

BL: Es gibt Komponisten, die gründen ein Ensemble oder eine Konzertreihe oder ein Festival vor allem mit dem Ziel, die eigene Musik aufzuführen. Ich glaube, bei Dir war's ein bißchen anders, als Du anfingst. Warum hast Du es überhaupt angefangen?

Z: Also, meine Maxime war erstmal, daß ich Stücke von mir grundsätzlich nicht aufführe, und ich wurde in den sieben Jahren auch kein einziges Mal aufgeführt. Ich glaube, es gab mal eine kleine Ausnahme: Michael Riessler¹ spielte ein Solostück von mir in einem Nebenkonzert. Ja, warum ich das Beginner Studio überhaupt gründete, – so etwas Komplexes hat auch mit der Kölner Situation zu tun, die ich da antraf. Es gab dort ja eine ziemlich etablierte Neue-Musik-Szene mit Siegfried Palm², Aloys Kontarsky³ und Stockhausen natürlich. Die wurden ja schon als Halbgötter dargestellt, und man war eine Art Hofstaat. Mehr oder weniger hatte man darin seinen Randsitz bekommen. Wir sahen also, daß das schon eine ziemlich gute Maschinerie war. Bei einem Konzert in dem Rohbau des Römisch-Germanischen Museums, wurde von Frederic „Les Moutons de Panurge“ gegeben, wo man immer dieses Ostinato spielte, – da hatten wir einen Sack mit Flaschen hingelegt, da stand drauf: Spannungssteuerung Abteilung Neue Musik. Ja, und dann haben wir die Flaschen zertrümmert, vor dem Angesicht des WDR-Redakteurs für Neue Musik, Wolfgang Becker-Carsten, und so machte man einige Sachen, um sich abzusetzen, – und irgendwann fiel mir eben dieses Buch „Beginner's Mind in die Hände⁴. Ich hatte damals bei Dagmar von Biel⁴ ein bißchen Zen-Buddhismus „gesessen“ und habe dann auch versucht, das in meinen Alltag herüberzukriegen, wohnte im Stavenhof⁵ und habe dann über das Prinzip des „Beginner“ nachgedacht – das wurde auch oft falsch verstan-

¹ Michael Riessler: Klarinettist, Komponist

² Siegfried Palm: Cellist

³ Aloys Kontarsky: Pianist

⁴ „Beginner's Mind“ in: Insel Musik (Köln 1980, vergriffen)

⁵ Seitenstraße des Kölner Eigelsteins

den, so wie: „Ach, da dürfen nur Anfänger spielen.“ Das war eben gerade nicht so. Es ging darum, daß man die ganzen Begebenheiten immer wieder wie ein Anfänger, also mit Augen eines Anfängers sieht, das heißt, sich sozusagen entkrustet von sich festfahrenden Mainstreams.

Bild Nr. 151 „*Ruomis Hampel, Sohn von Gunter Hampel, Sohn von Gunter Hampel, Do. 16.11.1978*“ (Fotograf unbekannt)

Ich habe dann dieses schöne Gebäude gefunden. Das war früher eine Fabrik zur Herstellung von Schlankheitspillen – also das paßte irgendwie sehr gut zu mir – mit vier Säulen, die hatten auch eine schöne Anmutung; und das war's dann: der Raum.

Bild Nr. 260

BL: Trotzdem. Man macht das nicht so einfach, sucht einen Raum und macht eine Konzertreihe. Da muß ja ein Defizit da sein! Entnehme ich Deiner Vorbemerkung, daß diese Heiligen sozusagen die Szene absorbiert haben? So daß die Dinge, die Du vorhattest, überhaupt nicht zum Zuge kamen?

Z: Das war vielleicht ein bißchen so, dazu kam, daß ich in den 70er Jahren natürlich oft in den USA war. Ich war mit Carol befreundet, einer Amerikanerin. Dadurch flog ich ständig`rüber und habe dann dort die experimentelle Musik kennengelernt und dieses Buch „Desert Plants“⁶ gemacht, was diese Leute einmal zusammen darstellte. Ich stellte dann fest, dass ich die Art und Weise mit der ich vorgegangen war, sonst in Deutschland nur bei Radio Bremen fand bei Hans Ottens „Pro Musica Nova“. Der WDR war die Domäne der Stockhausen-Ästhetik, und der seines Antipoden Kagel. Das breite Spektrum kam irgendwie nicht vor, und so denke ich wohl, hab' ich dann auch diese Vielzentriertheit vertreten. Ich hatte immer das Konzept des Multiversellen, – daß jeder seine Insel hat und aus Respekt die andere Insel tolerieren kann. Das war das Gegenkonzept zu dem zentralistischen Denken, zu dem Magnetismus, daß Stile dominieren und andere unterworfen werden. Ich habe eher die Idee einer

⁶ „Desert Plants“ (Library of Congress 1976) in: Insel Musik (Köln 1980, vergriffen)

Inselgruppe gehabt, die sich selbst darstellt und die Neugier für andere entwickelt. Und so habe ich dann auch immer ganz bewußt gegensätzliche Ästhetiken nebeneinander Platz nehmen lassen. Es wollte aber auch der Zufall, daß durch dieses Dreieck Amsterdam-Brüssel-Köln Leute, die Konzerte gaben, dann einfach hier vorbeikamen. Denn das hat sich ganz blitzschnell herumgesprochen, dieses „Beginner Studio“.

BL: Also, das war nicht so geplant?

Z: Nein, nein.

BL: Es gab auch keinen inhaltlichen Entwurf, der sagte, also das muß rein, das muß rein, das muß rein, sondern...

Z: Nein, es war der Versuch, Strömungen zuzulassen. Durch dieses blitzschnelle Sicherumsprechen in der Szene, daß da ein Studio ist, ergab sich die Nachfrage – ich hab ja einen Aktenordner von Anfragen gehabt – und mein Prinzip war, fast alle Anfragen zuzulassen. Wenn es pragmatisch paßte, kamen die einfach, denn da war kein Risiko. Die spielten am Anfang für die Einnahmen der Tür, und ich lud die dann danach immer noch zu einem kleinen Essen ein. Es war eigentlich von daher finanziell kein großes Risiko, kein großes Risiko für mich.

BL: Du hast dieses Gebäude gepachtet.

Z: Naja, ich hab das gemietet, 500 Mark kostete das. Franz Wülfing, ein Freund, der schreinern konnte, hat mir dann die ganzen Schrankwände eingebaut. Und dann hat-

ten wir so eine lustige Gruppe zusammen. Ein Belgier, Roland Blontrock, der mehr für den Free Jazz zuständig war, der mir immer alle möglichen Free Jazz-Leute unterjubelte, und ich ließ mich da wirklich auch belehren und hörte auch aufmerksam zu. **Bild Nr. 837: „Roland Blontrock & Uli Trepte“**

Das ging dann natürlich teilweise bis an die Grenzen meiner Toleranz, vor allem, wenn die dann anfangen auf der Gummipflanze zu spielen, die da im Eck stand. Der andere war der Guido Conen. Guido Conen war auch für das ganze Design zuständig. Er war ein ausgebildeter Designer und hat diese wunderschönen Schriftzüge und Plakate entwickelt. Alles noch mit Letraset und IBM-Kugelkopf-Schreibmaschine. Wir gingen dann immer zu unserer Druckerei, mit Fahrrad ging's dann weiter durch die Kölner Kneipen, und wir hängten dann die Plakate auf, mit Manfred Lexa, dem Computerfreak. **Bild Nrn. 57, 58, 753 (Programm und Plakat)**

Das war ein ziemliches Low-Budget-Unternehmen. Es tat mir aber auch gut als Ausgleich zu dieser Stubenhockerei des Komponisten, etwas ganz Praktisches zu tun.

Und – wie gesagt – der Konzertplan entstand:

Also das erste Konzert war mit Steve Lacy am 16. Dezember 1977, weil für mich Steve Lacy genau so eine Brücke bildete. Der hatte in seiner Melodik sowas wie Satie in der Zeit Debussys, so eine ganz eigene, etwas eckige, spröde Art Melodien zu knüpfen, die mit dieser Beginner-Idee wunderbar zusammen paßte. Es könnte eine von einem Kind gesungene Melodie sein oder ein auf der Straße gepfiffenes Stück, das also keinen hohen Kunstanspruch hat, aber zugleich so eine kindhafte Direktheit.

Das habe ich immer in der ganzen Neuen Musik vermißt, diese Direktheit.

Bild Nr. 001: (Flyer Eröffnungskonzert Steve Lacy), Bild-Nr. 010: „Steve Lacy“

BL: Also es war auch eine Gegenhaltung gegen die Kodifizierung der Komplexität oder gegen die Ideologie „komplex ist das, was gut ist“?

Z: Ich würde nicht sagen, Komplexität als Gegensatz. Manche Free Jazz-Musik ist ja unglaublich komplex. Ich denke mehr an den Begriff der Stilbildung, der in der Neuen Musik ja unglaublich schnell um sich griff, also so eine Art Dominanzstreben, eine Richtung, die dann greift, wenn sie möglichst viele Nachahmer hat, nach dem Prinzip: Le Roi, c'est moi. Und dann gibt's da noch einen zweiten König, und die beiden rangeln dann in einer Stadt um die Vorherrschaft. Und diese Selbsterniedrigung, so würde ich das mal sagen, daß Komponisten meinen, sie könnten nur in einem bereits vor-ausgetretenen Pfad nachtrotten, weil sie dann natürlich bessere Aufführungen und mehr Aufmerksamkeit haben, weil sie sich in einem abgeseigneten Avantgarde-Terminus äußern. Das hab ich versucht zu konterkarieren, daß es so viele Äußerungen wie es Individuen gibt, daß dies zumindest möglich ist. Und ich versuchte einfach, diese breite Palette vorzustellen. Das war im Grunde das Programm, aber es gab dann auch viele Zufälle, wer zu welchem Zeitpunkt kam und wer nicht. Da war keine Ideologie dabei.

BL: Die Basis der Finanzierung, der Bezahlung der Musiker, Komponisten hat sich sicher nicht so gehalten, also die Tageseinnahmen...

Z: Also, ich hatte ja erst mal bei Hackenberg, Kurt Hackenberg hieß der damalige, Kulturdezernent, bei dem hab ich einmal vorgesprochen und da merkte ich schon, das bringt wohl nichts. Und dann kam sein Nachfolger, Peter Nestler. Ganz sympathischer Mensch eigentlich. Und der hat das Studio dann doch unterstützt bis zum Schluß, ich glaube, mit 15.000 Mark im Jahr. Einige Konzerte wären ohne die Unterstützung vom Deutschlandfunk gar nicht gegangen. Da muß ich auch sagen, daß Reinhard Oehlschlägel ganz entscheidend dazu beigetragen hat, daß einige Konzerte überhaupt stattfanden. Also gerade die, die etwas teurer waren.

BL: Und der WDR hat sich da nicht...?

Z: Ganz selten. Das war eine echte Konfliktsituation. Dr. Becker, der mich eigentlich auch schätzte, sagte: „Was machen Sie denn da Eigenartiges?“ – und lugte da manchmal rein. Eigentlich war von diesen offiziellen Kölner Komponisten, außer meinem Freundeskreis, kaum jemand da. Aber dann, wie sie die Gründung der Kölner Gesellschaft für Neue Musik vornahmen – die sollte dann auch ausgerechnet in meinem „Beginner Studio“ stattfinden – da sah ich dann diese ganzen Gesichter, die ich nie in den Konzerten gesehen hatte. Da dachte ich: Was ist denn hier los, das ist ja ein Putsch-Versuch! Und da bin ich mit meinen Leuten nach unten in die Kneipe nebenan und hab zur gleichen Stunde – während die oben ihren Verein gegründet haben, unten den Verein für experimentelle Musik gegründet!

BL: Mit dieser Finanzierung ging das dann auch besser, die Leute einzuladen, nehme ich an. Das ging ja nicht alles über das Dreieck Köln-Amsterdam-Brüssel... Also, wie man heute Konzerte plant, zum Beispiel von den USA aus, da braucht man vier bis fünf Konzertstationen, die man hintereinander hängt, wenn es denn möglich ist, damit sich das selbst trägt.

Z: So war das ein bißchen. Mir kamen die USA wahnsinnig nah, – nachts um vier Uhr wurde ich aufgeweckt: „I like to make a concert in the Beginner's Studio.“ Da hab ich gesagt: „Entschuldigung, ich schlafe gerade.“ Also das war dann teilweise schon etwas anstrengend, ich mußte dann irgendwann anfangen, die Bremse zu ziehen.

BL: Sag noch mal, wie der Zusammenhang zwischen Deinen Amerika-Reisen und dem Programm des „Beginner Studios“ war, auch chronologisch. War die erste Reise und dann das Studio, oder?

Z: Nee, nee, also das erste Mal fuhr ich wohl 1974 in die USA, dann machte ich das Buch „Desert Plants“ 1974/75.

BL: Wo warst Du da?

Z: Also, ich war zuerst natürlich in New York. Und wo wohnte ich denn da eigentlich überall? Ja, ich glaube, Phill Niblock half mir damals schon auch, ich wohnte verschiedenen Jugendherbergen und in einem Hotelzimmer am Washington Square, das auch in den „Desert Plants“ abgebildet ist. Es war nicht ganz so billig, aber es war auch erträglich, und da habe ich dann einfach mein Tonbandgerät dabei gehabt und habe komischerweise bei Tom Johnson angefangen, weil der damals Kritiker der „Village Voice“ war, kann das sein?

BL: Ja.

Z: Tom Johnson hat mir dann die ganzen Tips und Telefonnummern gegeben, inklusive Cage, und ich hab alle einfach ganz frech angerufen von der Telefonzelle aus. Es war wirklich frech: „Ich möchte ein Interview.“ Cage: „Ja, kommen Sie übermorgen.“ Aber zuerst sagte er, ich soll zuerst zu den anderen gehen. Und wenn ich dann immer noch die Empfindung spürte, zu ihm – , dann sollte ich kommen. Er hat's nicht ganz abgewimmelt. Tom Johnson war dann allerdings etwas betrübt oder sauer, weil ich ihn nicht in diese Gruppe mit hineingebracht habe. Das war vielleicht ein Fauxpas

meinerseits, es war also keine böse Absicht, er hatte mir ja die ganzen Adressen gegeben. Er war ja auch selbst schon Schaffender. Er wäre dann im Buch der 24. gewesen. Und so bin ich von Mensch zu Mensch gegangen – so wie Du jetzt hier – und habe dann einfach mit Carol, in Chicago in dem Haus ihrer Eltern weitergearbeitet. Der Vater war Pilot, der war immer weg. Und wenn er kam, ist er erstmal mit dem Rasenmäher eine halbe, dreiviertel Stunde ums Haus gefahren, kam dann rein und hat kein Wort gesagt. Es war ein ziemlich stilles Haus, und da konnten wir in Ruhe geistig arbeiten. Sie hat die Interviews transkribiert. Aber sie war ja auch so poetisch interessiert. Sie hat methodisch – entweder mit Absicht oder unfreiwillig – jeden kleinen Huster übertragen. Also, wenn ich jetzt „h“ sage, dann stand da „h“. Oder wenn ich jetzt niese: das war alles drin. Es war keine einzige umgangssprachliche Eigenheit berichtigt. Und das war dann der Duktus des Buchs, und Morton Feldman, wie er das gekriegt hat, sagte: „I sound like an idiot.“ Er wollte das nicht. Aber Cage, höflich wie immer war: „What seems to be the mistake, then becomes the charming part.“ Der einzige, der sein Interview total neu geschrieben hat, war Robert Ashley. Total neu. Sogar so, daß meine Fragen überhaupt nicht mehr paßten. Und das war dann ein richtiger Fremdkörper. Aber weil er selber mit Poesie zu tun hat...

BL: Hat er Dich missverstanden? Hast Du Dich gescheut, ihm den simplen Zweck des Interviews zu verraten?

Z.: Das war keine Scheu, ich hab auch gesagt, daß ich die Interviews für Rundfunkportraits verwende, weil der Oehlschlägel hatte mir – glaube ich – irgendwie in Aussicht gestellt, daß ich da Portraits draus machen kann. Er war dann allerdings überrascht, daß ich innerhalb von 14 Tagen 14 Sendungen auf Manuskript hatte. So war das nicht gemeint, aber ich kam da an und hatte plötzlich 14 Portraits in die Schreib-

maschine gehauen, dann auf diese Weise im WDR teilweise viel Geld verdient, durch solche Sendungen, sogar auch Live-Sendungen. Ich hab mir alle die Namen nicht gemerkt. Da gab's so einen – „In between“ hieß die Sendereihe –, das war ein Redakteur, Ulli Lux, der irgendwann Krach bekam im WDR, dann wegging, der hat eine zeitlang abends von halb elf bis elf Leute eingeladen, die durften irgendwas in dieser halben Stunde machen, und LIVE, das hat man gut bezahlt bekommen. Danach bin ich immer zur Kasse gegangen und habe meine 500 Mark oder so abgeholt. Ohne Manuskript. Bin hin, paar Bänder hingelegt und so los geplappert. Ja, und dann 500 Mark abgeholt. Man war flink. Ich hab an einem Nachmittag eine Sendung reingetippt – Wutsch.

Jetzt Amerika. Also Robert Ashley war der einzige, der das Interview völlig neu geschrieben hat, weil er selbst ein eigenes Projekt vorhatte, Videos mit Komponisten zu machen, und das hat vor kurzem Reinhard Oehlschlägel im Verlag MusikTexte ins Deutsche übersetzt. Das waren ewig lange 90 Minuten Portraits, wo die Kamera einfach auf dem Menschen ruht, und es bewegt sich fast nichts, und er redet, und der Interviewer hat seine Fragen. Es ist auch schon so eine halbe Kunstform. Und ich glaube, das hatte Robert Ashley damals vor, und deshalb blockierte er mein Unternehmen. Er bekam ja dann die Fahnen von „Desert Plants“ und sagte: „Was ist das denn? Das ist ja Poetry! Das wollen wir nicht. Wenn ich überhaupt was will, dann Sachtexte. Poetry mache ich selber.“

Irgendwann gab es auch etwas Unerfreuliches. LaMonte Young hat für ein beabsichtigtes Interview 5000 Dollar gewollt, und da habe ich mir so ein Kontakt-Mikrofon gekauft für das Telefon in Chicago. Ich rief ihn an, Carol hat auf die Record-Taste gedrückt, und dann hab ich ihm gesagt: „Ich hab Ihnen doch gesagt, ich kann nicht so viel Geld aufbringen.“ Und fragte dann: „Kann ich denn wenigstens so ein Telefonat transkribieren?“ Ja, ich sollte mal überlegen, er bräuchte mindestens 1000 Dollar.

Dann hab ich ihn wieder angerufen, und er sagte: „Gut, schicken Sie mir die Transkription, ich muß mein Copyright noch darunter schreiben.“ Von jedem der Leute habe ich damals ein Foto gemacht. Ich habe immer eine Kamera dabei gehabt. Nur, weil ich ihn ja nie gesehen hab, bin ich dann zu seiner Haustüre gegangen – das ist NY 275 Churchstreet – und habe die Haustüre fotografiert. Dieses Buch mit den Interviews mit 23 amerikanischen Komponisten wollte niemand verlegen! Das war fast zwei Jahre lang ohne Verleger.

Inzwischen kam Ashley mit seinen ganzen Sachen raus, ja, pompös, alles toll, und nach Ashley hat dieses A.R.C. (aesthetic research center) in Toronto, was David Rosenboom hatte mit seinem Hallodri aus Vancouver, das Buch gedruckt. Carol und ich sind dann selbst mit dem Auto von Chicago aus zu den ganzen Universitäten gefahren und haben das verkauft. In Buffalo, ausgerechnet, hatten wir kein Geld mehr, da war es zehn Uhr abends. Da rief ich denn Morton Feldman an, der war aber gerade in Italien. Wen gibt's denn noch? Lejaren Hiller gab es noch, nachts um zehn: „Ja, Morton Feldman ist nicht da. Wir kamen grad in New York an, können Sie mir 50 Dollar leihen?“ Die Buchläden waren nämlich schon zu, normalerweise haben wir immer in den Buchläden verkauft und unser cash gekriegt. Dann hat er mir 50 Dollar bar gegeben. Ich habe ihm dafür einen Scheck gegeben. Und dann hat er mir nach einem halben Jahr den Scheck zurückgegeben: „Es tut mir leid, dieser Scheck ist ungedeckt.“ Es war so peinlich.

Ja, da gab es noch ein paar Geldsachen, zum Beispiel Cornelius Cardew. Der wollte Geld für seine Veröffentlichung – von einem Christian Wolff-Song, den Cardew noch einmal für Klavier umgeschrieben hatte. Ich rief ihn in England an aus Chicago – copyright – Cardew sagte, er braucht aber 20 Pfund, ja, das hab ich jetzt nicht, ob ich es ihm nicht später mal bringen darf. „Ja, O.K.“ Und nach drei, vier Jahren ging ich mal nach London, suchte die Adresse von Cardew, klopfte an, es war ein düsterer

Novembertag. Er saß an seinem Chimney. „Hier sind die 20 Pfund.“ Er erinnerte sich erst mal gar nicht mehr. „Ah, ja“, da sagte ich: „Ich hab in Köln so ein Beginner Studio. Wir wollten gerne mal Ihre Musik spielen. Haben Sie die Thälmann-Variationen? Wir kennen jemanden, der das in Köln vielleicht spielt.“ „Ja, hab ich da, aber das kostet 10 Pfund.“

Also so war das damals, die Leute waren alle stockarm. Jeder war arm wie in diesem jüdischen Witz: Die Leute verkaufen sich immer den gleichen Pelzmantel, bis der eine an den dritten verkauft: Du, wovon sollen wir denn jetzt leben?“ Aber eigentlich war das nicht so gemeint, daß ich durch diese Kontakte alle möglichen Konzerte bekäme. Da ist überhaupt so gut wie nichts entstanden.

BL: Aber sicher war das die Voraussetzung, die Leute erst mal kennenzulernen in Interviews, um halbwegs zu wissen, was bekommt man da, wenn man die einlädt?

Z: Nein, ganz und gar nicht! Charles Ives war mein Vorbild, ein Autodidakt. Der hatte einen Vater, der nie in die Universitäten gegangen ist oder von zuhause weggegangen ist. Für mich waren diese USA Reisen die eigentliche Lehrzeit. Also ich habe da viel gelernt, auch durch Konzerte. Ich habe in jedem Konzert aufmerksam zugehört und alles wirklich durchdacht, und versucht, das in meinen Kosmos hineinzudenken. Also das war mir auch ganz wichtig.

BL: Und dann gab es eine zweite Amerikareise? Oder war das die, wo Du die Bücher verkauft hast?

Z.: Wir waren jedes Jahr da, bis 1978, da haben wir uns dann getrennt, also 1979 war das wohl, glaub ich.

BL: Also 1977 hast Du das „Beginner Studio“ gegründet.

Z.: Genau. Ich habe eine Anzeige gelesen in der Zeitung, im Stadtanzeiger wohl.

Das war die Firma Lauterbach. Die Familie, aus der auch der Schauspieler Lauterbach stammt.

Bild Nrn. 406 und 953

BL: Heiner Lauterbach.

Z.: Das war die Installationsfirma Lauterbach. Ja, genau. Die waren auch kunstinteressiert und irgendwie nett, unglaublich tolerant. Die haben mir den Raum vermietet. Unter mir war der kommunistische Verlag Pahl-Rugenstein. Am Dach oben hatten die auch noch ihre Geheimsitzungen, was weiß ich was. Die haben den Dachboden ausgebaut, und den Aufzug, den Lastenaufzug durfte ich manchmal benutzen. Da fuhren wir immer an so Postern mit Friedensengeln vorbei. Einmal kam dann auch das Kronos Quartet, das hat bei mir Morton Feldmans 1. Streichquartett gespielt. Da waren die noch nicht so berühmt, dennoch ging das natürlich nur mit dem Deutschlandfunk-Mitschnitt. Vorher mußten die sich umziehen. Es gab ja nur einen großen Raum, und da habe ich unten gefragt: „Es kommt heute abend ein Streichquartett. Dürften die Musiker sich bei Ihnen unten umziehen? Da haben die mir den Schlüssel gelassen. Und dann kam das Kronos Quartet in roten Teufelskostümen hoch aus dem kommunistischen Verlag. Das fand ich so lustig: Die Aufzugtür ging auf, und da kamen die vier Teufel raus. Und ich hab mich auch mal so ein bißchen mit den Verlagsleuten unterhalten: Ja, da habt ihr gar keine Ahnung von den Weiten Russlands! Und er schwärmte vom Osten, und ich schwärmte immer vom Westen. Und wir schwärmten uns gegenseitig von den Weiten des Westens und Ostens vor. Es war

so eine schöne Verschränkung: Der nach Osten gerichtete Pahl-Rugenstein Verlag und das nach Westen gerichtete „Beginner's Studio.“ Ich saß auch immer in meinem Zimmer mit Fenster nach Westen, ich sah die Sonne immer untergehen, dachte... dieser Westen. War halt wichtig, irgendwie. Neugier und...

BL: Die Situation muß ja so gewesen sein, daß diese neuen Komponisten des Westens, also der USA, bei uns so gut wie unbekannt waren. Also, Cage war ja schon mal da. Das muß man wissen. Der ist nur anders wahrgenommen worden.

Z.: Ja, wie gesagt, das war damals wirklich nur Hans Otte, in der „Musica Nova“ in Bremen. Da sind wir auch immer hingefahren. Ich kann mich noch erinnern an La-Monte Young, „the well tuned piano“ wurde dort aufgeführt, das war für mich unglaublich beeindruckend. Auch Steve Reichs „Drumming“ mit Cornelius Cardew, der saß dann immer im Eck mit verschränkten, ausgestreckten Beinen und wartete. Die haben sich immer abgelöst. Das dauert ja so lange, man mußte dann so „turns“ nehmen. Und es war für mich alles sehr beeindruckend, diese Souveränität und so eine Musik, die vor einem abläuft, dieses Ritual des Kollektiven. Dieses „Jemand gibt die Schlegel den anderen beiden, und dann spielen die weiter“, – das war eine ganz andere Art von Musikmachen. Und komisch war, Clytus Gottwald fand Steve Reich gut, das hab ich nie verstanden, war er doch Adornit. Daß Gottwald „minimal music“ überhaupt nicht mag, wäre mir viel lieber gewesen. Aber so quer standen die Meinungen damals.

BL.: Hast Du jemals vorher Konzerte veranstaltet? als Veranstalter? – Du bist reingesprungen und hast das gemacht?!

Z.: Ja. Nur bei meinem Vater durfte ich mal mit der Schreckschußpistole schießen, bei seinen Theaterstücken.

BL: So, und da ging es los, dann gab es die ersten Konzerte.

Z.: 1977 gab es nur ein Konzert, am 16. Dezember. Das war mit Steve Lacy. Ja, und dann ging das einfach immer saisonweise März, April, Mai, Juni, September, Oktober, November, Dezember. Wir hatten im ersten Jahr 52 Konzerte gemacht.

BL.: 52?!

Z.: Ja, praktisch für jede Woche, weil wir hatten im ersten Jahr auch mittwochs noch Konzerte.

BL.: Wer ist jetzt wir?

Bild Nr. 51: „Jon English“, Bild Nr. 52: „Candace Natvig“, Bild Nr. 98: „Axel Petry“

Z.: Ja, diese Gruppe von fünf Leuten. Mittwochs war dann immer Jon English und Candace Natvig, „free improvisation“ gab es dann immer und Axel Petry und die ganzen anderen, da gab es dann immer „free jazz sessions“. Und dann war Michael von Biel eine zeitlang auch da und improvisierte nächtelang, wollte aber immer nicht aufgenommen werden, ich hab das aber trotzdem heimlich gemacht. Ende 2003 kam übrigens eine große Michael von Biel Dokumentation⁷ heraus. Die Bänder seiner Improvisationen muß ich immer noch auf dem Dachboden haben, das weißt Du ja noch gar nicht. Ja, Michael wollte immer nicht, daß man es aufnimmt, aber das Tonband lief trotzdem. Es gab ja da die Langsam-Spur, 9,5 cm/Sek., da konnte man vier Stun-

⁷ „Michael von Biel“, Katalog anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Galerie, Fruchthalle Rastatt, November 2003 bis Februar 2004. Herausgegeben von der Herbert-Weissenburger-Stiftung mit Unterstützung der Kunststiftung NRW. Inkl. Musik-Dokumentation. INFO Verlag-GmbH, Karlsruhe.

den lang mitschneiden, ohne, daß er es bemerkte. Und es war schon ganz faszinierend mit dem Michael, er war auch eine Art Mentor für das „Beginner Studio“, also nicht direkt, er war einfach da und hat auch den Titel für „Desert Plants“ gezeichnet. Michael hatte so was Guruhaftes. Und man munkelte da immer, daß er wieder auf Entziehungskur ist, jetzt ist er wieder im Hotel und nicht zu erreichen. Und dann hab ich ihn doch auch mal interviewt, im Kölner Alcazar, und da haben wir uns – er hat bei Beuys studiert – über die Zusammenhänge von Malerei und Musik unterhalten: Daß er gar nicht will, daß beides zusammengehört. Er hat da immer so einen frischen, ganz merkwürdigen, schrägen Ansatz zur Musik gehabt, den kein anderer irgendwie nachvollziehen konnte. Er aber ging von Feldman zu Stockhausen und nicht umgekehrt. Er fiel ja dann in Darmstadt auf mit diesem radikalen Streichquartett, diesem Geräusch-Quartett, stieg dann in die Can-Szene ein in Köln, Can kennen Sie ja, verlor sich dann dort im Rausch mit Drogen und war dann abgetaucht ein paar Jahre. Und da haben wir ihm ein bißchen rausgeholfen, mehr oder weniger, und er war dann auch im „Beginner Studio“, nächtelang. Wochenlang – da hat er einen Schlüssel gekriegt – war immer nur nachts zugange.

Bild Nr. 957: „Bei der Arbeit gestört: Michael von Biel im „Gelben Haus“, 1980“

Wir hatten rote Samtvorhänge im „Beginner Studio“, die oben immer ein bißchen hakten, weil die an Bambusstäben hingen, die Noppen hatten, und deshalb gab es immer ein krrk beim Ziehen – Es war nämlich ein Kölner Theater aufgelöst worden, und das war der Vorhang der Theaterbühne gewesen. Und den hat ein Freund von Michael, der ein unglaublicher Drogati war, für uns genäht. Der war so ein mystischer Näher, der hat erst einmal eine Woche in diesem Ding geschlafen, sich eingewickelt, dann hat er ihn genäht. Danach hat er sein Pfeifchen geraucht und ihn sozusagen gesegnet und hat ihn uns übergeben. Schade, diese Vorhänge sind bei der Auflösung des „Beginner Studios“ verschwunden.

BL: Sag nochmal, wer die fünf waren.

Bild Nr. 371: „*Von rechts: Conen, Zimmermann, Schreimel, Blontrock – Uli Trepte (Ex-Guru Guru) und Lol Coxhill am 20.05.1979*“

Bild Nr. 120: „*Von links: Phill Niblock, Manfred Lexa, 19.05.1978*“ (evtl. Ausschnitt)

Z.: Es waren Roland Blontrock, Gaby Schreimel, Guido Conen, also es waren eigentlich die drei, dann Manfred Lexa, der ein ganz intelligenter Kerl ist, er hatte nur einen Arm funktionstüchtig, weil über den anderen mal ein Lastwagenfahrer drübergefahren ist. Das war ein etwas gehandicapter, hochintelligenter Mann, der war eigentlich das organisatorische Gehirn. Und diese vier waren es. Und ich.

BL: Und Ihr habt Eure Aufgaben aufgeteilt? Oder wart ihr wie Kuratoren, die dann Vorschläge machten?

Z.: Oh Gott, ...bitte keine Struktur! Der Roland Blontrock hat dann ab und zu mal einen Free-Jazzler vorgeschlagen. Ja, wenn er Zeit hat, dann machen wir's doch. Manfred hatte keine richtige Funktion – wie soll ich das sagen. Wenn mir das Organisatorische zuviel wurde, hat er irgendwo geholfen. Es war eine merkwürdige transingente Funktionsverteilung.

Bild Nr. 367: „*Gaby Schreimel und Gisela Gronemeyer*“

Gaby stand immer hinter der Theke, manchmal haben wir auch Bier aus Franken geholt, die Flaschen mit Bügelverschlüssen, und haben dann auch ganz verrückte Sachen gemacht, fränkische Brote mit „Obatzdn“ angeboten. Ja, es gab feine Sachen. Und ab und zu mußte ich auch immer ein bißchen Geld reinstecken und vermietete den Raum, um wieder an Geld zu kommen. Da gab's dann Reggae-Parties, oh, da kam dann einer, das war ein WDR-Redakteur, der mit einer Jamaikanerin verheiratet war, die haben das „Beginner Studio“ völlig okkupiert mit so unglaublichen Baß-Woo-vern. Also da bebte das ganze Haus. Ich hatte mir 1000 Mark versprochen für den

Abend, das ist ja eigentlich viel Geld. Aber dann kamen Hunderte von Leuten, die tanzten wie die Heringe, am Schluß war mein ganzer Teppich mit ausgetretenen Zigaretten gesprenkelt. Da habe ich gesagt: „Jetzt ist er nicht mehr zu retten, machen wir noch mal eine Party“, da ging es dann wieder um 1000 Mark, und das Studio wurde dadurch etwas demoliert. Indische Saris hingen ja auch da. Und dann nach drei Parties habe ich gesagt: „Jetzt reicht’s.“ Aber man brauchte das Geld einfach. Dann konnte man wieder zwei andere Konzerte machen.

Bild Nr. 059: „Reggae- und Dubmusik mit Rainer Blome, Sa. 01.04.1978“

Z.: Wie hieß denn nochmal der Redakteur im WDR, der konservative, der aus dem Osten kam?

BL: Gojowy.

Z.: Der hat sich tat sich schwer, diesen Ort zu betreten. Der sagte: „In diese Matratzengruft setzt er ungern einen Fuß.“ Bei Heinrich Heine gibt es doch diese Matratzengruft. Meine waren so mit braunem Stoff überzogen, man saß in Reihen auf dem Fußboden. Stühle waren hinten.

Die ganze Zeit haben wir das „Beginner Studio“ zu fünft betrieben. Heute sehe ich Roland ab und zu mal, er arbeitet in letzter Zeit als „DJ“ in der Freien Musikszene. Gaby nicht mehr, die hab ich aus dem Auge verloren, aber Guido, der hat ja dann von Michael von Biel teilweise die Noten transkribiert, seine Improvisationen in Notenschrift umgesetzt und auch häufig mit ihm musiziert, er spielt ja Schlagzeug. Heute hat er ein Freies Improvisations-Ensemble, Metaboxx glaube ich, mit Roland und Hans Schneider, der spielt Kontrabass und ist damals oft im Beginner aufgetreten, mit Paul Lovens, Georg Graewe usw. Mani Lexa schreibt mir manchmal noch E-Mails. Er ist ein unglaublicher Internet-Freak geworden. Das ist fast manisch und be-

ängstigend. Ich bin mit ihm mal zu dem Ort gefahren, wo der Unfall mit seinem Arm passiert war. Damals hatte ich Songs geschrieben über meine Freunde. Der Liederzyklus heißt ja auch „Freunde“. Mit Mani und seiner Gitarre bin ich nach Dormagen gefahren. In das Chemiewerk Bayer war damals ein Lastwagen reingefahren – er war mit dem Moped unterwegs gewesen – und der Lastwagen fuhr ihm über den Arm. Bei unserem gemeinsamen Ausflug hatte er, wie gesagt, seine Gitarre mit in meinem VW-Bus und wir fuhren genau die gleiche Strecke wie er seinerzeit, er spielte ein paar Akkorde mit seinem rechten, funktionierenden Arm, und bei jedem Lagenwechsel mußte er den linken Arm immer mit den Knien am Gitarrenhals entlangschieben. Diese Akkorde habe ich aufgenommen und später transkribiert und die haben diesen Song sozusagen entworfen. Das, was er sprach, habe ich als O-Ton in den Song aufgenommen. Den haben wir auch mal zum Grand Prix d’Eurovision eingesendet, da kamen wir immerhin auf Platz 144!

Bild Nr. 955: „UA „Freunde“ bei Pro Musica Nova, Bremen, Sa. 08.05.1982. Walter Zimmermann, Gabriele Emde, Gerd Leibelng, Guido Conen“

In den Archivakten kann man lesen, welche Sponsoren wir alle angeschrieben haben: „Wir können Ihnen leider dieses Mal kein Geld ... wir haben gerade für die Oper einen Krankenwagen angeschafft.“ So waren immer die Ausreden. Wir haben da gnadenlos alle Adressen angeschrieben... das hat Manfred Lexa gemacht. Ich gehe ja gern zur Post. Das haben wir auch leidenschaftlich gemacht. Wir haben dann kopiert, ständig unterschrieben, unterschrieben, unterschrieben. An alle möglichen Leute, uns hat gar nicht interessiert, was die fördern. Hauptsache, sie sind irgendwo in einem Ding, einfach sklavisch abgetippt und in den Umschlag rein. Wir hatten da so ein Logo, „Smile“ hieß das. S.M.I.L.E., musikalisches Intelligenz-Labor. Zwei Seiten, einfach, um irgendwie an Gelder ranzukommen, und es kam absolut nichts. Also, wirklich null Pfennig...

BL: Wie heute.

Z.: Es war aber unglaublich lustig. Die Möglichkeiten im WDR, die hab mir zunutze gemacht. Zum Beispiel habe ich eine ganze Auflage der Stücke für 4 Klaviere von John McGuire schwarz kopiert, – ging ich da einfach in das Kopierbüro, sagte das Stück würde für eine Sendung gebraucht, ich brauche jetzt 20 Partituren. Die habe ich dem Johannes Fritsch vom Feedback-Studio geschenkt. Wir haben unglaubliche Sachen gemacht. Hausausweis. Naja.

BL: Sag' nochmal zum Ablauf: Hast Du das Studio, also hast Du die Räume gemietet und dann die Leute gefunden, die da mitmachen oder hast Du erst mit den Leuten das ausgeheckt und dann den Raum gesucht?

Z.: Es war wahrscheinlich letzteres, wir waren eine lose Gruppe, die dann suchte, – Doch, jetzt fällt mir das plötzlich wieder ein, im Stavenhof, wo ich zwischen 1972 und 1977 wohnte, war früher ein Bordell, was nun leer stand, es war so ein schrägwinkliges Haus. Da wollte ich ein Zentrum reinbauen, da war die Dagmar von Biel mit dabei. Ein musikalisches Experiment-Labor. Damals hatte ich ja Wilhelm Reich gelesen. Wir haben Stockhausen geschrieben, und der hat eine dreiseitige Befürwortung für das Objekt gemacht. Die ist abgedruckt in der „Inselmusik“. Das war der Anfang. Entscheidende Impulse kamen aus Gesprächen mit Michael von Biel, vom Wunsch nach diesem Utopischen, dem eigenen Traumhaus, dream house. Dann kam dieser Aspekt von LaMonte Young mit dem Dream House, ja, und dann wollten auch wir mit Licht arbeiten. Wir wollten jedem der Räume eine andere Lichtsituation geben, hatten da so ein utopisches Traumhaus, sind damit zum Hackenberg, und die Folge war, daß das Liegenschaftsamt überhaupt erst auf dieses Haus aufmerksam wurde. Es wurde innerhalb von vier Wochen abgerissen. Da sind jetzt sechs Parkplätze daraus

geworden. Ja, das wär' sowas Tolles gewesen. Und dann ließ mich der Gedanke nicht mehr los, da sagte ich, jetzt aber erst recht. Und dann haben wir in Zollstock das Haus im Gottesweg 52 gefunden. Das war der Anfang, es kam aus Gesprächen mit Dagmar, Michael und dem Konzeptstück „Musik für ein Haus“ und „Alphabet de Liège“ von Stockhausen, etwa so diese Idee, ja, seine Musik auch in einem Haus darzustellen, nicht seine Musik, sondern Musik.

BL.: Und wie ging's dann weiter? Ich meine, Du hast den Leuten Briefe nach USA geschrieben und hast sie gefragt, ob sie kommen könnten, oder...

Z.: Nein, es war umgekehrt. Ich habe nie geschrieben. Das war Mundpropaganda, das hat sich rumgesprochen und zwar in kürzester Zeit. Das war so wie ein sich selbst überlassener Mechanismus. Natürlich wollte ich später, nachdem etwas wählerischer wurde, auch Feldman haben und Cage. Da war ich dann schon ein bißchen ehrgeizig. Und doch war das dann letztlich auch nicht das Wichtigste. Das Schöne war, daß das wie von selbst entstanden ist. Wie du irgendwo einen Samen streust, und dann blüht da irgendeine Blüte auf. Du mußtest fast nichts tun. Ich bekam fast jede Woche zehn Anfragen, ich hab die alle aufgehoben, Konzertanfragen. Das ist ein Karton voll mit Beschreibungen. Etwa die Künstlerin aus Berlin, die jetzt ganz berühmt geworden ist, Ulrike Grossart. Die hatte damals getanzt, und die hab ich nicht genommen. Ich habe mich fast entschuldigt bei ihr 20 Jahre später. Ich weiß gar nicht, warum nicht ... manchmal hab ich auch Sachen übersehen. Aber ich wollte auf keinen Fall sein wie jemand, der dann Ablehnungsbriefe schreibt. Das gab's fast nicht. Es paßte einfach manchmal nicht. Es gab natürlich auch ein paar Merkwürdigkeiten, zum Beispiel, daß Konzerte ausfielen, und plötzlich mußte ich jemand anders dafür kriegen. Ich kann mich noch erinnern, da war eine Jazzgruppe, für die ein ganz

spezifisches Publikum kam, das Konzert fiel aber aus. Das Publikum war da, und ich sagte dann: „Ja, es tut mir leid, aber wir haben statt dessen ganz phantastische Leute, Philip Corner und Ann Lockwood.“ Die hatten von denen noch nie was gehört. Jetzt fingen Philip Corners Extremstücke an, wo er sich bis auf den Slip auszieht, sich mit den Händen auf den Körper klatscht... das Publikum war völlig geschockt, es war unglaublich hart. Es war fast ein Striptease, und Ann Lockwood immer mit ihren Projektionen und das Rasselgeräuschen und Poetryreading. DRY, wie sie das immer liest. Das war ein herrlicher Mißerfolg. Die sind wutschnaubend weg; solche fehlgeleiteten Dinge kamen natürlich auch vor.

BL: Und waren die dann immer gut besucht?

Z: Naja, ich stand ja immer noch fünf vor acht am Fenster und wußte, in 10 Minuten kommt noch eine Straßenbahn, warten wir noch ein bißchen. Ach, dann war ich so glücklich, dann kamen noch 7 Leute und dann konnten wir anfangen. Manchmal waren es nur 20 oder 15 Leute, also es war teilweise mickrig besucht, aber dann auch wieder ganz gut. Bei ganz berühmten Musikern kamen sie dann alle an. Das war dann wieder so typisch, wie bei diesem amerikanischen Saxophonisten, Anthony Braxton. Klar.

Bild Nr. 090: „Anthony Braxton Solo, Do. 04.05.1978“

BL: Und der war damals so bekannt, daß der...

Bild Nr. 818: „Cooper/Pyne/Coxhill – Lol Coxhill, 12.12.1980“, Bild Nr. 819: „Mike Cooper“, Bild Nr. 835: „Pyne, Coxhill, Cooper“, Bild Nr. 373: „Cox Lolhill“, Bild Nr. 895: „Guido Conen & Gerd Leibelung (Foto: Zimmermann)“, Bild Nr. 576: „Joanna Pyne“

Z.: Ja, riesig, Lol Coxhill war dagegen ganz sweet, der kam auch öfters. Das war so einer, den mochte Roland ganz gern. Kennst Du den? Lol Coxhill, der mit der Glatze, der mit seinen bunten Hosenträgern typisch englisch und so schräg angezogen war. Der kam so, wie man in Köln an Karneval gekleidet ist. Kam schon so aus dem Zug

raus mit einem kleinen Kofferchen mit einem Minisaxophon. Und dann kamen einige Engländer, z. B. Steve Beresford, der unglaublich erfindungsreich war. Die kippten, wenn sie kamen, erst mal einen Koffer voller Kinderspielsachen auf den Fußboden, quiekende Enten und was weiß ich. Und dann Cusack, der etwas ernster war. Und dann gab es dieses Londoner Quartett, das hab ich wohl öfter gebracht. Sven Åke Johansson, – ich weiß noch, wie Sven Åke auf meinen Flügel sprang, und es machte „knacks“ und in der Mitte war so ein kleiner Riß, obwohl der ja leicht ist.

Bild Nr. 874: „Das Bergisch Brandenburgische Quartett, 27.02.1981“, Bild Nr. 865: „Rüdiger Carl“, Bild Nr. 866: „Sven Åke Johansson“

BL: Sven Åke mit Rüdiger Carl wahrscheinlich.

Bild Nr. 253: „Walter Zimmermann bei Plakat-Vorbereitungen, Februar 1979“, Bild Nr. 254

Z: Ja, Rüdiger Carl, damals noch nicht mit Zigarre und Akkordeon. Und dann diese beiden Holländer, Han Bennink und Misha Mengelberg. Mengelberg war unglaublich. Das war ein Typ! Immer mit einer Zigarette im Mund, mit der er auf die Tasten aschte. Han Bennink war ein richtiger Berserker, ein richtiger Urgermane. Er hat Gabrielles Gummipflanze, die da sich so rankte und mit tausend kleinen Perlonfäden befestigt war, so ganz fragil... und ich merkte schon, der geht immer wieder auf die Gummipflanze los, er trommelte sein Trommelstück und riß dann aber diesen ganzen Stock – ritsch – einen Meter auf die Bühne, und die tausend Perlonfäden knallten runter. Da nahm er ein Cymbal, ein Becken, und rollte es auf dem Klavier, ich hatte auch ein Klavier. Das war das Klavier meines Vaters, auf dem er schon als Kind gespielt hatte. Rollte also das Becken – ritsch, ritsch – so hin und her und diese Kratzspuren, und ich sagte mir: „Ja, das ist halt Free Jazz.“

Bild Nr. 019: „Misha Mengelberg & Han Bennink, 03.02.1978 – Misha Mengelberg“, Bild Nr. 020: „Han Bennink“ (Fotos: Ludwig Rink)

An der Rückwand des „Beginner Studios“ prangte ein Satz von Chögyam Trungpa tibetanischer Rinpoche, den hat mir mal eine Amerikanerin dagelassen, der hab ich dafür einen schönen Korb aus der Oase Siwa geschenkt. Es war ein etwas schlechter Tausch, aber weil sie Israelin war, hatte ich natürlich ein schlechtes Gewissen. „We begin as fools and we end as fools“ stand da. Und manchmal, wenn’s so zugging, las ich diesen Spruch.

Ich hatte natürlich auch Leute aus der DDR im Studio, da hatte ich doch Briefe schreiben müssen an einen Herrn Spahn, um Eintrittserlaubnis, hätte ich schon beinahe gesagt. Wie heißt das? Einreiseerlaubnis und die haben sie dann gekriegt, kamen mit der ganzen Gruppe an. Töff, töff, unten die Wartburgs.

BL: Ohne Aufpasser?

Z: Das weiß ich nicht. Also, dann Max E. Keller.

BL: Der Schweizer.

Z: Ja, der hatte ein ganz schreckliches Stück, das ging über irgendwelche Folterqualen von chilenischen Gefangenen, furchtbar, es war so grausam, das Stück. Er hat dann immer so laut aufgedreht, das fand ich ganz furchtbar.

Z: Kuck mal, hier les‘ ich grade, Max E. Keller, am 5.12.1980 spielt ein Stück von K.C. Bergstrom-Nielsen, das heißt: „11. September“. Und zwar ist das am 5.12.1980. Da muß man sich fragen, was das ist. Der 11. September ist mehrfach besetzt, zum Beispiel Adornos Hundertster Geburtstag. Auch mit Chile?

BL: Kann auch sein, der Militärputsch 1973.

Z: Auch die frühe Musik hatte einen Ort im Beginner Studio. Das Ensemble *Sequentia* war zu Gast noch bevor es seine Weltkarriere startete. Sie suchten ein Wohnatelier und Mani überließ ihnen seine bunt bemalte Loft. Das Konzert am 20.6.1980 war ein Dankeschön dafür.

Bild Nr. 743: „Ensemble *Sequentia* – Benjamin Bagby, Barbara Thornton, 20.06.1980“

Bild Nrn: 839, 841, 845, 850 „Magret *Fabrizio*, 19.12.1980“

Z: Dann ein Konzert mit Margaret Fabrizio, einer ganz zerbrechlichen Cembalistin aus Kalifornien. Die hatte ich mal in Kalifornien besucht, das war so imposant, die hatte ein schönes Haus und hatte eines Tages die Laune, eine Wand rauszubrechen aus ihrem Haus. Und da war das Cembalo vor einer herausgebrochenen Holzwand. Die hat mir imponiert, sagte mir, sie käme irgendwann, und sie spielte dann auch, hat ihr Cembalo mit angeschleppt.

Bild Nr. 800: „*Pauline Oliveros*, So. 23.11.1980“

Ja, Pauline Oliveros war da mit ihrem Akkordeon, Derek Bailey kennt man ja auch. Dann brachte ich Neue Musik aus Kanada, da gab dann das Canadian Council Geld. Und ich hatte das Gefühl: „Hoffentlich ist das bald vorbei.“ Eigentlich mochte ich so etwas überhaupt nicht. Und dann kamen die an und hatten dann vom Canadian Council alles bezahlt bekommen. Gut, aber da Claude Vivier dabei war, mit dem Stück „*Pulau Devata*“, da hab ich dann sicher gesagt: „Ja, okay.“

Bild Nr. 698: „*Auch aus Kanada: Canadian Creative Music Collective (CCMC) – Michael Snow & Nobuo Kubota*, 16.05.1980“

BL.: Aber, wenn Du so viele Anfragen kriegtest, dann mußttest Du doch auch welche ablehnen, und sagen: „Es tut mir leid, ich kann Sie nicht bedienen.“

Z: Nee, sowas hab ich nie gesagt, ich hab...

BL: Hast die Briefe nicht beantwortet?

Z: Aber ich wollte all diese Sachen nicht machen, die man sonst so macht. Ich versuchte wirklich, jedem einen Platz zu geben, das war meine Maxime. Das funktionierte meistens auch ganz gut.

BL.: Aber Du hast viel ja auch gemacht mit der Kölner Szene, inwiefern war das ein gesondertes Projekt?

Z: Du meinst jetzt diese Mittwochskonzerte?

BL: Dieser „Beginner Pool“ oder wie das hieß.

Z: Ja, ja, ganz genau. Das waren diese Mittwochskonzerte.

Bild Nr. 092: „AXONTOMIKE – Jon English, Axel Petry, Mi.10.05.1978“, Bild Nr. 106: „AXONTOMIKE – Toto Schulte“, Bild Nr. 105: „AXONTOMIKE – Michael Küttner“

BL: Wann war das?

Z: Das hielt nur ein Jahr lang, weil das soviel Arbeit war. 1978 hatten wir jeden Mittwoch zusätzlich noch Konzerte gemacht. Das war der „Beginner Pool“ hieß das. Da gibt's noch so ein paar Programme, die gedruckt vorliegen.

BL: Die hatten mit dem Studio an sich nichts zu tun?

Z: Nein, das war so eine Art „open house“. Man traf sich, das habe ich dann aber als unergiebig wieder eingestellt, denn die Beliebigkeit des Improvisierens, artete dann oft in Klamauk aus, ich bin dann früher gegangen, und die saßen dann immer noch bis zwei da rum. Ich mochte das dann nicht mehr.

BL: Ach, das war beschränkt auf improvisierte Musik?

Bild Nr. 055: „*Natvig/English/Zimmermann, 1978*“

Z: Ja, auf improvisierte Musik, genau. Ich habe auch Tourneen mit Jon English und Candace gemacht, wo wir improvisiert haben. In Kanada.

Sicher, es gab auch Konzerte, da hatte Peter Eötvös dirigiert mit dem Ensemble, dann war mal Robert HP Platz da, – ich kann jetzt mal so quer lesen, was da die Kölner Szene tat. Kevin Volans hatte mal ein Konzert gegeben, kennst Du noch Doris Thompson-Gerhardy? Die hatte das präparierte Klavier, die „Sonatas and Interludes“, gespielt von Cage, also ich hab die Kölner Szene auch reingebracht. Beth Griffith, die war viel hier. Ja, aber die richtig komponierte Musik, die woanders auch zu hören war, die brave Neue Musik, die wollte ich einfach nicht.

Bild Nr. 343: „*Beth Griffith, 18.05.1979*“

BL: Sag mal, als Veranstalter mußt Du dann ja auch solche Konzerte anmelden und was, weiß ich, da gibt's ja Auflagen von der Stadt. Hast Du das überhaupt gemacht?

Z: Natürlich, ich hab den Kleinkunsttarif der GeMA gekriegt, 45 Mark im Jahr!

BL: Der war aber sehr klein, der Kleinkunsttarif.

Z: Ja, das gab's damals.

Frau: Das ist aber peinlich. 45 Mark.

Z: Wieso? Die Musiker kriegen ihr Geld in jedem Fall. Ich hab die Programme abgeliefert, es gab damals eine Vereinbarung Kleinkunsttarif, und dann gab es eine Pauschale. Es war so gering, da lachte ich sogar drüber. Ich hab das natürlich hingekriegt, indem ich ganz gartenzwerghaft zur GeMA gegangen bin. Ich bin arm, und es sind ja nur Kleinkünstler, die bei mir spielen. Und da haben die gesagt: „Klar, verstehen wir. Wir haben da einen 45 Mark-Tarif.“ Das ginge heute nicht mehr. Heute würde jede Veranstaltung so 200 Euro kosten.

BL.: Ja, mindestens und mit Arzt und Feuerwehr und...

Z: Auch noch?

BL: ...und Toiletten und Garderobe, das muß ja alles ausgestattet sein.

Z: Eine Toilette gab's.

BL: ...Feuertür, Notausgang.

Z: Es gab hinten so'n kleines Fensterchen, da konnte man auch raus. Aber das war der zweite Stock.

BL: Da hat Dich keiner darauf aufmerksam gemacht?

Z: Komisch, wäre das damals auch schon notwendig gewesen?

BL: Ich glaube schon.

Z: Ist aber jetzt verjährt. Es gab ja einen Aufzug.

BL: Es wäre deshalb ein finanzieller Aufwand gewesen für jedes Konzert. Wie hättest Du das schaffen sollen?

Z: Das finde ich das Schöne an Köln, in Berlin wäre man wahrscheinlich den Leuten auf die Schliche gekommen. In Köln kann man sich immer so schön durchschummeln.

BL: Hast Du mit den Künstlern abgesprochen, was sie spielen sollten?

Z: Die Künstler spielten ja meistens sich selbst. Ich habe nicht eingegriffen. Warum sollte ich? Ich bin ja selbst Produzierender gewesen, ich wußte ja, wie das immer ist,

wenn die Veranstalter ihre Vorstellungen haben, zum Beispiel so: „Wir haben gerade ein Festival über Mittelmeermusik. Können Sie nicht ein Stück von sieben Minuten für Blockflöte, Fagott und Vibraphon schreiben, wo was Mittelmeeriges drin vorkommt? Wir haben aber leider aufgrund unserer Etatrestriktionen nur 1.200 Mark übrig“. Ist doch ein elendes Leben, diese Abhängigkeit. Ich meine, da wollen die Veranstalter immer Titel basteln. Das hab ich einmal gemacht mit dem Wolfgang Becker-Carsten in der Kantine. Dieser Begriff „Neue Einfachheit“, das ist bis heute nicht klar gestellt, daß der von mir stammt. Der geht auf meine Beratung zurück, die ich aber auf ganz andere Musik bezogen hatte, nämlich auf Cages „Cheap Imitation“. Ich meine, „Neue Einfachheit“ im Sinne von Wittgenstein, der sagte: „Die Musik der Zukunft ist einstimmig.“ Das meinte ich. Und dann sah ich da, wie dieser Begriff plötzlich in Graz, im Symposium für Wertungsforschung auftauchte: Einfachheit! Was ist denn jetzt los? Was ist denn eigentlich hier passiert? Das war ein typisches Kulturphänomen. Die Kritiker haben den Begriff falsch verstanden. Und vielleicht waren die Konzerte dieses WDR Musik der Zeit Festivals nicht explizit genug dargestellt. Und dann wanderte der Begriff „Neue Einfachheit“ plötzlich in ganz andere Ecke, und ist von da nicht mehr wegzukriegen. Heute ist er so fest eingegraben in der Vorstellung und, inzwischen pejorativ geworden. Die Uminterpretierer wußten nicht, daß es in der Zeitschrift Feedback Nr. 13 eine ganze Nummer über diesen Begriff gab, worin sich auch das Interview mit Michael von Biel findet und Kevin Volans Gedanken zur Einfachheit. Da gab es ein ästhetisches Traktat, und dann gab es dieses Festival, und dann wanderte der Begriff in das denkbar gegensätzliche Lager. Das ist absurd. Darum habe ich nie mehr sowas gemacht. Denn ich dachte, daraus wird sowieso ein Kompromiß, irgend so eine Grauzonengeschichte. Deshalb habe ich den Organismus sich selbst überlassen. Das ist wie so ein Rhizom, das sich selbst pflegt. Und-mit diesem Konzept des „Beginner's Mind“ habe ich mich eher im Hintergrund gehalten.

BL: Was war denn der Grund, aufzuhören?

Z: Es war einfach zuviel Arbeit. Also, es war unglaublich viel Arbeit. Ich dachte, lieber aufhören, wenn es sieben Jahre sind, und Schluß machen mit irgend einem schönen Schlußpunkt, als daß sich die Sache selbst überlebt und dann irgendwie fade wird. Ja, und das war's dann einfach. Feldman nochmal am Schluß, dieses große Feldman-Festival. Das war das erste mal, daß die langen Stücke von Feldman in so einer Kompaktheit dargestellt wurden, – es war auch war eine Uraufführung dabei: Das Klaviertrio.

Bild Nrn. 140-145: „Morton Feldman im Studio Beginner, 00.00.1978“ (Farbfotos)

BL: In Deutschland dargestellt wurden?

Z: Überhaupt. Diese Stücke waren ja gerade erst komponiert.

BL: Und wer hat das gespielt?

Z: Das Klaviertrio hat Deborah Richards, also das Clementi-Trio gespielt. Die „Three Voices“ hat Beth Griffith gesungen mit Playback. Da gibt's auch eine lustige Geschichte: „Three Voices“ wurde anschliessend im Radio gesendet, ich war gerade auf dem Weg von Kerpen nach Liège, und da kommt im Autoradio vom WDR: „Sie hören jetzt ‚Three Voices‘ mit Beth Griffith.“ Ich hör zu. Aber irgendwas stimmt da nicht. Eins, zwei, – es sind nur zwei Stimmen! Wo ist die dritte, wo ist die dritte Stimme? Ich gehe beim Telefonhäuschen auf die Bremse und rufe den WDR an: „Sie spielen das Zuspieldband! Wo ist die Originalstimme? Stoppen Sie das!“ Es war so

gewesen: John McGuire hat im Beginner Studio das Zuspielband geregelt. Es stellte sich heraus, dass die Tontechniker im Ü-Wagen die Aufnahme nicht über Hinterband kontrolliert haben und so wurde nur das Zuspielband aufgenommen und nicht die von Beth Live gesungene Stimme. Der WDR spielte dann „Two Voices“ von Morton Feldman!

Dieses Konzert fand innerhalb einer Art Retrospektive statt, die ich „Wüstenpflanzen“ nannte. 12 Portraitkonzerte 1982: Alison Knowles, Misha Mengelberg, Morton Feldman, Dick Higgins, Hildegard von Bingen, Christian Wolff, Nicolaus A. Huber, die südindische Vina-Spielerin Rajeswari Padmanabhan Georg Gurdjeff und Conlon Nancarrow. Das waren so die letzten 12.

BL: An Deinem 35. Geburtstag hast Du dann Schluß gemacht.

Z: Ja, genau. Das Beginner Studio gab es vom 16. Dezember 1977 bis 15. April 1984.

Dann kam aber dazwischen noch eine ganz wichtige Sache. 1979 hab ich in Bonn sozusagen ein „Beginner Studio“-Projekt gemacht. Hans-Jürgen Nagel hatte mich damals für die Bundesgartenschau eingeladen, den „Musicircus“ von John Cage zu organisieren. Das ging wirklich fast an die Grenzen meiner Kräfte. Ich wollte das sehr gut machen. Ich hatte alles angeschrieben, was es im Kölner Untergrund und auf den Straßen so gab und herumfleuchte. Hier, Ihr kriegt 100 Mark. Wir haben auch blaue Formulare gedruckt, und schließlich hatte ich 500 verschiedene Identitäten von Musik zusammengetrommelt. Die wurden dann gebeten, in ein Zirkuszelt der Bundesgartenschau zu kommen. Manfred und einige andere Leute hatten noch die Idee mit Bauchläden voller Klangerzeuger herumzulaufen, sie ans Publikum zu verteilen, so daß zum Schluß das gesamte Publikum Musik macht. Wir hatten die Idee,

sieben Mikrofonisten mit der Aufgabe zu betreuen, an unterprivilegierte Klangquellen, also Cembalo oder leise Klangquellen, das Mikrofon hinzuhalten und über das Mischpult sozusagen diese Klänge mit den anderen zu egalisieren. Die Mikrofonisten gingen also ständig im Zirkuszelt herum. Es wurde eine phantastische Musikaufnahme, wenn der WDR sie nicht gelöscht hat. Man hörte plötzlich eine singende Säge oder ein Cembalo oder Sänger, die über allen schweben. Unglaublich aufwendig war das es gab eine ganzen Blechgruppe, Peter Kowald spielte Alphorn, Cage war überglücklich, und alles war euphorisch. Es war ein ekstatisches Erlebnis, und das Band sendet niemand. Josef Anton Riedl wollte immer eine CD daraus machen. Aber irgendwie hab' ich keine Lust mehr, mich darum zu kümmern.

BL: Und wie hast Du die 500 Mitwirkenden dort organisiert?

Z: Mit Bussen. Die fuhren dann auch noch über die Blumenbeete der Bundesgartenschau. Bekam ich bekam dann noch Prozeßandrohungen, irgendwie flog eine Bierflasche auf's Mischpult. Ein halbes Jahr später hatte ich noch mit den Leuten zu tun... Ich saß dann am Rhein und dachte: so, jetzt da rein oder da rein. Es war wirklich die Grenze. Es war ganz eigenartig, ich schleppte dann auch noch die Dillen – wie wir sagen – die Bretter für die Bühne, und in dem Augenblick, wo Du ein Brett auf der Schulter durch die Bundesgartenschau schleppst, begegnest Du einem Besucher-Ehepaar. Es waren die Mieter im Haus meiner Eltern, und die dachten immer, ich wäre irgendwie ein hochangesehener Komponist. Zu meinen Eltern sagten die dann: „Wir haben Ihren Sohn auf der Bundesgartenschau getroffen, der ist da Hilfgärtner gewesen. Sind Sie denn eigentlich informiert, was der so alles macht?“ – Und danach war wirklich Zahltag. Als das Spektakel zuende war, kamen alle zur Zahlstel-

le. Das machte dann wieder Manfred Lexa. Der hatte seine : „Wie heißen Sie?“ Unterschrift, 100 Mark. Wir müssen so ungefähr 20.000 Mark Honorar gehabt haben.

Bild Nrn. 01-15 (Ordner Cage-Musicircus) „*John Cage Musicircus, Bonn, Sa. 9. Juni 1979*“ BUs zu folgenden Bildern: **04** „*Walter Zimmermann und Manfred Lexa*“, **05** „*Klarenz Barlow*“, **07 und 08** „*John Cage*“, **10** „*Reinhard Oehlschlägel*“, **11** „*Ro Willaschek (rechts)*“, **13** „*Peter Kowald*“, **14** „*Teeny Duchamp, John Cage und David Tudor*“, **15** „*Manfred Lexa und Walter Zimmermann*“

BL: Wie hast Du die denn gefunden, die Menschen?

Z: Das ist einfach Köln, da weiß man da noch jemanden und da noch. Da war Manfred wirklich großartig. Der kannte die schrägsten Leute, also wirklich. Der hat noch aus der Psychiatrie ein paar Leute rübergeschleppt.

BL: Vielleicht haben viele Leute bei Dir die Sachen zuerst kennengelernt?

Z: Ich glaube schon, daß die Leute, die bei mir gespielt haben, nachdem das Studio weg war, dann eine Etage höher noch einmal reüssierten. An dieser Stelle denke ich an Claude Vivier, der ermordet wurde. Ein gewaltsamer Tod ist etwas anderes, als wenn eine Konzertreihe, die eingestellt wird. Dennoch wissen wir ja noch ganz genau, wie das zu Claude Viviers Lebzeiten war. Daß er mehr oder weniger belächelt wurde von Leuten, die ihn in das Epigonentum zwischen Stockhausen und Messiaen steckten. Sogar wir, also Klarenz Barlow und ich, hatten manchmal etwas geschmunzelt, obwohl wir ihn sehr mochten und ihn sehr eigen fanden und toll. Aber in dem Augenblick, wo der tot war, wurde er derart zu einer Heiligenfigur, es ist unheimlich: Weil es teilweise sogar die gleichen Leute waren, die ihn vorher mißachtet, und auch ignoriert haben, die dann plötzlich diese Mythenbildung betrieben. Das ist so was von unappetitlich! Und so etwas möchte ich auch in keinem Fall im Bezug auf das „Begin-

ner Studio“. Das waren sieben Jahre – basta. Schluß. Und diese Mythenbilder, es kotzt mich an, weil das eine Heuchelei ist. Man hätte kommen können, solange es ein lebendiger Organismus war und nicht, wenn's vorbei ist.

BL: Immerhin ist es eine Anstrengung, die nicht von irgendeiner Institution eingefordert wird, sondern die man aus einem privaten Bedürfnis heraus, soweit ein privates Bedürfnis so bezeichnet werden kann. Das ist eine Anstrengung, die so selten ist, daß schon mal erwähnt werden muß, daß die ab und zu stattfindet. Wie war das überhaupt, gab es Konkurrenz, gab es in diesen sieben Jahren Gründungen in Köln?

Z: Ja, die gab's schon. Robert HP Platz hatte doch sein Ensemble Köln gegründet. Das war zur gleichen Zeit und eine dezidiert andere Ästhetik, – und eine andere Pointierung, die etwas nobler war, weil der sich gleich in das Römisch-Germanische Museum mit seinen Konzerten setzte. Das war eine Nobeladresse. Und dann, wie gesagt, der Tag X, wo dann die Kölner Gesellschaft für Neue Musik gegründet wurde, da empfand ich das im kindhaft-naiven Sinne als Verrat, daß der Oehlschlägel nicht auf meiner Seite war.

BL: Die „Feuerwache“ gab's noch nicht?

Z: Nein. Was gab's denn noch? Wo haben die Can noch immer gespielt?

BL: In ihrem Keller.

Z: Nein, es gab damals noch so ein paar halböffentliche Räume. Da gab's einen Künstler namens Zolper. Der hatte nach dem Vorbild von Warhols Kunstzeitschriften

so überdimensionierte, bunte Kunst Dinge, eine Zeitschrift „Palazzo“ herausgegeben, die aufgemotzt war, zum gleichen Teil ein sinnloses Etwas, ein Nichts. Das war richtig provokativ. Es sollte nach etwas ausschauen, war im Grunde nur Glitter. Und der wollte unbedingt im „Beginner Studio“ spielen: „Hab' `ne E-Gitarre“. Der wußte überhaupt nicht, wie er die Gitarre halten sollte. Wir warteten alle, – das war das einzige Konzert, wo das „Beginner Studio“ leer gespielt wurde. Am Schluß hielt leider nur noch ich aus, da ich ja nun zusperren wollte. Bei manchen Konzerten kam es vor, daß ich sagte: „Komm Manfred, bleib Du da, ich gehe. Ich bin schon mal in der Kneipe.“ Im Studio spielten sie dann noch weiter. Das kam schon ab und zu vor. Und der Zolper, ich mochte den, der wohnte irgendwo im Hinterhof im belgischen Viertel und hatte da ein Theater. Zolper und Bernd Ackfeld hatten ein Theater aufgebaut, machten irgend so einen merkwürdigen Operettenkram, das war auch künstlerisch völlig verbogen. Mich würde wirklich interessieren, was heute so macht. Er fuhr dann immer mit einer riesigen amerikanischen Kiste durch Köln, im Chevrolet Impala mit rückgerolltem Dach, Zigarre, fuhr und parkte dann vor – wie hieß denn das Café vorne rechts Rudolfplatz? – so Schiffs-Steueräder, so auf Schiff... Das Santa Marlina! Da waren die Künstler immer, da gab es auch einen ganz ausgeflippten Künstler, Mani Löhe, der war schon durchgedreht, der hat dann immer so seine kleinen Sandburgen vor dem Santa Marlina gebaut. Er stand oft auf Stühlen, völlig durchgedreht und der hat sich dann auch umgebracht. Also, das ist alles Kölner Mythos, und dann gingen wir immer danach noch in die Ehrenstraße, da gab's eine Bar, die war eigentlich mit Separée. Die hatten über der Bar, die sieben Meter lang war, hoch oben das ganze Sacre-Coeur-Viertel Montmartre als Modell. Die Bar gibt's glaube ich nicht mehr. Das war so ein tolles, sieben Meter langes Modell mit all den Pariser Häuserfluchten, geheimnisvoll beleuchtet, und in den Separées saß man so leicht erhöht. Es war ein schönes Künstler-Café. Dort gingen wir öfters hin.

Beginner Studio

Die Künstler des Programms und das Programm der Künstler

Anfang 1978 hatten wir noch keine „Regenbogen Konzerte“-Flyer, sondern da hatten wir noch einen kopierten Programmzettel. **Bild Nr. 018: „Beginner-Programm Nr. 1“**

Am 3. Februar 1978 gab es ein Konzert mit Han Bennink und Mengelberg im Duo und ein Monat später eine koreanische Tänzerin mit koreanischem Orchester, dem ich dann auch mittags aus dem koreanischen Restaurant Essen gebracht habe.

Bild Nr. 027: „Sun Ock Lee, Mi. 01.03.1978“

Das weiß ich noch, das war ganz zu Beginn. Im April ging es dann mit dem „Regenbogen Konzerte“-Titel und diesen wöchentlichen Konzerten richtig los.

Also am 15. September 1978 kam das Christmann-Schönenberg-Duo, eine Free Jazz-Gruppe, die aus der Ecke von Roland Blontrock kam. Günter Christmann, das ist ein Posaunist und Kontrabassist, Detlev Schönenberg, Perkussion, an den kann ich mich nicht mehr erinnern. Sie waren aus dem Ruhr-Gebiet, aus der Ecke um Paul Lytton und Peter Kowald. Am 22. September Albrecht D., ein ganz eigenartiger Mensch, der kam – glaub ich – aus der Fluxus-Ecke. Er baute seine Instrumente selbst und hatte eine ganz obskure Art des Musikmachens – dieses Gemisch aus Josef Beuys und Nam Jun Paik auf homemade instruments. Also das war wirklich sehr bizarr. Ich habe keine Ahnung, was aus ihm geworden ist. Dann, am 29. September, David Behrman und Phill Niblock. Phill Niblock, der immer unglaublich gern reiste und sehr viel hier war, hatte damals noch diese phantastischen, noch nicht auf Video umkopierten Filme, sondern brachte seinen eigenen Projektor mit. Ich glaub sogar 16 Millimeter oder so, wo er in kleinsten Phasen in verschiedenen Kulturen Arbeitsbewegungen filmte.

Bild Nr. 155: „Phill Niblock“

Bild Nr. 157: „David Behrman“ (leider verwackelt)

BL: Das hat er im Studio gemacht? Projektor...

Z: Ja, den haben wir irgendwie besorgt oder er hat ihn mitgebracht, er reiste ja auch dann mit Equipment und hat dann – es war glaube ich Jon English, der dann für ihn gespielt hat – die Posaunen-Tapes und ein Live-Instrument mitgebracht, wo dann diese Oszillation von eng beieinanderliegenden Frequenzen entsteht. Jon ist immer mit der Posaune durch die Reihen gegangen, er hat dann ganz leise am Ohr des jeweiligen Zuschauers einen Ton gespielt, der sich dann mischte mit dem vom Band gehörten. Das waren zwei völlig verschiedenen Welten die Bordun-Musik konterkariert mit diesen menschlichen Arbeitsbewegungen der Niblock Filme, dies hatte einen Effekt auf die Wahrnehmung, eine Erhöhung der Konzentration zu schaffen, wie ein Bordun, einen Fokus auf das Tun, auf die Arbeitsbewegungen richtet, dies fand ich eine tolle Idee, sehr überzeugend. Es folgte das Georg Graewe Quintett, das waren wieder Leute aus der Free Jazz-Ecke. So haben wir das immer abgewechselt. Und dann gab's diese Reihe. Musikzirkus.

Bild Nr. 956, Bild Nr. 958: „Klaus Röder (Ex-Kraftwerk)“, Bild Nr. 959: „Jochen Schmidt(-Hambrock)“, Bild Nr. 102: „Michael Küttner“, Bild Nr. 061: „W. Zimmermann“, Bild Nr. 067: „Candace Natvig“

Am 7. Oktober Musikzirkus II, New Jazz, Mitwirkende werden noch bekannt gegeben. Das wurde von Guido Conen und Roland Blontrock organisiert. Ich hab dann gesagt: „Ja, gut Samstag, 7. Oktober, macht das mal.“

Bild Nr. 160, Bild Nr. 167: „Ahoi – Valerie Kohlmetz (am Slzg. Jürgen Dahmen, z. Zt. „Harald Schmidt“)“, Bild Nr. 172: „Axel Petry Solo“, Bild Nr. 176: „Open Music Orchestra mit Klaus Huber, Slzg., z. Zt. „Ars Vitalis“, Bild Nr. 178: „Open Music Orchestra – Hans Schneider“

Aki Takahashi am 13. Oktober 1978. Sie ist ja bekannt geworden durch die erste Interpretation der langen Feldman-Stücke. Sie spielte Ichianagi. Ichianagi war der Pia-

nist, der diese Ersteinstrumentation von Xenakis „Eonta“ gemacht hat. Davon gibt es ja noch Aufnahmen, ein phänomenaler Pianist, der aber auch als experimenteller Komponist sehr eigenartige Dinge machte, graphische Partituren, sehr schwer zu entschlüsselnde, aber später dann so irgendwie umbrach in eine Art sentimentale Melodik, ähnlich wie vielleicht Cardew am Schluß maoistische Musik komponierte. Ja, Aki Takahashi machte einen Abend mit japanischer Klaviermusik. Dann Fujiro und Kikuko Yuasa am 20. Oktober, das waren Shakuhachi-Spieler, die wurden mir empfohlen von Ingrid Fritsch, die ja eine Spezialistin war für Shakuhachi und für japanische Musik ist. Yuasa hatte einen Studienaufenthalt in Köln, ein Forschungsaufenthalt. Deswegen wurde wieder von Ingrid Fritsch zu Forschungszwecken analysiert. Dann, am 27. Oktober, hatte ich ein Programm mit neuerer Musik, die Programme hatte ich dann immer zusammengepackt: Synthesizer Improvisation I, einen Monat später II und III. Das war John McGuire, Richard Teitelbaum mit Takehisa Kosugi und Michel Waisvisz. John McGuire: Pulse music 1.

Bild Nr. 210: „Richard Teitelbaum, 17.11.1978“, Bild Nr. 211: „Takehisa Kosugi, 17.11.1978“, Bild Nr. 212: „Equipment Teitelbaum & Kosugi“, Bild Nr. 221: „Michel Waisvisz, 24.11.1978“

BL: Hat sich das so ergeben, daß die in diesem zeitlichen Abstand kommen konnten, und danach hast Du das aufgegliedert?

Z: Ja, das war wahrscheinlich so, daß Richard Teitelbaum und Waisvisz mir geschrieben haben, und dann fragte ich als Dritten noch John McGuire, der sowieso da war, ob er sich nicht mal vorstellen kann, mitzumachen... So baute ich solche kleinen Serien, es waren eigentlich immer pragmatische Fügungen, die dann letztlich so eine Miniserie ermöglichen. Dann am 3. November Michael von Biel am Klavier, wie ja bereits gesagt, ein Mentor des geistigen Überbaus des Beginner Studios. Eine Dop-

pelbegabung: Komponist und Zeichner, der aber auch mit Popmusikern zusammenarbeitete, auf dem Cello improvisierte, dann auf E-Gitarre übergang und so ein Zwitterwesen war, also eine etwas mysteriöse Kölner Institution. Holger Czukay von Can saß damals in der ersten Reihe. Beide haben übrigens Mitte der 60er gemeinsam Stockhausens „Kölner Kurse für Neue Musik“ besucht.

Musikzirkus III war Rockmusik, Mitwirkende werden noch bekannt gegeben. Hab keine Ahnung, was da war.

Bild Nr. 208: „Paul Lovens“; Bild Nr. 209: „Paul Lytton“

Dann 10. November Parker/Lovens/Lytton, das war richtig heavy Free Jazz. Lovens lebte damals in Aachen. Und ich kann mich noch erinnern, der hatte richtig so eine Eigenkonstruktion, eine Art Spinnwebengespinst um sich aufgebaut und saß so richtig inmitten einer Perkussionslandschaft. Und später auch Evan Parker, der Sopran-saxophonist, er spielte diese ungeheuer flirrenden Obertonetüden, Kompositionen mit Zirkularatmung, die ja so eine ganz eigene Welt hatten, so eine Intensität. Richard Teitelbaum – wie gesagt – der ja damals noch zu dieser David Rosenboom-Ecke gehörte, die Alpha-Wave Music erzeugte, Bio-Feedback hieß das. Die Stirnbänder, die sich die Musiker aufsetzten hatten Detektoren, die Synthesizer kontrollierten. Immer, wenn die Gehirnströme in den Alpha-Wave-Bereich kamen – also Entspannung eintrat – wurden so bestimmte Klänge erzeugt oder, wenn sie außerhalb dieser alpha waves waren, entstanden wieder andere Klänge. Das führte er dort vor: Integration von Herzschlägen, Gehirnströmen, Atemzügen; und ich schreib damals: Seine Improvisationen sind von unendlicher Zartheit. Michel Waisvisz, natürlich ein typischer holländischer, kapriziöser Mensch, der hatte – glaub ich – so ein home-made instrument.

BL: Crackle Synthesizer.

Z: Ja, genau. Das war das, ja. Wo immer dieses, ich weiß gar nicht, wie der funktioniert, ...

Bild Nr. 220: „Crackle Synthesizer“

BL: Ganz merkwürdig.

Z: Ja, das Gerät reagierte auf taktile Differenzierung, es wurde im STEIM Studio Amsterdam gebaut – wo es seinen Instrumentcharakter bekam und gar nicht so eine abgehobene elektronische Musik war. Und Waisvitz hat – glaub ich – auch ganz kleine Stücke gebaut, dreiminütige, fünfminütige, kauzige, oft sehr lustige, verschrobene, es war also ein herzerfrischender Abend. Dann kam wieder deutscher Bierernst, Nicolaus A. Huber, Raimund Jülich, Schlagzeug, und David Arden, Piano. Da wurde „Darabukka“ gespielt, natürlich ein phantastisches Stück, finde ich nach wie vor, „Versuch über Sprache“, das ist ein Tonbandstück, und „Dasselbe ist nicht dasselbe“, es gab noch ein Stück, „Traummechanik“. Und so hatte ich einen Nicolaus A. Huber-Abend, den ich ja immer sehr verehrte und sogar noch über Lachenmann stellte, aufgrund seiner Kunst der Reduktion, die er ja eigentlich in seiner Musik exemplifizierte und deshalb auch Saties „Socrate“ in seinem Verhältnis zu Cages „Cheap Imitation“ analysierte. Und er war mir letztlich näher als Lachenmann und auch irgendwie für mich experimenteller. Ich kannte ja auch noch Hubers Stück „Harakiri“ aus dem Hessischen Rundfunk oder dann „Aion“ für vierkanaliges Tonband und Gerüche“. Er war ja nun ein Linksdenker, – daß er dann plötzlich C. G. Jungs Archetypenlehre in seine Musik einbringt! Dann waren aber auch so herrliche Paradoxien bei ihm zu finden: Er war etwas eitel gekleidet, trug Mokassins, die mit Perlen be-

setzt waren. Das mochte ich an dem Huber, daß er so eine widersprüchliche Gestalt war.

BL: Wie war das besetzt, also ich meine, wie muß ich mir das vorstellen? Waren da fünf Musiker da oder war das nur Tonband?

Z: Das war ein Duo, Piano und Schlagzeug und Tonband.

BL: Und er hat selber Piano gespielt?

Z: Nein, der Pianist hieß David Arden. Und Raimund Jülich hieß der Schlagzeuger. Ja, das wollte ich, solche Konzerte, und dann suchte ich herum, wer das spielt. Ich glaube, ich habe ihn damals sogar angerufen, und dann hab ich hier noch geschrieben: Und Huber ist kein Huber, sondern ein Professor in Essen. Rolf Schwendter am 8. Dezember.

BL: Mit seiner Trommel.

Z: Ja, ich kann mich noch erinnern an „Rosa Luxemburg im Botanischen Garten“. Das ist ein wunderschönes Stück. Und ich habe dann überlegt, wo in Berlin denn der Botanische Garten ist? Und das ist ja eben doch hinter dem Zoologischen Garten, wo Rosa Luxemburg in die Spree geworfen wurde, oder?

BL: In den Landwehrkanal.

Z: Landwehrkanal, genau. Aber der läuft ja hinter dem Zoologischen Garten vorbei. Und Schwendter sang dann dieses Lied, herrlich, mit so einer kleinen Kindertrommel, und es war ein ganz toller Abend. Wir kauften uns dann gleich seine Bücher, die im Syndikat-Verlag erschienen sind. „Subkultur“ Band I und II. Ich glaube, er ist sogar Pädagoge oder Lehrer an der Hochschule. Wie ich drauf kam, weiß ich nicht mehr. Vielleicht hat mir Reinhard Oehlschlägel den Tip gegeben. Das kann durchaus sein, daß Reinhard mal sagte: „Ja, den mußt Du Dir mal anglän.“ Dann am 15.12. Africa Djolé mit Fodé Youla, der war ein ganz toller Musiker aus Guinea. Also dieses Konzert präsentierte komplexe Polyrythmik. Das war ganz faszinierende Musik, die noch nicht aufgeweicht war, die aus noch wirklich strengen Kulturen stammte. Die wohnten aber in Köln oder in der Umgebung. Das war jetzt die zweite Serie 1978.

Bild Nr. 230: „Fodé Youla, 15.12.1978“, Bild Nr. 242, Bild Nr. 250: „Interview mit Barbara Arnold und Mahi Ismail von der Deutschen Welle“

Dann 1979, ab 16. März, ging es weiter, wir machten zwischendurch immer drei Monate Pause. Neue Musik aus der DDR, Herrmann Keller, Manfred Schulze, Dieter Brauer, Hans-Karsten Raecke. Hans-Karsten Raecke war so eine Eigenbaumark, hatte so selbstgebaute, so ganz obskure, mit Gartenschläuchen verlängerte Dinge.

BL: Wer waren die anderen?

Z: Hermann Keller, der hat auch eine Harmonielehre entwickelt. Manfred Schulze kenn' ich nicht mehr. Nur diesen Hans-Karsten Raecke hab ich noch sehr plastisch vor mir. Der lebte dann aber – glaube ich – auch in Westdeutschland. Gleich eine Woche später kam „Plastic Platypus“, das ist für mich auch einer der Höhepunkte gewesen.

Bild Nr. 275: „*Ron Nagorcka, Warren Burt, 23.03.1979*“, **Bild Nr. 283:** „*Platypus & Family*“

BL: Erzähl!

Z: Experimentelle Musik mit Spielzeuginstrumenten, Stimmen und so weiter, das waren zwei Leute aus Australien, Warren Burt und Ron Nagorcka, wobei Warren Burt, glaube ich, immer noch tätig ist. Dds Konzert fand auf dem Fußboden. Also wir saßen ja sowieso fast alle auf Matratzen oder auf dem Fußboden, da breiteten die Musiker sich eben auch aus. Sie streuten erstmal ihre ganzen Geräte aus, es gab ja keine Bühne, sondern der Ort war einfach der Teppichboden, und dort streuten sie ihre ganzen Dinge aus und verknüpften sie mit irgendwelchen Kabeln und kleiner Billig-Elektronik. So versuchten sie, ihre Sachen zu installieren. Die Kreativität dieser spielerischen Attitüde hat mich sehr beeindruckt, je weniger Aufwand, desto freier und höher die potenziellen Möglichkeiten, schon ganz früh war ich darauf gekommen, daß Kreativität ab einem gewissen Punkt der Aufgemotztheit oder Aufgeblasenheit eines Apparats erstickt wird. Das war für mich ganz klar, und so holte ich mir Musiker, die in diese Richtung arbeiteten. So zum Beispiel auch den Japaner Takehisa Kosuai, der bei John Cage und David Tudor in dem Ballettorchester der Merce Cunningham Dance Group mitspielt, der auch mit kleinsten Level-Switches und kleinsten elektronischen Circuits unerhörte Klänge hervorzauberte.

BL: Wie das Tudor später ja auch gemacht hat.

Z: Ja, ja, mit seiner Geige, da spielt Kosugi auch Geige, das war sowas ungeheuer Tolles. Am 30. März 1979 sollte Alvin Curran auftreten, das Konzert wurde dann aber auf den 25. April 1980 verschoben. Da stellte er seine „Canti Illuminati“ vor.

Bild Nr. 640: „Alvin Curran „Canti Illuminati“, 25.04.1980“

BL: Tonband?!

Z: Ja, aber Klavier dazu. Umweltklänge I war für Alvin Curran gewesen, Umweltklänge II kam dann gleich die Woche drauf.

BL: Umweltklänge bedeutete?

Z: Umweltklänge heißt, daß in die Musik des Singens und des Spielens zusätzlich alle möglichen Zuspielbänder kommen. Wind, Schwalbengezwitscher, Wasserläufe in Rom, Harmonikas, Maultrommeln und so. Und am 6. April Beresford/Cusack/Toop und Day. Steve Beresford, der erst mal seinen Koffer wieder ausschüttete mit Entchen und quiekenden Dingen. David Toop, der ein ganz ambitionierter Umwelt-Soundscape-Mann war, der also wirklich auf der Höhe seiner Kunst diese besondere Art des Abmischens hatte. Und ich kann mich noch erinnern, daß wir eine der Platten, die er mir damals mitgab, oft gehört haben, abends bei Parties oder manchmal zuhause. Es war ein schamanisches Ritual, das er am Amazonas aufgenommen hatte, mit einem Schamanen, der wirklich total in Trance verfällt. Das hat mich schon immer interessiert, wie man in andere Kulturen geht, ohne sie zu kolonialisieren, indem man eben nicht eine europäische Harmonik drüberstülpt, sondern umgekehrt zuhören lernt. Peter Cusack, das war ein Elektroniker, E- und Akustik-Gitarrist, der aus der Derek Bailey-Ecke kam. Diese Musiker sind später wahrscheinlich alle ganz schön rumgereicht worden, denk' ich wohl, und inzwischen wahrscheinlich auch zum Inventar geworden.

Bild Nr. 301: „Steve Beresford, 06.04.1979“, Bild Nr. 313: „David Toop“, Bild Nr. 285: „Terry Day, Peter Cusack“, Bild Nr. 292: „Terry Day“ **Bild Nr. 324: „Evan Parker“**

Ulrike und Dieter Trüstedt, ich weiß nicht, ob Du die kennst. Das waren Münchener, er ist Physiker; die beiden organisierten Pfingsttreffen, sie kam immer mit so einem Korb, etwas anthroposophisch anmutend und beide hatten, ja wie soll man sagen, so eine merkwürdige bayerische Experimental-Anmutung, so wie auf weichen Wolken kamen sie daher, es waren so sanfte liebe Menschen.

Hans Otte, der mein großes Vorbild war, was die Organisation solcher Konzerte betraf, den habe ich dann auch eingeladen, und er spielte seinen großen Klavierzyklus „Das Buch der Klänge“. Otte verehrte ich ja sehr, weil er mir diese ganzen Leute erstmal nahe gebracht hatte. Hier steht plötzlich Sa. 5.5.: „Elektronische Musik – Veranstaltung vom elektronischen Musikstudios des Westdeutschen Rundfunks“. – oh lala. Da hab ich, glaub ich, den Toningenieur Volker Müller, so hieß er, gebeten. Der kam dann wirklich mehr als Privatmann mit seinen ganzen Maschinen und spielte uns einige Stücke vor. Ich weiß im einzelnen nicht mehr, was gespielt wurde, sicherlich war eines der Stücke John Mc Guires Pulse Music, kristalline Musik unter den Neon Röhren von Dan Flavin, die ich nach einer Ausstellung im Kunstverein geschenkt bekam und die von da an die Decke des Beginner Studios gestalteten.

Bild Nr. 330: „Joan LaBarbara, 11.05.1979“

Joan LaBarbara, Voice – the original instrument I, da hab ich wieder eine kleine Serie gemacht: Beth Griffith, as Voice – the original instrument II. Sie sang die musiktheatralischen Werke – Bussotti, Cage und Kagel – im Solorepertoire sehr überzeugend, das war ein völlig anderer Typ als die Joan LaBarbara, aber ich wollte, wie ich damals auch John McGuire, Michel Waisvisz und Teitelbaum gegenüber gestellt habe, jetzt Beth Griffith, die damals in Köln lebte, mit LaBarbara irgendwie zusammenbringen.

Bild Nr. 340: „Beth Griffith, 18.05.1979“

Dann Saxophon-Solo II.

BL: Du hattest – Entschuldigung – LaBarbara in USA kennengelernt?

Z: Ja, bei den Desert Plants, genau. Aber wie sie jetzt im Beginner Studio sang, sie hatte sicherlich woanders einen gut bezahlten Gig, sonst hätten wir uns das überhaupt nicht leisten können. Saxophon-Solo II, also I war am 20. April Evan Parker, II war am 25. Mai Lol Coxhill. Ich habe es bereits erzählt: eine Art Figur, wie aus einem englischen Bilderbuch geschnitten, obskur, schon am Bahnhof in seinem Kostüm – man sieht, dass bei ihm Leben und Werk eines ist. Es ist einfach ein Original, kam dann und ich weiß noch, daß wir danach noch zu einem Chinesen gingen.

Bild Nr. 364: „Lol Coxhill Solo, 20.05.1979“, Bild Nr. 372: „Lol Coxhill im China-Restaurant Yuen“

BL: Was machte der?

Z: Lol spielte Saxophon, Evan Parker kennt man ja, Lol Coxhill kommt dagegen eher aus der obskuren Ecke. Er spielte eher eklektisch, aber auch komisch, daß er – wie die Engländer das ja häufig tun – so ein Folktune reinsetzt und dann schräg drüber improvisiert und dann plötzlich wieder einen Standard spielt und dann aufhört und sich einen Cognac einschenkt, sich hinsetzt und überhaupt nichts tut, dann wieder aufsteht und wieder anfängt zu spielen. Es war eine Art Wohnzimmer-Atmosphäre. Also „Musique d’ameublement“ konnte man wunderbar nachvollziehen, da redeten auch die Leute miteinander wie in einem Wohnzimmer. Dann Kevin Volans, Umweltklänge IV.

BL: Was machte der?

Z: Kevin Volans wohnte damals in Köln, und hatte in der Kalahari-Wüste, in Südafrika, wo er herkam, unglaublich viele Naturklänge aufgenommen auch Crickets und auch die transkribierte Musik dazu. Er hatte seine Streichquartette aus dieser Welt herauskomponiert. Er spielte dann einfach 70 Minuten Cricket-Sounds. Es war ganz schön, es war 1. Juni und manchmal wurde es etwas monoton, aber immerhin hatte es so eine eigene Rhythmik bekommen, wenn man nur den Cricket-Energien zuhört. Ich weiß noch genau, es war einfach fast nur der O-Ton. Ungeschnitten, einfach so. Ja, und Musikzirkus VII, immer am ersten Samstag im Monat. Dann am 7. und 10. Juni das gesamte präparierte Klavierwerk von John Cage, immerhin an zwei Tagen. „Music for prepared piano 1938-48“; dann Cage „Sonatas and Interludes“, Pianistin war Doris Thompson-Gerhardy. Ich weiß nur, daß sie in Köln wohnte, eine Kontarsky-Schülerin war und dieses gesamte Klavierwerk fabelhaft spielte, und das war in Verbindung mit dem John-Cage-Festival in Bonn und Cage kam auch persönlich. Das muß wohl dann auch diese Zeit gewesen sein, wo ich in Bonn den Musicircus organisierte. Dann kam da noch ein „Festival Traditionelle Musik Afrika“, das hab ich – glaub ich – zusammen mit Jan Reichow vom WDR organisiert.

BL: Die kamen dann zu Reichow?

Z: Aus Ruanda, aus Guinea, aus Ghana, und dann noch ein Drum-Workshop in Verbindung mit City-Treff, steht im Programm, wahrscheinlich, weil die Stadtparkasse das Geld gegeben hat.

Bild Nr. 382: „Kakraba Lobi, 14.06.1979“, Bild Nr. 438: „Africa Djole, 16.06.1979“, Bild Nr. 446: „Intare, 17.06.1979“, Bild Nr. 393: „African Drum Workshop mit Fodé Youla, 14.-16.06.1979“

BL: Bevor Du weitermachst, hab ich mal eine Zwischenfrage, weil das jetzt immer aufgetaucht ist, auch in Deinen Beschreibungen. Dieses Konzept des „Beginner's Mind“, also der Einfachheit und der strukturellen Einfachheit, so als hätte man nicht den Anspruch der Komplexität auf dem Rücken zu tragen, sondern man müsste eigentlich von vorn anfangen – Das steht ja dahinter, hinter dem Ganzen, mehr oder weniger. – Auf der anderen Seite ist man ja akkulturiert, man weiß, was gut und schlecht ist, was gut und böse ist, und das läßt sich im einzelnen ja nicht so genau begründen. Man kann das grob als Qualitätsmerkmale beschreiben, aber im einzelnen kriegt man dann schon Schwierigkeiten. Wenn nun das ganze Konzept so aufgebaut ist, müssen dann ja auch Sachen untergekommen sein, die sozusagen unter dem Level waren, das Du goutiert hast, wo Du sagen kannst, hier fängt eine Qualität an.

Z: Ja.

BL: Ich formuliere das als Problem, was dann auftaucht, wo die Einfachheit zur Simplizität wird, auch im abwertenden Sinne, da, wo man sagt: „Will er was Einfaches, mach' ich auch was Einfaches.“ Dann ist da nichts mehr, dann ist da auch keine Qualität.

Z: Also man muß jetzt unterscheiden zwischen dem Konzept des „Beginner Studios“ und dem ästhetischen Konzept der neuen Einfachheit. Das sind ja zwei ganz verschiedene Dinge, die nicht unbedingt Konkurrenz sind. Das „Beginner Studio“, die Idee des „Beginner's Mind“ heißt, jede Äußerung, die einem irgendwie über den Weg läuft, irgendwie begegnet, erst mal unzensiert stehen zu lassen. Also, das ist „Beginner's Mind“, keine Dislikes und Likes zu haben, jedoch mit einer Einschränkung: Die akademische Neue Musik hatte bei mir keinen Platz, das war die einzige Zensur. Dafür gab es in Köln auch andere Orte. Ich suchte die Konfrontation der Multiversalität,

etwas Übergreifendes von Stilen in den verschiedenen Wochen, – ja, auch diese Unberechenbarkeit: Was ist das eigentlich für ein Ort, wo alles heute segregiert ist? Du gehst in den Club, dann kriegst du diese Sache zu hören, oder dort das oder jenes. Das war mehr der „Beginner's Mind“, das heißt, sich jede Woche neu einzustellen, eine Sache einfach auf sich zukommen zu lassen, die inkongruent mit der vorigen war. Das hat jetzt erst mal gar nichts mit Einfachheit zu tun, diese Einfachheitsideen sind eine ganz andere Problematik. Und da verstehe ich schon, was Du meinst, es gibt sozusagen die ausgestellte Einfachheit, die wie so eine Art frecher, provokatorischer Anti-Akademismus ist, der wider den Stachel löcken will. Das hat funktioniert, solange es diese Dynamik hatte, die, aus dem Zusammenhang genommen, dann unter Umständen banal wird. Die andere Art der Einfachheit, die mir eigentlich eher vorschwebte, war die, aus den komplexesten Situationen sie solange zu durchdenken und zu filtern, bis man die einfachste Formulierung für ein Problem findet. Daß das in der Musik verloren gegangen ist, liegt an einer Art Selbstläufertum, daß immer der Forschungsaspekt des Neuen, das Neue zu wollen, dieses geschichtsphilosophische Prinzip der Überwindung des jeweiligen Vorherigen durch die Suche nach neuem Ausdruck – natürlich mit dem Anspruch des Forschens verbunden – immer auch in einer alibihaften Situation das Komplexe ausstellen mußte, also eine Art Rechtfertigung. Und für mich ist das immer so auf-halbem-Wege-Stehenbleiben gewesen. Ich denke, für jedes Problem, wenn man es nur gründlich genug durchdenkt, gibt es eine adäquate, einfache Lösung, auch wenn diese Lösung nicht die Lösung des Problems, sondern nur Ausformulierung ist. Und das war die Kritik an dieser neuen Einfachheit, die nicht so logisch durchdacht war, dieser Begriff auch für in ein WDR-Festival herhalten mußte, wo andere Stücke, die da überhaupt nicht reinpaßten, das Ganze wieder verwässerten.

BL: Darauf nehme ich aber gar nicht Bezug, sondern darauf, was Du im Kopf hattest.

Z: Ja, also mein Beginner's Mind Klavierstück hatte ich schon 1975 geschrieben, damals hab ich bereits gesagt, daß es darum geht in einer komplexen neuen Musiklandschaft (da kann ich jetzt in Klammern hinzufügen: aus Trotz) so einfach wie möglich zu schreiben. Ja, das ist natürlich eine Trothaltung gewesen, die kommt sicher aus einem ähnlichen Zusammenhang wie Satie in Paris, der in dem spätromantischen Paris noch versucht hat, zu einem ganz anderen musikalischen Ausdrucks zu finden. Dieser Vergleich hinkt, ist nicht identisch mit der Art, wie diese Programme gestaltet wurden. Das wäre ja immense Zensur, wenn ich jetzt nur die Musik auswählen wollte, die mir ästhetisch behagt. Im Gegenteil, ich habe mich oft unglaublich schwer getan, diese Konzerte durchzuhalten. Ich bin manchmal auch schon früher in die Kneipe gegangen, weil ich die Musik oft nicht ertragen konnte. Aber ich hab's zumindest zugelassen, und ich habe dann meine eigene Kulturkritik, auch am Free Jazz, für mich persönlich formuliert. Diese ewige Selbstdarstellung und die so ganz andere Zeitökonomie, die diese Free-Jazzler haben, die ja so völlig dem widerspricht, was wir im Kompositorischen als Ökonomie des Ausdrucks bezeichnen, das waren ja absolute Gegenwelten. Man hätte da natürlich durch das Prinzip der Folge, – einem Besucher, der in fast jedem Konzert gewesen wäre, hätte sich ein Konflikt in seinem Denken eingestellt, – die verschiedenen Ästhetiken, die geboten wurden miteinander zur Aufwägung zu bringen können, also auch afrikanische Trommelmusik gegen Synthesizer-Improvisationen, gegen – also ich hab da so eine Art, dieses Gegensatzprinzip. Das war mir auch ganz wichtig, daß dieses selbstgefällige, eurozentristische Gefühl des Ausdrucks in Frage gestellt wurde, man hält ein anderes Repertoire dagegen, – dann war diese ganze Neue Musik plötzlich völlig obsolet. Ein Gefühl, als schaute man von einem anderen Planeten, auf Köln und sagt: „Ihr bratet ja so in eu-

rem eigenen Saft, guckt doch mal einfach raus aus eurem selbstgezimmernten Gefängnis.“ Das ist es, was ich auch heute meinen Studenten immer sage: „Stellt Euch vor, die gesamte Neue Musik seit den 50er Jahren hätte sich völlig anders entwickelt, es wär ja durchaus möglich gewesen, warum mußte sie sich so entwickeln?“ Es gibt überhaupt keine zwingende Notwendigkeit. Die Formulierungen, wie es weiterging, sind in einer gewissen Weise dem Zufall ausgeliefert gewesen, auch kleinen Zufällen: daß da jemand in Darmstadt plötzlich so ein Zentrum hatte, wo sich bestimmte Gruppen darstellen konnten und andere wiederum nicht. Stellt Ihr Euch mal vor, es wäre ganz anders verlaufen, und diese Stilbildungen, die aufgrund dieser Zufälle Hunderte von jungen Komponisten bewegten, so ähnlich zu schreiben, weil sie in dem Magnetfeld dieser Welt aufgeführt werden wollten und heute die Ideologen das festschreiben als DIE Avantgarde. Lachenmann sagt – er mag die Leute gar nicht, die in seiner Musik hausieren oder sich darin wie Touristen bedienen. Warum muß man dann Lachenmann, diesen armen Geplagten, so zum Avantgardisten-Fürsten machen, um sich dann an seinen Erfindungen zu rächen? Das ist doch eine merkwürdige Art, an einem Stil festzuhalten, der aus einer Zeit kommt, wo Stile ganz andere Trägheiten und Bedingungen hatten. Plötzlich dieser Stil, dieser Magnetismus eines Verkünders. Von einem Stil breitet sich strahlenartig Botschaft aus, und es wird für Jahrzehnte in diesem Zirkel so komponiert. Es hätte ja auch völlig anders kommen können. Und das ist meines Erachtens das Reaktionäre an der Neuen Musik, daß diese autoritären Stilbildungen Leute zu Sklaven, zu Untertanen machten, und daß die Autonomie, daß jeder Mensch ein unverwechselbares Wesen ist, so hintan gestellt wurde an dieses andere Gefühl der Kulturbildung, der Stilbildung, der gemeinschaftlichen Absetzungen von etwas, was sie als veraltet empfinden. Und da hab ich eben die Art und Weise, wie die Amerikaner, die Experimentellen, da rangegangen sind, als völlig anders empfunden, weil sie ja diese breite Abpolsterung ihrer

Kultur überhaupt nicht hatten. Die hatten einfach keinen Zugang zu Orchestern, sie hatten keinen Zugang zu einer Gesellschaft der Neuen Musik, die sie pflegten, sondern sie waren von vornherein der Wildnis ausgesetzt und hatten natürlich darin, daß sie dieses insulare Bewußtsein auch besser entwickeln konnten, eine andere Kraft, die eigene Originalität zu formulieren. Das hier Gesagte in einer multiversellen Folge auszustellen bewirkt im besten Fall eine Relativierung der anderen dogmatischen Musikrichtungen. Das wollte ich mit dem „Beginner Studio“. Das war der revolutionäre Aspekt des „Beginner Studios“ gewesen, die Selbstgefälligkeit der Kölner Neue Musik-Stile aus den Angeln zu heben. Natürlich ist mein Ansatz später übernommen worden, und dann kam diese kunterbunte Abendwelt dabei raus. Hier mal ein Tüpfchen, da mal ein Tüpfchen, und das wurde dann sofort wieder event-kulturmäßig abgedeckt. Insofern, glaub ich, wenn ich das länger gemacht hätte, wäre unter Umständen auch so eine Gewöhnung eingetreten.

BL: Das läßt sich dann nicht vermeiden.

Z: Ja, aber mit der Pauline Oliveros, das war ganz interessant. Da gab's Klaus, den Geiger. Diesen Straßenmusiker, der selber mal Orchestermusiker in einem Sinfonieorchester war, der dann aber ausgestiegen ist und in San Diego bei Pauline Oliveros studierte, das wußte ich nicht. Ich lud sie ein, und in dem Augenblick, zehn Minuten vor Beginn, kam Klaus, der Geiger zur Tür rein, und Pauline Oliveros und er umarmten sich. Das war völlig überraschend, weil ich den ja kannte und schätzte. Der stand da immer auf der Schildergasse, spielte mit diesem gebogenen Rundbogen und sang seine scharfen Lieder, ganz toll. Ich war auch mal bei dem zuhause in seiner Kommune. An diesem Abend gab es ein Stück, wo das Publikum sich beteiligen. Und das war natürlich ein gefundenes Fressen: Klaus, der Geiger, – und dann war das ganz poe-

tisch, wie das ablief, ich war auch selber überrascht von dem Abend. Es war eine herrliche Begegnung, als die beiden sich wieder trafen. Weil Pauline Oliveros war ja damals auch noch nicht so oft in Deutschland gewesen, 1980. Man kennt ja die „Sonic Meditations“ von ihr. Ich weiß noch wie ich sie interviewte in „Desert Plants“, da hatte sie einen Sommer-Workshop in einer Universität, wo es immer diese geschlossenen Fenster gibt, die man nicht öffnen kann. Das machte sie krank, und dann hatte sie ein Zelt bestellt und übernachtete außerhalb der Universität auf der Wiese im Zelt. Und dort saß ich dann, sie im Zelt, ich vorm Zelt mit dem Mikrofon, alle beide im Schneidersitz. Sie war schon eine sehr ungewöhnliche Dame. Sie hatte auch Rituale der Indianer geschrieben, das war ihre damalige Freundin, die mußte auf einem Bein stehen, und es gab so ein Indianer-Ritual: der Dämon, der versuchte, diese Balancen zu stören, und das hab ich – glaube ich – auch abgebildet in meinem Buch „Desert Plants“, und dieses Singen zum Bandoneon, das macht sie ja auch. Es war für mich ja auch immer eine anregende Sache, daß ich da mit den Leuten überhaupt diese Selbstverständlichkeit erleben durfte – kann man fast sagen, weil ich ja als Kind und Jugendlicher immer gerne sang, – daß man auch singen kann, wenn man musiziert. Das war dann im „Beginner’s Mind“ auch so. Da gab’s einen, der singt und summt und pfeift. Und ich schreibe immer noch Stücke, wo Musiker auch während ihres Spiels singen. Manche tun sich wahnsinnig schwer, andere finden das wieder einfacher. Also das ist auch so dieser „Beginner’s Mind“, ein Instrument, was nur zum Spielen da ist, der Mensch, der auch singt. Die Stimme dazuzunehmen, das ist ja das Natürlichste der Welt, scheint aber am entferntesten von der Vorstellung zu liegen, und das ist dieser „Beginner’s Mind“ wieder. Das Evidenteste ist oft das Verborgenste in einer spezialisierten Kultur. Und das hat mir, – das hab ich dann durch so Leute wie Pauline Oliveros gelernt – einfach geholfen, daß ich diese Haltung des

Anfänger Seins auch einnehmen kann. Das war so eine kleine Episode zu der Pauline.

Ende November 1980: Ann Lockwood: World Rhythms, das war wieder so eine Art Tonbandmusik, mit der sie versuchte, irgendwelche geologischen Erdrhythmen, es gibt da ja Aufnahmen von geologischen Instituten, Rhythmen der Erde selbst. Sie konnte einen zum Staunen darüber bringen, was an verborgenen Rhythmen in der Erde ist. Sicher haben diese ganzen Dinge eins gemeinsam: Sie sind einfach da für 70 Minuten, diese Konzerte waren sehr unkompliziert, man drückt auf einen Knopf, das Ding lief 70 Minuten, und dann war das Konzert zuende. Aber diese Musiker waren an ganz bestimmte Ausformungen einer Haltung beteiligt, die dann zehn, zwanzig Jahre später populär wurden, – wenn man jetzt die Positionen durchsiebt, was da alles an Installationen und an Performance vorgestellt wird, – das hat sich ja bereits in den 70er, 60er Jahren geformt. Das war damals neu durch diese unglaubliche Zeitdehnung, die wir bis dahin nicht so kannten.

Max E. Keller, Anfang Dezember 1980, ein sehr politischer Komponist, der also auch Folterklänge aus chilenischer Folterung einbezog –, das hat mich damals derart mitgenommen, ich mußte, glaube ich, sogar den Raum verlassen. Max E.Keller habe ich später in Berlin ab und zu gesehen, und sagte ihm dann: „Da hast Du mir damals ja ganz schön was zugemutet.“ Das war im Grunde genommen für mich ein großer Konflikt, die Ästhetik des Schreckens. Kann man Klänge, die das Leiden von Menschen sind, wie das Schreien bei Folterungen, zu einem Musikstück auch noch so engagiertester Art benutzen? Und da finde ich diese große Problematik, daß genau solche Musik dem ästhetisch Erhabenen, also dem Schrecklichen als Lustform dient.

BL: Das spielt allerdings auch in der Oper eine große Rolle.

Z: Ja, oder in den Horror-Movies, – in allem dieser Kitzel des Schrecklichen, wie weit kann ich das aushalten. Das ist ja eine Lust. Aber ich meine, es ist eben dieses Problem, wenn man das jetzt als anklagender Komponist nochmal so ausspricht, spielt man mit etwas, das eigentlich Empörung ist und Trauer. Aber man spielt es Genuß. Das ist für mich was Gespenstisches. Und das hat die politisch engagierte Musik nicht ganz zuende gedacht. Also diese Doppeltheit der Anklage und des Genießens der Anklage. Also da sah ich für mich eben ein Problem bei diesem Konzert.

Bild Nr. 848: „Magret Fabrizio, 19.12.1980 – R. Moran „Spin“ “

Dann war da die erwähnte Margret Fabrizio mit Robert Moran, der hat diese neotonale Sweet American Music mit begründet, die ja dann bei Robert Ashley auch ein bißchen noch vorkommt, auf so einer experimentellen Zeitschiene, einfach nach Art des „Blue“-Gene-Tyranny, der dann einfach seine Barmusik dazu spielt in einer Art Ambiente des experimentellen schnellen Sprechens, wo eine Art Dösen Programm wird und damit irgendwie sehr gespenstisch. So wie Zombies. Ich empfinde die Musik von Robert Ashley als eine extrem negativistische Musik, die noch zynischer ist, als Brecht sich jemals vorstellen konnte, daß man Zynismus darstellen kann. Das Problem an diesem Zynismus ist, daß die Hülsen dieser Musik positiv denotiert werden. Also, ich kenne das von Gesprächen mit Amerikanern und Kanadiern in Berlin, die finden das gut, weil es sie an irgend so eine Nostalgie ihrer Bar- und Partymusik erinnert, die sie ja vermissen, fern der Heimat. Und dann ist er noch sehr geschickt mit Texten aus der Alltagswelt des Amerikanischen, was so etwa die Leere einer Empfindungswelt darstellen soll, die in der zustimmenden Rezeption wieder nostalgisch genossen wird. Da ist auch eine Schräglage. Also man könnte jetzt derlei oft über solche Intentionen und Wahrnehmungsschrägheiten sprechen. Und dieses Kon-

zert mit der Margaret Fabrizio war mit dem Robert Moran, das war eben auch solcher Kitsch. Da gibt's einige schräge Leute, die dann in Amerika den Kitsch bewußt formuliert haben, übrigens etwas, was in der bildenden Kunst längst erlaubt ist: daß Kitsch eine Art Ausdrucksphänomen ist, das in die Kunst Eingang gefunden hat. Insofern fand ich das Konzert auch wieder gut, weil ja die strenge Neue Musik in ihrer adornitischen Abgrenzung von allem, was in irgendeiner Weise in den Jazz- oder Kitschbereich rübergeht, sehr unduldsam war. 3. April 1981 „Obstacles“ – Sylvia Hallett, music; Kazuko Hohki, visuals; Jessica Loeb, dance; Pamela Marre, visuals; Linda Martin, music; Maria Carlota Silva, visuals; Karen Irving, music: Eine Gruppe von sieben Frauen, die an der Integration verschiedenster Medien interessiert sind, vor allem daran, die Beziehungen von Hören und Sehen zu erhalten. Ich kann mich daran überhaupt nicht mehr erinnern.

BL: Es muß sehr eindrücklich gewesen sein.

Z: Entweder fand das nicht statt, oder...

BL: Du warst nicht da ?!

Bild Nr. 890: „Ein Obstacle, 03.04.1981“

Z: Ich hatte Angst vor den sieben Frauen. Ich hab das Schneewittchen gespielt. Also ich hab keine Ahnung, was das war, ehrlich gesagt. 17. April „Low cloud over Cologne“, music from Chris Newman und anderen bekannten Komponisten über den Tod.

BL: Chris Newman, der einmal sagte: „Ich mache keine Kunst, sondern ich bin Künstler.“ Der, wenn man so will, eine Art Unschuld sich erfindet. Und dieser Akt, sich eine Unschuld zu erfinden, der hintergeht genau Deinen Gedanken von „Beginner's Mind“.

Z: Ja, es kommt drauf an, wie genuin es ist, wie kokett man ist. Die Koketterie daran ist das Problem. Und die die Selbststilisierung, das ist genau die Kippe, also der Stil, wenn der zur Selbststilisierung verewigt wird, dann ist es schon aus. Der Stil muß etwas Durchgängiges haben, er muß auch wieder aufgegeben werden können. Aber das Problem heute ist, der Zwang, dem wir ausgesetzt sind: Du mußt erkennbar werden, Du mußt diese Originalität pflegen mit einer Absicht und dann ist es schon Lüge. Wenn Du diese Formulierung jedoch nicht weißt... Du willst nur NICHT zu dieser Familie der Avantgarde-Gruppen gehören, weil Du etwas anderes sagen willst und etwas anderes suchst. Du weißt aber noch nicht so richtig was. Du schaust höchstens manchmal in den Spiegel, jemand anders sieht das, aber Du selbst weißt ja gar nicht, was das genau ist, die genuine Form des Stils, die fast ungreifbar ist, für den, der sucht. Aber heute kann man alles nach kommerziellen Kriterien formen, – corporate identity, nennt man das. Ein Industrieprodukt gibt sich ein klares Gesicht. Wenn Du von vornherein strategisch arbeitest, mußt Du diese Lüge einfach aushalten, ob Du willst oder nicht. Das ist die tödliche Falle, die auch dem Ruhm anhaftet. Ruhm ist ja auch Lüge, und wenn Du mal da angelangt bist, dann mußt Du weiterlügen. Du kannst gar nicht mehr anders, denn wenn Du ausbrechen willst, zerstörst Du Deine Existenz, weil Du nun mal festgelegt bist. Sehr viele Komponisten sind in diesen Rattenfallen drin, die sich immer im gleichen Kreis drehen. Ich weiß nicht, wie das mit Steve Reich und den ganzen Leuten ist, die diesen gewaltsamen, fast militanten Entschluß gefaßt haben mit der Minimal-Musik, – die haben diese Haltung

dann letztlich doch auch aufgeweicht, aber immer noch mit diesem Flirt, den ursprünglichen Impetus noch erhalten zu müssen. Es wurde aber letztlich doch schon softe Orchestermusik draus. Es ist so furchtbar, ja.

BL: Er hält an seinem Markenzeichen fest.

Z: Zum Beispiel der Maler Philip Guston, der plötzlich nach sieben Monaten der Abschiedenheit einen völlig anderen Stil verfolgte und sagte: „Das ist ein dead end, ich muß drüber nachdenken, was ist hier los. Ich bin nicht mehr der!“ Und dann einer langjährigen abstrakten Phase kommt er zurück zur figurativen Malerei und schließt damit an Bilder aus seinen jungen Jahren an. Dadurch verlor er auch Freunde. Dieser Gewaltakt eines Stilbruchs ist meines Erachtens viel wichtiger als diese ewige corporate identity. Das wird dann zum Schluß so fahl und schal, und dann hast Du nur noch Hülsen über Hülsen und wirst vollgeschüttet mit dem Kram und dem Kram.

BL: Ich hab mit Chris Newman nochmal anknüpfen wollen an das, was ich vorhin sagte. Wo wird das unterschritten oder überschritten, die einfachste Formulierung für ein Problem, ohne banal zu werden?

Z: Ja, Chris Newman ist natürlich ein mutiger Mensch, daß er so eine gewisse stochernde Monomanie des Ausdrucks brachte, – die ist durchaus genuin. Nur das Problem war, daß er selbst dann der Repräsentant dieses Ausdrucks sein mußte und diese in einer Art Perpetuierung immer wieder abgerufen wurde: „Na, dann spiel’ doch noch mal das Stück, das hat uns so gefallen.“ Man muß sich immer die Frage stellen, was ist mir wichtig, meine innere Freiheit oder das Geliebtwerden und die Anerkennung von Menschen.

BL: Was hat Chris Newman gemacht im Studio?

Z: Er hat geschrieben: Musik von Chris Newman und anderen bekannteren Komponisten über den Tod. Franz Schubert, 3 Songs, der Jüngling und der Tod und das Mädchen, Chris Newman: low cloud over Cologne, Second half: Gustav Mahler, 2 Lieder, Liebste Du um Schönheit, Chris Newman low, Cloud over Cologne Teil II.

BL: Das war der Themen-Abend.

Z: Ja, ich glaube, hier steht: John McAlpine, Kristie Becker, Beth Griffith. Ich glaube, den Abend hat aber der Chris Newman selbst designed. Ja, ich meine, er ist schon ein großartiger Künstler, – den Mut bewundere ich immer.

Bild Nr. 904: „The Promenaders, 01.05.1981“

Z: The Promenaders, das ist Musik vom Kurhotel-Walzer bis zum Stadtmusikchaos aus England, Peter Cusack, Steve Beresford, Paul Burwell, Max Eastley, Lol Coxhill, David Toop. Sie kamen sie alle an. Gottfried Willem Raes aus Brüssel kam daher. Der hatte doch in Brüssel diese Reihe, wo er jede Woche irgendwie ein Konzert machte. – Nordindischer Gesang 15. Mai.

Bild Nr. 920: „Maury Coles & Gottfried Willem Raes, 08.05.1981“, Bild Nr. 917: „Walter Zimmermann, 08.05.1981“, Bild Nr. 924: „Sulochana Brahaspati, 15.05.1981“

BL: Wer war da?

Z: Sulochana Brahaspati aus der Sahaswan/Ranpur Gharana. Da gab's eine Inderin, die öfters kam: Einführung von Frau Menakshi Puri – steht hier. Die war bei der Deutschen Welle für den indischen Kontinent zuständig. Ja, sie war ab und zu da, und dann hat sie mir diese Menschen genannt. – 22. Mai Varese und Schönberg, Peter Eötvös dirigiert ein Adhoc-Ensemble des Seminars an der Musikhochschule Köln.

BL: Hast Du das Programm noch im Kopf?

Z: Octandre. Ionisation. Verklärte Nacht. Herzgewächse. Wurden im „Beginner Studio“ gespielt. Da gibt's eine Aufnahme, ich glaub, der Deutschlandfunk oder WDR hat das aufgenommen, mitgeschnitten.

BL: Wer war das Ensemble?

Bild Nrn. 929, 931, 934, 936: „Varese & Schönberg, 22.05.1981“

Z: Da gibt's auch ein Bild, da war auch Michael Riessler dabei, ich glaub, der hat damals an der Musikhochschule ein Studentenensemble aufgebaut, und dann haben sie das Ergebnis dieses Workshops im „Beginner Studio“ aufgeführt. Und dann gleich in der nächsten Woche kam „Tangkuninkaat“, Saara Salminen, Stimme, und Per Henrik Wallin, Klavier. Das war natürlich Reinhard's Vorschlag. Da er und Gisela Gronemeyer ja in oft Finnland waren. Das waren Gesänge mit Tangos drin und so – wie heißt noch dieser finnische Filmemacher?

Bild Nr. 764: „Per Henrik Wallin“

BL: Kaurismäki.

Z: Ja, und dann kamen eben Philip Corner, Malcolm Goldstein, der – wie gesagt – in einem anderen Konzert einsprang, wo eigentlich ein Jazz-Orchester vorgesehen war und das Publikum dementsprechend brüskierte. Corner kannte ich, der war auch Teil der Fluxus-Bewegung. Den kannte ich von meinen „Desert Plants“, das ist jemand, den ich immer sehr bewundert habe, weil er so unglaublich gut erzählen konnte alles aus dem Stehgreif. So hat er auch eine Konzeptkunst beherrscht. Außerdem hat er eine schöne kalligraphische Art, eine schöne Schrift. Er war aber auch nicht ehrgeizig, er hat das alles irgendwie an sich abfallen lassen, ging dann nach Italien und war nicht interessiert an großer Karriere. Malcolm Goldstein kennst Du, den kennt man ja. Der tauchte immer wieder hier auf. Dann hatten wir noch Derek Bailey, der ist ja auch bekannt. Der war schon sehr imposant, so wie ein Beckett-Typ, kommt mit etwas schlottrigem Anzug rein und saß da auch ganz entspannt an der Gitarre und hat wundersame Klänge erzeugt. So richtig souverän, ein etwas älterer Mann schon. Das hat mich sehr beeindruckt, diese Souveränität, diese Entspantheit, sich einfach hinzusetzen und so zu sprechen. Arnold Dreyblatt. Der hat sein erstes Konzert in Deutschland bei mir gegeben. Er hatte eine neue Kontrabaßtechnik.

BL: Mit den Obertönen.

Z: Ja, diese Strumming Technik, wo man die Obertöne rausholt, Feedback-artig. Auch so eine Art Bordun-Musik, aber auf einer Art ekstatischen Ebene vielleicht. Richard Toop –

BL: Was hat Richard Toop gemacht? Klavier gespielt?

Z: Das ist ja lustig. Das hab ich völlig vergessen. Ja, Richard spielte Klavier und stellte einige Leute aus Australien vor. Avantgarde aus Australien, Richard Toop, den ich seit seiner Zeit als Assistent von Stockhausen kannte, von dem er sich in einer großen Ellipse entfernte, nach Australien emigrierte und jetzt wieder alljährlich zurückkehrt, um in Kürten brillante Vorträge zu halten.

Gerald Barry, vom Antipoden Kagel geprägter Musiktheaterbesessener.

BL: Was hat Gerald gemacht?

Z: Eine Oper aus Dublin über eine Sängerin, die ihre Stimme verloren hat. Ich glaube, er hat den Klavierauszug mit Beth Griffith durchgesungen, wahnsinnig anstrengend. – Und dann kam nun die letzte aus diesen „Wüstenpflanzen“, das war 1982. Da hatte ich nochmal 12 Portrait-Konzerte versucht, die auch schon so etwas besser bezahlt wurden.

Nach alledem, bei Licht beseh'n

BL: Diese Idee der Regenbogenkonzerte entstammte den 70er Jahren, eigentlich Flower-Power?

Z: Ja, 1977 wurde das Studio gegründet, und das erste Konzert war am 16.12. mit Steve Lacy. Er hatte eine Haltung in seinem Sopransaxofonspiel, die wirklich diesem „Beginner's Mind“ entsprach, und ich mochte Lacy immer sehr gerne. Er Notenbücher – die sind im Buch „Inselmusik“ auch abgedruckt – wo er immer ein Foto des Musikers, dem er das jeweilige Stück widmete, einklebte. Das schaute er an, verle-

bendigte sich diese Person sozusagen. Das war zur Improvisation sehr wichtig, den Geist des Menschen, für den er das spielt in sich aufzunehmen –, to James Joyce, snaps! Dann hat er da ein Foto von James Joyce drin. To Dizzy Gillespie, hat er hier ein Bild von Gillespie. „Swishes“ heißt das Stück, „Staples“, und dann ist noch ein anderes Bild, ohne Namen. Das war für mich ganz interessant, das Foto mit in die Partitur hineinzunehmen, um beim Improvisieren die Charakterisierung so plastisch wie möglich hinzukriegen.

BL: „Beginner’s Mind“ ist im wesentlichen die Idee einer intuitiven Musik?

Z: Nein, „Beginner’s Mind“ kommt ursprünglich von diesem Zen-Book. „Zen Mind“, „Beginner’s Mind“, von Shunryu Suzuki? Das war in den 70er Jahren meine Leib- und Magen-Lektüre für ein paar Jahre. Ich weiß gar nicht, wie ich das entdeckt habe. In Kalifornien, habe ich dann ja auch das „Beginner“-Buch geschrieben, „Beginner’s Mind“ meinen Klavier-Zyklus. Die vielen Positionierungen von mir, wie sie auch das „Beginner Studio repräsentierte in der Mitte eines „Neue Musik“-Betriebs, ähnlich wie Erik Satie auf seine Umwelt reagierte, waren auch ein Versuch, eine eigene Sprache, eine eigene Sicht auf die Musik zu gewinnen. Dazu gehört natürlich, daß man das Umfeld analysiert und genau versucht, herauszufinden, wo die Unstimmigkeiten liegen oder die Falschheiten oder die Lüge – oder umgekehrt: Was wird ausgegrenzt? – und das Ausgegrenzte dann erfahrbar machen. Bevor ich 1977 das Beginner Studio aufgemacht habe, habe ich also die Kölner Neue Musik-Landschaft – nachdem ich bereits sechs Jahre in Köln lebte – beobachtet und gesagt: Das und das und das fehlt mir hier. Dazu gehörten auch meine Eindrücke, die ich in den USA gesammelt hatte und in den „Desert Plants“ beschrieb. Ich wollte die Leute, die ich dort kennengelernt habe, alle einladen oder, wenn sie sowieso in der Nähe waren schnappen.

Amsterdam war nicht so weit, Belgien lag nahe mit Köln in einem Dreieck, und die Musiker tourten ja auch und hatten dann nur noch einen Sprung nach Köln zu machen. Das ging auch mit verhältnismäßig wenig Geld.

BL: Ja, meine Frage nach der intuitiven Musik stellte ich, weil wir überlegt haben, wie das eigentlich zu schaffen ist, diese Einfachheit hinzukriegen, ohne trivial zu werden.

Z: Ja, das muß einfach die Person, – in dem Fall wie Steve Lacy – die muß diese Gratwanderung beherrschen: die Einfachheit, die nicht banal wird. Dazu gehört, im Grunde genommen, eine starke Reflexion und ein gedankliches Durchdringen und eine Bewußtheit – wenn es sich um ein Melodie-Instrument handelt – gegenüber dem kernhaften Einteilen einer Melodie und den ornamentalen Anteilen einer Melodie. Dazwischen schwingt ja die Musik immer hin und her. Die Schwierigkeit ist, im Moment als Improvisator immer so zu spielen, als wäre es komponiert und umgekehrt, als Komponist so zu komponieren, als wäre es improvisiert. Das hat Debussy geschafft, das ist aber eine hohe Kunst, denn du mußt sozusagen hellwach sein, in dem Augenblick, wo Du improvisierst, daß Du nicht ständig diesen Leerlauf von Ornamenten produzierst, indem Du eigentlich nur darüber nachdenkst, was als nächstes kommt, sondern in dem Spielen des sozusagen Kernhaften schon das nächste avisieren und realisieren. Das hat dann auch mit einer hohen, hellwachen Intelligenz zu tun, daß man das schafft. Das ist eine Gratwanderung, denn Du kannst ja auch in die Banalität abstürzen. Das ist ja klar. Das ist magisch, wenn Du Dir mal Aufnahmen aus der Zeit anhörst: Ein Steve Lacy Solo Saxophon, das ist unglaublich. Viele können das nicht ertragen, weil das denen zu zickig oder zu eckig ist. Die „richtigen“ Jazz-Leute mögen Lacy nicht, gerade weil seine Melodien eine Brücke bauten zu Sa-

tie und Cage. „We begin as fools and we end as fools“ habe ich im „Beginner Studio“ an die Wand geheftet gehabt, das fand auch Lacy ziemlich gut. So ging das alles los.

BL: Was gab es denn für andere Studios in Köln damals?

Z: Feedback. Natürlich, das gab's schon lange vor meiner Zeit. Das „Feedback-Studio“ war eigentlich das einzige in unserem Bereich.

BL: Hattest Du Verbindungen mit Johannes Fritsch vom „Feedback-Studio“?

Z: Ja, klar, er hatte seine Hinterhof-Musiken immer am Montag gemacht. Da war ich auch oft da, saß da oft am Montagabend, und durch den Kreis von Fritsch hab ich ja John McGuire und Michael von Biel kennengelernt. Dann gab es damals noch Rolf Gehlhaar und David Johnson. Die hatten ja alle zusammen diesen Verlag. Dann kam da auch Peter Eötvös dazu, der in Oeldorf wohnte, wo übrigens auch Emmanuel Nuñez wohnte als Nachbar von John McGuire. Und Mesias Maiguashca, der wohnte auch da. Oeldorf war ja schon auf dem halben Weg zu Stockhausen. Stockhausen ging dann sozusagen von seinem Kettenberg runter. Und wir haben die „Indianer-Lieder“ in Oeldorf gehört, das weiß ich noch. Und ich war ganz erstaunt über Peter Eötvös, daß er die Partitur von dem elektronischen Stück von Stockhausen, „Telemusik“ – das ist ein tolles elektronisches Stück, wovon es nun eine ganz exakt gezeichnete Partitur gibt. Die hat Peter Eötvös gemalt, kann man fast sagen, mit einer unglaublichen Hingabe. Und Oeldorf war für mich doch eine fremde Welt. Denn die dort lebten. Da war das in Köln natürlich schon etwas anders, da hat man freiere Luft atmen können. Johannes Fritsch fand ich immer ganz gut, wie er in dieser entspannten Weise sein Studio machte. Die Ruhe, mit der er das machte, finde ich vorbildlich bis

heute. Also gegen Johannes Fritsch habe ich mich auf keinen Fall abgegrenzt. Sondern es waren eher diese WDR-„Musik der Zeit“-Kisten. Das war auch noch vor Wolfgang Becker-Carstens Zeit. Das war eine selbstgefällige Elite, die – wie ich schon bemerkte, auch wirklich niemanden ranließ.

BL: Hast Du das versucht?

Z: Ja. Hab ich Dir doch erzählt, wie ich bei Kontarsky vorspielen wollte und er fragte: „Wie heißen Sie?“ „Zimmermann.“ „WAS, noch ein Zimmermann?!“ – Mein Nachname! Kaum hat Bernd Alois Zimmermann sich umgebracht, steht schon wieder einer da mit dem gleichen Namen! Der hat mich natürlich teilweise sehr viel Schweiß gekostet, aber auf der anderen Seite sage ich heute: Wenn es diesen Stachel im Fleisch nicht gegeben hätte, dann wär ich vielleicht gar nie so intensiv gewesen. Daß Nachnamen so wichtig genommen werden! Und das wirkt bis heute fort. In Donaueschingen fuhr ich mit jemandem im Auto: „Wie heißen Sie?“ „Zimmermann.“ „Ja, Zimmermänner gibt es ja viele als Komponisten.“ Sagte ich: „Ja, wie Sand am Meer.“ Inzwischen bin ich da ganz gelassen, aber es war teilweise sehr nervenaufreibend. „Sind Sie verwandt? Sind Sie der Sohn? Sind Sie der Neffe?“ – Aber Bernd Alois Zimmermanns Tochter Bettina kannte ich und sie war auch öfters im Beginner Studio. Das ist ein Erbe aus einer ganz alten Zeit, daß man Heroen braucht. Früher hat man sie in Bronze gegossen. Du kennst doch in Rom den Hügel Gianicolo, wo die Familien immer runterwinken zum Gefängnis, wo ihre Söhne drin sind. Und da gibt es den Park. Dort sind Hunderte von Männerbüsten aufgestellt mit breiten Schnurrbärten, die alle fast gleich ausschauen. Das waren alles mal Berühmtheiten. Schade, daß es solche Büsten nicht mehr gibt. Die sollte man mal wieder einführen. Man soll-

te mal ein paar Leute von der Kunsthochschule aus der Bildhauerei beauftragen.

Aber jetzt sind wir vom Thema abgekommen.

Bild Nr. 838: „Walter Zimmermann mit Bettina Zimmermann, Tochter von Bernd Alois Zimmermann (beim Konzert Cooper-Pyne-Coxhill, 12.12.1980)“