

## Listening between the Lines

*Listening between the Lines* is a concert evening that undertakes a journey through the history of electro-acoustic music. The milestones along the way are *musique concrète*, Dada, concrete poetry, electronic music and works by contemporary digital composers. Featured pieces include an interpretation by Jaap Blonk of a part of Kurt Schwitters's *Ursonate* and videos of readings by Ernst Jandl as well as compositions by such pioneers of radio art and electronic music as Herbert Eimert, Pierre Boulez and Györgi Ligeti. Synthesis has been a *leitmotif* of this series since its very inception. In 2003, attention was focused on the relationship between classical modernism and digital composers; last year, it was the bond joining acoustic and visual forms of expression. The program for 2005 thematizes phonetic-linguistic aspects of sound art over the past 50 years.

Whereas avant-garde manifestations of the plastic arts and literature such as Dada, Futurism and Fluxus were not necessarily totally reliant upon technical media of expression for the production and presentation of their ideas and thus could also be established "unplugged," acoustic art is singularly dependent upon the availability of technology. That of magnetic tape, for example, dates back to the 1940s, and the relatively lavish, involved "composition" and playback environment necessary for it was located for the most part in the studios of public institutions. The development from a primarily intended hybridization to an explicit hybridization of the arts is a phenomenon of the increasing availability of technology and thus directly associated with the process of development in its sound-determined field. Viewed strategically, even a piece like *Articulation* in which Ligeti pursues the idea of utilizing orchestral means to distill sound dynamics out of phonetic material is within the tradition of this new procedure.

Acoustic art is a melting pot of heterogeneous acoustic elements (Klaus Schöning). Accordingly, the methods of amalgamation, consolidation and hybridization have always had greater techno-aesthetic significance than in the forms of plastic art being produced at the same time. It has been the setting for the condensation of an entire world of language, sounds, visual imagery and noise. For the Festival "Hybrid—living in paradox", *Listening between the Lines* is thus not merely a continuation of the series of theme-specific concert evenings begun two years ago; it is one of its core elements.

Once again, the Bruckner Orchestra under the direction of Dennis Russell Davies plays a decisive role. Without the great interest that this orchestra has displayed in taking part in the experiments that have been conducted during these evening programs and to truly involve themselves wholeheartedly in them on an ongoing basis, the Festival would not even have been in the position to establish such a format.

Alone the attempt this year to present a representative sampling of a half century of musical history over the course of five hours (from 7:30 PM to 12:30 AM) calls for conditions that are nothing short of lavish with respect to their orchestral personnel requirements. Pieces of music like Ligeti's *Apparitions* and *Notations* by Boulez (who is celebrating his 80th birthday in 2005) demand a very extensive orchestral lineup—for example, *Notations*, a piece that is barely 10 minutes long, calls for 18 first and 10 second violins, eight percussionists including a timpanist, four to six musicians on each brass instrument, as well as a piano, a celesta and three harps. Beyond all other motifs featured on this evening, practicing temporal minimalism with this lineup makes up one of this concert's very special qualities.

For the first time, an integral part of the evening's program will be the prizewinning works from the Prix Ars Electronica's Digital Music category, performances that are usually presented at their own separate concert event. The reason for this is, once again, Dennis Russell Davies who, in collaboration with this year's winner of the Golden Nica, Maryanne Amacher, and

Naut Humon, has arranged a piece for electronic instruments and the Bruckner Orchestra. This performance will be its world premiere. In the chronology of this collaboration, this is an important step from the previous practice of grouping electronic music together as an intra-genre confrontation to this new production practice.

Another composer who will be represented in the Digital Musics portion of the evening is John Oswald, whose “plunderphonics” was singled out for recognition by the Prix Ars Electronica. His piece that will be performed at this concert is one that thematizes music and language on the basis of recordings of Glenn Gould’s *Goldberg Variations*. Glenn Gould’s obsession with accompanying his own piano playing by singing and humming—a “disturbance” that could usually be eliminated through considerable effort on the part of studio technicians—has been consciously highlighted by Oswald.

In addition to the works listed at the outset, *Listening between the Lines* will also include performances of works by Phillip Glass, Eliot Carter and Shoko Shida, Josef Klammer’s composition for flute apparatuses generated from speech synthesis software, two exemplary works created by Erich Berger and Scott Arford for the growing “Tempest” scene, John Cage’s treatment of *Finnegan’s Wake* by James Joyce, as well as an homage to Samuel Beckett by radio art pioneer Charles Amirkhanian.

Philipp Glass’ *Low* Symphony will be visualized—although in the form of a slide show and thus without digital integration with the music—with works by Canadian photographer Edward Burtynsky, whose images are portraits of the captivating beauty of some of this planet’s physical locations that have been ruined by human beings.

### Listening between the Lines

Der Konzertabend *Listening between the Lines* unternimmt eine Reise durch die Geschichte der elektroakustischen Musik, mit Stationen von der Musique Concrète über den Dadaismus und die Konkrete Poesie bis zur Elektronischen Musik und den Digital Composers unserer Tage. Bei einer Interpretation eines Teiles von Kurt Schwitters’ *Ursonate* durch Jaap Blonk und Videos von Lesungen Ernst Jandls wird dabei ebenso Halt gemacht wie bei Kompositionen von Pionieren der Radiokunst und der Elektronischen Musik, wie Herbert Eimert, Pierre Boulez oder Györgi Ligeti.

Synthese ist seit Beginn dieser Reihe das Leitmotiv: 2003 stand die Beziehung zwischen der klassischen Moderne und den Digital Composers im Vordergrund, im Vorjahr war es die Verbindung akustischer mit visuellen Ausdrucksformen, und 2005 beschäftigt sich das Programm mit phonetisch-linguistischen Aspekten in der Klangkunst der vergangenen 50 Jahre.

Während avancierte Ausprägungen der Bildenden Kunst und Literatur – Dadaismus, Futurismus oder Fluxus – nicht notwendigerweise auf technische Trägermedien zur Produktion und Präsentation ihrer Ideen angewiesen waren, also auch unplugged etabliert werden konnten, ist die akustische Kunst wie keine andere an die Verfügbarkeit von Technik gebunden. Die des Tonbandes etwa datiert in die 1940er Jahre, und die relativ aufwändige Aufnahme-, „Kompositions“- und Wiedergabeumgebung fand noch überwiegend in den Studios öffentlicher Institutionen ihren Platz. Die Entwicklung von einer primär intendierten zur expliziten Hybridisierung der Künste ist ein Phänomen der zunehmenden Verfügbarkeit von Technologie und daher direkt mit der Entwicklung in ihrer von Klang bestimmten Sparte assoziiert. Selbst ein Stück wie *Artikulation*, in dem Ligeti die Idee verfolgt, mit orchestralen Mitteln aus dem Phonetischen heraus Klangdynamiken zu destillieren, steht strategisch betrachtet in der Tradition dieser neuen Verfahrensweisen.

Akustische Kunst ist ein Schmelztiegel heterogener akustischer Elemente (Klaus Schöning). In diesem Schmelztiegel hatten also die Methoden des Verbindens, des Vereinens und Hybridisierens schon seit jeher größere techno-ästhetische Bedeutung als in den zeitgleichen Formen der bildenden Kunst; in ihm kondensierte eine eigene Welt aus Sprache, aus Klängen, Bildern und Geräuschen. Für das Festival „Hybrid – living in paradox“ ist *Listening between the Lines* daher nicht nur eine bloße Fortsetzung der vor zwei Jahren begonnenen Reihe themenspezifischer Konzertabende, sondern einer der Kernpunkte.

Einmal mehr spielt dabei das Brucknerorchester mit seinem Dirigenten Dennis Russell Davies eine entscheidende Rolle. Ohne das große Interesse des Klangkörpers, an Experimenten teilzunehmen, die an diesen Programmabenden zur Durchführung kommen, und sie immer wieder auch zu tragen, wäre das Festival gar nicht in der Lage gewesen, ein solches Format zu etablieren.

Allein der diesjährige Versuch, in fünf Stunden, von 19.30 bis 0.30, ein musikgeschichtliches Halbjahrhundert auf exemplarische Weise zu durchmessen, bedarf schon im Hinblick auf die Ökonomie der Instrumentalisten gerade luxuriös anmutender Bedingungen. So erfordern Stücke wie Ligetis *Apparitions* oder *Notations* von Boulez (der 2005 seinen 80. Geburtstag feiert) sehr große Orchesterbesetzungen. Beispielsweise kommen für das kaum zehn Minuten lange *Notations* 18 erste und zehn zweite Geigen, acht Musiker am Schlagwerk zuzüglich Pauken, vier- bis sechsfach besetzte Bläser sowie Klavier, Celesta und drei Harfen zum Einsatz. Mit dieser Besetzung zeitlichen Minimalismus zu praktizieren, macht über alle anderen Motive dieses Abends hinaus eine seiner ganz speziellen Qualitäten aus.

Erstmals ist das gewöhnlich an einem eigenen Abend anberaumte Konzert mit den Gewinnern in der Kategorie Digital Musics des Prix Ars Electronica integrierender Teil dieses Abends. Der Grund dafür ist wiederum auch Dennis Russell Davies, der gemeinsam mit der diesjährigen Gewinnerin der Goldenen Nica, Maryanne Amacher, und Naut Humon ein Stück für Elektronik und das Brucknerorchester einstudiert hat, das hier seine Uraufführung erlebt. In der Chronologie dieser Zusammenarbeit ist das ein wichtiger Schritt – von der vormals praktizierten Zusammenführung mit elektronischer Musik, der Konfrontation, hin zu einer neuen Produktionspraxis.

Weiters ist im Digital-Musics-Teil der im Rahmen des Prix Ars Electronica für seine „plunderphonics“ ausgezeichnete John Oswald durch ein Stück vertreten, das Musik und Sprache anhand der Aufnahmen von Glenn Goulds *Goldbergvariationen* thematisiert. Glenn Goulds Manie, das eigene Spiel am Klavier singend und summend zu begleiten, dieser mit erheblichem studio-technischem Aufwand gewöhnlich unterdrückte „Störfaktor“, wurde von Oswald bewusst in den Vordergrund gestellt.

Neben den eingangs skizzierten Beiträgen bringt *Listening between the Lines* Werke von Phillip Glass, Eliot Carter und Shoko Shida zur Aufführung. Josef Klammers aus Sprachsynthese-Software generierte Komposition für Flötenapparaturen und zwei, von Erich Berger und Scott Arford stammende exemplarische Arbeiten für die wachsende „Tempest“-Szene stehen ebenso auf dem Programm wie John Cages Versuche über *Finnegans Wake* von James Joyce oder eine Hommage an Samuel Beckett des Radiokunst-Pioniers Charles Amirkhanian.

Visualisiert – allerdings in Form einer Dia-Show, also ohne digitale Verschränkung mit der Musik – wird Philipp Glass' *Low* – Symphonie durch Arbeiten des kanadischen Fotografen Edward Burtynsky – durch Bilder, die in betörender Schönheit von Menschen zerstörte Orte dieser Welt porträtieren.

### Pierre Boulez Notations

Since the 1950s, Pierre Boulez has been among the most important protagonists of the musical avant-garde. Boulez, who originally planned to devote himself to the study of mathematics and technical sciences, began his career studying composition with Olivier Messiaen at the Paris Conservatory. *Notations* is based on a cycle of 12 short pieces for the piano by the then-20-year-old composer. In 1978, Boulez took the first four parts of this work from his youth and completely recomposed them and/or modified them for a large orchestra. In doing so, he combined the technique of 12-tone music with a rhythmic pattern that bears the stamp of Olivier Messiaen.

Boulez himself describes *Notations* as “variations on a not precisely defined basic theme. One senses their interrelatedness without being able to exactly put ones finger on it. Which is also not necessary, since this composition functions as a modular arrangement. [...] In the overall context, this results in a sort of suite with an airy coherence, with an impressive transparency.”

Seit den 1950er Jahren zählt Pierre Boulez zu den wichtigsten Protagonisten der musikalischen Avantgarde. Boulez, der sich ursprünglich dem Studium der Mathematik und der technischen Wissenschaften widmen wollte, begann seine Karriere als Kompositionsschüler von Olivier Messiaen am Pariser Konservatorium. *Notations* basiert auf einem Zyklus von zwölf kurzen Klavierstücken des damals gerade 20-jährigen Komponisten. Die ersten vier Teile seines Jugendwerkes hat Boulez 1978 für großes Orchester modifiziert beziehungsweise nahezu neu komponiert und vereint darin Techniken der Zwölftonmusik mit rhythmischen Pattern Messiaen'scher Prägung.

Boulez selbst beschreibt *Notations* als „Variationen über ein nicht näher bestimmtes Grundsubjekt. Man spürt ihre Verwandtschaft, ohne diese unmittelbar orten zu können. Was auch nicht notwendig ist, denn diese Komposition funktioniert wie eine Modulordnung. [...] Im Gesamtzusammenhang entsteht dadurch eine Art Suite mit luftigem Zusammenhang, mit einer beeindruckenden Durchsichtigkeit.“

### Györgi Ligeti Artikulation (UA 1958, Köln), Apparitions (UA 1960, Köln)

Györgi Ligeti, who had left Hungary during the revolution in 1956, was working in 1957 in Cologne, where he produced electronic music compositions that were significant for this period. They included *Glissandi*, a forerunner of the orchestral work *Apparitions* that made its debut in 1960, and *Articulation*.

What particularly interested Ligeti in his artistic encounter with electronic sounds was the similarity of numerous elements with language. In this sense, then, *Articulation* constitutes an allusion to the intonation of a wordless conversation in which questions are followed by answers, incidental remarks are interjected, interruptions occur, there is whispering, and different vocal registers and characters are involved. *Apparitions* is quite different-it is based, on one hand, on aleatory principles according to which various characteristics of the sound material are organized and, on the other hand, on a strict serial plan for sound patterns interwoven in this way.

Györgi Ligeti, der Ungarn im Revolutionsjahr 1956 verlassen hatte, arbeitete 1957 in Köln, wo für diese Periode signifikante Kompositionen elektronischer Musik entstanden: Darunter *Glissandi*, das auch in dem orchestralen, 1960 uraufgeführten Werk *Apparitions* seinen Widerhall gefunden hat, und *Artikulation*.

Was Ligeti in seiner Beschäftigung mit elektronischen Klängen interessierte, war vor allem die Ähnlichkeit vieler Elemente mit Sprache. *Artikulation* rekurriert daher im Prinzip auf den Tonfall eines wortlosen Gesprächs, in dem auf Fragen Antworten folgen, Zwischenbemerkungen gemacht werden, durcheinander geredet und geflüstert wird und verschiedene Stimmhöhen und Charaktere beteiligt sind. *Apparitions* hingegen basiert einerseits auf aleatorischen Prinzipien, nach denen unterschiedliche Charakteristika des Klangmaterials organisiert werden, andererseits auf einem strengen seriellen Plan für die damit verwobenen Sound-Patterns.



Edward Burtynsky

### Philip Glass Low

Philip Glass' 1992 symphony entitled *Low* is based on an album of the same name by David Bowie and Brian Eno featuring songs and instrumental pieces. For their work on "Low," Bowie and Eno also had recourse to the then-novel methods of experimental music and thereby created what amounts to a definitive work for pop and electronic music of the late '70s.

Glass takes his inspiration from three instrumental pieces, *Subterraneans*, *Some Are* and *Warszawa*, and blends them together with his own material from his three-movement symphony. In Glass' notes about his approach and the ensuing results, he states that he chiefly followed the lead of his own compositional preferences, but, over the course of the work, nevertheless occasionally came to "surprising musical inferences." (CD, Philip Glass, Symphonies based on music by David Bowie and Brian Eno)

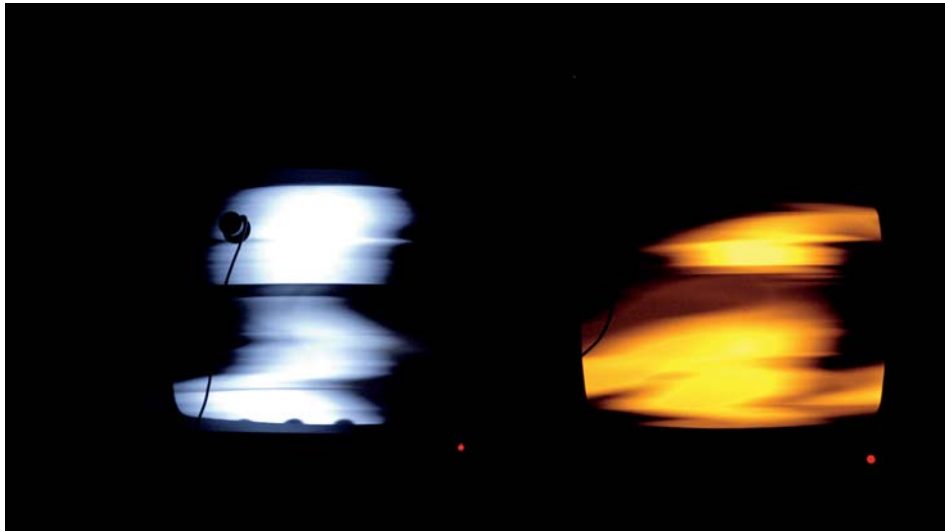
Philip Glass' Symphonie *Low* aus dem Jahr 1992 basiert auf David Bowies und Brian Enos gleichnamigem Album mit Songs und Instrumentalstücken. Für *Low* griffen Bowie und Eno auch auf Methoden der damals neuen experimentellen Musik zurück und schufen so eines der für die Pop- und elektronische Musik der späten 1970er Jahre gleichermaßen wesentlichen Werk.

Glass bediente sich daraus der Instrumentalstücke *Subterraneans*, *Some Are* und *Warszawa* und legte sie in Verbindung mit eigenem Material seiner dreisätzigen Symphonie zugrunde. Zu Vorgehensweise und Ergebnis notiert Glass, sich zwar überwiegend von eigenen kompositorischen Vorlieben geleitet haben zu lassen, aber im Zuge der Arbeit doch manchmal zu „überraschend musikalischen Schlussfolgerungen“ gelangt zu sein (CD, Philip Glass, Sinfonien nach Musik von David Bowie und Brian Eno).

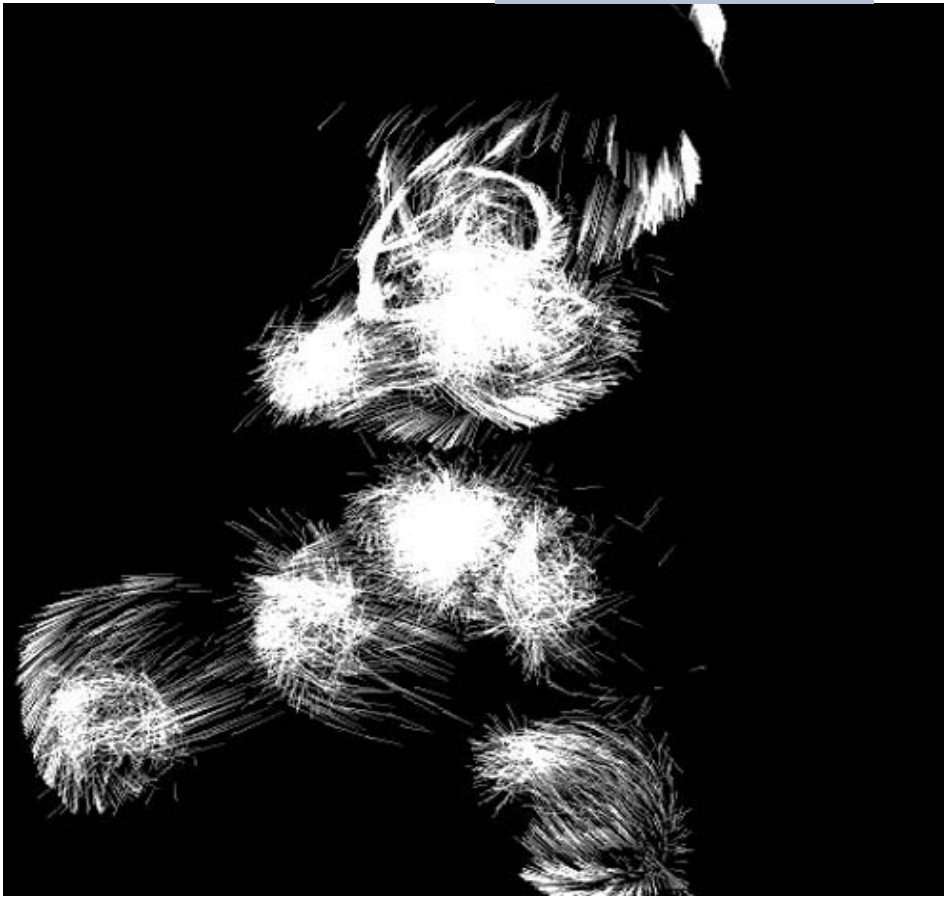
#### Scott Arford TV-IV

In contrast to Erich Berger, who applies his methods on digital devices and produces loops through digital images, Arford restricts himself to old vacuum-tube monitors, whereby this can be regarded as a new and, in a certain respect, thoroughly amusing counterpart of the persistent ongoing dispute among rock musicians about the pros and cons of transistorized and vacuum-tube amplifiers.

Anders als Erich Berger, der die Methode auf digitale Geräte anwendet und Loops durch digitale Bilder erzeugt, beschränkt sich Arford auf alte Röhren-Monitore. Der unter Rockmusikern beharrlich geführte Streit über das Für und Wider von Transistor- oder Röhrenverstärker hat darin eine neue, in gewisser Hinsicht auch durchaus amüsante Entsprechung.



Scott Arford



**John Cage**  
**Muoyce**

*Muoyce*—“Music from Joyce”—was produced in 1984 at German broadcasting company WDR’s Acoustic Art Studio. John Cage whispered aloud his *Fifth Writing through Finnegans Wake* four times and superimposed the recordings. The transparency produced in the style of a Chinese canon through the superposition of the act of speaking, the language and the onomatopoeically ambiguous multiplicity of meanings of *Finnegans Wake*’s extraordinary vocabulary seems to be at once an homage to and a thought-provoking interpretation of James Joyce’s work.

*Muoyce* – „Musik aus Joyce“ – wurde 1984 im Studio Akustische Kunst des WDR realisiert. Viermal las John Cage seine *Fifth Writing through Finnegans Wake* im Flüsterton und legte die Aufnahmen übereinander. Die in der Art eines chinesischen Kanons erzeugte Transparenz durch die Überlagerung des Sprechakts, der Sprache und lautmalerisch vieldeutigen Wortwelt des *Wake* erscheint zugleich als Hommage und weiterführende Deutung des Werkes von James Joyce.

**Charles Amirkhanian**  
**Pas de voix**

Radio art pioneer Charles Amirkhanian likewise conceived his piece entitled *Pas de voix* as an homage to one of the greats of international literature, Samuel Beckett. This is a soundscape composed of audio stills from the area around Beckett's last dwelling in Paris. The composition works with the material in the phase in which it becomes audible—the equivalent of the way a person takes in breath before speaking.

Ebenfalls als Hommage an einen der Großen der Weltliteratur, an Samuel Beckett, hat der Radiokunst-Pionier Charles Amirkhanian sein Stück *Pas de voix* konzipiert – ein Soundscape aus Audio-Stillis aus dem Umfeld von Becketts letztem Wohnort in Paris. Die Komposition arbeitet mit dem Material in der Phase seiner Lautwerdung, gleichsam mit dem Atemholen vor dem Sprechen.



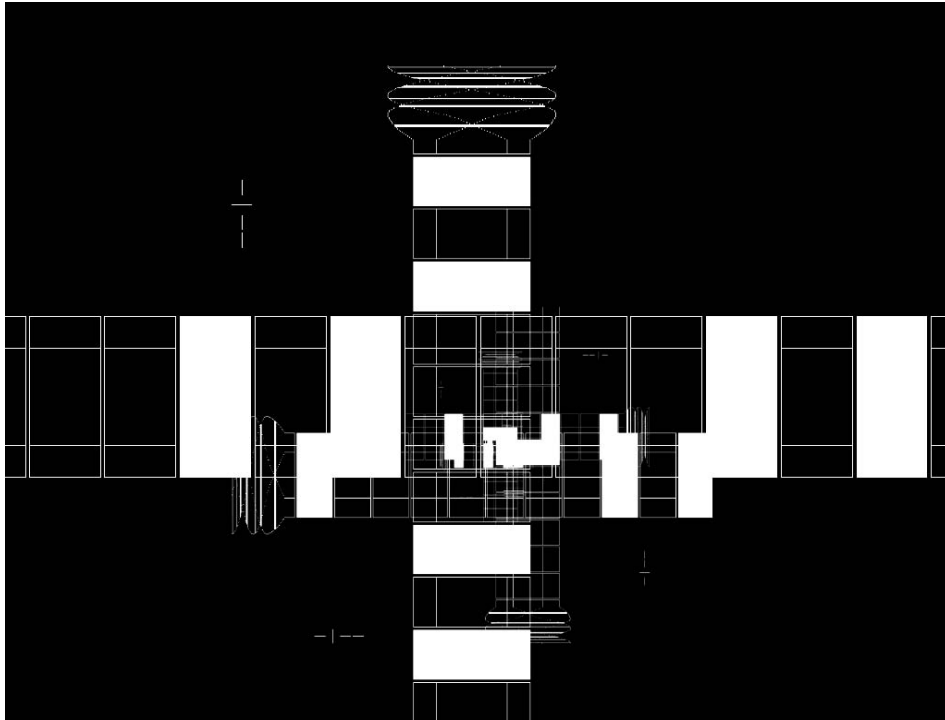
Edward Burtynsky

**Josef Klammer**  
**VoxFox**

In 2003, Josef Klammer generated the sound effects and music to accompany the Elfriede Jelinek play of the same name as staged by Ernst Binder. The basis of this work was phonological-musical contents yielded by speech synthesis computer programs (text-to-speech software). This material was juxtaposed to the spoken word as uttered naturally on the stage. The attempt to enunciate semantically meaningless words and sentences (e. g. odulijamuo, bibibibe, gtoctogto, tockt, hoanseihoa etc.) and thereby to utter meaningful words and sentences gave rise to a way of compositional reprocessing. The performance of this work as conceived for *Listening between the Lines* confronts hybrid sounds produced in this way with sounds produced by a flute-like sound resonator designed by Professor Christian Kratzenstein in 1779.

Im Jahr 2003 hat Josef Klammer Bruitage und Musik zum gleichnamigen, von Ernst Binder inszenierten Stück von Elfriede Jelinek generiert. Grundlage dafür waren aus Sprachsynthese-Programmen (TTS-Software = Text To Speech) gewonnene phonologisch-musikalische Inhalte, die dem natürlich gesprochenen Bühnen-Wort gegenüberstanden. Beim Versuch, aus semantisch sinnlosen Wörtern und Sätzen (z. B. odulijamuo, bibibibe, gtoctogto, tockt, hoanseihoa etc.) sinnvolle Wörter und Sätze zu sprechen, entstanden Bausteine zur kompositorischen Weiterverarbeitung. Die für *Listening between the Lines* konzipierte Aufführung konfrontiert auf diese Weise erzeugte hybride Klängen mit von Professor Christian Kratzenstein im Jahr 1779 entworfenen Flötenapparaturen.





Erich Berger

### Erich Berger Tempest

The audiovisual performance *Tempest* draws its name from a U.S government code word for a set of standards for limiting electric or electromagnetic radiation from electronic equipment. The surveillance technology derived from it makes possible a technical procedure by means of which a computer screen's contents can be reconstructed remotely by picking up the EM field emitted from the screen.

The performance *Tempest* utilizes the basic principles of this technique to transform purely generative graphics into a tight and intense composition of sound, noise and light. Several AM receivers are tuned into the different frequencies of a computer screen and their outputs are plugged into an audio mixer for further sound processing. The graphics on the computer screen (seen by the audience via two large projectors) become a means for producing sound, and it is only the generative graphics that determine the different timbres and rhythms. Feeding the audio back into the image-generating process adds a chaotic layer, and in this way *Tempest* becomes a synaesthetic instrument mastered by surfing the space of possibilities evolving from this autopoietic process.

*Tempest* ist eine audiovisuelle Performance, deren Titel sich auf das Codewort bezieht, mit dem die US-Regierung eine Reihe von Standards zur Beschränkung der von elektronischen Geräten ausgehenden elektrischen bzw. elektromagnetischen Strahlung bezeichnet. Die davon abgeleitete Überwachungstechnologie ist ein technisches Verfahren, mit dem man Bildschirm-inhalte durch Auffangen des elektromagnetischen Felds eines Monitors auf einem zweiten Bildschirm rekonstruieren kann.

Die Performance *Tempest* setzt die Grundprinzipien dieser Technik zur Transformation einer rein generativen Computergrafik in eine dichte, intensive Komposition aus Klang, Rauschen und Licht ein. Dabei werden die unterschiedlichen Frequenzen eines Monitors auf einer Reihe von Radioempfängern eingestellt und zur weiteren Tonbearbeitung in ein Mischpult eingespeist. Die am Bildschirm dargestellten und groß projizierten Grafiken mutieren so zu Klang-erzeugungsinstrumenten. Auf diese Weise entstehen einerseits unterschiedliche Timbres und Rhythmen, andererseits werden diese Audiosignale wieder zur Bilderzeugung herangezogen.

### Herbert Eimert Epitaph

Herbert Eimert's composition *Epitaph* premiered in 1962 in Darmstadt, Germany. It is dedicated to the Japanese fisherman Aikichi Kuboyama, the first casualty of the hydrogen bomb test in March 1954. The composition is based on a recording of the enunciation of the inscription on a commemorative stone, the words of which are subject to various electro-acoustic transformations.

"What predominates in the Epitaph," Eimert wrote about the piece, "are vocalizations as acoustic-phonetic processes and their transformation into purely musical sounds, which often makes their origins unrecognizable. But also the word itself—with its pronunciation, its meaning and the experiences conjured up by its content—repeatedly comes to the fore and, taking on greater intensity with the entire weight of its significance, becomes the designation of meaning of individual words or word combinations [...]. The form of the epitaph is easy to grasp; it consists of the exposition—which also includes the reading aloud of the gravestone inscription—from the structural complexes A, B and C and the coda. [...] The foundation of the time structure is the rhythm of the spoken word. [...] The differing degrees of comprehensibility of the syllables, words and choral intonations (of up to six voices) are derived directly from the treatment of the basic material, which does not need to overcome any 'dualism' between word and sound because it no longer recognizes it."

Herbert Eimert hat seine 1962 in Darmstadt uraufgeführte Komposition *Epitaph* dem ersten Todesopfer des Wasserstoff-Bombentests vom März 1954, dem japanischen Fischer Aikichi Kuboyama, gewidmet. Die Komposition gründet auf der Aufnahme der gesprochenen Inschrift eines Gedenksteines, die verschiedenen elektroakustischen Transformationen unterworfen wurde.

„In dem Epitaph“, schreibt Eimert über das Stück, „überwiegen die Sprachklänge als akustisch-phonetische Vorgänge, und ihre Umwandlung ins rein Musikalische lässt ihre Herkunft oft nicht mehr erkennen. Aber auch das Wort selbst, mit seinem Ausdruck, Sinn und Erlebnisinhalt, schlägt immer wieder durch und steigert sich mit dem ganzen Gewicht seiner Bedeutung zur Sinnbezeichnung einzelner Worte oder Wortverbindungen [...]. Die Form des Epitaphs ist leicht überschaubar; sie besteht aus der Exposition, zu der auch der Vortrag der Grabinschrift gehört, aus den Strukturkomplexen A, B und C und der Koda. [...] Die Grundlage der Zeitstruktur ist der Rhythmus des gesprochenen Wortes. [...] Die verschiedenen Verständlichkeitsgrade der Silben, Worte und Sprechchöre (bis zu sechs Stimmen) ergeben sich unmittelbar aus der Behandlung des Grundmaterials, das keinen ‚Dualismus‘ zwischen Wort und Klang zu überwinden braucht, weil es ihn nicht mehr kennt.“

Music by: AGF.3, Maryanne Amacher, Scott Arford, Erich Berger, Biosphere (Geir Jenssen), Pierre Boulez, Elliott Carter, Louis Dufort, Herbert Eimert, Fe-Mail, Philip Glass, Ernst Jandl, Josef Klammer, Györgi Ligeti, John Oswald, Pan Sonic, Kurt Schwitters, Shoko Shida, Otomo Yoshihide

Visuals by: Scott Arford, Erich Berger, Florian Berger, Reinhold Bidner, Edward Burtynsky, Andreas Jalsovec, Friedrich Kirschner, Golan Levin, Egbert Mittelstädt, Chris Musgrave, Stefan Schilcher, SUE.C, Masako Tanaka, Kirk Woolford

Performed by: Maryanne Amacher, Scott Arford, Erich Berger, Jaap Blonk, Brucknerorchester Linz, Dennis Russel Davies, Josef Klammer, Maki Namekawa, John Oswald, Pan Sonic, Conductor: Dennis Russell Davies

Curators: Dennis Russell Davies, Naut Humon, Gerfried Stocker

In cooperation with Brucknerhaus Linz