Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik

~~*DecimE*~~ Mitteilungen_12

1.3.1994

A u f l a g e : 2 8 0

Die Mitteilungen erscheinen vierteljährlich jeweils Anfang März, Juni, September, Dezember.

Redaktionsschluß : jeweils 7 Tage vor Erscheinen.

Kostenloser Versand an die Mitglieder sowie an Institutionen und die Presse

Versand an sonstige Interessenten Elektroakustischer Musik gegen einen Unkostenbeitrag

Redaktion: Folkmar Hein

Bankverbindung

Dresdner Bank Berlin BLZ 100 800 00
Konto-Nr. 05 141 941 00

Mitgliedsbeitrag normal (pro Jahr) 50.- DM
Mitgliedsbeitrag für Institutionen 200.- DM
Mitteilungsblatt-Jahresabonement 20.- DM

Adresse

Deutsche Gesellschaft für
Elektroakustische Musik
T r e u c h t l i n g e r S t r . 8
D - 10779 Berlin

Telefon: (+49) 30 - 218 59 60
314 22821
FAX: (+49) 30 - 213 98 16
Email: hein@mvax.kgw.tu-berlin.de

I n h a l t

Bücher / Zeitschriften / Informationen 2
Preisträger des Luigi Russolo-Wettbewerbes 1993 2
Austritt der „Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik“ aus der CIME 3
IEMA Athen 3
Siemens-Studio im Deutschen Museum München 3
Kurse im Les Ateliers UPIC 4
Projekt KLANGWIND 5
10 Jahre österreichische Gesellschaft für Elektroakustische Musik (Trimmel) 6
Zum Tod des österreichischen Komponisten Anestis Logothetis. (Trimmel) 7
S a t z u n g der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik 10
EM-Kalender ab März 1994 / siehe Sonderausgabe 13
Elektroakustische Musik und ihre Interpreten (Hein) 14
Bundespost-Reglementierung, **Kalender_1993** 21
New Music Information Network bei Stichting Gaudeamus 21
Schreiben von der „Stichting Logos“ 22
Konzert des Deutschen Musikrates (mit Formular) 23-25

Bücher / Zeitschriften / Informationen

Leonardo Music Journal , 1992, Vol. 2, No.1, pp 29-35:
Godfried-Willem Raes „A Personel Story of Music and Technologies“ ; Stichting LOGOS

LOGOS-BLAD; herausgegeben von der Stichting LOGOS
Kongostraat 35; B - 9000 Gent ; Tel.: 003291 - 23 80 89

Kulturreferat München: Programmheft zu „Klang-Aktionen Josef Anton Riedl“, 1.-3-12.1993. Darunter von Riedl: Partituraussschnitte, Bilder und Dokumente, Aufsätze „meine verbindung zur elektronischen musik (93)“ von Riedl, „Anmerkungen zu Riedls Lautgedichten“ von Michael Lentz, Biographie Josef Anton Riedl (mit Diskographie, Bibliographie)

ARRAY Vol. 13, #4:

Hinweis auf die IRCAM-ISPW, welche bald auf der Basis eines PC 486 mit DSP-board (TMS320C40) und einer SGI Indy angeboten wird.

FTP-Hinweise: LIME 2.1 bei CERL-Group, IRCAM - Bibliographie, TAB TRANSCRIBER, „Aleatoric Composer“, Motorola 56000 Dr. Bub BBS DSP sources, Music Kit 4.0 Release von ccrma mit Beschreibung der Neuerungen.

ICMC‘93 - 8-seitiger Report von Brad Garton

Using CMIX - part III (Brad Garton)

CMJ Vol. 17, #4: Music Representation and Scoring. Beiträge von:
Barbar / Desainte / Miniussi: The Semantics of Musical Hierarchies
Heinrich Taube: Stella
Donald Sloan: Aspects of Music Representation in HyTime/SMDL
Field-Richards: Cadenza
„unvollständige“ Auflistung von CD mit Computermusik (Wergo, CDCM, Diffusion…, INA°GRM, Bridge, Neuma, Artefact, CRI)
Hinweise: Music 4C von Scot Aurenz ist da (Uni. of ILL at Urbana)

Das Musikinstrument, 43. Jahrgang, #1: Gerhard Steinke : Rückblick auf die Arbeit des „Studios für künstliche Klang- und Geräuscherzeugung“ in Berlin-Adlershof

Neue Zeitschrift für Musik 1994, #1: Thema Radiokunst. Beiträge von
Dieter Schnebel (Gedanken zur Radiokunst); Gerhard Rühm (bemerkungen zur radiokunst); Klaus Schöning (Spuren akustischer Kunst); Heidi Grundmann (interplay - Radiokunst als Kunst im Datenraum); Sabine Breitsameter (Radiokunst: Medienkunst); Heike Staff (FM o99.5, über Franz Martin Olbrischs radiophone Installation); Stefan Amzoll (Die Republik lauscht - Faszination früher künstlerischer Radiophonie)
Besprechung der Donaueschinger Musiktage 1993 und der Multimediale 3 Karlsruhe

---

Die GNM hat Werke mit EM folgender Komponisten für die **Weltmusiktage 1995** ausgesucht:
York Höller (Pensées); Hans Otte (Raum)

Preisträger des 15. **Luigi Russolo-Wettbewerbes** 1993:
Kategorie A: Randall Smith, Rodrigo Cicchelli Velloso, Ned Bouhalassa
Kategorie B: Xu Shuya, Jean François Cavro
Kategorie C: Christian Banasik

In eigener Sache: Austritt aus der CIME

Auf der Jahresversammlung 1993 in Osnabrück hat die DecimE ihren Willen bekundet, die „Conféderation Internationale de Musique Electroacoustique" (C.I.M.E.) zu verlassen. Die Gründe sind im wesentlichen in der undemokratischen Struktur der CIME und deren unsinniger und unfunktioneller Satzung zu suchen (die in absehbarer Zeit wegen der undemokratischen Stimmverteilung nicht verändert werden kann). Darüber hinaus hat die CIME keine relevanten Aktivitäten vorzuweisen, so daß der (für die angeschlossenen Vereine relativ hohe) Jahresbeitrag nicht mehr akzeptiert werden konnte. In den beiden letzten Jahren sind bereits die nationalen Sektionen von Österreich, den Niederlanden, Großbritannien und Kanada ausgetreten, so daß ohnehin die internationale Welt der Elektroakustischen Musik nicht mehr durch die CIME vertreten ist (dazu sei bemerkt, daß die USA, Frankreich und Italien niemals eine Sektion in der CIME stellten).

Da die CIME-Mitgliedschaft in der Satzung der DecimE verankert war, konnte der Akt des Austritts 1993 noch nicht vollzogen werden. Auf der Jahresversammlung 1994 in Berlin wurde eine Satzungsänderung * in §1 und §2 beschlossen, die den Austritt auch formal zuläßt. Am 21.2.1994 wurde dem Präsidenten der CIME, Christian Clozier, die Austrittserklärung der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik aus der „Conféderation Internationale de Musique Electroacoustique" (C.I.M.E.) schriftlich zugestellt.

Weitere Informationen zu diesem Thema gab es in einigen Mitteilungsblättern sowie in den beigelegten Informationen zu den Jahresversammlungen der DecimE.

Kürzel „DecimE“ sowie Signet **haben aufgehört zu existieren !**

Informationen vom **IEMA Athen:**

1. Über ein EG-Projekt ergibt sich eine Zusammenarbeit zwischen IEMA, dem griechischen Rundfunk ERT und der polytechnischen Universität, mit dem Ziel, ein Klangarchiv zu erstellen. Inbegriffen sind Digitalisierung, Archivierung als Klang-Datenbank, Begutachtung des Materials, Denoising und Restaurierung sowie Verfügbarmachung durch Netzwerke.

2. Einrichtung eines Netzwerkes (BTX), das sämtliche in Griechenland stattfindenden kulturellen Ereignisse erfaßt. Soll auch von anderen europäischen BTX-Systemen erreichbar sein.

3. Gründung des „Atelier Musik & Neue Technologie“ als neue Abteilung des IEMA, welches sich mit Musikproduktion, Komposition elektroakustischer Musik und Computermusik sowie Forschung und Pädagogik befaßt. Enge Zusammenarbeit mit dem CEMAMu. IEMA kauft ein neues UPIC-System. Zu diesem Anlaß veranstaltet IEMA eine erste Reihe mit Workshops, Vorträgen und Konzert vom 24. bis 27.1.1994 in Athen, an der auch Iannis Xenakis lehrt.

contact: Kostas Moschos, IEMA, Adrianou 105, Plaka, Athens 10558
Tel.&Fax: (+30) 1 - 322 41 92
email: kmos@leon.nrcps.ariadne-t.gr

Presseinformation des Siemens Kultur Programms: **Siemens-Studio** für elektronische Musik

Auf Anregung Carl Orffs entwickelten Anfang der 60er Jahre Ingenieure des Hauses Siemens zusammen mit Avangarde-Komponisten der Zeit ein Studio für elektronische Musik in München.

Künstlerischer Leiter der Experimentierstätte, die sich in dem Gebäude am Oskar-von-Miller-Ring befand, war lange Zeit der in München lebende Komponist Josef Anton Riedl. Er führte in gemeinsamen multimedialen Projekten mit Edgar Reitz und Alexander Kluge experimentellen Film, Poesie und elektronische Musik zusammen. Künstler wie John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez oder Mauricio Kagel arbeiteten und experimentierten in diesem Studio. Neben Kompositionen autonomer

* §1: …Der Verein führt den Namen „Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik e.V.“ …

Musik entstanden Produktionen zu Film und Theater. Klangstudien und Klangexperimente fanden in Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen und pädagogischen Institutionen statt, die zu einer Reihe von Kursen und Sonderveranstaltungen führten.

Im Oktober 1963 übergab Siemens das Studio der Geschwister-Scholl-Stiftung in Ulm, die Ende 1966 mit der Auflösung der Stiftung auch die Arbeit ihrer Einrichtungen einstellen mußte.

Auf Initiative und mit Unterstützung des Siemens Kulturprogramms wurde das über zwanzig Jahre lang ungenutzte Studio im Sommer 1993 dem Deutschen Museum in München übergeben, wo es durch Ingenieure des Hauses Siemens restauriert wird. Im Rahmen einer Eröffnung der neu gestalteten und erweiterten Räume der Musikinstrumentenabteilung werden ab 8.5.1994 auch Apparate des Studios der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Die gegenseitige Inspiration zwischen Technikern und Künstlern ermöglichte in dieser ungewöhnlichen Symbiose avantgardistische Ausdrucksformen elektronischer Musik, die bis heute nachwirken.

Weitere Informationen: Leonore Leonardy * Siemens AG * Kulturprogramm
D - 80312 München
Tel.: 089-2343594 * Fax: 089-2343615

Pressekonferenz: 6.5.1994, 10.30 Uhr
Deutschen Museum * Museumsinsel
D - 80538 München

New Courses in Computer Music at Les Ateliers UPIC, Paris

Les Ateliers UPIC (founded 1986) has inaugurated an educational program designed to complement the music production in the three studios of the institute. This nine-month program, open to students from around the world, is divided into two semesters: October to January, and February to May. Teaching centers on three courses:

Computer Music – taught by Curtis Roads

Composition Seminar – taught by Gerard Pape and Julio Estrada

Electroacoustics and Studio Technology – taught by Brigitte Robindoré

The computer music course is based on *Computer Music Tutorial,* a new textbook by Curtis Roads, published by The MIT Press in the fall of 1994. *Computer Music Tutorial* covers all aspects of computer music, including digital audio, synthesis techniques, signal processing, musical input devices, performance software, editing systems, algorithmic composition, MIDI, synthesizer architecture, system interconnection, and psychoacoustics. Written for musicians, the book uses hundreds of charts, diagrams, screen images, and photographs to explain basic concepts and terms. The course combines the theory of computer music techniques with practical instruction.

Composition Seminar focuses on continuum in musical composition, perception and musical structure, and presentations by guest lecturers. Guest lecturers in 1993-94 included I. Xenakis, J.-C. Eloy, M. Philippot, Y. Takahashi, F.-. Mâche, J.- C. Risset, B. Parmegiani, T. Murail, O. Mattis, F. Bayer, D. Revill, and H. Halbreich.

The course in Electroacoustics and Studio Techniques presents the UPIC system, fundamentals of acoustics, and practical instruction in studio techniques.

Each of the three studios at Les Ateliers UPIC contains the latest real-time UPIC system running under the Windows environment, as well as Apple Macintosh Quadra or FX computers. The Digidesign Pro Tools multitrack digital recording system is available alongside a range of music software for sound analysis/synthesis, signal processing, algorithmic composition, performance, and notation. Ample space is available for recording instrumentalists. Students have substantial allotments of studio time for classwork and to realise their own compositions. French and English is spoken.

The **deadline** for enrolment is 31 July for the fall semester, and 1 December for spring semester. Inexpensive student housing is available. For more information on enrolment and tuition, contact:

Les Ateliers UPIC, 5 Allée de Nantes, F - 91300 Massy

telephone and fax (331) 60 13 93 39.

Sound Sculpture KLANGWIND

For our project KLANGWIND at the International Multimedia Workshop „Island Project“, Gdansk, Poland, we are looking for short pieces of electroacoustic sound samples from as many countries as possible. In order to reflect the international character („Hanseatic League“) of this project, we propose:

Make a record of ten spoken words from your local radio station, process them by computer programs, effect machines, scissors & tape or treat them by any means you like (or none at all) and send them

either mail: an audio cassette or DAT-cassette (48 kHz) to
Andreas Plaß, Waterloostr. 61, D-28201 Bremen, Germany,

or email: a short soundfile (less than 2 MB) preferred in SD II - (Digidesign) or AIF-format to
plass@neuron.physik.uni-bremen.de or
I18L@.zfn.uni-bremen.de phone: (+49) 0421-553380

KLANGWIND is an outside sound sculpture consisting a larger number of small loudspeakers arranged on a circle. They are playing your material, which is copied onto looped tapes. The direction and properties of the sound are influenced by the wind which is registrated by a wind recorder on an antenna in the centre of the circle.

Our KLANGWIND project is presented at the International Multimedia Workshop „Island Project“ in Gdansk, Poland, 24. May - 14. June 94, which is part of the Ars Baltica.

Several installations are built on the granary island which is localised in the centre of Gdansk. This place used to be in the past a unique district of more than hundred granaries being a centre of intensive trading. Now it is in a state of ruin and many buildings and structures are in disarray. It has been forgotten until now, when it has become a point of lively interest of city authorities that wish to localise here a bank and hotel centre.

During the last ten years the Gallery Wyspa has used the granary island as a place for exhibitions, actions, performances and other cultural activities. We are interested to support an attempt to reconstruct the cultural identity of the island of granaries.

We are Nina Beckmann, Jens Blanke, Andreas Plaß (sculptures, live music, electronics) building sound sculptures since 1991. Contact :

Nina Beckmann, Av. de la gare, F - 30190 St. Genies de Malgoire
phone/fax (11.00 am to 1.00 pm GMT): (+33) 66817675

Jens Blanke, I18L@.zfn.uni-bremen.de

Andreas Plass, Waterloostr. 61, D - 28201 Bremen

---

10 Jahre österreichische Gesellschaft für Elektroakustische Musik

1994 feiert die Gesellschaft für Elektroakustische Musik (GEM) ihr zehnjähriges, das Festival "Elektronischer Frühling" sein fünfjähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß werden Igor Lintz-Maues und Gerald Trimmel erstmals in zwei Etappen eine Bestandsaufnahme der umfassenden Aktivitäten der Gesellschaft für Elektroakustische Musik und eine Analyse der Bedeutung der GEM für die Entwicklung und das Fortbestehen einer eigenständigen elektroakustischen Musikkultur in Österreich vornehmen. Diese Bestandsaufnahme wird sich vor allem auf jene beiden Festivals konzentrieren, die die GEM initiiert und maßgeblich (mit)veranstaltet hat: die "Acustica" (1985-1989) und den "Elektronischen Frühling" (1990-1994).

Die Gesellschaft wurde im Jahr 1984 von Dieter Kaufmann und Gottfried Martin gegründet. Die GEM verstand sich stets primär als Fachvertretung aller experimentell arbeitenden KomponistInnen, die sich des elektronischen Instrumentariums bedienen, stand jedoch auch jenen offen, die sich für die Anliegen der elektroakustischen Musik in anderen Arbeitsbereichen oder aus anderen Perspektiven einsetzen - z. B. Instrumentenbau, Tontechnik, Nachrichtentechnik, Informatik, Musiktheorie, oder Urheberrecht. Die Tätigkeiten der GEM sollten sich vor allem auf die Förderung und Unterstützung von Aufführungen elektroakustischer Musikformen (auch in Verbindung mit anderen Medien), von Vorträgen, Seminaren und Publikationen über elektroakustische Musik und die Zusammenarbeit mit anderen elektroakustischen Gesellschaften, Instituten und Institutionen konzentrieren.

Eine wichtige Förderungsmaßnahme wurde mit der Stiftung des "Max Brand - Preises" für elektroakustische Musik geschaffen, der im Intervall von zwei Jahren vergeben wird. Neben den Präsentationen österreichischer KomponistInnen sollten regelmäßig bedeutende Persönlichkeiten anderer Länder, die sich mit den Möglichkeiten und Problemen elektroakustischer Musik intensiv beschäftigt haben, in eigenen Veranstaltungen präsentiert werden.

Einen Schritt in diese Richtung stellte das 1985 erstmals in Wien abgehaltene internationale Symposium für elektroakustische Musik "Acustica" dar, das die GEM zusammen mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst veranstaltete. Das Symposium begann am 21. 5. mit der Eröffnung der neuen Räumlichkeiten des "Instituts für Elektroakustik" (in der Rienößlgasse 12) durch den Rektor Dr. Gottfried Scholz und den Wiener Psychoanalytiker Univ. Prof. Dr. Erwin Ringel. In einer Podiumsdiskussion zum Thema "Kreativität und Technik" (am selben Tag) stellten Vertreter der österreichischen Experimentalstudios Graz, Salzburg und Wien die jeweiligen ästhetischen Vorstellungen, künstlerischen Methoden und Arbeitsbedingungen vor. In einer Rundfunksendung wurden anschließend Meisterwerke der elektroakustischen Musik aus drei Jahrzehnten vorgestellt. Die GEM veranstaltete das sehr erfolgreiche Symposium auch in den folgenden Jahren - bis einschließlich 1989. Wichtige Diskussionsthemen dieser Jahre waren: Notationsprobleme in der zeitgenössischen Musik, die Entwicklung formaler Sprachen für musikalische Strukturen, die Bedeutung der Elektronik für den Instrumentalmusiker und die Wechselwirkungen zwischen Technik und Ästhetik.

An Seminaren, Werkpräsentationen, und Konzerten wirkten mit: Roman Haubenstock-Ramati (Wien), Klaus Ager (Salzburg), Irmfried Radauer (Salzburg), Werner Jauk (Graz), Giselher Smekal (Wien), Gottfried Martin (Wien), Dieter Kaufmann (Wien), Günther Rabl (Wien), Anestis Logothetis (Wien), Andrea Sodomka (Wien), François Bayle (Paris), Luc Ferrari (Paris), Christian Clozier (Bourges), Gottfried Michael Koenig (Utrecht), Vinko Globokar (Paris), Rodolfo Caesar (Rio de Janeiro), Bill Buxton (Cambridge), Folkmar Hein (Berlin) u. v. a.

1990 wurde die "Acustica" durch ein neues Festival abgelöst: den "Elektronischen Frühling". Die Veranstaltungsreihe, die von der Gesellschaft für Elektroakustische Musik zusammen mit dem Kunstverein Wien veranstaltet wurde, wollte vor allem mit Performances und Werkstattkonzerten neue Produktions- und Präsentationsformen medialer Kunst zur Diskussion stellen. Dabei wurde der Öffnung

der ehemals kommunistischen Nachbarstaaten besonders Rechnung getragen (etwa durch Konzertbeiträge oder Werkpräsentationen von Peter Machajdik / Bratislava, Laszlo Dubrovay / Ungarn, Marek Choloniewski und Krysztof Knittel / Polen, Vladimir Djambazov / Sofia, Jan Jirasek / Prag). Ein weiterer Schwerpunkt lag in der Präsentation elektroakustischer Arbeiten aus südamerikanischen Ländern (z. B.: Elsa Justel / Argentinien, Catalina Peralta / Kolumbien und Rodolfo Caesar / Brasilien).

Die erste Etappe des oben genannten Projekts besteht in der Erstellung einer Dokumentation des Festivals "Elektronischer Frühling", die noch in der ersten Hälfte des Jahres 1994 vorliegen soll. Neben der eigentlichen Dokumentation der Konzerte und Workshops sowie der dazugehörigen Komponistenporträts soll hier auch versucht werden, eine Analyse der wichtigsten künstlerischen und technologischen Entwicklungen der letzten Jahre darzustellen. Den Schwerpunkt werden dabei die jeweiligen Positionen von Komponisten elektroakustischer Musik aus den ehemals kommunistischen Nachbarstaaten und aus südamerikanischen Ländern bilden.

Die zweite Etappe - die Dokumentation des Festivals "Acustica" - beinhaltet neben der eigentlichen Konzertdokumentation auch die Herausgabe der transkribierten Symposiumsbeiträge und einen umfangreichen Bildteil. Darüber hinaus wird auch ein kurzer Überblick über die wichtigsten Musikformen im "Elektronischen Raum", deren Intentionen, Methoden und Entwicklungen - von der elektroakustischen (Tonband)musik bis zu interdisziplinären computerunterstützten Musikformen - geboten, gefolgt von Reflexionen über die Bedeutung der elektroakustischen Musik als medien- und gesellschaftskritische Manifestation.

Beide Dokumentationen schließen mit einem detaillierten Register (Komponisten, Interpreten, Werke, Studios/Institutionen), sowie einer Auswahlbibliographie und Diskographie zur elektroakustischen Musik in Österreich ab.

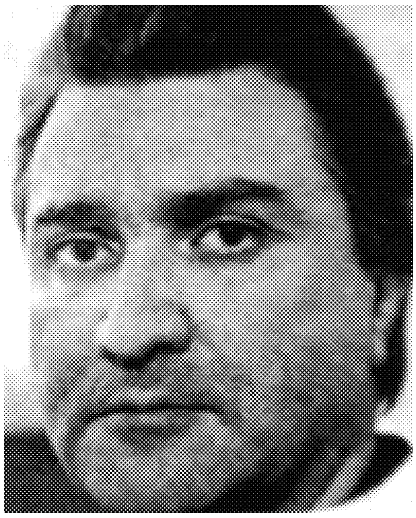
Gerald Trimmel

Vom Aggregatzustand der Musik.

Zum Tod des österreichischen Komponisten Anestis Logothetis.

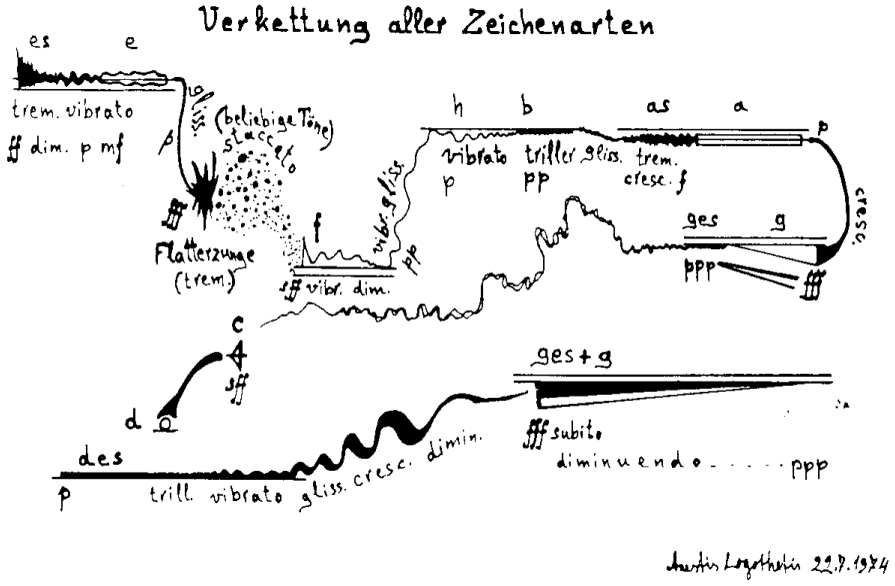
Am 6. Jänner 1994 starb einer der eigenwilligsten und vielseitigsten Komponisten Österreichs: Anestis Logothetis, ein phantasievoller, einer archaischen Klangwelt verpflichteter Künstler, den vor allem eines immer wieder reizte: die Triebfedern der Wechselbeziehungen zwischen Wirklichkeit und Fiktion aufzuspüren und diesen (auf der Bühne) seinen unverkennbaren künstlerischen Ausdruck zu verleihen.

Anestis Logothetis wurde 1921 als Sohn griechischer Eltern in Pyrgos (das heutige bulgarische Burgas) am Schwarzen Meer geboren. 1934 übersiedelte er mit seinen Eltern nach Thessaloniki, wo er schließlich am Griechisch-humanistischen Gymnasium die Matura ablegte. 1942 ging er nach Wien - zu einem Zeitpunkt, als für viele Emigrationswillige eine Flucht vor den Nationalsozialisten fast unmöglich geworden war - um hier an der Technischen Hochschule unbehelligt Hochbau zu studieren. Logothetis wechselte jedoch bald zur Musikhochschule, studierte Klavier, Dirigieren und Komposition (bei Alfred Uhl und Erwin Ratz) und schloß seine Studien 1951 mit Auszeichnung ab. 1952 erhielt er die österreichische Staatsbürgerschaft. Trotzdem blieb er stets Kosmopolit - eine Geisteshaltung, die sich auch in der Art und Weise äußert, wie er immer wieder auf Elemente aus der griechischen Mythologie zurückgriff und diese interpretierte: als universell anwendbare Modelle für menschliche Beziehungen und Handlungen und daraus resultierende Probleme.



Anestis Logothetis (Foto: Katalog - "musikprotokoll / steirischer herbst 1972")

Seit 1958 beschäftigte sich Anestis Logothetis mit der Entwicklung einer grafischen Notation, die auch eine Kodierung polymorpher Geräuschstrukturen erlaubt. Das von ihm entwickelte Notationssystem stellt im Gegensatz zur musikalischen Grafik eine verbindliche Kodierungsform dar; die Bedeutung der jeweiligen Zeichen ist also genau festgelegt. Logothetis unterschied zwischen drei Kategorien von grafischen Elementen: Zeichen können demgemäß eine Sache konkret symbolisieren, Assoziationen auslösen und Befehle signalisieren. Aus diesen drei unterschiedlichen Bedeutungskomponenten setzt sich Logothetis Klangcharakterschrift zusammen. Da im Gegensatz zur konventionellen Notation wesentlich komplexere Parameterverhältnisse und Strukturprozesse bezeichnet werden sollen, breiten sich seine Zeichenkonglomerate großflächig aus. Je nach den Intentionen des Komponisten entstanden mehr oder weniger dichte Bilder, deren Lesart nach allen Richtungen erfolgen kann, was wiederum eine hochgradige kompositorische Polymorphie der doch relativ präzise fixierten Klangcharaktere erlaubt. Die Substitution eines unidirektionalen Kodierungssystems durch ein offenes multidirektionales - das Partiturblatt wird optisch "durchwandert" - führte zur visuellen Emanzipation der musikalischen Notation.



aus: Zeichen als Aggregatzustand der Musik, S. 27

Anestis Logothetis war einer der bedeutendsten Pioniere der elektroakustischen Musik in Österreich. Um 1960 schuf er unter Mitarbeit von Ing. Hellmut Gottwald - dem Konstrukteur des "Akaphons", eines Vorläufers des Synthesizers - die erste bedeutende elektroakustische Komposition in Österreich: "Fantasmata". Der Komponist schrieb über dieses Werk: "Die Komposition nimmt die Ereignisse im Kongo um 1960 zum Anlaß für die Klanglichkeit: extatisch schreiende Stimmen aus Kongotänzen, verfremdet durch Geschwindigkeitsveränderungen, wurden in Knalle aus Geräuschen, die beim Zerreißen von Papier entstehen, 'eingehüllt' und in spiraligen Metallklängen überführt. Das ganze mündet in einen meditativen Teil, den ich ein Jahr später durch verschiedenartiges Streichen auf gegerbtem, also präpariertem Tierfell (kleine Trommel) hergestellt habe. Als optische Vorlage diente mir mein Blatt 'Meditation 61', während 'Fantasmata' selbst ohne Aufzeichnungen entstand."[1]

In den folgenden Jahren widmete sich Logothetis verstärkt der Komposition musikalischer Hörspiele. Die Polysemie sprachlicher Strukturen und semantisch-phonetische Wortmodulationen bildeten dabei inhaltliche wie methodische Ansatzpunkte. Viele seiner Hörspiele spiegeln gleichsam Abenteuer mit sprachlichen Mitteln wider, wie etwa "Mantratellurium 70", das mit absurden Quizfragen beginnt: "Wieviel Kilogramm wog die Leber Prometheus' und wie lang kam sein Adler damit aus" oder "Welcher Paragraph wurde verletzt, als Jo gestochen wurde? Wo ist sie gestochen? Wieviele Zentimeter tief und aus welcher Materie bestand der Stachel?" Im 2. Teil des Hörspiels münden Laute, Silben, Worte und Wortketten in einen kontinuierlichen Klangfluß.

Das 1972 entstandene und 1974 vom Saarländischen und Norddeutschen Rundfunk unter der Co-Regie von Heinz Hostnig produzierte Hörspiel "Kerbtierparty" war eine der ersten radiophonen Arbeiten, die in Stereo-Kunstkopftechnik aufgenommen wurden. Das Spektrum des verwendeten Materials reicht von assoziativen Wortspielen, phonetischen Klangderivaten, verfremdet artikulierten "normalen" Sätzen bis zu Textkonglomeraten, die auf Zitaten von Perikles, Ionesco, Dante und Aristophanes basieren.[2]

Darüber hinaus komponierte Logothetis Orchesterwerke, Kammermusik, Ballettmusik, Musiktheater und Computermusik.

Weiterführende **Literatur** / Texte von Anestis Logothetis (Auswahl):

Logothetis, Anestis: Zeichen als Aggregatzustand der Musik. Wien/München 1974.
Logothetis, Anestis: Von der Bedeutung der Dinge. In: Österreichische Musik Zeitschrift. Nr. 6/Juni 1980. S. 292-295.

Diskographie (Auswahl):

Österreichische Musik der Gegenwart: Anestis Logothetis - LP [Pol 419 074]
Österreichische Musik der Gegenwart - Elektronische Musik 1. 30 Jahre elektroakustische Musik. (Haubenstock-Ramati, Brand, G. Ligeti, Logothetis, Kaufmann, Zobl, Liberda, Sodomka, Eckel) - LP [amadeo 427 039-1]
Sound Sculptures - (Ager, Logothetis u. a.) - LP Wergo [SM 1049-50]

Gerald Trimmel

---

[1] Logothetis, Anestis: Zeichen als Aggregatzustand der Musik. Wien/München 1974. S. 8-10.
[2] vgl dazu auch: Zeichen als Aggregatzustand der Musik, S. 52-63.

Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik e.V.

Satzung

§ 1 Name, Sitz, Geschäftsjahr

Der Verein führt den Namen "Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik e.V.; er hat seinen Sitz in Berlin.

Das Geschäftsjahr ist das Kalenderjahr.

Der Verein wird in das Vereinsregister Berlin-Charlottenburg eingetragen.

§ 2 Zweck des Vereins

Der Zweck des Vereins ist die Förderung der Elektroakustischen Musik im nationalen und internationalen Rahmen. Diesem Zweck dienen die Organisation von Fachtagungen, Fachkursen und Konzerten, der internationale Austausch von Informationen sowie die Herausgabe von Publikationen und Tonträgern.

§ 3 Gemeinnützigkeit

Der Verein ist selbstlos tätig und verfolgt nicht in erster Linie eigenwirtschaftliche, sondern ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne der §§ 51 ff. der Abgabenordnung. Der Verein finanziert sich hauptsächlich aus Mitgliedsbeiträgen und Spenden. Die Mittel des Vereins dürfen nur für satzungsgemäße Zwecke verwendet werden. Die Mitglieder erhalten keine Zuwendungen aus Mitteln des Vereins, die über den Ersatz von Auslagen hinausgehen.

§ 4 Mitgliedschaft

Mitglieder des Vereins können natürliche und juristische Personen werden, soweit diese rechts- und geschäftsfähig sind, so insbesondere Interessenten und Förderer der elektroakustischen Musik wie z.B.

Komponisten,	Wissenschaftler,	Tonmeister und Tontechniker
Studios,	Interpreten,	Ensembles.

Damit sollen alle Personen erreicht werden, die elektroakustische Musik komponieren, interpretieren, lehren, lernen, erforschen, aufführen, organisieren, verbreiten.

Der Verein kann Ehrenmitglieder benennen. Sie sind nicht beitragspflichtig, haben aber Stimmrecht.

§ 5 Beginn und Ende der Mitgliedschaft

Die Aufnahme eines Mitgliedes des Vereins erfolgt nach schriftlichem Antrag an den Vorstand und bedarf der Bestätigung durch die Mitgliederversammlung.

Die Mitgliedschaft endet durch Austritt, Ausschluß oder Tod.

Der Austritt aus dem Verein erfolgt durch schriftliche Erklärung gegenüber dem Vorstand spätestens drei Monate vor dem Ende des Geschäftsjahres.

Mitglieder, die gegen die Satzung und die sich daraus ergebenden Interessen des Vereins verstoßen, können auf Antrag von der Mitgliederversammlung mit Zweidrittelmehrheit aus dem Verein ausgeschlossen werden.

Mitglieder, die trotz zweimaliger schriftlicher Mahnung mit den Zahlungen der Mitgliedsbeiträge im Rückstand sind, können auf Antrag des Vorstandes mit einfacher Mehrheit der Mitgliederversammlung ausgeschlossen werden.

§ 6 Beiträge

Der Verein erhebt einen Mitgliedsbeitrag, der mit Beginn des Geschäftsjahres fällig und dessen Höhe von der Mitgliederversammlung festgesetzt wird.

Der Vorstand kann in besonderen Fällen Beiträge erlassen oder ermäßigen.

§ 7 Organe

Ordentliche Organe des Vereins sind: der Vorstand
und die Mitgliederversammlung.

Es können Sonderorgane des Vereins gebildet werden, die vom Vorstand oder von der Mitgliederversammlung als ständige oder zeitlich begrenzte Kommissionen oder Arbeitsgruppen zur Durchführung bestimmter Projekte bestellt werden.

§ 8 Vorstand

Der Vorstand des Vereins besteht aus dem Vorsitzenden, dem ersten stellvertretenden Vorsitzenden, dem zweiten stellvertretenden Vorsitzenden, dem Schatzmeister und dem Schriftführer.

Vorstand im Sinne des § 26 BGB ist der Vorsitzende, der erste stellvertretende Vorsitzende und der zweite stellvertretende Vorsitzende. Jeder ist allein vertretungsberechtigt; im Innenverhältnis wird jedoch bestimmt, daß der erste bzw. der zweite stellvertretende Vorsitzende nur bei Abwesenheit des jeweils vorrangigen Vorsitzenden tätig werden darf.

Der Vorstand wird von der Mitgliederversammlung für die Dauer von zwei Jahren, gerechnet von der Wahl an, gewählt. Er bleibt bis zu seiner Neuwahl im Amt. Scheidet ein Mitglied des Vorstandes vorzeitig aus, kann der Vorstand für die restliche Amtsdauer einen Nachfolger wählen. Eine zweimalige Wiederwahl des Vorstandes bzw. einzelner Vorstandsmitglieder ist zulässig

Der Vorstand führt im Sinne der Satzung die laufenden Geschäfte des Vereins. Dazu gehören insbesondere:

- die Vorbereitung und Einberufung der Mitgliederversammlung,
- die Ausführung der Beschlüsse der Mitgliederversammlung,
- die Verwaltung des Vereinsvermögens,
- die Erstellung des Jahresberichtes und Aufstellung des Haushaltsplanes
- die Planung, Vorbereitung, Durchführung bzw. Delegierung von Arbeitsprogrammen im Sinne des § 2 der Satzung.

Der Vorstand tritt in der Regel halbjährlich zusammen; die Einberufungen der Vorstandssitzungen erfolgen durch den Vorsitzenden.

Beschlüsse des Vorstandes müssen mit einfacher Mehrheit der Anwesenden gefaßt werden. Beschlußfähigkeit liegt vor, wenn mindestens drei Vorstandsmitglieder anwesend sind.

Über den Verlauf einer Vorstandssitzung fertigt der Schriftführer eine Niederschrift an.

Der Schatzmeister verwaltet die Vereinskasse und führt Buch über Einnahmen, bestehend aus Mitgliedsbeiträgen, Spenden und sonstigen Zuwendungen, und Ausgaben. Zum Ende eines jeden Geschäftsjahres legt er der Mitgliederversammlung einen Kassenbericht vor.

Der Vorstand kann einen Geschäftsführer bestellen; dessen Bestellung und Abberufung muß von der Mitgliederversammlung bestätigt werden. Der Geschäftsführer ist nicht Mitglied eines Organs des Vereins, bzw. seine Mitgliedschaft ruht während seiner Amtszeit. Die Aufgabenstellung und die Tätigkeit des Geschäftsführers werden vom Vorstand bestimmt und durch einen Arbeitsvertrag geregelt.

Der Vorstand kann sich eine Geschäftsordnung geben

§ 9 Mitgliederversammlung

Die Mitgliederversammlung berät und beschließt die grundsätzlichen Aufgaben des Vereins sowie die künftigen Arbeitsprogramme entsprechend § 2 der Satzung. Sie hat insbesondere folgende Aufgaben:

-Entgegennahme des Jahresberichtes des Vorstandes
-Wahl und Entlastung des Vorstandes (einfache Mehrheit)
-Wahl der Rechnungsprüfer für das jeweilige Geschäftsjahr (einfache Mehrheit)
-Festsetzung der Mitgliedsbeiträge (einfache Mehrheit)
-Satzungsänderungen mit Zweidrittelmehrheit der vertretenen Stimmen
-Auflösung des Vereins mit Zweidrittelmehrheit aller Mitglieder (siehe § 12).

Eine ordentliche Mitgliederversammlung ist mindestens einmal im Jahr vom Vorstand unter Einhaltung einer Einladungsfrist von sechs Wochen (Datum des Poststempels) schriftlich mit Angabe der Tagesordnung einzuberufen. Auf Beschluß des Vorstandes oder auf Verlangen eines Drittels der Mitglieder müssen außerordentliche Mitgliederversammlungen ebenfalls unter Einhaltung einer Einladungsfrist von sechs Wochen (Datum des Poststempels) mit Angabe der Tagesordnung einberufen werden. Anträge zur Tagesordnung müssen schriftlich bis spätestens eine Woche vor einer Mitgliederversammlung eingereicht werden.

Die Mitgliederversammlung ist beschlußfähig, wenn 1/3 aller Mitgliederstimmen vertreten sind.

Die Mitgliederversammlungen werden vom Vorsitzenden, oder in dessen Verhinderungsfall vom stellvertretenden ersten bzw. zweiten Vorsitzenden als Versammlungsleiter geleitet. Abstimmungen und Wahlen können durch Zuruf, müssen aber geheim und schriftlich erfolgen, wenn dies mindestens von einem anwesenden Mitglied verlangt wird.

Jedes Mitglied hat eine Stimme und kann maximal 4 Stimmen durch schriftliche Übertragung auf sich vereinen.

Über die Mitgliederversammlungen werden Protokolle angefertigt, die vom Versammlungsleiter sowie dem Schriftführer oder einem anderen Vorstandsmitglied zu unterzeichnen und an die Mitglieder zu verschicken sind.

§ 10 Rechnungsprüfung

Die Richtigkeit des Kassenberichtes und der Buchführung über Einnahmen und Ausgaben wird von zwei von der Mitgliederversammlung zu wählenden Rechnungsprüfern, die nicht dem Vorstand angehören dürfen, geprüft und bestätigt. Sie können Entlastung des Vorstandes beantragen.

§ 11 Satzungsänderungen

Zur Änderung der Satzung bedarf es einer Zweidrittelmehrheit der vertretenden Mitgliederstimmen. Satzungsänderungen, die vom Registergericht verlangt werden, können vom Vorstand beschlossen werden; diese müssen aber von der nächsten Mitgliederversammlung bestätigt werden.

§ 12 Auflösung des Vereins

Die Auflösung des Vereins kann nur von einer zu diesem Zweck ausdrücklich einberufenen Mitgliederversammlung mit dem einzigen Tagesordnungspunkt "Auflösung des Vereins" mit Zweidrittelmehrheit aller Mitglieder oder, wenn diese Mehrheit nicht anwesend ist, nach Wiedereinberufung mit Zweidrittelmehrheit der vertretenen Mitgliederstimmen erfolgen.

Bei Auflösung des Vereins oder Wegfall steuerbegünstigter Zwecke ist das Vermögen zu steuerbegünstigten Zwecken zu verwenden. Beschlüsse über die künftige Verwendung des Vermögens dürfen erst nach Einwilligung des Finanzamtes ausgeführt werden.

§ 13 Inkrafttreten

Diese Satzung tritt am 28. April 1991 in Kraft.

Von Seite 13 bis 16 wurde der
"Internationale Kalender elektroakutischer Musik"
ab 1.3.1994 abgedruckt

Elektroakustische Musik und ihre Interpreten*

Folkmar Hein

In der Westeuropäischen Musikgeschichte kennen wir die Praxis, daß mit dem Werk selbst eine ganze Infrastruktur der künstlerisch interessierten Gesellschaft einhergeht: wir setzen voraus, daß es einen Bedarf an Musik gibt und daß daher Geld für die Realisierung der Aufführung einschließlich der Dienstleistungen, daß Honorare für die Mitwirkenden und Komponisten bereitsteht und daß darüber hinaus die künstlerischen Rechte beachtet und Leistungen geschützt werden. Die Veranstalter gucken sich sehr genau die Künstler aus und die Komponisten drängen sich zu den Veranstaltern; die Komponisten kontaktieren die Musiker / Interpreten zwecks optimaler Anpassung an Instrumentation, Gestus, Interpretation; sie erlernen die Möglichkeiten der Instrumente und erfahren die Fähigkeiten und Grenzen der Musiker. Umgekehrt nehmen die Interpreten Kontakt mit den Komponisten ihrer speziellen Wahl auf, um ihren Vorlieben zu dienen, aber auch um ihre Meisterschaft (in geheimem Gedanken an das recht angenehm erhellte Rampenlicht) zu trainieren. Geschäftig dienen alle Beteiligten der Kunst und dem Geld in mehr oder weniger deutlichem Maße und mit mehr oder weniger schöpferischer Energie bzw. schöpferischem Anspruch. Schließlich kommt der Moment der Wahrheit, der Moment der Freude und des Triumphes, auch des Falles und des Absturzes: die Aufführung - und vor allem deren Ende! Sieg oder Niederlage, egal ob mit oder gegen das Publikum oder wen auch immer: das Werk ist da! Man kann den Komponisten oder Solisten, dem Dirigenten und Star zujubeln oder auch nicht - aber die Beteiligten haben es, das Werk, gemeinsam geboren und es wird vielleicht noch immer und immer wieder neu geboren, neu geschöpft, neu gehört und neu bezahlt werden. Die Mitwirkenden können und sollen gefeiert werden; und wie wird gefeiert, wenn es virtuos, solistisch gar, womöglich virtuos kompositorisch / interpretatorisch in einer Person gewesen ist (dem Starsolisten winkt in unserem Konzertsaal übrigens eher rauschender Beifall als dem Komponisten)! Auch die mehr unbedeutenden oder nicht im Rampenlicht stehenden können gerecht gefeiert werden - die Bratscher etwa, die Fagottisten. Aber bei den Orchesterwarten, bei den Kartenabreißern, der Lichttechnik und vor allem der Tontechnik hört der Spaß dann auf. Hier die Fräcke und der Glanz, da nur Alltagskleidung, dreckige Finger und Dunkelheit! Wer da inmitten des beobachtenden Publikums an total unmusischen, aber immerhin interessant blinkenden Geräten inmitten ekligen Kabelgewirres sitzt (und vielleicht deshalb so einfach mit dem Publikum gemeinsam als „nur passiv“, nur beobachtend und herumfummelnd eingestuft werden kann), der steht nicht nur nicht im Rampenlicht, sondern taucht gar nicht erst auf. Nicht im Programm, nicht unter den Namen der Mitwirkenden und Rechtenden (und wenn, dann nur unter schmeichelnden Bezeichnungen wie Techniker, Assistent, Helfer), und schon gar nicht in des Wortes direktem Sinn, nämlich leiblich, sichtbar. - Dieser Mensch soll aber hier und jetzt im Rampenlicht einiger freundlicher Worte und Gedanken stehen.

Fragen wir nach der Aufgabenverteilung bei Komposition und Realisation Elektroakustischer Musik, so sollte das anfangs überzogen Gesagte nur dazu dienen, den in Beziehung und unter der Last genau dieser Tradition stehenden Stand des Tonmeisters in der Hierarchie des Musikapparates differenzieren zu können. Was hat sich eigentlich an dem Verhältnis „Komponist - Interpret“ geändert, seitdem der Komponist nicht nur mehr seitenweise Systeme mit Noten vollschreibt (mit Hilfe von Hand, Stift, Papier), sondern dies in anderer Form tut, über eine Tastatur etwa, aber ohne Stift, ohne Papier. Was hat sich geändert, seitdem es Musiker gibt, die diese Noten nicht mit üblichen Musikinstrumenten direkt vor dem anwesenden Publikum (oder auch anwesenden Aufnahme-Mikrofonen) interpretieren, sondern dies in anderer Form tun und womöglich ihren Interpretationsklang dem Publikum indirekt über Schall aus Lautsprechern zu Gehör bringen?

Wenn wir uns für einen Moment nur auf das gehörte Kunstprodukt konzentrieren und das Handwerk des Komponisten und vor allem des Interpreten außer acht lassen, wenn wir jetzt nur dem kunstverständigen Ohr trauen und die Augen schließen: dann sollte die Musik in ihrem komponierten und interpretierten Ausdruck auch ohne leibhaftige Anwesenheit der Mitwirkenden (Komponist und

* Vortrag gehalten beim DecimE-Symposium „EM: Komposition und/oder Realisation - El. Studio: Interaktion und/oder Automatisierung“ in Rahmen der 5. Werkstatt-Tage in Berlin am 5.12.1992

Tonmeister) bei uns ankommen. Wir akzeptieren kurz, daß die Musik von "Komponist und Interpret" durch die Lautsprecher vermittelt wird. Wir könnten auch akzeptieren, daß Konzerte ohne sichtbare Interpreten Sinn machen (der Interpret ist nicht sichtbar, aber er ist durch Klang hörbar anwesend). - Wir sind jetzt ganz beim Thema: von alleine kam die Musik aus den Lautsprechern jedenfalls nicht - jemand hat sie erdacht und gemacht; da wurde komponiert und interpretiert.

Wir halten zunächst fest: die Elektroakustische Musik setzt Komponisten und Interpreten voraus; im ausgehenden 20. Jahrhundert bedarf das Komponieren weiterhin der Interpretation, auch wenn es um Lautsprechermusik geht. Daraus postulieren wir, daß Tonmeister als Interpreten Elektroakustischer Musik erkannt bzw. anerkannt werden und die gleichen Rechte bzw. Leistungsschutzrechte wie Interpreten herkömmlicher Instrumente genießen.

Bisher fiel mehrmals das Wort „dienen" - es ist in gewisser Weise anachronistisch, da es in unserer Gesellschaft keine Diener mehr gibt. Ziehen wir dieses Wort aber doch heran, um ein Prinzip anzusprechen, das Interpreten herkömmlicher Art (Altinterpreten) von Tonmeistern (Neuinterpreten) unterscheidet: diesen jubelt man zu, jenen nicht, so wie man Dienern, die im Hintergrund ihre unsichtbaren Dienste tun, eben nicht zuzujubeln pflegt. Aber es gibt auch das Dienen im Sinne von „einer Sache dienen". Gemeint ist: der Partitur, der Realisation und der Aufführung dienen. Gemeint ist indirekt auch: dem Komponisten dienen. Und wer diese Fähigkeit des „Dienens" nicht besitzt, ist nicht der Interpret, über den ich hier spreche. Warum paßt das Wort „dienen" aber in diesem Kontext? Weil der Tonmeister bisher seine schöpferischen und technisch-musikalischen Kräfte hergegeben bzw. verschenkt hat, ohne den Gegenwert der Anerkennung seiner schöpferisch - interpretatorischen Leistung zu erhalten!

Der sogenannte „Daehn-Prozeß", wo stellvertretend alle Tonmeister-Musik dem Arbeitgeber (hier dem WDR) unterlagen, hat höchstrichterlich diese These bewiesen. Hier wie auch vor Jahren schon im Deutschen Musikrat (Arbeitskreis für Musikberufe) war man sich nämlich einig, daß der Tonmeisterberuf „nichtkünstlerisch" ist! (Korrekterweise muß hinzugefügt werden, daß man im Deutschen Musikrat inzwischen umgedacht hat). Jedoch gibt es auch den „Gegenfall": im „Maron"-Urteil wurde einem Theatertonmeister in Hamburg beschieden, daß er durch seine klangliche Realisierung von Theater-Einspielungen einem Interpreten gleichzusetzen sei und dadurch GVL-Ansprüche geltend machen kann. Schon 1987 hatte der Bundestag in der Urheberrechtsnovelle vorgelegt, daß „die Bundesregierung überprüfen möge, ob ein Leistungsschutzrecht für Tonmeister eingerichtet wird". Vergeblich! Die sehr komplexe Tonmeistertätigkeit hat eine generelle, eindeutige Einstufung seines Leistungsschutzrechtes bisher verhindert. Nach dem Maron-Urteil aber ist jetzt klar, daß wenigstens die „Tonmeister - Elektroakustische Musik" als Interpreten im Sinne der GVL anerkannt sind. Allerdings sollten auch alle von ihrem Recht Gebrauch machen! So selbstverständlich dieses Recht ist: ich denke, daß unter den vielen angesprochenen Tonmeisterinterpreten nur wenige ihr Recht kennen!

An dieser Stelle sei auch eine leicht von den Veranstaltern durchführbare Anerkennung der Interpretenleistung in den Konzerten und Produktionsquellen angemahnt: der Name von Interpreten Elektroakustischer Musik gehört in das Programm! Es kann nicht länger hingenommen werden, daß wie selbstverständlich die Interpreten herkömmlicher Musikinstrumente in Programmen namentlich hervortreten, aber unsere „Neuinterpreten" ungenannt bleiben! Genauso gehört in die Produktionslisten der Studios auch die Angabe der Interpreten, so wie es manche Studios bereits tun (z.B. Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks in Warschau, das IRCAM und INA•GRM in Paris).

Es mag nach dem hier Gesagten verständlich sein, daß mancher Tonmeister diese psychologische Last, ohne Anerkennung seiner schöpferischen Leistung arbeiten zu müssen, nicht mehr erträgt und sich entscheidet, vorwiegend bzw. nur noch für sich selbst zu arbeiten und nur noch sich selbst als Interpret zu dienen - und damit Komponist wird. Da beide Bezeichnungen, Komponist und Tonmeister, nicht geschützt sind, ist weiter keine Komplikation zu befürchten, denn jeder kann sich frei benennen - es lohnt nicht darüber zu streiten, wer nun was ist; bezeichnet sich jemand als Komponist, so ist er eben Komponist und sollte nur noch die Aufnahme in die GEMA bestehen, was kein allzu großes Hindernis ist. Man beachte aber: in diesem Fall hat sozusagen ein Wechsel der Ansprüche von GVL zur GEMA stattgefunden! Genauso ist nachzuvollziehen, daß manche Komponisten Elektroakustischer Musik, die einerseits mit der Arbeit der Interpreten unzufrieden sind und andererseits (mehr bedacht auf sich selbst)

einer reibungs-, kommunikations- und diskussionslosen Arbeit nichts Negatives nachsagen, daß manche Komponisten neben ihrer Kompositionstätigkeit auch noch die Arbeit des Interpreten, also des Tonmeisters übernehmen - und irgendwann einmal zum Techniker konvertieren (man beachte: jetzt findet der Wechsel von GEMA zur GVL wahrscheinlich nicht statt). Diese Vorgänge, wenn womöglich aus guten Tonmeistern schlechte Komponisten bzw. aus guten Komponisten schlechte Techniker werden, kann man seit etwa 20 Jahren mit steigender Tendenz (über die Gründe wird noch zu sprechen sein) beobachten. Sie stehen im Zusammenhang mit einem anderen Begriff, nämlich dem „Composer-Performer“, der zwar den Interpretenbegriff beinhaltet aber auch im gleichen Atemzug schon wieder aufhebt. Ist das Konvertieren zwischen Tonmeistern und Komponisten ein eher selten nachgewiesener Vorgang, bleibt allgemein aber festzuhalten, daß der in seiner Studioarbeit alleingestellte bzw. alleinstehende Komponist, der die schöpferische Kraft des Interpreten nicht in Anspruch nimmt, der Normalfall ist. Daraus folgt zwangsläufig, daß unter dieser Prämisse nicht nur keine Tonmeister gebraucht werden, sondern daß auch die anfangs herausgestellte Tradition gemeinsamer schöpferischer Arbeit von Komponist und Interpret in Frage steht.

Wenn im Sinne dieses speziellen Komponisten-Types Hans Heinz Stuckenschmidt in „Musikblätter des Anbruch“, Sonderheft „Musik und Maschine“ 1926, positiv wie folgt argumentierte (und übrigens ein wichtiges Argument für die Existenz Elektroakustischer Musik überhaupt ansprach):

> *„Und kein Denkender wird die Gerechtigkeit eines Musikbetriebes von der Hand weisen können, in dem der Komponist, selbst Interpret seines Werkes, nicht nur die Möglichkeit haben wird, dieses Werk stets und überall völlig seinen Intentionen entsprechend aufzuführen, sondern noch außerdem die materiellen Vorteile zu genießen, die bisher die Taschen des Interpreten füllten“*

dann scheint dieses Ideal alleiniger Interpretation nur durch den Komponisten den Tonmeister sogar als Gegner und „Futterrivalen“ auszumachen. Die Interpretenrolle ist von ihm grundsätzlich angezweifelt (nicht hinsichtlich der Gefahr, daß die „Elektronik“ Arbeitsplätze bedroht, sondern weil die Arbeitsplätze selbst zerredet sind).

Für unser spezielles Gebiet der Elektroakustischen Musik gibt es noch einen anderen Grund, daß die Interpretentradition nicht recht aufkommen kann: unser Instrument „Studio“ ändert sich zu rasch. Schauen wir zurück: Violine, Flöte und im Grunde alle traditionellen Musikinstrumente haben sich über Generationen hin kaum in Bauart und Spielweise verändert. Selbst in unserem Jahrhundert fanden Modifizierungen nur allmählich statt, selbst moderne Techniken in Fertigung und Materialentwicklung haben die Musikinstrumente selbst kaum gewandelt. Bezeichnenderweise aber sind es die neuen Spielweisen auf den Instrumenten und die dazu erforderlichen Notationen, die in den letzten Jahren hohe Anforderungen an die Interpreten gestellt haben. Dies löste nicht etwa Begeisterung und Zustimmung bei den Betoffenen aus, sondern eher Unbehagen und Unwilligkeit. Gerade diese zähe Widerspenstigkeit des Musikeralltags gegen jede Neuerung mag viele Komponisten übrigens dazu bewegt haben, sich überhaupt mit Elektroakustischen Mitteln zu beschäftigen (in der berechtigten Hoffnung, daß die Technik diese Art der Widerspenstigkeit nicht besitzt). Ganz im Gegensatz dazu wurden für die Elektroakustische Musik in den letzten 40 Jahre ganze Generationen unterschiedlichster Instrumente erfunden, ganz abgesehen von den Spielarten, die sich daraus ergaben! Vom ursprünglichen Studio, ausgestattet mit Tonbandmaschinen, Sonderanfertigungen (wie z.B. dem geschätzte Ringmodulator, der Hallplatte) und artfremden Laborgeräten, ging es in ca. 30 Jahren über die speziell für dieses Genre entwickelte Analogtechnik hin zum reinen Digitalstudio von heute. Allein in den letzten 20 Jahren mußte ein Interpret Elektroakustischer Musik mehrmals total umlernen: für die 70er Jahre war das Analogsynthesizersystem, synchronisiert mit Tonband von max. 16 Spuren und einer riesigen Auswahl von Studio-Effektgeräten, typisch; in den frühen 80er Jahren folgte der Digitalsynthesizer mit vollkommen anderer Bedienoberfläche und automatisierten Abläufen, es folgte die MIDI-fizierung, die Multitrack-Tonaufzeichnung sowie die rasante Ausweitung digitaler (und vergleichsweise billiger) Effektgeräte. Seitdem erleben wir immer kurzfristigere Spielarten von Programmen vor dem Hintergrund einer Digitaltechnologie, die in Sachen Schnelligkeit, Speicherkapazität sowie immer komplexeren „Mensch-Maschine-Schnittstellen“ (wie es bezeichnenderweise heißt und nicht „Mensch zu Mensch - Kommunikation“) enorme Leistungssteigerungen zeitigt. Ganz im Gegensatz zu dieser

technologischen Leistungssteigerung hat sich die Situation für den Anwender, was Handhabung und Spieltechnik (die Ergonomie) anbetrifft, nicht verbessert - gerade umgekehrt! Eine Interpretentradition kann natürlich unter diesen Voraussetzungen kaum gedeihen.

Daraus ergibt sich ein erster Wunsch: wir brauchen nicht die „bessere“ Technik, sondern besser spielbare, sogar virtuos spielbare Werkzeuge und Instrumente für die Dauer von möglichst einer Generation (das sind etwa 20 Jahre)! In dieser Hinsicht scheinen wir wieder ganz am Anfang zu stehen. Ich darf hinzufügen, daß die Arbeit am Terminal genauso wie an den Workstations eine ergonomische Wende nicht gebracht, sondern die Interpretenarbeit mit Komponisten eher noch erschwert hat - die noch so perfekte Vernetzung, Super Baud-Rate, Gigatechnik usw. hat uns (die Interpreten und die Komponisten) vereinsamt und isoliert, hat die künstlerische, zwischenmenschliche Kommunikation unterbrochen. In dieser Hinsicht ist die Reduktion auf den bereits genannten Begriff, den „Composer-Performer“, allzu naheliegend. Aber ist das Diktat der Technik gut, sollen wir uns ihm beugen?

In dieser kritischen Phase sei noch gleich ein anderes, absolut untechnisches Kriterium hinterhergeschickt (das so schön den Begriff „dienen“ konterkariert und die Terminal-Isolation noch relativiert): Komponisten sind pure Egoisten! Könnten sie sonst die Selbstsicherheit aufbringen, immer wieder das Neue zu erdenken und dieses Neue zudem gegen eine überwiegend ablehnende Öffentlichkeit zu vertreten? Sollte dann der Tonmeister überhaupt dazukommen und verteidigend wie kritisch hinter (und wie gesagt auch unter) Komponist und Werk stehen? Die Frage lautet auch: ist es gut, auf das Zusammentreffen von Egoismus und dessen Gegenteil, auf These und Antithese zu verzichten? Beschert uns der Alleingang am Terminal den Verlust geistiger Synthese, von klanglicher einmal abgesehen?

Diese mit allen Unwägbarkeiten einhergehende Entwicklung nimmt ihren unseligen Lauf schon in den Hochschulen: zu wenig (bzw. nichts) wird für die Ausbildung dieser neuen Kategorie des Musikschaffens getan - die zeitraubende Schulung findet folglich außerhalb des Studiums statt, womöglich allein, autodidaktisch und isoliert zu Hause in einer typisch kostengünstigen Rechnerumgebung, wo eine unprofessionelle Verquickung von künstlerischem Interesse und technischer Durchführung schnell herbeigeführt ist. Besonders die deutschen Musikhochschulen kommen ihrem Auftrag nicht nach, das Erschaffen zeitgenössischer Musik und ihrer hier diskutierten Derivate zu lehren. Und wenn schon in der Zeit der Ausbildung bereits die unkünstlerische Tätigkeit des Tonmeisters kopfnickend postuliert wird und daraus eine mangelhafte Profession des (Techniker spielenden) Komponisten resultiert und schließlich der geistige Bruch zwischen beiden vollzogen ist, wird die notwendige Kooperation zwischen Tonmeister und Komponist für alle Zeiten verspielt (aber setzten wir nicht voraus, daß gerade dies in einer Hochschule gedeihen müßte?). Ich möchte nun auf den eigentlichen Grund hinweisen, der diesen scheußlichen Zustand zwischen Komponist und Tonmeisterinterpret verursacht: die Kooperation findet deshalb nicht statt (sie wird in bezeichnender Weise sogar verhindert), weil die Ausbildung total auf herkömmliche, mikrofonaufnahmetechnische, den Prämissen des 19. Jahrhunderts folgenden Idealen fixiert ist. Probleme, Anforderungen und Fragen zeitgenössischer Kunstformen werden praktisch unterschlagen, nicht gedacht und nicht mitvollzogen. Die Tatsache freilich, daß die konventionelle Tonmeisterarbeit eine ähnliche Technik wie im elektronischen Studio nutzt, mag zunächst irritieren. Aber man lernt daraus, daß der Umgang mit der Technik gar nicht so entscheidend ist wie die eigentliche, rationale Auseinandersetzung mit der Kunst selbst, wenn sie mit Technik verknüpft ist! So verursacht die Berührung mit zeitgenössischer Musik unter vielen Tonmeisterstudenten eher das Unverständnis, das wir so gut von „draußen“ her mit kichernder Gebärde kennen! Rückbesinnend auf unser Terminal-Isolations-Syndrom halten wir hier fest: mit reinem Gewissen kann noch keine Empfehlung gegeben werden, Interpreten und Komponisten im Computer Musik Studio unter den momentan minderwärtigen Voraussetzungen arbeiten und ausbilden zu lassen! Aber die Zeit steht nicht still. Man kann den Gang der Geschichte schon gar nicht durch Ignoranz verhindern, man muß reagieren, gerade in der Ausbildung!

Das bisher Gesagte bedarf noch einer Ergänzung aus ganz praktischer Sicht.

Aus meiner Erfahrung kann der Ablauf einer Produktion unter der Voraussetzung, daß sie in einem hybriden Studio etwa im Jahre 1980 (das Tagungsthema geht von dem handbetriebenen Studio der 50er Jahre aus, das ich persönlich nicht bedient habe, was aber wahrscheinlich vergleichbar ist) stattfindet, wie folgt beschrieben werden: zunächst wird der Produktionsrahmen in Zeit, Ort und Finanzierung

festgelegt und organisiert. Das noch nicht existierende Werk und seine Aufführung muß analysiert, das heißt durchdacht und in groben Zügen verstanden werden. Dazu gehört die realistische Einschätzung

- von dem Aufführungsort mit allen seinen Eigenschaften (Akustik, Technik und technische Infrastruktur, die Besetzung, das Personal, das Publikum, die ganze Atmosphäre)
- der Realisationsstrategie (die eingesetzte Technik, die Arbeitsmethode und -organisation, der Zeitaufwand, die Kosten)
- der Durchführung und tatsächlichen Realisation.

Wenn der Komponist erfahren im Umgang mit dem Instrument Studio ist, kann sofort mit der praktischen Durchführung begonnen werden; andernfalls (das ist die Regel, wenn der Komponist erstmalig in einem bestimmten Studio und mit dem unbekannten Instrument „Studio“ arbeitet) muß erst eine mehr oder weniger zeitaufwändige Schulung des Komponisten durch den Tonmeister erfolgen. Die Basis allen Tuns ist dabei der gemeinsame Konsens in ästhetischen Fragen. Dieser entsteht selten leicht, fast immer aber unter gewaltigen Schwierigkeiten - nur: er muß entstehen, weil sonst aber auch alles unehrlich und oberflächlich wirkt (es findet ja kein unterhaltsamer Spaziergang durch die heile Welt der schönen Muse statt, sondern hier geht es immer um alles!). Es ist leicht verständlich, daß gerade in Fragen der Ästhetik wegen der Einbeziehung persönlichster, intimster Momente die schöne Vielfalt der Individuen ganz divergierende Urteile des Geschmacks zustande bringt. Diese Vielfalt soll natürlich bewahrt, sogar bestärkt werden (Frage: ist das Team vielfältiger als der Alleingänger?). Hier zeigt sich die wichtigste Fähigkeit des Tonmeisters, nämlich Komposition und Komponist so gut einzuschätzen, daß er, seine persönlichen Empfindungen geschmacklich liberal und phantasiebegabt einsetzend, im Kontext so schöpferisch gestaltend mitwirkt, daß überhaupt der besonders anfangs total dunkle Weg zum Ziel gefunden wird, indem er Angebote / Vorschläge unterbreitet, immer wieder und wieder, unerschöpflich. Die Vorschläge selbst sind, erschwerend noch, non-verbal. Sie konkretisieren sich ausschließlich in Klang oder in verbal nicht zu beschreibenden Schaltungen oder Symbolen, die nun wirklich Interpretations-Kunst werden. Es entstehen notwendig auch die schönen wie schmerzenden Diskussionen über Sinn und Inhalt überhaupt (wobei nicht unbedingt geredet wird, sondern die anderen Kommunikationsmomente beschritten werden wie mitfühlen, mitleiden; - in dieser Atmosphäre höchster Sensibilität reichen dann Gesten, Blicke schon).

Bleiben wir bei der Praxis. Wir sind nämlich mitten in der Produktion. Manche Arbeit wirkt derweil vergeblich und umsonst. Gerade die (belehrenden) Fehlversuche und die aus vielerlei technischen und menschlichen Fehlern resultierenden Abbrüche zehren an den Nerven. Nun ist es vorgekommen, daß der Komponist gerade jetzt das unwirtliche Feld des Studios verläßt, den Tonmeister auf seinen schrecklichen Problemen mit nicht funktionierenden Maschinen, krankhaften Programmen oder einfach falschen Kabeln sitzen läßt. Ich kenne sogar Fälle, daß Komponisten nur noch ihre Direktiven abzugeben pflegten, sich dann eine Woche nicht mehr blicken ließen, neu erschienen, wieder Korrekturen und Wünsche anbrachten und dieses Spielchen wieder und wieder trieben. Ich selbst ging stets davon aus, daß die Arbeit gemeinsam bis zum bitterbösen und süß-schönen Ende durchgestanden wird. Eine konstruktive Arbeitsatmosphäre beizubehalten ist ja ein ganz entscheidender Aspekt - dies geht nur, wenn der Weg zu einer optimalen Realisation gemeinsam beschritten wird. Komponist und Tonmeister sind beide verantwortlich; der Tonmeister eher für die technischen und klanglichen Aspekte; aber die Verantwortungs-Priorität des Komponisten ergibt sich daraus, daß er das Resultat letztlich unterschreibt.

Im allgemeinen ergaben sich (wir befinden uns noch im analogen oder auch schon hybriden Studio des Jahres 1980!) verschiedene Möglichkeiten der Arbeitsaufteilung. Es war Sache des Komponisten, die Ordnung über das Material zu bewahren (es handelte sich um Material auf einer Vielzahl von Tonbändern), Tabellen und partiturartige Angaben zu warten (den Gegebenheiten anzugleichen, zu korrigieren), überhaupt die Übersicht zu behalten und die Abläufe zu strukturieren, und vor allem immer wach zu hören. Der Interpret übernahm die Verwaltung des eigentlichen Ablaufs sämtlicher Verschaltungen und Steuerungen, das Experimentieren auf dem Instrument (das natürlich aus vielen unabhängigen Einzelinstrumenten bestand) sowie das kritische und analysierende Hören von Zwischenergebnissen und das oben schon angedeutete unermüdliche Anbieten von Klang in strukturierter Form. Beide mußten vom Einzelergebnis auf das Ganze abstrahieren, mußten, Übergänge und Feinstrukturen

analysierend, auf das Ziel schließen können und dabei vor allem ein frisches Ohr behalten. War ein Vorgang, ein Abschnitt, ein Detail schließlich geklärt und als richtig eingestuft, wurde er als Klang endgültig aufgezeichnet. Da die Kapazität an Quellen, Klangumformern und Spuren stark begrenzt war, erfolgte nun die Realisierung einer „Stimme“ in mehreren Schichten. Dieser Prozeß wurde im Detail immer wieder variiert. Das geschah bis an die Grenzen der Stabilität, bis an den Punkt etwa, wo der Charakter der Stimme verschwamm und sogar verloren gehen konnte. Diese Gratwanderung, einerseits das eben mögliche zu wagen, um entfernte „Wunderwelten“ zu erreichen, andererseits aber die momentane, immer noch richtige Stimme zu bewahren, war riskant. Man bedenke, daß namentlich die analogen Synthesizer nicht eindeutig in bestimmten Schaltungszuständen verweilten (sie waren thermisch unstabil) und auf geringste Veränderungen der Einstellungen überempfindlich zu reagieren pflegten. Dann konnte es geschehen: plötzlich war ”es“ weg, es, das man so lange entwickelt hatte, es war unwiederbringlich weg. Diese Angst war stets gegenwärtig, zumal ja viele unterschiedliche, empfindliche (um nicht zu sagen: fehlerhafte) Geräte in einer derart komplexen Verschaltung beteiligt waren, daß niemand sonst den Wirrwarr hätte durchschauen können. Diese Angst war so gegenwärtig, daß Material in teilweise unnötigem, verschwenderischem Maße gesammelt (das heißt: auf Tonband aufgezeichnet) wurde. Besonders kritisch waren Unterbrechungen (Stunden, Tage, Wochen), weil der alte Zustand dann mit hoher Wahrscheinlichkeit verloren ging. Man bedenke noch, daß andere Menschen im Studio auch noch zum Zuge kommen sollten und für sie der ganze Aufbau verändert (das ist so viel wie: zerstört) werden mußte.

Ich habe gerade auf die sozusagen „elektrische“ Komplexität des Instrumentes Studio hingewiesen; sie war es aber auch in räumlicher und mechanischer Hinsicht, denn eine Person allein hätte den Ablauf nicht bedienen können. Und daraus ergab sich eben eine große Vielfalt menschlicher Handlungsformen und (was gleichbedeutend ist) soziale Phantasie. Und es ergab sich zwangsläufig die Kooperation zwischen Komponist und Interpret !!

Wie sieht die Studiowirklichkeit heute aus? Von Tonbandarbeit ist nicht mehr die Rede. Diese ist auf bloße Speicherung reduziert und beinhaltet kaum noch die Möglichkeit der Manipulation. Von Ausnahmen abgesehen ist ein traditioneller „Schnitt“ unüblich. Dieser Teil unserer damals aufwendigen Arbeit erfolgt jetzt mit digitalen Editiereinrichtungen in wirklich sehr präziser, schöner Art und Weise. Die Workstations sind allerdings nicht nur Editierwerkzeuge, sondern (es liegt in der Natur der Sache) sie vereinen in sich nahezu alle individuellen Einzel-Geräte des alten Studios. Es ist eine Frage der Zeit, daß wir nur noch eine einzige Workstation mit um sie herum gruppierten Bedienelementen (dem vorher schon genannten „Mensch-Maschine-Interface“) im Studio stehen haben. Allerdings paßt jetzt die Bezeichnung „Studio“ nicht mehr, denn dieses Studio wird zukünftig ein Raum, ein Workstation-Raum, ein relativ kleiner Arbeitsraum sein. Hier gibt es genau einen Arbeitsplatz. Eine enge Zusammenarbeit von zwei oder mehr Menschen ist aus rein architektonischen Gründen nahezu ausgeschlossen. Das eine Gerät, die Workstation, trägt das Siegel einer Firma, man kann auch sagen: das Siegel einer Ideologie, einer speziellen Anschauung; funktioniert ein Teil des Gerätes nicht, bricht gleich alles zusammen. Die eigentliche Arbeit findet im Sitzen statt. Sie wird wegen der grafisch orientierten Werkzeuge auf dem Bildschirm vom Auge dominiert. Die ganze Bedienoberfläche ist im Blickfeld überschaubar, man schaut daher immer nur in eine Richtung. Die Möglichkeiten der Hard- und Software sind unvergleichlich anders geworden - das Instrument Studio hat sich total verändert. Wir müssen immer wieder neu lernen, das Instrument ändert sich von Upgrade zu Upgrade ständig weiter. Die Hardware selbst bleibt womöglich die gleiche, aber der Umgang mit ihr ist fluktuierend, weil die Software stetig verbessert und erweitert wird (was natürlich gut ist und daher niemand verhindert). Hier entsteht die Frage: ist es nicht besser, mit einem System vertraut zu bleiben und dieses eine wirklich zu beherrschen, als ständig mit dem Argument und der Hoffnung auf „Verbesserung“ diese letztlich gar nicht in Anspruch nehmen zu können? Ist hier nicht „weniger“ „mehr“?

Die Arbeit am Terminal selbst findet in hohem Maße rational, also im Kopf und mit dem Verstand statt - die improvisierende Spielart ist fast abgeschlagen. Der Abstraktionsgrad ist enorm gestiegen und damit ist auch die verbale Beschreibung der Musik und die Kommunikation allgemein darüber noch schwieriger geworden, obwohl theoretisch alles genau nachvollziehbar ist. Das Ausdrucken der Programme kann zwar jedes Detail, auch formale Fehler nachweisen, aber die künstlerischen Intentionen

sind nicht so einfach ablesbar und diskutierbar! Ein weiterer Faktor ist die Unsicherheit der Computersysteme. Die pessimistische Prognose lautet zusammengefaßt: trotz phantastischer Entwicklungen stehen wir in der Computermusik ganz am Anfang, weil

- die Bedienung absolut unpraktisch, unübersichtlich und unergonomisch ist; sie erzwingt Isolation.
- bei komplexeren Anforderungen (sie steigen natürlich ständig) lange Wartezeiten entstehen. Echtzeitfähige Prozesse sind in ihrer Leistungsfähigkeit noch stark eingeschränkt.
- Speicherkapazitäten immer zu knapp sind; mit zunehmender Kapazität müssen wir uns auch mit der psychologischen Herausforderung einer nicht mehr überschaubaren Datenflut auseinandersetzen.
- die angemahnte Interpretentradition solange ausbleiben wird bis eine Vereinheitlichung des „Instrumentes“ und eine adäquate Hochschulausbildung durchgesetzt ist.
- die Aufführungspraxis eine Grenze in den jetzt immer noch üblichen Architekturen des 19. Jahrhunderts findet, die eine Berücksichtigung zeitgenössischer Kunstformen ausschließt.

In Frage steht das Workstation-Konzept, weil in diesem die angeführten Probleme allesamt konzentriert auftreten. In diesem Konzept ist Platz nur für einen einzigen Menschen und nur für eine einzige „Ideologie“. In Frage steht auch die zukünftige Funktion des Interpreten / Tonmeisters: wie wird er über das Programmieren hinaus noch tätig werden können? Wird eine Situation, wie sie vormals bestanden hat (und, wie beschrieben, die Kooperation Komponist - Interpret erforderte), durch Anpassung an die zeitgemäße Digitaltechnologie „wiederauferstehen“? Ist die zukünftige Real-Time-Technologie und eine variable Mehrbedieneroberfläche die Lösung dazu, weil wieder physische Aktionen, wie sie dem Menschen vertraut sind, in Echtzeit möglich werden?

Reglementierung der „Mitteilungen“ durch die Bundespost

die Gebührenerhöhung der Deutschen Bundespost, der Wegfall des Begriffs „Drucksache“ sowie die Einschrenkung des Begriffs „Büchersendung“ hat kulturbehindernde und -vernichtende Auswirkungen. Dies betrifft auch dieses Mitteilungsblatt, welches zukünftig nicht mehr frei an jeden Interessenten verschickt werden wird (siehe auch Mitteilungen_11). Inzwischen ist die Adressenliste des Blattes geschrumpft, aber etliche Interessenten haben ein Abonnement bestellt bzw. sind Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik geworden.

Die Gestaltung der Mitteilungen wird auf die Vorgaben der Post so reagieren, daß zukünftig die Bestimmungen für Büchersendungen eingehalten werden, die insbesondere lauten:

- keine Preisangaben oder Gebühren (auch nicht bei Literaturhinweisen)
- kein Hinweis auf Erzeugnisse bestimmter Firmen
- keine Werbung (es sei denn, damit würden die erhöhten Gebühren ausgeglichen)

Zukünftig wird ein Quer-Papierformat angestrebt, welches billiger eingestuft ist.

Hinweis: mit dieser Post geht auch der 16seitige **Kalender 1993** hinaus. Wer ihn nicht bekommen hat aber haben will, möge diesen bei der Redaktion bestellen und gleich im Voraus 5.- DM in Briefmarken beilegen.

New Music Information Network

with the support of the Caleidoscope programme of the European Union

Siehe: „Calendar of European New Music Events 1994“ der Europäischen Konferenz der Veranstalter Neuer Musik, c/o Gaudeamus Foundation; Fax: (+31) 20 - 6947258)

A database with information in the field of new music has been set up. The members (festivals, organizers, information centers, ensembles etc.…)will have acces online through their modem to the central computer and can consult the information and partly retrieve the data in their own computer. The network will be operational each day from 14 to 22 h. With your computer and a modem you can consult the Network by telephone number: (+31) 20 - 6928588

The following items are part of the information system:

- composers (addresses, works, biographie, notes)
- performers (addresses, repertoire, biographie, notes)
- electroacoustic music (addresses of studios, worklist)
- publishers (addresses, catalogue new music)
- addresses (composers, musicians / ensemble, magazines, critics and journalists, organisations, publishers, studios)
- scores, records in the Gaudeamus library
- programs of festivals, concerts, events, bulletin board by the members

The bulletin board of the Information Network is open to anyone who wants to make use of it. At the bulletin board you can find: programs and periods of European new music festivals, information on competitions, workshops, symposiums in the field of new music, announcements on tours by new music groups.

Stichting Logos
Instelling van openbaar nut
direkteur: Prof.Dr.Godfried-Willem Raes
Kongostraat 35
9000 GENT
tel.:(32)09/223.80.89
fax.:(32)09/225.04.34
pcr.:000-0489070-93
gbm.:290-0016395-23

an: Herrn Folkmar HEIN
DecimE
Treuchtlinger Strasse 8
D-10 779 BERLIN
BRD

Gent, 09.12.1993

Dear friend,

This letter to inform you about some facts your magazine 'Decime' seems to always have been ignoring:

1. There is and has been an electronic music studio since 1970 in the Logos Foundation here in Ghent. Composers that have spent time here and realized works are, to name just a few, Jackson Mac Low, Xavier Verhelst, Guy De Bievre, Moniek Darge, Charlie Morrow, Walter Lievens, Lieve De Pelsmaeker, Lelio Camilleri, Warren Burt, Geert Logghe, Zac Laskewics, Marc Maes, Johan Vercruysse, Godfried-Willem Raes...
There is an extensive archive (tapes, records, CD's, books, scores) available.
The studio has been concentrating on research into the development of electronic musical instruments for live performance and multi-media, along lines similar to those traced at STEIM in Amterdam, although deprived from the governmental support the latter seem to have been receiving.
In the latest years our studio has been converted to mostly digital equipment, for recording, editing, generation and interfacing.
The Logos Foundation also has a concert and performance space of their own, shaped as a tetrahedron with linear acoustical properties. The space, seating 150 people, is used exclusively for concerts devoted to new non-commercial musics, including electroacoustic work. About 100 concerts a year take place at this venue. The events are announced in our monthly publication 'Logos Blad' as well as in the local press.

2. On the educational level, experimental music, has been an official discipline taught by me at the Ghent Royal Conservatory of Music since 1988. It is possible for students to get a degree in composition, specializing in experimental work, at this Conservatory. However, since the Conservatory itself does not have studio facilities, a close collaboration exists for these matters, with the facilities at the Logos Foundation.

I'm enclosing some more documentation with regard to the research and activities going on here for your information.

Kindest regards,

Dr.Godfried-Willem RAES

-25-

1

DEUTSCHER MUSIKRAT

FÖRDERUNGSPROJEKT „KONZERT DES DEUTSCHEN MUSIKRATES"

An die
KÜNSTLERISCHEN LEITER
und LEITERINNEN der
ENSEMBLES für zeitgenössische Musik

Bonn, Dezember 1993
MH/vW

AUSSCHREIBUNGSUNTERLAGEN für
"Konzerte des Deutschen Musikrates" der
Konzertsaison 1993/94

Sehr geehrte Damen und Herren,

beigefügt erhalten Sie die Ausschreibungsunterlagen für die o.g. Konzertsaison.

Wir bitten Sie, darauf zu achten, daß für jedes Konzert ein Antrag in 2facher Ausfertigung, möglichst mit Schreibmaschine oder in Druckschrift ausgefüllt, zu stellen ist.

Bei der Angabe des Programms ist folgendes zu beachten:
Vor- und Zuname des Komponisten
Vollständiger Werktitel einschließlich genauer Besetzung
Vollständiger Name des ausführenden Ensembles.

Teilen Sie uns auch bitte unbedingt den **Kontoinhaber** mit (s. entsprechende Rubrik im Antrag).

Der letzte Abgabetermin für die Antragstellung ist der

01. März 1994.

Weitere Antragsformulare senden wir Ihnen auf Wunsch gerne zu.

Bei der Planung und Durchführung der Konzerte wünschen wir Ihnen viel Erfolg und verbleiben

mit freundlichem Gruß

Müller-Hennig

Detlef Müller-Hennig

Anlagen

26

Deutscher Musikrat e.V.
Am Michaelshof 4a, 53177 Bonn Telefon: (02 28) 83 08 - 140, Telefax: (02 28) 35 12 05 Telex: 886868 dmr d

DEUTSCHER MUSIKRAT

Förderungsprojekt

Konzert des Deutschen Musikrates

Ensembles für zeitgenössische Musik

Antragsteller

Veranstalter — Zeichnungsberechtigter

Anschrift

Bank

Telefon — Konto-Nr. — BLZ

Kontoinhaber

Für das „Konzert des Deutschen Musikrates"

am — in

Wiederholungskonzerte (Anzahl, Datum, Orte)

Ensemble

Leitung

vollständiges Programm

Solist(en) (nach der geltenden Künstlerliste des Deutschen Musikrates, sofern angewandt)

Name

Instrument/Stimmfach

Konzertdirektion — vereinbartes Honorar

wird ein Zuschuß zu den außergewöhnlichen Kosten in Höhe der umseitigen Kostenvorausrechnung beantragt.

Der DEUTSCHE MUSIKRAT stellt die umseitig aufgeführten Zuschußbeträge in Aussicht. Der Antragsteller erklärt mit der Gegenzeichnung durch den Zeichnungsberechtigten sein Einverständnis mit den voraussichtlichen Zuschußbeträgen und den in der Ausschreibung genannten Durchführungsbedingungen.

DEUTSCHER MUSIKRAT e.V., 53 Bonn 2, ...

Prof. Dr. Andreas Eckhardt
Generalsekretär

ANTRAGSTELLER

Ort, Datum — Unterschrift

Gegenzeichnung des Antragstellers nach erfolgter Zuschußbewilligung

Ort, Datum — Unterschrift

Förderungsprojekt „Konzert des Deutschen Musikrates"
Geschäftsführer: Detlef Müller-Hennig
Am Michaelshof 4a
5300 Bonn 2
Telefon: (02 28) 83 08-140

- 27 -

Kostenaufstellung

Konzert am: Anzahl der Mitwirkenden:

Einnahmen

Eintrittsgelder	
Aufzeichnung d. Rundfunk u. Fernsehen	
Zuschüsse Dritter (Kommunen, Veranstalter, Firmen etc.)	
Sonstige	
Summe der Einnahmen:	

Ausgaben	(bitte nicht ausfüllen) Zuschüsse bewilligt	abgerechnet
Leihgebühr für Aufführungsmaterial (nur deutsche Komponisten)		
Honorare für Musiker		
Honorar für Dirigent (Leiter)		
Honorare für Techniker		
Reise- und Übernachtungskosten (detaillierte Angaben)		
Mitwirkung des Komponisten (Reise u. Übernachtungskosten, Einführungsvortrag etc.)		
Leihgebühr f. Spezialinstrumente		
Technik, Licht, Ton		
Film, Dia, Video		
Transportkosten		
Saalmiete		
Werbung		
Programmheft		
Sonstige		
Summe der Ausgaben:	**Summe der Zuschußbeträge**	
Erbetener Zuschuß:		