

# Jenseits der Ichbezogenheit

## Walter Zimmermann in einem Darmstädter Gespräch

mit Kevin Volans

*Kevin Volans wurde 1949 in Pietermaritzburg, Südafrika, geboren. Von 1972 bis 1981 lebte er in Köln und studierte bei Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und Aloys Kontarsky, später arbeitete er frei als Komponist und Pianist. Für den Westdeutschen Rundfunk machte er mehrere Aufnahmen afrikanischer Musik. Von 1981 bis 1984 lehrte er an der Universität von Natal, Durban und besuchte 1984 die Darmstädter Ferienkurse. Volans edierte 1985 in der Newer Music Edition, Durban, Südafrika unter dem Titel „Summer Gardeners“ im Sommer 1984 in Darmstadt und anderswo entstandene Gespräche mit elf Komponisten (erhältlich über Gelbe Musik, Schaperstr. 11, 1000 Berlin 15); darunter auch ein Gespräch mit Walter Zimmermann, das Gisela Gronemeyer übersetzt und Walter Zimmermann redigiert hat.*

Die Erfahrung, die ich beim Hören dieses Gamelan-Abends hatte, war, auch wenn es nicht gerade gut gespielt war, daß diese Musik die Seelen all dieser Komponisten reinigte, die da herumsaßen, weil sie diese Kraft hatte, und ich dachte über diese Kraft nach, und es kann sein, daß diese Leute, die diese Musik zusammen spielten, uns eine kollektive Erfahrung gezeigt haben, die unserer Form der Kreativität ganz entgegengesetzt ist. Wir fühlten uns alle gereinigt. So wäre eine Frage, die ich stellen würde, angesichts dieser schönen Klänge auf dieser Erde, die von nicht-virtuosen Gruppen gespielt werden, was müssen wir verdammt individuell gesinnten Leute, die immer noch hier in Darmstadt herumhängen, tun? Jeder zeigt seine eigene Theorie. Die Gamelan-Musik hat gezeigt, daß es für die Musik sehr viel besser ist, wenn mehr Leute daran teilnehmen. Das westliche Denken ist am Ende.

*Ist das also etwas, was Du erreichen willst?*

Es ist das Paradies. Gleichzeitig bin ich selbst ein verdammter Individualist.

*Das ist das alte Problem, über das ich früher gesprochen habe - der europäische Komponist versteht sich selbst als Meister, der die Kontrolle hat. . .*

Auch muß man immer gleich Schulen gründen, um dargestellt zu sein. Nicht einfach durch dich selbst dargestellt werden, sondern viele Studenten haben, die dich nachäffen oder nachahmen. In einer Zeit, in der das Individuum nicht danach fragte, originell zu sein, sich von anderen zu unterscheiden, in der die Kulturen gebunden waren, wurde diese Frage nach Individualität nicht gestellt. Wenn man Studenten und Leute um sich scharte, hieß das, daß man eine Tradition an jüngere Generationen weitergab. So gab man nicht sich selbst weiter, sondern nur das, was einem gegeben war. Man übergab es nur.

Jetzt ist es so krampfhaft geworden. Du weißt, wie einige Fälle hier in Darmstadt. Leute so voller Spannung. Du brauchst ihre Musik nicht zu hören, schau nur ihre Gesichter an. Sie sind Opfer, würde ich sagen. Ein Inbegriff westlichen Denkens. Eine manierierte Notationsweise ist alles, was ihnen geblieben ist, weil ihre Ohren sie vor Jahren im Stich gelassen haben.

*Ich muß sagen, daß ich dieses starke konservative und wetteifernde Element hier nicht erwartet hätte.*

Ja, wie John Rea heute morgen sagte, Darmstadt war eigentlich immer Köln-Süd, jetzt sind Leute geneigt zu sagen, es ist Nord-Freiburg. Vielleicht muß es so sein, um all die anderen Aktivitäten herauszufordern. Vielleicht muß ein Narr hier stehen und all die Partituren lesen und versuchen, ihre Ästhetiken in alle möglichen Ecken der Darmstädter Schulzimmer unterzubringen. Aber ich würde lieber. . . (zeigt auf die Partiturseiten von Feldmans Streichquartett, die auf dem Boden seines Studios ausgebreitet liegen und mit vielen farbigen Markierungen analysiert sind) . . . auf dieses farbige Stück schauen. Die Koexistenz vieler Farben ist, glaube ich, die Schule der Zukunft. Verschiedene Ästhetiken nebeneinander stehen zu lassen und nicht zu versuchen, für eine beherrschende Schule zu kämpfen und umgekehrt ein Ghetto zu bauen. Hier ist die Macht und da ist das Ghetto. Beide arbeiten Hand in Hand zusammen. Ich denke, das ist nicht nötig. Es erfordert mehr Mut, die Dinge einfach geschehen zu lassen.

*Ich glaube, daß es die Idee in diesem Jahr war, so viele verschiedene Leute wie möglich zu haben.*

Aber es gibt immer noch eine Kontrolle. Weil alle diese Partituren von einem Komponisten ausgewählt werden. Einer von den vielen. Aber es gibt eine Gegenbewegung, die wenigstens versucht, gehört zu werden. Oder diejenigen, die den Mut haben, das Unakademische zu tun. Wie Tom Johnson, der gewissen Mut hatte, diese durchschaubaren Stücke zu machen, diese sinnfälligen Dinge, die er zeigte - Sequenzen oder logische Sequenzen, ich weiß nicht, wie er sie nannte. Aber genau mit der klaren Musik, die er machte, tötete er den kritischen Nerv der meisten Komponisten, die da herumsaßen. Denn es gibt Komponisten, die nur darauf warten, ein Stück zu hören und etwas zu finden, eine Nische für ihre Kritik. Sie konnten nichts finden, weil alles einfach da war. Es traf sie. Denn in dem Augenblick war er sehr originell und ganz er selbst, weil er keinen Heller für diese Erwartungen des Geistes von Darmstadt gab.

*Ich denke, die Arbeit von Chris Newman geht ähnliche Wege.*

Ja, aber manches davon finde ich immer noch aggressiv, das zeigt eine Abhängigkeit. . .

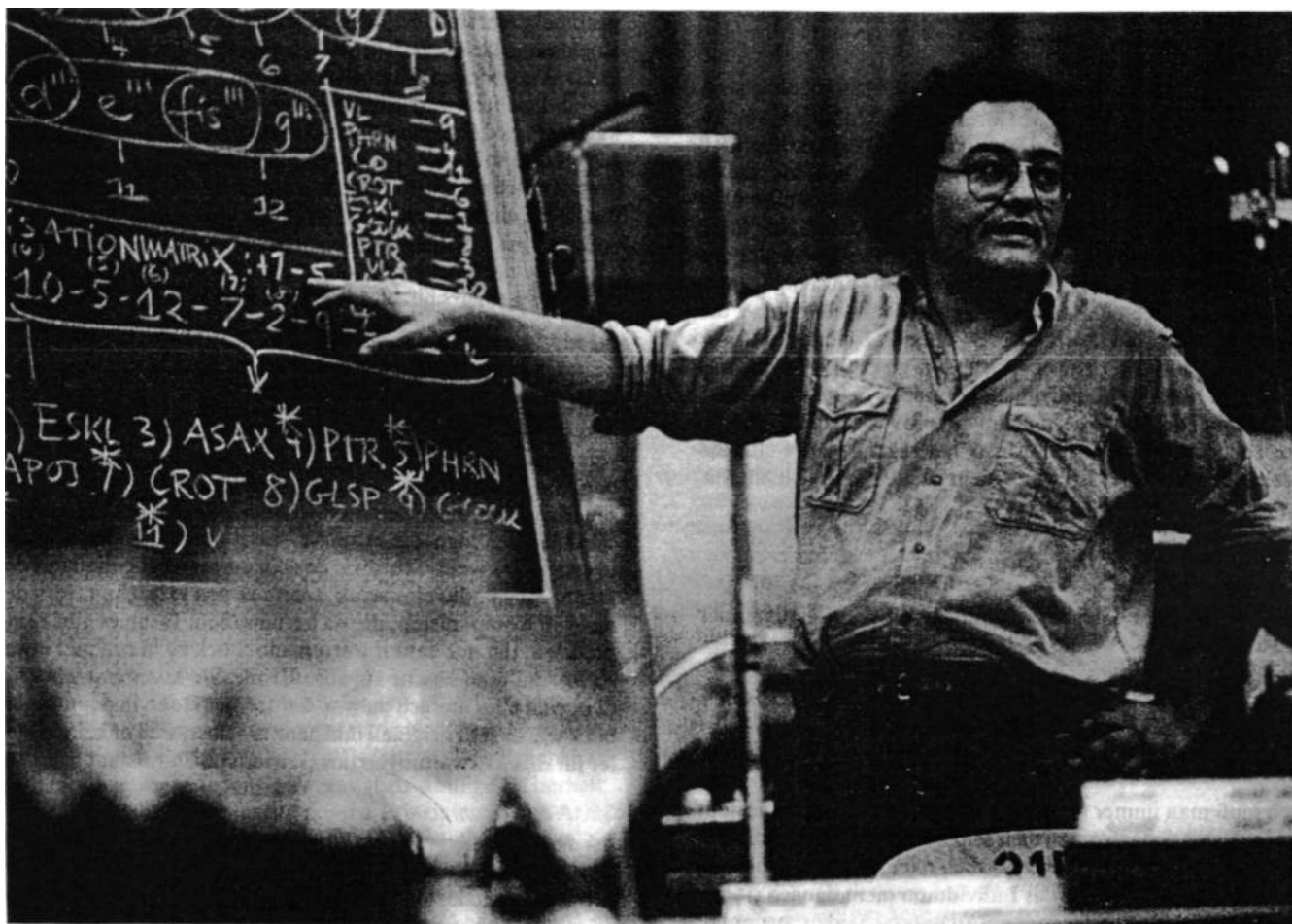
*Nachdem du das Projekt „Lokale Musik“ abgeschlossen hast, was hast du dann angefangen?*

Jetzt beende ich gerade einen anderen Zyklus, der „Sternwanderung“ heißt. Ich weiß nicht, ob das ein guter Titel ist. Es gibt zwei Sub-Zyklen "Flechtwerk" und "Spielwerk", die wiederum jeder aus drei Stücken bestehen. Während „Lokale Musik“ auf einen Ort konzentriert war und versuchte, geistige Distanz zu schaffen, ich meine eine Sublimation des Ortes, wobei Techniken benutzt wurden, die sich mehr und mehr von diesen Melodien entfernen, versuche ich in diesen neuen Stücken eine nomadische Technik des Wanderns zwischen Tonalitäten auszuprobieren und so habe ich ein Netz harmonischer Wechsel entwickelt. (Ich würde niemals „System“ sagen.) Es ist sehr flexibel. Ich würde es nicht-zentrierte Tonalitäten nennen, wobei

ich versuche, zwischen Tonalitäten zu wandern und all die Tonalitäten in gegenseitiger Balance zu halten, so daß keine Tonalität wirklich sehr verankert ist. Es wird keiner Tonalität der Vorzug gegeben. Aber gleichzeitig wird Atonalität vermieden. Es hat eine gewisse Zentriertheit, aber ist nicht tonal. Es verlagert sich ständig. Und diese Verlagerungen sind mit Techniken organisiert, die ich nicht erklären möchte. Sie sind einerseits ein wenig zu kompliziert, und es ist überflüssig, würde ich sagen. . .

Ich versuche auch, wieder eine Musik zu machen, die jenseits meiner individuellen Willenskraft angelegt ist. Du findest es in einiger Barockmusik oder in dieser Gamelan-Musik, wo du dieses Gefühl hast, es gibt eine Logik in der Musik, die dir wirklich gute Vibrationen vermittelt. So arbeite ich mit einer gewissen Logik, aber gleichzeitig vermeide ich das Messianische. anderen Leuten zu sagen: das ist ein System. Ich denke es war der Fehler, angefangen bei Schönberg, daß Leute immer ein Mysterium verbreiten und die ganze Welt davon überzeugen wollten, daß sie die Wahrheit gefunden haben. In der Tat geht das in ei-

ner christlichen Gesellschaft, alles Messianische geht, weil Jesus bereits seinen zwölf Aposteln sagte, geht in die ganze Welt und erzählt die Wahrheit. Und so ist diese Art von Denken in einer christlichen Gesellschaft sehr ansteckend. So vermeide ich darüber zu reden, was ich gefunden habe. Einige Leute haben schon gesagt, daß ich es niederschreiben soll und sie es wissen wollen. Aber dann lesen sie den Artikel und werfen ihn in den Papierkorb. Sie lesen es und sagen „Oh, eine andere Theorie“. Darum möchte ich mich da nicht öffnen. Ich denke auch, es zeigt dem Zuhörer eine falsche Richtung, weil es unwichtig ist, wie ich es gemacht habe, es ist nur wichtig, wie es klingt. Das ist das Darmstadt-Syndrom: wissen, wie es gemacht ist und es dann in den Papierkorb werfen. Es ist keine wirkliche Erfahrung von dem, was der Klang dir sagt. Wenn ich mich weigere, etwas darüber zu sagen, müssen die Leute mit dem Klang umgehen, sie müssen den Klang verstehen. Wenn ich etwas zur Kompositionstechnik sage, versuchen sie nur, die Theorie zu verstehen. Darum ist Darmstadt mit diesem Konzept, daß Leute etwas an die Tafel schreiben und du dann dem Stück zuhören mußt. altmodisch.



Darmstadt 1984  
Bild: Manfred Melzer

Copyright 1984 IMD

*Das markiert eine Änderung deiner früheren Auffassung. . .*

Ja, ich war auch davon angesteckt. Das Ideal ist Christian Wolff, der beim Komponieren vergisst, was er am Anfang tun wollte. Er konnte nie jemandem erzählen, wie er komponiert. Ich glaube, er ist mehr mit dem eigentlichen Machen beschäftigt als mit dem Versuch, sich selbst mit dem eigentlichen System zu verteidigen.

*Auf dem Weg hierhin sprach Ernstalbrecht Stiehler über deutsche Unsicherheit, besonders nach dem zweiten Weltkrieg, wie*

*alles gerechtfertigt werden muß, daß es eine Regel, System, eine Logik geben muß, die rechtfertigt, was einer tut. Ich glaube, diese tiefe Unsicherheit ist allgemeiner. . .*

Jeder tut es irgendwie, ohne Ausnahme. Sogar Wolfgang Rihm, der in seiner Bemerkung in „MusikTexte“ sagt, daß nur schwache Personen nach Darmstadt gehen. Das ist vielleicht der Grund, warum ich ihn in den letzten fünf Tagen nicht gesehen habe. Alle Rechtfertigungen, in Darmstadt zu sein oder nicht in Darmstadt zu sein, oder warum in Darmstadt sein und es nicht mögen, das alles hat mit Persönlichkeit oder nach etwas Ausschau halten zu tun. Es schließt mich ein und auch Dich.

Wir versuchen alle, Originale zu sein. Ich glaube, das ist eine bestimmte Kraft, die Kraft der Sucht nach Individualismus. Darum meine ich, daß diese Gamelanmusik so anders an diesem Ort war, denn in diesem Zirkus von Individualismus zeigte sie, daß diese Schönheit vielleicht nur entsteht, wenn mehr Leute zusammenarbeiten und sich aufgeben.

Ich glaube, daß man Techniken jenseits von Ichbezogenheit finden muß. Man muß dann vielleicht mehr mit Paradoxien umgehen. (Ich weiß nicht, ob das, was ich sage, deutlich genug ist). Wenn man komponiert, sollte man vielleicht Techniken finden, die dich als Komponist befreien und nicht diesen Individualismus verstärken. Cage hat das im Extrem getan, aber ich glaube diese Überdosis des Handelns war vielleicht nach dem Krieg eine Reaktion auf deutschem Akademismus.

Aber wir brauchen das nun nicht mehr. Wir brauchen nicht mehr diese Oberdosis an Originalität oder Überdosis an Reaktion oder Idiosynkrasie. Denn Schönheit kommt von woanders her. Es ist diese fatale Sache, daß Schönheit entsteht, wenn kein Wille da ist und keine Spannung; wenn genau diese Dinge nicht da sind, dann kommt vielleicht Schönheit zustande. Es ist, wie wenn ich etwas vergesse und versuche, es zu finden. Wenn ich mir Mühe gebe, es zu finden, klappt es nie.

*Das knüpft an das ganze Problem der Technik an, die notwendig delikate Balance zwischen Technik anwenden und ihr Opfer werden. Du willst nicht über Technik reden, aber die jüngeren Komponisten hier dürsten nach Technik, um einen Anfang zu machen. . .*

Ja, du mußt damit arbeiten und dann von einem bestimmten Zeitpunkt an dagegen. An einem bestimmten Punkt befreie dich davon und vergiß es. Ich glaube, Fantasie entfaltet sich am besten, wenn dir Grenzen gesetzt sind, wenn du Boden hast, auf den du dich beziehen kannst, auf dem du nicht nur sitzt. Du versuchst natürlich zu fliegen und unabhängig davon zu werden. Aber du brauchst es als Sprungbrett, und wenn du kein Sprungbrett hast, wirst du niemals die Erfahrung machen, zu fliegen.

*Aber ich glaube, daß es hintergründigere Zwänge gibt, zum Beispiel das Gefühl, daß du alle deine Möglichkeiten erforschen mußt, daß du den Kreis vollenden mußt. Diese versteckten Voraussetzungen vom Unterschied zwischen einem professionellen Komponisten und einem Amateur. . .*

Aber ich tue das Gegenteil. Ich versuche nicht, den Hörer den Kreis schließen zu lassen. Ich möchte ihn offen halten. Ich möchte nicht die Geheimnisse zeigen - es nicht zu offensichtlich haben. Ich versuche, mit einer gewissen Anonymität der Techniken zu spielen, mit denen ich arbeite.

Warum?

Warum? Um zu garantieren, daß die Aufmerksamkeit sich mehr auf den Klang als auf die Struktur konzentriert.

*Diese Absicht steht im Gegensatz zu Tom Johnson, der deine Aufmerksamkeit auf die Struktur lenken möchte.*

Er sagte gestern, daß er die Primzahlen vermeidet, weil ihre Logik nicht sehr klar zu sein scheint. Ich benutze eben darum die Primzahlen und nur die Primzahlen. Es ist nicht wahr, daß es keine Ordnung innerhalb der Primzahlen gibt. Es gibt ein Computerbild von Millionen Primzahlen, die auf eine kleine Fläche reduziert und in einer Spirale um die Mitte herum angeordnet sind, und du erkennst in der Weise, wie sie sich ausbreiten eine strikte Ordnung, aber du kannst sie nicht begreifen,

weil du als menschliches Wesen nicht das Gehirn hast, das zu fassen. Und genau darum verwende ich Primzahlen. (Jetzt sprechen wir über das, was ich benutze.) Auch magische Quadrate faszinieren mich. Tatsächlich habe ich ein magisches Quadrat gefunden, das aus den ersten 144 Primzahlen besteht und das genau in das Feld der zwölf zu zwölf Töne paßt, mit dem ich arbeite. Das Feld der Töne ist mit dem pythagoräischen und dem chinesischen Quintenzirkel äußerst geordnet, und du hast ein Feld von geordneten Tonbeziehungen gegen eine maximale Unordnung in den magischen Zahlenquadraten. Das weist mir Wege, auf denen ich zwischen den tonalen Feldern springe. Und so erhalte ich die Sprünge, mit denen ich arbeiten muß. Das ist diese Art nomadische Situation, in der ich von einem Ort zum nächsten wandere. Da ist eine Spannung, eine Polarität und aus dieser Polarität entspringt Fantasie, in diesem Moment.

*Also die Technik formalisiert das kompositorische Problem, und du mußt. . .*

. . . es lösen, ja. Es ist sehr einfach. Es ist wie ein Handwerk, ohne daß es zum Gesetz gemacht wird. Das ist der Fehler, den Hindemith gemacht hat. Er stellte sich Gesetze auf und befolgte sie, und dann begann seine Musik zu gefrieren, zu erstarren. Das ist das Problem mit vielen Komponisten; sie glauben, sie haben sich gefunden, wenn sie ein System entdeckt haben.

Die traurige Tatsache an der Darmstädter Schule ist, daß niemand jemals wirkliches Zuhören gefördert hätte. Sie waren alle befriedigt, wenn sie die Reihe oder irgendein System herausgefunden hatten, dann waren sie befriedigt. Dann gingen sie in den nächsten Raum.

*Ich glaube früher war, obwohl sehr viel über Technik geredet wurde, der Klang immer noch sehr aufregend für Komponisten, aber das scheint außer Sichtweite geraten zu sein.*

Aber das ist, glaube ich, mehr ein Problem des Selbstverständnisses des Komponisten. Sein Ego ist immer im Weg, weil er denkt, wenn er nicht seine Theorien formuliert, ertrinkt er in der Masse der Komponisten um ihn herum. Aber genau diese Entscheidung macht seinen Erfolg unmöglich. Aber gleichzeitig müssen wir mit diesen Paradoxien leben, weil jedermann uns bittet; bitte, schreibe eine kurze Programmnote und versuche, das Stück zu erklären. Friedrich Hommel bat mich vor fünf Minuten, eine kurze Programmnote für Sonntag zu schreiben. Vielleicht habe ich wieder einen Fehler gemacht, weil ich etwas abrieferte, von dem ich schon entschieden hatte, es nicht abzuliefern. Ich dachte, weil es Darmstadt war, könnte ich ihm nicht ein Zitat von Handke oder so etwas geben. So habe ich einen anderen Fehler gemacht und ihm wieder eine technische Beschreibung abgeliefert.

Gestern habe ich in „MusikTexte“ etwas sehr Interessantes gelesen, Auszüge eines Gesprächs zwischen Cage und Feldman. Der Vermittler sagt an einer Stelle, daß Feldman umherschweift, versucht umherzugehen und Dinge nicht wirklich auf den Punkt zu bringen, er sagt, das ist sehr talmudisch. Das ist eine Meditation, eine Meditation des Nicht-Zentrierten. So viel Raum zu schaffen, um hinter die Sprache zu gehen. Cage praktiziert mehr Zen in dem Sinn, daß er immer neue Objekte entdeckt. Er gleicht dem Erfinder, der es anschaut und dann wieder fortlegt und nicht versucht, etwas aus dem zu machen, was er entdeckt hat. Das sind beides sehr wesentliche meditative Techniken, Musik wahrzunehmen. Ich glaube, daß Feldman sehr gut weiß, was er tut, aber er ist klug genug, nichts darüber zu verraten, weil er genau weiß, wenn er ein Wort zuviel sagt, werden sie ihn dingfest machen. Natürlich ist es auch klug, weil er es mystifiziert. Darum entmystifiziere ich seine Partitur hier. Aber ich mache hier keine Analyse.

*Natürlich, wenn er sagen würde, was er macht, erschiene es so einfach, daß jemand anders es versuchen würde und das gleiche machen, und es würde nicht gehen.*

Es würde nicht gehen. *Es würde nicht gehen.*

Es kann nicht gehen, denn seine Entscheidungen beim Komponieren sind so minuziös, daß man darüber nicht sprechen kann. Du kannst sie nicht einfach als AABB aufschreiben. Auch wenn du entdeckst, daß er gewisse Dinge umkehrt, ist das nicht alles. Wir können das von einem sehr simplen Standpunkt aus sehen und sagen, oh, er kehrt das nur um und verwendet das zwei Stunden später wieder.

*Ich glaube das ist eine Frage der Absicht. Ich war bei der großen de Kooning-Retrospektive in Paris, und ich glaube, es muß eine Ähnlichkeit geben zwischen der Art, wie sie arbeiten. Es ist klar, daß er mit dem Material in sich drin lebte und daß er Dinge erprobte. Vor allen Dingen mit den immer späteren Bildern war es mehr ein: Ichversuchedies und Ichversuchedas. Und wenn Feldman sagen würde, er mache ABBA oder so etwas, sähe es wie eine Struktur aus, und das würde in die Irre führen. Es ist eher so, daß er dies wieder probiert und dann das versucht. Es ist von einer vornehmen Distanz umgeben, von einer Ergebnislosigkeit. Da gibt es so eine Ergebnislosigkeit, wenn du sie formalisieren oder kategorisieren willst, wäre das eine komplette Lüge.*

Feldman benutzt das Wort „Metapher“. Erbaut „Metaphern“. Wie in dem Stück „Piano“, spricht er sogar von dem Stück als Metapher für eine Fuge. Das hat was Komisches an sich, aber es sagt, daß er Dinge, die er gefunden hat, auflöst. Wenn du seine Technik benennen willst, erscheint sie wie Disintegration. Es ist Zerstörung oder laß uns sagen. . .

. . . Auflösung.

Ja, es richtet sich genau gegen das, was ein Komponist normalerweise will.

*In welche Richtung siehst Du Deine eigene Musik gehen? Früher warst Du damit befaßt, sagen wir, in „Beginner's Mind“, von einer Insel zu anderen zu gehen, wie von einem Zustand durch einen zweiten in ein anderen Zustand. Es war. . .*

. . . sehr idealistisch.

. . . und kathartisch.

. . . und sehr altmodisch.

*Du scheinst heute nicht mehr so zu arbeiten.*

Ich versuche immer noch viele Dinge in mir zu verbinden. Feldman hilft mir, mein eigenes Denken ein wenig zu stärken, weil es meiner Umwelt so entgegengesetzt scheint. Wie Max Beckmann. Wir haben viele Beckmänner - deutsche expressionistische Maler und deutsche expressionistische Musiker. Wenn es etwas Deutsches gibt, dann das. Gleichzeitig finde ich es abscheulich. Feldman hat etwas sehr Treffendes darüber gesagt, er sagte, es reicht für Beckmann hin, einen Mann ohne Bein zu malen. Gleichzeitig mag ich Matisse. besonders den späten. Die größte Kunst, beinahe. Und neulich habe ich in einem Katalog über Matisse gelesen, daß Beckmann Matisse nicht wirklich mochte. Er sagte, daß sein Kunst ungefähr wie Zigarettenreklame wäre. Und so wie ich es verstehe sind dies zwei Arten von Ausdruck. Also ich weiß nicht, ich sitze hier inmitten dieser Beckmänner, dieser Beckmann-Musik, diesen fast schwarz gemalten Partituren, diesen dichten, häßlichen Klängen, ich

fühle mich diesen Leuten so entfremdet und doch spreche **ich** die gleiche Sprache. Darum hilft Feldman mir in seinem Extrem. Es ist solch eine andere Welt. Es kommt im Grund von der Tatsache her. daß Komposition **mehr** damit zu tun hat, Dinge wegzulassen. Das versuche ich noch zu lernen.

Gleichzeitig sind Kräfte in mir wirksam, natürlich - man will Musiker sein und spielen, siehst Du, und dann Musik für andere Leute schreiben, und so kommt dann dieser Aspekt **der** Virtuosität herein. Darum wird Ferneyhough hier so gespielt, weil es wie bei den Olympischen Spielen zugeht. Wenn einer zwei Meter hoch springt, will er am nächsten Tag zwei **Meter** fünf springen und der einzige Komponist, der dem Interpretieren das erlaubt, ist Ferneyhough. Während ich dem Interpretieren erlaube, unter der Latte durchzulaufen.

. . . unter den Taktstrich zu gehen. Diese Haltung erinnert mich an Feldmans Oma, die ihm offenbar sagte, sein Lebensziel sollte sein, alles zu wissen und nichts zu tun. Ich würde das eine sehr lyrische Philosophie nennen. Würdest Du sagen, daß Du daran interessiert bist, die lyrische Seite deutscher Kultur wiederzuentdecken? Sie scheint irgendwie verloren gegangen zu sein.

Ja, ich finde sie nicht. Ich meine, das ist das Problem. Ich muß entweder Debussy oder Ravel hören oder dann in das 19. Jahrhundert zurückgehen. Ich glaube, Wagner\* hat viel zerstört.

*Vielleicht ist der Niedergang des Lyrizismus mit dem Aufstieg des Professionalismus bei der Aufführung verknüpft. Liszt hat viel damit zu tun. Ich bin auch geneigt, Liszt mit der Geburt des Modernismus zu verbinden. Komposition um der Komposition willen. Die späten Stücke, in denen technische Innovationen ihr Eigenleben führen, sind ein Drehen in sich selbst. Daher einige der Probleme, die wir heute hier haben. Der Schwerpunkt hat sich verlagert, es ist daher die Frage, die nächste technische Innovation als die nächste geistige zu erfinden. Aber denkst Du trotz Deiner Isolation optimistisch über Musik?*

Ich bin von Natur aus ein Optimist, ich kann anders nicht denken. Ich kann mir nicht erlauben, ein Pessimist zu sein.

*Du siehst, in gewissem Sinne habe ich gefunden, daß die Isolation, die ich in Südafrika erfahren habe - dort nicht sehr viel aufgeführt zu werden - und keine anderen Komponisten zu haben, mit denen ich sprechen kann, es erleichtert hat, heute optimistisch über Musik zu sein. Es gibt nichts, was dich bei deiner Arbeit stört. Es ist vielleicht das Paradies eines Dummen. Ich finde die Idee, nur Komponist zu sein, der einfach Musik schreibt, sehr attraktiv.*

Das ist ein sehr kompliziertes Problem, weil ich natürlich auch gern auf einer Insel leben würde, wo niemand anders wäre, und **nur** von den Wellen und all dem inspiriert zu werden, aber gleichzeitig würde es nicht lange dauern, bis ich mich ganz abgekapselt fühlen würde. Ich denke, ein Komponist braucht eine bestimmte Gruppe. Nur sehr wenige Leute sind stark genug. Sogar Harry Parten, der so weit weg von Europa lebte, war davon abhängig. Er schimpfte immer über die europäische Geschichte, aber er konnte auch weit weg davon leben und wirklich eine Art Gegenkultur aufbauen mit seinen Instrumenten und Theorien. Aber gleichzeitig, es klingt merkwürdig. spüre ich auch eine gewisse soziale Verantwortung. Vor zehn Jahren gab es eine Zeit, wo ich dachte zu emigrieren, aber ich fühle mich hier immer noch verwurzelt. Da bin ich wirklich hilflos, weil ich diese Tatsache nicht ändern kann. Ich wuchs in einem Dorf in einer ganz belassenen Situation auf, vor allem nach dem Krieg gab es diese Art sonderbaren Optimismus. Die ersten fünf Jahre meines Lebens waren daher in diesem Sinne

sehr festlegend. Vielleicht habe ich eine wirklich arkadische Illusion über meine frühe Jugend, und es gab einen großen Bruch, als ich in die Stadt auf das Gymnasium kam. Vielleicht kämpfe ich darum so viel. . . und das ist etwas gefährlich, weil es fast so aussehen könnte, als ob ich für etwas kämpfte, das letztlich durch den Krieg zerstört war, niemals zurückkommen würde. Während die Beckmänner hier ihre Wut äußern oder. . . was äußern sie? Ich weiß es nicht.

*Vielleicht auch ihre Entfremdung.*

Es gibt den Irrtum der neuen Musik vom Fortschritt. Wie des Kaisers neue Kleider. Diese Illusion, die Notation zu bereichern bis zu dem Punkt des „Gehnichtmehr“. Das ist das Ende. Es geht nicht weiter. Das ist das Problem, das sie immer haben - diese Illusion des Zurückkommens. Sie fürchten immer, den Fortschritt der Gesellschaft zu verpassen, wenn ihre Musik wieder transparent wird, und wenn ihre Notation wieder einfach pulsiert. Dieses westliche Konzept von Zeit ist morsch geworden. Wenn die Notation transparent ist, werden vom Musiker verschiedene Dinge verlangt. Seine Musikalität muß wieder ins Spiel kommen, das heißt eine Fülle von kleinen Dingen, die nicht notiert werden können. Das kann nur aus einer Partitur kommen, die nicht in jedem Fragment einer Sekunde festlegt, was zu tun ist, wo der Musiker ein Sklave der Partitur wird.

*Ja, da bin ich gleicher Meinung. Und es gibt viele neue Dinge zu erforschen. Ich denke, die Präzision mit der zum Beispiel „Musica Antiqua Köln“ sogar gewöhnliche Viertelnoten spielt, ist sehr neu. Wir haben so etwas vorher nicht gehört. Die unglaublich strikte Tempokontrolle, um einen sehr präzisen dramatischen oder strukturellen oder emotionellen Effekt zu erzielen. Wo ein Tempowechsel - er kann sehr gering sein - solch große Wirkung hervorbringt. In neuer Musik sind wir so übersättigt mit Tempowechseln, daß sie keine Bedeutung mehr haben.*

Die Tempowechsel werden ornamental. Sobald die Konnotation der Sprache zusammenbricht, bleibt eine Art ornamentaler Klang übrig. Ähnlich geht es mit dem Tempo. Wenn das Tempo seine Bedeutung verliert, wird es nur etwas, mit dem man spielt. Ich mag Tempowechsel, bei denen du die Proportion spürst, wo du dich wie auf einem neuen Niveau, einer neuen Ebene befindest. Und es bedeutet etwas und ist so subtil. Was soll dieses Hin- und Herspringen wie ein wilder Affe.

*Auf mehrere Weise war die Erfindung des Metronoms ein Unglück.*

Ja, es ist das Gleiche mit der Uhr - du verlierst deine Sensibilität, Zeit zu fühlen. Als das Metronom aufkam, verlor das Tempo bereits seine Konnotationen. Es wurde zu einem Moment der Kontrolle. Mehr intellektuelle Kontrolle als Urteil. Darum ist Barockmusik so interessant, da der Musiker das richtige Tempo finden muß.

*Und das Instrument spielt so eine große Rolle. In dieser Weise ähnelt sie afrikanischer Musik. Das Instrument hat solch einen starken Einfluss auf den Stil der Aufführung. (Das heißt, wenn du ein ernsthafter Barockmusiker bist.) So ist es eher eine materialistische als eine konzeptuelle Annäherung an Musik.*

Auch der Komponist ist anwesend in der Musik und gleichzeitig ist er nicht anwesend. Es gibt eine gewisse Anonymität auf der Seite des Komponisten, der sein Stück Musik abliefert. Das ist der erfrischende Teil daran. Daß du dich nie von irgendjemandem gedrängt fühlst. Du kannst frei in die Partitur eintreten.

*Ja, und es gibt eine wunderbare Balance zwischen Leidenschaft und Gestaltung.*

Handwerk. Sorgfalt und Respekt. Das ist der Unterschied zwischen Bach und einiger Musik, die man hier hört. Er hat sich dem Material verschrieben, mit dem er gearbeitet hat. Und er schrieb für Gott, nicht für Darmstadt. Kein Wunder, daß seine Arbeit so gut ist.

Ich denke, wir berühren jetzt einen Grund, an dem wir aufhören sollten, zu sprechen. Vielleicht sollten wir aufhören, weil das ein Raum ist, wo jeder seinen Privatraum haben sollte.

Ich mag Musik, in der der Komponist mich für die Zeit des Stückes vor sich selbst rettet. Wo ich das Gefühl habe, daß er vom Stück zurückgetreten ist, um andere Leute eintreten zu lassen. Und ich glaube, das ist eine wirkliche Kunst. Und es ist nicht leicht. Ich glaube, es ist mir bis jetzt noch nicht gelungen. Es ist eines der schwierigsten Dinge. Es braucht Zeit.

\* Als ich allein weiter ging, zitterte ich; nicht lange darauf war ich krank, mehr als krank, nämlich *müde* - müde aus der unaufhaltsamen Enttäuschung über alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrigblieb, über die allorts *vergeudete* Kraft, Arbeit, Hoffnung, Jugend, Liebe (. . .) Selbst die Liebe zum Leben ist noch möglich - nur liebt man *anders*. . . Es ist die Liebe zu einem Weibe, das uns Zweifel macht. . . (. . .) Aus solchen Abgründen, auch aus dem Abgrunde des *großen Verdachts* kommt man neugeboren zurück (. . .) Nein, wenn wir Genesenen eine Kunst noch brauchen, so ist es eine *andre* Kunst, eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine reine Flamme in einem unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor allem: eine Kunst für Künstler, *nur für Künstler!* Wir verstehn uns hinterdrein besser auf das, was dazu zuerst not tut, die Heiterkeit, *jede* Heiterkeit. Meine Freunde! (. . .) (aus: Friedrich Nietzsche, Nietzsche contra Wagner. in: Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner. Hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt 1983).

## **Ich, Du, Ich und Du**

aus: der Tanz und der Schmerz

für Gabriele Emde, Harfe, und  
Walter Zimmermann, Stimme

von *Walter Zimmermann*

„Wenn ich ich bin, weil Du Du bist,  
und wenn du Du bist, weil ich ich bin,  
dann bin ich nicht ich und Du bist nicht Du.  
(Chassidischer Rabbi)

Copyright 1980 Walter Zimmermann

Handwritten musical score for the first system, consisting of four systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Handwritten musical score for the second system, including a vocal line and piano accompaniment. The first system of this section starts with a vocal line in the treble clef, marked "(Missa)". The piano accompaniment continues in the grand staff below. The notation includes various rhythmic values and chord structures.

Handwritten musical score for the third system, featuring a spoken section with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are written in a box above the piano accompaniment. The piano accompaniment is in the grand staff.

[SPOKEN:]

"ON MONDAY, WHEN THE SUN IS HOT, I WOULD TO MYSELF A LOT:  
WHY IS IT BLUE, OR IS IT NOT, THAT WHAT IS WHEN AND WHICH IS WHAT?"

(13b)

"DIA"

МУЗЫКА ИЛИУСЪ ПУШКИНОВИЧЪ О.Л.Т.М.

VIOLIN  
(LUTE)

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 1-4. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Cello/Double Bass part provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 5-8. The Violin part continues with a melodic line, and the Cello/Double Bass part maintains the harmonic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 9-12. The Violin part features a melodic line with some rests, and the Cello/Double Bass part provides a harmonic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 13-16. The Violin part continues with a melodic line, and the Cello/Double Bass part maintains the harmonic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 17-20. The Violin part features a melodic line with some rests, and the Cello/Double Bass part provides a harmonic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 21-24. The Violin part continues with a melodic line, and the Cello/Double Bass part maintains the harmonic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 25-28. The Violin part features a melodic line with some rests, and the Cello/Double Bass part provides a harmonic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 29-32. The Violin part continues with a melodic line, and the Cello/Double Bass part maintains the harmonic accompaniment.

Handwritten musical score for Violin (Lute) and Cello/Double Bass, measures 33-36. The Violin part features a melodic line with some rests, and the Cello/Double Bass part provides a harmonic accompaniment.

© 2011 "The Music Box" Music, LLC

2011

2011

Handwritten musical score for piano and voice. The score consists of two systems. The first system has 10 staves, and the second system has 10 staves. The music is written in a common time signature and features complex chordal textures and melodic lines. There are some markings like "Crescendo" and "Diminuendo" in the second system.

HEIN HEINER 2018 / SALIZARDI (GILFAND) 2. 2. 07