

Inhalt

Danksagung	9
Einleitung	11
1 Voraussetzungen	13
1.1 Methoden und Diskurse	13
1.1.1 Künstlerische Forschung: Narrative, Fragen, Potenziale	13
1.1.2 Zur Methodik der vorliegenden Arbeit	33
1.2 Interpretinnen und Interpreten der frühen Darmstädter Ferienkurse	52
1.2.1 Rollenbilder und Aufführungsstrategien	52
1.2.2 Vokalmusik in Darmstadt 1952–1966	102
2 Carla Henius, Cathy Berberian und Roy Hart – drei vokale Fallbeispiele	121
2.1 Carla Henius: „Fleißiges Lieschen“ und selbstlose Dienerin einer spröden Kunst?	121
2.1.1 Eine Darmstädter Schülerin	121
2.1.2 Interpretin, Initiatorin und Geschichtsschreiberin Neuer Musik ..	146
2.1.3 Fallstudien:	164
2.1.3.1 Carla Henius und Hermann Heiß	164
2.1.3.2 Praxis: <i>La fabbrica illuminata</i> von Luigi Nono („Labor“ III)	203
2.2 Cathy Berberian: Always herself and potentially something else.	246
2.2.1 Berberian-Rezeption – Berberian-Adoration	246
2.2.2 „Muse de Darmstadt“ – Cathy Berberians Abwesenheit von den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik	256
2.2.3 Fallstudien:	277
2.2.3.1 Luciano Berios <i>Visage</i> for electronic sounds and Cathy Berberian’s voice on tape	277
2.2.3.2 Praxis: <i>Voix de femme</i> – Parallelexistenzen eines Vokalportraits („Labor“ II)	307
2.3 Roy Hart: „The Unchained Voice“	346
2.3.1 Alfred Wolfsohn – Ausgangspunkte	347
2.3.2 <i>Das Problem der Grenze</i> – Alfred Wolfsohns Schriften als verbale Vokalpraxis	355
2.3.3 Das Roy Hart Theatre – Vokale Sackgasse oder Stimmutopie?	384
2.3.4 Fallstudien	432
2.3.4.1 Praxis: „If something else works – do it!“ – Peter Maxwell Davies’ <i>Eight Songs for a Mad King</i> und <i>Miss Donnithorne’s Maggot</i> („Labor“ I)	432

2.3.4.2	Roy Hart und die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik – <i>Spiral</i> und <i>Aus den sieben Tagen</i> von Karlheinz Stockhausen	453
3	Interpretationen – Konklusionen	485
3.1	Rückblicke: Aufführungspraxis und Interpret:innenrollen in (einst) neuer Musik	487
3.2	Doing Theory – Operating Performance	500
3.3	Vorschauen: Musikforschung durch Kreation	505
4	Verzeichnis der Archive	521
5	Abbildungsverzeichnis	522
6	Literaturverzeichnis	525
Anhang	543
I	Restore Factory Defaults – <i>oder:</i> <i>eine Herausforderung sich zu fokussieren</i>	543
II	Andreas Eduardo Frank: <i>Restore Factory Defaults</i> (Partitur)	556

Für M., P. und Z.

*Die Wissenschaft weiß nicht alles.
Und dort, wo sie weiß, taugt sie noch längst
nicht für die Kunst.*

PETER HACKS

Danksagung

Es heißt, um ein Kind großzuziehen, brauche es ein ganzes Dorf. Ähnlich, scheint mir, verhält es sich mit einem Buch. Ich möchte mich daher an dieser Stelle bei dem „Dorf“ bedanken, das diese Veröffentlichung ermöglicht hat, indem es mir in den letzten Jahren mit jeglicher Form der Unterstützung – ideeller wie materieller – zur Seite stand.

Danken möchte ich meinen drei Betreuern: Michael Kunkel für die Unterstützung gerade meiner waghalsigsten Forschungsideen und für die nachhaltig inspirierende Arbeit an inhaltlichen wie stilistischen Fragestellungen, Matthias Schmidt für die konstant verlässliche, konstruktive und umsichtige Betreuung der Dissertation sowie Georges Starobinski für seine präzisen Rückmeldungen und sein stetiges Interesse am Voranschreiten der Arbeit.

Zu Dank verpflichtet bin ich weiterhin dem Schweizerischen Nationalfonds, der die Arbeit im Rahmen des an der Hochschule für Musik (HSM) FHNW in Basel und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel angesiedelten Forschungsprojekts *Fokus Darmstadt – Fallbeispiele zur Aufführungspraxis der Neuen Musik 1946–1990* grosszügig gefördert hat, der Maja Sacher-Stiftung für die finanzielle Unterstützung der „Labore“ *Giro de letto* und *Voix de femme*, des mit dem Dissertationsprojekt verknüpften Symposiums *performing voice* sowie für ihren Beitrag zu den Publikationskosten, der Musik-Akademie Basel für das Ermöglichen des „Labors“ *Eight Songs for a Mad King*, der Abteilung Forschung & Entwicklung der HSM FHNW in Basel für die Finanzierung des Kompositionsauftrags an Andreas Eduardo Frank, der Ernst von Siemens-Stiftung für ihren Beitrag zum Symposium *performing voice* sowie dem Max Geldner-Fonds und der Basler Studienstiftung für ihre Publikationszuschüsse.

Dank gebührt dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt, Kooperationspartner des Forschungsprojekts *Fokus Darmstadt*, namentlich Claudia Mayer-Haase für ihre immerwährende freundliche, sachkundige und geduldige Unterstützung, Angela Ida de Benedictis (Paul Sacher Stiftung) insbesondere für das Zugänglichmachen der zur Zeit der Recherche noch unerschlossenen Sammlung Cathy Berberian, Heribert Henrich (Akademie der Künste Berlin) für seine Sachkenntnis und Unterstützung der Recherchen zu Carla Henius und Aloys Kontarsky, dem Archivio Luigi Nono Venedig, dem Getty Research Institute Los Angeles (Nachlass David Tudor), der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (Nachlass Hermann Heiß) sowie Paul Silber (Roy Hart Theater

Archives) für das grosszügige Verfügbarmachen der noch kaum erschlossenen Dokumente zu Roy Hart.

Ich danke meinen Kolleginnen und Kollegen sowie den Studierenden der HSM FHNW, die maßgeblich zur erfolgreichen Durchführung der musikpraktischen Forschungsanteile beigetragen haben, insbesondere Jürg Henneberger, Holger Stenschke, Mike Svoboda, sowie dem ensemble zone expérimentale basel. Den Mitgliedern der Abteilung Forschung & Entwicklung der HSM FHNW und den Teilnehmenden des Kolloquiums des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel möchte ich für produktive Diskussionen Dank aussprechen.

Zu Dank verpflichtet bin ich weiterhin Stephan Schmidt für die unablässige institutionelle wie persönliche Unterstützung und Andreas Eduardo Frank für die Zusammenarbeit in *Restore Factory Defaults*, die nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Forschungsarbeit darstellt, sondern sich als mittlerweile vielfach aufgeführtes musikalisches Kunstwerk behauptet. Gunnar Hindrichs verdanke ich neben hilfreicher Vermittlung zahlreiche inspirierende Gespräche und einige produktive Irritationen. Daniel Allenbach ist für sein akribisches Lektorat zu danken, Peter Mischung und Karl Ludwig vom Wolke Verlag für die Betreuung der Publikation.

Nicht zuletzt möchte ich meiner Mutter danken, die mich mit ihrer forscherrischen Neugier und Begeisterung nachhaltig geprägt und meine künstlerischen Neigungen unermüdlich gefördert hat. Besonderer Dank gehört jedoch meinem Mann, der alle Entwicklungsstadien dieses Manuskripts kennt und mit dem klugen und kritischen Blick des Praktikers auf sein Entstehen eingewirkt hat, sowie meinen Kindern. Sie haben mich in den Jahren erhöhter Anspannung angesichts des unüberwindbar anmutenden Gebirges, das eine Dissertation mitunter darzustellen vermag, er- und getragen.

Einleitung

Die 1960er Jahre gelten in der Entwicklung der Neuen Musik als Phase des Experimentierens mit Klangmaterialien, Spieltechniken, performativen Formaten und alternativen Qualitäten des Musizierens. Die wesentliche Bedeutung einzelner Interpretierender innerhalb dieser Suche wird in zeitgenössischen Äusserungen wie Lukas Foss' Diktum des „new-found partner and confidant“¹ greifbar, stellt aber erst in jüngster Zeit – und auch hier im Vergleich zu kompositionsästhetisch fokussierten Arbeiten in geringerem Masse – einen Untersuchungsgegenstand der Musikforschung dar. Noch seltener wird musikalische Interpretation statt nur zum Objekt auch zum Medium des Forschens. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, beides miteinander zu verknüpfen: Am Beispiel der Sängerinnen Carla Henius und Cathy Berberian sowie des Vokalkünstlers Roy Hart werden vokalinterpretatorische Spielarten der 1950er und 1960er Jahre im weiteren Umfeld der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik untersucht. Im Zentrum steht dabei die Frage nach deren Rolle innerhalb der Entstehungsprozesse von für sie, nicht selten auch in enger Zusammenarbeit mit ihnen geschaffener Kompositionen. Die Relevanz der Studie folgt nicht nur aus der bis dato lückenhaften musikhistorischen Aufarbeitung dieser Zusammenhänge. Vielmehr resultieren aus der Einflussnahme einzelner Interpretierender – sei es durch spezifische vokaltechnische bzw. vokalästhetische Eigenheiten, sei es aufgrund einer als symbiotisch zu bezeichnenden Arbeitsbeziehung zwischen Komponist und Interpretin – zahlreiche Fragestellungen für nachfolgende Sängerinnen und Sänger in der Auseinandersetzung mit dem so entstandenen Repertoire: Wie lassen sich Kompositionen realisieren, die als Vokalportraits einer konkreten Sängerin entstanden oder womöglich sogar nur durch diese eine Person gesangstechnisch umsetzbar sind? Welche Bedeutung besitzt dieses historische Repertoire in der Gegenwart und wie definiert sich darin der Handlungsrahmen von Interpretation? Geht es um die Reproduktion eines Gewesenen, oder muss Interpretation hier nicht viel mehr leisten? Kann Interpretation nicht ohnehin mehr leisten, nämlich nicht als Dienerin einer vermeintlichen Autoreninstanz oder als Medium zur Verdeutlichung von Forschungsergebnissen, sondern als eigenständige epistemische Technik?

1 Lukas Foss, *The Changing Composer-Performer Relationship. A Monologue and a Dialogue*, in: *Perspectives of New Music* Bd. 1, Nr. 2 (1963), S. 45–53, hier: S. 46.

Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen will nicht nur zum besseren Verständnis historischer Zusammenhänge beitragen, sondern fokussiert gerade auch auf die Anwendung der gewonnenen Erkenntnisse in der Musikpraxis. Der dabei verfolgte Weg speist sich in methodischer Hinsicht aus wissenschaftlichen wie künstlerischen Verfahren, die aufgrund der professionellen Verwurzelung der Autorin in beiden Bereichen – als Musikwissenschaftlerin wie Interpretin insbesondere neuer Musik² – nicht zuletzt in ihrer Person eine Hybridisierung erfahren. Dabei zielt die Studie nicht auf eine Affirmation künstlerischen Forschens (*artistic research*) per se, sondern prüft kritisch Potenziale, Bedingungen und Grenzen von Musikpraxis als produktives Forschungsverfahren.

Die Untersuchung der genannten historischen Kontexte macht zudem Entwicklungslinien sichtbar, in denen einzelne Künstlerinnen und Künstler den Rahmen musikalischer Interpretation sowie damit verbundene Strukturen allmählich infrage stellten, mitunter sogar klar überschritten. „[T]he new-found partner and confidant“ emanzipierte sich dabei von überkommenen Rollenmodellen – ein Vorgang, der bis heute nicht abgeschlossen scheint und den dieses Buch mitzutragen hofft.

2 Die Unschärfe der Begrifflichkeiten mit Blick auf die „neue“ wie die „Neue Musik“ erschwert eine jeweils trennscharfe Verwendung dieser Termini. Im Folgenden bezieht sich der Begriff mit Majuskel i. d. R. auf die Musik des Darmstädter Umfelds, insbesondere des hier fokussierten Zeitraums, geschrieben mit Minuskel auf einen umfassenderen Korpus von Musik, der auch mit Attributen des Modernen oder des Zeitgenössischen versehen wird.