

Nachwort

Von Anfang an
auf der Suche

Reinhard Oehlschlägel
im Gespräch mit
Walter Zimmermann

RO: Ja, dann gehört das eigentlich zu diesem Typ von Gespräch, was auch so eine Sache ist, wenn du an die Doris noch mal denkst. Das gibt's bei Journalisten natürlich genauso, dass sie gerade vor so einer Sache, eine größere Sache, die sie machen... ja wie mach' ich das denn jetzt, nicht, also so ein Gespräch vorprogrammieren, mit einer Reihe von Fragen oder Fragenkatalog oder Fragenliste. Ich muss sagen selbst bei ...Gesprächspartnern, wo ich keine Ahnung hatte wie es eigentlich laufen könnte, vielleicht doch schon wieder so eine Angst irgendwo da war, hab' ich mich ein bissl gezwungen nichts vorzuprogrammieren dabei, d.h. das Gespräch, den Gesprächsverlauf auch ein bisschen dazu zu benutzen ihn vom Gesprächspartner bestimmen zu lassen und ihm damit die Möglichkeit zu geben, sich darin auch ein bisschen auszudrücken und abzubilden...und insofern hab' ich also kein Konzept und dann gehört eigentlich zu dieser Gesprächsserie noch dazu - das hab' ich auch jedem vorher gesagt - es ist also das übliche, dass man einen Komponist immer im Zusammenhang mit einem seiner Stücke redet oder einer Aufführung und das sind so die Alltagsinterviews, die so entstehen und dass eigentlich auch der Sendezusammenhang meistens nur so was zulässt, aber hier hab' ich extra einen Sendezusammenhang, bei dem man auch mal ein Gespräch über etwas anderes machen könnte oder jeden Moment auch anderes berühren kann, essen, trinken, was weiß ich, die Weltanschauung...

WZ: Ja, finde ich auch so.

RO: Na ja, so eine Initialfrage oder Schlüsselansatz bei einer ganzen Reihe von den Gesprächen war eigentlich so, mal ist man eher drauf gekommen, mal ein bisschen später, wo setzt eigentlich deine Berührung mit Musik überhaupt ein, wo hast du zum ersten Mal so ein Gefühl gehabt an irgendeiner Stelle von Aufführungen oder, was ja noch weiter wäre, noch vor Aufführung beim Erfinden von Musik. Das ist eigentlich... was ungeheuer wichtig ist für dich, was ungeheuer...

WZ: Du meinst...weit zurückreichendste Erinnerung, wo iah mit Musik...

RO: Nicht eigentlich die weit zurückreichendste, da gibt's sicher irgendwelche Anekdotchen, ich meine, wo du das Gefühl hast, das ist es eigentlich...

WZ: dass iah komponieren will, oder...?

RO: Ja, oder überhaupt...dass Musik...in der Richtung liegt es, oder da finde ich so mal eine Bestätigung oder einen ganz starken Verbindungspunkt, oder so...

WZ: Ja, man muss ja auch die Vorgeschichte sehen, wie es zu diesem Punkt kam, man entschließt sich ja nicht von heute auf morgen,

das zu machen, das ist ja alles vor...das lebt man ja in den ersten 14 Jahren seines Lebens.

Der Entschluss Musik zu machen, also wirklich professionell, als Beruf... ja das war eigentlich mit 15, 16 oder...mit 13, kann ich mich erinnern, hab' ich glaub' iah, die erste Komposition gemacht. Weiter zurückgehend mit 4 oder 5 Jahren hat mein Vater diese entscheidende Frage gestellt, ob ich 'es steht ja da ein Klavier, ob ich denn nicht mal Lust hätte das zu lernen', und das hab' ich natürlich freudig mit Ja beantwortet...

RO: Wie siehst denn du das jetzt so...diese Erinnerung...wie...wie...weißt du das noch selber?

WZ: Ja, ich kann mich genau erinnern.

RO: Oder ist dir das erzählt worden?

WZ: Ich weiß auch noch wo er mir die Frage gestellt hat, und zwar war das in dem Lädchen, das mein Vater damals hatte, in einem Dorf, so ein kleines Lebensmittelgeschäft, so als...das war eigentlich damals so der Mittelpunkt des Dorfs auch schon ein bisschen und ...hinter der Theke war denn so eine kleine Tür, die zum Lager raus führte und da genau da hat er mich also gefragt, weiß ich noch ganz genau, ich kann mir das auch optisch vorstellen.

RO: Aha, du hast zu der Zeit so als Kind öfter da mit im Laden gestanden, und...

WZ: Ich hab' sehr viele Anregungen von meinem Vater einfach musikalisch bekommen. Der wurde als Musikprofessor ausgebildet in Schwabach, konnte auch S Instrumente spielen, Orgel, Violine, Klavier, ich glaub' auch irgendein Blasinstrument Klarinette oder so und dann durch den Krieg...

RO: Musikprofessor heißt so eine Art...

WZ: Ja, an einem Gymnasium ...Lehrer an einem Gymnasium, und war auch schon ... und kam dann nach dem Krieg in die gleiche Situation wie viele, dass er ganz praktisch an einen Beruf denken musste und da bot sich eben an, das Geschäft des Großvaters zu übernehmen, oder aufzubauen, und dann hat er sich kurzentschlossen eine Bäckerlehre zu machen, nachdem er also seinen Musikprofessor abgeschlossen hatte und wurde dann in diesem Nachbardorf neben Cadolzburg, wo also mein Großvater herkam, väterlicherseits, der da die Bäckerei hatte, hat in diesem Dorf also ein Lebensmittellädchen aufgebaut, das Klavier war dabei, und er fing also dann an, mit zahlreichen Aktivitäten, sozusagen aus diesem Bauerndorf, zu dem außer Bauern damals nur noch Flüchtlinge, also Heimatvertriebene, wie man sagt, da waren, so ein kulturelles Leben aufzubauen, er hat einen Gesangverein übernommen, er hat Theaterstücke geschrieben bzw.

auch - da gab's also so einen Verlag, der die verliehen hat, hatten eine kleine Bühne da in dieser Wirtschaft im ersten Stock gehabt und hat da alljährlich zu Weihnachten, oder zu verschiedenen Anlässen, so mit den ansässigen Bauern Theaterstücke eingeübt, hat Sängerfeste veranstaltet, das weiß ich, das ist ein ganz prägnantes Erlebnis in meinem...ich glaub' ? oder 8 Jahre war ich da alt, wo also 30 Chöre aus den verschiedensten umgebenden Dörfern zusammenkamen, die haben dann auf drei verschiedenen Plätzen, also da gab's drei Wirtschaften in diesem Ort, da wurde vor jeder Wirtschaft so eine Bühne aufgebaut mit Birken, Bäumen usw. schön geschmückt und so, und dann wurden die Chöre mit Blaskapellen von den Dorfeingängen abgeholt, wurden zu den einzelnen Plätzen geführt und da hat sich der Zug so ganz formiert und hat sich dann aufgeteilt in drei, und dann wurde zur gleichen Zeit an drei verschiedenen Plätzen gesungen, so den ganzen Nachmittag lang. Ich hab' das also alles mitgekriegt so als Kind damals, ich hab' da auch als Fahnen... so als Träger dieses Schildchens...jeder Junge im Dorf hatte so ein Schildchen von einem Verein, wo also 'Gesangverein Waldfreunde Wachen-dorf' draufstand oder Egersdorf oder so... und insofern waren wir also von vornherein eingespannt auch schon mitzuwirken...na ja, dieses rege Musikleben, dieses dörfliche Musikleben, das ist für mich also wahrscheinlich, wie ich das jetzt so ... sehr prägend gewesen. Und dann kam eben diese Frage meines Vaters, ob ich denn nicht auch Klavier üben will und dann hab' ich das gelernt bei so einem Dorfklavierlehrer, der also die ganzen umgebenden Flecken...so rumreiste und dann einmal in der Woche kam, wir fingen dann halt so mit Volksliederbüchern an und hab' mich dann also emporgerackert und mein Fehler war halt nur der, dass ich zu lange bei dem blieb, weil ich eines Tages entdeckt habe, dass man einem Klavierlehrer auch als seinen ersten Zuhörer kürzt... zu seinem ersten Zuhörer bestimmen kann, ich hab' nämlich dann eines Tages so seine Fähigkeiten überschritten und fand das dann ganz gut, dass ich jede Woche aus der Musikbücherei in Nürnberg mir irgendwelche Partituren, Klavierauszüge holte, die ich dem dann einfach vom Blatt spielte, insofern hab' ich mich nicht auf den Weg eines Pianisten gegeben, sondern schon von vornherein auf den Weg eines der sucht und so schnell Noten liest und frisst, und ich hab' auch improvisiert... wurde sehr viel dann, wenn ich von der Schule nach Hause kam, hab' ich ganze Stunden lang am Klavier gesessen, oft 4, 5 Stunden ununterbrochen gespielt also so... es gab eigentlich für eine gewisse Zeit überhaupt nichts anderes...

RO: Und wie hat das Umfeld darauf reagiert, so ...?

WZ: Ja, das war auch eine ganz interessante Sache, nämlich die, das war... es war ei-

gentlich ein Platz von Öffentlichkeit unser Haus, immer sehr stark, weil die ... der Laden, da kommen alle Leute zusammen, kaufen was ein und dann gehen sie eben vorbei und dann hören sie jemanden Klavierspielen, das war mir auch bewusst und ich hab' bewusst auch schon für Leute gespielt und das hat mir einfach auch eine Motivation gegeben da irgendwas zu tun, und da kam auch später... wurde der Laden erweitert, umgebaut, vergrößert und da kam halt das Klavier gleich in den Nachbarraum, also ins Büro, und da konnte ich gar nicht erwarten von der Schule nach Hause zu kommen und mich ans Klavier zu setzen, und da ich also nicht in der Lage war schwere Liszt-Sachen zu spielen, hab' ich so getan als würde ich Liszt spielen, d.h. ich hab' den Liszt mir selber erfunden, das hat dann auch so geklungen oder Brahms oder irgendwas und das hat sich alles sehr schwer angehört, so als würde ich...ja, und da hab' ich mich durch alle möglichen Stile hindurchgearbeitet...

RO: Irgendwie stand da nie zur Debatte nach diesem Klavierunterricht dieses Klavierlehrers aus der näheren Umgebung, dann irgendwo zu einem Nürnberger um das zu perfektionieren?

WZ: Ja, das kam zu spät eigentlich, ich hätte, sagen wir mal so, fast 3, 4 Jahre früher den Klavierlehrer wechseln müssen. Ich meine, ich war ja immer ein Autodidakt, insofern...ich bekam zur Konfirmation von meinem Großvater ein Tonbandgerät geschenkt, das war eigentlich das wichtigste...ja, Lerninstrument, ich hab' dann alle möglichen Radiosendungen, Musica Viva Konzerte damals in München, alle möglichen Radiokonzerte aufgenommen, also ich fing erst mal an, ganz früh mit mehr so leichter Musik und dann hab' ich mich so durch die ganze Klassik durchgearbeitet, also alles aus eigenen Stücken, natürlich, ich hatte da noch keinen Anreiz von außen her, und dann kam so die moderne Musik, Musica Viva, ich kann mich genau noch an die ...Charles Ives 'Three Places in New England' erinnern, da war irgendwann mal eine Aufführung, die hat mich so überwältigt auch, da kann ich heute noch...

RO: Aus München...?

WZ: Aus München, und dann... da war ich vielleicht 15 oder so. Und dann ich hab' mir dann immer die Partituren aus der Musikbücherei Nürnberg geholt... (Bandwechsel) Ja, zur Konfirmation habe ich das bekommen.

RO: Ja, ich meine, dass ist doch sehr ungewöhnlich, ein Tonbandgerät und dann gerade der Großvater...

WZ: Nein, ich glaube, der Großvater war es nicht. Von meinen Eltern...

RO: ...von deinen Eltern...?

WZ: ...iaß weiß auch nicht, oder war es doch der Großvater? Ja, kann auch sein. Ich hab mir's aber gewünscht.

RO: Es war also dein Wunsch...?

WZ: Ich glaube schon.

RO: Das war nicht irgendwie eine wichtige Figur für dich, der Großvater?

WZ: Musikalisch, nein.

RO: Hm...

WZ: Aber dann, wie gesagt...

RO: Das war der Mann, von dem der Laden stammt, also der Großvater von deinem Vater...

WZ: ... war der Bäcker, ja, ja. Vom Vater meines Vaters...

RO: Hm hm...

WZ: Und, na ja, das ging halt dann so weiter, dass ich mir ... ich mich immer weiter vorarbeitete ins 19. und dann auch ins 20. Jahrhundert, Partituren zu lesen, zu studieren, und dann kam auch irgendwann der Wunsch das auch ... ich glaube, ich kann mich erinnern, wie das erste Mal der Wunsch auftauchte das auch zu schreiben... haha, also ich weiß jetzt nicht, ob das auch ein Wunsch ist, dieser Gedanke, den ich ausspreche, aber ich glaube, es war so. Und zwar war das nach Dvorak's Sinfonie "Aus der Neuen Welt"...hahaha, und ich kann mich noch erinnern, da hab' ich mich dann irgendwie hingesetzt unter diesem Eindruck so nur Akkorde, Terzen, Terz... oder so irgendwo Melodien zu schreiben, das kann ich mich erinnern, na gut, das war irgendwo der Impuls dann, das was man hört dann auch wieder... dann kamen auch Stücke, die in diesem Stil waren, also dann hab' ich z.B. Psalm 23 für Streichorchester, Chor und Pauken und so, eigentlich für das Schulorchester in diesem Gymnasium wo ich in Fürth war gedacht, wurde aber nie aufgeführt, und das war so nach Psalmensinfonie vom Strawinski, dann hab' ich so ein Stück, das so nach Daphnis und Chloé und so, da wurde dann die ganze Musik durchgearbeitet und das ging dann bis zu Boulez...Improvisation sur Mallarmé.

RO: Das war sehr viel später dann, sicher ...?

WZ: Na ja, das war '68, '67 oder so...

RO: Hm hm, noch mal auf die Sinfonie Aus der Neuen Welt. Wie kamst du denn da dran? Hast das mal gehört?

WZ: Ja, sicher bei einer Aufführung...

RO: Hm hm...

WZ: Ja, meine Eltern hatten...

RO: Ist das deine erste Amerika - Berührung gewesen?

WZ: Vielleicht, ich weiß es ja nicht. Aber damals unbewusst.

RO: Gibts kein Bewusstsein, keinen Zusammenhang...?

WZ: Vielleicht, unterschwellig, aber mir ist der nicht bewusst...

RO: Hm hm...

WZ: Na ja, meine Eltern hatten dann auch ein Abonnement, für diese Meistersingereien und da bin ich dann auch immer mitgegangen. Hatte ich also immer die ganze Musik und ich war unwahrscheinlich fasziniert...

RO: von diesem Sinfoniekonzert...?

WZ: ...ja, von diesen großen Orchestern und so, ich hab' immer geträumt, also wirklich Musik geträumt, vor allem für großes Orchester und so. Iah meine, für mich war damals so die Zeit wie vielleicht der Wolfgang Rihm so zur Zeit schreibt. Ich hab' das aber immer als Träume belassen. So das sich ausleben, emotional, in Musik, das war bei mir einfach eine Innenwelt, die ich aber doch nicht mitteilen wollte...

RO: Hm gut, dann hast du irgendwo angefangen zu schreiben... auch in diesem Stil, das erinnert so ein bisschen, wie der Schönberg angefangen hat zu schreiben, nicht, Indem er also Dvorak Terzette oder so was nachgeschrieben hat...

WZ: Hm hm...

RO: oder Quartette, dann sinfonische Dichtung "Hänsel und Gretel" und so Sachen...

WZ: Hm hm

RO: ...und das ist nie aufgeführt worden ...?

WZ: nein...

RO: ...so Psalm 23 oder...?

WZ: Nichts, nichts, überhaupt niemals. Auch ein Streichquartett von 20 Minuten Länge, Parabel, hieß das, das ist das prägnanteste Stück vielleicht, das ist auch so ein bisschen auf Bartok hin, aber...

RO: Da war Musik in erster Linie noch etwas für dich selber, oder musste es bleiben.

WZ: ... musste es bleiben... ich wollte immer, dass es aufgeführt wird, aber meine Musiklehrer haben sich immer dagegen gesträubt. Also der Professor da an dem Gymnasium sagte ja, die Geigen würden in zu hohen Lagen

spielen und beim Streichquartett hieß es, ja, zwei Pizzienti gingen nicht. Und das war dann schon ein Grund, das nicht aufzufahren.

RO: Aha...

WZ: Also der Komponistenalltag hat also da schon begonnen.

RO: Hm, und das war für dich eine große Enttäuschung... du kannst da irgendwo nicht landen mit... und wie hat sich das ausgewirkt?

WZ: Eigentlich nicht, ich hab halt immer weiter gemacht. Ich meine, es kam dann dieser wichtige Kontakt zu Ernst Gröschel, diesem Pianisten in Nürnberg... ich weiß gar nicht wie mir er vermittelt wurde...ja, ich glaub' es war so...nein, nein... ach ja, irgendwie kam ich zum Gröschel, und das war ein Konzertpianist, so ziemlich der beste Pianist in der Umgebung, auch vom menschlichen her, sehr... und da hab' also dann konkret, so richtig gepaukt...Klavier...und der hat mich dann auch mit dem Heider bekannt gemacht, in einem Konzert, da war der Kagel damals in dem Konservatorium...

RO: ... der Gröschel ist an sich nicht jemand, der auf Neue Musik spezialisiert war.

WZ: Doch! Der war damals in dem neugegründeten Ars-Nova-Ensemble, das damals der Hashagen und der Heider gründeten...

RO: Du sagst, als Konzertpianist in der Gegend, der machte aber auch Mozart und...

WZ: Ja, der spielt so auf kleinen Hammerklavieren, so die er unterm Arm mit sich rumträgt und überall hinfährt, und da kam dann der Kontakt zu Werner Heider zustande, und er hat mich dann als Kompositionsschüler aufgenommen und zugleich ins Ars-Nova-Ensemble als Pianist. Und das war für mich also ein wichtiger Einstieg... das war, glaube ich 1968, 67, weiß nicht mehr genau... also das für mich schon ein unglaubliches Erlebnis, Gröschel hat dann eben nicht gespielt, sondern ich und dann war das so ein 16köpfiges, glaube ich, Ensemble am Anfang... 16 Leute. Dann haben wir also auch Stücke aufgeführt von Bo Nilsson, Luciano Berio, Chemins, glaube ich und Gilbert Amy, Inventions, das ist mir noch ganz bekannt, für Klavier und Celesta und das war für mich ein wahnsinniges Erlebnis das alles zu spielen damals mit 18 Jahren oder so, und dann haben wir auch einmal eine Konzertreise nach Spanien, Barcelona, gemacht, die aber mit einer Enttäuschung endete... da hab' ich Anton Webern "Opus 24" gespielt und im dritten Satz kam ich raus und ich war so... ich war ja der Jüngste, das waren alles ausgewachsene Musiker, und das war für mich

auch... na ja, ich hab' danach auch wie ich nach Köln gekommen bin, eigentlich Abstand davon genommen, oder ich bin dann aus dem Ensemble rausgegangen.

RO: ... und hast hier auch nichts vergleichbares gesucht, oder...

WZ: Hm nein, ich wollte dann einfach... das war eine schwierige Entscheidung, die ich zu machen hatte, ob ich mich aufs Pianistsein konzentrierte oder ob ich mein Komponieren weiterführe...

RO: Da sollten wir vielleicht noch einen Moment bleiben, so das Komponieren, du sagtest, wie denn Unterricht bei ... Heider ...

WZ: Hm hm...

RO: Wie ist das denn so abgelaufen?

WZ: Ja, das war Privatunterricht, ich war der einzige Schüler, und bis jetzt auch der Einzige, glaube ich. Wir haben uns einmal oder zweimal im Monat getroffen und dann haben wir uns den ganzen Nachmittag zusammengesetzt und der hat mir so die ganze Neue Musik einfach beigebracht, von...

RO: also das war dann mehr analytischer Unterricht, heißt das ja, Partituren durchzuschauen.

WZ: ...ja, na ja, es war alles, ...menschlich, ich hab' einen Einblick seines Menschseins gefunden, er hat mir erzählt vom Komponistenalltag, seine Sorgen mir auch mitgeteilt, wir haben analysiert, wir haben... es war eigentlich eine sehr wichtige Zeit, und bin ich dem Heider auch bis heute dankbar.

RO: Was ist im Komponieren selbst gelaufen, in der Zeit?

WZ: Ja, ich hab' da so Komponierübungen gemacht, zunächst mal Instrumentationsübungen, so und dann selber Stücke geschrieben, da habe ich dann dieses "Nothing But" für vier Tasteninstrumente, das wurde in Hannover mal aufgeführt...

RO: Das waren die ersten Stücke, die aufgeführt worden sind, oder...?

WZ: Ja, nein, das erste Stück, das aufgeführt worden ist, hieß "Gliss" für fünf Posauern, das sich nur mit Glissandi beschäftigt. Das war eine Materialkomposition, so ein bisschen auch mit diesem Singen und Spielen wie damals eben... Berio war gerade groß in Mode und so, und da hab' ich dann so ein bisschen so... einen radikalen Touch dem gegeben, da hab' ich so mit Dias gearbeitet, so von Andy Warhol "Marilyn Monroe"-Bilder an die Wand projiziert...

RO: ... das gehört alles zum Stück "Gliss"?

WZ: Ja ja, Texte darunter geschrieben, über Kunstverständnis, und eigentlich, so so ... das wurde in Erlangen aufgeführt, das war die erste Komposition, die öffentlich aufgeführt wurde, glaube ich, ja. Dann kam... ja ich glaube...

RO: Kannst du dich da noch genau dran erinnern, wo das war und wie das so ablief...

WZ: Das war in diesem Experimentiertheater in Erlangen, 1969

RO: Hm hm, und das hat die Gruppe Ars-Nova aus Nürnberg gemacht.

WZ: Das war für fünf Posaunen, das hat aber einer gespielt mit einem Playback-Band.

RO: Wer war das?

WZ: Zellner hieß der, glaube ich, Jürgen Zellner. Der ist auch aus dem Ars-Nova-Ensemble. Ja die Aufnahme liegt beim Bayerischen Rundfunk.

RO: Das war ein abendfüllendes Stück?

WZ: Nein, nein, das war nur so 10 Minuten...

RO: Gab's daneben...

WZ: Ja ja, da gab's noch andere Sachen, ja. Der Heider hat vorher noch da mit seiner Gruppe gespielt, glaube ich... ja, und ein vierhändiges Klavierstück hab' ich...

RO: Wie ist denn das so gelaufen dann danach so, was hat das gebracht, das Publikum erst mal... wie hat das die Umgebung aufgenommen, ich meine Erlangen liegt von Wachendorf nicht gar so weit entfernt, wie ist das so...?

WZ: Ja, meine Eltern waren sicher auch... ach ja, die fanden mich dann alle einen...

RO: Die Eltern waren da?

WZ: ...die fanden mich dann alle einen unglaublich begabten Burschen, und so. Ich war da auch so ein bisschen Hoffnung und so auch für Hashagen und so, haben die mich dann bis nach Hannover eingeladen, dann hab' ich ja diese Komposition...

RO: ...Moment, was heißt 'Hoffnung für Hashagen'...

WZ: Na ja, Hashagen so, ich war in Nürnberg der einzige Komponist eigentlich, der Nachwuchskomponist...

RO: Der Hashagen war da schon in Nürnberg...?

WZ: Der war damals in Nürnberg.

RO: Der ist ja in den Jahren gerade erst frisch dahin gekommen.

WZ: Ja, ganz genau. Ja, und dann haben die mich auch nach Hannover, da hab' ich dann als Pianist so Stücke mitgespielt, alle möglichen Sachen 1968-69, 70 wurde dann glaube ich von mir was aufgeführt. Dann 1971 wurde dann diese Sache angegangen, dieses Orchesterwerk "Akkordarbeit", das war dann der erste Kompositionsauftrag, den ich hatte.

RO: Zwischen diesem "Gliss" und "Akkordarbeit" gibt's noch eine Reihe...

WZ: Ja, da gibt's noch dieses Stück "As a Wife Has a Cow" für vierhändiges Klavier, das ist eine Seismographie eines Textes von Gertrud Stein, wo also die ganzen Wiederholungsmuster irgendwo in die Musik Eingang finden und da gab's noch ein Stück für zwei Oboen, Englischhorn, Fagott, glaube ich, "Parenthese", das war ein bisschen so mit der Aleatorik, Boulez, ich hab' da halt alle diese Sachen irgendwo durchgearbeitet. . .

RO: Und das "Gliss" war eine Paraphrase auf die Sequenza V von Berio?

WZ: Na ja, so einfach kann man das glaube ich auch nicht sehen. Es war in sich schon selbständig... es hat sich halt... durch den Unterricht mit dem Heider hab' ich mich sehr mit Material beschäftigt, also er wollte immer, dass man für ein Instrumentenkorpus schreibt und dann immer nur eine Materialkomponente total ausschöpft, so Glissando eben, und das hab' ich dann mal so gemacht. Und dann kam so ein bisschen... schon auch meine persönliche ... der Revoluzzergeist, den ich damals auch hatte rein, insofern hat sich diese Ebene darübergerlegt, diese optische Ebene, das war damals dann so, und das hat sich dann fortgesetzt in diesem Stück "Akkordarbeit", an dem ich also 1 1/2 Jahre lang gearbeitet habe, auch die umfangreichsten Skizzenbücher geschrieben hab', also drei oder vier Skizzenbücher voll. Ich kann heute überhaupt wenn ich das lese gar nicht mehr begreifen, dass ich mich in so ein Stück so hinein... das war eine sehr ehrgeizige Sache...

RO: ...auch das noch eine Materialarbeit auf mehreren Ebenen?

WZ: Nein, das war damals so... ich wollte damals soziale Aspekte in Musik darstellen und so Arbeitselemente umsetzen in der Bearbeitung einer Lisztetüde, wie die dann zerfällt oder umgearbeitet wird, oder verquert wird, Verdreht oder anhand eines solchen Modells wollte ich versuchen, wie eben...

RO: Um welche Lisztetüde geht es dabei?

WZ: Diese Paganinietüde, die erste in g-moll, das wurde dann halt in Hannover aufgeführt, unter großem Protest der Musiker und Buh-Rufen und klatschen so und... das war dann der Einstieg eigentlich, aber dieser Ein-

stieg, der folgte gleich mit einem Ausstieg...

RO: ...jetzt lass uns mal ein bisschen da bleiben. "Akkordarbeit" ist noch in Wachendorf...oder in...

WZ: nein, Köln, na Ja, ich meine...

RO: ...da warst du schon in Köln. Da würde mich für Köln mal interessieren, was hat dich eigentlich nach Köln gebracht? Mehr das Klavierzentrum...

WZ: Ja, ich wollte ursprünglich... der Heider hat ursprünglich gesagt ich sollte bei Bernd Alois Zimmermann studieren, da hob' ich ihm einen Brief geschrieben, da kam nach einem halben Jahr ein Brief von seiner Frau zurück, ja, er sei gestorben. Aber dann aar mein Entschluss, das hat auch mit meinem Elternhaus zu tun gehabt, ich musste eigentlich raus und wollte raus, und hab' unglaublich arbeiten müssen mit meinen Eltern um die überhaupt davon zu überzeugen, von diesem Beruf und da war Köln ein guter Punkt, mich abzusetzen und Zentrum der Neuen Musik und so...

RO: ... in Hinsicht auf Eltern ein Punkt der denen Vertrauen eingeflößt hat, oder...

WZ: ...ja, weil der Heider eben, mein Vater hatte mal ein Gespräch mit dem Heider, 'na, was ist denn mit ihm, ist er begabt, wird schon seinen Weg gehen', und so, und da haben meine Eltern auch Vertrauen gehabt, obwohl die natürlich auch immer gesagt haben 'brotloser Beruf und so, aber die wussten mein sturer Kopf hätte da nie einen anderen Entschluss zugelassen, sie hätten mich auch gar nicht halten können, wollten die eigentlich auch gar nicht. Na gut, dann in Köln hab' ich also schnell gemerkt, dass ich an die Musikhochschule sowieso nicht will und so, hab' mich dann auch durchgerungen nicht die Pianisten-Laufbahn zu machen, es gab dazu so einen Entscheidungsprozess in Darmstadt 1970, glaube ich, ich hatte ein Programm vorbereitet, und zwar Berio "Hounds", Liszt-etüden und dann "Les Adieux" von Beethoven und das wollte ich dem Kontarsky vorspielen, wollte bei ihm Unterricht nehmen, hab' morgens noch mit ihm gesprochen, hab' zu ihm gesagt 'ja ich möchte Ihnen heute nachmittag vorspielen, ich möchte ganz gern bei Ihnen Unterricht nehmen, ich ziehe jetzt nach Köln' o.k. 'kommen Sie um zwei vorbei', da bin ich nach dem Mittagessen irgendwo spaziergegangen und von diesem Spaziergang bin ich an diesem Tag nicht mehr zurückgekehrt. Und insofern war mein Entschluss besiegelt kein Pianist zu werden, das wäre einfach... ja, und dann hab' ich mich...

RO: ... das war so eine Art Fluchtbewegung auch, eine, über die du dir in dem Moment gar nicht so klar warst, was da ei-

gentlich läuft.

WZ: Ja, es war eine Entscheidung, es war eine Entscheidung. Ich hab' verschiedene Kräfte eben gemerkt, die eine war eine Absicherung, also Pianist war mehr von meinen Eltern...

RO: Ja, da müssen doch zwei Seelen in deiner Brust gewesen sein, das erst mal anpeilen, Programm dafür sich aussuchen, das vorbereiten ...

WZ: Ja ja, es war ja eine Rechtfertigung meiner Eltern gegenüber so was zu machen, die hätten nur sowas akzeptiert. Ich hab' damals auch noch Oboe gelernt und Violine, einfach um zu zeigen, dass ich gewillt bin, von Musik leben zu können, weil die sich das immer nie vorstellen konnten. Und dann hab' ich in Köln diese zwei Kegel-Kurse mitgemacht über Hörfunk, zuerst mal 1971 und hab' mich auch gleich in Utrecht eingetragen dort zu studieren, und das war natürlich unglaublich wichtig auch...

RO: ... welche Kegel-Kurse waren das jetzt...?

WZ: Hörfunk...eh, Hörspiel.

RO: Hörspiel, zwei sagst du, und dann davor noch, was war denn, der erste war Fernsehen.

WZ: Das war Hörspiel 1971, und 1973 war das, glaube ich, mit Musiktherapie. Zwischen '71 und '73 hab' ich in Utrecht studiert, wir sind also jede Woche, der Klarenz, der Claude Vivier und dann noch einer, Alan Cartwright, wir sind zu viert da immer nach Utrecht gefahren und haben da ein paar Tage verbracht und dann wieder zurück, ein, zwei Jahre lang. Das war sehr wichtig, weil ich eben da mal einfach so ein Selbstverständnis auch als Komponist bekommen hab', also weil's mir doch schon um eine Basis geht, nicht, und wie ein Pianist eine Basis hat im Unterricht, war da also wirklich eine Basis angeboten, einfach die physikalischen Grundlagen der Musik, Computermusik und all diese Sachen. Das gibt einen gewissen Rückhalt und Selbstverständnis das zu tun, was man sich vorgenommen hat, nicht, also nicht so im luftleeren Raum zu schweben und... das war auch sehr wichtig als Erfahrung.

RO: Kannst du da mal deutlich machen, wie so da Computermusik, so Arbeiten mit elektronischen Mitteln eigentlich so ein Bewusstsein vermittelt?

WZ: Ja, weil... weil du ... das ist eine Bewusstwerdung, du erwachst sozusagen aus einer ziemlich Naivität und einer Intuition etwas machen zu wollen, wirst du dir zunehmend bewusst...

RO: Warum eigentlich?

WZ: Nicht 'warum', sondern zunächst nur wie das beschaffen ist, womit du arbeitest.

RO: Ja, ist gut, du erzählst jetzt das Resultat.

WZ: Das 'warum' nicht, wie??

RO: Ja, warum geht das, wird das da eigentlich an der Stelle erst klar, was bewirkt das eigentlich, wie...

WZ: ...dieses Selbstverständnis?

RO: Nein, nein nicht was das jetzt für Folgen hat, sondern wie kommt es da eigentlich zu. Wenn man mit Computermitteln arbeitet oder mit elektronischen Mitteln arbeitet, wieso hat man da ein klareres Bewusstsein, oder

WZ: Weil, weil...du lernst das ...

RO: Wodurch wird das erzeugt?

WZ: ... du lernst das Innenleben der Klänge kennen, du lernst woraus Klänge ihr Leben gewinnen, wie sie zusammengebaut sind, du lernst die ganze Organik der... vom Klang kennen, du siehst das als eine Materie an, du begreifst das auf diese Art... halt Sonologie, die Klangkunde, kannst du sagen, aber das geht natürlich ganz physikalisch zu, dass man Fourier-Analysen von Klängen und dass man einfach in das Innenleben von Klängen Einblick gewinnt, d.h. man lernt wissen, womit man umgeht. Das gibt Selbstverständnis, es trägt einen weiter, auch.

RO: Mehr so diese analytischen Vorgänge, Analysieren von bekannten Klängen aufgrund der Annahme Helmholtz, dass sie zusammengesetzt seien aus ihren Teilklingen und...

WZ: Ja, es ist so, dass...

RO: Oder ist das auch ein Akt bei den synthetischen Vorgängen wenn man etwas herstellen will...

WZ: ...auch das, aus der Synthese lernt man ja, wie Klänge beschaffen sind, nicht, aber es ist irgendwo... es ist ein Gegengewicht zum Emotionalen, d.h. man ist als Komponist auch emotional getragen oder motiviert und es ist insofern ein Gegengewicht, d.h. es reinigt auch die Emotionalität von allem möglichen Ballast, den...der dann, sagen wir mal so, so dieses unverarbeitete Ausleben sich in Musik hat mir eigentlich nie gelegen, weil ich das von vornherein als zu aufdringlich empfunden hätte. Ich bin nicht irgendwie großgeworden als ein esoterischer Komponist oder als ein Individualist, der abgekapselt in irgendeiner... Familie, sondern ich bin immer sehr mit... meine ganzen Erfahrungen waren

immer auch auf einer sehr sozialen Ebene und sofern muss man von daher auch immer bewusst sein, dass die Musik, die man macht in irgendeiner Weise rüberkommt zu den Leuten und nicht man immer nur sich selbst darstellt. Also die Selbstdarstellung war mir eigentlich von vornherein fremd, war mir nicht gelegen und insofern war aber doch getrieben von einer Emotionalität, die das will, das ist ja klar. Aber durch diesen Filter der Rationalisierung hindurch, also... lernt man mit Musik bewusster umzugehen, und das hat mir eben die Sonologie gut vermittelt.

RO: Du, für mein Denken ist das alles ein bisschen Interpretation oder Abstraktion gegenüber dem was wirklich die Vorgänge bewegt und steuert, wie man sie sich vielleicht hinterher erklärt oder klarmacht. - Aber irgendwas hat dich ja zunächst überhaupt dazu gebracht, nach Utrecht zu gehen, wer war damals da? Gottfried Michael Koenig, war dieser Kaegi...

WZ: Kaegi kam dazu, Lakse war aber da.

RO: Laske war da... aber ich meine gut, wen man dann da vorfindet, das ist dann der nächste Schritt, aber du bist ja zunächst mal durch irgendeine Entscheidung erst mal hingegangen.

WZ: Ja.

RO: Offenbar doch auf der Suche nach exakteren Methoden...

WZ: Ja, einfach Neues.

RO: Einfach Neues.

WZ: Einfach Neues, einfach ein Heraus aus dem Nest - hin in die Weite, oder so.

RO: Technischer Fortschritt, der da so...

WZ: Ach ja, technischer Fortschritt sicher, das war halt nicht unbedingt technischer Fortschritt als Ziel, sondern eben Neues und ich hab' ja dann auch in Amsterdam in diesem Institut für Ethnomusikologie gelesen und mich weitergebildet und hab' zeitweise auch in diesem Gamelan-Orchester mitgespielt. Ich hab' mich halt versucht da immer weiterzubilden, und das ist ganz klar an sich arbeiten an sich lernen, aber ...nie hab' ich irgendwie einen großen Lehrer gebraucht, nicht, also ich hab' nie das Interesse gehabt mit Stockhausen zu studieren. Ich bin einmal in die Versuchung gekommen, dadurch eben weil alle meine Freunde zu Stockhausen gingen und bin ganz einfach mal mitgegangen ins Haus und dann hat er mich ganz überrascht gefragt 'ja, was tun Sie denn hier?', ich sagte, 'ich wollte mir Ihren Unterricht mal angucken, weil ich nicht ganz sicher bin ob ich bei Ihnen studieren möchte', ja, da war er natürlich erst perplex, hat mich aber dann doch ein-

geladen, und war auch eine sehr faszinierende Angelegenheit, nur waren wir alle irgendwo damit beschäftigt, zu sehr ihm unsere Faszination zu zeigen und das hat mich ab einem gewissen Punkt gelangweilt und dann hat er mich danach nach einem Konzert gefragt 'haben Sie 's sich denn jetzt überlegt', und da sage ich 'ja, ich möchte nicht mit Ihnen studieren' und das hat er dann einfach so hingenommen. Und das war halt für mich nie wichtig mit einem großen Meister zusammenzukommen...

RO: Ist denn da so seit Heider irgendwo programmiert gewesen?

WZ: Nein, Heider war für mich natürlich jemand, der die Tür aufgemacht hat zur Neuen Musik, das war ja wichtig, das ist ja eine ganz andere Sache, das waren ja wirkliche Informationen. Nur die Studenten vom Stockhausen haben...

RO: Ich frage dich jetzt eigentlich anders; Heider selbst ist ja nun nicht der Typ eines großen Komponisten, selbst wenn man ihn aus der Sicht von Wachendorf zunächst mal als einen solchen hat ansehen können. Auf der anderen Seite gibt es unter den Komponisten wie Heider, nehmen wir mal ein paar andere, Günther Becker oder...eh, was weiß ich, das muss ja jetzt auch nicht auf's Band, das ist nämlich auch gleich alle...so den Typ dessen, der eher den großen... den Typus des großen Komponisten bischen abbauen möchte, und also so von Anfang an ein bischen dagegen angeht. (Ja, läuft wieder).

WZ: Diese Studenten vom Stockhausen haben ihn einfach zu abgöttisch geliebt und zu verehrt als das ich mich in diesen Kreis hätte einschließen wollen. Ich hab durchaus Stockhausen... schätze ihn als Komponisten, es gibt überhaupt keine...hm, wie soll man sagen, in der Richtung Abgrenzungsversuche. Mir war es nur wert, ihn als Komponist weiterhin zu schätzen und deshalb hab' ich auch nicht mit ihm studiert. Ich hab' gesehen, wie viel Intrigen und wie viel Hasslieben daraus entstehen können, wenn man einmal mit ihm in ganz starkem Kontakt war, weil er einfach eine sehr starke Persönlichkeit ist und dem wollte ich mich entziehen, d.h. ich bin von vornherein, ...hab' ich gelernt, in diesem Musikleben auch zu existieren, sehr bewusst zu sein über wo fängt es an cliquisch zu werden? Wo fängt es an Intrigen ... dass Intrigen gesponnen werden? Wo fängt die Dekadenz der gegenseitigen Lancierungen und was weiß ich diese Insider-Inzucht und so was, da hab' ich... das hab' ich natürlich beobachtet, sehr lange beobachtet, ich hatte eine sehr lange Beobachtungsphase, d.h. ich bin fast selbstzerstörerisch in jedes Konzert gegangen und hab' das über mich ergehen lassen und hab' das wirklich bis ins letzte hinein ausgelotet, wie die Mechanismen funktionieren... und irgendwo hat sich sehr viel Unwillen... und wirklich auch Abscheu

und dann eben auch in meinem Verhalten Scheu herausgebildet, d.h. ich hab' mich niemandem geöffnet, da, hab' niemanden auch irgendwo an mich herangelassen, weil ich... ich fand das oft zu dumm dieses Gebaren an diesen Musikfestivals, und so, und ich hab' das aber zu einem gewissen Punkt ausgekostet und dann hab' ich aber auch gesagt 'so, jetzt hab' ich genug, und jetzt geh' ich halt nicht mehr hin' jetzt...

RO: Das sind alles wieder mehr abstrakte Beschreibungen von Resultaten wo du irgendwo mal hingekommen bist und mich würd's aber z.B. wenn du schon über so was erzählst, vielmehr interessieren, wie das konkret gelaufen ist. Du hast das bis zur Neige beobachtet, Festival, wo?

WZ: Donaueschingen, Köln...

RO: Jetzt weniger im Sinne einer Aufzählung. Kennst du da irgendwo halt so wieder einen wirklich wichtigen Punkt, wo bei dir dann der Groschen gefallen ist. Ein bestimmtes Konzert, ein bestimmtes Festival oder ein bestimmter Zusammenhang, wo du irgendwo bemerkt hast 'aha, so läuft das, damit will ich nichts zu tun haben', so dieses...

WZ: Na ja, so das Übermaß an schlechter Musik halt, einfach.

RO: Das ist wieder eine Abstraktion.

WZ: Es gab einfach zu viele Sachen, die nicht...

RO: Was war denn schlecht, kannst du ein Stück und einen Titel und so nennen?

WZ: Nein, so, ich weiß auch nicht. Es war mir zuviel schlechte Musik, einfach so. Und ein Lichtblick war einfach diese Pro Musica Nova in Bremen und das war, glaube ich, 1972, wo der Cage da war, der Tudor da war und die ganzen Amerikaner, Steve Reich...

RO: Das war deine erste Berührung mit den Amerikanern...

WZ: Das war ein Schlüsselerlebnis für mich, wirklich. Also ich hab' hier eine unglaubliche Hoffnung gespürt in dieser ganzen... als Gegengewicht zu dieser verquollenen und in sich kreisenden, nur noch auf gewisses Publikum hinfunktionierenden Neuen Musik, dieser frühen '70er Jahre auch, nicht. Es war ja auch eine wirkliche Krise, und das wurde ja auch formuliert.

RO: '72 in Bremen...

WZ: Das war also ganz wichtig.

RO: Irgendwo, er hat ja das Modell auch durchgehalten, Otte in Bremen, irgendwo ist das halt einfach natürlich nur ein bischen eine andere Form von Festival. Aber ein Festival ist das schon auch.

WZ: Aber es wird einfach etwas angeboten, was für mich wichtig, neu war, frisch war, unglaublich...

R0: Du warst damals selbst in Bremen mit einem eigenen Stück?

WZ: Damals nicht, wir sind einfach nach Bremen gefahren, haben gezeltet da und haben uns alle Sachen reingezogen...

R0: Was war das wichtigste da, der Cage?

WZ: Steve Reich war auch faszinierend...

R0: Tudor hat "Rainforest" gemacht...

WZ: ...hat "Rainforest" gemacht, Cage hat gelesen...

R0: ... Cage hat, nein hat ein Stück auch gemacht, gleichzeitig mit "Rainforest"...

WZ: ... "Mureau", glaube ich...

R0: ... "Mureau" ja...

WZ: ... und das Programm fand ich auch sehr schön vom Otte...

R0: ...und Steve Reich hat diesen Abend gemacht mit der...

WZ: ... Tanzgruppe, da...

R0: ... Laura Dean, Laura Dean, hm...

WZ: ...na ja, gut, und so war Bremen schon ein Schlüsselerlebnis und...

R0: So überhaupt das Schlüsselerlebnis so im Zusammenhang von Musik von andern, die du gehört hast im Laufe der '70er Jahre, oder gibt's da noch vergleichsweise starke auch, sagen wir mal, einzelne Konzerterlebnisse, oder ...

WZ: Um...

R0: Ich meine, auch Terry Riley ist ja auch mal in Köln aufgetreten, Steve Reich, mehrere Male...

WZ: Ja ja, es gab eigentlich schon viel Sachen, aber ich kann mich an keine weitere wichtige Sache erinnern. Es war nur so, ich bin mit diesem Stück "Akkordarbeit" zum Moeck-Verlag durch den Heider gekommen und hab' dann noch ein anderes Stück geschrieben, das bis heute nicht aufgeführt ist, das heißt "Einer ist Keiner" und beschäftigt sich mit Entwicklungsphasen so von frühester Kindheit zur Identität. Das war so eine Aufarbeitung und das war eigentlich schon ein bisschen suspekt und dann hab' ich weiter...

R0: Wieso war das suspekt?

WZ: ...weil es zu persönlich... für den

Moeck-Verlag ein bisschen zu persönlich war.

R0: Wie ist das Stück denn gebaut? Was für eine Besetzung, wie...

WZ: Das ist, soweit ich mich erinnere, Klarinette... Posaune, Sopransaxophon und Streichquartett, glaube ich...

R0: Also ohne Text?

WZ: Ohne Text, ja ja. Es werden... Ich hab' damals sehr viel Psychologie gelesen, von Salber, von Erikson von allen möglichen Leuten, die sich mit Entwicklungspsychologie beschäftigen und hab' also diese Handlungseinheiten die der Salber damals entwickelt hat, so... so in Musik umgesetzt. Ich hab' also so ungefähr 80 Entwicklungsstufen von frühester Kindheit bis zur Identität, zum Erwachsensein... und hab' dann Sachen dargestellt, irgendwo teilweise verschlüsselt, natürlich, aber es hat sich so eine Organik, es ist irgendwo so eine Entwicklung von Struktur auch dabei... und die Beziehungen...

R0: Aber das alles hast du niemandem erzählt. Das weiß Moeck gar nicht. Steht das da drin in der Partitur?

WZ: Nein das... das war ja eben noch nicht offensichtlich.

R0: Hm.

WZ: ... und dann gab's eben eine schwierig zu bauende Live-elektronische Angelegenheit, die hätte in Steim in Amsterdam entwickelt werden sollen und die hab' ich ... die wurde nicht entwickelt, weil das wollte der NDR ursprünglich machen, und der ist dann irgendwo... kam es nicht zur Realisation. Und das hätte folgendes bewirkt: die Beziehung zwischen Instrumenten gleichzusetzen mit den Beziehungen zwischen Menschen, ihre verschiedenen Reibungen und Identität und Nähe und Ferne auch einfach akustisch hörbar zu machen.

R0: Und wie hätte das konkret ausgesehen, während der Aufführung? Bei jedem Instrument steht ein Mikrofon...

WZ: Ja, das wäre...

R0: ... das wird in dieses Gerät eingeschweißt, und das gibt über Lautsprecher bestimmte...

WZ: Nein, ja ja der Klang des Instruments wird verfärbt... je nachdem von Traurigkeit bis zu Glattheit oder so in die Richtung. Na ja gut das war ein ... nach dieser nach außen-gerichteten Akkordarbeit, war das mehr nach Innen gerichtet, das "Einer ist Keiner". "Akkordarbeit" hab' ich wirklich mehr so soziale Bezüge auch teilweise... hab' sehr viel Marx gelesen und hab' sehr

viel Ökonomieschriften, Gilbreth, so Engländer aus dem 19. Jhdt. ...

RO: Gilbreth, oder...?

WZ: Irgendwie, ich weiß auch nicht wie der sich ausspricht, und im "Einer ist Keiner" hab' ich mehr versucht das Innenleben in den Griff zu bekommen, darzustellen...

RO: Aber wenn diese Apparatur nie gebaut worden ist, ist damit das Stück auch nie richtig fertig geworden?

WZ: Das ist nie aufgeführt worden.

RO: Könnte man auch nicht aufführen?

WZ: Man müsste das bauen, nicht... dann...

RO: Gibt's das noch? Du sagtest, 'glaube ich Klarinette' usw. bei der Besetzung. Gibt es die Unterlagen noch?

WZ: Ja ja, das ist beim Moeck ediert.

RO: Ach, das ist ediert?

WZ: Ja.

RO: "Einer ist Keiner"?

WZ: Ja.

RO: Ah so.

WZ: Es gibt... ich war damals auch Lektor beim Moeck und hab' sehr viele Partituren immer gekriegt, aber... anscheinend hat ihnen das auch nicht gefallen, dass ich immer alle für schlecht empfunden hab', und dann hat sich das irgendwo aufgehört und dann hab' ich ein neues Projekt angemeldet, dieses "Orgon"-Projekt, was auf Wilhelm Reich basieren sollte, und da hat er also endgültig gesagt 'also Herr Zimmermann, ich würde Ihnen doch raten, lieber zu einem Psychologen zu gehen', als bei uns weiter zu verlegen und dann bin ich... hat er mich sozusagen aus dem Verlag herausgeschmissen.

RO: Du hattest in dem Verlag auch kein... keine, ja gut, als Lektor eine Art Job, aber keinen Vertrag, der dich da auf Lebenszeit oder auf 5 Jahre...

WZ: Nein, nein, nein... das war...

RO: ...hast da auch kein gehaltartigen Vorschuss gekriegt, oder so was?

WZ: Nein, nein... na ja, dann kam dieses "Orgon"-Projekt, das war also ein Mammut-Projekt von vier Phasen, also vier abendfüllende Angelegenheiten. Ich kann das also gar nicht mehr zurückrufen. Ich hab' das dann auch teilweise vergessen, und es wurde, wie gesagt, nur eine Stufe reali-

siert, das ist dann in Bremen '74 aufgeführt wurde, "In Understanding Music the Sound Dies...", was wiederum zurückzuführen ist auf Laske, den ich in Utrecht sehr gut kennengelernt hab', dessen Art Musik-Grammatik zu entwickeln und zu beschreiben mich also unglaublich interessiert hat... also auch ein Moment neben der Erfassung, analytischen Erfassung von Klang, nun auch die analytische Erfassung von Gebilden, von Musik-Gebilden, von Strukturen, und bis heute... ich... für mich ist Laske ein ganz wichtiger aber auch ganz verkannter Mann geblieben... der sich an den Pilotwissenschaften orientiert...

RO: ... an wen orientiert?

WZ: Pilotwissenschaften, so Artificial Intelligence, also an all diesen Computerwissenschaften, die menschliches Verhalten simulieren können und auch Klang simulieren und von daher Einsichten gewonnen werden in die Natur des Klangs... Und das war irgendwo für mich wichtig als Ausgangspunkt... ein Stück zu entwickeln, dass das Wachsen auf so eine organische Sache... das Wachsen einer Musik darstellt. Von den kleinsten Zellen bis zu den Gebilden, nicht, so wie halt Pflanzen wachsen oder so. Und da hab' ich eben diese Musik-Grammatik von Laske verlebendigt. Ich hab' diese Sachen da irgendwo benutzt. Das wurde dann in Bremen aufgeführt.

RO: Mit Wilhelm Reich hatte das dann aber nichts mehr zu tun?

WZ: Das sollte der Einstieg sein, in das zweite... doch das wäre alles unter "Orgon" gelaufen. Ich hab' da so eine Gesamt-Vision gehabt, die ist eben dann aber zerbrochen an der... an dem... der Tatsache, dass das zweite Stück nicht realisiert wurde, und zwar das... wäre, war' die Wilhelm Reich'sehe Theorie also als eine Ausgangsposition für ein Stück für Elektronik und Darsteller und Sänger und anhand von... und das war... ich muss zugeben sehr versponnen und verquer und alles sehr... es hatte ein sehr suchendes Stück. Und ich wollte das damals im elektronischen Studio im WDR realisieren...

RO: Moeck hat das abgelehnt, das heißt, das Stück war komponiert, in allen Teilen hattest du das schon entworfen...?

WZ: Nein, nein, ich hab' denen da3 Gesamtprojekt zugeschickt.

RO: Den Projektentwurf?

WZ: Ja. Und dann hab' ich dieses "In Understanding Music..." hab' ich dann im Eigenverlag herausgegeben, und ich hatte den Verlag "SU Press" genannt, "Sü", das I-Ching-Zeichen für "das Warten". Also es war damit für mich so der Grundstock für's Warten gelegt. Ja, da hat dann, damals der WDR also abge-

lehnt das Stück zu machen, diese elektronische Sache, das sollte eine abendfüllende Sache sein, da hat der Stockhausen einfach gesagt, nein, das ist wahrscheinlich zu versponnen, weiß auch nicht, auf jeden Fall wurde das nicht realisiert. Obwohl das ursprünglich anvisiert wurde. Dadurch ist das Projekt "Orgon" gestorben, "In Understanding Music..." hat einen Eigenwert bekommen, und... blieb also für sich.

Dann folgte lange Zeit nichts, weil dann diese ganze Amerikageschichte...

RO: ...als du nach Amerika gegangen bist...

WZ: ... 1974.

RO: Was hat dazu eigentlich den Anstoß gegeben, überhaupt nach Amerika zu gehen?

WZ: Ja, eigentlich die Carol, nicht, die ich da in Köln kennengelernt habe, hat mir Amerika auch erschlossen als Mensch und dann eben, dass man da auch mal hinreist und ich bin dann nach Colgate gegangen, da war so ein Sommerworkshop, ein Computerworkshop, da bin ich... das war sozusagen mein erster Kontakt mit Amerika. Dem schloss sich dann eine Reise durch die Staaten an und im nächsten Jahr bin ich 'rübergereisen um das Buch zu machen. Das war... und dann schrieb ich '75 auch das "Beginner's Mind".

RO: Das basiert nun wieder auf Zen-Buddhistischen Positionen oder einem Entwicklungsmodell...

WZ: Ja...

RO: ...von Entwicklung ... vom Komplizierten zum Einfachen?

WZ: Ja, ja das hab' ich damals... Cage, dem Cage-Studium und Satie-Studium hat das ein bisschen seinen Ausgang gefunden. Aber war durchaus ein Stück, das ich... in einer Zeit geschrieben hab' der größten Existenzangst, weil ... damals die Carol auf eine lange Reise ging ohne überhaupt mir eine Nachricht zu hinterlassen, wo sie bliebe usw. Und diese Ungewissheit hat mich in dieses Stück einfach hineingestürzt und ich hab' das Stück in einem Monat in einem Zug durchkomponiert, nicht...

RO: Hm...

WZ: ...und das brauchte ich einfach... es war auch so eine Art Befreiungsversuch...

RO: Also wenn du das in dem Zusammenhang darstellst, ist das doch ein Gegenbild zu Utrecht Musik als etwas Objektivierendes, etwas was mit dem eigenen Befinden möglichst wenig zu tun hat oder wenn, dann Emotionen reinigt und von Ballast befreit. Wie hat sich das denn in dem Stück selbst widerspiegelt? Gibt's da erkennbare... ich meine, das Stück, ist doch irgendwie

ganz anders gebaut. Es geht aus von einer Improvisationsphase, einer Transkription, du hast das also irgendwie improvisiert am Klavier selber, ein Stück, das aufgenommen auf Tonband und das transkribiert und von dieser komplizierten Improvisationsstruktur geht das Stück aus und macht einen Prozess...

WZ: Verwandlungsprozess...

RO: Verwandlungsprozess... hm hm...

WZ: Ja, ich meine, man kann es ganz blank und direkt sagen, ich verheimliche auch meine Persönlichkeit nicht hinter der Musik... diese Improvisation ist in einer Zeit größter Verwirrung entstanden und ist auch Ausdruck einer Verwirrung, die durchaus persönlich ist aber auch über persönlich ... eben die dieses ... die Neue Musik-Sackgasse... dieses Sackgassengefühl, nicht, ich hab' das einfach durch meine ständige Beobachtung gemerkt, dass da sehr viel faul ist, und ich musste selber mich... ich hab' damals immer die Parabel von Münchhausen für mich angewandt, der Münchhausen, der sich an seinen eigenen Haaren aus dem Sumpf zieht, diese Kraft brauchte ich auch, weil ich nicht da mitmischen wollte und insofern ist das eine Auflösung von Verwirrtheit auch als eine Selbsttherapie, wenn man so sagt... aber auch eine Schaffung... eine Bewusstheit auf seinen eigenen Füßen zu stehen und in keiner Art sich... etwas was mir damals fast als Bedingung schien um aufgeführt zu werden nämlich, nämlich sich in eine dieser Cliquen zu begeben. Und das war diese Stavenhof-Zeit, diese kleine Straße, diese ehemalige Bordellstraße, wo wir gewohnt haben und da eben auch sehr viel Realität mitgekriegt haben und auch...

RO: "Beginner's Mind" ist da geschrieben worden?

WZ: Ist da geschrieben worden. Dem schloß sich dann vom kompositorischen her Reaktionsphasen an, die eindeutige Reaktionen sehr stark aufgesetzt war und ich mich dem auch selber ausgesetzt habe. Und nachdem ich das Buch geschrieben hab', "Desert Plants", fing ich dann an in meiner Musik wirklich ... also regressive Züge ... zu Wort kommen zu lassen, die mußten einfach auch dargestellt werden, mußten 'raus und insofern war das auch eine Balance zu diesem vor und zu...nach vorn und nach hinten gerichteten, nicht... z.B. das Stück "Gelassenheit" ... ich hab' also vom Zen-Buddhismus von Cage eine Brücke geschlagen zu Meister Eckehart, weil der ja hier in Europa im Allgemeinen als sehr ... am Nächsten dieser Denkweise kommt ... und hab' die Texte von Meister Eckehart für tiefe Stimme...also Altstimme und Gitarren gesetzt, die ganz in dieser modalen oder einfachen modalen Struktur eingebettet sind und mit dem Kernsatz... ja, man soll alles lassen, also man soll las-

sen oder gelassen ist nur der, der alles hinter sich lässt, ich weiß nicht genau jetzt den Text und das war so ein Auffangen nach vorne durah ein Wiederstabilisieren von... man kann es negativ Regressionen nennen, man kann es auch stabilisieren von Tradition und so nennen.

ich war ja auch durah diesen immensen Kulturkontakt von Amerika und meiner eigenen Geschichte war ich in einer gewissen Spannung drin, die musste ja auch ausgetragen werden, man durfte sich eben nicht in dem einen verlieren und das andere aufgeben, sondern immer ganz klar beide Tendenzen fest im Auge behalten und insofern...

RO: Gab's denn da irgendwelche Vergleiche oder Anregungen, die in diese Richtung dann gezielt haben? Einfachste, modale Kompositionen, hast du da in Amerika...

WZ: Sein, ich hab' mich ja ganz an den Kirchentonarten orientiert und es war eine bewusste Zurückwendung. ich versuchte die Texte auch darzustellen mit modalen Möglichkeiten und...ja, diese zunehmende Amerikanisierung andererseits in meinem Denken auch in meiner Sprache, meine Sprache hat sich ja auch... wir haben auch durch diesen Internationalismus in Köln, also sehr viele meiner Freunde sein Amerikaner, Engländer, Südafrikaner, Australier, Neuseeländer, in Indien geborene usw... die Alltagsprache war teilweise nur noch Englisch, das ist also fast jahrelang so gegangen. Insofern war ich natürlich da irgendwo wie auf einer kleinen Insel auch, ich spürte zunehmend auch, dass das nicht nur Freunde waren, sondern diese Situation auch eine Art Entfremdung für mich brachte und insofern hab' ich mich verinnerlicht in meiner Komposition mehr ... immer mehr dann auf etwas bezogen, was diesem etwas entgegengesetzt. Da kam nach "Gelassenheit" diese komische, für mich heute ganz unbegreifliche "Wolkenstein"- Angelegenheit, wo ich also... eigentlich ist es keine Komposition sondern es ist nur ein ... eine... ein Musik-Konzept, das sozusagen zum Klingen gebracht wird. ich seh' das Stück auch ziemlich als... obwohl es wunderschön aufgeführt wurde und von sich... vom Klang her doch gültig ist, aber... das war eine ganz haarige Zeit, wo ich das geschrieben habe, sehr eigenartig...

RO: Also du hast da Irgendwie so eine Art ethnomusikologische These komponiert...

WZ: Ja, ich hab' die These komponiert... ja, es beschreibt diese Wolkensteinreise in den Orient und anhand dieses Textes hab' ich den Einfluss des Islam auf die europäische Musik, die ja äußerst umstritten ist, aber auch von einigen Leuten aufgegriffen ist und vor allem als Reibungspunkt in Spanien, Südspanien, Nordspanien. Und dann hab' ich eben eine andalusische Nuba, das ist so ein Stück, das heute noch

in Nordafrika gespielt wird und das auch auf diesen Kulturkontakt in Südspanien zurückzuführen ist, also teilweise in sich europäisch, also nordspanische Elemente enthält und auch arabische, an sich schon eine Mischform ist. Ich hab' dann einfach diesen Nuba wörtlich zitiert...

RO: Du hast von einer Tonbandaufnahme oder Schallplattenaufnahme transkribiert...

WZ: Schallplattenaufnahme transkribiert. Es gab auch eine Transkription, die ich verwendet hab' von Marius Schneider, und-drübergelegt diesen Wolkensteintext und in diesen Wolkensteintext dringt immer mehr diese Nuba ein, es gibt ein Wechselspiel zwischen ... die Nuba wird Wolkensteinmelodie und umgekehrt es wird eine Vermischung von zwei Kulturen und das hat sich halt da im geschichtlichen Äußeren etwas gespiegelt, was ich in meinem Inneren auch eben empfunden habe und wenn das zusammenfällt, das Innen und Außen ist es, kann es ja gut sein, es kann durchaus irgendwo legitim sein obwohl ich das Stück heute nicht unbedingt als eine wichtige Komposition ansehe, so... ein Seitenprodukt.

Na ja, und aus dieser Sache hat sich dann... (Bandwechsel)

RO: Ja, sollst du uns vielleicht noch ein bisschen was erzählen über dein... überhaupt so so Interesse an fremden... Volksmusikentwicklung, Kunstmusikentwicklung. Du hattest in Amsterdam den ersten Kontakt oder gab's da vorher schon Kontakte zum eigenen Umfeld, da im fränkischen Raum, was war denn da eigentlich das erste, was dich da überhaupt so hellhörig gemacht hat?

WZ: Haha, die Panzer, die durah unser Dorf gefahren sind!

RO: Moment mal, wann sind denn Panzer durch euer Dorf gefahren??

WZ: Ja, Franken, bzw. Süddeutschland ist ja amerikanisch besetzt gewesen und wir hatten als Kinder bereits diesen Kulturkontakt ...haha... der Amerikaner zu spüren, der übrigens ein ganz anderer ist als in Norddeutschland, wo Belgier oder Engländer sind, die überhaupt nicht auffallen in dem ganzen Leben, kaum zumindest. In Süddeutschland, also überall wo Amerikaner stationiert sind, ist das ein unübersehbarer Beestandteil des Stadtlebens und drängt sich einem auch auf, man kann den nicht übergehen. Und wir haben als Kinder auf der Straße gestanden und uns... übrigens mein erstes amerikanisches Wort war "chewing gum"...haha...wir haben also immer auf der Straße gestanden, die hatten dann immer so von den Panzern runter verteilt und haben dann auch Büchsen uns auch gegeben und so Konserven, amerikanische Konserven, die wir dann ganz neugierig geöffnet haben, und das war alles was Fremdes für uns usw. Ja, und unser ganzes Umfeld war auch von frühester Zeit von Kanonendon-

ner und Manövergeknalle usw....

RO: Na ja, das ist ja nicht gerade Volksmusik... haha...

WZ: Nein, das nicht, aber ich will nur sagen, dass das ein Bestandteil ist... und ich kann mich auch... es ist auch ein Angstmoment, so lustig es klingen mag. Ich meine, ich kann mich genau erinnern, es hat laufend geknallt, gedonnert, es hat immer irgendwelche Geräusche gegeben, die von Manövern stammten, es waren damals unglaublich viel Manöver und dann sind wir auch so in Kontakt gekommen, ja, dann sind da ein paar Soldaten durch's Dorf gegangen mit Tarnhelmen, so mit Laub auf dem Helm, dann hatten die in den Wäldern so ihre Schützengräben gebaut, und da haben wir als Kinder auch immer drin gespielt, und auch Krieg gespielt usw. Obwohl mein Vater mir Waffen ziemlich verboten hatte, wir durften keine Waffen tragen, nicht, usw. aber wir haben die dann doch irgendwo versteckt. Also die Amerikaner waren präsent, nicht, und wenn... wir z.B. abends mal nach Hause gefahren sind, haben wir so eine Amikutsche, so ein Luxuswagen vor uns gesehen, meine Mutter... und da war so ein Liebespärchen, die war ganz rüber gerutscht und da sagte ich 'guck mal, da sind Amerikaner, bei uns darf man das nicht'...haha...

RO: ...haha...

WZ: ... also es war immer irgendwie als andere Kultur mit ganz eigenen Ausprägungen und dann gab's die... so Leute, die da Bezug zu den Leuten hatten, die da arbeiteten, die hatten dann immer ganz große Steaks mit nach Hause gebracht und ja,... waren irgendwo auch ganz stolz... damals war ja das ... die Amerikaner hatten eine gewisse Überlegenheit durch diesen Dollarkurs, und die waren wirklich Aristokraten auch, nicht...

RO: Sie waren damit nicht Aristokraten, aber sie waren irgendwo Feen.

WZ: ...irgendwo so von oben herab...

RO: Ja, ja ja... reicher oder so...

WZ: irgendwo mit Geld sehr locker usw. usw. Also die Amerikaner waren von früh an...

RO: Das hat ein gewisses Amerikabild aufgebaut bei dir?

WZ: Nein, eigentlich nicht, aber, wenn ich jetzt Bezüge herstellen sollte, muss ich mich erinnern, dass es damals schon Amerikaner gab... aber das hat noch kein Amerikabild aufgebaut. Eher ein doppelgesichtiges Bild...

RO: Selbst Kontakt zu Amerikanern hast du zu der Zeit noch nicht gehabt?

WZ: Nein, nein, nein. Es ist eher ein doppelgesichtiges Bild, das man da einerseits eine Gefahr spürt, die in seinem lokalen Umfeld ist, oder eine gewisse...ja, was spürt man eigentlich wenn ein Panzer durchfährt, was ist das für ein Gefühl, ich weiß es auch nicht. Einerseits ist Amerika in zunehmendem Alter auch eine Oase der Freiheit oder was immer das Klischee auch sein mag, es wird durchaus auch so begriffen, also es ist eine gewisse Doppelsichtigkeit, die... die schon eben mir bewusst ist, nicht, und dann eben auch Neugier andere Kulturen kennenzulernen, das kam vor allem durch die Beziehung zu Carol, dass wir dann anfangen, weil sie eben diesen Flugpass hatte, umsonst fliegen durfte, andere Länder auszukundschaften, und dann kam dieses Projekt "Insel-Musik". Es war ursprünglich auch wieder so ein Mammutprojekt, wie "Orgon" und das ist auch nicht zu Ende gebracht worden. Wir hatten folgendes vor, ich kann dir das ja kurz mal erklären: wir wollten in vier Kulturen Musik aufnehmen, Inselkulturen, das eine wäre eine Oase gewesen, das zweite ein Ghetto, das dritte ein Reservat und das vierte sollte ursprünglich in Kolumbien in einem Regenwaldgebiet sein, aber das hat dann nicht geklappt, dann hab' ich mich spätestens da...ha ha... für Franken entschieden statt Kolumbien. Wir gingen also erst nach Ägypten in die Oase Siwa und Carol hatte ihre ganze Fotoausrüstung dabei und ich hatte schon den folgenden Plan: ich würde Aufnahmen machen und sie würde von den Aufnahmeorten immer 360-Grad-Schüsse machen, wir hatten so ein Stativ gehabt mit einem Winkelmesser drauf, wo wir immer so weit damit ruckten, dass sich das zusammen an einen Rund projiziert, die ganze Landschaft ergibt, reproduziert wird, und das haben wir gemacht, also in der Wüste Aufnahmen, in der Oase Aufnahmen überall unglaublich viele Rundschüsse und so und das wollten wir überall machen...

RO: Das Material gibt es heute noch?

WZ: Ja, das hat die Carol. Und es gibt... wir wollten das dann in Pittsburgh machen, also wir wussten noch nicht, dass, dass es Pittsburgh sein wird. Also, wir wollten irgendein Negerghetto machen, und wollten ein Indianerreservat und wollten diesen Regenwald, und, ich weiß auch nicht wie das gekommen ist... wir hatten dann vor, ich hatte vor in vier Räumen das darzustellen, die also eine Rundleinwand haben, und die Musik ... und da geht man von einen Raum in den anderen und vergleicht die verschiedenen Beschaffenheiten von Inselkulturen, also von erzwungenen, also sozial erzwungenen und natürlich geschaffenen, das war unser Ziel diese gegenüber zu stellen, wie die Menschen da eben verschieden leben und wie die Menschen, ... welchen Bedingungen sie da ausgesetzt sind. Und das war so das Projekt "Inselmusik", das ist dann auch irgendwie abgestorben, oder so, es hat sich nicht...

auch aufgrund nicht genügender Finanzen, nicht hinreichend genug Geld.

RO: An welcher Stelle hat das Geld gefehlt, am Reisen, oder...?

WZ: Am Reisen, dann, und dann auch,...ich weiß auch nicht was eigentlich dann... ja, vor allem die Kolumbien-Sache konnte nicht gemacht werden, und eh...

RO: Aber ich meine, das jetzt ja doch nun eine ganze Reihe von Dingen voraus, nicht, erst mal so ein gewisses Wissen über solche Inselkulturen, und...

WZ: Ja, ich hab' mich da sehr eingedeckt

RO: Du hast vorher... du hast vorher irgend-wo dich mit Ethnomusikologie befasst...

WZ: Ich hab' sehr viel Ethnologie gelesen, ich hab' sehr viel in dem Institut für Völkerkunde ein ganzes Jahr nur Bücher ausgeliehen, Kopien gemacht und so, ich hab' sehr viel mich da in dieses... Problematik hinein... es gibt auch Bücher über Inselkulturen, also die die so vergleichen...

RO: Auch die Inseln, um die es dir da nachher ging, Siwa... hast du das Material gehabt vorher, wie bist du auf Siwa gekommen? Oder überhaupt auf eine Oase?

WZ: Das lag einfach daran, dass Carol nach Kairo fliegen konnte umsonst, und ich dann ...

RO: Da habt ihr euch den Netzplan der TWA vorgenommen und festgestellt, wo kann man hinfliegen.

WZ: Kairo war dann ein Punkt und da gab's dann eine Oase Siwa, die war ja bekannt, das ist eine sehr eigenartige Oase, also ganz... mit einer großen Geschichte auch so... das kam sehr schnell, ich hab' mich innerhalb acht Tagen entschlossen, das zu machen. Ich bin damals, hab kein Auto gehabt, bin damals zum Krings, er wurde damals gerade neu... Musikhauptabteilungsleiter und er hat mich mit offenen Armen aufgenommen, hat gesagt 'gut Herr Himmermann, wir zahlen Ihnen die Reise. Wieviel brauchen Sie? Wir zahlen Ihnen den Flug.' Er hat mir den Plug gezahlt und hat mich mit sehr viel Bandmaterial ausgestattet und dann bin ich auf einen Sahrottplatz und hab' mir für 500 Mark einen VW gekauft...haha...

RO: In Kairo, oder wo?

WZ: Nein, hier, und bin losgetuckelt. Die Carol nach Kairo geflogen und ich bin nach Venedig und da mit dem Schiff nach Alexandria und dann, wie wir in Alexandria angekommen sind, haben wir gemerkt, dass wir überhaupt kein Carnet hatten, wir hätten

also gar nicht reingedurft und nur mit großen Bestechungsgeldern ist es uns überhaupt gelungen da reinzukommen.

. RO: Visum, oder...?

WZ: Ja, nein, ein Aufenthalt für 's Auto, weil da sehr viel Auto's da reinkommen und nicht wieder rauskommen, nicht. Ja, mit dieser Karre sind wir durah die Wüste und haben eine unglaublich intensive Zeit in dieser Oase da verbracht... das war dann wirklich. Da haben wir- auch diesen Dr. Lothar Stein aus der DDR getroffen, der jetzt so eine Monographie fertiggestellt hat, wo auch Carol's Bilder drin erscheinen - die ist jetzt fertig, die schickt er auch zu. - Und daran angeschlossen hat sich das Ghetto in Pittsburgh und das Reservat in Montana und von diesen Aufnahmen sind eben Sendungen noch für Radio erhalten geblieben, also WDR...

RO: Das sind dann eigentlich noch die einzigen Produkte, die da nun da sind...

WZ: ...erhalten sind...

RO: "Inselmusik" Walter Zimmermann...

WZ: Ja, sozusagen. Ja, und dann gibt es dann noch als letztes hab' ich dann eben mich zunehmend wieder auf Franken konzentriert, das Hinterland Franken's, also die Hinterstätten und so, was sich so da tut, und hab' diese Kultur da aufgenommen, ich hab' alle möglichen Wirtshausgesänge, Kinderlieder, Altenlieder usw. aufgenommen. Und dadurch hab' ich auch wieder den Bezug gekriegt, also aus dem Vergleich verschiedener Kulturen, nicht, hab' ich wieder einen Bezug von Selbstverständnis gekriegt zu diesem lokalen Umfeld, also auch wegzugehen davon, aus einem Drang in die Weite etwas zu erleben und einfach sich weiterzubilden und aus der Enge, nicht, das zuhause sein, aber auch durch diese ... Entfremdung den Blick zu gewinnen, dass... hm... dass da eine Kultur da ist, auch wenn es natürlich ganz anders ist als in diesen, zum ... noch ziemlich rein-erhaltenen Kulturen wie der Oase, nämlich ziemlich Verschüttet, auch scherbenhaft, also es sind eigentlich Saherben, die man da findet, und insofern ist der Ansatz ja auch ein anderer, nicht, na ja, das hat sich mehr und mehr vertieft, dann kam eben der... erst mal dieses Stück "Aus Nah und Fern" für drei Chöre, was ein Auftrag des NDR war für den Chor und da hab' ich eben dieses Kindheitserlebnis, das ich dir vorhin schon geschildert hab', mit diesen dreißig Chören, versucht darzustellen, also Bewegungen in die Ferne und in die Nähe eines der sich zwischen diesen drei Chören bewegt.

Und daran schloss sich nun an, eine mehr und mehr intensive Feldforschung in diesem kleinen Gebiet, das ich mir ausgewählt hab', bin also monatelang immer rumgefahren, von Bauer zu Bauer und hab' versucht aus denen

etwas herauszukriegen, sowohl aus Aufnahmen, wie aus Erzählungen, wie ihre Musik gespielt wurde, bis schließlich auch die Leute, die kleinen Schränke auf dem Dachboden geöffnet haben und alte Noten herausgezogen haben, die ich mir dann kopiert hob' und ihnen wieder zurückgegeben, natürlich, und so hat sich... so hab' ich eine richtige Sammlung von alten Bauernheften, also von alten Tanzmelodien geschaffen. Diese Tanzmelodien wurden dann Gegenstand dieses Projekts "Lokale Musik", das also jetzt abgeschlossen ist, soweit abgeschlossen ist in vier Stufen, das erste ist das 0rahe8terstück "Ländler-Topographien", das zweite der Zyklus "Leichte Musik", das dritte der Zyklus "Stille Musik" und das Essay "Nische".

RO: Hm... so zwei Sachen, wenn man das so alles vor sich... oder wenn ich das so alles mal vor mir ablaufen lasse, was ich ja so zum Teil ja auch schon irgendwoher schon kannte, in einzelnen Stücken aber im Einzelnen auch jetzt kennengelernt hab' gibt's vielleicht zwei Dinge, die offenbar wiederkehren, also fangen wir mal bei dem letzten an, so ein Bewußtsein einer Isolation, einer gleichsam inselartigen... eh, ja, Lebensweise, Produktionsweise scheint durch eine ganze Reihe von Stücken zu gehen und scheint auch mit dem, wie du in Köln lebst und hier arbeitest ein bißchen was zu tun zu haben. Du bist hier in einem, z.B. gerade wenn man gerade ethnologische Dinge sieht, ganz anderem Umfeld als in dem, aus dem du kommst... eh, hast auch mit dem hier wenig Berührung, oder gar keine, eigentlich, sagen wir mal, zum rheinischen kölnischen Menschentyp, zu dessen Musikform usw. keine größere Berührung und hast dir hier irgendwie einen Raum, doch mehr einen insularen Raum geschaffen, hast dir ein Studio aufgebaut, hast da allerlei von Dingen vorgestellt drin, auch eigenes, aber eigentlich den eher den internationalen Punkt Köln darin abgespiegelt und wiedergegeben, nicht aber eigentlich Kölner Musiker, überhaupt gibt, das weiß ich gar nicht mal; kölnische, rheinische, niederdeutsche Musikformen hier aufgreifen, und hast dann vorher auch schon von dem Punkt Stavenhof aus so ein Projekt gemacht, das ist ja auch irgendwo Ausdruck von eigenen Erfahrungen, Wünschen, Lebensformen sich anzuschauen, wie leben denn Leute, die in einer realen Oase leben, wo ringsum eben Sand, d.h. kein Leben ist, wie leben Leute, die in einer erzwungenen... Oasesituation leben, wo zwar ringsum Leben ist und sehr viel Menschen aber zu denen sie keine Kontakte haben dürfen, und dir sowas angeschaut. Ist das ein Moment, das sich irgendwo wirklich durchzieht? Wie siehst du das?

WZ: Dieses Inselbewußtsein?

RO: Ja ja, so ein Inselbewußtsein, auch für dein Leben, für deinen Alltag, für dein Komponieren, für deine Arbeit als ...ja, Musik-

veranstalter klingt jetzt ein bischen zu offiziell vielleicht als Inhaber eines Studios und als Macher einer kleinen Konzertreihe in diesem Studio?

HZ: Hm...(seufzen)

RO: Ist das auch schon verlängert eigentlich... eine Lebensform wie du sie da in Nürnberg selber gehabt hast? Bist du auch da relativ isoliert aufgewachsen, da hast du doch einer Gruppe angehört...

WZ: Sein!

RO: _____ der Gruppe Neue Musik, da in...

WZ: Ach so!

RO: Nürnberg, der Heider-Gruppe, oder Haslagen-Gruppe, oder wie immer man die nennen mag...

WZ: Na ja, ich war da der Jüngste, ich war 18 Jahre, die anderen waren ausgewachsene, gestandene Musiker, die... ich war da immer so... so ein Nachwuchs, und so... nein, ich war da auch nicht in einer Gruppe. Ach ja, ich hab' mir natürlich sehr viel Gedanken über dieses Bewußtsein, das bei mir irgendwo schon da ist, gemacht... das... eh... hat schon seine Gründe, ich meine, wenn man frühzeitig irgendeine spezifische Sache in sich entdeckt, die einen aus der Allgemeinheit seiner Freunde, Spielkameraden, Kumpels und so herausentwickelt, was bei mir ja auch sehr früh dann war, und... dann auch später sieht, wenn man auf's Gymnasium geht, dass da wirklich keine Resonanz da ist, die anderen machen alle was anderes, du bist der einzige, der in irgendeiner Weise da so vor sich hinbröckelt und auch immer alles, weil er eben das nicht mitteilen kann, er auch irgendwo schon gezwungen ist, das mit sich selbst auezutragen, also so ein Außenseiter war ich schon eigentlich in der Schule und das hat sich einfach ergeben, dass da ich einfach Musik... machen wollte und ganz... viel intensiver als all die anderen. Und man kennt ja auch die Problematik von Außenseitern, die dazu gemacht werden und nicht nur sich selber dazu machen, dass das zwei Seiten hat diese...

RO: Hast du das Gefühl an verschiedenen, sagen wir mal so, Entwicklungsstellen bei dir gehabt, du wirst dazu gemacht...

WZ: Ja, ganz eindeutig. Und das war, z.B. hat das auch damit zu tun, so lächerlich das klingen mag, dass ich ab einem gewissen Alter ziemlich rundlich wurde und ich von daher, irgendwo so Gemeinschaft... wo sich Gemeinschaften unter Kameraden zeigen, nämlich im Sport usw., immer auch ausgeschlossen war, oder mich auch ausgeschlossen habe, teilweise ein ganzes Jahr nicht mitgeturnt habe, und solche Sachen, also irgendwo da mich auch immer ein bischen versteckt habe,

auch so diese Gemeinschaften nie so auch gemocht habe... ja, es war so ein... das war ein Wechselspiel durchaus... und... eh... das ist ja eine Sache, die man beheben kann, wenn es etwas ist, was man eindeutig als negativ sieht. Ich sehe es aber nicht als eindeutig negativ, sondern ich sehe auch Vorteile drin, die sind nämlich die, dass man durch eine solche Situation innerhalb sehr früh selbständig wird und sich auch... auch sehr bewusst und aufmerksam wird, bezüglich von... von Anforderungen von außen her, die einen irgendwo hinbringen würden, wo man nicht will, und was am Schluss in der Korruption der eigenen... des eigenen... des eigenen Willens, des eigenen Selbst ist und ... wie der Cage eben sagte, es gibt diese kleine Geschichte vom Cage, wo er sagt, er wurde mal von so einer kommerziellen Musikfirma gefragt, ob er sich nicht korrumpieren lassen möchte, er soll doch mal ein paar Bänder zuschicken, oder vorbeikommen mit seinen Stücken, und das hat er gemacht und dann meinten die, ja, et wäre zu gut er soll lieber auf einen Robinson-Crusoe-Trip gehen. Und... eh... das sehe ich als eine soziale Begründung in dem Ganzen. Das andere, was auch sehr wichtig ist, finde ich, ich empfinde einen Bruch in meiner Entwicklung und zwar in dem Augenblick, wo ich ins Gymnasium eintrat, nämlich da musste ich das erste Mal... also... die Volksschule aar ja im Nachbarort, d.h. wir gingen immer zu Fuß so vier Kilometer, das war also durchaus ein natürliches Umfeld, was einen Bezug hatte, auch, und dann... weil ich eben ein Landmensch bin, der also immer nur... die Stadt war ganz weit weg, bis zu einem gewissen... dann das Gymnasium war einfach ein Bruch, weil da auch ganz andere Menschen waren, da waren also Doktorsöhne, Apothekersöhne, Juristensöhne und das war eine völlig andere Schicht, der ich da auch gegenübertrat, plötzlich, und diese Wissens- und Lernspirale, in die ich mich da auch begeben hab', hat mich auch zunehmend davon abgehoben von diesem Bezug und... eh... und ja es entstand natürlich einerseits diese Spirale des Wissens auch in meinem autodidaktischen mit Musik und so, hat mich natürlich auch weggetrieben davon, der Entschluss nach Köln zu gehen, der Entschluss nach Utrecht zu gehen, der Entschluss nach Amerika zu gehen... eh und der Wunsch eben diesen Bezug wiederherzustellen, hat mich diese Zeit bis zu diesem... bis zu dem Augenblick, wo ich ins Gymnasium eintrat, auch als eine Art zeitliche Insel begreifen lassen, eine Insel, die in meiner Entwicklung zeitlich etwas insulares da ist, nämlich eine glückliche Kindheit, die ich durchaus hatte und ein Sich-Ausleben-Können in der Natur usw. dass das dann irgendwo plötzlich alles abbrach, es wurde ernst, nicht, das Leben wurde plötzlich ernst, es wurde plötzlich... es ging um gute Noten, es ging um's Bestehen, es ging um das und das, der Stress kam usw. es wurde... es wurde nicht... aus einem organischen Sich-

Ausleben-Können im Außen und Innen, im Haus, in der Natur und all das, was ich so unglaublich hatte, nicht, wurde ich mit was konfrontiert, was mein ganzer Körper, mein ganzer Organismus nicht wollte. Ich kann auch mir vorstellen, dass meine Dickheit und mein... damals ein bisschen mit dieser Frustration zu tun hatte, nicht, und... eben weil ich so intensiv, so intensiv in meiner Kindheit auch geprägt wurde durch diese Sache, insofern eine zeitliche Insel, nicht... (Bandwechsel)

RO: ...und, läuft auch? Ja. Wo waren wir denn gerade? Du hast irgendwie ein bisschen erklärt, dass du diese... diese Zeit-Insel der Kindheit, der Jugend, rekonstruierst, oder dass du jedenfalls eine Sehnsucht danach hast, dass das auch irgendwo das bestimmt, was du jetzt tust. Das trifft wohl auch auf das "Beginner Studio" zu oder ist das davon ganz abgetrennt, wie...?

WZ: Nein, ich würde sagen, "Beginner Studio" ist mehr eine... ist davon zu trennen, aber es ist sozusagen... diese Trennung... reinigt auch eine Identifikation meiner... die immer da war... also einerseits eine gewisse Skepsis dem Musikbetrieb gegenüber und andererseits meinem inneren Denken und Fühlen als Komponist... insofern, weil's da einige Identifikationen gab, die mich vom rechten Weg abgebracht haben eher, als dass sie wo hin geführt haben, ich aber auch ein sehr starkes soziales Gefühl immer habe... ja, vielleicht gibt's da doch einen Zusammenhang, einfach von daher eine kleine Gemeinschaft aufzubauen so, mir hat immer vorgeschwebt... was am Abstoßendsten war, war diese Unmenschlichkeit dieses Betriebs, der irgendwo sehr steril und sehr... eh... teilweise lieblos so nach einem Ritual, wo man überhaupt keinen Sinn mehr hinter entdeckt. Das einzige Mal, wo es vielleicht aufgelockert war, war wo der LaMonte Young am Fußboden im WDR saß, nicht. Und diese Lockerheit, die da fehlt, die wollte ich irgendwo realisiert wissen und deshalb hab' ich im Studio so eine gewisse... versuchte ich schon so ein Forum zu schaffen, wo wieder so eine gewisse Menschlichkeit in die Musik reinkommt und es hat sich ja nun auch gezeigt, dass das klappt, dass sich also Leute diese Musik nun anhören mit einer Hingabe und Konzentration, das hat mich schon bestärkt und da, vielleicht gibt's da eben Überreste oder so von diesen sozialen Bezügen, die ich da in diesem Dorf so gespürt... erlebt hab'. Es kann durchaus sein, dass das ein Zusammenhang ist. Das glaub' ich schon

RO: Wie bist denn da überhaupt drauf gekommen? Da gab's doch so verschiedene Vorstellungen, nicht, wie du überhaupt ein Studio... oder mal was machen, oder irgendwo ein Raum finden, ja wo in Köln oder in... mehr in Nürnberg, oder vielleicht sogar auf einem Dorf oder in der Kleinstadt oder so.

Da gab's verschiedene Vorstellungen und dann hat sich nun diese realisiert.

WZ: Ja, die erste war glaube ich '73 im Stavenhof, da gab's ein leerstehendes Haus, das war ein früheres Bordell mit so kleinen Räumchen, also... die ich mir mal angeguckt habe, es stand also leer und da hab' ich gedacht 'ja, das wäre doch auch ganz gut für ein Musikzentrum' ...haha... eh... und, wir hatten da Pläne gehabt, in verschiedenen Räumen auch Meditationsmusik und solche Sachen und hatten damals ... hatte ich damals wirklich gute Unterstützung in einem Brief vom Stockhausen bekommen und das hab' ich der Stadt eingereicht und dadurch scheint die Stadt erst auf dieses Haus aufmerksam geworden zu sein und nach ein paar Monaten haben sie's dann abgerissen. Und, das war mein erster Versuch, und ich hab* nicht locker gelassen immer wieder was zu suchen, und na ja gut, '77 ergab sich dann, dass diese ehemalige Chemiefabrik, dass da ein großer Raum war, frei war, und hab' ich da zugegriffen.

RO: Hm hm, also hast in der Zeit den Wunsch was zu machen, das war noch gar nicht so genau festgelegt, wo und wie, in welchem Rahmen, das hat sich dann in so einer Reihe dann... in so einem Studio erst rausgewirkt. Du hast auch mal einen Moment lang überlegt, oder eine zeitlang das in Erlangen zu machen,... in irgendeinem ganz anderen Raum...

WZ: ...in so einem Schloss, in einem alten verfallenen Schloss wollten wir das auch mal,... oder irgendwo in einer ehemaligen Bauernwirtschaft. ich war auch am Schwanken, ob ich das da unten machen soll, oder dass ich da projiziere, meine eigenen Sehnsüchte also nostalgischer Art da irgendwo hineinlege, das hätte auch nie geklappt da unten, das ist mir bewußt, und so muss man auch lernen die Projektionen zurückzunehmen um zu sehen, die Tendenz so was zu machen ist da, aber man darf sie nicht vermischen mit einem Gefühl, das mit einer gewissen Privatheit zu tun hat und die Öffentlichkeit ist... soll ja auch zu ihrem Recht kommen, das Bedürfnis öffentlich zu wirken und so wenn man das hat... na gut, dann hab' ich gesehen 'machen wir das doch in Köln, warum nicht' und ...

RO: Du hast sowas auch in deinen Amerikafor- schungen gesehen, hast auch so...

WZ: dass halt sehr viele Künstler zur Selbst- hilfe greifen, ihre eigenen Ateliers umbauen, zu Musikplätzen, z.B. Phill Niblock in New York ist ja da ein sehr bekanntes Beispiel, der schon seit Jahren einmal im Monat so vier Tage macht, und sonst arbeitet er drin.

RO: Du hast sowas mal miterlebt, so eine Vier-Tage-Session...

WZ: Phill Niblock's nicht, nein.

RO: Hast du irgendwo mal so ein Studio gesehen?

WZ: Kitchen, Kitchen, das ist so der erste Platz da, aber...

RO: Das ist schon eine öffentliche Geschich- te, das gehört nicht einem, ist nicht mit einem verbunden, hat ein Board wohl, nicht und...

WZ: Ich meine, in Amerika ist das anders zu sehen, weil der kommerzielle Druck so stark ist, d.h. es wird... die Neue Musik wird nicht so aufgefangen von Rundfunksender wie hier, und insofern ist das sowieso zwingen- der. ich meine, es war ja auch für mich sehr wichtig das Interesse von Rundfunksendern auch hier zu haben, sonst wäre das finan- ziell sowieso nicht durchführbar gewesen am Anfang...

RO: Dieses Oasenbild, das wird in mancher dieser New Yorker auch kalifornischen Lofts und Studios, eher vielleicht noch reiner verwirklicht als dass dort ja derje- nige, der es betreibt, der Künstler, der Maler, der Tänzer oder wer es ist auch sel- ber in der Regel drin wohnt, sein Lebens- raum und das ist zugleich auch sein Arbeits- raum, sein Trainingsraum, sein Atelier und ist dann drittens noch sein Ausstellungsraum, sein Vorführungsraum.

WZ: Ja, dabei muss ich sagen, mit dem Lebens- raum ist es schwierig, die Identifikation von Lebensraum und öffentlichem Konzertraum hab' ich noch nicht geschafft. Und ich glau- be auch nicht, dass ich die anstreben sollte. Das ist auch eine Problematik... man geht ja immer seinen Zügen, seinen Prägungen nach und macht sie auch bewusst und fängt sie auf, indem man sie realisiert, aber doch mit Be- wusstheit realisiert, d.h. man verfällt ih- nen nicht, z.B. war unser Haus, wo ich ge- wohnt hab' mit meinen Eltern immer unglaub- lich der Öffentlichkeit ausgesetzt...

RO: Das ganze Haus oder nur der Laden?

WZ: Der Laden und das Haus, es haben immer, die ganzen Angestellten und Dienstmädchen und alle irgendwo am Tisch mitgegessen, die Tafel war immer sehr groß und es war immer sehr viel Öffentlichkeit da. Nun, lag dem natürlich entgegen, dass wir unsere eigenen Zimmer hatten, wo die Eltern sowieso keine Zeit hatten hinzukommen, d.h. es gab schon immer solche Bereiche und...

RO: Aber das heißt zugleich, dass also etwa das Zimmer in dem täglich gegessen wurde, Esszimmer, Wohnzimmer, also in diesen Fami- lienräumen zugleich die nächsten Familien- bezüge gar nicht so privat...

WZ: Nein, Privatheit gab es natürlich nicht, es war ein Durchgangsort zwischen Laden und

Küche und so, und es war einfach ein Durchgangsort, es waren immer Leute da, kamen Leute rein und ... das Problem war eher, dass 'meine Güte, jetzt haben wir Mittagspause, jetzt klingelt schon wieder jemand und will schnell in der Mittagspause was', also es gab irgendwo nicht diese Privat... diesen Aspekt des Privaten, nicht, ...und diese Prägung hab' ich natürlich auch im Studio irgendwo mir selber wieder aufgehalst, d.h. ich bin immer latent ein Opfer des Studios auch... auch dass man einfach konzentrationsmäßig sich auch unglaublich zusammennehmen muss, weil einfach... Telefon klingelt immer, man muss immer da sein, es rufen immer Leute wegen Konzerten an und so, das ist nicht ganz einfach, in den letzten zwei Jahren war es auch nicht einfach das durchzuziehen. Gut, deshalb ändert sich die Situation auch ein bisschen, so dadurch, dass da jemand mir hoffentlich die Arbeit jetzt abnimmt, und ich da auch wieder konzentrierter an meine Sachen arbeiten kann. Aber das ist ein eigenartiges Problem doch, diese...

RO: Nun steckt ja, wenn wir schon mal über Sehnsüchte und...und...und so Tendenzen reden von dem weg was ist... steckt ja auch in jeder so insularen Situation, sei's also so einer, nehmen wir mal das härteste, eine Ghettosituation, da ist eine Tendenz, eine Sehnsucht drin, diese aufzunehmen, nicht, also in Kontakt mit anderen zu kommen...jetzt nehmen wir mal was, was du so ein bißchen privat von dir gesagt hast, dass du also körperlich ein bißchen fülliger und runder gewachsen bist als andere, erweckt in dir sicher die Sehnsucht davon wegzukommen, eine zeitlang zumindest einmal, wie stark die auch immer ist, d.h. erweckt auch so in der Kindheit, Jugend, wenn sich dadurch Probleme ergeben haben, diese Probleme wieder wegzukriegen, erweckt die Sehnsucht also etwa auf dem Fußballplatz, oder was war da eigentlich der Punkt, vermutlich das Fußballspielen ...

WZ: Hm hm, ganz genau...

RO: ...wo sich so die Gleichaltrigen so gerangelt haben, miteinander ihre Spiele getrieben haben...

WZ: Ja, oder der Hochsprung, wo ich immer unten durchgelaufen bin, oder der Weitsprung, wo ich immer drei Meter übertreten habe, oder... hahaha...

RO: Das war mehr die Zwangsgemeinschaft der Klasse in der Schule, mit Hochsprung haben sich sicher die Leute nach der Schule nicht mehr so groß beschäftigt, nicht, sondern eher mit ihren Rowdy-Spielen, mit ...mit... was weiß ich, mit Dingen, wo man auch in gewisser Weise flink und gelenkig sein muss, oder mit Fußballspielen. Das heißt, also irgendwo tendiert, wie kurz oder

lang, wie schnell oder mit welcher Realität überhaupt, jede insulare Situation auch wieder dazu, sich zu öffnen.

WZ: Hm, ja ja, das ist klar, die Aufhebung ist auch wieder eine Doppeltheit, nämlich die Aufhebung der Insel und auch zu sehen, dass die Insel, eigentlich was geschaffen hat, also die Insel des, sagen wir mal, wenn man das "Beginner Studio" als eine Insel vielleicht beschreiben kann... hat sie doch was gebracht, aber eigentlich gehe ich in dem was ich geschaffen habe (durchaus ein neurotischer Zug meiner Persönlichkeit)nach, nämlich diese Prägung immer sehr viel Öffentlichkeit um mich haben zu müssen, zu wollen, so in die Richtung. Es ist nur schwierig das aufzuheben, d.h. das eine bei zu behalten, weil ich hier nun gemerkt habe, dass ich aufgrund meiner Energie, aufgrund meines Strebens, eine Öffentlichkeit geschaffen hab' in Köln, und andererseits aber auch, immer der Gefahr ausgesetzt bin, meine eigene Privatheit dem Preis zu geben, d.h. man muss irgendwo lernen, Räume in der Privatheit wieder aufzubauen, und eh... wie der ... steht auch... also man sieht die Welt kann wunderschön sein, wenn man in sich ist, aber sie kann scheußlich sein, wenn man sich an sie verliert. Und, weder das eine, noch das andere ist in irgendeiner Weise erstrebenswert, eben die Kombination von beiden, ist eigentlich realistisch, bzw. ist die Realität, und das ist was ich anstrebe, ich möchte mich nicht in eine Klangwolke von Transzendenz von lokaler Musik hineinleben, sondern es war irgendwo eine wichtige Stufe, und noch möchte ich mich im Sumpf des Stavenhofener Bordellgewerbs immer so vorbeigehend und beobachtend aussetzen wie ich das jahrelang getan habe, sondern die Realität, also das Außen und die Träume also das Innen zu verbinden ist eigentlich die ganze Kunst auch wohl für's Überleben.

RO: Ich frag' jetzt mal, so dieses weg vom Festival, weg vom herkömmlichen Konzertbetrieb der Avant-Garde...eh... ist ja doch auch irgendwo, du bist ja praktisch hineingeworfen worden in diesen Regional-Raum Nürnberg-Erlangen, du hast da zunächst eher, sicher als der junge Musiker ganz unmittelbar Anteil gehabt, hast den mitgetragen, hast begonnen, für diesen Raum auch Stücke zu schreiben, in ihn also auch Eigenes auch an Stücken und Musik einzubringen, und bist dann an so bestimmten Punkten an Grenzen gestoßen, da ist so ein Stück im Verlag noch genommen und, aber nicht mehr richtig aufgeführt worden, und das nächste Stück ist nicht mehr im Verlag akzeptiert worden, und auch nur bruchstückhaft noch draußen mal aufgeführt worden, so, du hast dich irgendwo vorgetastet mit deinen Stückplänen mit deinen erfundenen Klang- und Musikstücken, und hast dann irgendwo immer wieder solche Grenzen und Enttäuschungen doch auch erlebt...

WZ: Ja ja, das stimmt...

RO: ... du hast eigentlich von Stück zu Stück irgendwo den Bezugspunkt gewechselt, und hast in jedem Stück einen bestimmten ... so ... geistesgeschichtlichen oder ideengeschichtlichen oder philosophischen-philologen Hintergrund, irgendwo studiert, in dich reingefressen, ihn umgesetzt in irgendeiner Weise, in eine Art Klang- und Musikkonstellation gebracht.

WZ: Ja, zumindest in diesen Jahren der Suche, wie ich das beschreibe, ist eine gewisse Divergenz von sich ablösenden Stücken festzustellen und das war immer ein nach allen Richtungen hin Ausloten und ein gewisses Sich-Zurechtfinden im Universum, in der Welt, in der man lebt, ... das waren wirklich, ... ich bezeichne das wirklich als eine Phase des Suchens und die wurde doch abgelöst durch klar-konzipierte Sachen, wie dieses Projekt "Lokale Musik", dass also in sich geschlossen, doch eine ganz wichtige Ausformung ist von etwas wo man sagt, man hat einen wichtigen Teil seines Wesens erfasst, die Auflösung, die Transzendenz und solche Sachen.

RO: Ich bin nicht ganz so sicher, inwieweit du nicht also auch dabei wieder in gewisser Weise, ich hab' ein bißchen das auch selber erlebt, wiederum über ganz bestimmte Lektüre suchst, das meine ich jetzt mal, auch als Vorgang...

WZ: Sein, die Lektüre... das war früher ganz bestimmt, nach Lektüre schreiben, Mars, "Akkordarbeit"...

RO: Auch in der "Lokalen Musik"?

WZ: Erikson...

RO: Das hast du doch jetzt gleichsam gefiltert, etwa über die ..., gefiltert über den D.H. Lawrence...

WZ: D.H. Lawrence?

RO: Oder verwechsle ich da jetzt den Namen? Ober diesem Amerikaner, der sein Leben lang in einer Stadt geblieben ist, in einer ganz bestimmten...

WZ: Ach so, der...der...der...

RO: Nein, der Lawrence ist der Mann, der über Amerika geschrieben hat...

WZ: Williams, W.C. Williams. Ach ja, das ist ein Zitat, mit dem Mann hab' ich weiter nichts zu schaffen, da ist bloß einfach ein Zitat... weil er diesen Begriff des lokalen sehr oft in seiner Scharbe verwendet, und das war für mich auch wichtig so literarisch da einen gewissen Ansatz zu finden um da einen Bezug herzustellen.

RO: Du hast auch aus dem fränkischen Raum,

aus dem diese ganzen Dinge stammen zum Teil selber wie ein Bartok geforscht und hast also Dinge rausgesucht, oder hast deren erste gleichsam Elaborate oder Fixierungen gesammelt, also Tanzbücher, Musikbücher auch gedruckte oder auch handgeschriebene?

WZ: Sur handgeschriebene?

RO: Und hast dann auch wieder gedruckte Sammlungen verwendet von anderen, die ähnliche Arbeit gemacht haben wie du, also auch hier sehe ich, ist es eine Arbeit über Filter, über Sammlungen, über Vorformulierungen, über...

WZ: Ja ja, aber es hat alles...

RO: Ober Denkwelten anderer...

WZ: Ja, aber es hat alles die Tendenz der Transzendenz, der Auflösung, z.B. die Gedruckten, das ist ein...wenn du die Tendenz des Projekts "Lokale Musik" siehst, das hat alles mit Auflösung zu tun, es ist die Auflösung der katalogisierten Melodien, es ist ein ad absurdum-führen von geschriebener Musik, also von geschriebener und...und... wie sagt man? katalogisiertem usw. Und die Tendenz des Projekts geht immer mehr in die Natur, die Absurdität, dass ein Klavier mit Steinen gefüllt wird, um so die ganzen Kontraste sichtbar zu machen und das Erlöschen auch von Musik, das ist einfach ein Prozess der Transzendenz. Das sind alles so Auflösungen auch von literarischen Vorlagen letztlich...

RO: Vielleicht kommen wir an der Stelle mit einem anderen Begriff dann besser weiter, ich will jetzt gar nicht sagen, dass mit dieser Vorstellung, was du jetzt zunächst mal diese Phase da des Suchens, wie du sagst, gelten lässt, dass sich damit jetzt also auch das neuere wirklich da, ich möchte ...in jeder Einzelheit erfasse oder irgendwie aufschließe, das meine ich damit gar nicht, ich mein' nur mal, es zieht sich durch offenbar vielleicht verändert, vielleicht mehr mit einer Auflösungstendenz zieht sich offenbar auch bis in "Beginner's Mind", bis in das "Oswald von Wolkenstein"-Stück, und soweit ich so begreife, bislang auch in die "Lokale Musik" rein. Du hast mir ein bißchen erzählt...

WZ: Ja, "Lokale Musik" ist etwas völlig anderes.

RO: Du sitzt jetzt an einer neuen...

WZ: "Lokale Musik" hat nichts anderes als die Melodien zur Vorlage, keine literarischen Ideen.

RO: Nun gut, das sind auch Vorlagen.

WZ: Ja, aber keine literarischen.

RO: Ich will mich gar nicht darauf beschrän-

ken, dass es literarische sind.

WZ: Das ist ein Schritt weiter, irgendwo.

RO: Weiter, oder nicht weiter, "Beginner's Mind" fängt z.B. an, auch mit einer Transkription einer Improvisation, auch das geht von so einem Stück aus, hebt es auf eine andere Ebene mit einem Stück, das mal geklungen hat, oder kein Stück war, sondern das eigentlich nur geklungen hat in einem bestimmten Moment und das fixiert worden ist und von einem Band zurückkommt auf's Papier, da liegen schon so erste Fixierungen, Umsetzungen und dann so ein Ausgangspunkt für's Komponieren drin, wie Lektüre Ausgangspunkt von Komponieren sein kann, oder die Transkription eines afrikanischen, einer afrikanischen, einer arabischen Musik, das ist offenbar ein, in immer wieder anderer Konstellation ein Moment das sich nahezu durch alles durchzieht. Jetzt will ich noch mal zurückfragen, vielleicht können wir ganz vorne nachher noch mal was zu fragen, bei Heider hast du irgendwo angefangen unter bestimmten Materialaspekten, ganz bestimmtes, einzelnes durchzuarbeiten, auch das nach einer Vorlage, nach Kenntnis eines Stücks, nach Kenntnis eines Ansatzes von Neuer Musik.

WZ: Sa ja, das ist ja ganz natürlich. Jeder Komponist lässt sich in einer gewissen Entwicklungsphase...

RO: Ja, klar, ich frag' nur mal, hängt das eigentlich miteinander zusammen?

WZ: Ja, ich mein', die Zeit der Suche ist ...man versucht alle möglichen Aspekte, wo man... hinzulernt, dazulernt, in den Griff zu kriegen, durchzuarbeiten, zu internalisieren und dadurch auch aufzulösen, d.h. ich hab' immer die Lektüre danach immer wieder weggelegt... für mich war das nicht mehr etwas was vor mir lag, sondern was hinter mir dadurch lag, ich hab' meine Persönlichkeit dadurch eine Stufe weiter, oder wohin auch immer gebracht, aber zumindest waren das alles mögliche Facetten, die ich in meinem Wesen spüre, die an die Oberfläche müssen und die ausgetragen werden müssen um einfach diese Integration, die sich doch jeder Mensch irgendwo erträumt, also die Integration seines Wesens, Vielfalt seiner Wesenszüge zu erreichen, und die Sache ist halt die, mein Wesen, so weit ich das überhaupt sagen kann, ist aus einer, wie schon mal erwähnten, ziemlich natürlichen Umgebung und Erziehung auch, natürlich, ich sag' jetzt nicht, dass es da nichts gab, was nicht... dass es da nur gute Sachen gab, ich mein' aber nur mal die Umgebungssituation, hervorgegangen und hat diesen, ... die Entfaltung auch gleichsetzen müssen mit Weggehen und zugleich in die Entfremdung der Neuen Musik hineinbewegen, weil das das einzige Forum war, was meine Ideen auffangen konnte, und insofern hab' ich zugleich das gespürt, dass diese Sache auch

eine Aufgabe, man gibt dadurch auch etwas auf. Man geht wo hin, aber man gibt zugleich auch etwas auf, man spürt die Entfremdung, es ist ein Lebenskampf halt, und die Entfremdung zu spüren lässt auch immer mehr alle möglichen Facetten erproben usw. und das Ziel ist eben, dass die verschiedenen Sachen, die sich so puzzelhaft... die ich ausprobiert habe, dass das alles Bestandteile sind, die sich irgendwann zu einer Ganzheit zusammensetzen, und man muss die verschiedenen Bestandteile sehr gut kennen damit die Ganzheit auch funktioniert und insofern ist das einfach ein Weg zur Integration meiner Natürlichkeit, einerseits und meiner Expansivität, also meinem Expansionsdrang andererseits, also meines Intellekts und meines Gefühls oder meiner Bodenständigkeit und meinem Nach-Oben-Streben oder was immer es auch ist. Das muss in einen Einklang auch gebracht werden, aber die Zeit schafft das also selber, es ist nicht so, dass ich Stücke schreibe, die Einklang repräsentieren, einen den ich überhaupt nicht habe, also wie z.B. Leute, gewisse Illusionisten, die sich etwas vormachen, die eine harmonische Musik schreiben, die eigentlich immer irgendwo eine Maske ist, die die sich aufsetzen, hinter der es brodelte.

RO: ... du sagst, du hast da verschiedene Dinge ausprobiert auf einer Phase der Suche, ich meine irgendwo kann man mal die Frage stellen, zu so einer Serie: hört die Suche eigentlich auf, du träumst davon, aber ist das nächste nicht nur die nächste Suche? Zweite Frage, die man auch zu so einer Reihenfolge stellen kann, ich hab' also vorhin so Stichwort Erikson gehört oder der Wilhelm Reich, oder... Marx auch, ja, wie löst sich eigentlich die nächste jeweils von der ersten wieder ab? Was ist das für ein Akt? Ist das eine Aufhebung oder ist das eine glatte Negation. Ich hab' den Eindruck, das ist für dich fertig, die Geschichte, wenn du mal einen Zusammenhang, sagen wir mal, zenbuddhistischer Art in Musik umgesetzt hast, dann hast du damit auch diese Seite irgendwann mal erledigt.

WZ: Sein, aber ich trage dann von da an dies in mir, d.h. es bleibt ein Bestandteil meines Wesens, es wird ja nicht abgelegt, wie man eine Akte ablegt oder so, sondern es ist nur eben in mir und es bleibt in mir als ein Repertoire meines Verhaltens und meines Bewusstseins...

RO: Du antwortest jetzt ständig mit Abstraktionen auf das ist für mich eine, dass du sagst, es bleibt in dir, das sehe ich ja nicht was alles in dir ist, das nächste Stück jedenfalls, das einen anderen solchen Zusammenhang sucht, erforscht hat mit, sagen wir das Stück, das auf das marxistische folgt, hat mit dem Marxistischen nichts mehr zu tun. In dem Stück ne-

gierst du, das meine ich mit Negation, was immer du an Erinnerungen oder auf irgendwelchen anderen Schichten deiner Person von diesen früheren aufhebst, irgendwo noch stapelst, es in dir lässt, das ist alles möglich schwer auszuloten, was es für eine Funktion da hat, nur im nächsten Stück ist es nicht mehr drin.

WZ: Ja, unsere Realität ist sehr vielschichtig und man muss diese Vielschichtigkeiten begreifen, das ist einfach ein Wachsen eines Menschen, das ist wie, wenn man sich mit einer Lernaufgabe beschäftigt, man muss, um etwas zu lernen, sich total mit einem erst mal identifizieren, es durchleben, es internalisieren und dann kann man es ablegen, und so war es eben mit Akkordarbeit, das war das Verstehen eines marxistischen Denkens, durch das; ich auch gegangen bin und das ich auch dadurch abgelegt hab', dass ich gemerkt hab' in diesen... Anfang der '70er Jahre, dass in dem Zirkel also sehr viel diskutiert wurde und durchaus mit einer Bewusstheit und Belesenheit Standpunkte vertreten wurden, die aber wirklich so losgelöst oft waren von dem Menschen, die sie gesagt haben, und das hab' ich eben sehr frühzeitig verstanden, dass man das Innere nicht verdecken kann durch Argumentationen, die der Realität abgezogen sind und auch nicht das Innere hinausgeben in die Realität, ohne dass die Realität davon in irgendeiner Weise berücksichtigt wird, sondern man muss eben versuchen, das zu verbinden, und "Einer ist Keiner" ist ja kein psychologisches Stück in dem Sinn, dass es ein introvertiertes Stück ist, d.h. es geht ja die Stufen vom "Eins-Sein" in das "Wir-Sind", das letzte Kapitel heißt ja "Wir sind", die Identität im "wir" zu suchen, und das war damals einfach so... Sachen, die ich halt durchmachte, ich sehe die aber durchaus als kompositorische Entwicklungsphasen an, und nicht als bereits Gefundenes.

RO: Ich will mich mit dir jetzt gar nicht rangeln, wie du das jetzt ansiehst, mich interessiert zunächst mal nur das Phänomen, die Interpretation interessiert mich jetzt eigentlich gar nicht so sehr. Natürlich, wir interpretieren alles und immer wieder, das ist gar nicht zu vermeiden. Stimmt das, dass von Stück zu Stück der Ansatz des Stücks vorher, also der marxistische von "Akkordarbeit" in dem psychoanalytischen Erikson-Stück "Einer ist Keiner" praktisch wieder vollkommen negiert ist, und in Wilhelm Reich's Stück ist wieder der Erikson-Ansatz negiert, oder wie...?

WZ: Nein, nein, nein, es ist nicht negiert, es ist eine Fortsetzung...

RO: Mach das konkret, was ist jetzt fortgesetzt? "Einer ist Keiner", was ist daran marxistisch?

WZ: "Einer ist Keiner" setzt fort, dass die-

se Massen-Sache, die angesprochen wird im Orchesterstück individualisiert wird, also ein Prozess des einzelnen beschrieben wird, eine Art biographische Gliederung eines Menschen, wobei eben in "Akkordarbeit" das Zusammenwirken verschiedener Menschen versucht wurde in Musik darzustellen. Das war damals so meine mechanistische Zeit, wo ich einfach mechanistisch übersetzt habe, menschliche Beziehungen in Musikstrukturen, das war so eine Zeit, wo ich meinte, das könnte man tun, und das würde einen selber weiterbringen, dann durch den Kontakt mit Utrecht, das ist ja auch eine Lernphase, kam eben eine gewisse Klärung oder Reinigung dieser Sachen dazu, d.h. der Klang wurde als erstes Mal begriffen als eine Sache, die für sich auch Gültigkeit haben kann und nicht Träger einer Idee ist, die draufgelegt ist, es ist sozusagen eine Kritik, oder ein Weitergehen meines Bewusstseins, nämlich den Klang kennenzulernen, als etwas das man zu respektieren hat auch um seiner selbst willen, das war "In Understanding Music..." dargestellt, das ging dann weiter in "Beginner's Mind"...

RO: Ja, jetzt beschreibst du wieder die Stationen, was mich interessiert ist, ob in dieser Station, etwa "In Understanding Music..." noch irgendetwas drin ist von der vorherigen Position, oder ob sich dieses Stück der vorhergehenden wirklich negativ verhält. Du behauptest nein, aber in deinen Beschreibungen sagst du's immer wieder?

WZ: Ja, negativ nicht in dem Sinn, dass man es ausschließt, sondern, dass es eben eine weitere, andere Phase ist, sicher. Es ist eine andere Stufe, und die Stufe setzt das voraus, was vorher da war.

RO: Ich sehe also mehr, dass du so Provinzen abgehst, als dass da wirklich eine Entwicklungsstufe sich drin ausdrückt, denn in der wäre ja die vorherige auch wirklich erkennbar oder aufgehoben.

WZ: Du musst ja auch die Beziehungen seh'n, und du darfst ja nicht nur sehen, dass das verschiedene Sachen sind, sondern auch sehen, dass die einen Sachen die anderen in irgendeiner Weise bedingen, ablösen.

RO: Ablösen ja, bedingen sehe ich nicht. (Bandwechsel)

Na ja, gut, dann lassen wir das doch mal, ich meine, was auch erst analysiert werden müsste, das können wir ja nicht so...

WZ: Sa ja eben, ich bin mir auch nicht so bewusst, ich meine, ich hab's einfach gemacht... der Bezug zum Vorhergehenden ist ein dialektischer, das stimmt, d.h. der Bezug zu der vorhergehenden Phase ist dialektisch zu verstehen, aber ich trage ja deswegen die Vorhergehenden in mir, d.h. die Vorhergehende und die Nachfolgende ergeben in meinem Bewusstsein eine wei-

tere Stufe, das ist ein ganz einfacher dialektischer Prozess, der hat eben das Ziel, alle Facetten seines Bewusstseins zu erfassen, ja, in irgendeiner Weise... das Ziel, das ich eben z.Zt. auch vor Augen habe, ist diese ganze Spezialisierung in der Heuten Musik, die ja auch ein Wesen fragmentiert, dem versuche ich sowieso entgegenzuwirken, und diese Fragmentierung, und zwar "Beginner's Mind" ist ja ein Gegenstück zu solchen Fragmentierungen. Der Song am Schluss steht ja schließlich nicht ganz umsonst da, sondern das ist eben der Ausdruck einer neuen Natürlichkeit... das darf man nicht als Schlagwort verstehen, sondern eine Natürlichkeit, die an die Stelle tritt von einer Verwirrtheit, die entsteht aus dem Gefühl ein fragmentiertes Wesen geworden zu sein, aufgrund dieses komplizierten Mechanismus in dem sich die Neue Musik abspielt anscheinend. Und insofern steht bei mir diese Natürlichkeit in einem krassen Widerspruch zu dieser Neuen Musik Realität und ist immer schon gestanden, und von daher auch dieses Bedürfnis natürlich erklärbar.

RO: Einfach, ich weiß nicht, ob ich mich verständlich genug ausdrücken kann und ob du mich verstehen kannst, ich hätte meine Skepsis ob es wirklich ein dialektischer Fortschritt ist von Stück zu Stück, weil, es müsste sich im Stück selbst und nicht irgendwo in mir darstellen, ich verstehe allerdings, dass du's etwa so siehst, denn darin magst du von dem Recht oder auch von dem Verhalten, von dem Normalverhalten von Kunst überhaupt Gebrauch, indem du es als solches definierst, der Komponist definiert einfach etwas, was nicht so ist, wie er's brauchen kann, definiert es um und erklärt das ist so, und ein solches Verhalten ist schon ... auch dieses, das du ein Ziel benennst ist noch nicht die Realität, es gibt da so Realität, es gibt etwa Sehnsüchte, Ziele usw. die ich versuche, anzusteuern, und es gibt so was wie Geschichte, was da also Realität war oder aus dem heraus es sich entwickelt hat. Für mich ist so ein bisschen jetzt auch sehr vage zunächst auch mal noch eine zweite Richtung in der Frage drin, was ist das eigentlich für eine Musikauffassung für dich? Du hast die jetzt eben berührt an der Stelle, wo du gesagt hast über diese Arbeit in Utrecht, wo dir klar geworden ist, ein Klang ist etwas für sich, hab' ich dich da richtig verstanden? Klänge, Klangwelt ist etwas für sich. Mich wundert das ein bisschen, und wundert mich eigentlich auch wieder nicht, denn, natürlich auch gerade in einer marxistischen, aber auch sehr direkten Form von Denken ist eigentlich für mich sehr, sehr klar geworden, auch über viele, viele Stufen, dass es natürlich Musik an sich nicht gibt, diese geliebte Vorstellung einer absoluten Musik ist eine romantische Vorstellung, aber die ist irgendwo auf einmal Motor geworden für kulturpolitische Vorstellungen in den 60er, 70er

Jahren, hier vorgetragen von der sog. herrschenden Musikästhetik und Musikwissenschaft, sie ist auf einmal auch Motor geworden der seriellen Musik und deren Reproduktionsformen jetzt hier in der Gesellschaft. Mich wundert es, dass dir jetzt diese Vorstellung eigentlich erst da, auf diesem ganz abgeleiteten Sektor einer technologisch-wissenschaftlich, in einem ganz bestimmten analytischen, akustischen, naturwissenschaftlich orientierten Raum vorgekommen ist; wenn man so die gesamte Menschheitsgeschichte, und die siehst du ja, z.B. auch indem du dich in bestimmten Stücken mit sehr, sehr alter Musik und sehr, sehr junger Musik kontrastierend beschäftigst, vor dir hast, dann ist natürlich auch diese Form von Wissenschaft, diese Form von Analyse immer erst Folge einer bestimmten Entwicklung, also auch der Musikbegriff, der sich daraus ableitet, oder die Klänge an sich, die man da analysieren kann, erst eine sehr späte und sehr abgeleitete Folge von Vorstellungen und nicht eigentlich eine Primärvorstellung. D.h. diese Form von Klänge sind da, sie sind analytisch so und so erreichbar und dann wieder rekonstruierbar, diese Form von Musik an sich da existiert sie, ist das Bewusstsein sehr später Naturwissenschaftler in der Musikgeschichte.

WZ: Ich sehe das aber anders...

RO: ...ohne deren Instrumentarium z.B. ...

WZ: Jaja, ich weiß, was du ...

RO: ... ist die gar nicht denkbar...

WZ: ...ich weiß... ich weiß, was du meinst...

RO: ... es ist diese Form von Objektivierung gegenüber Musik, wobei in den einzelnen Individuen natürlich sehr an den Rand gedrängt, auch ganz andere Vorstellungen von Musik, die sehr viel enger mit ihrem eigenen Ego, oder mit ihrer eigenen persönlichen Entwicklung verbunden waren, irgendwo noch vorhanden sind, als Randinseln. Ich erzähl' das jetzt eigentlich nur, zu einer sehr vagen, schwammigen Frage, aber ich hab' so ein bisschen aufgebaut die Frage, die verschiedenen Versuche und wie steht da eigentlich jeweils Musik da drin, was hat Musik für dich für eine Funktion? Was passiert da eigentlich?

WZ: ich mein', überhaupt diese Folge noch mal darauf zurückzukommen, der verschiedenen Stücke, du kannst vielleicht versuchen, folgende Tendenz darin zu entdecken, nämlich die zunehmende Auflösung von literarischen Anhaftungen, oder von Anhaftungen von Ideen, d.h. dass Ideen der Musik vorangehen oder Ideen ... der Motor von Musik sind, also auch insofern, dass sie literarische Vorlagen als Gegenstand wären, das wird von Stück zu Stück mehr aufgelöst, hat natürlich seine Seitensprünge, seine Regressio-

nen, aber irgendwo ist die Gesamttendenz so zu sehen, und die Bewusstwerdung in Utrecht, dass Klang Klang ist, hat nichts damit zu tun, dass ich eine absolute Musik schreiben will, die die Gesellschaft negiert, es ist im Gegenteil, ich seh' das als eine... ein Realismus an, nämlich der aus diesem Idealismus herausführt, dass man durch Projektion von politischen Ideen auf musikalische Strukturen in die Gesellschaft eindringt, was man damit ja nur tut ist sich selber darstellt, wie man zur Gesellschaft steht, es ist insofern ein unglaublich 19. Jhd. Programmusik-Sache. Was ich dem entgegengesetzte ist, ich versuche die Klänge mehr und mehr der Gesellschaft ... der Realität zurückzubringen, aus der sie eben kommen und insofern ist es auch eine Kritik an den Marxismus in der Ausformulierung, dass man die Natur beherrscht, weil der Mensch eben sich als Individuum befreien soll. Da hab' ich einfach gelernt, dass diese Naturbeherrschungstendenz ich auch irgendwo innerlich nicht annehmen kann und dagegen eben setze zu lernen, dass ich die Ideen, oder die Gedanken, oder der Mensch, ... dass die so hineinleben... identisch mit der Klangstruktur werden, dass nichts übrigbleibt, was aufgesetzt wirkt durch literarische Vorformulierungen oder aufgesetzt ist oder so. Ich spreche jetzt vor allem von diesem "Lokale Musik"-Projekt, da hab' ich also versucht, die Anhaftungen von Ideen an Musik auch aufzulösen, um einfach die Musik in die Natur einzubringen, aus der sie auftaucht, insofern ist das aber nicht, dass ich absolute Musik schreibe, sondern im Gegenteil, es ist realistische Musik, so sehe ich das eher, Musik, die aus der Umgebung genommen ist. - Das ist diese Phase der Aufhebung, diese Auflösung in dem "Lokale Musik"-Projekt, das ist keine absolute Musik, sondern der Mensch steht schon irgendwo da, aber er drängt sich nicht auf, in dem Sinn, dass er sich auslebt in der Musik, oder dass er literarische Ideen zum Gegenstand macht, sondern er steht sozusagen dahinter... er reproduziert Objekte...

RO: Das ist mir alles viel zu abstrakt. Nehmen wir doch mal ein Stück davon, was ist da genau passiert? Erklär's mal an einem der Stücke der "Lokalen Musik", ...erklär's mal, was ist da genau passiert? Du nimmst ein bestimmtes Material aus der Gegend, was ist das und wie wird das jetzt dadurch realistisch?

WZ: Ja, z.B. in diesem "Streichquartett" versuche ich Tänze zu reproduzieren mit einem Streichkörper, der also 16 Saiten, also 4 mal 4 Instrumente, die in obertonigen... die obertonig gestimmt sind und auf jeder Saite sind 4 Flageolets möglich, dadurch gibt's ein Repertoire von 64 Tönen, das aber nur aus natürlichen Flageolets besteht, also wo die temperierte Stimmung nicht mehr reproduziert werden kann, in der die ursprünglichen Melodien gefunden

wurden. Dadurch entsteht eine Reibung von Kultur und Natur, d.h. an dieser Reibung entzündeten sich alle möglichen Verwerfungen von Melodien usw. und es wird ganz klar, dass das Gegensätze sind, und dass sie aber auch sich gegenseitig als Gegensätze bedingen, nur durch die Kultivierung, Stilisierung von Musik durch Menschen, durch Individuen, wie sie Anfang des 19. Jhd. eben ihren Ausgangspunkt hatte, also wo man in solchen Stücken sich der Mensch zunehmend aufdrängt, also man hat auch immer das Gefühl, wenn man diese Musik hört, je später es wird im 19. Jhd., desto mehr fühlt man, der Mensch drängt sich auf. Das abzubauen war mir eben sehr wichtig, weil zurück... und das ist auch etwas, was ich von Cage gelernt habe, nämlich dieses... das Subjekt ist... versteckt sich nicht hinter der Musik, sondern es ist so identisch mit der Musik, dass es keine Erklärungen eben mehr braucht, und das hab' ich gelernt...

RO: Wo siehst du das bei Cage, inwiefern versteckt sich das?

WZ: Versteckt sich nicht!

RO: Versteckt sich nicht, inwiefern versteckt's sich nicht und ist doch drin?

WZ: Das ist identisch.

RO: Ja, wieso?

WZ: Ja, indem Cage z.B. ein Teil seiner eigenen Geschichte zum Klang macht, z.B. in diesen "Quartetts" für Orchester, wo er Melodien verwendet aus Neu-England oder alte Kirchenlieder, die ein wichtiger Bestandteil eines amerikanischen Lebens sind, auch heute noch mitschwingen in den Melodien usw. usf. und seine Einstellung zu dieser Musik ist, sozusagen komponiert, das ist er. D.h. er sieht sie so wie sie klingen, sein Innen empfindet es eben genauso wie es klingt, als fragmentierte Fetzen von kleinen Erinnerungen oder was weiß ich...

RO: So jedenfalls interpretierst du ihn? Er sieht...

WZ: Nein.

RO: ...sich selber ganz anders, aber lassen wir das. Es ist dein gutes Recht auch Cage völlig anders zu sehen als er sich selber sieht.

WZ: Ja, aber, gut, die Technik, mit der er es macht, sind natürlich so, dass er Zufallstechniken anwendet.

RO: Exakt das löst aber aus, dass er überhaupt nicht vorher weiß, was damit passiert, dass er also nicht innerlich...

WZ: Ja, aber er will...

RO: Weiß, dass er es auch nicht nach innen reinnimmt, sondern sich selbst in der Auf-
führung nach dem Schreiben noch überras-
schen lässt, 'wie klingt das eigentlich'?
Was kommt da eigentlich zusammen in den
verschiedenen Ebenen der Stimmen z.B.

WZ: Ja, ja, der Überraschungsmoment ist
wichtig, d.h. der Mensch übergibt... der
Mensch gibt die Musik der Natur zurück,
d.h. er tritt der Musik in irgendeiner
Weise...

RO: Ich kann damit NICHTS anfangen, Walter!
Was heißt...

WZ: Ja gut...

RO: ...'gibt der Mensch der Natur', wer
ist denn hier die Natur?

WZ: Die Natur ist Chaos, die Natur ist Zu-
fall, die Natur ist etwas, was einen über-
rascht, das Wetter ändert sich von Tag zu
Tag, man ist jeden Augenblick der Überras-
chung ausgesetzt, und genauso ist diese
Zufallsmechanik...

RO: Moment mal, das sind die Anschauungen
eines einzelnen Individuums, das dieses
Wetter als irgendein Chaos oder Zufalls-
wesen über sich sieht, das ist nicht die
Auffassung etwa der Wetterwissenschaft...

WZ: Na ja, gut... aber...

RO: Das ist eine Naturwissenschaft, also
der Naturbegriff der Naturwissenschaft
des Wetters ist völlig anders als der Na-
turbegriff, den du jetzt entwickelst, was
heißt da Natur?

WZ: Gut. Der Cage ist aber kein Wetter-
wissenschaftler, sondern er versucht eben,
diesen Menschen dem Zufall in irgendeiner
Weise auszusetzen...

RO: Das tut er, aber ob das eine Naturvor-
stellung ist oder nicht, das ist etwas
ganz anderes, er setzt ihm, das ist jetzt
die Realität seiner Musik, er setzt ihn
in der Tat bestimmten Zufallsprozessen
aus, er setzt nicht nur den Menschen, son-
dern er setzt sich und ganz konkret seine
Zuhörer dem aus, und ich glaube auch, dass
Cage weniger abstrakt denkt, der denkt gar
nicht so sehr in solchen Abstraktionsbe-
griffen, sondern offenbar direkter in dem
Zusammenhang, in dem er auch wirklich ar-
beitet und dann auch mitteilt. Aber wir
sollten uns jetzt nicht über Cage-Inter-
pretationen groß streiten, obwohl sich in
denen auch einiges widerspiegelt, unser
Denken, mein Denken, dein Denken. Ich wür-
de noch mehr zurückkommen auf diese Frage
und ich sehe da schon eine gewisse Paralle-
lität im Verfahren von den späteren Wer-
ken von Cage, zu den Werken, wobei ich
nicht hier so sehr die Suche sehe, der
sucht nicht eine zeitlang, um später zu

integrieren, zu den Verfahren, ähnlichen,
nicht ganz gleichen Verfahren, wie du sie
verwendest, dass du von einem Ausgangspunkt
ausgehst, einem Materialausgangspunkt, das
waren in der Heider-Zeit ganz bestimmte,
gleichsam Materialaufgaben, dass du bestimm-
te Verfahren suchst, oder eine These, oder
eine Art Konzept für ein Stück, und mit
diesem Konzept arbeitest du das ganze
Stück durch, eigentlich auch ohne dass das
Konzept Geschichte erleidet, dass es am An-
fang anders aussieht als am Ende, das
Konzept hält sich ganz klar durch und dann
ist irgendwo dieses Verfahren nicht unbe-
dingt gleich das Material auch, von dem
ausgegangen wird, irgendwo auch mal abge-
arbeitet wird, erledigt, steht da, das
ist so ein Stück Musik, das dann dasteht.
Ist das richtig gesehen? Und ich frage
mich, ich frage mich selber, ich hab' al-
so die Interpretation nicht so schnell bei
der Hand, was bedeutet diese Art von Musik
dann, die dasteht, eigentlich für dich
selber?

WZ: Ich würde sagen, bis zu "Beginner's
Mind" bedeutete es mir nicht sehr viel,
bei "Beginner's Mind" ist es zur Zeit mit
einer gewissen Peinlichkeit verbunden, da-
nach finde ich Stufen von Regression und
die vielleicht sein mussten, ich aber wirk-
lich als Regression empfinde, bei "Lokale
Musik" sehe ich die Tendenz der Auflösung,
der Verhaftung zum Lokalen ganz stark als
einen wichtigen Punkt, den ich erreicht
habe, der irgendwo diese Such-Aktion Stück-
chen vorher auch gebraucht hat. Ich stehe
also durchaus skeptisch zu einigen Stücken,
die ich so in meiner eigenen Geschichte
vielleicht bemerkenswert finde, lustig,
oder sie heute vielleicht gar nicht mehr
so sehr begreife, warum ich sie denn so
gemacht habe, aber irgendwo sehe ich die
Stücke schon einfach als Suche und inso-
fern nicht allzu wichtig. Und...

RO: Obwohl sie in dem Moment sehr wichtig
waren, wie sie entstanden sind, das ist
ganz klar, also irgendwo...

WZ: N...ja...

RO: hast in dem Moment natürlich schon ei-
ne starke Identifikation eigentlich ge-
bracht. Das würde mich mal interessieren,
wie das auch jetzt so aussieht, mit die-
sen "Lokalen Musik"-Stücken, oder den
neueren, an denen du jetzt arbeitest, wie
stark ist diese Identifikation? Also, du
bist von vornherein auf einer gewissen Di-
stanz zu deiner eigenen Musik?

WZ: Ja, sehr. Zu diesem "Lokale Musik"-
Projekt in einer äußersten Distanz, und
ich versuchte erst mal zu sehen wie weit
ich mich überhaupt raushalten kann im Mu-
sikschreiben, d.h. es gab eine... das sind
alles so Läuterungsphasen, so Phasen von,
wie soll man sagen, man prüft sich, inwie-
weit man einen Respekt gegenüber einer Mu-

sik haben kann, die man sehr liebt, weil es ein Bestandteil seiner eigenen Kindheit war und insofern ist das auch eine Referenz dieser zeitlichen Insel gegenüber, das ganze Stück ist eine Referenz, eine Hommage.

RO: Aber du hast es nicht so angelegt, du hast nicht etwa die Musik deiner Kindheit genommen.

WZ: Sein! Aber ich hab' die Musik dieses Lokalen Umfelds genommen...

RO: Siehst du, wenn das jetzt wirklich dein Problem wäre...

WZ: ... die ist in meiner...

RO: und deine Auffassung von Musik, dann würdest du anders arbeiten...

WZ: ... die Musik hat sich in meiner Kindheit abgespielt... bei Festen usw. ...

RO: ...einiges davon ja, anderes hattest du erst später gesammelt, kennengelernt, anderes hast du wieder in anderen Sammlungen gefunden...

WZ: Ja, aber die sind alle da, die werden teilweise auch heute noch gespielt.

RO: Ja, o.k., sie sind irgendwo noch in dem Raum, aber das ist nicht deine Realität...

WZ: Doch, das war meine Realität.

RO: ...deine Realität in deiner Kindheit sind genau die Sachen, die du selber gehört hast und in dir hast.

WZ: Das ist das, das ist das, das war bei Kirchweihen, oder Kärwa, wie das bei uns heißt waren das die Melodien, die werden heute noch gesungen, und beim Tanzen haben die Kapellen dann diese Melodien gespielt und die werden heute noch gespielt.

RO: Das sind drei verschiedene Dinge, die jetzt durcheinander gehen, ich versuche zu trennen, du schmeißt sie alle zusammen. Das was heute noch da getan wird, wo ich ja nicht da bin, ist etwas anderes als das, was ich selber damals wahrgenommen habe, und es ist wieder was anderes als was ich bei Bauern auf den Höfen finde, was die oben in ihren Scheunen haben, selbst wenn der Bestand, der Melodienbestand, einige, sogar wörtlich übereinstimmt. Es sind andere Repertoires, leicht andere Perspektiven...

WZ: Alles anders, aber es ist trotzdem alles eins...

RO: Sagen wir mal Perspektiven, 3 verschiedene Perspektiven auf ein Repertoire, wür-

dest du das akzeptieren?

WZ: Ja, o.k.

RO: Ja, und ich meine, wenn es dir primär, und das ist jetzt ein bisschen meine Frage, wo ich nachgehe, was ist diese Musik, wenn es dir primär um deine Perspektive gehen würde, dann würdest du doch auch von deiner Perspektive ausgehen. Aber du hast andere Materialien genommen, gar nicht als Vorwurf...

WZ: Ja, ich bin Bestandteil dieser Umgebung, ich bin darin aufgewachsen, ich bin da Wege gegangen, ich bin da gefahren... es ist irgendwo dieser Bereich.

RO: Natürlich. Das wärest du auch wenn du von deinen eigenen ausgehst.

WZ: Und diese Musik ist ja Bestandteil der Umgebung, das ist die Musik, die in dieser Umgebung gespielt wurde, insofern ist sie Bestandteil von mir, insofern ist es identisch. Es sind drei verschiedene Sachen, aber die sind sowieso identisch weil sie von diesem lokalen Umfeld zusammengehalten werden.

RO: Ich glaube nicht, dass sie identisch sind.

WZ: Na ja, gut, aber ich glaub', dass es so ist, weil ich hab's erlebt und ich finde eben diese "Lokale Musik" eine Referenz dieser Umgebung gegenüber, und ich halt' mich auch da als Subjekt in irgendeiner Weise da heraus, es ist wie ein Hommage, diese ganze "Lokale Musik" ist wie ein Hommage an dieses Fleckchen Erde.

RO: Ich glaub' schon, was du sagst, 'ich halt' mich da raus', dass das schon der erste Schritt des Raushaltens ist, irgendwo spiegelt sich in diesem Verhalten, ich weiß nicht in wie weit das bei den anderen auch so ist, aber ich hab' so den Eindruck oder ahne es ein bisschen mehr, dass du etwas suchst, das mit dir zu tun hat und zugleich ein Verfahren um dich rauszuhalten.

WZ: Ja, rauszuhalten nicht in dem Sinn, nicht dass ich mich davor drücke, sondern raushalten, wie eine Referenz...

RO: Ein Objektivierungsverfahren, ein Filterverfahren...

WZ: Ja, es ist keine... ich will mich da nicht aufdrängen und expressionistisch sein und mein Leiden ausleben oder schwitzend komponieren oder so, sondern das ist eine sachliche Angelegenheit, das ist eine sachliche Art zu schreiben, die aber aus einer tiefen Zuneigung zu diesem Material ... von dieser Zuneigung her rührt, diesem Material gegenüber, das wiederum dieses Fleckchen Erde ist, dem diese Hommage gilt, und so ist das zu sehen, und auch

gar nicht andere. Das heißt nicht, dass ich mich jetzt immer aus allem raushalte, sondern d.h., dass ich... dass das eben für mich wichtig war zu tun...

RO: Du, das alles steht doch gar nicht zur Debatte, du fühlst dich irgendwo angegriffen, wenn ich so frage...

WZ: Sein,...

RO: Du glaubst das sei nicht wichtig, und meinst jetzt betonen zu müssen, das war wichtig, das seh' ich doch.

WZ: Ja, es war wichtig im Unterschied zu den Sachen, die ich früher gemacht habe, die ich durchaus als teilweise unwichtig sehe, heute...

RO: Und das ist ja immer eine Entwicklungsfrage und in 5 Jahren findest du das nicht mehr so wichtig, was...

WZ: Jaaa, nein, nein, nein...

RO: ... du jetzt gerade sagst, und so wird das weitergehen, da bin ich noch nicht so sicher, aber das müssen wir halt mal abwarten.

Ja, könntest du selber sagen was dieses Verhalten zu Musik etwas was sehr nah irgendwo mal erfahren ist, wie ist denn das beiden früheren Stücken, in einer bestimmte distanzierende, objektivierende Weise bearbeiten, was da Musik eigentlich für eine Funktion bekommt bei, vielleicht auch mal aus der Sicht der Hörer, was ist das eigentlich für die ... Wahrnehmung.

WZ: Für die Wahrnehmung ist eben so, dass der Hörer nicht belastigt wird mit persönlichen Äußerungen eines Individuums, sondern der Hörer wird sozusagen, im Idealfall seh' ich doch mit einem Stück Natur ... mit einem Objekt, das im Raum klingt konfrontiert und kann sich in dieses Objekt genauso ein... (Bandwechsel)

RO: Sag mal, bei diesem... hieß das "Glissée?"

WZ: Gliss.

RO: Gliss. Bei diesem Stück "Gliss", du hast da die und die Materialstudie gemacht und dann hast du einiges hinzugefügt, so in einer was weiß ich, wie hast du gesagt 'radikalen, radikal, wie ich damals war' oder, oder irgendwie sowas... Hast du irgendein... eine Vorstellung, wo das herkommt, diese Form von Radikalität oder dieser Impuls...

WZ: Das war damals in der Luft.

RO: Das war also "in"?

WZ: Ja ja, das war die '68er Zeit und da mußte man ja anscheinend sowas machen,...

ja, da war auch eine unglaubliche Widerständigkeit bei mir natürlich, das ist ganz stark zu sehen, sehr viel Wut und so...in die Richtung...

RO: Hat das auch eine persönliche Geschichte? Bist du so...

WZ: Na ja, so diese ganze... meine ganzen... die Widerstände sind gewachsen an meinen Widerständen, die ich gespürt habe, in der Abgrenzung zu meiner Umwelt.

RO: Ich meine, das war ja nicht so der einzige Punkt, es gibt immer wieder mal so einen gleichsam etwas radikalen Reaktionspunkt, du hast mir mal erzählt die Geschichte, dass... was war das...ein Sack, den ihr geschlagen habt in einer Veranstaltung...haha... der elektronischen Musik...

WZ: Ja, bei dem Stück von Rzewski "Les moutons des Panurges", da muss so ein Rhythmus immer wieder geklopft werden, da haben wir einen Sack voll Flaschen gepackt und haben draufgeschrieben 'Spannung s Steuerung Abteilung Neue Musik'...haha... das war so... da haben wir unsere Aggressionen gegen ausgelassen. Ach, da sind viele Sachen gelaufen, ich meine, die ganze Kölner... der Stavenhof war teilweise so ein echtes Kommunikationszentrum, wir haben sehr viel diskutiert, sehr viel... eigentlich, ... das war schon eine sehr gute Zeit auch ... und da war auch eine echte Gemeinschaft, das ist auch jetzt noch festzustellen, dass da doch ein Zusammenhalt ist zwischen Komponisten, das ist auch sehr schön so was zu sehen, also es gibt keine Abgrenzungen und so stark zumindest nicht wie in anderen Situationen. Es ist eigentlich eine der best funktionierenden Komponistengemeinschaften, könnte man sagen... auf sehr lange Zeit, das ist nicht einfach...und aus so einer Haltung heraus waren dann auch so Aktionen zu sehen, war damals der Tim Souster hier, und der hat gesagt 'o.k. wir können das machen, während ich das Stück aufführe und so', es war immer so eine Art Durchgangspunkt auch dieser Stavenhof.

RO: Du meinst jetzt, du kommst auf den Stavenhof, der Tim Souster hatte "Les Moutons de Panurges" realisiert mit seiner Gruppe und die Idee ist im Stavenhof geboren worden, dazu. Und das war auch mehr... da warst du gar nicht alleine, ihr habt das dann zu dritt oder viert...

WZ: Das waren mehrere Leute, ja.

RO: ...realisiert.

WZ: Die ganzen Kölner... so ein bisschen so diese Gruppe, die sich da um Klarenz, Kevin, Claude Vivier und ich... der Kevin war, glaube ich, noch nicht da.

RO: Der...

WZ: Der Kevin, war damals noch nicht da.

RO: Und der Jack auch noch nicht?

WZ: Nein. Doch, aber der war isoliert, hat im Horden Köln's gewohnt.

RO: Ich seh' da irgendwo so einen bestimmten Zusammenhang auch zu anderen, sagen wir mal so, diese Negationshaltung, so eine gewisse Aggressionshaltung in bestimmten einzelnen... da die irgendwie zusammenhängen, ich weiß nicht wie, aber...eh...wie würdest du das sehen? Gibt's da einen Zusammenhang, auch zu dieser Inselsituation, die eine gewisse Reaktion gegenüber dem anderen Umfeld da ist, auf das man mal schlägt wie auf einen Sack... das ist ja mehr so eine symbolische Abreaktion und mehr nicht.

WZ: Der Gegenstand aller Reaktionen und ...ob's jetzt Aggression war, aber die Aggressionen, die... das waren mehr so Marginalien, die waren nicht irgendwo zentral für mich, das was wichtiger war, war, dass außer so einer Reaktion auch etwas entstand ... was aus Liebe gemacht wird, also aus einer Zuneigung aus einer Hinwendung zum Material. dass das entstehen konnte, das finde ich eigentlich eine Selbstüberwindung, und da kann man auch stolz drauf sein, glaube ich. Es ist nämlich nicht

leicht, in einer Umwelt von Entfremdung, und der Gegenstand aller Reaktionen ist die Entfremdung, die gespürte Entfremdung. dass man die gespürte Entfremdung nicht einfach so dagegen schlägt und sagt, so 'draufhauen und dann fühlt man sich wohler', das ist sicher klar, aber die Entfremdung bleibt, aber die Selbstüberwindung ist eben, dass man dem was entgegengesetzt, was es nicht zurückgibt, sondern was es in irgendeiner Weise überwindet und dann... das war also die Entfremdung halt. Das ist ein zentraler Begriff... eines begabten Menschen, der irgendwann aus seiner Kindheit heraustritt, weil er eben irgendwo eine gewisse Richtung spürt was machen zu müssen, aber dass das immer auf Kosten von Entfremdung gehen muss, weil unsere Gesellschaft diese begabten Menschen in irgendwelchen gewissen Eckchen eigentlich nur zu Wort kommen lässt, dass diese...die Begabung nicht bei jedem Menschen irgendwo in einer gleichen Weise ausgebildet werden kann und vielleicht in unseren Alltag eindringen kann, dass das immer so ...ja, Ghettos und so, die Ghettos der Intelligenz, der kritischen, kreativen Leute und was weiß ich, was es da so gibt. Den Leuten, die sich nicht korrumpieren lassen, bleibt anscheinend nichts anderes als Robinson Crusoe und das ist halt... das ist irgend-eine Sache, die man auflösen kann.



Walter Zimmermann

Zur Biographie

Geboren am 15. April 1949 in Schwabach (Mittelfranken). Mit fünf Jahren Klavierunterricht, mit zwölf Jahren erste Komposition. Violin- und Oboenunterricht. Besuch des humanistischen Gymnasiums Fürth. 1968-70 Pianist im ars-nova-ensemble Nürnberg. 1969/70 Komposition bei Werner Heider. 1970 und 1972 Komposition bei Mauricio Kagel (Kölner Kurse für Neue Musik). 1970 Förderpreis der Stadt Fürth. 1970-72 Elektronische Musik und Theorie des musikalischen Verstehens im Instituut voor Sonologie in Utrecht bei O.E. Laske. 1973 Ethnomusikologie am Ethnomusicologisch Centrum Jaap Kunst Amsterdam. 1974 Computermusik an der Colgate University, Hamilton N.Y.. 1975 Reisen durch Nordamerika für die Materialsammlung zu Desert Plants (Gespräche mit 23 amerikanischen Musikern. Vancouver 1976). 1976 Aufnahmen von Volksmusik in der Oase Siwa, einem Ghetto in Pittsburgh, einem Indianerreservat in Montana und dem Hinterland von Fürth. 1977 Eröffnung des Beginner - Studios in Köln mit wöchentlichen Regenbogen-Konzerten vorwiegend experimenteller Musik. 1978 Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung (Ausarbeitung der LÄNDLER-TOPOGRAPHIEN). 1979 Nische, Essay. 1980 Publikation des Buches Geschriebenes 70-80. Konzerte in mehreren europäischen Städten mit Stücken des Projekts LOKALE MUSIK mit dem Ensemble 13. 1980 Förderpreis der Stadt Köln. 1981 1. Preis beim Kompositionswettbewerb Ensemblia Mönchengladbach

Werke

NOTHING BUT für Klavier, Celesta, Cembalo und elektronische Orgel (1969) - GLISS für fünf Posaunen (1970) - AS A WIFE HAS A COW für Klavier zu vier Händen (1970) - AKKORD-ARBEIT für Orchester (1971) - EINER IST KEINER für sieben Instrumente (1972) - IN UNDERSTANDING MUSIC THE SOUND DIES für 21 Instrumentalisten (1973) - BEGINNER'S MIND für einen Pianisten (1974) - GELASSENHEIT für ALT und zwei Gitarren (1975*) - DIE SPANISCHE REISE DES OSWALD VON WOLKENSTEIN für Sänger und fünf Instrumente (1976*) - AUS NAH UND FERN für drei Chöre (1977*) (* 1981 zurückgezogen) LOKALE MUSIK (1977-...)

Die Partituren der Werke ab 1973 und die Schallplatte BEGINNER'S MIND sind im Selbstverlag ediert und erhältlich bei:

BEGINNER PRESS, Gottesweg 52, 5 Köln 51