende stimmliche Material nach anderen Kriterien neu zu ordnen.

Ich will hier nicht die ganze weitere Arbeit beschreiben, mir bleibt nur, auf Berios Text zu verweisen, um im Einzelnen zu verfolgen, was mit diesem englischen Text gemacht worden ist, um schließlich mit den Formanten einiger privilegierter Töne zu arbeiten oder (wie es im Kommentar der Radiosendung heißt) mit dem geheimen Leben der Vokale und Konsonanten, bis sich der Originaltext im originalen Zischen der s-Laute (»Pearls: when she. Liszts rhapsodies. Hissssss«) auflöst. Und damit sind wir von *Omaggio a Joyce* zu *Thema* übergegangen.

Viele hören die Komposition *Thema*, ohne die ihr zugrunde liegende Radiosendung zu kennen. Vielleicht muss man diese alte Geschichte auch nicht kennen, um den Musiker Berio zu beurteilen. Aber ich bin dem guten Luigi Ronconi dankbar, dass er die originale Aufzeichnung in einem Archiv der RAI oder des belgischen Radios aufgestöbert hat, denn die kontinuierliche Linie, die von der Lektüre des *Ulysses* bis zu *Thema* reicht, sagt uns viel über die kulturellen Grundlagen, die interdisziplinäre Neugier und die akustische

Unersättlichkeit, die Berios Musikschaffen nährte.

Omaggio a Joyce, Berios Kommentar dazu und mein Aufsatz über das offene Kunstwerk erschienen 1959, ein Jahr nach jenem Artikel von Pousseur über »Die neue musikalische Sensibilität«, der uns alle ein bisschen inspiriert hatte (Berio hat nie verhehlt, wie viel er der theoretischen Arbeit von Pousseur verdankte). Darin erklärt Pousseur:

»Die neue Musik [□] ist bestrebt, Akte bewusster Freiheit zu fördern. Und da die Phänomene nicht mehr in konsequentem Determinismus miteinander verkettet sind, obliegt es dem Hörer, sich bewusst in ein Netz unerschöpflicher Relationen zu stellen, sozusagen selbst den Grad seiner Annäherung, seine Orientierungspunkte, seine Bezugsskala zu bestimmen (dabei wohl wissend, dass seine Wahl bestimmt ist durch den Gegenstand, den er anschaut); er ist es jetzt, der bestrebt sein muss, gleichzeitig die größte Zahl möglicher Abstufungen und Dimensionen zu verwenden, seine Aufnahmeinstrumente zu dynamisieren, sie zu vervielfachen, sie bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten auszuweiten.«¹⁴

»□*Der ideale Zuhörer ist derjenige, der alle Implikationen erfassen kann, der ideale Komponist ist derjenige, der sie kontrollieren kann.*«□

Luciano Berio

Man beachte, dass Pousseur noch nicht von einer Unterscheidung (die erst ich in der folgenden Nummer einführen sollte) zwischen offenen Kunstwerken im Allgemeinen und Kunstwerken in Bewegung sprach. Er sprach von einer allgemeinen Tendenz der zeitgenössischen Kunst, mehrdeutige Formen zu präsentieren, die den Konsumenten zu verschiedenen Lesarten ermunterten. Der zitierte Abschnitt enthält darüber hinaus eine grundlegende Präzisierung: Die Freiheit des Kunstkonsumenten wird begrenzt von dem Gegenstand, den er anschaut. Ich betone das aus folgendem Grund: Wenn es zu Beginn der fünfziger Jahre noch provozierend und vielleicht heilsam war, auf der Freiheit

des Kunstkonsumenten zu insistieren, so ist diese Freiheit in den Jahrzehnten danach durch den so genannten Dekonstruktivismus so weit ausgedehnt worden, dass die einstigen Verteidiger der Interpretationsfreiheit sich genötigt sahen, daran zu erinnern, dass die Interpretation schließlich immer noch mit jener vorgängigen Realität zu rechnen habe, die der Text sei, ob der musikalische, der literarische oder der bildliche. Aus diesem Grund habe ich rund zwanzig Jahre später den Unterschied zwischen *Interpretation* eines Textes und *Gebrauch* eines Textes eingeführt: Erstere muss die Angaben des Textes respektieren, letzterer kann jede Benutzung des Textes sein, die sich denken lässt, vom Gebrauch eines Buches, um damit ein Feuer zu entzünden, bis zum Betrachten der Venus von Milo, um sich erotisch an ihr zu erregen. Auch Berio selbst hat sich in mehreren Schriften und Interviews immer vorsichtiger über die Freiheit des Interpreten geäußert (wobei er mit Interpreten nicht nur die Ausübenden, sondern auch die Zuhörer meinte) – und ich habe ein Zitat von ihm aus dem Jahre 1995 gefunden, das ein Kommentator ohne genauere Quellenangabe angeführt hat, in dem er sagt: »Der ideale Zuhörer ist derjenige, der alle Implikationen erfassen kann, der ideale Komponist ist derjenige, der sie kontrollieren kann.«¹⁵

Was geschah nun mit *Omaggio a Joyce*? Am Anfang war ein verbaler Text, eben der von Joyce. Ihn zu zerlegen, um musikalische Sequenzen daraus zu gewinnen, grenzte gefährlich an seinen Gebrauch, aber gerade die Unbestimmtheit jener Aufzählung von Onomatopöien, die das 11. Kapitel eröffnet und dem Leser sozusagen erlaubt, cursorisch zu lesen und mal die eine, mal die andere Onomatopöie zu betonen, ohne gezwungen zu sein, einer Ordnung der Signifikate zu folgen, rechtfertigte diesen Gebrauch des Textes, der ja schon in ihm selbst definiert war als ein Packen syntaktischer Blöcke, die man sich freihändig neu ordnen kann.

Dann folgte *Thema* von Luciano Berio, ein fertiges und nicht weiter zerlegbares Stück, das auch gleich aufgezeichnet und als unveränderbare Schallplatte vorgelegt wurde. Aber zugleich platzierte sich *Thema* durch das lautliche Ambiente, das es erzeugte, durch die Suggestionen, die es hervorrief, als Quelle vielfältiger Lesarten oder, wie ich es in meinem Aufsatz über das offene Kunstwerk schrieb:

»Jeder Konsument bringt eine konkrete existentielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, dass das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt.«¹⁶

Man kann freilich sagen, dass dies bei allen Kunstwerken der Fall ist, auch schon bei der *Ilias*. Doch gerade dies war der Punkt, der uns interessierte: die Tatsache, dass die neuen künstlerischen Formen programmatisch *explizit* machten, was in der Kunst aller Zeiten *implizit* möglich war, weshalb ich in meinem Aufsatz daranging, die Bedingungen der interpretativen Öffnung in früheren Jahrhunderten zu untersuchen.

Nur dass ich dann, um diese neue Sensibilität zu betonen, am Anfang meines Aufsatzes jene Werke anführte, die ich als *Werke in Bewegung* definierte, in denen der Autor dem ausführenden Interpreten tatsächlich vorschlägt, die Blöcke bei jeder Aufführung nach anderen syntaktischen Entscheidungen zu ordnen. Und während ich die neuesten musikalischen Experimente mit anderen künstlerischen Erfahrungen verknüpfte, von Calders *Mobiles* bis zum Buch mit mobilen Seiten in der Utopie Mallarmés, wählte ich als Beispiel das *Klavierstück XI* von Stockhausen, die *Sequenza I* für Flöte solo von Berio und die *Scambi* von Pousseur (drei Jahre später, im fertigen Buch und immer unter Lucianos Kontrolle, ergänzte ich die Liste dann um die 3. Klaviersonate von Boulez).

Tatsächlich schlug Stockhausen dem Ausführenden auf einem einzigen großen Blatt eine Reihe von Gruppen vor, unter denen er wählen sollte, mit welcher er anfang, und Pousseur präsentierte seine *Scambi* als ein »Möglichkeitsfeld«, eine Einladung zur Wahl, insofern sie aus sechzehn Abschnitten bestehen, von denen jede mit zwei anderen verbunden werden kann, so dass sich, da man mit jedem beliebigen Abschnitt beginnen kann, am Ende eine große Anzahl musikalischer Entwicklungen ergibt. Dagegen gilt für Berios *Sequenza I*, wie ich in meinem Aufsatz schrieb (und mein Text war von Luciano Wort für Wort streng kontrolliert worden):

»In der *Sequenza per flauto solo* hat der Interpret ein Notenblatt vor sich liegen, auf dem Tonfolge und Lautstärke festgelegt sind, während die Dauer jeder Note von dem Wert abhängt, den der Interpret ihr innerhalb konstanter, konstanten Metronomzahlen entsprechender Zeiträume geben will.«¹⁷

*Berio war interessiert an einer Poetik des offenen
Kunstwerks.*

Es war offenkundig, dass *Sequenza I* auf andere Art als die beiden anderen Werke »in Bewegung« war und dem Ausführenden nur eine ziemlich begrenzte Freiheit ließ, die nicht in die syntaktische Struktur des Werkes eingriff. Doch damals ging es mir darum, »extreme« Beispiele anzuführen, um genau diese Aspekte von Öffnung zu illustrieren.

Neuerdings ist jedoch über die angeblich dem Interpreten von *Sequenza I* gewährte Freiheit eine philologisch gut begründete Debatte ausgebrochen. Ich nenne nur aus dem kürzlich erschienenen Sammelband *Berio's Sequenzas* den Aufsatz von Cynthia Folio und Alexander R. Brinkmann (*Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's »Sequenza I« for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*), den von Edward Venn (*Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the »Sequenzas«*) und den von Irna Priore (*Vestiges of Twelve-Tones Practice as Compositional Process in Berio's »Sequenza I« for Solo Flute*).¹⁸

Im ersten Aufsatz wird angemerkt, ich hätte das Werk von Berio missverstanden, es stelle de facto kein Beispiel für Werke in Bewegung dar. Im Aufsatz von Venn wird jedoch behauptet, durch das Publizieren meines Artikels in seiner Zeitschrift sei Berio mitschuldig an diesem Missverständnis gewesen (und Venn weiß nicht, dass Berio auch die von mir benutzten Ausdrücke und Formulierungen kontrolliert hatte). Es scheint also, dass Berio seine Meinung später geändert hat, wie auch daran zu sehen ist, was er 1981 zu Rossana Dalmonte in *Intervista sulla musica* sagte:

»Das Stück ist sehr schwierig, darum habe ich eine sehr bestimmte Notation gewählt, die jedoch einige Flexibilitätsmargen lässt, so dass der Ausführende die – eher psychologische als musikalische – Freiheit haben könnte, das Stück da und dort seinem technischen Stand anzupassen. Leider hat jedoch genau diese Notation dazu geführt, dass viele Ausführende – deren größte Tugend gewiss nicht die professionelle Integrität war – sich, gelinde gesagt, übertriebene Adaptationen erlaubten. Ich habe tatsächlich vor, *Sequenza I* in rhythmischer Notation neu zu schreiben; sie wird weniger »offen« und vielleicht autoritärer sein, aber sicherlich überzeugender. Und ich hoffe, Umberto Eco wird mir verzeihen □«¹⁹

Tatsächlich hat Berio dann 1992 eine zweite Version des Stückes geschrieben

(erschienen 1998), in der die Freiheit des Ausführenden deutlich verringert ist. Ich werde mir nicht erlauben, mich in die höchst subtilen musikalischen Analysen einzumischen, die zeigen, wie Berio die Notation seines Stückes von 1958 bis 1992 geändert hat, ich will nur versuchen, das Geheimnis der beiden Versionen von *Sequenza I* zu erklären, indem ich daran erinnere, dass sowohl Berio als auch ich die Tatsache der so genannten »Bewegung« lediglich als Grenzfall einer Poetik des offenen Kunstwerks anführten – was man auch daran sieht, dass in meinem Aufsatz die Beispiele für Werke in Bewegung nur zwei von 22 Seiten und in dem späteren Band *Opera aperta* nur drei von 370 Seiten füllten.

Aber sicherlich hatten diese Beispiele und die Berufung auf das sich bewegende Werk die damaligen Leser so beeindruckt, dass sie schließlich meinten, die Werke in Bewegung seien die einzigen offenen Werke, an die wir dachten, und alle anderen seien »geschlossen«. Hätte ich das vorausgeahnt, dann hätte ich die beiden Anfangsseiten meines Aufsatzes nicht geschrieben, sie waren nur eine Art Trommelwirbel, um den Leser aufhorchen zu lassen oder, *si licet parva componere magnis*, so etwas wie die vier anfänglichen Schläge der Fünften Symphonie von Beethoven.

Auch Fedele d'Amico teilte den Irrtum, obwohl er grundlegende Beobachtungen gemacht hatte. Zum einen gab er zu bedenken, wenn der Flötist Gazzelloni eine bestimmte Wahl und keine andere getroffen habe, womöglich mit Berios Zustimmung, dann sei das nur eine Privatsache ohne musikalischen Belang, denn was das Publikum schließlich zu hören bekommen habe, sei das Ergebnis dieser Wahl gewesen und folglich ein ebenso »autoritäres« und nicht veränderbares Objekt wie ein klassisches Musikstück. Zum anderen erklärte er mit Entschiedenheit:

»Das offene Kunstwerk ist nichts Neues in der Geschichte der Avantgarde, und es ist auch kein postwebern'sches Phänomen: Jedes Werk, das grundlegende sprachliche Ambiguitäten aufweist, ist offen [□] wie bereits die Werke Schönbergs zumindest in der Phase von 1908–1912. Neu ist, dass es jetzt, unter verschiedenen Namen, auf den Begriff gebracht worden ist. Und das ist ein wichtiger Umstand, denn er bezeichnet eine vielleicht entscheidende Etappe im Selbstbewusstsein der Avantgarde.«²⁰

Genau das war es, was ich sagen wollte.

In meiner Antwort auf d'Amicos Artikel erwiderte ich, dass die Gleichsetzung der Freiheitsakte des Ausführenden mit den Freiheitsakten des Zuhörers auf die Interpretationstheorie Luigi Pareyson zurückging, für den auch der

einfache Akt einer Textlektüre (oder die Art, wie man sich hinstellt, um ein Bild von vorn oder schräg von der Seite zu betrachten) eine Ausführung ist, und dass es aus philosophischer Sicht keinen Unterschied gibt zwischen der Freiheit, die sich ein Flötist beim Lesen einer Partitur nehmen kann und derjenigen, die sich ein Zuhörer beim Zuhören nehmen kann, da beide Interpretationsakte²¹ sind. Deswegen interessierte es mich, diese Dialektik zwischen Rechten des Textes und Rechten des Interpreten herauszustellen (sei dieser nun Ausführender oder Zuhörer/Leser), unabhängig von einer Reihe gewiss nicht irrelevanter Differenzen.

Gleichwohl kann man sicher nicht ignorieren, dass angesichts einer mobilen Skulptur von Calder der Betrachter ständig andere Dispositionen erzeugen kann, also das vom Werk gebotene Möglichkeitsfeld voll nutzt, während bei musikalischen Werken, bei denen die erste Wahl vom Ausführenden getroffen wird, der Zuhörer immer nur das Ergebnis einer einzigen Wahl zu hören bekommt, also nicht die volle Breite des Möglichkeitsfeldes nutzen kann. Dies erklärt vielleicht, warum der Begriff des Kunstwerks in Bewegung dann später keine interessanten Weiterungen erbracht hat. Doch ich wiederhole, für mich wie für Berio war dieser Begriff nur ein provozierendes Beispiel, um über die weiterreichende Poetik des offenen Kunstwerks zu diskutieren.

In meiner Antwort auf d'Amico gab ich auch zu bedenken, dass das Verhältnis zwischen einem Gemälde von Pollock, das stillsteht, und einer Skulptur von Calder, die sich bewegt, zwar ein anderes ist, aber dass in beiden Fällen der Betrachter ermuntert wird, ständig wechselnde Relationen zwischen den plastischen Elementen herzustellen. Ich glaube, Luciano hat während seines ganzen Schaffens mehr an Pollock als an Calder gedacht, und dies dürfte das Problem von *Sequenza I* ein für alle Mal lösen. Hierzu möchte ich ein Gespräch zitieren, das Berio 1997 mit Theo Muller geführt hat:

»Als ich 1958 die *Sequenza I* schrieb, betrachtete ich das Stück als so schwer zu spielen, dass ich dem Spieler keine besonderen rhythmischen Muster vorschreiben wollte. Ich wollte, dass der Spieler die Musik wie einen Anzug trägt, nicht wie eine Zwangsjacke.«

Aber nachdem er daran erinnert hat, dass viele Flötisten nach Gazzelloni sich bei diesem Stück exzessive Freiheiten erlaubt hatten, fährt er fort:

»Eine gewisse Art von Flexibilität ist sicherlich Teil der Konzeption des Werks. Aber das durchgängig schnelle Tempo, die hohe Anzahl von Registerwechseln, die Tatsache, dass alle Parameter ständig unter Druck sind,

erzeugen automatisch ein Gefühl von Instabilität, eine Offenheit, die Teil der Ausdrucksqualität des Werkes ist – eine Art *work in progress*, wenn Sie so wollen.«²²

Das ist der Punkt. Berio war interessiert an einer Poetik des offenen Kunstwerks, die über den – historisch ziemlich provisorischen – Rahmen des Kunstwerks in Bewegung hinausging.

Ich glaube, es war 1960, das Jahr, in dem die vierte und letzte Nummer der »Incontri Musicali« herauskam, als ich Berio die Gedichte von Edoardo Sanguineti zu lesen gab. Fasziniert von der *Palus Putredinis*, stürzte er sich auf ihn und begann ihn zu martern. So entstand *Laborintus*. Ich gebe die Zeugenrolle jetzt an den Freund Edoardo weiter und beende hier meine Erinnerungen. Aber ich möchte betonen, dass in dem eben zitierten Gespräch (wie in vielen anderen Interviews) die Bezugnahme auf Joyce (diesmal auf *Finnegans Wake* als *work in progress*) weder zufällig noch manieristisch war. Auch in seinem weiteren musikalischen Schaffen hat Luciano Berio nie aufgehört, seine Hommage an Joyce zu entrichten.

*Aus: Luciano Berio »Nuove Prospettive« –
herausgegeben von Angela Ida De Benedictis.
Florenz, Leo S. Olschki, 2012
(Deutsch von Burkhard Kroeber)*

¹ Der dem Studio di Fonologia gewidmete Saal wurde im September 2008 eröffnet. Hier und im Folgenden sind alle in eckige Klammern gesetzte Fußnoten von der Herausgeberin.]

² In einer eigenen Rubrik »Produzione Studio«, die im Archiv des Studio di Fonologia aufbewahrt wird, pflegten Berio, Maderna oder Zuccheri die Qualität dieser »Inkunabeln« zu kommentieren, oft mit schneidenden Urteilen; siehe die Reproduktionen in diplomatischer Transkription in *Diario di bordo. Le rubriche »Produzione Studio« e »Ascolti«*, in *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954–1959*, hrsg. v. A. I. De Benedictis und V. Rizzardi, Rom, Cidim-ERI 2000, S. 293–313.]

³ Luciano Berio, *Poesia e musica – un'esperienza* (1958), in »Incontri Musicali«, 3, 1959, S. 98–111; jetzt in *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S. 236–259.

⁴ Roman Jakobson/Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, Den Haag 1956.]

⁵ Bompiani, Mailand 1962, dt. *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1973 (A. d. Ö.).

⁶ Fedele d'Amico, *Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia*, »Incontri Musicali«, 4, 1960, S. 89–104, Antwort des

Kritikers auf Umberto Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, »Incontri Musicali«, 3, 1959, S.32–54; vgl. unten Anm. 16 und 17.]

7] Vgl. Henri Pousseur, *Forma e pratica musicale*, »Incontri Musicali«, 3, 1959, S.70–91.]

8] Zusammen mit *Ritratto di città* auf der beigelegten CD zu dem Band *Nuova musica alla radio*, a.a.o.

9] Für das Experiment hatte ich dann einen Schreibmaschinendurchschlag des 11. Kapitels bekommen, aber, wie Nicola Scaldaferrri später anmerkte (*Bronze by gold, by Berio by Eco. Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S.101–157), der Text, den man uns zur Verfügung gestellt hatte, war nicht immer identisch mit dem später gedruckten (vgl. James Joyce, *Ulisse*, unica traduzione integrale autorizzata di G. de Angelis, consulenti G. Cambon, C. Izzo, G. Melchiori, Mondadori, Mailand 1960).

10] m Original deutsch (A.d.Ü.).

11] Vgl. L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, a.a.o., S.101; jetzt in *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S.241 f.]

12] *Ebenda*. Die folgenden Passagen stehen auf den Seiten 102–104; *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S.243, 247 und 249.]

13] *Ebenda*, S.105; *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S.249.]

14] Henri Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, »Incontri Musicali«, 2, 1958, S.3–37.]; zitiert in Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.o., S.40 (A.d.Ü.).

15] Vgl. auch das Zitat von Berio in www.radio.rai.it/filodiffusione/auditorium/view.cfm?Q_PROG_ID=356&Q_EV_ID=232293

16] U. Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, a.a.o., S.33–34; die Stelle findet sich auch in Ders., *Opera aperta*, Bompiani, Mailand 1962, S.34.]; dt. in *Das offene Kunstwerk*, a.a.o., S.30 (A.d.Ü.).

17] U. Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, a.a.o., S.32; der Passus steht auch in Ders., *Opera aperta*, a.a.o., S.31.]; dt. *Das offene Kunstwerk*, a.a.o., S.27 (A.d.Ü.).

18] Siehe den Band Berio's »Sequenzas«. *Essays on Performance, Composition and Analysis*, ed. by J. K. Halfyard, Ashgate, Aldershot 2007.

19] Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, hrsg. von Rossana Dalmonte, Laterza, Rom/Bari 1981, 2007, S.108–109.]

20] F. d'Amico, *Dell'opera aperta, ossia dell'Avanguardia*, a.a.o., S.103.]

21] Vgl. U. Eco, *Risposta a d'Amico*, »Incontri Musicali«, 4, 1960, S.105–112.]

22] [Theo Muller, *The Music is not an Solitary Act. Conversation with Luciano Berio*, »Tempo«, 199, 1997, S.16–20.