

druckstanzes werden. Überzeugt von der Eigenständigkeit der Kunstgattung Tanz – mit seinem kämpferischem Diktum, den Tanz von der Musik befreit zu haben, hatte er sich programmatisch dem Sog der um 1910 dominierenden »Rhythmuswelt« von É. Jaques-Dalcroze entzogen –, wandte sich Laban einem (Tanz-)Raum zu, den er mit körperlicher Bewegung, Zeit und Kraft in Bezug brachte. Sich selbst als Teil einer Lebensreform betrachtend, stellte er diesen Raum zunächst in ein mystisches Umfeld. Schließlich nahm der Raum in Gestalt des »Ikosaeders« (20flächiger dreidimensionaler Körper) ein äußeres Erscheinungsbild an. Die zwölfeckige kristalline Form sollte vom schwingenden Körper in »Skalen« durchmessen werden.

Ab 1920 begann der rasche Aufstieg, der dadurch begünstigt wurde, daß der charismatische Laban für seine so verschiedenartigen Interessen jeweils Mitarbeiter fand, die seine Anregungen aufnahmen, weiterführten und zu einem Ergebnis brachten. Der Aufstieg Labans fand in der Position des Ballettdir. der Berliner Staatsoper 1930 seinen Höhepunkt und in der 1936 erfolgten Aberkennung aller Ämter durch die Nationalsozialisten sein Ende in Deutschland. Labans Ruhm hatte sich durch eine bedeutende tanzschriftstellerische Tätigkeit, wo es ihm auch um die Etablierung von Tanztermini (Choreologie, Choreutik, Eukinetik) geweitete. Zudem hatte er schon früh nach Methoden, Tanz zu verschriftlichen gesucht, um ihn sowohl für weitere Einstudierungen als auch für eine wissenschaftliche Analyse verfügbar zu machen. Diese Suche mündete in der *Kinotographie Laban*, an deren Entwicklung unter anderen Albrecht Knust, Gertrud Snell, Fritz Klingenberg und Alfred Schlee Anteil hatten. Die Schrift, erstmals in dem von der Universal Edition herausgegebenen *Schrifttanz* gedruckt, wurde von den Nationalsozialisten verboten. Im anglo-amerikanischen Raum weiterentwickelt, gab man ihr den Namen *Labanotation*. Labans weiteres Interesse galt einem »Laientanz«, dessen Ziel es war, durch die Erfahrung des gemeinsamen »chorischen« Erlebens in einen Zustand des »höheren Seins« zu gelangen. Labans Körperkonzepte und Formen der Festkultur (realisiert etwa in dem Wiener Festzug der Gewerbe, 1929) fanden durch die enorme Zahl der Labanschulen weite Verbreitung. Sein Bekanntheitsgrad begünstigte die von ihm initiierte Einberufung des 1. Deutschen Tänzerkongresses in Magdeburg 1927, bei dem sich die Tänzerschaft, mit Ausnahme der Parteigänger Mary Wigman, unter der Führung Labans zum Deutschen Chorsängerverband und Tänzerbund e.V. zusammenschloß. Auch die Nationalsozialisten machten sich Labans Beliebtheitsgrad zu Nutze, nahmen Details seines Gedankengutes auf, eine Tatsache, die Laban, auf gestellte Forderungen eingehend, wiederum für sich zu nutzen wußte.

In England wandte sich Laban der Erkundung von Arbeitsbewegung, der Bewegungsanalyse und einer Raumharmonielehre zu. Sein Wirken erzielte in der Übernahme seiner »effort and shape theories« an öffentlichen Schulen Anerkennung. Diese wurden wiederum zur Basis für die Bildung einer Tanztherapie, wie sie sich vor allem in den USA entwickelte. Allgemeine Anerkennung erhielt Laban schließlich in der nach ihm benannten Laban Centre London. Ab den 1980er Jahren wandte man sich im deutschen Sprachraum wieder Laban zu; sein Gedankengut hat sich auch einen Platz in zeitgenössischen Tanzkonzepten wie etwa dem von William Forsythe erobert.

LITERATUR A. HUTCHINSON, *Labanotation*, N.Y. 1954 ■ T. THORNTON, *A Movement Perspective of Rudolf Laban*, L. 1971 ■ J. FOSTER, *The Influence of Rudolph Laban*, L. 1977 ■ FR. KLINGENBECK, *Begegnungen mit Rudolf von Laban*, in: *Tanz 20. Jh.* in Wien, Ausstellungskat., Wien 1979 ■ Laban, hrsg. von K. Peters, K. 1979 (= *Die Tanzarchiv-Reihe 19/20*) ■ I. BARTENIEFF, *Body Movement*, N.Y. 1980 ■ A. VISION OF DYNAMIC SPACE, zusammengestellt von L. ULLMANN, L. 1984 ■ V. MALETIC, *Body, Space, Expression*, Bln. 1987 ■ J. HODGSON/V. PRESTON-DUNLOP, *Rudolf Laban. An Introduction to His Work and Influence*, Plymouth 1990 ■ *Schrifttanz*, Wien 1928–1931; Repr. hrsg. von G. Oberzaucher-Schüller, Hdh. 1992 ■ M. DAFOVA (Hrsg.), *Fritz Böhm, Laban und die Entstehung des modernen Tanzdramas*, Bln. 1996

(= *Documenta choreologica*) ■ E. DÖRR, *Rudolf von Laban. Leben und Werk des Künstlers (1879–1936)*, Diss. Bln. 1998 ■ V. PRESTON-DUNLOP, *Rudolf Laban: an Extra-Ordinary Life*, L. 1998

GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER

La Barbara, Joan, geborene Lotz

*8. Juni 1947 in Philadelphia, Komponistin und Sängerin, seit 1979 mit dem Komponisten Morton Subotnik verheiratet. Sie studierte 1965 bis 1968 Gesang an der Syracuse University bei Helen Boatwright und Musikerziehung an der New York University (Bachelor of Science 1970). Weitere Gesangsstudien erfolgten bei Phyllis Curtin am Tanglewood/Berkshire Music Center und bei Marion Szekely-Freschl an der Juilliard School. In Kontakt mit der neuen und Experimentellen Musik, der sie sich fortan ausschließlich widmete, kam La Barbara 1971 als Mitglied des *Steve Reich Ensembles* bei der UA von *Reichs Drumming*. Dem Ensemble blieb sie bis 1974 verbunden, arbeitete 1973 bis 1976 mit Ph. Glass (*Music in Similar Motion*, *Einstein on the Beach*) und gründete 1972 zusammen mit Charlie Morrow und vier weiteren Musikern die Improvisationsgruppe *The New Wilderness Preservation Band*, die bis 1974 regelmäßig Konzerte mit Dichtern und Schriftstellern veranstaltete. In dieser Zeit entwickelte La Barbara ihre erweiterten Gesangstechniken fort. 1974 gab sie ihr erstes Konzert mit eigenen Werken in New York, es folgte eine reiche Kompositionstätigkeit, zumeist für die eigenen Stimme, Elektronik und unterschiedliche Besetzungen. Seit 1977 entstanden auch Filme. Als Interpretin brachte La Barbara Werke u. a. von Robert Ashley, John Cage, Charles Dodge, Morton Feldman und Alvin Lucier zur UA. Für Konzerte und Workshops ist sie regelmäßig in den USA und in Europa auf Reisen.

Von 1981 bis 1986 lehrte La Barbara Komposition und Gesang am California Institute of the Arts, darüber hinaus am College of Santa Fe und der University of New Mexico. Sie erhielt Stipendien vom New York State Council of the Arts (1975, 1978), dem DAAD (1979) und dem National Endowment for the Arts (1979, 1980). Seit 1974 war La Barbara auch als Musikjournalistin tätig, zunächst für *Soho Weekly News*, 1977/87 als Mitherausgeberin von *High Fidelity/Musical America* und seit 1989 als Produzentin der wöchentlichen Radiosendung *Other Voices, Other Sounds* auf KUNM-FM.

WERKE (ohne Filmmusiken und Filme; alle im Selbstverlag)

A. Vokalmusik

I. Für Stimme ohne Begleitung (1 St. elektrisch verstärkt, soweit nicht anders vermerkt) *Voice Piece: One-Note Internal Resonance Investigation* (1974) ■ *Hear What I Feel*, Performance für St. (1974) ■ *An Exploration in Sound and Movement*, Performance für 2 St. (1975) ■ *Circular Song* (1975) ■ *Performance Piece* (1975, rev. 1979) ■ *Space Testing* für akust. Stimme in klingender Umgebung (1976) ■ *Chords* (1976) ■ *Des Accords pour Teeny* (1976) ■ *Les Oiseaux qui chantent dans ma tête* (1976) ■ *Twelve for Five in Eight* für 5 St. (1979) ■ *Time(d) Trials and Unscheduled Events* für Stimmenens. (1984) ■ *Loose Tongues* für Stimmenens. (1985) ■ *Conversations* (1988)

II. Für Stimme mit Elektronik (1 St. mit Live-Elektronik, soweit nicht anders vermerkt) *Vocal Extensions* (1974) ■ *An Exaltation of Larks* für St. mit Live-Elektronik, MOOG drum und Synth. (1976) ■ *Catching* für St. und Tonband (1977) ■ *Layers (As Is)* für St., Elektronik und Schlz. (1977) ■ *Twelve Song* (Zwölfgesang), Radio-Stück oder St. und Mehrkanal-Tonband (1977) ■ *Klee Allee* für St. und Mehrkanal-Tonband (1979) ■ *Shadow Song* für dass. (1979) ■ *Erin* für dass. (1980) ■ *October Music: Star Showers and Extraterrestrials* für dass. (1980) ■ *Winds of the Canyon* für St. und Tonband (1982) ■ *Berliner Träume (Berlin Dreaming)* für St. und Mehrkanal-Tonband (1983) ■ *After Obervogelsang* für St. und Tonband (1984) ■ *73 Poems*, mit dem Sound-Poeten Kenneth Goldsmith, für St. und Tonband

III. Für Stimme und Instrumente *Ides of March*, Nr. 1–7 für St. und verschiedene Ens. (1974–1978) ■ *WARP-32375-1* für St. und Schlz. (1975) ■ *Thunder* für 6 Pk. und St. mit Elektronik (1975) ■ *Words and Gongs* für St., chinesisches Becken, Fingercymbeln und Gongs (1976) ■ *Loisaida* für St., Kalimba, Steel Drum und Hi-Hat (1977) ■ *Chandra* für St., MCh. und KaOrch. (1978) ■ *Autumn Signal* für St.

und Buchla Synth. (1978) ■ *Silent Scroll* für St., Vc. (oder Kb.), Fl., zoomoozophone und Gongs (1982) ■ *Vlissingen Harbor* für St. und Kammerens. (1982) ■ *The Solar Wind* für dass. (1982) ■ *The Solar Wind II*, für Chor, Fl./Picc, Synth. und 2 Schlz. (1983) ■ *The Solar Wind III* für St. und Orch. (1984) ■ *A Rothko Study* für St. und Kammerens. (1985) ■ *ROTHKO* für St., 16 St. auf Tonband, 2 Streichklaviere (1986) ■ *Helga's Lied* für St. und Kammerens. (1986) ■ *Urban Tropics* für St., Schlz. und Klänge aus Miami (1988) ■ *Klangbild Köln* für St., Schlz. und Klänge aus Köln (1991) ■ *to hear the wind roar* für St.-Ens. mit tragbaren Schlagzeuginstr. (1991) ■ *Face to Face* für St., Elektronik und Schlz. (1992) ■ *Awakenings II* für St. und Kammerens. (1992) ■ *Shaman Song*, Suite für St., Schlz. und Tonband (1992) ■ *in the shadow and act of the haunting place* für St. und Kammerens. (1995) ■ *Calligraphy II/Shadows* für St. und chin. Instr. (1995) ■ *A Different Train* für 4 St., Streichklaviere und Tonband (1996) ■ *de profundis: out of the depths, a sign* dass. (1996) ■ *a trail of indeterminate light* für Vc. und St. (singender Cellist) (1997) ■ *Tales and Mosaics* für St., Sax., p'iri und Tonband (1999) (mit Peter Gordon) ■ *Snowbird's Dance, into the light* für St., Fl. und StrQu. (2000)

B. Multimedia

Vermont II, Video-Performance für einen Vokalisten im Außenraum (1975) ■ *Hunters*, Video-Performance für dass. (1975) ■ *CYCLONE*, Klanginstallation (1977) ■ *CYCLONE CON(S)T(R)AINED*, Klanginstallation (1978) ■ *quatre petites bêtes*, 4-Kanal-Installation oder St. und Tonband (1978/79) ■ *The Executioner's Bracelet*, Mehrkanal-Tonband, Installation (1979) ■ *as light comes, in flashes*, Mixed Media Performance mit 7 Sängern, 5 Tänzern, Stereo-Tonband, 8-Kanal-Tonband, Elektronik und Video (1981) ■ *Voice Windows* für St. und interaktives Video-System (1986) ■ *Prologue to The Book of Knowing... (and) of Overthrowing* für St. und Bühnen-Performance (1987–1989) ■ *Events in the Elsewhere*, Oper zu Leben und Werk von Stephen Hawking (1990) ■ *The Misfortune of the Immortals*, Interaktive Oper mit Mark Coniglio und Morton Subotnick (1994/95) ■ *Dragons on the Wall*, Ballett für St., Ens. und Tonaufnahmen der Tänzer-Stimmen (2001)

C. Instrumentalmusik

Responsive Resonance with Feathers für Kl. und Tonband (1979) ■ *l'albero dalle foglie azzurre (the tree of blue leaves)* für Ob. und Tonband (1989) ■ *Awakenings* für Kammerens. (1991)

Joan La Barbara gehört zu den Interpretenpersönlichkeiten der neuen Musik, die durch die Entwicklung innovativer Spieltechniken zeitgenössischen Komponisten neue Wege eröffnen. Als *Composer-Performer* schuf La Barbara zunächst formal strenge Werke, in denen sie konzeptionell die neuen Möglichkeiten der eigenen Stimme auslotete (*Voice Piece: One-Note Internal Resonance Investigation* [1974] mit der Wiederholung der gleichen Tonhöhe bei Ausnutzung wechselnder Resonanzräume des Kopfes, *Vocal Extensions* [1975] mit dem systematischen Einsatz von Live-Elektronik zur Veränderung der Solo-Stimme). In der Musik-Performance *Hear what I Feel* (1974) begab sich La Barbara vor der Aufführung für eine Stunde in sensorische Isolation, ehe sie sich mit verbundenen Augen auf die Bühne führen ließ und mit nonverbalen Stimmklängen auf ihr unbekanntes und von ihr blind erstattete, dem Publikum jedoch sichtbare Gegenstände und Objekte reagierte. Früh entstanden auch Medien-Arbeiten mit Video-Übertragung und als Klang-Installation präsentierte Tonband-Stücke. Seit den 1980er Jahren sind verstärkt die Einflüsse afrikanischer und asiatischer Musikkulturen in La Barbaras Werken zu beobachten, die stets von der virtuosen Verwendung der eigenen Stimme geprägt sind.

LITERATUR (Auswahl)

T. JOHNSON, *Research and Development*, in: *Village Voice*, 27. Jan 1975; Repr. in: ders., *The Voice of New Music*, Eindhoven 1989, 164–166 ■ J. ROCKWELL, *Joan La Barbara Sings Own Works*, in: *New York Times*, 19. Jan 1975 ■ W. ZIMMERMANN, *Joan La Barbara* [Interview], in: ders., *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians*, Vancouver 1976 (mit Partitur *Voice Piece: One-Note Internal Resonance Investigation*) ■ D. SOFER, *Joan La Barbara – Voice is the Original Instrument*, in: *Synapse (San Fernando)* 1, 1976/77, H. 6, 22 ■ K. JENSEN, *Joan La Barbara*, in: *Contact* 22, 1981, 21–23 ■ A. K. NIELSEN, *Von den Pygmäen lernen: Joan La Barbara im Gespräch*, in: *Musiktexte* 7, 1984, 5–8 ■ H. HEISSENBÜTTEL, *Sprachmusik: Carlos Santos, Meredith Monk, Joan La Barbara, Morton Feldman*, in: *Autoren-Musik – Sprache im Grenzbereich der Künste*, hrsg. von H.-K. Metzger/R. Riehn, Mn. 1993, 10–15 (= MK 81) ■ A. ALBURGER, *Joan La Barbara*, in: *20th-Century Music* 3, 1996,

H. 6, 1–13 ■ A. ROSS, *Singing Beyond Words and Other Conventions*, in: *New York Times*, 11. März 1996 ■ J. LA BARBARA, *Voice is the Original Instrument*, in: *Contemporary Music Review* 21, 2001, H. 1, 35–48 ■ T. WEBER-LUCKS, *Voice is the Original Instrument: Die Volakperformerin Joan La Barbara*, in: *NZfM* 163, 2002, H. 6, 34–35

VOLKER STRAEBEL

La Barre, Chabanceau de

Im 16. bis 18. Jh. in Paris wirkende Familie (s. Stammbaum) von Organisten, Cembalisten, Lautenisten, Sängern und Tänzern. Der Familienname Chabanceau wurde für juristische Dokumente benutzt, die Familienmitglieder waren aber als Künstler unter dem Namen de La Barre bekannt; Gründe für die Annahme dieses Namens lassen sich nicht ermitteln.

Der älteste nachgewiesene La Barre, Pierre (I), hatte mindestens 13 Kinder, von denen viele Musiker wurden. Insgesamt können nicht weniger als fünf Musiker mit dem Namen Pierre de La Barre nachgewiesen werden, darunter auch zwei Halbbrüder, Pierre (II) und (III), mit einem Altersunterschied von 22 Jahren. Bei zwei Vettern der folgenden Generation, Pierre (IV) und (V), betrug der Altersunterschied 30 Jahre. Die bloße Anordnung nach Generationen spiegelt daher nicht hinreichend die musikalischen Verflechtungen innerhalb der Familie wider.

1. Organisten und Cembalisten

Der älteste nachgewiesene La Barre, **Pierre (I)** (Geburtsdaten unbekannt [vor 1567], † 12. Jan. 1600 in Paris), taucht erstmals in einem Pariser Dokument aus dem Jahre 1567 auf, wo er als Org. bezeichnet wird. Er wirkte von 1572 bis mindestens 1576 an der Église des Sts Innocents; in St Eustache ist er 1580 nachzuweisen, und im selben Jahr wurde er Org. der Kathedrale (Notre Dame). Diesen Posten hatte er bis 1598 inne.

An Notre Dame folgte ihm sein ältester Sohn, **Claude** (get. 31. Juli 1570 in Paris, † nach April 1620 ebd.), der nur bis Juni 1600 in dieser Stellung blieb. Claude scheint hauptsächlich als Cembalist gewirkt zu haben; bereits 1596 erhielt er eine Anstellung als »joueur d'épinette de la chambre du roi« (F-Pan Minutier central V/40) und hatte dieses Amt noch 1613 inne; 1620 wird er als »joueur d'épinette« (F-Pan Y.3886) bezeichnet, der höfische Posten scheint an seinen Halbbruder, Pierre (III), übergegangen zu sein.

Der nächste Sohn von Pierre (I), der eine Laufbahn als Tastenspieler einschlug, war **Germain** (get. 14. März 1579 in Paris, † Dez. 1626 ebd.), der von 1612 bis 1626 als Org. der Kirche St Jacques de la Boucherie tätig war. Einer seiner Söhne, **Sébastien** (get. 6. Dez. 1612 in Paris, † vor 1672 [in Bourges]), wurde Org. in Bourges, doch sind über keinen der beiden weitere Einzelheiten bekannt.

Von den Söhnen Pierres (I) wurde **Pierre (III)** (get. 27. Jan. 1592 in Paris, begraben 31. März 1656 ebd.) der berühmteste Tastenspieler. In seiner Heiratsurkunde (1614) wird er als »joueur d'épinette et valet de la chambre du roi« (F-Pan Minutier central XII/3) bezeichnet; unklar ist, ob er seinem Onkel Claude in dieser Tätigkeit zur Seite gestanden oder diesen ersetzt hatte. Pierre (III) genoß offenbar eine gewisse Reputation am Hof, denn er erhielt später noch den Titel eines kgl. Organisten (1630) sowie den des Cembalisten der Königin, bevor M. Mersenne 1636 sein Spiel (»incomparable«) und seine dikastischen Fähigkeiten lobte (6. Buch, S. 392).

Einem Brief an den Diplomaten und Musikliebhaber C. Huygens (von Ende Juli 1648), mit welchem Pierre (III) korrespondierte, ist zu entnehmen, daß Pierre für seine Kinder Posten im Ausland suchte – in Frankreich schienen die Möglichkeiten begrenzt. Königin Marie-Hélène von England, die Frau Karls I., und ihr Sohn, der zukünftige Karl II., die sich beide zu der Zeit am französischen Hof aufhielten, hatten zugesichert, einige (namentlich nicht spezifizierte) Mitglieder