

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 122

Artikel: "Die Instabilität der interaktiven Schlaufe" : Hanspeter Kyburz'
Experimentaloper Double Points: OYTI
Autor: Ziegler, Michelle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927488>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Die Instabilität der interaktiven Schlaufe»

Hanspeter Kyburz' Experimentaloper *Double Points: OYTIS*

Michelle Ziegler



Abbildung 1: Szenenbild von der Uraufführung der Neufassung von Hanspeter Kyburz' «Double Points: OYTIS» am Lucerne Festival, 21. August 2011, mit Susanne Elmark (Sopran) und Emio Greco (Tanz und Choreographie). © Georg Anderhub / Lucerne Festival

«Uns muss es schütteln vor Energie, oder wir müssen lautlos sein vor Leere, dann sind wir Komponisten.»¹ Zwischen diesen zwei energetischen Zuständen nach Wolfgang Rihm pendelt Hanspeter Kyburz' Experimentaloper *Double Points: OYTIS*². Die Leere und Stille findet ihren Ursprung in der Konstellation der zwei getrennten Liebenden Penelope und Odysseus. Im ersten und dritten Teil ruht die Musik in harmonisch abgesteckten

Feldern, zwischendurch öffnen sich Fenster mit Melismen, die «sehr leicht und verträumt, wie abwesend» vorzutragen sind. Darin wird in besonnenem Fluss einer beklemmenden Sehnsucht Platz gemacht, die Penelope beherrscht, wenn sie sich aus dem ihr aufgezwungenen Alltag in ihre Innenwelt ausklinkt. Gleichwohl schlägt das Pendel stärker aus zu jenen rauschhaften Momenten, in denen sich die Energien entladen.

Im bewegten zweiten und vierten Teil verschlingen sich kleingliedrige Motivbausteine und harte Rhythmen zur dichten Struktur, die einen unmittelbaren Sog entwickelt – Odysseus erlebt auf seinen Fährnissen bedrohliche Abenteuer. Diese dichotome Gesamtanlage der Experimentaloper *Double Points: OYTIS* geht aus dem ausgeprägten Personalstil Kyburz' hervor. Gleichzeitig steht das Werk an einem Wendepunkt in seinem Schaffen, an dem sich der in Berlin lebende Schweizer Komponist erstmals intensiv mit dem Bühnenschaffen und der Oper beschäftigt hat.

ALGORITHMEN UND THEATRALIK

Hanspeter Kyburz' Weg hin zur Experimentaloper ist – wie überhaupt sein kompositorischer Werdegang – nicht gradlinig verlaufen. Vielmehr leiteten ihn jene ausgedehnten Experimente, die gemäss Jörn Peter Hiekel lange Phasen seines Schaffens prägen: «Merkmale seines Komponierens sind Bedächtigkeit, von klarem Denken und der Beschäftigung mit analytischer Philosophie geprägte Selbstbeobachtung sowie langes, akribisches Suchen nach Lösungen.»³ Die Ensemblestücke *Cells* (1993–94) und *Parts* (1994–95) sind die ersten Kompositionen, die Kyburz heute als gültig erachtet. Sie markieren den Beginn einer Zeit, in der er sich intensiv mit der Frage beschäftigte, wie er anhand von Algorithmen prozessorientierte Formen schaffen konnte. Die Arbeit vor und mit dem Computer bedeutete allerdings nicht, dass er die Entscheidungen des Komponierens als passiver Zuschauer an den Computer abgetreten hätte: «Der Computer zwingt zu einer rationalen Selbstbeschreibung. Alles, was man vom Computer erhalten will, muss man eingeben, und dabei muss man beschreiben. [...] Der Computer zwingt demnach dazu, eigene Vorstellungen zu begreifen, zu übersetzen, zu formulieren, und das führt zu einer Art Dialog. Er führt einem vor, welche Mängel in der eigenen Vorstellung vorhanden waren. Vor allem diese selbstkritische Wechselrede scheint mir wichtig beim Umgang mit dem Computer.»⁴ In Prozessen «selbstkritischer Wechselrede» hat Kyburz sein Arbeiten mit Algorithmen immer weiter verfeinert, sodass er Ende der 1990er Jahre soweit war, über heterogene, anhand dieses Kompositionsverfahrens gewonnene Materialien frei zu verfügen und dennoch einen übergeordneten Zusammenhang zu entwickeln. Doch noch nicht alle Dimensionen der Algorithmen waren damit erforscht: «Die theatralische Dimension dieser Algorithmen war mir immer bewusst. Ich dachte, es müsste für einen Tänzer spannend sein, damit selbst Musik zu generieren. Zudem hat es mich immer interessiert, wie ich mit anderen Medien konstruktiv umgehen kann, nicht nur poetisch.»⁵

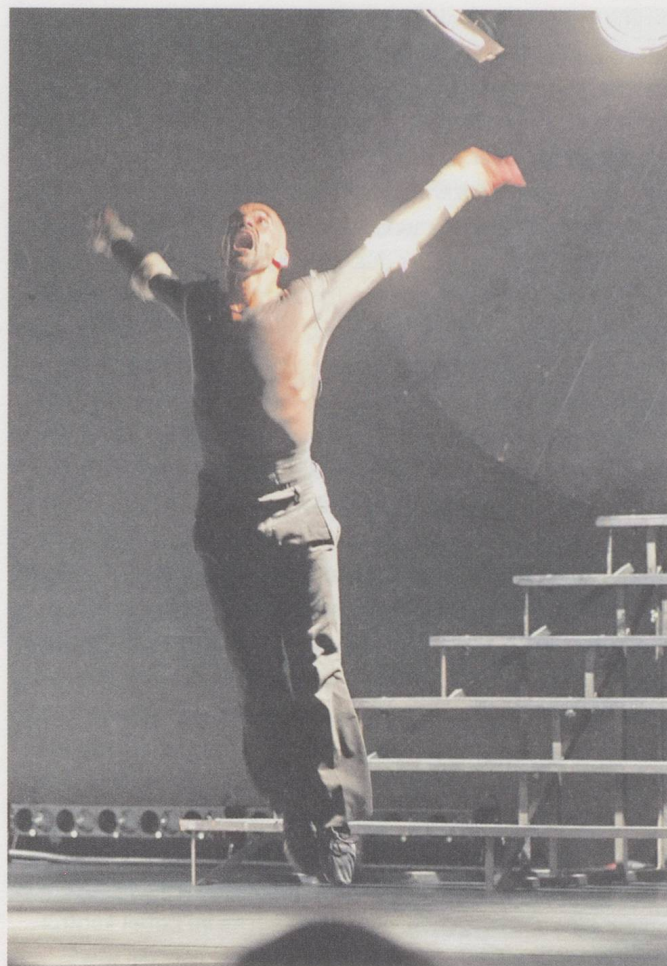


Abbildung 2: Emio Greco als Odysseus an der Uraufführung der Neufassung von Hanspeter Kyburz' «Double Points: OYTIS» am Lucerne Festival, 21. August 2011.

© Georg Anderhub / Lucerne Festival

EXPERIMENT I: VOM «AUSTAUSCH ZWISCHEN DILETTANTEN» ZU KOMPLEXEN INTERFERENZEN DES ZUSAMMENSPIELS

Der lange Weg zur fertigen Experimentaloper führte über verschiedene Stationen. Das Zusammenfinden mit dem Tänzer Emio Greco stand als Glücksfall an dessen Beginn: «Als ich Emio das erste Mal traf, redeten wir einen Abend lang euphorisch in einem Restaurant, in dem gleichzeitig eine Hochzeit gefeiert wurde. Wir verstanden beide nur einige Wörter von dem, was der andere sagte, aber waren begeistert. Bei mir blieb <motion> hängen und bei ihm <abstraction>. Es reichte, um uns dazu zu bewegen, ohne jegliches analytisches Wissen zu beginnen.»

Darauf folgte der Auftrag des Konzerthauses Dortmund und seines Intendanten Ulrich Hauschild, das Projekt für die Kyburz-Portraitsreihe im Frühsommer 2004 umzusetzen. So trafen sich Emio Greco, Pieter C. Scholten, Wolfgang Heiniger und Kyburz 2003 erstmals zu ausgedehnten Improvisationen, in denen sie zunächst mit verschiedenen Sensoren experimentierten, welche die Bewegungen des Tänzers über «Continuos Motion Tracking» in Daten umwandelten und so für die elektro-

nische Komposition verwendbar machten. Dabei wurden vor allem Sensoren für Beugen und Muskelspannungen geprüft, welche die sich verändernden Körperzustände des Tänzers aufzeichnen können. Ziel der Versuchsanlage war es zu ermitteln, wie der Tänzer über seine Bewegungen Klänge komponieren kann und welche Anzahl an Sensoren sinnvoll ist, damit er dies bewusst kontrollieren kann. Bereits in dieser Phase gab Kyburz dem Tänzer Kontrolle über das interaktive System: «Wir wussten damals noch nicht, wie ein Tänzer mit seinen Bewegungen Klänge kodieren kann, wenn er in Figuren denkt. Mir war bewusst, dass ich verstehen musste, wie er die Klänge anhand der Sensoren beeinflusst. Es ging uns allen von Anfang an darum, dass er komponieren sollte und ich solange als möglich damit wartete, eine Partitur zu notieren, weil die Schrift dann alles fixiert und alles von der Partitur abgeleitet wird.» Dieser Austausch führt zu jener Art von Interaktion, in welcher der Sänger ein «haptisches Engagement» gegenüber den Klängen empfindet: «Es war faszinierend zu sehen, wie schnell unsere Professionen verschwanden, wo wir doch eigentlich nur als Dilettanten etwas austauschen wollten. Bald konnte Emilio nicht mehr beschreiben, ob er musikalisch oder choreographisch denkt.»

Voraussetzung bei diesem Arbeitsprozess war für Kyburz gleichwohl, dass er seine Schreibweise nicht reduzierte: «Ich wollte keine Bühnenmusik mit klaren, sich wechselnden Texturen schreiben. Mich interessierte die Oszillation zwischen der tänzerischen und der komponierten Komplexität. Es sollte immer hin- und hergehen, ohne dass ich es im Detail kontrollieren konnte.» Deshalb gab es in dieser Version, die etwa zwanzig Minuten dauert und mit dem Ensemble Mosaik im Jahr 2004 in Dortmund uraufgeführt wurde, kontrastierende Abschnitte – u.a. mit *Soli* –, in denen der Tänzer mit verschiedenen Instrumenten in einen Dialog trat. Etwa zwei Drittel dieser ersten Version werden später im zweiten und vierten Teil der endgültigen Partitur wieder aufgenommen.

Obschon Greco bereits in dieser ersten Version mit der bewussten Täuschung der wahrgenommenen Interdependenzen zwischen Akustischem und Visuellem spielte, wollte Kyburz danach noch weitergehen, indem er dem Tänzer die Möglichkeit gab, sich auf sich selbst zu beziehen: «Sobald virtuelle Instrumente und Partiturgenese dazukamen, konnte er dem Ablauf,

den er ausgelöst hat, nicht mehr morphologisch nahekomen wie bei der vorher vorhandenen Kontinuität. Wenn er nun etwas auslöste, schaffte er eine fremde Umgebung. Er konnte sich die Musik nicht mehr aneignen, dafür aber kontrollieren, wann etwas losgeht. Damit entstand eine komplementäre Seite, weil er sich fremd werden konnte.»

Nachvollziehbar sind diese verschiedenen Herangehensweisen der interaktiven Konstellation in der in Luzern aufgeführten, vorläufig letzten Version der *Experimentaloper*. Ganz zu Beginn werden vorproduzierte Klänge zugespielt, zu denen Greco über die Sensoren seine eigenen «musikalischen Objekte» beifügen kann, die er sodann auch kontinuierlich verändern kann. So kann er die Musik bei jeder Aufführung aus dem Moment heraus persönlich konturieren und kommentieren. Der zweite Teil des Stücks beginnt mit einem Ausschnitt aus der Version, die in Paris im Jahr 2005 zur Aufführung kam, in der Greco mit seinen Bewegungen zunächst gut nachvollziehbar feine Glockenklänge auslöst. Schon nach wenigen Momenten wird das Geflecht der Interdependenzen komplexer und für den Zuhörer weniger durchschaubar. Schliesslich führt ein Abschnitt, in dem Greco sich auf ein *Piccolo-Solo* bezieht, in ein Stück, das aus der Dortmunder Fassung übernommen ist und keine virtuellen Instrumente verwendet. Vielschichtig sind die Überlagerungen der Ebenen schliesslich im vierten Teil, in dem das elektronische Setup mit je zwei Lautsprechern im hinteren und vorderen Teil der Bühne, zwei indirekten Lautsprechern über der Bühne (für Lontano-Effekte) und weiteren zwei hinter dem Publikum die Zuhörer künstlich in das Geschehen versetzt.

EXPERIMENT II: DIE SPRACHE IM AUTOPOIETISCHEN GEFLECHT DER ALGORITHMEN

Erst bei der dritten Fassung des Werks, die nach einer intensiven Überarbeitung am 11. März 2010 in Amsterdam zur Aufführung kam, hat Kyburz eine Sängerin beigezogen und einen dramaturgischen Rahmen geschaffen: «Von Anfang an hatte ich geplant, irgendwann eine Sängerin einzubeziehen, damit sich ein Dialog zwischen zwei völlig unterschiedlichen Personen entfalten konnte. Die Sopranistin bewegt sich nicht, aber sie

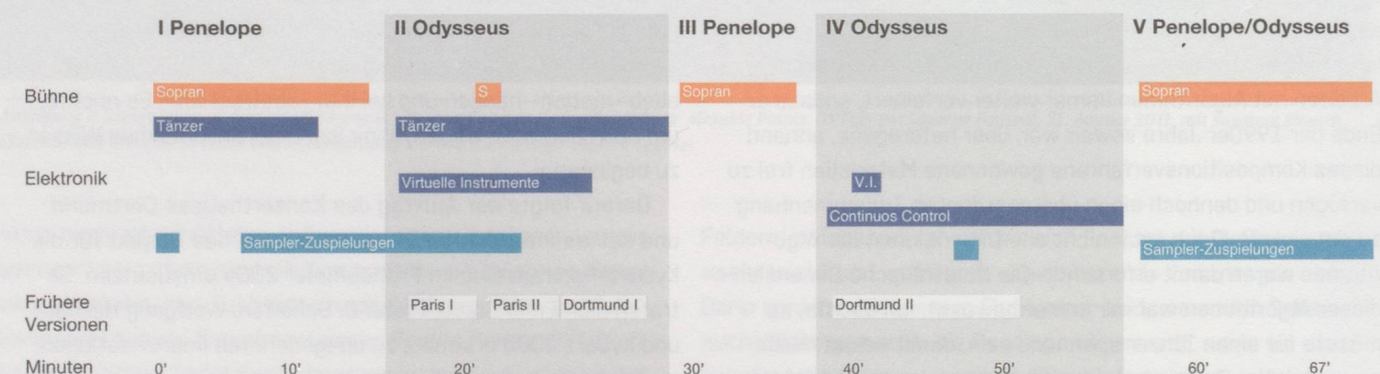


Abbildung 3: Formplan von Hanspeter Kyburz' «Double Points: OYTIE».

singt, der Tänzer singt nicht, aber er bewegt sich. Eben diese Polarität erlaubt es den Figuren, miteinander zu kommunizieren.» Als Kyburz und Greco das Stück auf circa 70 Minuten ausbauten, wurde eine formale und dramaturgische Konzeption unabdingbar. Kyburz hatte eine Frauengestalt, intelligent und stolz, im Kopf und hatte bald die Assoziation an Penelope, «die wartet und dabei umringt ist von irgendwelchen Intrigen.»

Die in der *Odyssee* beschriebene, scheinbar unüberwindbare Trennung von Penelope und Odysseus gab den Rahmen für die grossformale Gestaltung. Drei Auftritte Penelopes im ersten, dritten und fünften Teil rahmen die «Fährnisse des abwesenden Helden, der die Verlockungen seiner Umwelt staunend erkundet (II) und ihre dunklen, unterweltlichen und mitunter gewaltsamen Seiten schutzlos erleidet (IV)». Die ersten beiden Teile exponieren die beiden Figuren, wobei motivisch bereits Verbindungen geschaffen werden – etwa über das *e'''*, das am Ende des Abschnitts der Penelope steht und sodann in Odysseus' Abschnitt im Ensemble immer wieder auftaucht und ihn auf seinen Reisen begleitet. Die Auftritte Penelopes sind geprägt durch lyrische Ausdeutungen des persönlichen Erlebens ihrer Zwangssituation und ihrer Ängste hinsichtlich der Wiederbegegnung mit Odysseus. Die blockhafte grossformale Anlage dient dazu, Klarheit zu schaffen, damit im Kleinen ein Spiel der Kontraste, Differenzen, Perspektivenwechsel und Überlagerungen möglich wird: «Bei beiden Figuren sind Polaritäten im Blick der Innen- und Aussenwelt vorhanden. Sie leidet an dem, was sie äusserlich erlebt, zieht sich aber in die Innenwelt ihrer Erfahrungen zurück. Er versucht, seine momentanen Entscheidungen mit einer globalen Sicht zu verbinden und nicht nur darauf fokussiert zu sein, am Leben zu bleiben.»

Die Texte von Sabine Marienberg sind zwar von der *Odyssee* inspiriert, beziehen sich aber nicht auf konkrete Stellen aus Übersetzungen. Vielmehr ging es Marienberg darum, die Polaritäten der Figuren im Rahmen der Regeln festgelegter Algorithmen lyrisch umzusetzen. Bereits für Kyburz' Kompositionen *touché* für Sopran, Tenor und Orchester (2006) und *Abendlied* für Tenor und Klavier (2006) hatte Marienberg basierend auf algorithmischen Regelungen von Akzenten und Silben Texte geschrieben: «Es ist atemberaubend, was mit der Sprache passiert, wenn man sie von vornherein so strukturiert wie das, was die Musik hinterher mit ihr anstellen möchte, wenn man sich diesem Prozess völlig überantwortet und gleichzeitig auch mit ihm umgehen kann und viel konkretere Möglichkeiten hat, etwas Eigenes in dem Bestehenden zu zeigen.»⁷

Bei der Textkomposition zu *Double Points: OYTIS* sind die beiden noch weiter gegangen, indem Marienberg mitunter selbst in den Algorithmus eingriff und ihn anpasste, worauf daraus die musikalische Struktur folgte. Dieser Prozess schuf eine enge Verbindung zwischen den «musikalischen Objekten» und dem Text, der die rhythmischen Strukturen bestimmt. Anhand von Nummern beschrieb Kyburz rhythmische Objekte, die mit musikalischen Eigenheiten wie etwa motivischen Charakteristika korrespondierten. Der Rückgriff auf einen Algorithmus ermöglichte es ihm, diese Nummern so aufeinander folgen zu lassen, dass nie dieselben Nummern benachbart stehen, sondern dass sie bei jedem neuen Erscheinen neue Nachbarn

Objekt	Struktur	Text
1	- / - / - /	More life behind, more life
2	- / - /	With no regret
1	- / - / - /	My ever weary eyes
3	- / - - / -	Like lidless, are holding
4	- / - - /	What was and will be
2	- / - /	You need to know

Abbildung 4: Hanspeter Kyburz, «Double Points: OYTIS», Textschema Teil III, Beginn.

haben. Daher gibt es keine Paare, die sich wiederholen, trotzdem kann sich das Ganze in eine Richtung entfalten. So zeigt es die Nummernfolge zu Beginn des dritten Teils von *Double Points: OYTIS*: 1 2 1 3 4 2 5 – 1 4 6 7 2 3 5 (etc.). Diese Vorgehensweise führt zu jenen fraktalen Eigenschaften, welche Kyburz in den 1990er Jahren zu algorithmischen Kompositionstechniken geführt haben: «Es bedeutet, dass man lokal eine Sequenz findet, die sich stets verändert, immer einen Kontrast bietet und nicht vorhergesehen werden kann. Gleichzeitig wird man sich beim Hören auf einem abstrakten Niveau bewusst, dass eine globale Entwicklung besteht.» (Abbildung 4)

EXPERIMENT III: VOM ALGORITHMUS ZU EINER NEUEN FUNKTIONALEN HARMONIK

Schon lange war Kyburz noch in anderer Hinsicht auf der Suche. Seitdem er sein Arbeiten mit Algorithmen so weit entwickelt hat, dass er damit ein komplexes Umfeld – in Rhythmus, Tonhöhe, Motivik und Instrumentation – kontrollieren konnte, hat er sich mehr und mehr von diesem «Blindenstock» gelöst. Danach rückte die harmonische Technik stärker in den Vordergrund. Über mehrere Jahre studierte er die Vorgeschichte der Tonalität und beschäftigte sich mit den Grundeigenschaften der Kadenzwirkung: mit der Simultanität von Kontrast und Kontinuität. Gleichzeitig waren dabei Fragen der Wahrnehmung von Vorder- und Hintergrund fundamental: «Das Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis wurde als gedankliche Operation fassbar, es konnte durch eine Disfunktion für einen Moment in Frage gestellt und zeitlich aber bestätigt werden. So entwickelte sich ein Kadenzmodell ohne tonale Harmonik.» In *Double Points: OYTIS* verwendet Kyburz in den wechselnden Akkordsätzen verbindende (konjunkte) und kontrastierende (disjunkte) Elemente. Dies schafft im Grossen wie im Kleinen Zusammenhänge (durch Kontinuität in der Varianz) und Gruppierungen (durch Unterbrechung der Kontinuität). Ab Takt 657 zu Beginn des dritten Teils etwa wechselt die Harmonik auf jeden Takt, einige Takte werden aber mit gemeinsamen Tönen verbunden (Takt 657/658: *f*, 660/661: *fis''*, 664–666: *cis'*). Die Phrasenwechsel sind durch disjunkte Akkorde hervorgehoben, wobei zwei Phrasenenden durch gemeinsame Töne übergeordnete

$\text{♩} = 40$

649

Sz. *ppp*
 Pf. *ppp*
 S. wie von fern, sehr wenig vibrato, dolce
 More *ppp* life *pp* be hind more life

657 *dolce e lontano*
 Kl. *ppp*
 Sz. *sehr weich*
 Pf. *pp*
 S. 2.1 pos 213 *sanft* With no re-gret 1.2 pos 214 wieder wie von fern My e ver wea eyes *ppp*

665
 Fl. *p* *mp* *pp* *ppp* *p* *mp* *pp*
 Kl. *p* *mp* *pp* *ppp* *p* *mp* *pp* *dolce e lontano*
 Sz. *subito* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *mp* *ppp* *sehr weich*
 Pf. *stumm* *ppp* *mp* *p* *ppp* *p* *mp* *ppp* *sehr weich*
 S. *sohl. un-be-haucht, wieder be-haucht non vib.* like lid-less are hol-ding What was and will be You *ppp*
 Vl. *pizz.* *p* *ppp* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp*
 Vc. *pizz.* *p* *p* *mp* *pp* *ppp* *p* *pp* *mf*

Abbildung 5: Hanspeter Kyburz, «Double Points: OYTIS», Takte 649–670. © 2011 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Beziehungen schaffen (Takt 659/664: *g'* und *f''*). So wird die Phrasenstruktur in diesem Abschnitt mit harmonischen Mitteln deutlich gemacht. (Abbildung 5)

Dadurch widerspiegelt sich auch in den feinsten Zellen ein komplexes Netz von Interdependenzen, das die Komposition charakterisiert. Es sorgt für ein Wechselspiel aus Distanz und Annäherung, Kontrolle und Freiheit. Dieses macht sich gemäss Frank Madlener auch im Austausch zwischen dem Tänzer und dem Komponisten bemerkbar: «*DoublePoints: +* ist weder ein Tanzprojekt nach einer festgeschriebenen Musik noch ein Musikstück zu einer aufgezeichneten Choreographie. Welches bringt das andere hervor? Die interaktive Schlaufe schafft eine Instabilität zwischen dem Urheber einer Handlung und dem hervorgebrachten Phänomen: Dieses relationale, funktionale, kontextualistische Denken verwirft das Deduktive, das Attributive und das Kausale. Geglückt und integriert, wird die Interaktion unsichtbar, dem Zufall entzogen. Das ist ihre Aporie: Beliebig in der Begegnung zweier autonomer Künste (die vielfältigen Erfahrungen einer auf jede Musik anwendbaren Choreographie und eines dem Klang unterlegten Bildes) wird die Interaktion zwischen zwei einander ergänzenden Strömen unentscheidbar. [...] Die Vorstellung einer vollendeten Welt erscheint dieser Poetik des kreativen Prozesses fremd. Wie entreisst man dem ewig wiederholten Wahrscheinlichen das, was möglich bleibt? So wie die Reihe von miteinander übereinstimmenden oder voneinander abweichenden Essays, die Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, den <Mann im Konjunktiv>, ausmachen, stellt sich diese Utopie auf den Standpunkt, dass die Möglichkeit wichtiger ist als die Wirklichkeit. Sie setzt sich der Gefahr aus, mit sich selbst zu brechen.»⁸

Vom choreographischen Projekt zur Experimentaloper

14. Mai 2004

20-minütige Fassung für Tänzer, sechs Musiker und Elektronik mit dem Titel *Double Points: +* (Konzerthaus Dortmund; Ensemble Mosaik mit Jonathan Stockhammer).

9. November 2005

40-minütige Fassung für Tänzer, sechs Musiker und Elektronik mit dem Titel *Double Points: +* (Festival d'Automne am IRCAM in Paris; Ensemble Intercontemporain mit Jean Deroyer).

11. März 2010

60-minütige Fassung für Tänzer, Sopran, Ensemble, Video und Live-Elektronik mit dem Titel *Double Points: DYTIS* (International Choreographic Arts Centre in Amsterdam; Yeree Suh, Nieuw Ensemble mit Ed Spanjaard, Bildprojektionen von Joost Rekveld).

28. Januar 2011

Wiederaufführung der *60-minütigen Fassung* (Cité de la Musique in Paris; Yeree Suh, Ensemble Intercontemporain mit Jean Deroyer, Bildprojektionen von Joost Rekveld).

21. August 2011

Vorläufig endgültige *70-minütige Fassung* für Tänzer, Sopran, Ensemble, Video und Live-Elektronik mit dem Titel *Double Points: DYTIS* (Lucerne Festival; Susanne Elmark, Ensemble Intercontemporain mit Jean Deroyer, Bildprojektionen von Joost Rekveld).

1 Diktum von Wolfgang Rihm, zitiert nach: Michael Rebhahn, «*Ich schreibe keine reine Musik*» – Wolfgang Rihm wird 60, www.goethe.de/kue/mus/ ned/ten/mag/de8974866.htm (16. September 2012).

2 In Anlehnung an die Reihe der *Double Points*-Projekte, die Emilio Greco und Pieter C. Scholten zusammen umgesetzt hatten, hiess die erste Version des Stücks *Double Points: +*, wobei das Kreuz für die Schweizer Nationalität Kyburz' und Wolfgang Heinigers und für die sich kreuzenden künstlerischen Tätigkeiten steht. Das griechische Wort «outis» für «niemand» wurde bei der überarbeiteten Version, welche die Geschichte der Penelope und des Odysseus thematisiert, verwendet.

3 Jörn Peter Hinkel, *Anmerkungen zu Hanspeter Kyburz*, www.breitkopf.com/contemporary/show/3 (15. Juni 2012).

4 Vgl. Patrick Müller, *Hanspeter Kyburz – zwischen assoziativer Ungeduld und beobachtender Distanz*, in: *Roche Commissions: Hanspeter Kyburz*, hrsg. von der Carnegie Hall New York, vom Cleveland Orchestra, dem Lucerne Festival und von Roche, Roche 2006, S. 104.

5 Wie alle folgenden nicht nachgewiesenen Zitate stammt dieses aus Gesprächen der Autorin mit Kyburz am 29.1.2012 und am 2.4.2012.

6 Hanspeter Kyburz und Sabine Marienberg, aus dem Programmheft zur Aufführung am Lucerne Festival am 21. August 2011.

7 Hanspeter Kyburz, Sabine Marienberg und Ulrich Mosch, «*Touché*» – ein Gespräch, in: *Roche Commissions: Hanspeter Kyburz*, S. 48 (vgl. Anm. 4).

8 Frank Madlener, *Die «verlorene» Zeit des Versuchs*, in: *Roche Commissions: Hanspeter Kyburz*, S. 84 (vgl. Anm. 4).

