

El pueblo nunca muere

Film von Mathias Knauer
Kamera: Rob Gnant

Eine filmische Version von Klaus Hubers Komposition
»Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...«

Mit Aufnahmen von der Aufführung des Werkes in Donaueschingen 1983 und mit dokumentarischem Material ist dieser Film in Zusammenarbeit mit dem Komponisten gestaltet worden.

Armut, Hunger, Unterdrückung und Ausbeutung und die Hoffnung auf Befreiung sind die Themen dieses oratorischen Werkes, das auf Texte von Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus und George Jackson komponiert ist.

16mm, Farbe und s/w, 62 Minuten, 25B/sec
PCM EIJA-1 PAL stereo / Sepmag stereo / Commag mono

attacca Filmproduktion
Hardstraße 87, CH-8004 Zürich
Tel +41-1-493 49 11 – Fax/Tel: +41-1 493 49 61
attacca.web@bluewin.ch
<http://attacca.lemmata.ch>

El pueblo nunca muere
Film von Mathias Knauer

nach Klaus Hubers Komposition »Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...«
für Mezzosopran, Tenor-Sprecher, Baßbariton, Knabensopran, 16 Einzelstimmen, Chor, Orchester und Tonbänder (1975 bis 1982)
von Klaus Huber

Texte von
Ernesto Cardenal,
Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus,
George Jackson

Interpreten
Anne Haenen, Mezzosopran: Theophil Maier,
Tenor-Sprecher
Paul Yoder, Baßbariton
Schola Cantorum Stuttgart
Südfunk-Chor Stuttgart
Sinfonieorchester des Südwestfunks

Dirigenten
Helmut Franz, Kenneth Jean, Burkhard Rempe,
Arturo Tamayo

Musikalische Gesamtleitung
Matthias Bamert

Kamera
Rob Gnant
Hansueli Schenkel, Bernhard Lehner, Otmar
Schmid, Werner Zuber, Eduard Winiger

Kameraassistentz
Samir Jamal Aldin, Markus Fischer, Andrea
Capella, Stephane KleeB

Beleuchtung
Andre Pinkus, Heinz Frutiger

Regieassistentz in Donaueschingen
Cornelius Schwehr, Markus R. Dennig,
Christian Rabe, Joachim Wendebourg

Musikaufnahme des Südwestfunks
Wolfgang Wtorczyk, Anton Enders

Zusatzton
Hans Peter Fischer

Schnitt
Mathias Knauer, Georg Janett

Regie- und Schnittassistentz, Übersetzungen
Stefania Quadri

Filmmischung
Florian Eidenbenz
Klaus Huber, Mathias Knauer

Digitaltontechnik
Andreas Litmanowitsch

Grafik / Typografie
Urs Graf

Produktionsleitung
Rolf Schmid

Buch, Regie
Mathias Knauer
in Zusammenarbeit mit Klaus Huber

Für ihre Hilfe schulden wir besonderen Dank
Josef Häusler – Christof Bitter – den Donau-
eschinger Musiktagen
Frank Pineda – Carlos Rincón – Josefina Steen-
bock und Germán Tellez
Leo Gabriel – Incine Managua – Video One
Aarau.

Die Digitalton-Stereovorführungen verdanken wir
dem Entgegenkommen und der Hilfe von Peter
Münger, Dieter Holzwart und Alfred Bolliger so-
wie vor allem der engagierten Entwicklungsarbeit
von Andreas Litmanowitsch.

Das Werk "Erniedrigt - geknechtet - verlassen -
verachtet..." von Klaus Huber wurde mit freund-
licher Genehmigung des Verlags G. Ricordi &
Co. München verwendet. © 1985

Produktion
Filmkollektiv Zürich AG

Vertrieb und Verleih
attacca Filmproduktion
Hardstraße 87, CH-8004 Zürich
attacca.web@bluewin.ch
<http://attacca.lemmata.ch>
Tel. +41-44-493 4911 – Mob. +41-79-406 5903

ERNIEDRIGT – GEKNECHTET – VERLASSEN – VERACHTET...

Eine Einführung*

*Alles, was ich mache, was ich ausdrücke, ist gegen
die glatte Oberfläche gerichtet. Es ist unbequem, ohne den
verführerischen Finish der reproduzierbaren Dinge,
ohne die leichtverkäufliche, billige Politur des Einverständnisses.
Fürsprache für alle die, deren Stimme nicht gehört wird,
deren Sprache verstummt.
Das Gewissen einer Gegenwart besteht aus den Gewissen jener, die
nicht bereit sind, aufzugeben...
(Selbstzitat aus ›Kunst als Flaschenpost?‹)*

Es geht heute nicht mehr an, hermetische Kunst auf eine idealere Zukunft hin zu schaffen. Cardenals Ruf »Steht alle auf, auch die Toten!« trifft – nicht zuletzt – auch den Künstler, auch den, der seinen Glauben daran hängt, es genüge, sich mit Komponieren als möglicher Selbstverwirklichung zu beschäftigen, als sei diese Kunst autonom.

»Jetzt ist nicht die Zeit für Literaturkritik noch für surrealistische Gedichte gegen Militärdiktaturen. Und wozu Metaphern, wenn die Sklaverei keine Metapher ist und keine Metapher der Tod im Fluß *das Mortes* und auch nicht die Todesschwadron?«

(Ernesto Cardenal: EPISTEL AN MONSIGNORE CASALDÁLIGA)

Die Herausforderung durch die konkreten Verhältnisse unserer Gegenwart sind so übermächtig, daß wir – nicht nur wir Künstler – wie gelähmt zurückbleiben. Und ich meine damit nun beileibe nicht nur die Wirklichkeit der Dritten Welt, sondern ebensosehr die unserer eigenen und jener, die man die Vierte nennt: die Ausgestoßenen, Erniedrigten, die Marginalen in unseren eigenen Städten und Ländern. Was mich betrifft, kann ich nur sagen, daß diese Herausforderungen so übermächtig waren, daß sie bereits in der Vorbereitungsphase, als ich versuchte, Texte zu diesem Werk zusammenzutragen, Symptome von Arbeitslähmung, ja Totstellreflexe in mir produzierten. Und jetzt noch, Monate nachdem die Arbeit bewältigt ist, lähmt mir etwas die Feder, wenn ich versuche, mich über Konzept und Arbeitsprozeß zu äußern: ich bin mir der Absurdität meiner Situation als Komponist inmitten des satten, übersatten, immer wahnsinniger nuklear aufgerüsteten Europa wohl bewußt. Diesen Grundwiderspruch mit seiner ganzen Neurose, die uns alle befällt, wenn wir uns einem solchen Thema nähern, habe ich versucht, mitzukomponieren.

Ich versuche, in der Musik, die ich mache, das Bewußtsein meiner Zeitgenossen, meiner Brüder und Schwestern, die – wie wir alle – zu schlafenden Komplizen weltweiter Ausbeutung geworden sind, hier und jetzt zu erreichen, zu wecken.

Und dies mit einem nicht geringeren Anspruch als dem: ihr Denken und Fühlen aufzubrechen, zu erschüttern. Und sei es vorläufig, blitzartig, für ein paar wenige Sekunden, die nicht mehr auszulöschen sind.

Ich gebe gerne zu, daß dieser Anspruch über die Spiegelfunktion der Kunst um einiges hinausreicht. Gerade um soviel, daß das Prinzip Hoffnung am Horizont aufzudämmern vermag – die konkrete Utopie –: Veränderung der Zukunft durch die Gegenwart.

*1983, revid. 1995 durch MK. nach der Version im Programmbuch WMD 1991.

Zu Beginn meines Werks, das ich Ernesto Cardenal und Ernest Bour gewidmet habe, stehen sich stammelndes Verstummen und zerreißen der Schrei direkt gegenüber. Es ist dies für mich die einzig mögliche Weise, mich musikalisch kongruent zum Anfang des Leidenspsalms zu äußern: »Mein Gott, warum hast Du mich verlassen...«

Das Zusammenprallen von äußerstem Pianissimo (an der Hörgrenze) und äußerstem Fortissimo (an der Schmerzgrenze) bleibt zentral bedeutend für das ganze Werk, bezeichnet den Raum zwischen Verstummen und Schrei und deutet die Richtung dieser Musik als Passion des ausgebeuteten, erniedrigten Menschen in unserer Zeit.

Voraus schicke ich einen VORSPRUCH – ›stumm‹, über Videoschirme –, der seinerseits zum Grundthema wird: Unterdrückung.

*Und nachdem er die Tiere gezähmt hatte,
erfand der Mensch das Zähmen des Menschen.*

Den Feind nicht töten: ihn arbeiten lassen.

Die Sklaverei als Basis der Industrie und der Anhäufung des Kapitals.

TEIL 1 – »Um der Unterdrückten willen...«

In den Psalmtext, der in der Nachdichtung Cardenals immer konkreter in die Gegenwart transponiert erscheint (*Maschinengewehre zielen auf mich... Man hat mir eine Nummer eingebrannt... Nackt brachte man mich in die Gaskammer...*), habe ich überdies die vier Wörter des Werktitels integriert, die immer wiederkehren (*Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet*)

Diese Textschicht, die sich durch den ganzen ersten Teil des Werkes in kleineren oder größeren Fragmenten hindurchzieht, in deutsch, englisch und spanisch, wird ausschließlich vom großen Chor, geleitet vom weitgehend unabhängig dirigierenden Chorleiter, in homophon-vielstimmigem Satz übernommen. Es ist dies sozusagen der objektive, historische Hintergrund, vor welchem sich die Passion Knoblocks, des Gießereiarbeiters vollzieht. Die Chorsätze sind, oft teilweise oder beinahe verdeckt von den turbulenten Vorgängen im Vordergrund – untereinander fortlaufend verknüpft durch Tonbandaufnahmen von Chor- und Sprechstimmen, deren Klanglichkeit sich mehr und mehr den Geräuschen einer Stahlgießerei annähert (Vocoderisierung).

So gewinnt die (objektivierende) Hintergrundschicht den Charakter eines ›cantus firmus in passacagliaartiger Verkettung, eines cantus firmus, der allerdings fortwährend vom Ersticken bedroht erscheint.

Der Bericht des Gießereiarbeiters evoziert in seiner musikalischen Form eine monströse Maschinerie, realisiert durch die Aufteilung aller übrigen Ausführenden in sieben vokal-instrumental gemischten Gruppen. – Diese Gruppen ›arbeiten‹ unter vier verschiedenen Dirigenten, in unterschiedlichen, immer wechselnden ›Arbeitstempi‹: Eine grausam-rücksichtslose Interdependenz (*je weiter die Schicht fortschreitet...*), in welcher der beschwörende Ruf Knoblocks *Glaubt mir, Leute...* unterzugehen droht.

Im Ganzen: vor dem Hintergrund der historischen Dimension (Chor) die Passion des bis zur physischen Selbstaufgabe ausgebeuteten Arbeiters: *Man wird mich wie einen alten Lappen wegschmeißen...* Musikalisierung einer inhumanen, hybriden Arbeitssituation mit ihren daraus folgenden Streßerscheinungen. Diese Inhalte drücken sich – bis in die Behandlung der Stimmen und Instrumente hinein – in der ununterbrochenen Hektik und Motorik der Musik konkret aus, bis zu Erschöpfung und Auseinanderbrechen.

Plötzliches Umschlagen der Aussage: der Chor, aus dem Hintergrund tretend, übernimmt die Führung, indem er die schließliche Befreiung aller Erniedrigten verkündet: *Um der Unterdrückten willen und weil die Ausgebeuteten klagen, werde ich mich erheben... Ich werde ihnen die Freiheit schaffen.*

Diesem Gesang der Hoffnung auf Befreiung, der musikalisch nichts anderes ist als die aneinandergelagerte Wiederholung der vorausgehenden Chorfragmente, schließen sich Schritt für Schritt alle Instrumente und die 16 Einzelstimmen an – *Freedom... die Freiheit... la libertad*.

Es ist dies ein früh vorausgenommener Hinweis auf das hymnusartige Tutti des letzten Teiles (VII). Hat dieser erste Teil die Ausbeutung in Zentren wirtschaftlicher und industrieller Macht mit ihrer zur Neurose tendierenden Hybris zum Thema, so gilt der

TEIL II – »Armut, Hunger, Hunger«

dem Überlebenskampf einer schwarzen Mutter in den Favelas Brasiliens. Carolinas Tagebuchaufzeichnungen, welche die Passion der entrechteten Frau in ihrem täglichen Kampf gegen Hunger, Durst, Ungerechtigkeit, die ständige Sorge um das Überleben der Kinder festhalten, stehen hier im Vordergrund, als unnachgiebige Anklage: *das darf nicht wahr sein in einem so fruchtbaren Land wie dem unsern!*

Carolinas Aussagen habe ich im Brasilianischen belassen. Sie wird umgeben von vier Frauen, die ihre Anklagen kommentieren und diese zum größten Teil auch (ins Deutsche) »übersetzen«.

Auf einer zweiten Ebene vollzieht sich eine objektivierend-beschreibende Nachzeichnung der Slums. Sie wird gebildet durch Ausschnitte aus einem Gedicht Cardenals, in welchem er durch die Gassen des nicaraguanischen Elendsviertels Acahualinca geht. Die anklagenden Bilder in ihrer unbeschreiblichen Härte (*Kinder mit glasigen Augen, kränkliche, mickrige, elende, ausgemergelte Kinder... Der Mond flimmert über der Scheiße...*) münden in den wiederholten Ruf *La injusticia / Die Ungerechtigkeit!* Die Musikalisierung dieser zweiten Textschicht übernehmen wechselnde Ensembles aus Einzelstimmen (spanisch und deutsch).

Die Instrumente bilden, in fünf sich verändernden Gruppen, eine dritte Interpretationsebene, welche in gewisser Weise beide Textebenen vermittelt. Neben sehr viel geräuscherzeugenden Vulgärintstrumenten herrschen tiefe und tiefste, hohe und höchste Lagen und die entsprechenden Farben vor; der Klang bleibt leer, hohl, wie sehr auch immer er sich »quält«.

Kontraktion – Depression; Aggression – Leere (Luftgeräusche) wären einige unzureichend thematisierende Gegensatzpaare.

Carolina: *Hier in der Favela ist wieder ein Kind gestorben. Wenn es leben würde, würde es Hunger leiden.*

TEIL III – »Gefangen, gefoltert...«

exponiert die Konsequenzen einer totalen Isolation am Beispiel des schwarzen amerikanischen Strafgefangenen George Jackson. Sein Monolog, in sich hineingefressen, zwischen Aufschrei und Verstummen, wird aufgebrochen durch mehrfach durchsickernde Bruchstücke: Fragmente einer Folterszene, fast erstickt, wie hinter Mauern, die Worte zwei Gedichten Cardenals entnommen. Eine dritte Schicht baut aus harten Orchesterschlägen einen unentrinnbar geschlossenen »Zeitkäfig« auf, dessen gesamtes Akkordmaterial aus der patriotischen Hymne "O say! Can you see..." abgeleitet ist. Die Orchesterschläge werden verschärft durch Schläge von Lederruten auf Rührtrommeln, Tomtoms, Pauken, Lederkissen... Solchermaßen wird nicht nur die Folterszene fragmentiert – vier Violoncelli über Gate-Schaltung attackieren Einzelstimmen –, auch die Stimme Jacksons wird rücksichtslos zerhackt, geschlagen, geschunden...

TEIL IV – »Steht alle auf, auch die Toten«

bringt die Konfrontation des sich aus Unterdrückung und Finsternis erhebenden Volkes mit der brutalen Repression der Militärs (hier habe ich konkret an Somozas Nationalgarde gedacht).

Alle Ausführenden sind in zwei Hauptgruppen aufgeteilt: Piccolos, Blechbläser, zunehmend präpariertes Klavier, Schlagzeuger und einige wenige Streicher – diese quasi als Mitläufer auf akustisch verlorenem

Posten! – bilden die massive *Repressionsgruppe*, welche in nicht weniger als neun Ansätzen jegliche Entwicklung der Musik hin zu befreiendem Ausdruck brutal niedertrampelt.

Alle diese marschartigen Repressionsmusiken sind eingeführt durch ›marschierende Truppen‹ auf Tonband, nach deren Tempo jene sich sklavisch auszurichten haben – die marschierenden Truppen als ›Importware‹.

Die andere Hauptgruppe erhebt sich aus fast verschütteten, stammelnd stöhnenden Anfängen (*nunca ...muere...*) zu immer größerer Kraft der Befreiung (*patria libre o morir! – La tierra comun!*) und schließlich zum AUSBRUCH (*Reißt die Zäune ein. Steht alle auf! Die Erde allen gemeinsam!*) und zum AUFSTAND (*Steht alle auf, auch die Toten! – Das große Brot erhebt sich!*).

Endlich vereinigt sie sich in weitgeschwungenen Kantilenen der Freiheitszuversicht (syllabische Musik der Instrumente) in hohen und höchsten Lagen, in höchstem Glanz.

Eine dritte – wiederum die objektiv-historische – Textschicht überlagert sich den zwei Hauptgruppen: Ausschnitte aus einem Gedicht Cardenals, ›Die Bäuerinnen von Cuá‹, welches den Terror der Nationalgarde gegenüber der Landbevölkerung protokolliert: Aussagen von Frauen jeden Alters über Erpressung, Vergewaltigung, Verschleppung, Massaker (*Viele hörten die Schreie von Cuà – Wimmern des Vaterlandes in Wehen*).

Diese Textschicht habe ich ausschließlich dem Chor vorbehalten, der gegen Ende immer mehr ins Sprechen übergeht, welches hier expressive Bedeutung annimmt: *Wir wissen nichts von ihnen! – Aber sie haben sie DOCH gesehen – ihre Träume sind subversiv...*

TEIL V – »Senfkorn«

der unmittelbar anschließt – verknüpft durch das fast unhörbare Liegenbleiben der erreichten Randtöne während einer sehr langen Fermate – ist Same und Ausgangspunkt, aber auch Ziel und Mittelpunkt der ganzen Konzeption: die utopische Prophetie einer Welt des Friedens.

Hier erscheint, eingelassen in den Gesamt Ablauf wie ein Fenster vollkommener Hoffnung, als äußerster Punkt der Befreiung des Menschengeschlechts das Friedensreich, Cardenals Reich Gottes auf Erden. Es wird *verkündet* von der Stimme eines Knaben (Jesaja: Ein kleiner Knabe wird sie führen...).

Cardenals Nachdichtung von Psalm 36 vermeidet andererseits alles Verklärende, bringt im Gegenteil harte, konkrete Aussagen, die der Knabe in der Landessprache spricht, nicht singt, unabhängig von einer äußerst zarten, introvertierten Musik: *Verlier nicht die Geduld, wenn du siehst, wie sie Millionen machen... Ihre Aktien sind wie das Heu auf den Wiesen.*

Senfkorn habe ich im Mai 1975, vier Jahre vor dem Beginn der Arbeit an *Erniedrigt...* für eine kleine Kammerbesetzung komponiert. Es ist dies meine erste Komposition auf einen Text Cardenals, dessen Bücher ich allerdings schon seit Jahren las. – Ohne damals bewußt eine Verbindung zu meinem späteren, sich bereits in Umrissen andeutenden Plan eines großen Werkes zu sehen, erscheint merkwürdigerweise im *Senfkorn* bereits jene ganze Spannweite im Keim.

TEIL VI – »Amanecer« / »Tagesanbruch«

In diesem Teil – er ist mit dem vorangehenden wiederum durch eine lange Fermate der gleichen Randtöne verknüpft, die schon die Teile IV und VI verbanden –, wird die in äußerster Ferne auf leuchtende Utopie des Friedensreiches nun konkret: das Erwachen des Menschen beim Anbrechen des Tages (*Noch dunkler wurde die Nacht, doch darum, weil es Tag wird*) in einem Land, das mit hochgespanntesten Erwartungen in eine friedliche Zukunft blickt.

Cardenal ist mit dem zugrundeliegenden Gedicht ein Text von erstaunlicher Nähe der Matutin-Dichtungen eines Ambrosius gelungen (*Schon krähen die Hähne... Steht auf von euren Betten, euren Matten...*), welcher gleichzeitig klarste politische Aufforderungen in alltäglichen Tätigkeiten enthüllt: ›Die

Träume trennten uns von einander, doch das Erwachen vereint uns... Steh auf, Pancho Nicaragua, nimm die Machete, es gibt viel schlechtes Gras zu schneiden, nimm die Machete und die Gitarre!

Ich habe versucht, ein aus der Abfolge von nur drei vieltönigen Akkorden bestehendes, sich fast unmerklich, aber kontinuierlich veränderndes, weit gespanntes Klanggebilde zu entwerfen, das durch die dauernd wechselnde Instrumentation und sein zartes Pulsieren in verschiedensten Zeitebenen, atmet: *Das LAND – der SEE – der HIMMEL*: Symbole der Freiheit, wie sie im Gedicht des anschließenden VII. Teiles angesprochen werden und den Bogen schließen.

Darüber sind – in einer unabhängigen Ebene – sozusagen jener der menschlichen Tätigkeiten – Geräusche, Klangtropfen, konkret tierische Rufe wie ein Netz ausgebreitet. Ihre Dichte, wie auch die der Singstimmen, nimmt nach der Mitte hin zu (*Ich singe ein Land, das bald geboren wird*). Es sind dies vor allem Holz- Metall- und Stein-geräusche, dazu das Hantieren mit Eßgeschirr, ›Vogelrufe‹, das ›Brüllen von Tieren‹, alles möglichst konkrete Klänge.

In dieses fluktuierende, das ›Erwachen‹ evozierende Klangbild, habe ich, als ein weiteres Netz, die menschlichen Stimmen hineinkomponiert, einander ›zurufend‹, integriert in den beginnenden Morgen und die morgendlichen Tätigkeiten (*Es ist Zeit, das Feuer zu schüren... Bringt eine Öllampe, damit wir unsere Gesichter sehen...*).

(Hier müßte ich erwähnen, daß die Teile IV und VI vorauskomponiert wurden, nämlich zwischen Herbst 1978 und Frühling 1979, allerdings in einer rein instrumentalen Fassung für 15 Instrumentalisten. Sie ›verdanken‹ in dieser ersten Form ihre Entstehung einer ganz konkreten Erfahrung: Die grausame und, wie sich später zeigen sollte: erfolglose Niederwerfung der nicaraguanischen Freiheitsbewegung durch die Nationalgarde, die Massakrierung des Volkes, vor allem aber der Jugendlichen, entfachten in mir Zorn und Empörung. Ich ließ andere Arbeiten liegen und schrieb für Arturo Tamayo und Studenten aus Freiburg diese beiden Instrumentalsätze, als Zeichen meines Protestes. – Das Werk heißt *Ich singe ein Land, das bald geboren wird*. Es ist Ernesto Cardenal und dem Volk von Nicaragua gewidmet. – Während der Teil ›Steht alle auf, auch die Toten‹ stark überarbeitet und erweitert wurde – man müßte eigentlich von einer Rekomposition sprechen –, habe ich Teil VI praktisch unverändert übernommen, mit Ausnahme der hinzukomponierten Singstimmen.)

TEIL VII – »Das Volk stirbt nie«

In einem Ausbruch aller Kräfte verbinden sich Chor und Einzelstimmen zu einer hynnusartigen Prosodie. Sie skandieren, in Spanisch, von Knobloch und Carolina und Jackson unterstützt, die lapidaren Sätze Cardenals: *Das Volk ist unsterblich / Lächelnd tritt es aus der Leichenhalle / Ich singe ein Land, das bald geboren wird / Das Volk stirbt nie*. Und schließlich *Der See, an einigen Stellen blau, an anderen wie Silber und Gold / Am Himmel fliegen die Reiher*.

Über diesen Chorzeilen ist das gesamte Orchester in vier Gruppierungen ausgespannt (insgesamt, mit Chor und Einzelstimmen, sind es wiederum sieben Gruppen, wie in I, hier aber, im Gegensatz zum Beginn des Werkes, wo größte Zersplitterung herrschte, zu einem starken, integrativen Ganzen vereinigt. Jede Instrumentengruppe trägt auf ihre Art zum *Hymnus des Volkes* bei: Die erste, statisch-akkordisch, indem sie, als Mutterklang, das gesamte Tonmaterial jedes Abschnitts clusterartig ausspannt. Die zweite durch rhythmisierte Veränderungen des jeweiligen Anfangsakkords. Die dritte und wichtigste entwickelt die zugrundeliegende Intervallfolge ostinatoartig-einstimmig, etwa im Sinne eines sehr weit gespannten Glockenschlagens. Und die vierte bringt abschnittsweise – den Chorzeilen überlagert – den Auferstehungschoral *Christ lag in Todesbanden*, in einem der Bachschen Sätze, als Zitat (4 Blechbläser und Kontrabaß).

Das gesamte Tonhöhenmaterial dieses Teiles habe ich aus diesem Zitat entwickelt: die Auferstehungshoffnung des Chorals transponiert in unsere Gegenwart und säkularisiert im Erklingen des Glockenschlagens.

Durch stets in ihrer Reihenfolge veränderte Wiederholungen immer anderer Kombinationen der Gruppen wird eine nach der anderen zu Ende geführt, bis nur das fortwährend sich behauptende Glockenschlagen übrigbleibt (quasi ostinato, nur noch Schlagzeuge).

Der den I. Teil meines Werkes abschließende, ebenfalls hymnusartige *Gesang der Hoffnung auf Befreiung* wird in diesem letzten Teil aufgenommen und eingelöst. Er wird hier Realität.

Dem Verlauf ist ›strophig‹ überlagert durch ein doppeltes Play-Back des Tonbandes, welches die choralartig kreisende Tendenz der Musik wiederholt, fortführt und verräumlicht: »Das Volk stirbt nie.«

*

Abschließend einige Bemerkungen zur extremen Komplexität dieser Musik und im Zusammenhang damit zur abschnittsweise variierenden Besetzung des Werkes.

Die extremste Komplexität erreicht diese Musik im ersten Teil, und zwar durch eine »Polytempik«, die durch die gleichzeitige Übereinanderschichtung dauernd wechselnder unterschiedlicher Tempi entsteht. Es ist natürlich klar, daß ein derartiges kompositorisch rücksichtsloses Vorgehen mit seiner potenzierten Polyphonie der verschiedenen Zeitebenen sich auf eine (vordergründige) Textverständlichkeit negativ auswirken muß. Nun ist allerdings das Sich-Verstehen, das Verstandenwerden, gerade nicht ein Merkmal von inhumanen, hybriden Arbeitssituationen unserer industrialisierten Gesellschaft. Wie könnte demnach ein Komponist, will er konkret beim Thema bleiben, die ein- bis zweidimensionale Textverständlichkeit überhaupt anstreben wollen? Ähnliches gilt für die Teile II und IV.

In diesen Zusammenhang gehört sicher auch die simultane Verwendung verschiedener Sprachen. Nur sehe ich in ihr keinesfalls eine künstlerische Konsequenz des »Einander nicht verstehen Könnens«, sondern vielmehr die Anerkennung der kulturellen und gesellschaftlichen Identität jeder Sprache.

Nun wird aber andererseits ein dramaturgisches Konzept im Aufbau des ganzen Werkes wirksam, das sich vereinfacht so formulieren ließe: von extremer Komplexität in den Teilen I und II zu größtmöglicher Geschlossenheit in den Teilen VI und VII, oder: von potenziert »Pseudo«-Polyphonie zu »echter«, »verbindender« Polyphonie.

Analoges ließe sich anhand der räumlichen Disposition der Ausführenden aufzeigen. So ist zum Beispiel die Kammermusikgruppe, welche den fünften Teil musiziert, von allem Anfang an – also gerade auch im turbulenten ersten Teil – in der Mitte sämtlicher Ausübenden placiert, obwohl sie als schwächste Gruppe immer wieder unterzugehen droht. Wenn dann – für das »Senfkorn« – der Knabe auftritt, der Pianist zum vor- und nachher nie gespielten Cembalo kommt, der Hauptdirigent sein Pult verläßt und zu der Gruppe hintritt, wird unmißverständlich die Funktion dieser Gruppe klar.

* * *

Einige Notizen zum Film ›El pueblo nunca muere

(Aus dem Exposé zum Filmprojekt, Juni 1983)

Die Aufnahmen vom Ensemble werden öfters scheinbar unabhängig vom oder scheinbar gegen den Rhythmus der Musik montiert. Sie scheinen zufällig einzutreten und zu wechseln, ähnlich zufällig wie das Auftreten von Solo und Ensemble, wie es auf den ersten Blick wirken mag. (Wirklich ist es natürlich keine Unabhängigkeit, sondern ein jedesmaliges Setzen eines Bildwechsels, aber eben zu einem Zeitpunkt, der mit den musikalischen Abläufen nicht unmittelbar gekoppelt ist.)

Angestrebt wird nicht die Verdoppelung der ohnehin hörbaren Oberflächenstruktur der Musik durch den Schnitt, erst recht nicht die scheinbar synchrone Untermalung von Realszenen durch Musik (schon von daher drängt sich ein möglichstes Stillestehen der Musik während der Real-Exkurse auf. Nichts Zeigefingerndes. Hingegen die Idee eines arbeitsteilig von den beiden Produktivkräften Ton und Bild erzeugten Texts.

Je unabhängiger die Montage sich gegenüber der hörbaren Oberflächenstruktur der Musik verhält, umso kräftiger wirken an entscheidenden Stellen Synchronismen wie selbst das Ausfallen des Bildes (Einsatz von Titel oder Schwarz).

* * *

Wenn einer im Flügel eine Kette auf die Saiten wirft oder mit einem Schlägel auf den Metallrahmen haut; die Gesten mancher Schlagzeuger-Aktionen, überhaupt alle außergewöhnlichen, undomestizierten Artikulationsweisen, verweisen auf mehr als nur den innermusikalischen Text.

Ohne diese zu Zeichen herabzuwürdigen, sollen die Konotationen einzelner Instrumentalaktionen des Stückes doch leicht unterstrichen werden.

Da nun hier durch die Beschriftung des rein Instrumentalen durch die Texte der Stimmen solche auf Allegorisches tendierende Assoziationen naheliegend sind, gilt es damit äußerst sparsam umzugehen. Auch hier: nicht mehr als Fermente – »Überzeugen ist unfruchtbar«.

* * *

Ebenso wie man beim Drehen eines Dokumentarfilms nicht ohne ein klares, auf eine eindeutige Lösung zielendes Konzept auskommt, braucht man wiederum einen Überschuß, Spielmaterial, mit dem man in der Montage noch gestalten kann: Rhythmen verschieben, gewichten, Raumbeziehungen verändern. Dies gilt auch hier: gedreht werden muß bei der Aufführung mit einer genauen Vorstellung von der Découpage, aber mit Verdoppelungen, Überschneidungen, damit der so gewonnene Stoff des Montierens noch formbar blieb.

Dies bedeutet nicht Beliebigkeit, wie bei jenen Regietechniken, wo eine Szene ›zur Sicherheit‹ – aus allen möglichen Winkeln aufgenommen wird, um dann beim Schnitt noch alle ›Freiheiten‹ zu haben. Solches führt zu einer Verflachung, einer minderen Intensität der einzelnen Einstellung. Müssen in diesem Fall alle Bilder noch in allen Schnittkombinationen verwendbar sein, also unspezifisch, im Bildaufbau denn auch spannungsarm bleiben, so dürfen wir uns von solchem – unproduktivem – Aufschub nicht leiten lassen.

Im Widerstand, den ein Material, weil es sich mit den Intentionen des Drehens vollgesogen hat, seiner Umformung entgegensetzt, kräftigt sich schließlich die Montage, die Form.

Präsenz, Absenz. Eine Musik erklingt – aber das Werk ist dabei nie voll gegenwärtig. Weder die Partitur noch eine Aufführung sind das Werk: sie verweisen bloß darauf; stellen es dar, als Notation oder Aufführung. Was aber gemeint ist, muß abwesend bleiben.

Gleich auch wie die Aufführung einer Partitur stellt die Filmaufnahme einer Aufführung eine Realität her, die nur auf das gemeinte Abwesende verweisen kann – auf den ins Visuelle nicht übersetzbaren Sinn, der sich, vielleicht, im Hören und Zusehen erschließt.

Ein Stück zu filmen – wir sehen von Musiken ab, deren Zweck sich in der Schaffung einer Gelegenheit zu musikantisch selbstgenügsamer Aktion erschöpft – stellt daher ähnliche Aufgaben wie die filmische Formulierung eines historischen, sozialen, politischen oder philosophischen Zusammenhangs mit nichtfiktionalen Mitteln: selbst die volle Präsenz von Zeugen, Zeugnissen, Spuren verweist nur auf den notwendig abwesenden, weil seinem Wesen nach nur *auf einem Umweg* abbildbaren Gegenstand. Das Sichtbare ist Index, Verweis, Spur – obwohl es selber leuchtende, intensivste Präsenz sein muß, um lesbar zu werden.

Eine der Aufgaben unserer Filmarbeit ist demnach, diesen Sachverhalt nicht zu verdecken, ihn vielmehr zu verdeutlichen, sinnfällig zu machen.

Weder also soll der Schein entstehen, als habe man als Zuschauer, da wir – im Unterschied zur Radioübertragung oder Schallplatte, also der elektroakustischen Abbildung – nun auch Bilder von der Aufführung sehen, mehr von dieser miterlebt (denn man erfaßt ja nicht mehr, sondern anderes), noch etwa der Eindruck, die Konkretheit der photographischen Bilder hälfen einem Mangel der Musik ab, die unkonkret bleiben müsse, weil sie nur aus Tönen und Worten sich zusammensetzt.

Jede unreflektierte Umsetzung musikalischer Werke für die Leinwand leistet unweigerlich dieser Ideologie Vorschub, verdeckt also das Werk mehr, als daß sie einen Zugang dazu schüfe. Es ist eine regelmäßige Beobachtung beim Betrachten musikalischer Fernsehübertragungen, daß sie, je enger sie der Partitur, der musikalischen Oberfläche folgen zu müssen meinen, desto mehr den Hörer bei den optischen Äußerlichkeiten, die Nebeneffekte bei der Vermittlung des musikalischen Sinnes durch die Interpreten sind, befangen halten.

Es gibt dabei kein gedankliches ›Wegblicken‹ des Hörers, und dies umso weniger, als fast immer der Ehrgeiz der Inszenatoren oder ihre verinnerlichteten Normen für Einstellungslängen, ›Notwendigkeit‹ von Abwechslung und dergleichen den Zuschauer mit ständig neuen bildlichen Attraktionen von der Musik ablenken.

(Am allerwenigsten läßt sich natürlich der Sinnzusammenhang einer Partitur an Mimik, Gestik, den Faxen oder gar an Resultaten der Transpiration von Dirigenten ablesen, wie einige Regisseure zu vermuten scheinen.)

Demgegenüber zeigt die Erfahrung, daß wider Erwarten eine sehr freie Auflösung, die vor allem mit aus dem sichtbaren Aspekt der Musik-Arbeit, aus den zweckmäßigen Bewegungen der Musiker abgeleiteten Nah- und Großaufnahmen operiert, daneben die weite Totale benutzt und auf die ständige Darstellung des Raums der Aufführung, des ganzen Orchesters und seiner Teilgruppen usw. verzichtet, den Blick auf das Werk weniger verstellen kann.

Außer bei weiten Totalen, die keine Details erkennen lassen und die daher das Zuhören wenig behindern, ist ja bei den meisten Einstellungen ein Teil der Stimmen hors-champ. (Hansjörg Pauli hat in seinem Film *Stravinsky-Weekend* von 1972 einen ganzen Satz eines Orchesterstücks in der unscharfen Totalen gezeigt, die nur die markantesten gestischen Momente erkennen ließ: Minuten eines intensiven Musikhörens, bei dem das Ohr ganz aktiv wird – nicht nur wegen der freilich aufregenden Impertinenz des Regisseurs, sich etwas logisch Konsequentes zu gestatten.

Entsteht demnach, wo die Inszenierung kontinuierlich sich der Oberfläche entlangtastet, die wenn auch unfreiwillige Wirkung, was hors-champ sich ereignet, sei ›Begleitung‹ des Sichtbaren, wird meistens der

Sinn vor allem einer Komposition neueren Datums verfälscht. (Es liegt hier nicht dasselbe vor wie im Konzert, wo Zuhörer vorübergehend einzelnen Stimmen oder dem Solisten ihr Augenmerk widmen: eine Einstellung ist zwingend; der Blick im Konzertsaal aber bleibt frei.)

Es gilt also, diesen Umstand des (immer mit Ausnahme der Totalen) unvermeidlichen hors-champ nicht als eine Behinderung hinzunehmen, sondern daraus die Konsequenzen zu ziehen und die Chance zu sehen, ihn zum Ausgangspunkt einer besonderen Technik der Découpage zu nehmen.

Aus diesen Überlegungen leiten wir die folgenden Forderungen ab:

1

Es gilt, sich mit dem historisch-sozialen Faktum der Dominanz des Gesichtssinns über das Gehör auseinanderzusetzen. Dies geschieht vermittelt der Unterbrechung des abgebildeten Aufführungszusammenhangs durch die Realaufnahmen, sowie durch relativ häufige Einstellungen auf Teile des Ensembles, die offensichtlich im Augenblick wenig zum akustischen ›Vordergrund‹ beitragen. Dazu gehört das wartende Orchester zu Beginn des Vorspruchs, das Insistieren auf den Instrumentalisten im ›Senfkorn‹ nach dem Einsatz des Knabensoprans usw. Umgekehrt zeigen Nahaufnahmen uns Aspekte, die erst durch das Verharren auf einem Ausschnitt während des scheinbar asynchronen Agierens der übrigen Musiker deutlich werden (etwa die ›Knochenarbeit‹ der Instrumentalisten, die den ersten Solotext von Knobloch kontrapunktieren.

2

Wir vermeiden jede einfach illustrative Wirkung (des Bilds zur Musik wie umgekehrt), also die einfache Dependenz, Koppelung oder den Synchronismus der beiden Dimensionen. Das schließt selbstverständlich nicht aus, daß Bilder als ›Legende‹ oder Reflexion der musikalischen Schicht stehen, oder umgekehrt, oder daß der Synchronismus an wichtigen Stellen als Mittel eingesetzt wird.

3

Mit Ausnahme der Teile V und VI konstituiert sich das raum-zeitliche Kontinuum immer nur entweder in der Tonspur oder im Bild, während in der jeweils anderen Schicht Diskontinuität vorherrscht.

Die Sicht auf die Aufführung entsteht wie durch eine Reihe von Fenstern, die bisweilen den Blick freigeben, während andere Fenster den Blick auf die zitierten Bilder der Realität erlauben.

4

Aufbrechen der raum-zeitlichen Kontinuität der Aufführungssituation, nicht aber der räumlichen Logik.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: wo eine Aufnahme vom Ensemble erscheint, hat diese absolut konkret, klar, räumlich logisch (etwa betreffend die Achsen) und musikhandwerklich sinnvoll zu sein – von ihrem Sinn in Bezug auf die Komposition nicht zu reden. Keine Impressionismen, Fahrten oder Schwenks zum Selbstzweck oder andere Gratiseffekte. Hingegen wird diese Konkretheit, Präsenz eben aufgebrochen, um an anderer Stelle wieder darauf zurückzukommen. Eine Art des Off also: wo reale Bilder sichtbar sind, ist das Konzert, wo das Konzert erscheint, die reale Welt im Off.

* * *

Einstellungen. Für jeden der Teile des Stücks braucht es für die Konzertbilder einen Satz von klar definierten, im Aufbau eigenständigen und gegeneinander abgehobenen Einstellungen.

Die Umstände einer dokumentarischen Aufzeichnung der Aufführung erlauben nur eine beschränkte Zahl von überzeugenden Standpunkten für die Kameras. Das darf nun aber nicht dazu führen, von den möglichen Standpunkten aus (unter Nutzung der Zoomobjektive) beliebig die Cadrage zu manipulieren. Auch um den Preis eines weniger idealen Ausschnitts ist die eindeutige, erkennbare und damit auch einprägsame Einstellung dem wohlherzogen Cadrieren vorzuziehen.

Innerhalb der Spanne von Totalen/weiten Totalen und der Nahaufnahme sollen selten Zwischenstufen stehen. Die Nahaufnahmen werden (außer jenen der Solistenkameras) bei den Proben separat aufgenommen. Während der Aufführung herrschen die kurzen Brennweiten vor, klar gefaßte Bilder, die nicht nach den unplastischen langen Brennweiten hin verwässert werden sollten.

* * *

Kulešov-Effekt. Ein französischer Fernsehfilm über Tango (mit dem Cuarteto Cedron, Piazzolla u.a.) mischt, zunächst nicht uninteressant, dokumentarische Szenen von Polizeirazzien, Demonstrationen von Müttern Verschollener mit Aufnahmen von den spielenden Musikern, die sehr intim gehalten sind (aber intim wohl auch wegen des Playbackverfahrens – weh tut es, denn jede wirkliche Nähe geht verloren, wenn in einem Zimmer gespielt wird, dazu aber der sterile Ton des Studios klingt).

Was gleich auffällt: wenn immer man mit der Kamera auf den Köpfen der Musiker verweilt, fühlt man sich von der Musik abgelenkt. Es entsteht ein Effekt, als ob die Musiker, während sie diese traurige, wehmütige Musik spielen, an die Realität ihrer Heimat dächten, die in den schwarzweißen Realszenen immer wieder kurz aufscheint.

Ruht die Kamera hingegen auf den Instrumenten, der Gitarre oder dem Bandoneon, denkt die Musik an die betrauerte Wirklichkeit. Dies ist interessant, reich, tief; jenes bleibt banal und ein Gratisseffekt.

* * *

Une image trop attendue (cliché) ne paraîtra jamais juste, même si elle l'est. (R.Bresson, Notes.. p.33)

Es geht weniger um die Frage, die naheliegt: ob man in den Niederungen des Klischees, der *images de marque*, landen muß oder nicht, wenn man das gewählte Verfahren praktiziert. Vielmehr hängt alles nur an der Frage des Wie: *wie* diese Bilder konkret im Zusammenhang fungieren, ohne (verdoppelnd, nichts hinzufügend) als Klischee zu wirken – seien das nun die Real- oder die Konzertaufnahmen.

Es geht um die Wahrscheinlichkeit ihres Eintretens, die Art, wie sie mit den verinnerlichten Wahrscheinlichkeiten des Betrachters spielen. Und natürlich um die Haltung, die sich in der Art ihres Eingebautseins manifestiert. Etwa um den Unterschied, der einer ums Ganze ist: ob sie mit einer Scheu oder mit auftrumpfender Selbstverständlichkeit auftreten; ob sie Same, Keim oder volle Präsenz sein wollen.

* * *

L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. Utiliser ces impatiences. Puissance du cinématographe qui s'adresse à deux sens de façon réglable. (p.62)

Je weniger Bildinformation (informationstheoretisch gesehen, nicht also Sinn), umso besser die Durchhörbarkeit der Tonspur.

So wie man nachts im Walde Laute hört, die man, geblendet vom Gesichtssinn, von Raumtiefe und Plastizität der sichtbaren Erscheinungen, am Tage gar nicht wahrnimmt, regen die dunklen Bilder im Kino den Gehörsinn an. Was man, im Schattenhaften, nicht sehen, bloß erahnen kann, möchte man erlauschen.

Äußerste Aktivierung des Gehörsinns da, wo Gefahr droht: schockhaft das abstrakte Schwarz in den Filmen.

* * *

Vorfürhungen des Films

Nr	Ort	Land		Datum	Veranstalter	Bem	Besucher	
1	Solothurn	CH	FF	1/25/1985	Solothurner Filmtage (UA, Landhaus)	UA	350	e
2	Solothurn	CH	FF	1/26/1985	Konzertsaal		280	e
3	Schaffhausen	CH	F	3/2/1985	Auswahlschau		50	m
4	Schwyz	CH	F	3/17/1985	Auswahlschau		30	m
5	Boswil	CH	M	3/22/1985	Tagung »Musik in dieser Zeit«, Alte Kirche		50	m
6	Wetzikon	CH	F	4/14/1985	Auswahlschau (Zuschauer geschätzt v. AL)		10	m
7	Oberhausen	BRD	FF	4/23/1985	Kurzfilmtage	EA BRD	200	e
8	Genève	CH	F	5/9/1985	Auswahlschau Fonction Cinéma (Uni2)		50	m
9	Lugano	CH	MF	5/16/1985	Festival «Oggi musica»		50	m
10	Arnhem	NL	FF	6/7/1985	Festival »Kijk Muziek«		8	m
11	Arnhem	NL	FF	6/7/1985	Festival »Kijk Muziek«	EA Holland	12	m
12	Canberra	NZ	FW	7/10/1985	Pro Helvetia/Australian Film Institute	EA NZ	10	e
13	Perth	NZ	FW	7/14/1985	Pro Helvetia/Australian Film Institute		10	e
14	Winterthur	CH	F	6/16/1985	Musikhochschule		38	m
15	Adelaide	NZ	FW	7/17/1985	Pro Helvetia/Australian Film Institute		10	e
16	Hobarth	NZ	FW	7/26/1985	Pro Helvetia/Australian Film Institute		10	e
17	Montepulciano	I	MF	8/3/1985	Cantiere internazionale d'arte, Teatro Poliziano	EA Italien	110	m
18	Locarno	CH	FF	8/14/1985	Filmfestival (Information Suisse)		20	e
19	Karthause Ittingen	CH	FW	9/9/1985	Kulturseminar EDA		32	m
20	Bern	CH	F	9/24/1985	Kino im Kunstmuseum (3)		200	e
21	Bern	CH	F	9/26/1985	Kino im Kunstmuseum (3)			e
22	Bern	CH	F	9/28/1985	Kino im Kunstmuseum (3)			e
23	Milano	I	MF	9/30/1985	Autunno musicale di Como (2)(= EA Italien)		100	m
25	Graz	A	P	10/3/1985	Symposium Amnesty International		100	m
26	Amsterdam	NL	MF	10/11/1985	World Music Days ISCM, De Ijsbreker		108	e
27	Sao Paulo	Brazil	FF		Intern. Film Festival (unsicher, ob aufgeführt)			e
28	Donaueschingen	BRD	MF	10/19/1985	Donaueschinger Musiktage		850	e
29	Freiburg/Br.	BRD	P	10/26/1985	Katholische Akademie		30	m
30	Biel-Bienne	CH	F	10/30/1985	Cinéma Apollo		30	e
31	Biel-Bienne	CH	F	10/31/1985	Cinéma Apollo		10	e
32	Köln	BRD	MF	11/8/1985	Kölner Gesellschaft für Neue Musik (Kunsthalle)		50	m
33	Freiburg/Br.	BRD	P	11/10/1985	Christuskirche (Friedenswoche)		60	m
34	Bern	CH	P	11/22/1985	Christlicher Friedensdienst		32	m
35	Leipzig	DDR	FF	11/24/1985	Leipziger Int. Dokumentarfilmwoche	UA DDR	300	e
36	Berlin	DDR	M	11/26/1985	Akademie der Künste/Komponistenverband der DDR		50	e
37	Luzern	CH	FF	11/27/1985	Film, Video und Performance-Tage		50	m
38	Zürich	CH	MF	12/6/1985	Tage für politische Musik, Theater am Neumarkt (2)		120	m
39	Zürich	CH	MF	12/8/1985	Tage für politische Musik, Theater am Neumarkt (2)		80	m

40	Zürich	CH	F	12/9/1985	Filmpodium Kino Studio 4 (4x)		600	m
41	Zürich	CH	F	12/9/1985	Filmpodium Kino Studio 4 (4x)			m
42	Zürich	CH	F	12/11/1985	Filmpodium Kino Studio 4 (4x)			m
43	Zürich	CH	F	12/11/1985	Filmpodium Kino Studio 4 (4x)			m
44	Baldegg	CH	S	2/28/1986	Seminar (Lehrer)		110	m
45	St. Gallen	CH	F	3/12/1986	Kino K 59 (3)		90	m
46	St. Gallen	CH	F	3/14/1986	Kino K 59 (3)			m
47	St. Gallen	CH	F	3/16/1986	Kino K 59 (3)			m
48	Aarau	CH	F	5/30/1986	Kunsthaus		30	m
49	Winterthur	CH	M	5/16/1986	Theater am Gleis		49	m
50	Essen	BRD	M	7/3/1986	Kino Eulenspiegel		50	e
51	Managua	Nicar	F	8/15/1986	Casa APIA, privat		26	c
52	Basel	CH	F	10/13/1986	Kino Camera (2 Vorf.)		605	e
53	Basel	CH	F	10/27/1986	Kino Camera (2 Vorf.)			e
54	Luzern	CH	P	10/18/1986	Romero-Haus		20	m
55	Luzern	CH	P	10/20/1986	Romero-Haus		40	m
56	Stuttgart	BRD	MF	11/3/1986	Tage für Neue Musik (Theaterhaus)		95	m
57	Schaffhausen	CH	M	11/9/1986	Musica Viva		30	m
58	Singen	BRD	P	11/12/1986	Singener Friedenswoche		20	e
59	Innsbruck	A	F	11/13/1986	Cinematograph	EA Öster- reich	19	m
60	Graz	A	F	11/14/1986	Augartenkino KIZ		50	m
61	Wien	A	M	11/18/1986	Konzerthaus		100	m
62	Salzburg	A	F	11/19/1986	Das Kino		40	m
63	Huddersfield	GB	MF	11/21/1986	Contemporary Music Festival	EA GB	64	m
64	Genève	CH	MF	6/16/1987	Festival «Extasis»		62	m
65	Basel	CH	M	11/4/1987	Musikakademie		42	m
66	Berlin (West)	BRD	F	12/10/1987	Akademie der Künste		122	m
67	Hannover	BRD	M	5/30/1988	HGNM/Kommunales Kino Hannover		30	m
68	Frankfurt/Main	BRD	F	6/24/1988	Kommunales Kino Frankfurt		30	e
69	Dresden	DDR	MF	10/5/1989	Tage für zeitgenössische Musik (Filmtheater Schauburg)		35	m
70	Zürich	CH	P	11/19/1989	Rote Fabrik		41	m
71	Liestal	CH	M	9/6/1990	Landkino/Neue Musik in Rümlingen		30	m
72	Paris	F	MF	10/26/1990	Centre Culturel Suisse		30	m
73	Avignon	F	M	7/23/1993	Charterreuse Villeneuve les Avignon (Acanthes, geschl.)		45	m
74	Olargues	F	P	7/24/1993	Mairie (privat) EV		20	m
75	Freiburg/Br.	BRD	F	1/25/1994	Kommunales Kino		40	m
76	Luzern	CH	MF	8/19/1994	Internationale Musikfestwochen Luzern (1/2)		60	m
77	Luzern	CH	MF	8/22/1994	Internationale Musikfestwochen Luzern (2/2)		40	m
78	Zürich	CH	F	11/26/1994	Tage für neue Musik Zürich/Studio 4		61	e
79	Bad Schönbrunn ZG	CH	P	12/4/1994	Interteam Kurs		20	m
80	Dotzigen BE	CH	P	5/12/1995	Kulturkommission u.a.		48	m
81	Winterthur	CH	M	5/18/1995	Theater am Gleis / Konservatorium		50	m
82	FKZ div.	vis	F		Gregor, Locarno,		1	f
83	Bern	CH	V	1/23/1986	Verleihung des Eckenstein-Preises		50	e
84	Paris	vis	F		Vis. für Cannes		5	e
85	Rom	vis	F	8/1/1985	Birri Privatvorführung (wann genau?)		4	m

86	Japan weitere Univ.	J	M		Universitäten, überprüfen, laut KH mind		20	e
87	Tokyo	J	M		Universitäten, überprüfen, laut KH		30	e
88	Lyon	F	M	3/20/1996	Musiques en scène (2/2)		80	m
89	Lyon	F	M	3/19/1996	Conservatoire (1/2)		40	m
90	Zürich	CH	V	9/21/1996	attacca, Privatvorf. E.Cardenal		3	f
91	Caracas	Ven	M	7/20/1997	A Tempo (EA Venezuela, spanische Version))	EA Venezuela/LA	110	h
92	Maracaïbo	Ven	M	7/26/1997	A Tempo		50	h
93	Berlin	vis	MF		Jury (Datum eruieren bei Rainer Riehn oder YPP)		5	e
94	Zürich	vis	M	8/4/1997	Vis für Swiss, Made - Equipe		3	f
95	Zürich	vis	F		Vis für Henry Taylor		1	f
96	Fernsehen: DRS	CH	T				0	e
97	Fernsehen: Tessin	CH	T				0	e
98	Fernsehen: 3sat		T				0	e
					Total Zuschauer ohne Fernsehen (ca.)		6746	