

Transformation und Integration : zum Tod von Luciano Berio

Autor(en): **Gartmann, Thomas**

Objektyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 81

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TRANSFORMATION UND INTEGRATION

Zum Tod von Luciano Berio

Opernkomponist an der Scala und an den Salzburger Festspielen, zugleich ein unermüdlicher Experimentator und Wortführer der Nachkriegs-Avantgarde: Wie kaum ein anderer verkörperte der Komponist Luciano Berio die Spannung zwischen Tradition und Experiment und prägte damit ein halbes Jahrhundert Musikgeschichte. Darüber hinaus war er eine vielseitige Persönlichkeit, ein Intellektueller im fruchtbaren Gedankenaustausch mit Umberto Eco, Edoardo Sanguineti und Renzo Piano.



Ein solides Handwerk und ein klares musikalisches Denken in Prozessen, das ist es, was der Maestro seinen Schülern vermittelte. Er selbst lernte die Tonkunst noch von Grund auf, Harmonielehre beim Grossvater, aus dem selben Buch wie Verdi, die Musikkultur dann beim Vater. Hier erlernte er auch die Leichtigkeit des Schreibens: Berio komponierte überall, selbst unterwegs, nach aufreibenden Proben, nachts im Hotelzimmer, ja im Flugzeug.

Berios Entwicklung verlief alles andere als geradlinig. 1925 an der ligurischen Meeresküste in Oneglia/Imperia geboren, erhielt er eine akademische Ausbildung am Konservatorium Mailand; autodidaktisch setzte er sich daneben mit der zweiten Wiener Schule, mit Bartók, Strawinsky, Hindemith und Milhaud auseinander, bevor er dank eines Stipendiums der Koussevitzky Foundation 1952 in Tanglewood bei Dallapiccola studieren konnte, der ihn in die Methode der Zwölftontechnik einführte. In Darmstadt fand er dann ab 1954 Anschluss an die musikalischen Avantgarde und wurde rasch zu einem ihrer Wortführer. Zusammen mit Wolfgang Steinecke, Bruno Maderna und Pierre Boulez plante er gesamt-europäische Aktivitäten zugunsten der zeitgenössischen Musik. Die Pläne zerschlugen sich zwar, doch analog zu *die reihe* und *domaine musicale* gründete er zusammen mit Maderna unter der symbolträchtigen Bezeichnung *Incontri musicali* verschiedene Konzertreihen, die zeitgenössische Musik und von den Diktaturen verdrängte Musik vorstellten, sowie ein sehr breit angelegtes Diskussionsforum, wo auch Boulez, Krenek, Stockhausen zum Wort kamen, serielles Denken und auch neue Strömungen, von der elektronischen Musik bis zur Aleatorik vorstellten. Hier erprobte Umberto Eco seine semiotischen Methoden an Werken von Boulez, Stockhausen und an Berios *Sequenza* für Flöte. Die von Berio hier erstmals angewandte «Space notation» verleitete Eco zum Missverständnis freier Dauern. Immerhin, Berio leistete dem Vorschub, indem er Ecos Überlegungen ausgerechnet in derjenigen Nummer publizierte, die er programmatisch mit Pierre Boulez'

Aufsatz *Aléa* eröffnete. Ecos fruchtbares Missverständnis ermöglichte die theoretische Konstruktion des Offenen Kunstwerkes und eine damit verbundene Debatte – auch in Berios *Incontri musicali*.

Gleichzeitig leitete Berio 1954-1959 zusammen mit Bruno Maderna in Mailand das «Studio di Fonologia» der RAI, wo er mit elektronischer Musik experimentierte. In rascher Folge wurden hier Dokumentar- und Hörspielmusiken realisiert, Klangsynthesen, Klanglandschaften, *musique concrète* und Experimente. In dieser Zeit lernte er auch John Cage kennen, den er in Italien einführte und dank einer Quizsendung der RAI zu grosser Popularität brachte. 1961/1962 lehrte er an der Dartington Summer School, 1962-1964 im Wechsel mit Darius Milhaud am Mills College und 1965-1971 an der Harvard University und an der Juilliard School, wo er 1967 das Juilliard Ensemble für zeitgenössische Musik gründete. 1974-1980 war er Direktor der elektro-akustischen Abteilung des IRCAM in Paris, 1975 wurde er künstlerischer Leiter des Israel Chamber Orchestra; die gleiche Position übernahm er 1984 beim Maggio Musicale Fiorentino und 1987 beim Studio für elektronische Musik «Tempo reale» in Florenz. 1993/94 hielt er unter dem Titel *Remembering the Future* Poetik-Vorlesungen am Charles Eliot Norton Chair der Harvard University.

Ähnlich, wie in diesen Verpflichtungen das Interesse am Experiment und an der Tradition dicht nebeneinander stehen, ist auch das kompositorische Oeuvre durch häufige Stilwechsel gekennzeichnet – vielleicht sei Musik gerade diese Suche nach einer Grenze, die ihre Lage stets wieder ändere. Und gerade in dieser ständigen Veränderung ist Berio repräsentativ für die musikgeschichtlichen Prozesse der letzten Jahrzehnte.

Diese Suche nach stets neuen Grenzen zeigt sich schon bei seinen frühen elektro-akustischen Werken, in einer fast spielerischen Recherche von Klängen und ihrer Transformationen. Erreichte Berio die Grenzen seiner Maschinen, ging er weiter: Er wollte Pionier bleiben, in Mailand, später am IRCAM in Paris; in Florenz realisierte er dann seine eigenen Träume von Live-Elektronik, das *Tempo reale* war nicht nur ein modernes Computermusik-Studio. In dieser Villa der Familie Strozzi konnte er wie ein Renaissance-Künstler auf eine ganze Werkstatt zurückgreifen, auf Assistenten für kompositorische Schreib- und Routinearbeiten, zur Überarbeitung und Verbreitung früherer Werke seines künstlerischen Leiters. Mit dem musiktheatralischen *Cronaca del luogo* für die Salzburger Felsenreitschule entwickelte er aber auch neue Formen räumlicher und harmonischer Interaktivität, doch die technische Realisierung hinkte auch hier seiner Idee ständig nach.

Seit 1958 portraitierte Luciano Berio in Solostücken die wichtigsten Instrumente: zeitgenössische Portraits traditioneller Instrumente, die das Gattungs- und Traditionsbewusstsein reflektieren, mit dem üblichen Bild der Instrumente spielen, sich zugleich aber auch davon abgrenzen, indem sie neue Bilder der Instrumente entwerfen. Eindimensionalität hat Berio nie interessiert. Im Zentrum steht der Klang eines jeden Instrumentes - und dessen Spielweisen, die idiomatischen, aber auch deren Gegenteil. Klang und Spielweisen werden ausgelotet, bis an die Grenzen und darüber hinaus, teils in einer eigentlichen *Recherche musicale*, meist in engster Zusammenarbeit mit den jeweiligen Solisten. Die Stücke sind so immer auch ein Portrait ihrer Interpreten. Jedes Stück hat Berio im Hinblick auf einen Virtuosen geschrieben, nicht für elegante, etwas blässliche Männer mit hohlem Kopf und flinken Fingern, wie er sagt, sondern für Musiker mit breitem Horizont, die das klassische Repertoire ebenso bewältigen wie die Musik der Avantgarde. Neben besonderen technischen Fertigkeiten sind insbesondere die raschen Wechsel im Ausdruck und von konventionellen bzw.

zeitgenössischen Spieltechniken gefordert, die geistige Virtuosität künstlerischer Sensibilität und Intelligenz. «Das Virtuosenentwurf springt oft einem Konflikt, einer Spannung zwischen musikalischer Idee und Instrument. Die Neuheit des musikalischen Gedankens verlangt nach einem veränderten Umgang mit dem Instrument. Die besten Solisten unserer Zeit – modern in ihrer Intelligenz, ihrer Sensibilität, ihrer Technik – sind auch fähig, sich in einer weiten historischen Perspektive zu bewegen und die Spannungen zwischen den schöpferischen Impulsen von gestern und heute aufzuheben.»

Wenn er etwa ein Instrumentalkonzert komponierte, so stellte er gleichzeitig auch gerade die Gattung in Frage. Diese Spannungen finden sich in *Sinfonia* wieder, mit der er 1968/69 eine Ikone der Postmoderne geschaffen hat, ein Vexierbild verschiedenster musikalischer und Text-Schichten, bei dem er sinfonisch besetzte Musik von Beethoven bis Boulez in ein dichtes Beziehungsgeflecht setzt, sie gegenseitig neu beleuchten und kommentieren lässt und dabei auch die gleichzeitige Verfügbarkeit von Musik verschiedener Zeiten vorführt.

Diesen Dialog mit der Musikgeschichte hat Berio besonders interessiert. Immer wieder hat er sich Werke fremder Komponisten vorgenommen – Schubert, Brahms, Verdi, Mahler vor allem, aber auch die Beatles oder Weill: zur leichteren Muse hegte er eine eigene Affinität – und sie überarbeitet, ergänzt, transformiert, sich zu eigen gemacht. Impuls und Werkidee sind dabei verschiedenster Art. Je nach Vorlage und Gelegenheit reicht der Eingriff vom Arrangement bis zur Neukomposition. Dies bedeutet nicht nur, etwas nochmals zu machen, *neu* zu machen, sondern auch, die eigene Tradition zu reflektieren, das Verhältnis zur Vorlage zu problematisieren und mit deren Schöpfer zu kommunizieren. Die Orchestrierung war auch liebevolles Mittel der Analyse und An-Verwandlung – ähnlich, wie er es auch als gesuchter Dirigent pflegte, der in den Programmen seine Musik am liebsten in Dialog mit Bach und Mozart treten liess.

Ist *Sinfonia* eine Sinfonie der Sinfonien, so sind seine musikalischen Werke Versuche über die Oper: *Outis* ist eine von hinten her erzählte Annäherung an den Mythos Odysseus, *La Vera Storia* ein Werk über das Erzählen, *Opera* die Oper über die Oper, *Un re in ascolto* die Oper über den Opernbetrieb – eine Reflexion, gemeinsam mit hochliterarischen Librettisten wie Sanguineti, Eco und Calvino, zugleich prall von Leben: ein Fellini der Oper.

Und in *A-Ronne* geht es um nichts Geringeres als um die Weltliteratur. Das Johannesevangelium, die *Divina Commedia*, *Faust I*, das *Kommunistische Manifest* und der Strukturalismus-Essay von Roland Barthes über Bataille verbinden sich mit ihren Anfangsworten zu einer Sprach-Komposition. Berio zerlegt die Zitate in kleinste Lauteinheiten, fügt diese nach musikalischen Satztechniken neu zusammen, zeigt das Ringen um Sprache als sinnliches Schauspiel für die Ohren und transformiert sie in Situationen des Alltags.

Transformation und Integration – das prägte auch Berios Auseinandersetzung mit der Volksmusik verschiedenster Kulturen: Er wollte mit seinen eigenen Mitteln von diesem Schatz Besitz ergreifen. Er sei kein Musikethnologe, nur ein pragmatischer Egoist, interessiert an diesen Volksmusiktechniken und Ausdrucksmitteln, um sie bruchlos zu integrieren. Die Leitbegriffe roh und gekocht, Natur und Kultur von Claude Lévi-Strauss waren ihm für seine Arbeit zentral. Mit *Folk songs* gelang ihm sein vielleicht populärstes Werk; *Coro* ist die Summa dieser Auseinandersetzung.

Auch sein eigenes Oeuvre unterlag diesem Transformationsgedanken. Berio liebte es, seine Werke neu zu überarbeiten:

«Vielleicht ist das ein Tribut an den Gedanken, dass nichts an sich jemals vollendet ist.» Auf ein Werk zurückzukommen, verschiedene Aspekte der gleichen Idee zu zeigen – dieser Reiz war so ausgeprägt, dass er von ihm selbst immer wieder thematisiert wurde. «Oft hat man mir vorgeworfen, dass ich auf meine Werke zurückkomme, sie umschreibe. In der Tat, ich spiele gern <den Kannibalen> Ich fresse meine Stücke, ich verzehre sie.» Dabei arbeitete er stets auch als Handwerker. Seine Werkzeuge waren Klebstoff, Schere und Radiergummi, und er war deshalb einer der wenigen Komponisten, der seine Partituren in die Paul Sacher-Stiftung nicht nur hinein brachte sondern gelegentlich auch von dort wieder heraus holte.

Stets verstand sich Berio als Intellektueller, der sich auch in die öffentliche Diskussion einmischte; den Niedergang der italienischen Oper beklagte er ebenso wie die Verrohung der politischen Sitten. Viel lag ihm an der Vermittlung. Er wollte das Publikum an die Musik heranführen, konzipierte einmal eine eigene Fernsehserie, arbeitete gerne auch mit Kindern zusammen, schuf so etwa das witzige *Opus Number Zoo* – eine geplante Kinder-Oper für das Zürcher Opernhaus konnte er leider nicht mehr realisieren, gleichzeitig mit den verschiedensten Projekten beschäftigt und bedrängt von Aufträgen und Verpflichtungen in aller Welt. So arbeitete er auch konzeptionell an Renzo Pianos *Parco della musica* mit, dem kürzlich eröffneten Pendant zur Pariser *Cité de la musique* in Rom, wo er am 27. Mai im Alter von 77 Jahren gestorben ist. THOMAS GARTMANN