

Gigi arbeitet schon seit Wochen in Mailand im Studio di Fonologia zusammen mit dem Tonmeister Marino Zuccheri, der allen dort experimentierenden Komponisten immer assistiert und so erfahren ist, daß er gleichsam mit-komponiert. Jeder liebt ihn, weil er nie ungeduldig wird und eine Kondition des pausenlosen Arbeitens erworben hat, die für einen Rundfunkangestellten, auch in gehobener, verantwortlicher Position, einigermaßen ungewöhnlich ist. Dergleichen spricht sich rasch herum, und so ist der erste Gang ins Studio leichter als gedacht.

Im Hotel, unmittelbar gegenüber der RAI – also kein Zeitverlust durch lange Wege und verstopfte Straßen – Nachricht von Gigi, ich soll sofort kommen. Mailand im Juni ist ein Backofen.

15 Uhr – wir haben heute bis Mitternacht Zeit. Marinos zwei Schneiderrume liegen im obersten Stockwerk, aufgenommen wird in allen Studios des Hauses, je nach erforderlicher Akustik: in schallschluckenden Räumen, in halligen mit Marmorfuboden und Marmorbuckeln an den Wänden, solchen mit Teppich und Vorhang oder viel Holz – wir werden ständig umziehen müssen, sagt Gigi. Er hat schon einige Kilometer Band aufgenommen: unverfremdete Geräusche aus der Metallfabrik Italsider in Genua – er spielt mir einige Minuten vor: ich höre den ohrenbetaubenden Knall und das Zischen, wenn glühendes Metall ausfließt, aber auch die nächtliche, endlos wirkende Stille, wenn nur irgendwo ein Wassertropfen fällt oder ein Rohr ganz leise knackt. Dazu gesungene, sehr hoch liegende, textlose Akkorde des RAI-Chores, aber auch rhythmisch skandierete Sprechchöre protestierender Arbeiter, Gemurmeln, Gemurre, Geschrei. Zu diesen Klängen soll nun zunächst meine Stimme einkopiert werden, teils einzeln, teils vielfach überlappend, als sangen viele Stimmen miteinander. Die beiden haben schon ziemlich viel fertig, zusammengeschnitten und ubereinanderkopiert. Was sie verworfen haben, liegt in kniehohen Haufen in allen Ecken, farbige Schlangennester. Für den Neuling optisch und akustisch ziemlich unheimlich. „Wenn Du es nicht gut und richtig machst, wird da vielleicht plötzlich doch eine *lebendige* Viper hervorzungeln und zueien“, dachte ich plötzlich und weiß natürlich, daß das Quatsch ist.

Die Unordnung in den zwei winzig kleinen Studios ist derart, daß man kaum begreift, wie die beiden da arbeiten und jede zehn Zentimeter Band totsicher und richtig finden. Sie *können* es jedenfalls, denn was sie in der bisher kurzen Experimentierzeit schon aufgenommen und „fertig“ haben, ist mit der Wünschelrute jedenfalls nicht zu schaffen. Sie müssen irrsinnig gearbeitet haben und so ein Furor steckt natürlich sofort an.

Gigi gibt mir einen Briefbogen in die Hand, auf dem mit zweifarbigen Maschinenband, schwarz und rot, in zwei Spalten Giuliano Scabias Texte geschrieben sind. Er versucht, mir ganz ungefähr den Sinn der Worte und Zeilen zu erklären, redet aber sogar Deutsch mit venezianischer Sprechgeschwindigkeit: ich verstehe zuerst nichts als die Gegenüberstellung aus seinem ersten Brief:

*Traum – incubo*

*Morgen – tutto nasce*

und stelle mir dabei eine Art Joyce’schen „inneren Monolog“ vor – man spricht und denkt gleichzeitig ganz Verschiedenes. Er schimpft nicht über meine Schwerfälligkeit, geht sofort mit mir ins Studio. Bis die Geräte aufnahmebereit sind, kann ich’s nochmals in Ruhe lesen:

1 [CORO INIZIALE]

fabbrica dei morti la chiamavano  
Fabrik der Toten wird sie genannt

esposizione operaia  
Ausgesetztsein der Arbeiter

a ustioni  
den Verbrennungen  
a escalationi nocive  
den Giftgasen  
a gran masse di acciaio fuso  
den großen Gußstahlmassen

esposizione operaia  
Ausgesetztsein der Arbeiter

a altissime temperature  
den sehr hohen Temperaturen

su otto ore due ne intasca l'operaio  
für acht Stunden Arbeit kassiert der Arbeiter nur zwei

esposizione operaia  
Ausgesetztsein der Arbeiter

a materiali proiettati  
den herumfliegenden Metallteilen

relazioni umane per accelerare i tempi  
„human relations“ zur Beschleunigung des Arbeitstempos

esposizione operaia  
Ausgesetztsein der Arbeiter

a cadute  
dem Herunterstürzen  
a luci abbaglianti  
den blendenden Lichtern  
a corrente ad alta tensione  
dem Hochspannungsstrom

quanti MINUTI/ UOMO per morire?  
wieviele Minuten pro Mensch um zu sterben?

## 2 GIRO DEL LETTO<sup>1</sup>

e non si fermano  
und [die Hände] hören nicht auf

MANI di aggredire  
die Hände zuzugreifen

ININTERROTTI  
ununterbrochen

che vuota le ore  
die [dem Körper] Stunden entleert

al CORPO  
dem Körper

nuda afferrano  
nackt ergreifen

quadranti, visi:  
Zifferblätter, Gesichter:

e non si fermano  
und sie hören nicht auf

guardano  
sehen

GUARDANO  
sehen

occhi fissi:  
starre Augen:

occhi  
Augen

mani  
Hände

sera  
Abend

giro de letto<sup>1</sup>

tutte le mie notti  
alle meine Nächte

ma aridi orgasmi  
aber trockene Orgasmen

## 3 TUTTA LA CITTA

TUTTA la città  
die ganze Stadt

dai morti  
von den Toten

VIVI  
Lebende

noi  
wir

continuamente  
unaufhörlich

PROTESTE  
protestiert

la folla cresce parla del MORTO  
die Menge wächst, spricht vom Toten

la cabina detta TOMBA  
die Kabine, die man Grab nennt

tagliano i tempi  
die Zeiten werden zerstückelt

fabbrica come lager  
Fabrik wie Konzentrationslager

UCCISI  
Getötete

## 4 [FINALE]

passeranno i mattini  
vergehen werden die Morgen

passeranno le angosce  
vergehen werden die Ängste

non sarà così sempre  
es wird nicht immer so sein

ritroverai qualcosa  
du wirst etwas wiederfinden

<sup>1</sup> [Mit *Giro del letto* bezeichnet man ein Arbeiterehepaar, das durch die Arbeit nicht mehr zusammenleben kann, besonders, ein Ehepaar, bei dem der Mann nachts, die Frau aber tagsüber arbeitet.]

Man stellt mich im Studio alleine vor ein Mikrophon, ich habe nur Sprechverbindung zum Aufnahmerraum und sehe Gigis Gesicht nicht – werde also nicht gleich merken, ob ich es recht oder falsch mache. Ich höre nur, was er mir als Anweisung sagt.

„Zuerst den ganzen Text ablesen mit normaler Sprechstimme und sinngemäß richtiger Betonung.“

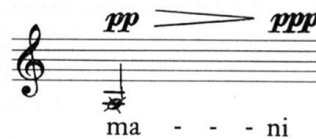
„Nun rot und schwarz Geschriebenes *verschieden* vortragen“: Flüstern und Singen; sehr tief und sehr hoch singen; auf einem Ton, auf irgendwelche Intervallverbindungen, pro Silbe ein Ton, dazwischen vielleicht mal auf einer Silbe ein gebundenes Melisma; irgendeinen Satz wählen, z. B. *e non si fermano*:



Gigis Stimme: „Gut, erfinde weiter, du darfst alles machen, auch ganz falsch betonen. Singe auf jede Weise, schön und sauber intoniert oder hauche, versuche einzelne Töne oder Silben auf eine Art zu produzieren, wie du es noch nie gemacht hast. Sei nur manchmal bewußt ‚Sängerin‘, sei alles, was du sonst noch bist, mit Freude, Angst, Ekel, Ruhe, sei sachlich, tröste oder werde wütend. Was kann deine Stimme machen? Wichtig: immer schnell alle Ausdrucksformen, Techniken wechseln, nie einen ganzen Satz oder eine Zeile in *einer* einzigen Art und Farbe bringen.“

Das Studio ist ziemlich dunkel – ich bin alleine, fühle mich so entblößt, als würde ein unsichtbarer Arzt meine Herztöne abhören. Das Mikro ist empfindlich: bei *ppp* setzt der Pulsschlag im Stimmfaden Akzente. Sehr merkwürdig, mit der eigenen Stimme Klänge zu produzieren, die man von sich selbst noch nie gehört hat – eine mir fremde Person seufzt, lallt, singt, piepst oder brüllt. „Wähle Dir irgendein Wort“.

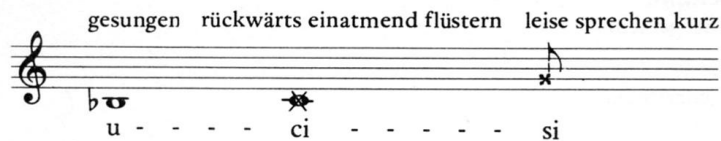
Ich sage: *mani* [Hände]



tiefste Lage anfangs fast noch gesungen, decrescendo bis verhauchen.



Aggressiv, genau auf dem Ton, hart, deutliches Intervall, wie aus großer Entfernung gerufen



erster Ton rückwärts einatmen, also ganz hauchig, zweiter Ton spitz und dünn, als ersticke man, herausstoßen.

„Einen andern Satz bitte: *e arridi orgasmi*“: so tief wie möglich, man soll das kaum verstehen, weil es ja „gedacht“ ist, etwas, was man nie sagen würde – ich mache einatmend Knarrgeräusche mit den Stimmbändern und spreche den Satz *ppp* auf einen Ton.

Die Arbeit geht jeweils nur über ein Wort oder einen Satzteil – ich muß den Zusammenhang noch gar nicht kennen. Einzelne Mosaiksteinchen – das „Bild“ ist vorerst nur in Gigis Kopf. Wir machen das vier Tage lang von morgens zehn Uhr bis Mitternacht, jede Minute ausnützend. Am letzten Tag bin ich total verkrampft vor Überanstrengung – schlechte Luft und Dunkelheit im Studio und immer Neues erfinden – geschwollene Füße vom stundenlangen Stehen, am Ende barfuß auf dem kühlen Steinfußboden. Zur letzten fünfstündigen Sitzung kommen Gigi und Marino mit zwei verdächtig dicken Einkaufstaschen, packen viel Wein und etwas Mineralwasser aus und fahren mich „zur Belohnung“ endlich in ein Studio, wo wir auch durch eine Scheibe Sichtverbindung haben. Ich soll jetzt auf Handzeichen von Gigi nur mit Vokalen frei improvisierte Intervalle singen, also abnehmen, was er anzeigt, etwa: tief beginnen, eine Art Melisma, stehender Ton, lauter, leiser, abbrechen etc.

Achtung, Band läuft – die beiden in der Kabine ziehen den Vorhang weg und ich sehe zwei „Kerle“ mit Hitlerschnurrbärten. Pruste los – wütendes Zischen aus dem Lautsprecher, ich solle mich gefälligst zusammennehmen, auf der Bühne müsse ich das ja auch. Bitte sehr.

Take zwei: die „Kerle“ tragen einen schwarzen Kinnbart à la Ho-Chi-Minh – ich singe mit unterdrücktem Bibbern in der Stimme, wenn es leise wird, beiße ich die Zähne zusammen und knautsche irgendwelche Brummtöne ins Mikro.

Take drei: Handzeichen ganz hoch, wedelnd, parodiertes Tremolo andeutend; die „Kerle“ tragen Matrosenmützen und haben inzwischen einen weißen fünfzig Zentimeter langen, nach rechts und links abstehenden sogenannten Tirpitzbart: das Tremolo wird glucksend.

Take vier: Anweisung über Lautsprecher, ich solle auf einem tiefen Ton so schön wie möglich und im richtigen Rhythmus „Stille Nacht, heilige Nacht“ singen. Ich schaue aufs Einsatzzeichen, die „Kerle“ haben rote Pappnasen, einen Weihnachtsmannbart aus Verbandwatte zweimal wie Strickwolle um den Ellbogen gewickelt. Ich brülle los vor Lachen und kann nicht mehr aufhören. Stimme von Gigi aus dem Lautsprecher, ganz trocken und sachlich: „Prima – genau das wollten wir von Dir haben“.

Ende. Wir trinken literweise Wein, bis uns der Nachtportier aus dem Studio treibt. Schlafe wie eine Tote und fliege am anderen Morgen heim. 14 Tage später nach Südtirol in die Ferien. Gigi arbeitet weiter im Studio, läßt mich von dort aus noch einmal kommen, schreibt von *ideen und neue ideen für neue Werke*, braucht nur noch wenig zum bisher aufgenommenen Tonmaterial, zwei Tage genügen. Anfang August fahre ich wieder nach Mailand. Beim Betreten des Studios sehe ich, daß die Schlängennester weggeworfener Bänder sich bedeutend vergrößert haben und frage mich beklommen, ob ich daran schuld sei und zu viel Unbrauchbares produziert habe. Noch ist mir Gigis Auswahlssystem vollkommen unklar. Eigentlich auch das Stück selbst. Ihn zu fragen ist einfach keine Zeit, jede Studio-Minute ist kostbar.

Diesmal will er nur einzelne Töne in jeder Lage, jede Art der Tongebung, lang, kurz, mit Vibrato, ganz gerade, mit crescendo und diminuendo, alle Vokale. Ich staune selbst, wieviel man variieren kann, es fällt einem immer noch etwas ein, was man probieren möchte, z. B.: im Hall-Studio einen hohen Ton leise beginnen, langsames, großes crescendo, auf dem Höhepunkt Ton forte aushalten und sich dabei ganz schnell auf dem Absatz im Kreis drehen, Pirouette auf dem Marmorfußboden: Echos von allen Wandbuckeln – klingt, als rasten zehn laut singende Leute durch ein leeres Kirchenschiff.

Wir sind nach zwei Tagen fertig. Gigi arbeitet weiter, ich fahre zum Ferienrest in unser Bergdorf und dann nach Hause. Die Uraufführung für den Prix d'Italia in Genua soll Mitte September sein.

[4. August 1964]

*morgen ist fertig bis Pavese – Pavese wird vor 15. auch fertig. so morgen schicke ich Dir expresso – und Pavese nach Kiel –*

*nach dieses Werk und Erfahrung möchte ich sofort wieder in studio arbeiten und weiter inventare. auch in kleinen Teilen für Dich Idee, wird der Gesang anders sein – und wieder vieles neu geplant –*

[...]

Ende August kommt das Band, aber noch keine Noten.

[21. August 1964]

*è stato molto bello e sorprendente (überraschend) – sia modi nuovi tui di esprimere e come tu hai capito subito tutto, per cui materiale da studiare e da sviluppare, per nuova tecnica e espressione musicale nostra, sia nostro incontro, finalmente – veramente meraviglioso*

[...]

Ich soll mir eine Stoppuhr kaufen und beim Abhören die Minuten und Sekunden aufschreiben, wenn ich irgendeinen Ton, ein Wort, einen Knall deutlich wiedererkenne. Zuerst vollkommen verstört, weil ich keinerlei Metrum spüre und was tönt ist ein vorerst ununterscheidbares Durcheinander von Stimmen und Geräuschen und so viel gleichzeitig – ich habe so etwas noch nie gehört. Sitze täglich stundenlang vor dem Bandgerät und höre immer wieder – langsam hebt sich das eine oder andere Klangereignis ab; eine Woche später kommen die Noten, vier mit Buntstiften gezeichnete Doppelbogen, eine Schmierskizze, die zehn Jahre lang das einzige Exemplar zum Arbeiten blieb. Die Notation vollkommen eindeutig – vier Tongebungen: gesungen, gesprochen, geschrien, tonlos geflüstert. Tonhöhen auf Notenlinien, die Dauern in Sekunden. Über der zu diesem Tonband nun live zu singenden Stimme ist ein mit grünem Stift gezeichneter Kasten, der Lautstärke und Anfang, bzw. Ende des Band-takes markiert. Ich übe und merke, daß ich, wenn ich auf der ersten Seite Viertel = 50 MM präzise



durchhalte, bei der 18. Sekunde genau auf dem Wort, bzw. der zweiten Silbe (mor)ti bin, wo das Tonband zu Ende ist. Zeiteinteilung zum Auswendiglernen immer 60 Sekunden-weise, beim nächsten Teil in die Noten schreiben „Uhr los“, wo ich mit Sicherheit etwas Bestimmtes höre und weiß, daß ich bei der 43. Sekunde oder der 16. dann den nächsten und übernächsten Einsatz habe. Höre sogar auch einmal exakt den Ton *Es*, den ich mir drei Sekunden lang merken kann, um mit *E* weiterzugehen. Im zweiten Teil duettiere ich ständig mit meiner eigenen Bandstimme – das muß ganz genau sein. Gigi ermahnt mich in jedem Brief hieran; *ganz genau*, immer wieder sagt und schreibt er das, dick unterstrichen. Aber er hat recht – kein Dirigent nötig, man muß es aber auswendig können. Es ist wie ein großer Schauspielmonolog, eine „Szene“ eher als ein Konzertstück. Mir fällt auf, daß er etwa  $\frac{7}{8}$  des zunächst aufgenommenen, sehr reichhaltigen Klangmaterials offenbar als Abfall verworfen hat. Welche Auswahlkriterien er benützte, ist mir vorerst noch ganz unklar. Klar allerdings, daß das Verbliebene wie ein Destillat besonders stark, kräftig und farbig ist; im Zusammenhang erscheint es mir, als sei alles Überflüssige eliminiert worden. Der Aufwand an Zeit und Arbeit war völlig gerechtfertigt. Das Resultat ist eine vollkommen ungeschwätzig Musik.

Die mir noch sehr ungewohnten ständigen Wechsel von Ton, Schrei und Wort und bel canto machen mir Schwierigkeiten, ich kann sie so schnell noch nicht deutlich genug voneinander absetzen. Diese Klangqualitäten wechseln oft von Silbe zu Silbe innerhalb eines einzigen Wortes, manchmal ganz widersinnige Betonungen, z. B.:

per - ac - ce - le - ra - - re i tem - pi

*mp*  $\text{—————} < \text{—————} \text{p}$  *p secco*  $\text{—————} \text{p}$   $\text{—————} \text{ppp}$

x = gesprochen  
⊗ = geflüstert

Noch ist das bei mir eine Klangsauce. SOS nach Venedig telegraphiert, ob Gigi noch zwei Tage mit mir arbeiten könne vor der Uraufführung. Sofort Telegramm: JA; ich bin am nächsten Mittag bei Nonos. Wir schufteten vom Morgen bis in die Nacht – Nuria beschleicht uns und knipst einen ganzen Film – ich sehe auf manchen Bildern vor Anstrengung aufgeblasen aus wie Ella Fitzgerald, bin bloß nicht so gut.

Inzwischen war Genua geplatzt:  
[Telegramm, 7. August 1964]:  
*RAI verbietet Fabbrica illuminata in Genova wegen Text und wegen heutiger Westdemokratie. Biennale bleibt noch. Brief und Musik Dir nach Kiel.*

wendet. Jahre vergingen davor, weil es offenbar nicht möglich war, von den auf Band gesungenen Chor-Passagen die formaljuristisch erforderlichen Unterschriften aller Mitwirkenden dieses RAI-Chores zu erhalten. Deren Zustimmung allein konnte nachträgliche Honorarforderungen verhindern, die kein Produzent finanziell je hätte erfüllen können.

[Brief vom 22. November 1964]: *SERENA-BASTIANA ist am Welt* –

Nächste Aufführung: 9. Dezember 1964 im italienischen Kulturinstitut in Paris, einem kleinen Louis XVI-Stadtpalais, drei repräsentative, ineinandergehende Räume, ungefähr viereinhalb Meter hoch. Die ORTF brachte die Lautsprecher, die hier Kugelform haben. Wir legen sie in die vier Ecken des 200 Personen fassenden Saales, Gigis Mischpult zwischen zwei korinthischen vergoldeten Stucksäulen im Durchgang. Mich placiert man diesmal auf dem Imponier-Schreibtisch des Direktors, ein herrliches, enorm langes Empiremöbel mit goldgepunztem grünem Leder bezogen. Da mochte ich nicht mit Schuhabsätzen drauf stehen, also barfuß. Eine Stunde vor Konzertbeginn Generalstreik, also auch kein Strom. Wir sitzen mit einigen hundert Meter Kabel, die zum Ü-Wagen im Park des Hauses führen, ohne „Saft“. Irgendwer besorgt ein kleines Aggregat – ich glaube, es kam aus einer benachbarten Privatklinik und reicht gerade für unsere Bandmaschinen. Im Saal tun's einige Kerzen. Die Akustik war analog zu Rom, also genau richtig und die unfreiwillige Dunkelheit milderte den sicher sehr komischen Anblick. Der französische Rundfunk ORTF, Groupe de la recherche musicale holt uns einige Monate später zu einem Konzert – ähnlicher Aufbau wie in Rom. Claude Rostand, der von dieser Musik wirklich etwas versteht, war begeistert und rezensierte dementsprechend im Figaro littéraire.

Wann kommt es endlich auch in Deutschland?

[Brief vom 25. August 1965]: *Gebe und singe überall wo Du willst, auch in der wüste: es gibt immer jemand auch dort.*

Ich biete die ‚Fabbrica‘ dem Neuen Werk des NDR Hamburg an – man windet sich verlegen und vertröstet auf später. Warum?

Der Südwestfunk Baden-Baden sagt dafür zu. Sie haben gerade eine neue Konzertreihe „ars nova“ begonnen und wollen es im zweiten Konzert bringen. Vier Wochen vorher teilt man mir mit, es müsse abgesetzt werden, weil Quadrophonie nur in Köln möglich und der Transport der Apparatur zu teuer sei. So etwas merkt man doch, wenn das Stück ins Programm kommt, also 1 1/2 Jahre früher! Strobel mochte Nono ganz einfach nicht.

„Musica viva“ München redet sich heraus, sie nähmen grundsätzlich keine unbegleiteten Solokompositionen im Rahmen ihrer großen Orchesterkonzerte. Früher haben sie es aber doch gemacht: *Hartmann faveva anche con nastri (Stockhausen)* [Brief vom August 1966]. Solange Karl Amadeus Hartmann noch lebte, wurden Nonos Kompositionen hier viel gespielt.

Nach vier Jahren endlich die deutsche Erstaufführung: Berliner Festwochen, Akademie der Künste – fürchterliche Akustik, Ricordi schickt eine miserable Bandkopie