

## Vortrag "Transkription als Komposition"

Walter Zimmermann

Das scheint erst einmal sehr paradox zu sein, da man ja denken könnte Transkription schließt Komposition aus, Komposition sollte sich über Transkription erheben. Nun ist in der Tat in meinen Kompositionen seit mehr als zwanzig Jahren die Transkription sehr wichtig, direkter Träger der Prozesse. Ich fing ja in verschiedenen Kulturen an, der Oase Siwa in Ägypten, einem Indianerreservat in Amerika, einem Ghetto mit Bluesmusik in Pittsburgh und schließlich in dem Hinterland einer fränkischen Landschaft, wo ich Musik gesammelt habe, die ich auch teilweise selber transkribiert habe und danach ganze Zyklen entwarf, die die verschiedenen Bezüge von Landschaft und melodischem Duktus zueinander brachte. So war also Transkription für mich immer ein Ausgangspunkt. Das Schöpfen aus dem Nichts hielt ich eher als ein überkommenes spätromantisches Ideal des Komponierens, eigentlich eine Selbstlüge, weil, wenn man sich überlegt, dass auch so prominente Komponisten und geniale Komponisten wie Mozart immer in Hinblick auf eine Schablone oder auf ein Vorliegendes reflektierten, sei es jetzt die Kadenz oder die rhythmischen Konstellation der Menuette oder sonstiger Formen. Es waren immer architektonische Vorlagen auf die hin man dialektisch sich abarbeitend, diese auflösend reagierte. Diese Dialektik war meines Erachtens auch in der expressionistischen Musik zu finden, so bei Schönberg. Man findet bei ihm ja auch diese Dialektik von System und Impetus oder Emotion, aber dies wurde dann von Komponisten der Nachkriegsgeneration zugunsten einer koloristischen Kompositionsweise aufgegeben. Wenn dieser Hinblick auf ein System oder auf eine Vorlage oder auf eine irgendwie außerhalb des Ichs liegende Gegebenheit verloren war, dann kam der Komponist in diesen Genieaspekt hinein und verhedderte sich meines Erachtens darin, weil er als bürgerliches Emblem des Spontaneisten gleich so verehrt wurde, dass man gar nicht mehr genau hinhörte. Dieser Typ des Komponisten wurde ein bürgerliches Ideal und man hat dann in der manieristischen Phase also dem Nachwirken, dem Ausklingen dieser vielleicht zuerst genuinen Welt doch das aus dem Auge verloren, worauf die Komponisten ursprünglich reagiert hatten, auf Vorlagen, auf Begrenzendes, und das suchte ich eben in meinen Stücken, und das hat sich von diesem Projekt "Lokale Musik" durchwegs bis heute erhalten. Von mehr intentionalem Auflösen, bis zu einfach Hinhören. In dem So-Sein-Lassen der Vorlage gibt es die ganze Bandbreite von Identifikation mit der Vorlage bis hin zur Negation der Vorlage. Diese Bandbreite ist immer noch nicht für mich ausgeschöpft, es gibt immer noch Neues zu entdecken. Schließlich kann ich zu der Methode, die auch Schönberg und Schumann und ganz zurück Bach verwenden, die Buchstaben-Ton-Analogie. Also unser Alphabet hat ja neun Buchstaben die auch in den Tonhöhen repräsentierbar sind A, B, C, D, E, F, G, H, und ich hab mir dann noch erlaubt das S (ES) dazu zu nehmen, weil wenn man den Ton ES nicht hätte, wäre diese Skala meines Erachtens eine zu modale Reihe, das Es ist sozusagen wie die Würze in dieser ganzen sonst sehr tonalen und modalen Skala.

Dieses Verfahren ist Ausgangspunkt meines Klavierkonzertes "Ataraxia". Epikur und Demokrit haben Ataraxia sehr viel verwendet und heißt Seelenruhe. Taraké heißt Unruhe oder Aufruhr und A-Taraxia ist das Gegenteil. In diesem Stück geht es eher um Taraké, also um das Gegenteil von Ataraxia, die Seelenruhe ist jenseits des Stückes eine Folge von Sätzen, die ein obsessives Material, was den Ausgangspunkt bildet, was aus diesen eben beschriebenen Figuren gebaut ist, wird von dem Klavier in einer sehr komplizierten, komplexen, Vielschichtigkeit obsessiv dargestellt: in einer Folge von Sätzen wird sozusagen das Abschütteln dieser Besessenheit zu deren Gegenteil, zu der Meeresstille zu dem Punkt der Ataraxia hin bewerkstelligt. Hier ist eine weitere Form von Transkription zum Thema gemacht, indem ich jetzt diese Figuren wieder anonymisiert habe durch ein Verfahren des Auflöserns, Pulverisierens. Um eine obsessive Struktur zur Auflösung zu bringen, muss man ja gewisse Techniken entwickeln und eine dieser Techniken ist gewesen, sie in ein magisches Quadrat einzulassen. Magische Quadrate benutze ich auch schon seit langer Zeit, weil sie mir ebenso etwas wie die Kadenz bei Mozart ein Gefüge geben, worin mir gesagt wird, wie der nächste Schritt zu gehen ist, ohne dass ich diesen Schritt selber gehen muss, ein objektives Äußeres, auf das ich dann mit meiner Subjektivität irgendwie reagieren muss. Und dieses magische Quadrat ist also so zu sehen, wobei ich also von dieser A, B, C, D, E, F, G, H, Es Skala ausgehe, und dann immer den zweiten Ton als B wiederum zum Ersten der nächsten Zeile mache, mit den gleichen Intervallschritten Halbton, Ganzton wie diese ursprüngliche Skala konstruiert ist. Wir bekommen also acht Transpositionen dieser Skala haben dann ein Repertoire von  $8 \times 8 = 64$  Tönen. Und diese 64 Töne, die diese ursprünglichen Baumaterialien sind, werden nun abgeschritten mittels eines magischen Quadrats von Euler, dem Mathematiker der Barockzeit, der ein Springerquadrat entwickelt hat, das wie die Springerzüge auf dem Schachbrett funktioniert zwei Züge vor, einen schräg. Dieses Quadrat funktioniert also so, dass alle 64 Zahlen durch diesen Springervorgang durchschritten werden und dann die Tonsequenz dieser Sprünge für mich wieder ein neuer Materialfundus wurden, mit dem ich in diesem Stück weitergearbeitet habe. Das heißt, es wurden diese Figuren zuerst neutralisiert, sie wurden als Materialgestalt entwertet, um dann später neue Figurationen einzugehen.

Dies war nun Gegenstand des ersten Tuttisatzes: "Deklinatio", man kennt das alles aus dem Lateinunterricht, die Deklination des Beugens eines Wortes durch die Fälle ist nichts Anderes, als das was Epikur "clinamen" nennt. Clinamen ist auch ein lateinisches Wort, das bei Lukrez vorkommt, das heißt Abweichung. Jetzt mache ich noch eine kleine Ellipse, also Abweichung. Demokrit war ja ein deterministischer Philosoph, der sich das Entstehen des Weltalls so gedacht hat, dass es einen senkrecht fallenden Atomregen gibt also absolut determiniert, ohne Fehler, vorgeplant, bis ins letzte detailliert, kalkuliert und nun kam Epikur und sagte: wie ist denn nun überhaupt zu erklären, dass menschliche Freiheit oder menschlicher Wille zustande kommen, wenn alles vordeterminiert ist? So hat er eine irrationale Mechanik entwickelt, die Abweichung, das

Clinamen. Dies er sich so vorgestellt, dass durch einen Zufall zwei dieser parallel fallender Bewegungen aneinander stoßen und diese Abweichung erzeugt nun Wirbel, Fluktuation und diese Fluktuation erzeugt so etwas wie den Willen. Wenn man etwas will, ist man ja auch aus der Passivität heraus in eine Spannung geraten. Und diese Erklärung hat weit reichende Folgen gehabt, so taucht dieses Clinamen bis heute bei den französischen Philosophen Gilles Deleuze und Michel Serres auf, um zu belegen, wie trotz eines strukturierten Denkens, Freiheit existieren kann. Und nun habe ich diese obsessive Ataraxia Struktur in diesen Atomregen hinein gegeben und so wurde diese Kollision erzeugt, was zur Folge hat, dass nach diesem Prozess diese Figuren fast verschwunden sind, und übrig blieben nun verschiedene neue Pfade und Wege. Es wurde der Weg der pathé, das würde man mit Leiden übersetzen, vom Weg der Hedoné würde man mit Glück übersetzen abgelöst. Diese neuen Pfade, die wiederum mit diesem neuen Material versuchen Linien aus diesem Geflecht zu ziehen die sich emotional in die oder in die andere Richtung neigen. Schließlich sind das auch Irrwege, die sich verlieren in diese leere Mitte in dem Stück Ataraxia: Galène, das heißt Meeresstille. Das war eines der wichtigsten Konzepte, dass der Geist ruhig wird und dort ist dann eine negative Klavierkadenz anzutreffen. Es gibt auf dem Klavier fast nichts mehr, was übrig bleibt, nur noch Randtöne.

Diese ursprüngliche komplexe Struktur wird abgetastet nach den Tönen B und H. Alle anderen sollen wegfallen, dann plötzlich gibt es eine Metastruktur von ganz wenigen Tönen, die wie ein Sternenhimmel zufällig verteilt ist und der dann wirklich nur noch von Pausen umgeben ist, und dieser mittlere Teil aus dem heraus kommt ein anderer Satz, Metakosmia und aus diesem Teil entwickelt sich der Satz Simulacra.

Simulacra ist auch wieder ein Begriff aus der Zeit der Epikuräer, die versuchten Wahrnehmung, auch das Sehen materialistisch zu beschreiben. Man sieht, indem sich kleine Häutchen lösen von dem Objekt was ich sehe und mit ungeheurer Geschwindigkeit auf mich zufliegen. So versuchte man das Sehen zu beschreiben und das nannte man Simulacra. Das heißt dann auch Trugbild. So hat das auch wiederum eine neue Schattierung bekommen, aber Simulacra sind etwas, was ich mir vorstellte sehr Schnelles und sehr Leichtes, was Schwebendes, was sich mit ungeheurer Geschwindigkeit bewegt, aber nicht mehr dieses Schwere, Obsessive hat, wie am Anfang des Stückes. Es ist ein Satz der Katharsis wo diese ganzen Dinge durch einen Wirbel hindurch vergessen werden. Schließlich rahmt das Stück auch wieder ein Klaviersolo ein, das wieder ein Gegenbild zu dem "Daimon" ist, dem Prolog, "Synaestria" und Synaestria heißt Sternenfreundschaft. Das ist ein Begriff den Sokrates, geprägt hat Nietzsche hat ihn auch benutzt. Zwei Freunde, die unter dem gleichen Stern geboren sind, sich unter einem Stern treffen, und in der Tat gibt es einen gemeinsamen Ton b, der vom dritten Klavierpedal in vier Oktaven festgehalten wird und zwei anderen Töne es und e, Quart und Tritonus die kurz klingend, ganz schnell die Vorlage Daimon abtasten und nur diese drei Töne in allen Registern bleiben erhalten, eine Art Ausfilterung der aggressiven Momente. Das Stück endet befremdlich mit einem Klaviersolo, aber es soll

auch so offen enden. Ataraxia, die eigentliche Seelenruhe liegt jenseits des Stückes.

So habe mit diesen Übersetzungsverfahren der neun Buchstaben-Ton-Analogie auch an dem Buch "Fragmente einer Sprache der Liebe" von Roland Barthes, einem Lexikon der Begriffe der Liebe angewandt. Darin sind 40 Begriffe alphabetisch geordnet beginnend mit s'Abîmer was merkwürdigerweise in der deutschen Übersetzung das letzte Wort ist nämlich Zugrundegehen. Ich habe dieses französische Alphabet und die deutschen äquivalenten Übersetzungen zueinander gereiht und hatte dann sich kontrapunktierende melodische Figuren der gleichen Bedeutung erhalten. Nehmen wir jetzt das Wort l'Absence. Das deutsche Wort dafür heißt Abwesenheit. Die nicht repräsentierbaren Buchstaben verdoppeln sich in ihrer Dauer, pro Buchstabe eine Sechzehntel Dauer. So wird eine Figur aus diesem Wort entwickelt: ABESCE\_CE Das deutsche Äquivalent würde dann so lauten: AB\_EEsE\_HE\_\_

Französisch und Deutsch übereinander geschichtet:

ABESCE\_CE

AB\_EEsE\_HE\_\_

Dies ist der Ausgangspunkt des Stückes "Fragmente der Liebe". Ich habe also jetzt diese ganzen 40 Begriffe mechanisch in die beiden Sprachen übersetzt und habe dann versucht, verschiedene Kombinationsformen von Serien und Anordnungen auf zu listen z.B. Das französische Alphabet von A bis Z umgekehrt zu transkribieren und zu überschichten mit dem daraus durcheinander gewürfelten deutschen Äquivalenten usw.

Ich war vor einer ähnlichen Aufgabe gestanden, dieses Alphabet zu übersetzen, übertragen, wie es in der Barockmusik ja auch die rhetorischen Figuren taten. Da geziemte es sich nicht gewisse Emotionen öffentlich zu zeigen, sondern man hatte sie verpackt in eine Formelhaftigkeit. Mozart arbeitete ja auch mit diesen Formeln und ganz genial, weil er gerade diesen Umbruch der Formeln in Emotionen immer wieder neu beleuchtete. Da sind wir wieder bei der Transkription. Man braucht die Formel, um die Emotion zu gestalten, wenn man sie nicht hat dann belügt man sich. Weil jede wahre Emotion, im Augenblick der Mitteilung schon zu einer Lüge wird, weil sie öffentlich wird. Auch die empfindsamen Stücke von Schubert sind verpackt in architektonischen Strukturen und gerade im Gegen-diese-Formen-Angehen werden sie spannend. Peter Handke hat mal ein Buch geschrieben, "Die Stunde der wahren Empfindung" also jetzt im Zug hierher las ich wieder Cezanne die Gespräche mit Cezanne und da geht's auch um den Begriff der Empfindung und wie schwierig das ist, sich diesen Moment der wahren Empfindungen zu formulieren, weil man im Augenblick, wo man formuliert mit Technik schon wieder zu tun hat. Ich meine bei den Malern ist es ja anders. Die Maler haben ja noch einen direkten physischen eins zu eins Zugang zwischen Impetus und Ergebnis. Bei den Musikern oder bei den Komponisten, die müssen ihre Technik umformulieren, es sei denn sie gehen ans Klavier und improvisieren.

Aber eben das Komponieren ist ja schon wieder so ein Stilisierungsvorgang, dass man darin die Sachen immer irgendwie maskiert, und ich betone immer gegenüber meinen Studenten: "Trennt!", nicht "Komponiert!" sondern "Trennt!", weil das Komponieren macht der

Hörer, stellt Verbindungen her. So müssen die Töne in die Ecke gestellt werden, damit sie für sich sein können. Also wenn du jetzt zu sehr zusammenknetest, dann bist du gleich beim Kitsch gelandet, ja also das ist die wahnsinnige Schwierigkeit, dass man meint, das Komponieren hätte auch mit sozusagen Servieren zu tun. Man muss trennen, komponieren ist für mich eher trennen. Es hat sicher auch mit der ganzen Ästhetik zu tun, der Entwicklung, der Künstler als Vorbild oder so was, das war vielleicht in der Gründerzeit so, da hat sich das optimiert. In Rom auf dem Gianicolo gibt es Hunderte von bärtigen Männern, die da in Marmor stehen. Niemand kennt die heute, man geht vorbei und sagt "Wer war das alles?" Ich mein, das war halt Sitte, dass dieser Heros des Künstlers ungeheuer hoch angesiedelt war, und das Verkünden auch, und ich meine, das ist vorbei. Die Gesellschaft hat sich weiterentwickelt, wir sind irgendwo auch freiere Wesen geworden und lassen uns nicht immer alles vorinterpretieren. Das heißt, wir wollen auch selbst einen frei gewählten Zugang zu dem, was uns da geboten wird. In der Tat gibt es ja auch schon Musik, ob jetzt Cage oder auch die frühen Stücke von Steve Reich, dass eine Art Kangleinwand ausgelegt ist, der Hörer selbst losgeht und seine Empfindungen sich aus dem Bild selbst herausnimmt.

Es wird nicht die Empfindung mehr auf dem Silbertablett serviert, sondern er muss sich das selber zusammen suchen, und so kam ich jetzt bei dem Stück darauf, dass ich selber eine Scheu hatte, diese Dinge, die für mich immer noch sehr persönliche Dinge sind, öffentlich darzustellen, als fast exhibitionistischer Vorgang, ich eher sie maskieren wollte und für mich mein Anteil von Freude, Leid - alles ist da drin in diesen Figuren - privat bleibt. Aber der Hörer nimmt sich dann jeweils seinen Anteil heraus, er muss mir nicht gehorchen, in dem Sinn, dass er genau das Stück nur dann versteht, wenn er so fühlt, wie ich vorgefühlt habe. Ich finde diese rhetorischen Figuren, wie sie in der Barockmusik und dann von Bach verwendet wurden, z. B. Der gewundene Bogen der Dornenkrone von Christus, übersetzt in Melodien, die diese Dornenkrone symbolisieren. Dies ist eine so wunderschöne noch gültige Weise, Text und Klang miteinander in Verbindung zu sehen, dass es sich nicht verknotet, sondern, dass es immer noch zwei ganz verschiedene Niveaus sind, die aufeinander reflektieren, und das ist meines Erachtens verloren gegangen, durch den Sturm und Drang, durch diesen ganzen Zeitgeist des Expressionismus, der eben ein anderer wurde. Ich finde, ohne jetzt einen Rückschritt machen zu wollen, man kann von diesen Dingen heute noch lernen, man kann auch immer die Phase der Väter mit der Phase der Großväter überwinden. Das machen auch Kinder so, wenn sie Konflikte mit ihrem Vater haben, dann rennen sie eben zum Großvater, oder zum Urgroßvater, wenn er noch lebt.

Also ich meine, das sind auch Versuche, Befreiungsversuche von der vorherigen Generation, oder dem womit wir aufgewachsen sind, womit wir erzogen wurden und da sich von zu befreien, kommt man eben im Laufe des Lebens auf solche Verfahren. Ich bin jetzt kein Traditionalist, wenn ich das bedaure, dass die Kadenz aufgegeben wurde, das war natürlich klar, die war erschöpft, aber dass da an dessen Stelle einfach nichts trat, hatte zur Folge, dass sich die Neue

Musik in einem Kolorismus erschöpft, ja neue Spielweisen werden plötzlich so altmodisch, wie die Science Fiction Filme der fünfziger Jahre, wenn man die heute ansieht, diese Raumschiffe, die sich die gebaut haben, die sind Seifenkisten. Und so ist das auch ein bisschen mit diesem Modernismusakzent, der dann so übereifrig betrieben wird, dass man eigentlich vergessen hat, dass es eine Distanz braucht, also Aufreißen der Distanzen, Trennen und die rhetorischen Figuren waren Distanzen, das war eine Distanzierung, des persönlichen, empfindenden Menschen, von dem Ergebnis, mit dem er sich mitteilen wollte.

Was mich sehr beeinflusst hat, das ist die Ästhetik der Frühromantiker, Novalis, in den Fragmenten, da gab es auch das Konzept der Ironie, also nicht Ironie des Lächerlich Machens, sondern der innigen Ironie, wie der Handke das auch mal sagt, und die Frühromantiker haben ja sehr in Oppositionen gedacht, also in Dualismus, oder in Gegensätzen. Novalis sagt, das Schweben entsteht nur, wenn man Gegensätze bildet, also wieder Aufreißen von Distanzen, um so etwas von Leichtigkeit zu erhalten. Oder bei Kleist, im Marionettentheateraufsatz, diese Grazie, die dann entsteht, wenn diese Erdschwere aufgehoben wird. All diese Dinge sind Formalisierungen, um eine Emotion, oder um eine Anmutung zu erreichen. Es ist Technik, man muss wissen, wie du eine Marionettenpuppe baust, damit sie eben schwebt, ja, und unsere Musik sind Marionetten, also wenn wir nicht schon Marionetten sind, dann ist wenigstens unsere Musik eine Marionette. Das ist zumindest ehrlicher als zu sagen: "Hier hast du das Stück meiner wahren Empfindungen, ja, hier fünf Minuten" ja, man muss immer erst vom Gegenteil ausgehen, also Understatement, man muss immer sagen: "Ich glaube, es geht wieder mal daneben, oder wir schaffen, wir packen das nicht, das Auszudrücken, weil wir das irgendwie nicht im Griff haben, und dann stellt sich vielleicht doch was ein. Ich mag einfach dieses Künstlerbild nicht, diese Genietypen, denen alles gelingt, da bin ich eher skeptisch.

Ich hab das mal in einem anderen Zusammenhang mit diesem magischen Quadrat, nichtzentrierte Tonalität genannt, also etwas, was in sich tonal anmutet, aber dann so unbedacht, oder quasi unbedacht umbricht, in was anderes, was dadurch dann wieder aufgehoben wird. Weil eine Kadenz ihren eigenen Verlauf braucht, habe ich wiederum so zwei Waagschalen. In der einen die tonale Schwerkraft, und in der anderen die Irritation dieser Schwerkraft, wie Ordnung und Chaos, und die aufeinander projiziert geben dann so einen hybriden Zustand von etwas, was tonal scheint, tonal zentriert ist, aber doch immer irgendwie durcheinander gewürfelt wird. Diese Balance ist mir ganz wichtig. Das ist irgendwie durchgängig, weil dadurch Dinge in die Schwebel kommen, wenn man hingegen nur ein serielles Projekt hat, hat man nur totale Kontrolle. Die radikal seriellen Stücke sind bei Stockhausen war es so eine Art Monismus, eher platonischer Art, von einem einzelnen Klangwesen, das dann alles kontrolliert, und bei Nono sind es mehr die Variablen des von seinem dialektischen Materialismus her kommenden, alles steht mit allem in Bezug, eine eher aristotelische Ausprägung. Trotzdem haben beide in der radikalen Phase der seriellen Musik eine kristalline Musik erzeugt, eine Musik, die überhaupt nirgendwo

verankert schien, wie so ein Sternkosmos fast, was wie ein Kristall scheint. Das ist ja auch die Großartigkeit dieser Stücke. Vorbei, vorbei! Ja das war kurz, ein paar Jahre, dann war es vorbei.

Ich bin vielleicht ein verkappter serieller Komponist, das ist meine Selbstzuschreibung, aber ich muss schon sagen, dass die serielle Musik für mich wirklich wie ein Naturereignis war, in meinem eigenen Horizont, und für mich war wirklich, dass der Punkt Null war für mich ein Punkt Null, also ich bin auch 49 geboren, bin quasi ein Währungsreformkind und das war für mich immer so, da ging es für mich. Deshalb bin ich da im Grunde a-historisch. Ich habe mich immer gestraubt, traditionelle Harmonielehre zu lernen, Riemann, weil ich dachte, es konditioniert mein Gehirn und meine Reflexe, tut's ja auch.

Die serielle Musik ist eine Musik, die plötzlich da war, jetzt vielleicht nicht mehr, aber damals war sie noch da. Sie hat ein Gefüge präsentiert, was über ein Individuum hinausging, einen Konsens, eine Stilistik, die über ein Individuum hinausging. Es gibt auch den Stamm der Seriellen, ich weiß nicht aus welchem Urwald die kommen, aber sie kommen sicher aus den Trümmern der Nachkriegszeit, ich meine, das es ist sehr geographisch zu sehen. Ich sehe zum Beispiel dieses zerbombte Deutschland, und das beschädigte Europa das sehe ich als direkter Vorläufer, Anshub für die serielle Musik. Vielleicht ist es die einzig wirkliche, objektive, genuine Musik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die sozusagen auch so von einem historischen Anshub oder irgendwie motiviert war. Alles danach war meines Erachtens der Versuch es, ja wenn dieser Impetus verloren geht ja, dann kommen dann meistens die Phasen des Manierismus ja, oder des Vielen, der vielen Entscheidungen und dann sucht jeder eben wieder, flüchtet sich in seine Zelle und versucht dann seine individuellen Lösungen zu finden, und bei mir war es also, außer diesen seriellen Stücken, die ich sehr schätzte, also die ganz frühen kristallinen Stücke, Webern natürlich in jeden Fall, war es auch der frühe Cage, der von der Wende von vierziger Jahren zu den fünfziger Jahren. Da schrieb er Stücke für Violine und Klavier, so ganz einfache Stücke, wie "Six melodies for violin and piano" oder das "Stringquartet" 1950. Für mich war das ein Aha-Erlebnis, da konnte ich mich sozusagen wieder finden auch, wenn man das überlegt, wie das auch tänzerisch gelöst ist, mit diesen "Sixteen Dances", das ist auch ein Stück, wo jedes Stück einen anderen Tanz umsetzt. Ein ganz wichtiges Stück also auch noch, war "Agon" von Stravinsky, das ist für mich ein Schlüsselstück schlechthin, der sehr kryptische, verwobene, spätere Stravinsky im Übergang zur Zwölftönigkeit, waren Stücke, in denen eine objektive Welt aufschien. Bei Cage war es dann noch buddhistisch untermauert... non-attachement: Nicht-Verhaftetheit mit dem Ich.

Und deshalb suchte er auch diese objektiven Formen im Außen ja, also ob das jetzt das I-Ging war, was er dann später kennen lernte, oder diese Square-root Form, wo eine Taktfolge die Gesamtproportion des Satzes präsentiert. Er hat viel mit Proportionen gearbeitet, dass er Taktstriche gezogen hat, die Phrasen bezeichnet hat: 3+5+2+4+5, das war praktisch eine Phrasenarchitektur, in

die er seine Klänge wie gamuts, wie kleine kristalline Objekte hineingesetzt hat. Das ist auch eine Technik, die für mich zündend war. Man kommt also nicht von der Schrift, wie der Komponist der im Tagebuch schreibt, sondern von dem Kristall, also von dem Objekt, von dem Baukasten, den Modulen, denkt objekthaft. Man bedenkt das ganze Stück mit, in dem Augenblick, wo man das Detail vor sich hat. Das ist für mich wichtig, obwohl das Schreiben ja sowieso präsent ist. Wenn man dann schreibt, schreibt man ja von links nach rechts, also da gibt es dann eben den Konflikt wieder, auf diesen Konflikt kommt es ja an, wenn man sich diese Hürden oder Barrieren nicht stellen würde, würde man auch nicht stolpern. Die Griechen hatten ja keine Notenschrift, die hatten Buchstaben um die Töne auszudrücken ja, und zwar hatten die zwei Buchstabenreihen, die obere Reihe war der Gesang, und die untere Reihe war das Instrument, und so sind bei Aristoxenos diese ganzen Entsprechungen von Modi und Buchstaben aufgelistet, und ich habe das nun benutzt, umgekehrt, um einen Übersetzungsmechanismus zu haben, einen Transkriptions- oder Übersetzungsmechanismus zu haben, um Sprache, also in dem Fall Epikur, Fragmente von Epikur, zu übersetzen, in eine Orchesterpartitur. Es sind sechs Orchestergruppen, man muss wissen, dass es in dem griechischen Modus jeweils drei Lesungen gab: diatonisch, chromatisch, enharmonisch, die Tetrachorde waren praktisch immer die gleichen, die Stütztöne und die Zwischentöne waren mobil, bei jeder dieser Lesungen, waren sie entweder einen Halbton höher, oder tiefer, das heißt, es gab dann Modi, die ähnlich waren, aber nicht identisch, und das mal drei: drei für die Gesangsstimme, drei für die Instrumentalstimme sind sechs Stimmen, ein sechsstimmiger Satz, der sich erzeugt, aus einem griechischen Wort. Nehmen wir mal das Wort Chronos ja, Chronos in dem Modus äolisch ja, ist nur repräsentiert der Buchstabe R und O. Bsp. 4.

Das was Sie jetzt hier in einem Orchestersatz sehen ist praktisch der Klang jeweils eines Namens ja, also oder eines Satzes, und das Orchesterstück ist also so gebaut, dass es jeweils für diese zwei mal drei Lesungen eine eigene Orchestergruppe hat, die jetzt mikroskopisch voneinander abweichen, durch diese verschiedenen Lesungen. Deklinationen kann man wieder sagen. Das eine Orchester spricht in Nominativ, das andere im Genitiv, das dritte im Dativ, es spricht den gleichen Satz nur eben umformuliert.

Das Stück heißt "Clinamen", den Begriff Clinamen haben wir vorhin schon erklärt als Abweichung. Es gibt drei verschiedene Metren, ein vom Dirigenten exakt dirigiertes Metrum, eines von einem Subdirigenten, also dem jeweiligen Gruppen-Stimmführer gegebenes Metrum, das leicht abweicht, das also schneller oder langsamer sein kann als das andere, und ein freies Metrum, was gar keine Taktstriche hat, bis zu einem nächsten Treffpunkt. Die Gruppen, die keine Taktstriche haben müssen kleines accelerando spielen, so dass Sie in jedem Fall ein wenig früher da sind, nach dem Hase und Igel-Spiel. Es können sich dann teilweise die Stimmen ganzer Takte voneinander entfernen. Es gibt feste Metren und es gibt mobile Metren, aber die mobilen Metren haben die gleichen rhythmischen Impulse, oder melodischen Floskeln. Es wird dann eine Heterophonie entstehen, und wenn dann eine Stimme wieder bei den Streichern



sechsmal unterteilt ist, dann wird das einfach wie so ein diffuser heterophoner Zustand, und dann wird es wieder eingesammelt und fester und wieder losgelassen und so weiter. Ich versuchte praktisch mit diesem Stück, mit Texten von Epikur, sie so zu transkribieren, dass Clinamen erfahrbar wird, aber mit transkribierten Texten von Epikur selber. Das Orchesterstück versucht also anhand ausgewählter Textfragmente von Epikur, die nach der Analogie der Buchstaben und Skalen des Aristoxenos in Klänge übersetzt wurden, den Begriff des Clinamen darzustellen. Dabei entsprechen wie erwähnt die 6 Orchestergruppen je 3 Lesungen des gleichen Textes analog der antiken Singstimme und je 3 analog der antiken Instrumentalstimme. Die 3 Lesungen weichen wie gerade beschrieben mikroskopisch voneinander ab, da sie die chromatische, diatonische und enharmonische Lesung des Textes sind. In der Instrumentation wird eine makroskopische Abweichung zwischen den Gruppen durch 3 metrische Formen erzeugt. 1.) dirigiertes Metrum; 2.) vom Stimmführer der jeweiligen Gruppe dirigiertes Metrum und 3.) freies Metrum. Dieses ermöglicht das Clinamen sowohl für den Spieler, der streckenweise dem Dirigenten folgt oder nicht folgt, wie für den Hörer, der die Relationen ähnlicher Texturen wahrnehmen kann.

Dass etwas Bedrängendes jenseits dieses Geschehens zur Wahrnehmung kommen sollte, darauf deutet ein weiteres Lukrez-Zitat und das letzte zur Transkription verwendete Epikur-Fragment "Et in Arcadia ego" (mors).

"Wenn die Körper durchs Leere nach unten geradewegs stürzen mit ihrem eigenen Gewicht, so springen durch schwankende Zeit und an schwankenden Ort von der Bahn sie ab um ein kleines, so, dass Du von geänderter Richtung zu sprechen vermöchtest. Wären sie nicht gewöhnt sich zu beugen (declinare), würde alles nach unten, wie die Tropfen des Regens, fallen im grundlosen Leeren, wäre nicht Anstoß entstanden noch Schlag den Körper geschaffen worden. So hätte nichts die Natur schaffend vollendet."

[Lukrez, "De rerum natura"II 217ff.]