

# Ursache und Vorwitz

Walter Zimmermann  
im Gespräch mit  
Richard Toop

Herausgegeben von  
Walter-Wolfgang Sparrer

wolke

## Inhalt

Vorbemerkung – „mit einer nicht nachlassenden Neugier“	7
1 Exposition 2003	11
2 Jugend in Wachendorf	47
3 Schul-, Studien- und frühe Jahre	63
4 Darmstadt – Köln	97
5 <i>Lokale Musik</i> – Novalis	121
6 Musiktheater	141
7 Motherwells Maximen – Morton Feldman	153
8 Rom und Renaissance-Embleme	167
9 Netze – Verstrickungen – Objektivierung	177
10 In Walters Bibliothek	185
11 „... eine gewisse Zartheit“. Liederzyklus	223
12 Nachlese 2018	235
Walter Zimmermann, Transkription als Komposition	247
Richard Toop, Shadows of Ideas: on Walter Zimmermann's Work	263
Rachel Campbell, Richard Toop – “What are you doing here?”	277

Zeittafel	285
Werkverzeichnis	287
Auswahldiskografie	296
Filmografie	299
Auswahlbibliografie	300
Dank und Fotonachweise	305
Register	306

Abb: Walter Zimmermann *Vergebens sind die Töne* (auf Gedichte von Michail Lermontow und Ossip Mandelstam, 2015/16).  
Aufführung mit Peter Schöne (Bariton), Jan Philip Schulze (Klavier) am 14.1.2018 in der Achim Freyer Stiftung Berlin; im  
Vordergrund von links: Hanns Zischler, Alejandro Moreno, Yonghee Kim.

## Vorbemerkung – „mit einer nicht nachlassenden Neugier“

*Shadows of Ideas: on Walter Zimmermann's Work* lautet der Titel eines Vortrags, den Richard Toop im November 2002 bei den XVI. Weingartener Tagen für Neue Musik sowie der Berliner Universität der Künste hielt.<sup>1</sup> Zumindest in den Umrissen schien Toop schon damals mit Zimmermanns musikalischem Œuvre bestens vertraut. Beide kannten sich aus Köln, wo Walter ab 1970 lebte und Richard 1972–74 als Assistent Stockhausens gelehrt hatte.

Richard Toop verfügte über ein profundes musikhistorisches Wissen, beginnend in Spätmittelalter und Renaissance. Seine Aufmerksamkeit richtete er gleichwohl auf die Musik der Gegenwart, dies mit einer nicht nachlassenden Neugier und der Fähigkeit, die Werke analytisch von den Wurzeln des Schaffensprozesses her und den jeweiligen Fragestellungen ihrer Komponisten aus zu durchdringen. Am 1. August 1945 im südenenglischen Chichester geboren, kam er 1961 an der Dartington Summer School mit Berio, Nono und Maderna in Berührung, ein Jahr später mit Lutosławski. Eine Rundfunkübertragung von Stockhausens *Momenten* (1962), die er in einem Nachtkonzert des WDR in London hörte, begeisterte ihn. Damals komponierte er auch, und er lernte Deutsch – vor allem, um die für die serielle Musik wesentliche Zeitschrift *die reihe* lesen zu können. Als Pianist in London spielte Toop in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre Cages Klavierkonzert und aus La Monte Youngs *Compositions 1960*, sowie, im Oktober 1967, eine 24 Stunden dauernde Aufführung der *Vexations* von Erik Satie (möglicherweise die erste Gesamtauführung durch einen einzigen Spieler, die dokumentiert ist).

Als Toop von Köln nach London zurückgekehrt war, erfuhr er von Roger Woodward, dass am N.S.W. State Conservatorium of Music, dem heutigen Sydney Conservatorium of Music, eine Stelle frei sei. Dort lehrte er seit 1975 und wurde für Generationen von Komponisten und Musikern zum gesprächsbereiten Diskussionspartner und bewunderten Vorbild. Wir verdanken Toop maßgebliche Texte: zur seriellen Musik (über Olivier Messiaen und Karel Goeyvaerts, Michel Fano und Karlheinz Stockhausen sowie Pierre Boulez), über Brian Ferneyhough, über New Complexity bei Michael Finnissy, James Dillon, Chris Dench und Richard Barrett, eine Monografie zu György Ligeti (London 1999) sowie *Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002* (Kürten 2005).<sup>2</sup>

Der Umstand, dass Toop als Dozent bei Stockhausens Sommerkursen in den Jahren 2002 bis 2008 nach Deutschland zurückkehrte, ermöglichte es auch, Walter Zimmermann in Berlin wiederzutreffen.

<sup>1</sup> Vgl. die Druckfassung dieses Vortrags auf den Seiten 263–276.

<sup>2</sup> Weitere Einzelheiten im Nachruf von Rachel Campbell, S. 277–280.

Toop war davon überzeugt, dass der eigene Ton, den Zimmermann in seiner Musik entfaltet, mehr Beachtung verdiene, als es in Deutschland der Fall sei. So lag der Gedanke an eine Monografie nahe, die den Arbeitstitel trug *Schatten der Ideen: Zur Musik Walter Zimmermanns*. Die Gespräche, die Toop mit Zimmermann für dieses Projekt führte, begannen im Jahr 2003 – im Kapitel *Exposition 2003* klingen Themen an, die in den darauffolgenden Gesprächen, die überwiegend 2004 stattfanden, ausführlicher wiederkehren.

Die Gespräche verlaufen nicht linear oder chronologisch; sie wurden auch nicht mit der Absicht einer Veröffentlichung in der vorliegenden Form geführt. Vorgesehen war, wie Toop in einem an Peter Mischung und den Wolke Verlag gerichteten Exposé formulierte, „ein Buch über Zimmermanns Musik, aber auch über die Gedanken, die dahinter liegen. Biografisches Material spielt zwar auch eine Rolle, nicht aber als selbstständige, anekdotische Lebensgeschichte, sondern als erhellender Hintergrund gedanklicher Entwicklungen bzw. Strategien.“

Bei meiner ersten Begegnung mit Richard Toop im November 2002 war er bereits Mitarbeiter der von mir betreuten Loseblattsammlung *Komponisten der Gegenwart*<sup>3</sup>, doch war damals auch bereits klar, dass es aufgrund der Vielzahl seiner Verpflichtungen schwierig werden würde, ihn für ausführlichere Darstellungen zu gewinnen. (In seinen Faxbriefen hatte er Verzögerungen eine Zeit lang regelmäßig „begründet“ mit Zitaten aus Richard Burtons *Anatomy of Melancholy*, 1628, später dann aus E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 1819/21.) Auch die Tonaufzeichnungen der Gespräche mit Walter Zimmermann blieben liegen, bis ich mich im April 2012 entschloss, sie an einem fern von Berlin gelegenen Ort, in Essaouira in Marokko, niederzuschreiben. Noch während dieser Niederschrift, die nicht wörtlich, sondern sinngemäß erfolgte, schickte mir Richard aus Australien immer neue „Tonbandfuzzeln“, die er in rund zehnminütige Abschnitte zerteilt hatte. Damals vereinbarte ich mit Toop, dass ich die Gespräche edieren würde unter der Voraussetzung, dass er selber analytische Ausführungen zur Musik beitragen würde, die wie Mosaiksteine in die Dialoge eingelassen werden sollten. Toop, der an Krebs erkrankt war, fing dann aber an, Ausschnitte aus dem Text chronologisch zu sortieren, so dass die Veröffentlichung ins Stocken geriet. Inzwischen erfolgte die Publikation der Monografie von Albert Breier *Walter Zimmermann. Nomade in den Zeiten*, die 2014 als Band 14 der Reihe „Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts“ ebenfalls im Wolke Verlag erschien.

2016 nahm ich erneut Anlauf, das Manuskript für den Druck vorzubereiten. Walter Zimmermann erstellte eine erste redigierte Fassung, während Toop den Satz schreiben musste: „Die Krankheit ist zurückgekehrt“. Richard ist schließlich im Juni 2017 gestorben. Es hätte ihn gefreut, dass die Gespräche, wenn auch ohne analytische Exkurse, nun doch noch zum Druck gelangen. Zustande gekommen ist nun ein Band über Walter Zimmermann und die Genese seiner Musik, der ein unerwartet reiches zeit- und kulturgeschichtliches Panorama entfaltet; er erscheint im Gedenken an Richard Toop.

Indirekt war es Toop, der durch seinen Hinweis auf die *seconda pratica*, die *Mo-nodie*, Walter Zimmermanns Skepsis gegenüber dem Klavierlied entkräftete. So konnte der Liederzyklus *Vergebens sind die Töne* (auf Gedichte von Michail Lermontow und Ossip Mandelstam, 2015/16) entstehen. Diesem Zyklus gilt ein elftes Gespräch, das ich 2017 mit Walter Zimmermann führte. Ein zwölftes Gespräch (*Nachlese*) folgte 2018. Abgerundet wird die Publikation schließlich durch Zimmermanns für seine Poetik zentralen Vortrag *Komposition als Transkription* (1996).

Der scheinbar paradoxe Titel „Ursache und Vorwitz“ wurde von der Zeichnerin Nanne Meyer, der Lebenspartnerin Walter Zimmermanns, angeregt. Er geht auf eine gleichnamige Komposition Zimmermanns zurück, der in der kausalen Beziehung von „Ursache und Wirkung“ die „Wirkung“ durch „Vorwitz“ ersetzt. Angedeutet wird hier, dass das Verlangen nach Erkenntnis in eine Dialektik und in einen Kreislauf eingebunden ist.

Dies verweist zugleich auf einen wesentlichen Aspekt der Musik Walter Zimmermanns, der oft komplexe Verhältnisse zugrunde liegen, die beispielsweise auf mythologisch sowie kosmologisch begründeten Emblemen und Denkfiguren aus Antike und Renaissance beruhen. Hinzu kommen nicht weniger anspruchsvolle mathematische Operationen, um Musik in Gestalt gültiger Werke hervorzubringen. Zimmermann transformiert seine Inspirationsquellen, verwandelt sie sich an und findet Möglichkeiten der Formalisierung, aus denen seine Kompositionen erwachsen.

---

<sup>3</sup> Das Standardwerk zur neuen Musik erscheint seit 1992 in der edition text + kritik in München und umfasst mehr als 13.000 Seiten in zehn Ordnern.

Dieser ideelle wie auch der materielle, rechnerisch-mathematisch begründete Hintergrund steht wiederum in einem gewissen Kontrast zu Zimmermanns mit großer Energie verfolgten äußeren Aktivitäten. Als einer der ersten setzte sich Zimmermann in Deutschland für Komponisten wie Cage, Nancarrow und Feldman ein. Er gründete das Beginner Studio in Köln, wo er unkonventionelle Konzerte durchführte (1977–84), organisierte u. a. den *Musicircus* in Bonn 1979 und 1980, das Cage-Festival in Frankfurt 1992, wirkte innovativ als Herausgeber der Interviews mit zahlreichen amerikanischen Komponisten (*Desert Plants*, 1976) sowie der *Essays* von Morton Feldman (1985) und entdeckte in jüngster Zeit Nischen wie das chinesische *Chan Mi Gong* Lehrbuch von Liu Han Wen, dessen Übersetzung er anregte und an dessen Herausgabe er sich beteiligte, sowie das *Novalis ABC*, das Novalis' Fragmente zur Enzyklopädistik in die ursprünglich vorgesehene alphabetische Ordnung bringt. Zu erwähnen ist nicht zuletzt auch Zimmermanns soziales Engagement für Herbert Henck und die Archivierung seiner Arbeiten in der Akademie der Künste, Berlin.

Walter Zimmermanns 70. Geburtstag am 15. April bildet den äußeren Anlass für das Erscheinen dieses Bandes. Wenn sein Inhalt dazu beitragen kann, Zimmermanns musikalisches Œuvre und dessen Hintergründe differenzierter wahrzunehmen, hätte das Buch seinen Zweck erfüllt.

Berlin, den 27. März 2019  
Walter-Wolfgang Sparrer

## 1 Exposition 2003

Richard Toop: *Was bedeutet der Klavierzyklus „Beginner's Mind“ (1975) für Dich und welche Stellung nimmt er in Deinem Gesamtwerk ein? Ich sehe da einen ganz erheblichen stilistischen Wandel; es ist vielleicht der wichtigste in Deiner Entwicklung oder gibt es vergleichbare Umbrüche?*

Die Entwicklung hin zu *Beginner's Mind* war beeinflusst von der Kölner Szene, die eine etablierte Avantgarde hatte, und ein Resultat meiner Sturheit, darin eine Nische zu finden, die anders funktioniert. Das brachte mich zu Stücken des frühen Cage, die um 1950 entstanden waren; mich faszinierten beispielsweise Cages *String Quartet* oder auch *Six Melodies* für Violine und Klavier (oder Keyboard). Diese Stücke aus seiner sogenannten „naiven Periode“ fand ich unglaublich stark, weil sie die Idiomatik der Avantgarde völlig ignorierten.

Einen zweiten, in seiner Bedeutung für mich vergleichbaren Stilwandel gab es dann wohl in der Abgrenzung zu Feldman. Feldmans Musik kannte ich ja schon aus meiner Nürnberger Zeit, wo das arsnova-ensemble von Werner Heider, dem ich von 1968 bis 1970 als Pianist angehörte, *The Viola in My Life 1* (1970) aufführte. Feldmans Lyrismus, der vielleicht mit seiner intuitiven Schreibweise, die mir zunächst ganz fremd war, zusammenhängt, hat mich ungeheuer beeindruckt. Von Cage übernahm ich den Ansatz, die Mechanik eines Labyrinths, einer komplexen Kadenz, vielen meiner Kompositionen wie eine Folie zu unterlegen. Cages Idiomatik und Zufallssystem versuchte ich dann, beginnend mit *Ländler Topographien I: Phran*, mit Feldmans Lyrismus zu verbinden. Das war der zweite große Wechsel. *Beginner's Mind* (1975) ist ein Unikat; dieses naive Von-Moment-zu-Moment Komponieren habe ich selten gemacht, aber doch wieder in „*Die Sorge geht über den Fluss*“ für Violine solo (1989/2000). In den *Ländler Topographien* (für Orchester, 1978/79) habe ich dann sehr komplexe Mechaniken entwickelt, die von Otto E. Laske stammen.

Vor *Beginner's Mind* entstand *In Understanding Music the Sound Dies* für 21 Instrumentalisten (1973/74), was mit Laskes Denken zu tun hat – Generative Grammar Theory und so – und nach *Beginner's Mind* kam die Werkreihe der *Lokalen Musik*, in der ich mit Laskes Mechanik der „Phrase Analysis“ (*Phran*) auf einer konkreten Ebene arbeite, also auf der Ebene von Volksmusik. Diese Wahl wiederum war beeinflusst von John Cage, von den *Quartets (I–VIII)* für Orchester, 1976), die auf New England Chorälen basieren, die durch Ausradierungen ausgefiltert wurden. *Beginner's Mind* benutzt eben noch keinerlei

Mechaniken, auch keine „Kadenz-Mechaniken“, und ist daher ein Unikat.

*Ist die Beschäftigung mit Laskes „Cognitive Musicology“ im Vergleich mit anderen Stücken aus dieser Zeit ebenfalls als eine Katharsis zu verstehen? Ich denke da an das „Orgon“-Projekt (1972/74), das auf Wilhelm Reich bezogen ist und wo unter anderem ausdrücklich von einer Katharsis die Rede ist, der Reichs Theorie der Orgon Therapie folgend, laut der der Charakterpanzer aufgelöst wird. Zwei Werke aus diesem Orgon-Projekt wurden realisiert: „Einer ist keiner“ für sieben Instrumente und Live-Elektronik (1972) und „In Understanding Music the Sound Dies“ für 21 Instrumentalisten (1973/74).*

Das waren die verrückten 1970er Jahre, wo man versuchte, alle möglichen Theorien, auch psychoanalytische Theorien sowie andere extreme Positionen in seine Musik einzubauen. Eines dieser Extreme war der Zen-Buddhismus, den ich durch Dagmar von Biel in Köln kennenlernte. Damals, 1975, war ich in einer psychischen Extremsituation biografischer Art mit einer Lebenspartnerin. Insofern ist *Beginner's Mind* mein einziges existenzielles Stück, naiv zwar, aber wie eine Medizin. Meine Partnerin Carol Byl war die Tochter eines Piloten und hatte die Angewohnheit, weil sie günstig fliegen konnte, immer dann zu verschwinden, wenn es ihr zu eng zu wurde. Sie meldete sich dann wochenlang nicht mehr. Dadurch stand ich ziemliche Ängste aus und das war einer der Gründe, weswegen ich mich später von ihr getrennt habe ...

*Daher auch das Interesse an Wilhelm Reich?*

Mit Reichs Theorie kam ich durch Zufall in Berührung in einem Kurs, den ich mit Carol Byl an der University of California in Los Angeles gemacht habe und bei dem auch Reichs Tochter anwesend war in einem Amphitheater mit ca. 3.000 Leuten. Dabei gab es solche sonderbaren Übungen; man sollte plötzlich aufstehen und irgendeinen fremden Menschen umarmen, nur weil er oder sie hinter einem saß ... völlig verrückt!

*Und trotzdem wolltest Du ein solches Stück schreiben ...*

Ja, doch *Orgon Katharsis-Strategien* blieb unrealisiert. Es gibt davon nur ein Konzept, das ich in dem Band *Insel Musik* veröffentlicht habe.<sup>4</sup> Das wurde auch von Herbert Henck<sup>5</sup> beeinflusst. Er hatte seinen Kleiderschrank umgebaut in ein „Orgon Chamber“. Das heißt, er füllte den Schrank mit wechselnden Schichten aus Watte und Staniol, bohrte ein kleines Loch in die Schrankwand, setzte sich hinein und erblickte von da aus die Orgon-Energie. *Beginner's Mind* habe ich damals für ihn geschrieben ...

*In den späteren Werken finden sich fast immer Grundgedanken, die auf verschiedene Weise durch verschiedene Quellen angeregt wurden – ein Gedankenkreis. Woher aber kamen die sehr differenzierten Anregungen für die früheren Stücke?*

Die kamen aus Büchern, die oft gar nichts mit Musik zu tun hatten und die ich zu einem jeden Projekt jeweils monatelang fast im Übermaß gelesen habe. Allein die Skizzen zu *Akkordarbeit* (für Klavier, Orchester und Tonband, 1971) umfassen zwei oder drei Hefte mit Exzerpten der Bücher, die ich damals intensiv studierte. Das war zunächst einmal reine Kopfarbeit – und viel Exzerpieren, um zu einem Konzept

---

<sup>4</sup> Walter Zimmermann: *Orgon-Katharsis Strategien*, in: ders.: *Insel Musik*, Köln: Beginner Press 1981, S. 71–74.

<sup>5</sup> Herbert Henck, Jg. 1948, studierte Klavier in Mannheim bei Doris Rothmund, in Stuttgart bei Arno Erfurth und in Köln bei Aloys Kontarsky und Wilhelm Hecker. Als Pianist setzte er sich in nahezu enzyklopädischer Breite vor allem für die Musik des 20. Jahrhunderts ein. Zu seinen über 50 Schallplatten zählen auch J.S. Bachs *Wohltemperiertes Klavier I–II* sowie Walter Zimmermanns *Beginner's Mind*. Seine pianistische Tätigkeit war flankiert von seinen musikpublizistischen Aktivitäten. Er schrieb u. a. *Stockhausens Klavierstück X. Ein Beitrag zum Verständnis serieller Kompositionstechnik* (Herrenberg 1976, Köln 1980), *Reise nach Lateinamerika. Mexiko, Kolumbien, Argentinien* (Privatdruck, Bergisch Gladbach 1988), *Experimentelle Pianistik* (Mainz 1994), *Fürsprache für Hauer* (Deinstedt 1998), *Klaviercluster* (Münster 2004), *Norbert von Hannenheim* (Deinstedt 2007), *Hermann Heiß* (Deinstedt 2009). 1980 bis 1985 erschienen fünf Bände des von Henck herausgegebenen Jahrbuchs *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*.

zu kommen. Danach kam dann das Bauen. Da war bei *Akkordarbeit* die Idee der Liszt-Etüde, der Paganini-Etüde I für Violine, als Inbegriff von Virtuosität sowie des arbeitsteiligen Zerlegens dieser Virtuosität. Dazu studierte ich die Analysen der Arbeitsvorgänge in der politischen Ökonomie von Adam Smith.<sup>6</sup> Die hierarchische Struktur eines Orchesters wurde in *Akkordarbeit* zum Spiegelbild der arbeitsteiligen Produktionsweise einer Manufaktur, wobei ich die Beschreibung der Arbeitsvorgänge bei Smith fand, sie auf die Analyse der Liszt-Etüde anwandte und meine Analyse dann auf das Orchester übertrug. Das war zunächst alles nur Vorarbeit ohne jegliche Spontaneität.

Bei *As a Wife Has a Cow. Seismographie eines Textes von Gertrude Stein* für Klavier zu vier Händen (1970) habe ich den Text von Gertrude Stein erst einmal so geordnet, dass jedes Wort in der Vertikale einen Ort auf dem Papier hat, so dass man den Rhythmus des Gedichts plastisch vor sich sah. Und diese Analyse des Textes wurde dann wiederum übersetzt in Proportionen, Repetitionen, Symmetrien usw. innerhalb eines vierhändigen Klavierstücks.

*Woher kam denn diese Idee?*

Es gab ein Buch von Helmut Heißenbüttel, in dem ich das Gedicht *As a Wife Has a Cow* von Gertrude Stein fand. Mich faszinierte daran das Prinzip der Wiederholung *as a – has a* und so.

Davor war ein Stück entstanden, das nur Cluster enthält – *Nothing but* für Klavier, Celesta, Cembalo und elektronische Orgel (1969) – und dann eines, das nur Glissandi hat, das ist *Gliss* für vier Posaunen (1970). Beide Stücke schrieb ich noch in Erlangen, in der „Etüdenschule“ von Werner Heider, der diese Stücke, wo jeweils ein Stilmittel im Zentrum steht, angeregt hat. Insofern ist *As a Wife Has a Cow* mein erstes selbständiges Stück, das ich gemeinsam mit einem zweiten Pianisten aus meiner Schule – dem Heinrich-Schliemann-Gymnasium in Fürth – am BR-Studio Nürnberg uraufgeführt habe.

Der Mechanismus der Wiederholung spielt subkutan eine Rolle in den Proportionen der Längen, der Pausen, Takte und so. Es ist gleichwohl keine Minimal Music. Vielmehr suchte ich schon ganz früh nach Mozartschen Kadenzzen, das heißt nach großen architektonischen Unterbauten, durch die sich ein Stück proportionieren lässt.<sup>7</sup>

*Woher hast Du diese Tendenz zu einer geradezu übermäßigen Forschung? Vermutlich war das schon ein Teil von Dir, bevor Du komponiert hast?*

Wahrscheinlich kommt das von meiner humanistischen Schulbildung. Ich hatte einen Schulfreund, mit dem ich meistens Adorno las – wir hatten ein Freundschaftsbündnis vier, fünf Jahre lang und haben wild diskutierend an allen Frauenliebschaften vorbeigelebt.

*Schon damals ein Escape ...*

Wir saßen im Zug und lasen die *Negative Dialektik* (1966), einige Schülerinnen saßen schräg gegenüber, kreuzten die Beine und zeigten die Strümpfe, aber wir haben sie nicht wahrgenommen. Dieser mein bester Jugendfreund hat sich leider umgebracht – einen Tag vor seiner Hochzeit. Wir waren die Philosophen der Klasse in einem Elite-gymnasium, zu dessen Lehrern ziemlich viele Nazis gehörten. Wir hatten einen Riesenanspruch, den ich zunächst glaubte nicht erfüllen zu können, weil ich keinen intellektuellen Vater hatte, sondern einen Bäckermeister. Das begriff ich als Herausforderung und versuchte, geistig besonders viel zu leisten. Wir waren sozusagen Jungintellektuelle und ich habe mich ausführlich in die verschiedensten Themen eingelesen. Die Lektüre konnte gar nicht kompliziert genug sein. Dazu gehörte später auch die Auseinandersetzung mit Otto Laske. Die Musik war dann immer ein Filtrat oder ein Destillat, das eher einfacher als die Vorlagen wurde.

---

<sup>6</sup> Adam Smith: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, London 1776; dt. Übers.: *Der Wohlstand der Nationen*, Berlin: Unger 1796.

<sup>7</sup> Karlheinz Stockhausen: *Kadenzrhythmik im Werk Mozarts*, in: ders.: *Texte*, Bd. 2, Köln: DuMont 1964, S. 170–206.

*Hat dieser umfassende intellektuelle Anspruch und haben die intensiven Diskussionen dann später Deine Neigung zum Denken in und zur Komposition von Zyklen unterstützt? Oder gibt es eine andere Motivation zur Bildung von Zyklen?*

Mein Vater war ein sehr gut organisierter Mensch. Er spielte Orgel, Violine, Klavier, auch etwas Posaune, war als Lehrer mit dem Schwerpunkt Musik in der Aufbauschule Schwabach ausgebildet worden, durfte aber nach dem Krieg ein halbes Jahr lang seinen Beruf nicht ausüben. Er war nicht in der NSDAP, aber ein hoher Panzeroffizier gewesen. Da er nicht warten wollte, übernahm er 1945 den Betrieb unseres Großvaters, eine Bäckerei. Er war in dem Dorf, in dem ich aufwuchs, unterfordert und hat daher ständig irgendwelche Aktivitäten entfaltet, zum Beispiel Feste organisiert, Sängerbände, Theaterabende ausgerichtet, Häuser gebaut, deren Pläne er selber entworfen hat. Ich habe mit ihm gemeinsam einige Modelle dieser Gebäude gebastelt. Er hat ständig erfunden, entwickelt, gebaut. Beispielsweise hat er eine Anlage konstruiert, um die leeren Glasflaschen, die die Leute zurückbrachten, direkt in den Keller zu befördern, ohne dass sie zerbrachen. Er hatte diese starke konstruktive und organisatorische Seite; zum Beispiel hat er eine Kohlenanlage konstruiert, bei der die Kohlen oben hineingeschüttet wurden und so nachrutschten, dass man sie unten bequem herausnehmen konnte. Das alles wurde minutiös vorher geplant, ausgetüftelt und aufgezeichnet. Diesen Konstruktionsgeist habe ich wohl von ihm übernommen; es handelte sich stets um Konstruktionen mit pragmatischem Resultat. Komischerweise habe ich darüber bisher noch nie nachgedacht, aber es könnte sein, dass es ein Punkt ist, der die umfangreichen Vorarbeiten zu meinen Kompositionen erklärt.

*Vielleicht gibt es hier sogar eine Parallele zu Cage, dessen Vater ja Erfinder war.*

Aber mein Vater war kein Erfinder; er war einfacher ...

*Inwieweit glaubst Du, dass Deine frühen Werke als Reaktion auf Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen und so weiter zu verstehen sind und gerade deshalb ohne Stockhausen und ohne Kagel nicht oder kaum so denkbar wären?*

Es ging ja so los, dass ich als Zwanzigjähriger 1970 in Darmstadt Aloys Kontarsky vorspielen wollte und ein Klavierprogramm vorbereitet hatte mit *Rounds* (1965/67) von Luciano Berio, „*Les Adieux*“ von Beethoven und Chopins Etüde C-Dur op. 10 Nr. 1. Ich war zuvor Privatschüler bei Ernst Gröschel in Nürnberg und hatte dort intern so ein kleines Konzertexamen gemacht. Kontarsky reagierte, wie mir schien, arg von oben herab: „Wie heißen Sie? Zimmermann? Sie wollen nach Köln? Noch ein Zimmermann? Dann kommen Sie mal heute Nachmittag um drei Uhr!“ Das wirkte sich so zerstörerisch aus, dass ich nicht hingegangen bin, weil ich mich erniedrigt fühlte. Ich habe drei Jahre lang keinen Ton mehr auf dem Klavier spielen können. Niemals zuvor hatte ich derart arrogante Menschen kennengelernt; ich kam vom Dorf und sah in der Musik immer noch so eine Art Utopie-Insel und eben das wurde zerstört. Ich hatte im gleichen Jahr Bernd Alois Zimmermann einen Brief geschrieben, dass ich bei ihm studieren wolle – unter meine Unterschrift setzte ich „nomen est omen“. Diesen Brief erhielt ich dann von seiner Witwe zurück. Er war am 10. August 1970 in den Freitod gegangen.

Die Ablehnung seitens der Avantgarde, die ich empfand, kam also weniger von Stockhausen oder Kagel, sondern durch diese arrogante und fest gefügte Interpretenszene, die mir den Eindruck vermittelte, ich würde nicht mal an ihre Tür klopfen dürfen. Dazu gehörte auch der Cellist Siegfried Palm. Um mein seelisches Gleichgewicht wiederherzustellen, habe ich dann Zimmermanns *Sonate* für Cello solo (1960) mit Palm gehört – die hatte ich auf einem Tonband. Das ließ ich in halber Geschwindigkeit ablaufen, um die Noten ganz verfolgen zu können und stellte fest, dass er Fehler macht ... also war er auch nur ein Mensch.

*Ich meine etwas Anderes; ich möchte fragen, ob zum Beispiel so ein Stück wie die „Ländler Topographien“ (für Orchester, 1978/79) aus dem Zyklus „Lokale Musik“ (1977–81), der ja in Deine Kölner Zeit fällt, durch die totale Umkehrung vom Internationalen zum Lokalen nicht als eine Umkehrung von Stockhausens „Hymnen“ zu verstehen wäre, als eine Art „Kontra-Hymnen“?*

Nein, das glaube ich nicht. Ich habe damals auch etwas Ethnomusikologie studiert am Ethnologischen Zentrum „Jaap Kunst“ in Amsterdam, habe im Tropenmuseum im Gamelan Orchester Bonang Panerus<sup>8</sup> gespielt und später dann ca. 1977 in den USA, im Ghetto in Pittsburgh, einen Teil des Projekts „Insel Musik“ gemacht, wo ich Aufnahmen aus verschiedenen Kulturen gesammelt habe. In diesem Zusammenhang habe ich ziemlich viele anthropologische und ethnologische Schriften gelesen, u. a. von Claude Lévi-Strauss, Margaret Mead, Gregory Bateson – Autoren, die sich mit dem Begriff der Kultur und ihrem Verhältnis zur Natur auseinandergesetzt haben, darunter eine Studie über die Nuer, einem nilotischem Volksstamm. Das alles habe ich so verinnerlicht, dass aus dieser Suche heraus über den Umweg USA und die Auseinandersetzung mit dem Exotismus sich meine Heimat Franken mir als eine der möglichen Relativitäten von Kultur erschlossen hat. Da kam dieser Hinterlandgedanke – „Hinterland“ bedeutet ein anthropologisches Konzept,<sup>9</sup> das Hinterland als „relativer Kosmos“. Aus einer Dialektik heraus entdeckte ich oder fand ich zu diesen Techniken der Entterritorialisierung: Man filtert das aggressive Potential heraus und erkennt objektive Gesetzmäßigkeiten, beispielsweise das Naturhafte oder Proportionen der Form. Harry Halbreich bezeichnete mich damals als „Neofaschist“, weil er das Konzept nicht verstanden, diese Brechung nicht kapiert hat.

Man kann zum Beispiel sagen, meine *Lokale Musik* sei die „Country Music“ oder *Kantrimusik. Pastorale* (für Stimmen und Instrumente, 1973/75) von Kagel, vom Kopf auf die Füße gestellt. Während bei Kagel die Zuspiegelung von vier Tonbändern mit Aufnahmen von Klängen vom Lande vorgesehen ist, liegt meinen Partituren musikalisches Material ländlicher Musik zugrunde, das diversen Filterungsprozessen unterliegt. Kagel geht nur zynisch oder sarkastisch damit um, doppel- oder tripelbödig. Ich wollte das ganz anders auf die Beine stellen, wie bei Cage oder wie in der Frühromantik als Ephe-meralization; von einem idealistischen Punkt aus, warmherzig, nicht kaltschnäuzig – gerade weil die Deutschen den Begriff Territorium so missbraucht haben, wollte ich seine ursprüngliche Bedeutung nicht verdrängen ...

*Hat dieser Begriff Ephemeralization mit Buckminster Fuller zu tun?*

Ich fand ihn in den Tagebüchern von John Cage und machte ihn zum Motto für mein Klaviertrio *Ephemer* (1981): „Ephemeralization; away from the earth into the air or: ‚on earth as it is in heaven.‘“<sup>10</sup> Fast zwanzig Jahre später habe ich das bei Gilles Deleuze wiedergefunden in seinem Text über das *Ritornell*, der nachzulesen ist in den *Tausend Plateaus* (1980). Er spricht über die Territorien der Vögel, wie sie ihre Territorien abgrenzen und so weiter, und dann eben über die Auflösung dieser Territorien, die De- oder Entterritorialisierung. Also hinsichtlich eines Bezugs auf oder einer Kritik an Kagel hast Du recht. Einen Bezug zu Stockhausens *Hymnen* sehe ich allerdings kaum, weil die Bauern, wie Pier Paolo Pasolini sagt, keine Nationen anerkennen; nationale Aspekte spielen im lokalen Kosmos der Bauern wie in meiner Werkreihe der *Lokalen Musik* überhaupt keine Rolle, sondern es geht bewusst um etwas Transnationales.

*Etwas, das Du mit Stockhausen wohl gemeinsam hast, ist, dass er kein Komponist einer „musica negativa“ war. Du bist einer der wenigen Komponisten, dessen Verhältnis zum Schaffen affirmativ genannt werden darf.*

Ich hatte auch nie das Gefühl, mich gegen Stockhausen abgrenzen zu müssen, kannte aber viele Leute, die durch die Begegnung mit Stockhausen durch diverse Krisen gingen. Auch um mir meine Sympathie für ihn zu erhalten, wollte ich nicht so sehr in seine Nähe kommen. Ich habe ihn immer respektiert und habe sowieso Verständnis für scheinbar verrückte Leute.

---

<sup>8</sup> Das *bonang panerus* ist das kleinste und damit in der Tonlage am höchsten gelegene Instrument der Gruppe der indonesischen Buckelgongs, die mit Stöcken geschlagen werden. Die Buckelgongs (*bonang*) sind üblicherweise in einer Doppelreihe geordnet und liegen auf einem hölzernen Gestell.

<sup>9</sup> Vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Hinterland> (letzter Zugriff: 17. Dez. 2018).

<sup>10</sup> John Cage: *Diary „How to improve the world“*, LXXIV, in: *A Year from Monday*, 1968, S. 152.



*Wurde die Faszination fürs objet trouvé, für Kinderlieder beispielsweise, durch Deine ethnologischen Studien angeregt? Ich erinnere mich daran, dass Johannes Fritsch damals im Feedback Studio nicht die Lieder von Kindern, wohl aber Straßenmusiker aufnahm.*

Ja, ich denke das ist so.

Als ich dreizehn oder vierzehn Jahre alt war und ins humanistische Gymnasium nach Fürth ging, musste ich etwa zwanzig Minuten im Zug fahren und saß, ein oder zwei Jahre bevor ich meinen philosophischen Freund Helmut Jakob hatte, immer einem Gehörlosen gegenüber. Er besuchte die Taubstummen-Schule, war aber nicht ganz taub und ich versuchte, irgendwie mit ihm Kontakt aufzunehmen, mit ihm zu kommunizieren, zu sprechen. Mein Vater fand, ich solle mich nicht so sehr mit ihm abgeben, sondern andere Freundschaften suchen. Daraus ergab sich dann später 1971 in Köln mein erstes Hörspiel über das Hören.<sup>11</sup> Dazu habe ich in Gehörlosen-Schulen in Köln Aufnahmen gemacht, das war sozusagen meine erste ethnologische Arbeit. Ich habe aufgenommen, wie Gehörlose Versuche machten zu sprechen, sich durch Laute oder Worte zu artikulieren. Das war im Rahmen eines Hörspielkurses, den Kagel in der Psychiatrie in Bonn machte. Später habe ich diese Bänder alle gelöscht, weil ich merkte, dass ich die Gehörlosen als Objekte benutzte. Das war zugleich eine Reaktion auf Kagel, für den die psychiatrischen Insassen eben genau das waren.

Das mit den Kinderliedern kam noch viel später, so um 1980. Ich nahm dann im Hinterland von Fürth neben Kinderliedern auch noch schäbige Wirtshauslieder auf, die im Bayerischen Rundfunk spät nachts gesendet wurden, da sie zur normalen Sendezeit von Volksmusik zu zotig waren.

Objet trouvé nennst Du das ... Ich suchte immer irgendwie etwas Objektives, oder umgekehrt formuliert: Ich hatte Angst, irgendetwas ex nihilo zu komponieren. Vielleicht, weil ich keinen spontanen Zugang zu mir habe oder aber, weil ich wusste, dass die Idee des Selbstaudrucks, der Selbstexpression, eine Täuschung ist. Wenn man sich die Geschichte der Musik ansieht, dann ist das Kreative immer ein Reflex auf ein subkutanes architektonisches formales Gebilde, ein Regelsystem, eine Konvention, die man auch durchbrechen und neu definieren konnte. Dazu zählen auch die Zeitalter der Manierismen; sogar bei Carl Philipp Emanuel Bach, der gelegentlich das freie Phantasieren zuließ, ist der Schwung aus einem scheinbaren Nichts heraus immer formal gebündelt. Das Phänomen der Kulturkritik, der Gründerzeit, dem Aufbruch des 20. Jahrhunderts, die Aufblähung der Apparate, die Hybris des hypertrophen Ego – diese Dinge fand ich irgendwie beängstigend, weil monströs.

*Zur deutschen Frühromantik stehst Du aber anders, zu Novalis, Wackenroder und Tieck, die ja auch in Deinen Stücken vorkommen, in „Spielwerk“ für Sopran, Saxofon und drei Ensembles (Novalis / Wackenroder, 1984) oder in anderen Stücken dieses Zyklus’ „Sternwanderung“ (1982–84).*

Aber Novalis war auch Mathematiker und bei Wackenroder und Tieck gibt es sehr schöne Beschreibungen von Musik, empfindsam und gleichzeitig irgendwie frei. Dies und diese Naivität interessierten mich. Das Tabu, das die Neue Musik errichtet hat, wie zum Beispiel Kagel, der über „Country Musik“ nur noch zynisch arbeiten konnte, und für den der naive Jüngling eine Schablone war, ein Klischee, aber keine Tatsache. Wer aber verbietet mir, zu empfinden und Gefühle zu haben? Spahlinger würde sagen, der naive Jüngling sei nicht möglich, weil die Geschichte unaufhörlich voranschreite, der geschichtshistorische Augenblick überschritten sei und wir nun eingreifen müssten in den historischen Prozess.

*Noch die Frage zur Einbeziehung von Kinderliedern.<sup>12</sup> Gibt es eine Anziehungskraft in deren Naivität und Unbewusstheit? Oder ganz einfach gefragt, warum wolltest Du damals diese Kinderlieder?*

---

<sup>11</sup> Walter Zimmermann: *Hörtraining*, in: ders.: *Insel Musik*, Köln: Beginner Press 1981, S. 49–52.

<sup>12</sup> Die Frage bezieht sich auf Zimmermanns Projekt *Kinderlied*, das auf den Straßen Nürnbergs aufgenommene O-Töne aneinanderreihete und im Bayerischen Rundfunk gesendet wurde. Zugleich plante er über diese Lieder die Komposition *Das klingende Grün* (1979), kontrafakturiert mit Texten aus Blakes *Songs of Innocence & Experience*. Realisiert wurde daraus das gleichnamige Streichquartett (1996; rev. 2004) sowie *The Echoing Green* für Violine und Klavier (1989). Die Materialien befinden sich in der Sammlung Walter Zimmermann in der Akademie der Künste, Berlin.

Bis heute fasziniert mich von William Blake der Zyklus *The Songs of Innocence and Experience* (1789), weil er in diesen Gedichten nicht davor zurückschreckte, beide Seiten aufzudecken, die unschuldig-naiven, aber auch die dunklen Seiten der Kinderseele. Ich nahm Kinderlieder auf verschiedenen Plätzen Nürnbergs für den Bayerischen Rundfunk, Studio Nürnberg auf, habe sie dann teilweise auch transkribiert und zwar genau so unsauber und fehlerhaft, wie sie von den Kindern in Kindergärten und auf der Straße gesungen wurden; ich wollte das Kinderlied nicht in einen holden Rahmen setzen, sondern sah es als objet trouvé, das auch falsche Töne, Sich-Versingen, Stottern, Vergessen der Texte usw. enthält.

Ja, was stand dahinter? Vermutlich der Gedanke, das Zutrauen, das Naive, das Direkte, das natürlich Empfundene nicht als leere Hülse, sondern als erfüllten Augenblick wiederzugewinnen. Das war für mich Avantgardismus. Bei der offiziellen Avantgarde war ich immer wieder erstaunt, wie schnell Tabus oder Sanktionen in der geschlossenen Gesellschaft der neuen Musik errichtet werden; wie sich eine einmal als genial empfundene Stilistik zum Klischee verfestigt, wie sie durch die Nachahmer ganz schnell entwertet wird und wie sie andererseits doch sein muss, damit Leute wie Lachenmann oder Ferneyhough daran festhalten können. Dieses Festhalten ist zugleich der Fehler, weil dadurch andere Möglichkeiten ausgeschlossen werden. Durch die Selbstdefinition eines Stils, durch eine „corporate identity“, sind andere Dinge erstmal zweitrangig. Mich interessierte dieses Ausgeschlossen sein. Warum ist das ausgeschlossen, warum darf ich das nicht?

*Obwohl es später auch bei Lachenmann dieses Interesse an der Kindheit gab ...*

Das fand ich faszinierend. Er hat das viel raffinierter als ich gemacht; er ist auch viel virtuoser im Instrumentieren. Diese Schattenrhythmen in seiner *Tanzsuite mit Deutschlandlied. Musik für Orchester mit Streichquartett* (1979/80) – es ist ganz faszinierend, wie er das dialektisch umdreht und die Schattenrhythmen als Pulsierungen einer darunter liegenden Volksmusik setzt. Das kommt auch von seiner politischen Haltung einer negativen Dialektik her; man kann heute – nach 1945, „Erbschaft dieser Zeit“, wie Bloch das nannte – nicht mehr einfach singen. Aber bei Lachenmann ist das genuin; es ist vielleicht sogar zu schön, fast impressionistisch gelöst. Ich habe viel banalere Oberflächen und keine Angst, kantige Direktheiten zu setzen.

Aber auch ein Problem mit meiner eigenen musikalischen Sprache war, dass sie aufgrund der Auflösung der Oberflächenstruktur plötzlich fast impressionistisch schien. Die Kontur war verschwunden; sie war so hinweg dialektisiert, dass nur ein zarter Hauch noch blieb. Das ist komischerweise auch eine Art von Kitsch, der haut gout einer guten französischen Nachspeise: Auch die virtuos instrumentierten Nichtse sind Kitsch!

*Bei „Feedback“ bzw. Johannes Fritsch gab es damals auch ein Interesse, vielleicht ein oberflächliches, an Platon und an der Weltseele. Hat Dich das damals interessiert?*

Johannes Fritsch<sup>13</sup> hatte auch die Gewohnheit, andere Seiten der Dinge zu sehen, was sehr sympathisch war, aber bei ihm war dieser platonische Kosmos schon sehr elaboriert. Die Kaysersche Harmonik<sup>14</sup> in *Akroasis* (für großes Orchester, 1966/68) – da hat Fritsch sich in einen Kosmos hineingelebt, der mir zu eng war; ich wollte immer wieder Neues suchen. Die platonische Weltseele in *Akroasis* erscheint nicht als Aufblühen, sondern als Prokrustesbett.

---

<sup>13</sup> Johannes Georg Fritsch (1941–2010) studierte ab 1961 an der Kölner Universität Köln Musikwissenschaft, Philosophie und Soziologie und parallel dazu an der Hochschule für Musik Viola bei Ernst Nippes, Komposition bei Bernd Alois Zimmermann und elektronische Musik bei Gottfried Michael Koenig. Sein *Duett für Bratsche* (Viola und Tonband) wurde 1962 in Darmstadt uraufgeführt; im Studio des WDR realisierte er seine erste elektronische Komposition *Fabula rasa* (1964) und für Bernd Alois Zimmermann die elektronischen Klänge für die letzte Szene von dessen Oper *Die Soldaten*. 1971–85 leitete er das Seminar für Neue Musik und die Kompositionsklasse an der Darmstädter Akademie für Tonkunst. 1984–2006 wirkte er in Kölner Hochschule für Musik als Professor für Komposition. Als Mitglied des Stockhausen-Ensembles (1964–70) war Fritsch an Uraufführungen sowie Konzertreisen beteiligt (u. a. zur Weltausstellung in Osaka 1970). 1970 gründete er mit Rolf Gehlhaar und David Johnson das Feedback Studio Köln und ein Jahr später den Feedback Studio Verlag, den ersten Eigenverlag eines Komponisten in der Bundesrepublik Deutschland. Die Feedback-Papers, die er 1971–2009 herausgab, präsentieren in Projektbeschreibungen und Aufsätzen einen eigenen Blick auf die Geschichte der Neuen Musik, abseits der philharmonischen Hauptwege und etablierten Festivals.

<sup>14</sup> [Hans Kayser: \*Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt\*, Basel: Schwabe & Co. 1946.](#)

*Bei irgendeinem Stück<sup>15</sup> spricht Fritsch auch vom Übertragen von Proportionen in Emotionen ... fast sentimental.*

Ich könnte gar nicht sagen, wie man das übertragen soll, denn ich kann Emotionen nicht festschreiben. Ich weiß schon, was dahintersteckt, dass gewisse zuschreibbare Proportionen wie Gesetze sind, die in der menschlichen Seele widerschwingen als platonische Körper. Zuschreibbare Emotionen zu festgelegten Proportionen, das kommt natürlich auch von der Stockhausen-Schule, die Festlegung der Bedeutung und sogar noch der Wirkung. Das Problem an der Sache: Nehmen wir einen indischen Rāg, für den es viele emotionale Zuschreibungen gibt. Die Herausbildung einer bestimmten Rāga-Melodie ist ein jahrhundertelanger Prozess. Der Gedanke, diese Melodie meine eine bestimmte Emotion, hat etwas Gewalttätiges. Es ist eine schöne Idee, die aber nicht funktioniert. Feldman sagte immer: „A composer makes plans, music loves.“

*Noch eine Frage betrifft Dein andauerndes Interesse an der Antike und am griechischen Denken: Warum kommst Du immer wieder auf Boethius, auf Porphyrios oder Epikur zurück?*

Epikur faszinierte mich, weil er das Denken der Unbeschwertheit vorlebte, Boethius wegen der frühen Musiktheorie, Porphyrios wegen des Zeitbegriffs; er führte zwischen Aion und Chronos eine dritte Zeit ein, die beide verband. Ich besuchte zwar das humanistische Gymnasium, habe als zweite Fremdsprache nach Latein aber kein Griechisch gelernt, sondern Französisch, das damals erstmals angeboten wurde. Insofern hatte ich vielleicht einen kleinen Minderwertigkeitskomplex, der ausgeglichen werden musste. Das begann mit *Ataraxia* für Klavier und Orchester (1987/88). Diese sogenannten materialistischen Philosophen, also Demokrit (459/60–400 oder 380 v. u. Z.), Epikur (341–271 v. u. Z.) und Lukrez (97–55 v. u. Z.) – damals hatte ich die Idee, dass sich philosophische Gedanken materialisieren, also materiell darstellen lassen.

Zum Beispiel das Streichtrio *Distentio* (1992): Hier war der Gedanke, die Spannung bzw. Entspannung der Hand als Analogon zu nehmen für die Spannung oder Anspannung oder Weite der Seele, wie Augustinus das ausdrückt. Ich habe eine Situation kreiert für die Streicher, um folgende Fragestellung des Augustinus zu bearbeiten: „Wenn die Sterne verlöschen und nur noch eine Töpferscheibe sich dreht, können wir dann die Zeit noch empfinden?“<sup>16</sup> Wenn die kosmisch fernen festen Punkte der Orientierung nicht mehr sichtbar sind, sondern nur noch das individuelle Draufblicken auf einen Prozess, ist das dann Zeit, kann dann Zeit noch wahrgenommen werden? Den in diesem Satz formulierten Konflikt habe ich wörtlich genommen und die kosmisch fixen Punkte durch natürliche Flageolets dargestellt, die an jedem Instrument nur auf einer bestimmten Tonhöhe da sind und nirgendwo anders – und auf der anderen Seite Glissandi von der nächstliegenden Position aus zu der weitesten, so fern wie das eben die Hand des Streichers erlaubt – diese Erstreckung mit Festhalten des kosmologischen Fixpunkts ist die Grundidee dieses Stücks. Bei den Griechen drücken die Worte die Substanz des Gedankens aus. Die Anschaulichkeit, wie Gedanken in Sprache übersetzt werden, fasziniert mich, weil sie genaue strukturelle Vorgaben enthält, die ich musiksprachlich wie ein Motiv oder Thema nutzen und umsetzen kann.

*Heißt das, dass Du Metaphern findest, die sich musikalisch übertragen lassen?*

Es sind eigentlich keine Metaphern, sondern eine direkte strukturelle Analogie. Das Klavierkonzert *Ataraxia* (1987/88) ist das älteste Stück meiner Antiken-Rezeption. Es ist nicht ganz überzeugend, weil die programmatische Zuschreibung zu stark ist. *Ataraxia*, also „Unerschütterlichkeit“ oder auch „Seelenruhe“, ist eigentlich das genaue Gegenteil von dem, worum es in dem Stück geht und sie beginnt erst dann, wenn das Stück verklungen ist. Der Zustand der *Ataraxia* ist das unhörbare Ziel des Stücks. Für gelungener halte ich das Streichquartett *Festina lente* (1990) und das Streichtrio *Distentio* (1992), weil

---

<sup>15</sup> Gemeint ist *Übersetzung von Emotion in Proportion* für Orgel in sieben Teilen (1973), entstanden im Zusammenhang mit sieben Holzplastiken des Bildhauers Rudolf Knubel.

<sup>16</sup> Augustinus: *Confessiones* Kp. 11, 23/29.

sich diese Dinge ohne pädagogische Absicht, ohne den Umweg über eine Katharsis oder so entwickeln, von der Zelle aus, vom Motivkern des Gedankens.

*„Ataraxia“ ist eine tour de force und keineswegs von introvierter Virtuosität geprägt, sondern fordert vom Pianisten äußerst viel. Ist das direkt beeinflusst von Frederic Rzewski,<sup>17</sup> der damals auch ein Klavierkonzert geschrieben hatte?*

Nein, überhaupt nicht.

*Eine andere Frage zu Deiner Zeit in Liège 1979–84, als Du dort unterrichtet hast. Du musst dort Komponisten wie Pousseur und Rzewski kennengelernt haben. Was für einen Eindruck erzieltest Du von ihnen und haben sie Deine Arbeit in irgendeiner Weise beeinflusst?*

Pousseur war wichtig für mich, weil er eine neue Harmonielehre hatte – *L'Apothéose de Rameau* (1968; deutsch 1987) – ein geniales Traktat, praktisch erprobt in seinem Orchesterstück *Couleurs croisés* (1967). Wie er die Vernacular Music<sup>18</sup> hineingelassen hat und sie zugleich in strenger Formalisierung abstrahiert ...

*Fandest Du das nicht zu akademisch?*

Gerade das habe ich sehr bewundert; es war für mich eine Art Gegengift, eben weil ich nicht so akademisch bin. Zu Pousseur hatte ich in Liège auch keine Beziehung; er war le grand patriarch.

Von Frederic Rzewski habe ich kaum etwas übernommen. Er war zupackend direkt und loyal mir gegenüber, aber als Mensch und Pianist so anders als ich, virtuoser und genialer, sehr intelligent, doch seine politische Haltung konnte ich nicht immer teilen und sein Variationenwerk über *El pueblo unido* (1975) war eigentlich ein Paradebeispiel des sozialistischen Realismus.

*Nach Rzewski habe ich nur mit Rücksicht auf „Ataraxia“ (1987/88) gefragt.*

Ja, den *Prolog: Daimon* habe ich für Rzewski als Klaviersolo geschrieben und er hat das Stück im RAI in Rom 1987 uraufgeführt. Als ich von Rom zurückkam, wurde ich von einem, wie ich rückblickend sagen muss, merkwürdigen Akademismus erfasst und wollte ein Klavierkonzert schreiben. So kam das Klavierkonzert *Ataraxia* zustande, dessen I. Satz aus dem *Prolog: Daimon* entwickelt wurde. Das Stück *Ataraxia* ist fast peinlich in dieser dramatischen Massierung, aber es ist nun einmal passiert.

*Es gibt keinen Grund, warum Du nicht einmal ein Stück schreiben solltest, das ganz anders ist. Ein neues Thema: Deine Beziehung zum Musiktheater scheint mir insofern merkwürdig, als Du einerseits traditionellen Verfahren fern stehst und schon beim ersten Mal etwas gegen die übliche Form des expressiven*

---

<sup>17</sup> Frederic Anthony Rzewski, 1938 in Westfield / Mass. geboren, studierte Komposition bei Virgil Thompson und Walter Piston an der Harvard University (B. A. 1958) sowie bei Roger Sessions und Milton Babbitt an der Princeton University, an der er auch Philosophie und Griechisch belegte (M. A. 1960). Ein Fulbright-Stipendium ermöglichte ihm 1960/61 einen Studienaufenthalt bei Luigi Dallapiccola in Florenz. Als Pianist war Rzewski an den Kölner Kursen für Neue Musik beteiligt (1963, 1964, 1970); er spielte u. a. die italienischen Erstaufführungen von Stockhausens *Klavierstück X* (1962) sowie *Plus Minus* (1964). Mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum gründete er in Rom 1966 das Ensemble Musica Elettronica Viva, für das improvisatorische Elemente und der Einsatz von Live-Elektronik charakteristisch waren. Um 1970 begann Rzewski, mit politisch orientierten Jazzmusikern wie Anthony Braxton und Steve Lacy zu musizieren, wirkte aber auch im Philip Glass-Ensemble mit. 1971–76 kehrte Rzewski nach New York zurück. In dieser Zeit entstanden einige politisch engagierte Stücke, u. a. *Attica* (1972) über den Brief eines Häftlings aus dem gleichnamigen Staatsgefängnis New York. Unter seinen Variationenwerken über populäre Themen wurde am bekanntesten der Klavierzyklus von 36 Variationen über das revolutionäre chilenische Volkslied *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* [Das vereinte Volk wird niemals besiegt] (1975), Symbol für den Geist des gestürzten Allende-Regimes und den antiimperialistischen Widerstand, entstanden im Herbst 1975, zwei Jahre nach Beginn der Militärdiktatur in Chile. 1977–2003 leitete Rzewski am Conservatoire Royale in Liège eine Meisterklasse für Komposition, wo Walter Zimmermann 1980–84 Lehraufträge hatte.

<sup>18</sup> „Vernacular“ steht für „Dialekt“; „Vernacular Music“ bezeichnet hier ganz allgemein schriftlos überlieferte (also nicht in Noten fixierte) Volksmusik.

*Musiktheaters schreiben wolltest, dann andererseits aber dreimal auf diese Gattung zurückgekommen bist. Warum drei Negationen?*

Die dritte war leider keine Negation mehr ... Es hatte sicher auch damit zu tun, dass ich einen Auftrag erhielt aus Gelsenkirchen für das „statische Drama“ *Die Blinden* von Maurice Maeterlinck, das ich 1984 fertigstellte. Damals war ich so gestimmt, dass ich ganz radikal sein musste infolge des formalen Vorwurfs oder Einfalls, der mir sehr zwingend schien, dass jeder der zwölf Blinden einen Ton erhält und dass die Kommunikation der Blinden untereinander mit der Erweiterung des Tonraums zu tun hat – sozusagen ein direktes Analogon von sozialer Struktur und Tonaustausch. Mir ist es nur deshalb gelungen, so ein asketisches Stück zu machen, weil ich auf ein Particell schrieb, das nur zwei Linien hatte, die es mir gar nicht erst ermöglichten, opulent zu werden.

Bei *Über die Dörfer* (Peter Handke, 1985/86) hatte ich noch eine etwas monomanischere Destruktion vor – insofern, als der Text selber zerrissen wird. Die Formel „innige Ironie“ von Handke habe ich zwar ins Programmheft geschrieben, aber ich meinte etwas radikal anderes als „innig“; ich bezog mich darauf, weil ich ja wusste, dass Handkes Texte in der Oper zerrissen oder auseinander gerissen werden.<sup>19</sup> Denn nichts ist so schlimm in der Oper wie diese verschliffenen Melismen, wo die Sprache doch eine Einzeldiktion erfordert. Ungeheuer für einen Komponisten ist diese Arbeit, eine riesige Maschinerie, die Opernmaschinerie, aufzubauen, die dann wie eine Uhr, wie ein Leierkasten, abläuft ...

Bei *Hyperion* (Dietrich E. Sattler nach Hölderlin, 1989/90) ist es mir nicht mehr gelungen, eine Anti-Oper zu schreiben, aber insofern, als ich Kratzgeräusche im Rezitativ des Briefe schreibenden Eremiten einsetzte, erzielte ich doch eine verfremdende Wirkung. Die Rolle des Eremiten Hölderlin spielte Dietrich E. Sattler<sup>20</sup>, der Entzifferer und Herausgeber seiner Schriften, in einem Film, der als Zuspiegelung am Ende der Oper gezeigt wurde. Anstelle des Rezitativs bringt er mit einem Federkiel schreibend Kratzgeräusche hervor.

*Worin besteht für Dich die Bedeutung des Musiktheaters? Sicher nicht nur darin, es zu ironisieren?*

Nein, ironisieren nicht, ich wollte so einen Asketismus, wie ich ihn in den Filmen von Jean-Marie Straub fand, eine gewisse Sperrigkeit; aber der Opernbetrieb ist so stark konventionalisierend in seiner Sucht nach Übertreibungen, dass es nicht ging. Wenn ich sagen soll, wo ich mein Leben am meisten verschwendet habe, dann bei *Über die Dörfer*. Kennst Du das Konzeptstück von Cage *Musicircus*, dessen Aufführung ich unter immensen Anstrengungen 1980 in Bonn organisiert habe? Das war ungeheuer nervenaufreibend und funktionierte ebenfalls nicht so gut. Also verzeih mir die Opern und auch *Ataraxia* (1987/88) – das war ungefähr so wie die sentimentale Phase von Feldman, als er diese biografischen Stücke schrieb wie *Madame Press Died Last Week at Ninety* (für Ensemble, 1970) etc.

*Das gibt es nichts zu verzeihen; ich habe mich einfach nur gefragt, warum „Ataraxia“ ganz anders ist als die andern Stücke ...*

---

<sup>19</sup> „Die Partitur zeigt fünf Modelle, die in sprechender Weise selbst Teil der Konstruktion werden. Die Stufen der Vermittlung [zwischen Dichtung und Musik] reichen vom quasi freien Sprechen, dem Klangfarbenrezitativ, dem Kontursingen, dem auf wenige Momente beschränkten Singen der Originalemelodie bis zum Singen charakterisierender Formeln rhythmischer und melodischer Art. Jedes dieser Modelle entfaltet zugleich eine Schicht des Dramas und ist angesiedelt in einer konflikthaften Konstruktion des musikalischen Raumes, zwischen dem achtlos Zerrissenen und der Vision vom ewigen Frieden, von Harmonie und Versöhnung.“ (Stefan Schädler: *Klangfarbenrezitativ. Über das Verhältnis von Musik und Sprache in der Oper „Über die Dörfer“*, [http://home.snafu.de/walterz/biblio/schaedler\\_klangfarbenrezitativ.pdf](http://home.snafu.de/walterz/biblio/schaedler_klangfarbenrezitativ.pdf), letzter Zugriff: 27. Dez. 2018)

<sup>20</sup> Dietrich E[berhard] Sattler (Jg. 1939), befasste sich seit 1972 mit der Neu-Herausgabe der Werke von Friedrich Hölderlin. Dabei entwickelte er ein Editionsverfahren, das eine genaue textgenetische Wiedergabe handschriftlich überlieferter Werke ermöglicht. Die Frankfurter Ausgabe der Werke Hölderlins (FHA) erschien 1975 bis 2008 im Verlag Roter Stern (später: Stroemfeld / Roter Stern). Sie wurde von der etablierten, auf die Stuttgarter Ausgabe fixierten Hölderlin-Forschung zunächst abgelehnt, fand aber dann immer mehr Zustimmung. Von 1978 bis zu seiner Pensionierung war Sattler als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen tätig. 1987 gründete er den Verlag Neue Bremer Presse und edierte und setzte bis 1991 die *Bremer Bibel* auf der Grundlage von *Martin Luthers Biblia deutsch* (1545) in 22 Bänden. Sattler schrieb Libretti für die Komponisten Wolfgang von Schweinitz, Walter Zimmermann und Hans Zender. Ende der 1990er Jahre begann er ein weiteres, dem vokalen Grund im Instrumentalwerk von Johann Sebastian Bach geltendes Editionsprojekt: *Bach-Dechiffrierung*. 2018 vermittelte Walter Zimmermann eine Ausstellung seines typographischen Alterswerks, den Farbtafel-Serien des hebräischen Alphabets, im Kunsthaus Gornringer in Rehau.

Ich wollte damit wohl auch der Feldmanie entweichen, also auch das war einer der Gründe, ein Anti-Feldman-Stück. Widerspruchsgeist kann auch ins Plakative verfallen, nicht immer in Fortschritt.

*Was bedeutet für Dich, im Zusammenhang Deines Werks, Fortschritt?*

Fortschritt ist die Verfeinerung – eine Lösung gibt es ja nicht – eines Grundkonflikts. Ich wage nicht wie Spahlinger zu sagen, dass es ein objektiver ist. Als Grundkonflikt in meiner Arbeit empfinde ich, was Aristoteles *tyche* und *automaton* nennt – den Konflikt zwischen *tyche*, das ist die Fügung, auch als Zufall verstanden, einerseits und dem Automaten bzw. dem, was Freud als Wiederholungszwang bezeichnet, andererseits, und die Frage, wie man da rauskommt. Oder positiv ausgedrückt, die Notwendigkeit einer Kadenz, also eines architektonischen Bauwerks einerseits, und des Ausdrucks der inneren Stimme, der *inner voice*, andererseits. In manchen Stücken von mir überwiegt die architektonische Konfiguration und in anderen die *inner voice*.

Das Ideal der Inspiration ist, wenn beide sich treffen, was nur selten gelingt. Ein inspiriertes Werk wie Mozarts Streichquartett A-Dur KV 464 mit dem Variationssatz – alle vier Sätzen wie aus einem Guß, streng und zugleich beseelt –, das ist für mich Fortschritt. Es geschieht nur selten, dass beide Seiten sich fügen. Meistens ist eine Seite stärker als die andere, der Kitsch der Emotion oder die Kälte der formalen Maschine.

Ich empfinde das auch als einen Grundkonflikt in meinem Wesen. Wir haben bereits über meinen Vater und seinen Konstruktionsgeist gesprochen, aber noch nicht über seine Sensibilität oder auch die meiner Mutter, die sich ja im Sohn auf irgendeine Weise verbinden. Ich habe eben auch ein Organisationstalent und kann schnell Dinge organisieren, aber diese Schnelligkeit unterdrückt dann wieder die andere Seite, die Inspiration. Das kämpft in einem und es besteht die Gefahr, dass jedes Stück wieder ein Fehltritt mehr sein kann ... Die Frage ist, wie man das bewältigt. Und das ist Fortschritt: die Verfeinerung der Grundkonflikte des kreativen Prozesses in einer Zeit, in der man keine Sprache geschenkt bekommen hat. Das ist ja noch eine zweite Schwierigkeit: Wir sind ja nicht mehr in der Mozart-Zeit, sondern müssen uns unsere musikalischen Sprachen erst mühsam erarbeiten und sie in einem jeden Stück neu entwickeln. Ich war dann ganz froh, als ich entdeckt hatte, dass man sich eine Wohnstätte bauen kann und fühlte mich ein bisschen angekommen. Das ist für mich Fortschritt.

Ein Problem ist, dass das, was heute in der Neuen Musik vielfach Fortschritt genannt wird, oft nur den Punkt markiert, nicht mehr von des Tigers Rücken springen zu können. Die Maschinerie des Auftrags- und Bedienungstheaters ist so am laufen ...

*Kann man sagen, dass Du im Grunde nichts Neues suchst, sondern hoffst, beim Weiterschreiben ...*

erwachsen zu werden. Manchmal habe ich das Gefühl, ich bin überhaupt noch nicht bei Opus 1 angekommen. Wenn wir ganz ehrlich sind, sind wir so vielen Zwängen ausgesetzt. Als ich *Akkordarbeit* (für Klavier, Orchester und Tonband, 1971) schrieb, tobten in mir die Dämonen Lachenmann und Nicolaus A. Huber. Viele Menschen sind so eingespannt in die Erwartungshaltungen, vermutete oder selbst-oktroyierte Erwartungshaltungen, dass sie glauben, sie müssten da mithalten ... Diese Über-Ich-Bildung, wie Freud sie nennt, ist so eminent. Zum Beispiel eine Jury, die Kompositionspreise vergibt, besteht aus bestimmten Personen. Man vermeint dann schon zu wissen, was die auswählen werden bzw. weiß auch, was im Vorjahr ausgewählt wurde. Dann gibt es diesen Magnetismus der Autokorruption. Es fehlt der Mut, der Mut zum direkten Ausdruck, auch zur Abseitigkeit, zum Dissens. Dagegen ist die Zusteuerung auf einen entropischen Prozess erschreckend. Die Entropie der erfolgreichen Komponisten, die mit Aufträgen eingedeckt werden: Ihre Musik wird immer grauer und grauer, austauschbar – und man schläft ein. Dass die Neue Musik hoffähig geworden ist, bedeutete zugleich ihre Krise. Das traut sich nur niemand zu sagen.

Der Punkt des Selbstausdrucks in der Balance, sich einerseits nicht zu entäußern und zu persönlich oder larmoyant zu werden und sich andererseits nicht zu verstecken hinter Techniken – das ist so schwierig. Das Reflexhafte, Spontaneistische produziert so leicht Hülsen der Geschichte. Gleichwohl muss man einen Filter haben, eine Kontrolle, eine Art Netzwerk, nur kann das Netzwerk dann wiederum so rigide werden, dass man sich darin verfängt.

*Eine Spontaneitätsfabrik ...*

Oder umgekehrt eine Eisdiele oder Kältefabrik. Was ich gern herausfinden will: Ist das nur mein persönliches Problem oder steckt eine allgemeine objektive Gesetzmäßigkeit darin?

*Das führt mich zu der Frage: Du hast eingangs gesagt, Du fühlst oder fühltest Dich manchmal als „marginalen“ Komponisten. Glaubst Du, dass das, was als marginal beginnt, eine beschränkte Zeit gilt und man das verlassen kann oder dass es doch eines Tages zum Zen-trum werden kann? Glaubst Du oder hast Du geglaubt, dass das ein Lebensweg sein kann?*

Wenn jemand ein Stück von mir kennt, weiß er nicht, wie viele verschiedene Stücke ich entwickelt habe. Sie kennen immer nur dieses oder jenes Segment und schließen daraus dann womöglich auf das andere. Ich bin inzwischen über diese Phase hinweg, dass mich das wirklich tief trifft und habe verstanden, dass es auf etwas anderes ankommt; es geht darum, eine große Freiheit zu entdecken, die Freiheit nämlich, weiter zu suchen und nicht, ein Emblem zu erfüllen und perpetuieren zu müssen. Andererseits fühlte ich mich immer schon als Randfigur.

Das reicht in die Kindheit zurück; ich war schon als Junge zu dick, und dann wird man ganz schnell ein Außenseiter, beispielsweise im Sport. Damit war alles klar – ich bin draußen und kommuniziere mit einem Taubstummen. Auch sozial hatte ich einen anderen Hintergrund, mein Vater war Bäckermeister, die Väter meiner Mitschüler oft Akademiker; ich war auch kein guter Schüler.

Dann kam die große Hoffnung mit dem Klavierkonzert *Akkordarbeit* (1971), das bei Moeck verlegt wurde. Dann wurde ich Lektor im Moeck-Verlag und habe als solcher fast alle Partituren abgelehnt. Dann kam ich mit Wilhelm Reich bzw. den *Orgon Katharsis-Strategien* (1974) und der Cheflektor hat gesagt, ich solle lieber einen Psychiater aufsuchen und mich gefeuert. Danach kam diese selbstdestruktive Phase, während derer ich die Laufbahn eines jungen Komponisten selbst abgebaut habe. Das waren die wilden Kölner Jahre und es gab einen Punkt, an dem ich richtig umgebogen bin, umgeknickt. Dadurch habe ich es mir sehr viel schwerer gemacht, war andererseits aber auch sehr viel neugieriger auf alles, was auf mich einströmte.

Dann kamen diverse Tragödien mit Verlagen, darunter dem Verlag Boosey & Hawkes in Bonn, wo wir jahrelang verhandelt haben. Ich hatte einen funktionierenden Selbstverlag mit einem großen Netz und man wollte mich bei Boosey als Guinea Pig. Dann gab es eine Annäherung von Peters durch einen Lektor, aus der ebenfalls nichts wurde, u. a., weil in den *Blinden* der Satz stand, „Die Macht der Greise muss bald ein Ende haben“. Der Greis, der den Verlag leitete, schickte mir seine Ablehnung mit dem Satz: „Wie Sie sehen, hat der Greis immer noch die Macht.“ Diesen Brief habe ich aufbewahrt. Auch andere Hoffnungen auf eine Verlagsanbindung sind gescheitert.

*Wie stehst Du im Grunde der neuen Musiktechnologie gegenüber? Natürlich hast Du früh Computermusik studiert, aber zum Beispiel in „Akkordarbeit“ (1971), wo ein Tonband dabei ist, und auch in anderen Stücken hast Du diese Technologie als selbstironisierende eingesetzt. Auch in „Ursache & Vorwitz“ (für Horn, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug und Tonband, 1993/94) ...*

Das Band von *Ursache & Vorwitz* hatte ich noch aus der Anfangszeit meiner Beschäftigung mit elektronischer Musik; das habe ich 1970 selber an einem Computer hergestellt, als ich noch an der Colgate University war. Es ist so ein Rissetsches Unendlichkeitsglissando.

*... ein Shepard tone?*

Genau, man nennt es auch Shepard-Risset Glissando! Ansonsten habe ich mich im vorletzten Jahr [2001] ungefähr sechs Monate lang mit meinem Home-Computer beschäftigt. Da habe ich ein elektronisches Stück gemacht, eine Etüde eigentlich, die *Steinwurf – Faltenwurf* hieß und später den Titel *Seidenstraße* erhielt. Sie erklang zuerst im Diözesanmuseum in Köln im Umkreis von gotischen Statuen; im Hintergrund stand die Frage nach Ornament und Abstraktion. Es geht um entlang der Seidenstraße vorgefundene Klänge, beginnend in der Türkei bis zu den Uiguren, die mit einer speziellen digitalen Klangverarbeitung verändert wurden, so dass die Faltungen der Gewänder – darauf kam es mir an – hörbar werden. Dazu gibt es dann noch zwei Zitate: eines von Leonardo da Vinci über die Faltungen, Verhüllungen von Körpern,

das von Mario Bertoncini<sup>21</sup> italienisch gesprochen wird, und das wird konfrontiert mit einem zweiten Zitat von einer islamischen Frau, die die Verhüllungsgebote des Islam kritisiert. Das fand ich in einer E-Mail, die herumgeschickt wurde und in der beschrieben wurde, wie Frauen in Afghanistan durch Verhüllungen entwürdigt werden; ich habe diesen Text dann wie ein Telefonat aus diesem Land inszeniert. Mit diesem Stück wollte ich so eine Art doppelten Blick erreichen auf das Prinzip der Falte und der Verhüllung. Die Musik – sie dauert etwa zwanzig Minuten – soll zuletzt klingen wie ein Objekt, das vom Sande verweht wird. Im Diözesanmuseum drehten wir mit dieser Musik den Film *Seidenstraße*.<sup>22</sup>

Bei den anderen Stücken mit Tonband handelt es sich eigentlich um banale Zuspielbänder, zum Teil mit Texten, das ist sozusagen cheap electronic. Das Problem bei der Live-Elektronik war für mich immer, dass die Instrumentalklänge ja viel reicher sind als die sogenannten künstlichen Klänge. Es gab in der Kölner Schule nur ganz wenige Stücke, wo das klappte. Es funktionierte meistens nicht, diese stark vibrierten Celloklänge mit dem elektronischen Geblubber ...

Und diese elegante französische Schule liegt mir auch nicht, das ist zu „polished“, dann ist mir schon dieses schräge Englische lieber, wo es in den Fugen knirscht. Also, die Elektronik spielt nur eine marginale Rolle. Ja, wo kommt das denn vor? In *Parasit / Paraklet* für Klarinette, Streichquartett und Tonband (1995) kommt das vor; auf dem Tonband findet sich eine Demonstration in Jugoslawien, dann knisterndes Feuer, schließlich ein Parasit, so ein schrecklicher elektronischer Klang hrrr ... , den ich noch aus Colgate hatte. Auf dem Tonträger zu *The Edge* für (Mezzo-)Sopran, Klarinette, Violoncello, Klavier und Tonband (1994) ertönt Robert Creeleys Stimme, und in den *Songs of Innocence & Experience* für Streichquartett mit Tonband (1996) findest Du Tonbandzuspielungen von Kinderliedern, die ich damals in Nürnberg gesammelt<sup>23</sup> und für das Streichquartett transkribiert und verarbeitet habe. Allen Ginsberg singt da übrigens Blakes *Tyger*.

*Wanda Landowskas verschwundene Instrumente* für Midi-Harpsichord / Hammerklavier und zufallsgesteuerte CD-Rom (1998) ist eigentlich mein erstes und wie ich hoffe auch einziges Stück in dieser Richtung: es war zu viel Arbeit! Das Midi-Cembalo löst die Bildarchive aus. Das Glissando in *Ursache & Vorwitz* kommt, wie gesagt, noch aus meiner Arbeit im Computerstudio in Colgate. Das war's schon – die elektroakustischen oder elektronischen Anteile sind also im Blick auf das Gesamtwerk diskret, unauffällig.

*Du hast einmal von Deiner Auffassung des Orchesterklangs gesprochen und ich möchte Dich fragen, woher sie kommt. Beim Abhören Deiner Bänder hörte ich einen bestimmten Orchesterklang, der mich ein bisschen an Cages Orchesterfassung von „Cheap Imitation“ (1970/72) erinnert, an einen ganz bestimmten Orchesterklang.*

Da hast Du nicht ganz Unrecht. *Cheap Imitation* war für mich wichtig, auch die *Quartets for Orchestra* (1976) vor allem für den ersten Teil der *Lokalen Musik*, die *Ländler Topographien* (1978/79). Der Orchesterklang kommt im Grund genommen von einem Denken, wie es in der Gamelan-Musik üblich ist: Das Teilen einer Melodie ist wichtig, wobei nicht einer sich ausspielt oder aussingt, sondern viele Mosaiksteinchen da sind. Hoquetus – wir haben in der Schule Machaut-Messen gesungen, das hatte ich organisiert und war für mich ein Grund, in diese Musik einzusteigen. Da habe ich schon mitbekommen, dass Polyphonie ein soziales Unterfangen ist; wenn fünf Leute am Tisch sitzen, teilt man das Ganze, und nicht einer führt und die anderen hinken nach. Das war für mich ein Grundsatz – das Licht kommt hinein

---

<sup>21</sup> Mario Bertoncini, 1932 in Rom geboren und 2019 in Siena gestorben, studierte in Rom Komposition bei Goffredo Petrassi, Klavier bei Rodolfo Caporali und in Utrecht elektroakustische Musik bei Gottfried Michael Koenig. Er begann als Konzertpianist und Dirigent, experimentierte ab 1962 mit präparierten Instrumenten und schloss sich 1965 dem Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza in Rom an (bis 1973). Ab 1968 befasste er sich theoretisch und praktisch mit dem funktionellen Zusammenwirken von Ton und Gestik in der Musik (*Note per un teatro della realtà*, 1981). Er begann Anfang der 70er Jahre mit selbstentworfenen und -gebauten Klangobjekten, die häufig auf dem Prinzip der Äolsharfe beruhten. 1967–73 lehrte er am Konservatorium in Pesaro und kam 1974 mit einem DAAD-Stipendium nach Berlin, wo er Sound Sculptures für die Berliner Festwochen kreierte. 1975–76 hielt er einen „Musical Design Course“ an der McGill University in Montréal. 1980–1997 lehrte er an der Universität der Künste Berlin und übersiedelte 2004 nach Cetona in der Toskana.

<sup>22</sup> *Seidenstraße*. Experimentalfilm und elektronisch transformierte Musik der Seidenstraße, WZ 23.6 (2001).

<sup>23</sup> Die Kinderlieder waren ursprünglich als Originaltonstudie, nach Altersstufen gereiht, unter dem Titel *Kinderlied* als Hörspiel im Bayerischen Rundfunk, Studio Nürnberg gesendet worden.



in die Musik, Licht und Luft, es wird frei. Ich empfinde da eine Analogie zum politischen Exkurs, die Materialisierung eines philosophischen Gedankens: Wenn ein Subjekt teilt, spürt man dieses Licht – la lumière, die Aufklärung. Es ist wirklich so. So wollte ich Orchesterklang aufhellen durch ein Geflecht aus Klangzellen.

*Eine auf die Instrumentalpraxis bezogene Frage: In „Beginner's Mind“ (1975) kommt es zum ersten Mal vor, dass ein Instrumentalist auch singt. Danach gibt es eine ganze Reihe von Stücken, wo die Instrumentalisten auch Sänger werden müssen, nicht nur „Wolkenorte“ für Harfe mit Stimme (Meister Eckhart, 1980), sondern auch „Saitenspiel“ für 18 Instrumente (Blackfeet-Indianer, 1983) und andere Stücke? Weshalb hast Du das gemacht, vor allem in den Stücken mit vielen Spielern? Wolltest Du etwas Besonderes machen?*

Nein, es ist so wie bei Novalis, die Mathematik steht direkt neben der Poesie. Es ist noch das Kind in mir; ich empfinde das als möglich. Warum soll es nicht möglich sein? Sicher ist eine gewisse Provokation dabei, wenn man Instrumentalisten, die vielleicht einseitige Talente sind, auch singen lässt. Die Provokation dabei ist aber nicht so wichtig, sondern es fügt dann sich einfach so ...

*Es gibt üblicherweise eine gewisse Trennung zwischen Instrumentalisten und Sängern ...*

Schade, ich singe sehr gern selber und habe auch meine eigenen Lieder gesungen. Diese Trennung muss nicht so sein. Ian Pace habe ich bei der Produktion von *Beginner's Mind* auch gerade getriezt und er hat dann sehr gut gesungen. Es geht mir aber nicht darum, hohe Virtuosität mit Dilettantismus zu verbinden; *Beginner's Mind* ist sowieso ein Sonderfall ...

*Nehmen wir „Saitenspiel“. Aus der Tatsache, dass alle Musiker am Ende mitsingen sollen, entsteht ein neues Kollektiv. Ist das ein Zeichen Deiner Unisono-Besessenheit?*

Es wäre schön konstruiert, wenn es so wäre, aber es ist viel banaler. Ich wollte am Schluss keine Bläser mehr, sondern nur noch den Saitenklang, der in dem Stück ja obligat ist – es gibt eine Cembalo-Einleitung und dann immer einen obligaten Saitenklang: zwei Harfen, Mandoline, Gitarre. Am Schluss wollte ich nur noch den Saitenklang haben, keine anderen Instrumente, aber den Gesang, also den Troubadour multiplizieren auf zehn oder zwölf Leute, die da singen. Ich dachte mir gar nicht so viel dabei, es war irgendwie zwingend. Die Saiteninstrumente begleiten den Sänger, den Troubadour – so als Gruppenphänomen. Klingt es für Dich aufgesetzt?

*Nein, eher seltsam.*

Seltsam, also strange.

*So ein bisschen wie in den Sixties, Hippies mit Singen ...*

Ach so, dann bin ich ja altmodisch ... naja, warum nicht?

*Glaubst Du – also das bezieht sich vor allem auf das, was Christopher Fox meines Erachtens sehr einleuchtend über Dein Werk sagt – glaubst Du, dass Deine Standpunkte sich inzwischen verändert haben, oder könnte man heutzutage den Aufsatz von Fox aus dem Jahr 1983 mit Gewinn lesen? Er bezieht sich vor allem auf den Eckhart-Zyklus und besonders auch auf „Abgeschiedenheit“ (für Klavier, 1982). Glaubst Du, dass das meiste, was er da sagt, immer noch stimmt?*

Kannst Du mir ein paar Einzelheiten nennen? Worum geht es?

*Er sprach von Introversion, von Entpersonalisierung, auch die nicht-zentrierte Tonalität war schon dabei.*

Das sind zwei ganz verschiedene Sachen. Entpersonalisierung war die Tendenz der Werkreihe *Vom Nutzen des Lassens* (Meister Eckhart, 1981–84), so eine Art Auflösung, bei der alle konkreten Assoziationen verschwinden und ins Leere gehen. Zum Beispiel *Lösung* für Viola, Violoncello und

Kontrabass (1983): Jeder Klang wird von drei Instrumenten in verschiedenen Geschwindigkeiten wiederholt; bei jeder Wiederholung verändert sich die Klangfarbe bis hin zur Auflösung des Tons. Dieser Zyklus hat eine Tendenz, die nicht übertragbar ist auf all die anderen Zyklen.

Zum Beispiel der Zyklus *Sternwanderung* (1982/84) hat genau die entgegengesetzte Tendenz, deshalb finde ich *Sternwanderung* auch so unerbittlich zielgerichtet. Vor allem *Spielwerk* (für Sopran, [Sopran-, Alt-, Tenor-] Saxofon und drei Ensembles, Wackenroder / Novalis, 1984) ist ein problematisches Stück, da lasse ich gerade noch die erste Hälfte gelten. Da ist das Umgekehrte zum Eckhart-Zyklus; damals hat mich meine anthroposophische Phase erreicht. Ich hatte mich eben radikalisiert und dann kommt da wieder so ein merkwürdiges Sechsstück-Getröpfel. Damals war ich leicht beeinflussbar vom Pädagogisch-Missionarischen der Anthroposophen, so dass ich da mithineingezogen wurde. Ich lebte auf dem Lande außerhalb Kölns und ich fing an, wieder stärker in Harmonien zu denken. Mit einem jeden neuen Werk gehe ich hinein in einen immer anderen Kosmos – und da ließ ich mich dann eben beeinflussen.

*Worin liegt für Dich der Unterschied zwischen Sich-Anregen-Lassen und Sich-Beeinflussen-Lassen?*

Es ist ganz merkwürdig, eine manische Neugier: Ein Jugendfreund, der ein Kommunist war, als wir uns kennengelernt hatten und dann plötzlich rechts außen, empfahl mir, Ernst Jünger zu lesen. Ich folgte dem und hatte dann drei Jahre lang eine Ernst Jünger-Manie. Als in der Zeit anlässlich von Jüngers Geburtstag ein Schmäh-Artikel von Fritz J. Raddatz erschien, schrieb ich einen Leserbrief. Ich war nicht nur angeregt von, sondern gefangen in Jüngers Welt und musste daraus erst mühsam wieder hinausfinden, mich hinaussperren, mich seiner Welt gegenüber zumachen ... Und in den MusikTexten habe ich eine Veröffentlichung zu Jünger gemacht, das ging natürlich gegen Reinhard Oehlschlägel, der die MusikTexte begründet hatte und Jünger hasste. Ich war für ihn ein Abtrünniger geworden und das gefiel mir dann irgendwie wieder. Meine Manie, mich total in eine Gedankenwelt hineinzugeben, ist eine Schwäche. Wenn ein Freund einen Tipp gibt, ist es eigentlich nur eine Anregung, aber wenn Du sofort darauf eingehst, hat diese Anregung zur Folge, dass ein Labyrinth sich auftut – und ich folge der Spur und bin plötzlich darin gefangen.

Was ich im letzten Jahr, ohne eine Note zu komponieren, an Projekten durchdacht habe, ist erstaunlich. Das ging los mit Jacques Roubaud, *La fleur inverse. L'art des troubadours* (2009).<sup>24</sup> Er hat Troubadour-Verse analysiert und synoptische Tafeln der Rhythmen und Reimendungen erstellt. Dadurch angeregt habe ich mir in einem Antiquariat in Barcelona ein dreibändiges Werk besorgt, in dem wohl alle Troubadour-Lieder versammelt sind,<sup>25</sup> aber es kam nichts zustande. Man gibt mir einen Geheimtipp, ich tauche da ein und unter – und bei zehn von hundert Fällen entsteht daraus vielleicht etwas.

*Hat sich durch die Wiedervereinigung, die „Wende“ ab 1989, für Dich ganz persönlich, für Dein Werk und Deine Position als Künstler etwas verändert? Wenn man sich als Komponist in Deutschland versteht, was änderte sich aus Deiner Sicht zum Beispiel allein schon durch die geografische Veränderung?*

Berlin ist eine komplexe, vielgliedrige Stadt, aber auch eine Hydra. Cage würde sagen, es ist eigentlich ideal, weil kein Zentrum da ist. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten vor allem für junge Leute. Es ist nicht so arrogant wie Paris, insofern ist es schon offener, aber Begabungen werden nicht so erkannt und gefördert, wie es sein sollte.

---

<sup>24</sup> Jacques Roubaud, Jg. 1932, Schriftsteller, Dichter und Mathematiker. Er lehrte Mathematik an der Université Paris X Nanterre und in den 1990er Jahren formale Poetik an der École des Hautes Études en Sciences Sociales. International bekannt wurde er durch seinen Roman *La Belle Hortense* [Die schöne Hortense], Paris 1985. Poesie bedeutet für ihn Zahl und Rhythmus, Form und Formel. Lyrik artikuliert sich über Versmaß, Reim, Strophenform und die subtile Kombinatorik von Lauten, Buchstaben, Wörtern. Insbesondere bezieht sich Roubaud auf die Tradition der Troubadours, die den Zusammenhang von Lyrik und Gesang, Lied und Liebe im 12. Jahrhundert in die „modernen“ Kulturen des Abendlandes eingeführt hatten. Roubaud gehört zu einer Gruppe von Mathematikern und Künstlern um Raymond Queneau und François Le Lionnais, deren spielerisch-kombinatorische Textproduktion an mathematische Ordnungen anlehnt. „Contraintes“ (Formzwänge) sollen die Produktion des Textes nicht einschränken, sondern neue Möglichkeiten eröffnen. „Es gibt ein natürliches Verhältnis zwischen der Poesie und den Zahlen. Diese Tradition geht auf Pythagoras zurück und hat sich bis ins Mittelalter fortgesetzt. Viele alte Texte sind auf der Ziffer aufgebaut, die man versteckt; auf der Zahl, die als Struktur dient. Die Zahlen der Griechen waren unendlich viel komplexer als unser arithmetisches System; sie umfassten das Gewicht, die Harmonie, die Person.“ (Roubaud 1985)

<sup>25</sup> Martin de Riquer (Ed.): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Tomo I-III, Barcelona 1975.

*Ein Autor beschreibt, wie infolge der Postmoderne kein großes Talent mehr bestehen darf; es müssen alle Genies und alle gleich sein.*

Es liegt auch daran, dass die Künstler ihre organisatorischen Sachen oft selbst in die Hand genommen haben: In den Konzerten des *Beginner Studios* in Köln habe ich zum Beispiel sieben Jahre lang überhaupt kein Werk von mir aufgeführt; das war so eine Art ethisches Prinzip, das gibt es heute kaum mehr.

*Zurück zu Dir und Deiner kompositorischen Arbeit. Wie lassen sich Ideen auf Klänge projizieren; wieviel von der Essenz einer Idee wird musikalische Struktur?*

Lass uns das an *Geduld und Gelegenheit* (für Violoncello und Klavier, 1987/89) erörtern. Das Stück hat drei Sätze: I. *Hypneros* [Der schlafende Eros], II. *Sala della Pazienza*, III. *Tyche*. Es war das erste Stück neuer Musik, in dem ein barocker Rundbogen benutzt wurde, noch vor Cage – das wird oft vergessen. Ich habe einen Rundbogen benutzt, weil auf allen vier Saiten zu spielen ist. Fangen wir mit dem letzten Satz an. *Tyche*: Da werden immer Vierklänge benutzt, die zugleich die Schwingungsknoten bilden für Flageolets. Der Cellist drückt die Klänge ganz oder halb oder erzeugt ein Flageolett; er spielt so eine Art strumming in verschiedenen Tempi. Die *Tyche*, hier als Schicksalspendel, gibt den Ausschlag, ob ein Flageolett oder ein Grundton zu hören ist; es entsteht ein Kipp-Prozess – mal fest, mal leicht gedrückt – und die Richtung, in die das Zufallspendel ausschlägt, wird direkt physisch erlebbar.

Der zweite Satz – die *Sala della Pazienza* ist in Ferrara, wo diese Bilder *Geduld und Gelegenheit* ursprünglich (im 16. Jahrhundert) einander gegenüber sich befanden.<sup>26</sup> Da kommt es so, dass pizzicato und arco zugleich versucht werden, was ja eigentlich nicht geht, oder zusammen in Doppelgriffen ein pizzicato und ein arco hervorgebracht werden – so wie *Geduld und Gelegenheit* sich gegenseitig im Wege stehen. Jemand, der ungeduldig ist, packt die *Gelegenheit* beim Schopfe im falschen Moment. Und umgekehrt: Jemand, der geduldig ist, findet den richtigen Ausgenblick. Im Grunde genommen geht es aber um eine Aneinanderreihung von falschen Momenten. *Geduld* haben und die *Gelegenheit* ergreifen, wird zum Spiel zwischen pizzicato und arco.

*Das verstehe ich, meine Frage ist aber ein bisschen anders gemeint. Es scheint mir so zu sein, dass das Verhältnis von Idee und Klang sozusagen eine Einbahnstraße ist, insofern als, wenn man beispielsweise „Distentio“ hört und die Sätze aus Augustinus liest, sagen kann: „Aha, so ist es gemeint!“ Aber umgekehrt geht es nicht! Oder kann man das Stück hören und sagen, das erinnert mich eigentlich an Augustinus?*

Das ist ein Problem dieser Titelei. Nanne hat einen sehr schönen Text zu meinem 50. Geburtstag geschrieben. Da schreibt Nanne, wie sie mich kennt als Mensch und meine Titel Ziele ausdrücken, die ich gar nicht bin und die ich auch nicht erreiche ...

*Dieter Rexroth hat Dich als rastlosen Geist beschrieben, der sich, gerade weil er rastlos bleibt, solche Themen sucht, die eine gewisse Harmonie voraussetzen<sup>27</sup> ...*

Die Titel sind oft Orte, wo ich gerade nicht bin, eine therapeutische Maßnahme, homöopathische Mini-Medizin. Man müsste vielleicht den Mut haben, die Titel wieder zu vergessen und die Musik „Stück für Violoncello und Klavier“ nennen. Letztlich war in allen Stücken Mozarts, Beethovens, Schuberts auch Reales, Biografisches irgendwie drin – bei Schumann, der oft programmatische Titel hatte, vielleicht in

---

<sup>26</sup> „Der Zyklus befasst sich mit einer Hieroglyphe der Renaissance wie sie in zahlreichen Abbildungen von Mantegna, Rubens etc. aufscheint. Die Lesung dieser Hieroglyphe führt in den Begriffskreis von *Gelegenheit*, *Zeit*, *Tugend*, *Glück*, *Geduld* und wird in dem Essay von Rudolf Wittkower *Gelegenheit, Zeit und Tugend* (Köln: Dumont 1983, S. 186-217) ausführlich beschrieben. Die Paradoxie des Begriffspaares *Geduld* und *Gelegenheit* wird in Klang übersetzt und verlangt vom Cellisten eine Überwindung paradoxer Spielweisen: das Spiel auf allen vier Saiten, was immer den gleichen Ton ergibt in *Hypneros*, das zweistimmige Spiel von pizzicato und arco, was zu einem Spiel des gegenseitigen Blockierens und Stolperns führt in *Sala della Pazienza* und schließlich das Spiel auf mehreren Saiten an den Schwingungsknoten, die den Klang sowohl als Ordinario wie auch als Flageolett entstehen lassen, je nach Fingerdruck, gleich dem Schicksalspendel der *Tyche*“ (W. Z., Werkeinführung).

<sup>27</sup> Dieter Rexroth: *Gedacht – mit beiden Beinen auf der Erde*, in: *Melos*, 1985, H. 1, S. 59–81.

einem etwas geringeren Maß. Diese verrückte pädagogische Manie, Titel geben zu müssen, und dem Hörer dann noch durch Programmheft-Texte auf die Sprünge zu helfen, führt doch oft nur zu einem blühenden Poesiealbum.

*Sind diese Grundideen ein Auslöser oder sind sie etwas, wo Du bis zum Schluss des Stücks ständig dabei bist? Für „Distentio“ gilt wahrscheinlich Letzteres.*

Man muss unterscheiden, für einige Stücke gilt das und für andere weniger. Die Phase in Rom – *Wüstenwanderung, Geduld und Gelegenheit, Lied im Wüsten-Vogel-Ton, Ecchoing Green, Festina lente, Distentio* – diese Stücke sind ein Kern meiner Werkliste. Ich war in existenzieller Not, hatte mich von meiner Partnerin getrennt, kam nach Berlin in ein Nichts und erwachte dann in Rom zu neuem Leben. Da waren die Titel und das Schrei-ben fast lebensrettend. In einer späteren, entspannteren Phase meines Lebens waren die Titel auch nicht mehr so lebensnotwendig. Da gab es diese Reihungen, *Schatten der Ideen 1–3*, von Giordano Brunos *De umbris idearum* (1582) abgeleitet, da kam dieses Variantenbildungsprinzip, im Grunde genommen hätte auch ein Stück genügt – im Gegensatz zu den anderen, die alle Individuen waren.

*Wie steht es mit „Die Sorge geht über den Fluss“ für Violine solo (1989/2000). Da gibt es Teil 1 (1989/91) und Teil 2 (2000) – das sind aber keine Varianten.*

*Die Sorge geht über den Fluss* ist wichtig, der erste Teil ist eine Reaktion auf den Tod von Stefan Schädler; das zweite entstand, nachdem ich aus Indien zurückgekommen war und selber erkrankt war. Die Tragik des menschlichen Lebens ist uns manchmal näher und manchmal ist sie weiter weg; so werden die Titel bzw. die Ideen dahinter mal existenzieller, therapeutischer oder karthartischer gebraucht und manchmal eher aus Überfluss ...

*Darf man daraus schließen, dass das Rekurren auf wiederkehrende Bilder im Grunde genommen keine oder kaum eine persönliche Bedeutung haben?*

Die Wüste war ja zunächst eher positiv konnotiert durch *Desert Plants* – die schönen Blüten in einer feindlichen Umwelt.

*... also „trotz“ der Wüste und ohne Wüste keine solche Blumen ...*

Noch vor den *Desert Plants* (1976) gab es die Wüste, in die ich selber ging, die Oase Siwa in Ägypten, um dort Aufnahmen zu machen; dann das *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* nach einem Gedicht von Nietzsche (für Bassflöte und Klavier, 1987)<sup>28</sup>, vorher noch *Wüstenwanderung* für Klavier (Friedrich Nietzsche / Ezra Pound, 1986)<sup>29</sup> – das Habgierprinzip über die negativ konnotierte Wüste, den hohlen Menschen, der übrig geblieben ist und mit Gier alles verschlingt und danach ungesättigt weiterschlingt, das ist natürlich auch ein Selbstporträt.

---

<sup>28</sup> Den Titel *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* entnahm Walter Zimmermann einem 1884 entstandenen Gedicht, dem sein Verfasser Friedrich Nietzsche sechs verschiedene Titel gab: „Die Krähen schrei'n“, „Vereinsamt“, „Der Freigeist“, „Abschied“, „Heimweh“, „Aus der Wüste“. Die fünfte Strophe lautet:

„Flieg', Vogel, schnarr'  
Dein Lied im Wüsten-Vogel-Ton! –  
Versteck' du Narr,  
Dein blutend Herz in Eis und Hohn!“

<sup>29</sup> Das Klavierstück *Wüstenwanderung* enthält zwei Zitate, die der Pianist „laut & deutlich sprechen“ soll: a) zu Takt 192–193: „Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt!“ (aus Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, 1883–85, Kap. 88); b) zu Takt 261a–263: „Re usura aus dem Fokus / ich nahm ein Symptom für den Grund / der Grund ist Habgier“ (Ezra Pound, Vorwort vom 4. Juli 1972 zu *Selected Prose, 1909–1965*, London: Faber and Faber 1973). Als Motto vorangestellt ist der Komposition ein Gedicht von Angelus Silesius. Eine strukturierende Rolle spielt die Idee der „Erschaffung der Weltseele nach Platons *Timaios*“, die Zimmermann „in sieben Stimmen“ nachzeichnet.

Das Unisono ist wieder etwas Anderes, da gab es diesen Essay von Hannes Böhringer<sup>30</sup> über das Unisono, der mich zu *Diastasis / Diastema* (1991/92) angeregt hat: zwei Stücke für jeweils zwei Orchester ohne Dirigenten, die hintereinander gespielt werden können. *Diastasis* und *Diastema* stellen die Entfaltung und die Zusammenziehung der Zeit vor. Bei *Diastasis* [Auseinandertreten der Zeiten] haben beide Orchester jeweils 36 für das jeweilige Instrument identische Stimmen, die gleichzeitig gespielt werden, wobei, da kein Dirigent da ist und sie einander gegenüber sitzen, heterophone Abweichungen entstehen, bis die Konturen zerfließen. Dahinter steht die Plotinsche Idee, dass das Jetzt nicht erfahrbar und nur ein Abbild davon im Nacheinander des ursprünglich Gleichzeitigen herstellbar sei. Der nicht vorhandene Dirigent symbolisiert so gesehen den deus absconditus, den verborgenen Gott.

*Diastema* ist eine intensive Unisono-Studie, wobei nach dem Zerfallen der Strukturen in *Diastasis* hier wieder ein Faden, Zusammenhang entstehen soll. *Diastema* bedeutet Zwischenraum oder Intervall, aber auch Entfernung und beide Bedeutungen werden thematisiert: kontinuierlicher Intervallfluss sowie räumliche Entfernung der beiden Orchestergruppen, die trotz dieser Entfernung unisono spielen müssen, was wiederum zu einem Drahtseilakt wird. Bei Plotin heißt es: „Der Abstand (diastema) nämlich ist nicht außerhalb der Bewegung, sondern nicht-gedrückte (kontinuierliche) Bewegung!“<sup>31</sup>

Zugleich wird versucht, die Zeit im Zeitfluss hörbar zu machen. Plotin sprach aber auch davon, dass nicht der Abstand der Bewegung die Zeit sei, sondern dasjenige, wohin durch die Bewegung die Zeit sich erstreckt; sie laufen sozusagen nebeneinander her. Dieses Nebeneinander-Herlaufen, das sind die kleinen Schattierungen, die durch das Unisono-Spiel erzeugt werden – ein makellooses Unisono gibt es nicht. Die kleinen Ungenauigkeiten brechen das monadische Unisono-Gebilde auf, relativieren es und lassen darin Zeit zur Anschauung oder Anhörung kommen. Hinter dieser von Plotin bereits als absurd bezeichneten Möglichkeit des Entfaltens der Zeit, des Abweichens vom Unisono, steckt ein eigenartiges physikalisches Phänomen, ein Gesetz, das kaum zu verstehen ist, dass nämlich direkt neben dem Unisono Myriaden von Klängen liegen; gleich neben dem Einklang gibt es unzählige Möglichkeiten und das beruhigt sich erst wieder mit der kleinen Sekund. Es geht also nicht graduell, sondern ist ein Sprung.

Die Unisono-Struktur von *Diastema* hat die Grundintervalle 1, 3, 7 und 9 (kleine Sekund, kleine Terz, Quint, große Sext) – das taucht bei mir öfter auf. Von diesen intervallischen Zellen gibt es prägnantere und weniger prägnante. Acht Intervallzellen schließen sich zu einer Phrase zusammen; es gibt 144 Phrasen mit jeweils wechselnder Instrumentation. Es entsteht eine Klangfarbenmelodie, die in den Stimmen in zwei Systemen notiert ist. Das untere System zeigt die jeweils zu spielende Stimme; das obere System zeigt die Summe der Klangfarbenmelodie, deren Instrumente ständig wechseln. So baut das Stück auch sein eigenes Gedächtnis auf, was den Hörer in einer Balance zwischen Vergessen und Erinnern halten kann. Je konzentrierter gehört wird, desto mehr Zellen verbinden sich miteinander. Ähnlich dem Streichtrio *Distentio* gibt die eigene Intensität des Hörens dem Zeitfluss, der quasi objektiv durchlaufen wird, eine individuell immer andere Gerichtetheit. Das Durchdringen des Zeitflusses kann durch intentionales Hören erreicht werden. Je mehr intentio, desto mehr distentio, Gespanntheit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Zeitflusses.

Mit Hannes Böhringer habe ich drei Dialoge geführt, wobei er seine Texte las und ich dazu Klavier, Bandoneon u. a. spielte. „Abgeschiedenheit“, der erste Dialog, ist ein Cento, d.h. ein Text, der ausschließlich aus Zitaten besteht; parallel zur Lesung erklangen die Klavierstücke *Abgeschiedenheit* (1982) und *Streifzüge* (1996); letzteres ist eine graphische Partitur, eine Landkarte mit Pilgerwegen aus ganz Europa nach Santiago de Compostela, wobei der Name jeder Stadt und jedes Ortes zu einer musikalischen Figur wird. „Unisono“, der zweite Dialog, ist ein Text von Hannes Böhringer, abgedruckt in *Lettre*,<sup>32</sup> im Anschluss an die Lesung kam das Klavierquartett *Schatten der Ideen 3*. Der dritte Dialog heißt „gleich

---

<sup>30</sup> Hannes Böhringer, Jg. 1948, Philosoph, der sich mit moderner und zeitgenössischer Kunst und Architektur befasst. Dies verbindet er in der Reflexion von Worten, Handlungen und Gegenständen mit einer Phänomenologie des Alltags. Er lehrte bis 2012 an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig und lebt heute in Berlin. *Drei Dialoge*. Lesungen von Hannes Böhringer mit Musik von Walter Zimmermann: *Unisono* (mit dem Klavierquartett *Schatten der Ideen 2*, 1993), *Abgeschiedenheit* (mit dem gleichnamigen Klavierstück, 1982) und *gleich-gültig* (mit *Irrgarten für Basszither*, 1997; rev. 2008)

<sup>31</sup> Plotin: *Enneade III 77/11*.

<sup>32</sup> Hannes Böhringer: *Unisono*, in: *Lettre International* Nr. 24, 1994, S. 34–35.

gültig“, da geht es um Prometheus, dem Vordenker und Epimetheus, dem Nachdenker; ich hatte dazu Klangerzeuger auf einem Tisch, die ich wie die Schalen einer Waage bewegte.

*Das Unisono zieht sich anscheinend durch fast alle Deine Stücke, schon bei „In Understanding Music“ (1973/74).*

Das ist ein uraltes Prinzip, aber es gibt auch das Gegenteil: von der unity zur diversity, beispielsweise im zweiten Teil von *The Ecchoing Green* für Violine und Klavier (1989). Das Klavier spielt weiße Akkorde und nimmt die schwarzen Tasten als Cluster, während die Violine in pythagoräischer Stimmung spielt. Manchmal treffen sie sich in der Intonation und manchmal nicht. Diesen Konflikt finde ich sehr interessant.

In der Hochschule machen wir gerade ein Semester über Intonation, wo wir neue Stimmungen vorstellen und es gibt dazu auch eine kleine Konzertreihe, in der Komponisten mit neuen Stimmungen sich vorstellen oder vorgestellt werden. Wir arbeiten auch mit Streichern erstmals zusammen, das macht Marc Sabat. Er zeigt Sachen, die viele Studenten noch nie gemacht haben. Sie greifen einen Quintenzirkel ab, fangen bei *gis* an, kommen bei *as* raus und entdecken plötzlich, dass es sich um zwei verschiedene Töne handelt, was sie vorher nie verstanden hatten. Die Stimmungen, die in der klassischen Musik so wichtig waren, sind durch dieses emphatische Vibrato im Verlauf des 20. Jahrhunderts ja völlig vergessen worden. Das finde ich interessant an dem Unisono-Prinzip, dass die Bewusstheit gegenüber dem Tun wieder wichtiger wird. In England habe ich beobachtet: Die Streicher, die ja oft wenig verdienen, wirken morgens bei einer Bach-Kantate in der Kirche mit, spielen nachmittags im Kaffeehaus und abends klassische Musik und dann irgendwo noch Avantgarde. Sie sind daher viel flexibler und lernen früh, sich stilistisch in verschiedenen Traditionen zu bewegen. Wir haben hier noch immer dieses behäbige Philharmoniker-Vibrato; es ist furchtbar und man kriegt es aus den Lehrern auch nicht heraus. Deshalb sind diese Stimmungen und dieses Unisono-Prinzip so wichtig.

In meinem Klavierquintett *De Umbris idearum* (*Schatten der Ideen 4*, Neufassung, 2010; UA der Erstfassung 2001) muss der Pianist fast alles unisono mit den Streichern spielen. Das heißt, die Streicher müssen wohltemperiert intonieren. Das ist für Quartette, die nur neue Musik spielen, sehr schwer. Das Problem der Harmonik stellt sich neu ...

*Für die Spieler geht es bei den ständigen Wechseln nicht nur eine technische Dimension, sondern um eine ständige und rasche Anpassung in psychologischer wie physiologischer Hinsicht.*

Trotzdem: Tonalität bzw. Harmonik ist eines der Tabus der Neuen Musik, eine der Fragen, die man nicht stellen darf, ohne des Revanchismus bezichtigt zu werden. Warum darf man die Harmonik-Frage – nicht geschichtsbezogen, sondern abstrakt, logisch bzw. akustisch – nicht stellen? Wovor haben die Leute Angst? Die Neue Musik ist in eine Kette von Vermeidungsstrategien geraten: Vermeidung von harmonischer Transparenz, von Spannung – Entspannung. Eine Kette von Verneinungen.

*Glaubst Du nicht, dass das vor allem die deutsche Situation beschreibt?*

Nein, ich beschreibe die auch in anderen Ländern tobende kitschige, fette Orchestermusik, die so tut, als wäre nichts gewesen.

*Das ist vor allem Konservativismus.*

Ja, aber auch eine Gegenreaktion zu dem Neue-Musik-Syndrom.

*Das bezweifle ich. Ich glaube, die Neigung zur musikalischen Dummheit gibt es immer. Es braucht keine Avantgarde als Reaktionspunkt.*

Warum wurde alles tonal Bewusste fast immer reaktionär formuliert? Warum wurde die Harmonik-Frage nicht als Problem der Avantgarde erkannt und behandelt? Vielleicht, weil die Nähe zur Geschichte viel zu gespenstisch ist?

*Man kann es auch viel einfacher ausdrücken. Wahrscheinlich hat kaum ein begabter Komponist eine klangliche Vorstellung von Musik, die sich auf eine wirklich erfreuliche Weise darstellen ließe. Ich kann mir durchaus vorstellen, dass eines Tages jemand wie Mathias Spahlinger aufstehen und sagen könnte: Es geht nun darum, die Tonalität zu thematisieren, die Geschichte ist so weit gekommen.*

Es gibt einige Fälle, von denen ich weiß, dass Theoretiker in der Theorieklasse strenge Funktionsharmonik lehren und als Komponisten etwas ganz anderes schreiben. Es gibt keine Verbindung; es ist abgespalten. Ich habe Gott sei Dank immer geschwänzt. Ich hatte Angst vor diesem Harmoniesystem, insofern es sich als rigides Funktionsgerüst darstellt. Kontrapunkt ist vor allem eine Technik, Harmonielehre aber ist Geschichte.

## 2 Jugend in Wachendorf

*Diesmal wollte ich nicht mit der Musik anfangen, sondern mit der Literatur, weil nicht nur das Schreiben, sondern auch das Lesen irgendwie zum Prozess der Komposition gehört. Wann und womit hast Du angefangen, Erinnerst Du Dich an die ersten Bücher, die Du gelesen hast?*

So wurde ich eigentlich kaum erzogen, sondern betätigte mich aus eigenem Interesse heraus autodidaktisch, was wiederum eine besondere Energie erforderte. Meine Eltern waren aber in einem Lesering, wo man vierteljährlich Bücher bestellen konnte. Als ich etwas älter war, habe ich dann angeregt, welche Bücher sie kaufen sollten. Ich fing dann auch an, für meine Eltern eine Konzertreihe, eine Art Konzertabonnement, zu entwickeln. Ein ganzes Jahr lang stellte ich für jeden Sonntag ein Programm zusammen, das sie sich anhören mussten: fast richtige Symphoniekonzerte mit einer Ouvertüre, einem Solistenkonzert, das war meistens ein Klavierkonzert, und nach der Pause gab es dann eine Symphonie. Das fing ganz konventionell an und reichte bis zum *Sacre du Printemps*. Meine Mutter saß strickend da und sagte „leiser, leiser!“ Dazu gab es jeweils handschriftliche Werkeinführungen, die ich aus verschiedenen Konzertführern, u. a. von Hans Schnoor, zusammengestellt bzw. abgeschrieben hatte und meinen Eltern als Programmheft vorlegte.<sup>33</sup> Ich war sozusagen ihr musikalischer Erzieher.

*Und diese Konzerte fanden mithilfe von Schallplatten statt?*

Nein, auf Tonband. Zur Konfirmation hatte ich ein Tonbandgerät bekommen, mit dem ich fast alles an Musik, die der Bayerische Rundfunk im 3. Programm sendete, mitschnitt, darunter die *musica viva*-Konzerte. Ich kann mich noch an Charles Ives' *Three Places in New England* erinnern, das war für mich – ich war damals 15 – eine aufregende Erfahrung. Dann kamen Schallplatten dazu, die ich mir kaufte, *Daphnis et Chloé* – das war die meistgehörte; dann Strawinsky, *The Rite of Spring*, mit einer Werkeinführung, die Strawinsky selber in schlechtem Englisch spricht –

*Oja, die kenne ich! Er sagt da zum Beispiel, „When the curtain opened on a group of knock-kneed and long-braided Lollitas jumping up and down ...“*

Das habe ich mir so oft angehört; die Platte habe ich heute noch ... Dazu besorgte ich mir dann auch die Partitur in der Stadtbibliothek Nürnberg. Ich habe diese Partitur verschlungen wie alles, was ich kriegen

---

<sup>33</sup> Programme und Werkeinführungen aus den Jahren 1964-65 finden sich in der Sammlung Walter Zimmermann im Archiv der Akademie der Künste, Berlin (Z 554).

konnte. Das alles war eine einsame Betätigung, weil meine Eltern keine Zeit hatten. Auch in der Schule gab es keinen Musikunterricht, wie ich ihn mir gewünscht hätte – dann habe ich das zuhause gemacht. Ich hab' dann auch Hermann Scherchens Dirigierbuch gekauft und versucht, zu der *Sacre*-Platte zu dirigieren, was aufgrund der ständigen Taktwechsel ja kaum klappen konnte ... Anscheinend habe ich meine Brüder auch eingespannt und sie mussten so tun, als würden sie mitspielen. Das alles war autodidaktisch; aus einem Trieb heraus brachte ich mir selber möglichst viel bei.

Dann hatte ich diesen Schulfreund, von dem ich schon erzählt habe, der sich später umgebracht hat und mit dem ich im Zug gar nicht kompliziert genug diskutieren konnte. Das war die Zeit, als es Mode wurde, Adorno zu lesen, die *Philosophie der neuen Musik* und später auch die *Negative Dialektik*.

*Wann genau war das? 1964?*

Ja oder etwas später, 1965, 1966, auch 1967 noch, bis 18, also bis zum Schulabschluss. Die *Philosophie der neuen Musik* hat mich zunächst irritiert, weil Adorno Strawinsky in einer eindeutig parteiischen Art und Weise so schlecht macht, dass ich sofort Partei für den Schwächeren ergriff. Strawinsky war natürlich nicht schwach, sondern ein höchst erfolgreicher Komponist, aber diesen hämischen Ton, den Adorno da anschluss, mochte ich nicht.

*Wie wurde Dir bekannt, dass es Adorno überhaupt gab?*

Die *Negative Dialektik* erschien 1966; das Buch war damals also neu herausgekommen.

*Hast Du darüber etwas im Funk gehört oder durch Freunde davon erfahren?*

Man führte im Vorfeld von „1968“ öfter solche intellektuellen Diskussionen unter Jugendlichen. Ich war sehr begierig mich weiterzubilden und lebte ja schon eine Doppelexistenz. Ich war einerseits als Schüler sehr schlecht und andererseits hat die Schule mir nicht genügt und ich versuchte, mir ein Extraterrain zu verschaffen. Dazu habe ich mir oft Bücher gekauft; ich mache das bis heute und es vergeht kaum ein Tag, an dem ich nicht in einer Buchhandlung bin.

*Wie weit von Nürnberg entfernt war eigentlich Dein Elternhaus?*

Ich besuchte das humanistische Gymnasium in Fürth und mit dem Zug waren es ungefähr zwanzig Minuten. Wir wohnten in Wachendorf bei Cadolzburg in Mittelfranken. Man ging fünf Minuten zum Bahnhof, brauchte zwanzig Minuten nach Fürth und dann waren es noch zehn Minuten Fußweg bis zur Schule.

*Und was hast Du damals außer Adorno gelesen?*

Auch Habermas bereits, also alle Philosophen, von denen damals neue Werke erschienen. Und Peter Handke las ich, auch Herbert Marcuse und Wilhelm Reich. Der Buchmarkt in Deutschland war damals übersichtlicher als heute. Es gab einige renommierte Verlage, deren Neuerscheinungen man noch überblicken konnte. Und diese Verlage vertraten Autoren, die wiederum einigermaßen regelmäßig publizierten und von denen jedes Jahr oder alle zwei Jahre ein neues Buch erschien. Man hat auf diese Bücher gewartet und ging sozusagen mit diesen Intellektuellen.

*Was hast Du von Marcuse gelesen? Den „One-Dimensional Man“ (1964)?*

Das hieß in der deutschen Übersetzung *Der eindimensionale Mensch* (1967). Doch vorher noch *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (1965). Mit Freuds Texten kam ich damals nicht direkt in Berührung; sie schienen mir düster und kompliziert. In der Wissenschaftsreihe bei Suhrkamp, in der ich begierig las, erschien dann auch Noam Chomsky. Seine



Syntaxtheorie<sup>34</sup> fand ich phantastisch und habe sie später, als ich in Utrecht bei Otto Laske studierte, wieder neu kennengelernt.

Aber ich mochte auch Mallarmé und habe sein Gedicht *Éventail* für Sopran und einige Instrumente komponiert. Zuvor hatte ich bereits das Gedicht *Aufblick* von Gottfried Benn vertont und noch früher, mit 14 oder 15, ein Gedicht von Li Tai-Pe, das *Die Kaiserin* hieß; es war, soweit ich zurückdenken kann, mein frühester Kompositionsversuch.

Übrigens habe ich, motiviert durch den Konfirmationsunterricht, auch in der Bibel gelesen. Meine Eltern waren ja nicht religiös; sie waren auch keine Atheisten, sondern einfach uninteressiert; sie waren viel zu sehr durch ihre materiellen Interessen absorbiert. Dann habe ich als Kritik an den Eltern Bibelstellen angeführt und meinem Vater, während er sich morgens rasierte, Psalmtexte vorgelesen. Das waren natürlich Texte, die ich für den Konfirmationsunterricht lernen musste und ich wollte sie dazu motivieren, sich auch mal um religiöse Fragen zu kümmern oder einfach mal die Kirche zu besuchen.

*Du hast zwei Brüder. Sind sie älter oder jünger?*

Ich bin der Älteste, Gerhard und Robert sind dann jeweils drei Jahre jünger. Wir mussten damals auch im Geschäft mitarbeiten. Es gab Klingelzeichen, dreimal klingeln war ich, zweimal Gerhard, einmal Robert. Wir waren mitten im Lesen und dann klingelte es und wir mussten Kartoffeln oder Kohlen abwiegen und austragen. Mühsam habe ich mir dann einen Freiraum erobert, aus dem mein Vater mich nicht einfach abkommandieren konnte. Für ihn war es selbstverständlich, dass die Söhne mitarbeiten. Sich überhaupt erst die Bedingungen zu erobern, um einen geistigen Raum für die Auseinandersetzung mit anderen, nicht-alltäglichen Themen zu schaffen, war schon harte Arbeit. Da half mir meine Mutter ganz gut; sie verstand, dass ich besondere Interessen hatte, die geschützt werden mussten. Ich konnte mich dann sofort nach der Schule in mein Zimmer zurückziehen, machte aber keine Schulaufgaben, sondern studierte Musik, und das leidenschaftlich!

Bald kamen dann auch die Wergo-Schallplatten heraus. Da gab es *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann, eine Aufnahme unter der Leitung von Michael Gielen, die ich mit der Partitur vor Augen studierte. Dann gab es, von Hans Rosbaud dirigiert, *Agon* von Strawinsky, eine LP mit weißem Cover und einem wunderschönen Kommentar, eine bis heute gültige Einspielung. Dann erschienen auch diese kleinen Wergo-Platten, zum Beispiel Debussys Cellosonate mit Siegfried Palm und Maria Bergmann. Es gab auch elektronische Musik: *Funktion Gelb* (1967) von Gottfried Michael Koenig; dieses Stück hat mich damals völlig irritiert.

Du hast ja nach Literatur gefragt – Romane habe ich merkwürdigerweise nie zuende gelesen, mich interessierten Sachbücher. Ich habe auch Karl Marx gelesen; *Das Kapital* habe ich in aller Ruhe studiert. Und dann Lukács, die *Ästhetik* (in vier Teilen, 1972–76) und [Geschichte und Klassenbewußtsein](#) (1923) – ich lernte den Begriff der klassenlosen Gesellschaft kennen und den Begriff Verdinglichung, den auch Adorno gebrauchte. Damals habe ich gar nicht verstanden, was „Verdinglichung“ eigentlich meint. Adorno hat das ja benutzt, um Kompositionsphasen des Nicht-Organischen zu kritisieren. Wenn eine Musik die Übergänge nicht sehr organisch schafft, war das für ihn schon ein Zeichen von Verdinglichung. Auch Schönbergs *Glückliche Hand* zeigt nach Adorno bereits Züge von Verdinglichung, weil diese Oper einen symmetrischen Aufbau hat. Seinem Ideal entsprach die *Erwartung*, weil das Werk sich aus sich heraus generiert ...

*... und nur aus Übergängen besteht.*

Ja. Erst rückblickend habe ich verstanden: Einerseits hatte mein Vater dieses unglaubliche Organisationstalent und konnte sehr schnell komplizierte Abläufe strukturieren; vermutlich hat er das beim Militär gelernt. Andererseits war es ein Elternhaus ohne emotionale Zuwendung. Das ist tragisch, aber es ist so. Man hatte das nicht anders gelernt und konnte es daher auch nicht anders weitergeben.

Mein Komponieren benötigte dann immer diese unendlich vielen Vorarbeiten. Ich habe ganze Hefte voll geschrieben, bis ich überhaupt zu dem Punkt gelangt bin, Noten schreiben zu können. Mit dem Talent

---

<sup>34</sup> Noam Chomsky: *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge 1965; dt.: *Aspekte der Syntax-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969 (= Theorie 2).

meines Vater, der Fähigkeit zur Organisation von Material, habe ich mich fast übertrieben auseinandergesetzt und habe mich in das Komponieren hineingedacht, zu achtzig Prozent durch intellektuelles, analytisches Denken; die letzten zwanzig Prozent waren vielleicht Intuition oder poetischer Duktus. Es waren sehr konstruierte Dinge. Diese ganze Energie, die beim Komponieren oft durch eine gewisse Spontaneität abläuft, versuchte ich durch das Schaffen eines intellektuellen Rahmens zu generieren, von architektonischen Zuständen undsoweiter. Deshalb habe ich mich sehr früh mit Analytikern wie Noam Chomsky auseinandergesetzt; für *Akkordarbeit* (für Klavier, Orchester und Tonband, 1971) gab's außer Marx und Adam Smith noch Gilbreth.<sup>35</sup> Diese theoretischen Ansätze entdeckte ich in Büchern, wobei ich von einem zum nächsten und übernächsten geriet. So erwähnt Marx den Gilbreth und ich dachte, aha, der ist doch der, der die Arbeitsphasen beschrieben hat. Dann besorgte ich mir das Buch und dort fand ich prompt die Strukturierung eines Orchesterstücks vor. Man gliedert den Produktionsvorgang in verschiedene Vorgänge, die jeweils ein Element des Arbeitens darstellen wie Zerlegen, Zusammensetzen, undsoweiter. Mit der Liszt-Etüde, *Grande Étude de Paganini No. 6* [a-moll], die ja ihrerseits auf Paganini zurückgreift, existiert schon ein Vektor vom Violinsolo zum Klavier, der für die Instrumentierung des Orchesterstücks wesentlich ist. Dann der Aufbau von Hierarchien im Orchester, die den Arbeitsvorgängen in einer Fabrik ähnlich sind. Es ist interessant, was Nicolaus A. Huber gestern gesagt hat, dass Debussy eher wie ein Ingenieur gehandelt hätte. Wahrscheinlich war ich damals auch so eine Art Ingenieur, weniger ein Komponist im poetischen, emotionalen, sondern eher in einem kalkulierenden Sinn. Und in der Vorbereitung auf die Arbeit des Komponierens habe mir dann die Literatur jeweils zusammengesucht.

*Die Lektüre von Hölderlin kam also erst später?*

Erst nachdem ich 1988 Dietrich E. Sattler in der Villa Massimo in Rom kennengelernt hatte. Ich suchte immer wieder hypertrophe Figuren, durch die ich eine intellektuelle Zuwendung erfahren konnte, die mir meine Eltern nicht geben konnten. Deshalb idealisierte ich solche Menschen; bis zur Erschöpfung versuchte ich sie zu durchschauen und zu verstehen. Dann wurde es schwierig, sie von innen heraus wieder abzuschütteln. Ich suchte den Vater-Ersatz, wie Freud sagen würde.

So war es auch bei *Einer ist keiner* (für sieben Instrumente und Live-Elektronik, 1972). Da war ich beeinflusst von Erik H. Erikson, dessen Buch *Identität und Lebens-zyklus* damals (1966) bei Suhrkamp veröffentlicht worden war.<sup>36</sup> Er teilte die Stufen der Menschwerdung in acht Phasen ein und das habe ich analytisch benutzt für die Komposition von *Einer ist keiner*, ein Stück für sieben Instrumente und Live-Elektronik (1972), das ich zurückgezogen habe. Eigentlich musste ich es gar nicht zurückziehen, denn es wurde nie aufgeführt, weil es diese merkwürdige Elektronik braucht, wobei die Intervalle wie bei menschlichen Konflikten seismographisch nach einem Konsonanz-Dissonanz-Modell zwischen den Strukturen der Spieler in Echtzeit gemessen und dann live-elektronisch potenziert sowie verzerrt werden. Da ist meine familiäre Situation im ersten Kapitel drin; sie bricht dann auf und wird zum Wir.

*Was bedeutet es für Dich, dass es so ein Stück gibt, in das Du offensichtlich viel Arbeit investiert hast, das dann unaufgeführt blieb und nun weit in der Ferne liegt, Dir aber doch leicht wieder in Erinnerung kommt?*

Das ist wie bei einem nicht zustande gekommenen Experiment. Oft habe ich frühere Stücke in spätere irgendwie wieder einfließen lassen. So gibt es in *Einer ist keiner* eine Metastruktur, die die Dissonanzen der Primärstruktur misst und sie auf die Tonhöhe eines Keyboards legt, denn damals sollte ein Keyboard die elektronischen Klänge steuern. Dieses Substrat ist wie ein Seismograph. Die Grundstruktur habe ich

---

<sup>35</sup> Frank Bunker Gilbreth (1868–1924), Mitbegründer des Taylorismus, untersuchte Arbeitsabläufe sowie die Gestaltung der Arbeitsplätze. Auf der Suche nach ermüdungsfreiem Arbeiten begründete er das Bewegungsstudium, wobei er die Technik der Film- und Zeitaufzeichnung einsetzte. Er kam letztendlich auf 17 Grundbewegungselemente (therbligs).

<sup>36</sup> Als Sohn dänischer Eltern wurde Erikson (1902–1994) in Frankfurt am Main geboren, wuchs in Deutschland auf, ging dann nach Wien, wo er eine Lehranalyse bei Anna Freud machte, und emigrierte 1933 in die USA. Bekannt wurde er als Vertreter der psychoanalytischen Ich-Psychologie und beschrieb die Stufen der Identität in einem Stufenmodell der psychosozialen Entwicklung, indem er frühkindliche Verhaltensweisen bis hin zu den Phasen des Erwachsenseins untersuchte. Dabei erweiterte er die psychoanalytische bzw. psychosexuelle Betrachtungsweise, indem er die Ich-Identität erforschte und auch die historischen und gesellschaftlichen Prägungen thematisierte.

dann wieder in *Kindheitsblock* für Viola und Celesta (1994) benutzt. Also ist sie viel später wieder aufgetaucht und hat sich da erst gezeigt, vorher diente sie ja nur zur Steuerung der elektronischen Klänge.

*Um bei Deinen frühen Jahren zu bleiben oder zu ihnen zurückzukehren: Wann hast Du eigentlich mit dem Klavierspiel begonnen?*

Mit fünf oder sechs Jahren; in meinem Elternhaus gab es schon ein Klavier. Es ist übrigens auch beschrieben in einem Buch, hab ich Dir das gegeben? Es heißt *Anfänge*.<sup>37</sup> Alle möglichen Komponisten berichten darin über ihre Anfänge. Es ist ganz interessant, wer da alles versammelt ist.

Mein Vater hat mich mit fünf Jahren gefragt, ob ich Klavier spielen will. Wir hatten so einen Dorfklavierlehrer, der sehr bequem war und den ich ziemlich schnell überholen konnte. Der Fehler war, dass ich zu lange bei ihm geblieben bin. Ich spielte ihm vor und er saß immer nur da und hat sich alles angehört. Spät, eigentlich zu spät, mit fünfzehn bin ich zu dem Pianisten Ernst Gröschel<sup>38</sup> gekommen. Mit ihm war es eine fabelhafte Zeit. Der Mensch ist kaum zu beschreiben, er war so ein uriger Typ und ich reagierte ganz enthusiastisch. Wenn ich so einen Lehrer früher gehabt hätte, verpasste Chancen ... Nach seinem Tod habe ich von seiner Tochter seinen alten Flügel erworben; er hatte einen Flügel aus der Chopin-Zeit, einen Broadwood, der steht jetzt in der Abteilung Alte Musik der Universität der Künste. Diese paar Jahre, die ich bei Gröschel war, waren phantastisch. Ich habe damals beide Bände des *Wohltemperierten Klaviers* gespielt, die Chopin-Etüden, dann *Rounds* (1965/67) von Berio und seine *Sequenza IV* für Klavier (1965/66). Dann hat Gröschel mich in das Ensemble von Werner Heider<sup>39</sup> gebracht, das ars-nova-ensemble Nürnberg. Er war vorher der Pianist dieses Ensembles und räumte den Platz für mich. Wir spielten Francis Miroglio, Gilbert Amy, Bo Nilsson, op. 24 von Webern – das *Konzert für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, Geige, Bratsche und Klavier* – und da gab es das Ereignis, dass ich während eines Konzerts in Barcelona im III. Satz von Webern rauskam. Ich war der Jüngste, 18 oder 19, die anderen waren zum Teil doppelt so alt wie ich – es gab Tränen, ich geriet in eine Krise und entschloss mich, nicht weiter in diesem Ensemble mitzuspielen.

Zuvor hatte ich mit Heiders ars-nova-ensemble auch bei den Tagen für Neue Musik in Hannover als Pianist mitgespielt; zum Beispiel haben wir da ein Stück von Hans Ulrich Engelmann gespielt, *Ophelia*. Das schwerste Stück, in dem ich mitwirkte, war von Gilbert Amy: *Inventions* (für Flöte, Marimba- / Vibraphon, Harfe und Klavier / Celesta, 1960/61; rev. 1963). Da durfte ich außer Klavier auch Celesta spielen. Zwei Monate lang habe ich diese irrationalen Rhythmen zuhause studiert. Dann kam die erste Probe im Ensemble und der Dirigent sagte, er habe die Partitur nicht rechtzeitig erhalten – und schlug irgendetwas, weil er den Schlag kaum ablesen konnte. Da habe ich mich natürlich gefragt: Warum übe ich das wie wahnsinnig? Ich hatte noch sehr idealistische Vorstellungen und war einfach enttäuscht, dass es Musiker gab, die nur sich selber darstellen wollten, ordinäre Sprüche drauf hatten und im Grunde genommen an der Neuen Musik nicht interessiert waren, oder aber mich – wie der Ensembleleiter, der zugleich mein Kompositionslehrer in Nürnberg war – als Konkurrenten empfanden und nicht als einen Schüler, den man fördert. Insofern war ich ganz froh, als ich aus diesem Club rausging. Gleichwohl habe ich auch bei Werner Heider viel gelernt. Dann ging ich nach Köln zu Kagel und das hörte mit einem Desaster auf. Mit dem Klavier also war es vorbei, als ich nach Köln kam. Ich habe es zwei Jahre lang nicht mehr angerührt.

Köln – das war so eine etablierte Welt. Palm überall, Kontarsky überall, Caskel überall. Du bist ja im Grund genommen auch an der Arroganz dieser Leute gescheitert?

---

<sup>37</sup> Walter Zimmermann: *Von Anfang an auf der Suche*, in: *Anfänge. Erinnerungen zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten an ihren frühen Instrumentalunterricht*, hg. von Marion Saxer, Hofheim: Wolke 2003, S. 98–102.

<sup>38</sup> Ernst Gröschel (1918–2000) studierte u. a. bei dem Liszt-Schüler Emil von Sauer in Wien. Als einer der ersten Pianisten spielte Gröschel Mozart und Beethoven auf historischen Tasteninstrumenten. Er war Mitglied des Bamberger Klavierquartetts. Zahlreiche Aufnahmen im Bayerischen Rundfunk, darunter sämtliche Beethoven-Sonaten. Vinyl-Platten erschienen bei Colosseum in Nürnberg.

<sup>39</sup> Werner Heider, am 1. Januar 1930 in Fürth geboren, Komponist, Dirigent und Pianist, studierte in Nürnberg und München. Seine Kompositionen zeigen strenge Konstruktionsprinzipien, aber auch das Interesse am Dialog zwischen zeitgenössischer Musik und Jazz. Als Pianist gründete er u. a. ein Trio mit Oliver Colbentson (Violine) und Hans Deinzer (Klarinette). Mit Klaus Hashagen gründete er 1968 das ars nova ensemble nürnberg in der Stammbesetzung mit Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello, Klavier und Schlagzeug, das er bis zur Auflösung des Ensembles im Jahr 2015 aktiv leitete.

*Eigentlich nicht. Siegfried Palm, Aloys Kontarsky und Christoph Caskel sind immer sehr freundlich zu mir gewesen. Sie haben mir geholfen, nachdem es mit Stockhausen aus war. Sie haben mich verteidigt. Sie haben für mich am Seminar für neue Musik an der Musikhochschule eine Stelle geschaffen, damit ich den Kontakt zu den Studenten behalten konnte und da habe ich noch sechs oder neun Monate gearbeitet. Ich konnte das dann nicht länger machen, vor allem, weil ich kein Deutscher bin. Das, was sie damals für mich machen konnten, das haben sie gemacht; auch Johannes Fritsch und Vinko Globokar haben geholfen.*

Dass ich mit ihnen nicht so zurecht kam, lag vielleicht auch daran, dass ich aus dem Dorf kam und ein wenig schüchtern war – ich hab mich dann auch zurückgezogen in die Universitätsbibliothek. Dort hatte ich einen festen Platz. *Akkordarbeit* (1971) habe ich in der Universitätsbibliothek komponiert; zuletzt hatte ich dort sogar ein Doktorandenzimmer. Im Stavenhof, wo ich in Köln wohnte, war immer Besuch und immer Unruhe. Das Gefühl der Bibliotheken, das mochte ich. Von Büchern umgeben sein, fand ich toll; dann diese Anonymität und trotzdem waren Menschen da. Dort habe ich auch *Beginner's Mind* (1975) geschrieben.

*Ich glaube mich daran zu erinnern, dass Du in der Wohnung am Stavenhof ein Klavier hattest ...*

Ja, das ist das meiner Eltern. Ich habe es immer mitgehabt, am Niehler Damm, wo ich zuvor gewohnt hatte, und auch am Stavenhof. Aber ich habe nicht mehr darauf gespielt. Erst mit *Beginner's Mind* habe ich dann angefangen, mich dem Klavier wieder anzunähern. Dieser erste *Prolog* von *Beginner's Mind* ist die Transkription einer Klavierimprovisation, die ich nach einer schweren Java Nelkenzigarette spielte.

*Mir fällt auf, dass fast alles, was Du aus Deiner Jugend über Philosophie und auch über Musik berichtest, sich auf das 20. Jahrhundert bezieht ...*

Das alles war Wissen, was auf dem humanistischen Gymnasium, das ich besuchte, nicht vorkam. Ich lebte aus dem Gegensatz heraus, wollte am Puls der Zeit sein und bewunderte die Theorie- und Wissenschaftsreihe des Suhrkamp-Verlags, dieses wirklich interessante Angebot, für das ich so dankbar war. Hegel habe ich damals nicht gelesen, nur die Folgen von Hegel.

*Second hand über Adorno ...*

Ja, Adorno und Habermas habe ich damals gelesen, bin aber nicht bis zu den Wurzeln der idealistischen Philosophie vorgedrungen. Hegels *Phänomenologie des Geistes* und seine *Ästhetik* erschienen mir damals zu schwierig. Das kam erst später. Da fällt mir ein: Ich hatte einen Schriftstellerfreund, Godehard Schramm, den ich so mit 19 oder 20 kennenlernte und mit dem zusammen ich 1969 für den Bayerischen Rundfunk in Nürnberg das Hörspiel *Hier wohnt Krappmann* gemacht habe. Dafür habe ich eine Tonbandcollage aus allen möglichen Geräuschen getan; das wurde im Studio in Nürnberg auch einmal öffentlich aufgeführt. Davon existiert eine Partitur, die habe ich feinsäuberlich mit Schablonen geschrieben; es ist ein verrücktes Stück und bedeutete für ein Hörspiel einen ungewöhnlichen kompositorischen Aufwand.

Godehard Schramm, am 24. Dezember 1943 geboren, war sechs Jahre älter als ich, Slawist, und durch ihn kam ich auf russische Literatur, erfuhr etwas über den futuristischen Maler Kazimir Malewitsch, den Regisseur Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold und so weiter. Er war damals ultralinks, vermutlich war ein Konflikt mit seinem Vater dahinter; er vollzog dann, ohne dass ich es so richtig merkte, einen totalen Wechsel nach rechts. Er brachte mich zu Ernst Jünger, dessen Gesamtwerk ich, über Jahre verteilt, gelesen habe, um es dann wieder abzuschütteln. Jüngers Verlag hatte ich damals kommuniziert, dass ich eine Oper komponieren wolle, und habe seine Schriften daher recht preisgünstig erhalten. Fritz J. Raddatz schrieb dann anlässlich eines runden Geburtstags von Jünger einen Schmähartikel über ihn in der Zeit, und ich reagierte mit einem Leserbrief, kündigte mein Abonnement, verteidigte Jünger mit der Äußerung, „nach dem Erdbeben schlägt man auf den Seismographen ein“. Das Goetheanische, Enzyklopädische, dass Jünger

über so viel Bescheid wusste, das hat mich sehr beeindruckt. Ich hatte ja keinen Vater, der mir abends vorgelesen hätte; ich bin als Autodidakt aufgewachsen.<sup>40</sup>

Meine Frau und Partnerin Nanne zum Beispiel kann noch heute über 150 Lieder – und das mit mehreren Strophen – auswendig. Sie hat so ein unglaubliches Liedergedächtnis, weil ihre Mutter diese Lieder mit ihr gesungen hat. Ihr Vater ging mit ihr in die Museen und machte mit ihr botanische Exkursionen. Diese Gedächtniskraft von Nanne bewundere ich sehr – ich hingegen vergesse viel. Mein vergleichsweise schlechteres Gedächtnis hat damit zu tun, dass ich aus dieser Verwilderung heraus autodidaktisch agierte und meine Arbeit zwar durch ein großes Nachholbedürfnis und einen starken Willen motiviert war, die Aneignungsprozesse aber später erfolgten und oft auch schneller und ungeregelter verliefen.

Jünger wusste so viel und es hat mich Jahre gekostet, mich da wieder rauszuwinden. Dann steht in einem der Tagebücher von Jünger, dass ich eine Oper *Heliopolis* komponieren wolle; Helmut Heißenbüttel las das und war entsetzt, dass ich das machen wollte. Jünger galt damals als rechts gerichtet und „durfte“ praktisch nicht gelesen werden ... Heute sieht man das wieder etwas entspannter. Ich blieb immer zu lange an einer Sache hängen und konnte mich nur mühsam lösen. Mit Meister Eckhart dauerte es ebenfalls, bis ich mich wieder lösen konnte. Irgendwie war ich stets auf der Suche nach neuen Krücken, um gehen zu können. Und jedes Mal hielt ich ziemlich lange an etwas fest. Vielleicht gehört das zum Künstlersein, dass man große Lücken durch eine besondere Intensität ausfüllt. So fraß ich mich von einem Gießbrei durch zum nächsten.

*Wo kam eigentlich das Geld her, um so viele Bücher einzukaufen?*

Meine Eltern waren ja nicht arm; mein Vater hatte eine Ausbildung als Lehrer mit dem Schwerpunkt Musik und wurde nach dem Krieg Bäcker, weil er für unseren Lebensunterhalt sorgen musste und mein Großvater Bäcker war. Er hat in 25 Jahren ein kleines Imperium aufgebaut. Meine Eltern haben mich bis zum 26. oder 27. Lebensjahr unterstützt. Aber ich hatte mit 17 oder 18 Jahren auch schon Einnahmen durch die Rundfunkanstalten – als Pianist im Ensemble, als Komponist, als Autor. Dann habe ich in Köln Rundfunksendungen geschrieben für Reinhard Oehlschlägel, den Redakteur des Deutschlandfunks. Als ich 1976 aus den USA zurückkam, habe ich für ihn über ziemlich viele Komponisten Porträtsendungen gemacht, sogar mehr, als er brauchen konnte ... Auch für den WDR habe ich Sendungen gemacht, u. a. Nachtsendungen, in denen ich spontan gesprochen habe. Uli Lux hieß der Redakteur im WDR, in dessen Auftrag ich das gemacht habe. Ich hatte ja 1974/75 erstmals die USA besucht und Material über Komponisten gesammelt und Interviews geführt, die ich dann 1976 in den *Desert Plants* veröffentlichte. Aus diesem Material entstanden auch Sendungen und so konnte ich mir schon ein paar Bücher leisten ...

### 3 Schul-, Studien- und frühe Jahre

---

<sup>40</sup> Walter Zimmermann: *Offener Brief an C. Raddatz zu Ernst Jünger*, in: *Musikjahr 1985*, Theater am Turm, Frankfurt/M. 1985. – Darin heißt es: „Nun haben all diese inzwischen müßig gewordenen Jünger pro-contra Debatten, eines eben gar nicht zugelassen, ihn als Schriftsteller eines ‚magischen Realismus‘ wahrzunehmen, der viel mehr dem Surrealismus französischer Provenienz verwandt ist, als dem deutschen Expressionismus. Dies deutet auch auf eine ästhetische Rezeptionsschwierigkeit hin. Der Surrealismus wurde in Deutschland nie so richtig wahrgenommen. Breton kennt man als den Protagonisten, aber wer liest schon Julien Gracq. Die zwanziger Jahre waren mit ihrem extrovertierten Expressionismus so dominierend, daß sie nun als ein deutscher Markenartikel gehandelt werden und sich sogar die neue Malerei der ‚Jungen Wilden‘ darauf beruft. Diese äußerst clevere Kommerz-Malerei hat beiseite gesprochen kryptofaschistische Elemente, die man immer so angestrengt bei Jünger sucht. Es scheint sich hier um eine Art kulturpsychologisches Phänomen zu handeln: Der Jünger muß als Sündenbock herhalten, damit sich die Neo-Expressionisten austoben können. Jüngers Wandlung von einem mehr expressionistischen zu einem fast surrealen Stil ist gut an den beiden Fassungen des ‚Abenteuerlichen Herzens‘ festzustellen. Die zweite Fassung hat bereits dieses Gefrorene, Surreale des Beobachteten. Eine der Techniken, die Jüngers oft als ‚artifizuell‘ abgetane Schreibweise gerade im ‚Abenteuerlichen Herzen‘ durchspielt, ist die des ‚stereoskopischen Genusses‘. Einer Beobachtung mehrere Sehrichtungen, Auslegungsmöglichkeiten zu geben, ist Jüngers große Kunst, die unablässig gleich auf weichen Gegenstand gerichtet, das jeweilig Beobachtete wie ein Kaleidoskop seiner gesamten Wahrnehmungsmöglichkeiten vorstellt.“

*Wir wollten über die Spaltung von Stadt und Land sprechen, die Du während Deiner Schulzeit stark empfunden hast.*

Ja, wir wollten über verschiedene Sachen sprechen; eine Sache war die Harmonie ...

*Über die Harmonielehre, die Frage der Tonalität, bei der Dich das Debussy-Buch von Ilse Storb<sup>41</sup> beeinflusst hat usw., darüber wollten wir auch sprechen.*

Ja, eine traditionelle Harmonielehre habe ich nicht gelernt, weil ich einer formalen Ausbildung, wie sie damals vielleicht üblich war, sehr skeptisch gegenüberstand und darauf aus war, meine eigene Welt zu bauen.

Für mich war es richtig, denn es hat mir das Gefühl für die Harmonik nicht weggenommen. Viele Komponisten, die ein formalisiertes Harmonielehre-Curriculum absolviert haben, sind dann später allergisch geworden gegen gewisse Akkorde oder auch jegliche tonale Anklänge. Wenn man zu viel funktionale Harmonielehre lernt, dann ist es ein brain-wash, und eben das habe ich umgangen. Ich konnte Klänge hören, ohne dass sie durch den Geschichtsblick, eine historische Sicht, gefiltert wurden. Und dabei hat mir Debussy und das Wissen um Debussy, der sich César Franck und der Schola cantorum entzogen hat, sehr genützt. Er hat die Harmonik und gewisse modale Elemente vor allem als Farbwerte benützt, im Grund genommen ein „disanglement“, ein Aushebeln der Harmonielehre ... So habe ich die Harmonielehre oder die Auseinandersetzung mit der Harmonik sanfter erlebt und nicht wie eine Schlacht, in der es um die Frage geht, wer überlebt, wie Schönberg das gemacht hat: Zwölftontechnik einerseits und die ganzen Formen des 19. Jahrhunderts andererseits, die ja in seinem Werk immer noch enthalten sind, die Walzer und anderen Tänze, ihre typische Gestik, die Sonaten- und Suitensätze ... Diese Art von Schlachtfeld habe ich nicht erlebt. Debussy war ja viel raffinierter; er hat das Ganze gleichsam unterminiert.

Dieser Stadt-Land-Gegensatz, wie ich ihn erfahren habe, hängt zusammen mit dem Gefühl einer verlorenen Unschuld. Stärker als die Konflikte mit Vater und Mutter habe ich den Konflikt zwischen zwei Orten erfahren. Die Stadt war anders strukturiert und ich empfand eine unglaubliche Fremdheit. Das lag nicht nur daran, dass ich in der Schule – ich besuchte das humanistische Heinrich-Schliemann-Gymnasium in Fürth – der einzige war, der aus einer vergleichsweise einfachen Familie kam; die anderen waren Söhne von Akademikern, Professoren, Doktoren undsoweiter – und dann kam hinzu, dass ich damals dick wurde und dann ist man sofort ein Ausgestoßener. Ich nahm beispielsweise am Sportunterricht nicht teil, was der Lehrer akzeptierte ... Auch die sozialen Kontakte waren nicht gut. Ich hatte nur einen einzigen Schulfreund; mit den anderen hatte ich fast nichts zu tun, also kaum Gruppenkontakte ... Einen Schulfreund hatte ich vergessen, bis er mir vor kurzem sehr bewegende Worte schrieb:

„Möglicherweise wirst Du Dich nicht mehr an mich und viele in Wachendorf gemeinsam verbrachte Stunden und (für mich sehr wichtige) Gespräche erinnern. [...] Du, zwei Jahre älter als ich, warst für mich irgendwie ein intellektuelles Vorbild. Zu meinem 14. Geburtstag schenktest Du mir zwei Bücher aus der Edition Suhrkamp, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und *Biedermann und die Brandstifter*, die ersten Bücher jenseits von Karl May. Mit diesem Geschenk wecktest Du meine bis heute ungebrochene Liebe zur Literatur – eine der wesentlichen Konstanten in meinem Leben, wofür ich Dir bis heute sehr dankbar bin. Zu Deinen Geburtstagswünschen hattest Du das Gedicht *Galgenberg* von Morgenstern, das mit den Worten endet: ‚... wirst das Leben besser kennen, wenn Du es verstehen lernst‘, beigelegt. Auch an meiner bis heute ungebrochenem Liebe zum Film bist Du nicht unbeteiligt. Du nahmst mich damals (als Älterer) mit nach Nürnberg zu den Filmen *Kinder des Olymp* und *Asche und Diamant*. Auch dies waren für mich Initiationen, jenseits von Karl May.“

---

<sup>41</sup> Ilse Storb: *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, Diss. phil., Köln 1967.

Ein Bild, das mir geblieben ist: Es gab sehr viel Sandstein in der Stadt und auf dem Schulweg strich ich mit den Händen immer an den aus porösem Sandstein gebauten Hauswänden entlang. Dieses Gefühl und diese Farbe – der Sandstein war ocker – sind mir geblieben, und später in meinem Streichquartett *Keuper* (1980) habe ich diese Empfindung aufgegriffen ...

Dann habe ich zu komponieren angefangen. Das erste Stück entstand, als ich 13 oder 14 war, eine kleine Sache, ein Klavierstück. Dann – ich war schon 15, 16 – komponierte ich den *Psalm 23* in lateinischer Sprache nach der Vulgata für Chor mit Streichorchester und Pauke; das war mein Konfirmationspsalm. Das Stück wurde nicht gespielt, weil die Pauke öfter hätte umgestimmt werden müssen. Danach entstand ein Streichquartett, das von Bartók beeinflusst war; es gab eine kürzere und eine längere Fassung, aber auch das wurde nicht gespielt. Mit 17 oder 18 dann dieses Gedicht von Gottfried Benn, *Aufblick* für Mezzosopran und elf Instrumente (1967), und dann kam schon *Éventail* von Mallarmé für Sopran, Flöte, Violoncello, Klavier (1968). Dass ich zu diesem Gedicht griff, ging bereits auf Boulez zurück, *Pli selon Pli* (1957/62): Ich hatte schon in einem Konzert des ars-nova-ensembles „*Improvisation sur Mallarmé*“ aus *Pli selon Pli* gehört und das hat mich unglaublich beeindruckt. Auch die *1. Sinfonie* (1947; Neufassung 1963) von Henze hatte ich damals gehört und eine *Studie für Orchester* (1967) geschrieben.

Das war ein Leben, das weder durch einen Lehrer noch durch die Schule oder sonst irgendjemand kontrolliert worden ist. Später habe ich manchmal bedauert, dass man mich damals nicht zu einem Lehrer gebracht hat und dass ich kein musikalisches Gymnasium besuchen konnte; daran hat damals keiner gedacht. Mein Selbstunterricht wurde möglich durch die Stadtbücherei Nürnberg, in der ich Bücher und Noten ausleihen konnte, durch mein Tonbandgerät und durch ein eigenes Zimmer, in dem ich das alles lesen und studieren konnte.

#### *Und der schulische Musikunterricht?*

Der war enttäuschend. Aber ich habe dann im Lehrergesangverein mitgesungen, ich hatte eine hohe Baritonstimme, sang aber im Tenor mit, weil da Stimmen gebraucht wurden. Wir waren an der Aufführung verschiedener Oratorien beteiligt – von Haydn *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, dann Mozarts *Requiem*. Außerdem habe ich im Chor des Realgymnasiums, eines Mädchengymnasiums, mitgesungen; die brauchten ebenfalls Sänger. Und mit diesem Schulchor haben wir auch Reisen gemacht. Und schließlich habe ich selber noch einen Kreis in der Schule gebildet, fünf oder sechs Leute, die eine Machaut-Messe gesungen haben. Ich habe das am Klavier intoniert und so haben wir das nur für uns einstudiert – für mich war es sehr wichtig, die Hoquetus-Technik<sup>42</sup> kennenzulernen; das war wie ein Erweckungserlebnis. Also da lief doch ziemlich viel an musikalischer Betätigung.

Und dann die Privatlehrer – da hatte ich Ernst Gröschel, leider zu spät, der mich durch die ganze Klavierliteratur schickte und schließlich Werner Heider (vgl. FN 36), bei dem ich, ebenfalls privat, Unterricht in Komposition erhielt. Er hat mich dann auch in das ars-nova-ensemble aufgenommen und wir haben uns später immer wieder getroffen, auch wenn wir ästhetisch verschiedene Wege gingen. Er war eine Art Komponistenfürst dieser Region und ich blieb stets der verlorene Sohn, den man zu Hause nicht mehr haben möchte. Die Schule, die ich besuchte, war eine Katastrophe, traumatisierend die von der Nazi-Diktatur geprägten Lehrer. 1970 zog ich dann nach Köln.

#### *Können wir kurz auf das Buch von Ilse Storb über Debussy zurückkommen?*

Sie formalisierte die Harmonik von Debussy, indem sie durch eine Tabelle mit Notenbeispielen zeigte, dass da erlaubt ist, was sonst verboten war: parallele Quinten, Parallelbewegungen, verschiedene Klangmixturen, die sich teilweise aus Modi zusammensetzen usw. Das war wie eine kleine Fibel für mich – Hauptsache, nicht an die funktionale Tonalität erinnert werden ... Ich hatte auch die *Unterweisungen im Tonsatz* von Hindemith kurz in der Hand, sie aber sofort wieder weggelegt. Die Impressionisten haben mir immer unglaublich gut gefallen. Sehr früh hab' ich dann auch die *Children's Corner Suite* gespielt, und unter

---

<sup>42</sup> Die Hoquetus-Technik ist eine mehrstimmige Satztechnik, die von 1200 bis 1400 gepflegt und im 20. Jahrhundert wiederentdeckt wurde. Die Stimmen ergänzen einander – beispielsweise kann eine Melodie auf zwei Stimmen so verteilt werden, dass die eine pausiert, während die andere einen, zwei oder eben wenige melodietragende Töne spielt.

den ersten Schallplatten, die ich besaß, waren Strawinskys *Sacre* und Debussys *Préludes* mit Giesecking, aber nur der erste Band; den zweiten entdeckte ich wesentlich später.

*Eine klassische Aufnahme ...*

Ja, ich war begeistert. Diese *Préludes* von Debussy waren für mich die rätselvollste Welt, in die ich mich hineinbegeben konnte. Die Tatsache, dass am Schluss in Klammern der Titel stand, dass es also doch irgendeine Allusion gibt, aber eben nicht so aufdringlich – war ebenfalls faszinierend. Ich hab dann auch Vorspiele am Gymnasium gemacht, *La fille aux cheveux de lin*, *La sérénade interrompue* (singt) ...

Jetzt fällt mir ein – mit dem Schulchor haben wir auch mal die *Liebeslieder-Walzer* von Brahms gemacht; die habe ich mit dem Musiklehrer zusammen gespielt. Aber Debussy war meine Welt, ganz früh schon. Ravel schien mir zu schwer, doch im ersten Band der *Préludes* spielte ich ständig, vor allem sehr laut die *Cathédrale engloutie* – da dachte ich schon an das Publikum. Das Klavier stand im ersten Stock und meine Eltern hatten unten den Laden; je lauter ich spielte, desto mehr konnten die Leute mich hören, die unten einkaufen gingen. Einmal wurde umgebaut und das Klavier stand direkt neben dem Laden, da improvisierte ich stundenlang ...

*In Debussys Art?*

In allen möglichen Stilen, mal war es Beethoven, mal Liszt. Ich tat so, als sei es von Beethoven, aber es war erfunden und sollte die Leute möglichst denken lassen – hm, ein guter Pianist, aber ich war wohl eher ein tobender Pianist ...

*Spieltest Du Beethoven parallel zu Debussy? Du hattest also keine Abneigung gegen die deutsche Tradition?*

Nein überhaupt nicht, die war mir geläufig. Bei dem Klavierlehrer, den ich vor Ernst Gröschel in Wachendorf hatte, lernte ich fast alle Mozart-Sonaten spielen und den ersten Band der Beethoven-Sonaten – den zweiten dann bei Gröschel – und natürlich Bach.

Um meine kompositorische Phantasie zu aktivieren, war mir die Tonalität nicht nützlich. Riemanns Musiktheorie ist die nachträgliche Beschreibung einer Erfindung; das war sozusagen museal, historisch, während Debussy öffnete. Das war etwas anderes, über Debussy hinaus zu einer Welt gelangen ...

*Es gehört zur Musiktheorie, dass sie immer etwas deskriptiv ist ...*

Ja, aber sie gehört auch zur Genese eines kompositorischen Stils – und heute wird im Unterricht oft gar nicht mehr unterschieden zwischen der langsamen Genese, die zu bestimmten Techniken und Stilen geführt hat, und dem Erfinden von etwas Neuem, der Genese von Tonalität einerseits und diesem Punkt andererseits, wo das dialektisch umschlägt.

Hugo Riemann hat bereits auf die Tonalität zurückgeblickt. Es ist ein merkwürdiges Nebeneinander von Theorie und Praxis: Es wird unglaublich viel gepaukt, aber die Komponisten, die auch Musiktheorie an dieser Hochschule belegen, was ja sehr schwierig ist, und die das alles gut beherrschen, bewegen sich als Komponisten dann so weit wie möglich weg davon, als würde die Theorie nur ein geschichtliches Ding sein. Ich halte das für verrückt. Diese theoretischen Beschreibungen sind Formalisierungen und bilden Querschnitte durch die Musikgeschichte; sie tragen nicht den Fluss der Geschichte, die Genese, in sich, sondern halten die Entwicklung künstlich auf. Die Neue Musik trägt ja längst ihre Theorie in sich und steht in einer geschichtlichen Kontinuität. Nicht wenige Studierende oder jüngere Komponisten bleiben nicht im Fluss der Geschichte, sondern trennen das. Hier die Theorie, da die Praxis. Das ist ein merkwürdiges Geschichtsdanken ...

Es kann aber auch sein, dass ich von früh an keinen Zugang zu dieser expressionistischen Musik, zu Komponisten wie Schreker etc. hatte, die außerhalb meiner Empfindungswelt lagen. Mich zog eben Debussy an, der erste Band der *Préludes*, dann erschien von Alfons und Aloys Kontarsky diese wundervolle Aufnahme von *En blanc et noir* für zwei Klaviere – das faszinierte mich. Dann kam aber schon Boulez, *Le Marteau sans Maître* (1953/54) – seit wann kann ich das kennen?

*Bei Philips gab es ganz früh eine Platte, kombiniert mit den „Zeitmaßen“ von Stockhausen in der Aufnahme mit Robert Craft. Das hatte ich schon mit 16 oder 17 zu Beginn der 60er Jahre.*



Ich hatte die Aufnahme mit Bruno Maderna. Zu dieser Platte habe ich mir dann die Partitur des *Marteau* gekauft. Das war komischerweise noch vor Schönberg, dessen *Pierrot Lunaire* ich erst nach Boulez kennenlernte, weswegen mir das schon zu historisch schien.

*Und Webern?*

Von Webern kannte ich zunächst nur das Konzert op. 24, weil ich das im ars-nova-ensemble mitgespielt hatte.

*Für mich ist das insofern interessant, als fast alles, was Du bisher beschrieben hast, ziemlich parallel verlief zu meiner Entwicklung und meinen Erfahrungen – mit der Ausnahme, dass ich schon ziemlich früh sämtliche Webern-Partituren hatte.*

Webern lernte ich durch die Aufnahmen von Robert Craft kennen, später hatte ich irgendwann auch die Partitur der Kantate *Das Augenlicht* op. 26. Auch Mahler war mir damals eher fremd mit Ausnahme der 1. und 4. Symphonie, die ich gern hörte, auch Schönbergs *Serenade* op. 24 gefiel mir; was ich aber ganz abscheulich fand, war das gestelzte *Bläserquintett* op. 26. Ich hatte die Wergo-Aufnahme dieses Stücks – fünf verschiedene Bläserwelten und dann dieser intensive Kontrapunkt – too much of everything – ich war so verwöhnt von dieser Tiefe und Weite der impressionistischen Musik, dieser Eleganz der französischen Musik, zu der auch Boulez gehörte. Vielleicht hat das auch mit meiner Französisch-Lehrerin zu tun, Frau Dr. Ott; ich war sehr gut in Französisch und lernte das mit Begeisterung. Frankreich und die französische Sprache und Kultur erschienen mir als Ausweg aus diesem düsteren, dunklen altgriechischen Kram und dieser Nazi-Atmosphäre, die von den Lehrern noch ausging. Dann haben wir Gilbert Amy gespielt, *Inventions* für Flöte, Marimba- / Vibraphon, Harfe und Klavier / Celesta (1960/61; rev. 1963) – an Celesta und Klavier zugleich, das war vielleicht kein Meisterwerk, aber doch irgendwie phantastisch. Und dann habe ich mir die Sonaten von Boulez ausgeliehen und versucht, die 3. Sonate zu spielen. Das war spannend, weil Klang und Idee ineinander aufgingen. Bei den deutschen Komponisten schien mir die Struktur, die Vorstellung von Etwas, gegenüber dem klanglichen Resultat zu dominieren. Wenn ich verglich, wie Stockhausen das gleiche Problem – den Gegensatz von Struktur und Klang – im *Klavierstück XI* gelöst hat, fand ich doch Boulez irgendwie überzeugender. Auch Stockhausens Klavierstücke 9, 8 auch und 7 habe ich angespielt, 6 ist irrsinnig schwierig, 5, 4, 3, 2, 1 natürlich – staunend bin ich davorgestanden. Von Niccolò Castiglioni habe ich die Klavierstücke *Inizio di Movimento* (1958) und *Can-gianti* (1959) gespielt und fand diese helle, kristalline Welt sehr schön. Außerdem habe ich in einem Ensemblewerk von Castiglioni mitgespielt, den *Tropi* (1959). Schließlich hörte ich, dass Castiglioni irgendwann einen Nervenzusammenbruch hatte und nur noch eine kindhaft-naive Musik schreiben würde.

*Ja, gewissermaßen, aber er blieb doch eigen ...*

Berio, *Circles* für Sopran, Harfe und zwei Schlagzeuger (1961) – finde ich natürlich ein großartiges Stück, die *Sinfonia* weniger. Dieser gewisse Klang, den er da in *Circles* gefunden hat, der Harfenpart, der aus der französischen Musik kommt und etwas mit Boulez zu tun hat, der wunderbare Einsatz des Schlagzeugs und dann Cathy Berberian ... Stockhausens *Zyklus* für einen Schlagzeuger (1959) hat demgegenüber etwas Dozierendes ...

*Die „Circles“ zeigen eine gigantische Formauffassung ...*

Ich floh die Didaktik; ich hatte genug von Lehrern und spürte sofort, wenn in der Musik jemand oder etwas dozieren wollte. Deshalb nahm ich auch ganz schnell Abschied von der politischen Musik; mir waren erhobene Zeigefinger unerträglich, die Musik „in Dienst stellen“ ...

*Meinst Du Mathias Spahlinger?*

Von Spahlinger weiß ich es nicht, von Nicolaus A. Huber eher – eine schon wieder eher merkwürdige Mischung aus C. G. Jung und Marximus ... Nein, ich dachte besonders an Henze, der – vielleicht, um seine Musik zu retten – unter dem Eindruck der Studentenbewegung um 1968 eine so drastische politische Wende machte oder auch an Penderecki. Nono bewunderte ich aus einer gewissen Entfernung; ich mochte seine frühen Sachen. Dann habe ich ihn 1970 bei einer Aufführung von *Intolleranza* in Nürnberg erlebt. Da tobte der Saal, Fäuste wurden geschwungen; Vietnam- bzw. Vietcong-Fahnen wurden geschwenkt, und Nono ging auf die Bühne und erhob ebenfalls seine Faust. Ich saß da und war ziemlich unberührt davon; ich registrierte das so. Diesen Bombast der *Intolleranza* – ich verstand das einfach nicht.

*Aber Du liebst Dich doch mal von „La fabbrica illuminata“ (für Sopran und Tonband, 1964) inspirieren?*

Ja, dann wollte ich das nachmachen. Ich hatte mal so eine Phase. Mit dieser einen Aufnahme der Industriegerausche der Nürnberger Firma MAN probierte ich das aus. Ich war ja auch etwas affiziert von dieser Bewegung, aber es war im Grunde genommen eine Kapriole. Danach, in meinem ersten Jahr in Köln, kam dieser Plan zu einem Hörspiel mit Taubstummen. Ich habe damals Taubstummen-Schulen besucht und alle möglichen Sprachformulierungen aufgenommen, also die Laute, die die Kinder machten, um zu sprechen. Ich nahm etwa zwanzig Tonbänder auf, um daraus ein Hörspiel zu machen. Dann wurde mir klar, dass ich diese Leute als Material benutze und habe die Bänder wieder gelöscht ...

*Was Du schon bei Kagel bemerkt und übel genommen hattest ...*

Jaja, in diesem Kurs in der Psychiatrie. Diese Doppelzüngigkeit, politisch oder menschlich engagierte Musik zu machen, habe ich ziemlich rasch durchschaut. Wie Morton Feldman später sagte: „You cannot attack people who write political motivated music, they hide behind their noble goals.“ Im Extremfall: Wer Pendereckis Hiroshima-Stück miserabel findet, erhält zur Antwort, „Bist Du etwa für die Atombombe?“ Ein schwieriges Thema ...

*Dein Stück „Akkordarbeit“ für Klavier und Orchester (1971): Wieso bist Du darauf gekommen, eine tonale Klangwelt zu erkunden? Stand der Solist mit Paganini-Paraphrasen im Vordergrund?*

Das ist sicher ein Stück ex negativo, indem ich Liszts Paganini-Etüde als Negativfolie demontiere. Das Stück war für mich der Versuch, ein soziologisches Abbild einer Gesellschaft zu machen, in der das Virtuositentum stellvertretend steht für den, der den Reichtum akkumuliert. Ich habe damals ja auch Marx gelesen. Wie bei einem Wagen, der aus der Fabrik kommt, ist das Endprodukt vielleicht der Liszt. Und die Karosserie ist vielleicht Paganini ... Die Demontage oder Dekonstruktion dieser Etüde kann man in diesem Stück hörend nachvollziehen, weil man das Produkt, den Ausgangspunkt, ja kennt. Da findet dann ja auch diese kleine Reproduktion im Stück statt, dass ich alle Teile wieder zusammenfüge, dass sie sich wieder in einem Ganzen einfinden.

*Im Grunde nicht so weit von Stockhausens bei den „Hymnen“ praktizierten Auffassung entfernt, bekanntes Material zu verwenden und Wert zu legen auf die Verarbeitung. Er verwendet ganz bekannte Sachen ...*

Von wann sind die?

1967

Ach so, dann hab ich die damals vielleicht schon gekannt? Ich erinnere mich nicht, was das Vorbild für das Stück war.

*Tonale Materialien wurden im Verlauf der sechziger Jahre vor allem bei Bernd Alois Zimmermann verarbeitet ...*

Aber ich kannte diese Sachen nicht so gut, dass ich mich darauf bezogen hätte. Ich glaube eher, ich habe das aus mir heraus entwickelt, weil ich so was darstellen wollte. Es hatte sicher auch zu tun mit Akkord-Arbeit, der Arbeit mit den drei Dreiklängen, den tragenden Säulen der Tonalität und meiner Aversion gegen diese.

*Aber schon beim nächsten Stück „In Understanding Music“ – die Sprache, die daraus entsteht, ist sozusagen eine tonale.*

Das mag ich heute gar nicht mehr. Dass es am Schluss dieser beiden Stücke dieses Unisono gibt, das finde ich dramaturgisch billig und ich weiß auch nicht mehr, wie es dazu gekommen ist, vermutlich aus einer Ungeduld heraus. Es ist eben der junge Komponist, der sich überlegt, wie erzeuge ich einen Effekt, damit ich berühmt werde – und aus diesem Wunsch heraus entsteht sowas. Ich hab damals auch von Riesen-Symphonien geträumt, die Wolfgang Rihm dann komponiert hat. Aber bald habe ich gemerkt, dass das unreif ist, pubertär und ich ärgere mich bis heute, dass *In Understanding Music* so positiv aufhört.

*Ja, aber es ist keine tragische Melodie, sondern eine ziemlich heitere ...*

In *Akkordarbeit* findet die Revolution ja – gegen den Liszt – mit der Zwölftonmelodie statt; die Arbeiter finden zur Zwölftonmelodie, das ist fast sozialistisch-realistisch ... furchtbar!

*Wie hast Du darauf reagiert, als zum Beispiel Wolfgang Rihm anfing, solche Reste der Tonalität zu bringen?*

Wolfgang habe ich bei einer Party in Köln kennengelernt. Das war nach diesem *Einer ist keiner* (für sieben Instrumente und Live-Elektronik, 1972), in dieser Krisenzeit, nachdem Moeck mich rausgeworfen hatte und ich zwei Jahre lang nicht mehr komponieren konnte. Wolfgang war damals schon ein Gesellschaftslöwe. Ich mochte ihn als Mensch immer sehr gern und mag ihn immer noch. Wie habe ich mich damals zu ihm verhalten? Ich war so okkupiert mit meinem eigenen Werden und Nichtwerden, dass ich seine Entwicklung damals gar nicht so verfolgt habe, obwohl ich ab und zu Stücke von ihm im Radio hörte ... Meine verbaute Karriere, zu der ja auch gehört, dass ich zehn Jahre lang keinen Verlag mehr hatte, hat sicher auch etwas mit meinem Nachnamen zu tun – gerade in Köln. Es war marktstrategisch wahrscheinlich von Nachteil, in eine Stadt zu gehen, in der gerade ein sehr berühmter Zimmermann gestorben ist. Andererseits hat mir diese Stadt eine Energie gegeben, die ich sonst nicht gehabt hätte, Widerstandskraft auch. Es hat mir letztlich doch genützt. Ich weiß noch, wie ich *Beginner's Mind* zu Aloys Kontarsky brachte, der mich ganz gnädig empfangen hat ...

*Dieser Zyklus wäre nicht seine Sache gewesen ...*

Klar; das Problem aber war, dass ich damals oft einfach aus Trotz gehandelt habe. Aus Trotz entstand ein Stück wie *Gelassenheit* (für Alt mit Portativ und zwei Gitarren, Meister Eckhart, 1975), das ist ja gleichsam ein „Neogrec“ wie Satie – ein streng gregorianisches Stück, in Bezug auf die Modi und die Stimmführung ohne Freiheiten darin. Es wurde in Witten uraufgeführt und die Leute dachten, was ist denn jetzt passiert? Das war nur vier Jahre nach *Akkordarbeit*. Das Stück habe ich in Italien geschrieben – in einem Haus, in dem Roberto Majek lebte, ein psychisch fragiler Mann, der einen reichen holländischen Mäzen hatte, der ihm bei Casale Maritimo in der Toskana ein Haus bereitstellte, in dem Konzerte veranstaltet wurden. Da war immerhin mal Franco Evangelisti zu Gast und ein paar Leute der Gruppe *nuova consonanza*. Die Welt der Neuen Musik war in diesem Moment, als ich *Gelassenheit* komponierte, offenbar ganz vergessen. Mit *Akkordarbeit* war eine so große Erwartung aufgebaut worden; man hielt mich für einen Skandalkomponisten oder so – und plötzlich war das alles weg ... Das hat auch zu tun mit meiner leichten Affizierbarkeit, das geht mir zum Teil noch heute so; ich hatte von Meister Eckhart bei Cage in *Silence* gelesen und dann habe ich sofort Eckhart gelesen, habe sogar das Eckhart-Institut in Köln besucht, wo ich Josef Quint, den Eckhart-Herausgeber, noch kennenlernte.

Irgendwie ist das bei mir so: Wenn Du einen Namen erwähnst, den ich nicht kenne, dann recherchiere ich und gehe in die Bibliotheken und fange an zu lesen, um herauszufinden, was es damit auf sich hat. So lese ich jetzt, seit Du den Namen erwähnt hast, jede freie Minute den Dichter John Ashbery (1927–2017). Wenn ich erst einmal von etwas affiziert werde, gehe ich total in eine solche mir fremde Welt ein – und fange wie verblendet an, mich da hineinzudenken. Ich habe damals dann etwas komponiert, das zur Zeit des Meister Eckhart hätte entstanden sein können, weit weg von der Welt der neuen Musik, der „family“, innerhalb derer Wolfgang Rihm groß wurde und zu der ich eben nicht gehörte. Ich verfolgte immer meine

eigenen Geschichten, die mit der Neuen Musik oft überhaupt nichts zu tun hatten. Und die suchte ich vor allem in Bibliotheken – endlos.

Da gab es zum Beispiel den Professor Helmut Petri, der unter den australischen Ureinwohnern gelebt hatte und dessen Institut nur zwei Häuser von dem Haus, in dem Josef Quint über Meister Eckhart forschte, entfernt war. Ich hörte davon, also habe ich ihn besucht und interessierte mich fast gleichzeitig für Meister Eckhart und die australischen Aborigines ... Und so habe ich damals eben auch alle möglichen Bücher zur gregorianischen Musik gelesen.

Danach kam dieses Buch von Shunryū Suzuki, *Zen Mind, Beginner's Mind* (1970), das mich eineinhalb Jahre begleitete, wobei ich versuchte, meinen Abstand zur Neuen Musik zu strukturieren, usw.

*Zuhause habe ich eine ziemlich alte Sammlung Deiner Partituren, in der auch „Gelassenheit“ (für Alt mit Portativ und zwei Gitarren, Meister Eckhart, 1975) enthalten ist. Das hieß damals noch anders „Vier Stücke aus der Tradition“, eines davon war die „Spanische Reise“ ...*

Ja, das waren vier tonale Stücke, oder sagen wir korrekter atonale Stücke, die tonale Elemente enthalten. Es war in der Übergangszeit zur *Lokalen Musik* und damals wusste ich noch nicht, wohin ich diese Stücke packen sollte und habe sie eben so genannt bzw. zusammengefasst. Zur Werkgruppe *Lokale Musik* gehören heute *Zehn fränkische Tänze* (für Streichquartett, 1977), das Chorstück *Aus Nah und Fern* (1977) – das ging auf eine Kindheitserfahrung zurück; mein Vater hatte drei Chöre im Dorf während eines Sängersfestes positioniert und ich bin zwischen diesen drei Plätzen hin- und hergerannt, hörte den einen Chor leiser werden, den anderen lauter und darüber habe ich dieses Stück komponiert; eine überarbeitete Fassung davon ist in *Über die Dörfer* (1985/86) eingegangen.

Vom NDR-Chor wurde *Aus Nah und Fern* einmal aufgeführt – vier tonale Stücke bzw. vier atonale Stücke mit Tonalität – und dann die *Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein* für Bariton, Ud, Qanun, Nay, Rabab und Schlagzeug (1976; rev. 1993). *Die spanische Reise* – ich schäme mich heute etwas dafür! Damals hatte ich versucht, eine tunesische Hofmusik der Nuba ed Dhil, die ich analysiert habe, wie eine Folie auf die Minnesänger zu produzieren. Es wurde im WDR in der Reihe „Musik der Zeit“ aufgeführt und ich trat damals, um die Provokation auf die Spitze zu treiben, in einem Zimmermann-Anzug auf, also in diesem schwarzen Gewand mit weißen Knöpfen usw. Ich war einfach in einer Trotzhaltung gegen die Neue Musik befangen. Vielleicht war ich ein bisschen wie Satie, von dem ich zu jener Zeit kaum etwas wusste. Aber ich kann mir jetzt nachträglich vorstellen, was für eine kauzige Existenz der in Paris geführt haben muss.

Einiges Vertrauen hatte ich zu dem WDR-Redakteur Wolfgang Becker gewonnen. Um 1976/77 habe ich für ihn mehrere Sendungen über nordafrikanische Musik gemacht und wir saßen einmal in der Kantine zusammen und unterhielten uns über den Plan zu einem Festival des WDR. Er fragte, welche Stücke ich dafür vorschlagen würde. Ich antwortete, ein Schlüsselstück sei für mich das Klavierstück *Cheap Imitation* (1969) von John Cage, das durch Saties *Socrate* inspiriert ist – diese Art von Einstimmigkeit hat übrigens auch Nicolaus A. Huber, der das Stück ebenfalls schätzt, einmal analysiert. Und dann fragte Becker mich, wie ich ein solches Festival nennen würde; da habe ich gesagt „Neue Einfachheit“ und schlug ihm dazu weitere Stücke anderer Komponisten vor, zum Beispiel Michael von Biel. Von mir wollte ich *Das klingende Grün* (1979), basierend auf Kinderliedern und William Blakes Texten, drin haben: Das blieb damals unausgeführt, mündete aber später in die *Songs of Innocence & Experience* für Streichquartett mit Tonband (1996). Stattdessen wurde 1977 *Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein. Musikgeschichten über den Kontakt von Orient und Okzident* (für Bariton und arabische Instrumente, 1976) uraufgeführt.

Aus diesem Festival-Mechanismus heraus mussten aber auch andere Stücke, die mit der ursprünglichen Idee von neuer Einfachheit nichts zu tun hatten, programmiert werden und so kamen Wolfgang Rihm und die damals so apostrophierten Neoromantiker zu diesem Etikett.<sup>43</sup> Und nun geschah es, dass das Schlagwort „Neue Einfachheit“ ins entgegengesetzte Lager wanderte und dort übernommen wurde. Bis heute wird das, was ich damit meinte, nicht verstanden. In den *Feedback Papers 13* gab es 1977 eine Diskussion zwischen Johannes Fritsch, Kevin Volans und mir über diesen Begriff – und dann sah ich

---

<sup>43</sup> Hans-Jürgen von Bose, Hans-Christian von Dadelsen, Peter Michael Hamel, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz, Ulrich Stranz, Manfred Trojahn.

plötzlich eine Anzeige des Schott-Verlags, die diese Neoromantiker bewarb, darunter mehrere Schüler von Ligeti. Schließlich gab es ein Symposium bei Otto Kolleritsch in Graz, in dem diese so neu erstandene „Neue Einfachheit“ diskutiert wurde. Da habe ich gedacht, was ist denn hier los – vier Neoromantiker, zu diesem Club wollte ich doch nicht gehören. Daraus bildete sich dann der Entschluss: Ich begründe mein *Beginner Studio* in Köln, in dem ich machen kann, was ich für richtig halte.

Übrigens gab es in der Konzertreihe „Musik der Zeit“ auch ganz wunderbare Sachen wie eine Aufführung von Stockhausens *Momenten* mit Grace Bumbry (nicht Martina Arroyo, die war früher), die überragend gesungen hat. Dann kam die etwas biedere Gruppe von acht Kölner Komponisten, u. a. Manfred Niehaus, Hans Ulrich Humpert, Bojidar Dimov, York Höller usw., zu denen ich mich auch nicht zugehörig fühlte. Durch meine Widerspenstigkeit habe ich es mir aber auch selbst verbaut, irgendwo dazu zu gehören.

*Du hast gesagt, Du hättest nicht bemerkt, dass es solche Stücke mit tonalen Elementen bei Rihm gab, aber noch früher gab es sie bei Kagel ...*

Doch, das habe ich schon bemerkt, aber mit Kagel hatte ich schon viel früher abgeschlossen, weil er mich sehr enttäuscht hat durch seine Egomane und diesen Ehrgeiz, mit dem er seine Interessen durchboxte. Dann gab es diese Konkurrenz zwischen Kagel und Stockhausen. Kagel war der Städter, der die Lacher immer auf seiner Seite hatte, und Stockhausen der Kosmiker auf dem Lande, der sich damals schon nach Kürten zurückgezogen hatte. Kagels Stücke wurden immer länger, gepflegt und professionell notiert. „Country Music“ oder *Kantrimusik* (1973/75) ist natürlich ein geniales Stück, was da alles an Ideen und Phantasien drin ist, aber diese self-indulgence, diese Maßlosigkeit hat seiner Musik, in der er zunehmend alles episch breit treten musste eher geschadet. Stücke wie die *Sankt-Bach-Passion* (1985)

*... das war aber viel später ...*

habe ich mir dann auch nicht mehr angehört. Die frühen Sachen sind phantastisch – *Match* (1964), der Beethoven-Film *Ludwig van* (1969); schon in Nürnberg hatte ich dieses Stück *Unter Strom* mit dem Gitarristen K. H. Böttcher bewundert. Aber dann diese späteren tonalen Stücke von Kagel waren auch retrospektiv – unsere Kultur ist zu Ende und wir können nur noch von den Hülsen leben. Das gibt's bei mir ja gar nicht. Was bei Kagel „Country Music“ oder *Kantrimusik* heißt, heißt bei mir *Lokale Musik* – bei ihm ist das eine zynische Ironie. Bei mir gibt's ganz gegenteilig eine innige Ironie, schwebend, die kommt von Novalis und hat zu tun auch mit der naiven Phase von Cage. Der schöne reine Klang seiner naiven Klavierstücke wie *A Room* (1943) oder *Waiting* (1952) hat mich ermutigt ... Die späteren Stücke von Cage wie *HPSCHD* für ein bis sieben Cembali und Elektronik (zusammen mit Lejaren Hiller, 1967/69) fand ich dann schon schwieriger. Cage kultivierte die Idee von Maximalisierung und Minimalisierung – beide Extreme, in beide Richtungen ...

*Ja, ganz bewusst ...*

Dann habe ich in Düsseldorf die Klaviertrios von Rihm gehört, die auf Schumann zurückgehen mit dem Titel *Fremde Szene* – diese Willkür der Strukturierung und dann plötzlich ganz freche Schumann-Zitate; das war wieder etwas völlig anderes als das, was ich wollte.

*Du warst dann 1970–73 im Institut für Sonologie in Utrecht? Wie bist Du dahin gekommen? Wie hast Du davon erfahren?*

Durch Klarenz Barlow, den ich in Köln kennengelernt hatte, bin ich dahin gekommen. Wir haben uns da auch angemeldet und eingeschrieben und sind jede Woche von Köln aus für zwei Tage dahin gefahren – wir, das waren Klarenz, Allen Cartwright und ich. Wir haben dann auch das „liberated“ Holland kennen gelernt, plötzlich liefen lauter Nackte da rum und ich kam doch vom Land ... Besser wäre es gewesen, wenn ich dort gewohnt hätte, um mich mehr auf die Arbeit an dem Institut einlassen zu können. Dort lernte ich Otto E. Laske kennen, dessen Arbeiten ich auch zu Hause studieren konnte, weil man, um sie kennenzulernen, nicht unbedingt die Praxis brauchte. Niemand interessierte sich damals für Laske; er war innerhalb des Instituts ein Außenseiter. Von Laske gab es eine Verbindung zu Noam Chomsky, dessen

Arbeiten zur Syntaxtheorie ich bereits kannte. Laske interessierte mich, als ich merkte, dass er sich auf Chomsky bezieht, denn auch ich suchte ja nach einer musikalischen Sprache. Laskes Arbeiten suggerierten, man könne in ein paar Jahren musikalische Bedeutungen aus dem abstrakten musikalischen Strukturen heraus generieren. Seine Forschungen basierten auf US-amerikanischem Behaviourismus und Positivismus, die mir damals unbekannt waren. Klarenz und die andern arbeiteten mehr praktisch; sie hatten den direkteren Zugang zu den Maschinen und zum Programmieren; mich hat das alles doch eher theoretisch interessiert.

Parallel dazu war ich als Gasthörer in Amsterdam am Ethnomusikologischen Museum „Jaap Kunst“.<sup>44</sup> Dort war ich dann auch öfter und länger; ich hatte da einen kanadischen Freund, bei dem ich wohnen konnte. Wir waren öfter im Litterair Café, in dem ich manchmal Klavier spielte. Und im Museum beteiligte ich mich kurzzeitig in einem javanischen Gamelan-Orchester – ich war der zweite Bonang-Spieler, der den ersten immer nur synkopierend imitieren muss. Ich sammelte und fotokopierte in diesem Zentrum übrigens wahnsinnig viel Fachliteratur – immer noch auf der Suche nach Universalien des Ausdrucks, nach musikalischen Archetypen. Diese Forschung konnte ich wiederum mit Laske gut verbinden, der ebenfalls auf der Suche nach Ausdruck, nach Bedeutung war und auf eine „modale Logik“ gekommen war. Das war so eine Art „set theory“, wobei nicht der einzelne Ton wichtig war, sondern ein Morphem, ein kleines Motiv, die Einheit war, von der man ausging.

In dieser Zeit entstanden *Orgon I* aus *In Understanding Music* sowie *Orgon II, Katharsis-Strategien* (für Didgeridoo, Corroboree-Sänger, zwei Akteure, zwei Tonbänder, 1974). Diese Werke wären dann aus dem musikethnologischen Ansatz generiert worden: die Musik der australischen Ureinwohner als Folie und die Katharsis als archetypischer Vorgang nicht nur der Dramatheorie und Dramaturgie, sondern als Reinigung und Läuterung auch in einem psychologischen Sinn. Damals habe ich unglaublich viele Literatur-Exzerpte gemacht über den semantischen Zusammenhang zwischen linguistischer Theorie und ethnologischen Strukturen, immer auf der Suche nach solchen archetypischen Ausdrucksformen.

### **Orgon-Projekt, Exposé**

Seit einem Jahr arbeite ich als Komponist an dem Projekt ORGON, dessen Ziel es ist, mit Klängen bestimmbare Energien im Menschen frei zu setzen, um dadurch die Aufarbeitung psychosomatischer Störungen zu unterstützen. Das Projekt gliedert sich in vier Phasen, die in schrittweiser Annäherung schließlich mit dem Entwurf energiefreisetzender Klänge, Material für den konkreten Einsatz in einem optimalen Environment liefern werden.

Auf der Suche nach einem solchen Environment stieß ich auf das leerstehende Haus „Im Stavenhof 13“, das im Besitz der Stadt Köln ist und darauf wartet, abgerissen zu werden. Das vierstöckige Gebäude ist von der Architektur her geradezu ideal für die Errichtung eines ORGON-Musik-Zentrums. Die 12 Räume sollen mit Aktivitäten gefüllt werden, die alle zum Bereich der nonverbalen Therapie gehören und sich, je weiter der Besucher nach oben geht, näher und spezifischer an den Problembereich der energiefreisetzenden Wirkung von Musik heranbewegen.

Die non-verbale Therapieformen werden von vorbereitenden, gruppenspezifischen und aufarbeitenden Aktivitäten eingebettet sein, und von Sozialpädagogen, einem Psychologen und einem Psychiater bzw. Psychoanalytiker betreut. Zur Gruppe, die am Funktionieren des Hauses mitarbeiten werden, gehören vorläufig: Dr. Johannes Kneutgen, Ethologe, der zur Zeit an der Landesnervenklinik Bonn Grundlagenforschung zur Musiktherapie betreibt, Dagmar von Biel, die mit dem collegium vocale Köln „Stimmung“ von Karlheinz Stockhausen in der ganzen Welt aufgeführt hat und sich zur Zeit als Atemtherapeutin ausbilden lässt, Walter Zimmermann, Komponist, Ausbildung am Institute for Sonology Utrecht.

Die Aktivitäten setzen sich vorläufig folgendermaßen zusammen:

physiologische Therapie	Kneutgen
Atemtherapie	Biel
Bio-Musik	Zimmermann
ORGON-Musik (im Beschallungsraum)	Zimmermann & ORGON-Ensemble

---

<sup>44</sup> Jaap Kunst (1891–1960) hat durch seine Feldforschungen in Indonesien 1920 und 1934 sowie seine theoretischen Arbeiten Grundlegendes zur Kenntnis und zum Verständnis der indonesischen Musik beigetragen. Dass er den Begriff „Musikethnologie“ anstelle des bisherigen „Vergleichende Musikwissenschaft“ einführte, bedeutete eine Akzentverschiebung des Faches und seines Selbstverständnisses. An die Stelle der vergleichenden Analyse musikalischer Strukturen und Stile traten die jeweilige individuelle Kultur und ihr geschichtliches Umfeld einbeziehende Betrachtungsweisen.

vorbereitende Aktivitäten Sozialpädagogen  
gruppensdynamische Aktivitäten Psychologe  
aufarbeitende Aktivitäten Psychiater bzw. Psychoanalytiker

Im obersten Stockwerk soll der zentrale Raum des Hauses eingerichtet werden, der so genannte Beschallungsraum, der in einem optimalen akustischen Environment – intensivste Beschallung bis zum Spüren der Vibrationen durch KLIPPSCHORN Lautsprecher – die energiefreisetzenden Klänge suggeriert. Für die Produktion dieser Klänge wird ein Ensemble gegründet, das sich wahrscheinlich zusammensetzt aus dem Kontarsky-Schüler Herbert Henck (moduliertes Piano), dem Stockhausen-Schüler Kevin Volans (Elektronium) und Walter Zimmermann (elektronische Orgel & elektronische circuits).

Die ersten drei Jahre sollen die Grundlagenforschung der einzelnen Teilnehmer vorantreiben, um ein Konzept zu entwickeln, das das Zentrum funktionstüchtig macht und somit als Ganzheitliches und Organisches Anziehung auf Zielgruppen ausübt. Vor allem muss die Beständigkeit des Zentrums garantiert werden d.h., eine Balance zu schaffen zwischen Abwechslung und Homogenität des Gebotenen. Erst wenn ein solches Konzept erarbeitet ist, kann das Haus geöffnet werden.<sup>45</sup>

Eine Folge davon war dann, dass ich mit Manfred Lexa ein Institut in Köln gründen wollte; es nannte sich SMIL, das heißt *Studio für musikalische Intelligenz – Labor* und war gedacht zur Finanzierung unseres Orgon Musik Zentrums.

Für dieses Orgon Musik Zentrum wollten wir ein ehemaliges Bordell in Köln anmieten, das leer stand. Stockhausen schrieb uns für dieses Projekt einen Empfehlungsbrief an das Kulturamt zu Händen Herrn Hackenberg. Da gab es so kleine, etwas schief geschnittene Zimmerchen – und in jedem Zimmer sollte man Klangforschung betreiben können oder Musiktherapie oder dergleichen. Da wäre auch Dagmar von Biel beteiligt gewesen. Aufbauend auf Forschungen aus der Linguistik, Ethnologie usw. suchten wir nach archetypischen Ausdrucksformen, wobei die Erfahrung des Kurses Musiktherapie von Kagel wiederum hineinspielte. Bei Kagel hatte ich den Verhaltensforscher Johannes Kneutgen kennengelernt; als Ethologe untersuchte er, wie auch Konrad Lorenz es tat, das Verhalten der Tiere, um daraus Strukturen des menschlichen Verhaltens abzuleiten.

Diese Querverbindung ist mir Jahrzehnte später wiederbegegnet in dem Buch *Milles plateaux* (1980) von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Da gibt es den Begriff des *Ritornells*, den auch die Ethologen beschreiben. Es geht darum, wie Tiere ihre Territorien markieren und so weiter, und um das Phänomen der Rückkopplung. Das funktioniert ähnlich wie die Feedback-Idee, die wir damals hatten, nämlich dass der Mensch durch seine Beschaffenheit und trotz seiner Inbalance durch Klang eine Balance bekommen kann, ein Gleichgewicht.

Interessanterweise gibt es bei Gregory Bateson in dem Band *Steps to an Ecology of Mind* ein Kapitel über die „floating balance“, das Fließgleichgewicht.<sup>46</sup> Das hat zu tun mit diesem „double bind“-Effekt, der laut Gregory Bateson zur Genese der Schizophrenie gezählt werden kann und den auch Cage beschrieben hat: Anziehung und gleichzeitig Abstoßung. So gibt es die Geschichte von Cage, der sich riesig freute, weil seine Eltern ihm versprochen hatten, am Sonntag einen Ausflug zu machen, doch als der Sonntag endlich gekommen war, sprach niemand mehr davon. Bei balinesischen Frauen wurde beobachtet, wie sie ihre Kinder zur Brust nehmen und wieder wegnehmen, so dass ein „Fließgleichgewicht“ entsteht – Anhänglichkeit und Loslösung ganz ohne Ruck. Das soll die körperliche und psychische Entwicklung der Kinder stabilisieren. Das kommt dann wieder vor bei dem Russen Ilya Prigogine im Kapitel „*Fern vom Gleichgewicht*“ innerhalb seines Buchs *Dialog mit der Natur* (1986). Prigogine hat das aus der Physik, aus Thermodynamik und Aerodynamik. Er spricht von „Fluss“ und „Kraft“, von einer neuen Stabilität der Zustände, die sich in der Natur erst dann einstellen können, wenn die Dinge eine gewisse Zeit fern vom Gleichgewicht gehalten werden. Das führt zu dem Begriff des „clinamen“ bei Lukrez.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> *Orgon Musik Zentrum*, in: Walter Zimmermann: *Insel Musik*, Köln: Beginner Press 1981, S. 61–69, hier: S. 62. – Dort finden sich weitere, detailliertere Texte sowie der Abdruck des Empfehlungsschreibens von Stockhausen. <http://beginnerpress.de/schriften-writings/orgon-musik-zentrum-im-stavenhof-13/>

<sup>46</sup> Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago / Illinois: University of Chicago Press 1972; dt. als *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 156–181.

<sup>47</sup> Als Clinamen [griech.: geringfügige Abweichung] bezeichnen Epikur und Lukrez den Zufall im Rahmen eines Determinismus, einer (natur-)gesetzmäßigen (Vorher-)Bestimmtheit. Zugrunde liegt dabei die Vorstellung, dass die Welt aus kleinsten Teilchen, aus Atomen, besteht, die sich in einem unaufhörlichen Fall durch den leeren Raum befinden. Bei diesem Fall blieben sie getrennt,

Was ich eigentlich sagen will: Dinge, die damals schon angelegt waren, haben wesentlich später zu Kompositionen geführt.

*Was ist denn aus diesem Zentrum damals geworden?*

Nichts, es war zu Ende, bevor es überhaupt angefangen hat. Das Haus wurde abgerissen. In dem Moment, wo wir die Anträge gestellt hatten, hat die Stadt gemerkt, dass da ein leeres Haus steht. Es wurden dort dann Parkplätze errichtet.

Das *Orgon*-Projekt hätte eigentlich vier Stufen gehabt: Phase blau, Phase rot, Phase gelb und Phase grün. Die zweite Stufe wären, wie schon gesagt, die *Katharsis-Strategien* gewesen (siehe dazu den Text auf meiner Homepage), die dritte wohl anthropologische Forschung und die vierte Stufe die Ergebnisse in diesem Zentrum. Inzwischen hatte ich mich total entfernt von der neuen Musik. Dann kam der Zen-Buddhismus. Dagmar von Biel brachte mir *Zen Mind, Beginner's Mind* (1970) von Shunryū Suzuki, für mich nach Meister Eckhart das wichtigste Buch damals.

*Wie war das mit der Chronologie, einerseits „Orgon“-Projekte, andererseits „In Understanding Music“?*

Das ging parallel; einerseits studierte ich in Utrecht bei Laske „Artificial Intelligence“ (AI) und andererseits Ethnologie in Amsterdam. Doch dahinter stand der Versuch, Archetypen zu finden. Das hat mich auch bei Nicolaus A. Huber so interessiert, der dieses Stück *Aion* für vierkanaliges Tonband und Gerüche (1968/72) gemacht hat. Die Frage nach den Archetypen ist ja sehr umstritten. Die einen sagen, das gibt es nicht; es handle sich ausschließlich um akkulturierte Formen. C. G. Jung glaubte sie bei Schizophrenen beobachtet zu haben, deren Psyche sich irgendwo intakte Anteile bewahrt haben soll, die bei anderen verschüttet gingen – aber das ist eine Hypothese, Theorie.

Dass *In Understanding Music* die AI repräsentieren sollte, war ein Teil des Gesamtprojekts; bei der anderen Hälfte ging es um anthropologische und psychologische Forschungen. Auf einer dritten Stufe hätten sich beide zu einer funktionierenden Therapieform vereinigen sollen.

*Immerhin hast Du Dich dann nicht gänzlich von der Komposition neuer Musik zurückgezogen.*

Da fällt mir ein Stück ein, das mich sehr beeindruckt hat, das *Alphabet für Liège* (1972)<sup>48</sup> von Karlheinz Stockhausen. Zur Uraufführung bin ich damals nach Liège gefahren und war ganz begeistert. Dagmar von Biel war als Sängerin dabei. Sie sang mit in den *Indianerliedern*. Das Stück ist völlig in meinem Gedächtnis versunken ... Damals wurde mir durch dieses *Alphabet für Liège* bewusst, dass Musik eine magische Kraft hat. Da war doch auch Hugh Davies dabei, der Engländer, der ein Glas zum Zerspringen bringen konnte mittels eines Transducers [Energiewandlers], der an das Glas geheftet wurde. Das hat mich damals inspiriert für den Beginn von *Einer ist keiner* (für sieben Instrumente und Live-Elektronik, 1972) – da zerspringt ein Glas. Und das war übrigens auch die Urdee für das Zentrum, dass man in jedem Raum sowas hat wie ein eigenes therapeutisches Instrument oder eine jeweils andere therapeutische Möglichkeit. Wir waren alle voller Utopien damals ...

---

gäbe es nicht kleinste *Bewegungsabweichungen*, durch die es zu Zusammenballungen und zu den Erscheinungen der Sinnenwelt kommt. So heißt es bei Lukrez, *De rerum natura* (Buch 2, V. 217–224, Übers. Karl Büchner):

„wenn die Körper durchs Leere nach unten geradewegs stürzen  
mit ihrem eignen Gewicht, so springen zu schwankender Zeit  
und an schwankendem Ort von der Bahn sie ab um ein Kleines,  
so, daß du von geänderter Richtung zu sprechen vermöchtest.  
Wären sie nicht gewohnt sich zu beugen (declinare solerent),  
würd alles nach unten, wie die Tropfen des Regens, fallen im grundlosen Leeren,  
wäre nicht Anstoß entstanden noch Schlag den Körpern geschaffen  
worden. So hätte nichts die Natur je schaffend vollendet.“

<sup>48</sup> *Alphabet für Liège*. 13 musikalische Bilder für Solisten und Duos (vokal, alle mit elektro-akustischem Instrumentarium). Eine vollständige Aufführung dauert etwa vier Stunden. Die *Indianerlieder* sind ein Teil des *Alphabets für Liège*, einige davon wurden separat veröffentlicht.



In Liège lernte ich dann auch Pousseur<sup>49</sup> kennen. Dass ein Serialist es wagt, in einem Stück einfach Zitate fremder Musik oder konkrete Sachen einzubringen, gefiel mir: sein Orchesterstück *Couleurs croisés* (1967) und die Harmonielehre, die er entwickelt hat, *L'apothéose de Rameau (Essai sur la question harmonique)* (1968; dt. 1987). Dreißig Jahre nach Hindemith geht Pousseur von einer akustischen Dissonanztheorie aus, die Netze aus Terz-Quint-Relationen baut, in die man Musik aus der Umwelt einbringen, hineinprojizieren und verfremden kann. *Couleurs croisés* liegt hingegen ein umgekehrtes Variationsprinzip zugrunde, das von den Rändern ausgeht und erst am Schluss kommt das Zitat.

Ob mich das direkt zur Komposition von *Beginner's Mind* (1975) ermutigte, woher ich also den Mut hatte, eine derart tonale Musik zu komponieren, ist mir jetzt nicht erinnerlich. Es hat sicher auch mit *Socrate* von Satie zu tun, das ich dann kennenlernte durch Cage. *Beginner's Mind* ist eigentlich eine Regression, auch eine psychische Regression; ich war damals in einer Krise und hatte das Gefühl, es kann nicht mehr vorwärtsgehen, sondern man muss sich sehr weit zurücklehnen und auch historisch weit ausholen. Auf gesichertem Terrain wie ein Archäologe ein Stück zu schreiben, wo eigentlich keine Note von mir ist: Das begann ja schon mit der Gregorianik in *Gelassenheit* (für Alt mit Portativ und zwei Gitarren, Meister Eckhart, 1975). Ich verstehe heute manchmal nicht mehr den Urimpuls, wie ich zu einer solchen Haltung kam. Immerhin hatte der WDR eine wunderbare Reihe über nicht-europäische Musik, wobei mich Japan sehr beeindruckte. Nicht zuletzt hatte diese von mir erstrebte Einfachheit dann auch damit zu tun, dass ich begriff, wie begrenzt der Kreis der Neuen Musik ist. Und ich wollte herausfinden, ob man in der Szene der Neuen Musik etwas mit einer solchen Einfachheit und möglichst auch Leichtigkeit schreiben könne.

Der unmittelbare Auslöser von *Beginner's Mind* war Drew Lesso, der brachte immer Nelkenzigaretten aus Java mit und davon habe ich dann zwei Züge genommen, war das aber überhaupt nicht gewohnt. Ich nahm sonst nie sowas. Und ich setzte mich ans Klavier und begann zu improvisieren und Drew hat das auf MusiCassette aufgenommen. Damals las ich Harry Goldschmidts Schubert-Biographie und ich sah dem Schubert ja auch ähnlich, und dann sah ich die Klaviertasten in wellenförmigen Bewegungen auf mich zukommen – und irgendwie wurde daraus das Vorspiel zu *Beginner's Mind*. Es ist also entstanden aus einem Rausch, dessen Resultat aufgezeichnet wurde und das ich nachträglich wie ein Ethnologe transkribiert habe. *Leave the old* heißt der erste Teil. Die Titel für den *Prolog* mit den *Fünf Momenten aus Schuberts Leben* (*Rossinis Einzug in Wien, Der gefährliche Freund, Die große oberösterreichische Reise, Erneuter Ausbruch der Krankheit, Keine Antwort aus Weimar*) kamen erst nachträglich.

Viel gelernt habe ich damals von Stockhausens *Mantra* (für zwei Klaviere, 1970), nämlich wie man eine Gestalt staucht oder spreizt. Damals beeindruckte mich auch Keith Jarretts „Köln Concert“. Und Aloys Kontarsky fragte, als er die Partitur von *Beginner's Mind* las, zurecht: „Was hat das für einen Sinn, wenn man das Alte lernt und es verlässt, um Neues zu machen und dann wieder bei dem ankommt, was vorher war?“ Wenn Ian Pace nicht gefordert hätte, den ganzen Zyklus *Beginner's Mind* auf CD einzuspielen, ich hätte daran nie gedacht (CD 2003; Aufn. 2000 in Wantage, Oxfordshire). Damals, als Herbert Henck vor der Uraufführung (14. Juli 1976) den vollständigen Zyklus in seiner Wohnung spielte, langweilten sich einige. Daraufhin habe ich allen Kürzungen zugestimmt, die Herbert für die LP mit dem Stück haben wollte, die 1978 erschienen ist. Heute finde ich nach wie vor, dass der vierte Teil *Prepare the New*, in dem es um die Vorbereitung auf das Lied geht, nicht gespielt werden sollte oder nur zu Hause, wenn der Spieler sich auf das Lied, das er dann singen oder summen soll, vorbereitet. Dieser vierte Teil ist überflüssig, ein ähnlicher Fall wie der Schluss in *Akkordarbeit*.

---

<sup>49</sup> Henri Pousseur (1929–2009) nahm ab 1952 regelmäßig an den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und den Donaueschinger Musiktagen teil. 1957 arbeitete er mit Luciano Berio und Bruno Maderna im Studio di Fonologia Musicale in Mailand und später mit Stockhausen im Studio für elektronische Musik in Köln. 1958 gründete er in Brüssel das Studio de musique électronique Apelac. Seit 1970 unterrichtete er an der Universität Liège, wo er mit Pierre Bartholomé und Philippe Boesmans das Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie (CRFMW; seit 2010: Centre Henri Pousseur) gründete. 1975 wurde er Direktor der Lütticher Musikhochschule (des Konservatoriums in Liège). 1985–87 leitete er das Institut de pédagogie musicale in Paris, um den Weg für die Reform des Musikunterrichts in Frankreich zu ebnet. 1994–99 war er Composer-in-residence an der Katholischen Universität Leuven. Um 2000 beschäftigte ihn in Ausweitung seines musikalischen Denkens die Verbindung zwischen Klang und Bild (*Paysages planétaires*). Neben rund 150 Kompositionen schrieb Pousseur u. a. *Fragments Théorique I: sur la musique expérimentale* (Brussels 1970), *Schumann le Poète: 25 moments d'une lecture de Dichterliebe* (Paris 1993) und *Musiques croisées* (Paris 1997). In Rameaus Harmonielehre fand er Aspekte seiner eigenen „Netztheorie“ verwirklicht, die er 1968 in der musiktheoretischen Schrift *L'Apothéose de Rameau* festhielt.

Aber all das beantwortet Deine Frage nach der Tonalität nicht und wie ich zu dieser Sprache kam. Ich wollte einfach auch musikalische Prozesse einsichtig darstellen, wobei es so viel Zeit gibt, dass man die Veränderung eines Momentes nachvollziehen kann.

*Das heißt, man kann die Einzelteile hören, damit der kompositorische Prozess erlebt werden kann?*

Ja, vermutlich wollte ich schon damals sowas wie Fasslichkeit. Ich war überfrachtet mit literaturtheoretischen Vorüberlegungen, mit Versuchen theoretischer, noch nicht einmal klanglicher Art und die musste ich dann irgendwann auch ausprobieren. Ich wollte nicht diese Regression, die sich ja auch ergab, sondern eine Nachvollziehbarkeit für den Hörer, die sich nicht anbiedert und nicht an irgendwelche historischen Verläufe wie die Sonatenform oder dergleichen gebunden ist. Ich ging sozusagen von einem scientific research program aus, bei dem es um eine Fasslichkeit ging, bei der jede historisch nachvollziehbare Gestik vermieden werden sollte.

Die Formbildung war experimentell und hat mit dem Prinzip Metamorphose zu tun. Dass etwas klanglich Reaktionäres dabei herauskam, habe ich damals einfach nicht sehen wollen. Das war vielleicht ähnlich wie beim späten Cornelius Cardew<sup>50</sup> (1936–1981), der politisch völlig verblendet war und von einer Welt eingenommen, die mit Neuer Musik nichts mehr zu tun hatte. So glaubte ich fest an ein therapeutisches Tun und meinte, die Musik könne etwas bewirken, auf psychische Haltungen verändernd einwirken. Ich wollte durch *Beginner's Mind* (1975) Menschen irgendwie bewegen, zu einer Katharsis hin oder so.

*Aber Du hast den Kontakt zur Neuen Musik doch gewählt ...*

Naja, damals habe ich auch Bewegungen, Körperhaltungen, Drehungen, Mitsingen und so was komponiert, die ich aus Higher-Consciousness-Büchern holte und ein wenig formalisierte. Stockhausens *Mantra* (1970) bestärkte mich darin noch; damals durfte man sowas; Unkonventionalität war erwünscht. Und *Stimmung* (für sechs Stimmen und Mikrophone, 1968) baut auch auf einem sehr schönen tonalen Akkord auf, Natur ...

Durch Stockhausens *Indianerlieder* (Gedichte, Sprüche und Gebete nordamerikanischer Indianer, 1972) erschien die allusorische Verwendung von Material fremder Kulturen sanktioniert. Durch *Telemusik* (1966) und *Hymnen* (1966/67; rev. 1969) fühlte man sich legitimiert, Musik, die schon vorhanden war, zu nutzen usw. Das ist auch nicht „post-modern“. Erst durch diese „pieces of recognition“, durch bekanntes Material, kann man dem Transformationsprozess in Stockhausens *Hymnen* folgen.

Ich war sehr früh daran interessiert, dass Musik nicht bloßes Ornament ist. Wenn Du überhaupt keine Relation hast zu einem Erkennbaren und eine Distanz zum Unerkennbaren, sondern wenn alles Flirrende und nur noch Diffuse erlaubt ist, dann hast Du einen kunstgewerblichen Genuss, aber nicht mehr, d. h. es kann alles „voll“ sein wie bei Brian Ferneyhough, aber Du erreichst nicht mehr als eine gute Improvisation. Das heißt, ich versuchte und versuche, etwas Anderes zu machen, das irgendwie nachvollziehbar sein soll.

*Hast Du damals auch etwas versucht, das über Orgon-Projekte und „In Understanding Music“ hinausgegangen ist?*

---

<sup>50</sup> Cornelius Cardew (1936–1981) studierte 1953–57 an der Royal Academy of Music in London Violoncello und Klavier sowie Komposition bei Howard Ferguson. 1957 folgte ein Studium der elektronischen Musik bei Gottfried Michael Koenig in Köln. Als Assistent Stockhausens war er dort an der Komposition von *Carré* (für vier Orchester und vier Chöre, 1959/60) beteiligt, bei der europäischen Erstaufführung von Cages Klavierkonzert wirkte er 1958 als Korrepetitor. Cardew kehrte 1961 nach England zurück. 1966 trat er dem Londoner Improvisationsensemble AMM bei, dem er bis 1971 angehörte. Bis 1972 bestand das Scratch Orchestra, das er mit Howard Skempton und Michael Parson 1968 gegründet hatte: Komponisten, Berufsmusiker, bildende Künstler, Schauspieler und Laien führten gemeinsam Musik auf. Ab 1974 schrieb Cardew, der 1975 am Goldsmiths College in London eine Liedklasse gründete, zahlreiche politische Lieder, u. a. für Auftritte der maoistischen Peoples Liberation Group. Zunehmend davon überzeugt, dass Musik zu einem Mittel revolutionärer Politik werden müsse, engagierte er sich mit John Tilbury bei Demonstrationen, unterstützte streikende Arbeiter und, als Stipendiat in Berlin, den Kampf für eine Kinderklinik im Haus Bethanien, wofür er den *Bethanien Song* komponierte. Als seine zentralen Kompositionen gelten *Treatise* (variable Besetzung, 1963/67) und *The Great Learning* für Orgel, gemischten Chor, Melodie- und Schlaginstrumente sowie unkonventionelle Klangerzeuger (1970).

Ja, im STEIM [Studio for Electro Instrumental Music] in Amsterdam entstand *Einer ist keiner* für sieben Instrumente und Live-Elektronik (1972), das ist die Realisierung der Utrechter Erfahrungen. Es gab da auch eine Tonbandzuspielung mit Geräuschen von zerbrechendem Glas, ähnlich der Glasscheibe, die Hugh Davies' in Stockhausens *Alphabet* in Liège durch das Voltage Control System so lange mit Transducern beschallt hat, bis es durch die Schwingungen zum Zerschlagen gebracht wurde. Rob van den Poel wollte mit mir zu *Einer ist keiner* eine live-elektronische Schaltung bauen, um zwischenmenschliche Spannungen durch Dissonanz- / Konsonanzgrade klanglich darstellen zu können. Bernhard Hansen vom NDR war auch da und wollte das Projekt unterstützen. Das waren langwierige Verhandlungen und letztendlich ist es daran gescheitert, dass der NDR die Kosten für die Live-Elektronik nicht übernehmen wollte.

Auch in Erik H. Eriksons theoretischen Ansatz habe ich mich hineingedacht, *Identität und Lebenszyklus* (1966) – Aufbau der Entwicklungsstufen des Menschen. Das gehört in die Reihe der Stranded Projects. Aber was war jetzt die Frage?

*Ob Utrecht irgendwelche Konsequenzen für Deine spätere Kompositionen hatte oder ob das 1974 zu Ende war?*

An der Colgate University in Hamilton / New York habe ich dann 1974 noch den Sommerkurs elektronische Musik belegt und mich weiter gebildet, und Laske habe ich zu helfen versucht, in Deutschland gehört zu werden. Dann kam die Werkreihe *Vom Nutzen des Lassens* (Meister Eckhart, 1981–84), dazu gehörte auch das Klaviertrio *Ephemer* (1981), das eigentlich schon vorher komponiert war und worin ich dieses Cage-Zitat *Heaven & Earth* als Motto brachte. Da ließ ich, um den Gegensatz von Himmel und Erde plausibel zu machen, einen *arco*-Ton und ein Flageolett gleichzeitig erzeugen, wozu ein Spieler drei Griff-Finger benötigt. Mit *Ephemer* beginnt dann auch schon die Verwendung von Paradoxien, also die Idee, durch paradoxe Spielweisen paradoxe Zustände darzustellen, wie ich das im Streichtrio *Distentio* (1992) oder in *Geduld und Gelegenheit* für Violoncello und Klavier (1987/89) ausgeführt habe. Das hat in *Ephemer* den ersten Anstoß erfahren durch dieses Cage-Zitat und das Paradox, dass Himmel und Erde zusammengehalten werden müssen.

Dabei spielte eine Recherche über die Himmel-Erde Dichotomie in der Symbolik der Harfe verschiedenster Kulturen eine Rolle. Diese Recherche unternahm ich damals mit der Harfenistin Gabriele Emde, als ich *Wolkenorte* (für Harfe und Stimme, Meister Eckhart, 1980) komponierte, und es kam dabei heraus, dass Himmel und Erde in den verschiedensten Kulturen immer mit den Zahlen Drei und Vier verbunden sind. In afrikanischen Kulturen gibt es eine Harfe, die gebogen ist wie ein Schiff, wobei linke und rechte Seite die Drei und Vier präsentieren, also mythologische und symbolische Sachen spielen hinein. Dann kam das Projekt *Inselmusik*, wo ich zum Teil im Auftrag des WDR Aufnahmen in vier Inselkulturen machte – in der Oase Siwa in Ägypten, in einem Indianerreservat in Pittsburgh / Montana in einem Schwarzen-Ghetto mitten in der Stadt Pittsburgh und im „Hinterland“ von Fürth; in Pittsburgh stellte mir übrigens Laske, der in Europa war, seine Wohnung zur Verfügung.<sup>51</sup>

Wenn meine damalige Freundin Carol, die Fotografin, munter durch die Welt reiste und wochenlang nichts von sich hören ließ, geriet mein innerer Kosmos durcheinander und ich kam kaum zum Komponieren. Auch daraus entstand – ich verbräme das oft mit dem Bezug auf Cage – die Idee der *Lokalen Musik*, der Rückbezug auf meine Kindheit und der Gedanke einer „innocence not lost“. Das ist also auch aus Existenzängsten heraus entstanden – weniger wegen Cage und schon gar nicht aus einem behäbigen, fränkisch-neofaschistischen Volkstümel heraus. Es war der rettende Ast im Chaos – die Vermutung, in der Kindheit könne doch etwas zu finden sein.

*Wie stehst Du eigentlich zu Lachenmann, der zur selben Zeit etwas Ähnliches versucht hat. Er sprach von verlorener Magie ...*

---

<sup>51</sup> <http://beginner-press.de/schriften-writings/inself-musik/>  
<http://beginner-press.de/schriften-writings/die-musik-der-oase-siwa/>  
<http://beginner-press.de/schriften-writings/ghetto-blues/>  
<http://beginner-press.de/schriften-writings/die-lieder-des-indianers-pat/>  
<http://beginner-press.de/schriften-writings/grastanz/>  
<http://beginner-press.de/schriften-writings/continental-divide/>

Sein Chorstück *Consolations* geht auf einen uralten Text, das Wessobrunner Gebet, zurück – auch das ist ein weites Ausgreifen, aber er hat doch sehr avancierte Techniken verwendet; das tritt dann doch auseinander. Für mich ist das eher vergleichbar mit der Geschichte des verlorenen Sohnes, die sich in der Bibel findet, und den von Cage bei den New England Chorälen (*44 Harmonies from Apartment House 1776*, 1976) praktizierten Gedanken, die aggressiven Tendenzen herauszufiltern und die ätherischen Seiten beizubehalten. Das ist eine andere Art von Rückkehr zum Ursprung.

Für meine Musik sehr problematisch war die Anregung von Josef Häusler vom damaligen Südwestfunk Baden-Baden und Cristóbal Halffter, die mich einige Wochen vor Beginn der Donaueschinger Musiktage 1980 anriefen, weil sie, nachdem das Stück eines anderen Komponisten ausgefallen war, ein Orchesterstück brauchten. Sie hatten den Einfall, aus der *Lokalen Musik*, den *Ländler Topographien* (1978/79), die ja allein schon vierzig Minuten dauern, zehn Minuten herauszulösen und einzeln aufzuführen. Ich antwortete, das einzige, was ich mir vorstellen könnte, wäre, die ersten zehn Minuten zu nehmen. Ja, aber die seien ja schon im WDR uraufgeführt worden. Dann ließ ich mich doch breitschlagen, den dritten und letzten Teil aufzuführen. Was ich aber gar nicht wusste, war, dass außerdem noch Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80) auf dem Programm stand. Zuerst kam mein Stück, dann noch *Gestalt* für Orchester von Peter Michael Hamel und schließlich die *Tanzsuite mit Deutschlandlied*. Besser hätte man meine euphorisch gestimmte und filigrane Musik gar nicht vernichten können.

*Wenn das die Musik eines verlorenen Sohnes ist, kam der dann aus den USA? Oder anders gefragt, auf welchen lokalen Musiken, auf welcher Sammeltätigkeit beruhen die „Ländler Topographien“ (1978/79)?*

Nachdem ich in Pittsburgh / Montana im Indianer-Ghetto gesammelt hatte, hatte ich dann den Einfall, in meiner Heimat im Hinterland von Fürth zu sammeln. Das war der Sammelort.

In den USA war ich damals fast jedes Jahr, immer im Sommer zwei, drei Monate. Das war eine tolle Zeit in Chicago und am Big Star Lake in Michigan. Damals habe ich auch den Aufsatz *Continental Divide. Eine Geschichte über das Wegfahren und über die Beziehung von Landschaft und Emotion* (13.–16. Aug. 1976)<sup>52</sup> geschrieben, eine Art Tagebuch mit Eindrücken der Reise vom Osten in den Westen der USA.

*Was war der Grund, dorthin zu gehen?*

Zunächst 1974 das Studium in Colgate, dann die Beziehung zu Carol, die ich in Köln während des Karnevals 1974 kennengelernt hatte. Wir arbeiteten zusammen an den *Desert Plants* (1976) und damals trug ich mich ernsthaft mit dem Gedanken, in die USA zu emigrieren.

*War das eine Flucht aus Deutschland oder die Anziehungskraft der USA?*

Naja, in erster Linie wohl die Beziehung zu Carol, aber dann zog es mich letztendlich doch wieder nach Europa zurück. Ich frage mich, wie Du das damals gemacht hast.

*Das war einfach der Job, nichts Besonderes dahinter ...*

Aber war es denn für Dich so einfach, von England nach Australien zu gehen?

*Ja, ganz einfach ...*

Du hattest die Sprache, die gleich blieb. Hast Du es denn jemals bedauert, nach Australien gegangen zu sein?

*Nein, denn ich freue mich immer, wenn ich zurückkomme, besonders auch nach Köln ... Allerdings fällt mir in Köln auf, wie eng die Leute geworden sind. Wenn sie auch nicht in der Vergangenheit leben, so erinnern sie sich doch sentimental an Vergangenes zurück. „Ach die guten alten Zeiten ...“: Das möchte ich nicht!*

---

<sup>52</sup> in: *Insel Musik*, Köln: Beginner Press 1981, S. 156–165.

*Das ist mir ganz klar geworden: Wenn ich in Deutschland leben würde, würden die Stockhausen-Anhänger etwas von mir verlangen und auf der andern Seite würden die Ferneyhough-Anhänger, falls es sie gibt, etwas wollen. Aber in Australien kann ich aus der Distanz heraus ganz frei entscheiden, was ich mache und was nicht. Ich habe dort eine Freiheit, die ich hier kaum hätte. So kann ich den Brian jederzeit besuchen ...*

Brian Ferneyhough blende ich nicht aus meinem Bewusstsein aus. Seine Oper *Shadowtime* (1999/2004) hat mir musikalisch sehr gut gefallen ...

*... ja, theatralisch natürlich nicht ...*

Die Inszenierung der Uraufführung in München 2004 war sowieso schwach, theatralisch hat das Stück das Problem der Länge und dieser self-indulgence [Zügellosigkeit]; das liegt vielleicht am Libretto von Charles Bernstein, das ein bisschen zu ehrgeizig ist. Übrigens hatte es früher mal Ärger mit Ferneyhough gegeben im Zusammenhang mit einer Umfrage von Reinhard Oehlschlägel, die aus meiner Sicht auf keinen Fall hätte veröffentlicht werden dürfen ... In Gegenwart Oehlschlägels beantwortete ich auf einem Bierdeckel die Frage „Was halten Sie von Darmstadt?“, in dem ich dummerweise darauf schrieb „Ferneyhough-ab“, was dann bald in den MusikTexten nachzulesen war. Das hat Ferneyhough, der damals in San Diego war, sehr verletzt und ich habe mich bei ihm auch entschuldigt. Das muss wohl 1990 gewesen sein und damals gab es diesen Feldman-gegen-Ferneyhough-Club; die Leute traten auf wie zwei Fußballvereine, gesponsert by the complexiest versus the minimalists oder so ähnlich.

1988 hab ich auch mal einen Vortrag in Darmstadt gehalten, den ich eben nicht gehalten hab. Es war da im Sommer doch immer so furchtbar heiß und ich kannte ein Ausflugslokal, zu dem man etwa zwanzig Minuten mit dem Auto hinfahren musste. Wir saßen dann in Hundertmorgen unter Kirschbäumen an einem Riesentisch mit Apfelwein und Käse. Ich hatte von Paul Lafargue, dem Schwiegersohn von Karl Marx, das Buch *Das Recht auf Faulheit: Widerlegung des „Rechts auf Arbeit“* (1887) dabei. Heinz-Klaus Metzger hat das auf Französisch gelesen und ich auf Deutsch, während Teodoro Anzellotti ein paar Akkordeonklänge dazu spielte. Zur gleichen Zeit hing in Darmstadt am Rednerpult des Vortragssaals ein T-Shirt, auf das Haydns Lied *Lob der Faulheit* (auf einen Text von Gotthold Ephraim Lessing, Hob. XXVIa:22) gedruckt war. Daniel Wolf stand davor und sagte: „Walter Zimmermann lets you know that he is giving his lecture in the countryside. You will find his place if you follow Bundesstraße ...“ Die Veranstaltung in Hundertmorgen war ein Riesenerfolg, aber Ferneyhough, der nicht mitgekommen war, hat sich darüber irrsinnig geärgert. Der Dominanz der ästhetischen Schulen hatte ich so ein Schnippchen geschlagen; zwei Jahre später kam dann noch die Sache mit dem Bierdeckel, was ich heute als zu dreist empfinde, aber ich war nun mal ein Provo!

*Gab es Einflüsse durch die anderen Künste, durch Joseph Beuys zum Beispiel?*

Über Michael von Biel haben wir gestern gesprochen. – Joseph Beuys: das Schicksal eines Menschen, der sein Trauma dadurch bewältigt, dass er sich mit den Materialien umgibt oder an den Materialien festhält, die ihm das Leben gerettet hatten. Man weiß, dass er als Pilot, als Stuka-Flieger,<sup>53</sup> im Zweiten Weltkrieg abgeschossen wurde und ukrainische Bauern seine Erfrierungen damit behandelt haben, dass sie ihn mit Fett einrieben und in Filz gepackt haben. Und das widerspiegelt sich in diesem Fluxus-Aspekt, dass er einen Konzertflügel in Filz verpackt hat und auch in diesem Schamanenhaften, dass er eine Zeichensprache, die er selbst erfunden hat, so anwendet, als stammte sie aus einer archaischen Kultur. Das alles hat mit seiner direkten Vergangenheit zu tun; er wurde auch angegriffen, weil er ausschließlich seine Rettung, nicht aber den Faschismus zu verarbeiten schien. Sein Auftreten, diese sendungsbewusste, missionarisch eifernde Seite, die mich an Stockhausen erinnerte, mochte ich dann nicht so. Ich habe ihn eher als Kulturphänomen betrachtet.

Überhaupt habe ich mich für Ausstellungen sehr interessiert. Besonders faszinierten mich die abstrakten Expressionisten, vor allem Mark Rothko, wobei ich übrigens auch Feldmans *Rothko Chapel*

---

<sup>53</sup> Stuka = Sturzkampfflugzeug.

(1971) schon ziemlich früh kennenlernte, und Barnett Newman, dessen Schriften ich interessanter fand als seine Kunst.

Später lernte ich die Bilder von Brice Marden kennen. Den Titel „Cold Mountain“, den er einer Reihe seiner Bilder gab, übernahm ich für meine Werkreihe *Shadows of Cold Mountain* (1993; 1995; 1997), wobei es um das Paradox geht, dass das Kontinuum der Malerei in der Musik sehr schwer herzustellen ist, weil die Klappenmechanik der Blasinstrumente auf kontinuierliche Veränderung des Klangs nicht angelegt sind. Ein Künstler, den ich auch sehr schätze, ist Robert Ryman, der die weißen Bilder malt.

*Parallel zu der Anziehungskraft, welche die französische Musik auf Dich ausübte, gab es eine Parallele oder Analogie dazu in der französischen Kunst?*

Meinst Du den Impressionismus oder spätere Zeiten? Nein, das wäre zu weit hergeholt, aber die Aufsätze von Cézanne finde ich phantastisch. Ich bin nun seit 16 oder 17 Jahren mit einer Zeichnerin zusammen, da gibt's ständig Gespräche auch über bildende Kunst. Bei der MoMA-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie 2004 sah ich Bilder von Pierre Bonnard (1867–1947), die sind ja phantastisch. Die Farbgebungen der Impressionisten, vor allem der späten, haben mich ungeheuer beeindruckt, aber das ist nicht in meine Musik eingeflossen. Die kommt eben eher von sprachlichen, gedanklichen Konstrukten.

*Wie war die Chronologie Deiner Zeit in den USA? Kamst Du dorthin zuerst als Ethnologe?*

Nein, zuerst zum Studieren an die Colgate University in Hamilton / N.Y. 1974, danach war das mit den *Desert Plants*, die 1976 publiziert wurden, unmittelbar anschließend kam die musikethnologische Forschung.

*Gibt es eine Verbindung zwischen Colgate University und „Desert Plants“? Bist Du Dir während Deiner Colgate-Zeit über amerikanische Komponisten bewusster geworden?*

Wahrscheinlich. Cage kannte ich auch persönlich schon aus Köln; Feldmans Musik kannte ich schon aus Nürnberg, damals spielte das ars-nova-ensemble *Viola in my Life*. Auch Frederic Rzewski kannte ich aus der Musica viva-Reihe in der Nürnberger Meistersingerhalle. Was ich vorher noch nie gesehen hatte: Die Mitwirkenden saßen alle am Boden mit Blue Jeans und Riesenlöchern darin; Richard Teitelbaum<sup>54</sup> kroch mit Schlürfgeräuschen über die Bühne. Dann kam ein unglaublich lautes Stück von Rzewski, ein elektronisches Zwitscherstück: *Zoologischer Garten* (1965). Dieses Konzert kam aus einer anderen Welt und war meine erste Begegnung mit US-amerikanischer Musik. Auch besuchte ich Konzerte, die der Komponist Josef Anton Riedl<sup>55</sup> in München veranstaltete und die manchmal auch in Nürnberg gegeben wurden. Dort hörte ich auch schon Musik von Cage und Feldman, zum Beispiel Cages Stück *HPSCHD* [Harpsichord] (für elektrisch verstärkte Cembali und Tonbänder, 1967/69). Im Amerika-Haus in

---

<sup>54</sup> Richard Teitelbaum, 1939 in New York City geboren, hat bei [Allen Forte](#) und [Mel Powell](#) studiert und vertiefte seine Studien Mitte der 1960er Jahre in Italien bei [Luigi Nono](#) und [Goffredo Petrassi](#). In Rom war er einer der Mitbegründer des Ensembles [Musica Elettronica Viva](#) (gemeinsam mit [Alvin Curran](#) und [Frederic Rzewski](#)). Er arbeitete mit [Anthony Braxton](#) und [George Lewis](#), mit [Nam June Paik](#), [Joan Jonas](#), [Karl Berger](#), [Dave Holland](#), [Andrew Cyrille](#) und [Leroy Jenkins](#) zusammen. Teitelbaum wurde insbesondere für seine [elektronische Live-Musik](#) und sein Synthesizerspiel bekannt. Er beschäftigte sich auch mit „Weltmusik“ und der Verwendung von japanischen, indischen und europäischen Musikinstrumenten sowie Notationssystemen. Teitelbaum lehrte am [Bard College im Staat New York](#).

<sup>55</sup> Josef Anton Riedl (1929–2016) studierte nach 1947 an der Münchener Musikhochschule. Beeinflusst von Werken von Carl Orff, in denen das Schlagzeug dominierte, sowie von Edgard Varèses *Ionisation*, konzentrierte er sich als Komponist zunächst auf das eher vernachlässigte Instrumentarium des Schlagzeugs. Nachdem er Kurse bei Hermann Scherchen in Gravesano besucht und ab 1951 in Aix-en-Provence die ersten Stücke der *Musique concrète* gehört und Kontakt mit Pierre Schaeffer aufgenommen hatte, entstand 1952 in von ihm selbst eingerichteten Behelfsstudios eine Reihe von Stücken für konkrete und elektronische Klänge, in denen Riedl als erster Komponist in der Bundesrepublik eine Erweiterung des Materials vorwegnahm, die erst später aktuell wurde. 1959 wurde er musikalischer Leiter des in München errichteten Siemens-Studios für elektronische Musik, das bis 1966 bestand und mit einer Vorform des Computers ausgerüstet war, die eine Lochstreifensteuerung sämtlicher Parameter ermöglichte. 1967 gründete Riedl das Ensemble „Musik / Film / Dia / Licht-Galerie“. Mit Veranstaltungsreihen in München und Bonn bemühte er sich von Anfang an um unkonventionelle Formen der Vermittlung neuer Musik, übernahm die Funktionen des Initiators und Vermittlers, durch die er sich ebenso definierte wie durch seine experimentellen, im Kontext der akustischen und optischen Medien entstehenden Musik.

Nürnberg, wo ich als Neunjähriger übrigens den damals schon sehr betagten Pianisten Wilhelm Backhaus erlebte, habe ich früh auch Platten mit amerikanischer Musik ausgeliehen und auf Tonbänder überspielt, die noch heute in irgendeiner Ecke liegen.

#### 4 Darmstadt – Köln

*Um auf Darmstadt zurückkommen: Du warst 1969 zum ersten Mal da?*

Die Komposition *Musik für ein Haus* von Stockhausen gab es damals, meine ich.

*Nein, das war 1968. 1968 war John McGuire da. Aber Stockhausens „Aus den sieben Tagen“ (für Sprechchor, 1968) wurde 1969 uraufgeführt.*

Also ich war erstmals 1969 da, dann war das *Aus den sieben Tagen*. Es gibt übrigens ein Photo in Stockhausens Buch, wo er vorne sitzt und ich bin hinten einer dieser Zuschauer in der Sporthalle.

*Ja, ich sitze da auch irgendwo. Auch Nicolaus A. Huber war da. Und dann John Death-ridge, der inzwischen Wagner-Spezialist in Cambridge ist. Was erinnerst Du davon?*

An den Kampf mit Globokar erinnere ich mich, der nicht wollte, dass seine Posaunenklänge von Stockhausens Reglern bei den Improvisationen *Aus den sieben Tagen* manipuliert wurden. Auch Kurtág war damals dabei; es wurde wohl einer seiner Liederzyklen aufgeführt, dessen Noten in der Musikalienhandlung auslagen, Kurtág wurde damals noch nicht so ernst genommen. Und dann Ligetis *Continuum* – ich musste dieses Stück ungefähr zehnmal in einem Instrumentalkurs hören. Ligeti saß dabei und lauschte dieser kleinen Nichtigkeit mit einer Selbstgefälligkeit, die ihresgleichen suchte. Und dann läuteten irgendwo zwei Glocken und er sagte: „Hören Sie, so ist mein Stück gebaut!“ Diese Vanitas war damals schon zu beobachten.

Dann wurde diese Polarisierung deutlich bei einer Podiumsdiskussion nach der Aufführung von Lachenmanns Chorstück *Consolation (Consolation I für zwölf Stimmen und vier Schlagzeuger, 1967; Consolation II für 16 Vokalstimmen, 1968)*. Auf der einen Seite saß Fritsch als Stockhausen-Apologet und auf der anderen Lachenmann als Nono-Apologet.

*Das war noch 1969. Lachenmann fragte u. a.: „Herr Fritsch, mit welchem Finger kontrollieren Sie das Mischpult, wenn Sie Stockhausens Stücke ‚Aus den sieben Tagen‘ spielen?“ Und Johannes wurde ganz rot und sagte „Mit dem kleinsten!“ Und am nächsten Tag kam Stockhausen mit einer Skizze oder einem Diagramm, das er Lachenmann zur Erläuterung brachte ...*

War es nicht auch das Jahr, als Holliger *Plus Minus* von Stockhausen spielte und nach der Aufführung auf dem Schnürboden nach oben gezogen wurde?

*Das war ein anderes Mal. Holliger brachte damals „Discours“ von Globokar zur Uraufführung.*

Man merkte den großen Konflikt zwischen Stockhausen und den anderen. 1970 oder 1972 kam dann die „Revolution“, die große Abstimmung über die Zukunft der Ferien-kurse. Ernstalbrecht Stiebler war dabei und ich hielt den Hut auf, um die Stimmen zu sammeln.

*Da war ich nicht mehr dabei.*

Frisius, der Stockhausen-Spezialist, wieselte schon damals beflissen herum. Und ich genoss es, dort als Fremdling dabei zu sein. Damals zeigte ich Globokar mein Stück *Gliss* für fünf Posaunen (1970), das im Wesentlichen auf Effekten beruhte, die Berio benutzte – singen und spielen, so dass Globokar sicher nichts Neues darin finden konnte. Und dann gab es diese Urszene mit Nicolaus A. Huber und meinem Stück *As a Wife Has a Cow. Seismographie eines Textes von Gertrude Stein* für Klavier zu vier Händen (1970). Das fängt mit einer großen Terz an. Wir saßen nebeneinander im Bus nach Frankfurt, um dort die Uraufführung von Lachenmanns *Air. Musik* für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69) zu hören, wobei Michael Ranta<sup>56</sup> den Schlagzeugpart spielte. Huber schlug also die Partitur auf, sah diese einzelne Terz, schüttelte den Kopf und sagte: „Das geht nicht!“ Wir diskutierten dann lange über diese Terz, über die er so entsetzt war, dass er mehr als die erste Seite kaum noch ansehen konnte!

Dann *Momente* (für Solosopran, vier gemischte Chöre und 13 Instrumentalisten, 1962/69) von Stockhausen – wurde das Stück in Darmstadt nicht zumindest diskutiert? Das hat mich enorm beeindruckt.

*Jedenfalls nicht 1969. Wie standest Du damals eigentlich der elektronischen Musik gegenüber?*

*Gesang der Jünglinge* (1955) bewunderte ich zutiefst, da besaß ich die Schallplatte; das war für mich ein ungeheuer poetisches Stück. Auch *Kontakte* (1958/60) war auf dieser Platte. Dazu hatte ich in Darmstadt eine Partitur erworben. Mich begeisterte, wie diese Umschrift der elektronischen Musik funktionierte und dass sie eine gewisse Nähe zur Instrumentalmusik suggerierte. Dann auch *Hymnen* (1966/67; rev. 1969), die mich bereits beeindruckten, auch *Carré* (1958/59) und *Gruppen* (1955/57) – das ist aber keine elektronische Musik mehr. Gottfried Michael Koenig<sup>57</sup> lernte ich erst später in Utrecht kennen, wo ich ab 1972/73 studierte.

Fasziniert hat mich aber auch die Musik zu einem Stummfilm-Fragment von Eisenstein, *Die Eroberung von Mexiko* – eine völlig asyntaktische Musik von Josef Anton Riedl, welche die Dramaturgie des Films nicht unterstreicht, sondern eher ignoriert.

Dann hörte ich *Harakiri* für kleines Orchester und Tonband (1971) von Nicolaus A. Huber – um das Stück gab es irgendeinen Skandal – und *Aion* für vierkanaliges Tonband und Gerüche (1968/72). *Aion* hat mich sehr beeindruckt, vor allem diese ungeheuren Längen, wo einfach nichts passiert, dieser provokative Aspekt.

*... den es schon beim „Versuch über Sprache“ (für 16 Solostimmen, chinesisches Becken, Hammondorgel, Kontrabass und zweikanaliges Tonband auf Texte von Alkaios, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Hölderlin und Karl Marx, 1969) gibt.*

Mich interessierte daran: Warum steht jetzt dieser Klang im Raum und tut auch ziemlich weh? Etwas Ähnliches hab ich dann bei *Akkordarbeit* (1971) benutzt, so einen langen Bordun. Die elektronische Musik; ich fand sie geheimnisvoll, aber auch unnahbar. Dann die *Musique concrète* von Pierre Henry, die

---

<sup>56</sup> Michael W. Ranta, 1942 in Duluth / Minnesota geboren, Komponist und Perkussionist, studierte 1960–67 an der University of Illinois at Urbana-Champaign Komposition bei Lejaren Hiller und Herbert Brün. 1964–65 war er zudem Assistent von Harry Partch. 1967–70 lebte er in Köln, arbeitete u. a. mit Kagel, Lachenmann und Josef Anton Riedl zusammen. Als Mitglied des Stockhausen-Ensembles nahm Ranta 1970 an der Weltausstellung in Osaka teil. 1971 arbeitete er im elektronischen Studio des japanischen Rundfunks. 1973–79 lebte und lehrte er in Taiwan. Seit 1979 Komponist und Schlagzeuger in Köln.

<sup>57</sup> Gottfried Michael Koenig, 1926 in Magdeburg geboren, Komponist, studierte in Braunschweig, Detmold und Köln. 1954–64 war er Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik des NWDR (später: WDR) in Köln, arbeitete u. a. mit Stockhausen zusammen und hatte Lehraufträge an der Kölner Musikhochschule. 1964–86 war er künstlerischer Leiter des Studios für elektronische Musik (später: Institut für Sonologie) der Universität Utrecht. Koenig entwickelte Computerprogramme für kompositorische Strategien, schuf elektronische und instrumentale Kompositionen. Seine gesammelten Schriften erschienen 1991 bis 2007 im Pfau-Verlag (*Ästhetische Praxis. Texte zur Musik*, Bd. 1–6).



*Variations pour une porte et un soupir* (1963)<sup>58</sup> – das Stück fand ich ulkig und merkwürdig. Ich habe dann auch Computermusik studiert und habe gemerkt, dass es irgendwie nicht meine Welt ist. Einen Klang habe ich an der Colgate University gemacht, der geblieben ist – er taucht dreißig Jahre später in *Ursache & Vorwitz* für Horn, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug und Tonband (1993/94) auf.

*Wobei Du bei „Einer ist keiner“ für sieben Instrumente (1972) ja Live-Elektronik dabei hast.*

Ja, aber das hat leider nicht funktioniert. Das System der Abbildung von Intervallspannungen via Voltage Control auf die Modulation der Klänge konnte nicht gebaut werden. Der NDR gab kein Geld für die Realisierung im STEIM Studio (Studio for Electro-Instrumental Music) in Amsterdam.

*Was hieltest Du dann aber damals von Live-Elektronik bei Stockhausen, der live-instrumentalen Elektronik ohne Kurzwellen oder so – nicht so sehr die Stücke, sondern die Praxis an sich. Hat Dich das interessiert oder nicht?*

Bei Stockhausen fand ich die Idee plausibel und auch ganz wunderbar – direkt aus dem Kosmos Klänge einzufangen, sie zu transformieren und durch Instrumentalisten zu nutzen. Und ich liebte dieses elektronische Stück, das Stockhausen für Japan komponiert und Peter Eötvös ins Reine geschrieben hat – *Telemusik* (1966). Das hat sowas Hermetisches, Magisches ...

*„Telemusik“ ist perfekt!*

Live-Elektronik – da fand ich das, was York Höller in Köln machte und das, was aus Frankreich so rüber kam, ziemlich dröge und langweilig. Ich glaube, wesentlich später gab es dann interessantere Entwicklungen, die ich nicht mehr so verfolgte. Ich bin nicht der Typ für die Elektronik – mir ist die intellektuelle Arbeit am Schreibtisch sicherer und lieber. Für Live-Elektronik braucht man eine gewisse Sinnlichkeit und Spontaneität, um aus dem realen Moment heraus Entscheidungen treffen zu können. Die Empirie und der Einfluss des Moments sind da wichtig – und genau davor hatte ich Angst. Dass ich lieber aus einer Kalkulation am Schreibtisch heraus handle, zeigt auch meine Grenzen! Spontaneität – Dinge, die man nicht hat – ersetzt man durch Konstruktion. John McGuire<sup>59</sup> ist ein Komponist elektronischer Musik und seine Werke sind konsequent konstruktivistisch; da gibt es kein Gramm Freiheit. Aber wir reden von Live-Elektronik – da muss man die Dinge auch lassen oder geschehen lassen können.

*Du hast damals den Hörspiel-Kurs bei Kagel belegt. Hattest Du vorher schon Interesse am Hörspiel?*

Ja, ich hatte *Hier wohnt Krappmann* (1970) mit Godehard Schramm für den Bayerischen Rundfunk in Nürnberg gemacht – Geräuschkataloge aus dem Rundfunkarchiv habe ich zu Collagen bearbeitet. Zu dem *Orgon*-Projekt (1974), das nur als Exposé für eine Performance existiert, kamen dann diese *Katharsis-Strategien* hinzu, die ich aus dem Studium Wilhelm Reichscher Texte entwickelt habe, brain-wave-

---

<sup>58</sup> Pierre Henry (1927–2017) gilt nach und mit Pierre Schaeffer als einer der Begründer der Musique concrète und Wegbereiter der elektronischen Musik in Frankreich. Zu seinen Lehrern zählten Olivier Messiaen (Harmonielehre), Félix Passerone (Schlagzeug und Klavier) und Nadia Boulanger (Komposition). 1950–58 arbeitete Henry in dem von Schaeffer begründeten Studio d'essai des Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC), das zum französischen Rundfunk gehörte. Mit Jean Baronnet eröffnete Henry dann 1960 das erste private Studio elektroakustischer Musik in Frankreich. Mit Schaeffer entstand die *Symphonie pour un homme seul* (mit Stimmen, Geräuschen und instrumentalen Klängen, 1950). Ab 1952 komponierte Henry auch für Film und Ballett, u. a. für Maurice Béjart. Mit dem Satz *Psyché Rock* aus der *Messe pour le temps présent* (1967) wandte er sich erstmals der Rockmusik zu. Später galt Henry als einflussreich auch auf die Entwicklung des Techno.

<sup>59</sup> John McGuire, 1942 in Kalifornien geboren, studierte u. a. an der University of California in Berkeley (bei Ingolf Dahl und Seymour Shifrin), besuchte Kurse bei Krzysztof Penderecki in Essen 1966–68, bei Stockhausen in Köln 1967 sowie 1970–71 bei Gottfried Michael Koenig am Institut für Sonologie in Utrecht. 1972–75 war er Pianist im Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Stockhausens „wie die Zeit vergeht“ in seiner Makro-Mikro Bezogenheit war Auslöser für sein streng konstruktivistisches Komponieren. Seine Musik entsteht in langwierigen Prozessen der Konstruktion rhythmischer Puls-Proportionen, die sich von der Makro- bis Mikroebene durchdringen. Die Pulsschichten, die in jedem Abschnitt neu zu Tonzellen zusammengefasst werden, erfahren in analogen Tempoproportionen ihre mannigfaltigen Umdeutungen. Die Titel „Pulse Music“ deuten auf dieses Kaleidoskop der gegenseitigen Durchdringung hin. Es entsteht eine Art hochkomplexe Minimal Music.

biofeedback Experimente und so weiter. Also hatte ich schon angefangen, mit Hörspielen zu arbeiten. In *Hier wohnt Krappmann* gab es hingegen viel zu viel Text; der Poet sollte zu Wort kommen ...

Bei Kagel war es dann wieder eine Erweiterung des Mediums Hörspiel. Den Hörspielkurs haben Frederic Rzewski, Luc Ferrari<sup>60</sup> und Kagel geleitet; Rzewski leitete „außen“, Ferrari „innen außen“ und Kagel „innen“. Das heißt nur im Studio, nur *plein air* oder eben sowohl als auch. Ich hab mich dann eben bei Kagel gemeldet.

Ich hatte dann solche Reaktionsspiele entwickelt, dass einer in einem Studio sitzt und der andere, der in einem anderen Studio sitzt, darauf oder auf etwas Drittes reagiert. Das kann man auch mit Partnern im dritten vierten, fünften und sechsten Raum so weiterspielen. Daraus ergab sich ein Problem, das unüberwindbar war: Wir waren ein Kollektiv von sechs Leuten, die zusammen ein Hörspiel erarbeiten sollten. Aber Kagel war auch noch da und daran interessiert, das Studio gleichzeitig zu nutzen, um seine eigenen Hörspiele zu produzieren. Während wir im Studio irgendetwas taten, probte er morgens Stücke, die er nachmittags oder abends aufnehmen wollte. So hatte er *Tactil* (für zwei Gitarristen und einen Pianisten, 1970), wozu das Klavier präpariert werden muss, und ich kam mittags hin und wollte das Klavier nutzen ...

Ach, hier ist die Partitur von *Nothing but* für Klavier, Celesta, Cembalo und elektronische Orgel von 1969 – das ist mein erstes Stück bei Werner Heider. Vor der Zeit bei Heider hatte ich ein etwa zwanzigminütiges Streichquartett mit dem Titel *Parabel* (1966) geschrieben.

*Das früheste Stück, dessen Partitur ich von Dir habe, ist „As a Wife Has a Cow. A Love Story. Seismographie eines Textes von Gertrude Stein“ für Klavier zu vier Händen (1970).*

*As a Wife Has a Cow* ist insofern mein opus 1, als es das erste öffentlich aufgeführte Stück von mir ist; ich spielte es mit einem Schulkameraden in einem Konzert im Studio Nürnberg des BR und das wurde später sogar im Bayerischen Rundfunk gesendet.

*Wir sprachen zuletzt von den Hörspielen.*

Ja, also der Flügel im Studio. Da habe ich in der Mittagspause das Tuch rausgezogen und Klavier gespielt. Kagel bekam einen Wutanfall, zog sich schmallend zurück; ich habe zwei Tage später gestanden, dass ich das war, aber pädagogisch war das fortan kontraproduktiv. Dann gab es einen Versuch mit Stockhausen – mit seinem Schüler Claude Vivier besuchte ich ihn in Kürten und sagte, ich wolle beim Unterricht zuhören, weil ich noch nicht so richtig wisse, bei wem ich studieren wolle. Ich meine, ich habe das auch so in dieser Offenheit gesagt. Dann traf ich Stockhausen ein paar Tage später bei einem Konzert von Nicolaus A. Huber im noch nicht fertiggestellten Bau des Römisch-Germanischen Museums und setzte mich neben ihn oder er setzte sich neben mich: „Na, haben Sie sich das inzwischen überlegt?“ Dann antwortete ich wieder ganz direkt: „Ja, ich will zu Pousseur nach Liège.“ Instinktiv fühlte ich, dass ich ihn länger schätzen kann, wenn ich nicht durch seine Schule gehe; ich glaubte, dass es besser sei, diese großen Leute aus der Ferne zu bewundern ... Außer dem Pianisten Ernst Gröschel habe ich deshalb nie einen Lehrer gehabt; ich brauchte immer eine gewisse Distanz – das war auch mit Feldman so.

*Bei den früheren Kölner Jahren, wie verhieltst Du Dich da zu den verschiedenen Gruppen, zum Feedback Studio zum Beispiel?*

---

<sup>60</sup> Luc Ferrari (1929–2005), Vertreter der *Musique concrète* nach Pierre Henry, bekannt vor allem als Autor von Hörspielen / Hörspielmusik, Porträtfilmen (mit Gérard Patris) über Messiaen, Stockhausen und Varèse sowie Hermann Scherchen und Cecil Taylor. Seine Studien bei Alfred Cortot und Arthur Honegger musste er infolge einer Tuberkuloseerkrankung 1950 abbrechen. 1953 besuchte er in New York Edgard Varèse und belegte wenig später in Paris Analyseurse bei Olivier Messiaen. 1954–58 nahm er an den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt teil. 1958 gründete er mit Pierre Schaeffer und François-Bernard Mâche den *Groupe des Recherches Musicales* (GRM). Unterschiedliche künstlerische Auffassungen führten 1966 zur Trennung: Während Schaeffer eine abstrakte und typisierende Klangarbeit forderte, bezog Ferrari wiedererkennbare Umweltgeräusche in seine Musik ein (*musique anecdotique*). Er nahm Naturprozesse, z. B. das Meeresrauschen, auf und beließ es in einer Art „*cinéma vérité*“ im Rohzustand. Dieses Zurücknehmen des kompositorischen Subjekts entfremdete ihn von der eifrigen musikalischen Avantgarde. Er wurde innerhalb der akademischen Kreise Frankreichs nicht mehr wahrgenommen.

Bei Feedback besuchte ich regelmäßig diese Hinterhaus-Musiken. Da waren Rolf Gehlhaar noch da und David Johnson. Gehlhaar war dann mit Nuritza Mattusian zusammen und ich verlor den Kontakt zu ihm. Die Umtriebigkeit und feine noble Haltung von Johannes Fritsch (vgl. FN 10) fand ich immer ganz schön. Dann kam durch das *Beginner Studio* so eine blöde Konkurrenz auf, die von mir aus so nicht gedacht war.

*Das war auch viel später.*

In Utrecht lernte ich dann Gottfried Michael Koenig kennen, der eine feine Ausstrahlung hatte, aber wer mich wirklich faszinierte, war Otto E. Laske<sup>61</sup>. Die anderen mochten ihn übrigens nicht so; er galt als zu „brainy“. Aber mich fesselten diese komplizierten semantischen Abhandlungen; ich brauchte dieses undurchdringliche Lesefutter ... Dort entstand *In Understanding Music the Sound Dies* für 21 Instrumentalisten (1973/74). Es ging also auch in meiner Zeit bei Laske nicht wirklich um Elektronik.

Da fällt mir ein: Unter dem Eindruck von Nono, *La fabbrica illuminata* (1964), habe ich 1969 oder 1970 in Nürnberg in verschiedenen Fabriken Aufnahmen von Geräuschwelten gemacht. Dazu hatte ich mir eine Nagra, das ist ein hochwertiges Aufnahmegerät, vom Bayerischen Rundfunk, der in Nürnberg Toningenieure ausbildete, geliehen. Da habe ich ganze Bänder gefüllt und hatte ein Projekt vor, das dem Zeitgeist der 1968er Jahre entsprach, aber nicht realisiert wurde.

Nicht realisiert blieben später auch meine *Katharsis-Strategien*. Da gibt es nur ein Konzept, das in dem Textband *Insel Musik* (1981) abgebildet ist mit diesen Pick-ups und brainwave Stirnbändern – eine Reaktion auf diesen Besuch des Wilhelm Reich-Symposiums in Kalifornien, bei dem auch die Tochter von Reich dabei war, Vorträge hielt und eine Schar von Ärzten um sich scharte, um die Seriosität der Theorien ihres Vaters zu bestätigen.

Diese verrückten Amerikaner mit der Kirlian Photographie, bei der die Aura bzw. die elektrische Spannung, die beispielsweise von Körperteilen ausgeht, die sogenannte Korona, durch eine kurzzeitige Hochspannung, durch hohe Voltzahlen in Bruchteilen einer Sekunde, photographisch dargestellt wird. Der Stromstoß erzeugt bei leitfähigen Objekten eine elektrische Entladung. Da sah man zum Beispiel einen Funken, einen roten Punkt, der übersprang, wenn zwei Menschen sich küssen. Oder ein Blatt wurde durchgeschnitten, photographiert und die Aura oder Korona-Energie des ungeteilten Blattes war auf dem Photo. Und dort erlebten meine Freundin Carol und ich auch diese scheußliche Massenmeditation von 3.000 Menschen in einem Stadion wie ein Amphitheater. Davon habe ich ja schon erzählt.

*Wann und wie hast Du Klarenz Barlow<sup>62</sup> kennengelernt?*

---

<sup>61</sup> Otto Ernst Laske, Jg. 1936, kam 1945 nach Bremen, erhielt dort die ersten Klavierstunden und begann mit 13 Jahren, Gedichte zu schreiben. Er studierte Soziologie in Göttingen, ab 1957 am Institut für Sozialforschung in Frankfurt/Main. 1958 wandte er sich der Philosophie zu, belegte ferner Musikwissenschaft und Anglistik / Amerikanistik. 1966 promovierte er bei Theodor W. Adorno über die *Dialektik Platons und des frühen Hegel* (München 1966). Entscheidend für die Entwicklung seiner Kompositionstheorie sowie die Formulierung der sog. „kognitiven Musikwissenschaft“ (u. a. in *Music, Memory and Thought*, Ann Arbor 1977) wurde die Bekanntschaft mit Gottfried Michael Koenig. 1970–75 arbeitete er auf Einladung Koenigs am Institut für Sonologie in Utrecht, wo er auch mit Barry Truax zusammenarbeitete. Beeinflusst durch Informatik-Studien entwickelte er damals die Grundlagen seiner „kognitiven Musikwissenschaft“: den Versuch, kognitive musikalische Prozesse aufs musikwissenschaftliche Denken zu übertragen. Die kognitive Psychologie betrachtet kognitive Prozesse unter dem Blickwinkel der Informationsverarbeitung: Aufmerksamkeit, Lernen, Gedächtnis, Handeln, Denken, Problemlösen, Sprache und Wahrnehmung. Ein Beispiel dieser Auseinandersetzung ist Walter Zimmermanns *In Understanding Music* (1974). 1992 wandte sich Laske der Entwicklungs- und klinischen Psychologie (Harvard University) zu und war als klinischer Psychologe in Boston tätig. Er veröffentlichte Lyrik in deutscher und englischer Sprache.

<sup>62</sup> Klarenz (auch: Clarence) Barlow, 1945 in Kalkutta geboren, begann früh mit dem Klavierspiel. 1961–65 betrieb er naturwissenschaftliche Studien in Köln, wirkte dann 1966–68 in Kalkutta als Musiklehrer und Leiter eines Madrigalchors sowie eines Jugendstreicherorchesters. 1968 gehörte er in Köln zur Kompositionsklasse Bernd Alois Zimmermanns und studierte nach dessen Tod bis 1973 bei Stockhausen. Barlows erste Versuche, das Potential des Computers musikalisch zu nutzen, fanden 1971 statt. 1973 setzte er sich mit dem nordindischen Gesang auseinander. Ab 1975 lebte Barlow als freischaffender Komponist und Mitarbeiter des WDR (für den er Hörspiele und andere Sendungen verfasste) ständig in Köln. Seine langjährige theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Tonalität kulminierte in der 1980 vollendeten Publikation *Bus Journey to Parametron*. Ebenfalls 1980 wurde das anhand der dort formulierten Theorien komponierte hyperkomplexen Klavierstück *Çoğluotobüşişletmesi* (1975/79) in Darmstadt uraufgeführt. In die folgenden Jahre fallen Arbeitsperioden in den großen elektronischen Studios Europas (Utrecht, Stockholm, Paris, Amsterdam). 1986 war Barlow Mitbegründer der Initiative Musik und Informatik Köln (GIMIK). 1990 wurde er künstlerischer Leiter des mittlerweile in Den Haag ansässigen Instituts für Sonologie. Seit 2006 lehrte er am Music Department der University of California Santa Barbara.

Das weiß ich nicht mehr. Er wohnte am Klingelpütz, in der Nähe des ehemaligen Gefängnisses, da ist nur ein Haus übrig geblieben. Habe ich ihn nicht durch Dich kennengelernt, in Deinen Kursen an der Hochschule?

*Nein, ich meine, Du kanntest ihn damals schon. Aber vielleicht war es auch umgekehrt und ich habe Dich über Klarenz kennengelernt?*

Klarenz Barlow ist ja auch kaum zu übersehen. Vermutlich kannte ich ihn durch die Konzertreihe „Musik der Gegenwart“? Aber wann kamst Du eigentlich nach Köln?

*Ende 1973.*

Es gab aber auch einen Zusammenhang zwischen Barlow und dem Moeck-Verlag. Da war ich ja mal Lektor und durfte zig Partituren beurteilen ... Ich konnte dort Barlow einen Job verschaffen; er machte für mich im Auftrag des Verlags die Reinschrift der Partitur von *Akkordarbeit* (1971), in der er absichtlich einen Fehler hinterließ. Später, als der Cheflektor des Verlags die Partitur von *Einer ist keiner* für sieben Instrumente und Live-Elektronik (1972) sah, wurde ich aus dem Moeck-Verlag entlassen.

*Du hast das auch mal als „selbst-destruktive Phase“ bezeichnet.*

Unter Umständen, ja.

*Klarenz interessierte sich ganz früh für den Computer. Da hast mal dieses Stück für Harfe geschrieben ...*

Das ist *Wolkenorte* für Harfe mit Stimme (Meister Eckhart, 1980) und Klarenz hat das für mich auf seinem Computer hergestellt. Da er ein mathematisch genialer Mensch ist, half er mir in solchen Dingen. Es ist eine einzige Tanzmelodie in sieben verschiedenen Geschwindigkeiten, die er auf eine Art Punch Card geschrieben hat, so dass ich das übernehmen und für die Partitur nutzen konnte.

*Gibt es das nur bei „Wolkenorte“ oder hast Du das auch bei anderen Stücken so gemacht?*

Bevor das losging mit dem magischen Quadrat – das war viel später – war *Klangfaden* (für Bassklarinette, Harfe und Glockenspiel mit Klingstein, 1983) das erste Stück, wo ich das magische Quadrat voranstellte. Auch für die *Ländler Topographien* (für Orchester, 1978/79) habe ich ziemlich viel gerechnet oder gezählt. Da war dieses Buch „Achttaktige Ländler aus Bayern“ (1977) von Felix Hoerburger<sup>63</sup> und er hat jeweils genau eingetragen, bei welchem Ton die Achse der Tonalität kippt und wie sich die Melodie in Bezug auf die Harmonik verhält. Das waren für mich Parameter, aus denen ich drei Indices ableiten konnte. Dann habe ich jede Note der Ländler genau ausgezählt und drei Tabellen mit einem Harmonie-, Melodie- und Rhythmus-Index erarbeitet. Der Index war wiederum ein Schlüssel für die Instrumentation. Das hätte man auch mit dem Computer machen können, aber ich habe das alles manuell errechnet. Ich schrieb das im *Beginner Studio* während bzw. zwischen den Vorbereitungen für die Konzerte – das war wie Büroarbeit, sachlich und ent-emotionalisiert. Morgens, wenn ich Ruhe hatte, sang ich den Klang und ordnete den melodischen Zellen bestimmte Instrumente zu, während das Ausschreiben dann nur noch eine mechanische Arbeit war.

*Ich dachte auch an „In Understanding Music the Sound Dies“ für 21 Instrumentalisten (1973/74), da gibt's auch sowas, was auf diese Prozesse hinweist.*

---

<sup>63</sup> Felix Hoerburger, 1916 in München geboren, studierte dort Musikwissenschaft und -ethnologie. 1941 wurde er über Musik der afrikanischen Ngoni promoviert, 1963 habilitierte er sich mit einer Arbeit über Tanz und Tanzmusik der Albaner im Kosovo und in Makedonien. Ab 1968 arbeitete Hoerburger an der Universität Regensburg als Musikethnologe in Forschung und Lehre (bis 1976). Hoerburger ist 1997 in Regensburg gestorben. Er gilt als Schöpfer der sogenannten „nordsüdneuhochschnubiglbaierischen Mundart“.

Ja, *In Understanding Music* läuft die Impulsstruktur über eine sogenannte Flow Chart, die ich bei Otto E. Laske kennengelernt hatte. Diese Flow Chart gibt die Befehle, durch welche die Musik in diese oder jene Richtung bewegt wird. Das ist im Vergleich zu den *Ländler Topographien* sozusagen der umgekehrte Weg, nicht eine Analyse der melodischen Parameter der Melodie, sondern ein Produktionsmechanismus des Zusammenbauens der Musik aus kleinsten Bestandteilen.

*Die Flow Chart ist also eine sogenannte virtuelle Komposition?*

Ja; dieses Wissen stammt von Laske. Seine Mechanismen zur Produktion von Computermusik habe ich benutzt, um ein Stück im konventionellen Sinn zu komponieren. Laskes Programm „flow chart“ war sozusagen Futter zur Erzeugung meiner Grammatik, aber ich bin nicht den ganzen Weg mit Laske gegangen, sondern nur eine Strecke in umgekehrter Richtung – nach dem Motto, „mir ist die Kadenz verlorengegangen, ich muss sie mir für jedes Stück neu erarbeiten“. Die Verwendung von underlying formal principles empfand ich schon früh als Antidot gegen den spontaneistischen Expressionismus. Aber es ist auch eine Krücke, weil ich mich anders nicht ausdrücken kann. Man verbrämt das gelegentlich auch und sagt, es sei politisch gemeint gegen den Expressionismus gewendet, aber heute muss ich sagen, dass ich Komponisten wie Wolfgang Rihm beneide, die solche Krücken nicht brauchen. Krückenkunst, handicapped composing.

*Ob es damals überhaupt möglich war, Stücke zu schreiben, die von anderen nicht politisch oder „gesellschaftlich“, wie man damals sagte, interpretiert wurden? „Akkordarbeit“ zum Beispiel wurde sicherlich soziologisch interpretiert. War das bei Deinen Stücken öfter der Fall?*

Diese Phase einer politisch orientierten Kunst habe ich sehr schnell verlassen. *Einer ist keiner* für sieben Instrumente und Live-Elektronik (1972) ist schon eine Brücke zum Psychologisieren; dann kam die Auseinandersetzung mit Wilhelm Reich und noch später mit dem Zen-Buddhismus. Ich suchte ja irgendwo immer Auswege. Es kamen auch biographische Momente dazu. Meine erste Frau hat sich von mir getrennt. Danach, das war in meinem ersten Jahr in Köln, geriet mein ganzes Leben ins Wanken. Daraufhin kam die Konfrontation mit Psychologie und Wilhelm Reich. Die Uraufführung von *Akkordarbeit* für Klavier, Orchester und Tonband (1971) in Hannover 1972 war zwar mit einem Skandal verbunden, aber doch ein großer Erfolg und ich galt als eine Hoffnung der Neuen Musik, in die man zu investieren bereit war. Aber die in mich gesetzten Hoffnungen habe ich enttäuscht; ich bin kontraproduktiv umgegangen mit den Möglichkeiten, die sich mir boten. Aber das hat mich wahrscheinlich dem Leben real nähergebracht.

*Was ich hatte wissen wollen, war, ob Du Dich jemals in einer Entwicklung befandest, in der andere Leute Deine Stücke automatisch soziologisch oder politisch beurteilt haben?*

*Orgon* – also: *In Understanding Music* (1973/74) – war sicher der Versuch, der mir bei den Serialisten immer so gefallen hat, zum Beispiel bei den wunderbaren frühen Klavierstücken von Stockhausen, etwas Voraussetzungsloses zu beginnen, bei Null anzufangen, ex nihilo ohne Geschichte eine Sprache zu zimmern. Das ersehnte ich, war aber, wie ich rückblickend sagen muss, eine Illusion. Danach habe ich mich viel mit Universalien und mit den Archetypen beschäftigt. Über die Archetypen hatte ich eine heftige Diskussion mit Nicolaus A. Huber. Die Archetypen, wie sie durch C. G. Jung vermittelt wurden, sind doch ein archaisches und insofern ziemlich unhistorisches Raum-Zeit-Konzept, das Unbegrenztheit voraussetzt. Wie soll das mit dem Marxismus, der ja vor allem geschichtlich argumentiert, zusammengehen? Das hat Nicolaus A. Huber als Marxist aber anders gesehen.

Ich habe versucht, ohne ein Studium der Geschichte auf Phänomene zu kommen, die über einen persönlichen, subjektiven Horizont hinausreichen. Daher interessierte mich eine Musik, die nicht dem einzelnen gehört, sondern mehreren zugänglich ist, möglicherweise eine ethnisch, regional oder lokal gebundene Musik. Daher habe ich etwas Musikethnologie in Amsterdam studiert, Material über die Musik fremder Völker gesammelt und analysiert, um diese hypertrophen Ego-Konzepte der europäischen Musik zu überwinden. Politisch war das insofern, als es mir auch um eine Gegenposition zur Re-Kultivierung des Geniebegriffs ging. Damit machte ich es mir natürlich extrem schwer, denn ich passte nicht mehr ins Konzept der immer noch dominierenden Avantgarde. Das sind die Vorreiter, die in die Schlacht hineinreiten; und dabei ging es immer noch um den einzelnen komponierenden Helden.

Mit dem, was ich wollte, war ich von Anfang an auf der Seite der Looser, denn es gab kein Echo dafür. Dieses Echo habe ich dann erst gefunden, als ich in den USA die „experimental music“ kennenlernte. Da gab es Konzepte der Selbstbefragung („questioning the ego“), beispielsweise bei Cage, und komischerweise gleichzeitig die Erinnerung an oder die Nähe zu einer Musik, die mir irgendwie persönlich scheint und trotzdem nicht Ausdruck einer individuellen Stilistik ist. Jenseits der Normen der europäischen Avantgarde entdeckte ich in den Begegnungen mit US-amerikanischen Komponisten eine eigene, glaubwürdigere Welt. Durch dieses Herumhören in den USA habe ich mich überhaupt erst entdeckt als komponierender Mensch. Dazu gehört grundsätzlich ein gewisser Lyrismus, den ich in den naiven Stücken von Cage fand, bei Feldman und auch in Stücken von Christian Wolff.<sup>64</sup> Politisches und Persönliches sind dabei ganz merkwürdig verknüpft. Man kann sagen, ich habe mit meiner Musik, mit der Findung meiner musikalischen Sprache, dann etwas aufgezeigt, was in der Avantgarde ein Tabu war – insofern war ich unfreiwillig politisch. Zu den Tabus gehörte eben eine jede Musik, die irgendeinen noch so entfernten folkloristischen Bezug hat, während im Gegensatz dazu eine spätromantische Gestik innerhalb der Avantgarde erlaubt war. Das hat u. a. mit der Bevorzugung der Wiener Schule und der Abneigung des frühen Adorno, des Adorno der *Philosophie der neuen Musik*, gegenüber Strawinsky zu tun, sicherlich auch mit dem spätbürgerlichen Ursprung der Spätromantik.

Man hat dann oft, wie Harry Halbreich<sup>65</sup>, in Bezug auf meine Musik nur die schlechtestmögliche Assoziation zugelassen und bis zur Auflösung des folkloristischen Ausgangsmaterials nicht mehr zugehört. Bei der Uraufführung der *Leichten Tänze*, der *Stillen Tänze* und von *Wolkenort* aus *Lokale Musik* in Darmstadt gab es sogar eine Schlägerei zwischen einem Schüler des Flötisten Pierre-Yves Artaud und dem Jazzsaxophonisten John Tchicai. Einige Franzosen zählten laut den Takt mit „un – deux – trois“; Harry Halbreich sprach von „Neofaschismus“. John Tchicai, der am nächsten Tag abreiste, hat einen Brief geschrieben, der im Internationalen Musikinstitut in Darmstadt nicht mehr aufzufinden ist, in dem er sich über die Intoleranz des Publikums beschwerte. Jemand bat Halbreich, nicht dauernd das Wort „Neofaschist“ zu schreien und Halbreich antwortete, „Wenn ich könnte, würde ich noch lauter schreien.“ Cool sagte Lachenmann zu mir „Liebe nicht deine Feinde so sehr!“ Im Grunde war es ein Erfolg ... und sowieso alles ein Ausprobieren, um von der Avantgarde wegzukommen bzw. ihr etwas entgegenzusetzen. *Du erwähntest vorhin Nicolaus A. Huber. Wen hattest Du, mit dem Du damals Deine kompositorischen und ästhetischen Ideen besprechen konntest?*

Nicolaus A. Huber war zehn Jahre älter; ich bewunderte ihn, aber es war auch so ein kleines Ehrfurchtsverhältnis. In Köln war Klarenz Barlow. Claude Vivier war zu sehr mit seinen eigenen Projekten beschäftigt. Mit John McGuire konnte ich gut reden, obwohl er eine ganz andere Ästhetik als ich hatte; mit Herbert Henck bedingt, aber beide mochten *Beginner's Mind* (für einen Pianisten mit Singstimme, 1975) nicht. Es ergab sich dadurch eine gewisse Fremdheit. Wolfgang Becker-Carstens, Redakteur beim WDR, war mir gewogen, aber eine richtige Auseinandersetzung kam dann erst mit Ernst-Albrecht Stiebler auf. Mit ihm hatte ich die beste Gesprächssituation; er war sehr ruhig und konnte gut zuhören. Damals war er Redakteur beim Hessischen Rundfunk, gab mir Aufträge und wegen ihm und Stefan Schädler<sup>66</sup> zog ich

---

<sup>64</sup> Christian Wolff, 1934 als Sohn des Kafka-Verlegers Kurt Wolff in Nizza geboren, kam 1941 nach New York, studierte ab 1951 Altphilologie an der Harvard University (Promotion 1963). Seit 1971 lehrte er am Dartmouth College in Hannover / New Hampshire, ab 1976 als Professor für Musik und klassische Philologie. Klavierunterricht erhielt er seit 1948 bei Grete Sultan. Als er ihr 1950 seine ersten Kompositionen zeigte, empfahl sie ihn an John Cage. Wolff lernte damals auch Feldman, Earle Brown, David Tudor und Merce Cunningham kennen sowie Maler der New York School wie Robert Rauschenberg, Mark Rothko und Philip Guston. (Wolff schenkte Cage übrigens auch eine Ausgabe des *I Ging*, die sein Vater verlegt hatte.) In dieser Aufbruchphase nach dem Weltkrieg erstrebe man von europäischen Normen und Einflüssen unabhängige Kunstformen. 1968 wurde Wolff in England mit Cornelius Cardew bekannt, befasste sich mit Praktiken der Improvisation, erfuhr unter dem Eindruck des Vietnam-Kriegs aber auch eine Politisierung. Als Komponist beschäftigte ihn die Frage, inwieweit die Reaktionen der Ausführenden aufeinander für ein Werk konstitutiv werden könnten, das sog. „cueing“. Sein wachsendes politisches Bewusstsein schlug sich dann auch in seinen Kompositionen nieder.

<sup>65</sup> Harry Halbreich (1931–2016), Musikschriftsteller, studierte in Genf und Paris (u. a. bei Arthur Honegger und Olivier Messiaen), lehrte in Mons und befasste sich insbesondere mit der Musik des 20. Jahrhunderts. Er beriet Friedrich Hommel, den Leiter der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt 1981–94, wobei er sich für die *Musique spectrale* einsetzte, verehrte aber auch Anton Bruckner.

<sup>66</sup> Stefan Schädler (1952–1994), war Musikdramaturg am Theater am Turm in Frankfurt. Dort baute er in vorbildlicher Weise ein Forum Neuer Musik auf, hielt Seminare und gab Konzerte mit Morton Feldman und John Cage, förderte Komponisten wie Chris Newman und Walter Zimmermann in einer hervorragend edierten Schallplattenreihe. Seine pianistischen Fähigkeiten

dann später sogar nach Frankfurt am Main. Ich verließ Köln 1985 und damit auch meine Partnerin, um zu einer anderen Frau nach Berlin zu ziehen. Nach einem Jahr dort trennten wir uns wieder. Dann hatte ich ein Stipendium in der Villa Massimo (1987). Dort lernte ich meine jetzige Frau Nanne Meyer kennen und wir zogen dann 1988 gemeinsam nach Frankfurt, wo ich Ernstabrecht Stiebler und Stefan Schädler kannte.

Schädler hatte schon 1980 oder 1981 eine Rundfunksendung über mich gemacht und mit ihm hatte sich eine tiefe Freundschaft entwickelt. Er war Dramaturg am Theater am Turm und hat mich da sehr gefördert, hat mir Aufträge vermittelt. Stefan erinnerte mich ein wenig an meinen Jugendfreund, der sich umgebracht hatte; leider ist er dann 1994 ebenfalls früh verstorben an AIDS. In Frankfurt ging es mit Adorno bzw. der Adorno-Kritik wieder weiter. Wir haben dann für John Cage einige Wochen vor seinem 80. Geburtstag, der am 5. September 1992 gewesen wäre, mit dem HR und der Alten Oper das *Anarchic Harmony Festival* gemacht. Böse Zungen behaupteten dann, wir hätten Cage zu sehr beansprucht und deshalb sei er schon im Vorfeld des Festivals, das vom 28. August bis zum 30. September stattfand, gestorben. Er tourte damals, war u. a. auch in Frankfurt und in Perugia. Er starb unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Europa in New York am 12. August 1992 an den Folgen eines Schlaganfalls.

1993 erhielt ich dann die Professur für Komposition an der Hochschule der Künste Berlin. Dort habe ich einen kleinen Freundeskreis, der aber nicht nur aus Musikern besteht, sondern zum Beispiel aus dem Philosophen Hannes Böhringer – und meinen Studenten; die sind zur Zeit eine wirkliche Wohltat.

*Du hast damals auch ein Interview mit Michael von Biel<sup>67</sup> gemacht. Kannst Du ihn gut?*

Ja, er war für einige Leute in Köln so eine Art Kultfigur. Interessant war, dass er zuerst bei Morton Feldman und dann bei Stockhausen studiert hat – in dieser Reihenfolge – und danach hat er noch bei Joseph Beuys studiert. In gewisser Hinsicht war er vielleicht weiter als andere; er hat zum Beispiel die Avantgarde nicht so sehr geschätzt, andererseits hat er in Hotels gelebt, Drogen konsumiert usw. Im *Beginner Studio* hat er nächtelang auf dem Klavier improvisiert. Er konnte auch zeichnen; zu seinem 60. Geburtstag 2007 ist ein Katalog mit seinen Zeichnungen erschienen sowie eine CD mit seiner Musik. Es gibt ein Gespräch mit ihm, das zuerst in den *Feedback Papers* erschienen ist.<sup>68</sup>

Er war so ein eigenartiger Mensch, ihn beeinflusste die Fluxus-Welt: Er schwebte über den Dingen mit der Sehnsucht nach einer Zeit, die verflossen ist und die er so ins Bild setzt, dass sie wie ein Zitat wirkt. Und diese Schatten, das Verwischen der Konturen, wobei er dann auch wieder abstrakt wurde ... und dann diese feinen kleinen Zeichnungen, wo oben nur so ein Streifen ist.

---

überstiegen bei weitem die seiner Freunde und Kollegen. Nach seiner TAT-Zeit setzte er seine schriftstellerische Arbeit fort. Er hatte nach seinem Soziologie- und Musikwissenschafts-Studium eine größere Arbeit über das Zyklische in der Pop-Musik und eine Monographie über den Filmemacher Robert Bresson abgeschlossen. Seine Essays zur Neuen Musik zeigen einen hohen Reflexionsgrad in einer Sprache, die sich an der Adornos messen lässt, dabei leicht querständig zu dessen Denken. Mit Disziplin und Unerbittlichkeit plante er mit Walter Zimmermann ein John Cage-Festival in Frankfurt, ein großangelegtes Projekt, das 1992 gegen viele Widerstände durchgeführt werden konnte. Das Festival und der Almanach *Anarchic Harmony* sind Stefans Vermächtnis. Seine geplante Doktorarbeit *Zeit und Zufall bei John Cage* ist leider Fragment geblieben. (W. Z.)

<sup>67</sup> Michael von Biel, 1937 in Hamburg geboren, absolvierte nach dem Abitur in Canterbury eine kaufmännische Lehre, die er 1956 abbrach, um sich autodidaktischen Kompositionsversuchen widmen zu können und studierte dann Musik an der Universität Toronto. Jahre des privaten Unterrichts schlossen sich an: Wien (1958–60), New York (1960 bei Morton Feldman), London (1961–62 bei Cornelius Cardew). 1961 besuchte Biel zum ersten Mal die Kurse von Stockhausen und David Tudor bei den Darmstädter Ferienkursen; sein *Book for three* für zwei Klaviere und Violine (1961) wurde dort mit einem 1. Preis ausgezeichnet. Biel übersiedelte 1963 nach Köln, um im Studio des WDR zu arbeiten. In Fortsetzung der Fluxus-Ideen entstanden „Aufführungsmusiken“, Happening-Musiken und „Weltstücke“ – „Konzertaktionen“, die das Augenmerk auf die Aufführungssituation lenken. Nach einem Aufenthalt als Composer-in-residence an der State University of New York in Buffalo (1965–66), wo er erneut Feldman begegnete, beschäftigte sich Biel vermehrt mit der Zeichnung (Aktionszeichnungen, Schablonenzeichnungen, Collagen und Landschaftsdarstellungen). Studien bei Joseph Beuys an der Düsseldorfer Kunstakademie (1968–69) führten schließlich zu einer Verlagerung seiner künstlerischen Aktivitäten. Seit Mitte der 70er Jahre schrieb er in unregelmäßigen Abständen nur noch wenige Instrumentalwerke, aber auch *19 Stücke* für Gitarre, Klavier, Glockenspiel, Schlagzeug und Synthesizer (1985). Michael von Biel lebt seit 2005 zurückgezogen in Tübingen.

<sup>68</sup> *Walter Zimmermann im Gespräch mit Michael von Biel*, in: *Feedback Papers 1–10*, Köln 1971–1978, S. 315–332. – Erneut in: Walter Zimmermann: *Insel Musik*, Köln: Beginner Press 1981, S. 124–133.

*Damals in Köln kam manchmal eine Dame vorbei, die mit ihm gut befreundet war und mir Sachen von ihm zeigte ...*

Gisela Fischer? Sie zeichnete archäologische Funde und war irgendwie seine Muse. Dagmar von Biel, seine Frau, war es ja wohl nicht. Oder war es Irmgard Koch?

*Ja, die war's ...*

Ich sah sie letztthin bei einem Konzert von John McGuire; das erschien mir wie ein „Engelskonzert“, eine Begegnung im Himmel, wo wir uns alle wiedertrafen ...

Fluxus, Beuys, Feldman und Stockhausen – Michael von Biel hatte diese vier Säulen, und das hat mir irgendwie den Mut gegeben, anders zu sein. Das hat mich zur *Lokalen Musik* hingeführt – der Gedanke, diesem Raum eine Transzendenz, eine Sublimierung zu geben. Wichtig für die *Lokale Musik*, vor allem für die *Zehn fränkischen Tänze* für Streichquartett (1977), war dann natürlich Cages *String Quartet in four parts* (1949/50) sowie die „modal logic“ von Laske. – Michael war damals im Grunde ein Urromantiker und hatte auch diese abgründige Seite. In einem Interview meinte er, er sei mit William Blake verwandt. Das strahlte er auch aus. Er war oft in alte Stoffe gekleidet, in einen Samtmantel, und irgendwie out of time. Und in seiner Musik gab es diese „silly melodies“ – eine Naivität, die mir inmitten des Kölner neue Musik Trubels imponierte.

Auch Herbert Henck hat sich um Michael gekümmert und auch seine Stücke gespielt. Herbert hat diese Janusköpfigkeit – er hat unglaublich komplizierte Sachen wie die *Sonate* von Jean Barraqué gespielt und andererseits Stücke von Frederic Mompou oder Charles Koechlin.

Die Idee von „Beginner“ – *Beginner's Mind*, Zen Mind – kam durch Dagmar von Biel, mit der ich Zen Sessions hatte und durch das Buch von Shunryū Suzuki.<sup>69</sup> Der Name „Regenbogenkonzerte“, die im *Beginner Studio* stattfanden, stammt übrigens von Michael von Biel und er hat auch das Cover der Schallplatte *Beginner's Mind* gestaltet. Er war auch mit der Rockband *Can* beziehungsweise deren Mitglied Holger Czukay, der als Hornist auch Stockhausen gespielt hat, befreundet.

*David Johnson hat davon gesprochen ...*

Mit Johnson hatte ich kaum Kontakt, der war mit Mary Bauermeister auf dem Lande; nur ab und an kamen sie und hatten ein Kind dabei. Wo ist der jetzt?

*Er war dann, meine ich, in einem elektronischen Studio in der Schweiz ...*

Ein guter Freund war John MacAlpine, ein liebenswerter und zuverlässiger Neuseeländer. Auch Debbie, Deborah Richards, die Jahrzehnte später – im Jahr 2000 – in meinem Wanda Landowska-Film mitwirkte. Dann die Gruppe um Manfred Lexa. Lexa ist der Gitarrist, dessen Arm von einem Lastwagen überfahren wurde ... Dann war da Guido Conen, Schlagzeuger; er war zugleich der Graphiker des *Beginner Studios* und schrieb für Michael von Biel die Partituren aus. Und dann Reinhard Oehlschlägel natürlich, mit dem ich öfter in sein Holzhaus nach Finnland gefahren bin und mit dem ich so gestritten habe – dort entwarf ich den Essay *Das Lokale ist das Universale*.

In Rom hab' ich mal Scelsi fotografiert, als er Nanne in ihrem Atelier besuchte, und diese Bilder habe ich dann Reinhard Oehlschlägel<sup>70</sup> und Gisela Gronemeyer gezeigt und ihnen anscheinend auch einen

---

<sup>69</sup> Shunryū Suzuki: *Zen Mind, Beginner's Mind*, Weatherhill 1970.

<sup>70</sup> Reinhard Oehlschlägel (1936–2014), studierte 1958–62 Chemie und Musik für den gymnasialen Schuldienst in Braunschweig und Hannover, Musikwissenschaft bei Rudolf Stephan in Göttingen, Philosophie und Soziologie in Frankfurt am Main (u. a. bei Theodor W. Adorno), absolvierte aber auch ein Blockflöten-Studium bis zur Konzertreife (1965 bei Gerhard Braun in Darmstadt). Er schrieb Musikkritiken für die Frankfurter Allg. Zeitung (1965–69) und die Frankfurter Rundschau (1970–71), bis er 1972 Redakteur in der Abteilung E-Musik des Deutschlandfunks wurde, wo er bis zu seiner Pensionierung 2001 ein offenes Ohr für die neuen und neuesten Entwicklungen der Neuen Musik hatte. 1980 gab er den Impuls zur Gründung des Ensemble Modern, das er durch gemeinsame Projekte förderte. 1996 initiierte er das „Nachwuchsforum für Komponisten, Interpreten und Musikologen“, das er bis 2002 leitete. 1983 gründete er zusammen mit Gisela Gronemeyer die Zeitschrift *MusikTexte*, ein Forum für die aktuellen Entwicklungen. Mit Gronemeyer gab er im gleichnamigen Verlag Quellentexte verschiedener Komponisten heraus. Eine besondere Freundschaft verband ihn mit John Cage.



Abzug überlassen. Jahre später haben sie mich dann gefragt, ob sie das veröffentlichen dürfen und obwohl ich es abgelehnt habe, haben sie das Foto auf der Titelseite eines Scelsi-Heftes der MusikTexte gebracht und auch noch meinen Namen angegeben. Das führte dann zum Bruch ...

In unserer provokativen Phase haben Stefan Schädler und ich in Oehlschlägels MusikTexten mehrere Anzeigen veröffentlicht, die mit SZ unterzeichnet sind. Und in einer dieser Anzeigen ersetzte ich in Boulez' Satz „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ das Objekt, „die Opernhäuser“, durch „das IRCAM“, weil es zu einem ästhetischen Machtzentrum geworden war. Dann kam das Donau-eschinger Musikfest und die MusikTexte wollten eine Annonce akquirieren. Josef Häusler erklärte prompt, er inseriere nicht in einer Zeitschrift, in der zu Attentaten aufgerufen werde ...

Einmal war John McGuire völlig pleite und das Feedback Studio, wo John McGuire seine Sachen veröffentliche, ebenso. Wir brauchten aber unbedingt Partituren von *Frieze* – für vier Klaviere (1969/74). Für den WDR schrieb ich damals die Sendung *Anton Bruckner und John McGuire. Eine Gegenüberstellung*. Dort ging ich in die Druckerei und erklärte, ich brauche für diese Sendung unbedingt 20 Kopien der Partitur. Der Feedback-Verlag hat die vermutlich heute noch. Wir hatten damals schon einen etwas anarchischen Geist.

Bei dem Ensemblestück *Les Moutons de Panurge* (1972) von Frederic Rzewski – es wurde bei diesem Festival im WDR Köln 1972 gespielt, wo auch *Aion* (für vierkanaliges Tonband und Gerüche, 1968/72) von Nicolaus A. Huber uraufgeführt wurde – muss man den Rhythmus mitschlagen. Dazu füllte ich einen Sack mit Glasflaschen, schnürte ihn zu und schrieb darauf „Spannungssteuerung WDR – Neue Musik“. Tim Souster<sup>71</sup> hat diese Aufführung geleitet. Wir setzten uns vor die Bühne, Wolfgang Becker saß in der ersten Reihe und wir hatten Hämmer dabei und schlugen solange auf die Flaschen ein, bis sie spätestens am Ende des Stücks alle zerschlagen waren ...

*Am Anfang der Partituren von „Akkordarbeit“ und „In Understanding Music“ gibt es systematische Listen, Diagramme. Auch bei der Uraufführung von „In Understanding Music“ wurde diese Liste im Programmheft reproduziert. Hieltest Du es damals für wünschenswert, dass man den Prozessen Deiner Musik genau folgen sollte?*

Ja, aber es gibt einen Riss durch dieses Diagramm *In Understanding Music*; es sieht wie durchgestrichen aus. Das Stück heißt *In Understanding Music The Sound Dies*, d. h., in dem Augenblick, in dem man das Diagramm verstehen würde, wäre der Klang weg. Das ist eine Paradoxie. Einerseits schreibt man ein Stück so genau und positivistisch wie möglich und andererseits merkt man, dass es nur begrenzt realisierbar ist. Wie Feldman sagte: „Composers make plans, music laughs ...“ Man kann nicht eine Sprache konstruieren, die lebt – es hat immer auch etwas Totes. Das ist auch Skeptizismus. Das Diagramm zeigt einen binären Baum, der sich immer weiter verzweigt. Also war es auch Koketterie ...

Es gab dazu auch ein Orgon-Lichtobjekt. In Köln sah ich eine Lichtinstallation von Dan Flavin. Dan Flavin arbeitete mit farbigen Leuchtröhren, die, als die Ausstellung abgebaut wurde, alle weggeworfen worden wären. Da habe ich gefragt, ob ich diese Neonröhren haben kann und habe damit ein Orgon-Lichtmodell entwickelt; es gibt irgendwo ein Photo davon. Ein Schmied hat dieses Orgon-Modell nach meinen Vorstellungen gebaut und bei der Uraufführung von *In Understanding Music* während der *pro musica nova* Tage in Bremen 1974 aufgehängt, dies auf dem Podium hinter dem Ensemble.

Um auf Deine Frage zurückzukommen: Die Pulsstruktur, die es *In Understanding Music The Sound Dies* gibt, diese Metastruktur von elektronischen Pulsen, die Kevin Volans<sup>72</sup> auf der elektronischen Orgel intoniert hat, ...

---

<sup>71</sup> Tim Souster (1943–1994), studierte 1961–64 am New College in Oxford, lernte 1964 während der Ferienkurse in Darmstadt Stockhausen kennen und nahm im Jahr darauf Kompositionsunterricht bei Richard Rodney Bennett. Als Rundfunkredakteur der BBC (1965–67) förderte er die Avantgarde. Anschließend widmete er sich dem Komponieren und, da er eine besondere Affinität zur Popmusik hatte, dem „Songwriting“. In Cambridge gründete er mit Roger Smalley, Andrew Powell und Robin Thompson die live-elektronische Gruppe „Intermodulation“, die u. a. Werke von Cardew, Riley, Rzewski, Stockhausen und Wolff aufführte. 1971 wurde Souster als Nachfolger von Richard Toop Assistent bei Stockhausen in Köln, 1973 zog er für zwei Jahre nach Berlin. 1975 kehrte er nach England zurück, um ein Forschungsstipendium an der Keele University aufzunehmen. Er blieb in England, komponierte für Film, Fernsehen und den Konzertsaal.

<sup>72</sup> Kevin Volans, 1949 in Pietermaritzburg, der Hauptstadt der südafrikanischen Provinz KwaZulu-Natal, geboren. 1973 kam er an die Hochschule für Musik in Köln, wo er Komposition und neue Musik bei Stockhausen und Richard Toop studierte, Musiktheater

... die Markers ...

... ja, die Markers; darin steckt ein pädagogisches Konzept. Wenn man die genau verfolgt, könnte man theoretisch den Bau eines Stücks beim Hören exakt verfolgen, aber das Verstehen – da bin ich bei diesem Stück letztlich an eine Grenze gestoßen. Wie Cage formulierte: „Peace goes beyond reason“. Ein wirkliches Verstehen kann man nicht positivistisch konstruieren. Später erkannte ich dann: Es muss eine Balance entstehen aus Konstruktion oder Geschlossenheit und Offenheit. Es muss auch eine Pause, Luft und Licht geben. Der Hörer muss auch die Möglichkeit erhalten, innezuhalten und durchzuatmen; er darf nicht dauernd mit Information gefüttert werden. Sein Geist muss in Reaktion treten können. Dieses linguistische Modell der Triade Produzent – Produkt – Rezipient, das Charles Sanders Peirce (1839–1914) entwickelt hatte, muss ja, um beim Rezipienten ankommen zu können, Lücken enthalten, in denen der Rezipient sein Verstehen hineingibt. Oder aber, es muss ein gewisser Anteil an Strukturen vorhanden sein, die dem Hörer bekannt sind. Da wird es nun schwierig.

Wenn man ein komplexes System aus lauter Unbekannten baut, dann kann es sein, dass das Stück zu einem total artifiziellen Ornament wird. Wenn es aber einen common ground gibt, der nicht geschichtlich ist, also aus einem romantischen Gestus oder dergleichen entsteht, sondern archetypisch ist, falls sowas existiert – das eben war damals mein Suchen – dann entsteht eine Entlastung des Hörers. Eine gewisse Redundanz muss da sein. Wolfgang Rihm holte sich seine Redundanz aus der Geschichte der Musik, die mir ja nicht vergleichbar präsent war. Wo also sollte ich meine Redundanz hernehmen? Meine Zugänge zu einem common ground habe ich artifiziell entwickelt und formuliert, aus einer tabula rasa Situation heraus. Zum Beispiel das Ende des Krieges 1945. Man wollte neu anfangen; alles Vorherige war traumatisch besetzt. Eine positive emotionale Rückkoppelung zu dem, was vorher war, fehlte. Nehmen wir Stockhausen. Er war Sanitätshelfer und hatte furchtbare traumatische Kriegserlebnisse. Er musste Menschen mit einem Strohalm Nahrung einflößen, deren Gesichter durch Granaten zerstört waren.

*Er überquerte irgendwann einen Hof, als ein Bombenangriff einsetzte und war sich darüber im Klaren, dass er binnen Sekunden getroffen werden und tot sein kann. Aber er ging einfach weiter und hatte Glück. Solche Lebensgefahren erschienen damals möglicherweise als nahezu „normales“ Risiko, gegen das die Menschen irgendwie neutralisiert waren. Tief getroffen hat Stockhausen dann aber der Tod seiner Eltern.*

Wir hatten diese Kriegsgeneration als Eltern, die das Gefühl hatte, dass sie um den schönsten Teil ihrer Jugend betrogen worden war. Frauen warteten oft jahrelang, bis ihre Männer aus dem Krieg und der Gefangenschaft zurückkehrten. Dann waren sie voneinander entfremdet, konnten oft den Beruf nicht ergreifen, den sie erlernt hatten und dann hieß es „Vorwärts!“ und ging um Wiederaufbau, Maßhalten und Wirtschaftswunder. Die alten Nazi-Richter kehrten in ihre Ämter zurück und weiterhin musste man sich zusammennehmen. Diese Generation war emotional gestört. Zu der darauffolgenden Generation gehörten dann bezeichnenderweise auch Gudrun Ensslin und die Baader-Meinhof-Gruppe.

## 5 Lokale Musik – Novalis

---

bei Mauricio Kagel, Klavier bei Aloys Kontarsky, Improvisation bei Johannes Fritsch. Er blieb in Köln als freischaffender Komponist bis 1981. Volans gehörte zu einer Gruppe von Komponisten um Walter Zimmermann, der damals den Begriff der „neuen Einfachheit“ als Gegenbegriff zur postseriellen Komplexität zu begründen suchte. In den späten 1970er Jahren unternahm Volans vier Reisen nach KwaZulu-Natal und Lesotho, um dort die Klänge der Umwelt sowie der Musik der Zulu und der Basotho zu erforschen: Daraus gingen Tonbandarbeiten hervor wie *KwaZulu Summer Landscape* (1977/79), *Studies in Zulu History* (79/1977) u. a. Mit *White Man Sleeps* für zwei Cembali (in spezieller Stimmung), Viola da gamba und Schlagzeug (1982) und das *String Quartet No. 1 »White Man Sleeps* (86/1985) »folgte die Werkreihe, „African Paraphrases“. 1986 übersiedelte Volans nach Irland und erwarb 1994 die irische Staatsangehörigkeit. Seine Musik zeigt eine starke Affinität zu Techniken der Malerei, worin ihn Morton Feldman, der sein Mentor wurde, bestärkte. Für den bildenden Künstler Jürgen Partenheimer entstand *The Partenheimer Project* für simultan spielende Ensembles (2007). (Volans komponierte Musik für fast alle Genres, wobei er transparente kammermusikalische Texturen bevorzugt.)

Zur „Lokalen Musik“ möchte ich doch noch einiges fragen. Hast Du diese „Phrasierungs-Matrix“ in der Absicht entwickelt, eine Art Sprache zu bilden?

Das paradigmatische Stück dafür waren die *Quartets I–VIII for Orchestra* (1976) von Cage, das ich auch mal analysiert habe – die Analyse findet sich in *Anarchic Harmony*.<sup>73</sup> Diese Substraktionstechnik erlaubte es, Melodien zu haben, die zugleich anonymisiert sind, die man kennt und zugleich nicht kennt. Dabei ist es aber erforderlich, einen rhythmischen Fluss zu haben, ohne den das gar nicht funktionieren würde. Das habe ich zuerst in den *Ländler Topographien* (1978/81) ausprobiert. Da gibt es diese Idee einerseits der geographischen Ferne zu einer Landschaft, als würde man von weit weg nur noch Fragmente, musiksprachliche Fetzen, hören. Das Andere ist die Aggression, der territoriale Imperativ, der von einer solchen Musik üblicherweise ausgeht: Dieser Besitzanspruch „here am I, you don't belong here“ wird aus dieser Musik herausgefiltert. Der Gedanke ist, dass hinter der aggressiven, folkloristischen Domain eine Schönheit ist, die man aufdecken muss. Das habe ich versucht zu erreichen durch eine Instrumentationsmatrix, wobei ich die Melodie in drei Parameter zerlegt, einen Melodie-Index, einen Harmonie-Index und einen Rhythmus-Index errechnet habe. Diese Technik der „phrase analysis“ (*Phran*) kommt übrigens von Laske. Genau darauf basiert der erste Teil der *Ländler Topographien* – die musikalischen Achttakter der Ländler wurden analysiert und diese Analyse dann, inspiriert vom Weberns Instrumentation des Bach-Ricercars, zum Klingen gebracht.

Wenn ein Rhythmus-Anteil sehr markant ist, sind mehrere Instrumente daran beteiligt, diesen Rhythmus zu spielen. Wenn ein Rhythmus sehr anonym ist, wird er hingegen kaum hörbar sein. Wenn der melodische Schwung sehr ausgeprägt ist, sind mehrere Instrumente daran beteiligt, diesen Schwung darzustellen – bis zu dem Punkt 9.0, das ist der höchste Index, da würden alle Instrumente einer Gruppe mitspielen. Dieser Punkt kommt aber fast nie vor; es gibt doch immer irgendwelche Lücken. Und dies ergibt eine Hoquetus-Technik, dass jedem Instrument für jeweils acht Takte eine melodische Zelle zugeordnet ist – immer nur für acht Takte, dann wechselt die Gruppe und es wechselt das Material, weil der Index wechselt und eine neue Ländler-Phrase bearbeitet wird. Es ist ein ziemlich komplexes Tonverteilungssystem.

Das Gleiche gilt auch für die Harmoniewechsel. Indiziert wurden die Kipp-Punkte zwischen Tonika und Dominante; sie finden sich manchmal innerhalb der Phrasen, manchmal in den Überleitungen. Je komplexer und öfter sie sich in einer Melodie ereignen, desto mehr Spektralklänge ergeben sich, auch dissonante Mixturen in lang ausgehaltenen Klängen. Es ist so geordnet, dass die Analyse der Phrasen vom Anfang bis zum Schluss immer komplexer wird – aufgrund der Anordnung der Ländler in Hoerbürgers Buch von einfach zu komplex.

György Ligeti hat ein einziges Mal auf meine Musik reagiert: Ihm gefiel an diesem ersten Teil der *Ländler Topographien* wie die Musik zum Schluss hin harmonisch komplexer wird. Die Konstruktion folgt letztlich einem Baukastensystem, basiert jedoch auf einer Reihung von Melodien, deren harmonische Wechsel immer komplizierter werden und dadurch wird das Gebilde der harmonischen Mixturen auch immer komplexer.

*Wenn es diese Matrizen gibt, wieviel Freiheit hast Du dann während des Kompositionsprozesses?*

In den Nuancen gab es Freiheit; es war eigentlich wie eine Übersetzung dessen, was ich mir vorher ausgedacht hatte und ich war froh für jedes der drei „Bilder“, das dann fertig geworden ist. Der erste Teil, *Phran*, ist die innere Landschaft dieser Melodien, der zweite Teil, *Topan*, die äußere Landschaft. Dazu habe ich geologische Landkarten der Herkunftsorte der jeweiligen Ländler genommen, einen Strich mittels Lineal durchgezogen und die Morpheme notiert, die ich beim Lesen dieser Karte finde, die Namen der

---

<sup>73</sup> Zimmermann 1992 / Stefan Schädler (Hg.): *Cage. Anarchic Harmony*, Mainz: Schott 1992, S. 117–132.

Berge, Täler, Flüsse usw. Aus der Bearbeitung dieser Gesteins-Morpheme ging dann wie beim ersten Teil hervor, wieviele und welche Töne da sind, wieviele und welche Instrumente usw. Im Gegensatz zum ersten Teil gilt hier allerdings das umgekehrte Prinzip, nicht das Prinzip Hoquetus und lange Pause, sondern der Triggerton, der wie ein Farbband ausgehaltene lange Klang, der eine horizontale Schicht, sozusagen den Verlauf eines Flusses, einer Gesteinsschicht oder dergleichen markiert. Der dritte Teil, *Tophran*, kombiniert die beiden vorausgegangenen Teile wie ein Mosaik, das die Leute in Donaueschingen, die diesen Teil allein hörten, zum Mitjodeln veranlasste. Dieser dritte Teil allein klingt, wenn ich ihn heute kritisch höre, in der Tat ein Tick zu positivistisch. Als Komposition ist eigentlich der erste Teil schon genug.

*Sind die anderen Stücke der „Lokalen Musik“ ähnlich streng organisiert, wie Du das eben beschrieben hast?*

Hier eine Liste aller Stücke dieser Werkgruppe 5 (1977–81):

5.1 *Ländler Topographien* für Orchester (1978/79)

5.2 *Leichte Tänze* (1977–79)

*Zehn Fränkische Tänze* sublimiert für Streichquartett, 5.2.1 (1977)

*25 Kärwa-Melodien* substituiert für zwei Klarinetten, 5.2.2 (1979)

*20 Figuren-Tänze* transformiert für sechs Instrumentalisten, 5.2.3 (1979)<sup>74</sup>

*15 Zwiefache* transzendiert für Gitarre, 5.2.4 (1979)

5.3 *Stille Tänze* (1977–80)

*Erd-Wasser-Luft-Töne* für Posaune, Klavier und Streichglasspiel, 5.3.1 (1979)

*Riuti (Rodungen und Wüstungen)* für Schlagzeug (ein Spieler), 5.3.2 (1980)

*Keuper* für Streichquartett, 5.3.3 (1980)

5.4 *Wolkenorte* für Harfe mit Stimme, 5.4 (Meister Eckhart, 1980)

5.5 *Seiltänze* für Violoncello und Orchester (2002/06)

5.6 *Epilog: Der Tanz und der Schmerz* für Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Hammerklavier und Streichquartett. Nach Martin Buber (1981; Neufassung 2005).<sup>75</sup>

Bei den *Zehn fränkischen Tänzen* (für Streichquartett, 5.2.1, 1977) sind zwei Obertonreihen auf die vier Instrumente verteilt – erste Violine und Bratsche, zweite Violine und Violoncello. Die Reihen wirken wie ein Netz. Die originalen Noten der Tänze werden in dieses Netz hineingegeben und alle Töne, die nicht in dieses Oberton-Netz hineinpassen, fallen weg. Wenn man die Obertonreihen von *F* und *C* oder *G* und *C* wählt, dann bleibt natürlich viel hängen, wenn man ein Stück in *C*-Dur wählt. Und je weiter man sich vom *C* weg in der Quintenreihe bewegt, umso weniger Töne bleiben hängen. Die zehn Tänze habe ich so geordnet, dass die gebräuchlichsten Tonarten am Beginn stehen und die Tonarten immer komplexer werden, wobei diese Volksmusik sowieso nur in vier, fünf oder auch sechs Tonarten gespielt wird.

Das Stück für zwei Klarinetten (*Kärwa-Melodien*, 5.2.2, 1979) basiert auf dem Prinzip der Differenztöne;<sup>76</sup> wenn man das richtig spielt, dann hört man im Schatten die Originalmelodie. Das dritte Stück (*Figuren-Tänze* für sechs Instrumentalisten, 5.2.3, 1979) verwendet die Kombinationstöne. Das vierte Stück (*Zwiefache* für Gitarre, 5.2.4, 1979) ist eine Projektion der Parameter aufeinander; die Gitarrensaiten – eine Saite wird umgestimmt, so dass es sechs Töne sind – repräsentieren die sechs Töne einer Tonleiter ohne Leitton. Immer wenn zum Beispiel das *A* kommt, wird stattdessen ein Flageolett auf der *A*-Saite gespielt. Da es nur vier Rhythmen gibt, ist ein Achtel eine Oktav, ein Viertel ein Quintflageolett,

---

<sup>74</sup> 1994: Fassung für Knopfakkordeon, Klarinette und Kontrabass.

<sup>75</sup> Die ursprüngliche Fassung von 1981 war instrumentiert für zwei Klarinetten, Posaune / Altposaune, Harfe / Stimme, Hackbrett, Schlagzeug und Streichquartett.

<sup>76</sup> Differenztöne gehören zur Gruppe der Kombinationstöne, die sich als Schwebungen (zusätzliche Töne oder geräuschhafte Klänge) bei zwei gleichzeitig erklingenden unterschiedlichen Tönen einstellen können. Sie resultieren aus der Frequenzdifferenz der Ausgangstöne, wobei es sich bei dem am leichtesten hörbaren sogenannten „quadratischen“ Differenzton um die Differenz der Grundfrequenzen der beiden Ausgangstöne handelt.

eine punktierte Achtel ein Quartflageolet usw., sozusagen eine Transzendierung der Parameter, die nur Klang werden.

In *Riuti* (für Schlagzeug, 5.3.2, 1980) – das gehört zur Werkgruppe der *Stillen Tänze* (5.3, 1977–80) wurden die Flurnamen benutzt, deren Wortstamm „reuth“ (roden) ist und deren Tonbuchstaben in Trommelrhythmen, in eine Trommelsprache, übersetzt wurden.

*Was genau ist ein Flurname in dem Schlagzeugsolo „Riuti (Rodungen und Wüstungen)“ (1980)?*

Das ist der Name, den die Leute den Äckern gegeben haben. Viele davon haben die Endsilbe -reuth und zeigen etwas davon, wie die Leute lebten, etwas von diesem Kreislauf von Akkulturation und Verlassen; der Flurname „Wüstungen“ bedeutet beispielsweise, dass ein ursprünglich wüstes Land fruchtbar gemacht wurde. Eine gewisse interpretatorische Freiheit in *Riuti* ist, dass der Spieler die Flurnamen manchmal laut mitsprechen kann und manchmal nicht; ansonsten ist das Stück ganz streng erarbeitet und auch so vorzutragen.

*Erd-Wasser-Luft-Töne* für Posaune, Klavier und Streichglasspiel (5.3.1, 1979) ist heute noch eines meiner schwersten Stücke. Es wurde vor einiger Zeit auf Veranlassung von Mathias Spahlinger in einem Konzert des Instituts für Neue Musik an der Freiburger Hochschule für Musik gespielt. Sie haben das Klavier nicht mit Erde gefüllt, sondern stattdessen Plastilin oder ähnliches Material genommen, um den Klang zu dämpfen. Die Posaune muss so abgedämpft werden, dass nur die höchsten und die tiefsten Töne klingen dürfen, eine Art musikalische Erosionstechnik.

Das dritte Stück der *Stillen Tänze* ist das Streichquartett *Keuper* (5.3.3, 1977/81). Das habe ich schon beschrieben, als ich von meinem Kindheitserlebnis des Über-den-Sandstein-Streichens erzählt habe. Hier verwendete ich die Originale von Zwiefachen, aber ich wechselte die Spieltechniken sehr rasch, in einer Dialektik von Ton / Melodie – absorbierende Techniken / Filter, um eine raue Oberfläche zu bilden, den Sandstein von Fürth.

*Kann man hier schon von der Technik einer introvertierten Virtuosität sprechen?*

Ja, ich wusste, dass es schwer zu spielen ist. Es war aber eher der Versuch eines Paradoxes, nämlich eine banale Melodie so durch eine Mühle zu drehen, dass zuletzt wie bei Max & Moritz nur noch Körner, Staubkörner oder Körnchen übrig bleiben. Es ist zwar kompliziert zu spielen, zeigt aber kein virtuoseres Ergebnis.

*In den vier Werken der Gruppe der „Leichten Tänze“ gibt es zu jedem so eine Art Beschreibung: „sublimiert“, „substituiert“, „transzendiert“ und „transformiert“. Wolltest Du schicke Wörter dafür haben oder verweisen diese vier Bestimmungen auf verschiedene Ideen?*

Sublimierung ist ja die Durcharbeitung oder Aufhebung, Durchdringung oder Verlagerung eines Konflikts, ist das nicht so? Der Prozess geht im Fall der *Zehn Fränkischen Tänze*, die für Streichquartett „sublimiert“ wurden, von der Erkennbarkeit zur Anonymität: Die Bindungen an einen Platz, an einen Ort werden durch Intonieren reiner Flageolets aufgehoben.

Die Bezeichnung „substituiert“ für die *25 Kärwa-Melodien* für zwei Klarinetten – das zweite Werk der *Leichten Tänze* – ist wörtlich zu nehmen; die Originalmelodie wird durch einen zweistimmigen Satz ersetzt, den der Differenztöne. Im dritten Stück, den *20 Figuren-Tänzen* „transformiert“ für sechs Instrumentalisten, wird die Originalharmonik einer Volksmusik wie ein kubistisches Gemälde verzerrt. Der ursprünglich zweistimmige Satz wird durch Kombinationstöne ersten Grades und Kombinationstöne zweiten Grades transformiert zu einem sechsstimmigen Satz. Das Stück klingt dann – leider – ein wenig wie „Augsburger Puppenkiste“.

*Was Du mit der Volksmusik eines Ortes vorhattest, ist ziemlich klar. Mich interessiert aber auch, was für eine Idee hinter der Komposition von Musik steckt, in der Landschaften kommuniziert werden. Es geht ja nicht um Programm-Musik. Ist an eine Bindung an den jeweiligen Ort gedacht? Geht es um so etwas wie die Essenz eines Ortes? Und was genau meinst Du mit einer „geologischen Landkarte“?*

Das war auch ein Reflex meines Besuchs bei John Cage 1976, wo Cage in *Renga with Apartment-House* (1976) die Tagebücher von Henry David Thoreau<sup>77</sup> benutzt hat. Darin gibt es Zeichnungen von Landschaften, die Cage in time brackets gegeben hat, was eine sehr eigentümliche Vorstellung ist und das musste dann ein großes Orchester spielen. Die Stimmen sind so kleine Teil-Linien der jeweiligen Thoreau Zeichnungen. Soweit bin ich in *Lokale Musik* nicht gegangen, aber später in *Baile de la conquista* für Flöte, Oboe und Schlagzeug (1996) habe ich die Umrisse einer Vulkanlandschaft direkt in die Musik gegeben.

Bei Cage gibt es auch eine Landkarte von Walden und dem See Walden Pond, der Gegend also, in der Thoreau gewohnt hat und die Cage dann für seine *Song Books* (1970) benutzt hat. Die Gegend wurde aber auch schon von Charles Ives in seiner *Concord Sonata* porträtiert.

Die Idee der Verortung, der Einfall, eine *Lokale Musik* zu erarbeiten, hat zu tun mit David Henry Lawrence, *Studies in Classic American Literature – The Spirit of Place* (1923)<sup>78</sup>, ein für mich sehr wichtiges Buch. Diese Idee ist mir in den USA gekommen, als ich die amerikanische Sichtweise kennenlernte, dass der Ort fast wichtiger ist als die Geschichte. Feldman hat das einmal so ausgedrückt: Europa sei durch etwas hindurchgegangen, zum Beispiel durch die Pest im Mittelalter etc., wie Voltaire es in *Candide* (1759) schildert, während die amerikanischen Siedler ihre Orte einfach verlassen haben und weitergezogen sind; sie ließen etwas hinter sich. Mich faszinierte das Konzept des Transzendentalismus, wie es bei Thoreau und auch bei Ives vorkommt, nämlich so viele Ideen oder Melodien wie möglich in etwas hineinzupacken, damit die Erfahrung einer transzendentalen Entgrenzung sich einstellt, so dass man selber im Augenblick mehrere Entitäten zu verkörpern scheint. Das ist ein bisschen wie John Ashbery „to go beyond one message“.

Die Rückkehr auf die Dörfer, die stoppt dann diese Entgrenzung und man sieht sozusagen eine weiße Landschaft ... Es ist nicht mehr alles miteinander verbunden, sondern man ist plötzlich auf die Natur zurückgeworfen. Nur mit dieser Vorstellung der „weißen“, gleichsam unbefleckten oder „reinen“ Landschaft konnte ich das machen, denn gerade Nürnberg ist ja ein Zentrum der Nazis gewesen. Das „Lokale“ habe ich immer als etwas angesehen, das unterhalb oder außerhalb vom Nationalen liegt oder davon relativ unabhängig existiert.

Wie der Philosoph Alfred North Whitehead (1861–1947) sagt: „The Local is the Universal“, schreibt Pier Paolo Pasolini: „Das bäuerliche Universum ist transnational. Es erkennt Nationen nicht einmal an.“<sup>79</sup> Das hab ich mir zu eigen gemacht und mit dem Blick auf das Lokale versucht, das Nationale, das ich als aggressives Element empfinde, herauszufiltern. Gilles Deleuze spricht zu diesem Punkt in *Ritornell* von Deterritorialisierung. Und Cage spricht davon, das Territorium, aus dem man kommt oder in dem man lebt, zu nutzen und nicht zu ignorieren.

*Wie haben Dich die fränkischen Bauern empfangen, als Du anfingst, Fragen zur Volksmusik zu stellen?*

Mein Bruder Robert und ich haben damals um 1976 oder 1977 gemeinsam Material gesammelt, ursprünglich für eine Rundfunksendung über Volksmusik. Wir beschränkten zwei Wege – wir haben bei den Bauern nach alten „Stimmbüchern“ der Volksmusiker gefragt, in ihren Häusern, Höfen, auf ihren Dachböden gesucht und sie ausgeliehen, manches auch geschenkt bekommen. Der andere Weg war, in die Wirtshäuser zu gehen, wenn dort Volksmusik gesungen und gespielt wurde. Wir haben das aufgenommen, und das konnte dann im Bayerischen Rundfunk nur nachts zur Zeit der Neuen Musik gesendet werden, weil einige Bauern in alkoholisiertem Zustand zotige Inhalte von sich gegeben hatten. Schon da kam dieser Aspekt vor, dass ich schäbige Aggressionen, Rassismus usw. sublimieren musste.

*Haben die auch auf Dich aggressiv reagiert?*

Nein gar nicht, sie fühlten sich geehrt, dass es für den Rundfunk war und freuten sich, dass ich ihre Getränke bezahlte! Die Volksmusik ist ja völlig ruiniert oft schon allein dadurch, dass sie mit kitschigen

---

<sup>77</sup> *Journal of Henry David Thoreau* (1906).

<sup>78</sup> Deutsche Übersetzung von Werner Richter: *Der Untergang der Pequod. Studien zur klassischen amerikanischen Literatur*, Zürich: Europa-Verlag 1992.

<sup>79</sup> Pier Paolo Pasolini: *Freibeuterschriften*, Berlin: Wagenbach 1978, S. 45.

Titeln versehen wurde. Man hat damit zum Beispiel auch Sendungen für Einheimische usw. gemacht, die völlig unerträglich sind.

*Findest Du, dass Du nach Beendigung der „Lokalen Musik“ einen gewissen Punkt erreicht hattest, stilistisch oder ästhetisch?*

Ja, und kam nicht danach die Werkgruppe *Vom Nutzen des Lassens* (Meister Eckhart, 1981–84)?

*Nicht ganz, davor liegen noch die „Schalkhäusser-Lieder“ (für Singstimme mit Klavier oder für Band: Singstimme, Klavier, Harfe, E-Gitarre, Schlagzeug und Zuspelungen, 1979/84):*

- I. *Muckn-Blues* (Fitzgerald Kusz);
  - II. *Carol's Dream* (Carol Byl);
  - III. *Ami-Schickse* (Gabriele Schreimel);
  - IV. *Geburtstagsgrüße* (Fiorenza Hohl);
  - V. *Die Gitarre blieb liegen* (W. Z.);
  - VI. *Drums weg* (W. Z.);
  - VII. *Der Aztekenstein* (Herbert Henck);
  - VIII. *Miss TL* (W. Z.);
  - Interlude: Forty chords for Jon* (ohne Text) –
  - IX. *Über das einzelne Weggehen* (Rolf Dieter Brinkmann);
  - X. *Krikel-Krakel* (W. Z.);
  - XI. *Sang* (flämisch, anonym);
  - XII. *Quasi-Swazi* (W. Z.);
  - XIII. *Thumbstraße 68* (W. Z.);
  - XIV. *Kein Tanzbär mehr sein* (W. Z.);
  - XV. *Zwischen den Stühlen* (W. Z.);
  - XVI. *Du, ich moch die fei immer nu* (Godehard Schramm);
- Encore: Kehraus Galopp.*

Dazu muss ich sagen, meine Mutter hieß Schalkhäußer – und ich wollte immer so heißen, weil ich den Name so schön finde, doch mein Vater sagte, eine Namensänderung sei zu teuer. Außerdem wusste ich ja schon mit 17 oder 18, dass es Bernd Alois Zimmermann gab.

Diese Lieder sind ein Nebenskapitel meines Lebens. *Beginner Studio* war damals schon gegründet. John McGuire und ich veranstalteten dort solche „sentimental evenings“. Popmusik kannte ich bis dahin nur aus einer Soul-Discothek in Köln, Camayenne, auch Tim Souster, dessen Platten von den Beach Boys ich so oft gehört hatte, dass sie mir zum Halse heraushingen. Dann kam in Köln John McGuire, der alle Noten von Randy Newman hatte. So habe ich alle Songs von Randy Newman gesungen und gespielt. Diese Lieder – *The Rednecks*, *Let's stop the big ones*, *Short people have no right to live* oder *Der Kindermörder in Düsseldorf* – fand ich phantastisch wegen ihrer doppelten Identität, der Identifikation mit dem Feind. Das brachte mich auf den Gedanken, ich könne als Komponist doch in alle Rollen und Genres hineinschlüpfen.

So begann ich den Schalkhäusser-Zyklus, den ich zunächst *Freunde* nannte. Alle Lieder sind Portraits von Freunden – nicht der Intellektuellen aus der Welt der neuen Musik, sondern der Kölner Freunde, die mir im *Beginner Studio* halfen. *Ami-Schickse* ist das Lied, das ich noch aus Nürnberg kannte, über eine junge Frau, die mit amerikanischen Soldaten befreundet war. Das Lied *Carol's Dream* handelt vom Reisen. Mit Manfred Lexa, der im *Beginner Studio* mithalf und dessen Arm infolge eines Autounfalls gelähmt war – er war von einem Lastwagen überfahren worden – , fuhr ich zu dem Ort, wo dieser Unfall passiert ist. Er war in der Rockmusik zuhause und daher habe ich einen Rocksong gemacht (*Die Gitarre blieb liegen*). Dann die Geschichte mit einem verschlafenen Schlagzeuger (*Drums weg*). *Miss TL* entstand für Pilou, die Tochter von Klarenz Barlow; da habe ich den Rāga benutzt, nach dem ihre Eltern ihren Vornamen gewählt hatten, den Rāga „Pilou“.

*Der Aztekenstein* ist ein Lied über Herbert Henck, wobei ich das Kinderlied *Hänsel und Gretel* in verschiedenen Krebs- und Spiegelformen verwende. *Krikel-Krakel* ist ein Lied über Michael von Biel, mit einem Text von mir. Kevin Volans war in diesem Freundeskreis (*Quasi-Swazi*) und John McGuire, der in der Zuspelung für das Lied *Thumbstraße* das Horn spielte. Auf dem Zuspelband zu *Sang* ist die Sprechstimme des Belgiers Roland Blontrock aus dem *Beginner Studio*-Kreis und daher kommt da auch

die belgische Nationalhymne hinein. Dann gibt es ein Lied über einen Komponisten, der auch Kommunist war, Dietrich Boekle; da kommt auch Eislers *Solidaritätslied* vor: *Kein Tanzbär mehr sein*.

Über einen meiner Lehrer, Werner Heider, entstand *Zwischen den Stühlen*. Es ist streng genommen kein Lied, sondern eine Jazz-Paraphrase im Stil von Thelonious Monk.

Für dieses Panorama eines Freundeskreises gab es auch eine kleine Band, für die ich die Lieder instrumentiert habe. Diese Fassung wurde in Radio Bremen im Beisein von Teeny Duchamp und John Cage aufgeführt: Viele Leute waren entsetzt über diesen Verrat an der Neuen Musik. Cage hingegen sagte, es hätte immer noch weitergehen können und lobte diese „diversity of art“. Für mich war dabei damals zunächst wichtig, dass ich Klavier spielen und selbst singen konnte, es war eine Art Erholungsurlaub, „private life“. Danach kam mit Meister Eckhart das „official life“: *Vom Nutzen des Lassens* (Werkgruppe 8, Meister Eckhart, 1981–84) war sozusagen eine Reaktion auf *Lokale Musik* (1977–81).

*Eckhart umrahmt die „Lokale Musik“ (1977–81); vorher ist „Gelassenheit“ (für Alt mit Portativ und zwei Gitarren, Prolog. 8, 1975); hinterher „Selbstvergessen“ (für Singstimme mit obligaten Klängen (8. Epilog, 1984; rev. 1992).*

*Selbstvergessen* wurde 1992 von David Tudor und anderen Musikern der Merce Cunningham Dance Company in New York uraufgeführt; die Choreographie hieß *Change of Address*. Es ist übrigens ein Auftrag von Cage an mich. Das Stück geht, wie gesagt, immer mehr zu einer Auflösung hin, zur Verwischung der Konturen.

Dann kam diese positivistische Phase der *Sternwanderung*, mit der ich heute am wenigsten einverstanden bin:

*Sternwanderung* (Werkgruppe 7, 1982-84)

*Glockenspiel* für einen Schlagzeuger, 7.1 (1983)

*Klangfaden* für Bassklarinete, Harfe und Glockenspiel mit Klingstein, 7.2 (Text ad lib.: Peter Handke, 1983)

*Saitenspiel* für 18 Instrumente, 7.3 (Blackfeet-Indianer, 1983)

*Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein* für Bariton, Ud, Qanun, Nay, Rabab und Schlagzeug [Riqq, Daff, Mazhar, Darabukka (ein Spieler)], 7.3.1 (1976; rev. 1993)

*Gaze – Beduinenlied* für Oboe und Tonband, 7.3.2 (1976; rev. 1993)

*Mandingo – Koroharfe* für Mandoline, 7.3.3 (1976; rev. 1993)

*Spielwerk* für Sopran, Saxofon(e) und drei Ensembles, 7.4 (Wilhelm Heinrich Wackenroder / Novalis, 1984)

*Tre Stanze* für Gitarre, 7.3.4 (2005)

*Da begann vieles sich zu ändern, und es sind aber doch ziemlich wichtige Sachen dabei herausgekommen, Matrizen usw.*

*Klangfaden* für Harfe, Glockenspiel und Bassklarinete (Peter Handke, 1983) akzeptiere ich heute noch, auch *Glockenspiel* für einen Schlagzeuger (1983) ...

*... das ist so eine Art Übergang von „Lokale Musik“ ...*

... und dann *Saitenspiel* für 18 Instrumente (Blackfeet-Indianer, 1983). Das wurde einmal vom Ensemble Modern gespielt. Da hatte ich diesen obligaten Saitenklang für zwei Harfen und Cembalo. Dann kommt wieder diese Situation, dass ich mich wie Skylla und Charybdis zwei gegensätzlichen Polen oder Wegmarkierungen gegenüber sah, dem der Auflösung oder dem des Positiven, aber auch leicht Positivistischen. Wenn ich an die Unisono-Melodie am Schluss von *Akkordarbeit* (1971) denke und nun wieder dieser Schlussgesang von *Saitenspiel* (1983), wo sie alle singen – das ist sehr positivistisch.

Das ästhetisch Fragwürdigste war dieses Novalis-Stück, wo ich mich verrannt habe: *Spielwerk* für Sopran, Saxofon(e) und drei Ensembles (1984) – 25 Minuten, vier Sätze: I. *Rad der Zeit*; II. *Luftgestalt*; III. *Traum*; IV. *Wandlung*. Der erste Satz mit diesem sich drehenden Rad ist passabel; das hat mit dem Märchen vom „Rad der Zeit“ zu tun. Hinterher erfuhr ich, dass Xenakis, der bei der Uraufführung in Strasbourg dabei war, das sehr gut fand. Aber der letzte Satz mit seinen goldenen Schnitt-Proportionen – Fibonacci-Reihen auf die Rhythmen projiziert – mit seiner gefrorenen Architektur ist aus meiner heutigen



Sicht zu positivistisch! Aber ich will mich nicht rausreden, ich habe das ja komponiert und finde das Stück wirklich problematisch, weil ich nicht den Mut hatte, Novalis in seiner Fragmentarität zu erfassen. Mit dem Klavierkonzert *Ataraxia* (1987/88) kam später dann ein ähnlich zielgerichtetes Stück.

*Diese Stücke sind aber viel besser, als es Dir bewusst ist ...*

Feldman war damals 1984 im Beginner Studio und wohnte bei uns zu Hause, wo ich diese Stücke schrieb, aber ich versteckte sie vor ihm ... es waren sozusagen zwei Welten.

*Ich kann mir aber vorstellen, dass beispielsweise „Klangfaden“ für Bassklarinette, Harfe und Glockenspiel mit Klingstein (mit einem Text ad lib. von Peter Handke, 1983) nicht so weit von Feldman entfernt ist.*

Ja, rein oberflächlich, aber es ist ein totales Konstrukt, diese vierstimmigen asymmetrischen Kanons. Ich habe immer gesagt, „man muss seine Kadenzen selbst finden“ und das Entdecken des magischen Primzahlen-Quadrats von J. N. Muncy von Jessup war so etwas, das für mich mindestens zehn Jahre lang ein Nährboden war.

*Mehr als das ...*

Also zwölf oder dreizehn Jahre. Das letzte Stück, in dem ich das magische Quadrat benutze, ist das Klavierstück, das Ian Pace jetzt gespielt hat: *Wüstenwanderung* (1986). Da gibt es höchstens noch nachfolgende Variantenbildungen wie *Blaupause* aus dem Zyklus *Schatten der Ideen 6a*: „*Blaupause*“ für Klavier (2003) und *Schatten der Ideen 6b*: „*Blaupause*“ für Klavier (2004).

*Dann sind es also zwanzig Jahre ...*

Höchstens das, denn die *Blaupause* ist ja ein Nachzügler, mit der ich kaschieren wollte, dass ich in der Krise steckte. Noch ein Ableger und noch ein Ableger ...

*Bei „Sternwanderung“ als Zyklus – das „Spielwerk“ daraus kenne ich übrigens nicht –*

Gott sei Dank ...

*... fällt mir doch auf, dass plötzlich eine breite Menge Autoren ins Spiel kommen, nicht nur die Klassiker der deutschen Romantik Jean Paul und Novalis, sondern auch französische Autoren wie Gilles Deleuze, Daniel Charles usw.*

Ja, ich versuchte, auch etwas bei den französischen Strukturalisten zu finden. Dabei waren diese kleinen Hefte im Merve-Verlag sehr wichtig für mich. Daniel Charles inspirierte mich zu dem Klaviertrio *Garten des Vergessens* (1984) – das labyrinthische Umherstreifen oder Umherblicken im Steingarten des Ryo-anji-Klosters.

Dieser Begriff des Umherstreifens löst sozusagen das Gedächtnis des Ortes auf. Da ist das auch auf den Moosgarten oder „auf Sand gewordenen Moos“ bezogene Zitat, das ich gern benutze: „Mit seinen flächenhaften Geweben und Zwischenräumen rhizomatisiert das Moos die Geometrien, bringt einfache und komplexe Graphen hervor, die sich ändern, die vom Zufall gezeichnet sind, kurz, es löst das Gedächtnis des Ortes auf.“<sup>80</sup> Durch das Moos gibt sich der Ort dem Vergessen als vitaler Kraft, Kraft der Zeit, hin.“<sup>80</sup> Das ist sozusagen die Ablösung von der *Lokalen Musik*, um ein Feld zu finden, das kein lokaler Ort mehr ist, sondern ein Ort, den man selbst zeigt.

Das führte mich zu dem magischen Quadrat, das ich im Scientific American Magazine gefunden habe; es stammt von einem Mathematiker namens Muncy von Jessup.<sup>81</sup> Als ich das 1984 in Darmstadt

---

<sup>80</sup> Daniel Charles: *Glossen über den Ryoan-ji*, in: ders.: *John Cage oder Die Musik ist los*. Aus dem Französischen von Eberhard Kienle, Berlin: Merve 1979, S. 63.

<sup>81</sup> „According to a 1913 proof of J. N. Muncy, the smallest magic square composed of consecutive odd primes including the number 1 is of order 12“, in: Martin Gardner: *The Magic and Mystery of Numbers*, Scientific American 1984, S. 86f.

vorgestellt habe, kam ein New Yorker Jude, Sohn eines Rabbi, ein sehr ernsthafter, und sagte, das sei doch aus chassidischer Tradition und er wolle mich einmal besuchen. Ich versuchte ihn abzuwimmeln, aber dann stand er plötzlich in Frankfurt am Main, wo ich damals wohnte, vor meiner Tür und ich wollte ihn zunächst nicht empfangen. Ich hatte Angst vor einem belastenden Gespräch über meinen Gebrauch des magischen Quadrats und der Frage, ob es mit Kabbalistik zu tun hätte. Schließlich habe ich die Tür dann doch geöffnet.

*Das Zitat von Daniel Charles leuchtet mir ein, aber wieso bist Du auf Novalis und Jean Paul gekommen?*

Auf Novalis, weil er über den Zufall spricht. Er findet phantastische Formulierungen, zum Beispiel für die Harmonie als Schweben zwischen Gegensätzen.<sup>82</sup> Diese Harmonie des Schwebens habe ich in meiner Matrix zu realisieren versucht; durch dieses Verfahren kam der nicht-zentrierte Tonalitäts-Gedanke hinein. Zum Beispiel zwei Schichten im *Saitenspiel*: Die tonale Zentrierung wird von einer zweiten Schicht kontrapunktiert, die in eine gegensätzliche oder andere Richtung weist. Beide Schichten gehen eine gewisse Zeit nebeneinander her und schaffen die Illusion eines gemeinsamen Tonraums. Aber plötzlich schlägt das dann um, ein nicht-logisch syntaktisch, sondern allein durch das Zahlennetz vermitteltes Umschwenken. Nur habe ich im nächsten Schritt den Novalis dann leider anthroposophisch harmonisiert, anstatt ihn zu fragmentieren. Ich bin einer falschen Fährte gefolgt.

*Aber wann hast Du angefangen, Dich mit Novalis zu beschäftigen? Hattest Du früher schon etwas von ihm gelesen, oder hast Du ihn erst Mitte der achtziger Jahre für Dich entdeckt? Und neigst Du dazu, möglichst alles von einem Autor zu lesen oder genügt Dir ein kleiner Ausschnitt? Und war Novalis für Dich von Anfang an irgendwie mit Jean Paul verknüpft?*

Er kam immer wieder. Noch zu DDR-Zeiten habe ich das Haus von Novalis in Weißenfels besucht. Es ist ein kleines Stadtschloss, in dem eine Kinderbibliothek untergebracht war und in dem Augenblick, als ich da aus einem Fenster blickte, sah ich eine Baumaschine, die die Mauer um den Schlosspark zerstörte. In der Kleinen Orangerie gab es eine Ausstellung über Carl von Ossietzky und im KZ umgebrachte Dichter. Novalis wurde in der DDR etwas abfällig als „Krautjunker“ bezeichnet; er war zu DDR-Zeiten nicht so angesehen. Und als ich nach 1989 zum zweiten Mal dort war, sieben oder acht Jahre später, sah ich anstelle der Mauer ein kleines Trafohäuschen und dahinter eine hässliche Plattensiedlung. Die Steine aber, die aus der Mauer gerissen worden waren, lagen da immer noch herum. Novalis habe ich also längere Zeit mit mir herumgetragen.

Jean Paul – ich kenne niemanden, der Landschaften so musikalisch beschreibt wie Jean Paul, dieses himmelhoch jauchzend – zu Tode betrübt, diese Weiten, etwas, das man nur spürt, wenn man durch solche Landschaften, vor allem eben durch Franken, geht. Zu Jean Paul gehört diese Opulenz und diese unglaubliche Redseligkeit, die Seitenwege, das Verschachtelte und auch das Lexikalische, Enzyklopädische – so ein bisschen wie Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759/67). Ich las in der Autobiographie von Bruno Walter, dass er, wohl auch inspiriert durch Mahlers 1. Symphonie, oft in Jean Pauls *Titan* gelesen hätte, denke aber, man sollte lieber die Finger davon lassen, diesen Roman zum Vorwurf einer Komposition zu machen.

---

<sup>82</sup> Novalis [Friedrich von Hardenberg]: *Fichte-Studien* (1795/96), Nr. 555: „Alle Erkenntniß soll Moralität bewirken – der moralische Trieb, der Trieb nach Freyheit die Erkenntniß veranlassen. / Frey sein ist die Tendenz des Ich, – das Vermögen frey zu sein, ist die productive Imagination – *Harmonie* ist die Bedingung ihrer Thätigkeit – *des Schwebens*, zwischen Entgegengesetzten. Sey einig mit dir selbst ist also Bedingungsgrundsatz des obersten Zwecks – zu Seyn oder Frey zu seyn. Alles Seyn, Seyn überhaupt ist nichts als Freyseyn – Schweben zwischen Extremen, die nothwendig zu vereinigen und nothwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunct des Schwebens strömt alle Realität aus – in ihm ist alles enthalten – Obj[ect] und Subject sind durch ihn, nicht er d[urch] sie. Ichheit oder productive Imaginationskraft, das *Schweben* – bestimmt, producirt die Extreme, das wozwischen geschwebt wird – Dieses ist eine Täuschung, aber nur im Gebiete des gemeinen Verstandes. Sonst ist es etwas durchaus Reales, denn das Schweben, seine Ursache, ist der Quell, die Mater aller Realität, die Realität selbst.“ (Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mähl, München – Wien: Hanser 1978, 2. Aufl. 2005, S. 177).

*Können wir kurz auf das Klaviertrio „Ephemer“ (1981) zurückkommen? Da geht es um den Gegensatz von fester und ätherischer Struktur, von ordinario einerseits und Flageolet andererseits. Ich will nicht alles auf diesen Begriff der Auflösung, der gleichsam sich selbst abschaffenden Idee, reduzieren, aber hat es etwas mit dieser Symbolik zu tun?*

Es hat eher mit späteren Stücken wie *Geduld und Gelegenheit* für Violoncello und Klavier (1987/89) und mit der Paradoxie der Schwierigkeit zu tun, der introvertierten Virtuosität, dem Umstand also, dass etwas leicht klingt, aber schwer zu spielen ist. Mit *Lokaler Musik* hat es insofern noch zu tun, als diese „Ätherisierung“, das Loslassen fester Strukturen, der Erde, nochmals thematisiert wird. Die feste Struktur, die darin steckt, ist im Grunde genommen ein Klavierauszug des Chorstücks *Aus Nah und Fern* (für drei Chorgruppen und obligate Klangquellen, 1977/81). Diese drei Chöre, von denen jeder in einem eigenen Tempo gesungen oder gespielt wird, sind in das Klavier gelegt – das ist der Ort, „the place“ – und die Streicher sind sozusagen damit beschäftigt, diesen Kern, diesen Ort, zu verdampfen und das passiert dann auch: Am Schluss ist der feste Kern verschwunden und die Melodie, die zuletzt erklingt, ist das Lied „Es fügt sich“ aus der *Spanischen Reise des Oswald von Wolkenstein* (für Bariton, Ud, Qanun, Nay, Rabab und Schlagzeug [Riqq, Daff, Mazhar, Darabukka], 1976; rev. 1993).<sup>83</sup>

Übrigens gab es ein Vorspiel zu *Ephemer*, das ich jetzt entfernt habe, das auf der Schallplatte<sup>84</sup> aber noch zu hören ist: der Klavierauszug des Vorspiels von *Gelassenheit* (für Alt mit Portativ und zwei Gitarren, Meister Eckhart, 1975), ein Gitarrenduo. *Ephe-mer* ist sozusagen ein Brückenstück, mit dem ich frühere Stücke vergessen oder hinter mir lassen wollte. Und das Cage-Zitat zur Ephemeralization war mir da ganz wichtig.<sup>85</sup>

*Wenn wir momentan doch noch einmal auf die „Lokale Musik“ zurückkommen: „Wolkenorte“ für Harfe (1980) – das Grundprinzip haben wir schon besprochen. Aber was bedeutet der Titel?*

Es geht um Himmel und Erde, die der Zahl Drei oder Vier, die ich in verschiedenen Kulturen fand, zugeordnet sind – eine Nebenarbeit, die ich geschrieben habe in Zusammenarbeit mit der Harfenistin Gabriele Emde. Wie sieben Räder verschiedener Größe rollen diese Melodien ab und die Harmonisierung erfolgt dadurch, dass ein schnelleres Rad die Melodie im Extremfall siebenmal schneller vorträgt. Die Melodie harmonisiert sich selbst. Alle vertikalen Klänge, die Du darin findest, sind „time segments“ sieben sich drehender Räder verschiedener Größe. Den Computerauszug dazu hat wie erwähnt Klarenz Barlow gemacht; im Grunde genommen ist es eine alte Technik aus der Renaissance, ein Augmentationskanon. Die ursprüngliche Fassung war übrigens viel länger. Den letzten Abschnitt, der spieltechnisch zu schwer war, habe ich herausgelöst.<sup>86</sup> Er hieß zeitweilig *Cicindela* und ist dann unter dem Titel *Ein wenig Grazie* eingegangen in das Cembalo-Stück *Wanda Landowskas verschwundene Instrumente* (1998). In dem

---

<sup>83</sup> Dazu Walter Zimmermann in seiner Werkeinführung: „Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein ist der erste Teil des Projekts ‚Musikgeschichten über den Kontakt von Orient und Okzident‘ und zeigt den Prozess der Akkulturation zweier Kulturen. So wird dem Wolkenstein-Lied „Es fügt sich“, entstanden 1414, eine andalusische Nouba gegenübergestellt. Diese Suite wird heute noch in Tunesien gespielt, entstand jedoch im maurischen Spanien des frühen Mittelalters. Wolkenstein beschreibt sein ruheloses Reiseleben, das ihn auch nach Spanien brachte. So wird der Text zum Anlass, den Kontakt mit der Kultur des Islam durchzuspielen und zu Akkulturationsformen zu stoßen, deren Strukturen nicht feststehen, die materiell jedoch stattfanden. Es ist bekannt, dass so ziemlich alle Instrumente im Mittelalter vom Islam übernommen wurden. So spielt das Ensemble auch auf Original-Instrumenten, wie sie heute noch in arabischer Musik gebraucht werden. Die Einbettung des Wolkenstein-Liedes (I. *Nouba exponiert*), die Verläufe von Nähe und Abstand zur anderen Kultur (II. *Nouba assimiliert*), schließlich das Verarbeiten der Einflüsse in die eigene Struktur (III. *Canciones a flamencadas*) sind nicht zuletzt Kritik am ethnozentrischen Denken. Unsere (Musik-) Geschichtsschreibung ist voll von Chauvinismen. So wird das Selbstverständnis parodiert, die Entstehung der Mehrstimmigkeit als einen rein europäischen Prozess zu sehen. Parodie entsteht ja gerade durch Verfahren der umbildenden Veränderung eines Musikstils durch den Kontakt mit einem anderen. (Übrigens eine Technik, die im 15. Jahrhundert ihren Aufschwung nahm und die Oswald von Wolkenstein in seinen Kontrafaktur-Liedern auch angewandt hatte.)“

<sup>84</sup> Edition Theater am Turm, TAT 8201-03, 3 LP 1982.

<sup>85</sup> John Cage: *Diary „How to improve the world“*, LXXIV: „Ephemeralization; away from the earth into the air or: ‘on earth as it is in heaven.’“ – In: *A Year from Monday*, 1968, S. 152.

<sup>86</sup> Gleichwohl hat die Harfenistin Franziska Huhn 2008 die vollständigen *Wolkenorte* (1980) aufgenommen. Ihre Aufnahme erscheint bei Mode Records im Rahmen der Gesamteinspielung von *Lokale Musik* (mode 305/07, 3 CD 2019 in Vorber.).

Harfenstück *Wolkenorte* (1980) singt die Harfenistin übrigens im Prolog und im Epilog einen Text von Meister Eckhart.

## 6 Musiktheater

*Eine ganze Reihe der Autoren, die Dich irgendwie inspirierten, sind schon erwähnt worden. Dazu kommt nun noch Peter Handke.*

Handke hatte immer eine gewisse Art, seine Kritik zu verkleiden und ich mochte seine lyrische Sprache, mit der er es schaffte, nach den Tragödien des 20. Jahrhunderts so zu sprechen, als sei Novalis noch am Leben. Handke bedeutete damals für mich so eine eigene, eigenartig ruhig gestellte Welt wie auch Feldman.

Die Beschäftigung mit Handke führte später zu der Oper *Über die Dörfer* (1985/86). Da wurde ich furchtbar angegriffen, weil ich das gemacht habe. Ich mag das Stück auch deswegen, weil es meine Familiensituation beschreibt, die meiner Eltern und meiner Brüder. Bei Handke spielt das Drama zwischen drei Geschwistern und es geht um ihr Elternhaus. Der intellektuelle Bruder, der aus der Ferne zurückkommt, verweigert seine Zustimmung, das Haus zugunsten der Schwester mit einer Hypothek zu belegen. Am Schluss kommt als Deus ex machina Novalis in der Figur der Nova mit einem sehr langen Schluss-Monolog.

Ich habe Handke auch in Salzburg besucht; er kannte meine Musik durch die Schallplattenedition des Frankfurter Theaters am Turm (1982). Damals hatte ich noch weitere Sachen für Musiktheater vor, die sich zu einem vierteiligen Werk nach Texten von Handke runden sollten, für das Marlis A. Franke den Entwurf zu einem Libretto machte. Es basierte auf Handkes *Langsamer Heimkehr* (1979), der *Lehre der Saint-Victoire* (1980) und der *Wiederholung* (1986) – einschließlich *Über die Dörfer* (1981) also auf vier Texten. Das Projekt scheiterte aber.<sup>87</sup>

Das Musiktheater oder „dramatische Lied“ *Über die Dörfer* war wie *Akkordarbeit* (1971) eine Kraftleistung, über die eine Partnerschaft zerbrach. Den ersten Akt konzipierte ich noch in oder bei Köln; dann kam die Trennung bzw. erreichte ich einen Punkt, an dem ich alle Freundschaften abbrach und nach Berlin zog. Dort wohnte ich in einer der letzten Ruinen, die nach dem Krieg stehen geblieben war, einem wunderschönen, gleichsam verträumt anmutenden Haus in der Grolmanstraße. Die Partitur zu schreiben war sehr anstrengend; ich fühlte mich fast wie ein Sträfling, der eine Sühneleistung erbringen muss. Das lag auch daran, dass ich ja den Matrizen folgen, also relativ mechanisch die vorhandenen Vorarbeiten ausführen musste.

Zur Komposition des zweiten Akts ging ich dann nach Lauenstein, das ist ein kleiner Ort, den man auf der Strecke von Leipzig nach München gleich nach der damaligen Grenze der DDR erreichte. Das war eine westliche Enklave, von der DDR umgeben. Dort gibt es eine kleine Burg, in der Wilhelm Canaris<sup>88</sup> vor seiner Hinrichtung inhaftiert war. In Lauenstein wohnte ich einer kleinen Pension, um den zweiten Akt zu

---

<sup>87</sup> Laut Stefan Schädler war vorgesehen:

*Langsame Heimkehr*. Tetralogie nach Peter Handke

I. *Über die Räume* (Marlis A. Franke nach Peter Handke, *Langsame Heimkehr*)

II. *Über die Farben* (Marlis A. Franke nach Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*)

III. *Über die Schwelle* (Marlis A. Franke nach Handke, *Der Chinese des Schmerzes*)

IV. *Über die Dörfer* (Anja Weigmann nach Peter Handke)

<sup>88</sup> Wilhelm Canaris (1887–1945), U-Boot-Kommandant im Ersten Weltkrieg, später Admiral, leitete 1935–44 einen militärischen Nachrichtendienst, das Amt Ausland / Abwehr im Oberkommando der Wehrmacht. Er hatte Kontakte zum konservativen Widerstand und war zwischen 1938 und 1940 an Umsturzplänen beteiligt. In das Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 war er nicht direkt involviert, doch fand die Geheime Staatspolizei sein Tagebuch. Am 9. April 1945 wurde Canaris im KZ Flossenbürg von einem SS-Standgericht zum Tode verurteilt und gehängt.

schreiben – monatelang war ich dort, zwischendurch immer mal wieder in Berlin. Dann erhielt ich das Stipendium für die Villa Massimo – und hatte keine Kraft mehr für den Klavierauszug. In Ungarn machte ich dann einen Klavierauszug-Schreiber ausfindig, der, als er den ersten Akt fertig hatte, zum Militär eingezogen wurde, so dass ich es doch selbst machen musste. Auch das Ausschreiben des Orchestermaterials blieb an mir hängen, denn ich hatte ja keinen Verlag.

Mittendrin die Katastrophe: Die Aufführung wurde abgesagt; das Stück sei zu schwer. Daraufhin rief ich Reinhold Kreile an, Jurist, Urheberrechtler und Vorsitzender der GEMA. Er kannte den Kulturdezenten Hermann Glaser in Nürnberg näher und legte ihm in einem Brief dar, dass es mehr Geld kostete, das Stück nicht zu spielen, als es aufzuführen. Daraufhin gab es die Aufführung gegen den Widerstand des Nürnberger Stadttheaters, wobei einige mich deutlich spüren ließen, dass sie das Stück nicht mochten. Die nicht-beteiligten Chormitglieder erhielten Freikarten, um die Premiere auszubuchen. Es gab Tumulte nach der Aufführung. Damals hatte ich die Presse dann aber ausnahmsweise mal auf meiner Seite, während es seitens der Leitung des Hauses eminente Schwierigkeiten gegeben hatte.

*Das war aber schon Deine zweite Oper; vorher gab es „Die Blinden“ nach Maeterlinck (1984).*

Ja, für die Uraufführung der *Blinden* in Gelsenkirchen 1986 erhielt ich zahlreiche Verrisse, unter anderem von Hans-Otto Spingel in der Wochenzeitung *Die Zeit*.<sup>89</sup>

*Wie kamst Du überhaupt darauf, eine Oper zu schreiben?*

Naja, ich wollte eine Oper schreiben, die keine ist. Ich hatte Feldman kennengelernt, die *Rothko Chapel*, den Meister Eckhart, *Vom Nutzen des Lassens*, und dann bewunderte ich den Filmemacher Jean-Marie Straub und entwickelte den Gedanken an eine statische Oper. Die meisten Leute aus meinem Freundeskreis fanden Straub übrigens langweilig, aber ich bewunderte ihn sehr – seine langsamen Kamerafahrten: wie eine Sonne die Landschaft verändert, wenn eine Wolke darüber geht ... Straub hat mir dann auch den Mut gegeben, so ein extremes Stück für Musiktheater zu machen. Es hatte lange gedauert, bis ich einen geeigneten Stoff fand: *Die Blinden* (1890) von Maeterlinck, der sein Theaterstück bereits als „statisches Drama“ bezeichnete hatte, sechs Frauen, sechs Männer – das hab ich doch schon mal erzählt ...

Es ging mir darum, etwas in der Gattung Oper zu kultivieren, das sonst tabuisiert und ausgegrenzt wird; ich wollte nämlich, dass die Menschen still stehen. Das Problem war dann: Die Sänger konnten die Partitur nicht auswendig lernen. Und der Regisseur hatte diese blöde Idee, dass er die Sänger, die ja Blinde spielten, weil sie ihre Partie partout nicht auswendig lernen wollten, unsichtbar hinter der Bühne agieren ließ, so dass die Inszenierung ein Misserfolg wurde.

*... diese CD-Produktion der „Blinden“<sup>90</sup> ...*

Die habe ich Ernstalbrecht Stiebler zu verdanken, der den Sinn dieser Oper verstanden hat und den Chorleiter Manfred Schreier bat, das Stück im Hessischen Rundfunk zu produzieren. Das war ein Jahr nach der Uraufführung und ich erhielt 1988 für diese Produktion den Prix Italia und durfte nach Sizilien reisen, um ihn entgegenzunehmen. Das war zum zweiten Mal, dass ich in Sizilien war. 1986, als ich zum ersten Mal dort war, musste ich am Fuß des Ätna die Verrisse der Gelsenkirchener Uraufführung der *Blinden* lesen.

---

<sup>89</sup> „Zimmermann, ein umtriebiger Musiker, hat vielfältige musikalische und ethnologische Einflüsse in sich aufgesogen und verarbeitet. Seine jetzt in der Werkstatt des Gelsenkirchener Musiktheaters im Revier uraufgeführte ‚Statische Aktion‘, wie er sein Stück rubriziert, weist ihn als musikalischen Nihilisten aus. Er zeigt sich als ein akribischer Buchhalter des blanken Nichts, des menschlichen, wie des musikalischen.“

Aber auch das Nichts hat Stufen, Gefälle. Das zu vertonen, ist eine der großen musikalischen Herausforderungen. Mahler zum Beispiel hat sich ihr gestellt, hat an den Rändern des Seins das Nichts im Klang fixiert, sich ihm zugleich ausgeliefert und es ‚zur Rede gestellt‘. Zimmermann dagegen versagt sich ihm, begibt sich in eine freiwillige Isolation zum Thema und zu denen, die es aufnehmen sollen. Das monotone Lamento eines beinahe siebzigminütigen Psalmmodierens über Hoffnung und Sinnlosigkeit wird der Situation nicht gerecht.“ (Hans-Otto Spingel, in: *Die Zeit*, Nr. 19, 2. Mai 1986)

<sup>90</sup> Deutscher Musikrat / Wergo WER 6510-2 (CD 1996).

Also gab es 1988, nach der Komposition von „Über die Dörfer“ (1985/86), die erst 1992 in Nürnberg uraufgeführt wurde, eine erneute Auseinandersetzung mit den „Blinden“ (1984). Gab es damals in Frankfurt auch eine öffentliche Aufführung?

Ja, es gab eine szenische Aufführung, die verfilmt und mehrere Male im Fernsehen, im Dritten Programm des Hessischen Rundfunks, ausgestrahlt wurde. Jaroslav Adler, ein abstrakter Künstler, den Nanne Meyer und ich damals in der Villa Massimo kennengelernt hatten, hat Bühne und Kostüm gemacht, Stephan Müller führte Regie.

Über die Dörfer (1985/86) erwies sich als zu großer Apparat, weil die feine Ironie des Sprechgesangs nicht funktionierte. Die Sänger deklamierten das mit Staatstheater-Stimme und deckten mit ihrer Stimmen sogar die leisen Klänge aus dem Orchestergraben zu.

Mit dem ersten Akt war ein derart aufwändiger Arbeitsprozess und ein solcher Leidensdruck verbunden, dass ich die Musik noch einmal hören wollte – so ist das Cellokonzert *Subrisio saltat / Seiltänze* (2002/06) entstanden: Es ist der Orchestersatz des ersten Aktes ohne Chor mit dem Unterschied, dass das Violoncello – es sind ja alles Orchestrierungen eines virtuellen Originals nach einem Vektorprinzip – die originalen Tanzmelodien intoniert, allerdings mit fehlenden Schlusswendungen, sodass ein schwebender Zustand entsteht, der einerseits an eine Vorlage erinnert, sie andererseits aber wieder verschleiert. Eben: *Subrisio saltat*, das Lächeln tanzt.

Könntest Du das etwas genauer erklären?

Drei Quadrate spielen eine Rolle. Du kennst diese Projektionen und diese Winkel bereits. Du findest das in dem Vortrag *Gefangen oder Gelassen*, den ich 1984 in Darmstadt hielt.<sup>91</sup>

Meine Art zu komponieren ist paradox in dem Sinn, dass ich ein System benutze, um nicht in Systemen gefangen zu sein. Dies ist bisher meine einzige Lösung für das Problem, hinter das Ego des Komponisten zu gelangen, das den Hörer ansonsten durch das Ausleben emotionaler Gehalte in seinen Kompositionen dominiert. Ich versuche einen Weg zu entwerfen, den ich mit dem Hörer teilen kann, den ich also in einer ähnlichen Weise verfolgen kann wie eine Person, die im Publikum zuhört. Daher verwende ich Methoden, um die Musik in immer neue Richtungen fließen zu lassen und lege dadurch nicht einen einzigen, bestimmten Weg des Hörens fest. Ich nenne dieses Verfahren „nicht-zentrierte Tonalität“. Es ermöglicht einerseits das Gefühl der Zentriertheit und andererseits zugleich ein Schweben zwischen verschiedenen Zentren. Mein Verfahren basiert auf einer Matrix-Technik, die ich aus Büchern über die traditionelle chinesische Musik<sup>92</sup> gelernt habe.

Das Tonhöhenquadrat, auch „Harmonika-Quadrat“ genannt (Abb. 1), zeigt ein Koordinatensystem aus 12 x 12 Tönen: horizontal den Quintenzirkel in der chinesischen Folge von aufsteigenden Quinten und absteigenden Quartan, vertikal eine harmonische Reihe bis zum 12. Oberton über jeden Ton des Quintenzirkels – dadurch entsteht ein harmonisch homogenes Tongitter.

Im Gegensatz dazu ist das magische Quadrat (Abb. 2) ein Koordinatensystem aus 12 x 12 Zahlen zur Schaffung einer labyrinthartigen und höchst unerwarteten, aber doch so geordneten Folge der ersten 144 Primzahlen, dass alle Quersummen vertikal und horizontal die gleiche Summe ergeben.

Diese 144 Töne wurden in verschiedenen Winkeln auf das magische Quadrat projiziert und ergeben eine andere Tonverteilung. Oder anders formuliert: Durch die Projektion zweier Matrizen in den verschiedensten Winkeln aufeinander wird eine „nicht-zentrierte Tonalität“ erstellt. Die eine Matrix ist ein Tonhöhenetz, die andere ein Zahlennetz. Das Zahlennetz ist ein magisches Quadrat zwölfter Ordnung, bestehend aus den ersten 144 Primzahlen; es bestimmt den Verlauf und die Parametrisierung der Tonhöhen und ermöglicht so den Schwebzustand nicht-zentrierter Tonalität. Das Tonhöhenetz, ebenfalls eine Matrix zwölfter Ordnung, also mit 144 Tönen, verbindet die allgemeinsten Tonbeziehungen des Ostens und Westens miteinander. Die x-Achse entspricht der Erzeugung der zwölf Lü Chinas: 1:1, 2:3,

---

<sup>91</sup> Walter Zimmermann: *Gefangen oder Gelassen*, Vortrag bei den Internationalen Ferienkurse für neue Musik, Darmstadt, 24. Juli 1984. – Vgl. <http://home.snafu.de/walterz/darmstadtlecture.html> (Zugriff: 17. Dez. 2018). Vgl. dazu außerdem: Walter Zimmermann: *The Lost Harmonika*, engl. Übers. von Marc Sabat, in: *KunstMusik* Nr. 17, 2015, S. 47–51.

<sup>92</sup> Walter Arnold Kaufmann: *Musical References in the Chinese Classics*, 1976.

8:9 (= 2:3 x 4:3) usw., also immer abwechselnd die erreichte Proportion mal 4:3, mal 2:3. Die y-Achse entspricht den pythagoräischen Zahlenproportionen, aufsteigend von 1:2, 2:3, 4:5 ... bis 11:12.

Ich projiziere diese beiden Quadrate aufeinander in 4 x 2 verschiedenen Winkeln. Die ersten vier Primzahlenquadrate, projiziert auf das Tonhöhenquadrat, drehen sich jedes Mal um 90°, um die nächste Projektion zu erreichen; die zweiten vier Projektionen des Zahlenquadrats auf das Tonhöhenquadrat produzieren – dazu wende ich die transparenten Folien – vier gespiegelte Tonhöhensequenzen. So kann ich in aufsteigender Reihenfolge der Primzahlen von 1 bis 827 (= 144. Primzahl) acht Tonfolgen aus einer Tonhöhen-Matrix zu je 144 Zellen generieren und so eine Tonfolge nicht-zentrierter Tonalität herstellen.

Im „Bandoneon-Quadrat“ – ein drittes neben dem magischen Primzahlen-Quadrat und dem Harmonika-Quadrat – findest Du praktisch alle Töne des Bandoneons versammelt, und da das Bandoneon so angelegt ist, dass man tonale Musik bequem spielen kann, sind auch die Töne unsystematisch geordnet, nicht wie das Harmonika-Quadrat nach Quintenzirkel in der x-Achse und zwölf Obertönen in der y-Achse der Koordinaten. Das Bandoneon hat für jede Hand jeweils drei Knopfreiheiten mit je zwölf Tönen: es sind 3 x 12 x 2, also 72 Töne. Die verdoppeln sich auf 144, weil sich beim Bandoneon – im Unterschied zum Akkordeon – durch Druck und Zug unterschiedliche Töne ergeben.

Die Projektion des Harmonika-Quadrats auf das Primzahlen-Quadrat ergibt, wie schon gesagt, jeweils eine Tonfolge von 144 Zellen. Diese werden nun wiederum auf das Bandoneon-Quadrat projiziert in den acht Winkeln samt Spiegelungen, sodass aus jeder der 144 Zellen acht Harmonietöne generiert werden. Diese werden parametrisiert durch den Zahlenwert der jeweiligen Primzahl und so entsteht das harmonisch-rhythmische Netzwerk einer Komposition. Zum Beispiel 827 (= Dauer 8 x Grundpuls 2 = Grundpuls 1/8, sofern 1 = 1/16tel ist), so würde diese Zelle 8/8 dauern, 7 bestimmt den Tonhöhenverlauf der Zelle 1 = /, 3 = \, 7 = /\, 9 = \/ (bei einstelligen Primzahlen kommen ja nur diese vier Zahlen vor).

*Das nennst Du also Vektor.*

Der Vektor ergibt sich aus der Projektion der Quadrate aufeinander. Und in der Oper *Über die Dörfer* ging es eben auch darum, dass man das Schweben erreichen kann.

*Hast Du das schon in „Lokale Musik“ verwendet?*

Nein, in *Lokale Musik* wurden Ländler verwendet. Hier habe ich Tänze verwendet und Melodietöne, die auf Tonika oder Dominante bezogen sind, die habe ich einfach ausgelassen, damit es schwebender klingt.

*Wie lange hast Du dafür gebraucht?*

Zwei, drei Jahre schon. So ist der erste Akt von *Über die Dörfer* also entstanden. Und im *Cellokonzert* mache ich jetzt etwas völlig Einfaches: Gespielt wird das Original *colla parte*. Es ist also keine neue Musik, die da entsteht, aber die Oper wird ja doch nicht mehr gemacht und ich wollte das Stück einfach nochmal hören. Der zweite Akt ist als Oper schlüssig. Aus dem ersten Akt entstand das Cellokonzert *Subrisio saltat / Seiltänze* (2002/06).

*Wie ist die Briefoper „Hyperion“ (1989/90) entstanden?*

*Hyperion* geht auf meine Bekanntschaft mit Dietrich E. Sattler zurück, den Herausgeber der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, den ich in der Villa Massimo kennengelernt hatte. Er hat mir vorgeschlagen, eine Oper aus dem Briefroman *Hyperion* zu machen. Von Anfang an hatte ich die Vorstellung, Sattler in die Oper einzubeziehen in der Rolle eines Eremiten, der sich zurückerinnert und den Autor der Briefe darstellt, ja sogar die Briefe schreibt. Dieses physische Schreiben der Briefe ist die einzig glaubwürdige Fassung dieser Briefoper, die ich mir inzwischen vorstellen kann. Alles, was zur Zeit noch an Rezitativen mit Noten in der Partitur steht, der von mir sogenannten „Scripturafassung“, einer halbszenischen Fassung, soll nicht gesungen, sondern geschrieben werden – dies mit den Geräuschen des Schreibens, einer kratzenden Feder. Der Eremit schreibt diese Texte während der Aufführung geräuschhaft auf – möglichst im Schriftzug Hölderlins, den Sattler täuschend beherrscht; dieser Vorgang wird in Echtzeit auf die Rückwand des Saales projiziert.

Den „Wechsel der Töne“,<sup>93</sup> den auch Hölderlin selber in seiner poetischen Theorie beschrieben hat – das Heroische, das Idealische und das Naive – versuche ich durch drei Gesangsstile zu charakterisieren. Neben ihren solistischen Partien verkörpern die Sänger diese drei Töne auch in einem kleinen Kammerchor, als Motettenchor. Die Handlung geht im Grunde genommen um Liebe und Krieg, Hyperion verliert die geliebte Diotima vor allem, weil er in den Krieg zieht. Im Hintergrund spielen auch hier private Erfahrungen hinein – mein Elternhaus, in dem Geschäftliches und Privates einfach nie zu trennen waren; es ist irgendwie immer ineinander geflossen. Und auch ich konnte Liebe und Beruf, das Komponieren und das Private nie wirklich trennen. Zwei Ehen sind daran gescheitert, dass ich unfähig war, Beziehung und Arbeit auseinander zu halten – die erste während *Akkordarbeit* und die zweite während der Arbeit an *Über die Dörfer*.

Das also war die innere Motivation, diese Briefoper zu machen, aber es ist zugleich meine schwächste Oper, weil sie keinen wirklich neuen musikalischen Ansatz enthält. Am Schluss gibt es einen Film, der die Handschrift Hölderlins im Entstehen zeigt, wie von unsichtbarer Hand geschrieben, simultan zu den gesungenen Worten Diotimas „Wenn aus der Ferne ...“. Das ist der Schluss dieser Oper über das Schreiben, um die Handlung gegenüber dem üblichen Plot abzuheben. Das Schreiben bei *Hyperion*, die Opernmaschine der innigen Ironie bei Handkes *Über die Dörfer* und die Ordnungstonlehre bei den *Blinden* – das sind die Dinge, weswegen ich diese drei Opern überhaupt machen konnte.

Die Zusammenarbeit mit Sattler war übrigens phantastisch; er ist ein Mensch, der ein ganz intensives Verhältnis zu Dir aufbaut; das ist etwas, was man sonst nie bekommt. Er wurde seitens der offiziellen Germanistik auch angegriffen und erstellte eine Chronologie des Hölderlinschen Lebenswerks, indem er edierte, was Hölderlin Tag für Tag geschrieben hat. Das kam in zwölf Bänden bei Luchterhand heraus.<sup>94</sup> Er arbeitet wie ein Besessener und seine Handschrift ist mittlerweile der Hölderlins ähnlich. Er hat übrigens gezeigt, dass die *hesperischen Gesänge*,<sup>95</sup> das sind unvollendete Hymnen im Homburg-Manuskript, irgendwo einen Anfang nehmen, dann nach 15 Seiten fortgesetzt werden und aus 144 Partikeln bestehen: 12 x 12.

*Das ist ein bisschen wie Marcus van Crevel, der Herausgeber der Werke Obrechts, der irgendwann damit anfang, die numerischen Beziehungen bei Jacob Obrecht zu untersuchen. Zunächst hatte er sicher recht, dann wurde er im Lauf der Jahre immer detaillierter und detaillierter und schließlich fing man an, daran zu bezweifeln, wie weit das geht ...*<sup>96</sup>

*Noch eine Frage zu den „Blinden“: Hast Du Maeterlincks Text vollständig übernommen oder nur eine Auswahl und in welcher Sprache?*

Es ist fast vollständig; manchmal habe ich mich an das französische Original (*Les aveugles*, UA Paris 1891) gehalten und manchmal die deutsche Übersetzung von Stefan Gross benutzt, bin also hin und hergesprungen.

---

<sup>93</sup> „Löst sich nicht die idealische Katastrophe, dadurch, daß der natürliche Anfangston zum Gegensatze wird, ins heroische auf? Löst sich nicht die natürliche Katastrophe, dadurch, daß der heroische Anfangston zum Gegensatze wird, ins idealische auf? Löst sich nicht die heroische Katastrophe, dadurch, daß der idealische Anfangston zum Gegensatze wird, ins natürliche auf? Wohl für das epische Gedicht. Das tragische Gedicht gehet um einen Ton weiter, das lyrische gebraucht diesen Ton als Gegensatz und kehrt auf diese Art, bei jedem Stil, in seinen Anfangston zurück oder: Das epische Gedicht hört mit seinem anfänglichen Gegensatz, das tragische mit dem Tone seiner Katastrophe, das lyrische mit sich selber auf, so daß das lyrische Ende ein naividealisches, das tragische ein naivheroisches, das epische ein idealischheroisches ist“. (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe, 6 Bde., Bd. 4, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta 1962, S. 248)

<sup>94</sup> Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge. Bremer Ausgabe*, 12 Bände, München: Luchterhand 2004 (sowie Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004).

<sup>95</sup> Friedrich Hölderlin: *hesperische Gesänge*, Bremen: Neue Bremer Presse 2001.

<sup>96</sup> Vgl. Marcus van Crevels Einleitung zu Obrechts Missa „Sub tuum presidium“ in der 1953 begonnenen und 1964 abgebrochenen Gesamtausgabe der Werke Obrechts (Opera omnia Vol. I, Part 6, Amsterdam 1959) mit seiner Einleitung zur Missa „Maria zart“ (Opera omnia Vol. 1, Part 7, Amsterdam 1964). Siehe auch ders.: *Strukturgeheimnisse bei Obrecht*, in: *Musica* 15.1961, 252–255.



## 7 Motherwells Maximen – Morton Feldman

Robert Motherwell hat eine Maxime niedergeschrieben, der ich nicht immer folge, die aber auf meinem Schreibtisch steht: „No nostalgia, no sentimentalism, no propaganda, no spelling out, no autobiography, no clichés, no illusionism, no description, no predetermined endings, no charm, no relaxation, no mere taste, no obviousness, no coldness. Rather: immediacy, passion or tenderness, beingness as such, sheer presence, objectivity, true invention, true resolution, light, the unexpected direct colors.“<sup>97</sup>

*Es ist einfach, das zu formulieren ...*

„No nostalgia, no sentimentalism, no propaganda“ – einverstanden, davon kann ich mich fernhalten; was ist „spelling out“?

*Das bezieht sich auf didaktische Erklärungen für unsere Handlungen ...*

Okay, ich stimme zu; was bedeutet „no autobiography“?

*Das bedeutet: Eine autobiographische Erläuterung darf keine Begründung oder kein Alibi sein für etwas, das künstlerisch fehlt.*

Das bedeutet, er ist nicht interessiert an einer Lyrik, in der es heißt: „ich leide“?

*Wenn die Aussage nur das ist, dann würde das in der Tat niemanden interessieren. Wenn die Aussage aber Einblicke in Zusammenhänge eröffnet, die anderen Menschen etwas bedeuten, dann wäre es doch sinnvoll.*

Clichés kommen, wie ich meine, sehr schnell auf. Lachenmann sagte mal, andere Komponisten würden sich in seiner Klangwelt wie Touristen verhalten. Das ist die Gefahr, der ein prominenter Komponist ausgesetzt ist; andere bedienen sich seiner Stilistik. Ist die Imitation einer Oberflächenstruktur bereits ein Cliché?

*Es wird ein Cliché, wenn es irgendetwas Formtypisches bewirkt. Selbst Lachenmann sagte mir vor einigen Jahren mal über „Klangschatten“ (für 48 Streicher und drei Klaviere, 1972), ein Stück, das ich wirklich sehr mag: „Wäre ich doch nur nicht so weit gegangen ...“*

Gösta Neuwirth<sup>98</sup> und ich stellten bei einer Aufführung des *Mouvement* (– vor der Erstarrung) (1984) fest, dass es am Schluss vor allem ein ganz virtuoses Stück ist. Lachenmann, der hinter uns stand, schien das

---

<sup>97</sup> Robert Motherwell: *What Abstract Art Means to Me*, in: ders.: *Collected Writings*, 1999, S. 84ff.

<sup>98</sup> Gösta Neuwirth, 1937 in Wien geboren, studierte an der Musikhochschule Komposition (bei Karl Schiske) sowie Musik- und Theaterwissenschaft an der Universität Wien. In Berlin wurde er 1968 mit der Arbeit *Die Harmonik in der Oper „Der ferne Klang“* von Franz Schreker promoviert. Er lehrte ab 1972 in Graz, dann 1982–2000 Geschichte der Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin, seit 2009 an der Universität Freiburg. Zu seinen Schülern zählen die Komponisten Bernhard Lang, Peter Ablinger, Georg Friedrich Haas, Arnulf Herrmann, Isabel Mundry, Hanspeter Kyburz, Orm Finnendahl, Enno Poppe, Oliver Korte und Martin Kapeller. Zu seinen musikwissenschaftlichen Schriften gehören u. a. eine Arbeit über Zahlensymbolik in Josquins Musik sowie Untersuchungen zu Ernst Kr̄enek. Die Faszination, die athematische Musik auf Gösta Neuwirth ausübte, bildet die Brücke von seiner eigenen kompositorischen Tätigkeit zurück zum 14. und 15. Jahrhundert. Sein *Streichtrio. Essays zu einer Autobiographie* (1953/76) zeigt Neuwirths Auseinandersetzung mit den Tendenzen der neuen Musik im Entstehungszeitraum dieser Komposition. Neuwirth geht es um die Veränderlichkeit subjektiver musikalischer Zeitwahrnehmung durch „Ereignisse“ wechselnden Dichtegrades; er organisiert keine musikalischen Verläufe durch Kategorien wie „Erinnerung“, sondern in einem im

gehört zu haben, drehte sich um und sagte nicht ohne Selbstironie: „Klingt das nicht wie Reznicek?“<sup>99</sup> Bei jedem Komponisten kann man Reste solcher Clichés finden, inspiriert von französischer Musik zum Beispiel ein schnelles und oft jaulend vorgetragenes Glissando oder schnelle Arpeggios.

Was bedeutet „illusionism“ für uns Musiker? Zählen dazu Klangblitze wie in englischen oder schwedischen Orchesterstücken, ist das eine Art leere Eleganz?

*Nein; ich denke, auch eine hohle Eleganz ist etwas anderes. Musikalischen Illusionismus gibt es vor allem bei Steve Reich, auch bei Ligeti die Illusionsrhythmik, psychoakustische Tricks.*

„Description“ – das geht in Richtung Programm-Musik; da ist meine Musik gefährdet. Sie enthält eine Menge außermusikalischer Vorwürfe und Bedeutungen. *Akkordarbeit* geht von einer deskriptiven Situation aus, auch dann, wenn ich sie nur dazu benutze, eine Idee zu materialisieren – diese Idee ist bei *Akkordarbeit* in der Tat die Darstellung eines außermusikalischen Phänomens.

*Ja, aber der Punkt ist, ob Du bei dem Deskriptiven stehen bleibst oder darüber hinaus gelangst. Es gibt ein Orchesterstück von Benedict Mason, „Lighthouses of England and Wales“ (1987). Das beschäftigt sich u. a. mit der Geschichte der Darstellung des Meeres in der Musik. Es wäre deskriptiv, wenn es nur darum ginge, eine Musik zu schreiben, von der sogar die Oma sagt: „Wie schön, das ist ein Ozean, nicht wahr?“ Aber wenn man Formulierungen zusammenstellt, auch Clichés, sie miteinander vergleicht, analysiert, darüber musikalisch reflektiert, dann ist das für mich nicht mehr nur deskriptiv.*

„Predetermined endings“ – auch die finde ich, wie ich selbstkritisch sagen muss, in *Akkordarbeit* (1971), *In Understanding Music* (1974), in *Spielwerk* (1984) ...

*Aber schreibt Motherwell das mit Bezug auf Musik, auf Zeitkunst? Bedeutet es nicht vielmehr, ich will, wenn ich anfangen, nicht wissen, wie es enden wird?*

Philip Guston erzählt, dass Morton Feldman ihn in seinem Atelier besuchte und fragte, wann das Bild denn zuende sei. Dann schlief Feldman ein, während Guston malte. Und als Feldman dann aufwachte, entschied Guston: „Jetzt ist das Bild zu Ende!“

Wie verhält es sich mit „Charme“? Ein charmantes Stück, hat das mit Grazie zu tun?

*Charme kommt bei Motherwell offensichtlich nicht vor, aber ich würde das nicht von vornherein verachten.*

Und „no relaxation“?

*Ja, wenn das einer gewissen Faulheit entspricht.*

„Mere taste“?

*Das gilt auch in der Musik; wenn ein Stück allein einen guten Geschmack befriedigt, dann hat es nicht viel zu sagen.*

Was bedeutet „obviousness“? Ist ein Stück „obvious“, wenn seine Botschaft zu eindeutig ist? Oder wenn die Mittel zu eindeutig sind? Wäre Alvin Lucier, wenn man weiß, das Glissando geht noch über ein ganzes Stück, oder Tom Johnson, wo man weiß, er zählt jetzt noch zwanzig Minuten so weiter, zu „obvious“?

---

Jetzt verweilenden Hörakt, der sich in Werken des 14. und 15. Jahrhunderts oder der „punktuellen“ Phase der seriellen Musik vorgebildet findet.

<sup>99</sup> Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945), in Wien geboren und in Berlin gestorben, Dirigent und Opernkomponist. Seine Musik scheint Wagners Musikdrama verhaftet, bisweilen illustrativ, doch glanzvoll instrumentiert. Trotz gelegentlicher expressionistischer, veristischer oder auch neoklassizistischer Anklänge lässt seine musikalische Sprache kaum Distanz zur Tradition des 19. Jahrhunderts erkennen.

*Ich würde sagen: nein! Die Vorstellung ist gewissermaßen „obvious“; man versteht fast sofort die Idee des Stücks und weiß um die Strategien, die dabei ins Spiel kommen, aber man weiß noch nicht genau, was daraus wird. Problematischer ist das bei den Phase-Stücken von Steve Reich, die zunächst faszinierend sind und von denen nach einer Weile klar ist, wie sie funktionieren. Aber trotzdem kann es so sein, dass der Prozess der Verschiebung zwischen den Phasen, auch wenn man das Prinzip kennt und daher prinzipiell weiß, was geschehen wird, im Detail doch interessant und sogar faszinierend bleibt.*

Der letzte Punkt ist „coldness“.

*Darunter versteht Motherwell, meine ich, eine distanzierte, etwas zynische Kälte. Wenn es nur darum geht, nicht warm zu sein, dann bin ich damit nicht einverstanden. Alle diese Kriterien sind ja nicht die einzigen. Ich wollte unser Gespräch heute nur einfach ein bisschen breiter anfangen als bisher. Du hast eben Feldman erwähnt. Kannst Du mehr über seine Bedeutung für Dich und Deine Musik sagen?*

In Nürnberg hatte ich das Ensemble von Werner Heider mit Feldmans *The Viola in My Life 1* gehört. Dann habe ich auch einige seiner Klavierstücke, die damals bei Peters erschienen waren, gekauft. Sie gefielen mir aufgrund ihrer Ruhe und Einfachheit. Dann habe ich ihn 1974 oder 1975 in Buffalo besucht. Ich ging in seine Wohnung und er putzte ein Messinggitter, das zum Kamin gehörte. Dann rief er seine Freundin an, die Probleme hatte, verschwand schließlich im Bad für mindestens eine halbe Stunde – und ich saß herum und wartete. Danach kam er frisch gebadet herein, setzte sich in den Sessel und parlierte, während er mich auf dem gegenüber befindlichen Kinderstuhl – eine Holzarbeit von Shaker – platzierte. Damals habe ich schon gewusst, dass er mir von all den Leuten, die ich in den *Desert Plants* porträtierte, am nächsten ist.

*Auch menschlich? Hast Du nicht einen großen Widerspruch zwischen seiner Person und seiner Musik gefunden?*

Natürlich mochte ich seine Musik ... dass Feldman manchmal auch etwas monströs sein konnte, habe ich erst später, 1982 oder 1984, in Darmstadt bemerkt, als er vor dem Publikum wie ein Tiger auf und ab ging und eine Dame, deren Frage er nicht mochte, laut beschimpfte. Damals war er für mich rätselhaft. Er machte eine Lasagne auf einem etwa 40 x 30 cm großen Blech; ich fragte „Who else is coming?“ und er antwortete „Nobody“. Er war eben ein auch wahnsinniger Esser. Damals war er mit Nora Post, der Oboistin, zusammen. Sie wohnte bei ihm und ich wohnte bei ihr ... Seine Direktheit war manchmal verletzend.

Friedrich Hommel (1929–2011), der 1982 die Leitung der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt übernommen hatte, stellte seine Gäste meistens in einer etwas umständlichen Ausführlichkeit vor. Er porträtierte 1984 u. a. Brian Ferneyhough und im gleichen Jahr war Feldman da, den Ernstalbrecht Stiebler vom Hessischen Rundfunk vorgeschlagen hatte. Hommel meinte nun, er müsse Feldman ebenso ausführlich vorstellen wie Ferneyhough, was ihm aber nicht gelang, da er einfach zu wenig über ihn wusste. In der Cafeteria tauchten dann entweder Brian mit seiner Entourage auf oder aber Feldman mit seiner Entourage – sie wirkten wie zwei Lindwürmer, die es vermieden, aufeinander zu treffen. Wenn Feldman ging, standen alle andern ebenfalls auf und folgten ihm wie dem Rattenfänger von Hameln. Einmal brachte er fünf Kilo Partituren von Wolfgang Rihm mit, die ihm wohl die Universal Edition geschenkt hatte: „I like Wolfgang, his paths through the pieces ...“, kommentierte er.

*Mein Eindruck ist, dass Feldman so monströs erst in seinen späteren Jahren wurde. So extrem war es früher nicht; das scheint erst in den achtziger Jahren angefangen zu haben.*

Im Beginner Studio war Feldman zweimal, beim ersten Mal mit Eberhard Blum<sup>100</sup> und Jan Williams, beim zweiten Mal mit Kölner Musikern. Bei seinem ersten Besuch hat Feldman auch selbst Klavier gespielt,

---

<sup>100</sup> Eberhard Blum (1940–2013), Flötist und bildender Künstler. Auf Einladung von Morton Feldman war er 1973–76 sowie 1978 am Center of the Creative and Performing Arts der University at Buffalo. Mit Blum, den Pianisten Feldman und Nils Vigeland sowie Jan Williams (Schlagzeug) formierte sich 1976 das Ensemble „Morton Feldman and Soloists“. Ab 1975 beschäftigte sich Blum auch mit lautpoetischen Musikstücken, die Sprachelemente und Stimmklänge beinhalten. Seine bildnerischen Arbeiten zeigen Zahlen, Buchstaben, Wörter sowie geometrische Formen.

drehte das Klavier vom Publikum weg und schrieb, weil er nicht so gut sehen konnte, mit Bleistift die Namen der Noten auf die weißen Tasten. Dann dieses Stück *Why patterns?* für Flöte, Glockenspiel und Klavier (1978), das es in zwei Versionen gibt; bei einer der Versionen spielt am Schluss jeder rhythmisch unabhängig vom anderen und Feldman spielte bei der Aufführung im Beginner Studio dann plötzlich allein weiter. Etwas Ähnliches geschah viel früher, 1972 oder 1974 in Berlin. Dort wurde Feldmans *Piece for Four Pianos* (1957) aufgeführt, das ich selber später in München mit Frederic Rzewski, Dieter Schnebel und Christian Wolff gespielt habe. Dabei hat jeder Spieler dieselbe Partitur. Man fängt gemeinsam an, wobei jeder sein eigenes Tempo realisieren darf, aber alle Spieler zusammen aufhören sollen. In Berlin geschah es nun, dass nur drei Spieler (Feldman, Wolff, Rzewski) gemeinsam aufhörten, der vierte aber noch mehrere Minuten weiterspielte – es war John Cage!

*Feldmans später entstandenes Stück für fünf Klaviere („Five Pianos“, 1971/72) ist dann wieder viel präziser notiert.*

1984 war das große Festival im Beginner Studio in Köln mit der Uraufführung von Feldmans achtzigminütigem *Trio für Violine, Violoncello und Klavier* (1980) durch das Kölner Clementi-Trio.<sup>101</sup> Herbert Henck spielte *Triadic Memories* (1981) in, wie Feldman sagte, der „besten Aufführung“, die er bis dahin gehört hatte. Beth Griffiths sang Feldmans *Three Voices* für Sopran und Tonband (Frank O'Hara, 1983). Irgendwann hörte ich das Stück im Radio und war ganz entsetzt: Sie hatten unsere Aufführung mitgeschnitten, sendeten aber nur das Zuspieldband! Sie haben gar nicht gemerkt, dass es ein Stück für drei Stimmen ist. Dann rief ich an und beschwerte mich, was zu einer weiteren Katas-trophe führte: Das Zuspieldband, das John McGuire aufgenommen hatte, ist daraufhin irrtümlich gelöscht worden!

Im Theater am Turm in Frankfurt am Main war dann ebenfalls 1984 mit Feldman das viertägige Festival *Future of Local Music*, das mein Freund Stefan Schädler organisiert hat. Auch Chris Newman<sup>102</sup> war unter den Teilnehmern. Die Vorträge und Gespräche wurden alle transkribiert. Daraus habe ich die *30 Anecdotes and Drawings* genommen, die einschließlich der Zeichnungen Feldmans, den *Drawings*, in meinen Feldman-Band, die *Essays*, eingegangen sind. Er sagte dazu: „Zimmermann is my producer, he always takes away the drawings, when he thinks they are finished.“ Er zeichnete, während er sprach, und ich nahm die Zeichnungen sofort an mich, damit sie nicht verloren gingen. Die *Essays* sind 1984 in einer Auflage von 1.000 Stück erschienen. Dafür habe ich damals alle erudierbaren Essays, Interviews und Statements zusammengetragen.<sup>103</sup>

*Wie nahe hast Du Dich persönlich Feldmans Musik gefühlt in einer Zeit, als seine Stücke immer länger wurden, wobei sie sehr subtil strukturiert sind?*

Wir wurden von diesen Stücken sozusagen überrannt. Das *1. Streichquartett* (1979) wurde vom Kronos Quartet im *Beginner Studio* wohl 1980 gespielt. Das fand ich ganz phantastisch.

*... das dauert ja auch nur hundert Minuten ...*

Bei der Aufführung des *2. Streichquartetts* (1982/83) in Darmstadt 1984 saß ich neben Feldman und die dauerte damals fünf Stunden – ein verrücktes Exerzitium auch für die Hörer. Es stellten sich dann auch

---

<sup>101</sup> Deborah Richards (Klavier), Daniel Spektor (Violine), Manuel Gerstner (Violoncello).

<sup>102</sup> Chris Newman, 1958 in London geboren, ist ein experimenteller Grenzgänger zwischen den Sparten Musik, Malerei, Video, Zeichnung und Literatur, betätigte sich als Komponist, Maler, Autor, Performancekünstler. Er studierte 1976–79 am King's College in London, zog 1980 nach Köln, um bei Mauricio Kagel zu studieren. 1982 trat er erstmals öffentlich mit eigenen Liedern auf. 1983 gründete er die Rockgruppe *Janet Smith* und ein Ensemble, zu dem Michael Riessler und Manos Tsangaris gehörten (LP-Aufnahme im Theater am Turm in Frankfurt). 1984 lernte er Morton Feldman kennen. Newman begann 1989 zu malen; in der Folge entstanden seit 1994 Installationen, die verschiedene Medien kombinieren, Live-Installationen sowie installierte Konzerte. Seine Gemälde und Zeichnungen sind vertreten im Museum Kolumba in Köln, im Neuen Museum Nürnberg und im Neuen Museum Weserburg, Bremen. Er lebt in Berlin.

<sup>103</sup> Morton Feldman: *Essays* [zweisprachige Ausgabe: engl. – deutsch], hrsg. von Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press 1985.

ganz praktische Fragen, zum Beispiel, ob man während der Aufführung einmal zur Toilette gehen darf.<sup>104</sup> Ich hab das 2. *Streichquartett* im Rahmen dieser Darmstädter Ferienkurse analysiert, die Partiturseiten auf den Fußboden gelegt und die einzelnen Pattern farblich markiert, so dass sich durch die Wiederkehr dieser Pattern ein buntes Farbenmeer ergab. Als Irvine Arditti den Raum betrat, kommentierte er: „A few pages for such a long piece.“

An dem Kult über Feldman war ich übrigens überhaupt nicht beteiligt. Ich habe mich für seine Musik zu einem Zeitpunkt eingesetzt, wo er noch nicht derart berühmt war. Auch als die *Essays* erschienen, war er noch nicht die Kultfigur, zu der er später, erst recht dann nach seinem Tod, wurde.

Für meine Musik habe ich von Feldman schon früh etwas übernommen, was mit der Oberflächentextur seiner Musik nichts zu tun hat: eine gewisse Ruhe – Lyrismus, während so manche Neue Musik damals hyperexpressiv schien. Er war für mich wie ein Fokus: Hier macht jemand etwas anderes, eine Alternative zu dem, was ich als allgemeine Entwicklung der neuen Musik kannte. Später kamen andere Elemente hinzu: Zum Beispiel in den *Blinden* (1984) siehst Du, wie man einen Ton auflöst durch kleine Ornamente, wie man Sachen in anderen Kontexten wieder bringt; das Mosaikprinzip der Modul-Verschachtelung habe ich von Feldman gelernt – das gibt es in einigen meiner Stücke, die nicht mit dem magischen Quadrat komponiert sind. Die Matrix hingegen – das Square Route Prinzip: die Proportionen der Großform sind in den Proportionen der Mikroform enthalten – kommt ja von Cage und war Feldman fremd.

Bei diesen Veranstaltungen in Frankfurt 1984 sprachen wir von der Anerkennung, die Musik findet, und Feldman hat sich ein Stück von mir angehört: *Phran*, den ersten Teil der *Ländler Topographien* (1978/79). Er kam dann irgendwie auf Mahler, um mir zu sagen, dass er das Erzählerische daran nicht mochte, wobei sie gar nicht erzählerisch gemeint sind. Ich erinnere mich, dass er zu Chris Newman, der ein Klavierstück von sich spielte, gesagt hat: „Spiele diese Passage nun eine Terz höher; spiele nun eine Quart tiefer ...“ Er hatte ein unglaublich kultiviertes Ohr und die Registerlagen waren ihm bekanntlich sehr wichtig. Als negative Seite erschien mir sein provokativer Geist, dass er andere Leute öfter angriff. Davon habe ich leider auch einiges übernommen, doch versuche ich heute erst zu denken, bevor ich etwas sage ...

1982, im ersten Jahr von Friedrich Hommel als Leiter der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt, erschien mir der Kotau, den er gegenüber den Franzosen machte, so nach dem Motto „hier ist die Zukunft der Musik“, ziemlich unangenehm und zum Teil auch absurd. Es war vielleicht einfach auch die Zusammenstellung der Gruppe. Dass Hommel ganz bestimmte Leute protegierte, rief dann auch eine Opposition auf den Plan. So spielte ein Straßenmusiker, den ich aufgelesen hatte, gemeinerweise in diesem kleinen Innenhof vor dem Zimmer von Irvine Arditti einmal ganz laut auf einem schottischen Dudelsack. Man hörte in den Pausen auf diesem Hof alle möglichen außereuropäischen musikalischen Idiome, die ich von einem Tonband abspielte. Lachenmann kam vorbei und empfahl mir einen Fächerschwinger, um das neokolonialistische Bild komplett zu machen.

*Früher fanden die Darmstädter Ferienkurse noch jährlich statt. Warst Du seit 1969 jedes Jahr da?*

1970, 1971 und 1972; dann verlor ich diese Spur, kam aber wieder 1982, 1984 und 1988.

*Kamst Du 1982 dorthin als Dozent?*

Ich war dort nie wirklich als Dozent eingeladen. Es gab dort immer mindestens zwei Klassen – offiziell eingeladene Dozenten und Selbstdarsteller, Komponisten also, die ihre Werke vorstellen durften. 1984 durfte ich vortragen, da hörten dann auch Wolfgang Rihm und Carl Dahlhaus zu.<sup>105</sup> Und Rihm sagte, „Du hast so eine originelle Stimme wie kein anderer“ – und dabei blieb es dann auch. Es bedeutete wohl, „Pass auf, dass Du aus der Ecke, in der Du sitzt, nicht rauskommst ...“

---

<sup>104</sup> Wie James Avery (1937–2009), Pianist und Leiter des Freiburger Ensembles SurPlus, berichtete, hatte Feldman gar nichts dagegen, wenn ein Zuschauer eine Aufführung verließ, um eine dringende Besorgung zu machen und danach wieder in den Saal kam.

<sup>105</sup> Walter Zimmermann: *Darmstadt Lecture – Gefangen oder Gelassen?* Vortrag während der 32. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, 24. Juli 1984. – [https://beginner-press.de/darmstadt\\_lecture](https://beginner-press.de/darmstadt_lecture).

1988 war ich dann auch wieder in Darmstadt und Michael Riessler und das Arditti Quartet haben *Fragmente der Liebe* nach Roland Barthes für Saxofon bzw. Bassethorn und Streichquartett (1987) von mir uraufgeführt – und *Wüstenwanderung* (1986) wurde ebenfalls aufgeführt, immerhin zwei Stücke. Dabei hat Ernstalbrecht Stiebler, der seitens des Hessischen Rundfunks Einfluss nehmen konnte, im Hintergrund geholfen.

\*

*Deine Lehrtätigkeit, wann hat die angefangen?*

Das *Beginner Studio* hatte 1977 angefangen und Frederic Rzewski rief mich eines Tages an und wollte wissen, ob ich als Lehrbeauftragter ans Conservatoire de Liège [Lüttich] kommen möchte. Das war von Köln bzw. Kerpen aus, wo ich unterdessen mit Gabriele Emde wohnte, eine Stunde Autofahrt. Ich konnte mein Französisch anwenden, hatte dort u. a. einen 79jährigen Kompositionsstudenten, der Schuberts „Unvollendete“ zuende komponieren wollte und öfter schon nach fünf Minuten einschlief. Liège bzw. Belgien und Deutschland waren von den Arbeitsbedingungen und der Atmosphäre her völlig unterschiedlich. Dass ich immer einen Zettel ausfüllen musste, welche Schüler da waren, „présent – manque ...“, hat mich später gerettet, als die Verwaltung des Konservatoriums behauptete, ich hätte zu wenig unterrichtet und müsse einen Teil des Honorars, das ich in den Jahren 1980 bis 1984 erhalten hatte, zurückzahlen. Trotz der bisweilen etwas chaotischen Verhältnisse hat mir die Tätigkeit dort unglaublich viel Spaß gemacht. 1988 war ich dann kurze Zeit am Koninklijk Konservatorium in Den Haag.

Wolfgang Rihm hat mich später nach Karlsruhe geholt, wo ich 1990 bis 1992 Lehraufträge hatte. Nanne und ich waren nach dem Jahr in der Villa Massimo (1987) nach Frankfurt am Main gezogen und ich konnte zwischen Frankfurt und Karlsruhe bequem hin- und herreisen. Dieter Schnebel informierte mich dann, dass an der Universität der Künste Berlin eine Stelle frei sei, die Nachfolge von Frank Michael Beyer, wo ich 1993 eine Professur für Komposition erhielt.

Ich habe seit 1979 unterrichtet. Mein Ideal war, dass ich mich auch als Lehrer nicht wiederhole und ich habe nun [2004] seit 25 Jahren, das sind immerhin fast 50 Semester, nur zwei oder drei Seminare doppelt gemacht. Es gab immer wieder neue Themen ...

(Fortsetzung siehe Kapitel 12 „Nachlese 2018“)

## 8 Rom und Renaissance-Embleme

*Wie kamst Du eigentlich zur Villa Massimo?*

Man musste sich in Bonn bewerben. Es ging mir damals nicht gut; ich war in einer schweren Krise und musste irgendwie raus aus Berlin. Ein Glück, dass es geklappt hat. In der Villa Massimo lernte ich dann auch Nanne Meyer kennen und es entstanden gemeinsame Lieder, die Nanne zeichnete (s. S. 295).<sup>106</sup>

*In dieser Phase entstanden sehr gute Stücke ...*

---

<sup>106</sup> Walter Zimmermann: *Nanne Meyers Lieder*, in: *Lufttexte zu Nanne Meyers Reihe der „Blindbände“*, Köln: Gimlet Verlag 2003, S. 55–86.

Ja, diese Krise hatte zur Folge, dass ich vielleicht meinen besten Output hatte. Es fing an mit der *Wüstenwanderung* für Klavier (Friedrich Nietzsche / Ezra Pound, 1986), die schon früher in Venedig entstanden ist. Meine damalige Freundin, wegen der ich nach Berlin gezogen war, hatte damals ein Hörspiel-Projekt in Venedig. Sie war sehr dominant und verlangte, dass ich die Geräusche ihrer Stöckelschuhe auf dem Pflaster aufnehmen solle.

*Also brauchte sie einen Mikrofonhund ...*

Sozusagen ... Das führte dazu, dass ich bisweilen paranoide Zustände hatte und in jeder Ecke einen ihrer Lover erblickte. In dieser Situation konnte ich mich nur retten, indem ich in meinem Zimmer mit dem Lineal die *Wüstenwanderung* schrieb, ein Stück von zwanzig Minuten. Ezra Pound hat auch in Venedig gelebt, und ich habe sein Haus dort besucht und am Schluss der *Wüstenwanderung* seine letzten Worte vertont: „Re USURA: I was out of focus, taking a symptom for a cause. The cause is AVARICE.“<sup>107</sup> – „Usura“ [Gebrauch, Nutzung, Genuss] – das ist das Wort, mit dem Pound den Wucher, den Zins, Kapitalismus und Imperialismus belegte und am Ende seines Lebens ersetzte durch „avarice“ – Habgier.<sup>108</sup>

Dem Klavierstück *Wüstenwanderung* vorangestellt ist ein Gedicht:

Wo ist mein Aufenthalt?  
Wo ich und Du nicht stehen.  
Wo ist mein letztes End  
in welches ich sol gehen?  
Da wo man keines findt.  
Wo sol ich dann nun hin?  
Ich musz noch über Gott  
in eine Wüste ziehn.  
*Angelus Silesius*

In sieben Stimmen wird die Erschaffung der Weltseele nach Platons *Timaios* nachgezeichnet, die sich zunehmend kompliziert und an ihrer eigenen Komplexität, zur Maschine geworden, zusammenbricht. Sieben Artikulationsformen vom Tenuto zum Martellato versuchen durch das Netz der sieben Schichten ein „Ich – Du“ zu retten, doch verlieren sie sich in der Maschinerie. Die sieben Intervallschichten folgen der Proportion 1:2:3:4:8:9:27, ein Ineinandergreifen von Duodezimen und Oktaven, ein Nebeneinander der harmonischen Proportion 6:9:12 ( $e^3 - a^2 - a^1$ ) und der arithmetischen Proportion 6:8:12 ( $e^3 - h^2 - e^1$ ), das sich zunehmend zu immer engeren Intervallschichten auffüllt bis zur Ganztonreihe, die zum Schluss zur chromatischen Reihe umbricht. Das Stück ist nahezu unspielbar, da die überlagerten Schichten, die in jeweils eigenem Tempo den Klaviertonraum durchschreiten, ein stetiges Überkreuzen der Linien verursachen; dies von einem Pianisten plastisch zu gestalten, geht an die Grenzen der Spielbarkeit. Diese Überladung an Anforderungen entspricht dem beschriebenen Weg – ein Weg in die Irre, in die Wüste, die es zu Überschreiten gilt. Im Verlauf wird ein Nietzsche-Zitat gesprochen<sup>109</sup> und zuletzt das schon erwähnte Pound-Zitat.

Merkwürdig dieser Bezug zu den Rechten, früher zu Ernst Jünger und nun zu Ezra Pound, den ich auch bedauerte, weil er, ein genialer Dichter, sich zuletzt für Mussolini einsetzte und dafür fürchterlich büßen musste. Die US-Amerikaner waren alarmiert, weil Pounds antisemitische und antiamerikanische Propaganda, die er in Rom betrieben hatte, als Hochverrat zu bewerten und mit der Todesstrafe zu ahnden sei. Daher haben sie Pound in einem Lager in Pisa interniert, wo sie ihn wie ein Tier in einem winzigen, eigens für ihn angefertigten Käfig hielten, der in der Sonne stand. Eine Krankenschwester beendete diese Folter nach drei Wochen und sorgte dafür, dass er in einem Zelt untergebracht wurde, wo er nach etwa drei Monaten strenger Isolationshaft wieder zu schreiben anfang. Dort entstanden die ersten *Pisaner Cantos*. Im Juli 1946 wurde er in die USA zurückgebracht und angeklagt. Er entging der Verurteilung, weil man ihn für verrückt erklärte und in einer staatlichen Heilanstalt in Washington unterbrachte. Erst 1958 wurde er auf Betreiben von Bewunderern seiner Arbeit, zu denen auch Ernest Hemingway zählte, freigelassen. Er lebte dann oberhalb von Meran in Südtirol und ist 1972 in Venedig gestorben.

<sup>107</sup> Damit endet Pounds Vorwort vom 4. Juli 1972 zu *Selected Prose, 1909–1965*, London: Faber and Faber 1973.

<sup>108</sup> Auch William Blake sah Usura, den Wucher – institutionalisierte Gier nach Macht und Geld – als größten sozialen Feind.

<sup>109</sup> Vgl. FN 25.

Jedenfalls hatte ich mich, als ich nach Rom ging, endlich von meiner Berliner Freundin getrennt – und vorher schon viele Freunde verloren. In dieser Situation ist das Klavierstück *Wüstenwanderung* in Berlin und Venedig entstanden und nach der Trennung dann in der Villa Massimo das *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier (1987), in dem ein Kinderlied vorkommt.

Es entstand am Anfang des Jahres 1987, während ich das Nietzsche-Gedicht schon während meines Berliner Jahres 1986, meiner „Winterwanderschaft“, mit mir herumgetragen hatte, und ich löste mich aus dem Paroxysmus dieser Zeit, indem ich dieses so melancholische Stück schrieb. Dass es sich auf ein Kinderlied bezieht, ist sowohl Abstreifen von etwas Überlebtem als Betreten von etwas Neuem. Dieses Neue fand ich in den Zeichnungen von Nanne Meyer, deren unendliche Assoziationsketten etwas von der Blochschen Utopie der Kindheit haben, wie er es am Ende seines *Prinzip Hoffnung* beschreibt. Diese Doppeltheit der Trauer und des Glücks übertrug sich auf die Struktur der Komposition. Die Bassflöte tastet in unendlicher Langsamkeit die Töne eines Kinderlieds ab und fundiert den Dialog zwischen den beiden Instrumenten. Zu den in Nürnberg gesammelten Liedern gehörte auch „Mein Name ist Hase, ich weiß von nichts“. Der Pianist pfeift das Original in kurzen Bruchstücken. Sonst taucht das Lied nur in Verwandlungen auf, die schließlich einem neuen, bitteren Lied Platz machen, das am anderen Ende der „Winterwanderschaft“ steht und an nichts Altes sich anlehnt. Nietzsche schweigt über diesen Horizont.

Es folgte *The Echoing Green* für Violine und Klavier (1989), in dem ebenfalls ein Kinderlied vorkommt: „Ich bin das ganze Jahr vergnügt“. Der Anfang, vielleicht anderthalb Partiturseiten von *Echoing Green* entstand in Rom, dann blieb das Stück liegen und der Rest gelang in Frankfurt. Ich ging durch ein Tal der Depression, traf dann Nanne und kam aus dem Tal wieder heraus – in dieser Situation habe ich diese Stücke produziert.

In Rom habe ich es übrigens sehr genossen, in den Palazzi und Kirchen die Renaissance-Friese zu sehen. Dazu las ich *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* (Köln 1983) von Rudolf Wittkower, der aus der Schule von Heinrich Wölfflin und Aby Warburg kam, Mitarbeiter von Erwin Panofsky. Das inspirierte mich zu *Geduld und Gelegenheit* für Violoncello und Klavier (1987/89); das Stück geht auf diese Renaissance-Embleme zurück.

Ein weiteres Schlüsselbuch kam hinzu: *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (1981) von Edgar Wind. Darin gibt es das Kapitel *Reif sein ist alles*, wo das Bild des Delphins mit dem Anker, einem Emblem des Schnellen und des Langsamen, das sich verbindet, erläutert wird. Von einem dieser Embleme – der Jüngling, der im Meer auf einem Ball balanciert und in die Segel bläst, damit er nicht untergeht – besitzen Nanne und ich übrigens eine Kopie aus der Universitätsbibliothek in Erlangen.<sup>110</sup> Dieses Buch von Edgar Wind hat mich über Jahre begleitet, nicht nur in Rom, auch noch in Frankfurt. Die Steine – ein Ewigkeitsaspekt, die Stille und Ruhe der Ruinen in und um Rom – haben dazu beigetragen, mich zu kurieren. Die *Heidnischen Mysterien* wurden wichtig für das Steichquartett *Festina lente* (1990), vorher schon für *Geduld und Gelegenheit* (1987/89) und dann auch für das Streichtrio *Distentio* nach Augustinus (1992).

#### **Festina lente** für Streichquartett, WZ 17.1 (1990)

*Festina lente* – eile langsam! – ist eine häufig gebrauchte Hieroglyphe der Renaissance, die ihre Anfänge im antiken Rom hat und heute noch in Steinfries-Fragmenten vorzufinden ist; so auch in der Fontane delle Tartarughe, wo Jünglinge einen Fuß auf Delphine setzen, während sie mit der Hand Schildkröten über den Kopf in eine Brunnenschale heben: Das Schnelle wird gezügelt, das Langsame erhoben. In der *Hypnerotomachia Poliphili* finden sich zahlreiche Bildhieroglyphen, die die Paradoxie der Gleichzeitigkeit von Schnellem und Langsamem darstellen: ein um einen Anker gewundener Delphin; eine Schildkröte, die ein Segel trägt; ein Delphin, der an eine Schildkröte gebunden ist; ein Schmetterling auf einem Krebs; ein Falke mit Uhrgewichten im Schnabel; ein Luchs mit verbundenen Augen. Edgar Wind analysiert diese Bilder (in: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt 1981, S. 119): „Diese und zahllose andere emblematischen Kombinationen sollten die Lebensregel versinnbildlichen, nach der man durch Ausbildung einer Kraft, in der Schnelligkeit und Beharrlichkeit gleichermaßen entwickelt sind, Reife erlangt.“

---

<sup>110</sup> Peter Vischer der Jüngere (?): *Fortuna amoris*. – Siehe das Cover der CD Mode 150 mit *Wüstenwanderung* für Klavier (1986); *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier (1987); *Geduld und Gelegenheit* für Violoncello und Klavier (1987/89); *The Echoing Green* für Violine und Klavier (1989); Dietmar Wiesner (Bassfl.), Michael Bach (Vc.), Peter Rundel (Vl.), Hermann Kretzschmar (Pno.). – Mode 150 (CD 2005).



Auch ein Mantegna zugeschriebenes Bild geht mit diesen Emblemen um und setzt sie in einen Handlungszusammenhang, der sich mit unserem Idiom „die Gelegenheit beim Schopf packen“ beschreiben lässt. Dort wird ein Jüngling, der auf einer rollenden Kugel balanciert und einer Frau zustrebt, die ihm den Haarschopf hinwendet, von einer hinter ihm auf einem Quader stehenden Frau zurückgehalten. Letztere Patientia (Geduld) versucht den Protagonisten von der „Occasio“ (Gelegenheit) abzuhalten, da sie befürchtet, die günstige Gelegenheit zu ergreifen, könne in „Poenitentia“ (Reue, Rache) umschlagen.

In der Tat gibt es zahlreiche Abbildungen der Renaissance, auf denen Geduld, Gelegenheit und Reue zusammen erscheinen. Diese drei Begriffe überschreiben die ersten drei Sätze des Streichquartetts, das versucht, das Schnelle mit dem Langsamen auf mehreren Ebenen miteinander zu verbinden. Die erste ist die des Tempos Langsam – Schnell – Langsam im Nacheinander. Die zweite ist die des Miteinander durch die zur Anwendung kommende Doppelgrifftechnik, die von der ersten zur letzten Note durchgehalten wird, was das Stück vor sehr schwierige Interpretationsaufgaben stellt. Die Doppelgriffe erzeugen die Intervalle: großer Ganzton 9:8 (204 Cent), kleiner Ganzton 10:9 (182 Cent), großer Halbton 16:15 (112 Cent), kleiner Halbton 25:24 (76 Cent), Quasi Unisono 80:81 (Pythagoräisches Komma), Unisono 1:1.

Diese Intervalle ermöglichen das paradoxe Ineinandergreifen von Schnell und Langsam: In dem langsamen ersten Satz *Patientia* erzeugen die engen Intervalle einen schnellen Puls, den der Interferenzen und Schwebungen. Dieses Prinzip – schnelle Innenschwingungen bei langsamen Außentempo – erfährt im zweiten Satz *Occasio* seine Umkehrung. Dort sind über einem schnellen Außentempo die Unisono-Doppelgriffe, die Innenschwingungen idealiter aufgehoben. Dieser Satz hebt auch die zunächst noch zwischen den Instrumenten erzeugten Vierteltonrückungen auf und strebt einem Quartett-Unisono zu, über den in Töne übersetzten Satz: „patientia ornamentum, custodia et protectio vitae est“. Diese Passage bildet den Beginn des dritten Satzes *Poenitentia*, der den Charakter des ersten Satzes aufgreift, jedoch als fatales Eingeständnis der Unumkehrbarkeit der einmal verlassenen Haltung.

Der vierte Satz *Regressus in Infinitum* ist die anstelle der zugestandenen Unumkehrbarkeit der Zeit tretende Öffnung eines Innenraums, der nirgendwo Halt sucht, aber im Haltlosen neue Fixpunkte findet. Ähnlich dem Zenon'schen Paradox von Achill und der Schildkröte teilt sich der Abstand zweier Doppelgriff-Glissandi im Unisono unaufhörlich. Ein Unisono, das ja keines mehr sein kann, sobald es sich bewegt, seinen Tonort ständig wechselt. Die wenigen Ausbrüche ins Schnelle / Laute finden immer gleich wieder zurück ins Langsame / Leise, dessen Innenräume zunehmend, richtet man nur sein Hören darauf, von einer „unerhörten“ Dichte sind. Alle vier Instrumente spielen schließlich ihre Unisono-Doppelgriff-Glissandi im „Unisono“. Eine scheinhafte Einheit im Äußeren öffnet erst eine wirkliche Vielheit im Inneren. Das Unisono findet, obwohl vorgeschrieben, nicht statt. Im Gegenteil, der Versuch, es zu erzeugen, erzeugt die sich widerstrebenden Schwingungen und so die klangliche Dichte der Schwebungen. So gestaltet sich der Versuch, das Paradox des *festina lente* zum Klingen zu bringen.

Das Hören dieses Stücks braucht dann auch ein Sich-Lösen von der Oberfläche des äußeren Charakters, ja es sollte eine Art Kontrafaktur-Hören versucht werden. Beim Langsamen das Schnelle, beim Schnellen das Langsame herauszuhören. So könnte auch der Hörer sich aktiv in das, für das, gegen das Paradox einsetzen.

## 9 Netze – Verstrickungen – Objektivierung

*Mich erstaunt immer wieder, wieviele dieser Ideen ineinander laufen, wie die Projekte und die Verhältnisse zwischen den Projekten sich ständig verändern. Aus etwas, das zu „Ataraxia“ passt oder zu passen scheint, wird dann plötzlich ein anderes Werk usw. Es scheint da so ein Labyrinth zu geben: War diese Tendenz zu labyrinthischen Verstrickungen oder Vernetzungen in der Rom-Zeit besonders ausgeprägt?*

Ja, zum Beispiel *Daimon* – auf den Begriff des Daimons als Lebensenergie kam ich durch das Renaissance-Buch von Edgar Wind. *Daimon* war und ist noch der erste Teil von *Ataraxia* für Klavier und Orchester (oder für 13 Instrumente, 1987/88), wurde zuvor aber von Frederic Rzewski in Rom in einem Konzert des

italienischen Rundfunks RAI als Stück für Klavier solo uraufgeführt. Ich erinnere mich noch, wie er vor dem Klavier saß, tief einatmete und dann loshämmerte.

Der Titel *Ataraxia* ist streng genommen falsch, denn in dem Stück geht es ja eben nicht um „Seelenruhe“, sondern um das genaue Gegenteil, um – einem Gedanken Epikurs folgend – nach einer Aufführung des Stücks den Zustand seelischer Ruhe zu erreichen. Dieses Klaviersolo, das Rzewski zuerst gespielt hat, wurde dann später zum I. Satz *Prolog: Daimon* des Klavierzyklus *Aimide* (1987/2002).

Seit der Demokrit-Lektüre suchte ich materialistische Philosophen, die ihre Gedanken so anschaulich formulieren, dass man sie direkt in Klang übersetzen kann. Später kam ich dann auf den Begriff des *clinamen*, der mit der Lukrez-Lektüre zusammenhängt, die Abweichung von der Parallelität im Fallen, Bewegungsabweichungen der Atome – Atomregen; *declinatio* bezeichnet den Winkel einer solchen Abweichung.

*Wird diese Besessenheit durch den Daimon auch im Klavierstück „Wüstenwanderung“ (1986) deutlich? Steht dieses Stück am Beginn einer neuen Phase?*

*Wüstenwanderung* transportiert noch keinerlei Ideenwelt – allenfalls die Idee der Wanderung und des Labyrinths. Der Titel kommt ja von Ernst Jünger; es ist der Titel einer kleinen Erzählung von Jünger, der mir einfach gut gefiel. Und in dieser Zeit waren Jünger und Pound für mich eine Welt labyrinthischer Verstrickung; die Gedanken des Sich-Verirrens und von *usura* [Wucher] und *avaritia* [Habgier] spielten da hinein.

*Hast Du damit auch Friedrich Nietzsche gedanklich verbunden?*

Nietzsche war meine Lektüre in dem Berlin-Jahr 1986. Marlis, mit der ich damals zusammen lebte, war eine Anhängerin Nietzsches und wollte unbedingt, dass ich eine Oper über *Zarathustra* schreibe.

*Nochmal einmal die Beobachtung: In demselben Skizzenbuch aus dieser Zeit finden sich eine Menge Ideen und die einzelnen Komponenten zwischen den verschiedenen Projekten ändern sich ständig.*

Meine Projekte konnte ich nur in den Griff kriegen, indem ich sie in zyklische Zusammenhänge stellte, um sie irgendwie einzuordnen.

Mit einem gewissen Abstand kann ich rückblickend mein Berlin-Jahr 1986 als eine Phase der Besessenheit einordnen in dem Sinne, dass Ideen von mir Besitz ergriffen, die mir – wie ich heute sagen muss – zutiefst fremd waren, so nach dem Muster „Identify with the enemies!“ Auch vorher schon gab es diese Verführbarkeit, beispielsweise die Episode mit Ernst Jünger, also das schnelle Befolgen dessen, was Freunde vorschlugen ... Ich empfand die Barrieren, die Ich-Grenzen nicht oder übersprang sie und war sofort bereit, anderen zu folgen. Ich begeben mich in Anderes, mir Fremdes total hinein, bis ich es entweder schaffe, es durchzuarbeiten und mich davon zu lösen oder aber es passiert, dass ich mich total darin verfangen. (Ein drittes wäre die positive Aneignung, Internalisierung.) Der Bruch mit Kerpen und Köln, der Verlust der Freunde dort, die neue Situation in Berlin, wo ich nur die Freunde meiner damaligen Freundin kennenlernte, bedeutete für mich schwankenden Boden. Immer habe ich mich argumentativ gegen den Expressionismus erklärt, aber vielleicht geschah das auch aus der Furcht heraus, mich dieser Sprache nicht erwehren zu können. Ich möchte eben nicht den roten Faden diktieren, dem die Hörer nachgehen sollen. Feldman sagte, er schätze diesen „path“ bei Rihm, eben das kann ich nicht.

Der Gedanke an eine Musik der Idylle, des Kindhaften war sicher auch Selbststrettung – deshalb mag ich Jean Paul, der die Kindheitslandschaft irgendwo hat. Das Kindhafte gehört für mich immer noch zu einem Zentrum, das ich aussprechen möchte. Und eigentlich habe ich ja noch gar nicht angefangen zu komponieren ...

*Wolfgang Rihm soll gesagt haben: Wenn er zwanzig Stücke schreibe, kämen zwei gute Stücke dabei raus, wenn er aber zweihundert Stücke schreibe, würden zwanzig gute Stücke dabei herauskommen, weswegen er letzteres bevorzuge ...*

Das Problem der Objektivierung oder Selbst-Distanzierung bei der künstlerischen Arbeit bleibt aber bestehen. Ich bin in einer Umbruchphase und würde gern einen Punkt erreichen, an dem ich auch ohne

konstruktive Krücken komponieren kann – aus freier Entscheidung, nicht aus einem System oder gar einer Selbst-Besessenheit heraus. Das ist im Grunde genommen die Sehnsucht des freien Ausdrucks, der auch frei ist von subjektiver Willkür. Der Ausdruck der Freiheit, wie ihn Schelling definiert, bedeutet ja auch die Freiheit, sich für gut oder böse zu entscheiden ... Es gibt nicht gut oder böse, sondern beides ist in jedem Moment da, beieinander und bereit loszubrechen.

*Bei diesen Einflüssen, die auf Dich eingestürmt sind, sprichst Du zwar ständig von den Meinungen anderer Leute und beziehst Dich dabei auf Philosophen und Literaten. Das Material Deiner Musik und Deine musikalische Sprache sind davon aber relativ unbeeinflusst ...*

Insofern bin ich unabhängig, stubborn independent.

*Wenn einer Dich stilistisch hätte beeinflussen können, dann Feldman. Aber auch das ist nicht der Fall.*

Ja, selbst das Klavierstück *Abgeschiedenheit* (1982), das klanglich vielleicht am nächsten an Feldman ist, beruht auf einer strengen Konstruktion, also auf ganz anderen Voraussetzungen. Andererseits gibt es schon einige stilistische Ausrutscher, wie zum Beispiel dem Beginn des II. Aktes von *Hyperion* (1989/90).

*Es kann sein, dass ein Komponist mal was ausprobiert, was er normalerweise nicht macht, um herauszufinden, wie es wirkt. Dann ist es eine Kuriosität, aber noch keine Beeinflussung.*

Warum lasse ich mich dann musikalisch nicht beeinflussen?

*Weil Du ein Komponist bist und kein Philosoph. Das ist der Punkt.*

*Um auf Dürrenmatt, der ein Buch über seine un abgeschlossenen Projekte schrieb, und auf die „Wüstenwanderung“ zurückzukommen, da hätte ich eine Frage zur Form, die in diesem Fall teleologisch bis zu einem Krisenpunkt ist – eine Mechanik, die ins Unmögliche führt, was für Dich als Form ja ungewöhnlich ist.*

Es gibt schlechtere Lösungen ...

*Untypisch für Deine Musik würde ich sagen, aber deshalb doch nicht schlecht ...*

Meine Mediokrität: Bei den Schlüssen werde ich immer schwach. *Akkordarbeit* (1971), *In Understanding Music* (1973/74), *Spielwerk* (1984), *Wüstenwanderung* (1986), *Fragmente der Liebe* für Bassethorn und Streichquartett (Roland Barthes, 1987) – alle diese Stücke haben dieses Unisono am Schluss. Stücke, die es nicht haben, finde ich contra naturam. In dem Klavierstück *Wüstenwanderung* subsumiert sich die harmonische Horizontalität zuletzt nicht in einem Gesamtklang, sondern die einzelne Linie bleibt in diesem Stück kontrapunktisch erhalten; man hört vier einzelne Stimmen. Das ist meines Erachtens ein interessanter Prozess. Vielleicht hätte man diesen blöden Abgesang, der dann noch folgt, wegmachen sollen. Das ist wie bei *Wolkenorte* (1980), wo am Schluss gesungen wird. Das aber ist meine provokative Natur: In der neuen Musik wird zu wenig gesungen, also singen wir mal ...

*Es ist also nicht so, dass am Ende eines Stückes etwas übrig bleibt, was nur noch mit dem Wort zu kommunizieren sei ...*

Nein, sondern das Rausschreien dieses Irrtums von Pound, der am Schluss seines Lebens ja nicht mehr gesprochen hat, sondern stumm geworden war.

*Dadurch unterscheidet es sich von den anderen gesungenen Schlüssen ... Du hast von Kinderreimen und Kinderliedern gesprochen beim „Lied im Wüsten-Vogel-Ton“ usw.*

In den späten siebziger Jahren habe ich in Nürnberg Kinderlieder aufgenommen, die ich teilweise dann auch transkribiert habe mit allen Fehlern, die die Kinder gemacht haben. Daraus sind einige Lieder eingegangen in die *Songs of Innocence* für Streichquartett mit Tonband (1996; rev. 2004). Das Projekt

*Kinderlieder* blieb unvollendet, *Das klingende Grün* (1979) war mal fertig und ich habe es inzwischen zurückgezogen.

*Was ist die Symbolik, die Funktion der Kinderlieder in den anderen Stücken?*

*The Echoing Green* (für Violine und Klavier, 1989) basiert auf dem Kinderlied „Ich bin das ganze Jahr vergnügt“. Das Lied hat vier Strophen, die die vier Jahreszeiten behandeln: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Nun war es so, dass die Kinder, während sie das gesungen haben, zunehmend den Text vergessen haben. Also das Vergessen spielt eine Rolle ... In meinem Stück gibt es nun ebenfalls vier Teile oder Strophen, die dieses Lied immer wieder anders übersetzen.

Der Titel entnahm ich einem Gedicht von William Blake – aus den *Songs of Innocence* von 1789:

### **The Echoing Green**

The Sun does arise,  
And make happy the skies.  
The merry bells ring,  
To welcome the Spring.  
The sky-lark and thrush,  
The birds of the bush,  
Sing louder around,  
To the bells chearful sound,  
While our sports shall be seen  
On the Ecchoing Green.

Old John with white hair  
Does laugh away care,  
Sitting under the oak,  
Among the old folk.  
They laugh at our play,  
And soon they all say,  
Such such were the joys,  
When we were all girls & boys,  
In our youth time were seen,  
On the Ecchoing Green.

Till the little ones weary  
No more can be merry  
The sun does descend,  
And our sports have an end:  
Round the laps of their mothers,  
Many sisters and brothers,  
Like birds in their nest,  
Are ready for rest:  
And sport no more seen,  
On the darkening Green.

Es gibt zunächst einmal verschiedene Arten von Echos – das Echo des Nachhalls (oder der Nachzeitigkeit) und das Echo der Gleichzeitigkeit durch verschiedene Arten der Intonation in Violine und Klavier. Im ersten Teil ist das Lied „Ich bin das ganze Jahr vergnügt“ immer da, wird aber nie zitiert. Im zweiten Teil wird der Text des Liedes pro Buchstabe in jeweils ein Achtel übersetzt. So muss der zweite Satz mit drei Triolen beginnen „Ich bin das“; danach folgt eine Quintole für „ganze“, dann kommen vier Achtel für „Jahr“! Der Text wird also in gleichmäßige rhythmische Pulse in der Violine unterteilt, und die Buchstaben werden zu Intonationsabweichungen von der Melodie des Liedes. Dabei wurde aus *a b c* nicht *a b c*, sondern der Übertragung der Buchstaben in Tonhöhen lag ein Schlüssel zugrunde: Die acht Tonbuchstaben *a b c d e f g h* – die weißen Tasten des Klaviers – lösen Intonationsabweichungen aus, intonatorische Echos zur Violine (siehe die Tabelle am Ende der Partitur).

Im dritten Satz gilt das gleiche rhythmische Prinzip, das im zweiten Satz in der Geige praktiziert wurde, nun für den Klaviersatz, der ausschließlich auf weißen Tasten stattfindet. In der Violine gibt es verschiedene Griffe, viertönige Akkorde, die den schwarzen Klaviertasten entsprechen, wobei drei Schleifen parallel laufen: Geschwindigkeit des Bogens, Bogenndruck und Bogenansatz. Es ist sehr schwer, diese drei verschiedenen Farbwerte zu realisieren. Im

vierten Satz – der symbolisiert den Winter – treffen sich diese Prozesse in einem neuen Lied, einem schrägen und auch kaputten Lied.

*Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier (1978)

Das *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* basiert auf dem Nonsense-Lied „Mein Name ist Hase“. Es wird auch falsch gesungen, verfremdet in der Stimme der Bassflöte. Die ersten Töne der Flöte sind immens augmentiert, durch Pausen gedehnt, wobei die Flötenstimme die Melodie abtastet; für die irrationalen Dauern im Klavierpart griff ich dann in meine Matrixkiste. Zum Beispiel hat 563 die Quersumme 14; 14 ist 2 x 7, also muss der Ton nach einer Septole irgendwo in die Mitte gesetzt werden.

Die Balance zwischen einer Melodie, die ein objet trouvé ist, und dem vergleichsweise abstrakten Klaviersatz war mir wichtig. Die Violinstimme ist in pythagoräischer Stimmung gehalten, also in reinen Quinten, die zwischen den jeweils entsprechenden Tönen der oberen und unteren Reihe eine Differenz von 24 Cent – einem Achtelton – ergeben.

Obere Reihe:

c g d-----a-----e----h----fis--cis<sup>1</sup>-gis-dis<sup>1</sup>-ais-eis#-his-fisis<sup>1</sup>-cisis<sup>1</sup>-gisis<sup>1</sup>-disis<sup>1</sup>

Untere Reihe:

deses asas eses-beses-fes-ces<sup>1</sup>-ges-des<sup>1</sup>-as--es<sup>1</sup>---b---f<sup>1</sup>---c<sup>1</sup>----g<sup>1</sup>----d<sup>1</sup>-----a<sup>1</sup>-----e<sup>1</sup>

Der Text der Kinderlieder wurde Buchstabe für Buchstabe in Musik übersetzt; er ist aufgehoben in der Musik. Zum Beispiel: „Ich bin das ganze Jahr vergnügt“ – „ich“ Triole, „bin“ Triole, „das“ Triole, „ganze“ Quintole, „Jahr“ „Quartole, „vergnügt“ Oktole, jeweils auf die Dauer des jeweiligen Ictus des Kinderlieds projiziert.

*Du hattest damals ganz viele Kinderlieder aufgenommen. Weshalb hast Du diese beiden ausgewählt: „Ich bin das ganze Jahr vergnügt“ und „Mein Name ist Hase“?*

*Mein Name ist Hase* gehört in diese Sammlung, die ich in Nürnberg aufgenommen habe. Das zweite Lied, *Ich bin das ganze Jahr vergnügt* (*The Ecchoing Green*, 1989), hat Nanne mir in Rom vorgesungen, als wir uns kennenlernten; sie kann unglaublich viele Lieder auswendig und hat mir den Text der vier Strophen auch aufgeschrieben. Beide gehören zur Werkgruppe der *Residua*, der „Reste“. Das erste Residuum ist das Vorher und das zweite das Nachher oder Seither. Und *Residua* hat wiederum einen Bezug zu Beckett.<sup>111</sup> *Residua* sind Reste, die aus größeren Kontexten zurückgeblieben sind. Ich wollte ursprünglich noch mehr *Residua* schreiben, aber dann waren es diese beiden. Und danach oder auch schon gleichzeitig kam *Geduld und Gelegenheit* (1987/89).

## 10 In Walters Bibliothek

*Inwieweit hast Du Deine Bibliothek bei den Umzügen mitgeschleppt? Hast Du die wichtigsten Bücher mitgenommen und ansonsten immer wieder von vorn angefangen zu sammeln?*

---

<sup>111</sup> Samuel Beckett: *Residua. Prosadichtungen in drei Sprachen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Ich hatte diverse Keller. Im Beginner Studio in Köln gab es im Vorderhaus einen trockenen Keller, den ich weiterhin angemietet und mit Büchern, Skizzen und Materialien vollgepackt habe, als ich von Köln wegging. Diesen Keller hatte ich von 1984, als ich Köln hinter mir ließ, bis ich 1988 nach Frankfurt zog und die Bücher dorthin kamen. 1986 hatte ich nach Berlin nur die Essentials mitgenommen; damals „durfte“ ich sowieso nur Nietzsche lesen. Und in Berlin gab es auch genügend Buchhandlungen, wo ich mich eindecken konnte. Ab 1988 war das meiste in Frankfurt versammelt. Einiges hatte ich auch bei meinen Eltern untergebracht. 1993 kamen dann alle Bücher nach Berlin.

*Und was ist noch in Seidmar?*<sup>112</sup>

Dort habe ich meine Originalmanuskripte in einem feuersicheren Metallkoffer. Auch die Briefe habe ich penibel aufgehoben – die liegen dort alle auf dem Dachboden.<sup>113</sup> Es handelt sich zum Teil auch um geistige Odysseen, um Materialien, die um die Findung eines Stoffes kreisen. Friedrich Dürrenmatt hat am Schluss seines Lebens nicht eine Autobiographie geschrieben, sondern ein Buch über alle diejenigen seiner Stoffe, aus denen nichts geworden ist.<sup>114</sup> Das könnte ich vielleicht auch eines Tages machen ... Dahinter steckt aber doch die Manie, die Dinge so zu durchdenken, dass man sie bereits komponiert hat und dann braucht man es nicht mehr zu tun.

*Wir werden später die Bücher ansehen, die hier sind. Es gibt aber wohl auch etliche, die nicht hier sind. Sind die älteren Bücher noch in Seidmar?*

Wir können dies am besten dadurch lösen, indem wir chronologisch durch meine Literaturwelten gehen. Bei mir verhält es sich ähnlich wie bei Michael von Biel, der zuerst bei Feldman studierte und danach bei Stockhausen. So kam ich von Adornos *Negativer Dialektik* (1966)

*... also umgekehrt ...*

und dann ... vielleicht zu Cage. Wie ich ja schon vor ein paar Tagen sagte, dieser Jugendfreund und ich, wir haben zusammen intellektuelle Exkursionen unternommen in die damals neu erscheinenden Bücher aus der Wissenschafts- oder Theorie-Reihe des Suhrkamp-Verlags. Der Umschlag war damals weiß. Die „weiße Reihe“ hieß es auch und die hatte ich, wie bereits gesagt, immer fleißig gekauft. Da war *Erkenntnis und Interesse* (1968) von Habermas, und auch Erik H. Erikson, der in der gleichen Reihe erschienen ist, über die Entwicklungspsychologie (*Identität und Lebenszyklus*, 1966, 2. Aufl. 1973). Dann Wilhelm Reich, darüber sprachen wir schon. Und Marx, *Das Kapital* las ich. Dann alles, was es drumherum so gab. Herbert Marcuse, *Trieb-struktur und Gesellschaft* (1965): Marcuse habe ich sogar noch persönlich erlebt in Köln bei einem Symposium Ende 1970. Dann kam über Wilhelm Reich schließlich auch dieser verrückte amerikanische Psychokram zu mir, also „altered consciousness“, usw. Das liegt alles zeitnah. Dann gab es auch Sammlungen von Universitätsstudien über „Altered States of Consciousness“, Trancezustände und allen möglichen Kram sowie „brain research“ und, was damals sehr in Mode war, Biofeedback. Es wurde nun beim Maerz-Musik Festival vorgestellt, als wäre es der letzte Schrei. Das kannte ich schon 1973/74.

*... und David Rosenboom, der das Neurofeedback in seiner kompositorischen Arbeit nutzte ...*

---

<sup>112</sup> In Seidmar, auf der Jurahochfläche der Fränkischen Schweiz gelegen, bewohnten Walter Zimmermann und Nanne Meyer von 1988 bis 2014 ein ehemaliges Schulhaus. Danach wurde dieser Zweitwohnsitz in die Uckermark verlegt, nach Annenwalde bei Templin.

<sup>113</sup> 2010 wurden Zimmermanns Manuskripte dem Archiv der Akademie der Künste, Berlin übergeben.

<sup>114</sup> *Labyrinth. Stoffe I–III* (1981) und *Turmbau. Stoffe IV–IX* (1990).

... ja, Rosenboom, solche Geschichten, die machten das. Und das ging weiter. Sehr viel ethnologische Literatur kam dann. Auch Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes*.<sup>115</sup> Dann sehr viel Anthropologie, vor allem die amerikanischen Anthropologen, auch der Behaviorismus spielt da rein. Dann Wygotski, *Denken und Sprechen*.<sup>116</sup> Dann interessierten die Syntaktiker, ob das jetzt Ferdinand de Saussure war oder Jean Piaget. Auf Piaget wurde ich, mindestens zum Teil, auch durch Otto Laske aufmerksam.

Und über Laske kam dann wiederum auch Noam Chomsky, dessen Schriften ich schon vorher studiert hatte. Da ging es dann nochmal um „Human Problem Solving“, so hießen diese Bücher. Sie erschienen in einer Universitätsreihe und lagern heute in Seidmar. Diese Autoren haben versucht, das Problem des menschlichen Denkens zu lösen, das Denken sozusagen zu formalisieren durch solche flow charts [Diagramme, die Abläufe verdeutlichen]. Von da aus ging es weiter zu Psycho- und zen-buddhistischen Dingen. Schließlich kam ich dann wieder zurück zu Meister Eckhart. Diese erneute Beschäftigung mit Eckhart wurde auch ausgelöst durch Cage, der ihn ja ebenfalls in seinen Schriften zitiert: Daisetz Suzuki und schließlich den Shunryu` Suzuki, als der Klavierzyklus *Beginner's Mind* (1975) entstand.

Und daraus ging dann die Auseinandersetzung mit der deutschen Romantik hervor, mit Novalis, und daraus wiederum die „lokale Musik“, die – wie es genau zusammenhing, kann ich jetzt nicht aufdröseln – jedenfalls erst aus meinen Erfahrungen in Amerika heraus entstanden ist. Und die Literatur, die danach kam – also, wenn man jetzt über *Sternwanderung* (Werkgruppe 7: 1976, 1982/84, 1990) weitergeht, war das nächste wohl doch schon *Die Blinden* (nach Maeterlinck, 1984). Das ist klar. Von meiner Nietzsche-Phase habe ich ja schon erzählt (Werkgruppe 11: *Wüstenwanderung*, 1986 u. a.).

In Rom beschäftigte ich mich dann mit der Schule von Erwin Panofsky und Aby Warburg, mit Schriften von Kunsthistorikern also, die sich insbesondere mit der Renaissance befassten. Das war ganz wichtig in Rom, wo Stücke entstanden wie *Geduld und Gelegenheit* (1987/89) und *Festina lente* (1990). Dann las ich Augustinus und fand dort den Vorwurf zu *Distentio* (1992). Dann, nach Rom – die Beschäftigung mit den Bildsymbolen hat ziemlich lange angehalten – kam irgendwann auch Wilhelm Worringer, der *Abstraktion und Einfühlung* (1907) geschrieben hatte, dazu. Worringer sieht den Ursprung in der „Abstraktion“, in zeichenhaft abstrakten, geometrischen Formen zur Abwehr der Angst und die Entwicklung bis zur Renaissance als „Einfühlung“ in die und Nachahmung der Natur. Dann kam eine ganze Phase über das Ornament: Der Österreicher Alois Riegl ist ein Klassiker des 19. Jahrhunderts; er setzte das „Kunstwollen“ in Analogie zum Hegelschen Weltgeist, wobei er die Objekte dafür auf der Museumsinsel vorfand.<sup>117</sup> Und an den Objekten der verschiedenen Zeiten und Kulturen konnte man deren Prinzipien studieren. Dahin gehört auch die Beschreibung des Ornaments, dazu gab's noch diesen Engländer ... (sucht das Buch) ... Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, der sammelte und ordnete ornamentale Motive; der Band ist aus dem 19. Jahrhundert und erschien zuerst 1856.

*Ja, das Buch kenne ich. Hat Dich zum Beispiel auch Ernst Gombrich interessiert?*

Nein, Gombrich nicht so, aber Wilhelm Worringer, der, wie schon gesagt, *Abstraktion und Einfühlung* geschrieben hat. Das war im Umkreis von *Geduld und Gelegenheit*, *Residua* (Werkgruppe 14: *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier, 1987; *The Ecchoing Green* für Violine und Klavier, William Blake, 1989), *Festina lente*. Dadurch, dass diese Kunstgeschichtler heidnische Bräuche in der Renaissance thematisierten,<sup>118</sup> kam ich natürlich wieder auf die Griechen zurück. Das waren dann die Atomisten: Epikur und Demokrit. Marx hat seine Doktorarbeit über Demokrit geschrieben,<sup>119</sup> und die antiken

---

<sup>115</sup> Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago / Illinois: University of Chicago Press 1972; dt. als *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

<sup>116</sup> Lew Semjonowitsch Wygotski [Lev Semënovič Vygotskij]: *Denken und Sprechen*, russ. Originalausgabe 1934, dt. Berlin: Akademie-Verlag 1964 (gekürzt), Frankfurt am Main: S. Fischer 1977.

<sup>117</sup> Alois Riegl (1858–1905) entwickelte die Grundsätze des Denkmalschutzes und stützte Schinkels klassizistisches Konzept der Museumsinsel, die damals in Berlin errichtet worden war.

<sup>118</sup> An anderer Stelle nennt Zimmermann Edgar Wind: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London: Faber & Faber 1958; dt.: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

<sup>119</sup> Karl Marx: *Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie*, Diss. phil., Jena 1841.

materialistischen Philosophen etwas naiv, aber präzise beschrieben, wie sie denken, wie ihre Wahrnehmungen aussehen.

Und dann ist da auch, ausgelöst beispielsweise durch einen Atomregen, das Prinzip des *Clinamen*, dass plötzlich zwei Parallelen, verursacht durch eine Willkür, abweichen und Wirbel bilden. Das war das Prinzip auch in *Ataraxia* (1987/88), dass man wahrnimmt, wie von den Objekten kleine, ganz dünne Objekte sich lösen und auf einen zufliegen. Man hat damals jedenfalls gedacht, dass es sich um sehr kleine Objekte handelt. Das heißt, diese Materialisierung hat mir dann die Möglichkeit gegeben, das auch in die Materialisierung des Stücks einzubringen – nach diesem Demokrit und Epikur also die *Clinamen* (I–IV für sechs Orchestergruppen, 1996/2001).

*Diastasis/Diastema* (für zwei Orchester ohne Dirigenten, 1991/92) – das kommt von Plotin: die „Entstehung“ der Zeit. Da gab es dann eine Phase, in der ich Augustinus und weitere Zeitphilosophen studierte. Plotin: die Diastasis, das Auseinandertreten der Zeit, diese Abständigkeit.<sup>120</sup> Dann gab es auch alle möglichen Recherchen bei spätantiken Philosophen. Einer hieß Simplikios.<sup>121</sup> Es gab immer diese Auseinandersetzungen zwischen Aion und Kronos, die repräsentieren ewige Zeit und messbare Zeit. Und Simplikios hat irgendwie eine dritte Zeit entwickelt, die zwischen den beiden ist. Das hat zu tun mit der Fragestellung nach dem Zusammenhang: Wie ist die Ewigkeit in der Zeit wahrnehmbar oder hat die Ewigkeit eine chronometrische Zeit? Da gibt es auch diesen Satz des Anaximander, den Heidegger übersetzt hat. Nur Heideggers Übersetzung, die ist dann doch etwas merkwürdig. Da kommen dann so Worte wie: „Un-Fug“ dabei heraus und das liest sich dann ...

nach Heideggerscher Art.

Also Heidegger habe ich zwar viel gelesen; ich hab ja auch die Gesamtausgabe subskribiert. In Rom habe ich oft in der Ausgabe seiner Vorlesungen über Parmenides gelesen und auch in der über Heraklit; die Lektüre war immer mit einer gewissen Neugier verbunden, erfolgte aber – ähnlich wie bei Ernst Jünger – aus einer etwas skeptischen Distanz. Es war teilweise faszinierend, doch Heideggers Privatsprache – also: dass er alles in seine Sprache übersetzen musste – war mir letztlich dann doch sehr suspekt.

*Auffallend hier ist, dass Du bisher kein Buch über Musik oder über Komponisten erwähnt hast. Triffst es eigentlich zu, dass solche Bücher für Dich anfangs keine Rolle spielten? Vielleicht mit Ausnahme dieses Buchs über die Harmonik bei Debussy, das Du schon erwähnt hast, aber im Allgemeinen nicht ...?*

---

<sup>120</sup> Plotinus: *Über Ewigkeit und Zeit (Enneade III 7)*. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Werner Beierwaltes, Frankfurt am Main: Klostermann, 3. Aufl. 1981. Vgl. insbesondere den Kommentar zu II, 41, S. 265–267: διάστασις οὐν ζῶης [diastasis oun zoes]: „Auseinandertreten des Lebens (Zerdehnung, Ausdehnung, Abstand, Abständigkeit)“ ist ein Wesenselement von Zeit, welches das formal scheinende Nacheinander insbesondere durch den Begriff des Lebens qualitativ auslegt.“ Damit zusammenhängend dann die Lesarten als Ausdehnung des Lebens innerhalb einer „sinnenfälligen“ Welt oder als „Auseinandertreten des in sich versammelten Lebens des Geistes in das durch das Nacheinander bestimmte Leben der Seele.“ Ossia: „Dem Einen, dem Geist, und der Seele gegenüber ist *diastema* (Zustand) oder *diastasis* (Akt) Grundzug der sinnenfälligen Welt und damit von Raum und Zeit. Oder: das Ausgedehnt-Sein, die Abständigkeit von Raum und Zeit begründen die Abständigkeit (Differenziertheit) der sinnenfälligen Welt im ganzen.“

Nach Plotin (205–270) spekulierte bekanntlich Augustinus (354–430) über die Zeit im 11. Buch seiner *Confessiones*. Zum Begriff *Distentio* siehe auch Zimmermanns Kommentar zu seiner gleichnamigen Komposition, nach *Festina lente* das zweite Werk einer Reihe „Über die Zeit“. Die fünf Sätze des Streichtrios *Distentio* sind inspiriert durch fünf Referenzstellen bei Augustinus:

I. „... distentio est vita mea“ [Mein Leben ist zerteilendes Ausdehnen] (11, XXIX, 39).

II. „... distenditur vita huius actionis meae“ [Das Leben dieser meiner Tätigkeit spaltet mich dann auf] (11, XXVIII, 38).

III. „An vero, si cessarent caeli lumina et moveretur rota figuli, non esset tempus, quo metiremur eos gyros et diceremus aut aequalibus morulis agi, aut si alias tardius alias velocius moveretur, alios magis diuturnos esse, alios minus?“ [Wenn die Himmelslichter still stünden, aber eine Töpferscheibe sich drehte, gäbe es dann keine Zeit mehr? Womit würden wir denn deren Drehungen messen, um sagen zu können, sie verliefen gleichmäßig oder – wenn sie sich einmal langsamer und einmal schneller drehte – der eine Zeitraum sei länger, der andere sei kürzer?] (11, XXIII, 29).

IV. „... et tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae meae“ [Meine Gedanken, die innersten Eingeweide meiner Seele, werden zerfetzt vom Aufruhr der Mannigfaltigkeiten ...] (11, XXIX, 39) 29, 39.

V. „at ego in tempora dissilui, quorum ordinem nescio“ [ich hingegen bin zersplittert in die Zeiten, deren Zusammenhang ich nicht kenne] (11, XXIX, 39).

<sup>121</sup> Erwin Sonderegger: *Simplikios: Über die Zeit. Ein Kommentar zum ‚Corollarium de tempore‘*, Diss. phil, Zürich. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982



Ja, ich habe jetzt nur die Bücher erwähnt, die für mein Handwerkszeug, „for my craft as a composer“ sehr wichtig waren. Ich habe ja von vornherein versucht, die Musikgeschichte zu ignorieren und suchte sozusagen nach dem Prinzip, „wir haben die Kadenz verloren, aber wir müssen uns neue Kadenzen schaffen – für jedes Stück“. Das ist alles Ausdruck meiner Suche nach Kadenzen, also sozusagen nach „underlying formal principles on which music is built“. Das waren dann für mich, natürlich als Musiker, Versuche, in anderen Traditionen nach Prinzipien zu suchen und eine Spiegelung zu erfahren, die man zurückprojiziert, um den Klang in einer bestimmten Weise zu formen ...

Vielleicht ist das ja eines meiner Geheimnisse, wieso meine Musik immer so merkwürdig beschrieben wird, dass sie sich mit nichts vergleichen lässt. Denn sie wurde immer geformt von etwas Außermusikalischem. Wobei sie natürlich nicht so außermusikalisch ist, wie man denkt, denn die Musik geht ja auch auf diese Prinzipien zurück. Ich bin bei dieser Suche sozusagen am unteren Rand der Prinzipien der Musik gelandet, also dem Prinzip der Bewegung oder der Zeit oder des Metaphorischen und der Intelligenz des Denkens. Wie schon gesagt, früher habe ich zum Teil auch die Archetypen verfolgt. Aber im Gegensatz zu Nicolaus A. Huber bin ich nie bei C. G. Jung angelangt, den fand ich immer etwas schwülstig.

Du hast recht, was die Bücher betrifft, kommt keine Musik vor. Aber diese Parallellinie können wir jetzt auch aufzeigen: Da war die Auseinandersetzung mit Debussy schon sehr früh, dann sehr früh auch mit Machaut. Die frühe Polyphonie hat mich immer sehr fasziniert, dann natürlich auch die ars subtilior. Und mit 13 Jahren hatte ich auch mal eine riesige Richard Strauss-Phase, aber das war sozusagen ante natum ...

*Da handelt sich aber um Musik an sich, nicht um Bücher ....*

Darin bin ich ein merkwürdig ungebildeter Mensch: Aus einem Instinkt heraus habe ich versucht, die Harmonielehre *nicht* zu lernen, um mich nicht zu verbilden. Denn bei sehr vielen Leuten, die das unglaublich gut beherrschen – wie zum Beispiel Mathias Spahlinger – merke ich, dass sie idiosynkratisch werden und sozusagen dagegen agieren wollen. Okay, man kann sagen, dass ich versucht habe, meine Ungebildetheit zu kaschieren. Aber es ist ja so merkwürdig; es gibt Poeten, die können alle Stenzen und Sestinen, die historischen Formen, aus dem Ärmel schütteln – so wie Joseph Brodsky vielleicht, der darin unglaublich belesen war. Und es gibt Leute, die sich für solche Formen überhaupt nicht interessieren, was nicht heißt, dass sie sie nicht kennen. Zum Beispiel John Ashbery; seine Dichtung hat ja nichts von irgendeiner historischen Form oder einer traditionellen Poetik. Für mich ist diese tabula rasa-Geschichte wichtig – sowie all die Prinzipien von Stockhausen, die ich irgendwie verinnerlicht habe. Dieses bei Null anfangen, dieses „Beginner’s-Mind-Gefühl“: Auch wenn letztlich der Klavierzyklus *Beginner’s Mind* (1975) tonaler Musik nahe kommt, ist er nicht aus einem Tonalitätsbewusstsein heraus geschrieben; im Gegenteil, jemand, der Tonalität verinnerlicht hat, hätte so etwas überhaupt nicht schreiben können. Er hätte abweisend reagiert vor solcher Nähe, aber ich habe diese Nähe damals überhaupt nicht gesehen. Diesen ahistorischen Blick, den kann man natürlich kritisieren. Der hat auch damit zu tun, dass ich solch eine historisch orientierte musikalische Bildung stets irgendwie umsegelt habe ...

*... wie auch Xenakis, der sich um diesen Gesichtspunkt nie gekümmert hat. Aber Bücher über neue Musik, beispielsweise die „Darmstädter Beiträge“, die hast Du doch wohl gelesen?*

Ja, klar. Für mich war der erste Band von Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945*, sofort nachdem er herauskam, so eine Art Bibel, vor allem mit den Notenbeispielen. Der ist, glaube ich, 1965 erschienen, da war ich 16 Jahre alt. Ich guckte mir ewig lang die Notationen von Pousseur oder von Stockhausen an, die da drin waren, und dachte mir, das darf doch nicht wahr sein! Diese kristallinen Übersichtungen, die fand ich unglaublich interessant, und ich habe, wie gesagt, auch schon früh die Noten von Stockhausens Klavierstücken gesehen. Das Buch von Dibelius war für mich also ganz wichtig. Ich habe sogar noch die Erstausgabe, das war praktisch mein Buch Null. Hier ist es, schon vergilbtes Papier. Es war 1966. Das hab ich genau studiert und die Notenbeispiele wie Offenbarungen angeguckt ...

*Also zum Beispiel Kagel, „Transición“ oder Berio, „Circles“ ...*

Ja, das war unglaublich wichtig; von da aus bin ich dann sozusagen weitergegangen ...

*Das sind Beispiele von auffallenden Notenbildern, die bei der Notation Deiner Musik aber gar keine Rolle zu spielen scheinen. Das hat Dir damals imponiert, aber Du wolltest es zu keiner Zeit nachmachen?*

Nein. Ich hätte das auch gar nicht nachmachen können zu der Zeit, weil ich das alles noch so gar nicht begriffen hatte. 1965/66 war ich 17 Jahre alt. Ich habe mir dann auch Partituren gekauft: das *Requiem* (1965) von Ligeti, das hab ich mir sogar binden lassen; *Passaggio* (1961/62) von Berio, die *Gruppen* (1955/57) von Stockhausen; seine Klavierstücke hatte ich ja schon. Dann seinen *Zyklus* für einen Schlagzeuger (1959) und *Telemusik* (1966). Das alles in jungen Jahren, so um 18/19, 20/21. Also das war mein Futter, die Serialisten. Was allerdings davon übrig geblieben ist, ist der Ansatz des Serialismus. Der Serialismus war für mich immer das Werkzeug der Stunde Null, der Tabula rasa. Diese extreme Systematisierung im Serialismus war für mich der Aufruf, solche Stücke wie *Akkordarbeit* (1971) mit einem unglaublichen theoretischen Aufwand zu betreiben. Oder auch *In Understanding Music* (1973/74) – dass ich mich in die Literatur so hineingedacht habe, ist im Grunde genommen ein Weiterdenken des Serialismus, nicht von einer Kompositionstechnik, sondern dass man Material ordnet – thoroughly investigated – nicht mal so sehr musikalisches Material, es kann auch gedankliches Material sein. Also habe ich den Serialismus übertragen auf gedankliches Material, „from tones to metaphors or thought crystals“.

Später hatte ich dann die Idee, dass auch umgekehrt gewisse Gedanken sich materialisieren lassen in Musik. Ideen wie *Distentio*: „The stretching of the hand to a glissando with a flageolet on the neighbouring string“ wäre eine Materialisation des Gedankens der *Distentio*, der Erstreckung. Je mehr, je größer die *Intentio* [Spannung, Gespanntsein, Anspannung], desto stärker wird der Ausdruck, und je geringer die *Intentio* ist, desto mehr wirkt es entspannt oder gelassen. Solche Dinge habe ich versucht, direkt abzubilden. Während beim Serialismus Zahlen in den Ton eingingen, wurde die Zahl von mir ersetzt durch einen modalen Gedankenkomplex, Gedankenknoten oder so.

*War das so schon von Anfang an der Fall?*

Ja, also wenn man jetzt *Akkordarbeit* ansieht, dann ist es eine Programm-Musik mit starken Analogieverfahren. Das ist natürlich das Gegenteil von dem abstrakten Ideal, das die frühen Serialisten hatten. Die wollten ja überhaupt keine Allusion haben ... Ich unternahm Versuche, in der Literatur und in anderen Bereichen und Gedankenwelten, Bausteine zu entdecken für eine Komposition, – und dies anstelle der historischen Bausteine. Das teilte ich mit den Serialisten, eine gewisse Abschottung gegenüber Geschichte. Aber es kommt sozusagen sowieso wieder auf einen zu – wie ein regressiver Impuls nach dem Prinzip des Märchens der Brüder Grimm *von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*. Er suchte sich zu fürchten, zog hinaus in die Welt und machte alle Arten von Erfahrungen.

*Ganz früh hast Du schon, meine ich, über Helmut Heißenbüttel zu Gertrude Stein gefunden?*

*As a Wife Has a Cow* entdeckte ich in einer Anthologie von zeitgenössischen Texten, die Heißenbüttel herausgegeben hatte.

*Also hast Du neben diesen wissenschaftlichen und sachlichen Büchern doch auch Literarisches gelesen ...*

Ja, in der Literatur fand ich damals vor allem die formalen Texte sehr interessant, also Gertrude Stein.<sup>122</sup> Das hatte ich ein bisschen auch von Werner Heider, meinem Lehrer, der interessierte sich für Eugen Gomringer,<sup>123</sup> den Begründer der konkreten Poesie, solche Leute fand er gut.

---

<sup>122</sup> Walter Zimmermann: *As a Wife Has a Cow. Seismographie eines Textes von Gertrude Stein* für Klavier zu vier Händen (1970).

<sup>123</sup> Eugen Gomringer, 1925 in Bolivien geboren als Sohn eines Schweizers und einer Bolivianerin, studierte 1944–52 Nationalökonomie und Kunstgeschichte in Bern und Rom. 1954–57 war er Sekretär des Architekten Max Bill an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. 1977–90 lehrte er als Professor für Theorie der Ästhetik an der Kunstakademie Düsseldorf. Mit dem bildenden Künstler Dieter Roth und dem Schriftsteller Marcel Wyss gründete er 1953 die Zeitschrift *Spirale* und gab 1960–65 die Buchreihe *konkrete poesie – poesia concreta* heraus. 2000 gründete er das Institut für Konstruktive Kunst und Konkrete Poesie (IKKP) an seinem Wohnort, dem oberfränkischen Rehau. Seine umfangreiche Sammlung konkreter Kunst und Poesie bildete den Grundstock des 1992 eröffneten Museums für Konkrete Kunst in Ingolstadt.

Zur konkreten Poesie zählten in England auch visuelle Gedichte von Ferdinand Kriwet,<sup>124</sup> die man ansehen konnte.

Ja, ganz genau. Kriwet war ja auch in der neuen Musik vertreten. Dazu gehört auch, was hier gerade liegt: Hans G Helms *Fa:m' Ahniesgwow* [ein Buch im Schuber mit einer 17 cm Platte].

*Das lag schon vor zwei Jahren auf dem Tisch, als ich hier war; ich wollte Dich schon fragen, ob dieser Helms eine permanente Stelle hat.*

It's one of the oldest books I had. Es gibt so Bücher, die man immer mit sich herumträgt ... Kennst Du Hans G Helms?

*Ja, das war damals sehr aktuell ...*

... und ich fand auch toll, dass Hans G Helms<sup>125</sup> der einzige war, der diesem vergötterten Bernd Alois Zimmermann etwas entgegenzusetzen hatte. Du kennst ja diese Auseinandersetzung über *Die Soldaten*?

*Nein, die kenne ich nicht.*

Das ist ganz interessant. Also Helms fand, aus der Cage-Haltung heraus oder aus dieser Haltung eines Klangpoeten, dass *Die Soldaten* einfach ein altmodisches Stück seien, und das war für die Kölner, die gerade versuchten, ihn heilig zu sprechen, eine Ohrfeige. Es war natürlich auch sehr viel Koketterie dabei, dieser provokatorische Geist. Dies wurde ausgetragen in Melos 1967 oder 1968, da gab es einen berühmten Schlagabtausch zwischen Bernd Alois Zimmermann und Hans G Helms.<sup>126</sup>

*Und mit welchen der beiden hast Du dich damals identifiziert?*

Ich kannte *Die Soldaten* sehr früh, weil ich mir die Partitur besorgt hatte und auch die Wergo-Schallplatte.

*... wobei die Wiedergabe ja nur mono ist ...*

---

<sup>124</sup> Ferdinand Kriwet (1942–2018), Hörspielautor. 1959–60 schrieb Kriwet ein Buch ohne Ende oder Anfang, wobei der Einstieg an jeder Stelle gelingen soll: ROTOR. Seine Radioarbeit begann 1961 mit dem Sprechtext *Offen (Hörtext 1)*. Es folgten *Sehtexte*, die das traditionelle Medium Buch verließen und in Ausstellungen und auf Plakatwänden veröffentlicht wurden. Parallel dazu entwickelte Kriwet theoretische Manifeste zur akustischen Literatur, die zur Grundlage für seine Radioarbeiten wurden. Bild und Ton komponierte er zu *Textfilmen*, die in Mixed-Media Shows in Kunsthallen, Kirchen und Kinos gezeigt wurden. Sein Werk umfasst Malerei, Plastik, Musik, Texte, Poesie und Mixed-Media, visuelle und konkrete Poesie sowie interdisziplinäre Sprachkommunikation. Das Klangmaterial für seine *Hörtexte* entstammt hauptsächlich Hörfunk und Fernsehen, einem Sound-Pool, den er nach semantischen und musikalisch-rhythmischen Gesichtspunkten ordnete und mit Medienzitaten zu auditiven Collagen zusammenfügte.

<sup>125</sup> Hans G Helms (1932–2012), Schriftsteller und Komponist, Sozial- und Wirtschaftshistoriker. Arbeitete ab 1957 mit Gottfried Michael Koenig im Studio für elektronische Musik des WDR. Beraten von Werner Meyer-Eppler, dem Bonner Phonetiker und Begründer der Informationstheorie, der bereits Herbert Eimert und Stockhausen zur Seite gestanden hatte, führte er mit Koenig Klanganalysen und phonetische Experimente durch, die durch linguistische Studien ergänzt wurden. In Helms' Wohnung bildete sich ein Zirkel, dem der Musikwissenschaftler Heinz-Klaus Metzger, die Komponisten György Ligeti, Franco Evangelisti, Wolf Rosenberg und Mauricio Kagel angehörten. Dieser Kreis bemühte sich um eine analytische Lektüre von James Joyces *Finnegans Wake*. Vor diesem Hintergrund komponierte Helms *Fa:m' Ahniesgwow*, dem die *Geschichten von Yahud und Daidalos* folgten, Letzteres als Gemeinschaftsarbeit mit Hans Otte. In den USA und Kanada untersuchte Helms Computer- und Telekommunikationstechnologien sowie die Automatisierung in Industrie, Handel und Verwaltung und deren Auswirkungen auf die Arbeitswelt. Er analysierte die Effekte der neuen Technologien auf die Kapitalkonzentration, auf das Transportwesen und den Städtebau. 1989 kehrte Helms nach Deutschland zurück und ließ sich wieder in Köln nieder; 2003 zog er nach Berlin. 1993 nahm er mit dem literarisch-musikalischen *Münchhausen-Projekt* als work in progress seine künstlerische Arbeit wieder auf. Im Zusammenhang damit betrieb er Faschismus-Forschung und Studien zur Entwicklungsgeschichte der Juden in Osteuropa. Er schrieb über Kapitalkonzentration, Städtebau und die Konsequenzen der Elektronisierung in allen gesellschaftlichen Bereichen.

<sup>126</sup> Hans G Helms: *Voraussetzungen eines neuen Musiktheaters*, in: *Melos* 34.1967, H. 4 (April) und Bernd Alois Zimmermanns Reaktion: *Die Notwendigkeit, eine Invektive zu verfassen* im November-Heft desselben Jahres.

Ja, und ich habe die öfters gehört zuhause auf meinem Schallplattenspieler. Also sehr oft. Und es war immer wieder wie ein Riesengestrüpp und ich versuchte das auch immer wieder zu begreifen; ich hatte ja auch den *Wozzeck* in der Aufnahme von Karl Böhm und die Partitur, die habe ich mir ganz früh gekauft. Und ich kannte auch *Lulu*. Gerade *Wozzeck* zu hören und die Partitur mitzulesen, war für mich eine Offenbarung. Da war ich vielleicht 17, also sehr jung und saß da die ganze Zeit und versuchte, diesen *Wozzeck* zu genießen.

*Ich hab' das auch gemacht mit der Böhm-Aufnahme.*

Ja, das ist ein großartiges Stück. Und dann, Bernd Alois Zimmermann war da ein Tick zu hysterisch für mich. Diese hohen Tenöre, muss das sein? Ich fand in den ganzen *Soldaten* eine große Divergenz zwischen dem wunderschönen Orchestersatz und der sehr holzschnittartigen Melodieführung, die so ohne innere Notwendigkeit ist, ganz im Gegensatz zum Melos von Berg ... Feldman pflegte zu sagen „notes but no music“.

*Die Musikstimmen bei den „Soldaten“ kommen für mich immer noch – zumindest zum Teil – aus Zimmermanns Strawinsky-Phase. Dies sieht man vom Notenblatt sozusagen.*

Ja, wirklich? Aber dieser Gesangsstil hat doch mit Strawinsky nichts zu tun.

*Nein, die Rhythmik aber, die zur Steifheit etwas beiträgt.*

Ah, ja, das kann schon sein. Aber wie gesagt, das waren dann auch musikalisch meine frühen Einflüsse. Ich war eigentlich 1970 mit 21 schon so weit, dass ich vom Studieren der Partituren und vom Spielen der Musik einen Überblick über die Moderne hatte. Also ich spielte ja Opus 24 (*Konzert für neun Instrumente*, 1934) von Webern auf dem Klavier mit dem ars nova-ensemble Nürnberg, auch einige andere Stücke, darunter Klavierstücke von Stockhausen, allerdings nicht öffentlich, sondern für mich so gut ich irgend konnte. *Klavierstück VI* (1954/55) allerdings nicht. Das war mir irgendwie zu episch, zu schwierig mit diesem im Zickzack schwankenden Tempo. Aber alle anderen spielte ich durch, so wie man das liest, nicht konzertreif, aber wirklich, und das machte mir unglaublichen Spaß. Also mit 20 oder 21 ging ich nach Köln und hatte mein autodidaktisches Studium schon hinter mir. Du warst ja damals noch nicht da; dann kam ein großer Teil Skepsis bis zur Selbstaufgabe dazu. Also ich hätte eine wunderschöne Karriere abgeben können von einem Komponisten, der ein Stück wie *Akkordarbeit*, einen Verlag usw. aufweisen kann. Mein Weg war aber komplizierter.

*Wie hätte man Dich damals besser fördern können?*

Ja, ich hätte wahrscheinlich einfach ... gute Frage ... vielleicht, ich weiß es nicht, war Bernd Alois Zimmermann ein guter Lehrer? Ich habe es nie mitgekriegt.

*Ja, ich glaube schon.*

Wenn er noch weitergelebt hätte, hätte ich wahrscheinlich bei ihm studiert ...

*Johannes Fritsch war bei ihm. Klarenz Barlow zum Teil auch, aber ganz kurz.*

Vielleicht war aber meine Impulsivität oder meine innere Energie irgendwie zu fordernd, als dass ich mich so einem Lehrer ausgeliefert hätte. Ich wundere mich heute immer, wie lange die Studenten alle in einer Musikhochschule bleiben. You are still here, what do you like here? What is it?

*Aber als Du Musikethnologie studiertest, hast Du doch damals auch Bücher von Jaap Kunst usw. gelesen ...*

Jaap Kunst habe ich immer noch da. Sehr viele Bücher habe ich auch wieder weggegeben, unter anderem zur afrikanischen Musik. Da kannte ich Habib Touma (1934–1998), einen Palästinenser, den habe ich

kennengelernt über Kagel in diesem „Psychiatriekurs“ in Bonn. Mit ihm hatte ich danach noch öfter Kontakt. Der hat dieses Buch über arabische Musik geschrieben, erschienen bei Heinrichshofen's.<sup>127</sup> Er hat mir auch die Kultur der Nubas nahegebracht. Er ist, tragisch, ganz spät nach Israel zurückgegangen und starb dann ein Jahr nach seiner Rückkehr. Also Habib Touma und außerdem Marius Schneider, den ich nie persönlich kennengelernt habe, nur im Briefwechsel. Seine Schriften haben mich schon sehr inspiriert, weil ich immer dachte, dass die Mehrstimmigkeit, die er sozusagen vergleicht zwischen den alten Kulturen – den außereuropäischen Kulturen und dem europäischen Mittelalter und der Renaissance – eine Öffnung des eurozentrischen Gedankens bedeutet. Das fand ich toll. Also er legt ja nahe, dass die Pygmäen einen ebenso komplexen Kontrapunkt haben wie Jacob Obrecht ...

*Also das finde ich ein bisschen übertrieben, aber sophisticated ist es doch ...*

Naja klar, ich fand das auch übertrieben, aber irgendwie toll, dass er diesen Gedanken überhaupt hegte. Damals wusste ich noch nicht, dass da rassistisches Gedankengut dahintersteckt. Er sagte, dass es einen Kreis um die Welt geben würde, die Megalithkulturen, und überall, wo Megalithkulturen seien, gäbe es Polyphonie ... Damals hielt ich das für eine tolle Eröffnung. Zu der Zeit gab es überhaupt kein Bewusstsein von Multikulti, ganz anders als jetzt. Es war ein Tabu, wenn merkwürdige Leute in der Musikwissenschaft oder Musikethnologie in Köln so was dachten ... Schneider war für mich sozusagen die Brücke zwischen mittelalterlicher Polyphonie, Renaissance-Polyphonie und außereuropäischer Musik. Mich interessierte in außereuropäischer Musik natürlich auch die Polyphonie. Und in der traditionellen balinesischen und javanischen Kultur erscheint die Art der Mehrstimmigkeit vor allem als Ergebnis einer sozialen Struktur, zum Beispiel, dass jeder nur einige Mosaiksteinchen beiträgt, um das ganze Gebilde zu erzeugen. The whole is more than the sum of its parts.

*Ja, das ist in Bali so, dass die Einwohner eines Dorfes sämtlich teil daran nehmen, also eine Rolle innerhalb einer Aufführung haben ...*

Ja, genau. Und diese Art der Konvivialität, dass jeder nur kleine Mosaiksteinchen gibt und nicht einer eine Solomelodie spielt, führte zu den *Ländler Topographien* (für Orchester, 1978/79). Die *Ländler Topographien*, die Art, wie das Stimmengeflecht aufgespalten ist, hat direkt mit der Erfahrung dieser hoquetusartigen Polyphonie zu tun. Der Hoquetus, wie er auch bei Machaut ist, diese Ineinanderfügung von kleinen Partikeln, hat mich unglaublich fasziniert, weil er das Prinzip von Haupt- und Nebenstimme auflöst. Es macht sozusagen Haupt- und Nebenstimme gleich, sie sind überall vorhanden. Das fand ich ganz, ganz toll, als Remedium gegen diese expressionistische Kultur, gegen den roten Faden, der durch das Stück führt, das Violinsolo oder was auch sonst. Wobei Alban Bergs Violinkonzert ein Meisterwerk ist ... ich meine auch nicht diese enorme Stück, sondern kritisiere die Haltung, die hinter solchen Solistenkonzerten vielfach steckt.

*Ja, das habe ich auch so verstanden. Was Deine ethnologischen Studien anging, gab es eine Balance zwischen Theorie, gesellschaftlicher Bedeutung, Aufführungspraxis usw. in Bezug auf diese außereuropäische Musik?*

Ja, ich lernte sehr viel in Hinblick auf ein anderes Subjektverständnis, zum Beispiel das der Musiker der Volksmusik – irgendein afrikanischer Harfenspieler macht Musik so, wie man ein Stück Stoff, ein Textil, herstellt. Er spielt das, indem er die Struktur strickt, damit hat es sich. Da gibt es keine besondere emotionale Beteiligung. Ihre Lieder haben natürlich Texte und Bedeutungen, aber sie interpretieren das nicht in einer ganz und gar emotionalen Art. Sie agieren relativ unabhängig von den Inhalten und Kontexten; sie sind zwar nicht „detached“, aber doch „non attached to emotional affects“. Sie haben sozusagen eine nicht-subjektivierende, eine übersubjektive Haltung. Das fand ich unglaublich lehrreich.

Meine ganzen Bestrebungen in der Musik gingen ja immer dahin. Ich versuchte, durch so eine Art Polyphonie etwas zu erreichen, das dann in eine nichtzentrierte Tonalität führte, in eine Polyphonie – mehrere Schichten, die aufeinander reflektieren – über die ich dann immer sagte: „Der Hörer muss sich seinen Weg suchen, es ist kein Diktat.“ Das habe ich von dieser Art des Musikmachens gelernt, ohne es zu

---

<sup>127</sup> Habib Hassan Touma: *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's 1975

kopieren; es war schon früh mein Prinzip. Ich suchte immer – das habe ich vielleicht von Chomsky verinnerlicht – nach einer Tiefenstruktur, die man erreichen muss, um ein Stück abstrakt verstehen zu können. Das heißt, man braucht keine Musik zu zitieren, wenn man die Sachen abstrakt versteht. Ich begeben mich auf das abstrakte Level und tauche in eine andere musikalische Schicht ein. Das war dann auch mit den anderen Stücken der Fall wie *Akkordarbeit* (1971) oder *In Understanding Music The Sound Dies* (1973/74): dass man einfach hinter die Prinzipien beispielsweise eines Klavierkonzerts zurückgeht. Also zumindest war es ein Versuch, der nicht immer gelungen ist. Ich habe Dir meine misslungenen Stücke ja auch schon mal genannt, die dann zum Schluss hin öfter doch noch so eine Art Dramatik bekommen. Sie sind nicht nur Untersuchungen, research pieces, sondern enthalten dann auch so eine Art Teleologie. Und das finde ich eigentlich am schrecklichsten. Das ist eine Schwäche, der ich immer wieder nachgab. Das geht bis zu *Fragmente der Liebe* (1987), da gibt es am Schluss eine Stretta. Terrible, dass das irgendwie nicht aufhört. Ich empfinde das als Schwäche.

*Du wirst doch sicherlich Deine Kompositionen nicht nur als Untersuchungen betrachten?*

Nein, aber sie haben sehr viel mit so einer Dimension zu tun, dass im Vorfeld sehr viele Untersuchungen gemacht wurden, um zu einer neuen Sprache zu finden. Aber dann ab einem gewissen Punkt wurde ich zu ungeduldig, so dass ich aus Ungeduld am Ende ausscherte.

*Noch eine Frage nach der Balance sozusagen. Als Du vor Jahrzehnten (ab 1974) nach Amerika gingst oder als Du überhaupt allerlei Musik aufgenommen hast als field recordings – egal, ob es Indianer waren oder Kinderreime oder fränkische Bauerngesänge – was war für Dich das Wichtigste dabei? Hast Du das im Grunde ethnologisch aufgefasst oder als Material, womit man komponieren könnte?*

Mit dem Projekt Inselmusik wollte ich vier Inselkulturen miteinander vergleichen. Das Projekt oder die Fragestellung war, wie in Isolation Musik entsteht: in einem Ghetto der Schwarzen in Pittsburgh, in einem Indianer-Reservat, in einer Oase in Ägypten und in einem Regengebiet in Kolumbien. Das letzte wurde aber nicht gemacht. Stattdessen kam ich dann sozusagen auf meine eigene Gegend, auf Franken zurück. Die Idee erwies sich dann als eine etwas künstliche; die Materialien selber hätten zu einem solchen Vergleich von innen heraus nichts beigetragen. Mein Interesse an außereuropäischer Musik und nicht-europäischen Kulturen führte dann immerhin zu einigen Stücken.<sup>128</sup>

Auf eine Umfrage hin, welche Musik die für mich Wichtigste sei, nannte ich die Musik der Guqin, das ist die chinesische Zither, ein komplexes, philosophisches Instrument, das kaum Resonanzen hat. Man hört es nicht mehr als drei Meter weit; es kann auf hundert verschiedene Arten gezupft werden und hat hundert verschiedene Arten, den Klang verklingen zu lassen – und die Geschichte des Instruments enthält eine Kosmologie. Dann habe ich javanische Gamelanmusik aus Yogyakarta genannt, die Streichquartette von Haydn, Chopins Mazurken ...

*... that's a nice choice ...*

*... und die naiven Stücke von Cage.*

*Okay.*

---

<sup>128</sup> Dazu zählen die folgenden Werke, die Zimmermann als „Transkriptionen“ bezeichnet: *Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein* für Bariton und ein Ensemble traditioneller Instrumente [Nuba ed Dhil, Tunesien]; *Gaze – Beduinenlied* für Oboe und Tonband [Beduinenlied der Oase Siwa]; *Mandingo – Koroharfe* für Mandoline [Kora / Harfen Musik aus Mali] (alle 1976; rev. 1993). Ferner die Werkgruppe *Randonnée: Northwest-Passage* für Klarinette in Es, hohe Trompete in F, Violine, Kontrabass, Schlagzeug [Arktis]; *Streifzüge* für Pianist mit Sprechstimme [Pilgerwege]; *Parasit / Paraklet* für Klarinette und Streichquartett (mit Tonband) [Balkan] (alle 1995); *El Baile de la conquista* für Flöte, Oboe und Schlagzeug (1996) [Guatemala]. *Monade / Nomade 1: Dit* für Violoncello piccolo und Tonband [Papua Neuguinea] (1998). Später: *Seidenstraße*. Experimentalfilm und elektronisch transformierte Musik der Seidenstraße (2001); *Das irakische Alphabet* für Bassflöte und Gesang mit Bordunclängen [Joachim Sartorius, 2005] [Svaras Nordindien]; *Das Zwiegespräch der beiden Rosen* für drei Frauen- und drei Männerstimmen mit Violoncello (Edmond Jabès, 2005) [Ägypten]; *Das Gras der Kindheit* für Gesang und Ud oder Hackbrett (Fuad Rifka, 2006) [Libanon]; *Chantbook of Modified Melodies* für doppeltes Streichduo (VI.+VI. I Va.+Vc.) (2011) [Svaras Nordindien].

Die kann man auf die berühmte Insel mitnehmen. Aber an dieser Folge sieht man ein bisschen schon, was ich suche. Man kann es vielleicht auf einen ganz einfachen Nenner bringen: Ich wüsste, was ich komponieren möchte, aber ich darf nicht. Und damit ich das darf, muss ich mir alle möglichen Begründungen überlegen, warum ich es mache, verstehst Du? Eine, sagen wir, sehr transparente, kindlich unschuldige Musik oder wie immer wir es nennen wollen, ist in unserem Musikbetrieb einfach nicht sanktioniert.

*Klar.*

Du siehst an meiner Klasse, wie interessiert die Studenten sind: Ferneyhough, Lachenmann, Spahlinger – Nicolaus A. Huber schon nicht mehr – zählen sozusagen zu den Gipfeln der Avantgarde. Und ich merke dann auch immer: Jeder Student will diesen Gipfel immer noch übertreffen ... Dem konnte ich kaum etwas entgegensetzen; ich rede mit meinen Studenten eigentlich über alles, aber nicht über meine eigene musikalische Welt.

*Das ist schade, würde ich sagen.*

Die fragen auch nicht. Gut, wenn mich jemand fragt, okay! Wenn mich jemand nicht fragt, umso besser. I don't want to create little Zimmermans ...

*Zimmermännchen ...*

Oder Lachenmann-Zwerge ...

*Es gibt dazu einen reizenden Kommentar von Robert Platz, den ich vor einigen Jahren in Darmstadt danach fragte, wie die jungen Komponisten gerade komponieren würden. Er hat klug geantwortet: „Da gibt es dieses Dreieck Ferneyhough, Lachenmann und Feldman. Ferneyhough, weil er unglaublich komplex ist. Feldman, weil er so leise Sachen komponiert, dass man sie kaum hören kann. Vor allem aber Lachenmann, weil seine Partituren, wenn Du sie hören könntest, ... chchooar ... [erzeugt ein Geräusch] klingen würden. Die bilden so eine Art durchlässiges Dreieck, in dem die jungen Komponisten dann verschwinden ...“*

Du kannst noch Xenakis hinzufügen ... Wenn Du aus einem Schlagzeug-Konzert von Xenakis kommst, hörst Du fast nichts mehr. Ich erinnere mich an eine Aufführung der *Pléiades* (1978/79) in der Darmstädter Sporthalle. Und Feldman war dabei, der Xenakis übrigens mochte.

*Um auf die Bücher zurückzukommen. Wann hast Du angefangen, ganze Werkreihen, Gesammelte Schriften usw. zu sammeln? Ich habe den Eindruck, es hat schon ganz früh angefangen mit Suhrkamp und mit den Sachbüchern, gewissermaßen ein systematisches Lesen. Ich bin der Auffassung, dass man sich für einen Schriftsteller X interessieren könnte und dann alles von ihm einkaufen würde, was man hier auch ringsumher sieht. Wann fing das an?*

Also ja und nein. In den 70er Jahren war, ich sagte das schon mal, die deutschsprachige Bücherwelt noch einigermaßen überschaubar. Man hatte jedes Jahr im Herbst einen neuen Handke, einen neuen Habermas, ein neues Sachbuch ... Und Handke hatte für mich – wie auf der anderen Seite der Filmemacher Jean-Marie Straub – eine so stille und lyrische Art wie auch die Musik von Feldman. Dieses enzyklopädische Sammeln kam eigentlich nicht aus dem Wunsch, alles zu haben, sondern aus dem Wunsch, den Geist der Zeit mitzuverfolgen, die Stelle also, wo die Gedanken produziert werden. Und dann merkte ich ab einem gewissen Punkt: aha, Habermas, Adorno ... was ist denn da los? Die mögen irgendwelche Geschichten nicht. Sie mögen Nietzsche nicht. Adorno mag Strawinsky nicht. Plötzlich merkte ich beim genauen Lesen die Abneigungen dieser Leute, ihre Aversionen. Dann wurde ich neugierig auf die Kehrseiten und begann all das zu lesen, was die nicht mochten.

*Bei Adorno müsste das dann doch ganz viel sein, fast so die ganze Welt ... (lacht)*

Adornos Abneigung gegen Strawinsky in der *Philosophie der neuen Musik* fand ich ziemlich disgusting. Man muss Strawinsky nicht mögen, aber dass man ihm sozusagen ein psychiatrisches Gutachten schreibt,

Hebephrenie, Schizophrenie ... also ich fand das unmöglich. Man darf nie vergessen, dass Adorno ganz früh [1934] Männerchöre mit Vertonungen von Hitlers Jugendführer Baldur von Schirach gelobt hat.<sup>129</sup>

*Oh, das wusste ich nicht.*

Ja, also ich meine, so koscher ist der Mann auch nicht. Er war auch so großbürgerlich – und dann mit diesem marxistischen Kittel, das passte irgendwie nicht. Natürlich preist er bei Berg den Übergang sozusagen als Qualität ...

... „Meister des kleinsten Übergangs“ ...

Dabei ist es ein extrem bürgerliches Konzept. Also, das muss man schon auch wissen. Natürlich, die Brillanz, in der er schreibt, ist betörend – im Gegensatz zu Habermas. Habermas schreibt trocken; ich las eigentlich Habermas nicht so gern. Und gerade deshalb, weil es so trocken wurde, wurde diese Wissenschaftsreihe ab einem gewissen Punkt öde.

*Heute hast Du die modernen Franzosen noch nicht erwähnt ...*

Ja, Lévi-Strauss kaufte ich ganz früh. In einem Stück von Luciano Berio – ich weiß jetzt nicht mehr, welches das war – gab es als Vorwurf etwas aus *Le cru et le cuit*.<sup>130</sup>

*In „Sinfonia“ (1968/69) zum Beispiel wird daraus zitiert.*

In *Sinfonia*, ah, ja. Dann habe ich natürlich gleich bei Lévi-Strauss nachgelesen und habe diese vier Bände *Mythologica* gekauft. Und merkte, dass dies plötzlich wieder mit Wagner zu tun hatte. Dann bin ich aber schon durch diese Verwandtschaftsstrukturen abgestoßen worden; das habe ich auch nie so ganz begriffen, warum man alles auf Inzest zurückführen muss.

*Hast Du damals „Tristes Tropiques“<sup>131</sup> gelesen?*

Ja, ja, *Tristes Tropiques*. Da gab es eine wunderschöne Ausgabe bei Kiepenheuer & Witsch, mit rotem Einband. Also, ich hab's fast nicht gelesen. Die Franzosen ... da kam dann irgendwann dieser Band *Rhizom* von Deleuze und Guattari bei Merve raus,<sup>132</sup> den habe ich sofort gelesen.

*Früher als Roland Barthes zum Beispiel?*

Barthes, das ist eine gute Frage. Ja, ich meine, es war früher als Barthes und von Deleuze / Guattari habe ich damals nur das *Rhizom*-Bändchen gehabt. Aber Barthes habe ich dann natürlich auch gefunden. Da gibt es diesen einen Band über Schumann und Schubert, in dem er Dietrich Fischer-Dieskau kritisiert.<sup>133</sup> Wir hatten hier vor vielen Jahren eine Einweihungsparty in der Wohnung. Dazu hatte ich auch die Verleger von Merve eingeladen und meinen Kollegen, den Musikwissenschaftler Elmar Budde, der mit Fischer-

---

<sup>129</sup> [Theodor Wiesengrund-Adorno: Rezension zu:] Herbert Müntzel: *Die Fahne der Verfolgten. Ein Zyklus für Männerchor nach dem gleichnamigen Gedichtband von Baldur von Schirach*, in: *Die Musik* 26. Jg., 2. Halbjahr 1934, S. 712. – Erneut in: Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften VI (= Ges. Schriften Bd. 19)*, Frankfurt am Main 1984, 331–332.

<sup>130</sup> Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris: Plon 1964; dt. als *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

<sup>131</sup> Claude Lévi-Strauss: *Tristes Tropiques*, 1955; dt. als *Traurige Tropen*, Köln / Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1960.

<sup>132</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Rhizome. Introduction*, Paris: Minuit 1976; dt. als *Rhizom*, Berlin: Merve 1977.

<sup>133</sup> Roland Barthes: *Die Rauheit der Stimme* [orig.: *Le grain de la voix*, 1972], in: ders.: *Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied*, Berlin: Merve 1979, S. 19–36, zu Fischer-Dieskau insbesondere S. 25–30.



Dieskau befreundet war. Darf ich vorstellen: Hans-Peter Gente,<sup>134</sup> Verleger von Merve – Elmar Budde: „Was, Sie haben diesen Barthes übersetzt? Was haben Sie dann mit Fischer-Dieskau gemacht?“ Herr Budde war entsetzt, dass eine deutsche Übersetzung dieses Essays bei Merve erschienen war.

*In „Le grain de la voix“ wird nahezu verboten, Schuberts Lieder mit der Stimme von Fischer-Dieskau zu hören, sowas in dieser Art ...*<sup>135</sup>

Das hat mich natürlich sehr interessiert, was er da sagt. Und das über die Körper bei Schumann.<sup>136</sup> Und dann war da natürlich dieses „Lexikon“ *Fragments einer Sprache der Liebe*<sup>137</sup> – für mich eine Offenbarung. Ich hatte damit noch ein viel größeres Projekt vor, aber – typisch für mich – in dem Augenblick, wo es körperlich geworden wäre, habe ich Schluss gemacht.<sup>138</sup> Also es blieb praktisch im Zeichenhaften stecken, sozusagen in der Übersetzung der Zeichen in Musik. Das war Barthes. Den habe ich dann verlassen.

*Um noch kurz bei Barthes zu bleiben. Hast Du schon damals fast alles von ihm gelesen?*

Nein, nein. Ich glaube, das mit der enzyklopädischen Vollständigkeit stimmt so nicht ... Ich versuchte zwar nach allen Seiten hin zu erforschen, worin er tätig war. Dass er zum Beispiel ein Buch über Cy Twombly<sup>139</sup> schrieb und auch eines über die japanischen Zeichen.<sup>140</sup> Dann *Die Lust am Text*.<sup>141</sup> Dann dieses *S/Z*.<sup>142</sup>

*Ja, hast Du das gelesen, zum Beispiel? Das finde ich fantastisch, also als einmalige Aufgabe: Er analysiert jeden Satz und jedes Wort einer Geschichte von Balzac. Außerordentlich. Balzacs Kurzgeschichte „Sarazine“ hat zu tun mit einem Transvestiten oder Hermaphroditen. Er analysiert jeden Satz mit Ankündigungen, die Funktion jedes Satzinhaltes im Verhältnis zum Ganzen, auch jedes Wortes. Merkwürdig; es ist eine Sache, die jemand nur einmal machen kann. Es ist überflüssig, es dann wieder zu machen. Aber es einmal durchzulesen als Konkretisierung einer Theorie, das fand ich fabelhaft.*

Ja, ich hab's zwar hier, aber nicht gelesen ... Wichtig war dann auch von Derrida diese eine Schrift über die Schrift (sucht das Buch): *Die Schrift und die Differenz* (1972).

*„L'écriture et la différence“ (1967)*

---

<sup>134</sup> Hans-Peter Gente (1936–2014), Publizist, Mitbegründer und Geschäftsführer des Merve-Verlags in Berlin-Schöneberg. Nach einer marxistisch orientierten Anfangsphase wurden hauptsächlich zeitgenössische französische Philosophen, u. a. Roland Barthes, Gilles Deleuze und Michel Foucault oft erstmals übersetzt und in Deutschland verlegt. Hinzu kamen Schriften der Systemtheorie (Niklas Luhmann, Oswald Wiener, Heinz von Foerster) und von John Cage.

<sup>135</sup> „F. D. herrscht heute fast unumschränkt auf der gesamten besungenen Langspielplatte; er hat alles aufgenommen: wenn man Schubert, aber nicht F. D. liebt, so ist einem Schubert heute *verboten*: Beispiel dieser positiven Zensur (durch Überfluß), die die Massenkultur charakterisiert ...“, a.a.O., S. 28.

<sup>136</sup> Barthes: *Rasch* [frz. 1975], in: ders.: *Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied*, Berlin: Merve 1979, 47-68. – 1979 folgte noch *Aimer Schumann*; (dt. als *Schumann lieben*, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main (edition suhrkamp 1367) 1990, S. 293–298.

<sup>137</sup> Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Éditions du Seuil 1977; dt.: *Fragments einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Syndikat 1979 und öfter.

<sup>138</sup> Zimmermann komponierte 1987: *Fragments der Liebe* nach Roland Barthes für Saxofon bzw. Bassethorn und Streichquartett, 12. – I. *Emanatio*; II. *Conversio*; III. *Remeatio*. – UA Darmstadt 1988; 20'.

<sup>139</sup> *Cy Twombly. Non multa sed multum. Weisheit der Kunst*, Berlin: Merve 1983.

<sup>140</sup> *L'empire des signes*, Paris: Skira 1970; dt.: *Im Reich der Zeichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

<sup>141</sup> *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil 1973; dt. 1974.

<sup>142</sup> *S/Z. Essai sur „Sarazine“ d'Honoré de Balzac*, Paris: Éditions du Seuil 1970; dt. 1987.

... und darin wiederum das Kapitel *Freud und der Schauplatz der Schrift* mit dem Abschnitt *Die Bahnung und die Differenz*. Da gab es bei Freud diesen Begriff des „Wunderblocks“. Als Kind hatten manche eine Wachstafel: Man macht Zeichnungen oder schreibt etwas und zieht dann mit einer Schiebvorrichtung drüber, um es wieder auszulöschen. Aber im Wachs darunter bleibt die Gravur noch erhalten. Und eben das hat Freud als Analogie zum Gedächtnis verwendet. Die Eindrücke, die man vergessen hat, sind als Gravur im Gedächtnis noch da. Und das greift Derrida hier wieder auf. Es ist ein komplizierter Text; hier geht es auch um diese Art der verspäteten Wahrnehmung, der Nachträglichkeit, mit der die im Augenblick aufgenommenen Wahrnehmungen sich als Dauerspuren im Gedächtnis niederschlagen.<sup>143</sup>

Von Derrida habe ich dann auch gelesen seine Auseinandersetzung mit Husserl, *La voix et la phénomène*.<sup>144</sup> Bei Husserl wird die Präsenz – also des Augenblicks – wissenschaftlich sozusagen erst hergestellt durch diesen Begriff – wie heißt das bei Husserl? – der *Épochè*.<sup>145</sup> Also: Man muss alles Drumherum ausschalten und so eine Art wissenschaftliche Situation herstellen, um den Augenblick benennen zu können. Das hat Derrida kritisiert. Er sagt, es wird immer eine „différance“<sup>146</sup> geben zwischen der Wahrnehmung und der Reaktion darauf. Diese Differenz ist ganz wichtig. Es gibt diese Wahrnehmung des Augenblicks nicht. Es gibt sozusagen ein Feld, eine breite Sphäre, worin der Augenblick stattfindet. Und da trifft er sich ja auch wieder mit Platon. Es ist etwas „an der Zeit“ heißt es ja, nicht „in“ der Zeit, sondern „an“. Und als Komponist erfährt man das ja ständig. In dem Augenblick, in dem Du schreibst, denkst Du an eine Zeit, die ja nur nicht nur mit der des Wahrnehmenden zusammenfällt, sondern auch Deine ganz persönliche Zeit ist. Und es gibt immer eine „Differenz“ zwischen dieser Zeit, in der Du etwas schreibst, zu der Wahrnehmungszeit, die es beim Lesen dann wieder anhält.<sup>147</sup> Damit

<sup>143</sup> Sigmund Freud: *Notiz über den „Wunderblock“*, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Bd. 11 (1), 1925, S. 1–5. – Gesammelte Werke Bd. 13, S. 387–391. – Studienausgabe 1975, Bd. III, 364–369. – Die Wachstafel mit Zellophan-Deckblatt bezeichnete Freud als „Wunderblock“, da sie ihn zur Einsicht in neuro-physiologische Vorgänge der Wahrnehmung anregte und, damit verbunden, zur Erklärung des seelischen Wahrnehmungsapparats sowie einer Theorie des Gedächtnisses und der daraus folgenden Entstehung der Zeitempfindung. Freud hatte Schwankungen des Wahrnehmungssystems beobachtet, die er durch eine „periodisch eintretende Unerregbarkeit des Wahrnehmungssystems“ bzw. die „diskontinuierliche Arbeitsweise des Systems W – Bw“ zu erklären trachtete.

Wird Erinnerung in Form von Schrift auf einem Blatt Papier fixiert, bleibt sie unverändert und kann reproduziert werden. Andererseits ist die Fläche des Papiers begrenzt und die so fixierte „Dauerspur“ verliert ihren Wert, wenn „das Interesse an der Notiz nach einiger Zeit erloschen ist und ich sie nicht mehr ‚im Gedächtnis behalten‘“ kann. Wird sie hingegen auf einer Wachstafel notiert, ist die „Aufnahmsfläche“ unbegrenzt, aber die aufgezeichnete Spur muss überschrieben und zerstört werden, um eine neue Spur zu legen. Freud fand es „nicht allzu gewagt, das aus Zelluloid und Wachspapier bestehende Deckblatt mit dem System W – Bw [Wahrnehmung – Bewußtsein] und seinem Reizschutz, die Wachstafel mit dem Unbewußten dahinter, das Sichtbarwerden der Schrift und ihr Verschwinden mit dem Aufleuchten und Vergehen des Bewußtseins bei der Wahrnehmung gleichzustellen.“

Er vermutete, dass „Besetzungsinervationen in raschen periodischen Stößen aus dem Inneren in das völlig durchlässige System W – Bw geschickt und wieder zurückgezogen werden. Solange das System in solcher Weise besetzt ist, empfängt es die von Bewußtsein begleiteten Wahrnehmungen und leitet die Erregung weiter in die unbewußten Erinnerungssysteme; sobald die Besetzung zurückgezogen wird, erlischt das Bewußtsein, und die Leistung des Systems ist sistiert.“

In anderen Schriften ging Freud einerseits aus von „durchlässigen Wahrnehmungsneuronen“, die der Bahnung keinen Widerstand leisten, und andererseits von hemmenden, „retinierenden“ Wahrnehmungsneuronen. Letztere setzen, so Derrida, „der Erregungsqualität Kontaktschranken entgegen“ und bewahren dadurch eine bereits eingedrückte Spur. Diesen Neuronen kommt eine psychische Qualität zu; sie ermöglichen das Gedächtnis. „In der Differenz der Bahnungen besteht der wirkliche Ursprung des Gedächtnisses und somit des Psychischen.“ (Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Ausgabe 1976, S. 308). „Die Spur des Gedächtnisses ist keine reine Bahnung, die man sich stets wieder in einer einfachen Präsenz aneignen könnte. Sie ist die unfaßbare und unsichtbare Differenz zwischen den Bahnungen. Man weiß also schon, dass das psychische Leben weder die Transparenz des Sinns noch die Dichte der Kraft, sondern die Differenz in der Arbeit der Kräfte ist.“ (S. 308f.)

<sup>144</sup> Paris 1967; dt.: *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

<sup>145</sup> Als Methode kennzeichnet der Begriff „Épochè“ [gr. ἐποχή – Zurückhaltung bzw. ἐπέχω – anhalten, zurückhalten] bei Husserl die phänomenologische Reduktion, durch die den vorgefassten Urteilen über die äußere Welt zunächst die Geltung entzogen wird, um anschließend – unter Beiseitelassung der tatsächlichen Existenz – zu Erkenntnissen über das Wesen des betrachteten Gegenstands zu gelangen (nach <https://de.wikipedia.org/wiki/Epoch%C3%A9>, Dez. 2018).

<sup>146</sup> Ein Kunstwort von Derrida, gebildet aus „différance“ und „differant“, auch als „Differenz“ übersetzt.

<sup>147</sup> Derrida, der diese besondere Differenz gern „Differenz“ nennt, zielt damit auf den „Aufschub (*différance*)“, den er im Zusammenhang mit Kapitel VII von Freuds *Traumdeutung* (1900) und dessen Artikel *Die Verneinung* (1925) als „Umweg, Denkaufschub (die Einheit von Eros und Thanatos) erkennt.“ (Derrida, *Ausg.* 1976, S. 343) Letztlich geht es auch hier um den Widerstand und die an der Wachstafel zu beobachtende „Diskontinuität der Innervationsströmung“ (Freud), die Gedächtnis und Bewusstsein ermöglicht. Vgl. auch Plotins Abhandlung *Über Ewigkeit und Zeit*, insbesondere Abschnitt 8 über die „Abständigkeit“, die Erstreckung der Zeit ins Auseinander.

befasste ich mich im Zusammenhang mit den Zeitstücken *Festina lente* (1990) und *Distentio* (1992), wo ich dann wieder so scheinbar absurde Festlegungen machte. Dass das Glissando die Vergangenheit ist oder das Flageolett die Zukunft und das Pizzicato der Augenblick. Ich meine, das ist ja fiktiv ...

Im Grunde genommen habe ich daran aber auch gemerkt, dass Theoretiker wie Derrida zu feingliedrig denken. Das lässt sich auf Musik einfach nicht mehr zurückübertragen. Es hat keinen Modellcharakter für irgendetwas in der Musik und deshalb habe ich, obwohl ich das fast alles gelesen habe, es nicht rückübersetzt. Ich suche ja immer Modelle, die als Rückübersetzungsmöglichkeiten fungieren könnten.

... nach dem, was sich realisieren lässt ...

Das ist zu feingliedrig, der Poststrukturalismus taugt für mich nicht, weil er genau das beschreibt, was er in kleinen Boxen oder rhetorischen Schachteln liefert. Immerhin habe ich mich damit auseinandergesetzt.

Bis zur „*Grammatologie*“ (1967; dt. 1974) oder noch darüber hinaus? Viele von uns haben aufgegeben, als „*Glas*“ (1974) erschienen ist, wo Derrida Zitate von Hegel und Genet nebeneinander stellt ...

Ich habe ziemlich viel Derrida hier und hab dann noch *Sporen – die Stile Nietzsches* (1986) gelesen. Das ist über Nietzsche, wobei ich mich nur noch daran erinnern kann, dass er seitenlang über einen Satz von Nietzsche redet: „Ich habe meinen Schirm vergessen.“ Aber er ist doch ein unglaublich faszinierender Denker und hat übrigens eine der besten Studien über Heideggers faschistische Sprache geschrieben.<sup>148</sup> Wie er über die Flamme und den Geist bei Heidegger spricht, wie er das aufdröseln ist absolut großartig. Dann kam noch *Dissemination* (Wien 1996), in dem Buch gibt es noch einige schöne Aufsätze, aber es ist so intrikat, das kannst Du überhaupt nicht ...

Unkomplizierter in dieser Beziehung ist Michel Serres. Mit dem habe ich mich dann auch wieder so beschäftigen können, dass daraus Stücke geworden sind. Dieses Buch über Kommunikation *Der Parasit* (1980; dt. 1981) ...

... woraus „*Parasit / Paraklet*“ (für Klarinette, Streichquartett und Tonband, 1995/96) geworden ist

... und dazu gehört noch dieses französische, wo Lukrez eine Rolle spielt ... *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce* (1977). Also in *Le Parasite* geht es im Grunde genommen darum: Kommunikation hat auch mit Störung zu tun und das Hintergrundgeräusch ist immer so eine Störung. Die Grundparabel – das ist wohl eine Fabel von Lafontaine – ist, dass zwei Mäuse auf dem Tisch die Krümel essen und dann hören, wie der Besitzer die Tür aufmacht. Durch das Geräusch der Tür verschwinden sie. Der Parasit ist hier ein geräuschhafter Bordun, aber auch der Umstand, dass dieses Grundrauschen die Musik stören, transformieren kann, spielt hinein. Und dann ist es so: *Parasit / Paraklet*. Parakleitos ist der Helfende auch. Also habe ich das Geräusch als störendes, aber auch als helfendes benutzt. Zum Beispiel in der Kommunikation: Wenn wir uns völlig festreden, klingelt das Telefon und wir gehen hin. Danach haben wir das Problem gelöst, weil wir dann sowieso über was anderes reden. Auch das kommt in *Parasit / Paraklet* vor, wo ich im zweiten Teil durch Volksliedmelodien aus Bosnien ja ein bisschen diese Balkangeschichte da andeute, wo auch knisterndes Feuer drin vorkommt und so. Also da gibt es auch einen parasitären Geräuschklang da drin, der stört so: chhhh chhhh. Und das ist übrigens auch noch ein Klang, den ich aus Colgate habe, ein Computerklang.

Du hast damals auch Jacques Lacan gelesen?

Ja, den habe ich natürlich auch gelesen, vermittelt durch meinen Freund Stefan Schädler, der ihn sehr schätzte. Da fand ich vor allem diesen Aufsatz über die Heilige Teresa, den Band *Encore*, das ist das *Seminar Nr. 20* (1972/73; dt. 1986). Das fand ich ganz wichtig.

---

<sup>148</sup> Jacques Derrida: *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris: Ed. Galilée 1987; dt.: *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

*Du hattest damals ein Teresa-Projekt vor ...*

Ich sah in Rom, wenn man vom Bahnhof Termini kommt, diese fantastische Kirche, Santa Maria della Vittoria, die zur Seite so eine kleine Kapelle hat, die Cornaro-Kapelle mit einem kleinen Erker nach außen, wo das Licht von oben hereinkommt: In dieser Nische steht eine Statue von Bernini, die Teresa von Ávila zeigt, die „Verzückung der Heiligen Teresa“, die um das Jahr 1646 ausgeführt wurde. Dazu kam die Idee mit der Faltung, le pli. Und in diesen Zusammenhang kam dann auch wieder diese Ornamentgeschichte dazu, die gotischen Figuren. Du kennst meinen Film *Seidenstraße* (2001) mit den gotischen Figuren aus dem Kölner Diözesanmuseum. Und in der Vorbereitungsphase gab es dazu auch ein Buch, so kam ich zu Gilles Deleuze: *Die Falte*.

*Das kenne ich nicht.*

Das gibt es auch in Englisch; ich kann es Dir besorgen.

*Nein, das kriege ich sowieso an der Universität, wenn ich wieder in Sidney bin.*

Da ist dieses Buch über die Falten und Ornamente: *Die Falte. Leibniz und der Barock*.<sup>149</sup> Übrigens habe ich in der Hochschule in einer Zusammenarbeit meiner Kompositionsklasse mit Architekturstudenten der Klasse von Benedict Tonon zwei ganze Semester über die Ornamente gemacht, wo wir auch die Formel „Ornament ist Verbrechen“ von Adolf Loos thematisiert haben ... Siehst Du, da vorne schrieb ich *Monade, Nomade* rein. So heißen zwei meiner Kompositionen aus dem Zyklus *Randonnée*.<sup>150</sup> „Randonnée“ ist übrigens ein Begriff von Michel Serres, der sich ebenfalls mit Leibniz auseinandergesetzt hat.<sup>151</sup>

Deleuze bezieht sich auf das barocke Haus und auf die Monade, ein Leibnizscher Begriff.<sup>152</sup> Am Schluss des Buches heißt es:

„Das Problem ist immer noch, die Welt zu bewohnen, aber die musikalische Behausung Stockhausens, die plastische Behausung Jean Dubuffets lassen den Unterschied des Inneren und des Äußeren, des Privaten und des Öffentlichen nicht bestehen: sie identifizieren Variation und Trajektorie und überbieten die Monadologie durch eine ‚Nomadologie‘. Die Musik ist das Haus geblieben, was sich aber verändert hat, ist die Organisation des Hauses und seine Natur. Wir bleiben Leibnizianer, obwohl es nicht mehr die Zusammenklänge sind, die unsere Welt oder unseren Text ausdrücken. Wir entdecken neue Weisen zu falten und neue Hüllen, wir bleiben aber Leibnizianer, weil es immerzu darum geht, zu falten, zu entfalten, wieder zu falten.“<sup>153</sup>

Die Allegorie des barocken Hauses, das zwei Stockwerke hat, durchzieht den Band und hat eine merkwürdige Struktur: nämlich eine des Öffentlichen und eine des Privaten, eines des Außen und eine des Innen. Hier ist eine Skizze dieses Hauses: Unten ist ein „Gemeinschaftszimmer mit ‚einigen kleinen Öffnungen‘, die fünf Sinne“. Oben ein „abgeschlossenes Privatzimmer, tapeziert mit einer ‚von Falten untergliederten‘ Leinwand“.<sup>154</sup> Also praktisch marmorierte Tapeten, die man damals in der Barockzeit hatte. Ich habe hier an den Rand geschrieben: „Wohnung – Laden“. Das ist eine Assoziation zu meiner

---

<sup>149</sup> Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988; dt: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. – „Die ins Unendliche gehende Falte ist das Charakteristikum des Barock. Und zunächst differenziert er [der Barock] sie nach zwei Richtungen, nach zwei Unendlichen, wie wenn das Unendliche zwei Etagen besäße: die Faltungen der Materie und die Falten in der Seele. Unten ist die Materie ...“ (S. 11).

<sup>150</sup> *Monade / Nomade 1: Dit* für Violoncello mit Gesang und Zuspieldband (1998); *Monade / Nomade 2: Quattro Coronati* für Violoncello piccolo (ossia: Violoncello) mit Gesang (1999).

<sup>151</sup> Michel Serres: *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Bd. I: *Étoiles*, Bd. II: *Schémas, Points*, Paris 1968, <sup>3</sup>1990.

<sup>152</sup> Die „Monade“ ist der Neuplatonikern wie Giordano Bruno entlehnte Name, „den Leibniz der Seele oder dem Subjekt als metaphysischen Punkt“ gibt (Deleuze, *Die Falte*, S. 43).

<sup>153</sup> Gilles Deleuze: *Le pli*, Paris 1988; dt: *Die Falte*, Frankfurt am Main 2000, S. 226.

<sup>154</sup> Ebd., S. 13.

Kindheit. In der Wohnung, die ja über dem Laden war, spielte ich Klavier. Also hier ist sozusagen das barocke Haus als eine Allegorie, die ich mit meinem Elternhaus identifiziert habe, wo die Trennung zwischen Familie und Geschäft ja nie funktionierte. Und Deleuze macht von Anfang an klar, dass es zwischen diesen Stockwerken – den Faltungen der Materie und den Faltungen der Seele – eine Kommunikation gibt. Ich dachte, ja fantastisch, das ist vielleicht ein Buch, welches das irgendwie gut beschreibt.

Und dann kam zum Schluss sehr viel Boulez drin vor: diese Trajektorien<sup>155</sup> der Musik, die bei Boulez eine sehr große Rolle spielen. Und dann merkte ich, da bin ich ja gelandet bei ... Da dachte ich, nein! Und mir wurde klar, dass dieses mit dem Teresa-Projekt verbundene Ornamentvorhaben ins Leere lief. Es war dann doch irgendwie ein Projekt, das nur so angedacht war. Im Schluss-Kapitel *Die neue Harmonie* kommt Deleuze auf Rameau zurück und auch, im Grunde genommen, auf die Trajectoires, die zwischen Horizontale und Vertikale vermittelnde Diagonale. Zunächst schreibt er:

„Es kommt aber eben der Barockmusik zu, *die Harmonie aus der Melodie herauszuziehen* und immer wieder die höhere Einheit herzustellen, auf welche die Künste sich als auf ebenso viele melodische Linien beziehen: es ist sogar diese Erhebung der Harmonie, welche die allgemeinste Definition der barock genannten Musik konstituiert.“<sup>156</sup>

Dann spricht Deleuze von dem „vinculum“, der Fessel des Generalbasses, wobei er Rameau, der entdeckte, dass die Melodie der Bassfortschreitung untergeordnet ist, mit Leibniz in Beziehung setzt:

„Diese Unterordnung impliziert etwas anderes als die prästabilisierte Harmonie, nämlich das vinculum, das als ‚basso continuo‘ fungiert und eine Tonart vorbereitet. Man könnte also sagen, daß jede herrschende Monade ein vinculum, einen basso continuo hat, wie sie auch eine Tonart hat, die ihre inneren Zusammenklänge trägt.“<sup>157</sup>

Warum muss er jetzt diese alten Begriffe einsetzen für etwas, das man unter Umständen auch abstrakter sagen kann? Aus Prinzip und aus System sagt Deleuze in Anlehnung an Rameau von der Harmonie:

„Wenn das barocke Haus musikalisch wird, enthält die obere Etage die vertikalen harmonischen Monaden, die inneren Zusammenklänge, die jede in ihren jeweiligen Zimmern hervorbringt, die Entsprechung oder Konzentrierung dieser Zusammenklänge. Und die untere Etage erstreckt sich entlang unendlich vieler horizontaler melodischer Linien, die eine in die andere genommen werden, umspielt in der Sinnlichkeit ihre Variationen und entwickelt zugleich ihre Kontinuität; denn die obere Etage faltet sich auf die untere, je nach Tonart, um dort ihre Zusammenklänge zu realisieren. In der Melodie nämlich realisiert sich die Harmonie.“<sup>158</sup>

Die obere Etage sind die Harmonien und die untere Etage die Melodien und die Arten, wie sie sozusagen zueinander wirken.

Dann kommt hier Boulez. Es geht um *Pli selon Pli* mit dem Text von Mallarmé, der nach einem neuem Text-Musik-Verhältnis gefaltet sei:

„Der Text wird den Zusammenklängen gemäß gefaltet und von der Harmonie eingehüllt. Dasselbe Ausdrucksproblem belebt die Musik noch immer, bis zu Richard Wagner oder Claude Debussy, und heute John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luciano Berio. Es ist kein Problem der Entsprechung, sondern des ‚fold-in‘ oder des ‚pli selon pli‘. Was ist geschehen, daß die Antwort oder vielmehr die verschiedenen, seit dem Barock gegebenen Antworten, soviel anders sind? Die Lösungen liegen nicht mehr in den Zusammenklängen, denn das Problem selbst steht unter veränderten Bedingungen: neuer Barock, Neo-Leibnizianismus. Dieselbe Konstruktion des Gesichtspunkts der Stadt entwickelt sich weiter, es ist aber weder derselbe Gesichtspunkt noch dieselbe Stadt, und Gestalt und Plan sind im Raum in Bewegung.“<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Eine Trajektorie ist eine Bewegungsbahn, ein kurvenförmiger Verlauf, errechnet aus mehreren Funktionen, manchmal auch als „Pfad“ bezeichnet. Laut Duden: „eine Kurve, die sämtliche Kurven einer gegebenen Kurvenschar unter gleichbleibendem Winkel schneidet“.

<sup>156</sup> Ebd., S. 209.

<sup>157</sup> Ebd., S. 221.

<sup>158</sup> Ebd., S. 222.

<sup>159</sup> Ebd., S. 224f.

Am Schluss heißt es dann, Monadologie und Nomadologie, also die Trajectoires, seien das entscheidende Neue, was Deleuze in der neuen Musik ja auch sieht. Aber an dieser Stelle dachte ich auch, da kommt man bei Boulez raus und dann ist es für mich nichts.

*Du hattest zumindest damals die Gewohnheit, nicht nur enorm viel zu lesen und dabei auch einiges zu unterstreichen, sondern das auch schriftlich herauszuziehen und wieder neu zu schreiben. Wieso hieltest Du das für so wichtig?*

Ja, genau. Exzerpte. Früher habe ich noch mehr gemacht ...

*Oft seitenlang. Meistens mit großen Buchstaben.*

Ja, ich hol' Dir ein Buch, in dem sich solche Aufzeichnungen befinden. Davon gibt es natürlich mehrere.

*Klar, bei so einem Notizbuch ...*

Da sind diese verschiedenen Zyklen ... „Simulacra“ hatte ich's zunächst genannt. Simulacra – das geht auf den römischen Dichter und Philosophen Lukrez zurück, ein Begriff der Atomisten. Das sind diese Elemente, die auf einen zukommen. Der Begriff Simulacra kommt aber auch bei den französischen Autoren vor, bei Pierre Klossowski ...

*... aber auch bei Jean Baudrillard.*

Baudrillard, ganz genau. Ich glaube, auch bei Deleuze in dem Buch über den Sinn – *Logik des Sinns*<sup>160</sup> heißt es – da gibt es nach vierunddreißig *Serien der Paradoxa* am Schluss in den Anhängen mit dem Titel *Trugbild und antike Philosophie (Simulacre et philosophie antique)* auch ein Kapitel über Platon und eines über Lukrez: *Trugbild*, das ist ein Simulacrum. Platon, dazu Lukrez und das Trugbild. Und hier in dem Lukrez-Exzerpt gibt es den Abschnitt *Das Clinamen und die Zeittheorie* – da haben wir es wieder ...

Da kam dann das Projekt Ataraxia und Pathé zunächst, dann Echo und Narcissus, Tyche und Automaton. Tyche und Automaton ist ein ganz wichtiges Begriffspaar, das kommt von Aristoteles. Ich habe es bei Lacan gefunden; er zeigt beim Wiederholungszwang,<sup>161</sup> wie Tyche und Automaton sich gegenseitig aus diesem Wiederholungszwang herausholen. So ungefähr wie ein plötzlicher Zufall: wenn ein Telefon klingelt und uns aus einer festgefahrenen Diskussion befreit. Das ist so wie durch magische Quadrate vorgeformte Verläufe von Melodien, die in sich vom eigenen Wiederholungsimpuls *nicht* getrieben sind, wenn sie in Balance sind mit dem Ich-Trieb und so zu einem sehr schwebenden Stück Musik werden. Deshalb sind einige meiner Stücke eher maschinenhaft und andere mehr subjektivistisch. Die Balance von beiden ist eigentlich das Optimale. Das kriege ich nicht immer so hin ...

Ja, und dann geht es eben los, dann exzerpiere ich immer diese ganzen Schriften. Ach, da kommt plötzlich ein ganz konkretes magisches Quadrat hier rein. Das ist dies Eulersche Springer-Quadrat.

Dann hier Barthes, bei dem ich verschiedene rhetorische Figuren fand.<sup>162</sup> Dann Aristoteles. Du siehst, was ich da noch alles habe. Ja, das mache ich, um mich langsam an so einen größeren Komplex heranzuarbeiten. Hier sieht man schon verschiedene durchgestrichene Phasen. Tyche, Kronos, Aion als

---

<sup>160</sup> Gilles Deleuze: *Logique du sens*, Paris: Éditions de Minuit 1969; dt.: *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

<sup>161</sup> Jacques Lacan (1987 [1964]): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim: Quadriga 1987, S. 60.

<sup>162</sup> Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Éditions du Seuil 1977; dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Syndikat 1979 und öfter.

Begriffe der Zeit, Simulacra (Trugbilder) und Eidola (ins Auge fliegende Bilderchen)<sup>163</sup> veranschaulichen Bewegung in der Zeit und können somit in musikalische Strukturen übersetzt werden. Das war die Umgebung der *Ataraxia* (1987/88), wie ich sie umschrieben habe.

Dann kommt das nächste Stück: *Hyperion* (Briefoper nach Hölderlin, 1989/90). Da gab's irgendwie nicht so viel.

*Du hast mir andere Skizzenbücher kopiert, in denen seitenlang, auf Dutzenden von Seiten, Auszüge und Zitate vorkommen.*

Das war vor allem in der frühen Zeit, bei den frühen Sachen.

*Aber auch zur Zeit von „Ataraxia“ gibt es hier so manches.*

Ja, jedes Stück ist für mich auch so eine Art Lernvorgang. Ich versuche, etwas herauszufinden. Letztlich auch über mich. Ich würde es ja sonst nicht tun, wenn es mich nicht so faszinieren würde.

*Wenn Du Dir eine Aufgabe gestellt hast, dann kennst Du oder verstehst es besser, indem Du das niederschreibst. Ist das so eine Art Expedition?*

Wenn ich jetzt genau darüber nachdenke, es ist der Versuch, ein Rätsel in mir – mindestens *ein* Rätsel – zu lösen, das ich einfach nicht verstehe: Es ist dieses Rätsel des Ausdrucks selber. Warum zögere ich so, dem spontanen Ausdruck zu vertrauen? Warum vertraue ich nicht dem spontanen Ausdruck? Warum denke ich, wenn ich das produzieren würde, würden nur Klischees entstehen. Warum muss ich mich absichern mit so unglaublich vielen formalen Entscheidungen? Ich glaube heute: es sind gar keine formalen Entscheidungen. Ich glaube, was passiert, ist, dass der Geist durch dieses ständige Exzerpieren und Nachdenken in einer Weise konditioniert und in eine Ecke getrieben wird, wobei ein Stück dann sich langsam formt durch das Exzerpieren und dieses Stück allmählich eine unverwechselbare Gestalt erhält, – wie das Modellieren einer Skulptur, deren Umrisse langsam hervortreten. Und je älter ich werde, desto länger dauert das – wahrscheinlich, weil das Terrain, auf dem man sich dann ausdrücken möchte, immer kostbarer wird, weil man sich ja nicht ständig wiederholen möchte. Also diese Terrains werden enger, und ... ich mache ja keine Arbeit aus einer stumpfsinnigen Bürogeschichte heraus, sondern mit diesem Exzerpieren lerne ich und baue ich; ich konditioniere mich.

*Darf man eigentlich annehmen, das ist vielleicht ganz falsch, dass Du über die modernen Franzosen wieder auf das antike Denken gekommen bist? Es sieht gewissermaßen so aus ...*

Ja, ja, also bei Deleuze aber eben auch auf barocke. Ein Denker, über den wir noch nicht gesprochen haben und den ich unglaublich lange mit mir herumgetragen habe – und dann wurde absolut nichts daraus – , ist Spinoza. Auf Spinoza kam ich durch einen Artikel von Gilles Deleuze. In diesem kleinen Merve-Heftchen schreibt er am Schluss etwas über die Musikalität von Spinozas Denken; da heißt es im Kapitel *Spinoza und wir*:

„Im Plan einer musikalischen Komposition, im Plan der Natur ist das intensivste und umfassendste Individuum jenes, dessen Teile auf unendlich viele Weise variieren. [Jakob Johann von] Uexküll, einer der wichtigsten Begründer der Ethologie [vergleichenden Verhaltensforschung], ist Spinozist, wenn er zuerst die melodischen Linien oder Kontrapunkt-Verhältnisse definiert, die jedem Ding korrespondieren. wenn er dann eine Symphonie als höhere immanente Einheit beschreibt, die Weite annimmt („natürliche Komposition“), beschreibt. In der gesamten *Ethik* kommt diese musikalische Komposition vor und konstituiert sie als ein und dasselbe Individuum, dessen Schnelligkeits- und Langsamkeitsverhältnisse nicht aufhören zu variieren – sukzessiv und simultan. Sukzessiv – wie wir bei den verschiedenen Teilen der *Ethik* gesehen haben, die von wechselnden relativen

---

<sup>163</sup> Eidola sind ins Auge fliegende Bilderchen (Gruppen von Atomen), die sich nach der Lehre der Atomisten Demokrit und Epikur von der objektiven Realität ablösen, die Sinnesorgane erreichen und dadurch die Wahrnehmung ermöglichen. Nach Demokrit konstituieren sich alle Gegenstände durch die Vereinigung von Atomen, die sich durch Gestalt, Ordnung, Lage, Größe und Gewicht voneinander unterscheiden. Alle Dinge senden andauernd Gruppen aus Atomen (Eidola) aus, die durch Kontakt mit den Sinnesorganen die Sinneserkenntnis ermöglichen (nach Wikipedia, 11. Mai 2018).

Geschwindigkeiten assoziiert werden, bis hin zur absoluten Denk-Geschwindigkeit der dritten Erkenntnisgattung. Simultan in dem Maß, in dem die Propositionen und Scholien nicht in der gleichen Spur verlaufen und zwei sich kreuzende Bewegungen zusammensetzen. Die *Ethik* ist demnach eine Komposition, deren Teile alle von der Größengeschwindigkeit in der weitesten Bewegung mitgerissen werden.“<sup>164</sup>

Spinozas *Ethik* besteht aus Lehrsätzen mit Beweisen und Scholien, also Kommentaren, wobei die Scholien eine ganz andere poetische Anmutung haben als die Lehrsätze. Das ist etwa so wie vielleicht Präludium und Fuge. Die Scholien sind quasi präludierend, sind freier, Kommentare über etwas. Also Fuge und Präludium oder besser Postludium, denn der Lehrsatz kommt ja zuerst. Diese Lehrsätze und Beweise, die haben sowas Festes. Und dann gibt es immer ein Scholion, das hier als „Anmerkung“ übersetzt ist.<sup>165</sup> Das Ganze ist in fünf Büchern aufgebaut und für sich schon eine fantastische Komposition. Es wäre dann ein gargantueskes Unterfangen, die gesamte *Ethik* in Musik abzubilden. Da könnt ich mich auch gleich ... Also einen gewissen Größenwahn habe ich von Wolfgang Rihm „geerbt“, aber bei mir ist das so, bei mir fällt dann der Größenwahn so groß aus, dass ich gar nicht zum Komponieren komme, im Gegensatz zu Wolfgang, der das immer sehr schön flüssig umformt.

*Aber hat sich Dein Interesse an antiken oder alten Schriften, das zunächst durch die Moderne kam, hat sich dieses Interesse dann verselbständigt? Wurde es sozusagen autonom oder ist Dein Interesse an der Antike stets durch die Moderne vermittelt?*

Es war einerseits Heidegger, durch ihn kam ich auf Parmenides und Heraklit. Dann durch Serres auf Lukrez und Demokrit, auf Demokrit kam ich auch durch Marx. Dann durch Deleuze auf Leibniz, durch ihn auch auf Lukrez und Spinoza; durch Lacan auf Aristoteles bzw. Tyche und Automaton. – Platon, *Timaios* – der kam mit der *Wüstenwanderung* (für Klavier, 1986), aber woher kannte ich *Timaios'* Diskurs über die Entstehung der Weltseele? Ich denke, das kam eher aus der Beschäftigung mit der Sphärenharmonie und den Planetenabständen sowie deren musikalischen Entsprechungen. Das ist sozusagen auch in der Musik des Barock und der Renaissance schon dagewesen. Theoretiker wie Kepler, die *Weltharmonik* (1619), hatten das ja schon abgebildet, dass die Planetenabstände Skalen, auch musikalische Skalen, produzieren. Diese Platon-Geschichte kam also nicht über zeitgenössische Philosophen, aber sonst eigentlich alles, ja.

*Und dann später oder in jüngerer Zeit, wie war das mit Giordano Bruno?*

Ja, Giordano Bruno und *Die Schatten der Ideen*, original *De umbris idearum* (1582). Dazu gab es ein Buch, das neu herauskam.

*Das war Sekundärliteratur, aber nicht von Denkern wie Derrida, Lacan usw. geschrieben, sondern von einer Kunsthistorikerin, nicht wahr?*

Frances Yates, *The Art of Memory*.<sup>166</sup> Sie wurde zuerst von Morton Feldman erwähnt und das ist, meine ich, sogar in meinem Buch über Feldman nachzulesen.<sup>167</sup> Francis Yates war für Feldman ganz wichtig. Da bin ich natürlich neugierig geworden und dadurch kam die Beschäftigung mit diesem fantastischen Buch zustande. Und das hat diesen ganzen Zyklus *Schatten der Ideen* (1992–2001) ausgelöst. Bei Yates gibt es ein Kapitel über Bruno: *Das Geheimnis der Schatten*. Und da findet sich auch ein Kapitel über Raimundus Lullus (*Lullismus als Gedächtniskunst*). Aber mit Lullus (um 1232–1316) habe ich mich erst jetzt beschäftigt während meiner Gastprofessur in Barcelona (2003).

---

<sup>164</sup> Gilles Deleuze: *Spinoza – Philosophie pratique*, Paris: Éd. de Minuit, 1981; dt.: *Spinoza – Praktische Philosophie*, Berlin: Merve 1988, S. 164f.

<sup>165</sup> Vgl. dazu die seit 1905 kursierende deutsche Übersetzung der *Ethik* Spinozas von Otto Baensch.

<sup>166</sup> Frances A. Yates: *The Art of Memory*, London: Routledge and Kegan Paul 1966; dt.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim: VCH 1990, Berlin: Akademie Verlag <sup>5</sup>1999.

<sup>167</sup> Morton Feldman: *Essays*, hg. von Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press 1995, S. 205.



Diese Stadt war so nervend durch ihre Geräusche, ich wurde da ganz krank und fand dann um die Ecke des Hotels eine kleine Buchhandlung mit Literatur aus Mallorca. Lull stammte aus Mallorca. Und da bin ich dann da rein und hab' gelesen. Und dann bin ich in die Universität und hab' mich da über Lull erkundigt, oder es zumindest versucht, und konnte auch einiges fotokopieren oder antiquarisch erwerben. So habe ich mir nach und nach eine Lull-Bibliothek zugelegt. Dann war ich in Freiburg; dort gibt es ein Lullus-Institut, das ich auch besucht habe. Ich hatte ein größeres Projekt vor, das ist dann aber stecken geblieben. Nur ein einziges kleines Stückchen habe ich komponiert – mit Bratsche (*Taula & Novo Ben* für Viola und Gesang, Text: Ramon Lull und Biagio Marin, 2003). Es sollte der Anfang sein von etwas Größerem.

Jetzt kommen wir vielleicht auf ein interessantes Phänomen. Was mich letztlich davon abgehalten hat, sind die Formalisierungen, denn, was sich bei Lull ergeben hätte, wäre wieder eine Art Übersetzung geworden: Komposition als Transkription von kombinatorischen Tafeln. Ich hätte sozusagen wieder ein neues magisches Quadrat, neue „wheels with combinatoric wheels“ erhalten. Aber mein Geist strebt woanders hin. Also ich versuche, diesem Rätsel des Ausdrucks auf die Spur zu kommen. Und deshalb lese ich jetzt seit einiger Zeit Lyrik ... Nanne meint auch, ich wäre in so einer Art Umbruch, weil ich das früher nie gemacht habe. Romane kann ich sowie--so nicht lesen. I have no patience for novels. Nanne always has to tell me the novels.

*Obwohl, wie ist das, ist die Proust-Ausgabe von Nanne oder hast Du sie nur eingekauft und Nanne sie gelesen?*

Ich wollte es immer lesen; ich habe auch große Passagen daraus gelesen, aber ich habe es nie zu Ende gelesen. Ich habe keine Geduld, einen Roman ganz zu lesen. Und ich sage Dir auch ganz klar, warum: Es hat mit meiner Gier nach Musik zu tun, die mich davon abhält, etwas anderes zu lesen als das, was mit Musik zu tun hat. Mein Geist ist geradezu vergiftet von der Sucht nach nützlichem Lesen. Es ist kein sich selbst genügendes Vergnügen, sondern ein Sich-Abrackern in der Essenz ... Utilitarian ... Next book, next book. Oh, maybe – no, it's terrible!

*... wenn Du zum Beispiel Derrida oder Lacan liest, dann nur so weit, wie es für Dich nützlich ist? Ich habe aber doch den Eindruck, dass Du bei diesen Büchern alles liest ...*

Ja, weil solche theoretischen Sachen keine zeitliche Begrenzung mit sich bringen, während die Lektüre von Romanen für mich so eine Art Zeitdiktat enthält; sie sind außerdem meist weniger experimentell ...

*Romane sind für Dich aber nicht so eine Art Konkurrenz zu wissenschaftlichen Büchern?*

Es hängt davon ab, wie gut andere Menschen meine Phantasie zu fesseln wissen. Romane sind keine Konkurrenz zur Wissenschaft, aber man muss einem Autor völlig vertrauen, um ihm durch einen ganzen Roman hindurch folgen zu können. Selten las ich einen Roman zu Ende; vielfach fühle ich mich einfach nicht gedrängt, es ganz zu lesen. Bei Lyrik ist es anders, zum Beispiel bei John Ashbery, Roberto Juarroz oder Antonio Porchia<sup>168</sup> fühlen sich wenige Gedichte hintereinander wie auf einem Atem an, wie ein Stück Musik, während Du bei Romanen oft vollständig von einem der Musik vergleichbaren Fluss der Zeit abgeschnitten bist. Du liest Wochen daran oder sowas. Vielleicht ist das auch eine *déformation*

---

<sup>168</sup> Antonio Porchia: *Voces completas / Gesammelte Stimmen*, Berlin: Tropen Verlag 2005. – Daraus entstand der groß angelegte Klavierzyklus *Voces abandonadas* (2005/06). Das 40 minütige Klavierstück „ist der Versuch, die 514 Sätze des gleichnamigen Buches von Antonio Porchia in Klangembleme zu übersetzen, die meistens nur einen Takt, oft nur einen Bruchteil eines Taktes oder nur eine Fermate lang dauern und bruchlos ineinander übergehen. Für die Komposition wurden die Sätze in der gleichen Reihenfolge, wie sie in der Vorlage stehen, reflektiert. Die Form entstand als Sekundärprozess, erzeugt durch die semantischen Bezüge der Sätze untereinander. Ein Prozess, der sich dadurch einstellte, dass für die Synonymen und metonymen Verkettungen musikalische Verknüpfungen entstanden. Immer wieder auftretende formstiftende Wortfelder sind: ‚Alles‘, ‚Nichts‘, ‚Zeit‘, ‚Warten‘, ‚Liebe‘, ‚Augen‘, ‚Augenblick‘, ‚Übel‘, ‚Schmerz‘, ‚Gutes‘, ‚Minute‘, ‚Jahre‘, ‚Ewigkeit‘, ‚Sterne‘, ‚klein‘, ‚groß‘, ‚weniger‘, ‚mehr‘, ‚entfernen‘, ‚kreisen‘, ‚eins‘, ‚meins‘, ‚morgen‘, ‚heute‘, ‚halten‘, ‚stürzen‘, ‚Traum‘, ‚Leben‘, ‚Ketten‘, ‚Blumen‘. Der Kompositionsprozess dauerte ein Jahr und ging tagebuchartig voran, ohne konstruktive Vorgaben, direkt auf die jeweiligen Sätze reagierend. Die aufeinander folgenden Sätze waren oft gegensätzlicher Natur, sodass die Musik stets über Bedeutungsklippen hinweg sich artikulieren musste. Dabei wird wahrnehmbar, dass die zunächst disparat gereihten Klangsentenzen im Fortschreiten des etwa vierzigminütigen Stücks ihre eigene Sprache zu sprechen beginnen. Die abstrahierten, kondensierten Klangembleme werden zu Bausteinen einer Art musikalischen Logik, die aber wiederum die Logik der Reihung in Porchias Buch aufzeigt, so wie man eine Landschaft in ihren Strukturen erst aus der räumlichen Distanz erkennen kann.“ (W. Z.)

professionelle éminente. Vielleicht kann ich eines Tages wirklich darauf vertrauen, dass ein anderer als dieser utilitaristische Zugang von Nutzen wäre, dass einige andere Dinge ohne mein Wissen in mir arbeiten und mir sagen, wenn ich das lese, bringt es mir was oder nicht.

*Eine ganz andere Frage. Du sprachst von Flageolets und Pizzicati usw. in „Distentio“, die etwa Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darstellen würden. Du hast das gewissermaßen als „absurd“ beschrieben und neigst fast immer dazu, solche Dinge nachträglich als „gewissermaßen absurd“ darzustellen. Aber das kann nur zum Teil stimmen, weil Du das immer wieder machst und zum Beispiel „Distentio“ doch zu Deinen Lieblingsstücken zählt ...*

Zu Deinen!

*Zu Deinen, zu meinen auch! „Distentio“ hast Du immer so beschrieben, auch vorgestern. Es zählt zu den Stücken, die Du für gelungen hältst!*

Ah, ja. Also. Ja, genau. Es sind zwei verschiedene Dinge. Absurd ist es, weil die Philosophie der Realität, die sie beschreibt, im Vergleich zur Musik sowohl ferner als auch näher steht. Die Musik hingegen muss, um ein Modell für etwas zu werden, einen Schritt dahinter zurücktreten. So ist die Philosophie in einem stärkeren Maß auf dem Punkt, als es die Musik sein kann, falls sie sich darauf bezieht. Das ist die Absurdität.

Warum sollte ich also einen Schritt zurück machen, wenn ich, rhetorisch gefragt, eine in sich geschlossene Komposition erzeugen will? Weil ich ein Werkzeug brauche! Ein Werkzeug muss eine etwas rohe Oberfläche haben, damit man damit arbeiten kann. Feldman pflegte zu sagen: „You have to know, the piece has to speak from the stage to the public.“ Das ist nicht pädagogisch gemeint, soll der Sache aber einen gewissen Kick geben. Das ist sehr wichtig. Und in einem Kontext, in dem Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit ständig ineinander gleiten oder auch sich entziehen – da gibt es nichts Festes; um einen solchen Vorgang zu gestalten, muss man die Sachen einfrieren. Man muss sie symbolisieren. Da ist der Philosoph schon viel weiter, er steht über dem Symbolischen, zu dem ich es erst noch zurückbringen muss. Das ist, warum ich meine, es sei absurd.

Je abstrakter ein literarischer Vorwurf ist, desto näher könnte er sich an der genuinen Fähigkeit von Musik bewegen, wenn man der Theorie des Abstrakten glaubt. Nehmen wir einmal an, man hätte ein Poem: „Der Morgen erschien mir wie ein Tremolo.“ Dazu würde ein Komponist sagen: Ach, da steht ja schon, was ich zu tun habe ... (imitiert Tremoli). Er wäre sozusagen gelandet in einer billigen Abbildtheorie. Oder wie übersetzt man Bilder wie „Die Sommerglut brannte auf das Haus“ in Musik? Wie kann man das machen, mit einem Flageolett? (erzeugt Klänge) ... mit einer hohen gestopften Trompete? So ging das wohl, da ist sofort ein Bild drin. Aber das wäre natürlich, wie man so sagt, eine etwas billige Bebilderung, oder wie nennt man eine solche Art der Umsetzung von Bildern in Musik?

*Well, you don't transfer this ...*

Ja, was meine Art der Abbildung versucht, ist etwas Anderes. Ich bin versucht zu sagen – wie würdest Du das nennen – eine abstrakte, gibt's das? Es gibt Leute, die sagen, es gäbe keine Abstraktion in der Musik.

*Das würde ich nicht so ausdrücken. Ich würde sagen, es gibt kein abstraktes Level. Es gibt nur ein einziges Level. Ich würde sagen, das Verhältnis des literarischen oder philosophischen Vorwurfs zu Deinem Stück fasziniert mich. Wenn ich eine Komposition wie „Distentio“ höre – da gibt es sehr viele Möglichkeiten, dieses Stück zu hören. Wenn es nun passiert, dass ich von dem philosophischen Hintergrund dieses Stücks erfahre, dann ist der sofort in meinem Gedächtnis. Das heißt aber keineswegs, dass jedes Mal, wenn ich ein pizzicato in diesem Stück höre, es der Vergangenheit oder der Gegenwart oder so zuordne. Das wäre absurd. Zu zählen, ich höre 23 Vergangenheiten und 17 verschiedene Arten von Zukunft, wäre nicht hilfreich.*

17 Vergangenheiten, 34 Gegenwarten und keine Zukunft ... (lacht).

*Beispielsweise bei Bach: Du hörst eine Kantate erneut, aber plötzlich erkennst Du all die Symbolik darin. Das ist nicht so verschieden zu den Verhältnissen in „Distentio“. Man ist sich bewusst, dass es da ist, wenn man es erst entdeckt hat. Ein bestimmtes Motiv zum Beispiel, eine bestimmte Art und Weise etwas auszudrücken ...*

In einer der Bach-Kantaten wird beispielsweise die Dornenkrone von Christus im dreistimmigen Kontrapunkt dargestellt; der Kontrapunkt „strickt“ sozusagen eine Dornenkrone. So abstrahierte Bach oder wie würdest Du das ausdrücken?

*Wir würden sagen: er extrapoliert ... das ist wahrscheinlich das Wort, nach dem wir suchen.*

Nicht interpolieren, sondern extrapolieren?

*Durch den Text, aus einer bestimmten Idee des Textes heraus wird die Musik extrapoliert, sozusagen erschlossen ...*

Aber in diesem Kontext ist es ein bestimmtes Bild, das Bild geflochtener Zweige ...

*Ja, ich würde „extrapolieren“ in diesem Sinn verwenden.*

Und was wäre der Unterschied zwischen einer solchen Übertragung und der, sagen wir mal, Übersetzung eines poetischen Stimmungsbildes? „The desert sun glows on the hut, insides, sweating a poor peasant“ (Klaus Huber) ...

*Das würde ich eine gefühlsbetonte Illustration nennen ...*

So, was ist der Unterschied zwischen Illustration und Extrapolation?

*Das Beispiel aus der Bach-Kantate lässt Analogien auch zu Deiner kompositorischen Arbeit zu, letztendlich ist es aber nicht wichtig für die Rezeption des Stücks. Vor allem bei Bach wird man nicht sagen, „Oh, da ist eine Dornenkrone dargestellt“. Ein professioneller Musiker und Komponist wird das bemerken und sich daran erfreuen. Es geht aber darum, ob die Musik gut ist oder nicht. Eine Illustration hingegen hätte, würde sich dieser emotionale Zustand nicht einstellen, außer dem Transfer des bildhaften Eindrucks keine signifikante Funktion mehr. Bei Deiner Musik oder auch bei Bach können wir gleichwohl nicht von einem abstrakten Level sprechen, das ist nicht der Fall.*

Aber es gibt doch dieses Problem der Moderne, dass sie etwas aufgegeben hat – for the sake of modernism – was eigentlich freier war und avantgardistischer, nämlich das Emblem, das in einer rhetorischen Figur sozusagen aufgehoben wurde und viel beweglicher und sozusagen interpretierbarer ist. Insofern eröffnet es mehr Zugriffsmöglichkeiten für mehr Menschen in verschiedenen Projektionen, Induktionen oder Deduktionen. Es ist fast so etwas wie ein prismatisches Glas, eine eindeutig dechiffrierbare emotionale Geste, die sich in sublimierter Form sogar bei Boulez oder Brian Ferneyhough findet, diese dichten Gesten.

Also, es ist eine merkwürdige Balance, die ich suche, wobei ich zugebe und offenherzig sage, ich benutze außermusikalische Vorlagen. Aber die sind nicht Programm-Musik vergleichbar wie *Moldau* oder sonst irgendwie illustrativ, sondern sie sind Gedankenkristalle, die eine Darstellung im Klang bekommen – nicht als Selbstzweck, sondern so, dass man vielleicht doch irgendwie etwas mitkriegt, was beispielsweise als „stretching of the soul“ in einem Glissando ausgedrückt wird. Also ich brauche Vorlagen, die wie geistige „signposts“ funktionieren – als Wegweiser für die Zukunft. Die können für mich persönlich eine Rolle spielen, vielleicht sind sie aber auch allgemeiner Natur. Und die Klänge sind Interpretationen dieser Wegweiser oder dieser Gedankenkristalle. Damit versuche ich einerseits, dem Klang eine neue Dimension zu geben, und andererseits versucht der Klang, diese Wegweiser neu oder anders zu beleuchten. Ich weiß nicht, ob diese Wegweiser vielleicht schon irgendwie im Bewusstsein des Hörers sein sollten? Und was ist der Unterschied zur Programm-Musik? „No, my music is ab-stract“, das wird heute ja gern gesagt.

*Die Schwierigkeit liegt u. a. darin, dass es sicherlich einen Unterschied gibt zwischen Illustration und Symbolik. Wenn ich nun zum Beispiel weiß, dass eine gewisse Figur innerhalb einer Komposition Bachs oder*

*innerhalb einer Komposition Zimmermanns eine symbolische Bedeutung hat, dann ist das für mich etwas ganz Anderes als eine Illustration oder Programm-Musik.*

Aber glaubst Du nicht auch zum Beispiel, dass diese Moderne etwas aufgegeben hat, diese, sagen wir mal, hohe Kunst der Beiläufigkeit. Also gut, bei Beethoven stimmt das ja schon nicht mehr. Aber dass man sozusagen etwas nicht mit der Faust einem einbläut, sondern sozusagen nur freundlich auf den Tisch stellt und sagt: hier! Ja, ich finde, dass Vieles in der neuen Musik so eine Art Bekenntnismusik ist, auch die völlig unpolitische: „Öffne mein Hemd und sieh' mich an ...!“ Oder dieser Hölderlin, wie der zum Beispiel auch bei den tollen Hölderlin-Liedern von Wolfgang Rihm – mit der furchtbaren Gegensätzlichkeit des Schreis und der Stille – immer so leer ist; diese Lieder sind so extrem!

*Ja, Rihm ist ein Extremfall ...*

... aber er kann das, was er macht, sehr gut! Er kann es.

*Er macht es gut, vermittelt aber mir immer die Haltung, dass Du bei ihm richtig liegst.*

Ja, ja, aber es ist so ...

*Sehen oder hören wir uns mal diese Unterschiede an ...*

Diese Sucht nach den extremen Außengrenzen ... kommt die vielleicht von Rimbaud her, aber wohin geht sie? Ich meine, da ist natürlich eine Emotion, da bin ich vergleichsweise unterentwickelt, da bin ich „third world“. Ja, wirklich! Ich bin kein Ekstatiker mehr.

*Ja, aber Ferneyhough ist es auch nicht ... Und es gibt eigentlich mindestens einen Fall bei Ferneyhough, der mit Deinem Denken zu vergleichen wäre: das Klavierstück „Lemma – Icon – Epigram“ (1981) – ein ausgezeichnetes Stück, das ebenfalls die Renaissance gewissermaßen als Ausgangspunkt nimmt, nämlich Emblemata oder auch „Denkbilder“, auf die Ferneyhough bei der Lektüre Walter Benjamins aufmerksam wurde. Ferneyhough entdeckte dann die Embleme von Andrea Alciato (1492–1550), zu denen es ziemlich rätselhafte Texte gibt, wobei das Verhältnis des Bildes zum Text durchaus nicht klar ist. Der Text ist ein Sonett oder sowas am Ende, was die beiden näher in Einklang miteinander bringt. Für Ferneyhough war es fast selbstverständlich, dass, auch wenn er gewissermaßen beide Elemente zu vereinen suchen würde, eine einfachere Erklärung am Ende nicht gelingen kann. Es gibt also einen als rätselhaft gedachten einleitenden Teil („Lemma“), dann zweitens einen ikonografischen, der auch auf dem Text „Kurze Schatten“ von Benjamin beruht („Icon“), und dann den Versuch, das auf eine Art zusammen zu bringen, die nicht gelingt („Epigram“). Was ich damit sagen will: In diesem Fall ist das Denken nicht so fern von dem, was Du machst. Selbstverständlich nicht identisch, aber vergleichbar als Reaktion auf Modelle, Denkmodelle usw. der Gegenwart, der Vergangenheit.*

Was meinst Du denn, um das nochmals abzurunden oder abzuschließen, wo – ich bin ja auch viele Irrwege gegangen – glaubst Du denn, dass das Studieren der Lyrik jetzt, wo es ja um etwas ganz anderes geht, Sinn macht? Es geht ja nicht mehr nur um philosophische Dinge, sondern auch um Poesie und letztlich um die Poetik als solche. Auch das „poetische Machen“, die poiesis, diesmal aus einer weniger dinghaften Vorarbeit, die zu riesigen Exzerpten gerät, sondern sozusagen in einer Art „Einbilden“ eines Reagierens.

*Mein Eindruck ist, unter Berücksichtigung Deines Studiums der Lyrik oder in Reaktion auf Deine besondere Situation in einem besonderen Moment – also mein Grundgefühl ist, Du kommst jetzt zurück auf Strukturen, die Du zuvor bereits benutzt hast. Dabei stimmen wir nicht überein in der Beurteilung der Frage, inwieweit oder in welchem Ausmaß Deine Vorarbeiten Krücken oder Hilfen waren. Ich habe den Eindruck, dass Deine Meinung sich manchmal einfach auch ändert? Du bist jetzt wahrscheinlich in einer Situation, in der Du Dich aus dem einen oder anderen Grund weiter entwickeln möchtest und neigst dazu, eine relativ negative Sicht von diese Art der Vor-Strukturierung zu haben. Du hältst Ausschau nach anderen Inspirationen. Das ist gut so, aber ich denke dabei sofort auch daran, dass strukturelles Denken ein Zeichen von Stärke ist und keine Schwäche.*

Kann es nicht auch so sein, dass wir in unserem Leben Reflexe akkumulieren und unsere eigene reflexive Energie so hoch ist, dass man eines Tages spontan ins Schreiben kommt und realisiert, dass all diese Dinge zur Hand sind ohne derart ausgiebige konstruktive Vorarbeiten?

*Könnte sein, aber ich habe nicht diesen Spontanitäts-Fetisch ...*

... Ashbery ist sehr spontan ...

*Der arbeitet auch in einem anderen Medium, ich kann mir einen Dichter nicht wirklich vorstellen, der zwanzig Jahre seines Lebens damit verbringt, Sonette zu schreiben und der dann plötzlich darauf kommt zu sagen, oh ich weiß nun, dass ich das nicht tun sollte, sorry.*

Du findest also, ich sollte mich wieder mit Ramon Llull beschäftigen trotz meiner Zweifel bezüglich dieser kombinatorischen Dinge ...

*Ich kann mir eine Situation vorstellen, wo die intensive Arbeit auf einem bestimmten Gebiet eine Flut von kombinatorischem Denken und kombinatorischen Möglichkeiten bringt, so dass man darin ertrinkt. Aber man könnte es stoppen, nicht weil es falsch ist, sondern nur, damit die Flut ein wenig verebbt. Und wir opfern der Hölle etwas, bevor man wieder arbeiten kann, und während dieser Zeit halten wir nach etwas Anderem Ausschau statt einfach nur dazustehen und zu warten, bis die Flut weg ist. Es ist viel produktiver, dann in andere Richtungen zu suchen. Die Probleme sind wahrscheinlich größer als das, was wir „Überdruss“ nennen. In einem bestimmten Punkt unseres Lebens fühlen wir uns umzingelt ...*

Auch dieses magische Quadrat muss durch etwas anderes ersetzt werden ...

*Du bist in einer ähnlichen Situation wie Stockhausen vor einigen Jahren, als er seinen „Licht“-Zyklus abgeschlossen hatte. Es war vollkommen klar, dass er noch nicht alle Aspekte, die sein Material hergab, erschöpft hatte. Und er dachte daran, fand aber keine Verwendung dafür. Wir sagten ihm: Du weißt, was Du mit diesem Material anfangen willst, denn offensichtlich steckt da noch vieles drin. Setz Dich hin und fang an, jetzt! Aber es ging dann doch nicht und er merkte, es war vorbei, abgeschlossen. Andererseits hört er nicht auf, spontan irgendwelche Lieder aufzuschreiben. Er setzt sich hin und ihm fällt was ein ...*

Vielleicht sollte ich mich dem Llull-Projekt annähern. Ich habe die Bücher hier und könnte meine kleinen Exerzitien damit tun. Da wäre zunächst ein erkenntnisorientiertes Lesen, nicht ein mechanistisches. Vielleicht sollte ich mich dann erst auf diese Lese Früchte beziehen und nicht gleich diese Räderwerke anwerfen und ins Laufen bringen, obwohl ich sie im Hinterkopf behalten muss. Das wäre vielleicht eine neue Idee.

*Das könnte eine sehr gute Idee sein .... Und hör gleichzeitig nicht auf, all das zu lesen, was Du gern liest. Du hast es mindestens im Kopf wie Monteverdi die prima und die seconda pratica.*

Gut! Die seconda pratica ist das Liederschreiben ...

*Die prima pratica ist die alte strukturalistische Polyphonie, die so wundervoll ist, und die andere dann viel freier und fast schon avantgardistisch, aber beides war letztlich doch viel mehr ...*

Aber war die seconda pratica wirklich avantgardistisch, gab es dabei nicht auch eine Melodik, die aus dem Alltag kam und vom Melos der Sprache her gedacht wurde?

*Ja, zum Teil, aber was heißt das? So betrachtet handelte es sich um eine quasi alltägliche Melodik, in einer radikalen Art und Weise verwendet. Ich kenne da ganz wunderbare Beispiele von Lassus, solche ganz außergewöhnlichen „Moresche“, die aus dem Alltag kommen und doch den Geist ihrer Zeit ausdrücken.*

Prima und seconda pratica, eine gute Lösung der Komponier-Blockaden!

*Monteverdi war zukunftsweisend aber vor allem durch die seconda pratica ...*

Polyphonie und Homophonie, eine wundervolle Kombination ...

*Ja, aber eindrucksvoller war die seconda pratica, während er die prima pratica in den späten Madrigalbüchern transformierte.*

Aber zum Beispiel beim späten Beethoven findet sich sozusagen eine Dialektik von prima und seconda pratica, von Kontrapunktischem und Lyrisch-Gesänglichem. Diese Dialektik von prima und seconda pratica gab der Musik Tiefe. Heute haben wir komponierende Menschen, die nur sich, aber keinen Kosmos um sich haben. Und vielleicht hat sich aufgrund dieses Mangels an Transzendenz die Avantgarde irgendwie zurückentwickelt ...

*Es gibt tatsächlich eine Menge Menschen, von denen es schwerfällt zu glauben, dass sie sich vorwärts entwickeln, und das hat damit zu tun, dass sie nichts mehr fürchten, als einen scheinbaren Schritt zurück zu machen.*

... so, lass uns nun essen gehen; ich denke, wir haben es uns verdient. Thank you for all your patience!

*Thank you, a pleasure!*

## 11 „... eine gewisse Zartheit“

Liederzyklus auf Gedichte von Michail Lermontow und Ossip Mandelstam (2015/16) <sup>169</sup>

Walter-Wolfgang Sparrer: *Deine zwölf Lieder plus Epilog – zusammen 13 – erhielten den Gesamttitel „vergebens sind die Töne“, doch handelt es sich genau genommen um zwei Zyklen für Bariton und Klavier: fünf Lermontow-Lieder (2015) und sieben Mandelstam-Lieder (2016).*

Ein Motto für den gesamten Zyklus bildet für mich dieses Zitat von Pier Paolo Pasolini aus dessen Essay über Mandelstam: „Leichtfüßig, klug, geistreich, elegant, ja sogar exquisit, fröhlich, sinnlich, immer verliebt, redlich, hellsehtig, und glücklich, selbst noch im Dunkel seiner Nervenkrankheit und des politischen Schreckens, jugendlich, ja fast jugenhaft, bizarr und kultiviert, treu und erfinderisch, lächelnd und geduldsam, hat uns Mandelstam eine der glücklichsten Dichtungen des Jahrhunderts gegeben.“

Wegen eines kritischen Gedichts auf Stalin („Wir Lebenden spüren den Boden nicht mehr“) kam Mandelstam mit seiner Frau Nadeschda nach Woronesch ins Exil, dann nach Sibirien; er starb in einem Übergangslager. Wenn man die Essays und Gedichte liest, die er dort geschrieben hat, dann ist es unbegreiflich: Er hat über Dante und die italienische Renaissance eine leichtfüßige, helle Literatur geschrieben – in einem Gulag. Das Leid angesichts des Todes hat er ignoriert und blieb unerschütterlich. Stoisch hat er innerhalb der Gefährdung seine Kunst der Leichtfüßigkeit behalten und machte das, was er wollte. Das hat mich sehr beeindruckt.

*Wie bist Du auf Ossip Mandelstam gekommen?*

---

<sup>169</sup> Gespräch mit Walter-Wolfgang Sparrer am 7. Juli 2017 zur Uraufführung des Zyklus am 30. Sept. 2017 im Rahmen der *musica viva* in der Allerheiligen-Hofkirche in München. Leicht gekürzt erschien dieser Programmheftbeitrag vorab in einer Sonderbeilage der *neuen musikzeitung*.

Ich hatte einen spiritus rector bei dem ganzen Projekt, das ist der Schriftsteller und Slawist Felix Philipp Ingold,<sup>170</sup> der sowohl Lermontow als auch Mandelstam übersetzt hat. Bei Mandelstam habe ich eine Nähe gefühlt zu der Leichtigkeit, die in meinen Stücken ja auch vorhanden ist. Ich habe keine Übersetzungen verwendet, die frei und prosaisch sind, sondern möglichst solche, die die originale Prosodie und den ursprünglichen Rhythmus der Verse beibehalten. Letztere fand ich poetischer und sie erlaubten mir auch, nachdem ich die Lieder zuerst deutsch vertont hatte, die Originalsprache als Alternativfassung einzuarbeiten. Ich habe Übersetzungen verwendet von Ingold, die ich ganz beseelt finde, aber auch von Ralph Dutli und von Paul Celan, der eines der von mir ausgewählten Gedichte ins Deutsche übertragen hat. Bei der russischen Fassung und der Erarbeitung einer Lautschrift hat mir dann Anton Safronov geholfen.

*Und wie kamst Du zu Michail Lermontow?*

Den Mandelstam-Liedern voraus gingen im Jahr zuvor die Lermontow-Lieder. Lermontow, der im 19. Jahrhundert ebenfalls wiederholt verbannt wurde – er war im Kaukasus –, hatte eine ähnlich aufrechte Haltung wie Mandelstam. Seine Kritik am Zarismus und an der Leibeigenschaft wurde dadurch nicht gebrochen, im Gegenteil ...

An dem Tag, als ich anfang, den *Stern*, das erste Lied, zu komponieren – am 20. Oktober 2015 – habe ich aus dem Internet den Verlauf des Tages über 24 Stunden aufgezeichnet und die Sternkarte auf Notenpapier durchgepaust; wir kennen das von Cage. Wir lesen die Sternkarte von rechts nach links: Die roten Punkte sind Fixsterne, daraus wurde die Singstimme. Aus den anderen Verbindungen wurde der Klavierpart – aber nicht so, wie es hier steht, sondern ich habe das rhythmisiert. Auch sind die Tonhöhen ja graphisch nur ungefähr justiert, die habe ich harmonisch leicht verschoben, so dass es einen sinnlichen Zusammenhalt gibt. Es gibt ein Manuskript, wo Singstimme und Klavierstimme übereinander sind; dann habe ich sie auseinandergesogen – und zwar so, dass das ganze Gedicht als ein Monolog des Sängers vorgetragen wird, dem der Klavierpart dann „sternenklar“ als gleichsam eigenständiges Stück, als Sternenhimmel ohne Gesang, folgt.

*Also blieb es bei Klavierliedern. Wie ist Dein Verhältnis zur Gattung?*

Mit dem Lied habe ich immer gehadert – diese historisch stark aufgeladene Form und auch die Trennung der Ausführenden: Da steht ein Sänger in der Kuhle eines Flügels, dort sitzt der Liedbegleiter. Das schien mir immer zu pathetisch, deshalb habe ich früher oft Instrumentalisten singen lassen ... Es war meine Maxime, dass die Lieder alle eine gewisse Zartheit haben, die meine Welt, aus der ich nun einmal komme, nicht verraten.

Es fängt mit einem schwierigen Vokalsolo an; es sollte nicht zu laut sein. Das Ohr adaptiert sich: Wenn man leise singt, geht der Hörer hin zur Musik und nicht umgekehrt. Die fünf Lermontow-Lieder heißen *Stern – leicht – Schatten – verbannt – überAll*. Das sind Titel, die irgendwie einen Charakter bezeichnen ...

*... auch Stadien eines sich entwickelnden oder zumindest irgendwie zusammenhängenden Prozesses ...*

Ja, so gibt es auch gewisse Brücken und Übergänge zwischen den Liedern. Hinter dem Titel des zweiten Lieds „leicht“ steht übrigens das berühmte Gedicht *Gebet – Molitva*. Es wurde oft vertont, u. a. von Glinka. Ich habe es vermieden, diese Vertonungen zu hören und versuchte, Nischen zu finden, die innerhalb der Gattung Klavierlied noch nicht abgegrast sind. Ich konnte dieser Welt nur begegnen durch eine Strenge, in der ich den Tonsatz auslege.

*Hast Du von Anfang an einen Zyklus gedacht?*

---

<sup>170</sup> Felix Philipp Ingold, 1942 in Basel geboren, Lyriker, Schriftsteller, Übersetzer. Ingold studierte in Basel und Paris Komparatistik und Slawistik. Er lehrte Kultur- und Sozialgeschichte Russlands an der Universität St. Gallen (1971–2005), wirkte parallel dazu als Dozent an der Technischen Hochschule Zürich. 1992/93 war Ingold, der in Zürich und Romainmôtier lebt, Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin. Übersetzungen aus dem Russischen (Gennadi Ajgi, Ossip Mandelstam, Marina Zwetajewa, Joseph Brodsky u. v. a.) und aus dem Französischen (Edmond Jabès, Francis Ponge, René Char, Pierre Chapuis u. v. a.).

Axel Bauni stand plötzlich in der Tür meines Hauses in Annenwalde in der Uckermark und fragte, ob ich für seine „Liederwerkstatt“ in Bad Kissingen etwas komponieren würde. Die Kissinger Liederwerkstatt 2016 stand unter dem Motto: Vertonung russischer Dichter. Ich griff es gerne auf, denn in der Uckermark lebe ich in der Nähe der ehemaligen russischen Garnisonsstadt Vogelsang, die, tief im Wald versteckt, langsam zerfällt. Es ging schon um mehrere Lieder, aber dass es so viele werden würden, wusste ich damals noch nicht.

*Lermontow-Zyklus: Mit Tempo 40 ist dieses zweite Lied auf das Gedicht „Molitva“ ex-trem langsam ...*

Dem liegt zugrunde ein asymmetrischer Kanon, der aber nicht nachvollziehbar ist. Wenn man die Tonhöhen im gleichen Iktus spielen würde, wären sie identisch, aber da jeder Ton eine andere Dauer hat, ist es wie bei zwei Schnecken, die sich gegenseitig überholen. Die Singstimme bildet eine dritte Stimme – es ist so eine Art dreistimmiger virtueller Kanon. Es verschwinden Töne in den Pausen, auch deshalb ist der Kanon nur virtuell. Es gibt Reperkussionen von Tönen, Antworten oder Echos; einzelne Töne kommen später wieder, fangen sie auf; auch dadurch entsteht Zusammenhalt.

Das dritte Lied *Schatten* – wird fast geflüstert gesungen; der Bariton singt eine diatonische Melodie, die unerbittlich gestört wird durch diese querständigen Glocken-Flageolets im Klavier. Die Schatten verzerren das diatonische Gebilde: einerseits einfach, andererseits fies, weil keine Stütze im Klavier entsteht.

*Was ist für Dich Schatten?*

Schatten nenne ich den Versuch, das Objekt noch einmal durch eine andere Perspektive zu erfassen oder auch auf neue Flächen zu projizieren: Schatten der Ideen. Diese Stücke haben auch was Kindhaftes; sie versuchen, den ersten Gedanken zu ergreifen – also keine Psychoanalytik!

Das vierte Lied *Verbannt* basiert auf dem Gedicht *Wolken – Túči*, das Lermontow am Vorabend der Reise in die kaukasische Verbannung geschrieben haben soll. Für dieses Lied habe ich etwas georgische Musik studiert, da gibt es zum Beispiel diese sich überschlagenden Jodler – von der Kopf- in die Bruststimme, Krimantschuli heißen die.

*Das fünfte Lied bringt dann die kosmische Entgrenzung ...*

Nicht unbedingt, aber es ist ein kosmisches Lied, „mein Haus steht überall“, gehört also zum All. Hier wollte ich das Lied, die Gattung, umkehren. Es ist ein Klavierepos, in das der Sänger Töne einstreut – ein Kosmos, der wie eine pythagoräische Weltmaschine abläuft. Den Schluss bildet dann ein Vers aus einem andern Gedicht „doch, ach vergebens sind die Töne, weil niemand jemals es zu Ende singt“. Das ist auch der Gesamt-Titel beider Zyklen. Der Sänger hält das auseinander fliegende Weltgebäude zusammen.

Der zweite Zyklus auf Mandelstam ist ein Jahr später ...

*... streng genommen hundert Jahre später. Sieben Lieder: „Gewebe“ – „Wespe“ – „Glas“ – „Wabe“ – „Emaile“ – „Klang“ – „Segel“ ... Du thematisierst sozusagen kaum die leidvollen, auch politischen Aspekte usw., sondern eher Strukturen?*

Streng konstruktiv, um alles zu vermeiden, was in die Richtung eines romantischen Gehabes geht. Aber die *Wespe* ist zum Beispiel ein Lied gegen Stalin, die *Wespe* steht für Stalin. Man muss sich mal diese Zeit vergegenwärtigen, in der man meinte, dass Gedichte gefährlich sein könnten. Vielleicht kann ich die Strukturen etwas erläutern an dem ersten Mandelstam-Lied, *Gewebe*. Das siebte Lied *Segel* ist eine Variante dieses Gedichts; beide zusammen bilden eine Art Klammer, wobei im siebten Lied das Motiv der Wiege wichtig ist. Beide Gedichte sind Mandelstams Gedichtzyklus *Oktaven* (1933/35) entnommen – die ersten vier Zeilen sind identisch, der zweite Vierzeiler bildet eine Variante. Es gibt von Mandelstam übrigens einen ganz wunderbaren Essay über Gewebe, Netze, Flechtwerke, auch Teppiche.

„Wenn nach ... verzögerten Atemzügen endlich der Seufzer sich löst“: Man sollte wissen, dass Mandelstam Asthmatiker war. Bewusst habe ich versucht, da nichts Asthmatisches hereinzubringen, sondern genau im Gegenteil undramatisch zu bleiben, die Sehnsucht nach Befreiung von asthmatischem Druck, das freie Atmen darzustellen durch Schlichtheit. Wie viele Russen war Mandelstam sicher ein guter Schachspieler. Ich habe ein Ton-Schachbrett aus acht Modi mit je acht Tönen gebaut, in die das Spiel



eingezwängt ist, wobei die Tonhöhen einen andern Weg nehmen als die Dauern. Dabei ergibt sich zunächst eine strenge Zweistimmigkeit – nur die linke Hand im Klavier und die Singstimme – und die behandle ich wie Schachfiguren: im Klavier der Springer einmal seitlich, zweimal gerade und in der Singstimme die Dame, die sich sowohl diagonal als auch horizontal bewegen kann.

„Wie gern vernähme ich den Sang der Weltenachse“ – im Lied *Wespe* habe ich die Weltenachse komponiert, ebenfalls im Gehaltensein in diesem Schachbrett, zum Teil mit anderen Figuren, neben der Dame noch Läufer und Turm. Im dreistimmigen Satz erfolgen dann diese scheinbar zufälligen Einwüfe des Klaviers: Das sind die Spitzen, die Wespenstiche, die den Sänger nicht beeindrucken.

Aus dem Gedicht *Glas* wurde ein Spiegelkanon; der vierstimmige Klaviersatz ist wie ein gerundetes Glas, das „Glas der Ewigkeit“, das in seiner lakonischen Schönheit dasteht, während der Sänger den Atem, die „Zeichnung auf dem Glas“ repräsentiert: Stille, Freude, atmen dürfen ...

Die *Wabe* – in Annenwalde gibt es eine Imkerin, die uns manchmal eine Wabe schenkt: Die Bienen konstruieren die Wabe zunächst nicht als Sechseck, sondern bauen Höhlen, Rundungen; erst aus der Kohäsion mit der Nachbarzelle entstehen die sechseckigen Flächen, die für die Form der Wabe typisch sind. Das Prinzip der Bienenwabe habe ich in Hexachorde gebracht, wobei bei sechs Ecken zweimal drei Rauten entstehen – daraus wird ein Walzer. Hinzu kommt der Aspekt des Taumelns, des Sich-Betrinkens im Nektar ... In anderer Brechung kehren einige Motive wieder: „Kristall des Fensters“, „Gewebe“, „Frost der Ewigkeit“.

*Emaile* – wieder ein Muster, diesmal auf dem Teller wie zuvor die Zeichnung im Glas; ein strenger einfacher Satz, der tastet ... Und wieder gilt: Die Schönheit der Zeichnung, das zarte Gespinst lässt Gefangenschaft und Tod vergessen.

*Klang* – wie auch *Emaile* ein ganz frühes Gedicht, praktisch nur ein Zweizeiler – im Grunde eine bukolische Szene, in der der Sänger ein sehr hohes Falsett singt und das Klavier eine naive Begleitung hat; da tut sich wiederum eine neue, eine heile Welt auf ...

Das *Segel* habe ich da noch eingeschoben – es wie beim Gewebe, das hervortritt, wenn nach einigen Atemzügen der Seufzer sich löst ... weit gespannte Segel in Achteln und Sechzehnteln, eine Herausforderung an die Präzision der Ausführenden, das Öffnen des asthmatischen Körpers ... ich thematisiere nicht das Drama, sondern die Heilung ...

*Zman – Zeit*, das 13. Lied, ist ein Epitaph für meinen drei Jahren jüngeren Bruder Gerhard, der letztes Jahr an Leukämie verstorben ist. Der Text stammt nicht von Mandelstam, sondern von seinem Übersetzer Felix Philipp Ingold und wurde ins Hebräische übersetzt von Eliav Brand: „Trauern heißt ganz Ohr sein ... für den Ton, der fehlt“. Die Melodiebögen habe ich auf die Betonungen der hebräischen Sprache bezogen.

*Diese Art der Kantillation erinnert mich an etwas ...*

Es gibt einen Zusammenhang mit *Aimide*, und zwar mit *Svara*, dem letzten dieser drei Klavierstücke – engintervallige Gesangsformeln, die auf die indische Veden-Rezitation zurückgehen.

Die Sprache soll nicht eingezwängt werden in einen Rhythmus, sondern darf sich aussprechen. Das ist das Prinzip aller Lieder, von denen jedes eine ganz individuelle Faktur hat: Dass die existenzielle Not in einem „noli me tangere“-Klaviersatz nicht-expressiv auftritt. Ich versuche immer, eine Konstruktion zu finden, die ich dann verlasse und zu der ich wieder zurückfinde: Sehnsucht nach Strenge in einer Welt, in der Leute meinen, sie könnten den Begriff der Freiheit so verstehen wie sie mögen. Freiheit entsteht nur durch große Disziplin, das hat Cage bereits gesagt. Meine Motive: das Gewebe, die Zeichnung auf dem Glas, die Bienenwabe als Schutz und zugleich Anlass für Trunkenheit, ein Muster auf dem Teller – Emaile ist das Porzellan der einfachen Menschen; die Schönheit, das Zarte vergisst Asthma und Tod.

## 12 Nachlese 2018<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Gespräch mit Walter-Wolfgang Sparrer am 23. Juni 2018.

*Du wohnst in Kreuzberg 36, einem (mich) immer sehr anregenden, vollkommen – d. h. unübersehbar – vermischten multikulturellen Bezirk. Hast Du eigentlich jemals daran gedacht, für die Leute, die hier wohnen, etwas zu komponieren?*

Diese Phase hatte ich ja schon in Köln, mit dem Beginner Studio, in das alle kommen konnten, wenn sie wollten. Man braucht dazu einen Ort und wo sollte das hier stattfinden? Im Ballhaus Naunynstraße fand früher viel Neue Musik statt, dann auch im Bethanien am Mariannenplatz. Im Saalbau Neukölln und später dann in der Genezareth-Kirche am Herrfurthplatz veranstaltet der Akkordeonist Gerhard Scherer jedes Jahr ein kleines Festival mit neuer Musik und auch Improvisation, die „Neuköllner Originaltöne“. Mein Mitarbeiter Nils Günther hat eine kleine Gruppe, die hier in der Emmauskirche und auch am Maybachufer Konzerte mit neuer Musik macht, in die das Publikum reinströmt, das gerade da ist. Draußen war hier gestern ein Straßenfest mit Musik – da dachte ich, lieber mache ich die Fenster zu.

*Es gibt philippinische Komponisten, darunter soweit ich mich erinnere Jonas Baes, die in ihrer Heimat so etwas wie den Görlitzer Park bespielt haben – in einer Massenveranstaltung, bei der die Grenzen zwischen Ausführenden und Publikum sich verwischen, weil jeder, indem er seinen Walkman oder ein Kofferradio anstellte, sich beteiligen konnte. Das ist Jahrzehnte her und ich möchte fragen, ob etwas Vergleichbares hier und heute noch möglich wäre ...*

Da gab es eine Phase, in der ich solche Dinge organisierte wie den *Musicircus* von John Cage in Bonn; wir haben den dort auf dem Marktplatz gemacht, wobei möglichst viele Gruppen gleichzeitig spielten. Vorausgegangen war die Realisierung dieses Konzepts von Cage – es stammt aus dem Jahr 1967 – in einem Zirkuszelt der Bundesgartenschau in Bonn, wozu auch John Cage, David Tudor und Teeny Duchamps<sup>172</sup> angereist waren. Ich habe den gesamten Kölner „Untergrund“ mobilisiert, dahin zu gehen – 500 verschiedene Gruppen oder Einzelpersonen haben in diesem Zelt gespielt. Es war ein neunzigminütiges Chaos, entsprechend dem Konzept, möglichst viele verschiedene Gruppen verschiedener Provenienz in einem geschlossenen Raum zugleich spielen zu lassen. Das Band wurde meines Wissens vom WDR nie gesendet, strahlte aber diese ungeheure Euphorie aus, die im „Saal“ war. Die akustisch Unterprivilegierten wurden übrigens von herumlaufenden Mikrofonisten verstärkt. Es war eine intensive Anstrengung, unwiederholbar. Auf dem Marktplatz in Bonn war es dann nicht mehr so voll. Sowas zu organisieren erfordert viel Kraft, dazu bin ich jetzt zu alt. Daniel Ott macht das jetzt übrigens in Rümplingen sehr gut, er inszeniert die Landschaften ...

*Auf dem Fußweg von der U-Bahn zu Dir, beobachte ich viele Leute, Afrikaner, Araber, auch Türken, die sich auf der Straße mit oder ohne Instrument musikalisch aktiv betätigen, singend oder auch nur passiv Musik abspielend, ein Riesenpotential ...*

Das weiß ich und genieße es auch, aber ich bleibe lieber inkognito, man muss ja nicht immer auch gestalterisch eingreifen. Es ist hier wie ein Dorf, aber keiner weiß, was genau ich musikalisch mache und ich finde es gut, eine gewisse Anonymität zu haben.

*Du hast seit 1980 in Lüttich und Brüssel, in Karlsruhe (1990–92) und ab 1993 an der UdK unterrichtet. Was genau hast Du in den 20 Jahren UdK gemacht – welche Themen, welche Arbeitsformen – Projektarbeit, Frontalunterricht bzw. Vorträge, Einzelunterricht auch? Dazu würde ich gern mehr wissen.*

Wir hatten immer dienstags die Seminare, an denen alle teilnahmen, und die standen unter dem jeweiligen Semesterthema. Nehmen wir zum Beispiel John Cage, an das Semester im Jahr seines 100.

---

<sup>172</sup> Alexina „Teeny“ Duchamps (1906–1995), Kunsthändlerin, in erster Ehe (1929–49) mit Pierre Matisse, dem Sohn von Henri Matisse, verheiratet, in zweiter Ehe (1954) mit Marcel Duchamps (1887–1968).

Geburtstags (2012) erinnere ich mich noch ganz gut. Ich legte immer Wert darauf, dass möglichst viele Notenmaterialien vorhanden waren, vor allem auch solche Partituren, die im Handel nicht erhältlich sind. Daher bat ich die Verlage, uns die Materialien zu Studienzwecken leihweise zur Verfügung zu stellen und habe sie am Ende des Semesters auch immer zuverlässig zurückgeschickt. Bei Cage sind besonders die Transparentfolien interessant, die man übereinander legen und dadurch anschaulich machen kann, wie sie miteinander kombiniert werden können. Gerade bei Cage ist es wichtig, die originalen Materialien zu haben. Dann habe ich einzelne Studenten gebeten, ein Referat vorzubereiten oder Guest Lecturer eingeladen zum Beispiel Chiyoko Szlavnic, die über *Ryōanji* (1983/85) geredet hat. Oder Dieter Schnebel, der einleitend Cages Biografie vorstellte.

Meine große Hilfe war Anton Safronov, den ich für einen sehr guten Lehrer halte und der aus der russischen Schule kommt. Safronov, dessen Theorielehrer in Moskau Jurij Cholopov war, hat Partituren reduziert auf die wesentlichen Strukturen in Form von Particellen, die zur Grundlage der Analyse wurden. Anton hat etwa 20 solcher Particell-Analysen der Zweiten Wiener Schule und maßgeblicher Werke der Nachkriegs-Avantgarde erstellt, erst handschriftlich, später im Computer – ich fand das immer sehr hilfreich. In Erweiterung meines Unterrichts erhielt Safronov dann einen Lehrauftrag.

Ganz früher, in Karlsruhe, habe ich auch Exkursionen gemacht – wir fuhren zu Uraufführungen von Opern nach Amsterdam oder später von der UdK Berlin nach Hamburg zu Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990/96, UA Hamburg, Jan. 1997) – aber mit den Reiseabrechnungen wurde es dann sehr kompliziert und irgendwann bezweifelte ich, ob es so viel brachte und ob es nicht ausreichte, im Raum 310, der vorher Isang Yuns Raum war, die Opern anhand der Partituren zu studieren. Ab einer gewissen Stufe war dann ja auch digital vieles oder fast alles erreichbar.

Ich bin ja so dankbar, dass Isang Yun damals diese Notentafeln angeschafft hat, auf die man mit Kreide schreiben konnte. Es gibt in keinem anderen Raum der UdK diese verschiebbaren Tafeln an zwei Seiten, die Yun damals durchgesetzt hat. Ich habe die Tafeln sehr gern genutzt, um das Denken – Begriffe, musikalische Gedanken – anschaulich zu machen. Ich ließ die Studenten auch singen; sie sollten ihre musikalischen Einfälle aufschreiben und singen, ihre Gedanken also direkt umsetzen können. Ich wollte nicht von oben herab dozieren, sondern sie möglichst aus der Reserve holen. Es gab Gruppenunterricht und dann natürlich auch Einzelstunden; der Einzelunterricht ist nach wie vor das Zentrale für Komponisten. Manche fühlen sich im Einzelunterricht besser, das ist eine Typfrage. Dabei kommt immer so ein provokatives, sanft aggressives Element hinzu. Um eine Schülerin oder einen Schüler überhaupt zu etwas zu bringen, muss man sie oder ihn ein wenig anstecheln. Zu spüren, was bei dem einen geht und bei dem andern nicht, wo einer zumacht oder aber sozusagen dankbar ist, dass man ihm eine Frage stellt, auf die er schon lange gewartet hat, das ist meines Erachtens das Schwierigste. Bei jedem Studenten hat man einen anderen Kosmos vor sich. Der Lehrer spürt beim Schüler besondere Fähigkeiten, die verschüttet sind, mehr als er es bei sich selber oft sieht – das ist dann meistens eine Projektion, manchmal sogar eine doppelte, denn man kann ja nur sagen, was man bei sich selber sehen würde ... Schwierig war es auch, mit diesem Gefälle ganz verschiedener, auch kulturell geprägter Erwartungshaltungen einzelner Studentinnen und Studenten umzugehen, so dass sie sich ganz natürlich betragen können. Vor allem die Asiaten brachten oft Geschenke, die hab ich grundsätzlich nicht angenommen – genau so, wie ich früher im Beginner Studio nie eigene Werke aufführen ließ.

*Zu Deinem Unterricht gehörte es auch, dass Du Komponisten eingeladen hast, die über ihr eigenes Schaffen referierten; ich erinnere beispielsweise an Mauricio Sotelo u. v. a. Erhielten Deine Schüler auch Tonsatzunterricht?*

Selbstverständlich, hier war vor allem Hartmut Fladt ein beliebter Lehrer; da gingen alle hin. Und eben Anton Safronov. Für mich war immer auch das Blattspiel wichtig. Wenn ich sagte, „bitte spiel mir Dein Stück vor“, guckten sie ganz erstaunt und sagten, „in dem Stück kommt aber doch gar kein Klavier vor.“ Ich bestand trotzdem darauf, dass sie versuchten, ihr Stück aus der Partitur vorzuspielen und wenn es noch so langsam ging, sollten sie das anschaulich machen.

*Kannst Du einige Deiner Schüler nennen?*

Daniel Seel, Nils Günther, Sarah Nemtsov, Tom Rojo Poller, Nurit Jugend, Avi Berman, Liu Huan, Wang Can, Peng Yin, Alejandro Moreno, Yonghee Kim; Sebastian Claren auch, der dann zu Spahlinger wechselte.

*Gab es Auswahlkriterien, welche Komponisten Du behandelt hast und welche nicht?*

Ich versuchte auch da eine gewisse Objektivität zu haben; bei mir kam auch Lachenmann vor, Spahlinger, Nicolaus A. Huber – da hatten wir mal ein ganzes Semester zu seinen Solostücken, ein gefundenes Futter, um zum einen das Instrument kennenzulernen und zum andern Hubers Komponierweise. Ein ganzes Semester hatten wir zu Messiaen, seiner Oper *Saint François d'Assise* (1975/83), zu *Chronochromie* (1959/60); es ging darum, seine mosaikartige Komponierweise besser kennenzulernen, die übrigens völlig entgegengesetzt ist zu der von Debussy. Dann habe ich das genutzt, um die Kulturen ins Blickfeld zu rücken, die Messiaen da hineinbringt – die Rhythmuslehre der südindischen Musik, die mosaikartig additive Prinzipien verfolgt ganz im Gegensatz zur nordindischen, die mehr von den Melismen der zum Teil auch islamischen Kultur überformt ist.

Dann habe ich analysiert die *Sixteen Dances* von Cage, auch dies eine Kompositionsweise von kleinen, in sich abgeschlossenen Aggregaten, die miteinander kombiniert werden; ich hab da noch ein Manuskript von Cage entdeckt, die Originalfassung der *Sixteen Dances* für Klavier (1950/51), die wohl für die Ballettproben galt und auch eingesetzt wurde, wenn kein Orchester zur Verfügung stand. Das zu rekonstruieren und zu transkribieren, war eine ziemliche Fusselei – ich habe bei Peters eine Ausgabe gemacht; bei der Reinschrift hat mir Wang Can geholfen. Ursula Roelcke hat das uraufgeführt und inzwischen erschienen die *Dances* auch auf einer DVD unter dem Titel *Jig for John* (bei Testklang, 2013). Also gibt es auch den Aspekt des forschersischen Hineingehens ...

Für mich war immer wichtig, Stücke zu finden, zu denen man Seitenzweige legen kann. Da bot sich zum Beispiel eines meiner Lieblingsstücke von Strawinsky an: *Agon* (1957), wozu man Tanzformen aus Renaissance und Barock vorstellen kann und Vergleiche anstellen zur historischen Instrumentation. Auch der Übergang zur Dodekaphonie ist da schon drin, die späteren Nummern von *Agon* sind bereits zwölftönig.

Dann hatten wir die *Stele* von György Kurtág und – Stockhausen: Wir hatten ein ganzes Semester über Stockhausen mit dem Pianisten Frank Gutschmidt. Er hat damals den *Licht-Zyklus* musikalisch dargestellt. Wir sind durch den gesamten *Licht-Struktur-Aufbau* durch, hatten auch die Partituren da und haben in die einzelnen „Tage“ hineingehört. Ich meine, Richard Toop war damals auch einmal dabei.

*Du bist viel gereist, saßest in Jurys und hattest Gastdozenturen inne. Was war Dir daran wichtig? Konntest Du Impulse geben, hast Du Eindrücke empfangen?*

*Du warst wiederholt in den USA, aber auch in Barcelona (2003) und in Madrid (2005), ferner in Shanghai (2003) und Beijing (2003 und 2009).*

In China hatte ich am Central Conservatory of Music in Beijing eine Ehrenprofessur, da habe ich 2009 einige der Studentinnen von Wenchen Qin unterrichtet; auch Lachenmann war da, mit dem ich an einem Symposium teilgenommen habe. Mein Schüler Peng Yin ist mit mir und Nanne herumgefahren, um uns das Land zu zeigen und uns seine Eltern vorzustellen; ich bin auch an Qi Gong sehr interessiert und sein Vater war Qi Gong-Lehrer. Wir waren dann auch in Chenjiagou, woher die Chen-Taiji Formen stammen, die ich seit einigen Jahren praktiziere. Ohne diesen Ausgleich hätte ich kaum so viel leisten können. Bald kommt ja nun auch das *Chan Mi Gong* Lehrbuch heraus, das ich mit einem Team aus dem Chinesischen übersetzen ließ.

Dass ich öfter in Israel war, hat vor allem mit Yinam Leef zu tun, der heute Direktor der Jerusalem Academy of Music and Dance ist. In meiner Heimat, in der Nähe unseres Schulhauses in Seidmar gab es eine Synagoge in Ermreuth, die mich anlachte, dort einmal ein Konzert zu machen. Damals haben Dorian Keilhack – ein Pianist, der in Erlangen wohnte – und ich den Bayerischen Rundfunk dazu gekriegt, Komponisten aus Israel einzuladen und ihre Stücke in einem Konzert vorzustellen: Ari Ben-Shabetai, Menachen Zur, Yinam Leef. Später wurde ich zu einem Symposium in die Ruben Academy in Jerusalem eingeladen; dort begann die Auseinandersetzung mit Marius Schneider, als mir die Musikologin Prof. Ruth Katz einen von Marius Schneider an Robert Lachmann gerichteten Brief zeigte, der mit „H. H.“ unterschrieben war. Das war der Auslöser für eine mindestens zweijährige Recherche, deren Ergebnis die Schrift *Tonart ohne Ethos* bildet (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2003).

2012 wurde ich vom Meitar Ensemble eingeladen zu einem Lecture Concert mit *Dialogue des deux Roses* nach Edmond Jabès für sechs Sänger und vier Barockinstrumente (2011); es war eine

beeindruckende Aufführung in dem kleinen Theater East-West House in Jaffa. Die Sänger arbeiteten parallel an einem Bach-Kantatenprojekt, bei dem ich die schwierigen Probebedingungen kennen lernen konnte. Alles lief nicht so gut durchstrukturiert, sondern es wurde viel ad hoc geändert; Probenräume fanden sich dann auch schon mal in der Küche einer der Sängerinnen, vielleicht nicht unähnlich der Bach-Zeit, wo es auch noch keinen hochtourig laufenden Musikbetrieb gab.

Schließlich wurde ich ein weiteres Mal im Sommer 2017 zu einem Portraitkonzert nach Tel-Aviv eingeladen, wobei das Meitar Ensemble einen ganzen Abend mit meiner Musik spielte – eine große Ehre und Höhepunkt meiner langen Beziehung zu Musikern aus Israel. Es schlossen sich Aufnahmen in einem Studio in Jerusalem an. Ich traf wieder den Komponisten Avi Berman und die Familie Nami, Tanya, Adam und Daphni Leef, letztere eine Aktivistin der Studentenbewegung.

*Gibt es irgendeinen Bezug zum Judentum in Deiner Familie oder hat Dich vor allem die in Deutschland in den zwölf Jahren weitgehend vernichtete jüdische Kultur interessiert?*

Sicher gab es eine gewisse Anziehung. Auch die Lektüre von Gershom Scholem spielte eine Rolle; er schrieb einen Aufsatz über die letzten Kabbalisten in Deutschland, von denen einer aus meinem Geburtsort Schwabach stammte.<sup>173</sup> Scholem hat uns ein Denken nahegebracht, das verdrängt und vergessen wurde. Begriffe aus der Kabbala – das Tikkun,<sup>174</sup> das Gefäß, das repariert werden kann. Dass der Mensch seine zerbrochenen Gefäße reparieren kann, finde ich einen so wunderbaren Gedanken. Dann gibt es den Begriff des Zimzum.<sup>175</sup> Den habe ich in einer Rede zum 70. Geburtstag von Dieter Schnebel verwendet, die Wahrheit und Dichtung vermischt, eine fiktive Begegnung des Komponisten, Pfarrers und Gymnasiallehrers Schnebel in Frankfurt mit dem Kabbalisten Franz Joseph Molitor aus dem 19. Jahrhundert. Bei einem Spaziergang hört Schnebel durch das offene Fenster, wie Molitor über die Selbstbeschränkung Gottes doziert. Als ich diesen Vortrag hielt<sup>176</sup>, saß Dieter in der ersten Reihe und wusste zunächst nicht, ob diese Begegnung wirklich stattgefunden und er sie vergessen hatte oder ob ich ihn auf die Schippe nehmen wollte. Und Dieter hat damals ein Stück namens *Zimzum* geschrieben.<sup>177</sup> Zimzum ist der Rückzug Gottes; Gott dehnt sich aus und macht zugleich Platz, damit Neues entstehen kann – phantastisch. Es wird dargestellt durch einen Kreis, in den von oben eine Linie hineinführt, die in einem andern Kreis verschwindet.

Dann hab ich ein Stück geschrieben *Der Tanz und der Schmerz* (für Flöte, Oboe, Klarinette, Hammerklavier und Streichquartett, 1981; rev. 2005); es bildet den *Epilog* zur *Lokalen Musik* und ist bezogen auf die Anekdote von einem chassidischen Rabbi, der tanzt und plötzlich laut aufschreit, weil er sich an einer Bank stößt. Gefragt, ob er sich verletzt habe, antwortet er „mir scheint, der Schmerz kam, weil ich den Tanz unterbrochen hatte“ – eine schöne Paradoxie oder auch ein erleuchtender Einfall. In der *Lokalen Musik* spielt die Erinnerung an die Vernichtung des Judentums durchaus eine Rolle, aber eben

---

<sup>173</sup> Hile (Elchanan Pinchas Moshe) Wechsler (1843–1894), siehe dazu: Gershom Scholem: *Die letzten Kabbalisten in Deutschland*, in: ders.: *Judaica 3*, Frankfurt am Main 1970, 218–246, hier ab S. 228. Grundlegend ist Sholems Hauptwerk: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Zürich: Rhein-Verlag 1957, Frankfurt am Main: Suhrkamp (stw 330) 1980 – ergänzend: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich: Rhein-Verlag 1960, Frankfurt am Main: Suhrkamp (stw 13) 1977, darüber hinaus: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Zürich: Rhein-Verlag 1962, Frankfurt am Main: Suhrkamp (stw 209) 1977, flankierend: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Ffm.: Suhrkamp (es 414) 1970 sowie die Sammelbände *Judaica 1–4*, Ffm.: Suhrkamp (BS 106, 263, 333, 831) 1963, 1970, 1970, 1984.

<sup>174</sup> Tikkun oder *Tiqqun Olam* (hebräisch: תיקון עולם) = Reparatur der Welt.

<sup>175</sup> Tzimzum, auch Zimzum (hebräisch: צמצום) bedeutet die Konzentration oder Kontraktion Gottes aus seiner eigenen Mitte. Der Plural Zimzumim bezeichnet den, der seine Wünsche erobert – der sich selbst zurückhält und nicht empfängt, obwohl er sich danach sehnt zu empfangen. Nach der Kabbala in der Tradition von Isaak Luria entsteht ein mystischer Hohlraum, durch den die Existenz des Weltalls überhaupt erst möglich wird. Der Sohar kannte das Konzept des Zimzum noch nicht. Es entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der galiläischen Stadt Safed und wurde von den Schülern Isaaks Luria in verschiedenen Varianten aufgeschrieben und verbreitet.

<sup>176</sup> Walter Zimmermann: *Zimzum-Musik*. Vortrag für Dieter Schnebel zum 70. Geburtstag (Berlin 2000), in: *MusikTexte* Nr. 158, Aug. 2018, S. 68–71.

<sup>177</sup> *Zimzum-Musik*. Projekt für Streichtrio, Stimme, Synthesizer und Projektion.

subtil. Die inneren Konflikte in Israel heute, darüber machen wir uns ja kaum Gedanken; diese komplexe Situation in Israel wird meistens in einer Schwarz-Weiß-Malerei dargestellt, die uns überhaupt nicht weiter bringt. Ich bin sehr skeptisch gegenüber jeglicher Ideologie; wenn man mit Menschen direkt umgeht, dann fällt dieser Popanz meistens zusammen. Es geht doch um Konvivialität. Die Leute können die Dinge vielleicht richtig durchdenken, aber sie können nicht mehr agieren. Das Patriarchat wurde durch die linke Revolution überhaupt nicht abgeschafft; die Herrschenden tönen jetzt mit andern Vorzeichen, sind aber nicht milder oder feiner und weicher geworden und haben das, was die Väter machten, auch nicht irgendwie reformiert.

*Wir waren bei den Reisen, den Gastdozenturen, Beijing und Jerusalem ...*

Übrigens war ich auch auf den Philippinen, in den 1980er Jahren, dort habe ich auch José Maceda kennengelernt. Wir waren durchs Goethe-Institut eingeladen worden, ich habe irgendwelche Gastvorträge gehalten und in Form von Kopien meine Sammlung ethnologischer Musik mitgebracht, die ich Prof. Maceda dann überlassen habe. Mit dabei war der deutsch-amerikanische Jazzmusiker Karl Berger, der in Frankfurt Lehrveranstaltungen bei Theodor W. Adorno besucht hatte und damals in New York wohnte. 1973 hatte er das *Creative Music Studio* in Woodstock eingerichtet, kannte Cage, Lee Konitz, Steve Lacy, Richard Teitelbaum usw. Berger litt an einem Magengeschwür oder einer ähnlichen Krankheit und wollte unbedingt diese Wunderheiler treffen, die „operieren“, indem sie in den Körper reingreifen. Sie leben oft in den Bergen. Da sah ich, wie ein vietnamesischer Soldat – ein ehemaliger Soldat, der Blutkrebs hatte – sich auf einen Tisch legte und während des Eingriffs von oben fotografiert wurde. Der Patient war ganz begeistert von dieser Heilmethode. Ein halbes Jahr später fand ich diese Photos im Geo-Magazin wieder und las dazu einen Bericht von Hoimar von Ditfurth, der das vollkommene Gegenteil berichtete und das Verfahren als Scharlatanerie bezeichnete. Und ich dachte nur, was für eine Kluft zwischen dem abgebildeten Menschen und diesem Kommentar.

*Die Heiler greifen in die Aura?*

Es ist eine Operation. Sie gehen mit bloßer Hand in den Körper rein und ziehen Substanzen raus, die sich in einer Placebo-Kugel, in Ziegendärmen oder was auch immer materialisieren. Das ist vulkanisches Gebiet und die Leute haben unglaubliche Fähigkeiten. Es ist letztlich egal, was da wirklich passiert, solange es den Leuten danach besser geht ... Wir sollten das nicht kritisieren; wir brauchen Neugier und Respekt den Kulturen gegenüber.

\*

*Welche Werke sind zu ergänzen aus der Zeit nach den Gesprächen mit Richard Toop, also nach 2004?*

*Voces* bildet nun eine eigene Werkgruppe, Nummer 25. *Voces 1* (2005/06) ist der Klavierzyklus *Voces abandonadas* nach Porchia – siehe auch Deinen Plattentext für Nicolas Hodges und Wergo. *Voces 2* sind die *Acht Gesänge* (2002/18)<sup>178</sup>, bestehend aus zwei Gruppen: der Gruppe *incanto* mit zwei längeren Sologesängen sowie der Gruppe *colla voce* für Gesang und Instrument, sozusagen für singende Instrumentalisten (oder umgekehrt Sänger, die ein Instrument professionell spielen können). *Voces 3* ist der Liederzyklus nach Lermontow und Mandelstam. Das hat übrigens insofern mit Richard Toop zu tun, als er von der Monodie, der *seconda pratica*, sprach.

Bei der Gruppe *incanto* werden zwei größere Vokalsoli – *Das irakische Alphabet* für Mezzosopran mit sieben Stimmgabeln (25.2.1, Joachim Sartorius, 2017) und *Himmeln* für Mezzosopran solo (25.2.2, Felix Philipp Ingold, 2005) von dem deutlich kürzeren Prolog *me incanto* für Mezzosopran solo (Biagio Marin, 2015) und dem Epilog *Intervals* für Mezzosopran mit sieben Stimmgabeln, Robert Creeley, 2018) umrahmt. Zur *colla voce*-Gruppe zählen auch „Duo“-Stücke, die schon etwas älter sind und in denen ein Instrumentalist zu seinem Spiel singt.

---

<sup>178</sup> Bis zum März 2019 veränderte sich die Konzeption noch einmal. Es handelt sich jetzt um *Zehn Gesänge* WZ 25.2 (2002/19) in drei Gruppen, siehe Werkverzeichnis.

*Haben diese Stücke für Dich heute einen retrospektiven Charakter?*

Nein überhaupt nicht, das sind ja sozusagen meine experimentellsten Stücke. Es ist eine große Herausforderung, Instrumentalisten zum Singen zu bringen, zum Beispiel Barbara Maurer, die Bratschistin des Ensemble Recherche. Sie hat die Stücke *Taula* (nach einem Text von Ramon Llull) und *Novo Ben* (Biagio Marin) für Viola & Gesang (25.2.3, beide 2002/03) uraufgeführt. Es war ungewohnt für sie, beide Intonationen – die des Instruments und der Stimme – gleichzeitig zu kontrollieren, aber sie hat es letztendlich sehr gut gemacht. Je spezialisierter Instrumentalisten sind, desto weniger gern singen sie. Ich will aber eben nicht die Trennung der Ausführenden, sondern das alte *colla voce* aus Mittelalter und Renaissance wieder einführen; sie sollen singen und gleichzeitig spielen. Das Duo *Interieur – Verdrehtes Lied* für Violine und Gesang (25.2.4 und 25.2.5, Gottfried Benn – Michael Donhauser, 2004) hat Melise Mellinger uraufgeführt – es ging phantastisch, wahrscheinlich auch, weil Melise von Kindheit an gesungen hat!

Dann habe ich für die Capella Augustina in Brühl, ein Haydn-Orchester mit Naturhörnern usw., *Six Country Dances Lost* (2017/18) komponiert. Haydn, der ja einer meiner Lieblingskomponisten ist, hat irgendwo in seinem Londoner Briefwechsel *Six Country Dances* erwähnt, von denen wir aber nicht wissen, ob sie jemals komponiert wurden. Da war ich nun so frei, das nachzuholen. Der Name ist ursprünglich hervorgegangen aus *Contre-Dance*, dem Aufeinanderzutanzten. Die *Country Dances* sind übrigens ein Ableger meiner Oper *Über die Dörfer*.

Für die Bamberger Symphoniker entstand ein Encore von etwa fünf Minuten, *Äthermühle* für Orchester (2015/16). Das wiederum ist ein Ableger der *Lokalen Musik* – ich habe damals relativ viele farbige Particelle hergestellt, die ich nicht alle benutzt habe und darauf basiert dieses Stück.

Zu erwähnen ist aber auch mein Parallelleben als Autor und Herausgeber von Büchern. Das fing mit den *Desert Plants* (Vancouver 1976) an: Gespräche mit 23 amerikanischen Komponisten. Die *Insel Musik* (Köln: Beginner Press 1981) enthielt meine eigene Texte, weitere Gespräche, aber auch die *Desert Plants* sind in dieses dicke Buch eingegangen; das ist jetzt alles auf meiner Homepage *beginner-press.de* nachzulesen. Dann kamen die *Essays* von Morton Feldman (1985) und die *Anarchic Harmony* mit Stefan Schädler zum 80. Geburtstag von John Cage (Mainz: Schott 1992), später noch der Cage-Band *Empty Mind* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012), dazwischen das Buch über Marius Schneider *Tonart ohne Ethos* (Stuttgart: Steiner 2003) und die Gespräche mit Bernd Leukert (*Beginner Studio*, NRW Kulturstiftung 2005). Gerade die Herausgaben machten viel Arbeit.

In Vorbereitung sind aber auch Herausgaben, die mit Musik zunächst scheinbar gar nichts zu tun haben. Da ist das Lehrbuch über *Chan Mi Gong* von Liu Han-Wen (1921–2004), das in voller Länge aus dem Chinesischen übersetzt wurde (2015–18) und nun fast fertig ist. Chan Mi Gong ist ein aus zwei buddhistischen Schulen – Chan (jap.: Zen) und Mi – hervorgegangenes Übungsprogramm, das Körper und Geist betrifft. Es ist ein sehr differenziertes Wirbelsäulen Qigong; der Band erscheint bei Lotus Press.

Dann gibt es das *Novalis ABC* (2016/18), ein Buch, das bei Matthes & Seitz herauskommen wird. Als Komponist bin ich seit langem von Novalis' Gedanken zum „Lichtpunkt des Schwebens zwischen Gegensätzen“ (Fichte Studien Nr. 555) inspiriert und entwickelte daraus eine Theorie der nicht-zentrierten Tonalität. Die habe ich zuerst im Zyklus *Sternwanderung* (1982–84) verwendet, in dem auch poetische Texte von Novalis vertont wurden. Nachdem ich die Beschäftigung mit seinen Fragmenten fortgesetzt hatte, kam ich auf die Idee, die Fragmente zur Enzyklopädistik von Novalis, genannt *Das Allgemeine Brouillon – Materialien zur Enzyklopädistik* (1798/99), nach Novalis eigener Klassifizierung neu herauszugeben. Diese Stichwörter zu einer Enzyklopädie in alphabetischer Folge zu ordnen, wäre der nächste Schritt gewesen, den Novalis getan hätte, wenn er nicht so früh gestorben wäre. Das löse ich nun hier ein. Meine Veröffentlichung ermöglicht einen anderen Zugang durch die Zusammenschau der Fragmente, während die Ausgabe von Hans-Joachim Mähl (bei Meiner 1993 erschienen) die originalgetreue Transkription der Handschrift in der Reihenfolge ihrer Entstehung bringt. Außerdem sind immer noch CD-Projekte in Arbeit, darunter die gesamte *Lokale Musik* in einer CD-Box bei mode records in New York, auf die seit mehr als zehn Jahren warte. Geduld ist hier zu lernen.

Schließlich bemühe ich mich darum, die Gesamteinspielung von Herbert Hencks sehr subjektiver Bach-Interpretation des *Wohltemperierten Klaviers* gegen große Widerstände eines Produzenten zu veröffentlichen, der es seit 30 Jahren blockiert. Wir nennen ihn schon „Captain Ahab“. Aber Cybele Records will es jetzt herausbringen. Dann steht noch die Herausgabe von Herbert Hencks „Bach-Tagebuch“ an, das einen detaillierten Einblick in seine Arbeitsweise und Lebensweise ermöglicht. Herbert

lebt jetzt in einer Seniorenresidenz bei Bremen; seine Forschung habe ich für das Archiv der Akademie der Künste Berlin gesichert. Bei den Tonträgern in Herberts Archiv entdeckte ich zwei Konzertmitschnitte, die ebenfalls auf CD erscheinen sollen: von John Cage die *Music for piano 1–84* (1952/56), die er 1992 in Berlin gespielt hat, und von Morton Feldman *Triadic Memories* (1981), der Mitschnitt eines Konzerts im *Beginner Studio* am 15. April 1984. Herbert spielte *Triadic Memories* in, wie Feldman sagte, der „besten Aufführung“, die er bis dahin gehört hatte.

Danach hoffe ich wieder zu meinem Komponieren zurückzufinden – vielleicht greife ich das Projekt einer *Musik für Wittgenstein* wieder auf, das ich 1981 mal begonnen hatte und deren Manuskript verloren ging.

Walter Zimmermann

## Transkription als Komposition

*Ataraxia – Fragmente der Liebe – Clinamen*<sup>179</sup>

„Transkription als Komposition“ – das scheint erst einmal paradox, da man denken könnte: Transkription schließe Komposition aus, Komposition solle sich über Transkription erheben. Nun ist in der Tat in meinen Kompositionen seit mehr als zwanzig Jahren Transkription ein wichtiger, sogar direkter Träger der Prozesse. Früh fing ich an, in verschiedenen Kulturen Musik zu sammeln, in der Oase Siwa in Ägypten, in einem Indianerreservat in Montana im Westen der USA, in einem Ghetto mit Bluesmusik in Pittsburgh und schließlich im Hinterland einer fränkischen Landschaft. Dort habe ich Musik gesammelt, die ich zum Teil selber transkribiert habe, und entwarf danach ganze Zyklen, die Landschaft, melodischen Duktus und andere Parameter in Beziehung setzen. Insofern war „Transkription“ für mich immer ein Ausgangspunkt.

Die Vorstellung, aus dem Nichts zu schöpfen, geht auf ein überkommenes spätromantisches Ideal des Komponierens zurück. Sie ist ein Missverständnis, wenn man sich klar macht, dass auch so prominente und geniale Komponisten wie Mozart immer in Hinblick auf eine Schablone oder auf ein Vorliegendes arbeiteten, beispielsweise die Kadenzharmonik und die rhythmische Konstellation der Menuette oder die Reflexion sonstiger Formen. Es waren immer architektonische Vorlagen, auf die man dialektisch sich abarbeitend, diese auch auflösend reagierte. Diese Dialektik war auch noch in der expressionistischen Musik zu finden, bei Schönberg beispielsweise gibt es noch die Dialektik oder Wechselwirkung von System und Impetus oder Emotion. Von Komponisten der Nachkriegsgeneration wurde diese Dialektik öfter zugunsten einer koloristischen Kompositionsweise aufgegeben. Wenn dieser Hinblick auf ein System oder auf eine Vorlage oder eine irgendwie außerhalb des Ichs liegende Gegebenheit verloren war, kam ein Komponist in diesen Genieaspekt hinein und verhedderte sich meines Erachtens darin. Seine Musik wurde als bürgerliches Emblem des Spontanen möglicherweise bald so verehrt, dass es nicht mehr erforderlich schien, genau hinzuhören. Ein solcher Typus des Komponisten wurde zu einem bürgerlichen Ideal und man hat dann in der manieristischen Phase des Nachwirkens, des Ausklingens dieser zuerst genuinen Welt, oft aus dem Auge verloren, worauf Komponisten ursprünglich reagiert hatten: auf Vorlagen, auf Begrenzendes. Und eben das suche ich für meine Stücke, und diese Suche hat sich von meinem Projekt *Lokale Musik* an bis heute durchweg erhalten.

Der Bezug auf solche Vorgaben und der Umgang damit kann sehr unterschiedlich sein und reicht vom einfachen Hinhören bis zur intentionalen Auflösung, enthält also die ganze Bandbreite von Identifikation bis hin zur Negation der Vorlage. Diese Bandbreite ist für mich immer noch nicht ausgeschöpft; es gibt immer noch Neues zu entdecken. Dabei fand ich zurück zu einer Methode, die auch Schönberg und Schumann und zuvor bereits Bach verwenden: die Buchstabe-Ton-Analogie. Unser Alphabet hat acht Buchstaben, die durch Tonhöhen repräsentierbar sind *A, B, C, D, E, F, G, H*, und ich hab mir dann noch

---

<sup>179</sup> Vortrag am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, 1996. Bei der Niederschrift der Tonaufzeichnung war Josef Schreier behilflich. Für die Drucklegung wurde der Text überarbeitet und an einigen Stellen präzisiert.



erlaubt, das *S* (*Es*) dazu zu nehmen, weil diese Skala ohne den Ton *Es* eine zu modale Reihe bilden würde; das *Es* ist sozusagen die Würze.

### *Ataraxia*

Dieses Tonalphabet wurde zum Ausgangspunkt meines Klavierkonzerts *Ataraxia* (1987/88). Der Titel ist bezogen auf Epikur und Lukrez, die den Begriff Ataraxia – Unerschütterlichkeit – vorwiegend im Sinn von Seelenruhe verwendet haben. Tarakē heißt Unruhe oder Aufruhr und A-Taraxia ist das Gegenteil. Mein Stück behandelt eher Tarakē, also das Gegenteil von Ataraxia; die Seelenruhe ist jenseits dieser Komposition. Den Ausgangspunkt bildet ein „obsessives“ Material, das aus Figuren gebaut ist, die im ersten Satz vom Klavier in einer sehr komplizierten, komplexen Vielschichtigkeit dargestellt werden. In den nachfolgenden sieben Sätzen geht es dann um das Abschütteln dieser Besessenheit. Sie wandelt sich zu ihrem Gegenteil, beginnend mit dem langsamen Zentrum, dem fünften Satz *Galēnē* – Wind- und Meeresstille, ruhige See – bis hin zu dem Punkt, an dem Ataraxia schließlich erahnbar wird.

Die rhetorischen Figuren des Prologs *Daimon*, des ersten Satzes für Klavier allein, habe ich abgeleitet aus den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* von Roland Barthes,<sup>180</sup> einem Lexikon der Liebe mit achtzig Begriffen in alphabetischer Ordnung. Das ist der Materialfundus der „Besessenheit“ (Abb.: *Discours amoureux*), entsprechend der neuntönigen Skala des Tonalphabets. Diese Figuren in alphabetischer Folge und in der Umkehrung in Deutsch und in Französisch habe ich aufeinander projiziert und bis zur Vierstimmigkeit gegeneinander geführt (dt. A-Z ->frz.; dt. Z-A ->frz.; frz. A-Z ->dt.; fr. Z-A ->dt.).

Der zweite Satz – zugleich das erste Orchestertutti – trägt den Titel *Declinatio*. Sie kennen den Begriff aus dem Lateinunterricht, die Deklination, das „Beugen“ eines Wortes durch die Fälle. Das ist übrigens nichts anderes als das, was Epikur „parég-klisis“ bzw. Lukrez „clinamen“ nennen: seitliche Abweichung. Epikur<sup>181</sup> und nach ihm Lukrez differenzierten das Entstehen des Weltalls gegenüber der Vorstellung eines senkrecht fallenden Atomregens. Sie entwickelten eine irrationale Mechanik, die Abweichung, das Clinamen, und stellten sich vor, dass durch einen Zufall zunächst parallel fallende Teilchen aneinander stoßen und dadurch eine Abweichung entsteht, die Wirbel erzeugt, Fluktuationen.

Nun versuchte Lukrez, der die Ideen der Atomisten, der Vorsokratiker, aufgriff, den Zusammenhang von Bewegung mit dem Gewicht des Bewegten zu erklären und kam auf so auf die Frage, wie denn nun überhaupt zu erklären sei, dass menschliche Freiheit oder menschlicher Wille zustande kommen?<sup>182</sup> Seine Erklärung hatte weitreichende Folgen; so tauchte der Begriff Clinamen im 20. Jahrhundert bei dem französischen Philosophen Michel Serres<sup>183</sup> auf, um zu zeigen, dass auch bei einem determinierten, durch das Denken strukturierten Weltbild Freiheit existieren und aus dem Zusammenstoß Willen hervorgehen kann. Denn die Fluktuation – der Wirbel, die Reibung – erzeugt den Willen, aus der Passivität herauszutreten und in eine Spannung zu geraten.

Im zweiten Satz meines Klavierkonzerts, *Declinatio*, geht es darum, den *Daimon* – die Besessenheit, die im ersten Satz dargestellt ist – zu neutralisieren durch das Bild des Atomregens. Hier wird nun eine

---

<sup>180</sup> Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977; dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

<sup>181</sup> „Es bewegen sich die Atome stetig die Ewigkeit hindurch, und zwar die einen (in senkrechter Bahn, andere in seitlichem Wegdriften, andere in Vibration; von diesen bewegen sich die einen) weit voneinander entfernt, die andern erhalten ebendiese Vibration, wenn es sich trifft, daß sie in einer Verflechtung zusammengeschlossen sind oder bedeckt werden von denen, die zu verflechten imstande sind. Denn die Eigengesetzlichkeit des Leeren, die jedes einzelne Atom für sich abgrenzt, bringt dies zustande, weil sie nicht fähig ist, einen Stützpunkt herzustellen. Die den Atomen eigene Härte bewirkt beim Zusammenstoß den Rückprall, soweit die Verflechtung jeweils die Rückkehr aus dem Zusammenstoß in die frühere Position erlaubt. Einen Ursprung dieser Vorgänge gibt es nicht: Ursachen sind die Atome und das Leere“ (Epikur: *Brief an Herodot* 43-44, in: ders.: *Briefe, Sprüche, Werkfragmente*, übers. und hrsg. von Hans-Wolfgang Krautz, Stuttgart: Reclam 1980, 11).

<sup>182</sup> „Wenn eine jede Bewegung immer verknüpft wird, und aus der alten Bewegung entsteht in sicherer Ordnung stets eine neue, und nicht durch Beugen die Körper den Anfang einer Bewegung machen, der breche das Bündnis des Schicksals, daß seit unendlicher Zeit nicht Ursache folge auf Ursach: Woher besteht auf Erden allem Beseeltem der freie, woher stammt, sag ich, der dem Schicksal entwendene Wille, dank dem vorwärts wir schreiten, wohin einen leitet die Freude, abbiegen auch die Bewegungen weder zu sicherem Zeitpunkt noch an sicherer Stelle des Raums, sondern wo der Gedanke uns hintrug?“ (Lukrez, *De rerum natura* II, 257–260).

<sup>183</sup> Michel Serres: *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris: Éditions de Minuit 1977.

weitere Form von Transkription angewandt, indem ich diese Figuren jetzt anonymisiere durch ein Verfahren des Auflörens, des Pulverisierens. Um diese obsessiven Strukturen zur Auflösung zu bringen, muss man gewisse Techniken entwickeln und eine dieser Techniken ist es, sie in ein magisches Quadrat einzulassen.

Magische Quadrate benutze ich ebenfalls seit langer Zeit, weil sie ein Gefüge bilden, aus dem hervorgeht, wie der nächste Schritt zu gehen ist; der jeweils nächste Schritt wird so zu einem objektiv Äußeren, auf das ich mit meiner Subjektivität irgendwie reagieren muss. Dieses magische Quadrat ist also als ein Gerüst zu sehen, wobei ich von der Skala *A, B, C, D, E, F, G, H, Es* ausgehe, und dann jeweils den zweiten Ton – das *B* – zum ersten der nächsten Zeile mache, mit den gleichen Intervallschritten – Halbton, Ganzton, Ganzton – entsprechend der ursprünglichen Konstruktion. Wir bekommen dadurch acht Transpositionen dieser Skala und somit ein Reservoir von  $8 \times 8 = 64$  Tönen.

Die aus dem Tonalphabet entwickelten Figuren sind jetzt als Materialgestalt entwertet, um wieder neue Figurationen eingehen zu können. Die 64 Töne habe ich nun abgeschritten mittels eines Quadrats, das Leonhard Euler, der Mathematiker der Barockzeit, entwickelt hat. Es ist ein Springer-Quadrat, das wie die Springerzüge auf dem Schachbrett funktioniert: zwei Züge vor, einen seitlich. Dieses Quadrat verwende ich so, dass alle 64 Töne durch diesen Springervorgang durchschritten werden und die Tonsequenz dieser Sprünge dann wieder zu einem neuen Materialfundus wird, mit dem ich in diesem Stück weitergearbeitet habe. Die Skalen sind im Hintergrund vorhanden, aber die Tonfolgen nicht mehr die der rhetorischen Figuren des *Daimons* (siehe auch: Erklärung zur Generierung der Tropen<sup>184</sup>).

In *Declinatio* erfolgen Abweichungen (*declinationes*) der senkrecht fallenden Atomfolgen voneinander, so dass sie miteinander kollidieren und sich zu Figuren der kinetischen Affekte umformen. Die aus den *Daimon*-Strukturen abgeleiteten, abwärts arpeggierten Skalen wandeln sich durch den Vorgang der Deklination zu Abbildern, die sich aus den anonymen, fallenden Klangkaskaden lösen. Diese Abbilder sind, wie von Lukrez beschrieben, extrem leicht und geschwind, und sie erzeugen Verstrickungen, Impulse, die zu Leid und Schmerz führen: *Pathé*.

Die *Daimon*-Figuren sind verschwunden und übrig bleiben verschiedene neue Pfade und Wege. In *Pathé* versucht der Pianist, sich aus den Verstrickungen und Verknotungen zu befreien, in welche die Affektfiguren ihn verwickelt haben. Der Klaviersatz spiegelt diese Knoten wider durch ein vierstimmiges, sich gegenseitig blockierendes Geflecht in enger Mittellage. Die Knoten lösen sich und machen den „milden und sanften Bewegungen“ (Epikur) des Satzes *Hedoné* Platz, der zur Negation von *Pathé* wird, die Affekte zu transzendieren sucht. Damit bringt *Hedoné* die Entlastung, die zur Unerschütterlichkeit führt, um einige Schritte weiter.

In den mittleren Sätzen wird der Weg der *Pathé*, des Leidens, zunächst vom Weg der *Hedoné*, des Glücks, abgelöst. Auf diesen Pfaden habe ich versucht, Linien aus diesem Geflecht zu ziehen, die sich emotional in die eine oder andere Richtung neigen: Leidensdruck und lichte Transparenz. Schließlich erweisen beide Wege sich als Irrwege, die sich verlieren in der leeren Mitte des fünften Satzes, dem langsamen Satz *Galēnē*. Das war eines der wichtigsten Konzepte der Epikuräer, dass der Geist ruhig wird, und in *Galēnē* gibt es auf dem Klavier fast nichts mehr, was von der ursprünglich komplexen Struktur übrig bleibt, nur noch Randtöne in extremen Lagen. Die neuntönige Skala wird abgetastet nach den Tönen *B* und *H*; eine „negative Klavierkadenz“ ist da anzutreffen, ein kurzes Klaviersolo von äußerster Reduktion, das auf den Fixstern *B* des Schluss-Satzes hindeutet, selbst dort, wo es ihn mit dem Ton *H* verfehlt.

Dann entsteht eine Metastruktur von ganz wenigen Tönen, die wie ein Sternenhimmel zufällig verteilt und dann wirklich nur noch von Pausen umgeben sind. Das ist der sechste Satz *Metakosmia* und aus diesem entwickelt sich der siebte Satz *Simulacra*.

---

<sup>184</sup> Zusammenfassend (aus Zimmermanns Werkeinführung): Der Vorgang des Durcharbeitens jener kinetischen Affekte, welche die Unerschütterlichkeit vorstellen, vollzieht sich in den Sätzen *Declinatio - Pathé - Hedoné - Galène - Metakosmia - Simulacra*. Der ganze Gang zur Unerschütterlichkeit beruht auf einer Reihe von Ableitungen der den alphabetisch gereihten Figuren (dt., frz.) zugrunde liegenden Skalen, die in *Daimon* exponiert sind. Zunächst wird eine Folge dieser achttönigen Skalen in ein magisches Quadrat achter Ordnung eingegeben, das Eulersche Springer-Quadrat, mit dem sich – resultierend aus einer Springerprozession innerhalb der jeweiligen vier Unterquadrate – sechzehnmal vier Tropen zu je vier Tönen gewinnen lassen. Schicht 1 besteht aus sechzehnmal vier Umkehrungen (Grundform / Umkehrung / Krebs / Krebsumkehrung) mal vier Transpositionen (auf A, B, H, C), mithin aus 256 Tropen. Diese Schicht bildet in *Declinatio* das Klangmaterial der fallenden Atomfolgen. Die Schichten 2, 3 und 4 sind Ausfilterungen dieser Tropen zu Figuren, welche die abnehmende Affektbesetzung nachzeichnen und den folgenden Sätzen zugrunde liegen. Die Filterung geschieht mittels des Siebs des Eratosthenes. Schließlich bleiben die Zentraltöne übrig, deren Grundintervalle sich in *Simulacra* noch durch den Spiegelgarten bewegen, bis sie in *Synastria* in ihrer Eigentlichkeit aufscheinen.

In den Bereichen zwischen den Göttern und der irdischen Welt erstreckt sich die *Metakosmia*, die Zwischenwelt. In ihr entstehen göttliche Abbilder, die mit unerhörter Schnelligkeit durch den Kosmos bis zu uns dringen und im Spiegel aufgefangen werden können. Der Satz *Metakosmia*, dessen ruhig bewegter Orchesterklang als Verkörperung der Zwischenwelt anzusehen ist, zeigt dem Protagonisten allerdings – gleich dem in menschliches Schicksal nicht eingreifenden Verhalten der Götter – die abgewandte Seite des Spiegels. Mit anderen Worten: der Protagonist schweigt während dieses Satzes, von zwei kurzen Einwüfen abgesehen, welche die Vision eines Abbilds und dessen Echo symbolisieren. Eine dritte Passage – Ende des Satzes und Übergang zum nächsten in einem – bedeutet die Drehung des Spiegels dergestalt, dass die Abbilder sichtbar werden. Die Drehung leitet über in den Satz *Simulacra* (Abbild, Trugbild, Schattenbild).

*Simulacra* ist ebenfalls ein Begriff aus der Zeit der Atomisten, die versuchten, die Wahrnehmung, auch das Sehen, materialistisch zu beschreiben. Man sieht, indem sich kleine Häutchen lösen von dem Objekt, das ich sehe, und mit ungeheurer Geschwindigkeit auf mich zufliegen. So versuchte man das Sehen zu beschreiben und das nannte man Simulacrum – Trugbild. Diese *Simulacra*<sup>185</sup> können nur sehr schnell und sehr leicht sein, etwas Schwebendes, das sich mit ungeheurer Geschwindigkeit bewegt, aber nicht mehr dieses Schwere, Obsessive hat wie am Anfang des Stücks. Es ist ein Satz der Katharsis, wobei in den Wirbeln das Obsessive vergessen wird.

Im Satz *Simulacra* werden das Drehen des Spiegels und die Geschwindigkeit der Abbilder in einem zwar rasenden, aber unaggressiven Dialog des Klaviers mit dem Orchester nachgezeichnet. Die Grundintervalle des Stücks – Quart (Quint) und Tritonus – erscheinen in ständig neuer Verschränkung zueinander. Dabei hat der Pianist zwei in der Artikulation (*legato* / *staccato*) wie in den Bewegungskurven voneinander unabhängige Verläufe über den ganzen Registerbereich zu spielen. Beide werden jeweils von den Instrumentalgruppen gespiegelt, bis sich die Intervallesenz des ganzen Werkes herauskristallisiert zu einem Equilibrium der verfeinerten Stimmungen, das den Gegenpol der anfänglichen Besessenheit bildet.

Schließlich rahmt das Stück auch wieder ein Klaviersolo ein, ein Gegenbild zu dem Prolog *Daimon*. Der Epilog heißt *Synastria* – Sternen-Freundschaft. Das ist ein Begriff, den Sokrates geprägt und den auch Nietzsche<sup>186</sup> benutzt hat. Zwei Freunde, die unter dem gleichen Stern geboren sind, treffen sich unter einem Stern. Daher 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 des *Daimon* abtasten. Nur diese drei Töne bleiben in allen Registern erhalten, eine Art Ausfilterung der aggressiven Momente. Das Stück endet befremdlich mit einem Klaviersolo, aber es soll auch offen enden: *Ataraxia*, die eigentliche Seelenruhe, liegt jenseits des Stücks.

Der achtsätzliche Weg zur Unerschütterlichkeit ist um das Vexierspiel von Tritonus und Quart herum aufgebaut, und dieses Spiel durchzieht auch die komplexeren Passagen wie ein roter Faden. Erst in diesem Schluss-Solo zeigt sich „*Ataraxia*“ in seiner Eigentlichkeit: der Beziehung zwischen dem Fixstern *B* und den beiden zwar benachbarten, doch harmonisch gegensätzlichen Tönen *Es* und *E*.

#### *Fragmente der Liebe*

Die mithilfe des Tonalphabets vorgenommenen Übersetzungen der Begriffe aus den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* von Roland Barthes, die ich schon bei den rhetorischen Figuren des *Daimon*-Satzes angewandt habe, liegen auch dem Quintett *Fragmente der Liebe* für Saxofon bzw. Bassethorn und Streichquartett (1987) zugrunde. Die 40 Begriffe sind alphabetisch geordnet, beginnend mit „s’abîmer“, was in der deutschen Übersetzung das letzte Wort ist, nämlich „zugrunde gehen“. Ich habe dieses französische Alphabet und die deutschen äquivalenten Übersetzungen übereinander geschichtet und hatte so sich kontrapunktierende melodische Figuren erhalten, die die gleiche Bedeutung in sich tragen. Zum Beispiel „absence“ bedeutet „Abwesenheit“. Jeder Buchstabe dauert ein Sechzehntel; die als Töne nicht repräsentierbaren Buchstaben verdoppeln die Dauer des vorherigen Tons. So wird eine Figur aus

---

<sup>185</sup> „Esse ea quae rerum simulacra vocamus ...“ [Es gibt, was wir der Dingwelt Abbilder heißen ...], Lukrez: *De rerum natura* IV, 30–53.

<sup>186</sup> Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, Nr. 279.

dem französischen Wort „absence“ entwickelt: ABES\_E\_CE. Das deutsche Äquivalent lautet dann: AB\_EES\_HE\_. Französisch und Deutsch übereinander geschichtet:

Dies ist der Ausgangspunkt des Stücks *Fragmente der Liebe*. Ich stand vor einer ähnlichen Aufgabe, dieses Alphabet zu übersetzen, zu übertragen, wie es auch für die rhetorischen Figuren der Barockmusik gilt. Damals geizte es sich nicht, gewisse Emotionen öffentlich zu zeigen, sondern man hat sie verpackt in eine Formelhaftigkeit. Mozart arbeitete auch mit diesen Formeln und dies ganz genial, weil er den Umbruch der Formeln in Emotionen immer wieder neu beleuchtet. Da sind wir wieder bei der Transkription. Man braucht die Formel, um die Emotion zu gestalten, denn jede wahre Emotion kann im Augenblick der Mitteilung schon zu einer Lüge werden, indem sie öffentlich wird. Auch die Stücke von Schubert sind verpackt in architektonische Strukturen und gerade im Widerstand gegen diese Formen, im Dagegen-Angehen werden sie spannend. Peter Handke hat das Buch geschrieben *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975). Im Zug hierher las ich in einer Ausgabe der *Gespräche mit Cézanne* und da geht es ebenfalls um den Begriff der Empfindung und darum, wie schwierig es ist, dieses Moment der wahren Empfindung festzuhalten, weil man es im Augenblick, in dem man formuliert, schon wieder mit Technik zu tun hat. Die Maler haben vielleicht noch einen direkteren physischen Eins-zu-Eins-Zugang zwischen Impetus und Ergebnis. Musiker oder Komponisten müssen ihre Technik erst formen, trainieren oder umformulieren; es sei denn, sie gehen ans Klavier und improvisieren. Das Komponieren ist eben schon wieder ein Stilisierungsvorgang, so dass man die Sachen darin irgendwie maskiert. Gegenüber meinen Studenten betone ich immer „trennt, komponiert nicht, sondern trennt!“, denn das Komponieren macht der Hörer, indem er Verbindungen herstellt. So gesehen müssen die Töne in die Ecke gestellt werden, damit sie für sich sein können. Wenn du zu sehr zusammenknetest, besteht die Gefahr, beim Kitsch zu landen; das Komponieren hat eben nichts mit Servieren zu tun. Man soll trennen, komponieren ist für mich eher trennen.

Die Vorstellung, der Künstler sei ein Vorbild oder dergleichen, hat sicher auch mit der historischen Entwicklung zu tun. 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 waren die alle?“ Ich meine, es war Sitte, dass dieser Heros von Künstler hoch angesehen war und vielleicht auch das Verkünden, doch das ist heute vorbei. Die Gesellschaft hat sich weiterentwickelt, wir sind freiere Wesen geworden und lassen uns nicht immer alles vorinterpretieren. Das bedeutet, wir wollen einen frei gewählten Zugang zu dem, was uns geboten wird. In der Tat gibt es schon Musik, zum Beispiel von John Cage oder auch die frühen Stücke von Steve Reich, in der eine Art Klangleinwand ausgelegt ist und der Hörer sich seine Empfindungen aus dem Bild selbst herausnehmen kann.

Bei der Komposition des Quintetts *Fragmente der Liebe* merkte ich, dass ich eine Scheu hatte, diese Dinge, die für mich immer noch sehr persönliche Dinge sind, öffentlich darzustellen; das erschien mir als ein fast exhibitionistischer Vorgang, den ich eher maskieren wollte, damit mein Anteil von Freude und Leid – alles ist da drin in diesen Figuren – für mich bleibt, privat bleibt. Der Hörer kann sich dann jeweils seinen Anteil herausnehmen, er muss mir nicht gehorchen in dem Sinn, dass er das Stück nur dann versteht, wenn er so fühlt, wie ich vorgefühl habe. Diese rhetorischen Figuren, wie sie in der Barockmusik und auch von Bach verwendet wurden, zum Beispiel der gewundene Bogen der Dornenkrone von Christus, übersetzt in Melodien, die diese Dornenkrone symbolisieren: eine wunderschöne, immer noch gültige Art und Weise, Text und Klang miteinander in Verbindung zu setzen. Gleichwohl verknoten sich Musik und Sprache nicht, sondern bilden immer noch zwei eigenständige Ebenen, die aufeinander bezogen sind. Das ist heute meines Erachtens verloren gegangen.

Sturm und Drang, der expressionistische Ausdruckswille – sind das nicht Versuche, sich von der jeweils vorigen Generation zu befreien? Kadenz und Sequenz waren erschöpft, sie mussten aufgegeben

werden, aber dass an deren Stelle einfach nichts trat, hatte zur Folge, dass sich die Neue Musik in einem Kolorismus erschöpfte. Auch die neuen Formen und neuen Spielweisen erscheinen dann plötzlich so altmodisch wie die Science Fiction Filme der fünfziger Jahre. Und so ist das auch mit dieser Akzentuierung des Modernismus, wenn sie so übereifrig betrieben wird, dass man vergisst, dass es Distanz braucht. Also: Sich-Distanzieren und Trennen. Die rhetorischen Figuren ermöglichten eine solche Distanzierung des individuell empfindenden Menschen von dem Werk, in der er sich mitteilen wollte.

### *Einflüsse*

Was mich sehr beeinflusst hat, ist die Ästhetik der Frühromantiker, vor allem Novalis. In seinen Fragmenten, auch in denen seiner Kollegen, gibt es das Konzept der Ironie, nicht einer Ironie des Lächerlich-Machens, sondern einer innigen Ironie, von der auch Handke wusste. Die Frühromantiker haben oft in Oppositionen gedacht, in dualistischen Gegensätzen. So sagt Novalis, das Schweben entstehe nur, wenn man Gegensätze bilde. Also auch hier wieder: das Errichten von Distanzen, um so etwas wie Leichtigkeit zu erhalten. Bei Kleist, im Aufsatz über das Marionettentheater, wird gezeigt, dass Grazie entsteht, wenn diese Erdschwere aufgehoben ist. Dabei geht es stets um Formalisierungen, um eine Emotion oder eine Anmutung zu erreichen. Es ist Technik, man muss wissen, wie man eine Marionettenpuppe baut, damit sie scheinbar schwebt. Und unsere Musik stellte diese Marionetten dar. Wenn wir nicht schon selber Marionetten sind, dann ist wenigstens unsere Musik eine Marionette. Das ist ehrlicher als zu sagen: „Hier hast du das Stück meiner wahren Empfindungen, ja, hier fünf Minuten“. Man sollte besser vom Gegenteil ausgehen, einer Haltung wie: „Es kann sein, es geht daneben, ich schaffe es nicht, das auszudrücken, weil ich es irgendwie nicht im Griff habe“, dann stellt sich vielleicht doch was ein. Bei einem Künstlerbild, das von Genietypen ausgeht, denen alles gelingt, bin ich eher skeptisch.

In einem anderen Zusammenhang, bei dem ich auch das magische Quadrat verwende, habe ich von „nichtzentrierter Tonalität“ gesprochen. Damit ist etwas gemeint, was zunächst tonal anmutet, aber dann unversehens umbricht in etwas anderes und so wieder aufgehoben wird. So habe ich zwei Waagschalen. In der einen die tonale Schwerkraft, und in der anderen die Irritation dieser Schwerkraft, wie Ordnung und Chaos. Die beiden Momente, aufeinander projiziert, ergeben dann einen hybriden Zustand von etwas, das tonal oder tonal zentriert scheint, aber doch immer wieder durcheinander gewürfelt wird. Diese Ausbalancierung der Gegensätze ist mir ganz wichtig, weil dadurch Dinge in die Schwebel kommen.

Wenn man hingegen ein serielles Projekt vor sich hat, dann hat man nur totale Kontrolle. Die radikal seriellen Stücke bei Stockhausen stellen, eher platonisch, eine Art Monismus dar eines einzelnen dominierenden Klangwesens, das alles kontrolliert. Bei Nono, der von seinem dialektischen Materialismus her kommt, sind die variablen Momente stärker: alles steht mit allem in Bezug, eine eher aristotelische Ausprägung. Trotzdem haben beide in der radikalen Phase der Serialität eine kristalline Musik erzeugt, eine Musik, die nirgendwo verankert scheint und fast wie ein Sternkosmos wirkt. Das macht ja auch die Großartigkeit dieser Stücke aus.

Die serielle Musik war für mich und für meine Generation wie ein Naturereignis, sie öffnete unseren Horizont und präsentierte ein Gefüge, das über das Individuum hinausging, einen Konsens bildete und eine bestimmte Stilistik. Es ist vielleicht die einzig wirklich objektive, genuine Musik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die von einem konkreten historischen Anschlag motiviert war, nämlich der Situation der Nachkriegszeit. Wenn aber der Impetus verloren geht, kommen die Phasen des Manierismus und es sucht jeder wieder für sich, flüchtet sich in seine Zelle und trachtet danach, seine individuellen Lösungen zu finden. Bei mir bildeten die entscheidenden Impulse neben Webern die ganz frühen kristallinen Stücke der seriellen Musik, und dann war es auch der frühe Cage zur Zeit der Wende von den vierziger zu den fünfziger Jahren. Da schrieb er Stücke für Violine und Klavier, ganz einfache Stücke, wie *Six Melodies for Violin and Piano* oder das *String Quartet* von 1950. Für mich war das ein Aha-Erlebnis, da konnte ich mich sozusagen wieder finden – auch, indem ich mir klar machte, wie das tänzerisch gelöst ist, zum Beispiel in diesen *Sixteen Dances*, wo jedes Stück einen anderen Tanz vertritt.

Wichtig war oder ist auch *Agon* von Strawinsky, ein Schlüsselstück des kryptisch verwobenen Strawinsky im Übergang zur Zwölftönigkeit. Das sind Stücke, in denen eine objektive Welt aufscheint. Bei Cage ist es dann noch buddhistisch untermauert durch den Begriff des „non-attachement“, der Nicht-Verhaftetheit mit dem Ich. Daher suchte auch er objektive Formen im Außen, ob das jetzt das I-Ging war, das er erst später kennenlernte, oder diese Square-root Form, bei der eine Taktfolge die Gesamtproportion des Satzes präsentiert. Cage hat viel mit Proportionen gearbeitet. Wenn er Taktstriche gezogen hat, die Phrasen bezeichnen: 3+5+2+4+5, ergab das 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 geht nicht von der Schrift aus, wie ein Komponist, der sein Tagebuch schreibt, sondern vom Kristall, also dem Objekt aus, von dem Baukasten, den Modulen; man denkt objekthaft. Man bedenkt das ganze Stück mit, in dem Augenblick, wo man das Detail vor sich hat.

### *Clinamen*

Die Griechen hatten keine Notenschrift, die hatten Buchstaben, um die Töne auszudrücken. Sie hatten die zwei Buchstabenreihen: Die obere Reihe repräsentierte den Gesang, die untere Reihe das Instrument. Bei Aristoxenos sind die Entsprechungen von Modi und Buchstaben aufgelistet. Ich habe das nun benutzt, umgekehrt, um einen Transkriptions- oder Übersetzungsmechanismus zu haben, um Sprache – in diesem besonderen Fall meines Orchesterwerks *Clinamen* die Fragmente von Epikur – in eine Partitur zu übersetzen. *Clinamen* (1996/98, 2010/13): sechs Stücke für sechs Orchestergruppen. Man muss wissen, dass es bei den Modi der griechischen Musik jeweils drei Lesarten gab: diatonisch, chromatisch, enharmonisch; die Tetrachorde waren praktisch immer die gleichen, die Stütztöne und die Zwischentöne waren mobil. Bei jeder Lesung waren sie entweder einen Halbton höher oder tiefer, das heißt, es gab Modi, die ähnlich waren, aber nicht identisch, und das mal drei: drei für die Gesangsstimme und drei für die Instrumentalstimme, zusammen sechs Stimmen, ein sechsstimmiger Satz, erzeugt aus einem griechischen Wort. Nehmen wir mal das Wort Chronos. Chronos im Modus äolisch ist nur präsentiert durch die Buchstaben R und O.

Das was Sie jetzt hier im Orchestersatz sehen, ist praktisch der Klang jeweils eines Namens oder auch eines Satzes, „transkribiert“ aus den Fragmenten von Epikur. Mein Orchesterstück ist so gebaut, dass es für diese zwei mal drei Lesungen jeweils eigene Orchestergruppen gibt, die infolge dieser verschiedenen Lesarten mikroskopisch voneinander abweichen. „Deklinationen“ könnte man hier wieder sagen. Das eine Orchester spricht in Nominativ, das andere im Genitiv, das dritte im Dativ, jedes spricht den gleichen Satz, nur eben auf Grund der Deklination abweichend formuliert.

„Clinamen“ haben wir bereits erklärt als Abweichung. Es gibt drei verschiedene Metren: ein vom Dirigenten exakt dirigiertes Metrum; eines von einem Subdirigenten, also dem jeweiligen Gruppenstimmführer gegebenes Metrum, das leicht abweicht, das also schneller oder langsamer sein kann als das andere; und schließlich ein freies Metrum, das sich ohne Taktstriche bis zum nächsten Treffpunkt fortbewegt. Die Gruppen, die keine Taktstriche haben, müssen manchmal ein kleines *accelerando* spielen, so dass sie in jedem Fall ein wenig früher da sind, nach dem „Hase und Igel“-Spiel. Es können sich die Stimmen dann manchmal bis zu einem ganzen Takt 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 so eine Heterophonie entstehen, und wenn dann noch eine Stimme bei den Streichern sechsmal unterteilt ist, wirkt das wie ein diffuser heterophoner Zustand. Dann wird das Ganze wieder eingesammelt und fixiert und dann wieder losgelassen und so fort.

In dem Orchesterstück versuche ich also anhand ausgewählter Textfragmente von Epikur, die nach der Analogie der Buchstaben und Skalen des Aristoxenos in Klänge übersetzt wurden, den Begriff des Clinamen erfahrbar zu machen. Dabei entsprechen, wie erwähnt, die sechs Orchestergruppen je drei Lesungen des gleichen Textes analog der antiken Singstimme und je drei analog der antiken Instrumentalstimme. Die drei 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 drei 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 soll, darauf deutet das letzte zur Transkription verwendete Epikur-Fragment „Et in Arcadia ego“ [Auch ich bin in Arkadien] hin, ebenso ein weiteres Lukrez-Zitat: „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), würd 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 je schaffend vollendet.“<sup>187</sup>

Richard Toop

## Shadows of Ideas: on Walter Zimmermann's Work<sup>188</sup>

### INTRODUCTION

It may well seem strange to you that an Englishman who emigrated to Australia long ago should be invited here to talk about the work of a composer currently living in Berlin. At the time, it rather surprised me too. But perhaps it can be justified on two grounds. First, we have had personal contact for almost 30 years, and a kind of 'co-existence' that goes back even further. In the third volume of Stockhausen's *Texte*,<sup>189</sup> as well as the Stockhausen entry in the first edition (1980) of the *New Grove Dictionary of Music*, there is a photo of Stockhausen playing one of the *Aus den sieben Tagen* texts at the 1969 Darmstadt Summer Courses. Behind him one can see a small part of the audience, including the composer Nicolaus A. Huber and the now celebrated Wagner specialist John Deathridge. Also in the picture are the 20-year-old Walter Zimmermann, and the 24-year-old Richard Toop [see Foto, p. 96]. As far as I can remember, we didn't meet at the time, and didn't get to talk to one another. But four years later, once I was Stockhausen's teaching assistant at the Staatliche Hochschule für Musik in Cologne, we were in regular contact. Walter's flat was barely 500 m. away from mine, which was where I gave my classes. But even this short distance encapsulated some basic social divisions. Where I lived, in Clever Straße, there was a modestly endowed Polish Consulate to the left of my flat, and above it, according to the house owner, was a very discreetly run brothel. In contrast, the Am Stavenhof alley where Walter lived was a flagrant brothel street on the edge of the Turkish quarter. So my flat's location was comparatively 'conformist', whereas Walter's was emphatically not.

At the time, Clarence Barlow und Claude Vivier were studying with Stockhausen, and thus also with me. They lived in the same area as Walter, and it was probably one of them that first facilitated contact. I seem to remember that we first visited him around midday, and one had the impression that – just as one might expect from a jazz musician – he had only woken up in the last half hour or so. People have sometimes commented that the young Wolfgang Rihm looked rather like Schubert, but with Walter, the resemblance was uncanny. One could almost imagine him in his dressing gown, sitting down sleepily at the piano to play through a newly composed sonata.

So much for this first, personal-sentimental justification. The second one is this: it seems not inappropriate to me that one would invite an 'outsider' (geographically speaking, at least) to talk about another outsider. And in terms of German contemporary music, Walter Zimmermann has always been an outsider. How did that happen? Partly, no doubt, through temperament, perhaps in conjunction with personal circumstances – I think the two are rarely entirely separable. I don't intend to say any more about this; it is for the composer to decide whether or not it is worth talking about such things. But in addition, there are obviously aesthetic preferences that are scarcely inconsequential. At a certain point

---

<sup>187</sup> Lukrez: *De rerum natura II*, 217–229, übers. und hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart: Reclam 1973.

<sup>188</sup> Introductory lecture, XVI. Weingartener Tage für Neue Musik, 15 November 2002. English translation by the author. [Die englische Fassung wurde von Toop zu einem späteren Zeitpunkt erstellt.]

<sup>189</sup> Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik*, Bd. 3, Cologne: DuMont Schauberg, 1971, opposite 117.

one notes, whether with pride or regret, that one is on a different path to one's colleagues – for example, one might see the composer's role differently. But if one's personal conviction is strong enough, there's simply nothing to be done about it: one just pursues one's own path.

One of the things that distinguishes Zimmermann's own path from that of most other significant contemporary composers is that it has been trodden in such an unpretentious, reticent, yet dogged manner (here, one can't help making comparisons with Webern). I can readily imagine that most composers of standing would prefer not to hear just one of their works in the course of a concert, but several; probably, they would rather hear only their own works. In most cases, this could be regarded as pure egotism. But there are also other possible reasons, which are particularly relevant to Zimmermann.

It's like this: if one hears a single composition by Zimmermann – let's say in the course of a 'normal' New Music concert – one will certainly be struck by its 'otherness'. Yet at the same time, there is a danger that because this music doesn't proclaim a polemical position – no 'complexism', no 'new romanticism', no obvious social critique – its 'otherness' might initially be perceived merely as passive negation. Sure, a different world, but what sort of world? How does it function? What are its particular features? Of course, one can try to communicate these through programme notes. But what use is that, when there is neither the time nor the context that would enable the listener to perceive these particulars for themselves, and think them through?

The five concerts at the 2002 Weingartner Tage provide an almost ideal opportunity to become familiar with these personal features, to compare them, and to reflect on them. What follows is an attempt to provide a framework for this.

#### 1ST THEME: EUROPE / AMERICA

If one were looking for a single feature that distinguished Walter Zimmermann from most of the European composers of his generation, it would have to be his early engagement with the American avant-garde. Clearly, this can be ascribed to personal dissatisfaction with aspects of the European situation, including the avant-garde's 'star system', and its exaggerated concern with fashion. In addition, there was surely also mistrust of the politically 'engaged art' which was becoming almost obligatory at the time. This was scarcely a matter of ignorance: we are talking here about someone who even as a schoolboy sat for hours in the train, passionately discussing Adorno's *Negative Dialektik* with a friend! Besides, in those days there was a widespread cynical tendency among the European avant-garde – with Kagel as its main exponent – that was quite foreign to the young Zimmermann, even though he was in contact with Kagel. In this context, the idealistic outlook of the American avant-garde (especially Cage, but Feldman too) may have offered a much-desired way out, and even a possible salvation.

When Zimmermann was at the beginning of his career, Cage's later music was already quite well known in Germany, though it was mainly presented and performed as a kind of *musica negativa* that didn't necessarily match the composer's intentions. Yet it was not Cage's later output that initially attracted Zimmermann, but rather the so-called 'naive' works of the late 1940s, which culminate in pieces like the *String Quartet* of 1950. Feldman's music was performed less in Germany at that time – perhaps because it wasn't so compatible with the interpretative strategies of the post-Adornoists. But Zimmermann had already got to know some of his work while working as the pianist in Werner Heider's Nuremberg-based *ars nova* ensemble.

Part of Zimmermann's attraction to American experimental music must surely have been that, compared to tradition-orientated European New Music, it appeared to be an accumulation of individual actions, where the composers were best seen as solitary figures, as outsiders with their own personal visions. One might think here of the Greek poet Archilochus's dictum (made famous by Isaiah Berlin)<sup>190</sup>: "The fox knows many things, but the hedgehog knows one great thing". In this respect, one can regard American experimental music as a hedgehog tradition, irrespective of who is involved: Ives, Partch, Nancarrow, Cage or Feldman. Admittedly, one talks about a 'New York School', but here too, the idea of 'school' is open to question. One is talking about highly individual figures, drawn together by a common cause in the early fifties, who one would still come across sometimes in pairs in the sixties and seventies.

---

<sup>190</sup> Isaiah Berlin: *The Hedgehog and the Fox*, Chicago: Ivan R. Dee, 1953/1993.



By the mid-seventies, Cage and Feldman had obviously emerged as the 'key figures'. But while it was obviously these two that influenced Zimmermann most profoundly, one can't help noticing that, if one looks at the programmes of the so-called "Regenbogen-Konzerte" [Rainbow Concerts, see Foto, p. 276] that Zimmermann mounted in Cologne in the late seventies, that he was particularly concerned to demonstrate the sheer diversity of individual 'voices' within American experimental music, including Robert Ashley, David Behrman, Phill Niblock and many others.<sup>191</sup>

Looking back now at this astonishing concert series, one notes that, at least initially, Cage and Feldman played no great role in it. But paradoxically, this may actually confirm how important they were for Zimmermann. As far as I can see, Zimmermann didn't present a single work of his own during the seven years of the Regenbogen-Konzerte. Accordingly, it might also be logical that his two principal 'mentors' would have stayed in the shade.

What did he learn from the two of them? He once put it this way: "I tried to combine Cage and Feldman within me, so to speak: the Cage of the matrixes and chance systems, and Feldman's lyricism". While that's true enough, the situation is actually a little more complex. In particular, from the middle of the 1980s the actual sonority of Feldman's music is unmistakably evoked; one could even say that certain chords sound 'like Feldman', albeit within a highly structured context that has little to do with Feldman's working methods. And Cage's influence cannot be restricted to matters of theory or composition technique. Echoes of the pure, non vibrato string sounds familiar from, say, Cage's *String Quartet* (1950) or *Six Melodies* (1950) are pervasive aspects of Zimmermann's sound world. Moreover, Zimmermann's very idiosyncratic approach to orchestral sound shows affinities to Cage, and especially to the orchestral version of *Cheap Imitation* (1969) and the *Quartets for Orchestra* (1976/77).

So much for the obvious influences from America, which Zimmermann has never sought to deny. Yet one can scarcely imagine any American composer conceiving music in the way Zimmermann has done over the past 30 years. How ever far removed his music may be from the 'main currents' of contemporary German music, it remains, seen from outside, inextricably linked to German conceptions of art. It would be gratuitous to analyse these here in detail; it is enough to mention some principal themes: art as a matter of utmost seriousness, and therefore also as a moral initiative, as expression of a sense of responsibility, as self-reflections etc.

## 2ND. THEME: WORK / PROJECT

Many contemporary composers seem to think not so much in terms of individual works, but in cycles of works. For Zimmermann's output, the key notion is neither work nor work cycle, but project. It denotes essential aspects of the way he composes, which is based above all on intensive study (he often reads an amazing amount by way of preparation), reflection and testing, so as, with luck, to produce a successful end product. To that extent, one could compare his work-method to scientific research, and research, as a form of self-immersion, certainly plays a role: he has spoken of his "urge to become completely caught in a world of thought".<sup>192</sup> But that is only one aspect; in an important article on Cage and Zimmermann from 1986, the English composer Christopher Fox described Zimmermann as being committed "to the expression of what is as much a spiritual quest as it is a musical career",<sup>193</sup> and this is surely a fundamental insight. However, contrary to most other contemporary music that one might be inclined to regard as 'spiritual', Zimmermann's work contains no messianic element; it has no intention of preaching or saving, simply to attune the listener to contemplation and perhaps self-reflection. If composing is, for Zimmermann, in part a 'spiritual exercise' (almost in the sense of Loyola), it's not one he seeks to impose on others.

Let's look a little more closely at what a 'project' means for Zimmermann. One is dealing with series of works that share some common stimulus; such stimuli might come from art, from philosophy, from

---

<sup>191</sup> Cf. W. Zimmermann, *Insel Musik*, Cologne: Beginner Press, 1981, 222ff.

<sup>192</sup> Conversation with the author, Berlin, February 2001.

<sup>193</sup> Christopher Fox: „Cage – Eckhart – Zimmermann“, in: *Tempo* 159, 1986.

ethnology etc. (some examples will be provided below). There are three initial factors: source – fascination – investigation. The source is not usually consciously sought: it is more likely to emerge by chance – through casual reading, or in conversation. One might surmise that there is something in the composer’s mind that is already looking for this source, but that’s something one can’t prove. What is certain is that as soon as a source is discovered, the composer Zimmermann is ensnared, so to speak. So fascination, but often a kind of fascination that threatens to become punitive, inasmuch as he feels forced to investigate every conceivable aspect of the topic: it looks almost as if he had sentenced himself to extended hard labour. This labour is also physical; it involves endless writing: hundreds, even thousands of handwritten pages (mainly in B5 format), of which only a tiny proportion lead far enough to be finally linked to the fourth stage of actual composing. Scarcely something to recommend to other composers, but for Zimmermann that’s how it has to be.

The notion of project also explains one initially puzzling external aspect: the way in which Zimmermann will be preoccupied with one particular author (be it St. Augustine, Lucretius, or Roland Barthes), produce a cycle of works, and then seemingly abandon that author for another. Quite possibly, this abandonment (or renunciation) has a certain cathartic element for Zimmermann. But here a further, albeit superficial, comparison with scientific research may be useful. No single scientific project, however exhaustive and sophisticated, stands alone. It always forms part of a larger project, whose completion, if at all conceivable, would surely depend on the prior completion of all its individual parts. Once completed, it too would form only part of a still larger project, and so forth, ultimately extending to a (frankly inconceivable) completely integrated summa of human knowledge.

Global ambitions of this kind are no part of Zimmermann’s thinking. But looking back at the past 15 years, one might surmise that in future we may regard the more than twenty projects to date, each consisting of two or more compositions, as components of just two or three major projects, which in turn are directed towards an even ‘higher’ unity. As minor proof of this, one might mention that the boundaries between projects often turn out to be rather slippery, rather permeable. That is, a work that is initially conceived and composed as part of Project X is subsequently appropriated into Project Y. So Zimmermann as fox or hedgehog? It’s an open question.

### 3RD THEME: MUSICAL PARTICULARS

In the article mentioned above, Christopher Fox draws attention to two essential notions in Zimmermann’s work: ‘introverted virtuosity’ and ‘non-centred tonality’ (the terms are the composer’s own). ‘Introverted virtuosity’ means that although the highest demands are placed on the performer, only the performer (and perhaps other professional musicians in the audience) realise just how great these demands are. Far from offering an opportunity for crass virtuoso display, they constitute a sort of spiritual exercise. What is important here is that such difficulties are not fortuitous ones, such as might arise from negligence; they are clearly perceptible as a component of the basic compositional concept. I shall say more about this later.

‘Non-centred tonality’ is a particularly important notion for Zimmermann. The idea of a new kind of harmony – not ‘functional’ but focused – has long been a preoccupation of his, and in earlier years he was particularly impressed by Henri Pousseur’s theoretical essay *L’Apothéose de Rameau*,<sup>194</sup> which has analogous aims. Even today, he doesn’t accept that ‘the tonal question’ is necessarily to be viewed as the province of conservative, historically regressively orientated musicians. He regards the virtual ban on tonality in every discussion of new music more as the sign of a ‘cul de sac’, which in turn is the result of a “chain reaction of avoidance strategies”.<sup>195</sup> So since the beginning of the 1980s he has been dedicated to cultivating this non-centred tonality, which is produced “by projecting two matrices over one another at different angles ... one of them is a number network, the other a pitch network”. This “produces a constant fluctuation between tonalities: a kind of wandering through pitch fields which are tonally anchored (through overtone series and cycles of fifths). This wandering is determined by a magic square, which is

---

<sup>194</sup> Henri Pousseur: “*L’Apothéose de Rameau*”, in *Revue d’Esthétique* (special number), 1968.

<sup>195</sup> Conversation; cf. note 4.

uninfluenced by the decisions of the composing individual, but moves through the prescribed pitch field following the laws of chance. The superimposition of several paths creates pitch relations that constantly fluctuate between tonality and atonality".<sup>196</sup>

At the end of an early work, *In Understanding Music the Sound Dies* (1973/74), there is an extended unison melody. In that context, it represents the final coalescence of a gradual process of syntactic assemblage influenced by the theories of both Noam Chomsky and Otto Laske. But seen in retrospect, it has a broader significance: in later works the whole notion of 'unison' acquires a symbolic quality with emphatic social connotations that we shall return to. But earlier on, unisons were suspect in New Music, and had been for while: they implied the possibility of a togetherness, an affirmation, that back then hardly any representative of the European avant-garde wanted anything to do with. From Americans that sort of thing could maybe be tolerated – especially as 'naivety' – but from Europeans, absolutely not. That's exactly why Stockhausen's works were so heavily criticised in West Germany from the late sixties. But this was all the more so because they proclaimed the Will to Affirmation in such an apocalyptic manner (as in *Hymnen*).

There was never anything apocalyptic about Zimmermann's music. On the contrary, we are dealing with a notably ascetic music, whose inclination to affirmation is never expressed through pompous means, but on the contrary, through means that we would be more inclined to regard as disconcertingly fragile. For me, it's a music that says something like: we have to hope, even and especially when the world's dealings offer precious little encouragement to the principle of hope. It is, so to speak, a whispered conversation about hope.

#### 4TH THEME: "WHO'S FORBIDDING ME TO FEEL?"

The quotation comes from a conversation with the composer that took place a year and a half ago in Berlin.<sup>197</sup> It's not possible here to extrapolate substantial consequences from what this little sentence invokes, but at least a brief commentary is necessary.

Just a few years after Zimmermann's first works – that is, in the mid-seventies – a new group of German composers emerged: the one commonly associated with terms like 'New Romanticism' and 'New Simplicity'. Curiously, the latter was actually a term coined jointly by Walter Zimmermann and Wolfgang Becker to describe Zimmermann's own music at the time in the context of Cage's *Cheap Imitation* (1969). The phrase was then appropriated by other people to describe a quite different kind of music.<sup>198</sup> Be that as it may, this historical situation had some strange consequences. I can readily imagine that if there had been no New Romanticism at that time – so no Rihm, no von Bose etc. – one would have judged the expressive traits in Zimmermann's music differently; by this I mean that in comparison to the music of the older Stockhausen generation, they would have been more apparent. But precisely because this expressivity is mostly so restrained, in comparison to that of the New Romantics, this music was judged to be relatively abstract.

Here, as so often with Zimmermann, there is a paradox. In the course of the 1980s he often claimed that he wanted to 'depersonalise' his music; this in sharp contrast to the total subjectivity demanded by the New Romantics. Hence the matrices, and other processes one might describe as quasi-cabbalistic. But the result is a highly personal music, not just in terms of sound, but also because it creates an expressive domain of its own, whereas most of the Young Subjectivists' products – always excepting Wolfgang Rihm – were basically anonymous, precisely because they were based on inherited emotional clichés.

---

<sup>196</sup> Composer's note to *Sternwanderung*.

<sup>197</sup> Conversation.

<sup>198</sup> Cf. Otto Kolleritsch (Ed.): *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*, Vienna – Graz: Universal Edition, 1981.

## 5TH THEME: *Shadows of Ideas*

It's particularly appropriate, perhaps, that the last concert of the Weingartener Tage included one of a series of pieces called *Schatten der Ideen* [Shadows of Ideas]. The title is drawn from the book *De umbris idearum* by Giordano Bruno, of whom we shall have more to say later. But the notion of music as "shadows of ideas" could, in my view, serve as a motto for almost all of Zimmermann's works of the last 15 years. What is so special about this? After all, one could argue that all the music with extra-musical influences that has come about over the centuries is somehow the "shadow of ideas". With Zimmermann, however, the relationship is very particular. The ideas, for the most part, come from the kernels of Western thinking: from philosophy and theology. That means, almost axiomatically, that as 'pure thought' (more or less) they resist quasi-pictorial, programmatic illustration: they have to be conveyed by some other means. By what means? There is no single answer, but many; and several of the works performed in Weingarten point towards them.

Even in making a first attempt to analyse Zimmermann's titles and inspirations, certain patterns, certain consistent features begin to emerge. At first – i.e. in the early works – the points of reference are notably 'modern': the economist Frank Gilbreth, and the grammarians (loosely defined) Chomsky and Laske. Then comes a crisis: an obsession with the 'Orgone Theory' of Wilhelm Reich, initiating what Zimmermann calls a "self-destructive phase", whose few compositional outcomes have never been performed. Provisional escape comes through an engagement with Zen Buddhism, surely stimulated by Cage, and especially the book *Zen Mind, Beginner's Mind* by Shunryū Suzuki, which becomes the subject of a 50-minute work for piano. The crucial notion here is the eradication of all past philosophical, cultural and musical impositions, so as to start afresh. A tabula rasa, but one that is effected without external drama. In the cycle of piano pieces, this is depicted not as a state that has already been achieved, but as a sort of evolution. There are three 'books', 1) *Leave the Old*, 2) *Clean the Mind*, 3) *Change the Consciousness*, containing several 'chapters' (there are forty in all), each of which in turn represents a stage of the desired leaving, cleaning or changing. So even here, one is dealing with the musical representation of ideas, not objects.

In the course of the following years a sort of Franco-German polarity emerges, in which the French are always contemporaries – Lévi-Strauss, Deleuze, Barthes, and Daniel Charles – whereas the Germans are never amongst the living: Meister Eckhart, Angelus Silesius, Novalis, Jean Paul Richter, und Nietzsche. Equally notably, the selected Frenchmen are always philosophers, whereas the Germans are always poets or theologians (in this context, Nietzsche is emphatically to be seen as a poet). No doubt there is a nice thesis to be derived from this, but I shall not pursue it here.

Then from the late 1980s to the present – that is, the part of Zimmermann's work which is the main focus of the Weingartener Tage – there is increasing (though by no means exclusive) reference to antiquity, thanks not least to stimulus gained from his friend, the philosopher Hannes Böhringer. At first sight, one might think that the selection of thinkers invoked – Plato, Eratosthenes, Pythagoras, Epicurus, St. Augustine, Plotinus, Huygin, Porphyry and Lucretius (this listing follows the order in which they figure in Zimmermann's work) – looks a little arbitrary.

But if one then jumps forward many centuries, to the end of the 16th century. As mentioned, the concept "Shadows of Ideas" is taken from an early book *De umbris idearum* by Giordano Bruno, who was burnt at the stake by the Inquisition in 1600. He was burnt, not for his contribution to the 'ars memoriae', *The Art of Memory* (which is a conscious point of connection for Zimmermann), but primarily because of his heretical insistence on the superiority of ancient Egyptian knowledge and magic to Christian doctrines. Yet his ideas on memory had the same roots: as Frances Yates showed nearly 40 years ago (in a celebrated book, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*,<sup>199</sup> which Zimmermann too prized highly), Bruno was an extreme example of the late Renaissance Magus – a neoplatonist attached to the hermetic tradition arising from the fictitious Hermes Trismegistus. To whom did the neoplatonists refer?: naturally to Plato, to the 3rd-century Plotinus, the first of the neoplatonists, and to his early biographer and disciple Porphyry.

---

<sup>199</sup> Frances A. Yates: *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*, London : Routledge & K. Paul, 1964. Frances A. Yates: *The Art of Memory*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1966/1974.

They also attach importance to the ideas of Epicurus, as conveyed by Lucretius. In all this, number has a significant role to play, above all when it has mystical implications comparable to or compatible with cabala. The significant figure here from antiquity is, of course, Pythagoras. But one may also include Eratosthenes, third Librarian of the Library of Alexandria – surely a repository of endless ancient arcana – who wrote about the mathematics underlying Plato's theories.

Of the less familiar figures, Huygen was a 2nd century Pope of Greek origin whose *Fabulae* and *De Astronomia* were also known to the Hermetics. And from their own work, one should mention another source that has played a major role for Zimmermann, namely the late-15th century *Hypnerotomachia Poliphili* of Francesco Colonna, whose illustrations are full of alchemically orientated images. In this company, it's St. Augustine who looks like the heretic! Indeed, there is a certain irony here, in that Augustine's hostile reaction to the early hermetic tradition and all forms of magic would surely have contributed to the downfall, 1200 years later, of Giordano Bruno, the author of *Shadows of Ideas*.

What is one to make of all this? On the face of it, I can scarcely think of any contemporary composer who seems less likely than Walter Zimmermann to want to assume the role of a latter-day Magus. And if, perhaps perversely, one were looking to associate him with a leading figure from Renaissance hermeticism, then surely not – despite an inner restlessness – with the fiery Giordano Bruno, but with the much more restrained and refined Marsilio Ficino, who didn't regard the ancient knowledge as an opportunity to conjure up demons, but as a pathway to ecstasy and even redemption of the soul. Be that as it may, it would be hard to overestimate the influence of neoplatonism on Zimmermann. And this reveals an unexpected, even improbable connection with certain composers of the so-called 'New Complexity'! One instance here must stand for many: the pseudo-Renaissance woodcut (actually a 19th century pastiche) [see illustration, p. 312] that inspired Zimmermann's composition *Ursache & Vorwitz* (for ensemble, 1993/94) is the very one that served 30 years earlier as a model for Brian Ferneyhough's *Transit* (1972/74; rev. 1974/75)!

Leaving such speculation aside, what are the practical implications, in terms of both composing and performing? In terms of composition technique, one could point to Zimmermann's frequent use since 1984 of the sieve of Eratosthenes, which yields a 12th order matrix with only prime numbers. The musical dimensions of Pythagoras's mathematical thinking also have implications for various pieces which investigate non-tempered tunings, or the conflict between tempered and non-tempered tunings.

But above all, various ideas gleaned from these ancient thinkers serve as a source for their transference – one might be tempted to think of alchemical transmutation – into the musical construction. This occurs in many different ways, which are not necessarily audible, but are partly so, and even visible too. That is, the basic ideas are sometimes conveyed through physical actions. As a first example, let's take the 2nd movement of *Geduld und Gelegenheit* for cello and piano, composed in 1987. The movement is called *Sala della pazienza*; the title refers to a hall in Ferrara, where depictions of patience and opportunity are placed opposite one another. To quote the composer: "what happens there is that pizzicato and arco must be attempted simultaneously, which doesn't actually work. Or a pizz. and arco together as double stops ... leading to an interplay of reciprocal blocking and stumbling ... just as patience and opportunity get in each other's way".<sup>200</sup>

Even more striking examples can be found in the string trio *Distentio*, composed in 1992. Here ideas from the *XIth book* of St. Augustine's *Confessiones*, which deals primarily with time, are partly conveyed through physical movements that an audience can perceive both visually and acoustically. One is dealing here with four meanings of the term 'distentio' – namely extension, tension, disunity and distraction ["Ausdehnung, Zerspannung, Zerrissenheit und Zerstreutheit"] – which then become the principal ideas underlying four of the trio's five movements. In the first movement, for instance, each entry consists of two notes: a held harmonic and a glissando, with the glissando always stretching "from the given note to the maximum spread of the hand"; on the violin and viola this mainly produces an octave, and on the cello a sixth. In addition, there are sometimes pizzicatos. Moreover, in this context these three kinds of sound – held note, glissando and pizzicato – acquire a meaning relating to St. Augustine's text: the held note as *memoria*, pizzicato as *contuitus*, and glissando as *expectatio*. What this means is that each main sound innately contains both past (*memoria*) and future (*expectatio*). These sounds are of various lengths, whereas the present (*contuitus* – i.e. the instant) can only be short [see illustration, p. 191]. In the middle

---

<sup>200</sup> Conversation.

movement, entitled “Potter’s Wheel”, the representation is even more literal. St. Augustine wonders whether, “if all the lights of the sky ceased to move but the potter’s wheel continued to turn, would there not still be time by which we could measure its rotations?”<sup>201</sup> In this middle movement, and again in the short final movement, a potter’s wheel (actually a lathe) is set in motion, and then very gently bowed and stopped with the string players’ bows.

It is not just ideas from antiquity that are handled in this way. For instance, in *Fragmente der Liebe*, for tenor saxophone and string trio (1987), Zimmermann takes as his starting point the 80 ‘figures’ that Roland Barthes lists in alphabetical order at the beginning of his *Fragments d’un discours amoureux*: “s’abimer”, “absence”, “adorable” etc. [see illustration, p. 248]. These, along with their translation into German, are transformed into musical figures. This is done by representing the letters A–H with the corresponding pitches, just as Bach, Schumann etc. did, but here with each letter as a semiquaver. Where this doesn’t work (apart from S, from I–Z), each letter is treated as a semiquaver extension of the previous pitch, so that figures are formed. In the course of his preface, Barthes often refers to music; sometimes he actually presents the basic figures of his “discours amoureux” as if they were already music. By way of example (the quotation is abbreviated): “Each figure explodes, vibrates in and of itself like a sound severed from any tune – or is repeated in satiety, like the motif of a hovering music [‘schwebende Musik’]. No logic links the figures, determines their contiguity: the figures are non-syntagmatic, non-narrative ... Such sentences are matrices of figures precisely because they remain suspended; they utter the effect, then break off”.<sup>202</sup> It’s not hard to imagine how these sentences of Barthes’ found an immediate resonance in Zimmermann. Especially the last sentence: “matrices of figures ... remain suspended ... utter the affect, then break off” – that already sounds like a description of the music Zimmermann was writing at the time.

I hope it is clear, even from these few examples, that with Zimmermann there is no single, transparent and lasting relationship between concept and work. What always binds them together is the composer’s persona. He alone determines their consistency or inconsistency. And behind this lie all kinds of reactions to entirely personal circumstances, which are not, however, the listener’s concern. Yet it’s exactly because of this, though for other reasons too, that in retrospect the composer takes a very critical view of some of his own works, but this doesn’t oblige us to share his opinion. For example, he often has the idea that a work must have failed, because it doesn’t match his original intentions. We can certainly take note of such opinions; but in a way, they too are none of our business.

It will have struck many of you, perhaps, that the titles of Zimmermann’s works inhabit a particular domain. They are not pictorial or programmatic, nor do they describe what the piece, or the composer, is supposed to have achieved. Sometimes quite the opposite: Zimmermann has described his titles as “the places I am not at”.<sup>203</sup> This does not mean that they are irrelevant, but rather that they point to ideal goals that are currently inaccessible to him. Towards the end of his essay on Zimmermann’s *Saitenspiel* (1983), Dieter Rexroth tellingly observes that “On the one hand, one recognises here the typical representative of the modern world, the kind of person who restlessly travels the world, and is at home everywhere and nowhere; on the other hand, this restlessness constantly conveys the need for a fixed place, for attachment to a salving and sheltering structure that represents an objective truth independent of human determinations, and, as part of nature, embodies something whole and all-embracing”.<sup>204</sup>

There are certain themes that seem to run throughout Zimmermann’s output, and are also apparent in the titles of works. But they may change in significance over the years. As examples, let’s take the concepts ‘desert’ and ‘unison’. The desert has, for Zimmermann as earlier for Varèse (in *Déserts*), both physical and metaphysical significance. In 1975 he interviewed several American experimental

---

<sup>201</sup> St. Augustine: *Confessions*, transl. R. S. Pine-Coffin, Harmondsworth: Penguin, 1969, 271.

<sup>202</sup> Roland Barthes: *Fragments d’un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977. English edition, *A Lover’s Discourse*, transl. R. Howard, New York: Hill and Wang, 1982, 6–7.

<sup>203</sup> Conversation.

<sup>204</sup> Dieter Rexroth: „Gedacht – mit beiden Beinen auf der Erde. Analytische Berkerungen zu Zimmermanns ‚Saitenspiel‘“, in: *Melos*, 1/1985. – „Einerseits wird darin der typische Vertreter der modernen Welt erkennbar, jener Typus, der ruhelos die Welt bereist und überall und nirgends zuhause ist; andererseits vermittelt diese Ruhelosigkeit durchaus ein Bedürfnis nach einem festen Ort, nach Einbindung in eine bergende und schützende Struktur, die unabhängig von menschlicher Bestimmung eine objektive Wahrheit repräsentiert, die als Teil der Natur gewissermaßen etwas Ganzes und Umfassendes verkörpert.“

composers, and the results were published in the collection *Desert Plants*;<sup>205</sup> here the desert is a metaphor, with positive connotations: the idea that even in a hostile environment, beautiful things can emerge. The next year, the desert became a physical reality; Zimmermann travelled to the Siwah Oasis, in the middle of the Egyptian desert, to make ethnomusicological field recordings. Then, a decade later, he moved from Cologne to Berlin, in a state of considerable emotional depression; this is partly documented in the essay *Morton Feldman – “...to be lonely”*.<sup>206</sup> Here the desert is an inner one, that of the ‘hollow man’ who, however, can sometimes also produce his ‘desert plants’: in this case the *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* for bass flute and piano (described by Zimmermann as “deadly sad”), whose title comes from a poem by Nietzsche, and *Wüstenwanderung* for piano (1986). The latter work, in the composer’s words, “depicts the creation of the world soul according to Plato’s *Timaeus*, getting increasingly complicated, and collapsing from its own complexity, which has become machine-like.”<sup>207</sup> The demands here on the pianist deliberately verge on the impossible. Zimmermann says: “These excessive demands match the described path: a path that goes astray, into the desert that one has to overcome.”<sup>208</sup>

With the idea of ‘unison’, which admittedly never figures as the title of a piece, but is a recurrent basic element in Zimmermann’s works, the situation is no less complex. In contrast to the ‘conventional’ unison, such as the one to be heard at the end of *In Understanding Music the Sound Dies* (1973/74), here unison is mainly regarded as an unattainable goal, or at least as a state that can’t be maintained for long. In *The Echoing Green* for violin and piano (1989), for example, the unison the players sometimes seem to be striving for can never really come about, because of the violinist’s Pythagorean intonation. In the string quartet *Festina lente* (1990), it sometimes happens that two or more players are supposed to constantly execute unison glissandi. Inevitably, the attempt fails, but this is aesthetically productive: something emerges that sounds much richer than what was notated.

The situation is similar in the four pieces entitled *Shadows of Cold Mountain* (1993–97). *Cold Mountain* is the title of a group of drawings by Brice Marden, which in turn were inspired by the calligraphy of a Tang dynasty Chinese poet, Han Shan (whose name means ‘cold mountain’). Parts of these drawings are ‘transcribed’ for various instruments as unison glissandi that, once again, are scarcely sustainable as pure unisons: they are constantly fractured. Yet in constantly evoking an ideal that may be unrealisable, they produce fragile ‘borderline phenomena’ of exceptional subtlety. One could regard this as yet another instance of ‘introverted virtuosity’, in this case implying a dialectical interpretation: where there is no capacity for imperfection, there’s probably no music either.

The latter has to do with the process – long familiar to composers in the electronic studio – of ‘phase shifting’. If one, for example, has a large number of sine tones perfectly in phase, and then starts to shift them out of phase, what happens is that one immediately plunges from apparent simplicity into the utmost complexity, which then resolves somewhat as the process continues. What fascinates Zimmermann is the insight that in this situation, order and chaos are not opposites lying at the two poles of a linear process, but immediate neighbours: one transmutes immediately into the other.

Since reference has now been made to electroacoustic music, I’ll ask you to indulge a little digression concerning it. For decades, electroacoustic music has been represented as an emblem of technology-driven progress. It will be no surprise that Zimmermann has not generally subscribed to this view. In the early seventies he briefly studied electronic music at Colgate University. He didn’t produce any electronic works as such, but he did produce several individual sounds, which were partly deployed in the early work *Akkordarbeit* (1971). But until very recently, these sounds had no successors. Over the decades they occasionally showed up (in *Ursache & Vorwitz*, 1993/94, for example), sounding ever more ancient and decrepit, until they ultimately became anything but ‘progressive’: in fact, more like an ‘arte povera’.

## 6TH THEME: GERMANY

---

<sup>205</sup> In: *Insel Musik*, cf. note 3.

<sup>206</sup> In: H.-K. Metzger and R. Riehn (eds.): *Morton Feldman*, Musik-Konzepte 48/49, 95–104.

<sup>207</sup> Composer’s programme note.

<sup>208</sup> *Ibid.*

Finally, I should undoubtedly try, still as an outsider, to locate Zimmermann's work within the general context of German music. This is no easy undertaking, partly because of the unique character of his compositions, which scarcely resemble those of any other German composer, but also because, in the last few years, the defining rules have changed. Many years ago, I would have considered Zimmermann's work in relation to West German music in general, and Cologne in particular; later also in relation to Berlin as an isolated outpost of West Germany within Eastern territory. But in the last decade, it has become far from clear what is currently implied by the term 'German music' – whether the term still has strong aesthetic connotations, or only geographical ones. Here, naturally, I am referring primarily to the consequences of German reunification.

Perhaps I can explain some of my difficulties more concretely by referring to two series of recordings published by the Deutscher Musikrat. Up to 1983 the Musikrat published a series of discs called "Contemporary Music in West Germany"; there were ten albums each with three vinyl discs. On the 8th album there was an extended excerpt from Zimmermann's *Lokale Musik* (1979), along with works from the same period by Hamel, Henze, Hespos, Nic. A. Huber, Kagel, Riedl, Spahlinger and Yun. This didn't seek to imply that all these composers were going down the same path! But it did occur to me that, with the possible exception of Henze and Riedl, these were all composers whose names could easily have come up in conversations with Zimmermann, even if only to clarify differences of opinion. And that was typical of the whole series. The situation of music in West German may have been pluralistic, but – Habermas notwithstanding – it was scarcely obscure or unintelligible.

More recently, the Musikrat has been producing a set of 150 CDs entitled "Music in Germany 1950--2000". This time, I must confess, I'm puzzled. Since Helmut Lachenmann's *Staub* (1985/87) and Günter Kochan's *5th Symphony* (1985/87) appear on the CD, I assume they must have something in common (apart from being orchestral compositions), but I have no idea what it might be. The same thing happens when, for example, I hear Johannes Fritsch's *Akroasis* in company with symphonic works by former East Germans Ernst Hermann Meyer and Fritz Geißler. Using an atlas, I can see the proximity; but using my ears, I can't hear it. Now the situation does indeed seem unintelligible.

Curiously, in this new CD context, Walter Zimmermann fares rather better. Excerpts from *Lokale Musik* (once again) and *Saitenspiel* are found on CDs with the titles "A New World Music" and "Free Ensembles", and this time the company (i.e. the other composers) doesn't seem too incongruous. Maybe it's because these are 'genres' that were not much cultivated in East Germany. But in fact, are they genres at all? They seem more like the kinds of categories one invents for things that don't fit anywhere else.

Maybe this is the key to 'locating' Zimmermann's work. Where does it 'fit'? Perhaps it simply doesn't. I have often wondered why his compositions seemed to be neglected in favour of works by undeniably less talented and individual German composers. And increasingly, I believe the answer is that his work has always been too independent – that it has never been easy to accommodate within current cultural agendas. But this is precisely one of the things about his music that I treasure: it shows that nonconformism does not always have to mean protest, and that one can be affirmative without resorting to trumpets and drums. This, for me, is 'free music' in the truest sense – may it ever remain so!

Rachel Campbell

## **Richard Toop – "What are you doing here?"**

Writing about and remembering a person you've lost can be salutary in the days after their death. However, in Richard's case, my urge to remember and celebrate is in tension with his rejection of funerals, memorialising, and the pleasures of nostalgia. He was, after all, the principal musicologist of the *tabula rasa*, the postwar desire to reject the past in favour of the utmost presentness and the intoxication of the new – or, as he often characterised this avant-garde, 'art that boldly went where no art had gone before'.

He was also, as he often stated, a creature of the 1960s, and the excitement of that era was the only source of any tiny hints of nostalgia in his anecdotes (actually, a little also crept in when he spoke about



his daughter or granddaughters). In virtually everything he did, he faced firmly towards the future, even to the extent of spending most of his life interested only in living composers and the openness of stories yet unfinished. So with this caveat recorded:

#### TOOP: THE ACHIEVEMENTS

Richard's primary motivation as a scholar was to understand composers, the creative process, and the nuts and bolts of how musical works were created. He established the history of early multi-serialism (or total serialism) in 1974 in 'Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez' – now regarded as a classic article.<sup>209</sup> His multiple publications on Stockhausen were landmarks. His analysis (proceeding from the sketches) of Brian Ferneyhough's *Lemma-Icon-Epigram* was described, by Paul Griffiths, as 'belong[ing] with Ligeti's of *Structures 1a* as a modern classic of the genre'.<sup>210</sup> He charted the work of composers who had been placed under the New Complexity banner (Finnissy, Dillon, Dench, Barrett) in 'Four Facets of the New Complexity'<sup>211</sup> and was later incorrectly blamed for coining the term.

Richard was immensely proud of a fax from Ligeti, displayed on the wall of his office for some years, in which Ligeti said Richard's monograph really 'gets' him.<sup>212</sup> Stockhausen and Ferneyhough both also credited Richard with rare insight into their work. Stockhausen invited Richard to lecture in his summer courses at Kürten from 2002 to 2008, and some of these analytical lectures were published in book form.<sup>213</sup>

Several weeks before he died, Richard gave me permission to upload pdfs of his articles to the academia.edu website. I'm learning that, if one counts the scripts of talks he regarded as ephemera, there are hundreds, and I'll be doing it slowly over several years. He has written on Liza Lim, Kagel, Kurtág, Robert HP Platz, Michael Smetanin, and others. He had been hoping to finish a book on Walter Zimmermann. His work is as wide as it is deep. Many of his liner notes have the quality of original scholarship.

I will take this trouble because Richard's work is not only important to other musicologists like myself, but because – and I think this was what he was most proud of – it has concretely influenced composers. Many composers I've met express awe and envy on learning I studied with Richard. They read his articles in order to understand what Stockhausen and Ferneyhough were doing, and how they were doing it.

#### TOOP: INFLUENCE ON AUSTRALIAN MUSIC, AND POLEMICS

There is no doubt in my mind that Richard has played a major part in the history of musical modernism in Australia. For a start, he taught composition to a group in Sydney who came to prominence in the 1980s: Michael Smetanin, Elena Kats-Chernin, Gerard Brophy and Riccardo Formosa, and later to other significant figures such as Damien Ricketson and Matthew Shlomowitz. He also influenced generations of performers and teachers through his music history lectures at Sydney Conservatorium. As Peter McCallum noted recently, Richard was proud to have educated them to the point they 'could distinguish between Xenakis, Stockhausen and Ferneyhough purely on the basis of the sound'.<sup>214</sup>

---

<sup>209</sup> Richard Toop, 'Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez', *Perspectives of New Music* 13, no.1 (1974): 141–69.

<sup>210</sup> Paul Griffiths, *Modern Music and After* (Oxford, 1995), 299.

<sup>211</sup> Richard Toop, "Four Facets of the New Complexity" *Contact* no.32 (1988): 4–50.

<sup>212</sup> Richard Toop, *György Ligeti* (London, 1999).

<sup>213</sup> Richard Toop, *Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002* (Kürten, 2005).

<sup>214</sup> <http://music.sydney.edu.au/vale-richard-toop/>

Richard's presence here, his teaching, his public talks, his lengthy, boozy lunches with many of us: he made sense of modernism's aesthetic and technical bases, he challenged us to find our own relationship to it, he helped uncover its beauties, and through his many anecdotes he allowed us to imaginatively entertain the possibility of hanging out with Kagel and Stockhausen. He brought the critical attitudes of Darmstadt and Donaueschingen to Sydney as we saw how he approached premieres and endlessly discussed aesthetics. Michael Smetanin has had multiple premieres and commissions in the Netherlands. Damien took his ensemble to Warsaw Autumn. Richard made modernism's (Euro-centric) internationalism part of our lives. *ELISION* flourished. [...]

#### TOOP: VIGNETTES FROM HIS PERSONAL HISTORY

Born on 1 August 1945, Richard was nearly not born at all as the house beside that in which his father and pregnant mother were sleeping was destroyed in the Blitz. He had a southern English childhood, and if the privations of postwar England touched him they seem to have been mostly forgotten in favour of the excitement at being taken to London and introduced to museums and culture by his two aunts.

At a regional grammar school he won the music prize in 1962 and asked for the score of *The Rite of Spring*, which was presented by the future Prime Minister Edward Heath, only recently nicknamed by *Private Eye* magazine 'Grocer Heath'. Richard appended 'grocer fugue' to this, for a reason that no doubt made sense when he told me about it, a few years ago, over an indeterminate number of glasses of wine.

Richard's own words best describe his engagement with new music in this period:

'...imagine, if you will, a tubby teenage Toop in 1962; he's sixteen. He's already utterly intrigued by the 'New Music' phenomenon, but he's still very much a beginner, trying to work out what's going on. Where does he get to hear it? Almost exclusively, on the radio. The BBC Third Programme has a weekly *Thursday Invitation Concert* which has consistently fascinating repertoire, including mediaeval and Renaissance music, hard-line classical chamber music, and every now and then some radical contemporary music. But the main source is the Continent. He soon discovers that the most promising time for 'new music' broadcasts is late in the evening, when he's lying in bed, trying to find programmes using the rather random efforts required by an old crystal set. So one evening in late May, he's prodding away, and out of the blue, he happens on a rather crackly version of... a 25-minute block from *MOMENTE*... on West German Radio. Was that an Epiphanic Moment for me? I'm not sure I really believe in such fancy terms, but be that as it may, it came pretty close. I remember the sheer impact of the music; I remember being utterly astonished.<sup>215</sup>

In the early 1960s he also had live contact with composers and their new scores: at the Dartington Summer School in 1961 he heard Berio, Nono and Maderna, and the following year, Lutosławski. At this point, he was composing, and his final piece at school was partly determinate, partly indeterminate, scored for spatially separated instrumental groups. Soon after, he taught himself German, primarily to read *Die Reihe*.

In the late 1960s Richard became active as a new music pianist around London; repertoire included Cage's Concert for Piano and Orchestra and several of La Monte Young's *Composition 1960* pieces. Most notable, perhaps, was his performance in October 1967 of Eric Satie's *Vexations*, lasting about twenty-four hours at the Arts Lab, Drury Lane; it seems to have been the first documented solo performance of the work.<sup>216</sup> The photograph at the piano with the mug (see photo on page 281) was taken during this.

Contact with Stockhausen began in 1969, and from 1972–1974 he was Stockhausen's teaching assistant at the Staatliche Musikhochschule in Cologne; lessons mostly took place in Richard's apartment and, after several hours' analysis, Richard's wife Carol served refreshments and baby Samantha was allowed, as Richard put it, to 'terrorise' the students. These included Claude Vivier, Walter Zimmermann, Moya Henderson, and Kevin Volans. I asked Walter, years later, if Richard had been 'like this' – i.e. musically encyclopaedic and erudite – at the age of 28. 'Oh yes!', he said.

---

<sup>215</sup> Richard Toop, "Climbing a Musical Everest: Unravelling the sketches for Stockhausen's *MOMENTE*", Paper presented at the Sydney Conservatorium Musicology Colloquium Series, March 2014.

<sup>216</sup> [http://www.gavinbryars.com/work/writing/occasional-writings/vexations-and-its-performers#\\_edn8](http://www.gavinbryars.com/work/writing/occasional-writings/vexations-and-its-performers#_edn8)

Relations with Stockhausen deteriorated in 1974 and, back in London looking for employment, Richard heard from Roger Woodward about a lectureship at the (then) N.S.W. State Conservatorium of Music. So began a 35-year association and the advent of the Australian part of Richard's life.

Australians, conscious of their peripheral position in relation to the centres of new music Richard wrote about, often asked him, 'What are you doing here?' He usually noted that he came for the job but also that he liked it here. For one thing, it provided an opportunity for a productively distanced view of those centres of new music. Secondly, he said that, after disembarking on his first flight into Sydney, the taxi took him through Kings Cross, and, on noting several Italian and Greek restaurants, he thought, 'This will do, this will do.' The wine he subsequently bought confirmed the impression.

## CLOSING

What Richard sought in life and art was amazement, wonder, and, in the nineteenth-century sense, transcendence. I asked him recently if he thought Schoenberg's music really was the result of his analysis of the German classics and a self-conscious attempt to combine their qualities, and if this was what led to much of it being so difficult. He agreed but noted that this was what made it wonderful: the aesthetic, technical and emotional gymnastics whose effect was to thrill.

29 June 2017

Erstveröffentlicht unter dem Titel: *Richard Toop – obituary*, in: *Resonate Magazine*, 29. Juni 2017; danach auch erschienen in: *Tempo* 72, Nr. 283, Januar 2018

Rachel Campbell teaches music history and musicology at the Sydney Conservatorium. She is currently writing a book about the beginnings of Peter Sculthorpe's career and the history of Australian musical nationalism. She was an enthusiastic discussion partner and friend of Richard Toop's for over twenty years.

## Zeittafel

- Am 15. April 1949** in Schwabach (Mittelfranken) geboren, lernt Klavier, Violine und Oboe, beginnt mit zwölf Jahren zu komponieren, besucht das humanistische Gymnasium in Fürth und studiert Klavier bei Ernst Gröschel.
- 1968–70** Pianist im ars-nova-ensemble Nürnberg; Kompositionsunterricht bei Werner Heider.
- 1970–73** Studien bei Mauricio Kagel in Köln (Kurse für Neue Musik), im Institut für Sonologie in Utrecht (mit O. E. Laske) und im ethnologischen Zentrum Jaap-Kunst in Amsterdam.
- 1974** USA-Aufenthalt zunächst in Hamilton, NY, um Computermusik zu studieren
- 1975** Rundreise durch die USA, während der er mit 23 amerikanischen Komponisten Gespräche führt. Erste Buchpublikation *Desert Plants* (Vancouver 1976).
- 1976** Aufnahmen von Volksmusik in der Oase Siwa in Ägypten, in einem Indianer-Ghetto in Pittsburgh, einem Indianerreservat in Montana und im Hinterland von Fürth.
- 1977** Eröffnung des Beginner-Studios in einer ehemaligen Fabriketage in Köln. Veranstaltet regelmäßig Konzerte mit neuer Musik (bis 1984).
- 1980** Förderpreis der Stadt Köln.
- 1981** Erster Preis „Ensemblia“, Mönchengladbach.
- 1981** Zweite Buchpublikation *Insel Musik* (Kerpen 1981).
- 1982 und 1984** Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt.
- 1980–84** Kompositionslehrer am Conservatoire de Liège.

1985	Dritte Buchpublikation <i>Morton Feldman Essays</i> (Kerpen 1985).
1986	Umzug nach Berlin.
1987	Stipendium „Villa Massimo“, Rom.
1988	Prix Italia für <i>Die Blinden</i> .
1988	Lehrauftrag am Koninklijk Konservatorium Den Haag.
1988–93	Lebt in Frankfurt am Main.
1989	Schneider-Schott Preis, Mainz, zusammen mit Herbert Henck.
1989	„Composer to Composer“, Telluride / Colorado.
1990–92	Kompositionslehrer in Karlsruhe.
1992	Organisation (zusammen mit Stefan Schädler) des Festivals <i>Anarchic Harmony</i> , zum 80. Geburtstag von John Cage in Frankfurt. Daraus erwächst die vierte Buchpublikation (Schott-Verlag).
1993–2014	Professur für Komposition an der Hochschule (Universität) der Künste Berlin.
1996	Dozent „June in Buffalo“, N. Y.
2003	Gastprofessor (ein Studienjahr) an der Hochschule für Musik ESMUC in Barcelona.
2005	Lecturer an der Juilliard School, Columbia University, New York City.
2005	Dozent Universidad de Alcalá de Henares bei Madrid.
2006	Lecturer Shanghai Conservatory, Beijing Central Conservatory.
2006	Mitglied der Akademie der Künste.
2007	Composer in Residence New England Conservatory, Boston.
2006–heute	Chen-Taiji nach Chenxiaowang.
2009	Ernennung zum Ehrenprofessor des Central Conservatory of Music in Beijing.
2012	John Cage: <i>Empty Mind</i> , hrsg. zusammen mit Marie-Luise Knott (Suhrkamp-Verlag). Fünfte Buchpublikation.
2013	Transkription und Edition des in der New York Public Library gefundenen Klavierwerks <i>Sixteen Dances</i> von John Cage.
2015–19	<i>Chan Mi Gong</i> . Lehrbuch von Liu Han-Wen (Lotus-Press). Sechste Buchpublikation.
2016–18	<i>Novalis ABC-Buch</i> , hrsg. zusammen mit Josef Schreier (Matthes & Seitz). Siebte Buchpublikation.
2018	Journée d'études internationale Walter Zimmermann, Strasbourg GREAM.
2018–19	Herausgabe des <i>Wohltemperierten Klaviers I-II</i> mit Herbert Henck und des Bach-Tagebuchs von Herbert Henck bei Cybele Records.
2019	<i>Lokale-Musik</i> . Remake der Gesamtaufnahme der 3 LPs des TAT (Mode 307).
2019/20	„Wittgenstein über Musik“. Achte Buchpublikation.

## Werkverzeichnis

Mit Ausnahme von *Akkordarbeit* für Klavier, Orchester und Tonband (1971) und *Einer ist keiner* für sieben Instrumente und Live-Elektronik (1972) sind alle Werke im Selbstverlag erschienen :BEGINNER PRESS, Walter Zimmermann, Görlitzerstraße 40a, 10997 Berlin.

Nicht aufgenommen in dieses Verzeichnis wurden unveröffentlichte oder zurückgezogene Werke.

Die Website [beginner-press.de](http://beginner-press.de) enthält ausführliche Werkkommentare sowie fast alle Texte von Walter Zimmermann. Zimmermann teilt seine Kompositionen in die nachstehenden Werkgruppen ein:

- 1 **Frühe Stücke** (1965–1970)
  - 1.1 Lieder (Studien, nicht zur Aufführung bestimmt)
    - 1.1.1 *Die Kaiserin* für Gesang und Klavier (Li Tai-Pe, 1965)
    - 1.1.2 *Aufblick* für Mezzosopran und elf Instrumente (Gottfried Benn, 1967)
    - 1.1.3 *Drohung* für Alt und Altflöte (Gottfried Benn, 1967)
    - 1.1.4 *Mein Ende* für Alt und Altflöte (Alfred Lichtenstein, 1967)
    - 1.1.5 *Éventail* für Sopran, Flöte, Violoncello und Klavier (Stéphane Mallarmé, 1968)

- 1.2 Chor- und Orchesterwerke (Studien, nicht zur Aufführung bestimmt)
- 1.2.1 *Psalm 23* für vierstimmigen gemischten Chor, Pauke ad libitum und Streicher (1965)
- 1.2.2 *Präludium* für Vokalensemble und Streichorchester (1965)
- 1.2.3 *Dialog. Eine Fantasie* für Klavier und Streichorchester (1966)
- 1.2.4 *Studie* für Orchester (1967)
  
- 1.3 Ensemblewerke
- 1.3.1 *Parabel* für Streichquartett (1965). – 20'
- 1.3.2 *Parantheses* für Oboe, zwei Englischhörner und Fagott (1969)
- 1.3.3 *Nothing but* für Klavier, Celesta, Cembalo und elektronische Orgel (1969). – UA Hannover 1971; 15'
- 1.3.4 *Gliss* für Solo-Posaune, vier Posaunen (auf Tonband) und Klavier (1970). – UA Erlangen 1970; 10'
  
- 1.4 Frühe Klavierwerke
- 1.4.1 *Ode auf Isang Yun* für Klavier (1967). – UA Berlin 2017; 10'
- 1.4.2 *As a Wife Has a Cow. A Love Story. Seismographie eines Textes von Gertrude Stein* für Klavier zu vier Händen (1970). – UA Nürnberg 1970; 10'
  
- 2 Akkordarbeit (1971)**
- 2 *Akkordarbeit. Versuch über Arbeit in formalen Organisationen.* Für Klavier, Orchester und Tonband (1971). – Moeck, Celle. – UA Hannover 1972; 30'  
Fassung für Klavier, Kammerensemble und Tonband. – UA Nürnberg 1973
- 3 Orgon (1972–1974)**
- 3.1 *Einer ist keiner. 81 Phasen der Entwicklung zur Identität* für sieben Instrumente [Klar. / SSax., Pos., 2 Vl., 2 Va., Vc.] und Live-Elektronik (1972). – Moeck-Verlag. – 20'
- 3.2 *In Understanding Music the Sound Dies. Komposition der Entstehung einer Komposition.* Für 21 Instrumentalisten [2 Klaviere; Schlz.; 3 Ensembles: Fl., Klar., Pos., Vl., Va., Vc.] (1973/74). – UA Bremen 1974; 25'
- 3.2 *Orgon. Katharsis-Strategien* für Didgeridoo, Corroboree-Sänger, zwei Akteure und zwei Tonbänder (1974). (–Ms .
  
- 4 Beginner's Mind (1975)**
- 4 *Beginner's Mind* für Pianisten mit Singstimme nach Shunryu `Suzuki (1975). – *Prologue: Five Moments in the Life of Franz Schubert*; I. *Leave the Old*; II. *Clean the Mind*; III. *After the Consciousness*; IV. *Prepare the New.* – UA Darmstadt 1976; 60'
  
- 5 Lokale Musik (1977–1981)**
- 5.1 *Ländler Topographien* für Orchester (1978/79). – I. *Phran*; II. *Topan*; III. *Tophran.* – UA Frankfurt/M. 1981; 40'
- 5.2 Leichte Tänze
- 5.2.1 *Zehn Fränkische Tänze. Leichte Tänze, sublimiert.* Für Streichquartett (1977) – UA Köln 1977; 12'
- 5.2.2 *25 Kärwa-Melodien. Leichte Tänze, substituiert.* Für zwei Klarinetten (1979). – UA Frankfurt/M. 1980; 8'
- 5.2.3 *20 Figuren-Tänze. Leichte Tänze, transformiert.* Für sechs Instrumentalisten [2 Klar., Trp., 2 Vl., Kb. oder für Klar., Trp., Vl., Kb., Schlz. (zwei Spieler)] (1979). – UA Frankfurt/M. 1980; 9'  
1994: Version für Knopfakkordeon, Klarinette und Kontrabass unter dem Titel *20 Figuren-Tänze (Reste und Lumpen)*, – UA Rümelingen 2006; 10'
- 5.2.4 *15 Zwiefache. Leichte Tänze, transzendiert.* Für Gitarre (1979). – UA Frankfurt/M. 1980; 8'
- 5.3 Stille Tänze
- 5.3.1 *Erd-Wasser-Luft-Töne. Stille Tänze.* Für Posaune, Klavier und Streichglasspiel (1979). – UA Frankfurt/M. 1980; 10'

- 5.3.2 *Riuti (Rodungen und Wüstungen). Stille Tänze* für Schlagzeug mit Stimme (ein Spieler) (Flurnamen, 1980). – UA Frankfurt/M. 1980; 10'
- 5.3.3 *Keuper. Stille Tänze* für Streichquartett (1980; rev. 1999). – UA Frankfurt/M. 1980; 10'
- 5.4 *Wolkenorte* für Harfe mit Stimme (Meister Eckhart, 1980). – UA Frankfurt/M. 1980; 20'
- 5.5 *Seiltänze* für Violoncello und Orchester (2002/06). – Teile I–III. – UA Donaueschingen 2003 (I.), München 2006 (I.–II.), Stuttgart 2007 (Gesamtauführung); 25'  
Ursprünglicher Titel: *Subrisio saltat / Seiltänze*
- 5.6 Epilog *Der Tanz und der Schmerz* für Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Hammerklavier, Streichquartett. Nach Martin Buber (1981; Neufassung 2005). – UA (Neufassung) Mannheim 2006; 5'  
Die ursprüngliche Fassung (1981) ist instrumentiert für zwei Klarinetten, Posaune / Altposaune, Harfe / Stimme, Hackbrett, Schlagzeug und Streichquartett.
- 5.7 Marginalie 1 *Äthermühle* für Orchester (2015/16). – UA Bamberg 2017; 5'
- 5.8 Marginalie 2 *Six Country Dances Lost* für Orchester (2017/18). – UA Brühl 2019; 15'
- 6 Freunde (1979–1984)**  
*Schalkhäuser-Lieder* für Singstimme mit Klavier (ein/e Ausführende/r) (1979/84). – I. *Muckn-Blues* (Fitzgerald Kusz); II. *Carol's Dream* (Carol Byl); III. *Ami-Schicke* (Gabriele Schreimel); IV. *Geburtstagsgrüße* (Fiorenza Hohl); V. *Die Gitarre blieb liegen* (W. Z.); VI. *Drums, Weg* (W. Z.); VII. *Der Aztekenstein* (Herbert Henck); VIII. *Miss TL* (W. Z.); *Interlude:Forty chords for Jon* (ohne Text) – IX. *Über das einzelne Weggehen* (Rolf Dieter Brinkmann); X. *Krikel-Krakel* (W. Z.); XI. *Sang* (flämisch, anonym); XII. *Quasi-Swazi* (W. Z.); XIII. *Thumbstraße 68* (W. Z.); XIV. *Kein Tanzbär mehr sein* (W. Z.); XV. *Zwischen den Stühlen* (W. Z.); XVI. *Du, ich mochte die fei immer nu* (Godehard Schramm). – UA Bremen 1982; ca. 45'
- 7 Sternwanderung (1982–1984)**
- 7.1 Flechtwerk
- 7.1.1 *Glockenspiel* für einen Schlagzeuger (1983). – UA Köln 1983; 20'
- 7.1.2 *Klangfaden* für Bassklarinette, Harfe und Glockenspiel mit Klingstein. (Text ad libitum: Peter Handke, 1983). – I. *Topinambur*; II. *Onyx*. – UA Düsseldorf 1984; 15'
- 7.1.3 *Saitenspiel* für 18 Instrumente [2 Fl., Ob., 2 Klar., Altsax.; 2 Hr., 1 Trp.; 2 Hf., Mand., Git., Cemb.; Schlz.; 2 Vc., Kb.] (Blackfeet-Indianer, 1983). – I. *Satz; Zwischenspiel; III. Satz; Lied*. – UA Köln 1983; 25'
- 7.2 Spielwerk
- 7.2 *Spielwerk* für Sopran, (Sopran-, Alt-, Tenor-) Saxofon und drei Ensembles [2 Fl., 2 Klar., 2 Hr., Hf., Schlz., 2 Vc.]. (Wilhelm Heinrich Wackenroder; Novalis, „Rad der Zeit / Traumwandlung“, 1984). – I. *Rad der Zeit*; II. *Luftgestalt*; III. *Traum*; IV. *Wandlung*. – UA Köln 1985; 25'
- 7.3 Anhang: Transkriptionen
- 7.3.1 *Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein* für Bariton, Ud, Qanun, Nay, Rabab und Schlagzeug [Riqq, Daff, Mazhar, Darabukka (ein Spieler)] (1976; rev. 1993). – UA Köln 1977; 25'
- 7.3.2 *Gaze. Beduinenlied* für Oboe und Tonband (1976; rev. 1993). – UA Frankfurt/M. 1993; 4'
- 7.3.3 *Mandingo – Koroharfe* für Mandoline, 7.3.3 (1976; rev. 1993). – UA Freiburg 2003; 3'
- 7.3.4 *Tre Stanze* für Gitarre (2005). – UA Melbourne 2006; 15'
- 8 Vom Nutzen des Lassens (nach Meister Eckhart, 1981–1984)**
- 8 Prolog *Gelassenheit* für Alt mit Portativ und zwei Gitarren (Meister Eckhart, 1975). – UA Darmstadt 1976; 10'
- 8.1 *In der Welt Sein* für Horn solo (1982). – UA Aarau 1996; 7'
- 8.2 *Garten des Vergessens* für Violine, Violoncello und Klavier (1984). – UA Köln 1993; 15'
- 8 Zwischenspiel *Ephemer* für Violine, Violoncello und Klavier (1981; rev. 1985). – UA Darmstadt 1982, Köln 1985 (rev. Fassung); 15'

- 8.3 *Lösung* für Viola, Violoncello und Kontrabass (1983). – UA Köln 1985; 20'
- 8.4 *Abgeschiedenheit* für Klavier (1982). – UA Köln 1985; 20'
- 8 Epilog *Selbstvergessen* für Sprechstimme mit obligaten Klängen (Meister Eckhart, 1984)  
1991: Version für die Merce Cunningham Dance Company "for four players / singers" unter dem Titel *Change of Address*. – UA New York 1992; 20'
- 9 Die Blinden** (1984)
- 9 *Die Blinden*. Statisches Drama nach Maurice Maeterlinck für zwölf Sänger (sechs Frauen-, sechs Männerstimmen) und neun Instrumente [2 Bassfl., Kb.klar., Hr., Alt-Pos., Tenor-Tuba, 3 Kb.] (1984). – UA Gelsenkirchen 1986; 60'
- 9.1 *Die Blinden*, Anhang: *Singbarer Rest* für neun hohe Frauenstimmen und Sampler (Edmond Jabès: „Buch der Fragen“, 1993). – UA Stuttgart 1995; 17'
- 9.2.1 *Das Zwiegespräch der beiden Rosen* für drei Frauenstimmen, drei Männerstimmen und Violoncello (Edmond Jabès: „Buch der Fragen“, 2005). – UA Stuttgart 2006; 19'
- 9.2.2 *Le Dialogue des deux Roses* für drei Frauenstimmen, drei Männerstimmen, Barockflöte, Barockvioline, Viola da Gamba, Barockcello (Edmond Jabès, 2011). – UA Tel-Aviv 2012; 17'
- 9 Marginalie „... denn von Echos lebst du“ für Violoncello solo (2010). Dieter Schnebel zum 80. Geburtstag. – UA Berlin 2010; 5'
- 10 Über die Dörfer** (1985/86)
- 10 *Über die Dörfer*. Dramatisches Lied nach Peter Handke für Vokalsolisten [S., Mezzos., A., hoher T., Charakter-T., hoher Bar., Bar., Bassbar.], drei Chöre (zu 24 Stimmen) und großes Orchester [Fl. (Picc.), Fl., Altfl., Es-Klar., Klar., Bassklar., SSax., ASax., TSax.; Trp. picc., Trp., Basstrp., 2 Hr., Euphonium, APos., Pos., Basspos.; Schlz. (Glsp., Glocken, Almglocken, Crotales), Pauken; Cel., Git., Mand., Hackbrett, Hf.; Vl.: 6, 6, 6; Va.: 4, 4, 4; Vc.: 3, 3, 3; 4 Kb.], 10. – UA Nürnberg 1992; 100'  
Darin eingegangen *Aus Nah und Fern* für drei Chorgruppen und obligate Klangquellen (1977/81) und, als Epilog, *Rückkehr von den Hesperiden* für Orchester (1985).
- 11 Wüstenwanderung** (1986)
- 11 *Wüstenwanderung* für Klavier (Friedrich Nietzsche / Ezra Pound, 1986). – UA Frankfurt/M. 1988; 20'
- 11a *As I was walking along I came upon chance* für Tenorsaxofon, Schlagzeug und Klavier (2008). – UA München, UA Zürich 2016 (Neufassung); 20'
- 11b *Kore* für Flöte, Harfe, Schlagzeug, Klarinette und Klavier (2010). Zum Gedenken an Gerd Lünenbürger (1958–2010). – UA Prag 2012; 10'
- 12 Fragmente der Liebe** (1987)
- 12 *Fragmente der Liebe* für Saxofon bzw. Bassethorn und Streichquartett (nach Roland Barthes, 1987). - I. *Emanatio*; II. *Conversio*; III. *Remeatio*. – UA Darmstadt 1988; 20'
- 12 Marginalie *The Paradoxes of Love* für Sopran und Sopransaxofon (Hadewijch [13. Jh.] in englischer Übersetzung, 1987). – UA Basel 1988; 7'
- 13 Geduld und Gelegenheit** (1987–1989)
- 13 *Geduld und Gelegenheit* für Violoncello und Klavier (1987/89). – I. *Hypneros*; II. *Sala della Pazienza*; III. *Tyche*. – UA Frankfurt/M. 1990; 20'

- 14 Residua** (1987–1989)
- 14.1 *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier (Friedrich Nietzsche / Ezra Pound, 1987). – UA Fossanova 1987; 12'
- 14.2 *The Ecchoing Green* für Violine und Klavier (1989 – .(I– .IV– . UA Witten 1990; 14'
- 15 Ataraxia** (1987–1988)
- 15 *Ataraxia* für Klavier und Orchester (oder für 13 Instrumente: Fl., Ob., Klar., ASax., Hr., Trp., Pos., Tenortuba; Schlz. (2 Spieler); 2 Vl., Va., Vc.) (1987/88). Nach Lu-krez. – I. *Daimon*; II. *Declinatio*; III. *Pathé*; IV. *Hedoné*; V. *Galène*; VI. *Metakosmia*; VII. *Simulacra*; VIII. *Synastria*. – UA Donaueschingen 1989; 25'
- 16 Hyperion** (1989–1990)
- 16 *Hyperion*. Briefoper nach Hölderlin für Schreibenden, Sänger [S., hoher Bar., Bassbar.], Instrumentalisten [Altfl., Ob.d'amore, Bassetthorn; Hr., Pos. (Alt-Pos.), Tenor-Tb.; Hf., Cymbalom; Schlz. (2 Spieler); 2 Vl., Va., Vc.] und Schriftprojektionen, 16. Libretto: Dietrich E. Sattler (1989/90). – UA Frankfurt/M. 1992; 70'
- 17 Über die Zeit** (1990–1992)
- 17.1 *Festina lente* für Streichquartett (1990). – I. *Patientia*; II. *Occasio*; III. *Poenitentia*; IV. *Regressus in infinitum*. – UA Erlangen 1990; 20'
- 17.2 *Distentio* für Streichtrio [Vl., Va., Vc]. (1992). – UA Witten 1993; 20'
- 18 Diastasis / Diastema** (1991–1993)
- 18.1 *Diastasis* für zwei Orchester ohne Dirigenten (1991/92). Nach Plotin, Enneade III, 7. – UA Essen 1995; 15'
- 18.2 *Diastema* für geteiltes Orchester, möglichst ohne Dirigent (1993). – UA Köln 1993; 15'
- 19 Schatten der Ideen** (1992–2001)
- 19.1 *Schatten der Ideen 1* (nach „Umbrae Idearum“ von Giordano Bruno) für Oktett [Bassklar., Fg., Hr., 2 Vl., Va., Vc., Kb.] (1992). – UA New York 1993; 16'
- 19.2 *Schatten der Ideen 2* (mit dem Essay „Unisono“ von Hannes Böhringer) für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (1993). – UA Saarbrücken 1994; 15'
- 19.3 *Schatten der Ideen 3* für Knopfakkordeon (1994). – UA Berlin 1995; 14'
- 19.4 *De Umbris idearum. Schatten der Ideen 4* (Neufassung) für Klavier und Streichquartett (2001; rev. 2010). – UA Graz 2001 (Urfassung); 15'
- 19.5 „*Fear of Symmetry*“. *Schatten der Ideen 5* für Doppelseptett [A: Fl., Ob., Bassklar., 2 Vl., Va., Vc. – B: Klar., Fg., Hr., 2 Vl., Va., Vc.] (2002; rev. 2007/08). – UA New York 2005; 16'  
2017: Fassung für zwölf Solo-Streicher [3 Vl., Va., 2 Vc. + 2 Vl., 2 Va., Vc., Kb.]. – UA Berlin 2018
- 19.6 „*Blaupause*“. *Schatten der Ideen 6* für Klavier (2003). – UA Berlin 2004; 4'
- 19.6a „*blauPause*“. *Schatten der Ideen 6a* für Klavier (2004). – 4'
- 20 Cura Curiositas** (1989–1994)
- 20.1 *Die Sorge geht über den Fluss* für Violine solo, 20.1 – .Teil 1. In memoriam Stefan Schädler (1989/91); Teil 2. Für Marc Sabat (2000). – (Gesamt-)UA Berlin 2001; 18' + 25'



- 20.2 *Ursache & Vorwitz* für Horn, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug und Tonband (1993/94). – UA Zwolle 1995; 10'
- 20.3 *Wanda Landowska's verschwundene Instrumente* für Midi-Harpsichord / Hammerklavier und zufallsgesteuerte CD-Rom. – UA Den Haag 1999; 25'  
Enthält: *Ein wenig Grazie* für (Hammer-)Klavier (1983; rev. 1994)  
2001: Filmfassung
- 20.4 *Aimide* für Klavier solo (1987; 2001/02). – *Prolog: Daimon*; I. *Cura*; II. *Fuga*; III. *Svara*; *Epilog: Synastria*. – UA München 2005; 25'
- 21 Ritornelle (1989–2007)**
- 21.1 *When I'm 84* für Klavier (1989). – UA Tokyo 1990; 3'
- 21.2 *Kindheitsblock* für Viola und Celesta (1994). – UA Berlin 1994; 10'
- 21.3 *Neue Apologie des Buchstaben B* für Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello (1994). – UA Berlin 1994; 8'
- 21.4 *Songs of Innocence & Experience* für Streichquartett und Tonträger (1996; rev. 2006 – (UA Berlin 2009; 25'
- 21.5 *Barn Snail Dance* für Klavier (1996). – UA Woodside / California 1996; 2
- 21.6 *Irrgarten (Choka für Junko)* für Basszither (1997). – 13'  
2008: Fassung für Clavichord
- 21.7 *La Fleur inverse* für Orgel (2001/16). – I. *evol. Fuga* (2001; rev. 2008). Heinz-Klaus Metzger zum 70. Geburtstag. Registrierung: Hans-Peter Schulz; II. *Est-ce mars. 15 Chaconnes (Abruptio – Anadiplosis – Anaploce – Antistaechon – Hyperbaton – Bombilans – Catabasis – Catachresis – Heterolepsis – Pathopoeia – Superjectio – Anabasis – Mora – Cadentia duriuscula – Pausa )* (2016); III. *Stanza* (2016); IV. *Le Jongleur* (2016); V. *La belle Folie* (2016). – UA Schwaz 2017
- 21.7a *evol* für Orgel (2001; rev. 2008). – UA Weingarten 2002; 13'
- 21.7b *evol – Echo* für die [fünf] Orgeln der Kathedrale Sancta Maria in Visby  
III.-V. sind hervorgegangen aus den *Tre Stanze* für Gitarre, 7.3.4 (2005). – UA Melbourne 2006; 15'
- 21.7c *La Fleur inverse* für Gitarre (2017). – I.-V. (siehe oben)
- 21.8 *The missing nail at the river* für Klavier und Spielzeugklavier (2003/04). – UA Berlin 2004; 5'
- 21.9 *Karussell* für Violoncello und Klavier (2003)
- 21.10 *Gold* für Oboe, Violoncello und Klavier (2003). – 1'
- 21.11 *Romanska Bågar* für Klavier linke Hand. Nach dem gleichnamigen Gedicht von Tomas Tranströmer (2004). – UA Münster 2004; 6'
- 21.12 *Encore: Groll & Dank* für beliebige Besetzung (bis zu sechs Spieler) (1994). – Dauer unbestimmt (ca. 1' bis 2')
- 22 Erased-Retraced (nach Brice Marden und Robert Creeley, 1993–2000)**
- 22.1.1 *Shadows of Cold Mountain 1* für drei Tenorblockflöten (1993). – UA Berlin 1995; 13'
- 22.1.2 *Shadows of Cold Mountain 2* für Violine, Klavier, Bandoneon und zwei (analoge) Sinusgeneratoren (1995. (–UA Berlin 1995; 10'
- 22.1.3 *Shadows of Cold Mountain 3* für Flöte, Oboe und Klarinette (1997). – UA Köln 2001; 11'
- 22.1.4 *Shadows of Cold Mountain 4* für Flöte und Tonband (1997). – UA Köln 2001; 8'
- 22.2.1 *Echoes / Umbrae Idearum* für Mezzosopran, Bassflöte, Bassethorn, Violine, Viola und Violoncello (Robert Creeley, 2000(. – UA Köln 2001; 12'

- 22.2.2 *The Edge* für (Mezzo-)Sopran, Klarinette, Violoncello, Klavier und Tonband (Robert Creeley, 1994 – .(UA Antwerpen 1995; 13'
- 22.2.3 *Numbers. De Monade, Numero et Figura* für (Mezzo-)Sopran, Hackbrett, Altflöte, Oboe d'amore, Bassethorn, Violine, Viola und Violoncello (Robert Creeley, 2000). – UA Köln 2001; 12'
- 23 Randonnée** (nach Michel Serres, 1995–1999)
- 23.1 *Northwest-Passage* für Klarinette in *Es*, hohe Trompete in *F*, Violine, Kontrabass, Schlagzeug (zwei Spieler) (1995). – UA Toronto 1996; 11'
- 23.2 *Streifzüge* für einen Pianisten (mit Sprechstimme: Landkarte, 1995). – UA Aarau 1996; 18'
- 23.3 *Parasit / Paraklet* für Klarinette, Streichquartett (und Tonband( (1995). – UA Rümelingen 1997; 20'
- 23.4.1 *Monade / Nomade 1: Dit* für Violoncello mit Gesang und Zuspieldband (Papua Neuguinea, 1999). – UA Berlin 2005; 5'
- 23.4.2 *Monade / Nomade 2: Quattro Coronati* für Violoncello piccolo) oder Violoncello) mit Gesang (Martin Luther, 1999). – UA Berlin 2005; 10'
- 23.4.3 *Sha-ma-yim* für Viola solo (2016)
- 23.5 *El Baile de la Conquista* für Flöte (Piccoloflöte, Bassflöte), Oboe (Englischhorn, Okarina) und Schlagzeug (1996). – UA Rümelingen 1997; 15'
- 23.6 *Seidenstraße*. Experimentalfilm und elektronisch transformierte Musik der Seidenstraße (2001). – 15'
- 23.7 *Sarganserland* für Stimme, Almglocken / Glockenspiel und Schwyzer Örgeli (Michael Donhauser, 2008). – UA Rümelingen 2008; 8'
- 23.8 *Chantbook of Modified Melodies* für doppeltes Streichduo [Vl.+Vl. / Va.+Vc. = Streichquartett] (2011). – UA Witten 2012; 10'
- 24 Suave Mari Magno – Clinamen I-VI** (1996/98, 2010/13)
- 24 *Suave mari magno – Clinamen I–VI* für sechs Orchestergruppen, 24. – I. *Epikurs Garten. Transkription*; II. *Eine Apologie des Buchstabens H*; III. *Gotisches Lineament*; IV. *Ikant*; V. *Jerusalem-Artischocke*; VI. *Rad der Zeit*. – UA Donaueschingen 2013; 34'
- Neufassung und Erweiterung von *Clinamen I–IV* (1996/98)
- Vorläufige Fassung: *Clinamen I–IV*. – UA München 1998; 25'
- 25 Voces** (2002–2019)
- 25.1 *Voces abandonadas* für Klavier (nach Antonio Porchia), 25.1 – .Primera serie .Helmut Lachenmann zum 70sten (2005); Segunda serie. Morton Feldman zum 80sten (2006). – UA Witten 2007; 21' + 16'
- 25.2 *Zehn Gesänge* (2002–2019)
- Incanto*
- 25.2 Prolog *me incanto* für Mezzosopran solo (Biagio Marin, 2015) Für Dieter Schnebel zum 85. Geburtstag .– UA Berlin 2015; 2'
- 25.2.1 *Das irakische Alphabet* für Mezzosopran mit sieben Stimmgabeln (Joachim Sartorius, 2017(. – UA Köln 2018; 12'
- 25.2.2 *Himmeln* für Sopran solo (Felix Philipp Ingold, 2007). Für Aribert Reimann zum 70. Geburtstag. – UA Rümelingen 2008; 12'
- 25.2 Epilog *Intervals* für Mezzosopran (Robert Creeley, 2018(. – UA Berlin 2018; 2'
- Colla voce* (vorzugsweise ein/e Ausführende/r)
- 25.2.3 *Taula – Novo Ben* für Gesang und Viola (Ramón Llull – Biagio Marin, 2002/03). – UA München 2008; 16'
- 25.2.4 *Interieur* für Gesang und Violine (Gottfried Benn, 2004). Für Dieter Schnebel zum 75. Geburtstag. – UA München 2008; 3'
- 25.2.5 *Verdrehtes Lied* für Gesang und Violine (Michael Donhauser, 2004 .(– UA München 2008; 3'
- 25.2.6 *Das Gras der Kindheit* für Gesang und Viola (Fuad Rifka, 2010 .(– UA München 2008; 9'

- 25.2.7 *Die Litanei des Auges* für Mezzosopran und Violoncello, 25.2.7 (Cees Nooteboom, 2006(. Für Hans Zender zum 70. Geburtstag. – UA München 2008; 6'
- Drei Countertenor-Duos
- 25.2.8 *Aus der Bibliothek des Meeres (Från Havets Bibliotek)* für Countertenor und Barockcello (Tomas Tranströmer, 2006(. – UA München 2008; 5'
- 25.2.9 *Vertont* für Countertenor und Barockoboë (Felix Philipp Ingold, 2007(. – 5'
- 25.2.10 *Circle* für Countertenor und Theorbe (Inger Christensen, 2019 .(– 8'
- 25.3 *Vergebens sind die Töne. Zwölf Lieder nach Gedichten von Michail Lermontow und Ossip Mandelstam* für Bariton und Klavier (2015/16). – I. *Stern*; II. *leicht*; III. *Schatten*; IV. *verbannt*; V. *überAll* (I.-V.: Lermontow); VI. *Gewebe*; VII. *Wespe*; VIII. *Glas*; IX. *Wabe*; X. *Emaillé*; XI. *Klang*; XII. *Segel* (VI.-XII.: Mandelstam); XIII. *Epitaph: Zman* (Felix Philipp Ingold). – UA München 2017; 35'

## Auswahldiskografie

Die Angaben basieren auf der Diskografie im Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, 47. Nlfg., München (ed. text + kritik) Juni 2012

*Lokale Musik* (1977–81). Gesamteinspielung:

- Prolog: Ephemere*. Klaviertrio (1981): Konstantin Gockel (Vl.), Manuel Gerstner (Vc.), Deborah Richards (Pno.); 1. *Ländler Topographien* für Orchester (1978/79): Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Cristóbal Halffter; 2. *Leichte Tänze* (1977/79) – 2.1 *Zehn Fränkische Tänze* für Streichquartett (1977): Konstantin Gockel / Gerhard Köhn (Vl.), Horst Enger (Va.), Manuel Gerstner (Vc.); 2.2 *25 Kärwa-Melodien* für zwei Klarinetten (1979): John Corbett / Michael Riessler (Klar); 2.3 *20 Figuren-Tänze* für sechs Instrumentalisten [2 Klar., Trp., 2 Vl., Kb.] (1979): John Corbett / Michael Riessler (Klar), Bruno Piroth (Trp.), Konstantin Gockel / Gerhard Köhn (Vl.), Martin Ingenhütt (Kb.); 2.4 *15 Zwiefache* für Gitarre (1979): Hubert Machnik (Git.); 3. *Wolkenorte* für Harfe mit Stimme (1980): Gabriele Emde (Hf./Stimme); 4. *Stille Tänze* (1979/80) – 4.1 *Erd-Wasser-Luft-Töne* für Posaune, Klavier und Streichglasspiel (1979): Stefan Sauvageot (Pos./Altpos.), John McAlpine (Pno.), Martin Schulz (Streichglas); 4.2 *Riuti (Rodungen und Wüstungen)* für Schlagzeug (1980): Martin Schulz (Schlz./Stimme); 4.3 *Keuper* für Streichquartett (1980); (*Epilog: Der Tanz und der Schmerz* für zwei Klarinetten, Posaune / Altposaune, Harfe / Stimme, Hackbrett, Schlagzeug und Streichquartett (1981): John Corbett / Michael Riessler (Klar.), Stefan Sauvageot (Pos./Altpos.), Gabriele Emde (Hf./Stimme), John McAlpine) Hackbrett), Martin Schulz (Schlz.), Konstantin Gockel / Gerhard Köhn (Vl.), Horst Enger (Va.), Manuel Gerstner (Vc.), Walter Zimmermann (Ltg.). – Edition Theater am Turm TAT 8201–03 (3 LP 1982)
- Ländler Topographien* für Orchester (I. *Phran*, 1978): Radio-Sinfonieorchester Köln, Antoni Wit. – Deutscher Musikrat / Deutsche Harmonia Mundi DMR 1023 („Zeitgenössische Musik in der BRD“, Folge 8, LP 1984; Aufn. 1981)
- When I'm Eighty-Four* für Klavier (1989): Aki Takahashi (Pno – (.EMI Toce-6655, 2DJ-3828,,) Hyper-Beatles 2, „CD 1990(
- The Ecchoing Green* für Violine und Klavier (1989): Peter Rundel (Vl.), Hermann Kretzschmar (Pno – (.Wittener Kammermusiktage 1990 (CD 1990(
- The Paradoxes of Love* (1987): Marcus Weiss (Sax.). – Xopf Records / Marcus Weiss: 10 (CD 1991)
- Festina lente* für Streichquartett (1990): Arditti-Quartett. – Auvidis Montaigne 782036 („Arditti Edition 18“, CD 1994)
- 25 Kärwa-Melodien* für Klarinette (1979): Roger Heaton (Klar.). – Clarinet Classics CC0009 (CD 1994)
- Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier (1987): Laura Chislett (Bassfl.), Stephanie McCallum (Pno – (.ABC Classics 446738-2,,) The Flute in Orbit, „CD 1995)
- Lösung* für Viola, Violoncello und Kontrabass (1983): Eckart Schloifer (Va.), Othello Liesmann (Vc.), Wolfgang Güttler (Kb.) – Koch-Schwann 3–5037/0 („50 Jahre Neue Musik in NRW“, CD 1996)
- Die Blinden*. Statisches Drama (1984); *Singbarer Rest* für neun hohe Frauenstimmen und Sampler (1993): Neue Vocalsolisten Stuttgart, Junges Philharmonisches Orchester Stuttgart, Manfred Schreier. – Wergo 6510-2 (CD 1996)
- Fragmente der Liebe* für Saxofon bzw. Bassethorn und Streichquartett (1987): Johannes Ernst (TSax.), Ensemble United Berlin – .Col legno WWE 1CD 31890 (CD 1997(
- Shadows of Cold Mountain 3* für Flöte, Oboë und Klarinette (1997): bläsertrio recherche. – Wittener Kammermusiktage 1998 (CD 1998). – Erneut auf DMR
- traditionelle Ensembles* 15 Zwiefache für Gitarre (1979): Geoffrey Morris (Git.). – ABC Classics 465 701–2 (CD 2000)

- Ländler Topographien* für Orchester (III *.Tophran*, 1977/81): SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Cristóbal Halffter. – RCA / Deutscher Musikrat 74321 73513 2 („Musik in Deutschland 1950–2000: Neue Weltmusik“, CD 2000; Mitschnitt Donaueschinger 1980)
- Saitenspiel* für 18 Instrumente (1983): Ensemble Modern, Peter Eötvös. – RCA / Deutscher Musikrat 74321 73502 2,,) Musik in Deutschland 1950 :2000–Moderne Ensembles 1970 ,“1990–CD 200 ;0Mitschnitt der UA, Köln 1983(
- Wüstenwanderung* für Klavier (1986): Daniel N. Seel (Pno – .(.Hat Art 139 (CD 2001 (
- Distentio* für Streichtrio (1992 ;(*Schatten der Ideen 2* für Klavierquartett (1993); *Ursache & Vorwitz* für Horn, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug und Tonband (1993/94 ;(*Shadows of cold mountain 3* für Flöte, Oboe und Klarinette (1997): Ensemble Recherche. – Mode 111 (CD 2002)
- Beginner’s Mind* für einen Pianisten mit Singstimme (1975 ;(*Abgeschiedenheit* für Klavier (1982 ;(*Wüstenwanderung* für Klavier (1986 ;(*When I’m 84* für Klavier (1989 ;(*Barn Snail Dance* für Klavier (1996 ;(*Wanda Landowska’s verschwundene Instrumente* für Midi-Harpsichord / Hammerklavier und zufallsgesteuerte CD-Rom (1998): Ian Pace (Pno – .(.Métier MSV 92057 (2 CD 2003(
- Wüstenwanderung* für Klavier (1986); *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier (1987 ;(*Geduld und Gelegenheit* für Violoncello und Klavier (1987/89); *The Echoing Green* für Violine und Klavier (1989): Dietmar Wiesner (Bassfl.), Michael Bach (Vc.), Peter Rundel (Vl.), Hermann Kretzschmar (Pno.). – Mode 150 (CD 2005)
- Wanda Landowska’s verschwundene Instrumente* für Midi-Harpsichord / Hammerklavier und zufallsgesteuerte CD-Rom (1998): Ian Pace (Pno – .(.Stichting Prime, Beginner Press (CD-Rom 2005)
- Der Tanz und der Schmerz* für Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Hammerklavier und Streichquartett (1981; Neufassung 2005): Mitglieder des Nationaltheaters Mannheim – .Genuin Music GEN 86078,,) Magic Flute Remixed ,“CD 2006(
- Riuti (Rodungen und Wüstungen)* für Schlagzeug (1980): Christian Dierstein (Schlz – .(.RCA / Deutscher Musikrat 74321 73600 2 ,,)Musik in Deutschland 1950 :2000–Musik für Soloinstrumente 1990 ,“2000–CD 2006(
- Irrgarten* für Basszither (1997): Georg Glasl (Basszither – .(Cavalli Records CCD 115 (CD 2007 (
- The missing nail at the river* für Klavier und Spielzeugklavier (2003/04): Heather O’Donnell (Pno – .(.Mode 211“) Responses to Ives ;“ CD 2009 (
- CD 1: *Zehn Fränkische Tänze* (mit Bordunquartett, 1977); *Keuper* (1980); *Festina lente* (1990); *Songs of Innocence & Experience* (1996; rev. 2006). – CD 2: *Die Sorge geht über den Fluss* für Violine solo (1989/2000 :(*Taula – Novo Ben* für Gesang und Viola (Ramón Llull – Biagio Marin, 2002/03); *Zehn Fränkische Tänze* (ohne Bordunquartett, 1977): Susanne Zapf (Vl.); Sonar Quartett (Susanne Zapf / Kirsten Harms, Vl.; Nikolaus Schlierf, Va.; Cosima Gerhardt, Vc.). – Mode 245/46 (2 CD 2012)
- Klangfaden* für Bassklarinetten, Harfe und Glockenspiel mit Klingstein (1983 ;(*Saitenspiel* für 18 Instrumente (1983 ;(*Ataraxia* für Klavier und Orchester (1987/88 ;(*Kore* für Flöte, Harfe, Schlagzeug, Klarinette und Klavier (2010): Mitglieder des Ensemble Adapter; Ensemble Modern, Peter Eötvös; James Clapperton (Pno.), SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg .Ingo Metzmacher; Ensemble Adpater, Manuel Nawri (Ltg – .(.World-Edition [Köln] 0021“) Synastria ;“CD 2013 (
- Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier (1987): Klaus Schöpp (Bassfl.), Yoriko Ikeya (Pno – .(.edition kopernikus 002 (CD 2014 (
- Suave mari magno – Clinamen I–VI* für sechs Orchestergruppen (1996/98, 2010/13): SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Pascal Rophé. – Neos 11411-14 („Donaueschinger Musiktage 2013“, 4 SACD 2014)
- Wüstenwanderung* für Klavier (1986): Andrew Zhou (Pno – .(.Tessiture tess 002 (CD 2014 (
- AIMIDE* (daraus: *Cura, Fuga, Svara*, Titus Livius, 2001/02); *The missing nail at the river* für Klavier und Spielzeugklavier (2003/04 ;(*Blaupause* (2003); *Blueprint* (2004); *Romanska Bågar* für Klavier (linke Hand) (Tomas Tranströmer, 2004 ;(*Voces abandonadas* (nach Antonio Porchia, 2005/06): Nicolas Hodges (Pno.). – Wergo 73562 (CD 2016)
- As I was walking along I came upon chance* für Tenorsaxofon, Schlagzeug und Klavier (2008): Trio Accanto (Marcus Weiß ,TSax.; Christian Dierstein, Schlz.; Nicolas Hodges, Pno – .(.Wergo 73642 (CD 2018 (
- Lokale Musik*, 5 (1977–81). Gesamteinspielung: Orchester, Ensembles, Solisten. – Mode 305/07 (3 CD 2019)
- CD 1 + 2: identisch mit TAT 8201–03 (3 LP 1982)
- CD 3: *Seiltänze* für Violoncello und Orchester (2002/06; Teil I): Lucas Fels (Vc.), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Erik Nielsen; *Ephemer* für Violine, Violoncello und Klavier (rev. Fassung, 1981; rev. 1985): Yulia Kopylova (Vl.), Reynard Rott (Vc.), Yun-Qi Wong (Pno.); *Erd-Wasser-Luft-Töne. Stille Tänze*. Für Posaune, Klavier und Streichglasspiel (1979): Dylan Chmura-Moore (Pos.), Stephen Drury (Pno.), Walter Zimmermann (Glasspiel); *Riuti (Rodungen und Wüstungen)* (1980): Christian Dierstein (Schlz. / Stimme); *Wolkenorte* für Harfe mit Stimme (1980): Franziska Huhn (Hf. / Stimme)

## Filmografie

*Epilog und Hyperion V „Wenn aus der Ferne ...“* aus der Briefoper *Hyperion* (Dietrich E. Sattler, 1989/90): Beth Griffith (S.), Ensemble 13, Manfred Reichert (Ltg.). Moritz Sattler (Animation). – Beginner Press (Video 1992, DVD); 6'36"

*Wanda Landowska's verschwundene Instrumente* (1998; Filmfassung 2000): Deborah Richards (Hammerklavier/MIDI-Harpsichord), Hanns Zischler (Spr.), Nanne Meyer (Zeichnungen), Max von Velsen (Scans der Archiv-Materialien). Live Version programmiert von Digital Design Köln. Wolfgang Vieweg (Toningenieur). Marc Sabat und Peter Sabat (Realisation der Tonspur-, Computer-, MIDI- und Video-Anteile). Willem de Vries, Amsterdam, dokumentierte Wanda Landowskas Buchbestand und ihre Instrumentensammlung. Denise Restout vom Landowska Center in Lakeville/Connecticut stellte Fotografien zur Verfügung. Mit Unterstützung von Stichting Prime, Groningen, und des Instituts für Neue Musik der UdK Berlin. – Beginner Press (DVD 2000); 27'57"

*Seidenstraße*. Experimentalfilm und elektronisch transformierte Musik der Seidenstraße (2001): Mario Bertoncini (Texte von Leonardo da Vinci); Esther Ferrer (Performance, Fotos); Roro Kokkas (Text einer afghanischen Frau); Turgun Alimatov / Talip Özkan / Kim Chuk Pa (Musiker der Seidenstraße). Ulrike Surmann (Kuratorin Diözesanmuseum Köln). Larry Polansky (Soundhack), Marc Sabat (Sound Mastering); Nicola von Velsen (Camcorder), Peter Sabat (Filmregie); Vassily Kokkas (Tonregie). – Beginner Press (DVD 2001); 24'05"

*The Edge* (2001). Aufführungen im Kunstmuseum Bonn von *The Edge* für (Mezzo-)Sopran, Klarinette, Violoncello, Klavier und Tonband (Robert Creeley, 1994) mit dem ensemble recherche und von *Lösung* für Viola, Violoncello und Kontrabass (1983) mit dem Trio Basso. Mit Bildern von Robert Ryman. Robert Creeley (Text). Peter Sabat (Video-Produktion). – Beginner Press (DVD 2001); 35'25"

## Auswahlbibliografie

Die Angaben basieren auf der Bibliografie von Albert Breier und Walter-Wolfgang Sparrer im Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, 47. Nlfg., München (ed. text + kritik) Juni 2012

### A. SCHRIFTEN VON UND GESPRÄCHE MIT WALTER ZIMMERMANN

Zimmermann 1976: *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians*, Vancouver (A. R. C. Publications) 1976. – Um deutsche Übersetzungen erweiterte Neuausgabe, Köln (Beginner Press) 1981. – Enthält Gespräche mit:  
*Morton Feldman / Christian Wolff / John Cage / Philip Corner / Jim Burton / Phil Glass / Steve Reich / Robert Ashley / Alvin Lucier / Joan La Barbara / Pauline Oliveros / David Rosenboom / Richard Teitelbaum / Larry Austin / James Tenney / J. B. Floyd about Conlon Nancarrow / La Monte Young / Charlemagne Palestine / Charles Morrow / Garrett List / Frederic Rzewski / John McGuire / Ben Johnston about Harry Partch / Nachwort: Von Anfang an auf der Suche (Reinhard Oehlschlägel im Gespräch mit Walter Zimmermann)*

Volans, Kevin / Zimmermann 1979: *Conversation with Walter Zimmermann*, in: *Feedback Papers* 13.1977; Reprint: *Feedback Papers* 1–16, 1979, 338–341

Zimmermann, Walter: Insel Musik, Köln (Beginner Press) 1981. – Enthält:  
Teil 1: Geschriebenes 1970–1980  
*Komponieren kann jeder. Interview mit der Abendzeitung Nürnberg vom 5. Mai 1970*, 14  
*Rede bei der Preisverleihung der Stadt Fürth für den Förderungspreis 1970*, 15  
*Akkord Arbeit für Klavier, Orchester und drei Lautsprecherkanäle [Vorrede]*, 18  
*Aus dem Skizzenbuch zu Akkord-Arbeit*, 19–37  
*Zur Faszination der Gebrauchsmusik*, 40–41  
*Vorschläge zu „Musik als Hörspiel“*, 44

*Krankheit als Kategorie der Ästhetik*, 46–48  
*Hörtraining*, 50–52  
*Einer ist Keiner. 81 Phasen der Entwicklung zur Identität für sieben Instrumentalisten, einen Dirigenten, einen Assistenten, Vierspurmagnetofon und spannungsgesteuertes System zur Darstellung der harmonischen, rhythmischen und dynamischen Spannung zwischen den Instrumenten*, 54–55  
*Ansätze einer Grundlagenforschung zur Musiktherapie*, 58–60  
*Orgon Musik Zentrum im Stavenhof 13*, 62  
 [Stockhausen, Karlheinz: *Betrifft das Projekt eines musikalischen Zentrums von Walter Zimmermann*, 63–64]  
 [Zimmermann:] *Orgon Stufe 1: Hörverstehen*, 66–69  
*Orgon-Katharsis-Strategien*, 72–73  
*In Understanding Music the Sound dies* [dt.], 76–83  
*S. M. I. L. Labor für Studien in musikalischer Intelligenz*, 86–87  
*Entwurf eines hybriden Klangerzeugers*, 90  
*Gelassenheit*, 92  
*Beginner's Mind*, 94–100  
*Wüstenpflanzen. Komponistenportraits*, 102–105  
*Carl Ruggles*, 106  
*John Cage*, 107–108  
*Philip Corner*, 109–110  
*Alvin Lucier*, 111  
*Charlemagne Palestine*, 112  
*La Monte Young*, 113  
*Richard Teitelbaum*, 114  
*Alvin Curran*, 115  
*Steve Lacy*, 116  
*Conlon Nancarrow*, 117  
*Conlon Nancarrow Video Projekt*, 120–121  
*Michael von Biel*, 134 / [M. v. B. im Gespräch mit W. Z., 1977], 125–133  
*Die Spanische Reise des Oswald von Wolkenstein*, 136–137  
*Insel Musik*, 140  
*Die Musik der Oase Siwa*, 142–143  
*Ghetto Blues*, 146–147  
*Die Lieder des Indianers Pat*, 150–151  
*GrasTanz*, 154  
*Continental Divide. Eine Geschichte über das Wegfahren und über die Beziehung von Landschaft und Emotion* [13.-16. Aug. 1976], 156–165  
 [Weiler, Margret / Zimmermann, Walter:] *Die Musik der Zigeuner in ihrer heutigen Beschaffenheit auf den historischen Stationen ihrer Migration von Indien nach Europa* [Projektbeschreibung], 168–174  
*Hinterland und Innenstadt*, 176–177  
*Hinterland Soundscapes*, 180  
*Gespräch mit Barbara James (Volksliedarchiv Freiburg)*, 182  
*Gespräch mit Eckhard Frahm (empirischer Kulturwissenschaftler)*, 183  
*Gespräch mit Godehard Schramm (Schriftsteller, Nürnberg)*, 184–185  
*Gespräch mit Fitzgerald Kusz (Schriftsteller, Nürnberg)*, 186–187  
*Seminar Spontane Volksmusik*, 190  
*Strumpfbündel*, 192  
*Das klingende Grün*, 194  
*Aus Nah und Fern*, 196  
*Nische oder das Lokale ist das Universale*, 198–201  
*Lokale Musik*, 204–211  
*Self Reliance* [Zu Charles Ives, April 1980], 214–218  
*Das Studio Beginner / Der Versuch zur Verbreitung der experimentellen Musik*, 220 / [Konzerte 16. Dez. 1977 bis 5. Juni 1981], 221–232

Teil 2: *Desert Plants. Gespräche mit 23 amerikanischen Musikern* [um deutsche Übersetzungen erweiterte Neuausgabe der Version Vancouver 1976]. – Enthält  
 u. a.:  
*Introduction*, 240–241  
*Einleitung*, 242–244  
*Morton Feldman*, 250–254 (amerik.) / 256–263 (dt.)  
*Christian Wolff*, 266–273 (amerik.) / 274–284 (dt.)

*John Cage*, 286–292 (amerik.) / 293–298 (dt.)  
*Philip Corner*, 300–306 (amerik.) / 307–315 (dt.)  
*Jim Burton*, 318–320 (amerik.) / 321–324 (dt.)  
*Phil Glass*, 326–329 (amerik.) / 330–334 (dt.)  
*Steve Reich*, *Music for 18 Musicians (1976)*, 336–337 (amerik.) / 338 (dt.)  
*Robert Ashley*, 340–342 (amerik.) / 343–346 (dt.)  
*Alvin Lucier*, 348–350 (amerik.) / 351–354 (dt.)  
*Joan La Barbara*, 356–337 (amerik.) / *Voice Piece*, 358–360 / 361–363 (dt.)  
*Pauline Oliveros*, 366–368 (amerik.) / *Crow Two (March 1975)*, 369–379 / 380–383 (dt.)  
*David Rosenboom*, 386–388 (amerik.) / 389–392 (dt.)  
*Richard Teitelbaum*, 394–397 (amerik.) / 398–402 (dt.)  
*Larry Austin*, 404–406 (amerik.) / 408–410 (dt.)  
*James Tenney*, 412–414 (amerik.) / 415–418 (dt.)  
*J. B. Floyd about Conlon Nancarrow*, 421 (amerik.)  
 [Stück von Conlon Nancarrow (1975)], 422–428  
*Nancarrow notes [by] Gordon Mumma (1975)*, 429–433  
 [J. B. Floyd über Conlon Nancarrow], 434–435 (dt.)  
*La Monte Young*, 438 (amerik.) / 439 (dt.)  
*Charlemagne Palestine*, 442–444 (amerik.) / 445–448 (dt.)  
*Charles Morrow*, 450–454 (amerik.) / 455–461 (dt.)  
*Garrett List*, 464–466 (amerik.) / 467–470 (dt.)  
*Frederic Rzewski*, 472–477 (amerik.) / *Rzewski: Apolitical Intellectuals für Gesang und Klavier*, 478) 491–484 / 483–dt.  
*John McGuire*, 494 (amerik.) / 496 (dt.)  
*Ben Johnston about Harry Partch*, 498–503 (amerik.) / 504–510 (dt.)  
*Nachwort: Von Anfang an auf der Suche. Reinhard Oehlschlägel im Gespräch mit Walter Zimmermann*, 520–546

Zimmermann 1981a: *Nische oder das Lokale ist das Universale – Essay*, in: *Ausländer*, Peter / Fritsch, Johannes (Hg.): *Weltmusik*, Köln (Feedback Studio Verlag) 1981, 127–151

Zimmermann 1982: *Harry Partch* (Alternative Tonsysteme der abendländischen Musik), Ms., SDR Stuttgart, 21. Jan. 1982 und 11. Febr. 1982

Zimmermann 1982a: *Klangtagebuch meiner Fahrten zwischen Liège und Köln*, in: KGNM Köln (Hg.): *Musikfest Liège-Köln im Kunstverein*, Okt. 1982, 18–38. – Auch in: *Melos* 4.1984 und in: *MusikTexte* Nr. 12, Dez. 1985, 40–50

Zimmermann 1983: *Die namenlose Empfindung. Ein persönlicher Beitrag zur Kritik der Neuen Musik in den 80er Jahren*, in: *Kulturamt Stadt Bonn* (Hg.): *Programmheft Tage Neuer Musik*, Juni 1983, o. S. – Auch in: *European Minimal Music*, o. O., o. J., o. S.

Zimmermann 1983a: *Anton Bruckner und John McGuire. Eine Gegenüberstellung*, Ms., WDR 3, 1. bis 2. Aug. 1983

Zimmermann 1983b: *Skizzen zu „Freunde“*, in: *Wunderlich*, Stefan (Hg.): *Experimentelle Musik '83*, München 1983

Zimmermann 1983c: *Im Zeichen des Kolibris. Peter Garland – Musician of the Americas*, in: *MusikTexte* Nr. 1, Okt. 1983, 9–10

Volans / Zimmermann 1984: *Conversation with Walter Zimmermann*, in: *ders.:* *Summer Gardeners*, Durban 1984, 88–106

Zimmermann 1984a: *Nichts geht mehr. Die Improvisation und der Komponist. Eine In-einander-setzung*, in: *Musica* 1984, H. 1, 11–13

Zimmermann 1984b: *Stillgehaltene Musik. Zu Howard Skempton's Kompositionen*, in: *MusikTexte* Nr. 3, Febr. 1984, 35–37

Zimmermann 1984c: *Luigi Nono – John Cage. Eine Aus-einander-setzung*, Sendung am 7. März 1984, DLF. – Auch in: *MusikTexte* Nr. 35, Juli 1990, 41–43

Zimmermann 1984d: *Für Ernstalbrecht Stiebler zum 50sten*, in: *MusikTexte* Nr. 4, April 1984, 57

Zimmermann 1984e: *Gefangen oder Gelassen*. Transkription eines Vortrags, 32. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 24. Juli 1984

Zimmermann 1985 (Hg.): *Morton Feldman: Essays* [zweisprachige Ausgabe: engl. – deutsch], Kerpen (Beginner Press) 1985

- Zimmermann 1985a: *Music Encounter Bombay*. Transkription eines Vortrags mit Diskussion, in: „Music Encounter“, Bombay 1983, hg. vom Goethe-Institut, Bombay 1985
- Zimmermann 1985b: *Morton Feldman – Der Ikonoklast*, in: *Melos* 1.1985, 33–75
- Zimmermann 1985c: *Offener Brief an C. Raddatz zu Ernst Jünger*, in: *Musikjahr* 1985, Theater am Turm, Frankfurt/M. 1985
- Zimmermann 1985d: *Werner Heider. Mit einem Augenblick auf Igor Stravinski*, Ms., BR, 1985
- MusikTexte* Nr. 12, Dez. 1985. – Darin u. a.:
- Volans / Zimmermann 1985e: *Jenseits der Ichbezogenheit. Walter Zimmermann in einem Darmstädter Gespräch mit Kevin Volans*, 25–32
- Zimmermann 1985f: *Ich, Du, Ich und Du. Aus: Der Tanz und der Schmerz für Gabriele Emde, Harfe, und Walter Zimmermann, Stimme*, 30–32
- Zimmermann 1985g: *Corporeal versus Abstract. Aus dem Skizzenbuch zur „Lokalen Musik“*, 36–38
- Zimmermann 1985h: *Vom Alten zum Neuen. Zum Klavierstück „Beginner’s Mind“*, 38–40
- Zimmermann 1986: *Zur Uraufführung des statischen Dramas „Die Blinden“ 1986 in Gelsenkirchen*, Programmheft-Text, Gelsenkirchen 1986
- Zimmermann 1987: *Gegengift – Gegenkraft – Gegenkopf. Über Morton Feldman*, in: *MusikTexte* Nr. 22, Dez. 1987, 10
- Zimmermann 1988: *Für die Katz. Konzept für den Kompositionsunterricht an Musikhochschulen*, Ms. 1988
- Zimmermann 1989: *Sozusagen. Über die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren* (Vortrag), in: *MusikTexte* Nr. 31, Okt. 1989, 14–18
- Zimmermann 1989a: *Gemeinplätze*, Hörspielprojekt [nicht realisiert], Ms. 1989
- Zimmermann 1991/92: *Michael Kohlhaas. Gestenoper nach Heinrich von Kleist*, Libretto, Ms. 1991/92
- Zimmermann 1992 / Schädler, Stefan (Hg.): *Cage. Anarchic Harmony*, Mainz (Schott) 1992
- Zimmermann 1992a: *Wo Erschrecken und Ruhe sich nahe sind. Zu Killmayers „The woods so wilde“*, in: Mauser, Siegfried (Hg.): *Der Komponist Wilhelm Killmayer*, Mainz (Schott) 1992, 122–125
- Garda, Michela / Zimmermann 1993: *Intervista con Walter Zimmermann*, in: *Musica/Realtà* 42.1993, 11–19
- Zimmermann 1994: *Sensibilität und Strenge. Grabrede für Stefan Schädler am 30. August 1994*, in: *MusikTexte* Nr. 56, Nov. 1994, 47–48
- Zimmermann 1996: *Transkription als Komposition*, Vortrag im Seminar „Kölner Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart“ (Leitung: M. Arntz), Ms. 1996
- Zimmermann 1997: *Tudors Golden (H)ear(t)*, in: *MusikTexte* Nr. 69/70, April 1997, 77
- Zimmermann 1997a: *„Personism“ als das Abstrakte in der Musik von Morton Feldman*, in: Schubert, Giselher (Hg.): *Biografische Konstellation und künstlerisches Handeln*, Mainz (Schott) 1997, 295–302
- Zimmermann 1998: *Zu den Filmen von Ozu*, in: *Eigageijutsu* 97, No. 383, 84–88, Tokyo 1998
- Zimmermann 1998a: *Mit langen, langsamen Schritten. Zur Musik von Ernstalbrecht Stiebler*, Ms., HR 1988, in: *fragmen* 21, Köln 1998, 22–30
- Zimmermann 2000: *Zimzum-Musik. Zu Dieter Schnebels 70. Geburtstag*, Ms., März 2000



- Zimmermann 2000a: *Ornament kein Verbrechen*, in: Universität der Künste Berlin, Studiengang Architektur und Institut für Neue Musik (Hg.): *Komposition – Konstruktion. Musik – Architektur – Gesellschaft*, Berlin 2000
- Zimmermann 2000b: *Welch ein Charakter. Anmerkungen zu Ernst Gröschels Beethoven-Interpretation auf historischen Instrumenten*, Ms. 2000
- Zimmermann 2002: *Wem gehört die Gotik? Ein Vortrag zu Kriegszeiten*, in: Böhringer, Hannes / Söntgen, Beate (Hg.): *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München (Wilhelm Fink) 2002, 209–227
- Zimmermann 2003: *Tonart ohne Ethos. Der Musikforscher Marius Schneider*, Stuttgart (Franz Steiner) 2003 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz – Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 2003, 2)
- Zimmermann 2003a: *Nanne Meyers Lieder*, in: *Lufttexte*. Beiheft zu Nanne Meyers Jahrbuch *Luftblicke*, Köln (Gimlet Verlag) 2003, 55–86
- Zimmermann 2004: *Groll und Dank* (1994), in: *MusikTexte* Nr. 100, Febr. 2004, 8
- Zimmermann 2005 / Leukert, Bernd: *Beginner Studio*, hg. von der Kunststiftung NRW, Köln (DuMont) 2005 (= *Energien & verbar; Synergien* 5). – Gespräche mit Bernd Leukert
- Fox / Zimmermann 2007: *Where the river bends. The Cologne School in retrospect*, in: *The Musical Times* 148, London (Winter 2007), 27–42
- Zimmermann 2007a: *Sondermeldungsfanfare. Zum DSO-Konzert in der Berliner Philharmonie am 3. 10. 2007*, in: *FAZ*, 11. Okt. 2007
- Zimmermann 2008: *Abenteuer der Ideen*, Nachruf auf Mauricio Kagel, Ms. 2008
- Köhler, Armin / Zimmermann 2009: *Interview mit Walter Zimmermann*, in: *Erlebte Geschichte*, DVD, Baden Baden (SWR) 2009
- Zimmermann 2009a: *Chansigongkreis. In memoriam Henri Pousseur*, Ms. 2009
- Zimmermann 2010: *Rara*, Ms. 2010
- Zimmermann 2012 / Knott, Marie Luise (Hg.): *Cage, John: Empty Mind*, Berlin (Suhrkamp) 2012. – Darin u. a.
- Zimmermann 2012a: *John Cage und die 10.000 Dinge*
- Zimmermann 2013: *Editorial*, in: *Cage, John: „Sixteen Dances“ for soloists and company of three. Ballett 1951 for Merce Cunningham*, Transkription als Klavierzyklus von Walter Zimmermann, New York (Ed. Peters) 2013
- Zimmermann 2018: *Zimzum-Musik. Vortrag für Dieter Schnebel zum 70. Geburtstag* (Berlin 2000), in: *MusikTexte* Nr. 158, Aug. 2018, 68–71
- Zimmermann 2019: *Cage / Thoreau Dossier*, in: *Thoreau, Henry D.: Tagebuch V*, übers. von Rainer G. Schmidt, Berlin (Matthes & Seitz) 2019
- Zimmermann 2019a: *Vorwort*, in: *Novalis' ABC Buch. Materialien zur Enzyklopädistik, neu geordnet nach Novalis' Klassifizierungen*, Berlin (Matthes & Seitz) 2019, 5–11

## B. SCHRIFTEN ÜBER WALTER ZIMMERMANN

- Fox, Christopher: *Walter Zimmermann's Local Experiments*, in: *Contact* 27, 1983, 4–9
- Leukert, Bernd: *Das nie verglühende Opfer. Zu Walter Zimmermanns „Spielwerk“*, in: *MusikTexte* Nr. 12, Dez. 1985, 21–24
- McGuire, John: *In der Luft der eigenen Ätherik auflösen. Walter Zimmermanns „Lokale Musik“*, in: *MusikTexte* Nr. 12, Dez. 1985, 33–35
- Potter, Keith: *Resisting the Systems*, in: *Classical Music*, 19. Jan. 1985
- Rexroth, Dieter: *Gedacht – mit beiden Beinen auf der Erde*, in: *Melos* 1985, H. 1, 59–81

- Fox 1986: *Cage – Eckhart – Zimmermann*, in: *Tempo* Nr. 159, 1986, 9–15
- Oehlschlägel, Reinhard: *Konzeptionelle Wörtlichkeit. Walter Zimmermanns statisches Drama „Die Blinden“*, in: *MusikTexte* Nr. 15, Juli 1986, 39–43
- Spangemacher, Friedrich: *Annäherung an Walter Zimmermann*, in: Katalog Villa Massimo, Rom 1987
- Leukert 1988: *Über die Dörfer*, in: *MusikTexte* Nr. 25, Aug. 1988, 45
- Schädler, Stefan: *Klangfarbenrezitativ. Über das Verhältnis von Musik und Sprache in der Oper „Über die Dörfer“ nach Peter Handke von Walter Zimmermann*, Ms. 1988
- Schädler 1988a: *Oper als Verfahren. Walter Zimmermanns Oper „Über die Dörfer“ nach dem Theaterstück von Peter Handke*, Ms. 1988
- Krämer, Jörg: *Sprache und Musik als „autonome Körper“*, in: Henze, Hans Werner (Hg.): *Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, Frankfurt/M. (S. Fischer) 1990, 138–153
- Rode-Breymann, Susanne: *Wie die Farben, die vor unsrem Auge zittre*, in: Programmheft zu *Hyperion*, Frankfurt/M. 1992
- Schädler 1992: *Seele, Technik und System. Die Paradoxie pythagoräischer Konstruktion in Walter Zimmermanns Klavierstück „Wüstenwanderung (1986)“*, in: *Melos – Klaviermusik des 20. Jahrhunderts*, Mainz (Schott) 1992, 207–220
- Eubel, Paul (Hg.): *Im Wüstenvogelton. Friedrich Nietzsche: Dichter, Philosoph – Walter Zimmermann: Komponist – Nanne Meyer: Zeichnerin*, Turin (Goethe-Institut) 1994. – Enthält u. a. eine Faksimile-Reproduktion des *Lieds im Wüstenvogelton* für Bassflöte und Klavier (1987) sowie einen Text von Michela Garda
- Gratacós, Maria : *Walter Zimmermann – Trobador de noves afinacions*, in: *Catalunya música* No. 2010, Barcelona 2001
- Toop, Richard: *Shadows of Ideas: on Walter Zimmermann's Work. Introductory lecture*, XVI. Weingartener Tage für Neue Musik, 15. Nov. 2002, Ms. – Auf der Website von Walter Zimmermanns findet sich eine deutsche Übersetzung.
- Schulz, Reinhard: *Atemlosigkeit des Vernehmens. Walter Zimmermann bei den Tagen für Neue Musik Weingarten*, in: *MusikTexte* Nr. 96, Febr. 2003, 88
- Karallus, Manfred: *Musik als Übersetzung. Zu drei Compact Discs mit Musik von Walter Zimmermann*, in: *MusikTexte* Nr. 101, Mai 2004, 91
- Beal, Amy C.: *New Music, New Allies. American Experimental Music in West-Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley / Los Angeles / London (University of California Press) 2006, 218–244
- Giacco, Grazia: *L'espace du temps, la temporalité du geste sonore... De la représentation du temps en musique : proposition d'analyse spatio-temporelle de „Distentio“ (pour trio à cordes, 1992) de Walter Zimmermann*, Diss. Strasbourg 2006, Ms.
- Breier, Albert: *Walter Zimmermann*, in: *Komponisten der Gegenwart*, 47. Nlfg., Juni 2012
- Poller, Tom Rojo: *Sprachmodell als Musikmodell. Zu Walter Zimmermanns „In understanding music, the sound dies“ [1973/74]*, Ms. 2011, 1–51
- Breier 2014: *Walter Zimmermann. Nomade in den Zeiten*, Hofheim (Wolke) 2014 (= Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Bd. 14)

## Dank und Fotonachweise

Zu danken ist Walter Zimmermann, der unermüdlich zu Auskünften bereit war, großzügig Material zur Verfügung stellte, darauf achtete, dass ausschließlich Notenbeispiele in seiner Handschrift zum Druck gelangten, die Fotodokumente nicht nur zur Verfügung stellte, sondern auch sichtete, ordnete und beschriftete. Zu danken ist ferner dem Musikarchiv der Akademie der Künste, Anouk Jeschke und Werner Grünzweig, vor allem jedoch Peter Mischung und dem Wolke Verlag, der immer wieder neue Wellen der Änderung und Überarbeitung geduldig umsetzte.

Wir bedanken uns bei den Fotografen für die freundliche Abdruckgenehmigung:

S. 10 Eva-Maria Schön; S. 46 Elise Zimmermann (oberes); S. 46 N.N. (unteres); S. 59 N.N. (oberes); S. 59 Bosch, Barcelona (unteres); S. 60 N.N. (beide); S. 61 Nanne Meyer (oberes); S. 61 Guido Conen (unteres); S. 62 Gisela Gronemeyer (beide); S. 89 Walter Zimmermann; S. 94 Gisela Gronemeyer; S. 95 Manfred Melzer (beide); S. 96 Werner Scholz; S. 117–119 Manfred Melzer; S. 120 Chiyoko Szlavnic; S. 140 Nanne Meyer (beide); S. 151 Roberto Massotti (oberes); S. 151 Guido Conen (unteres); S. 152 Manfred Melzer (beide); S. 162–164 Guido Conen (alle); S. 165 Selbstaurlöser (beide); S. 175 Robert Zimmermann; S. 176 Nanne Meyer (oberes); S. 176 N.N. (mittleres); S. 176 Nanne Meyer (unteres); S. 184 Nanne Meyer; S. 222 N.N.; S. 233–234 Guido Conen; S. 244 G. Pötzlein; S. 245 Nanne Meyer; S. 246 N.N.; S. 262 Anya Maslowiec; S. 280 N.N.; S. 282 Nanne Meyer

## Register

Ablinger, Peter 154  
Adler, Jaroslav 143  
Adorno, Theodor W. 15, 48, 49f, 55, 103, 109f, 113, 186, 200, 241, 264, 265  
Alciato, Andrea 218  
Alkaios 100  
Amy, Gilbert 54, 68  
Inventions 54, 68  
Anaximander 189  
Anzellotti, Teodoro 91, 118  
Archilocus 265  
Arditti, Irvine 158, 159  
Arditti Quartet 161  
Aristoteles 27, 210, 213  
Aristoxenos 259, 261  
Arroyo, Martina 74  
ars-nova-ensemble 11, 54, 64, 92  
Artaud, Pierre-Yves 109  
Ashbery, John 71, 128, 190, 214, 219  
Ashley, Robert 265  
Augustinus 187, 267, 270–272  
Avery, James 158  
  
Babbitt, Milton 24  
Bach, Johann Sebastian 121, 216f, 239, 243, 249, 256, 272  
    Wohltemperiertes Klavier 243  
Bach, Carl Philipp Emanuel 20  
Backhaus, Wilhelm 93  
Baes, Jonas 235  
Balzac, Honoré de 202  
Bamberger Symphoniker 242  
Barlow, Clarence (Klarenz) 76, 95, 104f, 110, 130, 139, 195, 263  
Barlow, Pilou 130  
Baronnet, Jean 100  
Barraqué, Jean 112  
Barrett, Richard 7, 277  
Barthes, Roland 161, 179, 201f, 210, 249, 255, 267, 270, 272f  
Bartholomé, Pierre 82

Bartók, Béla 64  
 Bateson, Gregory 17, 79, 186  
 Bauckholt, Carola 119  
 Baudrillard, Jean 210  
 Bauermeister, Mary 112  
 Bauni, Axel 228  
 Beach Boys 130  
 Becker, Wolfgang 72, 114, 269  
 Becker-Carstens, Wolfgang 110  
 Beckett, Samuel 183  
 Beethoven, Ludwig van 41, 53, 66, 74, 218, 221  
     „Les Adieux“ 16  
 Beginner's Mind 12  
 Beginner Studio 9, 37, 74, 103, 106, 111f, 130–132, 151, 157f, 161, 185, 243  
 Behrman, David 265  
 Béjart, Maurice 100  
 Benjamin, Walter 218f  
 Benn, Gottfried 49, 64, 242  
 Bennett, Richard Rodney 113  
 Bennink, Han 164  
 Ben-Shabetai, Ari 239  
 Berberian, Cathy 68  
 Berg, Alban 195, 200  
     Lulu 194  
     Violinkonzert 197  
     Wozzeck 194f  
 Berger, Karl 92, 241  
 Bergmann, Maria 50  
 Berio, Luciano 7, 16, 80, 99, 201, 209, 279  
     Circles 68, 190  
     Passaggio 192  
     Rounds 16, 53  
     Sequenza IV 53  
     Sinfonia 68, 201  
 Berlin, Isaiah 265  
 Berman, Avi 237, 239  
 Bernbacher, Klaus 60  
 Bernstein, Charles 90  
 Bertoncini, Mario 31, 176  
 Beuys, Joseph 91, 111f  
 Beyer, Frank Michael 161  
 Biel, Dagmar von 12, 77f, 80, 111f  
 Biel, Michael von 72, 91, 111f, 131, 185  
 Bill, Max 193  
 Blake, William 20, 72, 112, 180, 187  
     The Songs of Innocence and Experience 20  
     Tyger 32  
 Bloch, Ernst 22, 171  
 Blontrock, Roland 131  
 Blum, Eberhard 157  
 Boekle, Dietrich 131  
 Boesmans, Philippe 82  
 Boethius 23  
 Böhm, Karl 194  
 Böhringer, Hannes 42f, 111, 176, 222, 270  
 Bonang Panerus  
     Gamelan Orchester 17  
 Bonnard, Pierre 92  
 Book, Gerrit 246  
 Boosey & Hawkes (Verlag) 29  
 Bose, Hans-Jürgen von 74, 269  
 Böttcher, K. H. 74  
 Boulanger, Nadia 100  
 Boulez, Pierre 7, 67f, 113, 208f, 217  
     3. Sonate 68  
     Le Marteau sans Maître 67  
     Pli selon Pli 64, 209

Brahms, Johannes 66  
     Liebeslieder-Walzer 66  
 Brand, Eliav 232  
 Braun, Gerhard 113  
 Braxton, Anthony 24, 92, 162  
 Breier, Albert 8, 95  
 Bresson, Robert 110  
 Breton, André 57  
 Brinkmann, Rolf Dieter 130  
 Broda, Dmitrij 116  
 Brodsky, Joseph 190  
 Brophy, Gerard 278  
 Brown, Earle 109  
 Bruckner, Anton 109  
 Brüder Grimm 192  
 Brün, Herbert 99  
 Bruno, Giordano 41, 213, 269, 270, 271  
 Budde, Elmar 201f  
 Bumbry, Grace 74  
 Burton, Richard 8  
 Byl, Carol 12, 88–90, 104, 129

Cage, John 9, 11, 16f, 37, 39, 76, 79, 82, 84, 87f, 92–94, 108–110, 115, 128f, 131, 139, 157, 159, 186f, 194, 199, 202, 209, 227, 232f, 235f, 241f, 244, 256, 259, 265f, 270  
     44 Harmonies from Apartment House 1776 88  
     A Room 76  
     Cheap Imitation 32, 72, 266  
     Heaven & Earth 87  
     HPSCHD 76, 93  
     Klavierkonzert 7  
     Music for piano 1–84 243  
     Musicircus 27, 235  
     Quartets for Orchestra 32, 266  
     Quartets I–VIII for Orchestra 11, 121  
     Renga with Apartment-House 128  
     Silence 71  
     Six Melodies for Violin and Piano 11, 259, 266  
     Sixteen Dances 238, 259  
     Song Books 128  
     String Quartet in four parts 11, 112, 259, 265f  
     Waiting 76

Campbell, Rachel 277, 280  
 Can, Wang 237, 238  
 Canaris, Wilhelm 142  
 Caporali, Rodolfo 31  
 Cardew, Cornelius 84, 109, 111, 113  
 Carol (s. Byl, Carol)  
 Cartwright, Allen 76  
 Caskel, Christoph 54  
 Castiglioni, Niccolò 68  
     Can-gianti 68  
     Inizio di Movimento 68  
     Tropi 68

Celan, Paul 227  
 Cézanne, Paul 92  
 Charles, Daniel 133, 135, 270  
 Cholopov, Jurij 236  
 Chomsky, Noam 49, 50, 76, 186, 197, 268, 270  
 Chopin, Frederic 53, 198  
     Etüde C-Dur op. 10 Nr. 1 16  
 Claren, Sebastian 237  
 Clementi-Trio 157  
 Colbentson, Oliver 54  
 collegium vocale Köln 77  
 Colonna, Francesco 271  
 Conen, Guido 62, 112  
 Cortot, Alfred 102

Craft, Robert 67  
 Creeley, Robert 32, 242  
 Cunningham, Merce 109  
 Curran, Alvin 24, 92, 163  
 Cyrille, Andrew 92  
 Czukay, Holger 112

Dadelsen, Hans-Christian von 74  
 Dahl, ngolf 101  
 Dahlhaus, Carl 159  
 Dallapiccola, Luigi 24  
 Dante 223  
 Darmstädter Ferienkurse 80, 102, 109, 111, 113, 158, 159, 199, 263  
 Davies, Hugh 80, 85  
 Deathridge, John 97, 263  
 Debussy, Claude 52, 63, 65f, 189, 209, 238  
     Cellosonate 50  
     Préludes 65, 66, 67  
 Deinzer, Hans 54  
 Deleuze, Gilles 19, 78, 129, 133, 201, 207–210, 212f, 270  
 del Pozo, Jesus 245  
 Demokrit 23, 177, 187, 188, 211, 213  
 Dench, Chris 7, 277  
 Derrida, Jacques 203f, 206, 213f  
 de Visscher, Eric 245  
 Dibelius, Ulrich 190  
 Dillon, James 7, 277  
 Dimov, Bojidar 74  
 Ditfurth, Hoimar von 241  
 Donaueschinger Musiktage 80, 88  
 Donhauser, Michael 242  
 Drosseltis, Alexandros 116  
 Dubuffet, Jean 207  
 Duchamp, Alexina (Teeny) 131, 233, 235  
 Dürrenmatt, Friedrich 179, 185  
 Dutli, Ralph 227

Eimert, Herbert 194  
 Eisenstein, Sergei 100  
 Eisler, Hanns  
     Solidaritätslied 131  
 Emde, Gabriele 62, 87, 139, 161  
 Engelmann, Ophelia 54  
 English, Jon 61  
 Ensemble Modern 113, 132  
 Ensemble Recherche 242  
 Ensembles SurPlus 158  
 Ensslin, Gudrun 116  
 Eötvös, Peter 101  
 Epikur 23, 79, 177, 187f, 211, 249, 253, 259, 261, 270f  
 Eratosthenes 270f  
 Erfurth, Arno 12  
 Erikson, Erik H. 52, 87, 186  
 Euler, Leonhard 251  
 Eun-Hwa, Cho 116  
 Evangelisti, Franco 71, 194

Fano, Michel 7  
 Feedback Studio Köln 23  
     Feedback Studio Verlag 23, 113  
 Feldman 9, 11, 23, 69, 91–93, 103, 109–112, 114, 128, 132, 141, 151f, 155–159, 179, 186, 195, 199f, 213, 242, 265, 266  
     1. Streichquartett 158  
     2. Streichquartett 152, 158  
     Five Pianos 157  
     Madame Press Died Last Week at Ninety 27  
     Piece for Four Pianos 157  
     Rothko Chapel 92, 143

The Viola in My Life 1 11, 92, 156  
 Three Voices 157  
 Triadic Memories 157, 243  
 Why patterns? 157  
 Ferguson, Howard 84  
 Ferneyhough, Brian 7, 22, 85, 90f, 95, 156, 199, 217f, 271, 277f  
     Lemma – Icon – Epigram 218  
     Shadowtime 90  
 Ferrari, Luc 102  
 Ficino, Marsilio 271  
 Finnendahl, Orm 154  
 Finnissy, Michael 7, 277  
 Fischer, Gisela 111  
 Fischer-Dieskau, Dietrich 201f  
 Fladt, Hartmut 237  
 Flavin, Dan 114  
 Formosa, Riccardo 278  
 Forte, Allen 92  
 Fox, Christopher 95, 266f  
 Franck, César 63  
 Franke, Marlis A. 141  
 Freud, Sigmund 28, 49, 52, 203  
 Freud, Anna 52  
 Frick, Paul 116  
 Frisius, Rudolf 99, 244  
 Fritsch, Johannes Georg 19, 22, 55, 74, 97, 103, 195, 276  
     Akroasis 23  
     Übersetzung von Emotion in Proportion 23  
  
 Gaburo, Kenneth 245  
 Gehlhaar, Rolf 23, 103  
 Geißler, Fritz 276  
 Genet, Jean 204  
 Gente, Hans-Peter 201  
 Gerstner, Manuel 157  
 Gielen, Michael 50  
 Gieseking, Walter 65  
 Gilbreth, Frank Bunker 52, 270  
 Ginsberg, Allen 32  
 Glaser, Hermann 142  
 Glinka, Michail 228  
 Globokar, Vinko 55, 97, 99  
     Discours 99  
 Goethe, Johann Wolfgang 100  
 Goeyvaerts, Karel 7  
 Goldmann, Friedrich 176  
 Goldschmidt, Harry 82  
 Gombrich, Ernst 187  
 Gomringer, Eugen 193  
 Gracq, Julien 57  
 Griffiths, Beth 157  
 Griffiths, Paul 277  
 Grodnick, Rainer 245  
 Gronemeyer, Gisela 113, 117  
 Gröschel, Ernst 16, 53, 59, 65f, 103  
 Gross, Stefan 150  
     Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza 31  
 Guattari, Félix 78, 201  
 Günther, Nils 235, 237  
 Guston, Philip 109, 155  
 Gutschmidt, Frank 238  
  
 Haas, Georg Friedrich 154  
 Habermas, Jürgen 49, 55, 186, 200, 275  
 Hackenberg (Herr) 78  
 Hader, Hans 61  
 Halbreich, Harry 17, 109

Halffter, Cristóbal 88  
 Hamel, Peter Michael 74, 88, 275  
     Gestalt 88  
 Handke, Peter 26, 49, 131f, 141, 200, 255, 258  
 Hansen, Bernhard 87  
 Han-Wen, Liu 243  
 Harder, Hauke 245  
 Hashagen, Klaus 54  
 Häusler, Josef 88, 113  
 Haydn, Joseph 198, 242  
     Die Jahreszeiten 65  
     Die Schöpfung 65  
     Lob der Faulheit 91  
 Heath, Edward 279  
 Hecker, Wilhelm 12  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 55, 187, 204  
 Heidegger, Martin 189, 206, 213  
 Heider, Lydia 54, 244  
 Heider, Werner 11, 14, 54, 59, 61, 65, 102, 131, 156, 193, 244, 265  
 Heißenbüttel, Helmut 14, 57, 192  
 Heller, Barbara 245  
 Helms, Hans G 193f  
     Fa:m' Ahniesgwow 194  
     Geschichten von Yahud und Daidalos 194  
     Münchhausen-Projekt 194  
 Hemingway, Ernest 169  
 Henck, Herbert 9, 12, 60, 78, 84, 110, 112, 130, 157, 243  
 Henderson, Moya 279  
 Henry, Pierre 100, 102  
     Variations pour une porte et un soupir 100  
 Henze, Hans Werner 275  
     1. Sinfonie 64  
 Heraklit 189, 213  
 Herrmann, Arnulf 154  
 Hesch, Karin 246  
 Hespos, Hans-Joachim 275  
 Hiller, Lejaren 76, 99  
 Hindemith, Paul 65, 82  
 Hitler, Adolf 200  
 Hodges, Nicolas 241  
 Hoerbuerger, Felix 105, 123  
 Hoffmann, E.T.A. 8  
 Hohl, Fiorenza 130  
 Hölderlin, Friedrich 26, 52, 100, 149f, 211, 218  
 Holland, Dave 92  
 Höller, York 74, 101  
 Holliger, Heinz 99  
 Hommel, Friedrich 109, 156, 159  
 Honegger, Arthur 102, 109  
 Huan, Liu 237  
 Huber, Klaus 217  
 Huber, Nicolaus A. 28, 52, 68, 72, 80, 97, 99, 103, 108, 110, 189, 199, 238, 263, 275  
     Aion 80, 100, 113  
     Harakiri 100  
 Huhn, Franziska 139  
 Humpert, Hans Ulrich 74  
 Husserl, Edmund 203f  
 Huygin 270f  
  
 Ingold, Felix Philipp 223, 232, 242  
 Internationale Ferienkurse (s. Darmstädter Ferienkurse)  
 Ives, Charles 47, 128, 265  
     Concord Sonata 128  
     Three Places in New England 47  
  
 Jabès, Edmond 198, 239  
 Jakob, Helmut 19, 47



Janet Smith 157  
 Jarrett, Keith 84  
     Köln Concert 84  
 Jean Paul 133, 135, 137, 178, 270  
 Jenkins, Leroy 92  
 Jessup, J. N. Muncey von 132f  
 Johnson, David 23, 103, 112  
 Johnson, Tom 155, 245  
 Jonas, Joan 92  
 Jones, Owen 187  
 Joyce, James 194  
 Juarroz, Roberto 214  
 Jugend, Nurit 237  
 Jung, C. G. 68, 80, 108, 189  
 Jünger, Ernst 36, 57, 169, 177, 189

Kagel, Mauricio 16f, 19f, 54, 69, 74, 78, 99, 101–103, 114, 157, 194, 265, 275, 278  
     Kantrimusik 17, 74, 76  
     Match 74  
     Sankt-Bach-Passion 74  
     Tactil 102  
     Transición 190  
     Unter Strom 74  
 Kapeller, Martin 154  
 Kats-Chernin, Elena 278  
 Katz, Ruth 239  
 Kayser, Hans 23  
 Keilhack, Dorian 239  
 Kepler, Johannes 213  
 Kim, Yonghee 6, 237  
 Kleist, Heinrich von 258  
 Klossowski, Pierre 210  
 Kneutgen, Johannes 77f  
 Knubel, Rudolf 23  
 Koch, Irmgard 111  
 Kochan, Günter 275  
 Koechlin, Charles 112  
 Koenig, Gottfried Michael 23, 31, 50, 84, 100f, 103, 194  
     Funktion Gelb 50  
 Kolleritsch, Otto 74  
 Konitz, Lee 241  
 Kontarsky, Alfons 67  
 Kontarsky, Aloys 12, 16, 54, 67, 71, 78, 84, 114  
 Korte, Oliver 154  
 Kosviner, David 95  
 Kowald, Peter 234  
 Kr̃enek, Ernst 154  
 Kreile, Reinhold 142  
 Kriwet, Ferdinand 193  
 Kronos Quartet 158  
 Kunst, Jaap 76, 196  
 Kurtág, György 97, 278  
     Stele 238  
 Kusz, Fitzgerald 129  
 Kyburz, Hanspeter 154

La Barbara, Joan 162  
 Lacan, Jacques 206, 213, 214  
 Lachenmann, Helmut 22, 28, 88, 97, 99, 109, 153, 159, 199, 238, 275  
     Air. Musik 99  
     Consolation I 97  
     Consolation II 97  
     Das Mädchen mit den Schwefelhölzern 236  
     Klangschatten 153  
     Mouvement (– vor der Erstarrung) 154  
     Tanzsuite mit Deutschlandlied 22, 88  
 Lachmann, Robert 239

Lacy, Steve 24, 160, 162, 241  
 Laederach, Jürg 222  
 Lafargue, Paul 91, 118  
 Lafontaine, Jean de 206  
 Lang, Bernhard 154  
 Laske, Otto Ernst 11f, 15, 76f, 80, 87, 103, 106, 112, 121, 186, 268, 270  
 Lawrence, David Henry 128  
 Leach, Mary Jane 245  
 Lee, Mareike 246  
 Leef, Familie 239  
     Yinam 239  
 Lee Hampel, Cavana 162  
 Leibelng, Gerd 62  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 207, 208, 209, 213  
 Le Lionnais, François 37  
 Leonardo da Vinci 31  
 Lermontow, Michail 6, 9, 223, 226–228, 241  
 Lessing, Gotthold Ephraim 91  
 Lesso, Drew 82  
 Leukert, Bernd 243  
 Lévi-Strauss, Claude 17, 201, 270  
 Lewis, George 92  
 Lexa, Manfred 78, 112, 130  
 Ligeti, György 7, 74, 123, 154, 194, 277  
     Continuum 97  
     Requiem 192  
 Lim, Liza 278  
 Liszt, Franz 14, 53, 66, 69  
     Grande Étude de Paganini No. 6 52, 69  
 Llull(us), Ramon (Raimundus) 213f, 220, 242  
 Lobi, Kakraba 164  
 Löhlein, Heinz-Harald 244  
 Loos, Adolf 207  
 Lucier, Alvin 155  
 Lucretius 267, 270, 271  
 Lukács, Georg 50  
 Lukrez 24, 79, 177, 206, 210, 213, 249, 251, 253  
 Lutosławski, Witold 7, 279  
 Lux, Uli 58

MacAlpine, John 112  
 Maceda, José 241  
 Machaut, Guillaume de 32, 65, 189, 197  
 Mâche, François-Bernard 102  
 Maderna, Bruno 7, 67, 82, 279  
 Maeterlinck, Maurice 26, 142f, 150  
 Mähl, Hans-Joachim 243  
 Mahler, Gustav 67, 159  
     1. Symphonie 67, 137  
     4. Symphonie 67  
 Majek, Roberto 71  
 Malewitsch, Kazimir 57  
 Mallarmé, Stéphane 49, 64  
 Mandelstam, Ossip 6, 9, 223, 226f, 230, 241  
 Mandelstam, Nadeschda 223, 230  
 Mantegna, Andrea 39, 172  
 Marcuse, Herbert 49, 186  
 Marden, Brice 92, 274  
 Marin, Biagio 214, 242  
 Marlis (?) 178  
 Marx, Karl 50, 52, 69, 91, 100, 186f, 213  
 Mason, Benedict 154  
     Lighthouses of England and Wales 154  
 Mathias, Spahlinger 126  
 Mattusian, Nuritza 103  
 Maurer, Barbara 242  
 May, Karl 64

McCallum, Peter 278  
 McGuire, John 97, 101, 110, 112, 113, 130f, 157  
 Mead, Margaret 17  
 Meister Eckhart 34, 36, 57, 71f, 80, 82, 87, 105, 129, 131, 139, 143, 186, 270  
 Meitar Ensemble 239  
 Mellinger, Melise 242  
 Mengelberg, Misha 164  
 Merce Cunningham Dance Company 131  
 Messiaen, Olivier 7, 100, 102, 109, 238  
     Chronochromie 238  
     Saint François d'Assise 238  
 Metzger, Heinz-Klaus 91, 117, 194, 244  
 Meyer, Ernst Hermann 276  
 Meyer, Nanne 9, 75, 110, 113, 143, 165, 167, 171, 175f, 183, 185, 214, 222, 246, 295  
 Meyer-Denckmann, Gertrud 245  
 Meyer-Eppler, Werner 194  
 Meyerhold, Wsewolod Emiljewitsch 57  
 Miroglio, Francis 54  
 Mischung, Peter 8  
 Moeck-Verlag 29, 70, 105  
 Molitor, Franz Joseph 240  
 Mompou, Frederic 112  
 Monk, Thelonious 131  
 Monk Feldman, Barbara 140, 245  
 Monteverdi, Claudio 220  
 Moreno, Alejandro 6, 237  
 Morgenstern, Christian 64  
 Motherwell, Robert 153, 155  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 15, 41, 66, 247  
     Requiem 65  
     Streichquartett A-Dur KV 464 27  
 Müller, Stephan 143  
 Müller-Siemens, Detlev 74  
 Mumma, Gordon 60  
 Mundry, Isabel 154, 244  
 Musica viva-Reihe 92  
  
 Nancarrow, Conlon 9, 60, 265  
     Studies for Player Piano 60  
 Natvig, Candace 61  
 Nemtsov, Sarah 237  
 Neuhaus, Max 60  
 Neuwirth, Gösta 154  
     Streichtrio 154  
 Newman, Barnett 92  
 Newman, Chris 110, 157, 159  
 Newman, Randy 130  
 Newski, Sergej 116  
 Niblock, Phill 265  
 Niebler, Sebastian 246  
 Niehaus, Manfred 74  
 Nietzsche, Friedrich 42, 167, 169, 171, 177f, 185, 187, 200, 206, 254, 270, 274  
 Nilsson, Bo 54  
 Nippes, Ernst 23  
 Nono, Luigi 7, 68, 92, 97, 258, 279  
     Intolleranza 68  
     La fabbrica illuminata 69, 104  
 Novalis 9, 20, 34, 36, 76, 131–133, 135, 141, 187, 243, 258, 270  
 nuova consonanza 71  
  
 Obrecht, Jacob 150, 196  
 Oehlschlägel, Reinhard 36, 58, 91, 112f, 117, 234  
 O'Hara, Frank 157  
 Oliveros, Pauline 163  
 Orff, Carl 93  
 ORGON-Ensemble 78  
 ORGON-Musik-Zentrum 77f

Orgon-Projekt 77–79  
 Ossietzky, Carl von 135  
 Ott, Daniel 236  
 Ott (Frau) 67  
 Otte, Hans 60, 194  
     Geschichten von Yahud und Daidalos 194

Pace, Ian 84, 133  
 Paganini 14, 52, 69  
 Paik, Nam June 92  
 Palm, Siegfried 16, 50, 54  
 Panofsky, Erwin 171, 187  
 Parmenides 189, 213  
 Parson, Michael 84  
 Partch, Harry 99, 265  
 Partenheimer, Jürgen 114  
 Pasolini, Pier Paolo 19, 129, 223  
 Passerone, Félix 100  
 Patris, Gérard 102  
 Peirce, Charles Sanders 115  
 Penderecki, Krzysztof 68, 69, 101  
 Peters-Verlag 29, 156, 238  
 Petrassi, Goffredo 31, 92  
 Petri, Helmut 71  
 Philip Glass-Ensemble 24  
 Piaget, Jean 186  
 Piston, Walter 24  
 Platon 22, 42, 169, 204, 210, 213, 270f, 274  
 Platz, Robert HP 199, 278  
 Plotin 42, 43, 188, 270, 271  
 Polansky, Larry 245  
 Poller, Tom Rojo 237  
 Poppe, Enno 154  
 Porchia, Antonio 214, 241  
 Porphyrios 23  
 Porphyryus 270f  
 Post, Nora 156  
 Pound, Ezra 42, 167, 169, 177, 180  
 Pousseur, Henri 25, 80, 82, 103, 190, 267  
     Couleurs croisés 25, 80, 82  
     L'Apothéose de Rameau 25  
 Powell, Andrew 113  
 Powell, Mel 92  
 Pratt, Lauren 245  
 Prigogine, Ilya 79  
 Proust, Marcel 214  
 Pyne, Joanna 163  
 Pythagoras 270, 271, 274

Queneau, Raymond 37  
 Quint, Josef 71

Raddatz, Fritz J. 36, 57  
 Rameau, Jean-Philippe 82, 208f  
 Ranta, Michael 99  
 Rauschenberg, Robert 109  
 Ravel, Maurice  
     Daphnis et Chloé 47  
     Préludes 66  
 Reich, Steve 154f, 256  
 Reich, Wilhelm 12, 29, 49, 102, 104, 108, 186, 270  
 Rexroth, Dieter 41, 273  
 Reznicek 154  
 Richards, Deborah 112, 157  
 Ricketson, Damien 278  
 Riedl, Josef Anton 93, 99f, 275  
 Riegl, Alois 187

Riehm, Rolf 117  
 Riemann, Hugo 66  
 Riessler, Michael 157, 161, 244  
 Rifka, Fuad 198  
 Rihm, Wolfgang 70f, 74, 76, 95, 106, 115, 156, 159, 161, 178, 212, 218, 263, 269  
     Fremde Szene 76  
 Riley, Terry 60, 113  
 Rimbaud, Arthur 218  
 Roelcke, Ursula 238  
 Rosbaud, Hans 50  
 Rosenberg, Wolf 194  
 Rosenboom, David 186  
 Roth, Dieter 193  
 Rothko, Mark 92, 109  
 Rothmund, Doris 12  
 Roubaud, Jacques 37  
 Rubens, Peter Paul 39  
 Ryman, Robert 92  
 Rzewski, Frederic Anthony 24f, 92, 102, 113, 157, 161, 177  
     El pueblo unido 25  
     Les Moutons de Panurge 113  
     Zoologischer Garten 93

Sabat, Marc 40, 44, 222, 246  
 Safronov, Anton 116, 227, 236f  
 Sartorius, Joachim 198, 242  
 Satie, Erik 7, 279, 281  
     Socrate 72, 82  
     Vexations 7, 281  
 Sattler, Dietrich E. 26, 52, 149, 165  
 Sattler, Margret 165  
 Sauer, Emil von 53  
 Scelsi, Giacinto 113, 165  
 Schädler, Stefan 40f, 110, 113, 140f, 157, 206, 242, 244f  
 Schaeffer, Pierre 93, 100, 102  
 Scherchen, Hermann 48, 93, 102  
 Schirach, Baldur von 200  
 Schiske, Karl 154  
 Schmidt, Mia 95  
 Schnebel, Dieter 157, 161, 176, 184, 236, 240  
     Zimzum 240  
 Schneider, Marius 196, 239, 242  
 Schnoor, Hans 47  
 Scholem, Gershom 239  
 Schönberg, Arnold 63, 67, 247, 249, 280  
     Bläserquintett 67  
     Die glückliche Hand 50  
     Pierrot Lunaire 67  
     Serenade 67  
 Schöne, Peter 6  
 Schott-Verlag 74  
 Schramm, Godehard 55, 102, 130  
 Schreier, Josef 247  
 Schreier, Manfred 143  
 Schreimel, Gabriele 129  
 Schreker, Franz 67, 154  
 Schubert, Franz 41, 82, 161, 201f, 263  
 Schulze, Jan Philip 6  
 Schumann, Robert 41, 76, 201f, 249, 272  
 Schweinitz, Wolfgang von 26, 74  
 Schwenke, Tobias 116  
 Seel, Daniel 222, 237  
 Serres, Michel 206f, 213, 251  
 Sessions, Roger 24  
 Shan, Han 274  
 Shifrin, Seymour 101

Shlomowitz, Matthew 278  
 Silesius, Angelus 270  
 Simplikios 188  
 Skempton, Howard 84  
 Smalley, Roger 113  
 Smetana, Bedřich  
     Die Moldau 217  
 Smetanin, Michael 278  
 SML (Studio für musikalische Intelligenz – Labor) 78  
 Smith, Adam 14, 52  
 Sokrates 254  
 Sotelo, Mauricio 237  
 Souster, Tim 113, 130  
 Spahlinger, Mathias 20, 27, 68, 190, 199, 237f, 275  
 Sparrer, Walter-Wolfgang 9, 223, 235, 246  
 Spektor, Daniel 157  
 Spingel, Hans-Otto 142  
 Spinoza 212, 213  
 Stäbler, Gerhard 117  
 Stalin, Josef 230  
 STEIM (Studio for Electro-Instrumental Music) 101  
 Stein, Gertrude 14, 192  
 Stephan, Rudolf 113  
 Sterne, Laurence 137  
 Stiebler, Ernstalbrecht 99, 110, 119, 140, 143, 156, 161, 245f  
 Stockhausen, Karlheinz 7, 16, 19, 23f, 54, 60, 68f, 74, 78, 82, 84f, 90, 96f, 99–103, 108, 111–115, 186, 190, 194f, 207, 209, 220, 238, 258, 263,  
     268f, 277–280  
     Alphabet 85  
     Alphabet für Liège 80  
     Aus den sieben Tagen 97  
     Carré 100  
     Gesang der Jünglinge 99  
     Gruppen 100, 192  
     Hymnen 17, 19, 85, 99  
     Klavierstücke 68  
     Klavierstück VI 195  
     Klavierstück X 60  
     Klavierstück XI 68  
     Kontakte 99  
     Licht-Zyklus 220, 238  
     Mantra 84, 85  
     Momente 7, 74, 99  
     Musik für ein Haus 97  
     Plus Minus 99  
     Stimmung 77, 85  
     Telemusik 85, 101, 192  
     Zeitmaße 67  
     Zyklus 68  
 Stockhausen-Ensemble 23, 99  
 Storb, Ilse 63, 65  
 Stranz, Ulrich 74  
 Straub, Jean-Marie 27, 143, 200  
 Strauss, Richard 189  
 Strawinsky, Igor 48, 109, 195, 200  
     Agon 50, 238, 259  
     Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring) 47f, 65  
 Studio für elektronische Musik des WDR 194  
 Sultan, Grete 109  
 Suzuki, Daisetz 187  
 Shunryū 71, 80, 112, 187  
 Szlavnic, Chiyoko 236, 246  
  
 Tai-Pe, Li 49  
 Taylor, Cecil 102  
 Tchicai, John 109  
 Teitelbaum, Richard 24, 92, 241  
 Tenney, James 245

Thompson, Robin 113  
     Virgil 24  
 Thoreau, Henry David 128  
 Tieck, Ludwig 20  
 Tilbury, John 85  
 Timaios 213  
 Tonon, Benedict 207  
 Toop, Carol 279  
 Toop, David 164  
 Toop, Richard 7–9, 96, 113f, 222, 238, 241, 263, 276–279, 281  
 Touma, H. 196  
 Trojahn, Manfred 74  
 Truax, Barry 103  
 Tsangaris, Manos 157, 244  
 Tudor, David 109, 111, 131, 233, 235  
 Twombly, Cy 202

Ullmann, Jakob 119  
 Universal Edition 156

van Crevel, Marcus 150  
 van den Poel, Rob 87  
 Varèse, Edgard 93, 102, 273  
     Déserts 273  
 Velsen, Claudia von 222  
 Velsen, Nicola von 176, 245  
 Vigeland, Nils 157  
 Vivier, Claude 110, 263, 279  
 Volans, Kevin 60, 74, 78, 114, 131, 280  
 Voltaire 128

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 20, 36, 131  
 Wagner, Richard 97, 201, 209, 263  
 Walter, Bruno 137  
 Walter, Rolf 116  
 Warburg, Aby 171  
 Waz, Ataraxia 27  
 Webern, Anton 54, 59, 67, 121, 259  
     Das Augenlicht 67  
     Konzert für Flöte... 54  
     Konzert für neun Instrumente 195  
     Konzert op. 24 67  
 Wechsler, Hile 239  
 Weigmann, Anja 141  
 Wen, Liu Han 9  
 Whitehead, Alfred North 129  
 Wilhelm, Reich 108  
 Williams, Jan 157  
 Wind, Edgar 171, 177  
 Wittkower, Rudolf 39, 171  
 Wolf, Daniel 91, 117  
 Wolff, Christian 109, 113, 157  
 Wolff, Kurt 109  
 Wölfflin, Heinrich 171  
 Wolkenstein, Oswald von 139  
 Woodward, Roger 280  
 Worringer, Wilhelm 187  
 Wygotski, Lew Semjonowitsch 186  
 Wyss, Marcel 193

Xenakis, Iannis 132, 190, 199, 278  
     Pléiades 199

Yates, Frances 213, 270  
 Yin, Peng 237, 238  
 Youla, Fodé 164  
 Young, La Monte 7, 60, 279

Compositions 1960 7  
Yun, Isang 237, 275

Zaumseil, Andrea 246

Zender, Hans 26

Zimmermann, Bernd Alois 16, 23, 50, 70, 130, 194f

Die Soldaten 50, 194f

Sonate für Cello solo 16

Zimmermann, Ernst 46

Zimmermann, Gerhard 49

Zimmermann, Robert 49, 129

Zimmermann, Walter (Werke)

Abgeschiedenheit 36, 42, 43, 179

Aimide 177

Akkordarbeit 14, 28, 29, 52, 55, 69, 70, 71, 84, 100, 105, 106, 108, 114, 132, 141, 150, 154, 155, 179, 192, 195, 197, 275

As a Wife Has a Cow. Seismographie eines Textes von Gertrude Stein 14, 99, 102f

Ataraxia 23, 24, 25, 27, 132, 177, 188, 211, 249, 255

Äthermühle 242

Aufblick 49, 64

Aus Nah und Fern 72, 137

Baile de la conquista 128

Beginner's Mind 11, 12, 14, 34, 55, 71, 80, 82, 84, 85, 110, 112, 187, 190

Clinamen 188, 259, 261

Daimon 249, 251, 253, 254

Das Gras der Kindheit 198

Das irakische Alphabet 198

Das klingende Grün 20, 72

Das Zwiegespräch der beiden Rosen 198

Declinatio 251, 253

Der Tanz und der Schmerz 240

Desert Plants 41, 42, 58, 90, 92, 156, 242, 274

De Umbris idearum (Schatten der Ideen 4) 44

Dialogue des deux Roses 239

Diastasis / Diastema 42f, 188

Die Blinden 29, 142, 143, 150, 159, 187

Die Kaiserin 49

Die Sorge geht über den Fluss 11, 40f

Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein 72, 131, 137, 198

Distentio 24, 41, 43, 87, 171, 187f, 192, 204, 215f, 272

Ecchoing Green 41

Einer ist keiner 12, 52f, 70, 80, 85, 87, 100, 105, 108

El Baile de la conquista (s.a. Baile) 198

Ephemer 17, 87, 137, 139

Epilog: Der Tanz und der Schmerz 124

Éventail 49, 64

Festina lente 24, 41, 171, 174, 187, 188, 204, 274

Fragmente der Liebe 161, 179, 198, 255f, 272

Garten des Vergessens 133

Gaze – Beduinenlied 198

Geduld und Gelegenheit 39, 41, 87, 137, 171, 183, 187, 272

Gelassenheit 71, 72, 82, 131, 139

Glas 204

Gliss 14, 99

Glockenspiel 131

Hier wohnt Krappmann 55, 102

Hyperion 26, 149, 150, 179

incanto 242

Interieur – Verdrehtes Lied 242

In Understanding Music 11f, 70, 77, 80, 85, 104, 106, 108, 114, 155, 179, 192, 197, 268, 274

Irrgarten 42

Katharsis-Strategien 77, 102, 104

Keuper 64

Kindheitsblock 53

Klangfaden 105, 131, 132

Ländler Topographien 17, 32, 88, 105f, 121, 123, 159, 197

Ländler Topographien I: Phran 11

Leichte Tänze, Stille Tänze 109, 123, 126



Lied im Wüsten-Vogel-Ton 41, 42, 169, 187, 274  
 Lokale Musik 11, 17, 19, 32, 72, 76, 88, 109, 112, 121, 123, 128f, 131–133, 137, 139, 149, 240, 242f, 247, 275, 276  
 Lösung 36  
 Mandingo – Koroharfe 198  
 Monade / Nomade 1: Dit 198, 207  
 Monade / Nomade 2: Quattro Coronati 207  
 Northwest-Passage 198, 207  
 Nothing but 14, 102  
 Novo Ben 242  
 Orgon 77, 80, 85, 102, 108  
 Orgon Katharsis-Strategien 12, 29  
 Parabel 102  
 Parasit / Paraklet 198, 206  
 Phran (s.a. Ländler Topographien) 121, 123, 159  
 Prolog: Daimon 25  
 Psalm 23 64  
 Randonnée (s. Northwest-Passage)  
 Residua 183, 187  
 Riuti (Rodungen und Wüstungen) 124  
 Saitenspiel 34, 132, 135, 273  
 Schalkhäuser-Lieder 129f  
 Schatten der Ideen 41, 213, 269  
 Schatten der Ideen 2 42  
 Schatten der Ideen 3 43  
 Schatten der Ideen 6a: „Blaupause“ 133  
 Schatten der Ideen 6b: „Blaupause“ 133  
 Seidenstraße 31, 198, 207  
 Seiltänze 124  
 Selbstvergessen 131  
 Shadows of Cold Mountain 92, 274  
 Six Country Dances Lost 242  
 Songs of Innocence & Experience 20, 32, 72, 180  
 Spielwerk 20, 36, 131, 132, 133, 155, 179  
 Sternwanderung 20, 36, 131, 133, 243  
 Stille Tänze 124, 126  
 Streifzüge 43, 198  
 Studie für Orchester 64  
 subrisio saltat / Seiltänze 147, 149  
 Taula & Novo Ben 214, 242  
 The Ecchoing Green 20, 44, 171, 180, 183, 187, 274  
 The Edge 32  
 Topan (s.a. Ländler Topographien) 123  
 Tophran (s.a. Ländler Topographien) 123  
 Über die Dörfer 26f, 72, 141, 143, 148, 149, 150, 242  
 Ursache & Vorwitz 9, 29–32, 100, 271, 275  
 Vergebens sind die Töne 6, 9, 223  
 Voces 241  
 Vom Nutzen des Lassens 36, 87, 129, 131, 143  
 Wanda Landowskas verschwundene Instrumente 32  
 Wolkenorte 34, 87, 105, 109, 124, 139, 179  
 Wüstenwanderung 41, 42, 133, 167, 169, 177, 179, 187, 274  
 Zehn fränkische Tänze 72, 112, 124  
 Zehn Gesänge 241  
 Zischler, Hanns 6  
 Zur, Menachen 239