

## Interview: Walter Zimmermann

Armin Köhler: In welchem politischen und geistigen Klima sind Sie aufgewachsen? War Politik in Ihrer Familie ein Thema oder eher ein Tabu?

WZ: Ich bin ein Dorfjunge. Mein Vater ist mit einem Auge aus dem Krieg zurückgekommen und wollte ursprünglich Schulmusiker werden. Er war dafür eigentlich bereits ausgebildet, fing aber nach dem Krieg eine Lehre als Bäcker an. Das war der Beruf des Großvaters. Mein Vater war vom Krieg traumatisiert und daher verbot er uns Kindern, mit Spielzeugwaffen, mit denen wir gerne spielten, umzugehen. Gesprochen aber wurde über den Krieg nicht. Insofern hatte ich eine apolitische Kindheit. Nur durch die Medien wie Rundfunk und Fernsehen haben wir damals in die Realität hinein gefunden.

AK: Wer trug aus Ihrer Familie zur Ausprägung Ihres musikalischen Wesens bei, gab es konkrete Anregungen?

WZ: Das war mein Vater. Dadurch, dass er seinen gewünschten Beruf nicht verwirklichen konnte, hat er alles auf mich projiziert. Er leitete den Dorfchor und übte im Wirtshaus Theaterstücke ein; er leistete also in dem kleinen Dorf eine intensive Kulturarbeit. Ich bin praktisch im ivesschen Sinne jemand, der durch seinen Vater an die Musik herangeführt wurde. Hinzu kam, dass ich zur Konfirmation ein Tonband geschenkt bekam. Seither habe ich den Rundfunk als mein erstes Erziehungsmedium benutzt, indem ich ständig Sendungen, insbesondere Konzerte der Musica-Viva-Reihe aus München, mitgeschnitten habe. Ich kann mich noch genau an *Three Places in New England* erinnern, auch an Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*, die damals bei Wergo heraus kam. In der Nürnberger Stadtbibliothek besorgte ich mir ständig Partituren, fraß diese in mich hinein und konnte mich so während der Gymnasialzeit autodidaktisch weiter bilden. Ich habe also nicht nur meine ganze musikalische Neugier, sondern meine Bildung insgesamt selbst definiert. In diesem Sinne bin ich ein ganz strenger und fanatischer Autodidakt gewesen.

AK: Ich könnte mir vorstellen, dass auch Sie zunächst einmal ausübender Musiker werden wollten. Gab es später dann von irgendeiner Seite den Impuls, in den schöpferischen Bereich zu wechseln?

WZ: Bei uns stand ein Klavier herum, auf dem ich seit meinem fünften Lebensjahr gespielt habe. Meinen Klavierlehrer, ein Dorfschullehrer, hatte ich ganz schnell

überholt. Ihn habe ich praktisch zu meinem ersten Hörer kreierte, indem ich ihm alle möglichen Stücke vorgespielt habe, die ich mir selbst beigebracht hatte. Erst spät bin ich zu meinem „eigenen“ Klavierlehrer, Ernst Gröschel, gekommen. Er war der Pianist des Ars Nova Ensemble, einem Rundfunk-Ensemble in Nürnberg. In dieses Ensemble hat mich Werner Heider als Pianist gebracht. Man kann also sagen, dass ich parallel zur Gymnasialzeit bereits eine musikalische Laufbahn eingeschlagen hatte. Sogar bei Tourneen habe ich als 17- oder 18-Jähriger als Pianist mit Werken u.a. von Gilbert Amy, Anton Webern und Francis Miroglio mitgewirkt. Der nächste Schritt, das Kompositorische, ließ nicht lange auf sich warten. Als ich vom Ars Nova Ensemble erste Aufträge bekam, wurde ich als Komponist bekannt. Wie gesagt, das lief alles parallel zur Schulzeit. Erwähnen muss ich auch meine intensive Beschäftigung mit anderen Instrumenten in jener Zeit. Ich lernte Violine und Oboe spielen, und das alles auf Hochtouren. Mein instrumentales Spiel auf den verschiedenen Instrumenten fand dann ein jähes Ende, als ich nach Köln wollte, um bei Bernd Alois Zimmermann zu studieren. Er hatte sich aber gerade in diesem Jahr das Leben genommen. Trotzdem bin ich nach Köln gegangen, hatte aber plötzlich keinen Lehrer mehr. Aloys Kontarsky erschien mir bei den Darmstädter Ferienkursen, wo ich 1969 war, so arrogant, dass ich richtig Schiss bekam, bei ihm weiter zu studieren. Man muss wissen, dass ich in Nürnberg das Konzertexamen mit Beethovens *Les Adieux*, Berios *Rounds* und Chopins *Klavieretüden* abgelegt hatte und eigentlich eine pianistische Karriere anstrebte. Aber die herablassende Art dieser Darmstädter Größen hat mich derart zerknirscht, dass ich in Köln auf die Nase fiel. Ich war eher scheu und mein schwaches Ich konnte da nichts entgegen setzen. Ich hatte weder einen Klavierlehrer noch einen Kompositionslehrer in Köln und ernährte mich sozusagen von der Atmosphäre dieser Stadt. Das hat mir letztlich auch viel besser getan, weil ich viel freier war. Ich sage heute immer zu meinen Studenten: „Was hängt Ihr denn so lange an der Hochschule herum? Sucht Euch Eure Welten selber aus!“ So ist also im Grunde genommen mein Werdegang einer ohne die Universitäten, ohne die Hochschulen, ohne die offiziellen Curricula. Die Grundelemente wurden mir von meinem Vater beigebracht, und ansonsten bin ich atmosphärisch meiner eigenen Nase gefolgt. Und so trieb es mich dann ganz früh nach Amerika und ich schnupperte mich sozusagen durch die Welt.

AK: Noch einmal zurück ins Politische. Ihre Generation war ja eigentlich zu jung, um den Krieg bewusst erlebt zu haben. Dennoch die Frage: In der

Musikgeschichtsschreibung wird das Ende des Krieges als eine Stunde Null und damit als eine wesentliche Zäsur beschrieben. Würden Sie das künstlerisch und politisch auch so sehen?

WZ: Ja, ich konnte ja nur die Auswirkungen empfinden, da ich gewissermaßen als Kind der Währungsreform 1949 geboren bin. Man bekam natürlich die Dinge in diesem Nachkriegs-Westdeutschland in einer merkwürdigen Indirektheit mit. Auf der Volksschule jedenfalls so gut wie nicht. Meine Eltern schickten mich dann leider in ein humanistisches Elite-Gymnasium, wo ich ein ganz schlechter Schüler wurde. Da waren alle diese Cracks, diese Ex-Nazis, wieder angestellt. Wir hatten also noch mit der ganzen autoritären Struktur zu tun und wurden praktisch wie zur Nazizeit geschult. Zu konstatieren ist mithin eine Ungleichzeitigkeit: Während der Krieg und der Faschismus eigentlich zu Ende waren, hielten dessen Auswirkungen in den Schulen noch lange an. Die Lehrer haben ihre ganzen Sadismen an uns ausgelassen. Als dickes Kind, das ich immer war, wurde ich zum Abschluss freigegeben. Die Lehrer haben sich aber keinesfalls schützend vor mich gestellt; für sie galt vielmehr das Prinzip : dem Schwächeren das, was er verdient. Also die Schule war für mich eine absolut schreckliche Erfahrung. Insofern habe ich den Faschismus indirekt noch mitbekommen, was mich gelehrt hat, sehr wachsam zu sein im Hinblick auf Zusammenrottungen. Auf diese Weise habe ich ganz früh Antennen ausgebildet, wenn es zu Rudelbildungen oder Ausschließungen kam. Diese Antennen haben allerdings das Problem, dass sie zu fein eingestellt sind und überreagieren - vergleichbar einem Hund, der immer Gefahr wittert, auch wenn keine Gefahr vorhanden ist. Später habe ich bemerkt, dass auch Musikwissenschaftler wieder in Amt und Würden kamen - das ging hoppla hopp. Im Osten war Heinrich Bessler plötzlich ein unglaublich toller Kommunist geworden, während er in den 30er Jahren ja auch ein ziemlich militanter Nazi war. Im Westen lebte beispielsweise der Musikforscher Marius Schneider, über den ich recherchiert habe. Erst ganz spät habe ich festgestellt, dass dessen Biographie gefälscht war. Sie kennen ja das alte MGG. Darin befinden sich vier gefälschte Biographien. Die betreffenden Wissenschaftler wurden von Blume selbst eingeladen, ihre eigene Biographie zu schreiben. So konnten sie diese gut frisieren und sich teilweise gar zum Verfolgten hoch stilisieren. Die Geschichte des Marius Schneider ist trotz meiner aufwendigen Recherche im Doppeldeutigen hängen geblieben. (Veröffentlicht unter dem Titel: „Tonart ohne Ethos“, Stuttgart 2003) Es ist ganz, ganz schwierig, diese

Spuren oder die Reste dieser Spuren, die man ja eminent verwischt hat, zu finden und sich davon ein Bild zu machen. Ich hatte also praktisch einem Menschen vertraut, den ich sogar für ziemlich visionär hielt, weil er aus meiner Sicht unsere europäische Kultur zu anderen Kulturen hin öffnete, die Polyphonie anderer Kulturen anerkannte. Aber es war im Grunde genommen ein rassistisches Konzept, weil er auch behauptete, dass nach dieser Kulturkreis-Lehre alle Kulturen, die in Folge von gewissen Ur-Kulturen, die sich wie ein Gürtel um die ganze Welt spannen, also Megalith-Kulturen waren, Mehrstimmigkeit hätten. Das war also ein völlig verschrobenes Konzept. Und was sich zunächst so griffig als liberal oder als fortschrittliches Öffnen offenbarte, war letztlich ein rassistisches Ding. Das fällt einem natürlich nur bei genauem Hinsehen auf. So habe ich gelernt, die Generation meiner Väter, es könnte auch die der Großväter sein, skeptischer zu betrachten.

AK: Welche Ereignisse des vergangenen Jahrhunderts haben Sie in jeweils unterschiedlichen Lebensstationen und hinsichtlich der jeweiligen Lebenserfahrung besonders inspiriert und interessiert, sowohl auf politischem, künstlerischem als auch auf musikalischem Gebiet?

WZ: Um diese Frage beantworten zu können, muss ich im Grunde an die Situation in Köln, an die Entwicklung als Autodidakt anknüpfen. Ein Autodidakt wurde ja in diesen verschulten deutschen oder europäischen Hochschulen eher belächelt. Mein früherer Hang zur amerikanischen Kultur kam ja daher, dass sich in Amerika Komponisten als Autodidakten in einer viel härteren Situation durchgeschlagen haben als ich sie in Köln vorfand. Für die amerikanischen Autodidakten war es bereits schon zu Ives' Zeiten völlig aussichtslos, dass ihre Musik aufgeführt wird. Zu Charles Ives hatte ich eine instinktive Beziehung. Die *Three Places in New England* sah ich einerseits als eine Art Analogie zu meiner eigenen Dorf-Situation als Kind, und andererseits hatte auch er einen Vater, der ihn experimentieren ließ und ihm die Möglichkeit bot, die in verschiedenen Tempi marschierenden Kapellen als primäre Erfahrung einer Multiplizität wahrnehmen zu können. In Charles Ives hatte ich erst einmal einen geistigen Vater gefunden. Ich bin dann extra in seinen Geburtsort nach Danbury gereist und habe diese Gegend aufgesogen. Dabei empfand ich sehr schnell eine Art insulare Situation, mit der diese Menschen zu kämpfen hatten. Es gab nicht diesen kulturellen Humus wie bei uns, sondern es gab nur diese bloße Existentialität des Tuns und dieses in die Leere führende Tun. Ja, das war damals einfach ein Schreiben für die Leere, für die leere Wand; es gab keine Resonanz im Sinne eines

gepflegten kulturellen Bodens wie in Mitteleuropa. Das hat die Leute wiederum freier gemacht, und für mich war es ein Kräftigungsmittel. Ich weiß noch genau, wie es war, als ich dann wieder zurückkam. Ich komponierte immer in der Universitätsbibliothek. Dort gab es eine ruhige Ecke, weil bei mir zu Hause ständig Leute waren. Ich erinnere mich noch genau an den Tisch, an dem ich saß, und wie in meinem Kopf die ganzen Über-Ichs kreisten: Nikolaus A. Huber, Helmut Lachenmann, Karl-Heinz Stockhausen, Pierre Boulez. Alle kreisten sie in meinem Kopf. Man fragt sich ja als junger Autor, wie man denn nun schreiben soll. Komponist X ist gerade so angesehen und Komponist Y eben auf eine andere Art. „Nein“, sagte ich mir, „ich schreibe so wie Charles Ives, ich schreibe, wie mir der Sinn danach steht.“ Das ist meines Erachtens ein unglaublicher Anschub für mich gewesen, so zu sein, wie ich es in dem bestimmten Augenblick für wichtig gehalten hatte. Ich musste mich von diesem Erwartungsdruck der Avantgarde oder von dem, was damals gerade als Avantgarde galt, befreien. Und in diesem Zusammenhang schrieb ich das Klavierstück *Beginner's Mind* und legte es Aloys Kontarsky vor. Der schüttelte nur den Kopf: Was sollte so ein Stück in dieser Kölner Neuen Musik-Szene? Natürlich bin ich dann damit auch kapriziös umgegangen, indem ich gesagt habe: „Ja, und jetzt erst recht“. Daraufhin gründete ich mit dem Beginner-Studio gewissermaßen eine Insel innerhalb dieses Kölner mafiosen Betriebs. Ich besuchte ja diese zahlreichen Konzerte Neuer Musik und sah natürlich das soziologische Strickwerk ganz schnell an meinem Auge vorbeiziehen. Mit meinem ausgeprägten Instinkt für Rudelbildungen beobachtete ich diese „Gesellschaft Neue Musik“ so richtig von außen. Und für mich war das alles schon eine kleine Komödie, alles ein bisschen so wie „Des Kaisers neue Kleider“. Alle akklamierten irgendetwas, und wenn man dann fragte, „ja, warum eigentlich so?“, dann erhielt man als Antwort: „Ja, wissen Sie denn nicht, der ist doch gerade im Gerede.“ Und dann musste man denjenigen Komponisten gut finden, weil „man“ ihn gut findet. Dieses Gespinnn von Namen, Klängen und Düften, die einen Komponisten umgeben, das machte unendlich viel aus. Auf diese Weise lernte ich im Grunde genommen, was europäische Kultur ist, so als wäre ich irgendwie von einem fremden Planeten gekommen. Als Außenstehender schaute ich mir das an und lernte, wie Kultur entsteht, nämlich indem man sie als solche bezeichnet. Ich hatte natürlich ein ganz anderes Ideal. Mir schwebte ein Konvolut verschiedener Lösungsmöglichkeiten vor, die sich wie in einem Archipel zueinander gesellen, ohne dass es eine Hierarchie gibt. Und dieses

Hierarchien-Gezeter, das habe ich ja in dieser ersten Generation der Neuen Musik so paradigmatisch erfahren. Hier der Stockhausen mit seinen Universalansprüchen, dort die Ausgescherten, die sich dann viel geschickter verhielten, ob das nun Ligeti war oder die mephistophelischen Antipoden wie Mauricio Kagel, der in Köln auch unglaublich geschäftstüchtig residierte. Jeder hatte sich so seine Domäne in dieser Familie beziehungsweise innerhalb dieses großen Clans erarbeitet. Dieser Neue Musik-Betrieb funktionierte im Grunde so, als wäre es die erste Familie gewesen, die einen Kontinent besiedelte. Von da aus strahlte alles ab. Die hatten ja auch ihre Väter getötet. Boulez sagte: „Schönberg est mort“. Dann hatte man sich auf den armen Webern gestürzt und ihn sozusagen skelettiert, als wäre noch irgendwie etwas Serielles in seiner Musik. Alles Gestische und Emotionale hat man abgeschüttelt, abgeklopft, um sich auf diese Weise einen Idealtypus zu schaffen, von dem aus man alle anderen Vorherigen und mit dem Hauch eines emotionalen Gestus Behafteten abstoßen konnte. So war eigentlich dieser Initialschub zu sehen. Natürlich war es auch verständlich, dass man nach so einer Zeit des Gesinnungsterrors nirgendwo anknüpfen mochte. Diese Generation hatte natürlich alle Karten auf ihrer Seite, weil das ganze Kartenspiel neu gemischt wurde. Der Nachkriegsbetrieb hieß den willkommen, der die lauteste Schnauze hatte.

AK: Das waren also die Anregungen, vielmehr Prägungen, die Sie aus der Musik des 20. Jahrhunderts erhielten. Wie sah es in der Literatur oder in der Bildenden Kunst aus? Wo lagen sie, die einschneidenden politischen Fixpunkte, waren es vielleicht die 68er?

WZ: Von den 68ern habe ich mich genauso abgesetzt wie von anderen Gruppierungen. Ich las zwar in jener Zeit, wie jeder meiner Zeitgenossen, Karl Marx, Kapital eins bis drei. Daran anknüpfend komponierte ich ja auch ein Stück mit dem Titel *Akkordarbeit*, das sich in einer fast seziererischen Art und Weise mit dem Phänomen auseinandersetzt. Wenn ich mich auf etwas einließ, dann ging ich der Sache immer auf den Grund, wie ein Forscher, der das Problem zuerst einmal in kleinste Teile zerlegen muss. Also ich las dann nicht nur Karl Marx' Kapital, sondern ich wollte auch die Hintergründe wissen. Ich stieß auf Adam Smith, dann auf die Arbeitstheoretiker, die die Arbeit in analytische Bestandteile zerlegten. Aus diesen Theorien entwarf ich eine Art Methodologie, um zu erfahren, wie Musik selbst zusammengebaut ist. Auf dieser Basis analysierte ich dann eine Chopin-Violinetüde, die Liszt noch einmal umgeformt hatte. Und an diesem Umformungsprinzip habe ich

praktisch, analytisch den Arbeitsprozess dargestellt, wie man aus einem Ding einen größeren Apparat konstruiert. Einer politischen Bewegung gehörte ich emphatisch nie an. Ich war eher der Flaneur, der sich das Geschehen vom Straßenrand aus anschaut als einer, der mitläuft oder mitstreitet. Ich kann mich noch genau an den ungeheueren Vorgang bei einer Aufführung von Nonos *Intolleranza* im Jahre 1970 erinnern: Als Nono nach der Opernaufführung auf die Bühne ging, stand ein großer Teil des Publikums auf und alle reckten ihre Fäuste zum Kommunistengruß in die Höhe und riefen „Ho, Ho, Ho Tschì Min - wohlgemerkt, in der gleichen Oper, in der dreißig Jahre zuvor Adolf Hitler seine *Meistersinger* aus der Führer-Loge bewunderte. Das war schon eine unglaubliche Geschichte. Das habe ich mit den offenen Augen eines Dorfjungen angeschaut, der letztlich alles staunend zur Kenntnis nimmt, oder eher wie ein Chronist, eben mit Abstand. Und dann habe ich auch gemerkt, wie in den 70er Jahren sehr viele ins Gegenlager überliefen. Ich erinnere mich an einen ultra-linken, einer kommunistischen Partei angehörigen Freund von mir, mit dem ich im Bayrischen Rundfunk ein Hörspiel gemacht habe. Er ist ein Ernst Jünger-Verehrer geworden. Es gibt viele solcher Karrieren von Leuten, die sich aus Angst vor ihrer Courage oder aus Angst vor dem Verfall der Bewegung in das andere Lager retteten. Maschke war so einer, der dann plötzlich Carl Schmitt verehrt hat. Aus beobachtender Neugier bin ich meinem Freund, dem Schriftsteller, dann gefolgt. Ich wollte wissen, warum er den Jünger so toll findet. Daher habe ich mich auch zwei Jahre lang zum Beispiel mit Ernst Jünger befasst und sein gesamtes Werk gelesen. Ich wollte vieles wissen. Zum Beispiel auch, warum Raddatz nur hämische Worte für diesen Menschen fand. Es gab ja ein paar Kritiker, die sich total auf Jünger eingeschossen haben. Auch wenn andere etwas sanfter mit ihm umgegangen sind, war er eigentlich eine völlige persona non grata. Wenn jemand so gemieden wird, fragte ich mich, was ist da los? Ist das ein Rufmord, oder ist da doch etwas dran? Wie Sie sehen, habe ich mich aus Interesse auch in diesem Fall wiederum seziererisch mit der Sache auseinandergesetzt. Leider habe ich dann sehr lange gebraucht, um dieses Thema wieder abzustreifen. Schließlich ist man tief in diesem Sumpf der Meinungen drin. Viele Bekannte von mir waren in jener Zeit der Meinung, dass ich ein Jünger-Verehrer geworden sei, ja gar Opern über Jünger schreiben wolle. Dabei wollte ich doch nur die Mentalität der Väter begreifen lernen. Ich wollte verstehen, warum Väter oder Großväter Faschisten geworden sind, wie sie sich da herausgewunden haben, wie sie versuchten, zu vertuschen und wie sie dies

alles dann verarbeitet haben. Der Mensch ist so unendlich komplex, so dass ich diese ewige Schwarz-Weiß-Malerei als das Allerfurchtbarste empfinde. Gewiss, das Einfachste sind solche Etiketten wie „der ist Nazi“ oder „der ist Stalinist“. Was ich da abarbeite, ist im Grunde genommen auch ein großes Stück Versöhnungsarbeit an unserer Vätergeneration. Und dieses In-den-Schubkasten-Stecken oder diese Vorverurteilung hat die Neue Musik-Szene ja auch gut geschafft. In diesem Bereich bin ich unglaublich empfindlich, wahrscheinlich deshalb, weil ich am eigenen Leib erlebt habe, was es heißt, abgestempelt zu werden.

AK: Das ist die eine Seite. Die andere ist die allgemeine Tendenz in der Gesellschaft zu Individualisierung, die ja in allen Lebensbereichen mehr und mehr zunimmt. Dieses Phänomen hat gerade auch in der Neuen Musik zu einer Vielzahl paradoxer Erscheinungen geführt. Beispielsweise zu der Behauptung, dass nur das authentisch sei, was neu ist. Und der Begriff des Neuen war und ist ja ein maßgebliches Markenzeichen der Avantgarde. Wie haben Sie das damals empfunden?

WZ: Ja sicher, jeder dieser „Biggis“ musste jetzt natürlich ran. Jedes neue Werk musste praktisch ein Meisterwerk sein und neues Terrain erobern. Das ist ja bis heute so. Ich schließe mich da nicht aus. Immer fühlt man sich gezwungen, sich für das zu rechtfertigen, was man tut. Immer muss man nachweisen, dass man auch etwas getan hat, was vorher noch nie da war. Das wird heute natürlich bis zum Absurden getrieben. Die Folge ist eine Art Selbst-Stilisierung des Individuums, das unverwechselbar und einzig ist, was wiederum zur Folge hat, dass man zur Maske seiner selbst wird, weil man sich seine Unfreiheit selbst oktroyiert. Ich weiß nicht, wer das sagte - vielleicht war es Maurice Blanchot -, der einmal über den Ruhm sagte: „Der Ruhm ist die Lüge.“ In dem Augenblick, in dem man für eine Sache berühmt wird und diesen Ruhm pflegen muss, fängt man an zu lügen, sich selbst etwas vorzulügen, weil man nämlich für etwas berühmt wird, was nur ein Teil von einem ist. Dies lässt einen nicht mehr los, um gegebenenfalls etwas ganz anderes tun zu können. Also die Freiheit des Tuns wird plötzlich unglaublich eingeschränkt. Klar ist, dass diese Selbst-Verneinung des Berühmten dann natürlich auch in diese berühmten Sackgassen führt, die diesen Menschen zu einem Opfer seiner eigenen Bestrebungen machen. Das mit anzusehen, stimmt einen schon todtraurig, weil am Schluss oft so eine Art verkrustete, überdefinierte Hülle von jemand übrig bleibt, der sich eigentlich viel freier hätte bewegen können. Statt dessen trägt er immer wieder dieses Emblem mit sich herum, das ihm sagt: „Dafür bin ich ja bekannt, und das

muss ich um Gottes Willen immer wieder als Abzeichen vor mir hertragen“. Wenn das so ist, dann ist der Betreffende im Grunde genommen der Gesellschaft auf den Leim gegangen. Das ist für mich die große Unfreiheit, mit der die gesamte Neue Musik die besten Voraussetzungen hat, unbekannt zu bleiben. Sie „verschleudert“ sich selbst, weil sie sich dem Betrieb prostituiert und es schaffen will, ebenso berühmt zu werden wie ein Schlagersänger. Herr Kagel ist dafür zuständig, dass er nicht nur Musik, sondern irgendwie immer auch Theater auf der Bühne hat. Der Ligeti ist dafür zuständig, dass er das Detail pflegt und unendlich auswirgt. Der Stockhausen ist dafür zuständig, dass er große Supra-Zyklen schreibt, in denen jedes einzelne Stück wie so ein kleiner Gefangener in Alberichs Reich an seinem Großwerk hämmert, wo das Detail also überhaupt nicht mehr frei werden darf. So hat sich jeder freiwillig sozusagen in einen Reproduktions-Mechanismus begeben, bloß, um so seine „Corporate Identity“ nicht preiszugeben. Das ist doch ein absurder Zustand, nicht?

AK: Genau.

WZ: Natürlich gibt es auch Wesen, die nicht anders können und Menschen, die so, wie sie sind, nun einmal sind. Aber das kann man sich nicht zuschreiben. Dieser Zustand entsteht unter Umständen erst am Ende eines Lebens, auf eine Weise, wo man überhaupt nicht weiß, dass man so ist, wie man ist. Aber diese Selbst-Zuschreibungen haben die Neue Musik-Szene meines Erachtens auch kaputt gemacht, weil auf diese Weise eine Art Musik-Messe-Zirkus daraus wurde, bei dem jeder seine Ware ausstellt. Und die muss irgendwie ein bisschen anders ausschauen als die andere. Wenn man aber mit Abstand darauf schaut, klingt alles ja sowieso ähnlich. Das Absurde ist, dass dieser Club in sich sehr relativierend ist in dem, was es sonst noch alles gibt, aber in sich in einer Art Ghetto-Situation lebt, aus der man nicht raus kann, weil die Zuschreibungen so fest sind. Und vielleicht ist das auch das Schicksal des Ghettos, denn dieses hat die Neue Musik ja nicht selbst gewählt, sondern das wurde ihr auch von der perpetuierenden Musikkultur von außen zugeschrieben. Ich bin jetzt immerhin vierzig Jahre sozusagen im Dienst. Wenn ich heute in der U-Bahn immer noch die gleichen Sinfoniekonzert-Programme wie vor vierzig Jahren lese - zum Beispiel Dvořák *Sinfonie aus der Neuen Welt*, Klavierkonzert und Ouvertüre - , dann wird mir klar, dass da etwas völlig kaputt gegangen sein muss. Ein bisschen frecher sind die Stücke vielleicht geworden, aber nicht viel; der Trend geht wieder total zurück. Noch vor zwanzig Jahren sagte man,

die Neue Musik wird eines Tages die Sinfoniekonzerte erobern. Überhaupt nicht! Nichts dergleichen! Die Berliner Philharmoniker gönnen sich manchmal einen Alibi-Komponisten. Heute gibt es ja diese ganz neuen Dirigenten-Kompositionen, wo alles griffige Musik sein muss, eine Musik, die sich schon wieder programmatisch an das 19. Jahrhundert assimiliert, was das Orchester sonst noch spielt, weil sie darin kaum auffallen. So vollzieht sich die Ghettoisierung der Neuen Musik. Und was machen die Leute im Ghetto? Sie fallen übereinander her oder grenzen sich voneinander ab. Und so gibt es lauter Charaktere, die da kultiviert werden – der Todtraurige, der Clown, der Protz-Typ, dieser Typ und jener Typ. Aber das eigentlich Traurige an der ganzen Geschichte ist, dass die Neue Musik keinen Zugang in die Gesellschaft gefunden hat. Und da kann man sich abmühen, wie man will. Die „Trotzreaktion“ des Abgewiesenen ist dann zwangsläufig die, dass er sagt, „jetzt erst recht“. Aber er ist ja gar nicht gesellschaftsfähig geworden. Sein Werk wird vielleicht noch goutiert, weil man meint, etwas Besonderes zu hören, das man zwar nicht versteht, das aber immerhin von einem berühmten Mann komponiert wurde. Es wird aber nicht goutiert, weil es die Leute ergreift oder gar unter die Haut geht. Und schon hat man den nächsten Kniff: Alles wird Event. Wenn ich meine Musik, meine Welt schon nicht irgendwie emotional, das heißt in einer sensitiven, direkten musikalischen Weise vermitteln kann, ja, so muss ich sie in irgendein Event verpacken. Und dann fragen sich die Veranstalter, wie sie das nun verkaufen können. Deshalb gibt es diesen Event-Wahn. Alles muss verpackt werden, nichts kann mehr in seiner Bloßheit wirken. Das ist doch todtraurig.

AK: Sie haben vorhin so schön Ihre Ablösung von den Vätern beschrieben. Wann haben Sie sich selbst als authentisch empfunden? Wann meinten Sie, als Komponist bei sich selbst gewesen zu sein? Reflektiert man das überhaupt?

WZ: Ich weiß heute noch nicht, wie es weitergeht. Mit dieser Frage kann ich gar nicht so viel anfangen. Das Selbst, was ist das? Ich will nur die Musik machen, die mir, wenn ich zur Ruhe komme und konzentriert nachdenke, irgendwie vorschwebt. Ob das jetzt das Selbst ist oder authentisch ist, das weiß ich nicht. Es muss immer einen Punkt der Widerständigkeit in der Gesellschaft geben, auch wenn das einem Individuum nicht gefallen mag. Aber die Kultivierung des Individuellen, man könnte schon sagen die Über-Kultivierung ist schon eine Reaktion des Beleidigten. In diese Gefahr darf man nicht verfallen. Wenn es heißt „der Zimmermann, das ist doch ein Außenseiter, ein Widerborstiger, das ist ein schwieriger Mensch, ein schwieriger

Charakter“, dann bleibt der auch so, verstehen Sie? Das ist keine Authentizität. Das ist eine falsche Authentizität.

AK: Aber was ist heute in Zeiten des „anything goes“, in Zeiten des absoluten Individualismus authentisch?

WZ: Ja, seit wann denn eigentlich? Das muss man doch zuerst einmal fragen. Diese Individualisierung fing ja erst am Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts an. Zu Mozarts und Haydns Zeiten haben die Kadenzierungen oder die harmonischen Verläufe niemandem gehört. Damals gab es keinen Originalitätswahn, obwohl Haydn unglaublich originell war, aber eben in einer sozusagen dialektischen Weise. Er hat den ganzen Apparat, der wie eine Art Atmosphäre der Stilbildungsmöglichkeiten der Zeit vor ihm lag, subversiv mit Originalität versehen. Und das ist, denke ich, sowieso das Allergeschickteste, dass die Oberfläche, die quasi zum Goutieren existiert, mit unheimlich vielen Fallstricken versehen ist. Also man rennt bei Haydn ständig in irgendwelche Fallstricke oder in irgendeine merkwürdige, bissige Wendung. Und dieses kompositorische Verhalten ist meines Erachtens viel klüger, als wenn ein Komponist pompös auftritt, indem er alle Tische umwirft, um dann zu sehen, was übrig bleibt, oder indem er Porzellan zerschlägt. Dieses Ich-Konzept hatte durchaus seine aufklärerisch wichtigen, emanzipatorischen Phasen. Nur, wir sind jetzt in einer anderen Phase angekommen. Ich plädiere heute auf keinen Fall dafür, dass man wieder eine Verbindlichkeit findet, im Gegenteil. Auch Adorno hat das noch gepflegt, dass zum Beispiel der Übergang zwischen zwei Gedanken ein organischer sein muss. Deshalb ist dieser Begriff der Verdinglichung bei ihm so schnell zur Hand. Immer, wenn formale Dinge in den Vordergrund treten, spricht er von Verdinglichung. Aber das Ich war stets in einer Dialektik, in einem Dialog des Formalen und sozusagen Impetus des Erfinders oder in einer dialogischen Welt zu Hause. Und diese Event-Kultur setzt das Ich praktisch wieder absolut: „Ich bin jetzt absolut.“ „Ich muss Aufmerksamkeit erheischen.“ „Ich muss schockieren.“ Ich muss das, ich muss jenes. Meine Vorstellung wäre eine Vielzahl von Unauffälligkeiten, in denen man selbst so eine Art Fluss des freiheitlichen Tuns genießt, und auch die Menschen, die das hören, genießen lässt. Alles ist gegenwärtig überwürzt, alles ist überfokussiert, alles ist über- und unterstrichen, alles ist zu stark, zu grell. „Hier bin ich, und hier gehe ich nicht weg“. Es ist alles zu, zu, zu, zu... . Und es ist alles zu unfrei. Weil Freiheit sich nur im Unbeobachteten oder im Unscheinbaren äußern kann. Und das fehlt auf der ganzen Linie. Jeder ist sein

eigener Affe geworden. Selig die Armen im Geiste, kann ich da nur sagen. Selig die, die nie diese Berühmtheitsmühle durchleben müssen. Das sage ich nicht, um mir jetzt auf die Schulter zu klopfen. Aber ich denke, aufgrund meiner etwas härteren Lebensbahn konnte ich erfahren, dass da auch die Lüge zu Hause ist. Und da kann ich bloß sagen, Gott sei Dank ist das an mir vorbei gegangen. Das ist für mich ein kleines Trostpflaster.

AK: Zu dieser Lebenslüge gehört ja wohl auch die Tatsache, dass man auf der einen Seite den Kanon der Künste über Bord warf, auf der anderen Seite aber gleichzeitig einen eigenen Kanon, jenen der Verbote, wieder aufbaute. Ich denke da gerade an die serielle Kompositionsmethode, aber nicht nur an diese.

WZ: Das ist ein schwieriges Thema. Verbote sind an und für sich nicht schlecht. Disziplin ja auch nicht. Disziplin ist etwas, was man bei John Cage immer übersieht. Seine Kunst ist vor allem Disziplin! Die meisten, die Cage interpretieren, meinen, alles machen zu können. Und genau diese Interpreten setzen alles in den Sand. Ich denke, dass die Komponisten bei dieser Dominanz von romantischer Orchester- und Konzertkultur Disziplinen und Verbote entwickeln mussten, um einen Filter zu haben, damit dieses Überkommene nicht in ihre Musik sickert. Bei Aristoteles gibt es die Begriffe „Tyche“ und „Automaton“. Tyche ist Zufall und Automaton die Wiederholungs-Maschine. Durch Tyche wird man durch ein von außen gesetztes Zeichen aufgerüttelt und aus seiner Wiederholungsstruktur herausgerissen. Jeder kennt das aus dem Alltag: Man sucht irgendetwas Bestimmtes und findet beim Suchen irgendetwas völlig Anderes, was man schon vor längerer Zeit vermisst hat. Also durch Zufälle kommt man irgendwo an einen Punkt, an den man so nie gedacht hat. Und die Wiederholungsstruktur ist ja die Summe der Erziehungen und der Reflexe. Wir sind natürlich alle in irgendwelchen Idiomen erzogen worden. Um da herauszukommen, ist die Dialektik von Disziplin und Spontaneität schon wichtig. Da bin ich eher ein Anhänger einer strengeren Haltung. Natürlich war die serielle Musik etwas Verkrampftes. Aber ich stehe ihr keineswegs ablehnend gegenüber. Im Gegenteil: Ich empfinde sie als einen Filter, der historisch einfach sein musste, gegen die überkommenen Willkürhandlungen einer verbrecherischen Zeit oder zumindest gegen die Zeit des Ich-Kults des 19. Jahrhunderts, die man schon längst hätte überwinden müssen. Natürlich hatte die serielle Musik etwas Krampfhaftes, etwas skelettierend Steinernes. Das wurde aber auch von den Komponisten der Stunde Null selber erkannt. Und was passierte dann? Plötzlich kamen die ganzen

plakativen Orchesterschinken zurück. Das war eine viel größere Regression als vorher. Was lernt man daraus? Je strenger eine Struktur gezogen wird, desto größer ist die Gefahr der Regression. Die Neue Musik hat sich also praktisch zwischen vermeintlicher Regression und Fortschritt immer hin und her bewegt. Aber es war natürlich auch ein verzweifelter Versuch für eine Verbindlichkeit, vergleichbar mit Nonos totalitärer Frühphase. Er entwickelte ja eine totalitäre Bezüglichkeit aller Töne mit allen, so dass keine Hierarchien aufkommen konnten. Alle Töne sind - als Abbild eines utopischen kommunistischen Staates vielleicht - irgendwie Teil einer großen Familie. Das war in dieser idealistischen Weise durchaus auch so gedacht. Aber die Realität hat uns gezeigt, dass diese überdefinierten Gesellschaftsstrukturen in Folge den Menschen nicht zur Vernunft bringen können. Im Gegenteil, die Reaktionäre kommen hoch in dem Augenblick, wo dieses Gebilde zerbricht. Man sah ja, was nach der DDR passierte. Die ganzen Neo-Nazis kamen hoch; alles schwemmte nach oben, was mühevoll dort unterdrückt wurde. Also muss diese Unterdrückung vielleicht falsch sein. Insofern hätte die serielle Methode nur ein Durchgang sein müssen. Aber da die Leute natürlich wieder ihre Erkennungs-Embleme brauchten, musste das Prinzip erstarren. Und es ist erstarrt. Strenge muss hingegen durchlässig sein, um sich sozusagen weiter fortsetzen zu können. Und das ist eben nicht passiert.

AK: Eine wichtige Kategorie in der Umschreibung musikalischen Denkens und Arbeitens war die Kategorie des Fortschritts. Bei meinen bisherigen Interviews bemerkte ich durchaus eine gewisse Rechtfertigungsstrategie, die darauf hinausläuft, zu behaupten, dass es diesen Fortschrittswahn überhaupt nie gegeben habe. Wie haben Sie das damals erfahren?

WZ: Wenn man jung ist, denkt man erst einmal an sein eigenes Vorwärtskommen. Das ist die unterste Ebene in der Fortschrittsdiskussion. Ansonsten ist sie eine schwierige Sache, denn sie ist mit dem Persönlichen verknüpft. Das Problem ist, dass sie dabei nicht hängen bleiben darf. Einiges habe ich ja vorhin schon angedeutet. Ich merkte ziemlich schnell, dass diese Masken wieder da waren. Je mehr ich in diese Gesellschaft der Neuen Musik hineinkam und mich da umschaute, um so mehr empfand ich die Lüge. Ich empfand ein Vorbeileben an etwas, was ich immer als freiheitliches Tun begriffen habe. Dieses Unbeschadete wurde immer mehr zur Utopie. Der Fortschritt könnte dann der gewesen sein, - er ist es aber nicht geworden -, dass man an die Utopie glaubt, dass der Begriff des freiheitlichen Tuns,

nicht des rücksichtslos freiheitlichen, indem man auf Kosten anderer lebt, sondern des freiheitlichen Tuns der Selbstbevormundung, die es auch gibt, oder der Bevormundung durch andere abgelegt wird. In der Unauffälligkeit, wie wir ja festgestellt haben, scheint das wohl am besten zu gelingen. Nur, das war das Paradoxon. Wie kann eine Kultur, die sich nur noch um Auffälligkeit und um „das Neue“, „das Nächste“, den „großen Wurf“ kümmert, mit solchen merkwürdigen Gedanken wie Unauffälligkeit oder Zurücknahme umgehen? Das ist doch genau das Gegenteil, und das können wir nicht brauchen. Durch diese falsche Fortschrittlichkeit des Sich-Überbietens kam in dieser Kettenreaktion ein völlig entfremdetes Tun zustande, das mit dem freiheitlich Utopischen gar nichts mehr zu tun hatte. Der Markt war es, der nun dominierte, und nicht die auf diesem Gebiet der Kultur noch vielleicht gewollte Gelassenheit oder das Tun des Freiheitlichen. Ja, das war verschwunden. Insofern gab es keinen Fortschritt. Es gibt bis heute keinen Fortschritt, es ist ein Rückschritt. Und je mehr die Leute glauben, sich manifesthaft fortschrittlich darstellen zu müssen, desto rückschrittlicher sind sie unter Umständen. Es wird alles einem großen Manierismus anheim gegeben. Auch wenn beispielsweise Ferneyhoughs Partituren ausschauen wie kalligraphische Meisterwerke, ist das noch keine Garantie, dass sie fortschrittlich klingen. Sie klingen manchmal wie improvisierter Free Jazz. Dazu muss ich nicht einhundert Stunden am Schreibtisch sitzen; während dieser Zeit gehe ich lieber spazieren, tröte ein paar Laute in mein Saxophon oder baue eine Combo, und dann habe ich, dumm gesagt, den gleichen Klang. Dass man sich manieristisch an irgendwelche Embleme des Fortschrittlichen hängt, - zum Beispiel an die komplexe Notation -, ist noch keine Garantie dafür, dass das Resultat irgendwo in diese Richtung geht. Natürlich gibt es so etwas wie Transzendenz durch Auflösung, die man vielleicht auch durch ein paradoxes Verfahren wie Notation erreichen kann. Aber es gibt kein eins zu eins, das heißt, es ist keine Garantie da. Insofern gibt es keinen Fortschritt.

AK: Jetzt komme ich zu ein paar Kompositionsmethoden. Für mich frappierend in der Musikgeschichtsschreibung ist die Tatsache, dass die zwölftönige Kompositionsmethode bis in die End-60er Jahre hinein solch eine zentrale Rolle in der europäischen Musikgeschichtsschreibung spielen konnte. Rückblickend wissen wir heute, dass das Ziel nicht der Einzelton, sondern das klangliche Kontinuum bis hin zum Geräusch war. Da hätte doch ein Varèse als Vorbild viel besser agieren können. Oder ein Satie mit seinen konzeptuellen Ansätzen, ein Wyschnegradsky

oder Carrillo mit ihren Mikrointervallen. Wie erklären Sie sich diese Präsenz und diese herausragende Bedeutung?

WZ: Das kommt unter Umständen von dem schönbergschen Satz, in dem er behauptet, mit der Erfindung der 12tönigen Kompositionsmethode garantiere er die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten einhundert Jahre. Daraus spricht eine Kultur-Hypertrophie. Die Zwölftonreihe hat hier platonisch gesehen eine Gott-Stellvertreter-Funktion. Ich meine, autoritärer kann man ja eigentlich nicht umgehen. Natürlich war dieses Denken in dem Sinne Avantgarde, was ja ein militärischer Begriff ist, weil die Methode als eine Waffe benutzt wurde, um die überkommene Zeit zu töten. Ich sehe das heute ganz klar so, dass die Zwölftonmusik als militärischer Vorstoß benutzt wurde, um die überkommene Musik abzuschlachten. Das ist ja auch zum Teil gelungen. Und dass sie sich dann in amerikanischen Hochschulen überall als Lehrmodell perpetuierte, war ja irgendwie völlig lächerlich. Was sollen diese ganzen Pitch-Class-Geschichten, die überall bei Zwischenprüfungen abgefragt werden. Natürlich war die 12tönige Methode deshalb so erfolgreich, weil sie eine griffige Methode ist, einfach zu lernen und überall handhabbar - wie eine Pistole: Man drückt ab, und wenn man gut zielt, ist der Gegner kaputt. Wird aber der Sieg nicht erreicht und die Methode überlebt, dann wird es gefährlich. Wenn man eine Niederlage erlitten hat, müsste man eigentlich die Waffen wegwerfen und sagen, „das war wohl nichts“. Aber die Waffen, also diese Methode blieb ja erhalten und verkrustete mehr und mehr. Dabei gab es ja schon früh parallel dazu bedeutend offenere Modelle, die viel flexibler waren und auch viel mehr Möglichkeiten zuließen als dieses starre Prinzip. Ich denke da an die Module bis hin zu Xenakis, der in seinen frühen Arbeiten auch serielle Prinzipien benennt. Da benutzte er aber keine Zwölftonmusik, sondern Mengen, Sub-Mengen, die er dann kombinatorisch miteinander vernetzte.

AK: Wann waren Sie das erste Mal in Darmstadt und wie haben Sie dort die Atmosphäre empfunden?

WZ: Beim ersten Mal, das war 1969, war ich natürlich sehr neugierig. Aber bereits da empfand ich eine Art Saturierung der Persönlichkeiten. Ich kann mich noch an Ligetis selbstverliebte unendliche Vorträge erinnern. *Continuum* wurde also mindestens fünfzig Mal irgendwo während dieser Kurse gespielt. Dabei kann man das Stück schon nach einem Mal verstehen. Und wenn die Glocken läuteten, sagte er: „Hören Sie, genauso wie diese Glocken, diese verschiedenen Rhythmen der zwei oder drei

Glocken, so ist meine Musik“. Was mich damals schon derart störte, war einerseits dieses Perpetuieren und dieses Aufgehen in Selbstverliebtheit, andererseits diese unendliche Zeit, die man diesem Menschen einräumte, und nicht nur ihm, sondern vielen anderen auch. Stockhausen war ja jedes Jahr da und konnte sich auf ein Art breit machen, wie das heute in der sozusagen verschobenen Alterspyramide nicht mehr drin ist, zumal man weiß, wie die junge Generation zu kämpfen hat. Also es war ein unendlicher Luxus für diese Leute. Nikolaus A. Huber saß immer zwei Reihen vor mir im Kurs und trommelte ständig mit seinen Fingern irgendwelche Tarabuka-Rhythmen auf sein Knie. Und dann kam während jener Thomas-Zeit diese „Revolution“ oder eher gesagt dieses „Revolutiönchen“, wo abgestimmt wurde, wie es mit den Darmstädter Ferienkursen weiter gehen soll und ob die damalige Leitungsstruktur beibehalten werden sollte. Auch das war wiederum ein Schauspiel für mich, das ich staunend und beobachtend verfolgte. Für mich war das aber alles wie vergorener Wein, eben etwas säuerlich. Ich war wieder Zaungast, konnte keine Stimme abgeben, weil ich an der Eingangstür den Hut für die Stimmabgabe hielt. Für mich war das alles schon Endzeit. Ich habe ja die frischen ersten Jahre gar nicht miterlebt. Erst dann zu Hommels Zeiten, um 1984, war ich wieder in Darmstadt.

AK: Haben Sie dort Machtstrukturen vorgefunden?

WZ: Ja sicher, es war genau das Gleiche wie in Köln. Dort gab es eine kleine Mafia mit dem schnaufenden Palm. Als ich nach Köln kam und alle sagten, wie toll diese Musiker seien, habe ich mir als erstes eine Aufnahme mit Palms Einspielung der Cello-Sonate von Bernd Alois Zimmermann gekauft. Diese spielte ich dann auf meinem Tonband in halber Geschwindigkeit ab und las dabei die Partitur mit. Danach war mir klar: Es sind keine Götter! Ich habe diese Menschen für mich dann erträglich gemacht, indem ich ihr ganzes royalistisches Gehabe ganz schnell dekuvriert habe. Die Strukturen, die seit der Feudalzeit existieren, sind in solchen Städten oder Institutionen anscheinend noch immer vorhanden. Sie müssen nur gefüllt werden. Und das haben die Leute der Neue Musik-Szene, die neuen Hanswürste, getan. Auch Darmstadt hat ja im Grunde so etwas Exklusives angenommen, also auch Darmstadt ist eine spätf feudale Angelegenheit. Natürlich traf man tolle Leute. Das Besondere machte vor allen Dingen die Kommunikation mit den Gleichaltrigen aus. Aber daneben gab es eben auch die andere Welt, das Abgehobene.

AK: John Cage gilt in diesem Musikbetrieb bis heute als Exot. Dabei hat er, glaube ich, doch maßgebliche, wenn nicht die wesentlichen Impulse überhaupt zur Veränderung im Musikdenken gegeben. Wann haben Sie das erste Mal Cage kennen gelernt, und wie hat sein Denken Sie beeinflusst?

WZ: Cage habe ich ganz früh kennen gelernt. Ich glaube, es war sogar im Zusammenhang mit Ottos Pro Musica Nova 1972 oder 1974 in Bremen. Dort muss auch Cage dabei gewesen sein. Später traf ich ihn dann wieder in Köln. Richard Toop, der heute in Australien lebt, war damals für kurze Zeit Assistent von Stockhausen. Er war für mich ein wichtiger Mentor. Toop wohnte bei mir um die Ecke und hatte eine unglaubliche Klang-Bibliothek. Da habe ich auch viele Dinge von Cage und den anderen Amerikanern kopiert. Die frühen naiven Stücke, das Streichquartett oder dieses Violin-Klavier-Duo *Six Melodies* haben mich in einer Weise beseelt, wie ich es in dieser Kölner Avantgarde-Szene nicht erlebt habe. Da schrieb einer in kindhafter Unschuld und Dreistigkeit, die mich geradezu entwaffnet hat. Und ich habe mich gefragt, warum i c h das nicht machen darf. Warum schreiben mir alle vor, wie ich mich zu verhalten habe. Warum darf ich nicht wie ein Kind einfach das tun, was mir vorschwebt? Cage hat mir sozusagen den Mut zu mir selber gegeben. Dafür bin ich ihm im Grunde genommen unendlich dankbar. Dass das aber mit Zen-Buddhismus und mit irgendwelchen Disziplinen zu hat, darauf kam ich erst später. Begeistert war ich auch von Feldman. Auch seine Musik hatte dieses unendlich leise, einfach strukturierte So-Sein, dieses direkt Zugängliche, ohne Überbau. Und dieses Prinzip der „matter of fact“, wie die Amerikaner sagen, war erfrischend. Mit anderen Worten sagte William Carlos Williams: „Keine Ideen als die in den Dingen“. Diese Musik funktionierte ohne Überbau-Ballast; die Klanglichkeit wirkte direkt, Klang und Musik konnten zu sich kommen. In jener Zeit hörte ich in Deutschland immer nur Theorien, Manifeste, Ideologismen, dieses und jenes Ramtamtam. Und dann plötzlich in diesem amerikanischen Umfeld - ein Klang. Und das war für mich wie ein Magnet. So habe ich John Cage kennen gelernt. Es war, wie es Bloch mit seinem viel zitierten, berühmten letzten Satz des „Prinzip Hoffnung“ umschrieb, „so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war.“ Verstehen Sie, was ich meine? Es war diese Direktheit. Und dafür bin ich ihm unendlich dankbar. Das ist wie ein glühendes Zentrum in mir, was bis heute nicht versiegt ist. Solche Initialzündungen sind einfach wahnsinnig wichtig.

AK: Was faszinierte Sie bei Feldman?

WZ: Ich kannte ihn zunächst persönlich nicht. Aber auch in seiner Musik begeisterte mich die direkte Klanglichkeit: Der Klang genügt sich selbst.

AK: Kompositionshistorisch ist für mich das Interessanteste an Cage die Tatsache, dass er die Stille als ein gleichrangiges Element in die Musik eingeführt hat. Wir Europäer kennen die Stille als eine kleine Zäsur, die eher wie eine Pause funktioniert. Aber dass Stille ein klangliches Phänomen sein kann, dieses Bewusstsein hat erst Cage geschaffen. Dadurch ist auch der Zeit-Faktor so wichtig geworden.

WZ: Ja, klar, weil in der Stille das Nachhören auf das, was vorher war, überhaupt erst möglich wird. Damit gelang es auch, den Klang aus dem syntaktischen Zwang heraus zu lösen. Meines Erachtens ist die Musik des Kontinuums, des Flusses, der ja auch nicht auf sich blicken kann, weil in dem Augenblick, wo die Musik fließt, sie eben fließt, die klügste Überwindung gewesen. Und diesem Innehalten und auf sich Blicken ist die merkwürdige Dialektik eigen, dass die Musik aus den Angeln gehoben wird, ohne zerstört zu werden. Also es ist eine ganz eigene und kluge Erfindung, mit etwas sorgfältig umzugehen, indem man es, während man es hört, auch betrachten kann. Ich denke da an den späten Wittgenstein, der seine Sätze, indem er sie spricht, betrachtet. Und das ist die Überwindung. Wenn wir von Fortschritt sprechen, dann ist der Begriff eher in diesem Kontext anzusiedeln als im so genannten Technik-Begriff des Fortschrittlichen. Es ist im Grunde so, wie ich es immer meinen Studenten sage: „Nicht die Technik ist eine Garantie für Fortschritt, der Geist ist es.“

AK: In diesem Zusammenhang gibt es ein schönes Metzger-Zitat, der ja behauptete, dass nicht das Schaffen, sondern das experimentelle Abschaffen das künstlerische Credo des 20. Jahrhunderts gewesen sei. Können Sie das so nachvollziehen?

WZ: Ich meine, Metzger glaubt das heute selber nicht mehr, was er damals sagte. Er ist doch so ein lieber Mensch. „Abschaffen“, das klingt für mich furchtbar. Ich denke, es gibt außer Abschaffen noch andere Präfixe zu Schaffen. Ich habe es soeben im Zusammenhang mit Cage gesagt: Indem man auf sich blickt, schafft man sich ja nicht ab. Man schafft ja erst einmal einen Raum, um überhaupt auf das Geschaffene zu schauen und kritisch damit umzugehen. Das ist doch schon unglaublich viel.

Wenn wir diese ganzen Masken und Selbstverständlichkeiten, diese verbalen Überbauten kennen, mit denen so mancher Komponist seine Stücke erklärt, dann wäre schon viel gewonnen, würden wir uns etwas weniger wichtig nehmen und so

ein bisschen auf das Beiläufige achten. Das wäre schon einmal ein großer Schritt. Abschaffen ist mir zu martialisch.

AK: Man spricht immer wieder, wenn man die Musik des 20. Jahrhunderts erwähnt, von den immer weiter voran schreitenden neuen Kompositionstechniken. Dabei lässt man vollkommen außer Acht, dass eine Erfindung viel entscheidender für die weitere Musikentwicklung war und dass diese bereits im 19. Jahrhundert ihren Anfang nahm: die Erfindung der Elektrizität. In Zusammenhang damit stehen solch einschneidende Veränderungen wie die Möglichkeit der Reproduktion, die Trennung von Teilhabe und Wiedergabe und andere Faktoren.

WZ: Für Lenin war die Elektrifizierung der Sowjetunion ja die Voraussetzung für den Sieg des Kommunismus als Massenphänomen. Ich finde, man sollte auch dies nicht hochstilisieren. Die Welt war doch zuvor auch nicht archaisch und dumpf, und die Zivilisation fing nicht erst in dem Augenblick an, wo die Glühbirne leuchtete. Ich empfinde insofern das 19. Jahrhundert als eine faszinierende Zeit, als sie damals von einer Gedankenwelt getragen wurde, die das Staunen in sich trug. Man könnte nämlich auch sagen: In dem Augenblick, wo das Licht anging, war es mit dem Staunen vorbei. Was aber jetzt nicht heißt, dass die Elektronische Musik per se, nur weil sie sich von einem moderneren Medium speist, fortschrittlicher ist, sondern dass sie den gleichen Problemen unterliegt wie die Nicht-Elektronische Musik. Man muss sie mit einem Geist durchdringen, der sie aus dem Technizistischen wieder herausnimmt. Also im Grunde genommen ist die Elektronik wie ein Instrument. Das Problem dabei ist, dass die Spätkultur dieses Mediums teilweise desillusionierend geworden ist. Denken wir doch nur an die ganzen aktuellen Computer-Programme mit ihren plug-ins. Das sind, vereinfacht gesagt, vorkomponierte kleine Elemente. Und dann wundern sich all jene, die sie nutzen, dass immer wieder der gleiche IRCAM-Klang oder andere merkwürdige Schablonen heraus kommen. Die muss man erst einmal abstreifen. Und das Merkwürdige ist, es gibt kaum mehr Programme, die die Archaik der ersten Zeit der Elektronischen Musik ermöglichen. Wenn man sich also die elektronischen Kompositionen von Koenig anhört, da knirscht es zwischen den Fugen, die sind so archaisch wild und unkontrollierbar, weil die Maschinen damals eben weit von Perfektion entfernt waren. Das heißt, es war vielmehr die Phantasie, die angesprochen war, aus den wenigen Möglichkeiten etwas herauszuholen. Was heute fehlt, ist die Widerständigkeit gegen die Maschine. Sogar der analoge Drehknopf eines Weltempfängers ist eine Illusion, eine Lüge. Dahinter

stehen nämlich kleine digitale Prozessoren. Man kann nicht einmal mehr wie bei Stockhausens Kurzwellen, ein Glissando, eine Kurzwellenfrequenz hören. Das ist vorbei. Für mich ist die Tatsache, dass die Weltempfänger digitalisiert worden sind, eine Art Paradigma des Verlusts. Aber nun ist der Zug abgefahren. Es werden auch wieder neue Archaismen aufkommen.

AK: Das denke ich auch. Meine Frage bezog sich auch eher auf Walter Benjamins Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, auf die Änderungen im Verhältnis von Produktion und Reproduktion und selbstverständlich der Wahrnehmung. Die Frage ist doch, wie das in ein kompositorisches Denken eingreift?

WZ: Ich würde heute schon fast vom Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Brennbarkeit sprechen, weil man ja immer noch schnell mal eine CD brennt. Also es ist schon absurd geworden. Jeder Komponist, - ich nicht, weil ich irgendwie zu faul bin -, hat zu Hause seinen Computer mit einem Notenschreibprogramm. Und er hört seine Musik mit schrecklichen Klängen, um dann feststellen zu können, ob sein Entwurf gelungen ist. Das ist doch absurd. Ich meine, da hatte Benjamin natürlich Recht. Aber das wird ja nun ignoriert, weil der Fortschrittsbegriff offenbar so automatisiert wurde, dass immer das nächstliegend Erfundene anscheinend schon gilt. Also dieses Springen von des Tigers Rücken, das Benjamin vielleicht noch hätte initiieren können, ist nun nicht passiert. Und dieser Positivismus, der sich da breit macht, der dann auch noch pompös ohne Selbstkritik manifesthaft deklariert wird, das ist ja gespenstisch! Man hat also wieder eine Gesellschaftsmaske des Fortschritts entwickelt und hätte eigentlich viel früher abspringen müssen, wenn man nicht wollte, dass es in eine Richtung geht, wo man nicht hin will. Ich weiß noch, wie John Chowning jahrelang seine Computerklänge entwickelte. Ich studierte nämlich auch einmal Computermusik in Amerika. Während jener Zeit wurde gerade versucht, mühevoll Instrumente zu simulieren. Am schwierigsten war das mit den Streichern zu realisieren; mit anderen Instrumenten wie beispielsweise Klarinette und Trompete ging das einfacher. Und da saß Herr Chowning also jahrelang und beschäftigte Horden von Studenten, die ihm dabei halfen. Und als er soweit war, verkaufte er das Patent an die Japaner, an Yamaha, die dann dieses Pop-Klavier, den DX7, bauten. Das ist also das Ergebnis einer Recherche!?! Absurd! Also da ist im Grunde genommen schon etwas kaputt gegangen. Wobei der kreative Geist sich in diesem Labyrinth immer noch Auswege schafft. Es ist ja eigentlich auch ein Medium des

Widerstandes. Dadurch wird die kreative Intelligenz wachgerufen. Auch die neuen Geräte sind irgendwann alt. Aber ich sage ja, das ist der falsche Fortschrittsbegriff. Dieser Sprung von des Tigers Rücken, wie ich das immer nenne, der hätte irgendwie stattfinden müssen. Wäre das aber geschehen, dann hätten wir allerdings eine Menge an Erfolg desinteressierten Menschen, die diese Gesellschaft gar nicht ertragen kann.

AK: Gesellschaftlich irrelevant. Das geht einfach nicht.

WZ: Ja?

AK: Damit kommen wir jetzt zum vorletzten Komplex, zur visuellen Dimension von Musik. Im Zusammenhang mit den neuen Informationstechnologien verzeichnen wir wieder eine neue Fusionsbewegung der Künste, die das Auditiv noch stärker innerhalb unseres Wahrnehmungsgefüges zurückdrängt. Wie verhält sich das Auditiv zum Visuellen aus der Sicht eines Musikers?

WZ: Das hängt immer ab vom Grad des visuellen Anteils an dem betreffenden musikalischen Entwurf und wie dieser mit der Komposition harmoniert. Visuell akzentuierte musikalische Kunstwerke sind nicht per se schlecht oder per se gut. Es gibt ganz wunderbare Dinge auf diesem Gebiet. Ich denke, das Radikalste hat La Monte Young geschaffen, der mit seiner Frau Marian Zazeela die Frequenzen seiner Klänge mit Hilfe von Magenta-Licht in Farbschwingungsfrequenzen übersetzte. Da hat man das Gefühl, dass das Bild und die Musik sich gegenseitig amalgamieren, dass die Fusion zu einer wirklichen Bereicherung der Sinne geführt hat. Wenn sie allerdings zu einem Konkurrenzkampf der Sinne wird, verliert immer die Musik, das ist klar. Und das ist natürlich die Gefahr in dieser Gesellschaft, die die Aufmerksamkeit und damit auch Regisseur-Lösungen geradezu herausfordert. Zur Zeit lese ich in der U-Bahn von Ligetis Komischer Oper *Grand Macabre*, die am 22. Juni Premiere hat, und als Schlagwort „eine geile Aufführung“. Ja, klar, so zieht man natürlich den Berlinern im Sommer die Hosen aus. Das Stück ist voll von sexuellen Anspielungen, warum auch nicht. So ein überdrehtes, karnevaleskes Stück braucht das ja auch. Aber es ist doch festzuhalten, dass es anscheinend ja gar nicht mehr darum geht, wann das Bild die Musik braucht und umgekehrt, sondern vielmehr geht es doch wohl nur noch darum, zu meinen, man müsste die Menschen geradezu verzweifelt in unsere Säle ziehen. Das ist tragisch.

AK: Wenn Sie ein Orchesterstück komponieren, spielt da die visuelle Dimension des Spielens irgendeine Rolle?

WZ: Bei meinem Orchesterstück, das in diesem Jahr in Donaueschingen uraufgeführt werden soll, obwohl es eigentlich wie alle meine Orchesterstücke gar nicht nach Donaueschingen passt, gehe ich, obwohl ich politisch eher unbedarft bin, von einer sozialen Gruppe aus, die in einer freiheitlichen Gemeinschaft zusammenlebt, wo nicht jeder meint, er müsse lauter oder intensiver als der andere spielen oder eine vom großen Anführer, dem Dirigenten, gezogene Unisono-Melodie spielen. Es handelt sich vielmehr um ein Agglomerat von Mosaiksteinchen, so wie ich schon bei meinen frühen Ländler-Topographien gearbeitet habe. Die Melodie wird in viele kleine und kleinste Mosaiksteine aufgesplittert, und nur die Summe ergibt das, was diese vielen Einzelteile so nicht erkennen lassen. Soziologisch gesehen handelt es sich im Grunde genommen um eine Gesellschaft, wo jeder einen kleinen Beitrag leistet, damit ein gesamtes Stabiles entsteht. Das Prinzip lernte ich von der Gamelan-Musik, als ich vor langer Zeit einmal in Amsterdam selbst in einem Gamelan-Orchester gespielt habe. Es ist ein berauschendes Gefühl, in solch einem Orchester zu sitzen: Man hat einen Ort, ein Instrument vor sich und man „gibt“ zu einer gewissen Zeit einen Ton. Und wenn dieser nicht zur rechten Zeit kommt, fällt das ganze Gebäude zusammen. Also jeder Spieler wird an seinem Platz wirklich gebraucht. Das ist voll und ganz gegen die Mentalität der meisten Orchestermusiker, die mit ihrem Repertoire mit den emphatischen Unisoni und dem sozusagen mitvollziehbaren Gestus aus einer ganz anderen Welt kommen. Natürlich empfinden sie sich dann als ganzheitlicher Körper, wenn sie so in eine Melodie eingebettet sind. Der Orchestermusiker muss bei meinem Stück das Gefühl haben, dass, wenn er einen kleinen Ton spielt, er diesen besonders schön spielen muss, um dem Ganzen etwas geben zu können, das er aber irgendwie auch nicht allein repräsentiert. Leider ist es häufig so, dass diese Begrenzung des Einzelnen Aggressionen beim Orchestermusiker heraufbeschwört. Bei mir ist jeder einzelne Punkt, jeder einzelne Ton von Wichtigkeit, wer aber die Orchesterstimmen liest, kann sich das Ganze überhaupt nicht vorstellen. Sie sind jedoch nicht Begleitungsfummel, wie so in manchen Klavierkonzerten, wo dann eben mal „schrumm schrumm“ zu spielen ist, sondern sie sind wirklich essentiell. Wenn einer der Bausteine fehlt, dann fehlt wirklich etwas. Auch wenn es sich gattungsförmlich um ein Cellokonzert handelt, ist der Cellist nicht der Solist, sondern er ist das im Hintergrund spielende Obligato, was fast wie ein Dirigenten-Ersatz ist. Am liebsten wäre mir, dass das Stück gar nicht dirigiert wird. Und so habe ich wirklich eine Utopie verspielt, weil meine Musik ja nicht

in die Orchester dringt. Dabei gibt es Leute, die sie wunderschön finden. Also die Musik hat eine Schönheit durch diese Einlösung einer Utopie, dass viele an einem Gebilde wirken. Dieses Prinzip ist aber nicht in die Gesellschaft eingedrungen. Im Gegenteil, es erzeugt immer wieder Aggressionen, so geschehen, wenn ich ein Beispiel nennen darf, bei der Aufführung der *Quartets* von John Cage in Bonn, wo ich anwesend war. Bei dem Stück spielen vier Musiker immer nur einen Klang und vier andere einen anderen Klang, getrennt durch Stille. Das war für die Musiker die Hölle, die Intonations-Hölle, weil sie sich nicht anlehnen konnten. Und sie merkten plötzlich, dass sie im Orchester, obwohl sie meinten, individualistisch und emphatisch zu spielen, letztlich gar nicht unabhängige, auf dem Erdboden stehende Menschen sind. Ich will nun nicht über die Orchester herziehen, aber ich hatte schon erwartet, dass die Spieler das als eine tolle Übung, eine Art Mentalitätsübung verstehen, um den Geist zu schärfen. Aber was war das Ergebnis: wütende Musiker mit hochroten Köpfen.

AK: Bleiben wir noch bei dem Orchesterstück. Wie ist es strukturiert?

WZ: Es handelt sich im Grunde um eine Folge von Volkstänzen aus der fränkischen Sammlung von Felix Hoerburger. Ich habe das Original wie einen Vektor benutzt, der einen ganzen Akkord generiert. Ein Ton eines Original-Lied-Tanzes generiert wie eine Perlenkette eine ganze Orchestration. Und so hängt einfach ein Akkord an dem anderen. Vier, fünf, sechs verschiedene Schichten wurden nach einem ganz komplizierten System entwickelt, so dass virtuell zuvor die Melodie, die erstmal nicht in Erscheinung tritt, einen ganzen Orchesterapparat produziert. Von Tanz zu Tanz wird das immer wieder neu definiert. Es gibt also ständig neue Farben. Das ist eine *colla parte*-Partitur. Das Cello spielt, einmal ganz platt gesagt, nichts anderes als diese original-fränkischen Tänze mit Auslassungen und irgendwelchen Vorhaltungen. Aber es ist wie ein Kontinuum im Ganzen. Es ist praktisch ein obligates Rezitativ. Und das Orchester hängt an jeden Ton einen Klang dran. Das Ganze dauert 25 Minuten und treibt die Hörer wahrscheinlich irgendwo in die Intoleranz, weil sie wieder „nur“ so eine Hörfläche haben, bei der es scheinbar keine Entwicklung gibt. Entweder ist alles von Anfang an schon gesagt, also müssen die Momente nur durchgesessen werden, oder es gibt keine Entwicklung. Viele werden sich fragen, wo denn eigentlich der Höhepunkt ist und was das wohl sei. An diesem Punkt setzt für mich wieder die „Erziehung“ des Hörers ein. In dem Augenblick, wo ein Gebilde ebenmäßig ist, ohne dramaturgische Verläufe, wünsche ich mir, dass eine Art

naturhafter Zustand entsteht - so wie wir jetzt hier aus dem Fenster in den Park schauen und unsere Augen über die Linien schweifen, die zufällig in unser Blickfeld geraten. Wir entscheiden selbst, auf welche Linie wir unseren Focus richten. Die Gedanken sind frei. Ich komponiere für einen aktiven Hörer, der sich aus dem Orchestersatz von bis zu 44 Einzelstimmen sein Klanggeflecht oder seine Einzellinien selbst auswählt. Jeder Hörer im Saal ist eingeladen, sich eine andere Hörkurve auszusuchen. Für mich ist das eine Ideal-Gesellschaft. Aber wir sind nun einmal noch immer Opfer von Napoleon, und der Stellvertreter Napoleons ist der Dirigent. Wenn das Publikum nur ihm folgt, dann versklavt es sich ja freiwillig an einen Führer. Das ist ja dieses Erschreckende, dass wir in einer Demokratie leben, in der das Konzertritual immer noch ungleichzeitige, vorfeudale, despotische Rituale ausübt. Und dieses Ritual findet sich selbst bei den Donaueschinger Musiktagen.

AK: Folgt man der Informationstheorie, würde das doch bedeuten, dass die Klänge des Orchesters das Rauschen der fränkischen Ländler sind, und der Hörer filtert aus diesem Rauschen seine Strukturen heraus.

WZ: Ja, genau, zum Beispiel. Dem würde ich zustimmen, obwohl ich es so nie sagen würde. Es ist nicht mehr und nicht weniger, würde ich sagen, unter Umständen eine Art Seeligkeit, eine Idylle. Aber die Idylle muss ja heute wieder unglaublich gesucht und auch erobert werden. Sie ist kaum mehr auffindbar. Ja, es wird leider ein schönes Stück werden. Die Hörer sollen diese Schönheit auch irgendwo ein Stück weit genießen können. Warum verbietet man sich das Schöne eigentlich?

AK: Ja, das ist die Frage. Weshalb war der Begriff des Schönen, zumindest in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, solch ein tabuisierter Begriff? Und weshalb meinten viele, das Problem aus diesem ex negativo heraus angehen zu müssen?

WZ: Das ist eine komplizierte Frage. Ich lebte ja nun nicht in dieser geschundenen Zeit. Ich weiß nicht, was ich getan hätte, wenn es so gewesen wäre. Ja, was hätte ich denn im Faschismus für Möglichkeiten gehabt? Ich hätte mich anpassen oder in den Untergrund zurückziehen können und möglichst still halten. Oder ich hätte Widerstand leisten können, was ich aber nicht getan hätte. Garantiert nicht. Die vierte Möglichkeit wäre gewesen, zu emigrieren. Das hätte ich aber auch nicht getan, weil ich weder ein Verfolgter noch jüdischen Glaubens war. Also hätte ich wohl ein möglichst unauffälliges Leben geführt und wahrscheinlich versucht, mir in dieser Horrorzeit eine Idylle zu suchen, um in einer von den Machtstrukturen abgelegenen Sphäre zu leben. Ja, ich hätte mir eine unauffällige Idylle gesucht. Insofern meine

ich, dass die Idylle kein reaktionäres Verhalten per se ist, weil es unter Umständen die lebensrettende, kraftschöpfende letzte Zuflucht in einem totalitären Regime sein kann. Und diese Idylle hatte man ja teilweise auch in der DDR. Darüber hat man wahrscheinlich noch gar nicht gesprochen: Die Idylle in der DDR war vielleicht das letzte Refugium von Menschen, die die ganzen Strukturen vergessen wollten, um überleben zu können. Es handelte sich irgendwie um diese Jean Paul'sche Idylle. Deswegen wurde ja Jean Paul in der DDR auch sehr gern gelesen. Obwohl er auch sehr gesellschaftskritisch war, verfügte er über diese Kapriolen des Unpolitischen, aber immer mit diesem Kapriziösen, sich anklagend, aber sehr feinsinnig. Pasolini sagte einmal, dass das bäuerliche Universum die nationalen Grenzen gar nicht anerkennt. Er meinte damit nicht die subventionierten Bauern von heute, sondern einen Bauern-Typus, wie man ihn unter Umständen noch in Italien, in Süd-Italien oder sonst wo findet: arm und unabhängig von Regierungs-Zusammenhängen. Apropos Armut: Es gab bei der Documenta vor zwei Jahren einen Bericht zu diesem Thema mit der Fragestellung: Warum wird Afrika vom Westen, also von Mitteleuropa her, immer nur als Land der Seuchen, der schrecklichen Kriege und des Furchtbaren gezeigt? Darüber hatte noch niemand nachgedacht. Es war ein Afrikaner, der gezeigt hat, dass dieses Land auch ein Land der Freude und des Feierns, des Glücks ist. Das lassen wir gar nicht zu. Was ist denn mit uns nur los, dass wir das Glück oder die Freude verbannen?! Und das ist dieses Abschaffen, wie Metzger es formuliert. In diesem Fall das Abschaffen des Idylls, weil es irgendwo einmal einen großen Makel bekommen hat. Es ist vielleicht so wie im bühnerschen Drama von *Leonce und Lena*. Da finden wir es auch, dieses etwas schräge Idyll. Da erkenne ich es als ein Moment der Freiheit! Mit Idylle meine ich nicht das Biedermeierliche, wo man sich in seinen Schrebergarten zurückzieht und Kartoffeln anpflanzt, sondern Sie wissen schon, was ich meine: das Anonyme, die Landschaft, die nicht erobert ist, diese Ungleichzeitigkeit, die man auf dem Gebiet der ehemaligen DDR viel stärker findet als im Westen. Da hat man ja die merkwürdigsten Dinge bewahrt. Wenn man zum Beispiel in diesem märkischen Sand spazieren geht, hat man das Gefühl, als sei man irgendwo in den Weiten Russlands unterwegs oder dort, wo niemand etwas von einem will. Und das ist auch ein Moment von Freiheit. Das ist etwas, was in unserer Musik tabuisiert ist, beziehungsweise verschwunden ist. Immer heißt es nur: „Wir müssen anklagen! Wir müssen auf die furchtbare Welt reagieren!“ Ja sicher, es gibt dieses schöne prickelnde Gefühl, einen Kommissionsauftrag zu haben und dabei

auch noch ein politisch engagiertes Stück schreiben zu dürfen. Ja, ist doch verworfen! Ist doch kaputt! Wenn man das wirklich zu Ende denkt! Was ist denn das? Da kommt wieder der alte Heros durch, der Verkünder, der den Leuten sagt, in welch schrecklichen Zeiten sie leben, streicht noch einen guten Auftrag ein und kommt darüber hinaus noch mit einer weißen Weste davon. Das ist doch auch verlogen! Ich sage nicht, dass das immer so ist. Aber wenn ich an den Schmalz denke, den man sich bei Henze ja nun wirklich seit Jahrzehnten anhören muss und dazu immer noch so einen schönen griffigen politisch kecken Hintergrund, dann stimmt es doch hinten und vorne nicht. Und genau das ist bei meinem Orchesterstück für die Donaueschinger Musiktage nicht der Fall, auch wenn die Oberfläche des Stückes letztendlich als Idyll erscheint. Das wird wohl wieder gründlich daneben gehen. Macht aber nichts!