

50 JAHRE »REQUIEM FÜR EINEN JUNGEN DICHTER«

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS
UND EDITION ELEKTRONISCHER MUSIK

VORTRÄGE – ZEITZEUGENGESPRÄCH – KONZERT

Freitag, 6. Dezember 2019
18.00 Uhr
Berlin-Brandenburgische
Akademie der Wissenschaften

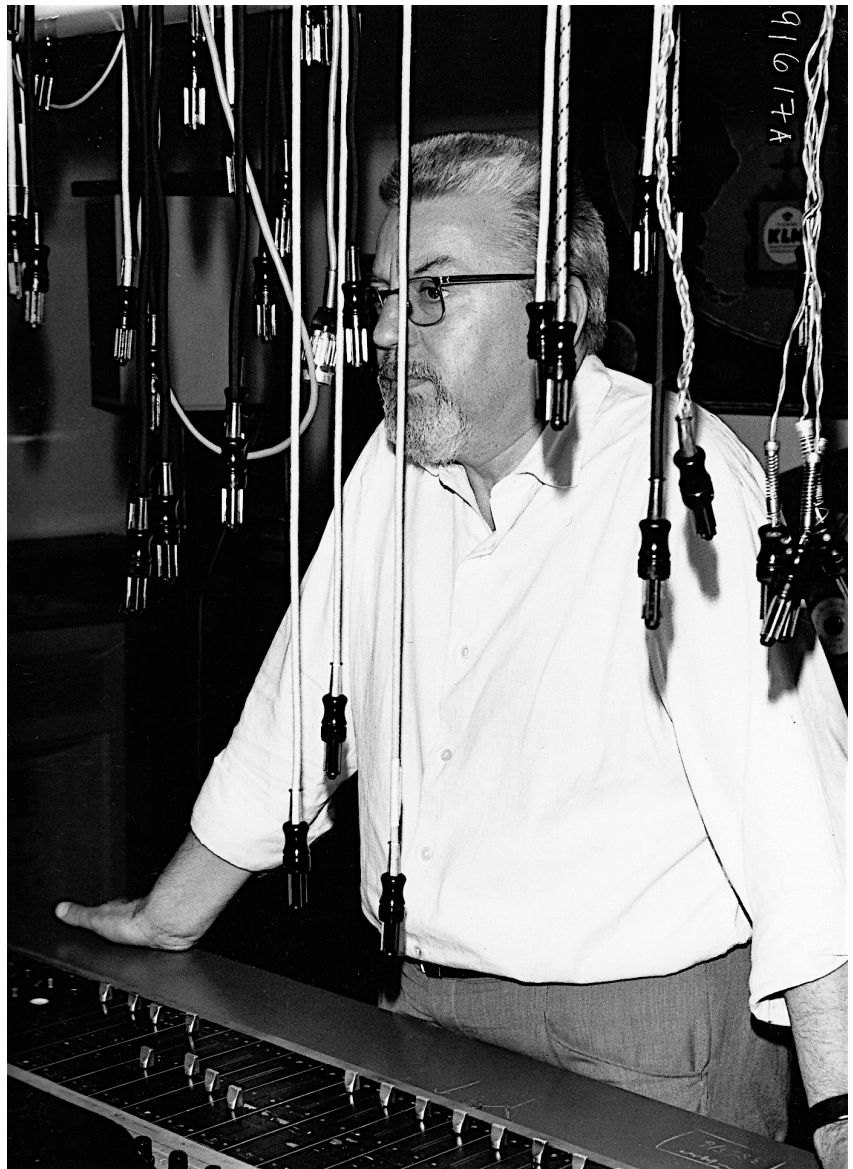
Eine Veranstaltung des interakademischen Akademienvorhabens »Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe« der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur | Mainz



berlin-brandenburgische
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN



Akademie der Wissenschaften
und der Literatur | Mainz



»Das Problem der Notation des ›Tratto‹ mußte aus zeitlichen Gründen zurückgestellt werden. Ich habe für die Realisierung des Stückes lediglich Tabellen [...] und Diagramme (in Stenogrammform) [benutzt], die faktisch nur von mir selbst entzifferbar waren. Die Zeitverläufe, soweit sie nicht aus dem Gedächtnis präzise angegeben werden konnten, wurden in besonderen fortlaufenden Rollen auf Millimeterpapier fixiert, wobei in Analogie zu der normalen Bandgeschwindigkeit 38 mm als Maß für die Sekunde gewählt wurde.«

Bernd Alois Zimmermann: »Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ›Tratto‹« (1968)

Am 11. Dezember 2019 jährt sich die Uraufführung von Bernd Alois Zimmermanns »Requiem für einen jungen Dichter« zum fünfzigsten Mal. Das Werk auf die Bühne zu bringen erfordert bis heute die Bewältigung großer, nicht zuletzt technischer Herausforderungen – gilt es doch, Orchester, mehrere Chöre, Gesangs-, Sprech- und Instrumentalsolisten untereinander, vor allem aber auch mit vom Tonband (heute vom Computer) zugespilten, über acht im Raum verteilte Lautsprecher ausgegebenen Sprach-, Musik- und Geräuschaufnahmen zu synchronisieren und klanglich aufeinander abzustimmen. Die Weiterentwicklung im Bereich der Audio-Technik innerhalb der letzten Jahrzehnte, etwa der Wandel von analogen zu digitalen Systemen, hat solche Aufführungen nicht unbedingt einfacher gemacht – im Gegenteil: Oft ist über die ursprünglichen technischen Produktions- und Aufführungsumgebungen dieser Werke wenig bekannt; die damals verwendeten Geräte sind nur schwer oder gar nicht verfügbar, ebenso wie das für ihre Bedienung nötige Know-how. Digitalisierungen der eingesetzten Tonträger wurden, allein schon aufgrund knapper finanzieller und Speicher-Ressourcen, häufig unter unklaren Prämissen vorgenommen und unzureichend dokumentiert. Ein Standard für die Einbindung solcher Materialien in historisch-kritische Ausgaben o. ä. existiert bis heute nicht.

Die Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe nimmt den Jahrestag der »Requiem«-Uraufführung zum Anlass, über Fragen der historischen Aufführungspraxis sowie der kritisch-wissenschaftlichen Edition von Kompositionen wie dieser grundlegend zu diskutieren und sich mit Zeitzeugen der Entstehungsphase dieser Werke darüber auszutauschen.



Bernd Alois
Zimmermann und
Meías
Maiguashca

Ablauf

Grußwort

Dörte Schmidt
(Projektleiterin der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe)

Einführung

Matthias Pasdzierny
(Leiter der Berliner Arbeitsstelle der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe)

Nostalgie, Notwendigkeit oder Pragmatik? Historisch informierte Aufführungspraxis von Mixed Music

Miriam Akkermann

»Weiß jemand, wo die Bänder sind?« – ein Bericht aus Verlagsperspektive

Andreas Krause

– PAUSE –

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970): »Tratto. Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie« (1966/67)

Klangregie: Ole Jana
(Studentische Hilfskraft in der Berliner Arbeitsstelle der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe)

Zeitzeugengespräch

Andreas Krause
Mesías Maiguashca
Volker Müller
João Rafael
Werner Scholz
Moderation: Matthias Pasdzierny

Interview mit João Rafael

Herr Rafael, seit 1993 führten Sie bei der Mehrzahl der Aufführungen von Bernd Alois Zimmermanns »Requiem für einen jungen Dichter« die Klangregie. Mithilfe welcher Materialien konnten Sie sich damals vorbereiten?

1993 stand wirklich sehr wenig zur Verfügung. Wir sind extra von Freiburg nach Baden-Baden zum SWR gefahren, da es dort die Möglichkeit gab, alle Spuren abzuhören. Es wurden nun verschiedene Probleme besprochen; beispielsweise sagte Mesías Maiguashca, es gebe einen Fehler bei Minute 13:43 – ein Problem mit dem Papandreou-Zitat, dieses sei in der verfügbaren Acht-Spur-Tonband-Version fälschlicherweise doppelt vorhanden. Schon damals sprachen wir darüber, dass man das Tonband nach den Aufführungen in Bratislava und Wien korrekt digitalisieren und synchronisieren müsste. Ich konnte für diese Aufführung zuvor nicht im Studio üben und mich nur mithilfe von Kopien im Stereoformat vorbereiten. Diese waren allerdings fast nutzlos, denn man muss in erster Linie wissen, wie die individuellen acht Spuren tatsächlich klingen. Erst in der Philharmonie in Bratislava konnte ich das Tonband vor Ort richtig lernen und proben.

Dies war die erste Aufführung, die unter Ihrer Klangregie stattfand. Wie gestaltete sich die Vorbereitungszeit in späteren Jahren?

Man übt zuerst im Studio, damit man ganz genau weiß, was wann kommt. So kann man eine eigene ästhetische Vision vom Werk entwickeln und später im Konzert diese oder jene Stelle klanglich etwas herausarbeiten. Doch die Probenzeit im Konzertsaal ist unentbehrlich. Es wäre sehr unprofessionell, einfach zu kommen und sofort alles abzuspielen. Mit einem Orchester mag das funktionieren, dass man eine Mozart-Sinfonie nach einer kurzen Einspielprobe im Saal aufführt; im Fall von Elektronischer Musik klappt das überhaupt nicht, denn das Tonband klingt im Saal völlig anders als im Studio. Wenn man acht Spuren hat, wirkt das im Saal oft sehr undifferenziert, denn dieser verstärkt aufgrund seiner besonderen Resonanzwirkung die tiefen Frequenzen, die oft alles andere verdecken – die mittleren und oberen Töne wirken dadurch etwas gedämpft. Wenn man acht Spuren gleichzeitig hat (mit verschiedenen Texten und elektronischen Klängen), entsteht im Saal eine Art »Schwimmbad«, da sich alles akustisch miteinander vermischt. Dies wird durch den Hallklang noch verstärkt.

Inwiefern unterscheiden sich die technischen Geräte, die man heutzutage für die Aufführungen verwendet von dem, was zu Zimmermanns Zeit zur Verfügung stand?

Das ist recht einfach aber doch sehr kompliziert im Detail zu beschreiben, insbesondere da sich die Technik sukzessive verändert hat. Vor 1993 benutzte man für jedes Konzert eine andere Version der Tonbandeinspielungen und suchte stets nach neuen Lösungen, da die Realisierung des »Requiem« enorm komplex war – und noch immer ist. Am Anfang arbeitete man mit zwei Vier-Spur-Tonbandgeräten, die parallel – ich will nicht sagen synchron, eher asynchron – liefen. Man startete sie gleichzeitig und »betete«, dass alles einigermaßen gut geht. So wurde die Uraufführung 1969 mit Kopien der Originaltonbänder realisiert. Daraus ergaben sich unglaublich viele Probleme, insbesondere während der Proben, denn wenn man zwei Tonbandgeräte gleichzeitig nutzte, und der Dirigent z. B. noch einmal bei Minute 11:40 beginnen wollte,

musste man bei jedem Tonbandgerät diesen Zeitpunkt suchen. Natürlich waren die beiden Tonbänder dann aber nie an der genau gleichen Stelle positioniert.

Eine ordentliche Probenarbeit war unter diesen Bedingungen also praktisch unmöglich?

Ja, und weil das so kompliziert war, hat man für die zweite Aufführung, 1971 in Amsterdam, eine Mischung der acht Spuren auf vier Spuren (auf einem einzigen Tonband) erstellt – nur für die Proben. Im Konzert hat man aber natürlich acht Spuren abgespielt. 1973 gab es dann schon Acht-Spur-Maschinen, die aber noch analog funktionierten. Zu diesem Zeitpunkt hat man bereits eine synchronisierte Version benutzt, um die beschriebenen Probleme zu umgehen. Diese war aber nicht richtig synchronisiert, sondern man hatte lediglich einen simultanen Durchlauf der Originaltonbänder auf acht Spuren aufgenommen: »Augen zu und durch«. So wurden die Konzerte bis zum Jahr 2000 realisiert. Man brauchte also unbedingt eine Synchronisation von neuen Digitalisierungen, mit denen man am Computer sehr genau arbeiten konnte. So hat Volker Müller vom WDR die originalen Tonbänder nach allen Regeln der Kunst digitalisiert und mir anschließend die zwei Vier-Spur-Tonbänder im digitalen Format geschickt. Ich habe sie dann im Elektronischen Studio der Musikhochschule Freiburg in den Computer eingespeist und lange an der Synchronisation gearbeitet. Für die Hamburger Aufführungen 2000 erstellte ich somit die erste »echte« synchronisierte Version, die ich dann für alle meine folgenden Aufführungen nutzte. 2005 habe ich sie für die Super-Audio-CD von Cybele Records mit der Aufnahme aus Haarlem (Holland) noch einmal überarbeitet – für eine leichtere Klangregie im Konzert und eine bessere Abmischung im Studio.

Angenommen Zimmermann konnte seine Absicht mit den damaligen technischen Möglichkeiten nicht erreichen, kann man dann heutzutage ein Werk erschaffen, das »originaler« ist als jenes, das zu Zimmermanns Zeit aufgeführt wurde, da es mehr seinem Willen entspricht?

Es gibt Menschen, die nicht dieser Meinung sind, aber ich denke, dass man heute Dinge verbessern darf bzw. soll, die Zimmermann aus Zeitmangel und technischen Gründen nicht gelungen sind – immer im Sinne des originalen Willens, der vielleicht niemals vom Komponisten geäußert worden ist. Das, was damals in den Aufführungen gemacht wurde, ist nicht »originalgetreu«. Es sei denn, man geht davon aus, die ästhetische Absicht war, dass das Werk auch auf Zufall beruht – Musik mit aleatorischen Elementen. In diesem Fall müsste man heute mit zwei Tonbändern arbeiten, mit zwei Tonbandgeräten, die asynchron laufen. Dann wäre alles jedes Mal zeitlich anders. Mir ist allerdings nicht bekannt, dass Zimmermann solche Absichten geäußert hätte. Das »Requiem« weist nur deshalb aleatorische Aspekte auf, weil es technisch nicht anders möglich war.

Als ich jung war und anfing, Elektronische Musik zu studieren, war ich ein »Purist« und davon überzeugt, der Komponist habe alles so im Studio abgemischt, wie er es wollte, da dürfe man gar nichts berühren. Das ist auch wunderbar ... bis zu dem Moment, an dem man sich mit einem Tonband in einem riesigen Konzertsaal befindet, »Play« drückt und es ganz furchtbar klingt.

Für die neue Synchronisation war ich 2000 einige Monate lang im Studio; ich kenne alles auswendig und weiß, wie das Originaltonband klingt und wie es zu klingen hat. Als Klangregisseur hat man im Konzertsaal zwei Möglichkeiten: Entweder man sagt sich: Es ist Schicksal, es kommt wie es kommt. Oder man sagt: Ich möchte, dass es im Raum in akustischer, ästhetischer und musikalischer Hinsicht annähernd so klingt, wie es der Komponist wollte – und im Studio realisiert hat.

Miriam Akkermann

studierte Querflöte sowie Musik und neue Technologien am C. Monteverdi Konservatorium Bozen, Audiokommunikation an der TU Berlin, außerdem Komposition und Klangkunst an der UdK Berlin, wo sie 2014 mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit zum Thema »Zwischen Improvisation und Algorithmus. David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu« promoviert wurde. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Analysemethodik mit historischen und systematischen Ansätzen, Archivierung von Elektroakustischer Musik und Computermusik, Musiktechnologie, sowie historisch informierte Aufführungspraxis in diesem Bereich. Seit 2019 ist sie Juniorprofessorin für Empirische Musikwissenschaft an der TU Dresden.

»Solange noch keine allgemeine und verbindliche Konvention für die Notierung elektronischer Musik auf einem dafür zu berufenden Kongreß mit gesetzgeberischer Wirkung beschlossen werden kann, wird es ohnehin nur unverbindliche Lösungen geben, die faktischen Wert auch nur für den Einzelnen selbst besitzen, so daß ich mich für diesen Fall auf eine stenographische Notation beschränkt habe.«

Bernd Alois Zimmermann: »Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ›Tratto‹« (1968)

Andreas Krause

wurde 1992 an der WWU Münster mit einer Arbeit zu Franz Schubert promoviert und habilitierte sich, u. a. mit Studien zu Anton Webern, 2003 an der Universität des Saarlandes (2012 Umhabilitation an die Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Seit 1992 verantwortet er als Lektor für Zeitgenössische Musik beim Verlag Schott Music das Gesamtwerk u. a. von Hans Werner Henze, Dieter Schnebel, Heinz Holliger, Péter Eötvös und Chaya Czernowin. Zudem ist er Mitinitiator der Richard Strauss-Gesamtausgabe, Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sowie zukünftiger leitender Lektor der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe.

Mesías Manguashca

wurde in Quito (Ecuador) geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung am Conservatorio Nacional de Música Quito, an der Eastman School of Music (Rochester, N.Y.), dem Instituto di Tella (Buenos Aires) und an der Hochschule für Musik Köln. Als musikalisch-technischer Mitarbeiter war er zwischen 1968 und 1972 an zahlreichen Produktionen im Studio für Elektronische Musik des WDR (Köln) sowie den zugehörigen Aufführungen beteiligt, darunter auch Bernd Alois Zimmermanns »Requiem für einen jungen Dichter«. In Köln wie später auch im Centre Européen pour la Recherche Musicale (Metz), am IRCAM (Paris), im ACROE (Grenoble) und im ZKM (Karlsruhe) realisierte er in der Folgezeit eine große Anzahl eigener Kompositionen. Von 1990 bis zu seiner Pensionierung 2004 war er Professor für Elektronische Musik an der Musikhochschule Freiburg. Gemeinsam mit Roland Breitenfeld gründete Mesías Manguashca 1998 das K.O.-Studio Freiburg – eine private Initiative für experimentelle Musik.

Volker Müller

war von 1971 bis 2001 Toningenieur im Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln. Er stand dabei zahlreichen Komponisten bei der Realisierung ihrer Werke zur Seite, u. a. Jean-Claude Eloy, Péter Eötvös, Luc Ferrari, Jonathan Harvey, York Höller, Mauricio Kagel, Steve Reich, Karlheinz Stockhausen, Marco Stroppa und Iannis Xenakis. Zudem war er an vielen Aufführungen der im Studio erarbeiteten Kompositionen im In- und Ausland beteiligt. Auf diese Weise wurde Volker Müller zu einem wichtigen Zeitzeugen für entscheidende Entwicklungen im Bereich der Elektronischen Musik und führte darüber hinaus selbst Erweiterungen der Ausstattung des Studios durch.

João Rafael

studierte Komposition in Lissabon sowie später bei Emmanuel Nunes in Paris und in Freiburg i. Breisg. Sein Œuvre reicht von Solo-, Ensemble- und Orchestermusik bis hin zu Tonbandstücken und Instrumentalwerken mit Live-Elektronik. Rafaels Kompositionen wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und in aller Welt aufgeführt; seine Tätigkeit als Komponist, Interpret und Klangregisseur wird ergänzt durch die Leitung von Kompositionskursen und Analyseseminaren sowie durch die Veröffentlichung musikanalytischer Texte. Seit 1993 war João Rafael als Klangregisseur an der Mehrzahl der Aufführungen von Bernd Alois Zimmermanns »Requiem für einen jungen Dichter« beteiligt. Die vom WDR erstellten Digitalisate der analogen 4-Spur-Original-Tonbänder dieses Werkes hat er 2000 und 2005 erstmals werkgetreu synchronisiert und restauriert.

»Nun möchte ich Dir gerne eine Sache vortragen, die den Wert eines ernststen Anliegens hat. Dabei sähe ich gerade für die Schallplatte eine höchst sinnvolle, um nicht zu sagen: die einzige Gelegenheit ein Werk [gemeint ist das »Requiem für einen jungen Dichter«] aufzunehmen, welches aufgrund seiner vielfachen Schwierigkeiten und auch in seinem Ausmass so schwer zu realisieren ist, dass (sofern nicht ein Wunder geschieht, und die geschehen nicht) es vermutlich lediglich zur Uraufführung kommen dürfte, sodass also die Schallplatte das einzige Verbreitungsmittel wäre; ja, es gerät mir immer alles so »unaufführbar«. Dass es dann nach zehn Jahren aufführbar wird, gehört dann doch zu den Wundern, die passieren.«

Bernd Alois Zimmermann in einem Brief an Karl Faust (1969)

Werner Scholz

war von 1967 bis Anfang 1970 als Techniker im Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln an der Realisierung vieler Tonbandkompositionen von Karlheinz Stockhausen, Péter Eötvös und Mauricio Kagel beteiligt. Zudem besorgte er den technischen Aufbau zahlreicher Aufführungen elektronischer und Zuspieldband-Kompositionen dieser Zeit, darunter auch diverse Uraufführungen wie die von Zimmermanns »Requiem für einen jungen Dichter« in der Düsseldorfer Rheinhalle im Dezember 1969. Im Auftrag von Karlheinz Stockhausen verfasste er einen grundlegenden Beitrag zur Aufführungspraxis Elektronischer Musik. Als passionierter Hobbyfotograf dokumentierte er darüber hinaus viele der genannten Produktionen mit der Kamera.



Mauricio Kagel,
Mesías
Maiguashca
und Bernd Alois
Zimmermann
(v. l. n. r.)

Impressum

Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe
Arbeitsstelle Berlin
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Jägerstraße 22/23
10117 Berlin

Redaktion und Interview mit João Rafael: Sophia Schulz

Bildnachweise

Die verwendeten Fotografien entstanden im Frühjahr 1969 im Elektronischen Studio des WDR in Köln. Sie stammen von Werner Scholz und wurden uns freundlicherweise für dieses Programmheft zur Verfügung gestellt.

Zitatnachweise

S. 2: Zimmermann, Bernd Alois: »Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ›Tratto‹« (1968), in: *Intervall und Zeit. Bernd Alois Zimmermann. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 56–61, S. 61.

S. 6: Ebd.

S. 7: Zimmermann, Bernd Alois: Brief an Karl Faust, Deutsche Grammophon. Großkönigsdorf, 24. September 1969 (Ausschnitt). Akademie der Künste, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv 1.62.171.144a.

AKADEMIE DER KÜNSTE

SCHOTT

WDR¹

 UNION
DER DEUTSCHEN AKADEMIEN
DER WISSENSCHAFTEN

Das interakademische Vorhaben »Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe« wird durch das Akademienprogramm gefördert.

ZEN|M|E|M
ZENTRUM MUSIK – EDITION – MEDIEN