

Im Zweifel, ob man im 20./21. Jahrhundert im Zuge der Ausdifferenzierung von kompositorischen Strömungen und Stilen überhaupt noch von Kanonbildung als Sedimentierung maßstabsetzender Werke sprechen kann, befragten wir Komponisten verschiedener Generationen. Gab es für Sie – so unsere Frage – »Mutterpartituren«, die Ihre kompositorische Entwicklung geprägt haben und warum waren das gerade diese Partituren? Sicher erhebt diese Umfrage keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und gesicherte Aussagen. Dennoch ergaben sich im einzelnen wie auch im Vergleich der Komponisten und Generationen so interessante wie aufschlußreiche Einblicke. Am auffallendsten ist vielleicht das schwindende Interesse mit zunehmender Jugend, konkrete Namen und Werke noch benennen zu wollen (oder zu können) – doch: Ziehen Sie Ihre eigenen Schlüsse aus den hier versammelten Texten, machen Sie Ihre eigenen Entdeckungen.

Die Redaktion

Gottfried Michael Koenig

Rückblickend und versuchend, die Frage nach musikalischen Vorbildern zu beantworten, fällt mir auf, daß meine Entwicklung aus zwei Phasen bestand: einer unsicheren, orientierenden und einer zweiten, die keinesfalls immer sicher, aber zielgerichtet war.

In der ersten Phase gab es eine ganze Reihe von musikalischen Vorbildern, die meine kompositorischen Versuche inspiriert haben. Ich schließe daraus, daß »Machen« zunächst aus »Nachmachen« besteht, daß man befriedigt zugleich über die Möglichkeit ist, ein bestehendes Idiom zu sprechen, und unbefriedigt über den Mangel an Stoff, über den zu sprechen sich lohnt. Denn zusammen mit dem Idiom nimmt man auf, was in diesem bereits vielfach ausgesprochen wurde.

Aus den Kindertagen stammt der Einfluß des Barock, der sich noch in einem Cembalokonzert äußert, das ich als Student geschrieben habe; später, an der Hochschule, kamen Zwölftonreihen zur Sprache, mit denen ich nach einigem Widerstreben ein Flötenkonzert komponierte. Dann kam Strawinsky, der mich zu einer Ballettkomposition bewogen hat. Auch damit nicht glücklich, kehrte ich für einige Zeit zur Dodekaphonie zurück, in der ich meinte, etwas Systematisches gefunden zu haben, ohne von bestimmten Komponisten und ihren Werken abhängig zu sein. Aus dieser Phase sind einige Lieder mit Klavierbegleitung und ein angefangenes Oratorium übrig geblieben.

Der Umschlag kam wahrscheinlich durch den Besuch der Kranichsteiner Ferienkurse,

»Mutterpartituren«

erste Informationen über serielle Musik und das Hören von Werken von Boulez, Stockhausen und Nono. Freilich waren es nicht die Werke selber, die als Vorbild dienten, sondern die – an die Dodekaphonie erinnernde – systematische Weise ihres Zustandekommens. Von diesem Augenblick an habe ich versucht, mir über den Kompositionsprozeß Rechenschaft zu geben, ihn zu beschreiben und zu formalisieren. Dabei hat mir die Bekanntschaft mit elektronischer Musik im Kölner Studio sehr geholfen; auch hier waren es wieder nicht bestimmte Kompositionen, sondern die Kompositions- und Realisationstechnik, die inspirierend gewirkt haben. In dieser zweiten Phase gibt es zwar Komponisten und Werke, die ich besonders schätze, aber keine Vorbilder fürs eigene Komponieren. Schon mein zweites elektronisches Werk (*Klangfiguren II*, 1955/56) war gänzlich vom Versuch bestimmt, mit den Mitteln des Studios eine Klangwelt zu schaffen, für die es in der freilich kurzen Geschichte der elektronischen Musik keine Vorbilder gab (und in der Instrumentalmusik schon gar nicht). Dieser Antrieb hat meinen weiteren Weg als Komponist bestimmt – sowohl in der elektronischen als auch in der Instrumentalmusik bis hin zum Versuch einer Formalisierung des Kompositionsprozesses in Form von Computerprogrammen (*Projekt 1* und *Projekt 2*).

Dezember 2003



Josef Anton Riedl

Zu Beginn der 50er Jahre eifriger Besuch von Veranstaltungen des Studios für Neue Musik im Amerika-Haus (München) und seiner Musikbibliothek, aus der jahrelang ein- und dieselbe Partitur entliehen wurde: *Ionisation* von Edgard Varèse. Es interessierte die Besetzung des Stückes nur mit Schlaginstrumenten (darunter bis dahin nicht oder wenig gehörte südamerikanische), Sirenen und einigen vieltönigen, lang ausklingenden Klavierakkorden. Seitdem verstärkt Vorliebe für Schlaginstrumente und Beschäftigung mit solchen Instrumenten der außereuropäischen Musik, mit Schlagzeugstücken von John Cage bis Iannis Xenakis.

Eigene Stücke nur oder teilweise mit solchen Instrumenten (von mir selbstgebaute aus Glas, Metall, Papier etc. einschließlich) entstehen immer wieder.



Dieter Schnebel



Gibt es für mich Werke, die so etwas wie »Mutterpartituren« gewesen sind? O ja – da wäre vieles zu nennen; strenge Auswahl:

1. Schönberg, Klavierstück op. 11,3 (1908!). Im Herbst 1949, als ich mich der Aufnahmeprüfung an der Freiburger Musikhochschule unterzog, spielte ein Mitbewerber, Heinz-Klaus Metzger, dieses Stück. Es gelang mir, ein Blick in die Noten zu werfen, und es ward mir im Wortsinn schwarz vor den Augen, so viele Noten, 64tel-, 128tel-Balken, Akkorde für acht, wo nicht gar zehn Finger; alles war stets auf drei Systemen geschrieben; eine ganz freie »a-thematische« Form und eine über-expressionistische Musik.

2. Webern, Klaviervariationen op. 27 (1936). Die Noten – eins der ganz wenigen Stücke Weberns, das damals (1950) im Handel zu bekommen war – im Unterschied zum Schönberg-Stück eher karg: über lange Strecken mehr Pausen als Töne. Konzentrierteste und konsequente Zwölftonmusik in nicht mehr periodischer Rhythmik und strengster Kanonik; eine pure abstrakte Musik – ein Mondrian in Tönen.

3. Varèse, *Ionisation* (1931) für Schlagzeug-Ensemble, in Darmstadt 1950 oder 1951 unter Scherchen aufgeführt. Eine Katastrophenmusik: nur Geräusche, Rhythmen, Sirenen, an Chaos bzw. Krieg gemahnend; eine erste wirkliche *musique concrète*. (In der gleichen Zeit Begegnung mit dem Autor: einem warmherzigen, weisen alten Mann.)

4. Dann, immer noch 50er Jahre: Stockhausen, Klavierstücke I-IV, 1954 ein Uraufführungsskandal. Aberwitzige rhythmische und dynamische Notation: Septolen über Triolen, darin nochmals Quintolen; Akkorde, wo jeder Einzelton eine andere Dauer und Lautstärke hat, ff-Tonpunkte unmittelbar neben einem p-Klang. Das alles seriell durchkonstruiert mit der Wirkung eines radikalen Poetismus: Die Klänge flogen einem förmlich um die Ohren.

5. Nono, *Polifonia – Monodia – Ritmica* für Kammerensemble. Ganz anders als die Stockhausen-Stücke, unspektakulär und doch von starker Wirkung; ebenfalls eine serielle Komposition, formal der Prozeß eines Immer-weniger, einer radikalen stillen Reduktion.

6. Endlich gegen 1960 John Cage – ein Schock auch für das moderne Alte Europa: ewig lange Klänge, endlose Pausen (= *silence*, siehe 4'33''); andererseits dadaistische Buntheit, fröhlich unbekümmerte Stücke (zum Beispiel *Water Music* – C-Dur neben Wasseraktionen, Vogelgezwitscher und Radioklängen). Utopie eines: Alles-ist-möglich.

7. Danach immer wieder Entdeckungen, die natürlich auch beeinflussen – nie wächst



ein Werk nur auf dem eigenen Mist. So zum Beispiel Spätes: bei Feldman, Nono, Scelsi, Messiaen, Xenakis. Neuartig aber auch die frühe Minimal Music aus der Neuen Welt: La Monte Young, Riley, Glass, Reich. Bewunderung für – wie immer auch ambivalente – Großwerke: der unabgeschlossene Zyklus von Cages *Number Pieces*, Stockhausens gigantische Heptalogie *Licht*.

(Ich bemerke fast schuldbehaftet, daß ich keine Jungen nannte – und keine Frauen, und nenne wenigstens drei mir wichtige Namen: Chico Mello, Michael Hirsch und Chaya Czernowin.)

Noch ein prinzipieller Gedanke zu »Mutterpartituren«. Gibt es nicht auch »Vaterpartituren«? Für mich war Schönberg ein Vater (über ihn habe ich mich [ödipal?] promoviert). Webern war eine eher sanft-liebvolle Mutter. Und Varèse? Ein Wilder aus der Fremde. Stockhausen, Nono, Cage waren eher Brüder. Leider habe ich keine Schwester. Aber es gibt auch Großeltern und Urahnen: Mahler, ein ganz wichtiger Groß-Vater (9., später die 10. Sinfonie); und Schubert, eine wunderbare Urahnin: Partituren wie das G-Dur-Quartett oder die transzendente letzte Klaviersonate in B-Dur.

Aber jetzt Schluß mit Aufzählen. Hinter alledem stehen einfache Grundfragen: Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Und das Erstaunen!

Ernst Albrecht Stiebler

Die Partitur, die für mich ein neuer Kanon für die Kunst unserer Zeit war, war keine Musikpartitur, sondern eine Bildpartitur, genauer: die Bilder von Piet Mondrian, der Neo-Plastizismus, die »neue Gestaltung«, die sogenannte »Ikone des 20. Jahrhunderts« mit wenigen, verhältnismäßig großen Quadraten und Rechtecken in den Grundfarben unter Ausschluß aller Diagonalen. Das bedeutete eine Befreiung von überkommener Rhetorik und zugleich auch Erkenntnis: Proportionen – keine Expression, wohl aber Introversion, Ausdruck einer inneren Bewegung.

Helmut Lachenmann

Wichtigste Partitur, nach vorangegangenen, aufregenden ersten Begegnungen mit Strawinskys *Psalmensymphonie* im Alter von dreizehn Jahren (später Bergs *Lyrischer Suite* und Schönbergs *Orchestervariationen* op. 31, noch später Bergs *Drei Orchesterstücken*) war für den bereits Zwanzigjährigen die Symphonie op. 21 von Anton Webern. Ein Partiturbild, in dem mir jede Note wie ein unberührtes Objekt von

einem fremden Stern erschien und – als Partikel einer geheimnisvollen Konstellation – so zugleich ein dahinter wirkendes, luzides Formgesetz ahnen ließ, welches mit dem mir bis dato vertrauten, vergilbt empfundenen Musikbegriff nichts mehr zu tun hatte.

Wie zuvor Partituren der Niederländer, aber auch gelegentlich der klassischen Meister, auch Bergs Kammerkonzert und Schönbergs Streichtrio op. 45, habe ich auch diese, gleich mehrfach die polyphonen Ebenen exzerpierend, abgeschrieben, dabei über alle Ordnungen und Symmetrien hinweg den anarchisch-abenteuerlichen Aspekt solcher Strenge entdeckt und mir gesagt: Hier ist der Weg ins Freie.

Rom, 9. Januar 2004

Hans Wüthrich

Wann immer ich mit Kanonbildungen, überlieferten Mechanismen, herrschenden Trends und etablierten Stilen in Berührung kam, lösten diese bei mir nicht das Bedürfnis nach Nachfolge oder gar Nachahmung aus, sondern vielmehr das Bedürfnis, mich abzusetzen und eigene Wege zu gehen. Dies gilt sogar gegenüber eigenen Vorbildern, trotz, oder vielleicht gerade wegen meiner Verehrung und Hochachtung. Hier mögen die Gründe liegen, weshalb es für mich weder zu einzelnen Werken noch zu meiner bisherigen kompositorischen Entwicklung so etwas wie eine »Mutterpartitur« gibt, geschweige denn einen Mutter- und Vaterstil. Das einzige Werk, in dem ich bewußt auf eine bestimmte, bereits existierende Komposition Bezug genommen habe, ist *Das Glashaus*. Die *Aventures* von Ligeti müßte man jedoch eher eine »Onkelpartitur« nennen; denn es war keine Beziehung im Sinn der Nachahmung. Im Gegenteil: ich befaßte mich zu jener Zeit selber intensiv mit linguistischen, vor allem phonetischen Phänomenen. Ligetis Umgang mit lautsprachlichem Material fand ich genial und unübertrefflich, war aber von den nachträglichen, szenischen Realisationen (durch andere) enttäuscht. Dies brachte mich auf die Idee eines von Anfang an multimedial konzipierten Gebildes, in dem alle Aspekte eine untrennbare Einheit bilden, basierend unter anderem auf Phänomenen wie Polymodalität, Psychophonetik, Körpersprache, Interaktionsformen und -prozessen. Dieser musikalisch-theatralische Ansatz bildete die Grundlage für meine späteren szenischen Arbeiten, in denen ich den Idealfall anstrebte, Ideen zu haben, die bereits als Einfall multimedial sind.

Bei all meinen anderen Werken versagt die Ahnen-Metapher völlig. Entweder sind es Werke, die mehrere Eltern haben – aus verschiedensten Bereichen, auch außermusikali-

schen – oder sie haben gar keine, was beides (vorläufig) nur in der Kunst möglich ist. Es reizt mich, Gebilde in die Welt zu setzen, die es zuvor noch nie gegeben hat. Zum Beispiel die *Annäherung an Gegenwart*, Stücke, die aus reinen Einfällen bestehen, ohne jegliche Verarbeitung, und nicht länger dauern als die Zeitspanne, die wir als unmittelbare Gegenwart, als »jetzt« empfinden. Oder die *Netz-Werke 1* und *2* für Orchester ohne Dirigenten, in denen die Spieler durch ein Netz von Abhängigkeiten verknüpft sind, so daß ein sich selbst regulierendes, klingendes System entsteht und so fort.

Die Frage der Mutterpartituren und Kanonbildungen ist eng verknüpft mit der Frage nach den Stiefschwestern der Kanons: den Tabus. Davon gab es, meine ich, im 20. Jahrhundert eine beträchtliche Anzahl, von denen etliche noch heute wirksam sind, zum Beispiel die Vermeidung von Oktaven, Terzdreiklängen und allem, was irgendwie nach Tonalem klingt. Ferner die Verpönung unverfremdeter, »normaler« Instrumentalklänge. (In Bezug auf den ersten Punkt halte ich mich in bestimmten Fällen immer noch an das, was Boulez in *Musikdenken heute 1*, Schott's Söhne, Mainz 1963, S. 39-42 geschrieben hat.) Die unverfremdeten Instrumentalklänge sind dank Lachenmanns Zaubertrick »der Verweigerung der Verweigerung« wieder salonfähig geworden, was mich natürlich reizt, gerade wieder vermehrt mit denaturierten Klängen zu arbeiten.

3. Januar 2004

Friedrich Goldman

Es fällt mir schwer zu sagen, welche Partituren für mich prägend waren, vor allem weil die Erinnerung womöglich unzuverlässig arbeitet. Einigermaßen sicher bin ich, daß zu den ersten käuflich erworbenen Partituren Beethovens 9. Symphonie und Bachs Matthäuspassion gehörten – sie waren in den fünfziger Jahren in der DDR für weniger als jeweils zehn Ostmark zu haben (für Weberns Symphonie op. 21 mußte ich in Westberlin sechzehn Ostmark berappen). Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 waren dann ebenfalls preiswert zu bekommen, aber wohl einige Jahre später. Bei Paul Dessau konnte ich ab 1959 so manche schwer erreichbare Partitur (nicht nur von ihm) einsehen. Zuvor (etwa 1957) durfte ich mir von den Eltern eines Mitschülers einige Partituren für ein paar Tage ausleihen: Im Gedächtnis verblieben die 6. Symphonie von Karl Amadeus Hartmann und das 2. Klavierkonzert von Boris Blacher (dessen ironische Distanziertheit sich rieb an der barock-wuchernen Expressivität Hartmanns). Für mich 13



wichtige Partituren von Boulez, Ligeti, Nono, Stockhausen und anderen lernte ich erst einige Jahre, manche (von Varèse zum Beispiel) sogar Jahrzehnte später kennen. Ich verschlang alles, was mir an neuen Partituren in die Hände fiel, und dabei war etliches, das wohl kaum Prägestärke besaß (Sinfonisches von Gerster und Hessenberg, von Butting und Pepping, von ...), es sei denn eine negative: So möchte ich keinesfalls Musik machen. Wichtiger waren andere Zufälle wie der, daß mir Volker Braun um 1960 die Partitur von Bartóks Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta schenkte, an der mich damals das Mit-, Gegen- und Ineinander heterogener »Sprachen« irritierte und faszinierte.

Was man meinen subjektiv-löchrigen Kanon nennen könnte, bildete sich dieser offenkundig wesentlich durch Zufälle heraus. Wenn er mittlerweile von einigen Werken Dufays bis zu einigen Werken Lachenmanns reicht – jüngere Kollegen möchte ich noch nicht »kanonisieren« –, dann ist dieser Kanon kein heroisch Festzuhaltendes, heilig Unwandelbares. So gab und gibt es Verschiebungen: Von Wagner etwa bleibt seit einiger Zeit nur *Parsifal* übrig (vielleicht noch die *Meistersinger* [sic!]) – obwohl die Partituren des *Rings* und des *Tristan* nicht ungelesen bei mir herumstehen. Vielleicht damit zusammenhängend, jedenfalls zeitlich parallel dazu, findet Meyerbeer einen ehrenvollen Platz (sein souveräner Umgang mit Heterogenitäten): Bergs *Wozzeck* ... Stravinsky ... Messiaen ...). Schließlich: Von Zeit zu Zeit vergesse ich jeden Kanon, um nicht vor lauter Ehrfurcht stumm werden zu müssen. Freilich sollte man sich einen Kanon zulegen (meinethalben auch – probierhalber – übernehmen), um etwas zum Vergessen zu haben ...



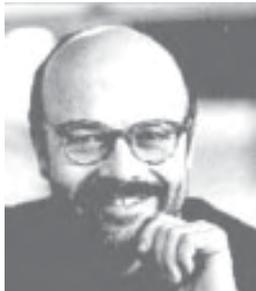
Walter Zimmermann

China: Ch'in Musik
Südinien: Karnatische Musik
Yogyakarta, Java: Gamelanmusik
18. Jahrhundert: Joseph Haydn, sämtliche Streichquartette
19. Jahrhundert: Frederic Chopin, sämtliche Mazurken
20. Jahrhundert: John Cage, naive Periode um 1950.



Gerhard Stäbler

Kanon-Bildung? Kanons? Kanons ja. In dem Anfang November 2003 uraufgeführten Viola-Konzert *Notebook* verwandte ich eine Art Sprach/en-Kanon, um eine Klangstruktur zu erreichen, die – ... wie das Meer bei leichtem



14 Wind ... – klangfarbliche Nuancen zeitigt, um

»Zustände« im Fluß zu halten, sie in derselben »Farbe« verschieden leuchten zu lassen. Dabei sind Tonhöhen notiert, mit denen »gesprochen« wird, Prosa, Gedichte und dies nicht nur in einer Sprache, sondern in den jeweiligen Muttersprachen der Interpreten. Vielsprachige Kanons also. Und diese »Vielsprachigkeit« interessiert mich vornehmlich auch in den Beziehungen zu anderer Musik. Dabei gibt es viele Referenzen zu den verschiedensten Komponisten. Sicherlich sind dabei Vorlieben – etwa zu Schubert und Eisler – festzustellen, doch damit einen »Kanon« zu bilden, eine Musik, einen Komponisten auf den Sockel zu heben? Um »Gottes« willen, um des »Papstes« willen Nein!

Wesentlich sind mir inhaltliche Bezüge, das Umkreisen von Themata. Bei *Dalí*, einem Klavierwerk, das als Folie, als Basis Schuberts Klaviersonaten benutzt, um Erlebenszeiten, Erinnerungsstrukturen, Gegenwärtiges auszu-leuchten, ist es Schubert, weil er sich selbst in seiner Musik eingehend mit Realitäten und Irrealitäten befaßte. Bei den Ensemblekompositionen *TRAUM 1/9/92* oder »*Das Sichere ist nicht sicher*« ist es Eisler, weil er ebenfalls in seiner Arbeit immer wieder darauf hinwies, wie schwierig, aber notwendig es ist, sich beim Verändern selbst zu verändern. Bei *Wirbelsäulenflöte* ist es Purcell mit der bebenden Arie des Cold Genius aus *King Arthur* als Strukturzitat, weil er musikalisch dem widerspricht, was sich der Cold Genius im Text ersehnt, um subkutan zu unterstreichen, was Majakowski in seinem gleichnamigen Poem vorzuschlagen wagt: »Krabbelt aus den Schützengräben! Euer Krieg könnt ihr später beenden!«

Die Reihe mit Hinweisen auf Musik anderer Komponisten könnte unter anderen mit J. S. Bach, C.Ph.E. Bach, Mahler, Satie, Ravel, Weill, Brahms und einzelnen Werken fortgesetzt werden, die in bestimmten Perioden meines Lebens Gewicht erhielten beziehungsweise erhalten.

Johannes Wallmann

Ich denke, daß die Zusammenhags- und Kanonbildungen der Zukunft kaum isolationär innerhalb der einzelnen Gattungen, sondern interdisziplinär und über sich gegenseitig integral ausdifferenzierende Stränge unterschiedlicher Gattungen verlaufen werden. Obwohl der Umfang des zu reflektierenden Materials dabei in die Höhe schnellst, führt dies nicht in labyrinthisches Verzweifeln (wie etwa bei Spezialistendenken), sondern versorgt den Blick mit einer großen Weite, was absolut spannend und erfrischend ist. Ich gelangte auf diesem Wege nicht nur zu den Ideen und Kompositi-

onstechniken meiner Landschaftsklang-Kompositionen, sondern auch zu der sich – nicht zuletzt unter globalisierungskritischen Gesichtspunkten – immer dringlicher stellenden Frage nach einem neuen Wertekanon, der in der Lage ist, Antworten auf die evolutiv neue Situation (wie ich es nenne) zu geben. Meine These dazu ist, daß in der Evolution der Menschheit noch nie so umfassende Möglichkeiten bestanden, mittels technischer Anwendungen naturwissenschaftlicher Erkenntnisse derart tief in die Lebenszusammenhänge einzugreifen. Aufgrund der evolutiv neuen Situation hat jeder einzelne Mensch als Teil der Gesamtmenschheit einer viel weitreichenderen Verantwortung gerecht zu werden, als bislang notwendig war. Daher: sofern die Zukunft der Menschheit nicht durch Ignoranz und Unsensibilität verspielt sein sollte, gilt es dieser Verantwortung auf allen Ebenen gerecht zu werden. Und dazu bedarf es meines Erachtens einer integralen Intelligenzenergie und gattungsübergreifender Kanonbildung, die von den avancierten Künsten zu leisten wäre. (Denn den avancierten Künsten kommt für die Zukunft eine ganz grundlegende Funktion zu: die Produktion und Kommunikation von integraler Intelligenzenergie.) Dafür bedarf es eines synergetischen Vorangehens und Zusammenarbeitens der Künstler untereinander, worin ich gegenwärtig – aufgrund zugespitzter Individualisierung, des Fehlens (oder Nichterkennens) eines möglichen gemeinsamen Kanons sowie völlig unzureichender kulturstruktureller Bedingungen – eine wirklich schwer zu überwindende Hürde sehe.

Würden Kunst und Kultur entsprechend begriffen, so wären kulturelle Strukturen so anzulegen und zu verändern, daß sie als ein Intelligenzenergieübertragungssystem funktionieren. Natürlich muß das utopisch erscheinen, denn wir haben es heute mit einer mehr oder minder diametral entgegengesetzten Situation zu tun. Wenn sich jedoch Künstler und Kulturschaffende untereinander nicht wirklich verbünden, um diese Situation zu ändern (und was, wenn nicht ein gemeinsam und interdisziplinär geknüpfter Kanon könnte dafür die Maßstäbe setzen?), werden sie ihre Handlungsfähigkeit zunehmend einbüßen. Sie werden dann bestenfalls noch im stillen Kämmerlein zu mehr oder minder individuellen Kanonbildungen in der Lage sein, aber in der Mehrzahl der Fälle sich vermutlich darin erschöpfen, ihr Ich oder ihre Verzweiflung in die Welt hinauszuschreien. Wes Geistes Kind Künstler und Kulturschaffende sind, läßt sich daran ablesen, ob und wie sie sich am Bau und der Reflexion eines ideologiefreien, neuen, übergreifenden Kanons beteiligen, ob sie wil-

lens, offen, aufrichtig und intelligent genug sind, von sich selbst soweit abzusehen, daß sie jene Quellen zu erkennen, zu fördern, zu pflegen und kritisch zu begleiten vermögen, aus denen dieser Kanon möglicherweise hervorgehen könnte.

2003-12-28

Wolfgang Rihm

Wenn Sie nach Referenzpartituren, gar »Mutter«-Partituren fragen, verstehe ich das so, daß es dabei auch um das Partitur-Bild geht. Hierzu zwei kleine Hinweise: Ich sah einmal, wohl Anfang/Mitte der sechziger Jahre, in einer Karlsruher Buchhandlung eine kleine Ausstellung, die dem (in Karlsruhe geborenen) Dichter Alfred Mombert gewidmet war. Dort lag aufgeschlagen: Berg, op. 2, das vierte Lied. Ein Notenbild, das mich aufwühlte und nicht mehr losließ. Ich spürte sofort, daß Ausdruck und Präzision in direkter Verbindung stehen müssen. Einige Jahre später (1968/69) analysierte ich mit Lehrer Velte Webers op. 5. Es war das erste Werk »neuer« Musik, das ich von der ersten bis zur letzten Note analysierte. Diese Partitur erscheint mir heute durchaus als »Mutter«-Partitur. Daß in einem Einzelergebnis die Energieverläufe des Vorausgegangenen nachwirken und jene des Kommenden »vorbeben« – so erklärte ich mir die unübertriffene Dichte des Musikgeschehens –, dieses subtile Verbundensein des Einzelmoments mit der Gesamtgestalt ist zu einer Art »mütterlichen« Substanz meines Musikdenkens geworden. Vorbildlich blieb mir auch die Diskretion, mit der all dies geschieht. Niemals will diese Kunst belehren. Sie formt den Widerhall organischen Wachstums ab. Ihr Schriftbild ist wie ein feines Netz gewirkt, in welchem sich das Wachstumsgeräusch verfängt.



Iris ter Schiphorst

Für mich war *Kontakte* von Stockhausen ein entscheidendes Stück. Ich weiß nicht, ob ich es je verstanden habe, aber es hat mich begeistert, vor allem das Erlebnis, zu hören, was ich las – und umgekehrt: Kontakte. (Damals kam es mir so vor, als würde mir beim Hören und Lesen für einen kurzen Moment bewußt werden, was die Koinzidenz von Raum und Zeit bedeutet.) Es schien mir so »einfach« im besten Sinne zu sein, so »klar«, vor allem in der Notation: eine Zeitachse, die das Stück durchzieht, und viele »Ereignisse« auf der »Erlebnisachse«, Ereignisse, die an bestimmten Stellen plötzlich und unvorhersehbar exakt zusammentreffen. *Kontakte* hat mir das Gefühl vermittelt, es könne doch gar nicht sooo schwer



sein, Musik zu notieren. Anders ausgedrückt: *Kontakte* hat mir die Möglichkeit vor Augen geführt, selber zu komponieren.

Manos Tsangaris



Am Anfang hatte der Mangel an Bildung mich geschützt.

Ich wollte (und will) den ersten Strich tun, als hätte es noch nie einen gegeben. Das Blatt vor mir, erinnere ich mich, soll wirklich leer sein.

Außerdem sah ich mich nicht als Komponist (nicht dieser Druck im Rücken, der automatisch entsteht.) Ich war lieber Realist. Eine ganz kleine Situation, um die es geht, so genau wie möglich darstellen, gestalten, das wollte ich, zum Beispiel ein Mensch im Raum, drei Lichtquellen, Stimme. Von vornherein gehts ums Ganze. Unsere innere Bühne komponiert.

Wir geben die Rhythmisierung vor.

Mit der Zeit sind mir natürlich eine Reihe Künstler sehr wichtig geworden, die mich beeindruckt und bereichert haben. So begann ich vor drei Tagen für den vorliegenden Text eine Liste aufzustellen, die aber derart wuchs und überbordete, daß ich am Ende Angst bekam. Das ging vom Dichter Alexander (Ernst Herbeck) bis Blinky Palermo, von Barbara Köhler bis Henry Purcell, von Andrej Tarkowskij bis Jaki Liebezzeit.

Schnell vergesse ich auch das, um was neues zu beginnen ...

Dezember 2003

Helmut Zapf



Ein Kanon ist nicht nur eine Sammlung von gewissen Normen und Folgen von Dingen, die maßgebend, bestimmend, wichtig und richtungsweisend sein können und vielleicht waren, sondern zeigt auch immer den Blickwinkel dessen, der zusammenstellt, der bewußt wegläßt, unterschlägt, vergißt und Gewisses nicht wissen will. Das ist in allen Bereichen zu finden, egal ob in der Theologie, Literatur oder in den Naturwissenschaften und im Leben allgemein. Und so wird auch mein Andeuten von mir wichtigen, für mich richtungsweisenden Dingen unvollkommen sein, weil auch ich vergeßlich bin, nicht alles kennen wollte und leider auch nicht alles kennen kann. Es ist also nur ein stichpunktartiges Aufzählen von Werken, die für mich, der ich aus einem kleinen Dorf komme (vor meinem Kirchenmusikstudium, ab 1974, nie »neue Musik« gehört hatte und dann auch nur per Zufall), sehr beeindruckend und plötzlich sehr bestimmend waren.

Um ganz vorn an zu fangen, müßte ich eigentlich bei Bach beginnen ... Ein wichtiges

Stück, das mich damals, während meines Kirchenmusikstudiums, per Zufall erreichte, war *Moses und Aaron* von Schönberg (als DDR-Erstaufführung); über den Weg Schönberg war ich dann schnell auf der Suche und fand Webern, dann auch Stockhausen (*Kontrapunkte*, sein für mich wichtigstes Stück) und Boulez (*Le Marteau sans maître* – ein Stück mit ganz neuen Klangräumen).

Und dann auch die Musik, die in meinem damaligen Staat geschrieben wurde, die Entdeckungen der Werke von Katzer, Goldmann, Dittrich (um nur drei für mich wichtige zu nennen) hat mich weitgehend geprägt. Um konkret zu werden und wenigstens einige Dinge beim Namen zu nennen, beginne ich mit dem Trio für Flöte, Klavier und Schlagzeug von Friedrich Goldmann, mit Georg Katzers *Streichermusiken 1* und *2* sowie mit seinem *Baukasten* für Orchester, Stücke, die für mich in der Mitte der siebziger Jahre tiefe Hörerlebnisse waren und mich neugierig machten. Diese Neugierde ließ mich auch Paul-Heinz Dittrichs Konzert für Cello und Orchester kennenlernen und seine *Kammermusik III* für Bläserquintett. Doch es gab weitaus mehr Stücke, die mir damals, als Kirchenmusikstudent, wichtig waren und von denen ich glaube, daß sie mir heute noch wichtig sind. Etwa Katzers Tonbandkomposition *Bevor Ariadne kommt* (1976), eine Musik, die ich vorher nicht in der DDR vermutet hatte und die mich bis heute wegen ihrer Neuartigkeit im Umgang mit dem elektronischen Medium beeindruckt. Gerade auch gegenüber dem, was ich bis dahin – per Zufall – von Stockhausen hören konnte, fand ich hier eine andere Art elektroakustischer Komposition, mit weniger Überbau, direkt auf der Suche nach Klang und Form. Wichtig waren ebenfalls sein *La mécanique* (1985), eine strukturell fein gesponnene Klangkunst der rein elektronischen Musik, und sein *Dialog imaginär 1* für Flöte und Tonband (1980), der mich später zu eigenen Stücken für Soloinstrument und elektroakustischem Zuspield anregte. Friedrich Goldmanns *Zusammenstellung* für Bläserquintett (1976) wiederum interessierte mich sehr wegen seiner motivischen Feinarbeit mit dem Material und seiner Arbeit mit Parametern auf engstem Raum. Andere Stücke wie Paul Heinz Dittrichs *Cantus 1* für Orchester (1979), Goldmanns *Exkursion – musica per orchestra con Henrico Sagittario* (1984) oder Katzers Konzert für Flöte und Orchester wiesen mir einen Weg, wie man durch Brechen und Neuordnen mit der Traditionslast eines Bach oder Schütz, die meine musikalische Entwicklung stark geprägt haben, produktiv umgehen kann. Später, in ganz anderer Art, dann Iannis Xenakis' *Ata* für großes Orchester

(1987), in dem Konstruktion, Instrumentation und klangliches Ergebnis in für mich so auf-rüttelnder Weise verbunden sind.

Das sind alles nur Stücke, die quasi im Schnelldurchlauf meiner Gedanken aufblitzten, die aber mit Sicherheit noch viele Schwesterpartituren haben ... so bleibt solch ein Kanon immer auch unvollkommen und ungerecht.

Steffen Schleiermacher

Ich hatte es bald aufgegeben. Nämlich das Kennzeichnen meiner Schallplatten und CDs nach jeweiligem Hören, um irgendwann mal einen Überblick zu haben, wie oft ich eigentlich selbige so im einzelnen anhöre. Aber: Was sagen die Striche auf den Covern schon aus? Nichts. Nichts über den Anlaß, nichts über den Grund, über die Aufmerksamkeit beim Hören, über die Dauer und eben auch nichts über die Folgen. Denn ein Auflegen einer Scheibe zum Erhöhen des Gemütlichkeitskoeffizienten in delikater Situation unterscheidet sich dann doch von einem anderen zum Kennenlernen von Interpretationen bzw. Kompositionen der Kollegen ... Von Koch-, Aufräum- oder Abwaschuntermalungsmusik ganz zu schweigen. Bestenfalls die Aufteilung der Sammlung sagt etwas aus über Vorlieben, die mich in vergangenen Lebenslagen plagten: Von welchen Komponisten (und überhaupt Tonkünstlern) habe ich viele Aufnahmen (nahezu alle), von welchen nur einiges? Und wer ist überhaupt nicht vertreten? Wobei mir heute gewisse Häufungen rätselhaft erscheinen. Aber genauso rätselhaft werden mir in einigen Jahren die Dinge sein, denen ich heute nachjage. Denn gottlob verändert man sich ja doch – und mit einem das Musikinteresse. »Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, muß es nicht am Buch liegen« erkannte dazumal recht weise Meister Lichtenberg (oder war es Busch, Goethe, Nietzsche ...?)

Gleiches gilt auch für die Tonkunst. Ich bin nicht immer bereit für jede Musik. Stücke, die mich gestern gelangweilt oder angeödet haben, fesseln mich heute ungemein. Stücke, die ich gestern schätzte, da schäme ich mich heute ... (Geht mir auch bei Filmen und Büchern so, und das ist irgendwie beruhigend). Und doch gibt es eine Konstante: Es gibt Komponisten, denen glaube ich, was sie machen. Was nicht heißt, daß ich nun jedes ihrer Stück schätze. Aber ich spüre Authentizität und auch Aktualität (für mich – selbstredend). Von denen höre ich immer mal wieder was – Neues und Älteres. Und kaufe mir gar gelegentlich Partituren. Namen?

Claus Steffen Mahnkopf

Alle Kanons sind mit Ambivalenz behaftet. Auf der einen Seite kommt man ohne sie nicht aus, andererseits haben sie etwas Akademisches, Bildungsbürgerliches, und vor allem schließen sie aus, was sie nicht enthalten, ja, tendenziell erniedrigen sie eben das, indem sie sich selber hochheben. Man bedürfte eines Anti-Kanons, einer Sammlung aller verbotener, ketzerischer, häretischer Werke, deren Sinn darin besteht, zu irritieren und für Unruhe zu sorgen. – Natürlich wurde auch ich stark geprägt von Partituren und den entsprechenden Tonträgern, von den beiden Mozartsymphonien KV 183 und 201, von der Neunten Symphonie und vor allem der Achten von Mahler, überhaupt von allen Partituren, die ich mit 11 oder 14 Jahren kaufte. Später kamen die Klassiker der ersten Jahrhunderthälfte, dann die Hardcore-Avantgarde ab *Modes de valeurs* ... hinzu. Wichtig waren aber immer auch die geliebten Stücke gleichaltriger Kollegen (nichts schlimmer als Nekrophilie). Und die Fundgrube, die die Bibliothek des Instituts für Neue Musik in Freiburg darstellte. – Kanons sind vor allem von pädagogischem Wert. In diesem Sinne mögen die jungen Studierenden, die angehenden Freunde der neuen Musik, diejenigen, die komponieren, ihre Sammlung selber zusammenstellen. Man braucht sie zu Hause, die gekauften, kopierten und vielleicht auch zusammengeklauten Partituren. Wer möchte diesen Schatz missen? Wie weit dieser »klassisch«, also geschichtlich »durchdacht« ist, wer möchte das in concreto jemandem ansinnen? – Selbstverständlich habe ich einen Kanon von Meisterwerken im Kopf, er reicht von Perotinus bis heute und streift durchaus auch das, was man U-Musik nennt. Nur benennen sollte man ihn nicht öffentlich, wenn man eine Person des öffentlichen Lebens ist. Oder vielleicht doch: Auf die närrische Frage, welche Partitur man auf die einsame Insel mitnähme, müßte ich nennen... Nein, ich müßte verzweifeln. Musik lebt von Vielfalt, vom Kanon aller guten Musik.

Charlotte Seither

Kanonbildung? Für mich selbst hat es derartige »Mutterpartituren« nicht wirklich gegeben. Gleichsam gibt es Stücke, die mich über Jahre hinweg – in erster Linie über das Hören – begleitet und stets neu fasziniert haben, und die mir immer wieder Antwort gaben auf Fragen, die mich gerade beschäftigten. Die späten Klaviersonaten von Beethoven gehören dazu (in der Aufnahme mit Pollini), die *Marienvesper* von Monteverdi, die Orgeltriosonaten von 17



Bach. Sie haben mich nicht nur als Komponistin interessiert, sondern auch als Mensch in besonderer Weise berührt, ich wäre also ärmer (würde folglich auch anders komponieren), hätte es sie nicht gegeben.

Eine andere Gruppe von Inventarstücken sind die, mit denen ich immer wieder gerne arbeite: Berios *Sequenza III* macht mir immer wieder großen Spaß beim Unterrichten, bei der Analyse, beim Vortraghalten oder in anderen Zusammenhängen, in denen man sich auf ein fremdes Werk bezieht. Es gibt kaum eine Auseinandersetzung mit diesem Stück, in der nicht noch etwas Neues hinzukäme, das das Alte zusätzlich stützt und in der Komplexität seines Bedeutungshorizonts erweitert. Vermutlich kann man auch hier einen unterirdischen Rückfluß zu den eigenen Denkformen nicht wirklich ausschließen, so geschickt er sich auch zu maskieren weiß. Zu diesen Ineach-situation-Stücken gehören auch die Variationen op. 37 von Webern, *Guro* von Helmut Lachenmann oder das 2. Streichquartett von Ligeti. Es sind Werke, die mich nicht wirklich verlassen, auch wenn ich mich für längere Zeit nicht mit ihnen beschäftige.

Für mein eigenes Komponieren spielt das gezielte Auseinandersetzen mit einem konkreten Werk (oder einem bestimmten Aspekt seiner Handwerklichkeit) so gut wie keine Rolle. Es sind nicht die Strukturen, die mich leiten, sondern immer wieder das Hören, die Bewegung von innen nach außen. Gleichsam entstehen viele Stücke, indem sie sich abstoßen von einem Werkzusammenhang, der durch andere Stücke hergestellt worden ist.

Klaus Lang



1. »Als man den Ropschitzer Zaddik, einen der großen Schüler des Sehers von Lublin, fragte: ›Warum lebst du nicht nach der Weise deines Lehrers?‹, sagte er: ›Im Gegenteil, ich folge ihm durchaus; so, wie er seinen Lehrer verlassen hat, so verließ ich ihn.« (Gerschom Scholem)

2. Warum schreibt ein Komponist so, wie er schreibt? Es gibt heute keinen äußeren Grund (Geld, Macht ...) zu komponieren und auch keinen Grund so zu komponieren, wie man komponiert. Die Entscheidung, wie er komponiert und was er komponiert, liegt, anders als in vergangenen Jahrhunderten, einzig und allein beim Komponisten selbst. Der Komponist schreibt, so, wie er schreibt, weil er genau die Musik, die er schreibt hören will und nicht damit das, was er schreibt, seinen Freunden oder irgend jemand anderem gefällt. Nachdem der Komponist schreiben kann, was er hören will,

18 bleibt die elementarste Grundfrage des Kom-

ponisten eigentlich: Was will ich hören? Wenn ein Komponist denkt, daß *The Voynich Cipher Manuscript* von Kyburz oder *You can win if you want* von Bohlen für ihn genau die Musik ist, die er hören will, warum sollte er dann die Mühen auf sich nehmen, selbst etwas anderes zu komponieren? Natürlich ist die Liebe zur Arbeit wesentlich und unerlässlich, trotzdem gilt beim Komponieren nicht das olympische Motto. Komponieren muß der Versuch sein die Musik, welche der Komponist hören möchte, das Stück, welches die Ansprüche, die der Komponist an ein Musikstück stellt »musterhaft« erfüllt, also das für den Komponisten ideale Musikstück zu finden. Er muß es selbst schreiben, weil es noch nicht geschrieben wurde. Das eigene Stück im Moment oder im Prozeß der Niederschrift ist das »Musterbeispiel«. Das »Musterbeispiel« ist das konkrete Stück selbst, es existiert nicht unabhängig davon als abstraktes Vorbild oder als platonische Idee. Intuitiv weiß der Komponist, wenn er es gefunden hat. Komponieren ist nicht suchen, nicht erfinden, sondern finden des »Musterbeispiels«. ■