

HfM SAAR

Hochschule für Musik

Wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der ersten Staatsprüfung für
das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen im Fach Musik

Der Werkkommentar als Medium der Musikvermittlung

Versuch einer Kategorisierung der Selbstauskünfte von
Komponisten Neuer Musik

Vorgelegt von: Anne Melzer | Talstraße 12 | 66119 Saarbrücken

Am: 27. September 2017

Matrikelnummer: 4528522 (HfM) | 2528731 (UdS)

Erstgutachter: Prof. Dr. Matthias Handschick

Zweitgutachter: Prof. Dr. Jörg Abbing

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG	1
1. HINFÜHRUNG.....	1
2. BEGRIFFSDEFINITION „WERKKOMMENTAR“	2
3. HISTORISCHER ABRISS: ZUR GENESE DER TEXTGATTUNG „WERKKOMMENTAR“	4
4. EINGRENZUNG DES UNTERSUCHUNGSFELDES.....	11
5. KOMPONISTEN ALS AUTOREN	12
6. DIE AUSGEWÄHLTEN KOMPONISTEN.....	14
6.1. <i>Theo Brandmüller</i>	14
6.2. <i>Helmut Lachenmann</i>	15
6.3. <i>György Ligeti</i>	16
6.4. <i>Olga Neuwirth</i>	17
6.5. <i>Steve Reich</i>	18
6.6. <i>Wolfgang Rihm</i>	19
6.7. <i>Mathias Spahlinger</i>	21
6.8. <i>Karlheinz Stockhausen</i>	21
II. TEXTANALYSEN	23
1. ZUR METHODE.....	23
2. DIE KATEGORIEN / MITTEILUNGSEBENEN	27
2.1. <i>Äußerungen über allgemeine Hintergründe des Werks</i>	28
2.2. <i>Äußerungen über biographische Hintergründe</i>	28
2.3. <i>Äußerungen über den / die Widmungsträger</i>	29
2.4. <i>Äußerungen über die Besetzung</i>	29
2.5. <i>Äußerungen über den Titel</i>	30
2.6. <i>Äußerungen über den Ausgangspunkt des Werks</i>	31
2.7. <i>Äußerungen zum Konzept oder Motto des Werks</i>	31
2.8. <i>Äußerungen über Kompositions- oder besondere Spieltechniken</i>	32
2.9. <i>Äußerungen über die Notation des Werks und Hinweise zur Aufführung</i>	33
2.10. <i>Äußerungen über musikalische Elemente und Klangvorstellungen</i>	33
2.11. <i>Äußerungen über Aufbau und Form des Werks</i>	34
2.12. <i>Bezüge zu eigenen Werken</i>	35
2.13. <i>Bezüge zur Musikgeschichte</i>	35
2.14. <i>Musikalische Bezüge</i>	36
2.15. <i>Außermusikalische Bezüge</i>	37
2.16. <i>Äußerungen zum Charakter und der Stimmung des Werks / Deutungsvorschläge</i>	38

2.17.	<i>Pädagogische und hörpsychologische Äußerungen</i>	38
2.18.	<i>Metaphorische Äußerungen</i>	39
2.19.	<i>Allgemeine ästhetische oder philosophische Äußerungen</i>	40
2.20.	<i>Politische Äußerungen</i>	40
2.21.	<i>Anti-Kommentar</i>	41
III.	INTERPRETATION	42
1.	ABSICHT DER WERKKOMMENTARE	43
1.1.	<i>Entstehungsgeschichtliche Informationen</i>	43
1.2.	<i>Äußerungen zu übergeordneten inhaltlichen Fragen</i>	44
1.3.	<i>Musikalisch-technische Äußerungen</i>	44
1.4.	<i>Analytische Äußerungen</i>	45
1.5.	<i>Bezüge</i>	46
1.6.	<i>Äußerungen zum klanglichen Ergebnis</i>	47
1.7.	<i>Sonstige Äußerungen</i>	47
2.	DIE IMPLIZITEN LESER	49
2.1.	<i>Der Laie</i>	49
2.2.	<i>Der Experte</i>	51
2.3.	<i>Der Interpret</i>	55
3.	DIDAKTISCHES POTENZIAL	56
3.1.	<i>Affektiver Zugang</i>	56
3.2.	<i>Kognitiver Zugang</i>	58
IV.	VERMITTLUNGSSTRATEGIEN	59
1.	ZUGANG ÜBER INTUITIVES MUSIZIEREN – KARLHEINZ STOCKHAUSEN: <i>RICHTIGE DAUERN</i>	60
2.	ZUGANG ÜBER KOMPOSITIONSTECHNIK – MATHIAS SPAHLINGER: <i>EL SONIDO SILENCIOSO. TRAUERMUSIK FÜR SALVADOR ALLENDE</i>	61
3.	ZUGANG ÜBER INSTRUMENTENSPEZIFIK – GYÖRGY LIGETI: <i>VOLUMINA</i>	62
4.	ZUGANG ÜBER BILDENDE KUNST – OLGA NEUWIRTH: <i>HOOLOOMOLOO</i>	63
5.	ZUGANG ÜBER KLANGERLEBEN – STEVE REICH: <i>NEW YORK COUNTERPOINT</i>	65
6.	ANALYTISCHER ZUGANG – THEO BRANDMÜLLER: <i>MONODIE FÜR I. – IN MEMORIAM ISANG YUN</i>	67
7.	ZUGANG ÜBER ALTERNATIVE SPIELTECHNIKEN - HELMUT LACHENMANN: <i>TEMA</i>	69
8.	ZUGANG ÜBER ÄSTHETISCHE REFLEXION - WOLFGANG RIHM: <i>ACHTES STREICHQUARTETT</i>	70
V.	AUSBLICK	70
VI.	ANHANG	73
1.	TABELLE ALLER KATEGORIEN MIT DEN ZUGEORDNETEN WERKKOMMENTAREN	73
1.1.	<i>Äußerungen über allgemeine Hintergründe des Werks</i>	73
1.2.	<i>Äußerungen über biographische Hintergründe</i>	78

1.3.	Äußerungen über den / die Widmungsträger	83
1.4.	Äußerungen über die Besetzung	86
1.5.	Äußerungen über den Titel	91
1.6.	Äußerungen über den Ausgangspunkt des Werks	94
1.7.	Äußerungen zum Konzept oder Motto des Werks	98
1.8.	Äußerungen über Kompositions- oder besondere Spieltechniken	104
1.9.	Äußerungen über die Notation des Werks und Hinweise zur Aufführung	114
1.10.	Äußerungen über musikalische Elemente und Klangvorstellungen	117
1.11.	Äußerungen über Aufbau und Form des Werks	123
1.12.	Bezüge zu eigenen Werken	128
1.13.	Bezüge zur Musikgeschichte	134
1.14.	Musikalische Bezüge	137
1.15.	Außermusikalische Bezüge	140
1.16.	Äußerungen zum Charakter und der Stimmung des Werks / Deutungsvorschläge	145
1.17.	Pädagogische und hörpsychologische Äußerungen	150
1.18.	Metaphorische Äußerungen	153
1.19.	Allgemeine ästhetische oder philosophische Äußerungen	156
1.20.	Politische Äußerungen	162
1.21.	Anti-Kommentar	165
2.	LITERATURVERZEICHNIS	168
3.	EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	172

Vorbemerkungen

Dass es in meiner Examensarbeit in irgendeiner Form um Neue Musik gehen sollte, war mir schon lange klar. Als 2012 der damalige Professor für Komposition an der Hochschule für Musik Saar, Theo Brandmüller, verstarb, erwuchs die Idee in mir sein Werk näher zu beleuchten. Auch durch mein Musiktheorie-Studium beschäftigte ich mich immer intensiver mit der Neuen Musik und möglichen Vermittlungsstrategien. Dass sich mein Blick letztlich auf Werkkommentare gerichtet hat, verdanke ich meinem Betreuer Prof. Dr. Matthias Handschick. Ihm und Prof. Dr. Jörg Abbing möchte ich für die ausgezeichnete Betreuung und die vielen hilfreichen Gespräche danken.

Ich danke außerdem allen, die mich während der Arbeitszeit unterstützt und ausgehalten haben; besonders nennen möchte ich hier meine Mitbewohnerin Nadine Kiefer. Ansiesowie Kathrin Rolfes, Stefan Kliemt, Fabian Kärtner und Jonas Abel geht außerdem der Dank für kritisches Korrekturlesen und regen Austausch, was mir über die eine oder andere Klippe hinweggeholfen hat. Für wertvolle Recherchetipps und -hilfen sowie ausreichende Kaffeeversorgung in der Bibliothek danke ich Claudia Grzonka.

Gewidmet ist die Arbeit meinen Eltern und meinem Bruder.

Um komplizierte Formulierungen zu vermeiden und eine bessere Lesbarkeit zu erreichen, wird im Folgenden bei der Bezeichnung von Personengruppen, wie beispielsweise Komponistinnen und Komponisten, im Sinne des generischen Maskulinums auf die explizite Nennung der femininen Form verzichtet. Weibliche Mitglieder der genannten Gruppe sollend damit nicht diskriminiert oder ausgeschlossen werden.

I. Einleitung

1. Hinführung

„Programmtexte zu verfassen scheint für den Komponisten immer mehr absurd. Besonders wenn er – wie ich – Musik schreibt, die eigentlich keiner Erklärung bedarf. Zumindest bedarf sie keiner »erhellenden Aufdeckung« dessen, was eigentlich hinter ihr sei, da sie aus sich heraus so deutlich wie möglich redet, also auch in ihrer Düsternis konturiert ist und hell und nichts verdeckt hält. Die Institution des Programmtextes ist belastet durch die Not, aus der heraus sie sich konstituierte: dem insgeheimen Eingeständnis von der Indirektheit des Tuns, vom verlorenen Bezug, vom eigentlich Sinnlosen eines Produzierens, das sich selbst reproduziert.“¹

Mit diesem provokanten Zitat stellt Wolfgang Rihm das Werkkommentarschreiben grundsätzlich in Frage. Nichtsdestotrotz hat sich diese Praxis im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend herausgebildet und standardisiert. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Einer ist wohl, dass die Neue Musik oft nicht mehr ohne einführende Erklärung unmittelbar zu verstehen ist. Und die Gedanken zu ihren Kompositionen können die Komponisten am besten selbst äußern, sodass sie immer häufiger dazu aufgefordert wurden, Einführungstexte zu ihren Werken zu verfassen.

Erstaunlicherweise wurde die Gattung „Werkkommentar“ bislang nur sehr wenig untersucht. Ein MGG-Artikel fehlt beispielsweise völlig. So lag es nahe, diesen Texten einmal besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Sie sind heute absoluter Standard und fast jeder Komponist äußert sich auf diese Weise selbst zu seinen Kompositionen. In der Regel sind die Anlässe für die Verwendung von Werkkommentaren eher populärwissenschaftlich. So werden sie in CD-Booklets oder Notenausgaben veröffentlicht. Die häufigste Verwendung ist wohl aber das Programmheft. Daher werden die Werkkommentare in der vorliegenden Arbeit innerhalb der Entwicklung von Programmheften untersucht und dargestellt.

Der Hintergrund ihrer Veröffentlichung legt die Vermutung nahe, dass die Texte Erläuterungen geben, die zum Verständnis der Werke verhelfen sollen. Es stellt sich daher die Frage, ob Selbstauskünfte von Komponisten didaktisch hilfreich sein und den Zugang zur Neuen Musik erleichtern können. Viele Menschen haben nach wie vor Schwierigkeiten, sich Werken Neuer Musik zu nähern. Die Musik wird oft als „schräg“ und unverständlich abgelehnt. Daher sind Konzepte, die diesen Vorurteilen entgegenwirken, unbedingt notwendig. Ob sich als Grundlage dafür Werkkommentare von Komponisten eignen, soll in

¹ RIHM, Wolfgang (MOSCH, Ulrich (Hg.)): Ausgesprochen. Schriften und Gespräche Band 2 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6). Mainz u.a. 1998, S. 297.

dieser Arbeit untersucht werden. Hierzu werden 73 Kommentare von acht verschiedenen Komponisten untersucht, was natürlich nur eine kleine Auswahl darstellt und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Die Kommentare werden zu diesem Zweck kategorisiert und es wird untersucht, ob sich aus ihnen ein didaktisches Potenzial ableiten lässt. Davon jedem Komponisten nur wenige Kommentare ausgewählt werden, sollen diese eine möglichst große Bandbreite repräsentieren. Welche Auswirkungen der persönliche Schreibstil der Komponisten hat, liegt nicht im Fokus der Arbeit. Dies wird nur am Rande betrachtet, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen.

Ziel der Arbeit sind einige in Kapitel IV aufgeführte, konkrete Beispiele für mögliche Konzepte, die sich jeweils auf einen speziellen Werkkommentar und das entsprechende Stück beziehen. Dazu werden nun in Kapitel I einige einleitende Informationen gegeben. Neben einer Definition des „Werkkommentars“ und einem historischen Abriss werden die Komponisten kurz biographisch vorgestellt. Kapitel II gibt zunächst einen Überblick über die Methode, bevor dann die erarbeiteten Kategorien erläutert werden. Die Aussagen aller Kommentare wurden hierfür analysiert und den entsprechenden Kategorien zugeteilt. Eine genaue Tabelle, in der alle Ergebnisse gesammelt aufgeführt sind, ist im Anhang zu finden.² Schließlich werden die Erkenntnisse in Kapitel III interpretiert. Hier wird die Frage nach der Absicht der Werkkommentare gestellt. Außerdem werden die impliziten Leser in den Blick genommen und schließlich das didaktische Potenzial untersucht.

Die zumeist kurzen Texte liefern zwar keine ausführlichen Analysen der Werke, haben aber den Vorteil, dass sich der Komponist selbst zu seinem Werk äußert. Sie sind also unmittelbares Zeugnis und geben Einblick in die Gedankenwelt des Komponisten. Inwiefern sich diese Informationen nutzen lassen, ist Gegenstand dieser Arbeit.

2. Begriffsdefinition „Werkkommentar“

Bislang gibt es keine konkrete Definition des Begriffs „Werkkommentar“. Diese soll also im Folgenden entwickelt und der Werkkommentar mit verwandten Gattungen verglichen werden.

Beim Werkkommentar handelt es sich um einen Text, der in der Regel zu den populärwissenschaftlichen Schriften gehört. Dieser Gattung bescheinigt Tewinkel ein bis heute zugehöriges Interesse und definiert diese an der „Schnittstelle von Wissenschaft, Populärwissenschaft

² Die Gliederung der Tabelle erfolgt nach Kategorien und ist ab S. 73 einzusehen.

und Konzertleben“.³ Die Anfänge des Werkkommentars liegen in der Entwicklung des Konzertprogramms, weil in diesem Zusammenhang beim Publikum der Wunsch entstand, sich zu bilden und über das eigene Musizieren hinaus mehr über Musik zu erfahren.

„Speziell der qualifizierten Rezeption, als Ausdruck wie Instrument der Bildungsfunktion des Konzerts und Vergegenständlichung von Normen, dient das Programm als Formulierung des Konzertinhalts, vom ‚Konzertzettel‘ bis zum Programmheft.“⁴

Den Aufbau eines Programmhefttextes im Allgemeinen definiert Wördemann 2005 anhand von zwei Informationsebenen: zum einen Fakten zum Konzertprogramm, zu den Interpreten und zum Komponisten und zum anderen „inhaltliche, anregende Gedanken rund um die Werke, die den Zuhörern den Zugang zu den Stücken erleichtern, ihre Assoziationskraft wecken, schlicht ihre Ohren öffnen“.⁵

Im Werkkommentar äußern sich Komponisten über ihre eigenen Werke. Sie entscheiden frei, was genau sie über das Stück erzählen wollen. Eine Verwandtschaft zum allgemeinen Programmhefttext besteht aber natürlich insofern, dass die Kommentare oft als solche verwendet werden. Die Texte können einführende Hinweise über die Komposition enthalten, Aufbau, Form, Material oder kompositionstechnische Merkmale beschreiben, aber auch Biographisches oder Gedanken ausdrücken, die den Entstehungsprozess angestoßen oder begleitet haben. Wie im folgenden Kapitel *Historischer Abriss: Zur Genese der Textgattung „Werkkommentar“* ab S. 4 ausgeführt wird, ist diese Textgattung überwiegend eine Entwicklung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert. Dies lässt sich wohl einerseits dadurch begründen, dass Werke der Neuen Musik mehr Erklärung bedürfen als noch Werke der traditionellen Musik aus den Jahrhunderten zuvor und andererseits dadurch, dass sich zu seinen eigenen Gedanken der Komponist selbst am besten äußern kann.

Bereits 1985 stellte Heinz-Dieter Sommer ein Schema vor, das Werkerläuterungen im Allgemeinen gliedern sollte und schließlich dazu beitrug, diese zu einer musikliterarischen Gattung werden zu lassen. Es besteht aus drei Komponenten⁶:

- Entstehungsgeschichte des Werkes bzw. Biographisches zum Komponisten
- Einordnung, Gesamtcharakterisierung oder Bewertung des Werkes

³ TEWINKEL, Christiane: *Muss ich das Programmheft lesen? Zur populärwissenschaftlichen Darstellung von Musik seit 1945*. Kassel u.a. 2016, S. 18.

⁴ HEISTER, Hanns-Werner: *Konzertwesen*. In: MGG. Sachteil Bd. 5. Kassel ²1996, Sp. 697.

⁵ Tewinkel, *Programmheft*, S. 41.

⁶ THORAU, Christian: *Die Hörer und ihr Cicerone: Werkerläuterungen in der bürgerlichen Musikkreuzepion*. In: JACOB, Andreas u.a. (Hg.): *Musik – Bildung – Textualität* (Erlanger Forschungen. Reihe A. Geisteswissenschaften. Bd. 114). Erlangen 2007, S. 211.

- beschreibende, analytische und deutende Elemente, die einen LeitfadenzumHören geben

„Auf diese Weise werden historische, ästhetische, ethische, musikalisch-strukturelle und semantische Aspekte des Werkes zu einem praktikablen und allgemeinverständlichen Wissenspaket zusammengeschnürt.“⁷

In der Regel sind die Texte kurz und übersichtlich und die Inhalte nicht ausschließlich auf Experten ausgerichtet. Ursprünglich waren sie ein „Sekundärprodukt“ der „aufstrebenden musikwissenschaftlichen Forschung“ bzw. „protomusikwissenschaftliche Texte“, die erste Analysen für die zeitgenössischen Werke lieferten, welche nur selten von den Komponisten selbst verfasst wurden.⁸ Thorau führt dazu weiter aus:

„Einen Eigenwert haben die Werkbeschreibungen in ihrer Funktion als ästhetisches Rezeptions- und Bildungswissen, das die Hörerfahrung unmittelbar beeinflusste.“⁹

Tewinkel sieht populärwissenschaftliche Texte, wie Programmhefttext, Musikeinführung oder Werkkommentar, im Allgemeinen als „außeruniversitäre Bildungsinstrumente“ für Erwachsene.¹⁰

Die Werkkommentare, die in dieser Arbeit betrachtet werden, sind ausschließlich von den Komponisten selbst über ihre eigenen Werke verfasst worden. Der Umfang ist an der Textlänge eines Programmhefttextes orientiert. Ausführliche Beschreibungen, gar Analysen werden nicht berücksichtigt.

3. Historischer Abriss: Zur Genese der Textgattung „Werkkommentar“

Der Werkkommentar ist eine sehr junge Gattung. Natürlich haben sich Komponisten aller Epochen in Briefen und kleinerem Rahmen über ihre Werke geäußert. Dass Komponisten aber in dieser Weise, für die Öffentlichkeit bestimmt, auf ihre eigenen Werke eingehen, ist eine Errungenschaft des 20. Jahrhunderts. Wie Tewinkel feststellt, gebührte den populärwissenschaftlichen Texten überraschenderweise bislang nur wenig Aufmerksamkeit. Und das, obwohl diese an der „Schnittstelle von Wissenschaft, Populärwissenschaft und Konzertleben“ stehen.¹¹

Um sich diesem Thema nun zu nähern, sollen einige Worte über das Konzert im Allgemeinen angeführt werden. Heister definiert es als den „soziale[n] Ort, an dem man sich öffentlich

⁷ Thorau, Cicerone, S. 212.

⁸ Ebd., S. 212.

⁹ Ebd., S. 214.

¹⁰ Tewinkel, Programmheft, S. 10.

¹¹ Ebd., S. 18.

der »reinen« Musik willen versammelt (oder das zumindest in Anpassung an die gesellschaftliche Norm vorgibt).¹² Die Konzertform, wie wir sie letztlich heute kennen, musste sich über viele Jahrhunderte erst so entwickeln. Vielfach musizierten früher alle Anwesenden mit, so dass ein Konzertzettel oder ein Programmheft überhaupt nicht notwendig war, was Heister als „Liebhaberaktivität“ beschreibt. Dem gegenüber steht die heutzutage übliche „Professionalisierung“.¹³ Die Einführung von Programmzetteln wurde schließlich nötig, da stilistische Leitfäden zur Programmzusammenstellung der Konzerte entwickelt wurden, die den Zuhörern mitgeteilt werden sollten.¹⁴ 1716 reichte Telemann zur Aufführung der Passion von Barthold Heinrich Brockes gedruckte Textbücher, die gleichzeitig als Eintrittskarten fungierten.¹⁵ Ab 1729 finden sich die Textbücher losgelöst von ihrer Funktion als Eintrittskarte.¹⁶ Das möglicherweise erste Konzertprogramm mit Erläuterungstext gab Leopold Mozart im Januar 1756 zu seiner „Schlittenfahrt“ heraus.¹⁷ In Leipzig erließ das Gewandhaus 1771 Statuten, nach denen jedem Konzertbesucher vor der Aufführung bisher noch nicht aufgeführter Opern oder Oratorien kostenlos ein entsprechendes Textbuch ins Haus gebracht werden musste. Möglich war es demnach auch, für die großen sinfonisch-chorischen Aufführungen gegen Geld einen *Concertzettel* zu bekommen.¹⁸ Über verschiedene früheste Zeugnisse von „Konzertbekanntmachungen“ („Avertissements“ oder gedruckte Textbücher) berichtet Johann Friedrich Reichardt 1779. Er beschreibt, dass diese zumeist sehr allgemein gehalten sind und Künstler oder Programm oftmals gar nicht genau genannt werden.¹⁹ Diese chaotischen Zustände bemerkt auch Engländer²⁰:

„Das Unorganische und Zufällige beherrscht fast allerorten über die Frühzeiten des Konzerts hinaus den Konzertzettel. Noch nach 1800 sind so unpräzise Angaben wie ‚Neue Große Sinfonie von Beethoven‘ oder ‚Eine Ouvertüre von Mozart‘ das gewöhnliche, gar nicht zu reden von einer näheren Bezeichnung der einzelnen Sätze.“

Johann Friedrich Reichardt selbst verwendet den gedruckten Konzertzettel als Medium ab 1784 für eine Saison bei seinen *Concert spirituel*.²¹ Grund und Ziel dessen besteht für ihn darin, „durch ein kurzes Exposé über den artistischen Wert der Hauptstücke des Programms

¹² Heister, MGG Konzertwesen, Sp. 687.

¹³ Ebd., Sp. 695f.

¹⁴ ENGLÄNDER, Richard: Zur Geschichte des Konzertprogramms. In: Österreichische Musikzeitschrift 16 (1961), S. 468.

¹⁵ SALMEN, Walter: Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München 1988, S. 77.

¹⁶ Ebd., S. 79.

¹⁷ Ebd., S. 79.

¹⁸ Engländer, Zur Geschichte des Konzertprogramms, S. 469f.

¹⁹ Salmen, Das Konzert, S. 77.

²⁰ Engländer, Zur Geschichte des Konzertprogramms, S. 466.

²¹ SCHAAL, Richard: Konzertwesen. In MGG Bd. 7. Kassel ¹1958, Sp. 1594.

das schwankende Urteil der Liebhaber zu leiten“²². Doch erst nach der Jahrhundertwende wurden detaillierte Programmvoranzeigen und Konzertzettel üblich, sogar unentbehrlich. Lichtenfeld definiert diese als „Mittel der Verständigung zwischen Veranstalter und zahlendem Publikum“.²³

Als paralleler zweiter Entwicklungsstrang hin zum heutigen Werkkommentar lässt sich die Programmmusik nennen, deren erstmalige Erwähnung um 1800 ein anonymer Autor mit der Beschreibung *symphonie à programme* vornimmt: „Der Konzertzettel ist [...] bey dieser Art Musik ein unentbehrliches Hülfsmittel für den Verstand.“²⁴ Diese Entwicklung der Programme für Konzertbesucher lässt sich unabhängig von ihrer Betitelung durch den anonymen Autor in Paris bereits ab 1770 beobachten.²⁵ Die äußere Form der *Programme*, die im 19. Jahrhundert standardmäßig auf das Werk vorbereiten sollten, war extrem unterschiedlich.²⁶ Vergleichen lassen sich alle mit dem Vorwort oder der Einleitung eines Buches. Bei Berlioz' *Symphonie fantastique* ist das Programm ein einführender Prosatext, während Liszts *Ce qu'on entend sur la montagne* durch eine Dichtung vorbereitet wird. Beethovens *6. Symphonie*, die als Vorläufer der Programmmusik gilt, arbeitet mit aussagekräftigem Titel und Satzüberschriften. Es war auch möglich, in Programmen auf kompositorische Details hinzuweisen.²⁷ Berlioz äußert sich ausführlich über die Bedeutung des Programms für den Hörer. Dieses soll, ähnlich wie der Text einer Oper, dem instrumentalen Drama helfen, Charakter und Ausdruck zu motivieren und „die Lücken in der musikalischen Gestaltung der dramatischen Entwicklung zu schließen helfen.“²⁸ Die Ausführlichkeit von Programmen, wie sie in Frankreich praktiziert wurde, stieß in Deutschland auf wenig Gegenliebe. Schumann unterstellte, dass dies die freie Phantasie des Zuhörers einenge. Brendel nahm dann eine Unterteilung in Programm „in französisch-äußerlicher Weise“ und „mit poetische[m] Kern“ vor.²⁹ In Deutschland wird die Entwicklung ab 1846 in Dresden von Richard Wagner vorangetrieben, der in Form von anonymen Leserbriefen in der Tagespresse auf besondere Konzerte hinweist und gleichzeitig den Besuchern der Konzerte eine „programmatische Erläuterung“ an die Hand gibt.³⁰

²² Reichardt nach Engländer, Zur Geschichte des Konzertprogramms, S. 468.

²³ LICHTENFELD, Monika: Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert. In: *Musica* 31 (1977,1), S. 9.

²⁴ ALTENBURG, Detlef: Programmmusik. In: MGG. Sachteil Bd. 7. Kassel ²1997, Sp. 1824.

²⁵ Salmen, Das Konzert, S. 79.

²⁶ Altenburg, Programmmusik, Sp. 1826.

²⁷ Ebd., Sp. 1826.

²⁸ Ebd., Sp. 1827.

²⁹ Ebd., Sp. 1832.

³⁰ Thorau, Cicerone, S. 209.

Fast zeitgleich führt der Konzertagent John Ella 1848 in London bei der 1845 gegründeten *Musical Union* gedruckte Konzerteinführungen ein. Er meinte, dass es nicht ausreiche, dass sich die Musiker gut für ihr Publikum vorbereiteten, das Publikum müsse sich auch darauf vorbereiten, was es hören wird.³¹ Dazu fertigte er ausführliche Einführungen an, die biographische Hinweise über die Komponisten und Ausführenden enthielten, aber auch historische Bemerkungen zu den Werken und eine „synoptical analysis“, Notenbeispiele, die zum Verstehen des Werkes beitragen sollten. Im Londoner Crystal Palace gab George Grove seinem Publikum ab 1856 Werkeinführungen an die Hand, weshalb ihn Hermann Kretzschmar 1896 als den „Vater der [...] Erläuterungen zu Konzertprogrammen“ bezeichnet.³² Die Werkeinführungen wurden später zu einer Reihe³³ zusammengefasst, die ab 1894 in Deutschland vom Frankfurter Verlag H. Bechold herausgegeben wurde.³⁴

Parallel zu England lässt sich auch in Deutschland beobachten, dass die Programmheftkultur aufblüht. 1876 gibt Hans von Wolzogen zur Uraufführung in Bayreuth einen *Thematische[n] Leitfaden durch Richard Wagners Ring des Nibelungen* heraus.³⁵ Und auch beim 1882 gegründeten Berliner Philharmonischen Orchester lässt der Intendant Hermann Wolff zum Konzert am 29. Oktober 1886 erstmals ein Programm erstellen.³⁶ Zum Verfahren mit diesen Programmheften schreibt der Musikschriftsteller Oscar Eichberg, der Hörer solle über wissenswerte Umstände zum Werk informiert werden und kurze Analysen geliefert bekommen.

„Ein Teil der in Aussicht genommenen Analysen grösserer Werke wird die Componisten der letzteren selbst zu Verfassern haben [...].“³⁷

Hermann Kretzschmar, der ab 1877 Universitätsmusikdirektor in Rostock³⁸ war, veröffentlichte auf Wunsch von Abonnenten im Vorfeld seiner Konzerte in der Rostocker Zeitung einleitende Texte.³⁹ 1887 beginnt Breitkopf und Härtel diese in Buchform mit dem Titel *Führer*

³¹ SCHWAB, Heinrich W.: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (Musikgeschichte in Bildern. Bd. IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2). Leipzig 1971, S. 118.

³² Kretzschmar nach Thorau, Cicerone, S. 207.

³³ Die Reihe mit dem Titel *Gemeinverständliche Erläuterungen hervorragender Werke aus dem Gebiete der Instrumental- und Vokalmusik. Der Musikführer* bestand aus kleinen Hefte, die jeweils ein Werk behandelten und bis 1900 bereits 161 Titel umfasste. (Thorau, Cicerone, S. 211).

³⁴ Thorau, Cicerone, S. 207.

³⁵ Ebd., S. 210.

³⁶ Tewinkel, Programmheft, S. 44.

³⁷ Ebd., S. 45.

³⁸ Ebd., S. 46.

³⁹ Thorau, Cicerone, S. 209.

durch den *Konzertsaal* herauszugeben.⁴⁰ Nach Erscheinen von Groves konkurrierendem *Musikführer* spaltet der Verlag die Kompendien und gibt die Texte ebenfalls als Einzelausgaben heraus.⁴¹

Tewinkel testiert dem *Führer durch den Konzertsaal* eine bis heute andauernde Aktualität und Vorbildfunktion.⁴² Als Voraussetzung dafür nennt sie, dass Kretzschmar immer bewusst war, dass „das Hören von Kunstmusik Vorwissen und Anstrengung erfordern kann“.⁴³

„Die große Instrumentalmusik, so sollte er weiter schreiben, verlange eine Zuhörerschaft, die sich vom durchschnittlichen Publikum unterscheidet, sie setze Einstellungen voraus wie »Kennerschaft und gründliche Vorbereitung, sie will im großen und kleinen, im ganzen und einzelnen genau so verstanden sein, wie eine Dichtung«.“⁴⁴

Der *Musikführer* wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts Teil der *Schlesinger'schen Musik-Bibliothek* des Berliner Verlags Schlesinger/Lienau und wird durch vier weitere Reihen ergänzt: *Opernführer*, *Opernwegweiser*, *Studienführer* und *Meisterführer*. Die *Meisterführer*-Bände sind wiederum Kompendien der „Meisterwerke“, die überwiegend bereits als Einzelausgaben herausgegeben wurden. Hier wurden nun auch zeitgenössische Werke von Mahler, Reger oder Strauss integriert.⁴⁵

So lässt sich, wie beschrieben, beobachten, dass ab den 1890er Jahren Erläuterungsschriften florieren und die Anfänge der Konzert- und Opernführerliteratur gemacht sind.⁴⁶ Thorau stellt sogar einen systematischen Wandel von nachbereitender, rezensierender, kritischer Textform hin zu vorbereitenden, didaktischen Texten fest.⁴⁷ Er beschreibt weiter, dass sich dieser Wandel in Verbindung mit der „Leserevolution“ am Ende des 18. Jahrhunderts vollzieht. Im Rahmen dessen wurde das Monopol zur Veröffentlichung der klassischen Literatur aufgehoben und das „ökonomische[...] Potential[...] von Bildung und Wissensvermittlung“⁴⁸ nutzbar gemacht. In der bürgerlichen Reise- und Kunstführerliteratur findet sich diese Nutzung bereits seit 1830. Der Essener Verlag Karl Baedeker gibt ab 1840 Reiseführer heraus, die

⁴⁰ Thorau, Cicerone, S. 207.

⁴¹ Ebd., S. 211.

⁴² Tewinkel, Programmheft, S. 47.

⁴³ Kretzschmar in *Musikalische Zeitfragen*, S. 119, hier zitiert nach Tewinkel, Programmheft, S. 48.

⁴⁴ Tewinkel, Programmheft, S. 48.

⁴⁵ Thorau, Cicerone, S. 211.

⁴⁶ Ebd., S. 207.

⁴⁷ Ebd., S. 209.

⁴⁸ Ebd., S. 210.

dann im Volksmund als der *Baedeker* bezeichnet werden.⁴⁹ Das „Schwesterwerk“⁵⁰ zu Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* im Bereich der Bildenden Kunst ist die ab 1855 von Jakob Burckhardt veröffentlichte Reihe *Der Cicerone. Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, die als Ergänzung zu bereits vorhandener Reiseliteratur gesehen werden kann.⁵¹ Damit geht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einher, dass im Bürgertum der Wunsch besteht, sich zu bilden. Eine musikalische Allgemeinbildung in der Schule gibt es noch nicht, weshalb viele das Bedürfnis verspüren, neben dem privaten Instrumentalunterricht auch analytisches, historisches und hermeneutisches Wissen über Musik zu erlangen.⁵² Allerdings gilt dies nicht für alle Konzertbesucher.

„So kritisierte Kretzschmar, dass sich in die Konzerte auch solche Hörer mischten, »die hauptsächlich ihre Billets absitzen, die keine Hausmusik getrieben, keine musikalische Bildung erworben, die nicht einmal das Ohr geschult haben und noch viel mehr, die diese Bedingungen mit ungenügenden Versuchen erfüllt glauben.«⁵³

Der Mehrheit des Konzertpublikums lässt sich aber wohl der Wunsch nach einer „singenerierende[n] Unterfütterung durch einen kundigen Begleiter“ unterstellen,⁵⁴ weshalb auch heute noch gilt, dass es zum „guten Ton“ gehört, gerüstet ins Konzert zu gehen.⁵⁵ Diesem Trend passten sich Verlage an, wie *Meyer's Groschen-Bibliothek der Deutschen Klassiker für alle Stände* und *Reclams Universalbibliothek der Klassiker*⁵⁶, die fortan zusätzlich auch Operlibretti und geistes- und kunstwissenschaftliche Besprechungen veröffentlichten, waseine wachsende Zahl populärwissenschaftlicher Texte zu musikalischen Themen zur Folge hatte. Dazu gehörten Musikerbiographien, Musikführer, allgemeine Musiklehren und musikgeschichtliche Erläuterungen.⁵⁷ Da zu dieser Zeit die Säle noch nicht abgedunkelt wurden, war die Lektüre der erläuternden Literatur auch während der Veranstaltungen möglich. Die Verlage reagierten auf diesen Umstand, indem sie ihre Veröffentlichungen im Vademecum⁵⁸-

⁴⁹ Thorau, *Cicerone*, S. 218.

⁵⁰ „Schwesterwerk“ ist hier so gemeint, dass sich Kretzschmar am *Cicerone* von Jacob Burckhardt, der viel früher erschienen ist, orientierte und nicht umgekehrt. (Thorau, *Cicerone*, S. 219 und Tewinkel, Programmheft, S. 46).

⁵¹ Thorau, *Cicerone*, S. 218f.

⁵² Ebd., S. 214.

⁵³ Kretzschmar in *Musikalische Zeitfragen*, S. 120. Hier zitiert nach Tewinkel, Programmheft, S. 51.

⁵⁴ Thorau, *Cicerone*, S. 219.

⁵⁵ Tewinkel, Programmheft, S. 17.

⁵⁶ Bei *Reclam* wurde diese Reihe durch Max Chlop unter dem Titel *Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst* veröffentlicht. (Thorau, *Cicerone*, S. 211).

⁵⁷ Thorau, *Cicerone*, S. 210.

⁵⁸ Unter dem Vademecum-Format versteht man kleine Hefte, die als praktische Begleiter in die Handtasche passen. Traditionell wurden in diesem Format bis dahin Librettos und die billigen Klassikerausgaben veröffentlicht. (Thorau, *Cicerone*, S. 209).

Format herausgaben⁵⁹, was dazu führte, dass die Erläuterungen schließlich zur Pflichtlektüre wurden und eine inhaltliche Erweiterung des Konzerts darstellten. Daraus liest Thorau eine Wechselwirkung ab⁶⁰: Das Konzert erhält eine Bildungsfunktion, welche die Erläuterungsschriften erzeugen und gleichzeitig repräsentieren, wodurch die Werke wiederum Bildungsgut werden. Thorau spricht hier von einer „Kanonisierung von Wissen zu einem Werk und Kanonisierung des Werkes durch ihm zugeordnetes Bildungswissen“⁶¹, was Tewinkel als nach wie vor aktuellen Trend beschreibt:

„Große Bedeutung kommt daher den geradezu symbolhaften Minuten vor Konzertbeginn zu, in denen die Lektüre des Programmhefttextes möglich wird – sofern dieser nicht im Vorhinein online zugänglich war oder seine Lektüre durch das Lesen im Konzertführer ersetzt wurde. Idealerweise konstituiert sich bereits hier, in diesen wenigen Minuten, der Raum für die Realisierung der Bildungsfunktion des Konzerts.“⁶²

Nachdem nun einige Worte zur allgemeinen Entwicklung des Konzertprogramms angeführt wurden, stellt sich die Frage, wann die Komponisten tatsächlich begannen, standardmäßig Kommentare zu ihren eigenen Werken zu verfassen. Endgültig lässt sich an dieser Stelle nicht klären, wer der Erste war. Feststellen lässt sich aber, dass sich beispielsweise Arnold Schönberg (1874-1951) für ein Konzert am 30. Oktober 1902 im Rahmen des zweiten Vortragsabends des Berliner Tonkünstler-Vereins, also wenige Monate nach der Uraufführung in Wien am 18. März, zu *Verklärte Nacht* äußert. Eingeleitet wurde der Text im Programmheft mit: „Arnold Schönberg schreibt über sich und sein Streichquartett (sic!) Folgendes“.⁶³ In seinen Schriften lässt sich nun in den folgenden Jahren keine regelmäßige Praxis nachweisen; Werkkommentare kommen nun aber immer wieder vor. Für den „Verein für Kunst und Kultur“ schreibt Schönberg für eine Aufführung seiner Gurre- und George-Lieder am 14. Januar 1910 im Ehrbar-Saal in Wien ein Vorwort.⁶⁴ In den späteren Jahren sind sogar anstelle von Werkkommentaren ganze Analysen eigener Werke bei Schönberg zu finden.⁶⁵

Bei Hanns Eisler (1898-1962) lassen sich anhand seiner Schriften 1929 „Anmerkungen zu den zwei Männerchören op. 14“ nachweisen, in denen er Anweisungen zum Charakter und zur

⁵⁹ Thorau, Cicerone, S. 209.

⁶⁰ Ebd., S. 215ff.

⁶¹ Ebd., S. 215.

⁶² Tewinkel, Programmheft, S. 43.

⁶³ SCHÖNBERG, Arnold (MORAZZONI, Anna Maria (Hg.)): *Stile herrschen, Gedanken siegen*. Ausgewählte Schriften. Mainz 2007, S. 355.

⁶⁴ Schönberg, *Ausgewählte Schriften*, S. 364.

⁶⁵ Vgl. dazu: SCHÖNBERG, Arnold (VOJTĚCH, Ivan (Hg.)): *Stil und Gedanke*. Aufsätze zur Musik. Frankfurt 1976 (Gesammelte Schriften 1).

Art und Weise der Darstellung gibt.⁶⁶ 1936 wiederum findet sich in den Schriften erstmals eine Art Werkkommentar, der mit „Vorbemerkungen des Autors“ überschrieben ist. Behandelt werden hier *Präludium und Fuge über B-A-C-H (mit 12 Tönen)*.⁶⁷ Die ausführliche Beschreibung umfasst zwar auch eine kleine Analyse, kommt aber dem Werkkommentar, wie hier definiert, sehr nahe.

Andere Komponisten, wie beispielsweise György Ligeti (1923-2006), beginnen erst spät mit dem Anfertigen von Werkkommentaren. Am 25. März 1958 schreibt er erstmals⁶⁸ einen Einführungstext zur Uraufführung seiner *Artikulation* im Rahmen der Konzertreihe „Musik der Zeit“ im Westdeutschen Rundfunk in Köln.⁶⁹ In den folgenden Jahren lässt sich beobachten, dass Ligeti zeitnah zur Entstehung eines Werkes einen entsprechenden Kommentar anfertigt, welcher zu verschiedenen Zwecken genutzt werden kann. In den Siebziger Jahren beginnt er, auch Einführungen zu seinen früheren Werken zu verfassen, die bis dahin noch nicht erläutert wurden.⁷⁰

Der Werkkommentar wird nun immer mehr zur Regel, nahezu zur Pflicht. Heute wird in der Neuen Musik praktisch nichts mehr komponiert, ohne dass die Komponisten einen Kommentar dazu schreiben. Wolfgang Rihm (*1952) äußert sich dazu 1990 in einem Kommentar zu *Verzeichnung – Studie für Viola, Violoncello und Kontrabass* (1986):

„Eigentlich wollte ich die Programm-Notiz verweigern; aber da das heute jeder Kontrapunkt-Erstkläßler tut, kann ich mir das ja nicht mehr leisten [...]“⁷¹

4. Eingrenzung des Untersuchungsfeldes

In dieser Arbeit werden Werkkommentare von acht Komponisten der Neuen Musik betrachtet und kategorisiert. Hinsichtlich ihres Umfangs unterscheiden sich diese zum Teil wesentlich, da die verschiedenen Komponisten Personalstile pflegen, die auch in ihrer Ausführlichkeit differieren. Längere Werkeinführungen, die den Umfang eines Aufsatzes haben, wurden für diese Arbeit aber nicht berücksichtigt. Manchmal geben die Komponisten an, zu welchem

⁶⁶ EISLER, Hanns (MAYER, Günter (Textkrit. Ausg.)): Musik und Politik. Schriften 1924-1948 (Schriften und Dokumente I). München 1973, S. 102.

⁶⁷ Eisler, Schriften I, S. 379-382.

⁶⁸ Diese Aussage wird hier anhand seiner gesammelten Schriften getätigt. Dass es vorher bereits an anderer Stelle einen Kommentar gab, der hier nicht veröffentlicht wurde, kann nicht ausgeschlossen werden. Vgl. dazu: LIGETI, György (LICHTENFELD, Monika (Hg.)): Gesammelte Schriften. Band 1 und 2 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10). Mainz u.a. 2007.

⁶⁹ Ligeti, Gesammelte Schriften 2, S. 165f.

⁷⁰ Als Beispiele lassen sich hier das 1953-1954 geschriebene Streichquartett Nr. I *Métamorphoses nocturnes* mit einem Text von 1970 und die *Musica ricercata* von 1951-1952 mit einem Text von 1978 anbringen. Vgl. dazu Ligeti, Gesammelte Schriften 2, S. 154 und S. 162f.

⁷¹ Rihm, Schriften und Gespräche 2, S. 349.

Anlass ein Kommentar verfasst wurde. Unterschiede sind auch hier vor allem im Umfang zu beobachten. Während Texte, die für Programmhefte (beispielsweise zur Uraufführung) verfasst wurden, eher kurz sind, fallen Texte für Vorworte in Partituren oder als Beigabe zu CDs und Schallplatten oft etwas länger aus. Bisweilen liefern die Komponisten dann auch ganze Analysen ihrer Werke.

Die meisten der hier betrachteten Komponisten leben noch; doch selbst die beiden ältesten, in den 1920er Jahren geborenen, György Ligeti und Karlheinz Stockhausen, gehören schon zur zweiten Generation der Komponisten Neuer Musik. So stammen die frühesten hier behandelten Werkkommentare im Fall von Stockhausen und Ligeti aus den 1950er Jahren, während alle anderen erst ab den 1960er Jahren zu datieren sind, was gleichzeitig den Beginn einer kontinuierlicheren Praxis des Anfertigens von Werkkommentaren darstellt. Als einzige Frau wird Olga Neuwirth behandelt. Carola Bauckholt wurde ebenfalls herangezogen; von ihr sind aber nur wenige Werkkommentare öffentlich zugänglich zu finden. Ob sie kaum welche schreibt oder nur keine gesammelt veröffentlicht, ist nicht zu klären.

Zuletzt soll an dieser Stelle noch eine Abgrenzung zur Populärmusik getätigt werden. Die Praxis Werkkommentare zu verfassen, wie für die vorliegende Arbeit definiert, ist in dieser Branche nicht üblich. Vielmehr äußern sich Künstler stattdessen beispielsweise in Interviews oder durch Videos, Podcasts oder andere Medien. Auch die zunehmende Praxis, Alben der Lieblingsband nur noch als mp3-Versionen online zu kaufen, erscheint das Verfassen eines CD-Booklets immer überflüssiger zu machen. Sicherlich gibt es trotzdem auch in dieser Sparte Kommentare von Künstlern und Komponisten über ihre eigenen Werke; diese sollen hier aber keine Beachtung finden.

5. Komponisten als Autoren

Wenn Komponisten zu ihren Werken Texte verfassen, werden sie zu Autoren. An literarische Texte wiederum werden gewisse Ansprüche gestellt. Hartmut Eggert fasst die Hauptmerkmale folgendermaßen zusammen: Verfremdung von Alltagssprache bzw. etablierte literarische Formensprache, Andeutung und Mehrdeutigkeit (Konnotation) sowie Symbolik.⁷² Erbeschreibt weiter, dass ein „ausgegrenztes literarisches Territorium“ entsteht, „in dessen Gel-

⁷² EGGERT, Hartmut: Literarische Texte und ihre Anforderungen an die Lesekompetenz. In: GROEBEN, Norbert und HURRELMANN, Bettina (Hg.): Lesekompetenz. Bedingungen, Dimensionen, Funktionen. Weinheim, München 2002, S. 187.

tungsbereich andere ‚Spielregeln‘ gelten als in der Pragmatik des Alltagshandelns (Autofunktionalität)“.⁷³ Damit Literatur schließlich als Kunst aufgefasst wird, muss es entweder im Text ‚Signale‘ dafür geben oder sie muss aus der Situation der Textpräsentation heraus vom Leser als solche wahrgenommen werden.⁷⁴

Letzteres kann den meisten Werkkommentaren in der Regel bescheinigt werden. Ein Programmheft-, Einführungs- oder CD-Booklet-Text führt wohl bei einem Großteil der Menschen dazu, dass automatisch von einer gewissen Wissenschaftlichkeit und literarischen Qualität ausgegangen wird. Bei näherer Betrachtung fällt aber auf, dass die sprachliche Qualität von Werkkommentaren stark schwankt. Da finden sich einerseits, beispielsweise bei Wolfgang Rihm oder Helmut Lachenmann, wortgewaltige, ausdrucksstarke und inhaltlich komplexe Texte, andererseits stilistisch zwar ausgefeilte, aber grundsätzlich leichter verständliche Kommentare, wie z.B. bei Theo Brandmüller oder György Ligeti. Unter den hier untersuchten Komponisten findet sich kein Beispiel für jemanden, dessen Texte literarische herfragwürdig erscheinen. Allerdings gibt es solche Kommentare, wie an folgendem Beispiel festgemacht werden soll.

Jörg Widmann schreibt zur Uraufführung von *Zweites Labyrinth* für Orchestergruppen im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2006 einen Kommentar⁷⁵, welcher literarische Qualitäten vermissen lässt. Die Gründe für diesen Eindruck lassen sich benennen: Vor allem zu Beginn verwendet Widmann viele unvollständige Sätze, die aber nicht als Stilmittel wirken. Vielmehr findet sich immer wieder der gleiche Satzbau mit teilweise unüblich eingeschobenen Nebensätzen. Hinzu kommt eine starke Egozentrik, was durch das ständig wiederkehrende Wort „ich“ deutlich wird. Insgesamt ist der Stil zudem sehr an alltagssprachlichen Ausdrucksweisen orientiert.

Kommentare wie dieser sind aber selten, weshalb Komponisten im Allgemeinen bescheinigt werden kann, so intellektuell und selbstreflektiert zu sein, dass ein Zusammenhang zwischen kreativer Begabung und sprachlichem Talent nahe gelegt werden kann, was aber an anderer Stelle weiter zu untersuchen wäre. In der gesamten Musikgeschichte finden sich immer wieder Beispiele dafür, dass Komponisten auch die Texte (Libretti) für ihre Werke selbst schrieben. Aus der Neuen Musik kann hier Karlheinz Stockhausen genannt werden, der den Text

⁷³ Eggert, S. 187f.

⁷⁴ Ebd., S. 188.

⁷⁵ WIDMANN, Jörg: *Zweites Labyrinth* für Orchestergruppen. In: Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen e.V. (Hg.): *Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2006*. Donaueschingen 2006, S. 87.

zu seinem *Choral*⁷⁶ und zu zweien der *Drei Lieder*⁷⁷ für Altstimme und Kammerorchester selbst verfasst hat.

Neben der persönlichen Kompositionsweise pflegt jeder Komponist auch einensprachlichen Personalstil, der die eigenen Werkkommentare maßgeblich ausmacht und prägt. Dass diese sich dennoch inhaltlich verallgemeinernd untersuchen lassen, soll in dieser Arbeit gezeigt werden.

6. Die ausgewählten Komponisten

Im Folgenden werden nun die ausgewählten Komponisten mit einigen biographischen Informationen kurz vorgestellt. Thematisiert werden darüber hinaus auch Besonderheiten des Schreibstils und der jeweiligen Werkkommentare. Die Auflistung erfolgt in alphabetischer Reihenfolge der Nachnamen.

6.1. Theo Brandmüller

Unter dem vollständigen Namen Theodor Hrabanus Brandmüller wurde dieser am 2. Februar 1948 in Mainz geboren.⁷⁸ Schon früh fiel das musikalische Talent des Jungen auf, der bereits mit elf Jahren ein ganzes Buch mit dem Titel *Musikalische Poesie* komponiert hatte. In einer sehr katholisch geprägten Familie aufgewachsen, lag es nahe, dass er neben dem Klavier auch die Orgel für sich entdeckte. Auf Wunsch der Eltern begann er in Mainz zunächst Schul- und Kirchenmusik zu studieren. Sein Studium der Komposition nahm Brandmüller 1970 bei Gisela Klebe in Detmold und später bei Mauricio Kagel in Köln auf. Mit Hilfe eines Stipendiums konnte er sich einen zweijährigen Aufenthalt in Paris finanzieren, um dort Komposition bei Olivier Messiaen und Orgel bei Gaston Litaize zu studieren, was ihn nachhaltig geprägt hat. Erst in dieser Zeit entstand seine erste Komposition für Orgel, für die er im weiteren Verlauf seines Lebens ein umfangreiches Werk schaffen sollte. Bereits 1979 erhielt er eine Stelle als Dozent an der Hochschule für Musik Saar. Zuerst für musiktheoretische Fächer angestellt, wurde er 1984 dort auf die Professur für Komposition berufen, die er bis zu seinem Tod am 26. November 2012 innehatte. Sein „Labor“⁷⁹, wie Spangemacher beschreibt, wurde ab 1982 die Orgel in der Ludwigskirche Saarbrücken, an der er als Titularorganist tätig war. Zeit seines Lebens war Brandmüller ein gefragter Lehrer. Außerhalb der Saarbrücker Musikhochschule

⁷⁶ STOCKHAUSEN, Karlheinz (BLUMRÖDER, Christoph von (Hg.)): Texte IV. Texte zur Musik 1970-1977. Köln 1978, S. 40.

⁷⁷ Stockhausen, Bd. IV, S. 44f.

⁷⁸ Die folgenden biographischen Hinweise wurden entnommen aus: SPANGEMACHER, Friedrich: Creator, Spiritus, Musicus: Theo Brandmüller. Eine Biographie. Saarbrücken 2013.

⁷⁹ Spangemacher, S. 75.

wirkte er in der ganzen Welt, u.a. als Gastprofessor an der Universidad Católica de Santiago de Chile.

Ein Großteil seiner Werkkommentare wurde gesammelt vom Pfau-Verlag⁸⁰ veröffentlicht. Dieses Buch, aus dem alle ausgewählten Werkkommentare entnommen wurden, liegt der Arbeit zugrunde. Insgesamt lässt sich sagen, dass die meisten Kommentare sehr kurz sind, wobei Brandmüller in wenigen Sätzen einige wichtige Aussagen über seine Werke trifft. Fast immer ist dabei der Wille zu beobachten, dem Hörer musikalische Informationen mitzugeben, weshalb sich Schwerpunkte in den Kategorien Äußerungen zum Konzept oder Mottodes Werks und Äußerungen über musikalische Elemente und Klangvorstellungen feststellen lassen, die einen genauen Eindruck des Stücks vermitteln und Hörhilfen liefern. Konkrete pädagogische Hinweise sind allerdings selten, wie auch ästhetische Äußerungen, Bezüge zum eigenen Werk oder biographische Informationen. Oft berichtet Brandmüller über außermusikalisches aus Bildender Kunst, Philosophie, Literatur oder Theologie, das ihn beschäftigt und inspiriert hat. Insgesamt ist sein Schreibstil auf viele Zielgruppen ausgerichtet. Auch der interessierte Laie kann seine Kommentare nachvollziehen, ohne dass die Informationen banal oder belanglos wirken.

6.2. Helmut Lachenmann

Helmut Lachenmann gehört in dieser Reihe zu den ältesten noch lebenden Komponisten. Am 27. November 1935 wurde er in Stuttgart als Sohn einer Pfarrersfamilie geboren.⁸¹ Er studierte zunächst von 1955 bis 1958 Komposition und Klavier an der dortigen Musikhochschule, lernte aber bei den Darmstädter Ferienkursen 1957 u.a. Luigi Nono kennen und lebte daraufhin 1958-1960 als dessen Schüler in Venedig. Neben verschiedenen Lehraufträgen und Dozententätigkeiten, auch ab 1978 regelmäßig bei den Darmstädter Ferienkursen, wurde er 1976 schließlich Professor für Theorie und Gehörbildung in Hannover und ab 1981 Professor für Komposition in seiner Heimatstadt Stuttgart, wo er bis zu seiner Emeritierung 1999 blieb. Nono prägte Lachenmanns Schaffen essentiell. Durch diesen gewann er die Erkenntnis, „daß es keinen glaubwürdigen Weg für die Musik ohne eine aufgeklärte Kompositionstechnik, daß es zugleich aber kein aufgeklärtes Komponieren geben kann ohne die Verankerung in einer verantwortungsvollen Gesinnung, die über das bloße Musikmachen hinausreicht, und daß es

⁸⁰ BRANDMÜLLER, Theo (FRICKE, Stefan und FROBENIUS, Wolf (Hg.)): *Arrièregarde – Avantgarde. Texte zur Musik 1980-1998* (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 6). Saarbrücken 1998.

⁸¹ Die folgenden biographischen Hinweise wurden entnommen aus: THEIN, Wolfgang: Lachenmann, Helmut Friedrich. In: MGG. Personenteil Bd. 10. Kassel 2003, Sp.968-974.

nicht geht ohne den Willen und die Bereitschaft, für solche Gesinnung mit seiner ganzen Existenz einzustehen.“⁸²

Breitkopf & Härtel⁸³ hat 1996 einen Sammelband mit seinen Schriften herausgegeben. Darin findet sich ein Großteil seiner Werkkommentare, die für diese Arbeit als Grundlage dienen. Diese sind überwiegend kurz gehalten und vom Umfang her typischerweise als Programmhefttext zu verwenden. Sprachlich sind die Kommentare sehr ambivalent und nicht allgemein zu beschreiben. Mancher Kommentar ist sehr philosophisch gehalten. Lachenmann reflektiert seine Gedanken zum Werk und dessen Entstehungsprozess, die sich vielfach nicht „einfach so“ verstehen und lesen lassen. Andere Kommentare sind im Vergleich einfacher formuliert: Sie beinhalten konkretere Informationen zum Konzept oder der Idee des Stücks und Gedanken zur Kompositionstechnik. Auffällig ist aber, dass sich Lachenmann in seinen Kommentaren allumfassend, nicht nur über das jeweilige Stück äußern möchte. Er stellt Bezüge zum eigenen Werk sowie anderen Komponisten der traditionellen und Neuen Musik her und tätigt allgemeine Aussagen über das Komponieren oder Ästhetisches. Biographische Hinweise sind selten.

6.3. György Ligeti

György Ligeti ist der älteste Komponist dieser Reihe. Er wurde am 23. Mai 1923 in Diciosânmărtin im rumänischen Siebenbürgen geboren.⁸⁴ Als Jude wurde es ihm verwehrt, ein naturwissenschaftliches Studium im Bereich der Biochemie aufzunehmen, woraufhin er 1941 seine musikalische Ausbildung am Konservatorium im bis dahin wieder ungarischen Cluj (Klausenburg) begann, die er später an der Budapester Musikakademie fortführte, während sein Vater und Bruder im KZ verstarben. Wie Bartók und Kodály widmete sich Ligeti der Volksmusikforschung in Siebenbürgen, verfasste aber auch zwei Lehrbücher über die klassische Harmonik, weil er ab 1950 selbst an der Budapester Akademie Harmonie, Kontrapunkt und Formenlehre unterrichtete, bevor er 1956 die Flucht nach Österreich antrat, da dem Regime seine Musik nicht gefiel. Im Westen gelang ihm schließlich der Durchbruch; er wurde zum gefragten Komponisten und Lehrer und schließlich 1973 an die Musikhochschule Hamburg berufen, wo er bis 1989 lehrte. Ligeti starb am 12. Juni 2006 in Wien.

⁸² LACHENMANN, Helmut (HÄUSLER, Josef (Hg.)): Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995. Wiesbaden 1996, S. 260.

⁸³ LACHENMANN, Helmut (HÄUSLER, Josef (Hg.)): Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995. Wiesbaden 1996.

⁸⁴ Die folgenden biographischen Hinweise wurden entnommen aus: DIBELIUS, Ulrich: Ligeti, György (Sándor). In: MGG. Personenteil Bd. 11. Kassel ²2004, Sp. 108-121.

Seine gesammelten Schriften wurden in zwei Bänden vom Schott-Verlag⁸⁵ veröffentlicht. Die Werkkommentare finden sich im zweiten Band, welcher als Vorlage für diese Arbeit dient. Obwohl Ligeti kein deutscher Muttersprachler ist, sind aufgrund seiner Emigration und Lehrtätigkeit im deutschsprachigen Raum die meisten Kommentare im Original in deutscher Sprache verfasst. Wo dies nicht der Fall ist, findet sich eine entsprechende Angabe. Betroffen sind davon vor allem einige der frühen Werke. Keiner dieser Kommentare wurde für die Arbeit verwendet. Es ist zu beobachten, dass die Kommentare zum Teil sehr ausführlich gehalten sind. Da der ursprüngliche Hintergrund der Veröffentlichung jeweils angegeben wird, ist zu ersehen, dass diese vielfach nicht für Programmhefte geschrieben wurden, sondern z. B. für Begleithefte von CD-Produktionen. Auch Briefnotizen, ausführliche Zeitschriftenartikel oder Kompilationen mehrerer Kommentare über das gleiche Stück liegen vor. Oft sind auch mehrere Texte über das gleiche Stück abgedruckt, die sich grundsätzlich inhaltlich oder im Umfang unterscheiden. Einen Schwerpunkt seiner Kommentare bildet das Beschreiben der jeweiligen Möglichkeiten des Instruments, die für die Entstehung der Werke oft von großer Bedeutung sind. Des Weiteren ist zu beobachten, dass vielfach musikalische Parameter beschrieben werden, was sich in der häufigen Verwendung der Kategorien Äußerungen über Kompositions- oder besondere Spieltechniken, Äußerungen über musikalische Elemente und Klangvorstellungen und Äußerungen über Aufbau und Form des Werks niederschlägt. Insgesamt ist in seinen Kommentaren fast jede Kategorie nachzuweisen. Selten zu finden sind konkrete Pädagogische und hörpsychologische Äußerungen, Musikalische Bezüge und Äußerungen über biographische Hintergründe. Die Sprache ist im Allgemeinen so gehalten, dass sie für Laien verständlich ist.

6.4. Olga Neuwirth

Die jüngste hier behandelte Komponistin ist Olga Neuwirth, die am 4. August 1968 in Graz geboren wurde. Sie studierte ab 1985 am Conservatory of Music und am Art College in San Francisco Malerei, Film und Komposition bei Elinor Armer sowie später an der Musikhochschule in Wien bei Erich Urbanner und am Elektroakustischen Institut.⁸⁶ Von Anfang an galt Neuwirths Interesse auch anderen Künsten. So beschäftigte sie sich mit Film, Photographie, installativer Kunst und dem Einsatz von Technologien und Live-Elektronik. Aus diesem Interesse heraus entstanden einige Kooperationen mit Künstlern anderer Sparten. Besonders ist

⁸⁵ LIGETI, György (LICHTENFELD, Monika (Hg.)): Gesammelte Schriften. Band 1 und 2 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10). Mainz u.a. 2007.

⁸⁶ DREES, Stefan: Neuwirth, Olga. In: MGG. Personenteil Bd. 12. Kassel 2004, Sp. 1033.

die Zusammenarbeit mit der Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek zu nennen, die einige Jahre und mehrere Werke lang andauerte. Zu Neuwirths kompositorischem Schaffen gehören neben Konzertmusiken und Musiktheaterwerken auch Performances, Installationen, Schauspiel-, Radio- und Filmmusiken, Texte, Photographien, Experimental- und Trickfilme.⁸⁷

Auf ihrer Homepage⁸⁸ können einige ihrer Texte und Werkkommentare abgerufen werden. Allerdings betrifft dies nur einen kleinen Teil ihrer Werke. Denn viele dieser Texte sind deutlich umfangreicher als das, was hier als Werkkommentar definiert wurde, weshalb nur solche ausgewählt wurden, die alle festgelegten Kriterien erfüllen. Ob es zu anderen Werken keine Kommentare gibt oder ob diese lediglich innerhalb der entsprechenden Programmhefte oder Ähnlichem veröffentlicht wurden, ist nicht eindeutig zu klären. Grundlage dieser Arbeit sind daher nur Kommentare, die über die Homepage einzusehen sind.

In Bezug auf die Form fällt zunächst auf, dass die Texte zwar durch viele Absätze gegliedert sind, nicht jeder Absatz aber auch sinnvoll erscheint, sondern eher der Eindruck entsteht, dass die Inhalte durchbrochen werden. Oft finden sich orthographische Fehler, die ebenfalls den Lesefluss stören. Inhaltlich sind die Kommentare größtenteils von Informationen geprägt, die das Werk nicht unmittelbar musikalisch erklären. Hinweise zu musikalischen Elementen, Aufbau oder Form fehlen zumeist völlig. Stattdessen gibt Neuwirth ausführlich Auskunft darüber, welche zumeist außermusikalischen Bezüge zu den Werken bestehen. Auch allgemeinästhetische und politische Statements sowie Deutungsvorschläge sind zu finden. Grundsätzlich lässt sich ihr großes Interesse an anderen Künsten in den Kommentaren ablesen, da diesen viel Raum zukommt und die Komponistin fundiert zu vielen Bereichen Stellung bezieht.

6.5. Steve Reich

Steve Reich wurde am 3. Oktober 1936 in New York geboren und gehört somit in dieser Reihe zu den ältesten noch lebenden Komponisten.⁸⁹ Zunächst strebte er die Laufbahn eines Jazzschlagzeugers an und entschied erst nach einem Musik- und Philosophiestudium 1953 bis 1957, Komponist zu werden, was er durch private Studien bei Hall Overton, Darius Milhaud und Luciano Berio in den folgenden Jahren erreichte. Nachdem er anfangs ausschließlich

⁸⁷ DREES, Stefan: Olga Neuwirth: Porträttext Verlag Ricordi. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/bio5.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

⁸⁸ NEUWIRTH, Olga: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

⁸⁹ Die folgenden biographischen Hinweise wurden entnommen aus: SANIO, Sabine: Reich, Steve. In: MGG. Personenteil Bd. 13. Kassel 2005, Sp. 1449-1452.

Kompositionen mit dem Tonband anfertigte, entstanden in den 1960er Jahren die ersten Instrumentalstücke. Zu Beginn der 1970er Jahre beschäftigte sich Reich intensiv mit der afrikanischen Trommelkunst und balinesischer Gamelan-Musik. U.a. durch die Anwendung von Terry Rileys Technik der Phasenverschiebung lässt sich Steve Reich ähnlich wie dieser, La Monte Young und Philipp Glass mit der Minimal Music in Verbindung bringen.

Reichs Kommentare, die er als amerikanischer Muttersprachler in englischer Sprache verfasst hat, sollen hier in ihrer Originalsprache betrachtet werden. Sie wurden 2002 von der Oxford University Press mit dem Titel „Writings on Music“⁹⁰ herausgegeben. Die hier verwendeten Kommentare sind diesem Band entnommen. Seine Schriften sind teilweise sehr umfangreich, sodass der typischerweise erwartete Umfang eines Werkkommmentars oftmals nicht gegeben ist. Für diese Arbeit wurden aber letztlich nur solche ausgesucht, die ihn erfüllen.

Er verwendet eine klare Sprache, die für Nicht-Muttersprachler gut zu verstehen ist. Fast immer stellt er in seinen Kommentaren Bezüge zu anderen eigenen Werken her und vergleicht deren Techniken miteinander. Zu letzteren liefert er meistens einführende und erklärende Beschreibungen, da diese nicht alltäglich und für den Hörer nicht immer selbstverständlich nachzuvollziehen sind. Einen weiteren Schwerpunkt seiner Texte bilden Äußerungen über die Besetzung und die Möglichkeit, diese zu variieren. Allgemeine ästhetische Statements sind kaum zu finden. Vielmehr bleiben seine Beschreibungen nah an den musikalischen Gegebenheiten der Werke und erläutern Material, Techniken und Form. Dabei bleiben auch allgemeine Hintergrundinformationen zum Stück und (außer)musikalische Bezüge eher eine Seltenheit. Allerdings findet sich bei Reich einer der wenigen Kommentare unter den hier untersuchten, in denen sich der Komponist politisch äußert und Stellung bezieht.

6.6. Wolfgang Rihm

Am 13. März 1952 wurde Wolfgang Rihm in Karlsruhe geboren.⁹¹ Seine ersten erhaltenen Kompositionen stammen bereits aus dem Jahr 1965. Schon während der Schulzeit begann Rihm mit seinem Studium in Karlsruhe und schloss dieses zeitgleich mit dem Abitur 1972 mit einem Staatsexamen in Komposition und Musiktheorie ab. Bis 1976 ergänzte er weitere Studien bei Karlheinz Stockhausen und Klaus Huber in Komposition und bei Hans Heinrich Egge-

⁹⁰ REICH, Steve (HILLIER, Paul (Hg.)): Writings on Music. 1965-2000. Oxford, New York 2002.

⁹¹ Die folgenden biographischen Hinweise wurden entnommen aus: MOSCH, Ulrich: Rihm, Wolfgang (Michael). In: MGG. Personenteil Bd. 14. Kassel 2005, Sp. 112-125.

brecht in Musikwissenschaft. Schon 1974 gelang ihm mit einer Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen der Durchbruch. Trotz seines außergewöhnlichen Talents blieb die Musikkritiker in den 1970er Jahren noch sehr zurückhaltend.

„Rihms ungeschminktes Bekenntnis zur Subjektivität, der expressive Gestus dieser Werke und der Rückgriff auf die Symphonik an der Schwelle zur Moderne lösten Irritationen und zum Teil vehemente Kritik aus [...]“⁹²

Seit 1985 ist Rihm Professor für Komposition in Karlsruhe und seit 1978 auch regelmäßig Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.

Seine umfangreichen Schriften und Gespräche, die nicht nur das eigene Schaffen betreffen, wurden im Gesamten erstmals vom Amadeus-Verlag Winterthur 1997 herausgegeben. Seit 1998 wird der Doppelband vom Schott-Verlag⁹³ vertrieben und dient als Grundlage für diese Arbeit. Im zweiten Band sind „Notizen und Einführungen“ zum eigenen Werk enthalten. Schon bei der Betitelung wird deutlich, dass Wolfgang Rihm sich der Textgattung „Werkkommentar“ grundsätzlich verstellt. Mehrfach betont er, dass ein solcher Text das Hörendes Stückes nicht ersetzen kann und dass die Musik eigentlich für sich selbst sprechen soll. Wie oben auf S. 11 bereits zitiert wurde, verschließt sich Rihm dieser gängig gewordenen Praxis nicht, gibt aber seinem Unmut darüber in den Kommentaren immer wieder Ausdruck.

„Ein Text soll nicht von der Musik ablenken, das Hören ersetzen.“⁹⁴

Allgemein lässt sich sagen, dass Rihms Äußerungen extrem wortgewaltig sind. Auch wenn viele die für Programmhefttexte typische Kürze aufweisen, sind sie zumeist nicht sofort zu verstehen. Dies liegt zum einen daran, dass häufig keine vollständigen Sätze verwendet werden, zum anderen aber auch daran, dass komplizierte philosophische Gedankenwege beschritten werden, die so ohne weitergehende Kenntnisse nicht bis ins Detail nachzuvollziehen sind. Es soll schon an dieser Stelle angemerkt werden, dass Wolfgang Rihm die Kategorie des Anti-Kommentars begründet. Trotzdem lässt sich rein statistisch feststellen, dass in seinen hier behandelten Kommentaren fast alle Kategorien vertreten sind. Ein Schwerpunkt lässt sich aber doch in den Kategorien Musikalische Bezüge und Allgemeine ästhetische oder philosophische Äußerungen bemerken.

⁹² Mosch, MGG Rihm, Sp. 113.

⁹³ Rihm, Wolfgang (Mosch, Ulrich (Hg.)): Ausgesprochen. Schriften und Gespräche Band 1 und 2 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6). Mainz u.a. 1998.

⁹⁴ Rihm, Ausgesprochen Bd. 2, S. 285.

6.7. Mathias Spahlinger

Der am 15. Oktober 1944 geborene Mathias Spahlinger erhielt zwar früh ersten Instrumentalunterricht auf dem Violoncello, der Gambe, der Fidel und der Blockflöte bei seinem Vater, absolvierte aber nach der Schule zunächst eine Setzerlehre.⁹⁵ Nach privatem Kompositionsunterricht bei Konrad Lechner schloss er schließlich Kompositionsstudien in Darmstadt und Stuttgart bei Lechner und Erhard Karkoschka ab. Seine umfangreiche Lehrtätigkeit mündete 1990 in die Übernahme der Professur für Komposition an der Musikhochschule in Freiburg i.Br., wo er auch die Leitung des Instituts für Neue Musik übernahm.

Auf seiner Homepage⁹⁶ sind zu nahezu allen aufgeführten Werken Kommentare veröffentlicht, teilweise sogar mehrere. Alle hier verwendeten Texte sind auf dieser Homepage einzusehen. Als Erstes fällt auf, dass Spahlinger sich zu eigen gemacht hat, ausschließlich Kleinbuchstaben zu verwenden, was hier in der Zitation natürlich übernommen wurde. Das gibt seinen Texten schon rein optisch einen besonderen Stil, ist aber nicht immer hilfreich, wenn beispielsweise erst beim zweiten Lesen deutlich wird, ob es sich bei im fraglichen Wort um ein Substantiv handelt oder nicht. Nicht nur deswegen sind seine Kommentare nicht immer sofort zu verstehen. Oft erschließen sich seine Gedanken in ihrem Zusammenhang erst nach und nach, da ein Schwerpunkt seiner Kommentare auf ästhetischen Statements, Informationen zu Idee und Konzept des Werks und seiner Techniken liegt, was er in einer mit philosophischen Gedanken gespickten Sprache ausführt. Auch politische Äußerungen sind zu finden, wohingegen nur wenige Hinweise auf eine Deutung der Werke sowie allgemeine oder biographische Informationen anzutreffen sind.

6.8. Karlheinz Stockhausen

Zu den ältesten hier behandelten Komponisten gehört der am 22. August 1928 geborene Karlheinz Stockhausen.⁹⁷ Er wurde in den Kriegsjahren zur Vollwaise und musste so sein 1947 beginnendes Studium als Tanzstunden- und Barpianist selbst finanzieren. Er studierte in Köln zunächst Klavier, dann Schulmusik, Germanistik und Philosophie. Es entstanden erste Stilübungen und eigene Kompositionen. Schließlich erhielt Stockhausen 1951 Zugang zum damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk in Köln. Zuständig dafür war Herbert Eimert, der dort das musikalische Nachtprogramm leitete und erste Kompositionen von Stockhausen

⁹⁵ Die folgenden biographischen Hinweise wurden entnommen aus: WISSMANN, Friederike: Spahlinger, Mathias. In: MGG. Personenteil Bd. 15. Kassel ²2006, Sp. 1137-1139.

⁹⁶ SPAHLINGER, Mathias: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017].

⁹⁷ Die folgenden biographischen Hinweise wurden entnommen aus: FRISIUS, Rudolf: Stockhausen, Karlheinz. In: MGG. Personenteil Bd. 15. Kassel ²2006, Sp. 1469-1512.

aufnehmen und senden ließ. Im neu gegründeten Studio für elektronische Musik, dessen Leitung Stockhausen 1963-1973 übernahm, realisierte er ab 1953 eigene und fremde Werke und experimentierte mit alternativer Notation. Zu Beginn der 1950er Jahre trieb er die Entwicklung der seriellen und im Besonderen der punktuellen Musik maßgeblich voran. Als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen trat er in den folgenden Jahrzehnten vorrangig mit der Analyse eigener Werke in Erscheinung, wobei er versuchte, kompositorische Entwicklungen objektivierbar darzustellen. Von 1971 bis 1977 war er Professor für Komposition an der Musikhochschule in Köln. Seit 1998, zum 70. Geburtstag des Komponisten ins Leben gerufen, finden jährlich in seiner Heimatstadt Kürten die Stockhausen-Kurse statt. Frisius beschreibt Stockhausen zusammenfassend als Komponist, Musikschriftsteller, Realisator, Interpret, Verleger und CD-Produzent seiner eigenen Musik, bei dem Leben und Werk untrennbar miteinander verknüpft sind.⁹⁸ Stockhausen starb am 5. Dezember 2007.

Seine Texte wurden in zehn Bänden von 1963 (Band I) bis 1998 (Bände VII-X) herausgegeben. Für diese Arbeit wurden Äußerungen der Bände II und IV verwendet.⁹⁹ Es fällt auf, dass die Kommentare in ihrem Stil stark von der Kompositionsweise des jeweiligen Werks beeinflusst sind. Vor allem die Werke der Intuitiven Musik, die einen philosophischen Ansatz verfolgen, unterscheiden sich deutlich von den anderen. Davon abgesehen lässt sich grundsätzlich sagen, dass Stockhausen eine klare Art und Weise besitzt, die Dinge, die ihm zum Verständnis seines Werks wichtig sind, zu beschreiben. Da er seine eigenen Werke oft ausführlich analysiert hat, ist ein solcher Schwerpunkt auch in vielen seiner Kommentare zu beobachten. Dabei verbildlicht er sogar Informationen durch Grafiken, wie beispielsweise eine bestimmte gewünschte Aufstellung¹⁰⁰, berichtet über Besonderheiten der Aufführung oder gibt Hinweise zur Besetzung, die vielfach nicht genau festgelegt ist. Selten finden sich biographische Äußerungen oder allgemeine ästhetische Statements. Insgesamt lassen sich aber auch bei ihm fast alle Kategorien nachweisen.

⁹⁸ Frisius, MGG Stockhausen, Sp. 1476.

⁹⁹ STOCKHAUSEN, Karlheinz (SCHNEBEL, Dieter (Hg.)): Texte II. Zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Köln ³1988 und STOCKHAUSEN, Karlheinz (BLUMRÖDER, Christoph von (Hg.)): Texte IV. Texte zur Musik 1970-1977. Köln 1978.

¹⁰⁰ Vgl. dazu beispielsweise den Kommentar zu *Jubiläum* für Orchester (1977). In: Stockhausen, Bd. IV, S. 341-344.

II. Textanalysen

1. Zur Methode

Obwohl hier keine unmittelbare empirische Forschung betrieben wird, sollen Techniken der Sozialforschung zu Rate gezogen werden. Einen Schwerpunkt bildet dabei vor allem die qualitative Sozialforschung, da bei dieser der Forschungsprozess als „Abfolge von Entscheidungen“¹⁰¹ angesehen wird und keinesfalls der Weg sowie das Vorgehen von vorneherein klar und bestimmt ist. Dabei fällt dem Forscher die Aufgabe zu, ständig in der „Dialektik von Authentizität und Strukturierung“ Stellung zu beziehen. Dies betrifft einerseits den Forschungsprozess und die zu untersuchenden Themen, andererseits die Darstellung der Erkenntnisse.¹⁰²

Im Folgenden soll nun kurz das Modell der *Reflexive Grounded Theory* vorgestellt werden, weil dieses Elemente enthält, die für die vorliegende Arbeit bedeutend sind. Der Name erklärt sich daher, dass die Theorie mit Daten be- bzw. auf Daten gegründet wird und sich somit erst nach der Datenerhebung überhaupt ergibt.¹⁰³ Erstmals beschrieben wurde sie 1967 von Glaser und Strauss in deren Buch „Discovery of Grounded Theory“. Als Grundlage fungierten Forschungen aus den frühen 1960er Jahren zur Interaktion von Klinikpersonal mit sterbenden Patienten.¹⁰⁴ Breuer beschreibt, dass mit Hilfe der Grounded Theory Projekte erforscht werden können, bei denen „man zu Beginn eingestandenermaßen noch nicht recht Bescheid weiß“.¹⁰⁵ So beschreibt Flick weiter, dass die Theorie erst im Forschungsprozess konstruiert und gleichzeitig immer wieder anhand der Daten kontrolliert wird,¹⁰⁶ sodass die „Erkenntnisarbeit weniger auf Zählen, Messen und auf Stichproben-Mittelwerte orientiert ist, sondern mehr auf Verstehen, Sinnverleihen, Interpretieren und eine Fokussierung von Einzelfällen, Be- /Deutungsstrukturen, Handlungs-, Ablaufmustern u.ä. hinausläuft.“¹⁰⁷ Das Ziel der Grounded Theory ist somit vorrangig das Finden neuer Theorien, die vom Einzelfall hin zum Modell systematisiert werden können.¹⁰⁸ Der Forschende erhält sozusagen die „Lizenz zum

¹⁰¹ FLICK, Uwe u.a. (Hg.): Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen. Weinheim ²1995, S. 148.

¹⁰² Flick, Handbuch, S. 148.

¹⁰³ BREUER, Franz u.a.: Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden ³2017, S. 8.

¹⁰⁴ Flick, Handbuch, S. 440.

¹⁰⁵ Breuer, Reflexive Grounded Theory, S. 12.

¹⁰⁶ Flick, Handbuch, S. 440.

¹⁰⁷ Breuer, Reflexive Grounded Theory, S. 2.

¹⁰⁸ Ebd., S. 8.

Selbst-Denken“,¹⁰⁹ wobei der Forschungsprozess aber Regeln unterliegt. Trotzdem bringt der Forschende seine eigene subjektive Positionierung und seinen eigenen Stil mit ein.¹¹⁰

„Die *Selbst- /Reflexion* bzw. *Dezentrierung* der Person, Rolle, Aktivitäten, Haltungen und Sichtweisen des Forschenden bei seiner Erkenntnisarbeit ist demgemäß im hier präsentierten methodologischen Programm stark gefragt, und die Bezeichnung *Reflexive Grounded Theory* bekommt seine Rechtfertigung von daher.“¹¹¹

Auf diese Weise ist das Vorgehen extrem flexibel und anpassungsfähig¹¹². Trotzdem „hangelt“ sich der Forschende nach der Methode des *Theoretical Sampling* von einem Untersuchungsschritt zum nächsten.¹¹³ Diese sind an der Idee des sogenannten *hermeneutischen Zirkels* orientiert, hier genau genommen eine hermeneutische *Spiralbewegung*, auch wenn das von den Begründern der Theorie so nicht explizit angegeben wurde.¹¹⁴

„Der Arbeitsprozess besteht nicht aus einem linearen Durchlaufen der aufgezeigten Etappen, sondern ist durch ein vielfaches Hin und Her, ein Zurück- und wieder Vorspringen zwischen einzelnen Phasen gekennzeichnet.“¹¹⁵

Flick führt zum *Theoretischen Sampling* weiter aus, dass Arbeit und Auswertung von Fall zu Fall voranschreiten, sodass zu Beginn nur minimale Kontraste benannt, diese dann aber immer deutlicher und umfangreicher herausgearbeitet werden können. Die Grundgesamtheit der Stichprobe ist somit auch am Anfang unbekannt. Außerdem werden nach jeder Stichprobenauswertung neue Kriterien formuliert und festgelegt sowie Entscheidungen für das weitere Vorgehen getroffen.¹¹⁶

„Es handelt sich um eine Form der *absichtsvollen* bzw. *bewussten Fallauswahl* [im Gegensatz zur *Stichprobenziehung*], wobei die Auswahl von Objekten bzw. Phänomenen durch Gesichtspunkte *konzeptueller Relevanz* geleitet wird, so wie sie sich aus dem Ablauf der Erkenntnis- bzw. Theoriebildung ergibt: Solche Fälle, Variationen und Kontraste werden gesucht, die das Wissen über Merkmale des Untersuchungsfeldes auf dem Hintergrund des bisherigen Bildes vom Gegenstand (voraussichtlich) erweitern, präzisieren und anreichern, absichern und verdichten oder auch infrage stellen können.“¹¹⁷

Ziel des *theoretischen Kodierens* ist es, die gewonnenen Daten in theoretische Konstrukte umzusetzen.¹¹⁸ Dabei werden drei Teilschritte unterschieden: Beim *offenen Kodieren* werden alle Aspekte der gewonnenen Daten detailliert kodiert; beim *axialen Kodieren* findet bereits

¹⁰⁹ Breuer, *Reflexive Grounded Theory*, S. 4.

¹¹⁰ Ebd., S. 5.

¹¹¹ Ebd., S. 10.

¹¹² Ebd., S. 5.

¹¹³ Ebd., S. 8.

¹¹⁴ Ebd., S. 9.

¹¹⁵ Ebd., S. 133.

¹¹⁶ Flick, *Handbuch*, S. 441f.

¹¹⁷ Breuer, *Reflexive Grounded Theory*, S. 156.

¹¹⁸ Flick, *Handbuch*, S. 442.

eine Fokussierung statt, die genauen Forschungsinteressen werden differenziert und herausgearbeitet; beim *theoretischen Kodieren* werden die Hauptkategorien der Untersuchung benannt. Dabei liegt der Schwerpunkt auf Basis-Konzepten, von denen es nicht mehr als zwei pro Untersuchung geben sollte.¹¹⁹ Zu allen Schritten gehört eine theoretische Offenheit. Das subjektive Erleben und Empfinden des Forschers ist nie ganz auszublenden; er sollte aber versuchen, allen Dingen mit der größtmöglichen Vorurteilslosigkeit zu begegnen.¹²⁰ Breuer führt dazu weiter aus:

„Im Hin und Her zwischen Datenerhebung und Datenauswertung entstehen gegenstands begründete verallgemeinernde Begriffe (*Kodes, Kategorien*), die im Laufe der Zeit weiter ausgearbeitet, zueinander in Beziehung gesetzt und theoretisch verdichtet werden (*Modellbildung, Theorieausarbeitung* und *–sättigung*).“¹²¹

Zentral während des gesamten Prozesses ist *Memo-Schreiben*.¹²² Der Forschende ist aufgefordert, vor allem beim Kodieren alle Gedanken und Ideen auf kleinen Zetteln festzuhalten. Diese sollen später ggf. an entsprechenden Stellen eingesetzt oder in Beziehung gesetzt werden können, sodass sie den Forschungsprozess immer wieder anregen. Verbunden ist damit eine *selbstreflexive Haltung* während des ganzen Verfahrens.¹²³

„Die Ausarbeitung und Absicherung durch Datenproduktion nach den methodischen Regeln der R/GTM¹²⁴ stellt die systematische Seite des Prozesses der Erkenntnisbildung dar. Die entstandenen Ideen werden dabei auf Herz und Nieren inspiziert und theoretisch ausgearbeitet.“¹²⁵

Breuer¹²⁶ listet den Forschungsprozess, wie im Folgenden dargelegt, sehr detailliert und kleinschrittig auf. Er beschreibt, dass nach jedem Schritt überlegt werden muss, mit wem es weiter geht, da fast alle Elemente des Prozesses quer miteinander vernetzt sind. Zumeilen relevanten, bisher noch nicht genauer erläuterten Punkten, werden kurze Beschreibungen gegeben.

- Präkonzepte: Betrachtungs-Optik klären

„Für R/GTM-Projekte ist es charakteristisch, dass (a) Forschungsanliegen aus *alltags- bzw. lebensweltlichen Zusammenhängen* gewählt werden, und dass die ver-

¹¹⁹ Flick, Handbuch, S. 443f und Breuer, Reflexive Grounded Theory, S. 132.

¹²⁰ Breuer, Reflexive Grounded Theory, S. 131.

¹²¹ Ebd., S. 132.

¹²² Flick, Handbuch, S. 444.

¹²³ Breuer, Reflexive Grounded Theory, S. 132.

¹²⁴ R/GTM ist die von Breuer verwendete Abkürzung für Reflexive Grounded Theory Method.

¹²⁵ Breuer, Reflexive Grounded Theory, S. 165.

¹²⁶ Ebd., S. 139.

folgten Forschungsprobleme (b) überwiegend auf die *eigene Wahl* der Forschenden zurückgehen. Es werden keine Themen »von der Stange« genommen, sondern typischerweise solche mit persönlich-individuellem Zuschnitt.“¹²⁷

- Lesen von (Fach-) Literatur

Das Lesen von Fachliteratur könnte das Postulat der *theoretischen Offenheit* in Frage stellen. Daher wird dieser Forschungsschritt von Glaser und Strauch eigentlich abgelehnt. Die gängige wissenschaftliche Praxis sieht das Informieren zu Beginn einer Forschung allerdings vor.¹²⁸

- Fokussierung der Themenstellung

Dem Prinzip der Grounded Theory folgend steht zu Beginn einer Forschung das genaue Forschungsinteresse noch gar nicht fest. Erst im Laufe des Prozesses wird „eine Auswahl, Eingrenzung und Zuspitzung, eine *Fokussierung des Forschungsthemas*“ vorgenommen.¹²⁹

- Theoretical Sampling

- Datenproduktion

Bei diesem Schritt zeigt sich das Paradoxe der Grounded Theory. Einerseits sollen alle Erkenntnisse völlig voraussetzungslos entwickelt werden, andererseits bleiben die Daten „[o]hne das erschließende Handeln des Forschenden [...] sprachlos und stumm“.¹³⁰

- Kodieren

- Memo-Schreiben

- Diagramme entwerfen

- Modell/e bilden

- Bericht: Präsentationsform wählen

Für die vorliegende Arbeit kommt keine der verschiedenen Sozialforschungsmethoden uneingeschränkt in Frage, da es sich hier nicht direkt um eine Sozialforschung handelt. Trotzdem lassen sich Elemente der Grounded Theory übertragen, wenn die Werkkommentare als Selbstauskunft, vergleichbar mit einem Interview, betrachtet werden. Nach der Auswahl der Komponisten werden zunächst die verfügbaren Werkkommentare gesichtet und daraus eine breite Vielfalt zusammengestellt, um möglichst viele Facetten eines Autors zu zeigen. Schließlich werden die gewählten Kommentare auf verschiedene Kategorien hin untersucht und somit kodiert. Die genauen Kategorien werden sich allerdings erst im Lauf des Arbeitsprozesses ergeben. An dieser Stelle können daher nur erste Mutmaßungen angestellt werden. Es wird

¹²⁷ Breuer, Reflexive Grounded Theory, S. 140.

¹²⁸ Ebd., S. 143.

¹²⁹ Ebd., S. 151.

¹³⁰ Ebd., S. 160.

erwartet, dass die Komponisten sich beispielsweise zu Autobiographischem äußern, dass sie Bezüge zu eigenen oder fremden (außermusikalischen) Werken herstellen. Es ist möglich, dass Hilfestellungen zum Verständnis des Stückes gegeben werden, indem Äußerungen zur Kompositionstechnik oder zur Form getätigt werden; auch Hinweise zur Interpretation kommen vor. Wahrscheinlich werden sich auch Kommentare finden, in denen sich Komponisten ästhetisch, kunsttheoretisch oder auch politisch positionieren.

Beim Kategorisieren werden sich die Kommentare schließlich nicht eindeutig zuordnen lassen. Mit Sicherheit werden mehrere Kategorien in einem Text vertreten sein. Im Anhang ist eine detaillierte Tabelle zu finden, in der alle ausgewählten Texte unter Angabe der entsprechenden Textpassage den jeweiligen Kategorien zugeordnet sind.¹³¹

Es wird außerdem versucht möglichst, offen und vorurteilsfrei an die Arbeit heranzugehen und diesen Vorsatz immer wieder zu reflektieren und zu überprüfen. Das Hin- und Herspringen zwischen den einzelnen Arbeitsschritten wird sich ebenfalls automatisch ergeben, da nach und nach die einzelnen Komponisten bearbeitet werden und immer wieder neu überlegt werden muss, ob bereits entwickelte Kategorien verwendet werden können oder neue benannt werden sollten. Erst am Ende wird die vollständige Kategorisierung feststehen.

Zuletzt werden sich nicht alle Aussagen eindeutig nur einer Kategorie zuordnen lassen. Da manchmal nur einzelne Worte ausschlaggebend dafür sind, welche Kategorie definiert werden muss, werden sich manche Sätze in verschiedenen Kategorien wiederfinden. Um den Sinn eines Satzes nicht völlig zu entstellen und auseinanderzureißen, wird darauf verzichtet, ihn in kleinste Schnipsel zu zerteilen, die sich letztlich zwar eindeutig zuordnen ließen, aber ohne ihren größeren Zusammenhang eigentlich nicht zu verstehen sind.

2. Die Kategorien / Mitteilungsebenen

An dieser Stelle sollen die erarbeiteten Kategorien erläutert werden. Dabei findet noch keine Interpretation statt; die Kategorien werden nur dargestellt und anhand von Beispielen verdeutlicht. Die Auflistung erfolgt in der Weise, dass inhaltlich verwandte Themen beieinander stehen.

¹³¹ Siehe VI.1. Tabelle aller Kategorien mit den zugeordneten Werkkommentaren, S. 73ff.

2.1. Äußerungen über allgemeine Hintergründe des Werks

Viele Komponisten berichten in ihren Kommentaren über die Uraufführung oder Besonderheiten folgender Aufführungen. Es werden Interpreten oder Orte genannt bzw. andere Informationen gegeben, welche die (Ur-)Aufführung geprägt haben. Hierzu gehört auch der Fall, dass die Komposition im Rahmen eines bestimmten Auftrags oder anlässlich eines besonderen Ereignisses entstanden ist. So äußert sich Stockhausen in seinem Kommentar zu *Richtige Dauern*¹³² über die Aufnahmesituation der ersten Version im Studio und die Besetzung des Ensembles. Lachenmann beschreibt in seinem Kommentar zu *Ein Kinderspiel*¹³³, dass die Stücke in Teilen erstmals von seiner siebenjährigen Tochter gespielt wurden. Ligeti wiederum schreibt zu *Volumina*¹³⁴, welche wertvollen Anregungen er von Karl-Erik Welin und Gerd Zacher zu den (spieltechnischen) Eigenschaften der Orgel erhalten hat, was ihm im Kompositionsprozess wesentlich weitergeholfen hat. Zuletzt soll hier als Beispiel ein Kommentar von Brandmüller angebracht werden, der zu seinem Orgelwerk *Hommage à Perotin*¹³⁵ berichtet, dass dieses für den Raum der Notre-Dame-Kathedrale in Paris komponiert worden ist.

2.2. Äußerungen über biographische Hintergründe

Nicht selten berichten Komponisten darüber, unter welchen persönlichen Voraussetzungen ein Werk entstanden ist. So hat bisweilen ein besonderes Ereignis, wie die Begegnung mit einem anderen Künstler oder dessen Werk, die Komposition inspiriert oder der Komponist befand sich während des Kompositionsprozesses in einer besonderen Situation. Darüber hinaus kommt es vor, dass die Komponisten aus ihrer musikalischen Laufbahn, ihrem Studium etc. berichten, weil sie in dieser Zeit ein entscheidendes Ereignis geprägt hat. In diese Kategorie fallen außerdem Aussagen über persönliche Empfindungen und Meinungen. Neuwirth beispielsweise äußert sich im Kommentar zu ihrem Orchesterwerk *Masaot/Clocks without Hands*¹³⁶:

„Heimat ist für mich ein nebulöses Etwas.“

¹³² Stockhausen, Bd. IV, S. 113.

¹³³ Lachenmann, S. 393.

¹³⁴ Ligeti, Bd. 2, S. 189f.

¹³⁵ Brandmüller, S. 139.

¹³⁶ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

Lachenmann hingegen erzählt, dass sein Werk *Echo Andante*¹³⁷ nach seiner Rückkehr vom Studienaufenthalt in Venedig bei Luigi Nono durch dessen Prägung entstanden ist. Die genauen Umstände des Kompositionsprozesses erläutert Rihm im Kommentar zu seinem Werk *Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)*¹³⁸, indem er beschreibt:

„Vier Tage lebte ich sehr isoliert, hatte nur meinen Hund bei mir. Bei sehr konstantem Lebensrhythmus war ich in der Lage, ausschließlich mit dem Material umzugehen, das schon längere Zeit in Gebrauch war beziehungsweise fast schon ausgezehrt schien: Ich improvisierte stundenlang über Harmoniefolgen und Melodien aus verschiedenen meiner Stücke.“

So vereint diese Kategorie sowohl biographische Berichte, die unmittelbar mit dem Werk zusammenhängen, als auch persönliche Statements, die Meinungsäußerungen und emotionale Empfindungen beinhalten.

2.3. Äußerungen über den / die Widmungsträger

Oft widmen Komponisten ihre Werke bestimmten Personen der Gegenwart oder auch der Vergangenheit. Dies kann ganz unterschiedliche Motive haben. Oft spielen natürlich emotionale Gründe eine Rolle, wie bei der Widmung für Ehepartner, andere Familienmitglieder oder Freunde. Manchmal sind die Widmungsträger aber auch Menschen, die in alternativer Weise für den Komponisten eine Bedeutung haben. Eine große Gruppe stellen hier andere Künstler dar, Musiker, aber auch Dichter oder bildende Künstler, die den Komponisten geprägt oder inspiriert haben. In diesem Fall fügen die Komponisten oft noch weitere Ausführungen über den Widmungsträger an und legen biographische Details oder Werkbeschreibungen dar, um so dessen Bedeutung für sich selbst zu erläutern. Ein Beispiel dafür findet sich bei Rihm im Kommentar zu *Faust und Yorick, Kammeroper Nr. I*¹³⁹, die Busoni gewidmet ist, was Rihm mit einigen Worten begründet. Im Text zu seiner *Clownerie*¹⁴⁰ beschreibt Brandmüller, dass das Werk vom Widmungsträger Stefan Hussong uraufgeführt wird, während sich bei Stockhausens *Sternklang*, Parkmusik für 5 Gruppen¹⁴¹ eine Widmung an seine Frau Mary findet.

2.4. Äußerungen über die Besetzung

Bei dieser Kategorie kommt es weniger darauf an, dass die beteiligten Instrumente aufgezählt werden, was auch vorkommt, sondern vielmehr darauf, dass konkretere Aussagen über deren Aufgabe im Gesamtklang getroffen werden. So werden einzelnen Instrumenten oder

¹³⁷ Lachenmann, S. 370.

¹³⁸ Rihm, Bd. 2, S. 315.

¹³⁹ Rihm, Bd. 2, S. 306f.

¹⁴⁰ Brandmüller, S. 151.

¹⁴¹ Stockhausen, Bd. IV, S. 172.

Instrumentengruppen Rollen zugeteilt und erläutert, wie diese verwendet wurden. Dabei werden ggf. auch Hinweise zur Interpretation gegeben, letzteres aber nur peripher. Manchmal äußern sich Komponisten zu möglichen Besetzungsvarianten, wie Reich, der zu seinem *Octet*¹⁴² schreibt:

„Since at no time are there more than eight musical voices playing, whether there are eight, nine, or ten performers, the piece is always musically an octet.“

Dies hat den Hintergrund, dass er selbst das Glück hatte, mit Holzbläsern zu arbeiten, die sowohl Klarinette, als auch Flöte und Saxophon spielen und so diese Instrumente für einen Spieler parallel eingesetzt werden konnten. Zu seinem Werk *inter-mezzo*¹⁴³ erläutert Spahlinger die zwei verschiedenen Weisen des Konzertierens und führt dazu aus, welche Rollen sich für die Gruppen jeweils ergeben. Rihm ordnet in seinem Kommentar zu *Dunkles Spiel*¹⁴⁴ den Gruppen, die auch räumlich eine bestimmte Aufstellung einnehmen sollen, bestimmte Charaktereigenschaften zu, die den Spielern auf diese Weise eine grundsätzliche Interpretationsidee vorgeben.

2.5. Äußerungen über den Titel

Nicht jeder Titel bedarf einer Erläuterung. Sollte dem doch so sein, finden die Komponisten gelegentlich einige Worte, die den Titel eines Werks näher beschreiben oder erklären. Manchmal hängt dieser mit Phänomenen zusammen, die in den beiden folgenden Kategorien 2.6. Äußerungen über den Ausgangspunkt des Werks und 2.7. Äußerungen zum Konzept oder Motto des Werks Beachtung finden. Ein Zusammenhang muss aber nicht zwingend bestehen. *Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“*¹⁴⁵ ist der, wie Brandmüller selbst schreibt, „Doppeltitel“ seines Orchesterwerks von 1987, der zwei verschiedene Aussagen über das Werk miteinander vereint: einerseits Hinweise zum Materialbestand, „nämlich zu Gestalt werdender«Cis-Gesang«“ sowie andererseits „eine Art »Dichterporträt«“ zu sein. Ligeti erläutert zu seinen *Métamorphoses nocturnes*¹⁴⁶, dass sich der Titel auf die „Globalform“ des Werks bezieht, die nur „annäherungsweise einer traditionellen Variationenfolge entspricht“, während die Ergänzung „nächtlich“ den Charakter beschreibt. Zu seinem Werk *Kontrakadenz*¹⁴⁷ erklärt La-

¹⁴² Reich, S. 98.

¹⁴³ Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzu-
sehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr.
026.

¹⁴⁴ Rihm Bd. 2, S. 385f.

¹⁴⁵ Brandmüller, S. 146f.

¹⁴⁶ Ligeti, Bd. 2, S. 163f.

¹⁴⁷ Lachenmann, S. 385.

chenmann, dass er es davor bewahren möchte, „als antitonaler Extremfall aufgefaßt zu werden“ und verweist vielmehr auf die Logik innerhalb eines „Gefälles“ von „akustischen Situationen“. Bei diesen aufgeführten Beispielen sind die Beschreibungen verhältnismäßig umfangreich. Als Gegenbeispiel soll noch einmal ein Kommentar von Lachenmann dienen, der quasi als Fazit nach allen Ausführungen zu seinem Werk *Accanto. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester*¹⁴⁸ schreibt: „Mein Stück ist *accanto*: daneben.“

2.6. Äußerungen über den Ausgangspunkt des Werks

Oft gibt es für Komponisten einen Anstoß, der sie zu einem Werk inspiriert. Manchmal berichten sie in ihren Kommentaren darüber, um den Hörer an diesen Gedanken teilhaben zu lassen. Diese Anstöße können ganz unterschiedlicher Art sein. Manchmal handelt es sich um eine musikalische Idee, eine bestimmte Spieltechnik eines Instruments oder auch einen Text, eine Person oder einen theologischen, ästhetischen oder philosophischen Impuls. Der äußere Anlass für eine Komposition, also ein Kompositionsauftrag oder Ähnliches, soll hier bewusst unberücksichtigt bleiben. Dies findet sich in Kategorie 2.1. Äußerungen über allgemeine Hintergründe des Werks. Hier geht es vielmehr darum, was den Komponisten beschäftigt und ihn zum Stück inspiriert hat. So berichtet Neuwirth lebhaft von einem Traum und ihrem Großvater, welche sie zu ihrem Orchesterwerk *Masaot/Clocks without hands*¹⁴⁹ animiert haben, während Reich zu *Violin Phase*¹⁵⁰ beschreibt, dass sein Interesse am klanglichen Effekt, der entsteht, wenn gleiche Instrumente die gleichen Phrasen rhythmisch verschoben spielen, geweckt wurde. Rihm erzählt, dass er in seinem Werk *O Notte*¹⁵¹, einer Hommage an den zuvor verstorbenen Dallapiccola, eine „Zwölftonkonstellation“ aus einem von dessen Werken seinem Stück zu Grunde legt.

2.7. Äußerungen zum Konzept oder Motto des Werks

Unabhängig von einem bestimmten Ausgangspunkt legen Komponisten ihren Werken manchmal Mottos oder gar Programme zugrunde. Das bedeutet nicht, dass es sich hierbei um Programmmusik handelt; bestimmte Ideen oder Konzepte, die der Komponist gemitteln möchte, kann es auch in der absoluten Musik geben. Dies stellt sich in ganz unterschiedlicher Weise dar: Stockhausen legt seinem Werk *Carré*¹⁵² für vier Orchester und Chöre ein Zitat von Beckett zu Grunde, das er mottohaft an den Beginn seines Kommentars setzt.

¹⁴⁸ Lachenmann, S. 389.

¹⁴⁹ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

¹⁵⁰ Reich, S. 26.

¹⁵¹ Rihm, Bd. 2, S. 296.

¹⁵² Stockhausen, Bd. II, S. 102.

Ligeti berichtet über *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*¹⁵³, dass er sich mit diesem Stück selbst zur Aufgabe gemacht hat, „jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu erstehen zu lassen“. In seinem Werk *entlöschend*¹⁵⁴ für großes Tamtam beschreibt Spahlinger, dass sich das Stück aus verschiedenen Klangvorstellungen heraus entwickelt hat, die entstehen, wenn ein so resonanzreiches Instrument wie das Tamtam gedämpft und unterdrückt wird. So umreißen die drei Beispiele die große Bandbreite, die in dieser Kategorie möglich ist und sich dennoch unter den Begriffen „Idee“, „Motto“ oder „Konzept“ zusammenfassen lassen.

2.8. Äußerungen über Kompositions- oder besondere Spieltechniken

Eine etwas andere Ebene als die reine Beschreibung musikalischer Elemente nimmt diese Kategorie in den Blick. Hier werden Äußerungen gesammelt, in denen die Komponisten Angaben zu bestimmten Kompositionstechniken oder auch –prinzipien machen. Diese Kategorie ist rein statistisch diejenige, die insgesamt die meisten Aussagen enthält. Von jedem untersuchten Komponisten sind in dieser Kategorie Äußerungen getätigt worden. Als erstes Beispiel soll hier der Kommentar zu den *Elektronischen Studien I und II*¹⁵⁵ von Stockhausen angebracht werden. Der Komponist erklärt mit wenigen Worten das elektronische Kompositionsverfahren, sodass sich auch ein Laie etwas darunter vorstellen kann. Ein wenig abstrakter äußert sich Brandmüller zu seiner *Missa*¹⁵⁶, indem er zunächst voranstellt, welche Effekte seine eingesetzten Kompositionstechniken haben: „So finden sich kompositorische Techniken, die eine virtuelle Aufhebung einer Realzeit suggerieren [...]“. Erst danach führt er aus, dass dies vor allem durch viele „polytempische Passagen“ geschieht.

Eine Aussage, die nicht direkt die Kompositionstechnik eines Werks betrifft, sondern vielmehr dessen Entstehungsprozess, ist auch in dieser Kategorie angesiedelt und findet sich beispielhaft bei Rihm, der zu seinem *Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)*¹⁵⁷ erzählt:

„Ich improvisierte stundenlang über Harmoniefolgen und Melodien aus verschiedenen meiner Stücke. Der Klaviersatz gewann immer stärkeres Eigenleben; schließlich gelang es mir, vom Einheitsklaviersatz zeitgenössischer Prägung frei zu komponieren. Ich begann Fragmente aufzuschreiben, auch Pausen. Durch immer genaueres Beobachten kam ich schließlich dazu, die Eigenrichtung der Fragmente zu erkennen. Ich deutete diese Richtungen nur an.“

¹⁵³ Ligeti, Bd. 2, S. 285f.

¹⁵⁴ Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 006.

¹⁵⁵ Stockhausen, Bd. II, S. 22.

¹⁵⁶ Brandmüller, S. 155.

¹⁵⁷ Rihm, Bd. 2, S. 315.

Konkrete Äußerungen über besondere Spieltechniken waren in den vorliegenden Kommentaren nur wenige zu finden. Daher sind auch diese zugehörig zur hier beschriebenen Kategorie. Ein Beispiel dafür gibt Spahlinger im Text zu *adieu m'amour. hommage à guillaume dufay*¹⁵⁸, wo er verschiedene ungewöhnliche Spieltechniken beschreibt, die in seinem Stück Verwendung finden.

2.9. Äußerungen über die Notation des Werks und Hinweise zur Aufführung
Innerhalb dieser Kategorie äußern sich Komponisten in der Regel dann, wenn sie nicht mit traditionellen und standardisierten Gegeben- und Gewohnheiten arbeiten. So bemerkt Ligeti zu seinem Orgelwerk *Volumina*¹⁵⁹:

„Diese neue Art von Musik erforderte eine neue, adäquate Notation: Nicht die Einzeltöne sind notiert, sondern die Veränderungen der Tonkollektive und die Verfahren, mit denen man diese Veränderungen aus der Orgel hervorzaubert. Das Notenbild ähnelt einer »graphischen Partitur«, ist jedoch keine, vielmehr fast so exakt wie die traditionelle Notation, nur eben auf andere musikalische Kategorien bezogen. Im Laufe der Zeit, nachdem das Stück auf verschiedenen Orgeln gespielt worden war, habe ich einiges an der Musik und an der Notation verändert - einerseits um der ursprünglichen Vorstellung einer kontinuierlichen Form näherzukommen, andererseits um das Stück auf unterschiedlichen Orgeln, mit mechanischer wie mit elektrischer Spieltraktur und Registratur, aufführbar zu machen.“

Zu seinem Werk *entlöschend*¹⁶⁰ für großes Tamtam erläutert Spahlinger, dass sich aufgrund der verschiedenen Gegebenheiten unterschiedlicher Instrumente nicht alles bis ins Detail notieren lässt, sondern es sich vielmehr „um eine teils mehr teils weniger festgelegte Vorlage“ handelt. Für sein Werk *Formel*¹⁶¹ zeichnet Stockhausen ein Beispiel, um eine mögliche Orchesteraufstellung darzulegen, während er bei seinem *Zyklus für einen Schlagzeuger*¹⁶² erläutert, dass durch die Entscheidungsfreiheit des Interpreten an unterschiedlichen Stellen und einem nicht festgelegten Anfang und Ende das Werk jedes Mal in einer anderen Fassung erklingt.

2.10. Äußerungen über musikalische Elemente und Klangvorstellungen

In diese Kategorie fallen konkrete musikalische Äußerungen über musikalische Parameter. Wurde ein bestimmtes Motiv verwendet? Gibt es bestimmte Töne, die eine Rolle spielen?

¹⁵⁸ Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 021.

¹⁵⁹ Ligeti, Bd. 2, S. 189f.

¹⁶⁰ Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 006.

¹⁶¹ Stockhausen, Bd. IV, S. 51.

¹⁶² Stockhausen, Bd. II, S. 73.

Auch ein bestimmter Klang kann beschrieben werden bzw. verschiedene Klänge, die prägend für das Werk sind. Es besteht zudem die Möglichkeit, dass ein festgelegter Rhythmus, eine Reihe oder Ähnliches dargestellt und sogar durch ein Notenbeispiel erklärend unterstützt wird. Bei der Kürze der untersuchten Texte sind natürlich keine ausführlichen Analysen möglich; doch fallen in diese Kategorie Aussagen, die auch eine Analyse enthalten könnten, weil sie das Werk mit seinen zentralen musikalischen Elementen erklären. So verwendet Brandmüller in seinem Werk *Monodie für I. – in memoriam Isang Yun*¹⁶³ eine Tonreihe, die unter Verwendung der *langage communicable* seines Lehrers Olivier Messiaen formuliert wurde und welche Brandmüller als Notenbeispiel seinem Kommentar hinzufügt. Spahlinger beschreibt etwas allgemeiner, dass in seinem Werk *el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende*¹⁶⁴ Lieder der chilenischen, deutschen und internationalen Arbeiterbewegung verarbeitet wurden. Eines, welches erkennbar zitiert wird, nennt Spahlinger mit Titel. Als letztes Beispiel soll hier Ligeti angeführt werden, der in seinem Text zu *Atmosphères*¹⁶⁵ das Klangideal seines „neue[n] Typus des Orchesterklangs“ darstellt.

2.11. Äußerungen über Aufbau und Form des Werks

Auch diese Kategorie beschreibt das Werk unmittelbar musikalisch, da hier vom Komponisten konkret beschrieben wird, in welche Teile das Stück gegliedert ist und was diese ausmacht. Auch die Beschreibung eines Entwicklungsstrangs oder eines Höhepunkts kann vorkommen. Dabei wird selten die komplette Form beschrieben, da dies den Rahmen der Texte sprengen würde. Vielmehr werden einzelne Details und Elemente in den Fokus genommen, die dabei helfen, das Werk grob zu umreißen oder vereinzelt „Inseln“ beim Hören zu bieten. Reich erläutert in seinem Kommentar zu *Octet*¹⁶⁶ die Aufteilung des Werks in fünf Abschnitte sowie wesentliche Elemente, die das Stück verbinden und gliedern. Allgemeiner bleibt Stockhausen in seinem Text zu *Zyklus für einen Schlagzeuger*¹⁶⁷, in dem er lediglich beschreibt, dass im Werk eine dynamische und zugleich geschlossene Form angestrebt wurde, was im Ergebnis zu einer zyklischen, „gekrümmten“ Form führt. Detaillierter äußert sich schließlich Lachenmann, der das „Zusammenwirken von sechs Zonen“ in seinem Werk *Allegro Sostenuto*.

¹⁶³ Brandmüller, S. 156.

¹⁶⁴ Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 015.

¹⁶⁵ Ligeti, Bd. 2, S. 180.

¹⁶⁶ Reich, S. 98.

¹⁶⁷ Stockhausen, Bd. II, S. 73.

*Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier*¹⁶⁸ beschreibt und dadurch Aufbau und Form begründet.

2.12. Bezüge zu eigenen Werken

Bei jedem der untersuchten Komponisten finden sich in dieser Kategorie mehrere Einträge. Einzig bei Brandmüller tritt in den betrachteten Kommentaren nur eine sehr allgemeine Äußerung dieser Art auf: „Die *Missa* ist (m)ein »opus summum«“¹⁶⁹, womit er nur indirekt zu seinen anderen Werken Bezug nimmt, indem er diesen die Vollkommenheit, die er seiner *Missa* bescheinigt, abspricht.

Bei den anderen Komponisten sind die meisten dieser Bezüge musikalischer Natur, indem bestimmte Elemente oder Techniken bzw. grundsätzliche Ideen verschiedener Stücke gegenüber gestellt werden. So vergleicht Reich sein Werk *Music for pieces of Wood*¹⁷⁰ mit seiner *Clapping Music*¹⁷¹ insofern, dass die Ausgangsidee der beiden Kompositionen identisch war, nämlich Musik mit möglichst einfachen Instrumenten zu schaffen. Ligeti geht noch einen Schritt weiter und benennt rückblickend ganze Phasen in seinem Schaffen:

„Das erste Streichquartett entstand 1953-54, unmittelbar nach den *Sechs Bagatellen* für Bläserquintett, doch läßt sich ein gewisser stilistischer Wandel zwischen den beiden Werken feststellen. Die im wesentlichen diatonisch-modale Sprache der *Bagatellen* verwandelte sich in ein stärker chromatisches und weniger tonales musikalisches Idiom. Stilistisch ist das noch »prähistorischer« Ligeti, da ich erst Mitte der fünfziger Jahre, nach der Vollendung des Quartetts, eine wirklich persönliche Sprache entwickelt habe. Doch finden sich hier bereits Elemente des späteren Ligeti: etwa Passagen, in denen eine Art unheimlicher Maschinerie zu ticken scheint, und – besonders im vorletzten Abschnitt – statische, schillernde Klangewebe.“¹⁷²

Voraussetzung für eine solche Äußerung ist ein zeitlicher Abstand zwischen der Komposition und dem Anfertigen des Kommentars, der hier dementsprechend gegeben ist.¹⁷³

2.13. Bezüge zur Musikgeschichte

Natürlich befindet sich kein Komponist im luftleeren Raum und bezieht sich daher in gewisser Weise immer auf das, was war oder sich um ihn herum befindet. Die Abgrenzung kann dabei sowohl positiv als auch negativ geschehen. Gelegentlich kommt es daher vor, dass Komponisten beschreiben, wie sie traditionelle Elemente, zumeist neu interpretiert, verwenden.

¹⁶⁸ Lachenmann, S. 398.

¹⁶⁹ Brandmüller über seine *Missa*. In: Brandmüller, S. 155.

¹⁷⁰ Reich, S. 78.

¹⁷¹ Der Kommentar zu diesem Werk findet in dieser Arbeit keine Beachtung.

¹⁷² Ligeti zu seinem Streichquartett Nr. I *Métamorphoses nocturnes*. In: Ligeti, S. 163f.

¹⁷³ Das Streichquartett Nr. I *Métamorphoses nocturnes* wurde in den Jahren 1953-54 komponiert, während es sich bei dem vorliegenden Kommentar um einen Einführungstext zu einer Aufführung des Werkes im Rahmen der Wittener Tage für neue Kammermusik am 23. April 1978 handelt.

Diese Bezüge stellen sich sehr vielfältig dar; über die Verwendung einer bestimmten Zahlensymbolik wie bei Johann Sebastian Bach bis hin zu Äußerungen über bestimmte Phänomene der Neuen Musik sowie Reaktionen darauf. Letzteres beschreibt beispielsweise Lachenmann in seinem Kommentar zu *temA*¹⁷⁴ in Bezug auf gewisse „Tabu-Verletzung[en] der frühen Siebziger Jahre“. Brandmüller erläutert zu seiner *Missa*¹⁷⁵, dass er „vielerlei Elemente europäischer Kirchenmusik“ aufgreift, wobei er sich auf Dufay, des Prez und J.S. Bach bezieht, während er in seinem Kommentar zu *U(h)rtöne*¹⁷⁶ postuliert, dass „[m]usikalische Schilderungen von »Naturempfindungen« [...] die ganze Musikgeschichte [durchziehen]“.

2.14. Musikalische Bezüge

Am häufigsten treten in dieser Kategorie Aussagen über andere Komponisten und deren Werke auf. Dabei spielt sowohl das direkte Umfeld des Komponisten, also Kollegen aus dem Bereich der Neuen Musik, eine Rolle als auch Vorgänger aus früheren Epochen der Musikgeschichte. Sein Werk *temA*¹⁷⁷ setzt Lachenmann in Bezug zu Werken zeitgenössischer Komponisten, um dieses schließlich als „eine der ersten Kompositionen [...], in denen das Atmen als akustisch vermittelter energetischer Vorgang thematisiert wurde“, einzuordnen. Ein Stück weiter zurück in der Musikgeschichte geht Brandmüller in seinem Werk *All'Italia*¹⁷⁸, in dem er eine Reise durch Italien beschreibt und dies mit Bezügen zu italienischen Komponisten verdeutlicht:

„Paganini und Scarlatti schimmern – im Sinne einer Allusion – mit ihren bekanntesten Stücken einer Klaviersonate und einer Caprice durch das hochvirtuose Laufwerk. [...] Als Scherzo meiner »Italienischen Sinfonie« folgt die Verdi-Korrepetitionsstunde, in der ein Einhämmern einer (fiktiven) Verdi-Arie nachgezeichnet ist...“

Allgemeiner formulierte Bezüge finden sich ebenfalls bei Brandmüller, der zum *Symbolum Nicenum*¹⁷⁹ aus seiner *Missa* schreibt, dass dieses Stück „konstitutiv-aufbauend auf dem unermesslich großen Schatz traditioneller Credovertonungen ein »Credo-Heute« [...] artikulieren“ möchte. Zuletzt soll als Beispiel eines ganz anderen musikalischen Bezugs Ligetis Kommentar zu *Continuum*¹⁸⁰ angebracht werden. Hier vergleicht er die klangliche Statik des Stückes mit einem Harfen-Bisbigliando, was zeigt, dass musikalische Bezüge nicht ausschließlich geschichtlicher Natur sein müssen.

¹⁷⁴ Lachenmann, S. 378.

¹⁷⁵ Brandmüller, S. 155.

¹⁷⁶ Brandmüller, S. 144.

¹⁷⁷ Lachenmann, S. 378.

¹⁷⁸ Brandmüller, S. 145f.

¹⁷⁹ Brandmüller, S. 153.

¹⁸⁰ Ligeti, Bd. 2, S. 250.

2.15. Außermusikalische Bezüge

Diese Kategorie ist inhaltlich natürlich extrem weit gefasst, da hier alle Äußerungen gesammelt werden, bei denen die Komponisten Bezug auf außermusikalische Themen nehmen. Ein Teil der Bezüge verweist auf andere Künste wie Bildende Kunst oder Literatur. Ein Beispiel hierfür findet sich bei Ligeti, der sich zu seinen *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*¹⁸¹ zunächst allgemein über dessen Dichtungen, später explizit zu dessen *Abendphantasie* und den Assoziationen, die diese bei ihm auslöst, äußert. In diesem Fall, da es sich um ein Chorwerk handelt, werden die Texte sogar musiziert und ausgesprochen, weshalb sie eine nicht zu vernachlässigende Bedeutung für das Werk haben, über die es sich zu sprechen lohnt. Es kommt allerdings auch vor, dass Bildende Kunst oder Literatur Erwähnung finden, wenn sie nur zwischen den Zeilen der Musik eine Rolle spielen. Dies ist z.B. bei Neuwirths *Hooloomooloo*¹⁸² der Fall, die damit auf Reliefs des Künstlers Frank Stella Bezug nimmt. Mehrfach kommt es außerdem vor, dass Komponisten Zitate anderer bekannter Personen in ihre Texte integrieren, deren Autoren ansonsten keine Rolle spielen.¹⁸³

Weitere außermusikalische Themenbereiche sind in den hier untersuchten Kommentaren z.B. politische und theologische Bezüge. Für Letzteres finden sich Beispiele in den Texten Brandmüllers, beispielsweise zu seinen *7 Stücken zur Passionszeit*¹⁸⁴:

„Musikalisch-rhetorische Figuren und Zahlensymbolik auf verschiedenen parametralen Ebenen ergeben eine ureigene Sehweise, die Thematik der Passio Christi innerlich leuchten zu lassen.“

Politische Bezüge, nicht zu verwechseln mit Kapitel 2.20. Politische Äußerungen, treten beispielsweise bei Neuwirth auf, die Reden Martin Luther Kings in ihr Werk *Eleanor*¹⁸⁵ integriert und sich auch in ihrem Kommentar darauf bezieht. Bei Neuwirth erscheint außerdem unter den hier untersuchten Kommentaren einmalig auftretender Sonderfall: Sie berichtet zu *Masaot/Clocks without Hands*¹⁸⁶ ausführlich über ihren Großvater und seine Heimat, die, wie sie schreibt, „in ihrer wechselhaften Geschichte mal im venezianischen, mal im kroatisch-

¹⁸¹ Ligeti, Bd. 2, S. 285f.

¹⁸² Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

¹⁸³ Beispiele hierfür finden sich in Stockhausens *Carré* (Stockhausen, Bd. II, S. 102) und Rihms *unbenannt [I]* (Rihm, Bd. 2, S. 346).

¹⁸⁴ Brandmüller, S. 143f.

¹⁸⁵ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

¹⁸⁶ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

ungarischen Herrschaftsgebiet lag“. Daraufhin bezieht sie sich auf die Donau und stellt somit einen historisch-geographischen Bezug her. Weitere Einzelfälle, die sich aus der Untersuchung der außermusikalischen Bezüge ergeben haben, wären noch aufzählbar. Sie behandeln beispielsweise Themen wie Mathematik¹⁸⁷, Physik¹⁸⁸ oder das Morsealphabet¹⁸⁹.

2.16. Äußerungen zum Charakter und der Stimmung des Werks / Deutungsvorschläge

Die Aussagen, die dieser Kategorie zugeordnet werden können, sind meistens nicht besonders konkret. So beschreiben die Komponisten Stimmungen und Affekte, die aus ihrer Sicht dem Werk oder einzelnen Stellen daraus ihren speziellen, unverkennbaren Charakter verleihen. Manchmal gehen diese Beschreibungen in Deutungen des Stücks über und geben dem Hörer Gedanken mit auf den Weg, die eine Interpretation erleichtern oder sogar vorgeben. So vergleicht Neuwirth ihr Werk *Piazza dei Numeri*¹⁹⁰ mit einem „(Klang)Wald“ ausanziehenden und beängstigenden Kräften. Ligeti wird in seinem Text zum *Streichquartett Nr. 1*¹⁹¹ insofern konkreter, dass er einen „allgemeinen Charakter, die Stimmung des Ganzen“ benennt: nächtlich. Schließlich soll an dieser Stelle ein Beispiel von Brandmüller angebracht werden, der in seinem Kommentar über die *7 Stücke zur Passionszeit*¹⁹² einzelne Elemente explizit mit ihrer entsprechenden Deutung und den korrespondierenden theologischen Gedanken an gibt.

2.17. Pädagogische und hörpsychologische Äußerungen

Manchmal kommt es vor, dass die Komponisten sich konkreter pädagogisch äußern, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Stellen oder Aspekte lenken oder hörpsychologische Gedanken mitteilen. So gibt Ligeti zu, dass sein Werk *Melodien*¹⁹³ zunächst nur als „Chaos diskrepanter Melodien“ erscheint. Erst wenn man die Musik besser kenne, „werden die internen Zusammenhänge, wird das verborgene harmonische Skelett der Form erfaßbar.“ Ein Kommentar dieser Kategorie, der insofern eine pädagogische Aussage macht, dass dem Werk abgesprochen wird, „pädagogische Musik“ zu sein, findet sich bei Lachenmann in seinem Text zu *Ein*

¹⁸⁷ Neuwirth, *Piazza dei Numeri*. Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

¹⁸⁸ Stockhausen, *Elektronische Studien I und II*. Stockhausen, Bd. II, S. 22.

¹⁸⁹ Brandmüller, *U(h)rtöne*. Brandmüller, S. 144.

¹⁹⁰ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

¹⁹¹ Ligeti, Bd. 2, S. 163f.

¹⁹² Brandmüller, S. 143f.

¹⁹³ Ligeti, Bd. 2, S. 258.

*Kinderspiel. Sieben kleine Stücke für Klavier*¹⁹⁴. Für sein Werk *Violin Phase*¹⁹⁵ beschreibt Reich im entsprechenden Kommentar einen Weg, der hörend beschritten werden kann, und erläutert, dass für das Hörergebnis, die „resulting pattern“, einzig entscheidend ist, worauf der Hörer seine Aufmerksamkeit richtet.

Stockhausen führt zu seinem Werk *Carré*¹⁹⁶ aus:

„Dieses Stück erzählt keine Geschichte. Man kann getrost einen Moment weghören, wenn man nicht mehr zuhören will oder kann; denn jeder Moment kann für sich bestehen und ist gleichzeitig mit allen anderen Momenten verwandt. [...] Die Aufstellung der 4 Orchester und Chöre rund um die Zuhörer ist ungewohnt. Am besten schließt man zeitweise die Augen, um besser hören zu können.“

2.18. Metaphorische Äußerungen

Kunst im Allgemeinen zu beschreiben, fällt oft schwer. Es fehlen uns Worte. Komponisten geht es an manchen Stellen nicht anders, wenn sie sich zu ihren Werken äußern. Da bleibt es nicht aus, dass Vergleiche, eben Metaphern, verwendet werden, um bestimmte Aspekte zu veranschaulichen. Da es sich hier vorrangig um ein sprachliches Phänomen handelt, sind die Äußerungen, die dieser Kategorie zugeordnet sind, inhaltlich nicht eindeutig festzulegen. So kommt es vor, dass Komponisten musikalische Elemente näher bestimmen, wie beispielsweise Lachenmann, der in seinem Werk *Staub*¹⁹⁷ für Orchester Largo-Kantilenen mit „tonlos behaucht“ und „staubig“ beschreibt. Die Entwicklungen innerhalb seines Werkes *Volumina*¹⁹⁸ vergleicht Ligeti mit „tektonischen Ereignissen“ oder „atmosphärischen Vorgängen“, was er jeweils genauer ausführt und verbildlicht. Auch für den Klang bestimmter Instrumente verwenden die Komponisten Metaphern, wie Brandmüller, der in seinem Orchesterwerk *U(h)rtöne*¹⁹⁹ dem Xylophon einen „knochigen Klang“ zuspricht. Abschließend liegt bei Spahlinger ein Beispiel dafür vor, dass auch die Kompositionstechnik durch metaphorische Äußerungen verdeutlicht werden kann:

„die kompositorische verfahrensidee dieses stückes ist am ehesten anschaulich zu machen durch die vorstellung einer bildnerischen technik: immer und immer wieder übermaltes, in das die eigentliche zeichnung eingeritzt wurde.“²⁰⁰

¹⁹⁴ Lachenmann, S. 393.

¹⁹⁵ Reich, S. 26.

¹⁹⁶ Stockhausen, Bd. II, S. 102.

¹⁹⁷ Lachenmann, S. 397.

¹⁹⁸ Ligeti, Bd. 2, S. 189f.

¹⁹⁹ Brandmüller, S. 144.

²⁰⁰ Kommentar zu *el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende* (1973/80) für sieben Frauenstimmen. Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 015.

2.19. Allgemeine ästhetische oder philosophische Äußerungen

Komponisten finden sich immer im großen Gefüge des allgemeinen Kunstverständnisses wieder. So liegt es nahe, dass sich die meisten mit ästhetischen und philosophischen Fragen auseinandersetzen und dies auch in Kommentaren zu ihren Werken thematisieren. Daher finden sich viele Statements bei fast allen hier untersuchten Komponisten, die solche Fragen in den Blick nehmen. Neuwirth beispielsweise äußert sich in ihrem Kommentar zu *Piazza dei Numeri*²⁰¹ zum Verhältnis von Musik und Bildender Kunst. Auch ästhetische Aussagen, die sich ohne direkten Bezug zur Musik auf andere Künste beziehen, sind möglich.²⁰² Da ästhetische Aussagen meistens mit philosophischen Gedanken verbunden sind, lassen sich hier die Grenzen nicht immer scharf ziehen. Ein entsprechendes Beispiel tritt in Lachenmanns Kommentar zu seinem Werk *Staub*²⁰³ auf:

„Staub: Zerfallsprodukt von Geschaffenem, kosmische Materie, als Ablagerung Nachricht von Zeit. Meine Suche nach einer – musikalisch erfahrbaren – »Nicht-Musik« in einer Situation der schnell verfügbaren Selbstverständlichkeit »Musik« treibt mich weniger vorwärts ins Unbekannte als eher im Kreis, läßt die Erfindung, statt abzuheben in die »Luft von anderen Planeten«, eher stolpern über die uns umgebenden expressiven Formeln.“

Als rein musikalisch-ästhetischer Kommentar kann hier der Text zu Ligetis *Atmosphères*²⁰⁴ genannt werden, in welchem dieser sich über „neue Arten der Komposition“ und deren stilistische Einordnung äußert.

2.20. Politische Äußerungen

Politische Äußerungen gibt es in der hier getätigten Untersuchung selten. Dennoch wurde entschieden, eine eigene Kategorie vorzusehen, da sich politische Äußerungen nicht uneingeschränkt einer der anderen Kategorien zuordnen lassen. Es wurden zwar unter 2.15. Außer-musikalische Bezüge bereits politische Aussagen gesammelt, wobei es sich aber nur um lose Bezüge und noch nicht um konkrete politische Stellungnahmen handelt. Unter den betrachteten Werkcommentaren gibt es drei, die Äußerungen aus der vorliegenden Kategorie beinhalten. Zwei von ihnen beziehen sich auf konkrete Ereignisse, zu denen die Komponisten durch ihre Komposition und dem Kommentar Stellung nehmen. Spahlinger erläutert, dass

²⁰¹ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

²⁰² Hierzu lässt sich als Beispiel der Kommentar zu *Drei Phantasien nach Hölderlin* von Ligeti nennen, in dem dieser sich zu Altdorfers *Alexanderschlacht* und Hölderlins Stil äußert. Ligeti, Bd. 2, S. 285f.

²⁰³ Lachenmann, S. 397.

²⁰⁴ Ligeti, Bd. 2, S. 180.

sich mit seinem Werk *el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende*²⁰⁵ auf den 11. September 1973 bezieht, „de[n] tag an dem der demokratisch gewählte präsident chiles, salvador allende, ermordet wurde“. Anlässlich der Wiederaufnahmeverfahren der „Harlem Six“ nach den Rassenunruhen 1964 in Harlem komponierte Reich sein Stück *Come Out*²⁰⁶. In dem Werk lässt er einen der verhafteten Männer zu Wort kommen und beschreibt dessen Schicksal im dazugehörigen Kommentar. Ein etwas allgemeiner gehaltenes Statement findet sich bei Neuwirth, die in ihrem Kommentar zu *Eleanor*²⁰⁷ äußert:

„Diese Komposition ist für mich ein Tribut an die vielen Menschen, die es wagten und wagen, Kritik auszusprechen, trotz aller sozialen und politischen Widerstände. In unserer ach so weltoffenen Zeit, wo schon leiser Widerspruch als Bedrohung angesehen wird, sitzt der Finger skandalös locker am Abzug. Im Besonderen aber möge Eleanor – daher auch der weibliche Vorname im Titel des Stückes – ein Tribut an mutige Frauen sein. Der Lichtkegel ist gerichtet auf die vielen vergessenen afro-amerikanischen Jazz-Musikerinnen »when men ruled the beat«.“

Daraufhin spricht sie allgemeiner über die Diskriminierungen gegen Afroamerikaner und erzählt, dass noch während des Kompositionsprozesses in Paris der Anschlag auf Charlie Hebdo verübt wurde, weshalb sie nicht „stumm bleiben“ konnte. Sie wollte „[j]etzt reagieren und nicht später, wenn sich die Dinge wieder »gelegt« haben“.

2.21. Anti-Kommentar

Diese letzte Kategorie entstand während der Lektüre der Kommentare Wolfgang Rihms. Wie oben auf S. 20 bereits erwähnt wurde, macht dieser in mehreren Äußerungen deutlich, dass die Musik seiner Auffassung nach für sich selbst sprechen sollte und keiner Erklärung bedarf. Unter den hier untersuchten Kommentaren findet sich ein Zitat, das an dieser Stelle angebracht und den Standpunkt Rihms verdeutlichen soll:

„Diese Gedanken haben eigentlich nichts mit dem Quartett zu tun. Deshalb streiche ich sie hier durch, es gibt sie eigentlich nicht mehr. Dadurch haben sie mit dem Quartett zu tun, das etwas ganz anderes ist: nämlich Musik. Versteht der Hörer nun, daß er kein Leser sein darf, wenn er hören will? Vielleicht darf er Schreiber sein. Sein Ohr schreibt das Hören als Vorgang wie eine Spur nieder. Musik wird gehört. Im Hirn (?) lesbar als Spur; Zeichen für Musik. So ist die Einführung die Peitsche des Hirten, der zornig vor Liebe auf seine Schafe einschlägt, daß sie ihr Blöken als Musik vernehmen.“²⁰⁸

²⁰⁵ Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 015.

²⁰⁶ Reich, S. 22.

²⁰⁷ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

²⁰⁸ Kommentar zu *Achtes Streichquartett*. Rihm, Bd. 2, S. 371f.

Wie ebenfalls oben auf S. 11 bereits zitiert wurde, verwehrt sich Rihm der Praxis des Werkkommentarschreibens aber nicht völlig. Vielmehr reflektieren die Kommentare sozusagen sich selbst, die eigene Gattung. Abgesehen davon finden sich Aussagen, die bewusst so formuliert sind, dass der Leser kaum oder sogar keine aussagekräftigen Informationen über das Stück erhält, sondern möglicherweise hilfloser ist als vorher. Als Beispiele dienender bereits zitierte Kommentar zum *Achten Streichquartett* sowie der Kommentar zum Werk *unbenannt [I]*²⁰⁹, in dem ebenfalls dargelegt wird:

„Musik ist zuerst – Musik. Um dieses wahrzunehmen, darf man sich nicht zurechtgelegt haben, was Musik sei. Aber daß Musik ist, muß man wollen. Dann wird sie.“

Weitere Kommentare lassen sich nennen, wie beispielsweise der zu *Stück für drei Schlagzeugspieler*²¹⁰, welcher im Detail in der Arbeit nicht untersucht, dessen Beginn hier aber kurz zitiert werden soll:

„Dieses Stück ist ein Stück. Daher heißt es so. Es endet anders, als es anfängt, was nichts ändert.“

Obwohl Rihm wahrscheinlich als „Begründer“ dieser Kategorie gelten kann, soll das Augenmerk noch auf einen anderen Aspekt gerichtet werden. Unter den betrachteten Kommentaren ist in Spahlingers Werk einer zu finden, der ausschließlich (ästhetisch-) philosophische Aussagen enthält.²¹¹ Die Ausschließlichkeit philosophischer Gedanken, die der Komponist zwar möglicherweise tatsächlich zu seinem Stück hatte, ist für den Hörer jedoch nur eingeschränkt als echte Hilfestellung zu betrachten und wird deswegen als Grenzfall ebenfalls dieser Kategorie zugeordnet.

III. Interpretation

Nachdem alle Kategorien nun beschrieben und erläutert wurden, soll in diesem Kapitel untersucht werden, welche Aussagekraft und davon ausgehend welches didaktische Potenzial die Werkkommentare beinhalten. Dazu werden zunächst mögliche Absichten der Werkkommentare unter Berücksichtigung der Kategorien in den Blick genommen, woraufhin die impliziten Leser und letztlich das didaktische Potenzial der Selbstauskünfte zusammenfassend betrachtet wird.

²⁰⁹ Rihm, Bd. 2, S. 346.

²¹⁰ Rihm, Bd. 2, S. 373f.

²¹¹ Vgl. dazu den Kommentar zu *lamento, protokoll*. Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 041.

1. Absicht der Werkkommentare

Grundsätzlich kann, bis auf wenige Ausnahmen, immer vorausgesetzt werden, dass Werkkommentare den Lesern als Verständnishilfe dienen sollen. Die Frage, die sich hier stellt, lautet, was sie darüber hinaus bezwecken wollen. Einige Kategorien sind sich in dieser Beziehung sehr ähnlich und werden daher im Folgenden zu verschiedenen Gruppen zusammengefasst.

1.1. Entstehungsgeschichtliche Informationen

In dieser Gruppe werden alle Kategorien gesammelt, die hintergründige Informationen über das Werk geben und damit das Werk zwar betreffen, vorrangig aber nichts über dessen musikalische Strukturen oder Charakter aussagen. Dazu gehören:

2.1. Äußerungen über allgemeine Hintergründe des Werks, 2.2. Äußerungen über biographische Hintergründe, 2.3. Äußerungen über den / die Widmungsträger, 2.4. Äußerungen über die Besetzung.

Überraschenderweise sind Aussagen dieser Kategorien deutlich weniger vertreten als erwartet. Die entsprechenden Informationen könnten von ihrem Gehalt her vornehmlich als einleitende und hinführende Worte fungieren, um den Text nicht sofort mit detaillierten und schwierigen Fakten zu beginnen, dem Leser aber trotzdem ein umfassendes Bild über Hintergründe des Werks zu geben. Offenbar halten Komponisten die Informationen aber für zu trivial bzw. stufen die Relevanz der anderen Kategorien auch im Hinblick auf den begrenzten Textumfang als höher ein. Letztlich sind die Hinweise interessant, Hilfen zum Hören und Verstehen des Stücks liefern sie allerdings in der Regel nicht unmittelbar. Es ist sogar so, dass einige der Aussagen dieser Kategorien schon außerhalb des Textes (in tabellarischer Form) angegeben werden können²¹², was ein Wiederholen im eigentlichen Kommentar infolge dessen unnötig werden lässt. So ist darüber hinaus festzuhalten, dass ausschließlich diese allgemeinen, äußerlichen Informationen den Leser nach wie vor unwissend vor dem Werk stehen lassen. Denn wenn ein Komponist erzählt, dass das Stück seiner geliebten Frau gewidmet ist, erfährt der Leser nur, dass dieser wahrscheinlich in einer glücklichen Ehe lebt, über die Musik weiß er aber genauso viel – oder besser gesagt wenig – wie vorher. Einschränkend muss aber doch hinzugefügt werden, dass nicht alle Aussagen aus diesen Kategorien so banal sind wie gerade karikiert. Sollten sich Komponisten beispielsweise auf einen anderen Künstler, Musiker, Dichter, Maler etc. beziehen und ihm das Werk widmen, kann dies durchaus Assoziatio-

²¹² Dazu gehören vor allem Informationen über die Entstehungszeit, mögliche Widmungsträger oder zur Besetzung. Biographische Notizen sind hiervon eher ausgeschlossen.

nen zur klingenden Musik erzeugen; vor allem dann, wenn der Komponist einige Informationen über die entsprechende Person darlegt, über seinen Personalstil oder das, was er daran bewundert. Wenn weiter davon ausgegangen wird, dass sich diese Elemente in irgendeiner Form im Werk widerspiegeln, können sie als Informationen angesehen werden, die im Allgemeinen Hinweise zur klingenden Musik geben.

1.2. Äußerungen zu übergeordneten inhaltlichen Fragen

Die hier zusammengefassten Kategorien sind im Unterschied zu den vorigen inhaltlich näher am Werk und dessen musikalischen Mitteln. In diesem Zusammenhang geht es um:

2.5. Äußerungen über den Titel, 2.6. Äußerungen über den Ausgangspunkt des Werks, 2.7. Äußerungen zum Konzept oder Motto des Werks.

Konkrete musikalische Hinweise sind hier noch nicht enthalten, wodurch sich der Begriff „übergeordnet“ erklärt. Trotzdem unterscheiden sich die Informationen insofern von den Kategorien unter der Sparte *1.1. Entstehungsgeschichtliche Informationen*, dass die Auskünfte hier bereits unmittelbarer an die tatsächliche Musik grenzen. In der Regel ist davon auszugehen, dass z.B. der Titel allein schon eine gewisse Aussagekraft besitzt, mit einer zusätzlichen Erklärung im Kommentar gekoppelt aber dem Leser einige tiefergehende Informationen zum Werk liefert. Aussagen zu Ausgangspunkten, zu konzeptuellen Ideen oder Mottos sind zwar teilweise sehr abstrakt, können aber trotzdem auch anschauliche Äußerungen enthalten, die dem Leser eine Vorstellung der Musik vermitteln. Es lassen sich beispielsweise Charakterzüge errahnen oder welcher ästhetische Gedanke hinter den Werken steht. Diese Kategorien ermöglichen es, einige der Denkprozesse des Komponisten kennenzulernen. Was ist ihm wichtig? Worüber denkt er nach? Welche Aspekte sind möglicherweise auf seine Kompositionen übertragbar und machen diese aus? Daraus resultierend ergeben sich beim Leser verschiedene Erwartungshaltungen, die zwar nicht im Einzelnen mit dem tatsächlich klingenden Werk übereinstimmen müssen, dennoch aber die Fantasie des Lesers anregen.

1.3. Musikalisch-technische Äußerungen

In diesem Abschnitt werden Aussagen zusammengefasst, die Techniken erläutern, die sowohl den Kompositionsprozess als auch die Interpretation betreffen. Dazu gehören folgende Kategorien:

2.8. Äußerungen über Kompositions- oder besondere Spieltechniken, 2.9. Äußerungen über die Notation des Werks und Hinweise zur Aufführung.

Auch wenn hier musikalische Parameter noch nicht im Detail in den Blick genommen werden, vermitteln die Aussagen aus diesen Kategorien doch teilweise schon ein sehr genaues Bild des Werks. Die Beschreibung einer bestimmten Kompositions- oder Spieltechnik offenbart oft bereits etwas über den Klang. Einschränkend muss allerdings ergänzt werden, dass vermutlich nicht jeder Leser uneingeschränkt mit allen Informationen gleichermaßen anfangen kann. Hierzu soll ein Beispiel aus der vorliegenden Untersuchung angebracht werden: Wenn Ligeti zu seinem Werk *Volumina*²¹³ schreibt, dass eine „neue Technik der Registrierung unter Verwendung von halbgezogenen Registerknöpfen (bei mechanischen Orgeln) und vieles andere mehr entwickelt“ wurde, sind die Voraussetzungen zum kompletten Verständnis dieser Aussage sowie zur Fähigkeit der Antizipation des klanglichen Ergebnisses detaillierter zu beleuchten. Nur anzunehmen, dass es reicht, Musiker zu sein, kann dagegen nicht als zutreffend angesehen werden. Nicht jeder Musiker kennt sich im Einzelnen mit Orgeltechnik aus, während orgelaffine Nicht-Musiker aus den Erläuterungen möglicherweise viel mehr herauslesen können. Es lässt sich also sagen, dass für die meisten Äußerungen aus diesen Kategorien spezifisches Vorwissen gefordert ist, um alles im Detail verstehen zu können. Ferner kann es dabei hilfreich sein, Vergleichswerke zu kennen oder „mal gesehen zu haben“, um bestimmten Techniken und deren klangliches Ergebnis vorzuhören zu können.

Ansonsten sind die hier gegebenen Informationen größtenteils für die Interpreten interessant. Will der Komponist eine bestimmte Aufstellung oder sind bei der Aufführung andere Dinge zu beachten? Welche Details sind für die Verwendung der außergewöhnlichen Spieltechniken relevant oder gibt es Hinweise, die zum Verstehen und Deuten des Notentextes wichtig sind?

1.4. Analytische Äußerungen

Die in diesem Bereich zusammengefassten Äußerungen geben über musikalische Details und Faktoren Auskunft. Faktisch lassen sich folgende Kategorien zuordnen:

2.10. Äußerungen über musikalische Elemente und Klangvorstellungen, 2.11. Äußerungen über Aufbau und Form des Werks.

Mit Hilfe der Äußerungen aus diesen Kategorien können direkte Rückschlüsse auf musikalische Aspekte gezogen und damit das Werk komplett oder in Teilen klanglich antizipiert werden. Es werden Hinweise gegeben, die das Hören unmittelbar beeinflussen und als Hörhilfen fungieren können. Vor allem die Äußerungen über Aufbau und Form der Werke können dem

²¹³ Ligeti, Bd. 2, S. 189f.

erfahrenen Hörer ganze „Baupläne“ liefern, die unter Einbezug eigener Erfahrungs- und Erwartungswerten angereichert werden können. Allerdings handelt es sich hier in der Regel nur um beschreibende Informationen. Die Deutung bleibt entweder dem Hörer überlassen oder wird durch Aussagen anderer Kategorien weiter ausgeführt. Trotzdem ist natürlich die kreative Vorstellungskraft des Lesers gefragt, da sich nicht immer alle beschriebenen Elemente mit traditionellen Hörerfahrungen herleiten lassen. Besonders, wenn es um neuartige, experimentelle Klänge geht, braucht der Leser einen Erfahrungsschatz in Bezug auf das Hören von Neuer Musik. Trotzdem ist es möglich, dass Klänge oder einzelne Klangelemente nicht antizipiert werden können und dadurch die Beschreibungen erst nachvollziehbar werden, wenn die Musik erklingt. In diesem Fall ist neben der Vorstellungskraft des Rezipienten auch eine eloquente Beschreibungsfähigkeit des Komponisten gefordert. Letztlich sind die Hinweise dieser Kategorien also eher für den kundigen und erfahrenen Hörer gedacht, da in der Regel eine gewisse musikalische Vorstellungskraft sowie musiktheoretisches Basiswissen gefordert ist.

1.5. Bezüge

In vielen Kommentaren stellen Komponisten Bezüge her, um ihre eigenen Werke zu verorten. Diese Verhältnisbestimmungen können unterschiedlichster Art sein. Unter diesen Oberbegriff lassen sich folgende Kategorien subsumieren:

2.12. Bezüge zu eigenen Werken, 2.13. Bezüge zur Musikgeschichte, 2.14. Musikalische Bezüge, 2.15. Außermusikalische Bezüge.

Bezüge sind für den Leser in der Regel nur hilfreich, wenn der entsprechende zu vergleichende Sachverhalt bekannt ist. Meistens führen die Komponisten ihre Bezüge aber insofern aus, dass die entscheidenden Fakten zum Ausdruck gebracht werden und so auf Transparenz geachtet wird. Je nach Ausführlichkeit können diese Hinweise regelrechte Wissensquellen sein und (Basis-)Informationen zu möglicherweise dem Leser bislang eher unbekanntem Feldern liefern. Viele Autoren gehen bei ihren Beschreibungen tatsächlich von laienhaften Kenntnissen ihrer Rezipienten aus und legen ihre Hinweise dementsprechend dar. Um die Gedankengänge des Komponisten aber wirklich zu durchdringen, sind meist umfassendere Kenntnisse zum jeweiligen Aspekt, die über die Auskünfte des Kommentars hinausgehen, hilfreich. Letztlich können Bezüge für den kundigen Leser also sehr genaue Aussagen zum Werk darstellen, wenn beispielsweise auf ein bestimmtes klangliches Phänomen verwiesen wird, das diesem bekannt ist. Allgemein lässt sich sagen, dass Bezüge im Text großes Potenzial für die Ausbildung von vernetztem Wissen beinhalten. Wie sich im folgenden Abschnitt

2. *Die impliziten Leser* zeigen wird, lässt sich vor allem bei den hier betrachteten Hinweisen nicht in den gängigen Kategorien, nämlich Laie und Experte, denken. Vielmehr müssen diese Begriffe neu definiert werden, da hier möglicherweise Themen angeschnitten werden, von denen der „Musikexperte“ keine Ahnung hat, der „Musiklaie“ aber zum Experten wird.

1.6. Äußerungen zum klanglichen Ergebnis

Die Überschrift mag hier ein wenig kryptisch klingen; im Kern geht es darum, dass unter diesem Punkt Kategorien zusammengefasst werden, in denen das Hörerlebnis differenziert beleuchtet wird. Konkret geht es um Aussagen aus folgenden Kategorien:

2.16. Äußerungen zum Charakter und der Stimmung des Werks / Deutungsvorschläge, 2.17. Pädagogische und hörpsychologische Äußerungen.

In diesem Zusammenhang werden Emotionen angesprochen, wenn die Komponisten sich zu Charaktereigenschaften oder Stimmungen ihrer Werke äußern. Dies sorgt wohl bei fast allen Menschen für Assoziationen und bestimmte Erwartungshaltungen. Spezielles Vorwissen wird nur in dem Sinne gebraucht, dass ein gewisser Erfahrungsreichtum an emotionalen Regungen erforderlich ist, der aber fast jedem von Kindesalter an zu eigen ist. Dazu fehlt schließlich nur ein wenig Abstraktionsfähigkeit, um letztlich beim Hören die entsprechenden Affekte der Musik zuordnen zu können. Auch die pädagogischen und hörpsychologischen Hinweise sind Äußerungen, die zum großen Teil ohne weiterführende Informationen hilfreiche Anregungen zum Hören bieten. Es lässt sich also feststellen, dass durch solche Anmerkungen verschiedenste Lesergruppen angesprochen werden. So sind auch die Interpreten wichtige Adressaten für Äußerungen aus diesen Kategorien. Letztlich ist Interpretation zwar immer von subjektiven Empfindungen beeinflusst; sollte diese allerdings entgegen der Beschreibungen des Komponisten laufen, wäre es möglicherweise erforderlich, diese noch einmal zu überdenken. Das ist zugegebenermaßen ein überspitzt beschriebener Extremfall; viel häufiger wird es wohl vorkommen, dass die Kommentare den Interpreten wichtige Scharnierstellen, Elemente oder Details des Werks liefern, auf welche sie im Besonderen achten können.

1.7. Sonstige Äußerungen

Wie oben bereits beschrieben, äußern sich Komponisten oft auf metaphorische Weise oder reflektieren das ästhetische oder politische Verständnis der Zeit. Diese Äußerungen hängen meist nur indirekt mit dem eigentlichen Werk zusammen. Außerdem erfordern Beschreibungen in Metaphern ein gewisses Abstraktionsvermögen. So setzt sich diese Gruppe aus folgenden Kategorien zusammen:

2.18. Metaphorische Äußerungen, 2.19. Allgemeine ästhetische oder philosophische Äußerungen, 2.20. Politische Äußerungen, 2.21. Anti-Kommentar.

All diese Äußerungen haben gemeinsam, dass zum vollen Verständnis der Aussagen auch der Leser die entsprechenden Fragestellungen reflektieren können sollte. Vor allem bei den ästhetischen und philosophischen Hinweisen ist es immer hilfreich, Hintergrundwissen zu haben sowie das intellektuelle Vermögen, die vom Komponisten zum Ausdruck gebrachten Gedanken zu beurteilen. Das Gleiche gilt auch für die politischen Äußerungen. Bei den hier untersuchten Kommentaren war zu beobachten, dass alle politischen Statements davon ausgehen, dass dem Leser bestimmte Details bekannt sind, wie beispielsweise Neuwirth, die in „Gedanken zu *Eleanor*“²¹⁴ nur die „rassistische Gewalt“ und das „Gemetzel“, „wie in der Redaktion von Charlie Hebdo geschehen“ erwähnt, auf den genauen Vorfall aber nicht mehr weiter eingeht. In der Regel werden die Kommentare bei Unkenntnis dieser Details nicht verständlich, wenn auch wesentliche Informationen im Dunkeln bleiben. Im Hinblick auf die metaphorischen Äußerungen verhält es sich insofern ein wenig anders, dass hier in der Regel kein (umfangreiches) Hintergrundwissen erforderlich ist. Doch stellt sich bei Metaphern immer die Frage: Erwecken sie bei allen Parteien die gleichen Assoziationen? Denn nur, wenn das der Fall ist, wird das Bild verständlich und liefert dem Hörer hilfreiche Informationen. Grundsätzlich lässt sich wohl aber behaupten, dass im Unterschied zu den anderen Kategorien dieser Gruppe die Metaphern für die meisten Zielgruppen am ehesten verständlich sind, da sie in der Regel doch auf bekannte Bilder abzielen, mit denen die meisten Leser Erfahrung haben.

Zuletzt soll ein Blick auf den Anti-Kommentar geworfen werden. Dem Kategorietitel folgend, ist zu vermuten, dass diesen Äußerungen keinerlei didaktische Hilfen zum Werkverständnis innewohnen, was sich im Wesentlichen tatsächlich so zusammenfassend sagen lässt. Nun erfordert diese aber wie keine andere Kategorie intellektuelles Denkvermögen und Reflexionsfähigkeit. Vor allem Wolfgang Rihm stellt seinen Leser derart auf die Probe, dass diesem nach anfänglichem Unverständnis zwischen den Zeilen folgendes Statement vor Augen geführt werden soll: Der Werkkommentar reflektiert sich selbst sowie die damit zusammenhängende Praxis des Anfertigers. Allgemein lässt sich festhalten: Es wird gar nicht gewünscht, das benannte Werk näher zu erläutern; vielmehr geht es darum, andere Themen

²¹⁴ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

zu reflektieren und beim Leser einen Denkprozess anzustoßen, der über das Werk hinausgeht.

2. Die impliziten Leser

Nachdem im letzten Abschnitt bereits die Absicht der Werkkommentare genauer in den Blick genommen wurde, soll das Augenmerk nun stärker auf die impliziten Leser gelenkt werden. Hierzu wurde eine Typisierung vorgenommen, nach der die folgenden Absätze gegliedert sind.

2.1. Der Laie

2.1.1. Der interessierte Laie

Da der Rezipient mit dem Lesen des Kommentars sein Interesse an der Materie bekundet hat, wird dieses bei der Typisierung vorausgesetzt. Ansonsten ist in diesem Abschnitt der absolute Laie gemeint, der kaum bis gar keine Erfahrungen mit „klassischer Musik“ hat, selbst kein Instrument spielt und somit auch Anfänger im Hören von Neuer Musik ist.

Informationen, die für diesen Lesertyp auf jeden Fall mit impliziert sind, stellen zunächst einmal die Basisinformationen aus der Gruppe der *entstehungsgeschichtlichen Hintergründe* dar, da hierfür meistens kein weiterführendes musikalisches Wissen notwendig ist. Ebenso verhält es sich mit den *Aussagen zum klanglichen Ergebnis*. Die Beschreibungen von Charakter und Stimmung des Werks sprechen vor allem die affektive Ebene an und sind somit besonders an die Menschen gerichtet, die darüber hinaus über kein tiefergehendes musikalisches Wissen verfügen. Auf anderer Ebene, aber mit dem gleichen Effekt arbeiten die *pädagogischen und hörpsychologischen Hinweise*. Wenn nicht detaillierte musikalische Beschreibungen verwendet werden, um bestimmte Aspekte zu verdeutlichen, sprechen auch diese den interessierten Laien an, der auf diese Weise zum Teil konkrete Hilfestellungen zum Hören erhalten kann.

Bei *Aussagen zu musikalischen Faktoren* ist der interessierte Laie als implizierter Leser nicht vorgesehen. Diese Ausführungen sind in der Regel zu speziell, um ohne musikalisches Wissen verstanden werden zu können. Einzig allgemeine Aussagen zum Aufbau können auch diese Lesergruppe ansprechen, wenn die Formteile ohne musikalische Fachausdrücke beschrieben werden und auch hörend leicht nachzuvollziehen sind. An dieser Stelle muss auf den Schreibstil und die konkrete Intention des Komponisten verwiesen werden, da nur diese für das mögliche Verständnis des interessierten Laien entscheidend sind und dazu pauschal keine

Aussage getroffen werden kann. Einschränkend müssen die Kategorien auch unter dem Aspekt *übergeordnete inhaltliche Fragen* betrachtet werden. Wenn beispielsweise Wolfgang Rihm zu *O Notte*²¹⁵ schreibt, dass er beim Komponieren von einer „Zwölftonkonstellation aus Dallapiccolas Oper *Der Gefangene*“ ausgegangen ist, so richtet sich diese Information über den Ausgangspunkt des Werks nicht an den interessierten Laien. Andere Beschreibungen beziehen sich auf Außermusikalisches, Persönliches oder Emotionales und sind somit eher für diesen Lesertyp zugänglich. Die *musikalisch-technischen Äußerungen* und *musikalischen Bezüge* wiederum sind zum großen Teil ebenfalls Hinweise, die speziellere Erfahrungen und Hintergrundwissen erfordern. Einzig allgemeine Aufführungshinweise können für diesen Lesertyp interessant sein. Ein Grenzfall sind die *ästhetischen Äußerungen*. Hier kommt es auf die Spezifität der Formulierung an. Bezieht sich der Komponist auf detailliertes musikalisches Wissen oder reflektiert er eher allgemeine ästhetische Fragen, die genauso auf Bildende Kunst oder Literatur übertragbar sind? Wenn die Aussagen in den *außermusikalischen Bereich* gehen, entweder in Form von Bezügen oder als politische, philosophische oder metaphorische Äußerungen, können Themen behandelt werden, in denen der interessierte Laie sogar zum Experten werden kann.

Zum Schluss soll die Aufmerksamkeit noch auf den *Anti-Kommentar* gerichtet werden. Zuerst wird der unerfahrene Leser sprachlos davor stehen und möglicherweise sogar denken, er sei dumm. Mit Sicherheit wenden sich die Komponisten, die diese Form der Auskunft wählen, ohnehin eher an Experten und implizieren den Laienleser gar nicht erst.

2.1.2. *Der erfahrene Laie*

Im Unterschied zum interessierten Laien ist der erfahrene Laie schon mit der Neuen Musik in Kontakt gekommen. Er könnte vielleicht den einen oder anderen zeitgenössischen Komponisten nennen und spielt nebenbei ein Instrument. Was ihn erwartet, wenn er in ein Konzert mit Neuer Musik geht, ahnt der erfahrene Laie und hat bereits verschiedene Stile kennengelernt. Dem erfahrenen Laien wird also ein musikalisches „Inselwissen“ unterstellt, sodass er vereinzelt, in seinen Interessensgebieten, bereits als Experte gelten kann, grundsätzlich aber über kein umfassendes musikalisches Wissen verfügt.

Ähnlich wie beim interessierten sind auch für den erfahrenen Laien die *entstehungsgeschichtlichen Informationen* impliziert, da bei diesem ein entsprechender Bildungswunsch angenommen wird, den diese Hinweise ohne weitreichendes musikalisches Hintergrundwis-

²¹⁵ Rihm, Bd. 2, S. 296.

sen seinerseits leicht erfüllen können. Ebenso verhält es sich mit den *Äußerungen zu übergeordneten inhaltlichen Fragen*. Hier ist der erfahrene dem interessierten Laien je nach Art der Beschreibungen überlegen, da ihm, wie oben beim interessierten Laien einschränkend vermerkt wurde, seine Erfahrungen auch bei musikalischen Konzeptionen beim Verstehen weiterhelfen können. Noch deutlicher muss diese Einschränkung in Bezug auf die speziellen *musikalischen Fragen* vorgenommen werden. So hat der erfahrene Laie aus seinem Erfahrungsschatz heraus einzelne Schwerpunkte inne, in denen er bereits nahezu Experte ist und somit als „Eingeweihter“ vom Komponisten mit impliziert sein kann. Grundsätzlich gehört der erfahrene Laie aber wohl eher nicht zu dieser Zielgruppe. Bereits nützlich kann dem erfahrenen Laien seine Erfahrung im Umgang mit *Anti-Kommentaren* sein. Er besitzt Vergleichswerte, die ihm die Einordnung eines solchen Kommentars ermöglichen und so auch bei ihm einen Denk- und Reflexionsprozess anstoßen können. Bei *Bezügen aller Art* sowie bei den *Äußerungen zum klanglichen Ergebnis* und den *inhaltlich abstrakten Aussagen* ist der erfahrene Laie gleichermaßen wie der interessierte Laie zu betrachten. Grundsätzlich sind diese Leser impliziert, können teilweise bei außermusikalischen Fragen größere Experten sein als die musikalischen Experten, sind aber möglicherweise mit der einen oder anderen Information doch überfordert, wenn es zu tief in musikalische Materien geht bzw. das entsprechende außermusikalische Thema für den Leser unbekanntes Terrain darstellt.

2.2. Der Experte

Als Experte lassen sich in diesem Zusammenhang verschiedene Gruppen definieren, die im Folgenden einzeln behandelt werden. Gerade in Bezug auf die Neue Musik können nicht nur studierte Musiker Experten sein; mancher Neue Musik-affine Hörer kann, auch wenn er sich nicht professionell mit Musik befasst, in diesem Bereich viel versierter sein als ein Musiker, der sich hauptsächlich mit Musik vor dem 20. Jahrhundert beschäftigt oder den vielleicht von allen musikalischen Entwicklungen des letzten Jahrhunderts lediglich der Jazz interessiert. Letztlich können aber auch diese nicht auf Neue Musik spezialisierten Musiker hier als Experten gelten, da sie bestimmte musikalische Techniken und Prozesse herleiten und durch ihre aus dem eigenen musikalischen Schaffen gewonnenen Erfahrungen antizipieren können.

2.2.1. Der Neue Musik-affine Hörer und Konzertbesucher

Um dieser Expertengruppe anzugehören, ist es nicht zwangsläufig notwendig selbst (studierter) Musiker zu sein. Viele spielen zwar wahrscheinlich selbst ein Instrument, ihre Expertise besteht aber maßgeblich darin, dass sie regelmäßig Neue Musik-Veranstaltungen besuchen, vielleicht häufig bei den Musiktagen in Donaueschingen zu Gast sind und sich im Bereich der

Neuen Musik bestens auskennen. Sie kennen Komponisten, Werke und Techniken und können diesbezüglich auf einen großen Erfahrungsschatz zurückgreifen.

Was die *entstehungsgeschichtlichen Hintergründe* betrifft, ist dieser Leser damit nicht der erste Adressat. Selbstverständlich sind die Informationen auch für diese Personen interessant und erweitern deren Wissen; für den Neue Musik-affinen Hörer sind aber vor allem die *musikalisch-technischen Äußerungen* impliziert. Er kennt sich aus, hat Erfahrungswerte, auf die er zurückgreifen und Vergleiche anstellen kann, und verfügt somit über die Fähigkeit die meisten dieser Hinweise klanglich zu antizipieren. Dabei dürfen die Hinweise in der Regel aber nicht zu sehr in Bereiche der spezifischen Instrumentaltechnik gehen. Nur in Ausnahmefällen kann sich dieser Lesertyp mit seinen Erfahrungen und Kenntnissen behelfen. Die konkreten *musikalischen Beschreibungen* und Details sind für diesen Leser eher sekundär impliziert. Für ihn sind die *übergeordneten inhaltlichen Informationen* gedacht, mit denen er sich in die Gedankenwelt des Werks und seines Komponisten einlesen und diese mit dem bereits vorhandenen Wissen verknüpfen kann. Auch bei den *Beschreibungen zum klanglichen Ergebnis* ist der Neue Musik-Experte vom Komponisten impliziert. Dieser besitzt zwar ein großes Wissen; nichtsdestotrotz sind auch für ihn *Deutungshinweise oder hörpsychologische Äußerungen* hilfreich. Es ist sogar festzustellen, dass Komponisten Hörhinweise speziell für Experten formulieren und damit den absoluten Laien gar nicht erreichen wollen. So schreibt beispielsweise Helmut Lachenmann zu *Staub*²¹⁶:

"Tonlos behauchte («staubige») Largo-Kantilenen, Pulsation, kahle Intervallstellungen werden als Entleertes zelebriert und so neu transparent für ein Hören, welches seine philharmonische Bindung überwunden, aber nicht vergessen hat."

Angesichts der vielen musikalischen Fachbegriffe und Details lässt sich behaupten, dass dieser Hinweis, obwohl pädagogischer Natur, für den Experten und kaum für den absoluten Laien bestimmt ist. Wenn es darum geht, Werke innerhalb des Gesamtwerks eines Komponisten zu verorten, ist dieser Hörer die erste Adresse. Durch zahlreiche Konzertbesuche hat er schon so viel kennengelernt und gehört, dass er die meisten dieser Äußerungen nachvollziehen und einordnen kann. Was andere *Bezüge* angeht, gilt auch hier das, was bereits oben zu den Laien ausgeführt wurde: Der Neue Musik-Experte muss nicht in allen genannten außermusikalischen Bereichen oder bei musikgeschichtlichen Fragen ein umfassendes Wissen aufweisen. Bei diesen Kategorien müssen andere Expertenbegriffe angesetzt werden. Dagegen ist der Neue Musik-affine Hörer wieder implizierter Leser, wenn die Komponisten sich zu *ästhetischen Fragen* äußern. Vor allem Konzertbesucher, die besonders interessiert an der

²¹⁶ Lachenmann, S. 397.

Neuen Musik sind, setzen sich regelmäßig mit dem Kunstbegriff auseinander und sind daher vorrangige Adressaten für Äußerungen aus eher abstrakten Kategorien. Gleiches gilt für den *Anti-Kommentar*.

2.2.2. Der Musikwissenschaftler

Dem Musikwissenschaftler wird ein umfangreiches Interesse an den meisten musikbezogenen Phänomenen unterstellt. Im Grunde ist er also eigentlich bei jeder Äußerung impliziert. Die Aussagen lassen sich vielleicht eher insofern eingrenzen, dass es Kategorien gibt, die den Musikwissenschaftler besonders interessieren. Dazu zählen die Hinweise zu den *entstehungsgeschichtlichen Hintergründen*. Sind sie für den Laien nur leicht verständliche, einführende Hinweise, geben sie dem Musikwissenschaftler Einblicke in Details, die, wenngleich nur in Form von kleinen Mosaiksteinen, helfen, Leben und Werk eines Komponisten zu rekonstruieren. Gleiches gilt für die *Bezüge*, die Komponisten herstellen. Sie verorten sich selbst ästhetisch, geschichtlich, musikalisch oder politisch²¹⁷ und sagen damit eine ganze Menge über sich selbst und ihr Werk aus, was wiederum interessante Details für den Musikwissenschaftler sind. Ähnlich verhält es sich mit *hör- und musikpsychologischen Aussagen* sowie *Reflexionen zur allgemeinen Ästhetik*. Auch das sind Fragen, die Musikwissenschaftler im Besonderen beschäftigen und die als Teilbereiche dieser Wissenschaft zu derer täglichem Arbeitsfeld gehören. Die Liste lässt sich schließlich durch *analytische und technische Details* vervollständigen, die der Musikwissenschaftler mit seinem umfassenden Wissen verarbeiten und miteinander verknüpfen kann.

2.2.3. Der Musiker

Hier soll in zwei Gruppen unterschieden werden: Einerseits ist der Musiker im Allgemeinen gemeint, der durch jahrelang gesammelte Erfahrung in Ensemblespiel und solistischem Musizieren großes musikalisches Wissen in verschiedenen Bereichen gesammelt hat. Andererseits soll hier auch auf den Experten auf einem bestimmten Instrument eingegangen werden. Vor allem *spieltechnischen Hinweise und Anweisungen* sind selbst für Profimusiker nicht immer gänzlich nachzuvollziehen, besonders wenn es sich um Instrumente handelt, die mit ihrem eigenen Spezialgebiet nicht viel gemeinsam haben. An dieser Stelle kann noch einmal auf Ligetis *Volumina*²¹⁸ verwiesen werden, dessen instrumentenspezifische Hinweise, wie oben auf S. 45 bereits beschrieben, für Menschen ohne tiefere Kenntnisse über die Orgel kaum nachzuvollziehen sind. Auch bei den *Hinweisen über Kompositionstechniken und*

²¹⁷ Diese Liste ist natürlich keineswegs vollständig, sondern steht nur repräsentativ für das große Feld der möglichen Bezüge.

²¹⁸ Ligeti, Bd. 2, S. 189f.

Notationen, die nicht nur auf traditionelle Mittel zurückgreifen, wird nicht der Musiker im Allgemeinen angesprochen, sondern derjenige, der Erfahrungen im Bereich der Neuen Musik hat und der sich mit dieser Epoche auseinandergesetzt hat, Werke, Komponisten und deren Techniken kennt, um Vergleiche ziehen und Klänge antizipieren zu können. Sollten diese Voraussetzungen gegeben sein, ist der Musiker vermutlich der Leser, der als erstes für Äußerungen dieser Art impliziert ist. Mit Hilfe der *analytischen Äußerungen* ist der Musiker wie kaum eine andere Zielgruppe befähigt, sich das Stück einerseits vorzustellen und andererseits die Beschreibungen letztlich hörend zu erfassen. Für ihn sind auch vorrangig die etwas komplexeren *pädagogischen Hinweise* geschrieben, da diese oftmals (hör)analytisches Wissen erfordern. Wenn es um *musikalische Bezüge* geht, kann der Musiker ebenfalls einer der ersten Adressaten sein, da ihm durch die eigene Praxis Werkkenntnisse und musikgeschichtliches Wissen unterstellt werden können. Bei *Bezügen zu anderen Themenbereichen* ist der Musiker zwar möglicherweise immer impliziert, diesbezüglich aber gar kein Experte, weil ihm Kenntnisse fehlen. Ebenfalls nicht ganz eindeutig verhält es sich mit den *übergeordneten inhaltlichen Fragen* zum Ausgangspunkt des Werks, Konzept oder Motto. Hier kommt es auf die inhaltliche Komplexität der Aussage an, ob der Musiker als Leser vorrangig impliziert ist. Wenn sich der Komponist auf *musikalische Inhalte oder Techniken* bezieht, sind diese Informationen in der Regel für den Laien nicht mehr komplett zugänglich und somit eher für den Experten bestimmt, wohingegen es sich bei den *entstehungsgeschichtlichen Informationen* genau umgekehrt verhält. Zuletzt soll noch auf die abstrakten, *inhaltlich übergeordneten Äußerungen* verwiesen werden. In seinem eigenen Tun ist der Musiker ein aktiver Teil des aktuellen Kunstverständnisses. Daher ist zu erwarten, dass sich dieser in gewissem Maße mit ästhetischen und philosophischen Fragen auseinandersetzt. Aus diesem Grund sind auch Äußerungen dieser Art für diesen Lesertyp impliziert. Er sollte das nötige Hintergrundwissen haben, um sich von den Gedanken des Komponisten zu einem eigenen Reflexionsprozess anstoßen zu lassen bzw. diesen damit anzureichern.

2.2.4. Der Komponist

Die meisten Komponisten sind wohl daran interessiert, was die „Kollegen“ derzeit so machen. In Zeiten des Internets sind Recherchen dieser Art zwar kein Problem mehr. Vor allem bei Festivals kommen die Komponisten aber innerhalb kurzer Zeit mit vielen Werkcommentaren in Verbindung mit den entsprechenden Werken in Kontakt. Es stellt sich die Frage, ob der Autor beim Schreiben des Kommentars wirklich bewusst an andere Komponisten denkt und einzelne Informationen für diese impliziert oder ob sie eher der großen Gruppe der Musiker zugeordnet sind. Aus diesen Überlegungen ausgeschlossen sind natürlich die Aussagen,

die sich konkret auf andere zeitgenössische Komponisten beziehen oder ihnen Werke widmen. In diesem Fall ist der entsprechende Komponist auch als Leser impliziert, um ihm gegenüber die eigene Hochachtung²¹⁹ auszudrücken. Vorstellbar ist außerdem, dass der Autor vor allem bei der *Beschreibung neuer, bisher kaum verwendeter Errungenschaften*, wie beispielsweise Kompositions- oder Spieltechniken, klangliche Strukturen oder Notationen, auch Komponisten impliziert, da diese das Geschilderte mit ihren eigenen Ideen vergleichen können. Auch im Bereich der *ästhetischen Reflexionen* sind vermutlich immer andere Künstler und besonders auch Komponisten Adressaten, um indirekt im Austausch zu bleiben. Denkbar wären ganze Diskussionen, die auf diese Weise ausgetragen werden könnten. Ansonst gibt es wohl keine weiteren Kategorien, in denen der Komponist mehr als jeder andere Musiker impliziert wäre.

Grundsätzlich ist aber festzuhalten, dass nur darüber gemutmaßt werden kann, in welchem Umfang Komponisten sich tatsächlich auf andere Komponisten beziehen oder sich sogar für deren Urteile interessieren.

2.3. Der Interpret

Im Allgemeinen ist zu unterstellen, dass alle in den Texten enthaltenen Informationen für den Interpreten gedacht sind. Letztlich haben sie alle den Komponisten und seine Gedanken zum Inhalt und sagen etwas über das Stück und dessen Interpretation aus. Konkret sind hier aber zunächst Kategorien wie die *musikalisch-technischen Hinweise oder Äußerungen über das klangliche Ergebnis* zu nennen. Aufführungshinweise oder spezielle Wünsche von Seiten der Komponisten hinsichtlich der Positionierung sind konkrete Hilfestellungen, nahezu Anweisungen, die sich ebenso direkt an den Interpreten richten. Auch die *Stimmungen, Charaktereigenschaften, gar Deutungen*, die der Komponist äußert, sind in erster Linie für den Interpreten gedacht, da dieser ja aufgefordert ist, diese herauszuarbeiten, umzusetzen und dem Hörer zu vermitteln. Etwas abstrakter, aber mit einem ähnlichen Hintergrund sind die *Beschreibungen zum Ausgangspunkt des Werks, Titel, Motto oder Konzept* zu beurteilen. Sie können dem Interpreten Orientierung im Hinblick auf die grundsätzliche Richtung des Werks bieten à la „Was will der Komponist mir damit sagen?“. Gleiches schaffen *beschriebene Bezüge* und *metaphorische Äußerungen*. All dies können wichtige Informationen sein, die zunächst beim Leser Bilder erzeugen, welche wiederum bei ihm selbst für Emotionen sorgen, die er schließlich in seiner Interpretation vermittelt.

²¹⁹ Gegenteiliges im Sinne von Abfälligkeit über Werke oder Komponisten wurde in dieser Untersuchung nicht festgestellt.

3. Didaktisches Potenzial

Nachdem die Absicht der Werkkommentare und ihre impliziten Leser untersucht wurden, soll nun überlegt werden, welches didaktische Potenzial diese Selbstauskünfte eigentlich bergen. Dazu wird zunächst noch einmal das Grundproblem der Analyse in den Blick genommen: Sollte das Stück sich nicht selbst erklären? Dem wäre entgegenzusetzen, dass dies zwar ein frommer Wunsch sein mag, viele Werke der Neuen Musik das aber nicht schaffen. Sie sind häufig nicht intuitiv hörend zu verstehen, wie das noch bei Werken der traditionellen Musik der Fall war. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass das Hören immer noch auf traditionellen, tonal geprägten Hörgewohnheiten beruht, deren Prinzipien sich oft an die Neue Musik nicht anlegen lassen, woraus im schlimmsten Fall eine allgemeine Ablehnung resultiert. An dieser Stelle kann die Analyse ansetzen. Sie kann Hilfestellung geben, um Neue Musik mit ihren Strukturen, Techniken und ihrer eigenen „Tonalität“ verstehen zu können. Dabei müssen allerdings auch einige Ansprüche an die Analyse gestellt werden. Lachenmann führt dazu aus:

„Analyse darf sich also nicht damit begnügen, aus mehr oder weniger repräsentativen Werken unserer Zeit Ordnungsprinzipien, Arbeitsformeln, kombinatorische Techniken abzuleiten. Sie erscheint sonst verdächtig, gerade im Lehrbetrieb, verdächtig von ihrer offensichtlichen Motivation her, verbindliche Modelle zu bekommen, verdächtig als Ausdruck des alten bürgerlichen Verlangens, sich mit dem Kunstwerk identifizieren zu können, statt sich von ihm verändern zu lassen, [...]. Aufgabe von Analyse müßte es meines Erachtens sein, nicht bloß Ordnungen zu finden und zu bestimmen, sondern deren Kategorien kritisch zu untersuchen, das heißt: das Niveau des Materials, seiner Reflektiertheit und den Widerstand zu erkennen, der sich darin gegen die Normen wendet, von denen er ausgeht. Solcher Widerstand nämlich bestimmt, heute wie früher, den Rang jeglicher künstlerischer Individuation.“²²⁰

Zum Schluss seines Textes wünscht er sich schließlich den Konzertsaal „nicht mehr als Ort der gesellschaftlichen Beweihräucherung oder Ausräucherung, sondern als Ort der Diskussion, der aufgeklärten Auseinandersetzung der Gesellschaft mit sich selbst und ihren Tabus“²²¹. Können die Werkkommentare nicht an dieser Stelle ansetzen? Sie sind als populärwissenschaftliche Texte für die meisten verständlich und bieten für fast jede Zielgruppe Wissenszuwachs an. In jedem Fall können sie eines schaffen, nämlich Interesse zu wecken. Es sollen nun zwei Zugangsarten unterschieden werden: affektiv und kognitiv.

3.1. Affektiver Zugang

Wenn Komponisten sich zu ihren Werken äußern, dann hat das immer etwas mit ihnen selbst zu tun. Es sind daher persönliche Texte, die den Leser auch auf einer persönlichen Ebene

²²⁰ Lachenmann, S. 23.

²²¹ Lachenmann, S. 34.

ansprechen können. Dies betrifft natürlich vor allem Aussagen, die aus dem Bereich der *biographischen Kategorie* stammen. Der Leser erhält einen direkten Einblick in das Leben des Komponisten, seine Gedanken, vielleicht auch Gefühle. Gleiches können Berichterzeuger, die den *Ausgangspunkt des Werks* oder dessen *Motto* thematisieren, solange es sich dabei nicht um eine reine Technik o.Ä. handelt, sondern persönliche Betroffenheit möglich ist. Als Beispiel dafür wäre Olga Neuwirths Kommentar zu ihrem Werk *Masaot/Clocks without Hands*²²² zu nennen, in dem sie bild- und lebhaft von einem Traum über ihren Großvater berichtet, der den Ausgangspunkt zur Komposition darstellt.

Auch *Metaphern* können den Hörer natürlich auf affektiver Ebene ansprechen. In der Natur der Sache liegt hier das Erzeugen von Bildern, die den Leser betreffen und im besten Fall Gefühle bei ihm hervorrufen sollen, die dann das Hören des Stücks begleiten. Die Verwendung von Metaphern ist deswegen besonders interessant, weil sie nahezu alle Aspekte des Werks betreffen kann, von emotionalen Beschreibungen bis hin zu technischen Äußerungen. So können auch die eigentlich kognitiven Zugänge durch eine affektive Komponente unterstützt werden. Besondere Beachtung soll in diesem Zusammenhang auch den Hinweisen zukommen, die *Deutungsvorschläge* bieten oder *Charakter und Stimmung* beschreiben. Diese Emotionen können unmittelbar nachempfunden werden und zugleich die Fantasie des Lesers anregen.

Vermittlungspotenzial auf affektiver Ebene können aber auch *Bezüge* enthalten. Hier gilt es, genau zu spezifizieren, da viele dieser Informationen eher den kognitiven Zugang ermöglichen. Vor allem aber im Bereich der musikalischen und außermusikalischen Bezüge lassen sich auch affektive Beschreibungen finden, wenn diese auf ästhetischen Hintergründen beruhen. So kann die Bezugnahme auf ein Bild, ein Gedicht oder ein anderes Werk dem Leser andere Zugangswege eröffnen, die sich für ihn vielleicht leichter erschließen. Einige Vermittlungsstrategien für Neue Musik arbeiten mit dem Vergleich zur Bildenden Kunst, um neue Herangehensweisen zu eröffnen und die Musik von einem anderen Blickwinkel aus zu betrachten.²²³ Auch wenn Musikstück und Bild zwei verschiedene Dinge sind und nicht durch

²²² Neuwirth, Olga: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk *Masaot/Clocks without Hands* (2013). Einzusehen auf der Homepage der Komponistin: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

²²³ Vgl. hierzu Matthias Handschick, der dies im Zusammenhang mit der Gestalttheorie beschreibt und deren Potenzial zur Vermittlung von Neuer Musik herausstellt. HANDSCHICK, Matthias: Zur Nützlichkeit der Gestalttheorie für die Vermittlung Neuer Musik. In: SCHNEIDER, Hans (Hg.): Neue Musik vermitteln. Ästhetische und methodische Fragestellungen. Hildesheim 2012, S. 49-65.

das jeweils andere abgebildet werden können²²⁴, bietet sich dadurch aber, vor allem, wenn sich der Komponist konkret auf ein Bild bezieht, eine Möglichkeit, den Zugang zur Musikaus einem anderen Blickwinkel zu eröffnen.

3.2. Kognitiver Zugang

Einen kognitiven Zugang zum Werk ermöglichen u.a. die eher *analytischen Kategorien* der Werkkommentare. Dem kundigen Leser werden musikalische Details geliefert, die dieser in mehr oder weniger konkrete Klangvorstellungen verwandeln und beim Hören erwarten kann. Ähnliches gilt für die Beschreibungen von *Kompositions- oder Spieltechniken* sowie ungewöhnlicher *Notation*. Vor allem Techniken, die der Leser noch nicht kennt, werden dabei das Interesse wecken. Dabei spielt es erst einmal keine Rolle, ob sich positive oder negative Neugier entwickelt. Wenn Komponisten provozieren wollen, kann es durchaus vorkommen, dass sich beim Lesen des Kommentars Vorurteile entwickeln, die aber in ihrer Konsequenz auch zu Interesse am Stück führen. Ob sich die Vorurteile erfüllen und wie das Werk hinterher bewertet wird, spielt an dieser Stelle keine Rolle. Dem Leser bereits bekannte Techniken, mit denen er schon Erfahrungen gesammelt hat, können trotzdem das Interesse wecken. Wie wurde dieses Mal damit umgegangen? Wie arbeitet Komponist A im Vergleich zu Komponist B? So machen die Erfahrungswerte Querverbindungen möglich, was den Zugang zum Werk erleichtern kann. Ein kognitiver Einstieg ist auch über die *entstehungsgeschichtlichen Hinweise* möglich, sofern diese nicht persönliche Betroffenheit zum Gegenstand haben, wie z.B. biographische Informationen. Die Beschreibung eines bestimmten Besetzungs- oder Raumkonzepts wäre an dieser Stelle zu nennen. Gleiches gilt für *Bezüge*, die eher Wissenszuwachs bedeuten, wie musikgeschichtliche Hinweise oder die Einordnung in das Gesamtwerk des Komponisten. Zuletzt wären noch die *politischen, ästhetischen oder philosophischen Äußerungen* zu nennen, die sich zum größten Teil an der Grenze zwischen affektivem und kognitivem Zugang bewegen. Wenn eigene Meinungen und Gedanken, was bei diesen Themen häufig der Fall ist, und damit Emotionen ins Spiel kommen, wird die affektive Ebene angeregt. Eine relativ neutrale Reflexion der geäußerten Meinungen würde dagegen eher einen kognitiven Zugang begünstigen.

²²⁴ Vgl. dazu Neuwirth, die in Ihrem Kommentar zu *Piazza dei Numeri* (Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017]) in dieser Art Stellung bezieht.

IV. Vermittlungsstrategien

Es ist inzwischen kein Geheimnis mehr, dass großer Erkenntnisgewinn aus eigenen ästhetischen Erfahrungen heraus zu beziehen ist. Dies erfordert in musikalischem Interesse vor allem zwei Elemente: das aktive Hören und den gestalterischen Umgang mit Musik.²²⁵ Ein möglicher handlungsorientierter Ansatz hierzu ist das experimentelle Komponieren und Musizieren. Schneider hebt in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Inszenierung hervor. Dadurch, dass Vorgänge bewusst ausgeführt werden, sollen sie sich von alltäglichen Situationen abgrenzen. Es wird also etwas inszeniert. Drei Elemente können diesen Prozess begünstigen: „ausdrucksstarke Gesten“, „über das normale Maß hinausgehende Intensität“ und „besondere Formen von Präsenz“.²²⁶ Für die Vermittlung von Neuer Musik²²⁷ und den hier beschriebenen Ansatz experimentellen Musizierens sind dies entscheidende Faktoren. Das experimentelle Musizieren als schöpferischer Umgang mit Musik in Verbindung mit den Werkkommentaren scheint mir ein wesentlicher Zugang zu den Stücken zu sein und soll daher bei den folgenden Modellen im Vordergrund stehen. Es sind aber auch kognitive Formen möglich, die ebenfalls Beachtung finden werden. Vorrangig interessant sind für diese Ansätze die Hinweise, die inhaltlich unmittelbar an die Werke anschließen. Allein mit Entstehungsgeschichtlichen Informationen lassen sich nur schwer interessante Vermittlungskonzepte für Gruppen entwerfen, da sie kaum Diskussionsgrundlage und keine praktischen Impulse enthalten. Sie bleiben im besten Fall interessante, informative Hinweise. Trotzdem soll versucht werden, eine große Vielfalt an Vermittlungsstrategien zu entwerfen. Hierzu wird beispielhaft jeweils ein Werkkommentar von jedem Komponisten herausgegriffen und mit einem Vermittlungskonzept verbunden.

Manchmal werden zusätzlich zum Kommentar andere Materialien benötigt. Diese sollen allerdings nur unterstützend wirken und einzelne Aussagen der Kommentare verdeutlichen. Die Grundlage bildet immer der entsprechende Werkkommentar. Als Format oder Anlass werden gemischte Gruppen impliziert, denen im Kontext eines einführenden Workshopso.Ä. ein Zugang zum Stück vermittelt werden soll. Dabei wird keine minutiöse Planung vorgegeben. Vielmehr geht es darum, konstitutive Konzepte vorzustellen. Die genaue Ausarbeitung

²²⁵ HANDSCHICK, Matthias: Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestaltbarkeit. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg 3). Hildesheim 2015, S. 19.

²²⁶ SCHNEIDER, Hans: musizieraktionen. frei streng lose. Anregungen zur Vermittlung experimenteller Musizier- und Komponierweisen. Mit 29 Originalbeiträgen. Bünden 2017, S. 14.

²²⁷ All diese Ansätze beschäftigen sich nur mit der Neuen Musik. Im Grunde gelten diese „Regeln“ aber auch ganz allgemein für die Vermittlung jeder Musik, egal ob traditionell, neu oder auch populär.

sollte dann unter Berücksichtigung der gegebenen Rahmenbedingungen geschehen. Möglich ist es natürlich auch, die Arbeit mit dem Werkkommentar durch andere Workshopkonzepte zu erweitern. Für eine Verwendung in der Schule müssten an einigen Stellen Spezifizierungen vorgenommen werden.

1. Zugang über intuitives Musizieren – Karlheinz Stockhausen: *Richtige Dauern*²²⁸

Zielgruppe: alle Interessierten

„Spiele am besten / wenn Menschen zuhören // Probe nicht.“

Dieser Aufführungshinweis zu Stockhausens Werk *Richtige Dauern* lädt geradezu dazu ein, Musik selbst auszuprobieren. In seinem Werkkommentar führt der Komponist sehr genau aus, wie das Stück musiziert werden soll, welche Dauern als „richtig“ bewertet werden. Mit diesen Ausführungen könnten sich auch Workshopteilnehmer beschäftigen. Dabei spielt es keine Rolle, welches Vorwissen diese haben. Die Beschreibungen sind für jeden verständlich und können sofort umgesetzt werden. Diejenigen, die eigene Instrumente dabei haben, können natürlich diese benutzen. Für Teilnehmer, die kein eigenes Instrument mitgebracht haben, sind aber auch viele Instrumente ungeübt einsetzbar. Es können ein vorhandenes Klavier oder andere Tasteninstrumente genutzt werden, mitgebrachte Flöten oder Melodicas, Orff-Instrumentarium oder für Mutige: die eigene Stimme. Wie Stockhausen ausführt, waren in der von ihm veröffentlichten Aufnahme ebenfalls Klavier und Schlagzeug vertreten, weshalb auch diese Instrumente, deren Töne ohne eigenes Zutun verklängen, eingesetzt werden können. In Anlehnung an seine eigene Interpretation wäre es wünschenswert, die Instrumente zu durchmischen, um verschiedene Klänge zu erhalten. Explizit festgeschrieben ist dies aber nicht.

Im Workshop könnte nun also nach Lektüre des Kommentars einmal versucht werden, das Stück aufzuführen. Nach Beendigung muss das Ergebnis reflektiert werden. Dabei können zunächst eigene Emotionen betrachtet werden. Wie haben sich die Ausführenden gefühlt? Wie hat es ihnen gefallen? Dann sollte das Augenmerk aber auch auf das Gesamtergebnis gelenkt werden. Gab es Entwicklungen? Was könnte verbessert werden? Im Fokus sollten dabei alle „Eigenschaften eines Tones“²²⁹ stehen: Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke, seine

²²⁸ Stockhausen, Bd. IV, S. 113.

²²⁹ Formulierung nach Stockhausen.

Stelle in einer Reihenfolge, Gruppe oder Masse. Außerdem sollte über einen zentralen Satz Stockhausens gesprochen werden:

„Ob du aber spielst oder aufhörst: Höre immer den anderen zu.“

Je nach Erfahrung der Teilnehmer kann auch über die Art und Weise der Präsentation gesprochen werden. Musiker sind es gewohnt, auf der Bühne zu stehen; Unerfahrene empfinden solche Situationen aber schnell als komisch und befremdend und nivellieren sie infolgedessen durch Ausweichhandlungen, wie Kichern oder Hektik.

Nach der Reflexion des ersten Durchgangs wäre das Stück noch ein weiteres Mal aufzuführen. Unsicherheiten sind dann hoffentlich ausgeräumt, sodass es den Teilnehmern vielleicht gelingen kann, die Aufführung so zu gestalten, wie Stockhausen es im Ideal beschreibt, und damit das „Gespür“ für die „richtige“ Ausführung zu erhalten.

2. Zugang über Kompositionstechnik – Mathias Spahlinger: *el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende*²³⁰

Zielgruppe: alle Interessierten

Spahlinger arbeitet in seinem Werk *el sonido silencioso* mit einer Collagetechnik, die er im dazugehörigen Kommentar metaphorisch ausführt und zum Vergleich die Bildende Kunst heranzieht:

„immer und immer wieder übermaltes, in das die eigentliche zeichnung eingeritzt wurde. diese zeichnung ist ebensowohl motiviert durch das, was sie an der oberfläche fragmentiert und aus tieferen schichten zutagefordert, wie sie auch dort noch, wo sie ihrer eigengesetzlichkeit folgt, in ihrer erscheinungsweise durch das überformte und entdeckte bestimmt bleibt, ohne dass dieses je zusammenhängend kenntlich würde.“

Das rein vokale Stück verarbeitet „lieder der chilenischen, deutschen und internationalen arbeiterbewegung“ sowie Texte rund um den Tag, „an dem der demokratisch gewählte präsi- dent chiles, salvador allende, ermordet wurde“ (11. September 1973).

Anhand der metaphorischen Beschreibungen im oben genannten Zitat ließe sich in einem Workshop die Collagetechnik ausprobieren. Dazu kann nahezu jede Textgrundlage ausgewählt werden. Entweder stellt die Leitung eine Auswahl bereit oder jeder Teilnehmer bringt sogar nach Möglichkeit etwas Eigenes mit. Ähnlich wie das Stück es auch tut, müsste man

²³⁰ Einzusehen auf der Homepage des Komponisten unter: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzu- sehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017], Nr. 015.

sich nicht auf literarische Grundlagen beschränken; auch Listen, Berichte oder Zeitungsartikel kommen in Frage. In Anlehnung an das Original sind natürlich auch Lieder denkbar. Im ersten Schritt könnte in der großen Gruppe gemeinsam überlegt werden, wie die Texte verarbeitet werden könnten. Dabei sollten Techniken bedacht werden, die sowohl das Hervorheben einzelner Passagen als auch ihr Verschleiern ermöglichen. Weiterhin wäre es vorstellbar, auch auf Spahlingers Beschreibungen bzgl. eines „malgrunds“, der „tiefsten schicht“, einzugehen. Schließlich sollen die Teilnehmer in kleineren Gruppen eine solche Collage entwerfen. Dazu müssen zuerst Texte und/oder Lieder ausgewählt werden. Bei der Verarbeitung spielen folgende Fragen eine Rolle: Welche Wörter oder Passagen der mitgebrachten Texte und Lieder sollen hervorgehoben werden? Wie lässt sich die Improvisation strukturieren? Denkbar wäre auch der Einsatz von Spahlingers Generalpausen-Technik, die er ebenfalls in seinem Kommentar beschreibt. Zum Abschluss der Gruppenphase werden die Ergebnisse vor allen präsentiert. Anschließend sollte eine ausführliche Reflexionsphase folgen, in der die Zuhörer einerseits ihre Empfindungen äußern und andererseits die Improvisateure ihre Konzepte näher erläutern. Damit ist es möglich, noch einmal gemeinsam an den Stücken zu arbeiten und diese auszufeilen.

3. Zugang über Instrumentenspezifik – György Ligeti: *Volumina*²³¹

Zielgruppe: alle Interessierten

Für die Durchführung dieses Workshops ist es unerlässlich, dass eine Orgel zur Verfügung steht, die sogar idealerweise für die Aufführung von *Volumina* geeignet ist, um einen Eindruck von der Mächtigkeit eines großen Orgeltutts zu erhalten. Außerdem sollte die Gruppe nicht zu groß sein, damit alle rund um den Spieltisch Platz finden und ferner jeder die Möglichkeit zum eigenen Experimentieren bekommt. Je nachdem welches Vorwissen die Teilnehmer haben, ist es hilfreich, die Orgel zunächst grundsätzlich vorzustellen und Fragen solcher Art zu beantworten: Wie funktioniert eine Orgel? Wozu werden verschiedene Manuale benötigt? Was sind Register? Worin unterscheiden sie sich? Bei Gruppen, die schon mit Orgeltechnik vertraut sind, kann dieser Schritt entfallen. Auf Basis der Informationen, die Ligeti in seinem Kommentar gibt, könnte nun eine Experimentierphase folgen. Ligeti beschreibt ziemlich genau, welchen Klang er sich vorstellt:

„Mir schwebte eine gleichsam amorphe Musik vor, in der Einzeltöne keine Funktion haben, hingegen Tonhaufen und Tonballungen und die Volumenverhältnisse dieser Tonkollektive formbildend sind. Verdichtungen, Auflösungen, verschiedene

²³¹ Ligeti, Bd. 2, S. 189f.

interne Bewegungen der Tonhaufen, tektonische Ereignisse wie Einsturz, Auftürmen, Übereinanderschichten, dann gleichsam atmosphärische Vorgänge wie Verdampfen, Verhauchen und dergleichen gliedern die - global gesehen - kontinuierliche Form.“

Jeder Teilnehmer kann nun selbst ausprobieren, wie einzelne dieser Aussagen möglicherweise umgesetzt werden könnten. Da die Teilnehmer sich beim Spielen abwechseln müssen, kann die Gruppe die ganze Zeit während des Experimentierens gemeinsam überlegen und Ideen entwickeln. Da bei Ligetis Werk der Registrant eine wichtige Rolle spielt, sollte auch das Ausprobieren verschiedener Registrierungen und Registriertechniken, wie zum Teil von Ligeti beschrieben, nicht vernachlässigt werden. Da er für *Volumina* keine traditionelle Notation verwenden konnte, äußert Ligeti sich auch dazu in seinem Kommentar. Nach der Experimentierphase könnten die Noten²³² präsentiert werden. Es sollten nun exemplarisch einzelne Stellen herausgegriffen, erläutert und schließlich ausprobiert werden. Dafür eignen sich u. a. der Anfang des Werks. Bei tutti-Registrierung mit Koppeln werden alle Tasten eines Manuals gedrückt, woraufhin die Orgel erst eingeschaltet und damit der Winddruck aufgebaut wird. Nachdem der Klang vollständig ertönt, wird er zunächst durch ein Registerdiminuendo und dann durch sukzessives Loslassen der Tasten, was Ligeti genau vorgibt, wieder abgebaut.²³³ Auch andere Ausschnitte aus dem Stück sind denkbar. Auf jeden Fall lernen die Teilnehmer verschiedene Techniken kennen und haben einen Eindruck vom Werk erhalten. Dadurch ist es möglich, die „kontinuierliche Form“, wie Ligeti sie beschreibt, beim kompletten Hören des Werks nachvollziehen zu können.

4. Zugang über Bildende Kunst – Olga Neuwirth: *Hooloomooloo*²³⁴

Zielgruppe: alle Interessierten

Mit dem Titel *Hooloomooloo* bezieht Neuwirth sich auf ein gleichnamiges Relief des Künstlers Frank Stella. Sie beschreibt ausführlich, was sie allgemein an dessen Werken und besonders an den Reliefs begeistert. Davon leitet sie eigene Kompositionstechniken ab und erläutert beispielsweise:

„»Ich benötige eine Oberfläche, von der ich den Eindruck habe, daß es sich lohnt, sie zu bemalen, darum muß ich sie selbst herstellen« (Stella zu William Rubin). Von

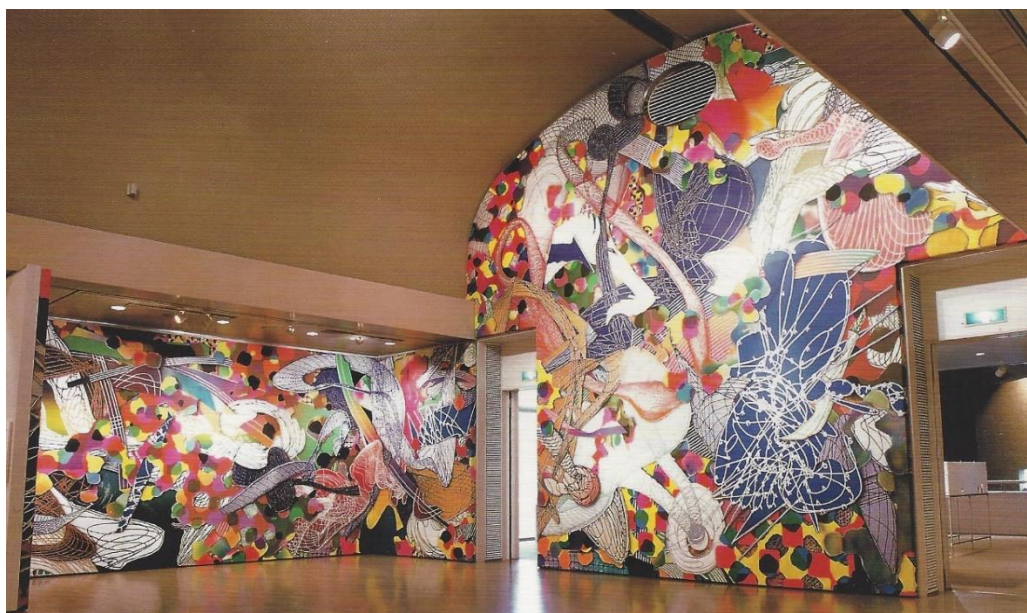
²³² LIGETI, György: *Volumina*. Für Orgel. Frankfurt 1967.

²³³ Eine Analyse sowie eine ausführliche Beschreibung und Deutung der Spieltechniken findet sich bei SCHMIEDEKE, Ulrich: Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti. München, Salzburg 1981 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 19).

²³⁴ Einzusehen auf der Homepage der Komponistin unter: Neuwirth, Olga: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

diesem Zitat Stellas ausgehend, begann ich meine eigene »Grundfläche« zu gestalten.“

In einem Workshop ließe sich zunächst das Kunstwerk betrachten. Da es sich um ein Relief handelt, vermitteln die folgenden Bilder nur einen ungefähren Eindruck des inszenierten Raumes.



235

Trotzdem kann zusammen mit den Äußerungen aus Neuwirths Kommentar eine Vorstellung gewonnen werden. Dieser sollte zunächst nur bis zum oben genannten Zitat im unteren Drittel des Textes zu Rate gezogen werden, da die Komponistin sich danach musikalisch sehr konkret äußert. Bevor dies gelesen wird, sollte das eigene Musizieren der Teilnehmer im Vordergrund stehen. In Kleingruppen überlegen die Teilnehmer, wie das Relief Musik inspirieren könnte, und bereiten dazu Improvisationen vor. Dabei können die Hinweise aus dem Kommentar zu Hilfe genommen werden. Je nach Ausstattung der Räumlichkeit und Fähigkeit der Teilnehmer kann auf eigenen Instrumenten improvisiert werden; es wäre aber auch denkbar, eher geräuschhafte Konzepte mit vorhandenen Gegenständen zu entwickeln. Dabei muss ggf. bei wenig erfahrenen Teilnehmern Hilfestellung gegeben werden. Nach der Präsentation der Improvisationen sollte in der Reflexionsphase überlegt und zusammengetragen werden, welche Aspekte des Reliefs oder des Kommentars besondere Beachtung fanden. Außerdem wäre es je nach Zeitrahmen möglich, an einzelnen Improvisationen im Detail zu feilen.

²³⁵ WALLACE, Robert K.: Foto des Reliefs *Hooloomooloo* des Künstlers Frank Stella im Kawamura Memorial Museum, Sakura, Japan, 1994. Einzusehen unter: <https://mobyart.wordpress.com/tag/frank-stella/> [letzter Zugriff: 11.09.2017].

Schließlich kann der noch fehlende Schluss des Textes gelesen werden, in dem Neuwirth erläutert, wie sie einzelne der beschriebenen Aspekte umsetzt, sodass die Teilnehmer dies mit ihren eigenen Ideen vergleichen können.



236

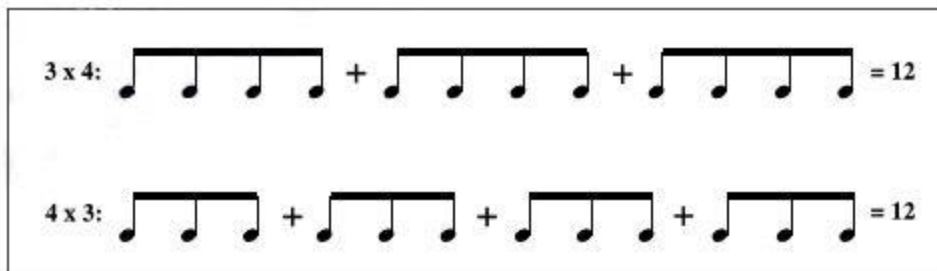
5. Zugang über Klangerleben – Steve Reich: *New York Counterpoint*²³⁷

Zielgruppe: (erfahrene Laien-) Musiker

Wie häufig in seinen Kompositionen arbeitet Reich auch in diesem Werk mit verschiedenen, sich wiederholenden Patterns. Wie er selbst beschreibt, spielt das Stück vor allem mit der Ambiguität des $12/8$ -Taktes, was er durch folgende Grafik verdeutlicht:

²³⁶ PALMER, Douglas: Foto eines Ausschnitts des Reliefs *Hooloomooloo* des Künstlers Frank Stella. Ein-zusehen unter: <https://www.flickr.com/photos/diacritical/3580918260/in/pool-1617872@N25/> [letzter Zugriff: 11.09.2017].

²³⁷ Reich, S. 135.



Im Hintergrund des Stücks läuft ein nahezu durchgehendes Repetitionsband aus Achteln, worüber sich im Verlauf einzelne melodische Pattern entfalten. Dies lässt sich, zumindest in seiner grundsätzlichen Struktur, von Teilnehmern eines Workshops nachahmen. Damit dies funktionieren kann, müssen die Teilnehmer musikalische Fertigkeiten besitzen. Vorallem die Fähigkeit ein gegebenes Pattern durchzuhalten und die Sicherheit, ein gleichbleibendes Metrum zu wahren, sind nötig. Da die Klarinetten im Werk größtenteils sehr perkussiv genutzt werden, eignet sich hier zur Nachahmung Orff-Instrumentarium, wobei die Stabspiele im Besonderen genannt werden, aber auch andere Instrumente oder eine Mischung aus beidem möglich sind. Einschränkend soll allerdings vermerkt werden, dass das klangliche Ergebnis vor allem davon geprägt ist, dass sich die Pattern verschiedener Instrumentalisten für das Ohr vermischen, weil es sich um die gleichen Instrumente und damit die gleiche Klangfarbe handelt, was eine einheitliche Verwendung nur einer Instrumentengruppe nahelegt.

Zunächst sollte ein freitonaler Tonvorrat festgelegt werden, in der nur moderate Dissonanzen möglich sind, da dies auch die Klangwelt des Werks ein wenig vorweg nimmt. Beispiele wären Pentatonik oder der Ganztonmodus, aber auch andere Tonvorräte sind denkbar. Je nachdem wie versiert die Teilnehmer sind, können aus den Stabspielen die „falschen“ Töne entnommen werden. Die folgende Erarbeitung kann nun zum Großteil mit der gesamten Gruppe erfolgen. Dabei soll zuerst bei gleichbleibendem Achtelpuls die unterschiedliche Aufteilung in Dreier- und Vierergruppen des Taktes geübt werden, wobei jeder Spieler nur einen Ton wählt, der stetig repetiert wird. Dabei kann es hilfreich sein, übertrieben starke Akzente zu setzen, um den Unterschied deutlich zu machen. Nachdem die beiden Elemente getrennt geübt wurden, können die Teilnehmer nun in zwei Gruppen aufgeteilt werden, sodass beide Takt aufteilungen parallel erklingen. Das muss vermutlich ein wenig geübt werden, wobei auch hier deutliche Akzente als Hilfe gesetzt werden können, die dann sukzessive zurückgenommen werden. Wie Reich selbst schreibt, ist es letztlich die Wahrnehmung, die den Hörer das eine oder andere hören lässt. Dies kann beim eigenen Ausprobieren geschult werden, weshalb unbedingt die Gruppen getauscht werden sollten. Nun werden einzelne „Solisten“ ausgewählt, die eintaktige Pattern entwickeln, welche im Gegensatz zu den Repetitionen

auch möglich, kurz eine allgemeine Einführung zu Messiaens *langage communicable*²³⁹ zu geben. Je nach Vorwissen der Teilnehmer können nun außerdem Techniken besprochen werden, die zur Verarbeitung des Themas verwendet werden können, wie beispielsweise Transposition, Umkehrung, Aufspaltung oder simultanes versus sukzessives Erklingen der Töne. Anschließend sollen sich die Teilnehmer in Kleingruppen zusammenschließen und gemeinsam eine Improvisation entwickeln. Bei der Aufteilung der Gruppen sollte darauf geachtet werden, dass die zur Verfügung stehenden Instrumente gemischt werden, damit in jeder Gruppe möglichst viele Oktavlagen abgedeckt werden. Die streng vorgegebene rhythmische Struktur der Tonreihe kann in ihrer Umsetzung wohlwollend behandelt werden. Daneben ist es möglich, sich auf den Anfang der Reihe, der nur den Vornamen *Isang* umfasst, zu beschränken. Viel wichtiger ist, dass die von Brandmüller beschriebenen Charaktereigenschaften Beachtung finden und durch weitere ergänzt werden. Je nach Expertise der Teilnehmer sollten den Gruppen während des Prozesses verschiedene Hilfestellungen gegeben werden. Die Gruppenphase wird damit beendet, dass alle ihre Improvisationen präsentieren. In der folgenden Reflexion sollten neben den verschiedenen Techniken auch musikalische Entwicklungen und Abläufe in den Blick genommen werden. Darüber hinaus kann die konkrete Umsetzung der von Brandmüller vorgegebenen Charaktereigenschaften verglichen werden.

In den Noten²⁴⁰ gibt Brandmüller eine Spieldauer von ca. 9 Minuten an. In einem Workshop wäre es daher möglich, das Werk an dieser Stelle komplett zu hören und mit den eigenen Improvisationen zu vergleichen. Zusätzlich zu einem höranalytischen Zugang könnten sogar noch Noten oder einzelne Notenbeispiele betrachtet und verschiedene Techniken und Elemente der Komposition herausgearbeitet werden.

²³⁹ Es handelt sich bei der *langage communicable* um eine Tonsprache von Olivier Messiaen, die in den *Meditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (MESSIAEN, Olivier: *Meditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Pour Orgue. Paris 1973.) von ihm beschrieben und verwendet wurde. Jedem Buchstaben wird darin ein Ton zugeordnet, der exakt in Oktavlage und Länge vorgegeben ist. Für Gott gibt es ein feststehendes Thema, das ebenfalls in seiner rhythmischen Struktur und genauen Oktavlage der jeweiligen Töne festgesetzt ist. Verarbeitung des Themas und der entstandenen Tonreihen ist aber möglich und wird ebenfalls von Messiaen beschrieben.

²⁴⁰ BRANDMÜLLER, Theo: *Monodie für I. – in memoriam Isang Yun*. Berlin, Wiesbaden 1996.

7. Zugang über alternative Spieltechniken - Helmut Lachenmann: *temA*²⁴¹

Zielgruppe: (erfahrene Laien-) Musiker mit eigenen Instrumenten

In *temA* für Flöte, Stimme und Violoncello wird der Atem „als akustisch vermittelter energetischer Vorgang thematisiert“. Lachenmann führt dazu weiter aus, dass „die mechanischen Bedingungen bei der Klangerzeugung in die Komposition mit einbezogen sind“.

„Naturalistische Grenzsituationen wurden in *temA*, anders als in meinen früheren Werken, bewußt akzeptiert, aber zugleich in einen streng musikalisch konstruierten Zusammenhang integriert, der so auch den traditionellen Spielaktionen neue Bedeutung geben sollte.“

Mit Hilfe dieser zunächst sehr abstrakt wirkenden Aussagen, zusammen mit dem gesamten Werkkommentar, könnten die Teilnehmer eines Workshops konfrontiert werden. Wenn die Rahmenbedingungen es zulassen, wäre in Betracht zu ziehen die Teilnehmer ohne weitere einführende Worte in die drei vom Werk vorgegebenen Instrumentengruppen einzuteilen, um dort mit Lachenmanns gegebenen Hinweisen ihre eigenen Instrumente neu zu entdecken. Da das Werk Stimme, Blas- und Streichinstrument integriert, können fast alle Teilnehmer mit ihren eigenen Instrumenten experimentieren, weil somit bereits eine große Vielfalt vorgegeben ist. Schlagzeuger und Tasteninstrumentalisten könnten den Sängern zugeordnet werden, Zupfer den Streichern. Aber auch andere Zuordnungen sind denkbar. Möglicherweise brauchen die Gruppen in ihrer Experimentierphase Hilfestellungen. Idealerweise ergeben sich aber viele Ideen durch die verschiedenen Teilnehmer mit ihrem unterschiedlichen Hintergrund, sodass sich eine kreative Gruppendynamik entwickeln kann. Sobald jeder einen Eindruck der Möglichkeiten auf seinem Instrument erhalten hat, können die Teilnehmer neu zu Ensembles zusammengesetzt werden, in denen aus jeder Instrumentengruppe mindestens eine Person vertreten ist. Diese Ensembles sollen nun nach einer weiteren Experimentierphase Improvisationen entwickeln, die mit „naturalistischen Grenzsituationen“ arbeiten. Die Ergebnisse werden schließlich im Plenum präsentiert. Daran sollte sich eine Reflexionsphase anschließen, auf die je nach Zeitrahmen eine weitere Ausarbeitung der Improvisationen aufbauen kann.

²⁴¹ Lachenmann, S. 378.

8. Zugang über ästhetische Reflexion - Wolfgang Rihm: *Achtes Streichquartett*²⁴²

Zielgruppe: Die Zielgruppe dieses Konzeptes ist nicht vereinfacht in einem Begriff darzustellen. Voraussetzung für die Teilnahme ist die Fähigkeit, ästhetische und philosophische Fragestellungen zu reflektieren. Auch Erfahrung im Hören Neuer Musik ist hilfreich. Das Beherrschen eines Instruments ist nicht nötig.

Einige Äußerungen dieses Kommentars wurden in die Kategorie Anti-Kommentar eingeordnet. Auch die anderen von Rihm getätigten Aussagen bieten keine Grundlage für einmusikalisches Experimentieren und Erleben. Mit entsprechenden Gruppen wäre abereinästhetisch-reflexiver Zugang möglich.

Nachdem die Teilnehmer Rihms Werkkommentar gelesen haben, sollte vorweg die Möglichkeit gegeben werden, Fragen zu stellen. Bevor allerdings in eine Diskussion eingestiegen wird, sollte zunächst das Werk ganz oder in Teilen angehört werden. Bei einer ungefähren Dauer von 15 Minuten wäre das Hören des kompletten Werks denkbar. Anschließend wird vielleicht die eine oder andere Aussage Rihms klarer. In einer sich im Idealfall entspannenden Diskussion können verschiedene Ideen und Ansichten ausgetauscht werden, sodass jeder Einzelne nicht mit seinen Gedanken zum Werk alleine ist, sondern andere Anregungen erhält. Auf diese Weise ist das spätere Hören im Konzert hoffentlich ein gespanntes Hören, bei dem die Empfindungen der anderen Workshop-Teilnehmer nachempfunden werden können.

Bei der Beschäftigung mit Wolfgang Rihm wäre auch zu überlegen, dessen grundsätzliche Haltung zu Werkkommentaren zu reflektieren, was mit dem hier ausgewählten ebenfalls möglich wäre. So dienen diese Diskussionen letztlich dazu, sich in Rihms Gedankenwelt einzufinden, was ebenfalls den Zugang zu seiner Musik erleichtern kann.

V. Ausblick

Es wurde gezeigt, dass Werkkommentare grundsätzlich didaktisches Potenzial beinhalten und dass sich aus Äußerungen einiger Kategorien Strategien ableiten lassen, die den Zugang zum Werk und möglicherweise auch zur Neuen Musik im Allgemeinen unterstützen können. Als klarer Vorteil der Texte ist die Tatsache zu sehen, dass sie in der Regel verhältnismäßig kurz sind und dass die Komponisten selbst die Autoren sind, wodurch der Zwischenschritt über eine Person, die den Text verfasst, entfällt. In den Werkkommentaren äußern die Komponisten Gedanken, die für sie unmittelbar mit dem Werk verbunden und deswegen relevant

²⁴² Rihm, Bd. 2, S. 371f.

sind. Damit geben sie dem Leser und Hörer einen persönlichen Einblick, der zu Vermittlungszwecken nutzbar gemacht werden kann. Dazu sind aber nicht alle Kategorien gleichermaßen gut geeignet. Es hat sich gezeigt, dass unterschiedliche Kategorien auch unterschiedliche Leser implizieren. Manchmal ist Vorwissen erforderlich, manchmal nur hilfreich und manchmal auch gar nicht nötig. Konkrete Vermittlungskonzepte lassen sich nicht aus allen Kategorien ableiten. Dafür ist es nötig, dass im Text Impulse enthalten sind, die entweder zum eigenen Musizieren oder zum Diskutieren anregen. Das didaktische Potenzial, das den anderen Kategorien innewohnt, ist eher informativer Art. Es handelt sich um Fakten, die das Werk zwar betreffen, aber kaum in praktische Konzepte umzuwandeln sind. Wie beschrieben wurde, können sie aber dazu dienen, grundsätzliches Interesse zu wecken und Aufmerksamkeit zu erregen. Letztlich war auch festzustellen, dass sich kein Kommentar ausschließlich mit Hinweisen dieser didaktisch wenig ergiebigen Kategorien begnügt und die insgesamt große Vielzahl an Kategorien doch in nahezu jedem Kommentar Möglichkeiten zur praktischen Umsetzung bereithält.

Wenig untersucht wurde der persönliche Schreibstil der Komponisten. Auch wenn die Aussagen sich zwar im Kern einer Kategorie zuordnen lassen, ist die Art und Weise des Ausdrucks ebenfalls relevant. Denn wenn die Äußerung nicht „entschlüsselt“ werden kann, ist der Erkenntnisgewinn natürlich nicht für jeden Leser gleichermaßen gegeben, ob nun grundsätzlich impliziert oder nicht. Dies könnte bei weiterführenden Untersuchungen noch stärker berücksichtigt werden, da Auswirkungen auf das didaktische Potenzial zu vermuten sind.

Was ebenfalls in dieser Arbeit nicht näher beleuchtet wurde, ist die Frage nach den verschiedenen Anlässen der Texte. Ob sich Unterschiede feststellen lassen, wenn ein Text ursprünglich für ein Programmheft, CD-Booklet o.Ä. formuliert wurde, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht näher beleuchtet werden und wäre ebenso noch zu untersuchen. Bei der Darstellung der Entwicklung der Textgattung wurde sogar ein Schwerpunkt auf den Kontext des Programmhefttextes gelegt. An dieser Stelle könnte noch weiter geforscht werden. Und auch das Problem, ob sich Werkkommentare im Laufe der Zeit verändert haben, wurde keiner weiteren Betrachtung unterzogen. Auch wäre endgültig noch zu ermitteln, wann der erste Werkkommentar anzusiedeln ist und wer dessen der Verfasser war.

Es ist zudem hinzuzufügen, dass keines der vorgestellten Konzepte ausprobiert wurde. Eine praktische Durchführung mit genauer und gruppengerecht angepasster Ausarbeitung wäre also dieser Arbeit nun anzuschließen. Das didaktische Potenzial bleibt aber festzuhalten und

wurde mit Hilfe der verschiedenen Kategorien nachgewiesen. Vielleicht können die Werkkommentare also zukünftig stärker zur Vermittlung der Werke herangezogen werden und dabei helfen, dass sich noch mehr Menschen für die Neue Musik öffnen und begeistern.

VI. Anhang

1. Tabelle aller Kategorien mit den zugeordneten Werkkommentaren

1.1. Äußerungen über allgemeine Hintergründe des Werks

Theo Brandmüller ²⁴³	
<i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139.	„ <i>Hommage à Perotin</i> schrieb ich 1978 für den Raum der Notre-Dame-Kathedrale in Paris, wo ich das Werk am 27. August desselben Jahre uraufführte.“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„Auftragswerk des Staatstheaters Saarbrücken anlässlich des 75jährigen Jubiläums seines Orchesters.“
<i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	„PS: Das Werk wurde vom Widmungsträger Stefan Husong am 15. April 1990 in Amsterdam (De Ijsbreker) aus der Taufe gehoben.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„Meine im Auftrage der Consociatio Internationalis Musicae Sacrae geschriebene einstündige Missa, komponiert in den Jahren 1994/95, »verklanglicht« vielerlei Elemente europäischer Kirchenmusik.“
Keine Angabe: <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann ²⁴⁴	
<i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370.	„[...] von mir selbst 1962 in Darmstadt uraufgeführt [...].“
<i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393.	„[...] - in Teilen - von meiner damals siebenjährigen Tochter Akiko zum ersten Mal öffentlich gespielt [...].“
Keine Angabe: <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	

²⁴³ Alle Werkkommentare wurden hier mit Seitenzahlen nach BRANDMÜLLER, Theo (FRICKE, Stefan und FROBENIUS, Wolf (Hg.)): *Arrièregarde – Avantgarde. Texte zur Musik 1980-1998* (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 6). Saarbrücken 1998 angegeben und zitiert.

²⁴⁴ Alle Werkkommentare wurden hier mit Seitenzahlen nach LACHENMANN, Helmut (HÄUSLER, Josef (Hg.)): *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Wiesbaden 1996 angegeben und zitiert.

György Ligeti ²⁴⁵	
Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174.	„ <i>Apparitions</i> (»Erscheinungen«) habe ich 1958-59 komponiert. Die Uraufführung fand im Juni 1960 beim IGNM-Fest in Köln statt.“
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„ <i>Volumina</i> für Orgel habe ich von November 1961 bis Januar 1962 komponiert - auf Anregung von Hans Otte und im Auftrag von Radio Bremen. Die Uraufführung erfolgte im Rahmen des Bremer »pro musica nova«-Festivals am 4. Mai 1962, gespielt von Karl-Erik Welin in Zusammenarbeit mit Giuseppe G. Englert und Leo Nilsson als Registranten. Die Noten sind bei C.F. Peters in Frankfurt am Main erschienen. Welin hat auch eine Schallplattenaufnahme von <i>Volumina</i> bei Wergo vorgelegt, und außer ihm hat Gerd Zacher das Stück häufig aufgeführt. [...] Was die neue Technik, die »Art des Orgelspielens« betrifft, war die glückliche Zusammenarbeit mit Karl-Erik Welin für mich von großer Bedeutung. [...] Später erhielt ich auch von Gerd Zacher überaus wertvolle Anregungen, die für die Neufassung von <i>Volumina</i> entscheidend waren. [...] Diese zweite, nun endgültige Fassung von <i>Volumina</i> habe ich 1966 ausgearbeitet. Die Uraufführung dieser neuen Version spielt Karl-Erik Welin heute in Kiel.“
Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232.	„Das <i>Requiem</i> , komponiert 1963-65, ist keine vollständige Totenmesse, denn ich habe nur drei Teile aus dem lateinischen Text der katholischen Liturgie verwendet: »Intrositus«, »Kyrie« und die Sequenz von Tommaso da Celano. Die Sequenz ist zweigeteilt in »Dies irae« und »Lacrimosa«.“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„ <i>Continuum</i> , im Januar 1968 auf Anregung der Cembalistin Antoinette Vischer geschrieben, ist technisch ganz aus den Möglichkeiten des Instruments entwickelt.“
<i>Melodien</i> , S. 258.	„Das Orchesterstück <i>Melodien</i> habe ich 1971 komponiert.“
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„Das dreisätzige Chorwerk wurde 1982 komponiert und Eric Ericson gewidmet, der die Stücke 1983 in Stockholm mit dem Schwedischen Rundfunkchor uraufführte.“
Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	„Das <i>Hamburgische Konzert</i> für Solohorn und Orchester habe ich in den Jahren 1998 bis 2002 komponiert.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	

²⁴⁵ Alle Werkkommentare wurden hier mit Seitenzahlen nach LIGETI, György (LICHTENFELD, Monika (Hg.)): *Gesammelte Schriften*. Band 2 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10). Mainz u.a. 2007 angegeben und zitiert.

Olga Neuwirth ²⁴⁶	
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), Gedanken zu <i>Eleanor</i> , <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich ²⁴⁷	
<i>Come out</i> (1966), S. 22.	„ <i>Come out</i> was originally part of a benefit concert presented at Town Hall in New York City for the retrial, with lawyers of their own choosing, of the six boys arrested for murder during the Harlem riots of 1964. The voice is that of Daniel Hamm, now acquitted and then 19, describing a beating he took in Harlem's 28th precinct police station. The police were about to take the boys out to be »cleaned up« and were only taking those that were visibly bleeding. Since Hamm had no actual open bleeding, he proceeded to open a bruise on his leg so that he would be taken to hospital. »I had to like open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them.«“
<i>Six Pianos</i> (1973), S. 73.	„ <i>Six Pianos</i> was completed in March 1973.“
<i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.	„ <i>Music for a Large Ensemble</i> was commissioned by the Holland Festival and completed in December 1978. It was premiered in June 1979 by the Netherlands Wind Ensemble under the direction of Reinbert de Leeuw at the Holland Festival.“
<i>Octet</i> (1979), S. 98.	„ <i>Octet</i> was commissioned by Radio Frankfurt (Hessischer Rundfunk) and completed in April 1979. It was premiered on June 21, 1979, by members of the Netherlands Wind Ensemble under the direction of Reinbert de Leeuw at Radio Frankfurt. [...] I have had the good fortune to perform with several fine woodwind players over the years who play both clarinets and flutes, and saxophones as well. [...] (The piece was performed by 10 musicians at its premiere in Frankfurt, and shortly afterward in Paris.)“
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„ <i>Vermont Counterpoint</i> was commissioned by Ransom Wilson and is dedicated to Betty Freeman. [...] The duration is approximately nine minutes.“
<i>Eight Lines</i> (1983), S. 119.	„This small change in instrumentation has proved to make a large difference in performance and for that reason <i>Eight Lines</i> is the only version of the piece suitable for performance.“
Keine Angabe: <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26,	

²⁴⁶ Alle Werkkommentare sind mit dem hier angegebenen Titel über die Homepage der Komponistin einzusehen: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

²⁴⁷ Alle Werkkommentare sind nach REICH, Steve (HILLIER, Paul (Hg.)): *Writings on Music. 1965-2000*. Oxford, New York 2002 zitiert und angegeben.

<i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm ²⁴⁸	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„Das Michelangelo-Sonett »O Notte« hatte mir ein italo-amerikanischer Freund wenige Tage vorher gegeben. Er durfte Dallapiccola noch persönlich kennenlernen. Er ist Sänger und bat mich, dieses Gedicht für ihn zu vertonen.“
<i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315.	„Das <i>Klavierstück Nr. 6</i> ist ein Zyklus von Bagatellen.“
» <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	„Er erzählte mir von einem Tod. Was dieser in seinem Leben bedeutet. Wenig später sandte er mir Gedichte mit dem dringenden Wunsch nach Musik. Ich suchte - versuchte - Musik, wie er sie wohl erfunden hätte, hätte er nicht Gedichte geschrieben.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger ²⁴⁹	
<i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008.	„auf bis ins jahr 1966 zurückreichenden vorarbeiten basierend, wurde wozu noch musik? auf anregung von clytus gottwald hin für die sendereihe »musik und politik« des süddeutschen rundfunks in zweimonatiger produktionszeit in den studios des süddeutschen rundfunks und dem experimentalstudio der heinrich-strobel-stiftung beim südwestfunk hergestellt. das produktionsteam bestand aus brigitte keil-kübler, helga sanzenbacher, volker schlingmann, claus villinger und mir selbst. die urfassung dauert 100 minuten, eine gekürzte fassung von 60 minuten wurde am 24. juli 1975 vom sdr, swf und sr gesendet.“
<i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033.	„eine erste version wurde 1993 in zürich uraufgeführt. sie befasste sich vor allem auch mit dem phänomen des raumrhythmus: in der summe durchgehende achtelnoten, die erst durch die verteilung auf sechs musiker im raum wechselnde rhythmisch-metrische gestalten ausbilden. auf anregung von christoph brunner habe ich nun (2011) das material auf ungefähr das doppelte (ca. 20') erweitert und zu einer kombinierten version verarbeitet.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006,	

²⁴⁸ Alle Werkkommentare wurden hier mit Seitenzahlen nach RIHM, Wolfgang (MOSCH, Ulrich (Hg.)): *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche Band 2* (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6). Mainz u.a. 1998 angegeben und zitiert.

²⁴⁹ Alle Werkkommentare sind mit dem hier genannten Titel und der Nummer über die Homepage des Komponisten einzusehen: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017].

<p><i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.</p>	
Karlheinz Stockhausen ²⁵⁰	
<i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102.	„Die Partitur ist in Zusammenarbeit mit Cornelius Cardew entstanden. Ich habe ihm die selbständige Ausarbeitung von Kompositionsplänen überlassen. Unsere gemeinsamen Erfahrungen haben gezeigt, wie eine solche Zusammenarbeit sich weiterentwickeln ließe.“
<i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text.	„Die 'Momente' entstanden 1961/62 im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks. [...] Für die Uraufführung am 21. Mai wurden noch nicht alle Teile der für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten geschriebenen und als zusammengehörendes Gefüge konzipierten 'Momente' einstudiert.“
<i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32.	„Die CHÖRE FÜR DORIS entstanden 1950 und blieben unaufgeführt, während der ebenfalls 1950 entstandene CHORAL einmal vom Hochschulchor gesungen wurde. Erst 21 Jahre später wurden beide Werke am 21. Oktober 1971 während der Journées de Musique Contemporaine in Paris im Théâtre de la Ville mit dem Kammerchor Marcel Couraud zum erstenmal [Sic!] aufgeführt. Im Mai 1975 sang dann der Chor des Norddeutschen Rundfunks unter meiner Leitung in einem öffentlichen Konzert des >Neuen Werkes< diese beiden Kompositionen.“
<i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51.	„Nachdem die Partitur von FORMEL (ursprünglich als <i>Studie für Orchester</i> bezeichnet) beendet war, entschied ich, sie nicht aufzuführen, da ich sie als 'viel zu thematisch' einschätzte. [...] Die Uraufführung fand am 22. Oktober 1971 während der Journées de Musique Contemporaine in Paris im Théâtre de la Ville unter meiner Leitung statt.“
<i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77.	„Die <i>Londoner Version</i> 1973 (ähnlich der >Pariser Version 1969<) wurde von mir instrumentiert - entsprechend den instrumentalen Gegebenheiten der >London Sinfonietta< - für eine Tournee mit 6 Konzerten im März 1973 (KREUZSPIEL - ZEITMASZE - STOP / KONTRA-PUNKTE - ADIEU-YLEM) und für die Schallplattenaufnahme am 20. März 1973, 14.00-17.00 Uhr, im EMI-Studio London.“

²⁵⁰ Alle Werkkommentare sind nach STOCKHAUSEN, Karlheinz (SCHNEBEL, Dieter (Hg.)): Texte II. Zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Köln ³1988 und STOCKHAUSEN, Karlheinz (BLUMRÖDER, Christoph von (Hg.)): Texte IV. Texte zur Musik 1970-1977. Köln 1978 angegeben und zitiert.

<i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113.	„RICHTIGE DAUERN für ca. 4 Spieler - vorher nie gespielt - wurde am 26. August 1969 zwischen 11.00 und 13.00 zweimal aufgenommen, und die zweite Version (20 Min. 3 Sek.) wählte ich später für Sendungen und Schallplatte aus. Die Spieler waren Carlos R. Alsina (Klavier und Hammondorgel), Jean-François Jenny-Clark (Kontrabaß), Jean-Pierre Drouet (Schlagzeug), Michel Portal (Tenorsaxophon und Klarinette), Vinko Globokar (Posaune) und Karlheinz Stockhausen (Stimme, Bambusflöte).“
<i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	„>Harlekins Tanz<, ursprünglich ein Teil von HARLEKIN, wurde ein selbständiges Stück mit dem Titel DER KLEINE HARLEKIN. Die Uraufführung tanzte und spielte am 3. August 1977 im <i>Centre Sirius</i> in Aix-en-Provence <i>Suzanne Stephens</i> , der auch dieses Stück gewidmet ist.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	

1.2. Äußerungen über biographische Hintergründe

Theo Brandmüller	
<i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f.	„Meine fünf Klavierphantasien <i>All'Italia</i> sind eigentlich Fernweh-Klänge voller Nostalgie an ein Land, das ich wie kein anderes über alles liebe.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„[...] mit aktuellen, heutigen kompositorischen Mitteln etwas von der für mich zeitlosen Botschaft der Messe klanglich zu verkünden [...]. [...] Die <i>Missa</i> ist (m)ein »opus summum«, eine Liebeserklärung (tief empfunden, aber auch durchlitten) an die <i>Musica sacra</i> , die mir sowohl als Organist, aber eben auch als Komponist mitzugestalten ein Herzensanliegen ist und bleiben wird.“
<i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	„Eigentlich war ich erst einmal nur traurig, als ich vom Tode Isang Yuns erfuhr, bis mir (m)eine auftriebgebende Hand passacaglienartige »monodische Seufzer« diktierte [...] [...] sowie in der Sprache (bzw. mit den Tönen) der <i>langage communicable</i> von Olivier Messiaen, der einer meiner Lehrer war.“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153.	

Helmut Lachenmann	
<i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370.	„ <i>Echo Andante</i> , nach meiner Rückkehr vom Studienaufenthalt bei Luigi Nono in Venedig komponiert [...]. [...] Ich war geprägt von der Reinheit und Konsequenz des damaligen nonfigurativen Vokalsatzes meines Lehrers Nono [...].“
Keine Angabe: <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174.	„Ende der fünfziger Jahre stand ich vor einer kritischen kompositorischen Situation. Mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung der Harmonik auf, der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferent. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder die Konzeption des Seriellen aufzugeben und zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren oder die bereits fortschreitende Nivellierung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Harmonik einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. [...] So konnte ich mich, durch die Beseitigung der Harmonik, ganz auf das Komponieren von komplexen und weitverzweigten »Sonoritäten« konzentrieren.“
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„So ist Altdorfers Alexanderschlacht (in der Alten Pinakothek in München) mit dem grandiosen Wolkenhintergrund – zerfetzt, von Sonnenstrahlen durchbohrt – eines meiner größten künstlerischen Erlebnisse. [...] Das Wesentlichste in Hölderlins Kunst ist für mich die Spannung zwischen gezügelter, fast klassizistischer Form (antike Metrik, Balance der Sprache) und exzessiv emotionalem sprachlichen Inhalt.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	

Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„2010 wurde ich von den Wiener Philharmonikern gebeten, anlässlich des 100. Todestages von Gustav Mahler ein Orchesterwerk zu schreiben. Da ich aber zwei Opern bis Ende 2011 fertig zustellen [Sic!] hatte, musste ich absagen. [...] Heimat ist für mich ein nebulöses Etwas.“
<i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	„Eigentlich hatte ich mir vorgenommen, mich nicht noch einmal musikalisch/kompositorisch mit Zahlen zu beschäftigen: ich drohe, ihnen obsessiv zu verfallen. Lieber wollte ich mich auf einen Künstler beziehen, der mich mit seinen pseudo-dokumentarischen Rekonstruktionen und künstlerischen Auseinandersetzungen zu Themen wie Erinnerung, Vergänglichkeit, menschlichen Abgründen, Fragmentierung, zu Vergangenheit und ihrer Rekonstruktion seit vielen Jahren beschäftigt - Christian Boltanski. Dafür kam die Einladung an diesem Projekt teilzunehmen, zu spät. [...] »Ziffern im Wald« haben mein altes Interesse an den Naturwissenschaften wachgerufen, und mich an meine einstmalige Beschäftigung mit der »Accademia dei Lincei« erinnert. [...] Da sie weitgehenst [Sic!] im Geheimen arbeiten mußten, erinnerte mich das auf ironische Weise an mein eigenes Komponieren und meine innere Notwendigkeit, meine Umgebung genau zu beobachten – was freilich Mißtrauen erweckt, damals wie heute –, sowie hinter die Dinge schauen zu wollen, um das Unbekannte, Unausgesprochene, Verdrängte zu erforschen. Und vielleicht wurde doch mein altes Interesse an Zahlen, mit denen ich nicht mehr konfrontiert werden wollte, wieder »getriggert« durch das Durchschreiten von Merz' Iglu an einem kalten Dezembertag bei düsterem Licht – im Gegensatz zu meinem ersten Besuch in hellem, gleißendem Licht eines heißen Augusttages vor vielen Jahren, als man die Zahlen nur schemenhaft erkennen konnte.“
<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„1987 sah ich in New York eine Frank Stella-Retrospektive im Museum of Modern Art und war sofort von seinen Arbeiten begeistert. Als letztes Jahr auch in München eine große Stella-Ausstellung gezeigt wurde, entschloß ich mich, auf meine Weise auf seine Werke zu reagieren.“
Keine Angabe: Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	
Steve Reich	
<i>Come out</i> (1966), S. 22.	„Late in 1965, I moved back to New York, and in 1966 composed two more tape pieces, <i>Come out</i> and <i>Melodica</i> .“
<i>Melodica</i> (1966), S. 22.	„I dreamed the melodic pattern, woke up on May 22, 1966, and realized the piece with the melodica and tape loops in one day.“
<i>Octet</i> (1979), S. 98.	„This interest in longer melodic lines, composed of shorter patterns strung together, has its roots in my own earlier music – particularly <i>Music for a Large Ensemble</i> – as

	well as my studies in 1976-77 of the cantillation (chanting) of the Hebrew Scriptures.“
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„Although the techniques used include several that I discovered as early as 1967.“
Keine Angabe: <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„O Notte [...] komponierte ich an zwei Februartagen des Jahres 1975. Luigi Dallapiccola war gestorben. Ich verehere ihn sehr. [...] Da ich damals kaum brockenhaft italienisch verstand, blieb mir nichts anderes übrig, als mich am Text entlangzutasten. Später kam als Korrektiv noch eine lausige englische Übersetzung dazu, die ich aber hastig wegwarf. [...] Als das Stück fertig war [...], mußte ich nichts an der Deklamation ändern, das Gedicht hatte mich ergriffen und getragen.“
<i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f.	„Zunächst schien es mir selber so, und in der atmenden Entwicklung eines »Gesamtwerts« wäre es auch logisch gewesen, aber dann wurde ich immer mehr affiziert von dem verpflichtenden Gedanken an ein kleines Werk, das in seiner technischen Perfektion dem Ideal Busonis entspricht, einem Ideal der Märchenhaftigkeit und abgründigen Unterhaltung.“
<i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315.	„Vier Tage lebte ich sehr isoliert, hatte nur meinen Hund bei mir. Bei sehr konstantem Lebensrhythmus war ich in der Lage, ausschließlich mit dem Material umzugehen, das schon längere Zeit in Gebrauch war beziehungsweise fast schon ausgezehrt schien: Ich improvisierte stundenlang über Harmoniefolgen und Melodien aus verschiedenen meiner Stücke.“
»Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.« für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	„Am 5. Jänner 1988 traf ich Wolf Wondratschek in München zur Uraufführung unserer <i>Lowry-Lieder</i> .“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	„ich bin zugleich im frankfurter opernhaus (und mit renaissance- und mittelalterlicher musik) aufgewachsen und im jazzkeller.“

<p>Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegenarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.</p>	
Karlheinz Stockhausen	
<p><i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102.</p>	<p>„Ich habe 'Carré' in stundenlangen Flügen, die ich 6 Wochen lang täglich über Amerika machte, gefunden, erlebt und allmählich Form werden lassen. Die Partitur ist in Zusammenarbeit mit Cornelius Cardew entstanden. Ich habe ihm die selbständige Ausarbeitung von Kompositionsplänen überlassen. Unsere gemeinsamen Erfahrungen haben gezeigt, wie eine solche Zusammenarbeit sich weiterentwickeln ließe.“</p>
<p><i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32.</p>	<p>„Während meines Studiums an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln von 1947 bis 1951 habe ich Klavier als Hauptfach und Schulmusik studiert. Harmonielehre und Kontrapunkt waren Pflichtfächer, und gegen Ende des Studiums gehörten freiere kompositorische 'Stilübungen' selbstverständlich mit zur Ausbildung. Ich komponierte Fugen, Choralvorspiele, Liedbearbeitungen, Chorsätze, Sonaten in den verschiedensten Stilen der Tradition. Da ich selbst im Chor der Hochschule mitsang, schrieb ich auch gelegentlich freie A-cappella-Chorsätze, von denen die CHÖRE FÜR DORIS und der CHORAL ein Beispiel sind.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus für einen Schlagzeuger</i> (1959), Bd. II, S. 73, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i>, Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.</p>	

1.3. Äußerungen über den / die Widmungsträger

Theo Brandmüller	
<i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139.	„Perotinus Magnus gilt als der wohl markanteste Vertreter der sogenannten Notre-Dame-Schule um 1200.“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„So entschloß ich mich, »durch die Maske eines wahrlich nicht bequemen Dichters« hindurchzuleuchten, ihn gewissermaßen musikalisch zum Sprechen (und Singen) zu bewegen, ihn zu »feiern«, den größten zeitgenössischen Dichter Spaniens: Federico García Lorca. [...] Federico García Lorcás Tod, vollzogen durch Falangisten im spanischen Bürgerkrieg, ist sehr bekannt geworden und hat die Welt erschüttert. Und dennoch: Er singt weiter seine Lieder.“
<i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	„PS: Das Werk wurde vom Widmungsträger Stefan Husong am 15. April 1990 in Amsterdam (De Ijsbreker) aus der Taufe gehoben.“
<i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	„Möge Isang Yuns leidenschaftlich-herzergreifende Kollegialität all denen in Erinnerung bleiben, die ihn kennen durften.“
Keine Angabe: <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	
Helmut Lachenmann	
<i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393.	„[...] für meinen Sohn David geschrieben [...].“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„Das dreisätzig Chorwerk wurde 1982 komponiert und Eric Ericson gewidmet, der die Stücke 1983 in Stockholm mit dem Schwedischen Rundfunkchor uraufführte.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.,	

<p>Über <i>Aventures</i>, 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i>, 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i>, S. 250, <i>Melodien</i>, S. 258, Zum <i>Hamburgischen Konzert</i>, 2. Text, S. 312.</p>	
Olga Neuwirth	
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Diese Komposition ist für mich ein Tribut an die vielen Menschen, die es wagten und wagen, Kritik auszusprechen, trotz aller sozialen und politischen Widerstände. In unserer ach so weltoffenen Zeit, wo schon leiser Widerspruch als Bedrohung angesehen wird, sitzt der Finger skandalös locker am Abzug. Im Besonderen aber möge Eleanor – daher auch der weibliche Vorname im Titel des Stückes – ein Tribut an mutige Frauen sein. Der Lichtkegel ist gerichtet auf die vielen vergessenen afroamerikanischen Jazz-Musikerinnen »when men ruled the beat«.“
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich	
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„Vermont Counterpoint was commissioned by Ransom Wilson and is dedicated to Betty Freeman.“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287.	„Ein schöpferischer Mensch war gestorben (<i>deploration</i> wurde »in memoriam Ingeborg Bachmann« geschrieben).“
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„Hommage à Dallapiccola [...] Luigi Dallapiccola war gestorben. Ich verehere ihn sehr. Er hat bei allem, was er tat, nie nur theoretisch, also scheinbar, komponiert, sondern alles konkretisiert in Klang, Gedanken und Menschenwürde. Ein Gegenbild zum Komponisten, der eigentlich auch etwas anderes hätte tun können. Ein Komponist also.“
<i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f.	„Zunächst schien es mir selber so, und in der atmenden Entwicklung eines »Gesamtwerts« wäre es auch logisch gewesen, aber dann wurde ich immer mehr affiziert von dem verpflichtenden Gedanken an ein kleines Werk, das in seiner technischen Perfektion dem Ideal Busonis ent-

	spricht, einem Ideal der Märchenhaftigkeit und abgründigen Unterhaltung. So schrieb ich denn als Widmung hinter meinen Namen: »... an Busoni denkend...«.
<i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315.	„Eine große Imaginationshilfe, besonders durch ihre ungeheuer offene und radikale Sehweise, war mir Kurt Kocherscheidts Art zu zeichnen. Ihm ist der kleine Zyklus gewidmet.“
<i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	„Das Paul Sacher gewidmete Stück entstand in den Jahren 1988-1990.“
Keine Angabe: <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	
Mathias Spahlinger	
<i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für Violine und Violoncello, Nr. 021.	„hommage à guillaume dufay“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes Tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische Theorie in quasi ästhetischer Gestalt (Collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für Stimme, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben Frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für Klarinette, Baritonsaxophon, Kontrabass und Klavier/Bassklarinette, Tenorsaxophon, Violoncello und Klavier, Nr. 018, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine Trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für Violoncello und Orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für Ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für Drumset, Nr. 045.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32.	„Die CHÖRE FÜR DORIS und der CHORAL sind meiner Frau Doris gewidmet.“
<i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	„Das Werk ist meiner Frau Mary Stockhausen-Bauermeister gewidmet, deren schweigende Himmelsbilder mich seit vielen Jahren an die Harmonie der Sterne erinnern.“
<i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	„Die Uraufführung tanzte und spielte am 3. August 1977 im Centre Sirius in Aix-en-Provence Suzanne Stephens, der auch dieses Stück gewidmet ist.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102,	

<p><i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i>, Bd. IV, S. 113.</p>
--

1.4. Äußerungen über die Besetzung

Theo Brandmüller	
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„Fossile Xylophonpassagen vermitteln – ebenso wie Röhrenglockenklänge als »Echo« – eine Art dezentes Kolorit, eingebettet als »Cante jondo« in einem immer dichter werdenden quint-durchtränkten »kosmischen Gesamtklang«, zu dem sich aus Einzelpunkten herleitende, hymnisch anmutende Blechklang-Fanfaren einfinden, die die fast körperliche Wiederpräsenz des Dichters herbeisehen.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„Meine <i>Missa</i> ist zudem eine Messe für Chor (selbst wenn gelegentlich Soli das Klanggeschehen individuell bereichern); die Orgel hat eher begleitenden, gelegentlich Klangfarbe gebenden Charakter. Der Chorsatz selbst übernimmt linear das zeitlos gültige (!) Ordinarium, er verzichtet absichtsvoll auf einen gerade in heutiger Zeit ausufernden Subjektivismus und versucht gerade dadurch die zeitlos-gültige Botschaft der Messe zu dokumentieren.“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387.	„[...] Klangschatten – mein Saitenspiel für 48 Streicher und drei Konzertflügel [...].“
<i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394.	„Die Tuba wirkte beim Komponieren als eine Art Bezugs-Gerät, an dessen klangtechnischen Gegebenheiten sich Klang- und Spieltypen des Orchesters orientierten und fortentwickelten. Erst im letzten Arbeitsgang wurde dem so erarbeiteten Orchestersatz die eigentliche Solostimme selbst hinzugefügt. Ihre Rolle bewegt sich so zwischen solistischen und in vielfachem und eigenwilligem Sinn begleitenden Aufgaben.“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385,	

<p><i>Accanto</i>. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i>. Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Staub</i>. Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i>. Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.</p>	
György Ligeti	
<i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180.	„So werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst zu »Teiltönen« eines komplexen Klangs. Diese Behandlung des Orchesters bedingt das Fehlen jeglichen Schlagzeugs.“
Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232.	„Das Orchester ist mittelgroß, doch sehr kompakt instrumentiert; deshalb muß der Chor aus mindestens hundert Sängern bestehen. Außerdem gibt es zwei Soli, Sopran und Mezzosopran. [...] Die Unisono-Einsätze der Kanonbündel werden stets instrumental gestützt, was nicht nur zur Färbung dient, sondern auch als Intonationshilfe: die Instrumentalstimmen bilden eine Trägerstruktur für die vokalen Stimmen.“
Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	„Das Hamburgische Konzert für Solohorn und Orchester habe ich in den Jahren 1998 bis 2002 komponiert. [...] Im klein besetzten Orchester gibt es vier Naturhörner, von denen jedes die Obertöne 2 bis 16 erzeugen kann. [...] Der Verschmelzungsgrad der Horntöne ist besonders hoch, und zur Sättigung des Klangs spielen die beiden Klarinettenisten Bassethörner.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	
Olga Neuwirth	
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Eleanor beginnt zunächst wie ein Sichten alter Blues-Platten in der Tradition von Williams, Lambert und Hendricks: quasi-instrumentaler Jazzgesang. Transformiert mittels Schlagzeug, E-Piano und E-Gitarre ins Schein-Jetzt.“
<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„Ich beschränkte mich auf einen Ton (erniedrigtes es) am eingespielten Onde Martenot [...], der langsam seine Klangfarbe verändert und im Laufe der Zeit verschiedene Register - also den Klangraum - durchschreitet, um wieder zum obertonlosen es' zurückzukehren. Um diese, das ganze Stück durchlaufende »Grundfläche«, bewegen sich analog zum Triptychon »Hooloomooloo« drei verschieden besetzte Ensembles im Spiel um Vordergrund und Hintergrund. Diese drei Ensembles bilden drei nebeneinander gleichwertige Varianten. Jedes einzelne besitzt in gewisser Weise eine eigenständige Aussage und gleichen Wert

	wie die anderen zur »Grundfläche«, aber nur in der Gesamtheit ist die Fassung vollständig.“
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	
Steve Reich	
<i>Violin Phase</i> (1967), S. 26.	„In October 1967, I completed <i>Violin Phase</i> for either violin and three channels of tape, or, preferably, four violins.“
<i>Six Pianos</i> (1973), S. 73.	„Using six small spinet pianos, or small grands [...]. [...] In contrast to the smooth movements of <i>Piano Phase</i> , the use of the piano here is truly more like a set of tuned drums.“
<i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78.	„The claves, or cylindrical pieces of hard wood, used here were selected for their particular pitches (A, B, C#, D#, and D# an octave above), and for their resonant timbre.“
<i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.	„The instrumental forces are the largest I have ever used and include all the orchestral families plus women's voices. All instruments are acoustical, and electronics are limited to microphones for the strings, winds, voices, and piano.“
<i>Octet</i> (1979), S. 98.	„Electronics are optional and are limited to microphones for amplification. The ensemble consists of string quartet, two pianos and two clarinets doubling both bass clarinet and flute as well as piccolo. I have had the good fortune to perform with several fine woodwind players over the years who play both clarinets and flutes, and saxophones as well. If musicians like these are not available, however, the piece is simply played by nine or ten musicians, adding one or two flutists to the two clarinetists. [...] Since at no time are there more than eight musical voices playing, whether there are eight, nine, or ten performers, the piece is always musically an octet.“
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„It is scored for three alto flutes, three flutes, three piccolos, and one solo part all prerecorded on tape, plus a live solo part. The live soloist plays alto flute, flute, and piccolo, and participates in the ongoing counterpoint as well as contributing more extended melodies. The piece can be performed by 11 flutists but is intended primarily as a solo with tape.“
<i>Eight Lines</i> (1983), S. 119.	„These additional four strings were added because of problems in performing the piece with only one player to a part. For the two violins, this problem was the difficulty of playing rather awkward double stops in tune. This was solved by having two first violins and two seconds so that each player could play one note at a time. For the viola and cello, a second player was added to each to allow the rapid eighth-note patterns to be broken up between the two players thus preventing fatigue.“

<i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	„In <i>New York Counterpoint</i> , the soloist prerecords ten clarinet and bass clarinet parts and then plays a final eleventh part live against the tape. [...] In the last movement, the function of the bass clarinets is to accent first one and then the other of these possibilities, while the upper clarinets essentially do not change.“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22.	
Wolfgang Rihm	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„[...] die Singstimme ist von ein paar dunkelfarbenen Instrumenten eingewoben [...].“
<i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	„Vier Schlagzeugspieler umstehen ein Instrumentalensemble von sechzehn Spielern. Die beiden hinten stehenden Schlagzeugspieler geben den »dunklen Grund«: pulsartige, dumpfe, gedeckte Schläge der großen Trommeln. Vorn: je drei Bongos und zwei Congas, nervöser und drängender, von zwei Spielern mit den Händen gespielt. [...] Das Instrumentarium verhält sich klanglich perkussiv, akzentbetont, wie ein einziges großes Farbschlagzeug. Besonders treten Harfe und Klavier hervor als Klangzeichengeber.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	
Mathias Spahlinger	
<i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026.	„ inter-mezzo , concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra nutzt zwei weisen des konzertierens, die mehrchörigkeit (das orchester ist fast durchweg in zwei gleiche hälften geteilt) und die teilung in solist und tutti, weniger um als imitation gleiches in wechselnden gewändern auftreten zu lassen, sondern um situtaionen zu erzeugen, in denen zwei dasselbe sagen aber verschiedenes meinen oder zwei dasselbe meinen aber es auf verschiedene weisen sagen.“
<i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	„das drumset ist das erfolgreichste »instrument« seit anfang des 20. jahrhunderts. noch nicht einmal die bayerische volksmusik kommt inzwischen ohne es aus.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010,	

<p><i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.</p>	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77.	„In 6 Gruppen eines Orchesters hat jeder Musiker die Freiheit, Klänge und Geräusche mit vorgegebenen Charaktereigenschaften innerlich zu beleben. Der Dirigent kann die Klang- und Geräuschkomplexe frei instrumentieren und gemäß bestimmten Verknüpfungsarten in Farbe, Rhythmus und Dauer zu einem organischen Prozeß ausformen.“
<i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113.	„RICHTIGE DAUERN für ca. 4 Spieler – vorher nie gespielt – wurde am 26. August 1969 zwischen 11.00 und 13.00 zweimal aufgenommen, und die zweite Version (20 Min. 3 Sek.) wählte ich später für Sendungen und Schallplatte aus. Die Spieler waren Carlos R. Alsina (Klavier und Hammondorgel), Jean-François Jenny-Clark (Kontrabaß), Jean-Pierre Drouet (Schlagzeug), Michel Portal (Tenorsaxophon und Klarinette), Vinko Globokar (Posaune) und Karlheinz Stockhausen (Stimme, Bambusflöte).“
<i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	„Die Komposition ist für 5 Gruppen von Sängern und Instrumentalisten geschrieben, die räumlich weit voneinander entfernt sind.“
<i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	„Auch diese Komposition kann von einem Klarinettenisten und einem Trommler oder von einem Klarinettenisten und einer Tänzerin bzw. Tänzer aufgeführt werden. Sie wurde ebenfalls für Flöte bearbeitet.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51.	

1.5. Äußerungen über den Titel

Theo Brandmüller	
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„Der Doppeltitel <i>Cis-Cantus »Lorca-Kathedralen«</i> weist – wie häufig in meinem Œuvre – zum einen auf den Materialbestand hin, nämlich zu Gestalt werdender »Cis-Gesang« zu werden, zum anderen auf die Aussagediktion, eine Art »Dichterporträt« zu sein [...].“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>Kontrakadenz. Musik für Orchester</i> (1970/71), S. 385.	„ <i>Kontrakadenz</i> – »Gefälle« akustischer Situationen [...]. Der Titel mag das Stück beizeiten davor bewahren, als antitonaler Extremfall aufgefaßt zu werden, statt wie es gemeint ist, als Beispiel einer immanenten Logik, von der auszugehen und mit der umzugehen Sache bewußten Bewußtseins ist.“
<i>Accanto. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester</i> (1975/76), S. 389.	„Mein Stück ist <i>accanto</i> : daneben.“
<i>Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke für Klavier</i> (1980), S. 393.	„Was herauskommt, ist leicht zu spielen, leicht zu verstehen; ein Kinderspiel, aber ästhetisch ohne Kompromisse [...].“
<i>Harmonica. Musik für Orchester mit Solo-Tuba</i> (1981/83), S. 394.	„Der Titel bezieht sich auf mixturartige Vorformungen des Tonmaterials, parallel geführte oder sich skalenweise verengende beziehungsweise erweiternde Klanggebilde, aber auch auf eine Vielzahl bekannter »volkstümlicher« Muster und rhythmischer Gestalten, »Arpeggio«-Figuren im weitesten Sinn, deren äußerliche, gelegentlich stereotype Einfachheit und ästhetische Banalität es durch vielfache, oft zur Unkenntlichkeit verzerrende Projektion strukturell aufzubrechen und zu beleuchten galt.“
<i>Staub. Für Orchester</i> (1985/87), S. 397.	„Staub: Zerfallsprodukt von Geschaffenem, kosmische Materie, als Ablagerung Nachricht von Zeit.“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Allegro Sostenuto. Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier</i> (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)</i> (1989), S. 399.	

György Ligeti	
Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f.	„Da die Globalform nicht wirklich, vielmehr nur annäherungsweise einer traditionellen Variationenfolge entspricht, gab ich dem Stück den Titel <i>Metamorphosen</i> , wobei das Adjektiv »nächtlich« den allgemeinen Charakter, die Stimmung des Ganzen andeutet.“
Keine Angabe: Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f, Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Der Name Eleanor ist eine Referenz an Billie Holiday. Von Kindheit an war ihr Leben geprägt durch Verletzungen, die tiefe Wunden hinterließen. Wunden, mit denen schwer gelebt werden konnte. Ihr großes Talent, ihre Seelen- und Geistesgröße kämpfte stets gegen ein Gefühl von Leere. Nichts konnte diesen wahren Nihilismus schwächen.“
<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„[...] nach Stellas »Hooloomooloo« aus seiner Serie »Imaginary Places« [...].“
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	
Steve Reich	
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287.	„Deploration hat oft den Charakter des Vor-sich-hin-Weinens, des Wimmerns. [...] Ihm wird nachgeweint im Puls von eben gerade noch Schöpferischem.“
<i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346.	„Wenn ein Stück <i>unbenannt</i> genannt ist, trägt es einen sehr genauen Namen. Das Namenlose, Unbenannte, muß nicht zusätzlich namentlich eingekleidet werden, es bedarf keines Ausweises.“

<p><i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.</p>	<p>„Wie einige meiner Streichquartette sollte auch das achte Streichquartett einen Titel tragen. Es sollte »Zeichnungen, Seiten« heißen. So heißt es nun aber nicht. Der Titel ist durchgestrichen, übermalt, wegschraffiert, eingeschwärzt, ausgekratzt, weggeätzt. Genau das aber – dieser Umgang mit dem Titel, der keiner ist, der entfernt wird und dadurch erst einer wird –, genau das ist ein Aspekt der Komposition.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i>, Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, »Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.« für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.</p>	
<p>Mathias Spahlinger</p>	
<p><i>entlöschend</i> (1974) für großes Tamtam, Nr. 006.</p>	<p>„»entlöschend« für großes Tamtam setzt sich, wie der Titel andeutet, auseinander mit Klang der entsteht durch Dämpfung, Unterdrückung von Klang eines so extrem resonanzreichen Instruments, wie es das Tamtam ist.“</p>
<p><i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für Violine und Violoncello, Nr. 021.</p>	<p>„»adieu m'amour«: Liebe als Abschied von der Liebe, die zu besitzen vermeint: vom Willen, der fremdes Eigenleben sich gleichmacht; von einer Tradition, die als sich Entfernende schmerzlich erfahren wird.“</p>
<p><i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026.</p>	<p>„die Arbeitsthese dieses Stückes war: Wahrheit ist (nicht als System, sondern) nur zwischen den Systemen zu haben, also überhaupt nicht zu »haben«; zwischen den Kategorien, als das, was mehreren Kategorien zugleich angehört, weil von ihren Rändern her die Kategorien selbst sichtbar werden. Deshalb ist der Titel zwischen Tautologie und Kontradiktion: inter-mezzo = zwischen/mitten/ und mitte/hälfte.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische Theorie in quasi ästhetischer Gestalt (Collage), Nr. 008, <i>vier Stücke</i> (1975) für Stimme, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. Trauermusik für Salvador Allende</i> (1973/80) für sieben Frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gedendarstellung. zwei kontra-kontexte für Doppelquartett</i> (1981) für Klarinette, Baritonsaxophon, Kontrabass und Klavier/Bassklarinette, Tenorsaxophon, Violoncello und Klavier, Nr. 018, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine Trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für Violoncello und Orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für Ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für Drumset, Nr. 045.</p>	

Karlheinz Stockhausen	
<i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113.	„Man <i>berücksichtigt</i> ganz von selbst <i>alle Eigenschaften</i> eines Tones (seine Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke, seine Stelle in einer Reihenfolge oder Gruppe oder Masse), wenn man seine <i>richtige</i> Dauer <i>erspüren</i> will. Und wenn man frei von mechanischen, außermusikalischen Regulierungen der Töne ist, kann sich eine so organische, gelöste ('suspended') Zeit wie in dieser Aufnahme ereignen. Nicht die Töne existieren in der Zeit, sondern die Zeit existiert in den Tönen.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	

1.6. Äußerungen über den Ausgangspunkt des Werks

Theo Brandmüller	
<i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139.	„Hommage à Perotin schrieb ich 1978 für den Raum der Notre-Dame-Kathedrale in Paris [...].“
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„Um so mehr müßte diese »Berlioz-Empfindung« den Musikern von heute motivieren... »So« entstand »meine Pastorale 1984.«“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„Bloße Jubiläumsstücke als Selbstzweck zu komponieren, dürfte weder Auftraggeber noch Auftrag(an)nehmer sonderlich interessieren. So entschloß ich mich, »durch die Maske eines wahrlich nicht bequemen Dichters« hindurchzuleuchten, ihn gewissermaßen musikalisch zum Sprechen (und Singen) zu bewegen, ihn zu »feiern«, den größten zeitgenössischen Dichter Spaniens: Federico García Lorca.“
Keine Angabe: <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	

Helmut Lachenmann	
<i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370.	„Mein Vorhaben, von solcher Praxis bei der Entwicklung eines Klaviersatzes auszugehen [...], war bewußt ein Versuch am widerspenstigen Objekt, wo doch der Klavierklang permanent unter den Händen zerrinnt.“
<i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385.	„[...] Entwurf eines musikalischen Verständigungsmodells anhand von Erfahrungen, die ich in unmittelbar zuvor entstandenen Werken, vor allem in <i>Air</i> und <i>Pression</i> , gemacht habe [...].“
Keine Angabe: <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„Beim Komponieren von <i>Volumina</i> ging ich ausschließlich von den Möglichkeiten der Orgel aus und stellte mir Fragen wie: Welche Klangqualitäten kann man dem Instrument entlocken, welche Musik daraus entwickeln? Dabei habe ich versucht, die große Traditionsbelastung, der die Orgel mehr als alle anderen Instrumente ausgesetzt ist, außer acht zu lassen.“
Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	„Seit mehreren Jahren beschäftigt mich das Problem der totalen Verschmelzung von Sprache und Musik. Statt Texte zu »vertonen«, möchte ich eine Kunst auf der Grenze zwischen Musik und Poesie schaffen: Musik wird artikuliert wie Sprache – ein imaginärer, nichtsemantischer Text wird komponiert wie Musik.“
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„Die purpurne Wolkenlandschaft in Hölderlins <i>Abendphantasie</i> , für mich assoziativ mit dem Wolkenhimmel Altdorfers verbunden, gab die »Initialzündung« für die musikalischen Einfälle.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„Ich hatte in dieser Zeit einen Traum, der zum Auslöser der »musikalischen Turbulenzen« meines Orchesterwerks wurden [sic!]. Mein Großvater, den ich nie kennengelernt hatte und nur durch Fotos und Erzählungen meiner Groß-

	mutter kenne, erschien mir im Traum. In den sonnen- durchfluteten Donauauen mit dahinplätscherndem Wasser bewegte der Wind Myriaden grüner Grashalme und spielte mir auf einem alten, krachenden Tonbandgerät ein Lied nach dem anderem [Sic!] vor und sagte: »Von Anfang an fiel ich aus dem Rahmen. Ich war ein Außenseiter und passte nie ganz zu meiner österreichischen Umgebung. Ich hatte ein lebenslanges Gefühl des ausgegrenzt Seins. Hör diesen Liedern zu, das ist meine Geschichte.« Er war aus der Zeit gefallen und teilte es mir mit. Dieser Traum hat mich sehr bewegt, sodass ich ihn komponierend verarbeiten wollte, denn Schreiben ist für mich ohnehin eine Sache der Erinnerung. Es sollte so sein, als würde man Geträumtes hören, als würde man selbst träumen beim Hören.“
<i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	„Eigentlich hatte ich mir vorgenommen, mich nicht noch einmal musikalisch/kompositorisch mit Zahlen zu beschäftigen: ich drohe, ihnen obsessiv zu verfallen.“
<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„»Ich benötige eine Oberfläche, von der ich den Eindruck habe, daß es sich lohnt, sie zu bemalen, darum muß ich sie selbst herstellen« (Stella zu William Rubin). Von diesem Zitat Stellas ausgehend, begann ich meine eigene »Grundfläche« zu gestalten.“
Keine Angabe: Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	
Steve Reich	
<i>Violin Phase</i> (1967), S. 26.	„I became clearly aware of the many melodic patterns resulting from the combination of two or more identical instruments playing the same repeating pattern one or more beats out of phase with each other.“
<i>Six Pianos</i> (1973), S. 73.	„For several years, I had the idea of composing a piece for all the pianos in a pianostore. The Baldwin Piano and Organ Company, through their artist's representative, Mr. Jack Romann, made it possible for me to try and realize this idea during many evening rehearsals at their New York store during the fall and winter of 1972-73.“
<i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78.	„[...] a desire to make music with the simplest possible instruments.“
<i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.	„The use of four trumpets continues my interest in the human breath as the measure of musical duration, since the chords played by the trumpets are written to take one comfortable breath to perform.“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	

Wolfgang Rihm	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„Ausgegangen bin ich beim Komponieren von einer Zwölftonkonstellation aus Dallapiccolas Oper <i>Der Gefangene</i> : zwei Molldreiklänge und die restlichen sechs Töne als klagende Melodie.“
<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.	„Ausgangspunkt (-Fläche, -Linie) ist das <i>Schreiben</i> selbst, das <i>Zeichen-Setzen</i> , das »Bestimmen eines Textes« (Roland Barthes).“
» <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	„Er erzählte mir von einem Tod. Was dieser in seinem Leben bedeutet. Wenig später sandte er mir Gedichte mit dem dringenden Wunsch nach Musik. Ich suchte – versuchte – Musik, wie er sie wohl erfunden hätte, hätte er nicht Gedichte geschrieben.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	
Karlheinz Stockhausen	
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77,	

Richtige Dauern, Bd. IV, S. 113,
Sternklang Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text,
Der kleine Harlekin für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.

1.7. Äußerungen zum Konzept oder Motto des Werks

Theo Brandmüller	
<i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f.	„Mein dreißigminütiger Orgelzyklus <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> enthält eigentlich »nur« Bilder, es sind Klangfabeln, die in »barocker Weise« lehren und bewegen sollen. Musikalisch-rhetorische Figuren und Zahlensymbolik auf verschiedenen parametralen Ebenen ergeben eine ureigene Sehweise, die Thematik der Passio Christi innerlich leuchten zu lassen. [...] Dünn schwebende Rezitative, durch mixturbetonte ironische Sarabanden kontrapunktiert, bilden den Schlußstein: Die Kreuzigung. »Und er verschied...«, das Motiv der <i>Pietà</i> (7. Stück) wird zur fahlen Meditation über die Trauer im allgemeinen...“
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„ <i>U(h)rtöne</i> für Orchester mit dem hübsch-humorigen Motto »Träume, Kindchen, träum, im Garten stand'n zwei Bäum'«.“
<i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f.	„Meine fünf Klavierphantasien <i>All'Italia</i> sind eigentlich Fernweh-Klänge voller Nostalgie an ein Land, das ich wie kein anderes über alles liebe. Wie mit einem Fernrohr aus dem kalten Deutschland betrachtet, »erschreibe« ich mir Italien immer weiter gen Süden... Der <i>Fernen Piazza</i> Oberitaliens folgt ein <i>Virtuosenporträt</i> : Paganini und Scarlatti schimmern – im Sinne einer Allusion – mit ihren bekanntesten Stücken einer Klaviersonate und einer Caprice durch das hochvirtuose Laufwerk. Im Zentrum steht das dritte Stück <i>Tomba</i> , gemeint ist ein musikalisches Porträt der ewigen Stadt, wo Gräber direkt neben dem heutigen Verkehrsgewühl Erinnerungen wecken. Als Scherzo meiner »Italienischen Sinfonie« folgt die <i>Verdi-Korrepetitionsstunde</i> , in der ein Einhämmern einer (fiktiven) Verdi-Arie nachgezeichnet ist... Schließlich endet unsere »Reise mit dem Klavier« in Neapel. <i>Neapel sehen und sterben</i> , wer dächte nicht an diesen schön-nostalgischen Satz, wenn er den »Schokoladenblick« Neapel mit Vesuv aus seiner Erinnerung hervorholt...“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„Zu Gesang werdende Gestalt“
<i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	„Humor als eine Art Sonnenseite von Tragik (wenn Tragik Schattenseite ist...); so sind die Teile mehr als eindeutig: / – Zittern wir nicht nur äußerlich? (manchmal) / – Fühlen wir uns nicht manchmal auch eingesperrt (im Käfig?) / – Träumen wir nicht auch gerne einmal vom Musette spielenden Akkordeonspieler an der Seine? / – Zeitdres-

	sur durchdekliniert wie ein Pauker mit Drill das musikalische (?) Material ... / – Und ach, beinahe vergaß ich's: »Clown Grock« sein müssen ist manchmal bitterernst! Lache Bajazzo!!“
<i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153.	„Mein <i>Symbolum Nicenum</i> folgt dem durchaus liturgischen Leitgedanken, ein »gottesdienstlich einsetzbares« Credo zu sein, verfolgt aber auch die künstlerische Zielsetzung, konstitutiv-aufbauend auf dem unermeßlich großen Schatz traditioneller Credovertonungen ein »Credo-Heute« zu artikulieren.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„Trotz aller subtilen Traditionsspurensuche will meine <i>Missa</i> ein Beitrag eines heutigen Komponisten sein, dessen engagiertes Anliegen es ist, mit aktuellen, heutigen kompositorischen Mitteln etwas von der für mich zeitlosen Botschaft der Messe klanglich zu verkünden, und dies in oratorischer Geschlossenheit. [...] Der Chorsatz selbst übernimmt linear das zeitlos gültige (!) Ordinarium, er verzichtet absichtsvoll auf einen gerade in heutiger Zeit ausufernden Subjektivismus und versucht gerade dadurch die zeitlos-gültige Botschaft der Messe zu dokumentieren.“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385.	„Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren struktureller Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz der Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen und Widerstände spürbar, hörbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind.“
<i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387.	„Indem die gewohnte Klangpraxis ausgesperrt wird, wird bisher Unterdrücktes offengelegt. [...] Natürlich konnte es nicht darum gehen, mit den so freigelegten Klangresten strukturell zu verfahren, als ob nichts geschehen wäre. Denn die beschworene Aura soll wohl gebrochen, nicht aber vergessen oder ignoriert werden.“
<i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389.	„Mit allen darauf orientierten kompositionstechnischen Reflexionen und Material-Ableitungen wurde es so zum verborgenen Bezugspunkt, um den meine Musik den paranoischen Bogen der Verehrung und der angstvollen Liebe macht. Mein Stück ist <i>accanto</i> : daneben.“
<i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393.	„Kindheit und daran gebundene musikalische Erfahrungen sind tiefer Bestandteil der inneren Welt jedes Erwachsenen. Im übrigen sind diese Stücke entstanden aus den Erfahrungen, die ich in meinen letzten größeren Werken [...] entwickelt hatte: nämlich Erfahrungen strukturellen Denkens, projiziert auf bereits vertraute, in der Gesellschaft vorhandene Formeln und Muster wie etwa Kinderlieder, Tanzformen oder einfachste grifftechnische

	Modelle. Wichtig erschien mir also, die in meinen Stücken angebotene Veränderung des Hörens und des ästhetischen Verhaltens hier nicht in einen Bereich des Abstrakten zu verdrängen, sondern mit der »Provokation« dort zu beginnen, wo der Hörer (wie auch der Komponist) sich zuhause fühlt, wo er sich geborgen weiß. Was herauskommt, ist leicht zu spielen, leicht zu verstehen; ein Kinderspiel, aber ästhetisch ohne Kompromisse [...].“
<i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394.	„Komponieren als strukturelle Spekulation, welche sich indes nicht in einem durch immanente Regeln abgeschirmten »exotischen« Bereich ansiedelt, sondern bewusst beim Alltag unserer ästhetischen Empfindungen und deren musiksprachlicher Formeln ansetzt und sie zu brechen und neu zu durchdringen sucht.“
<i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	„Wahrnehmungsspiel: Töne »aus der Luft gegriffen« – »Luft« aus den Tönen gegriffen.“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> ("Reigen seliger Geister") (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	„Dieses Labyrinth der Affekte kann auch als eine Art theatralischer Handlung verstanden werden: Jeder einzelne Sänger stellt in dichter Sukzession verschiedene imaginäre Personen dar, die miteinander in rätselhaft-absurde Konflikte geraten. Nur handelt es sich hier nicht um eine reale, auf der Bühne darstellbare Aktion, vielmehr spielt sich das »Theater« innerhalb der Musik ab – Affekte, Handlung, Text, Musik bilden, in engster Verknüpfung, eine einzige Struktur.“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„Durch das Ineinanderklingen der Saiten entsteht der Eindruck von Kontinuität. Obwohl man das Anzupfen der Saiten, das ja punktueller wirkt als das Anschlagen der Hämmer beim Klavier, deutlich hören kann, verschmelzen die Punkte zu Linien.“
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„Ich suche, jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu erstehen zu lassen.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Melodien</i> , S. 258, Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	

Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„ <i>Masaot/Clocks without Hands</i> möge als poetische Reflexion über das Verschwinden von Erinnerung angesehen werden. Das Stück vereint immer wieder kurz aufblitzende Melodiefragmente aus sehr unterschiedlichen Orten und Lebenserfahrungen meines Großvaters. [...] Daher wollte ich diesem musikalischen Phänomen und diesem »alten Duft aus Märchenzeit« nachgehen. In diesem Fall eben der Kindheit und Jugend meines Großvaters an der Donau. Ich wollte aus dem Hier und Jetzt auf das Gebiet einer ehemals kakanischen Herkunft blicken. Auf der Suche nach Verortung und Identität. [...] <i>Masaot/Clocks without Hands</i> entstand durch den vielstimmigen Gesang meiner zersplitterten Herkunft und aus dem Wunsch heraus nach einem kontinuierlichen Fluss, der durch das fortlaufende Mittel sich austauschender Zellen bestimmt ist, die durch das gesamte Stück laufen.“
<i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	„Davon angeregt entschloss ich mich, in meiner Reflexion auf Mario Merz's »Ziffern im Wald«, in seiner Mischung aus Klarheit und Schlichtheit, nur einem einzigen Konzept zu folgen, dies aber in einer hochverdichteten Atmosphäre aus Tönen. [...] Ich richte meine Aufmerksamkeit in diesem Stück auf Musterbildungen in der Natur, wie schon einmal vor Jahren auf Symmetrien bei Schneekristallen. Daher reagiere ich weniger auf Merz's Iglu-Konstruktion, als auf die an 12 Stahlbögen befestigten Ziffern – als Symbol eines Wachstums von »Blättern«, eines ewigen, unendlichen Werdens und Vergehens: also eher auf die Bäume und Büsche, die das Iglu umgeben.“
Keine Angabe: Gedanken zu <i>Eleanor</i> , <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich	
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„Although the techniques used include several that I discovered as early as 1967, the relatively fast rate of change (there are rarely more than three repeats of any bar), metric modulation into and out of a slower tempo, and relatively rapid changes of key may well create a more concentrated and concise impression.“
<i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	„ <i>New York Counterpoint</i> is a continuation of ideas found in <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), in which a soloist plays against a prerecorded tape of him- or herself. [...] The effect is to vary the perception of what is in fact not changing.“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.,	

<i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119.	
Wolfgang Rihm	
<i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287.	„Konstruktivität ist, wenn sie erscheint, zentriert; oft eine Spirale, die ausweglose Chiffre, und wirft lange Schatten. Diese Schatten sind das eigentliche Stück.“
<i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f.	„Der permanente Ernst der Situation des Gelehrten, der seinem ungelebten Leben begegnet, und die latente Lächerlichkeit seines Tuns wirkten von vornherein prägend.“
<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.	„Genau das aber – dieser Umgang mit dem Titel, der keiner ist, der entfernt wird und dadurch erst einer wird –, genau das ist ein Aspekt der Komposition. [...] So ist das Achte Streichquartett absolute Musik gerade dadurch, daß an einigen wenigen Stellen eine Art Programm hörbar wird: <i>con amore</i> . Haargenau und buchstäblich als der geschriebene Vorgang von c zum o zum n zum a zum m zum o zum r zum e. Und dazwischen/dabei: die Bewegung auf der Schriftspur selbst.“
»Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.« für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	„So ist dieses Stück ein Gesprächsteil. In den andern verpflanzte Auseinandersetzung, Bewältigung.“
Keine Angabe: <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006.	„»entlöschend« für großes tamtam setzt sich, wie der titel andeutet, auseinander mit klang der entsteht durch dämpfung, unterdrückung von klang eines so extrem resonanzreichen instruments, wie es das tamtam ist.“
<i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008.	„eine collage aus soziologischen, psychologischen, philosophischen, literarischen, ästhetischen und musikalischen notizen und zitatzen behandelt die frage, ob und wie politisch verantwortbare musik heute möglich ist.“
<i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010.	„den bruch zwischen musikalischem material »ansich« (d.h. seiner bedeutung für einen ganz bestimmten musikalischen sprachraum) und seiner innerhalb eines werkzusammenhangs definierten funktion habe ich in den »vier stücken« nachzeichnen wollen; er ist zugleich die nicht-identität von einzelheit und ganzem und die sichselbstungleichheit der details selber. [...] dieses konzept soll einen erkennbaren äußeren zusammenhang konstituieren, ohne in die ideologie des »werkganzen« zurückzufallen, soll die beziehung der details zur totale und untereinander als immer auch bloß äußerliche transparent machen.“

<p><i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinette, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018.</p>	<p>„der zur gegendarstellung verkommenen sprache schwinden ihre individuellen eigenschaften und gestalten, die sich in gegläckter kommunikation erst als auch voneinander unabhängige realisieren würden, hinter ihrer gewollten unterschiedenheit; wechselseitige kontra-kontexte, deren struktur diese musik nachzuzeichnen versucht, sehen sich, für den außenstehenden zum verwechseln ähnlich.“</p>
<p><i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021.</p>	<p>„in dem bestreben, die durch lange übung und beherrschung der gewöhnlichen spielarten ins unbewusste abgesunkene leistung der dialektischen bewegung zwischen sensibler aufmerksamkeit und die akustisch-mechanischen eigenschaften des instruments und aktiver/reaktiver anpassung des spielers wieder fürs bewusstsein zu aktualisieren: die fähigkeit, fremd-vertrautes nach eigenem gesetz leben zu lassen, zum eigenen willen in »immer freiern und innigern zusammenhang« (hölderlin) zu bringen.“</p>
<p><i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026.</p>	<p>„[...] dessen [des Zyklus'] thema ist die aufhebung, zersetzung von ordnung durch ihre eigene gesetzmäßigkeit.“</p>
<p><i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.</p>	<p>„ich habe mich bemüht in diesem stück so zu arbeiten, dass von den bestätigungen der konventionen nur die ausnahmen vorkommen.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.</p>	
<p>Karlheinz Stockhausen</p>	
<p><i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73.</p>	<p>„Die offene Form im Kreis zu schließen, Statisches im Dynamischen, Zielloses im Gezielten zu verwirklichen – nicht das eine oder das andere ausschließen, zerstören oder nach einer Synthese in einem Dritten suchen wollen: ein weiterer Versuch, den Dualismus aufzuheben und zwischen dem scheinbar noch so Verschiedenen, Unvereinbaren zu vermitteln.“</p>
<p><i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102.</p>	<p>„»Denn wer einmal lauschen mußte, wird immer lauschen, ganz gleich, ob er weiß, daß er nie mehr hören wird, oder ob er es nicht weiß... das einmal gebrochene Schweigen wird nie wieder heil« (Becket [Sic!]: L'Innomable).“</p>
<p><i>Richtige Dauern</i>, Bd. IV, S. 113.</p>	<p>„Was RICHTIGE DAUERN sind, ist gesagt: »Spiele einen Ton / Spiele ihn so lang / bis Du spürst / daß Du aufhören sollst // Spiele wieder einen Ton... Und so weiter«. Und was die Dauer einer Aufführung betrifft: »Höre auf / wenn Du spürst / daß Du aufhören sollst«. Die Dauer eines Tones soll also <i>nicht</i> – wie in aller früheren Musik – durch Körperbewegungen oder Zählen, durch die Uhr</p>

	<p>oder durch optische Zeichen, durch vorgeschriebene oder vereinbarte Eigenzeiten von Klängen, Gruppenreaktionen, rhythmische Muster, sondern von jedem einzelnen Spieler immer rein <i>intuitiv</i>, rein <i>musikalisch</i> bestimmt werden: »Bis Du spürst, daß Du aufhören sollst«. Nur derart <i>ausgehörte</i> Dauern werden in diesem Zusammenhang als <i>richtig</i> bewertet. Die Dauer jedes Tones hängt aber von den vorherigen, gleichzeitigen und auch folgenden Tönen ab: »Ob Du aber spielst oder aufhörst: Höre immer den anderen zu«. Außerdem ist jeder Spieler bei der Aufteilung seiner Tondauern von den Hörern beeinflusst: »Spiele am besten / wenn Menschen zuhören // Probe nicht«. Man <i>berücksichtigt</i> ganz von selbst <i>alle Eigenschaften</i> eines Tones (seine Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke, seine Stelle in einer Reihenfolge oder Gruppe oder Masse), wenn man seine <i>richtige</i> Dauer <i>erspüren</i> will. Und wenn man frei von mechanischen, außermusikalischen Regulierungen der Töne ist, kann sich eine so organische, gelöste ('suspended') Zeit wie in dieser Aufnahme ereignen. Nicht die Töne existieren in der Zeit, sondern die Zeit existiert in den Tönen.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.</p>	

1.8. Äußerungen über Kompositions- oder besondere Spieltechniken

Theo Brandmüller	
<p><i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153.</p>	<p>„[S]o werden Klangsymbole, gematrische Elemente in eine eher prosodische, syllabische Grundstruktur eingewoben; alles ist abgeleitet aus einem einzigen »Mutterakkord«: Musica aeterna.“</p>
<p><i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.</p>	<p>„So finden sich kompositorische Techniken, die eine virtuelle Aufhebung einer Realzeit suggerieren, indem – neben zum Teil extrem langsamen Tempi, wie beispielsweise im Sanctus – polytempische Passagen das Klanggeschehen bestimmen, Passagen, bei denen man (durch Aufhebung eines linearen Zeitgefüges) die Ewigkeit nachzuempfinden vermag...“</p>
<p><i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.</p>	<p>„[...] bis mir (m)eine auftriebgebende Hand passacaglienartige »monodische Seufzer« diktierte, um diese in immer neue Verknüpfungszusammenhänge zu stellen: brutal, obsessiv, auch resignativ-versöhnlich [...].“</p>

Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	
Helmut Lachenmann	
<i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370.	„Den ständig fliehenden Ton als Komponente von sich auf-, ab- und umbauenden Intervallstrukturen "rechtzeitig" zu nutzen und gerade dadurch den stereotypen Diminuendo-Charakter zugleich bewußt zu machen und wenn schon nicht zu überwinden, so doch immer wieder zu überlisten unter Einbeziehung von Pedal- und Flageolett-Techniken (mittels stumm gedrückter Tasten), aber auch durch Einbeziehung von »tonalen« Konsonanzen als hörbar gemachten Obertonspektren, führte zu Ergebnissen, in denen der Ausgangswiderspruch sich selbst thematisierte und die Form des Stückes regelte.“
<i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378.	„ <i>temA</i> markiert außerdem für mich den ersten Schritt hin zu jener »Musique concrète instrumentale«, in welcher die mechanischen Bedingungen bei der Klangerzeugung in die Komposition mit einbezogen sind und welche später – in <i>Kontrakadenz</i> , <i>Air</i> , <i>Pression</i> usw. – noch konsequenter mein Schaffen prägen sollte. Naturalistische Grenzsituationen wurden in <i>temA</i> , anders als in meinen früheren Werken, bewußt akzeptiert, aber zugleich in einen streng musikalisch konstruierten Zusammenhang integriert, der so auch den traditionellen Spielaktionen neue Bedeutung geben sollte.“
<i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385.	„Form und Detail ergaben sich aus der Anstrengung, diesen Aspekt realistisch freizulegen und in den dialektischen Zusammenhang zu stellen, den die Verwendung eines symphonischen Apparats erzwingt.“
<i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387.	„[...] die Saiten, statt zu klingen, werden auf charakteristische Weise am Klingen gehindert.“
<i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394.	„Der Titel bezieht sich auf mixturartige Vorformungen des Tonmaterials, parallel geführte oder sich skalenweise verengende beziehungsweise erweiternde Klanggebilde, aber auch auf eine Vielzahl bekannter »volkstümlicher« Muster und rhythmischer Gestalten, »Arpeggio«-Figuren im weitesten Sinn, deren äußerliche, gelegentlich stereotype Einfachheit und ästhetische Banalität es durch vielfache, oft zur Unkenntlichkeit verzerrende Projektion strukturell aufzubrechen und zu beleuchten galt. Komponieren als strukturelle Spekulation, welche sich indes nicht in einem durch immanente Regeln abgeschirmten »exotischen« Bereich ansiedelt, sondern bewußt beim Alltag unserer ästhetischen Empfindungen und deren musiksprachlicher Formeln ansetzt und sie zu brechen und neu zu durchdringen sucht. [...] In ihr verbindet sich

	<p>Arbeitsweise und expressives Ziel. Im zweiten der vier Werkabschnitte kehrt sich das Verfahren um: Die Anordnung von fünf frei entworfenen Strukturmodellen wird dort reguliert durch den Verlauf eines Kinderlieds, als ob dieses auf fünf Tasten einer vorprogrammierten Musikbox gespielt, »abgetastet« würde, wobei jede Taste einen der fünf Gestaltkomplexe in einem jeweils typischen Registerbereich abrufen und jede Tonwiederholung im zugrundeliegenden Kinderlied eine Wandlung des ihm zugeordneten Modells verursacht. Die Tuba wirkte beim Komponieren als eine Art Bezugs-Gerät, an dessen klangtechnischen Gegebenheiten sich Klang- und Spieltypen des Orchesters orientierten und fortentwickelten. Erst im letzten Arbeitsgang wurde dem so erarbeiteten Orchesterersatz die eigentliche Solostimme selbst hinzugefügt.“</p>
<p><i>Staub. Für Orchester</i> (1985/87), S. 397.</p>	<p>„Bei ihnen [»die uns umgebenden expressiven Formeln«] setzt sie an oder landet sie, transformiert Gestaltbrocken [...] zu mehr oder weniger unkenntlichen Bestandteilen eines sich dehnen und zusammenziehenden Wahrnehmungsfeldes: Tonlos behauchte (»staubige«) Largo-Kantilenen, Pulsation, kahle Intervallstellungen werden als Entleertes zelebriert und so neu transparent für ein Hören, welches seine philharmonische Bindung überwunden, aber nicht vergessen hat.“</p>
<p><i>Allegro Sostenuto. Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier</i> (1987/88), S. 398.</p>	<p>„Ähnlich wie im zuvor entstandenen <i>Ausklang</i> für Klavier mit Orchester bestimmt sich auch hier das musikalische Material aus der Vermittlung zwischen der Erfahrung von »Resonanz« (Tenuto-Varianten zwischen Secco-Klang und natürlichem oder künstlichem Laissez-vibrer) einerseits und von »Bewegung« andererseits. Beide Aspekte des Klingenden begegnen sich in der Vorstellung von Struktur als einem vielfach ambivalenten »Arpeggio«, das heißt als sukzessiv erfahrenem Aufbau-, Abbau-, Umbau-Prozeß, der sich ebenso auf engstem Zeitraum, als figurativer Gestus, wie als Projektion über größere Flächen hinweg mitteilt. [...] 2) einem vielfach untergliederten Spiel der abgestuften Austrocknungen zwischen Secchissimo und totaler Pedalisierung [...] 4) unterbrochen und umgelenkt durch eine Art »entleerte Hymne«, Rezitativ aus Rufen in verschieden resonierende, darunter auch »schall-tote« Räume, 5) zur Bewegung zurückfindend, dabei eskalierend und so sich festfressend in Grenzbereichen des gewaltsam perforierten Instrumentalklangs [...].“</p>
<p><i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.</p>	<p>„[...] hier der Rückgriff auf Intervallkonstellationen (»Text«) als »Fassade«, als »Vorwand« (»prétexte«), um bei deren Realisation die natürlichen akustischen Ränder des hervorgebrachten Tones, seiner timbrischen Artikulation, seiner Dämpfung, beim Verklingen, beim Stoppen der schwingenden Saiten (zum Beispiel auch die Veränderung des Geräuschanteils beim Wandern des Bogens zwischen Ponticello und Tasto) durch die »tote« Tonstruktur</p>

	hindurch zum lebendig gemachten Gegenstand der Erfahrung zu machen. So wurden spieltechnisch bestimmt Aktionsfelder inszeniert, verwandelt, verlagert, verlassen, verbunden. Das Pianissimo als Raum für ein vielfaches Fortissimo possibile der unterdrückten Zwischenwerte: Figuren, die mit verlagertem Bogenstrich im tonlosen Rauschen verschwinden oder auftauchen, das Pizzicato-Gemisch, das trotz seines flüchtigen Verklingens dennoch vorzeitig teilweise gedämpft, »ausgefiltert« wird.“
Keine Angabe: <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393.	
György Ligeti	
Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f.	„Dennoch ist die musikalische Sprache dieses Quartetts traditionell, aufgrund der tonalen Schwerpunkte oder Zentren in einem durchweg nichttonalen chromatischen Material, besonders aber aufgrund des musikalischen Denkens in wohlgebildete Themen und motivischer Entwicklung und der Formkonstruktion mit Hilfe von Variationen und Reprise.“
Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174.	„»Sonoritäten« sind eine neue Klangkategorie – weder Klang im althergebrachten Sinn noch Geräusch. Sie resultieren aus der Verflechtung einer genügend großen Anzahl von Einzelstimmen, so daß die Intervalle sich gegenseitig neutralisieren: Der harmonische Raum wird sozusagen übersättigt. »Sonoritäten« sind aber kein Selbstzweck, sondern erhalten durch ihre formbildende Funktion einen Sinn. Um die Syntax dieser Musik zu verstehen, muß man die intervallischen Beziehungen außer acht lassen, dagegen die Bewegungen und internen Veränderungen der Sonoritäten nachvollziehen. Typisch für den Formprozeß im ersten Satz von <i>Apparitions</i> ist zudem das plötzliche Auftauchen von musikalischen »Erscheinungen«, die die innere Zusammensetzung der Sonoritäten stets verändern.“
<i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180.	„In <i>Atmosphères</i> versuchte ich, das »strukturelle« kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände, keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum, und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden – von den musikalischen Gestalten losgelöst – zu Eigenwerten. Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art und Weise, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwoben sind: Es entsteht ein so dichtes klangliches Gewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und

	ihre Individualität völlig einbüßen. So werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst zu »Teiltönen« eines komplexen Klangs.“
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„Was die neue Technik, die »Art des Orgelspielens« betrifft, war die glückliche Zusammenarbeit mit Karl-Erik Welin für mich von großer Bedeutung: Gemeinsam haben wir eine neuartige Anschlags- und Gleittechnik der Finger, Hände, Unterarme und Füße, eine ebenso neue Technik der Registrierung unter Verwendung von halbgezogenen Registerknöpfen (bei mechanischen Orgeln) und vieles andere mehr entwickelt. [...] Die neue Spieltechnik war für mich aber keineswegs Selbstzweck, sondern diente der Realisation von bestimmten, aus dem Orgelklang hervorgehenden musikalisch-formalen Ideen. Mir schwebte eine gleichsam amorphe Musik vor, in der Einzeltöne keine Funktion haben, hingegen Tonhaufen und Tonballungen und die Volumenverhältnisse dieser Tonkollektive formbildend sind. Verdichtungen, Auflösungen, verschiedene interne Bewegungen der Tonhaufen, tektonische Ereignisse wie Einsturz, Auftürmen, Übereinanderschichten, dann gleichsam atmosphärische Vorgänge wie Verdampfen, Verhauchen und dergleichen gliedern die – global gesehen – kontinuierliche Form.“
Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	„Zwei kompositorische Aspekte sind für <i>Aventures</i> bezeichnend, ein musikalisch-phonetischer und ein affektiv-dramatischer.“
Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232.	„Das »Kyrie« ist eine »große Fuge« mit fünf Hauptstimmen (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Baß). Jede dieser Hauptstimmen besteht aus einem vierstimmigen Kanon, so daß der Chorsatz zwanzigstimmig ist. Die vierstimmigen »Bündel« setzen stets unisono ein, danach werden sie zu Kanons aufgefächert, gemäß – von mir aufgestellten – strengen Regeln. Diese Regeln sichern die Einheit der Faktur. Die Musiksprache ist streng chromatisch und rhythmisch komplex (auf imitatorische Art).“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„Continuum, im Januar 1968 auf Anregung der Cembalistin Antoinette Vischer geschrieben, ist technisch ganz aus den Möglichkeiten des Instruments entwickelt. Es wird auf zwei Manualen in derselben Lage gespielt, wodurch sich »Überdeckungseffekte«, mitunter sogar gleiche Tonhöhen ergeben – eine Art »idealer« Bewegung aus zwei Wellenbewegungen, die hier übereinstimmen und dort gegeneinander verschoben sind. Auf dem Cembalo kann man noch schneller spielen als auf dem Klavier, in extremer Geschwindigkeit bei extremer Leichtigkeit des Anschlags, was zu einer Verschmelzung sukzessiver Töne führt. Was im Prestissimo dahinfliegt, geht gleichsam in Stillstand über. [...] Alles liegt sozusagen in den Fingern – ich habe die Musik so konzipiert, daß sie gleichsam aus den Fingern herauswächst. Die rasante Geschwindigkeit

	wird auch dadurch möglich, daß man die Finger nicht untersetzen braucht. Die Handposition ist immer dieselbe, nur die Dehnung der Finger wechselt. Komponiert wurde das Stück gewissermaßen für zwei Hände als bewegliche Gegenstände.“
<i>Melodien</i> , S. 258.	„Ich habe darin versucht, die dichte »Mikropolyphonie« meiner Musiksprache aufzulockern, transparenter zu machen. Im Grunde genommen bin ich meinem früheren Stil treu geblieben: Die musikalische Form entfaltet sich wie ein gespanntes Gewebe in der kontinuierlich weiterfließenden Zeit, doch die Einzelstimmen verschmelzen nicht mehr wie in meiner früheren Musik, vielmehr bleiben sie in ihrer Überlagerung und Verflechtung einzeln durchhörbar. Die Stimmen werden zu individuellen Melodien, mit eigenem Duktus, Tempo, Rhythmus und eigener intervallischer Struktur.“
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„Ich stelle mir eine stark affektive, kontrapunktisch und metrisch sehr komplexe Musik vor, labyrinthisch verästelt, mit durchhörbaren melodischen und harmonischen Gestalten, doch ohne jeglichen »Zurück zu«-Gestus, nicht tonal, aber auch nicht atonal. Ich habe noch keinen Namen zur Bezeichnung dieser kompositorischen Richtung, und ich suche ihn auch nicht. Was mir vorschwebt, ist eine vergeistigte, stark verdichtete Kunstform. Ich suche, jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu erstehen zu lassen.“
<i>Zum Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	„Ich experimentierte in diesem Stück mit nichtharmonischen, sehr ungewöhnlichen Klangspektren. Im klein besetzten Orchester gibt es vier Naturhörner, von denen jedes die Obertöne 2 bis 16 erzeugen kann. Ich kann einige Hörner oder jedes Horn mit verschiedenen Grundtönen versehen und aus den Obertönen dieser Grundtöne neuartige Klangspektren zusammensetzen.“
Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„Dem entgegen steht ein »musikalisches Objekt«, basierend auf Metronom-Schlägen, die die Zeit hör- und spürbar machen. Wie in einem Karussell bleiben sie nicht unverändert, sondern verwandeln sich durch einen je leicht verschobenen Zusammenhang und die Überlagerung verschiedener Tempi.“
<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„Ich beschränkte mich auf einen Ton (erniedrigtes es!) am eingespielten Onde Martenot [...], der langsam seine Klangfarbe verändert und im Laufe der Zeit verschiedene Register – also den Klangraum – durchschreitet, um wieder zum obertonlosen es' zurückzukehren. Um diese, das ganze Stück durchlaufende »Grundfläche«, bewegen sich analog zum Triptychon »Hooloomooloo« drei verschieden besetzte Ensembles im Spiel um Vordergrund und Hintergrund. Diese drei Ensembles bilden drei nebeneinander gleichwertige Varianten. Jedes einzelne besitzt in gewisser Weise eine eigenständige Aussage und gleichen

	Wert wie die anderen zur »Grundfläche«, aber nur in der Gesamtheit ist die Fassung vollständig.“
Keine Angabe: Gedanken zu <i>Eleanor</i> , <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	
Steve Reich	
<i>Come out</i> (1966), S. 22.	„ <i>Come out</i> is composed of a single loop recorded on both channels. First the loop is in unison with itself. As it begins to go out of phase, a slowly increasing reverberation is heard. This is gradually passes into a canon or round for two voices, then four voices and finally eight.“
<i>Violin Phase</i> (1967), S. 26.	„All these patterns are really there; they are created by the interlocking of two, three, or four violins all playing the same repeating pattern out of phase with each other. Since it is the attention of the listener that will largely determine which particular resulting pattern he or she will hear at any one moment, these patterns can be understood as psychoacoustic by-products of the repetition and phase shifting. When I say there is more in my music than what I put there, I primarily mean these resulting patterns. Some of these resulting patterns are more noticeable than others, or become noticeable once they are pointed out. This pointing-out process is accomplished musically by doubling one of these preexistent patterns with the same instrument.“
<i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78.	„The rhythmic structure is based entirely on the process of rhythmic »build-ups« or the substitution of beats for rests, and is in three sections of decreasing pattern length: $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$.“
<i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.	„The use of four trumpets continues my interest in the human breath as the measure of musical duration, since the chords played by the trumpets are written to take one comfortable breath to perform.“
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„The compositional techniques used are primarily building up canons between short repeating melodic fragments by substituting notes for rests and then playing melodies that result from their combination. These resulting melodies or melodic patterns then become the basis for the following section as the other surrounding parts in the contrapuntal web fade out.“
Keine Angabe: <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„Diese Konstellation erscheint nie wörtlich, und zwölf­tö­nig ist schon gar nicht mit ihr verfahren.“

<p><i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300.</p>	<p>„Die Zweite Symphonie folgt einem genuin symphonischen Konzept: dem kontrastierenden Wechsel von Fluß und Stillstand, Entwicklung und Beharren.“</p>
<p><i>Faust und Yorick</i>, Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f.</p>	<p>„Trotzdem sind diese kleinen Szenen, Rezitative und Ariosi keine Stilübungen.“</p>
<p><i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315.</p>	<p>„Das Klavierstück Nr. 6 ist ein Zyklus von Bagatellen, seismographisch notierte Bewegungen in bereits verarbeiteten Material. [...] Ich improvisierte stundenlang über Harmoniefolgen und Melodien aus verschiedenen meiner Stücke. Der Klaviersatz gewann immer stärkeres Eigenleben; schließlich gelang es mir, vom Einheitsklaviersatz zeitgenössischer Prägung frei zu komponieren. Ich begann Fragmente aufzuschreiben, auch Pausen. Durch immer genaueres Beobachten kam ich schließlich dazu, die Eigenrichtung der Fragmente zu erkennen. Ich deutete diese Richtungen nur an.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>unbenannt [I]</i>, Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., <i>»Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.«</i> für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.</p>	
<p>Mathias Spahlinger</p>	
<p><i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006.</p>	<p>„»entlöschend« für großes tamtam setzt sich, wie der titel andeutet, auseinander mit klang der entsteht durch dämpfung, unterdrückung von klang eines so extrem resonanzreichen instruments, wie es das tamtam ist.“</p>
<p><i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010.</p>	<p>„jedes der vier stücke folgt dem gleichen rigiden konzept einer gradlinigen tendenz, der alle parameter unterworfen sind (z. b. crescendo, verdichtung, dauernzunahme, etc.); verschieden sind, von stück zu stück, die kombination der parametertendenzen und, von parameter zu parameter, die tendenzstärke, die streuung um die tendenzlinie (»durch die gegensätze hindurch«) die tatsächliche mittlere gröÙe und die tatsächlichen extremen gröÙen.“</p>
<p><i>el sonido silencioso. trauer-musik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015.</p>	<p>„die kompositorische verfahrensidee dieses stückes ist am ehesten anschaulich zu machen durch die vorstellung einer bildnerischen technik: immer und immer wieder übermaltes, in das die eigentliche zeichnung eingeritzt wurde. diese zeichnung ist ebensowohl motiviert durch das, was sie an der oberfläche fragmentiert und aus tiefen schichten zutage fördert, wie sie auch dort noch, wo sie ihrer eigengesetzlichkeit folgt, in ihrer erscheinungsweise durch das überformte und entdeckte bestimmt bleibt, ohne dass dieses je zusammenhängend kenntlich würde. [...] die tiefste und die zeitgestalt, den verharren-</p>

	den, ungerichteten charakter tragende schicht, sozusagen den malgrund, bildet eine elegie-strophe aus acht distichen (hexameter und pentameter im wechsel), über die gesamtdauer des stückes gedehnt (jede silbe ist durch fünf viertel repräsentiert), welche durch hebungen und senkungen die dichte, vor allem aber durch die fehlende senkung zwischen der dritten und vierten hebung der pentametrischen zeile, die generalpausen reguliert.“
<i>adieu m'amour. homage à guillaume dufay (1982/83)</i> für violine und violoncello, Nr. 021.	„auf weit heruntergestimmten darmsaiten, die an sich schon einen besonders sensiblen bogenstrich erfordern, kommen in großer zahl ungewöhnliche spieltechniken zur anwendung (bogenstrich oberhalb der griffhand – mehrklänge durch streichen im schwingungsknoten – der mit etwas überhöhtem bogendruck tangierte teil der saite wird zum erklingen gebracht – eine erweiterte »fawsett« [Sic!]-flageolett-technik, die eine genaue und gleichbleibende bogenführung an ganz bestimmten stellen der saite erfordert usw., spieltechniken, die allesamt sehr empfindlich sind) [...]. [...] vereinzelte töne ziehen, durch den großen spieltechnischen aufwand und die umständliche rücksicht, mit der sie vorgetragen werden, die ganze aufmerksamkeit auf sich, lösen sich mit sanfter eigenmächtigkeit aus ihrem übergeordnetem zusammenhang (dufays »adieu m'amour«) [...].“
<i>inter-mezzo (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra</i> , Nr. 026.	„kompositorische verfahren waren zu finden, die nicht allein zusammenhang stiften, sondern bei folgerichtiger anwendung sich selbst aufheben, ordnungsprinzipien zu bewusstsein bringen im moment ihrer suspendierung. angestrebt war eine dialektik, in der jedes »akzidentelle eigenes dasein und abgesonderte freiheit gewinnt« (hegel), mithin jede einzelheit virtuell ein erstes ist, eine eigene ordnung generiert.“
<i>off (1993/2011)</i> für sechs kleine trommeln, Nr. 033.	„sie [die erste version] befasste sich vor allem auch mit dem phänomen des raumrhythmus: in der summe durchgehende achtelnoten, die erst durch die verteilung auf sechs musiker im raum wechselnde rhythmisch-metrische gestalten ausbilden. [...] aus diesem themenkreis sind in dem material von 2011 hinzugekommen von [Sic!] allem drei musikalische denkmodelle: 1.) in der summe gleichbleibende rhythmische muster, die durch uminstrumentierung verändert werden oder sich zu verändern scheinen. 2.) der einfluss von artikulation (mit dem jazzbesen gewischt oder geschlagen) auf den metrischen sinn, den wir beim hören unterstellen. 3.) traditionelle, schulmäßige schlagfiguren (paradiddle in allen denkbaren kombinationen) und die, trotz perfekter gleichmäßigkeit darin wirksame »energetik« und körperartikulation.“
<i>konzepte und varianten → ausgang (2010)</i> für ensemble, Nr. 043 und 043.01.	„konzeptuelle musik kann in ihrer reinsten und extremsten form aus einer einzigen idee bestehen, erfunden in einer sekunde, niedergeschrieben in einer minute und aufgeführt in einer unendlichen dauer. [...] der haken bei

	der sache ist nur: die idee muss von der art sein, dass sie einen beziehungsreichtum des erklingenden ermöglicht oder garantiert, sei es durch die entscheidungen der musiker oder automatisch und mechanisch (wie bei den 100 metronomen) der, unter beibehaltung der grundidee, durch eine ausgeschriebene partitur nicht übertraffen werden könnte. ist dies nicht der fall, muss das konzept in der ausführung näher bestimmt und in der dauer begrenzt werden.“
<i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	„das stück ist (wie »extension« u.v.a.) eine absage an stilistische »reinheit«. [...] in »ausnahmslos ausnahmen« verwende ich ausschließlich schlagfiguren (und deren nähere oder entferntere ableitungen), wie sie jeder drummer in- und auswendig geübt hat, aber nie so, dass der 4/4 takt bestätigt wird und mit diesem dessen formale implikationen.“
Keine Angabe: <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22.	„Die 'Studie I' (Sommer 1953) ist die erste Komposition mit Sinustönen. Aus einfachstem elektroakustischem Grundmaterial werden die Klangfarben für eine Komposition synthetisch erzeugt und in ihrer Zusammensetzung vom Komponisten bestimmt. Die bewußte musikalische Ordnung dringt bis in den mikroakustischen Bereich der Klangmaterie. Eine zweite grundlegende Methode elektronischer Klangerzeugung basiert nicht auf der Addition von Sinusschwingungen zu >stationären Klängen< und >Tongemischen<, sondern auf der Zerlegung des >weißen Rauschens< in >farbiges Rauschen<. Hierzu sind elektrische Filter notwendig, die das >weiße Rauschen< in Geräuschbänder beliebiger Bandbreite und Dichte zerlegen lassen - der Prismen-Zerlegung des weißen Lichts in farbiges Licht vergleichbar. In der Studie II wurde – in Ermangelung genügend differenzierter Filtersysteme – ein besonderes Verfahren zur Erzeugung nichtstationärer Schallvorgänge angewendet, das es ermöglichte, die Familie der Geräusche in die Komposition einzubeziehen.“
<i>Zyklus für einen Schlagzeuger</i> (1959), Bd. II, S. 73.	„Felder mit Punkten und Gruppen unterscheiden sich durch verschieden große Kombinationsmöglichkeiten; sie vermitteln – in der komponierten Reihenfolge – kontinuierlich zwischen dem ganz Determinierten und dem extrem Freien; die Struktur mit dem größten Freiheitsgrad – dem äußerst >Augenblicklichen< – ist so geformt, daß sie der ihr unmittelbar folgenden äußerst determinierten Struktur zum Verwechseln ähnlich wird.“

<p><i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text.</p>	<p>„In der Komposition der Sprech- und Singstimmen wird fortgesetzt, was schon im 'Gesang der Jünglinge' und im 'Carré' für 4 Orchester und Chöre begann: eine >Aufhebung< des Dualismus zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik, zwischen Ton und Stille, zwischen Klang und Geräusch – verbunden mit dem Versuch einer Integration und Vermittlung unterschiedlichster Artikulationsmöglichkeiten.“</p>
<p><i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51.</p>	<p>„Während im KREUZSPIEL alles Melodische >punktuell< – aus isolierten Einzeltönen – komponiert wurde, besteht FORMEL aus dem Wachstums- und Transformationsprozeß einer 12gliedrigen >Formel<. Die einzelnen Glieder haben ganz charakteristische Merkmale der Schichtzahl, des Tempos, der Rhythmisierung, der Dynamik, der Instrumentation, der Lage.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i>, Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.</p>	

1.9. Äußerungen über die Notation des Werks und Hinweise zur Aufführung

<p>Theo Brandmüller</p>
<p>Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.</p>
<p>Helmut Lachenmann</p>
<p>Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i>. Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i>. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i>. Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i>. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i>. Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i>. Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.</p>

György Ligeti	
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„Diese neue Art von Musik erforderte eine neue, adäquate Notation: Nicht die Einzeltöne sind notiert, sondern die Veränderungen der Tonkollektive und die Verfahren, mit denen man diese Veränderungen aus der Orgel hervorzaubert. Das Notenbild ähnelt einer »graphischen Partitur«, ist jedoch keine, vielmehr fast so exakt wie die traditionelle Notation, nur eben auf andere musikalische Kategorien bezogen. Im Laufe der Zeit, nachdem das Stück auf verschiedenen Orgeln gespielt worden war, habe ich einiges an der Musik und an der Notation verändert – einerseits um der ursprünglichen Vorstellung einer kontinuierlichen Form näherzukommen, andererseits um das Stück auf unterschiedlichen Orgeln, mit mechanischer wie mit elektrischer Spieltraktur und Registratur, aufführbar zu machen.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), Gedanken zu <i>Eleanor</i> , <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich	
<i>Six Pianos</i> (1973), S. 73.	„Using six small spinet pianos, or small grands, made it possible to play the fast, rhythmically intricate kind of music I am drawn to, while at the same time allowing the players to be physically close together so as to hear each other clearly.“
<i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.	„This piece may be conducted, or, if there is sufficient rehearsal time, the cues from the vibraphone will enable the musicians to know when to move on to the next bar by listening, and the piece can thus be played without conductor as a large chamber work.“
<i>Octet</i> (1979), S. 98.	„Electronics are optional and are limited to microphones for amplification.“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78,	

<p><i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.</p>	
<p>Wolfgang Rihm</p>	
<p>Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i>, Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i>, Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., »<i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i>« für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.</p>	
<p>Mathias Spahlinger</p>	
<p><i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006.</p>	<p>„da aktion und resultat von ausführung zu ausführung und besonders von instrument zu instrument, stark voneinander abweichen können und vom interpreten flexibles reagieren verlangen, kann dieses stück nicht als bis ins letzte fixierte partitur existieren; vielmehr handelt es sich um eine teils mehr teils weniger festgelegte vorlage.“</p>
<p><i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033.</p>	<p>„es wird, wenn es vollständig komponiert sein wird, etwa knapp zwei stunden aufführungsmaterial umfassen, das aber nie als ganzes gespielt werden soll. verschieden lange abschnitte von rhythmischer modulation, tempo- und zeitkomposition mit variablen anfängen und schlüssen oder auch ein- und aus- und umsteigestellen darin, werden untereinander nach bestimmten regeln kombinierbar sein.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gedendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.</p>	
<p>Karlheinz Stockhausen</p>	
<p><i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73.</p>	<p>„Sechzehn beschriebene Blätter sind seitlich an einer Spirale befestigt; es gibt keinen Anfang und kein Ende; der Spieler kann mit irgendeiner Seite beginnen, spielt dann aber in der gegebenen Reihenfolge einen Zyklus; dabei</p>

	steht er in einem Kreis von Schlaginstrumenten und dreht sich während der Aufführung – in seinen vorwiegenden Positionen – einmal im Kreise, links oder rechts herum je nach Leserichtung. Felder mit Punkten und Gruppen unterscheiden sich durch verschiedene große Kombinationsmöglichkeiten [...].“
<i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102.	„Die Aufführungsdauer ist ungewöhnlich lang, da das Werk in einem Fluß durchgespielt wird. [...] Die Aufstellung der 4 Orchester und Chöre rund um die Zuhörer ist ungewohnt.“
<i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text.	„Bestimmte Momentgruppen werden zu einer Version für bestimmte Aufführungen kombiniert; maßgeblich sind vorgegebene Programmdauer und Klangmittel. Die Komplexität der Klangmittel ist dabei proportional zur Aufführungsdauer.“
<i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51.	<i>gezeichnetes Beispiel für eine Aufstellung</i>
<i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	„Die Komposition ist für 5 Gruppen von Sängern und Instrumentalisten geschrieben, die räumlich weit voneinander entfernt sind. Die Gruppen sollen sich gegenseitig hören, vor allem dann, wenn eine Gruppe pausiert. Auch müssen die Musiker die Obertöne der gespielten und gesungenen Klänge kontrollieren können, da diese genau vorgeschrieben sind. Wir bitten daher die zuhörenden Teilnehmer, den Musikern die nötige Stille zu gewähren.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	

1.10. Äußerungen über musikalische Elemente und Klangvorstellungen

Theo Brandmüller	
<i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139.	„Harte, ja schroffe Melodiekonturen verbinden sich mit Melodieformeln eines Perotin-Organums [...]. [I]m insgesamt dreiteiligen Aufbau hebt sich – als satztechnisch bedeutsamer Kontrast – ein Trioteil ab, der eingerahmt ist von kraftstrotzender Monumentalhomophonie.“
<i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f.	„Musikalisch-rhetorische Figuren und Zahlensymbolik auf verschiedenen parametralen Ebenen ergeben eine ureigene Sehweise, die Thematik der Passio Christi innerlich leuchten zu lassen. Neben rhythmischen Ostinatofiguren in <i>Die Geiselung</i> , neben Seufzermotiven, die die Angst, aber auch das Zögern Pilatus' darstellen, neben einer Pastorale und Wiegenmusik gleichzeitig »in Mater Jesu«, sind es auch Stücke am Rande der Stille (<i>Schweiß Tuch</i>), auch Stücke voller Lautstärke: <i>dröhnende Schergen...</i> (5.

	Stück). Dünn schwebende Rezitative, durch mixturbe- tonte ironische Sarabanden kontrapunktiert, bilden den Schlußstein: <i>Die Kreuzigung</i> .“
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„»Urige« Klänge (Almglocken, hohe Klarinettenpfeiftöne, Nebelhornklang und Rührtrommelfanfaren) und Glocken- uhrklangverbindungen durchziehen das – im wesentli- chen – motorische Stück, bis im »Traumliedchen« (der knochige Klang eines Xylophons) dem schwarzhumorigen Spuk ein Ende gemacht wird. Ein Ende, das auch durch das permanent bohrende Rhythmusmotiv »dididi – da da da – dididi« (vgl. Morsealphabet) sich unhöhrbar ankün- digt.“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathed- ralen“</i> (1987) für großes Or- chester, S. 146f.	„Fossile Xylophonpassagen vermitteln – ebenso wie Röh- renglockenklänge als »Echo« – eine Art dezentes Kolorit, eingebettet als »Cante jondo« in einem immer dichter werdenden quint-durchtränkten »kosmischen Gesamt- klang«, zu dem sich aus Einzelpunkten herleitende, hym- nisch anmutende Blechklang-Fanfaren einfinden, die die fast körperliche Wiederpräsenz des Dichters herbeiseh- nen.“
<i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153.	„[A]lles ist abgeleitet aus einem einzigen »Mutterak- kord«: Musica aeterna.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„Meine im Auftrage der Consociatio Internationalis Musi- cae Sacrae geschriebene einstündige Missa, komponiert in den Jahren 1994/95, »verklanglicht« vielerlei Elemente europäischer Kirchenmusik: sie greift Elemente »klas- sisch-gewordener« Gregorianik ebenso auf, wie sie das Proportions- und Zahlendenken Dufays reflektiert, sie »verschweistert« Satzbilder alter Organa mit neuzeitlicher Harmonik, sie verzahnt zahlensymbolistische Spuren ei- nes Josquin des Prez oder eines J.S. Bach mit Soggetto- Prinzipien der altklassischen Vokalpolyphonie.“
<i>Monodie für I. – in memo- riam Isang Yun</i> (1995) für Or- gel, S. 156.	„passacaglienartige »monodische Seufzer« [...] sowie in der Sprache (bzw. mit den Tönen) der <i>langage communi- cable</i> von Olivier Messiaen.“ (<i>Notenbeispiel unter dem Kommentar.</i>)
Keine Angabe: <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	
Helmut Lachenmann	
<i>Klangschatten – mein Saiten- spiel</i> (1972), S. 387.	„Die Klanglandschaft zeigt quasi die Rückseite der gesell- schaftsüblichen philharmonischen Muster [...].“
<i>Accanto</i> . Musik für einen So- loklarinettenisten mit Orches- ter (1975/76), S. 389.	„Gleichzeitig mit dem Stück läuft »insgeheim« ein Band mit dem Mozartschen Klarinettenkonzert ab, es wird von Fall zu Fall in bestimmten Rhythmen eingeblendet.“
<i>Harmonica</i> . Musik für Or- chester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394.	„Der Titel bezieht sich auf mixturartige Vorformungen des Tonmaterials, parallel geführte oder sich skalenweise verengende beziehungsweise erweiternde Klanggebilde, aber auch auf eine Vielzahl bekannter »volkstümlicher«

	Muster und rhythmischer Gestalten, »Arpeggio«-Figuren im weitesten Sinn, deren äußerliche, gelegentlich stereotype Einfachheit und ästhetische Banalität es durch vielfache, oft zur Unkenntlichkeit verzerrende Projektion strukturell aufzubrechen und zu beleuchten galt. [...] Die Anordnung von fünf frei entworfenen Strukturmodellen wird dort reguliert durch den Verlauf eines Kinderlieds.“
<i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397.	„Tonlos behauchte (»staubige«) Largo-Kantilenen, Pulsation, kahle Intervallstellungen werden als Entleertes zelebriert und so neu transparent für ein Hören, welches seine philharmonische Bindung überwunden, aber nicht vergessen hat.“
<i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398.	„Ähnlich wie im zuvor entstandenen <i>Ausklang</i> für Klavier mit Orchester bestimmt sich auch hier das musikalische Material aus der Vermittlung zwischen der Erfahrung von »Resonanz« (Tenuto-Varianten zwischen Secco-Klang und natürlichem oder künstlichem Laissez-vibrer) einerseits und von »Bewegung« andererseits.“ Beide Aspekte des Klingenden begegnen sich in der Vorstellung von Struktur als einem vielfach ambivalenten »Arpeggio«, das heißt als sukzessiv erfahrenem Aufbau-, Abbau-, Umbau-Prozeß, der sich ebenso auf engstem Zeitraum, als figurativer Gestus, wie als Projektion über größere Flächen hinweg mitteilt. [...] 1) einer breiten Eröffnungssequenz, die den Klangraum weiträumig nach unten durchmißt, Legato-Kantilene aus einfachen – natürlichen und künstlichen, direkten und indirekten, quasi »falschen« – Hallverlängerungen beziehungsweise Resonanzfeldern, deren letztes bis zum Stillstand auskadenziert [...] 6) gleichsam ausfedernd durch eine Schlußkadenz aus Mixturen, in deren Innenleben Hall und Bewegung erneut ineinander aufgehen.“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f.	„Dennoch ist die musikalische Sprache dieses Quartetts traditionell, aufgrund der tonalen Schwerpunkte oder Zentren in einem durchweg nichttonalen chromatischen Material, besonders aber aufgrund des musikalischen Denkens in wohlgebildete Themen und motivischer Entwicklung und der Formkonstruktion mit Hilfe von Variationen und Reprise[n]. [...] Stattdessen fungiert ein motivischer Kern – zwei aufsteigende große Sekunden im Abstand einer aufsteigenden kleinen Sekunde – als Basis der harmonischen und melodischen Entwicklung jeder Variation.“

<i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180.	„Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art und Weise, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwoben sind: Es entsteht ein so dichtes klangliches Gewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität völlig einbüßen. So werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst zu »Teiltönen« eines komplexen Klangs.“
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„[...] hingegen Tonhaufen und Tonballungen und die Volumenverhältnisse dieser Tonkollektive formbildend sind.“
Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232.	„Das Orchester schillert in changierenden Farben.“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„Dieser Übergang von Rhythmus in Nichtrhythmus, in eine Art Statik, ist einem Harfen-Bisbigliando nicht unähnlich. Freilich wird der harfenartige Klang durch das typische Cembalo-Anschlagsgeräusch wiederum überdeckt, so daß ein schönes Summen entsteht, das sich einmal zu einer zarten, geräuschhaften Klangballung zusammenzieht und sich ein andermal zu einer in ihrer Bewegung gleichsam verharrenden Harmonie aufhellt.“
Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	„Ich kann einige Hörner oder jedes Horn mit verschiedenen Grundtönen versehen und aus den Obertönen dieser Grundtöne neuartige Klangspektren zusammensetzen. Diese Harmonien klingen »schräg« im Verhältnis zu den harmonischen Spektren, es sind Harmonien, die bisher nicht verwendet wurden. Ich habe »schräge« konsonante Harmonien ausgetüftelt, und auch dissonante mit komplexen Schwebungen. Der Verschmelzungsgrad der Horn-töne ist besonders hoch, und zur Sättigung des Klangs spielen die beiden Klarinetten Bassethörner. Das Klanggemisch klingt weich, sogar die Spektren mit den fremdartigen Schwebungen.“
Keine Angabe: Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	
Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„Die Komposition entfaltet ein »Raster«, in dem Lied-Fragmente immer wieder anklingen und neu miteinander kombiniert werden.“
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Wie schon in meinem Musiktheater <i>American Lulu</i> (2006-2012) hört man immer wieder eingespielte Fragmente von Martin Luther King-Reden und Gedichten der Schriftstellerin June Jordan, einer der bedeutendsten afroamerikanischen Lyrikerinnen der Gegenwart.“

<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„Ich beschränkte mich auf einen Ton (erniedrigtes es') am eingespielten Ondes Martenot [...], der langsam seine Klangfarbe verändert und im Laufe der Zeit verschiedene Register – also den Klangraum – durchschreitet, um wieder zum obertonlosen es' zurückzukehren.“
Keine Angabe: <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	
Steve Reich	
<i>Violin Phase</i> (1967), S. 26.	„Some of these resulting patterns are more noticeable than others, or become noticeable once they are pointed out.“
<i>Six Pianos</i> (1973), S. 73.	„[...] playing the same eight-beat rhythmic pattern but with different notes [...]. [...] Instead of slow shifts of phase, there is a percussive build-up of beats in place of rests.“
<i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.	„In the middle of each section, there are somewhat longer and ornate melodic lines in the violins and clarinets.“
<i>Octet</i> (1979), S. 98.	„The piece is structured in five sections, of which the first and third resemble each other in the fast-moving piano, cello, and bass clarinet figures on the bass, while the second and fourth sections resemble each other in the longer held tones in the cello. [...] In the first, third, and fifth sections, there are somewhat longer melodic lines in the flute or piccolo.“
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„[...] and participates in the ongoing counterpoint as well as contributing more extended melodies. [...] short repeating melodic fragments [...].“
<i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	„The change of tempo is abrupt and in the simple relation 1:2. The piece is in $12/8$ meter and exploits the ambiguity between whether one hears measures of three groups of four eighth-notes, or four groups of three eighth-notes: (<i>graphische Darstellung</i>).“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119.	
Wolfgang Rihm	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„[...] zwei Molldreiklänge und die restlichen sechs Töne als klagende Melodie.“
<i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	„Das Instrumentarium verhält sich klanglich perkussiv, akzentbetont, wie ein einziges großes Farbschlagzeug.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346,	

<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	
Mathias Spahlinger	
<i>el sonido silencioso. trauer- musik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauen- stimmen, Nr. 015.	„als sozusagen verhüllte embleme fungieren lieder der chilenischen, deutschen und internationalen arbeiterbe- wegung, nur »el pueblo unido jamás será vencido« wird erkennbar zitiert und verarbeitet.“
<i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033.	„aus diesem themenkreis sind in dem material von 2011 hinzugekommen von [Sic!] allem drei musikalische den- kmodelle: 1.) in der summe gleichbleibende rhythmische muster, die durch uminstrumentierung verändert werden oder sich zu verändern scheinen. 2.) der einfluss von arti- kulation (mit dem jazzbesen gewischt oder geschlagen) auf den metrischen sinn, den wir beim hören unterstel- len. 3.) traditionelle, schulmäßige schlagfiguren (para- diddle in allen denkbaren kombinationen) und die, trotz perfekter gleichmäßigkeit darin wirksame »energetik« und körperartikulation.“
<i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	„in »ausnahmslos ausnahmen« verwende ich ausschließ- lich schlagfiguren (und deren nähere oder entferntere ableitungen), wie sie jeder drummer in- und auswendig geübt hat [...]“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zweikontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten</i> → <i>ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22.	„In beiden Studien werden also nicht möglichst verschie- dene und fremdartige Klänge gesucht, vielmehr ist eine äußerste Einheitlichkeit der Klangmaterie und in ihrer Form angestrebt.“
<i>Carré</i> (1959/60) für vier Or- chester und Chöre, Bd. II, S. 102.	„[...] die allermeisten Veränderungen geschehen sehr be- hutsam im Innern der Töne.“
<i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51.	„Während im KREUZSPIEL alles Melodische »punktuell« – aus isolierten Einzeltönen – komponiert wurde, besteht FORMEL aus dem Wachstums- und Transformationspro- zeß einer 12gliedrigen »Formel«. Die einzelnen Glieder haben ganz charakteristische Merkmale der Schichtzahl, des Tempos, der Rhythmisierung, der Dynamik, der In- strumentation, der Lage.“

<i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77.	„Die klangliche Entwicklung wird immer wieder <i>durch Geräusche</i> – durch geräuschhaft gefärbte Stille – <i>gestoppt</i> . Doch klare Töne, Signale und Figuren durchwirken zunehmend die Geräuschfenster und lassen sie immer melodischer werden. Von Beginn bis Schluß steigen 12 ausgehaltene <i>Zentraltöne</i> aus der Höhe herab: (<i>Notenbeispiel</i>).“
<i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	„Mehr noch als HARLEKIN hat DER KLEINE HARLEKIN eine Partie, in der die Tanzrhythmen und die mit der Klarinette gespielten Rhythmen untrennbar zu einer polyphonen Einheit verbunden und gleich wichtig sind.“
Keine Angabe: <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris</i> und <i>Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	

1.11. Äußerungen über Aufbau und Form des Werks

Theo Brandmüller	
<i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139.	„[I]m insgesamt dreiteiligen Aufbau hebt sich – als satztechnisch bedeutsamer Kontrast – ein Trieteil ab, der eingerahmt ist von kraftstrotzender Monumentalhomophonie.“
<i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	„[...] so sind die Teile mehr als eindeutig [...].“
Keine Angabe: <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385.	„Form und Detail ergaben sich aus der Anstrengung, diesen Aspekt realistisch freizulegen und in den dialektischen Zusammenhang zu stellen, den die Verwendung eines symphonischen Apparats erzwingt.“
<i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398.	„Form und Aufbau ergeben sich im Zusammenwirken von sechs sukzessiv angeordneten Zonen: 1) einer breiten Eröffnungssequenz, die den Klangraum weiträumig nach unten durchmißt, Legato-Kantilene aus einfachen – natürlichen und künstlichen, direkten und indirekten, quasi »falschen« – Hallverlängerungen beziehungsweise Resonanzfeldern, deren letztes bis zum Stillstand auskadenziiert [...], 2) einem vielfach untergliederten Spiel der ab-

	gestuften Austrocknungen zwischen <i>Secchissimo</i> und totaler Pedalisierung, 3) dem eigentlichen <i>Allegro</i> -Teil, in welchem Hall als Bewegung in dichter Geschwindigkeit – beziehungsweise umgekehrt – geronnen erscheint, 4) unterbrochen und umgelenkt durch eine Art »entleerte Hymne«, Rezitativ aus Rufen in verschiedenen resonierende, darunter auch »schall-tote« Räume, 5) zur Bewegung zurückfindend, dabei eskalierend und so sich festfressend in Grenzbereichen des gewaltsam perforierten Instrumentalklangs, 6) gleichsam ausfedernd durch eine Schlußkadenz aus Mixturen, in deren Innenleben Hall und Bewegung erneut ineinander aufgehen.“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f.	„Die Gesamtform des Stückes ähnelt tatsächlich einem Variationszyklus, obwohl es kein reales Hauptthema gibt, das variiert werden könnte. [...] Die Metamorphosen des motivischen Kerns vollziehen sich in kontrastierenden Abschnitten, gewissermaßen kurzen Sätzen, die ohne Unterbrechung aufeinanderfolgen. (Es gibt allerdings eine kurze Pause in der Mitte des Quartetts, zwischen einer langsamen choralartigen Passage und einer stark kontrastierenden Walzervariation.) Die Reihung kontrastierender Abschnitte verwandelt sich im Verlauf des Stückes stufenweise in eine rondoartige Form mit einem unregelmäßigen Ritornell, das aus einer Transformation des originalen Motivkerns gebildet ist. Die Gesamtanlage ist also nicht nur die Variationsfolge, sondern auch eine Art Entwicklungsform. In den beiden vorletzten Abschnitten artikulieren sich die oben erwähnten Charaktere – maschinelle Mechanik in wahnwitzigem <i>Prestissimo</i> und schillernd statisches Gewebe. Ihnen folgt eine Reprise der melodischen Form der ersten »Metamorphose«.“
Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174.	„Typisch für den Formprozeß im ersten Satz von <i>Apparitions</i> ist zudem das plötzliche Auftauchen von musikalischen »Erscheinungen«, die die innere Zusammensetzung der Sonoritäten stets verändern.“
<i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180.	„In <i>Atmosphères</i> versuchte ich, das »strukturelle« kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände, keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten,

	imaginären musikalischen Raum, und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden – von den musikalischen Gestalten losgelöst – zu Eigenwerten.“
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„Verdichtungen, Auflösungen, verschiedene interne Bewegungen der Tonhaufen, tektonische Ereignisse wie Einsturz, Auftürmen, Übereinanderschichten, dann gleichsam atmosphärische Vorgänge wie Verdampfen, Verhauchen und dergleichen gliedern die – global gesehen – kontinuierliche Form.“
Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232.	„Im Zentrum des Werkes steht das »Dies irae« mit seinen dramatischen, wilden Passagen. [...] Die Gesamtform ist folgendermaßen ausbalanciert: »Introitus« homophon, »Kyrie« polyphon, »Dies irae« polyphon mit homophonen »Inseln«, »Lacrimosa« zweistimmig homophon, mit reduziertem Orchester.“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„Die Spannung zwischen punktueller Attacke und Verschmelzung zum Kontinuum ist wesentlich für die musikalische Form.“
Keine Angabe: Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Eleanor beginnt zunächst wie ein Sichten alter Blues-Platten in der Tradition von Williams, Lambert und Hendricks: quasi-instrumentaler Jazzgesang.“
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich	
<i>Come out</i> (1966), S. 22.	„First the loop is in unison with itself. As it begins to go out of phase, a slowly increasing reverberation is heard. This is gradually passes into a canon or round for two voices, then four voices and finally eight.“
<i>Violin Phase</i> (1967), S. 26.	„The pattern ist played very softly, and then gradually the volume is increased so that it slowly rises to the surface of the music and then, by lowering the volume, gradually sinks back into the overall texture while remaining audible.“
<i>Six Pianos</i> (1973), S. 73.	„It begins with three pianists all playing the same eight-beat rhythmic pattern but with different notes for each player. Two of the other pianists then begin in unison to gradually build up the exact pattern of one of the pianists already playing by first playing the notes of his fifth beat on the seventh beat of their measure, then his first beat on their third beat, and so on, until they have constructed the same pattern with the same notes, but two beats

	out of phase. [...] The end result is that of a pattern played against itself but one or more beats out of phase.“
<i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.	„The piece is structured in four sections, each of which is an arch form (ABCBA) beginning with shorter phrases that grow longer by augmentation and then, by diminution, return to their original length, at which point there is a change of key or meter and the next section begins. In the middle of each section, there are somewhat longer and ornate melodic lines in the violins and clarinets.“
<i>Octet</i> (1979), S. 98.	„The piece is structured in five sections, of which the first and third resemble each other in the fast-moving piano, cello, and bass clarinet figures on the bass, while the second and fourth sections resemble each other in the longer held tones in the cello. The fifth and final section combines these materials. Perhaps more interesting, however, is that the division between sections is as smooth as possible with some overlapping in the parts, so that it is sometimes hard to tell exactly when one section ends and the next begins.“
<i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	„In that comparatively short time, four sections in four different keys are presented, with the third in a slower tempo.“
<i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	„ <i>New York Counterpoint</i> is in three movements – fast, slow, fast – played straight through without a pause.“
Keine Angabe: <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119.	
Wolfgang Rihm	
<i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287.	„Der ständige Wechsel von »gebunden« und »frei« in elf stadienartigen Abschnitten erzeugt schwankendes Terrain.“
<i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300.	„Zwei Sätze sind in einen einzigen geschmolzen: <i>Adagio tumultuoso</i> und <i>Marcia funebre</i> . Das Adagio ist ein einziger Entwicklungsstrom bis zu einem Höhepunkt, der die Dimensionen der entwickelnden Durchführung bis zum Zerspringen anspannt; darauf folgt ein Trauermarsch – auch er wie das Adagio als symbolischer Typus aufgefaßt – als Stück bohrender Insistenz.“
<i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	„Gegen Ende nur noch grellhelle Bongo-Schläge aller Schlagzeugspieler.“
Keine Angabe: <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	

Mathias Spahlinger	
<i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033.	„»off« für sechs kleine trommeln hat ein form-konzept nach art eines stadtplans.“
<i>konzepte und varianten</i> → <i>ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.	„»ausgang« für ensemble beginnt mit einem endlos-kontinuum, einer schleife, die, in zwei phasen, aufwärts und abwärts, stufenlos immer wieder in ihren eigenen beginn mündet, um dann, nach ausführlichen einlassungen auf andere konzepte, einen ausgang zu finden.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73.	„Die vorwiegend statische offene Form des 'Klavierstückes XI' – im buchstäblichen Sinne vom Augen-Blick abhängig – wird im 'Zyklus' für Schlagzeug mit der Idee einer dynamischen, geschlossenen Form verbunden; das Ergebnis ist eine zyklische >gekrümmte< Form.“
<i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text.	„Sie (die 'Momente') sind kein Werk mit eindeutig festgelegtem Anfang, Formablauf und Ende, sondern eine vieldeutige Komposition selbständiger Ereignisse. Einheit und Zusammenhang ergeben sich weniger aus äußerlichen Ähnlichkeiten von Formen als aus einer immanenten, möglichst ungebrochenen Konzentration auf die Formwerdung.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Chöre für Doris</i> und <i>Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	

1.12. Bezüge zu eigenen Werken

Theo Brandmüller	
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„Die <i>Missa</i> ist (m)ein »opus summum«.“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370.	„ <i>Echo Andante</i> [...] bedeutet – trotz anderer früherer Arbeiten, die ich nicht verleugnen mag (etwa die <i>Schubert-Variationen</i>) – zusammen mit <i>Souvenir</i> und <i>Fünf Strophen</i> wohl mein »Opus 1«, mit einer ähnlichen zugleich abschließend rückblickenden und aufbrechend vorwärtsblickenden Rolle, die etwa Bergs <i>Klaviersonate</i> oder Webers <i>Passacaglia</i> in deren Schaffen spielte.“
<i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378.	„ <i>temA</i> markiert außerdem für mich den ersten Schritt hin zu jener »Musique concrète instrumentale«, in welcher die mechanischen Bedingungen bei der Klangerzeugung in die Komposition mit einbezogen sind und welche später – in <i>Kontrakadenz</i> , <i>Air</i> , <i>Pression</i> usw. – noch konsequenter mein Schaffen prägen sollte.“
<i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385.	„[...] Entwurf eines musikalischen Verständigungsmodells anhand von Erfahrungen, die ich in unmittelbar zuvor entstandenen Werken, vor allem in <i>Air</i> und <i>Pression</i> , gemacht habe [...].“
<i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387.	„Zusammen mit <i>Gran Torso</i> und kleineren Kammermusiken gehört <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> für 48 Streicher und drei Konzertflügel zu einer Reihe von Werken, deren Klangvorstellungen sich orientieren an der Dialektik von »Verweigerung« und »Angebot« [...].“
<i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389.	„Die Dialektik von Schönheit als verweigerter Gewohnheit ist in meiner Musik nicht neu. Neu ist der konkrete, quasi paradigmatische Bezug auf ein einzelnes Werk beziehungsweise auf eine bestimmte Gattung.“
<i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393.	„Im übrigen sind diese Stücke entstanden aus den Erfahrungen, die ich in meinen letzten größeren Werken (<i>Deutschlandlied</i> und <i>Salut für Caudwell</i>) entwickelt hatte: nämlich Erfahrungen strukturellen Denkens, projiziert auf bereits vertraute, in der Gesellschaft vorhandene Formeln und Muster wie etwa Kinderlieder, Tanzformen oder einfachste grifftechnische Modelle.“

<i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394.	„Dies war wohl die fixe Idee meiner Kompositionen seit <i>Accanto</i> .“
<i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398.	„Ähnlich wie im zuvor entstandenen <i>Ausklang</i> für Klavier mit Orchester bestimmt sich auch hier das musikalische Material aus der Vermittlung zwischen der Erfahrung von »Resonanz« [...] einerseits und von »Bewegung« andererseits.“
<i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	„Nach dem Abenteuer in meinem ersten Streichquartett <i>Gran Torso</i> mit exterritorialen Spielformen am Instrument – heute längst von anderen touristisch erschlossen – hier der Rückgriff auf [...].“
Keine Angabe: <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397.	
György Ligeti	
Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f.	„Das erste Streichquartett entstand 1953-54, unmittelbar nach den <i>Sechs Bagatellen</i> für Bläserquintett, doch läßt sich ein gewisser stilistischer Wandel zwischen den beiden Werken feststellen. Die im wesentlichen diatonisch-modale Sprache der <i>Bagatellen</i> verwandelte sich in ein stärker chromatisches und weniger tonales musikalisches Idiom. Stilistisch ist das noch »prähistorischer« Ligeti, da ich erst Mitte der fünfziger Jahre, nach der Vollendung des Quartetts, eine wirklich persönliche Sprache entwickelt habe. Doch finden sich hier bereits Elemente des späteren Ligeti: etwa Passagen, in denen eine Art unheimlicher Maschinerie zu ticken scheint, und – besonders im vorletzten Abschnitt – statische, schillernde Klanggewebe.“
Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174.	„ <i>Apparitions</i> war das erste Produkt einer neuen stilistischen Entwicklung, in deren Verlauf ich das serielle Denken überwand und zur »Mikropolyphonie«, zur Technik der überdichteten musikalischen Verflechtungen gelangte. Auch war <i>Apparitions</i> der Ausgangspunkt für die »Klangkomposition« der sechziger Jahre.“
Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	„Ein erster Versuch in dieser Richtung war das elektronische Stück <i>Artikulation</i> (1958). In <i>Aventures</i> habe ich die Recherchen dieses elektronischen Stücks auf rein vokalem und instrumentalem Gebiet weitergeführt.“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„Diese Statik, die so oft in meinen Werken begegnet, nimmt hier jedoch, durch den Cembaloklang, etwas geheimnisvoll Rascheldes, gespenstisch Summendes an. [...] <i>Continuum</i> hat also erkennbare Verwandtschaften mit dem Orchesterstück <i>Lontano</i> und der Orgeletüde »Harmonies«.“
<i>Melodien</i> , S. 258.	„Im Grunde genommen bin ich meinem früheren Stil treu geblieben: Die musikalische Form entfaltet sich wie ein ausgespanntes Gewebe in der kontinuierlich weiterfließenden Zeit, doch die Einzelstimmen verschmelzen nicht mehr wie in meiner früheren Musik, vielmehr bleiben sie

	in ihrer Überlagerung und Verflechtung einzeln durchhörbar. Die Stimmen werden zu individuellen Melodien, mit eigenem Duktus, Tempo, Rhythmus und eigener intervallischer Struktur.“
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„Die drei Hölderlin-Phantasien gehören – mit dem Trio für Violine, Horn und Klavier, den <i>Ungarischen Etüden</i> und dem Klavierkonzert – einer neuen Phase meines Komponierens (ab 1982) an.“
Keine Angabe: <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Wie schon in meinem Musiktheater <i>American Lulu</i> (2006-2012) hört man immer wieder eingespielte Fragmente von Martin Luther King-Reden und Gedichten der Schriftstellerin June Jordan, einer der bedeutendsten afroamerikanischen Lyrikerinnen der Gegenwart.“
<i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	„Möglich ist eine Reaktion, eine Transformation, für die ich mich hier (wie schon 1993 in meinem Stück »Lonicera Caprifolium«) von der in der Natur allüberall auftretende Fibonacci-Reihe anregen lasse, im Sinne einer ästhetischen Verarbeitung, von klanglichen Verästelungen. [...] Ich richte meine Aufmerksamkeit in diesem Stück auf Musterbildungen in der Natur, wie schon einmal vor Jahren auf Symmetrien bei Schneekristallen.“
<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„Das kunstvolle Spiel der Ambivalenzen von Vordergrund und Hintergrund, die reichen haptischen Qualitäten und räumlichen Modellierungen seiner Suggestionenräume, der Quasi-Geschwindigkeit und der sinnlichen Präsenz von Körper, der Oszillation zwischen realer Fläche und imaginärer Räumlichkeit, zwischen geschlossener Ganzheit und disparater Eigenständigkeit der Teile haben mich unmittelbar angezogen und an Texturlemente in meinen Kompositionen erinnert.“
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	
Steve Reich	
<i>Come out</i> (1966), S. 22.	„Late in 1965, I moved back to New York, and in 1966 composed two more tape pieces, <i>Come out</i> and <i>Melodica</i> . <i>Come out</i> was essentially a refinement of <i>Its Gonna Rain</i> both in choice of speech source, and in the exact working out of the phase shifting process.“
<i>Melodica</i> (1966), S. 22.	„First, it has almost exactly the same rhythmic structure as <i>Come out</i> . The two pieces listened to one after the other are an example of how one rhythmic process can be realized in different sounds to produce different pieces of music.“

<p><i>Violin Phase</i> (1967), S. 26.</p>	<p>„This piece was basically an expansion and refinement of <i>Piano Phase</i> in two ways. First, there were four voices moving against each other instead of only two, as in <i>Piano Phase</i>; second, and perhaps more important, I became clearly aware of the many melodic patterns resulting from the combination of two or more identical instruments playing the same repeating pattern one or more beats out of phase with each other. [...] When I say there is more in my music than what I put there, I primarily mean these resulting patterns.“</p>
<p><i>Six Pianos</i> (1973), S. 73.</p>	<p>„This is the same process of substituting beats for rests as appears for the first time in <i>Drumming</i> but here, instead of the process happening by itself, it happens against another performer (or performers) already playing that pattern in another rhythmic position. The end result is that of a pattern played against itself but one or more beats out of phase. Although this result is similar to many of the older pieces, the process of arriving at that result is new. Instead of slow shifts of phase, there is a percussive build-up of beats in place of rests. In contrast to the smooth movements of <i>Piano Phase</i>, the use of the piano here is truly more like a set of tuned drums.“</p>
<p><i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78.</p>	<p>„<i>Music for Pieces of Wood</i> grows out of the same roots as <i>Clapping Music</i>: a desire to make music with the simplest possible instruments. [...] This piece is one of the loudest I have ever composed, but uses no amplification whatsoever.“</p>
<p><i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f.</p>	<p>„The piece is a development of two of my earlier works, <i>Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ</i> and <i>Music for 18 Musicians</i>. The instrumental forces are the largest I have ever used and include all the orchestral families plus women's voices. [...] This interest in more extended melodies is continued further in <i>Octet</i>.“</p>
<p><i>Octet</i> (1979), S. 98.</p>	<p>„<i>Octet</i> grows out of musical material for two pianos, four hands that was suggested by the two-piano writing in <i>Music for a Large Ensemble</i>. This two-piano writing is the most difficult I have written for individual performers, and basically transfers the interlocking rhythmic complexities I had previously discovered with multiples of marimbas and xylophones to two pianos. [...] This interest in longer melodic lines, composed of shorter patterns strung together, has its roots in my own earlier music – particularly <i>Music for a Large Ensemble</i> – as well as my studies in 1976-77 of the cantillation (chanting) of the Hebrew Scriptures.“</p>
<p><i>Eight Lines</i> (1983), S. 119.</p>	<p>„<i>Eight Lines</i> is exactly the same piece as my <i>Octet</i> (1979) with the addition of a second string quartet.“</p>
<p><i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.</p>	<p>„<i>New York Counterpoint</i> is a continuation of ideas found in <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), in which a soloist plays against a prerecorded tape of him- or herself. [...] The compositional procedures used include several that occur</p>

	in my earlier music. The opening pulses ultimately come from the opening of <i>Music for 18 Musicians</i> . The use of interlocking melodic patterns played by multiples of the same instrument can be found in my earliest works such as <i>Piano Phase</i> and <i>Violin Phase</i> , both of which date from 1967. But in the nature of its patterns and their harmonic combination, and also in the faster rate of change, the piece reflects my more recent works, particularly <i>Sextet</i> .“
Keine Angabe: <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119.	
Wolfgang Rihm	
<i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f.	„Eine Kammeroper. Das scheint, als wollte ich mich einen Moment erholen, zwischen ausgreifender Orchestermusik und tiefgreifender Kammermusik (oder war es umgekehrt?) der schillernden Oberfläche erholsamen Raum geben.“
<i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315.	„Bei sehr konstantem Lebensrhythmus war ich in der Lage, ausschließlich mit dem Material umzugehen, das schon längere Zeit in Gebrauch war beziehungsweise fast schon ausgezehrt schien: Ich improvisierte stundenlang über Harmoniefolgen und Melodien aus verschiedenen meiner Stücke. [...] Für mich bedeuten diese Bagatellen das Schlaglicht auf ein atemlos erschöpftes Aufraffen am Ende eines gewaltigen Produktionsschubs: 1977: Dritte Symphonie, <i>Hölderlin-Fragmente</i> (zwei Fassungen), <i>Musik für drei Streicher</i> , 1978: Kammeroper <i>Jakob Lenz, Erscheinung</i> , <i>Klavierstück Nr. 6</i> .“
<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.	„Wie einige meiner Streichquartette sollte auch das achte Streichquartett einen Titel tragen.“
» <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	„Gleichzeitig entstand (deswegen?) ganz anderer Klang. Aber auch dort: Frau/Stimme.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026.	„ extension für violine und klavier (1979/80), inter-mezzo (1986) und passage/paysage für großes orchester (1989/90) bilden einen zyklus.“
<i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.	„alle konzeptuellen ideen sind miteinander verwandt – durch die idee des konzeptualismus. da sie offene fomen hervorbringen, können alle, durch allmähliche veränderung, ineinander überführt werden.“
<i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	„das stück ist (wie »extension« u.v.a.) eine absage an stilistische »reinheit«.“

Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73.	„Die vorwiegend statische offene Form des 'Klavierstückes XI' – im buchstäblichen Sinne vom Augen-Blick abhängig – wird im 'Zyklus' für Schlagzeug mit der Idee einer dynamischen, geschlossenen Form verbunden; das Ergebnis ist eine zyklische >gekrümmte< Form.“
<i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text.	„In der Komposition der Sprech- und Singstimmen wird fortgesetzt, was schon im 'Gesang der Jünglinge' und im 'Carré' für 4 Orchester und Chöre begann: eine >Aufhebung< des Dualismus zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik, zwischen Ton und Stille, zwischen Klang und Geräusch – verbunden mit dem Versuch einer Integration und Vermittlung unterschiedlichster Artikulationsmöglichkeiten.“
<i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51.	„FORMEL für Orchester entstand November-Dezember 1951 unmittelbar im Anschluß an die Komposition von KREUZSPIEL. Während im KREUZSPIEL alles Melodische >punktuell< – aus isolierten Einzeltönen – komponiert wurde, besteht FORMEL aus dem Wachstums- und Transformationsprozeß einer 12gliedrigen >Formel<. [...] Erst nach der Komposition von MANTRA (1970) wurde es mir klar, daß alle Merkmale von MANTRA sich bereits in FORMEL für Orchester ankündigen.“
<i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	„Während HARLEKIN eine weite Skala von vorwiegend sieben Charakteren in sich vereinigt, ist DER KLEINE HARLEKIN ein schalkhafter, ausgelassener Tanzmusiker und sprudelnder Vortragskünstler, der für die Zukunft einen 'beweglicheren' Typ des Musikers inspirieren könnte.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	

1.13. Bezüge zur Musikgeschichte

Theo Brandmüller	
<i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139.	„Harte, ja schroffe Melodiekonturen verbinden sich mit Melodieformeln eines Perotin-Organums und schaffen somit einen musikalischen Dialog über 700 Jahre Orgelmusik hinweg.“
<i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f.	„Mein dreißigminütiger Orgelzyklus 7 Stücke zur Passionszeit enthält eigentlich »nur« Bilder, es sind Klangfabeln, die in »barocker Weise« lehren und bewegen sollen.“
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„Musikalische Schilderungen von »Naturempfindungen« durchziehen die ganze Musikgeschichte, insbesondere die des 19. Jahrhunderts, in der aber die »bedrohliche Idyllik« eines [Sic!] Hector Berlioz noch kaum vorzufinden ist.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„Meine im Auftrage der Consociatio Internationalis Musicae Sacrae geschriebene einstündige Missa, komponiert in den Jahren 1994/95, »verklanglicht« vielerlei Elemente europäischer Kirchenmusik: sie greift Elemente »klassisch-gewordener« Gregorianik ebenso auf, wie sie das Proportions- und Zahlendenken Dufays reflektiert, sie »verschwistert« Satzbilder alter Organa mit neuzeitlicher Harmonik, sie verzahnt zahlensymbolistische Spuren eines Josquin des Prez oder eines J.S. Bach mit Soggetto-Prinzipien der altklassischen Vokalpolyphonie.“
Keine Angabe: <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378.	„Die Tabu-Verletzung, wie sie in den frühen siebziger Jahren, nicht nur bei diesem Stück, empfunden wurde, hatte weniger ihre Ursache im Phänomen der Klangverformung (Schnarchen, gepreßte Saiten, tonloses Blasen usw.), denn solche »Verfremdung« wurde als humoristisches, dadaistisches oder expressionistisches Element durchaus toleriert. Der Schock hatte seine Ursache vielmehr in der satztechnischen Logik, welche die bloß surrealistische Wirkung relativierte und nicht Spaß sondern Ernst machte.“
<i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398.	„Nach dem Abenteuer in meinem ersten Streichquartett Gran Torso mit exterritorialen Spielformen am Instrument – heute längst von anderen touristisch erschlossen – hier der Rückgriff auf [...].“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385,	

<p><i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i>. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i>. Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i>. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i>. Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.</p>	
György Ligeti	
<p>Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i>, S. 163f.</p>	<p>„Dennoch ist die musikalische Sprache dieses Quartetts traditionell, aufgrund der tonalen Schwerpunkte oder Zentren in einem durchweg nichttonalen chromatischen Material, besonders aber aufgrund des musikalischen Denkens in wohlgebildete Themen und motivischer Entwicklung und der Formkonstruktion mit Hilfe von Variationen und Reprise.“</p>
<p>Über <i>Apparitions</i>, 3. Text, S. 174.</p>	<p>„Mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung der Harmonik auf, der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferent. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder die Konzeption des Seriellen aufzugeben und zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren oder die bereits fortschreitende Nivellierung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Harmonik einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>Atmosphères</i>, 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i>, 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i>, 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i>, 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i>, S. 250, <i>Melodien</i>, S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i>, 2. Text, S. 312.</p>	
Olga Neuwirth	
<p>Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), Gedanken zu <i>Eleanor</i>, <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.</p>	
Steve Reich	
<p>Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.</p>	

Wolfgang Rihm
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.
Mathias Spahlinger
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.
Karlheinz Stockhausen
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.

1.14. Musikalische Bezüge

Theo Brandmüller	
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„Musikalische Schilderungen von »Naturempfindungen« durchziehen die ganze Musikgeschichte, insbesondere die des 19. Jahrhunderts, in der aber die »bedrohliche Idyllik« eins [Sic!] Hector Berlioz noch kaum vorzufinden ist.“
<i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f.	„Paganini und Scarlatti schimmern – im Sinne einer Allusion – mit ihren bekanntesten Stücken einer Klaviersonate und einer Caprice durch das hochvirtuose Laufwerk. [...] Als Scherzo meiner »Italienischen Sinfonie« folgt die Verdi-Korrepetitionsstunde, in der ein Einhämmern einer (fiktiven) Verdi-Arie nachgezeichnet ist...“
<i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153.	„[...] verfolgt aber auch die künstlerische Zielsetzung, konstitutiv-aufbauend auf dem unermeßlich großen Schatz traditioneller Credovertonungen ein »Credo-Heute« zu artikulieren.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„[...] »verklänglich« vielerlei Elemente europäischer Kirchenmusik: sie greift Elemente »klassisch-gewordener« Gregorianik ebenso auf, wie sie das Proportions- und Zahlendenken Dufays reflektiert, sie »verschweistert« Satzbilder alter Organa mit neuzeitlicher Harmonik, sie verzahnt zahlensymbolistische Spuren eines Josquin des Prez oder eines J.S. Bach mit Soggetto-Prinzipien der altklassischen Vokalpolyphonie.“
<i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	„[...] sowie in der Sprache (bzw. mit den Tönen) der <i>langage communicable</i> von Olivier Messiaen, der einer meiner Lehrer war.“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	
Helmut Lachenmann	
<i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370.	„ <i>Echo Andante</i> [...] bedeutet – trotz anderer früherer Arbeiten, die ich nicht verleugnen mag (etwa die <i>Schubert-Variationen</i>) – zusammen mit <i>Souvenir</i> und <i>Fünf Strophen</i> wohl mein »Opus 1«, mit einer ähnlichen zugleich abschließend rückblickenden und aufbrechend vorwärtsblickenden Rolle, die etwa Bergs Klaviersonate oder Weberns <i>Passacaglia</i> in deren Schaffen spielte. Ich war geprägt von der Reinheit und Konsequenz des damaligen nonfigurativen Vokalsatzes meines Lehrers Nono, bei welchem die Töne als gehaltene während ihrer Dauer in fließende Intervallbeziehungen zueinander treten, wobei diese über flexible Dynamik und Klang- beziehungsweise Vokalfarben noch weiter innerlich artikuliert und hierarchisch abgestuft werden.“
<i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378.	„ <i>temA</i> dürfte – trotz Ligetis <i>Aventures</i> – eine der ersten Kompositionen sein, in denen das Atmen als akustisch

	vermittelter energetischer Vorgang thematisiert wurde (Holliger, Globokar, Kagel, Schnebel, Stockhausen schon in den <i>Hymnen</i> , widmeten sich unabhängig voneinander und jeweils unter anderer Perspektive demselben Phänomen).“
<i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389.	„Gleichzeitig mit dem Stück läuft »insgeheim« ein Band mit dem Mozartschen Klarinettenkonzert ab, es wird von Fall zu Fall in bestimmten Rhythmen eingeblendet. [...] Das Mozartsche <i>Klarinettenkonzert</i> ist mir Inbegriff von Schönheit, Humanität, Reinheit, aber auch – und zugleich – Beispiel eines zum Fetisch gewordenen Mittels zur Flucht vor sich selbst; eine »Kunst«, scheinbar »mit der Menschheit auf Du und Du«, in Wirklichkeit zur Ware geworden für eine Gesellschaft mit der Kunst auf Oh und Ah.“
<i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397.	„Beethovens <i>Neunte</i> als ehrfürchtig begangener Steinbruch.“
Keine Angabe: <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„Eine Möglichkeit der Befreiung von dieser schweren Tradition deuteten die Orgelwerke von Bengt Hambraeus an: Er war der erste, der in seinen Kompositionen grundsätzlich neue Konzeptionen für dieses Instrument realisiert hat, und wenn irgendein Einfluß in meinem Stück spürbar ist, so beruht er auf meiner Bewunderung für die Orgelkunst von Hambraeus.“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„Dieser Übergang von Rhythmus in Nichtrhythmus, in eine Art Statik, ist einem Harfen-Bisbigliando nicht unähnlich.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„Zurück zu Mahler. Seiner Ersten Symphonie wurde nach der Uraufführung Eklektizismus vorgeworfen und diese als »Katzenmusik« bezeichnet. Genau das hat mich interessiert.“

Keine Angabe: Gedanken zu <i>Eleanor</i> , <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich	
<i>Octet</i> (1979), S. 98.	„ <i>Octet</i> also reflects my ongoing interest in traditional Western acoustical instruments.“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22., <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„Ausgegangen bin ich beim Komponieren von einer Zwölftonkonstellation aus Dallapiccolas Oper <i>Der Gefangene</i> : zwei Molldreiklänge und die restlichen sechs Töne als klagende Melodie.“
<i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f.	„[...] aber dann wurde ich immer mehr affiziert von dem verpflichtenden Gedanken an ein kleines Werk, das in seiner technischen Perfektion dem Ideal Busonis entspricht, einem Ideal der Märchenhaftigkeit und abgründigen Unterhaltung.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021.	„[...] übergeordnete[r] zusammenhang (dufays »adieu m'amour«) [...].“
<i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.	„»to be held for a long time« von la monte young und »poème symphonique für 100 metronome« von ligeti kommen diesem extrem nahe.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010,	

<p><i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.</p>
Karlheinz Stockhausen
<p>Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i>, Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.</p>

1.15. Außermusikalische Bezüge

Theo Brandmüller	
<i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f.	„Musikalisch-rhetorische Figuren und Zahlensymbolik auf verschiedenen parametralen Ebenen ergeben eine ureigene Sehweise, die Thematik der Passio Christi innerlich leuchten zu lassen.“
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„U(h)rtöne für Orchester mit dem hübsch-humorigen Motto »Träume, Kindchen, träum, im Garten stand'n zwei Bäum'« (nach Christian Morgenstern, <i>Traumliedchen</i>). [...] Ein Ende, das auch durch das permanent bohrende Rhythmusmotiv »dididi – da da da – dididi« (vgl. Morsealphabet) sich unhörbar ankündigt.“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„So entschloß ich mich, »durch die Maske eines wahrlich nicht bequemen Dichters« hindurchzuleuchten, ihn gewissermaßen musikalisch zum Sprechen (und Singen) zu bewegen, ihn zu »feiern«, den größten zeitgenössischen Dichter Spaniens: Federico García Lorca.“
<i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153.	„Mein <i>Symbolum Nicenum</i> folgt dem durchaus liturgischen Leitgedanken, ein »gottesdienstlich einsetzbares« Credo zu sein, verfolgt aber auch die künstlerische Zielsetzung, konstitutiv-aufbauend auf dem unermeßlich großen Schatz traditioneller Credovertonungen ein »Credo-Heute« zu artikulieren.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„Der Chorsatz selbst übernimmt linear das zeitlos gültige (!) Ordinarium, er verzichtet absichtsvoll auf einen gerade in heutiger Zeit ausufernden Subjektivismus und

	versucht gerade dadurch die zeitlos-gültige Botschaft der Messe zu dokumentieren.“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378.	„ <i>temA</i> dürfte – trotz Ligetis <i>Aventures</i> – eine der ersten Kompositionen sein, in denen das Atmen als akustisch vermittelter energetischer Vorgang thematisiert wurde [...].“
<i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397.	„ <i>Staub</i> : Zerfallsprodukt von Geschaffenem, kosmische Materie, als Ablagerung Nachricht von Zeit.“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	„Seit mehreren Jahren beschäftigt mich das Problem der totalen Verschmelzung von Sprache und Musik. Statt Texte zu »vertonen«, möchte ich eine Kunstart auf der Grenze zwischen Musik und Poesie schaffen: Musik wird artikuliert wie Sprache – ein imaginärer, nichtsemantischer Text wird komponiert wie Musik.“
Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232.	„Das <i>Requiem</i> , komponiert 1963-65, ist keine vollständige Totenmesse, denn ich habe nur drei Teile aus dem lateinischen Text der katholischen Liturgie verwendet: »Introitus«, »Kyrie« und die Sequenz von Tommaso da Celano. Die Sequenz ist zweigeteilt in »Dies irae« und »Lacrimosa«. [...] Sie beziehen sich auf bildliche Darstellungen des Jüngsten Gerichts, besonders auf Hans Memlings Altarbild in Danzig, aber auch auf die apokalyptischen Gemälde von Pieter Breughel dem Älteren, auf Hieronymus Bosch und auf Dürers Kupferstiche.“
<i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.	„Hölderlins Dichtung erweckte schon seit vielen Jahren intensive musikalische Vorstellungen in mir: Vor allem die grandiosen, phantasmagorischen und mit Emotionen übersättigten Bilder spielten ebenfalls eine Rolle. [...] Die purpurne Wolkenlandschaft in Hölderlins <i>Abendphantasie</i> , für mich assoziativ mit dem Wolkenhimmel Altdorfers verbunden, gab die »Initialzündung« für die musikalischen Einfälle. In diesen Chorstücken habe ich nicht ganze Gedichte, sondern nur Textfragmente vertont, und

	zwar diejenigen, die in mir musikalische Vorstellungen erwecken.“
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„Mein Großvater wurde in einer Stadt am Meer geboren, die in ihrer wechselhaften Geschichte mal im venezianischen, mal im kroatisch-ungarischen Herrschaftsgebiet lag. Später wuchs er im zwischen Kroatien und Ungarn gelegenen Donau-Zwischenstromland auf. Vielleicht ging es meinem Großvater so wie Canetti, der über seine Zeit der Kindheit an der Donau wie folgt schrieb: »Als Kind hatte ich keinen Überblick über diese Vielfalt, aber ich bekam unaufhörlich ihre Wirkung zu spüren« und »...daß ich aus vielen Personen bestehe, deren ich mir keineswegs bewußt bin.« Daher ging es mir in diesem Stück um viele unterschiedliche (musikalische) Geschichten, die der Fluss, in meinem Fall die Donau, hört und mitunter bis zum Meer trägt.“
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Wie schon in meinem Musiktheater <i>American Lulu</i> (2006-2012) hört man immer wieder eingespielte Fragmente von Martin Luther King-Reden und Gedichten der Schriftstellerin June Jordan, einer der bedeutendsten afroamerikanischen Lyrikerinnen der Gegenwart. [...] Traurig, wenn man bedenkt, dass Martin Luther King in seiner letzten Rede folgende Sätze äußerte: »But one hundred years later, the Negro still is not free. ... And so we've come here today to dramatize a shameful condition. ... Now is the time to make real the promises of democracy.« 50 Jahre später sind wir wieder, oder immer noch, in »beschämenden Zuständen« –, auch in unseren demokratischen Ländern.“
<i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	„Bei näherer Betrachtung erschien mir nach der Absage, mich auf Boltanski beziehen zu wollen, Mario Merz' Iglu im Wlad am Mönchsberg, in seiner symmetrischen, eleganten Konstruktion mit den so luftig schwebenden 21 Fibonacci-Zahlen in Neon, gut für eine »Reaktion«. Vielleicht, weil es vom Wind durchweht wird und mich seine leuchtenden Zahlen sofort anspringen. [...] Ihre Mitglieder [der »Accademia dei Lincei«] wollten im frühen 17. Jahrhundert die Natur der Dinge mit einem solch scharfen Wahrnehmungsvermögen wie die Luchse erforschen, und gaben sich daher den Namen Lincei: die Luchsartigen. Ihr wohl berühmtestes Mitglied war Galileo Galilei. Das Wirken des mittelalterlichen Pisaner Mathematikers

	<p>Leonardo Pisano, genant [Sic!] Fibonacci, und seines bedeutenden Buches »Liber Abbaci« - in dem er auch die erste, heute nach ihm benannte unendliche, rekursive Zahlenreihe aufstellt – schlug sich auch auf architektonische Entwürfe im »Goldenen Schnitt« nieder, wie in der Konstruktion und dem spiralförmigen Fundament des »Schiefen Turms« auf der »Piazza dei Miracoli« in Pisa. Die Erscheinung dieses Campaniles unterliegt einem einzigen, homogen [Sic!] Konzept und wunderbar geometrischer Symmetrien.“</p>
<p><i>Hooloomooloo</i> © 1997.</p>	<p>„Als letztes Jahr auch in München eine große Stella-Ausstellung gezeigt wurde, entschloß ich mich, auf meine Weise auf seine Werke zu reagieren. Speziell hatten es mir die Reliefs angetan, da uns die Existenz eines Innenraumes angedeutet wird, ohne daß sich dieser dem Blick wirklich eröffnen würde. Das Relief tritt uns entgegen, versagt aber letztlich den Blick ins Innere. Dies fand ich grundsätzlich eine schöne Metapher für meinen kompositorischen Ansatz. »Illusionistisch« schienen mir die Bildreliefs, weil sie mehr inneres Volumen vorspiegeln, als sie in Wirklichkeit besitzen. Aus der Nähe betrachtet geben die Reliefs den falschen Schein, auf dem die Illusion aufgebaut ist, offen zu erkennen. Die verlockende illusionistische Täuschung kippt um in Enttäuschung über falschen Zauber, gefolgt von einem befreienden Lachen über die erkannte eigene Verführbarkeit. Alles, was ich hier zu schildern versuche, gilt in dem Fall auch für die musikalische Komposition »Hooloomooloo« (nach Stellas »Hooloomooloo« aus seiner Serie »Imaginary Places«). Das kunstvolle Spiel der Ambivalenzen von Vordergrund und Hintergrund, die reichen haptischen Qualitäten und räumlichen Modellierungen seiner Suggestionenräume, der Quasi-Geschwindigkeit und der sinnlichen Präsenz von Körper, der Oszillation zwischen realer Fläche und imaginärer Räumlichkeit, zwischen geschlossener Ganzheit und disparater Eigenständigkeit der Teile haben mich unmittelbar angezogen und an Texturelemente in meinen Kompositionen erinnert. Wohl auch deswegen diese Faszination, da auch die Desillusionierung der Illusion all dieser Techniken noch zur Verführungsstrategie des uns im Raum entgegenkommenden Bildreliefs gehört... [...] »Ich benötige eine Oberfläche, von der ich den Eindruck habe, daß es sich lohnt, sie zu bemalen, darum muß ich sie selbst herstellen« (Stella zu William Rubin). Von diesem Zitat Stellas ausgehend, begann ich meine eigene »Grundfläche« zu gestalten.“</p>
<p>Steve Reich</p>	
<p>Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26,</p>	

<p><i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.</p>	
Wolfgang Rihm	
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„Das Michelangelo-Sonett »O Notte« hatte mir ein italo-amerikanischer Freund wenige Tage vorher gegeben.“
<i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315.	„Eine große Imaginationshilfe, besonders durch ihre ungeheuer offene und radikale Sehweise, war mir Kurt Kocherscheidts Art zu zeichnen.“
<i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346.	„Zwei Zitate: »Kunst ist nicht zu >verstehen<. Kunst hinterläßt Eindrücke und streut Keime aus, das ist ihr Gesetz.« (Gottfried Benn)/ »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.« (L.W.)“
<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.	„Ausgangspunkt (-Fläche, -Linie) ist das Schreiben selbst, das Zeichen-Setzen, das »Bestimmen eines Textes« (Roland Barthes).“
»Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.« für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	„Er erzählte mir von einem Tod. Was dieser in seinem Leben bedeutet. Wenig später sandte er mir Gedichte mit dem dringenden Wunsch nach Musik.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008.	„[...] nachdem der »verlust an objektiv vorgegebener musikalischer sprache« (adorno) zu konstatieren war [...].“
<i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010.	„die vorstellung, das musikalische detail sei überzeugend formuliert, wenn es im sinnzusammenhang, im »ganzen« (hegel) der form sich erfülle, ist noch als negative ein stück schlecht verstandener idealistischer philosophie.“
<i>el sonido silencioso. trauer-musik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015.	„die textgrundlage bilden: eine collage aus gedichten pablo nerudas in originalsprache und deutscher übersetzung, insbesondere aus »españa en el corazón« und »canto general«, des weiteren zeitungsmeldungen, dokumentationen, augenzeugenberichte, ein zusammenfassender bericht von radio santiago vom 11.9.73, dem tag an dem der demokratisch gewählte präsident chiles, salvador allende, ermordet wurde und, unter der parole »operación silencio«, die noch immer regierende militär-junte unter general pinochet mit gewalt die macht an sich riss – und ein [Sic!] liste mit den namen derer, die in

	den ersten tagen nach dem putsch verfolgt, verhaftet, eingekerkert, gefoltert und ermordet wurden.“
<i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021.	„[...] die fähigkeit, fremd-vertrautes nach eigenem gesetz leben zu lassen, zum eigenen willen in »immer freiern und innigern zusammenhang« (holderlin) zu bringen.“
<i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026.	„angestrebt war eine dialektik, in der jedes »akzidentelle eigenes dasein und abgesonderte freiheit gewinnt« (hegel), mithin jede einzelheit virtuell ein erstes ist, eine eigene ordnung generiert.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zweikontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinette, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22.	„Hierzu sind elektrische filter notwendig, die das >weiße Rauschen< in geräuschbänder beliebiger bandbreite und dichte zerlegen lassen – der prismen-zerlegung des weißen lichts in farbiges licht vergleichbar.“
<i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102.	„»Denn wer einmal lauschen mußte, wird immer lauschen, ganz gleich, ob er weiß, daß er nie mehr hören wird, oder ob er es nicht weiß... das einmal gebrochene Schweigen wird nie wieder heil« (Becket [Sic!]: L'Innomable).“
<i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	„STERNKLANG ist geistliche Musik.“
Keine Angabe: <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	

1.16. Äußerungen zum Charakter und der Stimmung des Werks / Deutungsvorschläge

Theo Brandmüller	
<i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f.	„Musikalisch-rhetorische Figuren und Zahlensymbolik auf verschiedenen parametralen Ebenen ergeben eine ureigene Sehweise, die Thematik der Passio Christi innerlich leuchten zu lassen. Neben rhythmischen Ostinatofiguren in <i>Die Geiselung</i> , neben Seufzermotiven, die die Angst,

	aber auch das Zögern Pilatus' darstellen [...]. [...] »Und er verschied...«, das Motiv der <i>Pietà</i> (7. Stück) wird zur fahlen Meditation über die Trauer im allgemeinen...“
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„»So« entstand »meine Pastorale 1984«: <i>U(h)rtöne</i> für Orchester mit dem hübsch-humorigen Motto »Träume, Kindchen, träum, im Garten stand'n zwei Bäum'«. [...] »Urige« Klänge und Glockenuhrklangverbindungen durchziehen das – im wesentlichen – motorische Stück, bis im »Traumliedchen« dem schwarzhumorigen Spuk ein Ende gemacht wird.“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„[...] klanggespiegelt in symbolträchtiger Instrumentation und Form: ein Kosmos aus Klang und Melos, dessen Assoziationsvielfalt erlauben würde, an Gräber der Toten, aber auch an »Auferstehung« mythisch-kultischer Ideale zu glauben. [...] zu dem sich aus Einzelpunkten herleitende, hymnisch anmutende Blechklang-Fanfaren einfinden, die die fast körperliche Wiederpräsenz des Dichters herbeisehen.“
<i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155.	„[...] Passagen, bei denen man (durch Aufhebung eines linearen Zeitgefüges) die Ewigkeit nachzuempfinden vermag...“
<i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	„[...] bis mir (m)eine auftriebgebende Hand passacaglienartige »monodische Seufzer« diktierte, um diese in immer neue Verknüpfungszusammenhänge zu stellen: brutal, obsessiv, auch resignativ-versöhnlich, so als ob sie die Biographie Isang Yuns nachzuzeichnen beabsichtigten und dies für die Dauer von 78 (Lebens-)Takten...“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153.	
Helmut Lachenmann	
<i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387.	„Deshalb wurde der musikalische Text so lapidar formuliert, daß er – eine Art durchsichtiger Fassade – das Hören zwingt, hinter die Klänge zu lauschen, jene Aura als erstickte zu ahnen, aber auch den Vorgang jener Verweigerung zu begreifen; nämlich als Angebot expressiver Intensität, welche die bürgerliche Sehnsucht nach Schönheit reflektiert und diese erfüllen, das heißt: überwinden möchte.“
<i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	„Wenn man so will: ein Plädoyer der Phantasie für des Kaisers neue Kleider.“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393,	

<p><i>Harmonica</i>. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i>. Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i>. Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398.</p>	
György Ligeti	
Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f.	„Da die Globalform nicht wirklich, vielmehr nur annäherungsweise einer traditionellen Variationenfolge entspricht, gab ich dem Stück den Titel <i>Metamorphosen</i> , wobei das Adjektiv »nächtlich« den allgemeinen Charakter, die Stimmung des Ganzen andeutet.“
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„Mir schwebte eine gleichsam amorphe Musik vor [...].“
Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	„Der aus der Eigenart der Musik resultierende »Text« ist Träger einer komplexen Struktur von Affekten: Angst, Aggression, Leidenschaft, Exaltation, Ironie, Verhöhnung, Nostalgie, Trauer, Übermut, Scherz sind so miteinander verquickt, daß ein Labyrinth aus verfremdeten Gefühlen und Trieben entsteht.“
Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232.	„Im Zentrum des Werkes steht das »Dies irae« mit seinen dramatischen, wilden Passagen. [...] Dieser Satz ist exalziert, hyperdramatisch und zügellos.“
<i>Continuum</i> , S. 250.	„Diese Statik, die so oft in meinen Werken begegnet, nimmt hier jedoch, durch den Cembaloklang, etwas geheimnisvoll Raschelndes, gespenstisch Summendes an.“
Keine Angabe: Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„Vielleicht ist dieses Stück ein ironisch-wehmütiger Abgesang einer österreichischen Komponistin, die sich »negativ frei« fühlt zu komponieren was sie möchte und damit Robert Musils »Mann ohne Eigenschaften« nahe steht. [...] In <i>Masaot/Clocks without Hands</i> versuchte ich mir das Thema »mehrere Heimaten« zu beantworten, nämlich durch das Komponieren von Musik als Heimat und Fremde zugleich. Zwischen vertrauten und nicht vertrauten Klängen, jenseits kakanischer Nostalgie als unmöglicher Versuch, durch das Komponieren die Zeit aufzuhalten.“
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Daher setzte ich anstelle der gepflegten Aura des klassischen Gesangs die Direktheit des Blues. Eleanor beharrt auf dem Unaufhebbaren des Schmerzes und auf ihrer Subjektivität. Sie ringt um Freiheit, geht einen schweren, aber selbst gewählten Weg. Trotz aller Verletzungen sucht sie selbstbewusst ihren eigenen Ausdruck, ihre eigene Identität. Musik und Text mögen einen treibenden, unnachgiebigen Sog erzeugen. Die musikalische Form soll eine Spontaneität vermitteln, die nicht, wie so oft bei der

	sogenannten »zeitgenössischen Klassik«, von strukturellen Limitationen blockiert wird. Eleanor beginnt zunächst wie ein Sichten alter Blues-Platten in der Tradition von Williams, Lambert und Hendricks: quasi-instrumentaler Jazzgesang. Transformiert mittels Schlagzeug, E-Piano und E-Gitarre ins Schein-Jetzt.“
<i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	„Ich lade Hörerin und Hörer ein, mit den Musikern und der Sängerin durch einen (Klang)Wald mit seinen zugleich anziehenden und beängstigenden Kräften zu gehen. Das Stück könnte in seinen Ähnlichkeits- und Differenzierungsvorgängen unendlich weitergehen, wie die Fibonacci-Zahlenfolge, aber ich breche es ab wie einen Ast an einem morschen Baum...“
<i>Hooloomooloo</i> © 1997.	„Die Komposition ist eine pulsierende Bewegung, die den Hörer anziehen und abstoßen möge, ihn in den Klang hineinziehen soll und von diesem auch wieder hinausgeworfen werden kann. Man hört etwas, das sich zurückzieht, und etwas, das nach vorne drängt, also etwas Zurück- und etwas Hervortretendes, eine Rezession und Projektion. Es ist der Versuch, dem Stück einen ihm eigenen Raum mit eigener Aktivität zu geben.“
Steve Reich	
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287.	„11 / 5 + 1 + 5 / So verstanden verschwinden die Ereignisse hinter sich selbst. Die rituelle Haltung zwingt zudem alles in ein Gespinst aus Glas und Draht.“
<i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300.	„Das Adagio ist ein einziger Entwicklungsstrom bis zu einem Höhepunkt, der die Dimensionen der entwickelnden Durchführung bis zum Zerspringen anspannt; darauf folgt ein Trauermarsch – auch er wie das Adagio als symbolischer Typus aufgefaßt – als Stück bohrender Insistenz. Ständig bricht Stille ein oder bricht Musik aus der Stille heraus: das wie in perspektivischer Nähe-Fern-Relation ständig zwischen Deutlichkeit und Verwitterung schwankende Donnern des Marsches –“
<i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f.	„Sie stehen für den Facettenreichtum einer spielerisch-anspielerisch, semiabsurden, ständig auf der Kippe stehenden Divertimento-Musik. Der permanente Ernst der Situation des Gelehrten, der seinem ungelebten Leben begegnet, und die latente Lächerlichkeit seines Tuns

	wirkten von vornherein prägend. Prägend für ein leicht tragisches Verständnis des dem Sujet innewohnenden Unterhaltungswerts. Von daher leitet sich die »Tönung« der Musik, ihre Beweglichkeit, die ihr erlaubt, in Drastik zu fliehen und sofort im distanzierten Mitleid Unterschlupf zu finden.“
<i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	„ <i>Dunkles Spiel</i> erscheint mir als entferntes Ritual, eine knappe Drängung von Tänzen.“
Keine Angabe: <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	
Mathias Spahlinger	
<i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021.	„sie [vereinzelte töne] signalisieren zugleich zerstückelung, teilung, trennung und sind gemeint als verbeugung vor einer geliebten tradition, an die wir nicht heranreichen, die sich dem besitzerischen zugriff entzieht, sich nicht rekonstruieren lässt.“
<i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026.	„[...] weil der einzelne ausdruck verschiedene welten repräsentiert, verschiedenen systemen der wahrnehmung und auslegung von wirklichkeit angehört.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73.	„So erlebt man einen zeitlichen Kreis, in dem man zwar immer den Eindruck hat, sich in Richtung des immer freier (rechts herum) oder des immer festgelegter werdenden (links herum) zu bewegen, in dem jedoch am kritischen Berührungspunkt der Extreme das eine ins andere unmerklich umschlägt.“
<i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102.	„Ich wünsche von Herzen, diese Musik könnte ein wenig innere Stille, Weite und Konzentration geben; ein Bewußtsein dafür, daß wir viel Zeit haben können, wenn wir

	sie uns nehmen – daß es besser ist, zu sich selbst zu kommen, als außer sich zu geraten; »denn die Dinge, die geschehen, brauchen jemand, dem sie geschehen können, jemand muß sie auffangen.«
<i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	„STERNKLANG ist Musik zum konzentrierten Lauschen in Meditation zur Versenkung des einzelnen ins kosmische Ganze. Ferner ist sie bestimmt für die Vorbereitung auf Wesen von anderen Sternen und ihre Ankunft.“
<i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	„Während HARLEKIN eine weite Skala von vorwiegend sieben Charakteren in sich vereinigt, ist DER KLEINE HARLEKIN ein schalkhafter, ausgelassener Tanzmusiker und sprudelnder Vortragskünstler, der für die Zukunft einen 'beweglicheren' Typ des Musikers inspirieren könnte.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54); Bd. II, S. 22, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113.	

1.17. Pädagogische und hörpsychologische Äußerungen

Theo Brandmüller	
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„Viel Zeit bleibt nicht (mehr), Träumen nicht erwünscht.“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387.	„Deshalb wurde der musikalische Text so lapidar formuliert, daß er – eine Art durchsichtiger Fassade – das Hören zwingt, hinter die Klänge zu lauschen, jene Aura als erstickte zu ahnen, aber auch den Vorgang jener Verweigerung zu begreifen; nämlich als Angebot expressiver Intensität, welche die bürgerliche Sehnsucht nach Schönheit reflektiert und diese erfüllen, das heißt: überwinden möchte.“
<i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393.	„Obwohl für meinen Sohn David geschrieben und – in Teilen – von meiner damals siebenjährigen Tochter Akiko zum ersten Mal öffentlich gespielt, ist <i>Kinderspiel</i> keine pädagogische Musik und nicht unbedingt für Kinder.“

<p><i>Staub</i>. Für Orchester (1985/87), S. 397.</p>	<p>„Tonlos behauchte («staubige») Largo-Kantilenen, Pulsation, kahle Intervallstellungen werden als Entleertes zelebriert und so neu transparent für ein Hören, welches seine philharmonische Bindung überwunden, aber nicht vergessen hat.“</p>
<p>Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i>. Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Accanto</i>. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Harmonica</i>. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Allegro Sostenuto</i>. Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.</p>	
<p>György Ligeti</p>	
<p><i>Melodien</i>, S. 258.</p>	<p>„Hört man das Werk zum erstenmal [Sic!], erscheint es als Chaos diskrepanter Melodien, kennt man die Musik besser, werden die internen Zusammenhänge, wird das verborgene harmonische Skelett der Form erfaßbar.“</p>
<p>Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i>, S. 163f., Über <i>Apparitions</i>, 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i>, 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i>, 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i>, 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i>, 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i>, S. 250, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i>, 2. Text, S. 312.</p>	
<p>Olga Neuwirth</p>	
<p>Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), Gedanken zu <i>Eleanor</i>, <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.</p>	
<p>Steve Reich</p>	
<p><i>Melodica</i> (1966), S. 22.</p>	<p>„The two pieces listened to one after the other are an example of how one rhythmic process can be realized in different sounds to produce different pieces of music.“</p>
<p><i>Violin Phase</i> (1967), S. 26.</p>	<p>„As one listens to the repetition of the several violins, one may hear first the lower tones forming one or several patterns, then the higher notes are noticed forming another, then the notes in the middle may attach themselves to the lower tones to form still another. [...] Since it is the attention of the listener that will largely determine which particular resulting pattern he or she will hear at any one moment, these patterns can be understood as psychoacoustic by-products of the repetition and phase shifting. [...] The listener thus becomes aware of one pattern in the music that may open his ear to</p>

	another, and another, all sounding simultaneously in the ongoing overall texture.“
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.	„Versteht der Hörer nun, daß er kein Leser sein darf, wenn er hören will? Vielleicht darf er Schreiber sein. Sein Ohr schreibt das Hören als Vorgang wie eine Spur nieder. Musik wird gehört. Im Hirn (?) lesbar als Spur; Zeichen für Musik.“
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	
Karlheinz Stockhausen	
<i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102.	„Dieses Stück erzählt keine Geschichte. Man kann getrost einen Moment weghören, wenn man nicht mehr zuhören will oder kann; denn jeder Moment kann für sich beste-

	hen und ist gleichzeitig mit allen anderen Momenten verwandt. [...] Man muß sich Muße nehmen, wenn man diese Musik in sich aufnehmen will; die allermeisten Veränderungen geschehen sehr behutsam im Innern der Töne. [...] Die Aufstellung der 4 Orchester und Chöre rund um die Zuhörer ist ungewohnt. Am besten schließt man zeitweise die Augen, um besser hören zu können.“
<i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	„Der Hörer möge also auf die Fußschritte mit gleicher Aufmerksamkeit achten.“
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text.	

1.18. Metaphorische Äußerungen

Theo Brandmüller	
<i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144.	„[...] der knochige Klang eines Xylophons [...]“
<i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f.	„Wie mit einem Fernrohr aus dem kalten Deutschland betrachtet, »erschreibe« ich mir Italien immer weiter gen Süden...“
<i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f.	„Fossile Xylophonpassagen vermitteln – ebenso wie Röhrenglockenklänge als »Echo« – eine Art dezentes Kolorit, eingebettet als »Cante jondo« in einem immer dichter werdenden quint-durchtränkten »kosmischen Gesamtklang«, zu dem sich aus Einzelpunkten herleitende, hymnisch anmutende Blechklang-Fanfaren einfinden, die die fast körperliche Wiederpräsenz des Dichters herbeisehen.“
<i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.	„– Zeitdressur durchdekliniert wie ein Pauker mit Drill das musikalische (?) Material ...“
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
<i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397.	„Beethovens <i>Neunte</i> als ehrfürchtig begangener Steinbruch [...]. Tonlos behauchte (»staubige«) Largo-Kantilenen, Pulsation, kahle Intervallstellungen werden als Entleertes zelebriert [...].“

<i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398.	„3) dem eigentlichen Allegro-Teil, in welchem Hall als Bewegung in dichter Geschwindigkeit – beziehungsweise umgekehrt – geronnen erscheint [...].“
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394 <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f.	„Doch finden sich hier bereits Elemente des späteren Ligeti: etwa Passagen, in denen eine Art unheimlicher Maschinerie zu ticken scheint, und – besonders im vorletzten Abschnitt – statische, schillernde Klanggewebe.“
Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f.	„Verdichtungen, Auflösungen, verschiedene interne Bewegungen der Tonhaufen, tektonische Ereignisse wie Einsturz, Auftürmen, Übereinanderschichten, dann gleichsam atmosphärische Vorgänge wie Verdampfen, Verhauchen und dergleichen gliedern die – global gesehen – kontinuierliche Form.“
Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f.	„Der aus der Eigenart der Musik resultierende »Text« ist Träger einer komplexen Struktur von Affekten: Angst, Aggression, Leidenschaft, Exaltation, Ironie, Verhöhnung, Nostalgie, Trauer, Übermut, Scherz sind so miteinander verquickt, daß ein Labyrinth aus verfremdeten Gefühlen und Trieben entsteht.“
Keine Angabe: Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013).	„Es [Das Stück] ist ein geformter Fluss von Erinnerungen. [...] Durch dieses »Metronom-Ticken« wird die Zeit, durch diesen äußerlich regulierten Zeit-Puls, zu einem zeitlos empfundenen, subjektiven Gefilde des Unterbewußtseins. Und schließlich löst sich die Zeit vermeintlich auf: die Zeiger sind abgebrochen.“
<i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).	„Ich lade Hörerin und Hörer ein, mit den Musikern und der Sängerin durch einen (Klang)Wald mit seinen zugleich anziehenden und beängstigenden Kräften zu gehen. Das Stück könnte in seinen Ähnlichkeits- und Differenzie-

	rungsvorgängen unendlich weitergehen, wie die Fibonacci-Zahlenfolge, aber ich breche es ab wie einen Ast an einem morschen Baum...“
Keine Angabe: Gedanken zu <i>Eleanor</i> , <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich	
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287.	„Der ständige Wechsel von »gebunden« und »frei« in elf stadienartigen Abschnitten erzeugt schwankendes Terrain. Nichts kommt in die Mitte, ins Licht.“
<i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300.	„Ständig bricht Stille ein oder bricht Musik aus der Stille heraus: das wie in perspektivischer Nähe-Fern-Relation ständig zwischen Deutlichkeit und Verwitterung schwankende Donnern des Marsches –“
<i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	„Farbschlagzeug“
Keine Angabe: <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374.	
Mathias Spahlinger	
<i>el sonido silencioso. trauer-musik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben Frauenstimmen, Nr. 015.	„die kompositorische verfahrensidee dieses stückes ist am ehesten anschaulich zu machen durch die vorstellung einer bildnerischen technik: immer und immer wieder übermaltes, in das die eigentliche zeichnung eingeritzt wurde.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010,	

<p><i>aussageverweigerung/gedendarstellung. zweikontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.</p>
Karlheinz Stockhausen
<p>Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i>, Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.</p>

1.19. Allgemeine ästhetische oder philosophische Äußerungen

Theo Brandmüller	
<p><i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151.</p>	<p>„Humor als eine Art Sonnenseite von Tragik (wenn Tragik Schattenseite ist...); so sind die Teile mehr als eindeutig: / – Zittern wir nicht nur äußerlich? (manchmal) / – Fühlen wir uns nicht manchmal auch eingesperrt (im Käfig?) / – Träumen wir nicht auch gerne einmal vom Musette spielenden Akkordeonspieler an der Seine? / – Zeitdresur durchdekliniert wie ein Pauker mit Drill das musikalische (?) Material ... / – Und ach, beinahe vergaß ich's: »Clown Grock« sein müssen ist manchmal bitterernst! Lache Bajazzo!!“</p>
<p>Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.</p>	

Helmut Lachenmann	
<i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370.	„[...] wo doch der Klavierklang permanent unter den Händen zerrinnt. [...] Andererseits führte solche Auseinandersetzung mit dem Vorbild Nono zugleich von dessen Idiom weg zu einem Klangdenken, in dem Struktur nicht Mittel zu expressiven Zwecken, sondern Expressivität als vorweg Gegebenes, den Mitteln bereits Anhaftendes, zum Ausgangspunkt für strukturelle Abenteuer wurde.“
<i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389.	„Dabei ist klar, daß gerade dort, wo sie im Zusammenhang ihres eigenen strukturellen Ablaufs diese andere Klangwelt »anzapft«, meine Musik sich erst recht von jener vertrauten Sprache entfernt. Indessen ist dies lediglich eine Spielart unter anderen. Die Dialektik von Schönheit als verweigerter Gewohnheit ist in meiner Musik nicht neu. Neu ist der konkrete, quasi paradigmatische Bezug auf ein einzelnes Werk beziehungsweise auf eine bestimmte Gattung. Zerstörerischer Umgang mit dem, was man liebt, um sich dessen Wahrheit zu bewahren: Gerech wird man diesem paradoxen Vorgang nur, wenn man die gesellschaftliche Situation mitbedenkt, deren Tabus sich auf immer kompliziertere Weise verfestigt haben, wobei man sich auf dieselben historischen Kunstwerke beruft wie unsereiner.“
<i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397.	„Staub: Zerfallsprodukt von Geschaffenem, kosmische Materie, als Ablagerung Nachricht von Zeit. Meine Suche nach einer – musikalisch erfahrbaren – »Nicht-Musik« in einer Situation der schnell verfügbaren Selbstverständlichkeit »Musik« treibt mich weniger vorwärts ins Unbekannte als eher im Kreis, läßt die Erfindung, statt abzuheben in die »Luft von anderen Planeten«, eher stolpern über die uns umgebenden expressiven Formeln.“
<i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398.	„(»Stillstand«: typischer Begriff, in dem sich Resonanz und Bewegung in ihren Extremen berühren) [...].“
Keine Angabe: <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Zweites Streichquartett</i> („Reigen seliger Geister“) (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174.	„»Destruktion« bedeutet in der Kunst nicht unbedingt etwas Negatives, denn durch die Eliminierung eines Bereichs wird oft der Weg frei zu bislang ungeahnten Gestaltungsmöglichkeiten. So konnte ich mich, durch die Beseitigung der Harmonik, ganz auf das Komponieren von komplexen und weitverzweigten »Sonoritäten« konzentrieren.“

<p><i>Atmosphères</i>, 1. Text, S. 180.</p>	<p>„Strenge serielle Organisation einerseits und aufgelockerte, variable oder aleatorische Formen andererseits gelten gewöhnlich als die beiden möglichen Extreme des heutigen Komponierens, zwischen denen man alle übrigen Erscheinungen einordnet. Mir scheint indessen, daß diese Auffassung überholt ist und daß – wie so oft auf dem Gebiet des Ideologischen – die beiden Extreme in vieler Hinsicht übereinstimmen. Die Möglichkeiten für neue Arten der Komposition liegen nicht zwischen diesen Antipoden, sondern in anderen Bereichen. Was meine kompositorischen Bestrebungen betrifft, so sehe ich es als wesentlich an, die klangliche Erscheinung der musikalischen Form zu erneuern. Änderungen der Sitzordnung im Orchester etwa, neue Notationssysteme und ähnliche Momente, die heutzutage die Tendenz haben, an die Stelle der eigentlichen Komposition zu treten, aber nicht unmittelbar akustisch sind, scheinen mir eher von sekundärer Bedeutung. [...] Das Orchesterstück <i>Atmosphères</i> nimmt nun seinerseits gewiß auch eine extreme kompositorische Position ein, die möglicherweise als Sackgasse gedeutet werden kann. Manchmal aber zeigt gerade eine Sackgasse unversehens eine verdeckte Öffnung, die ins Freie führt.“</p>
<p><i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f.</p>	<p>„So ist Altdorfers <i>Alexanderschlacht</i> (in der Alten Pinakothek in München) mit dem grandiosen Wolkenhintergrund – zerfetzt, von Sonnenstrahlen durchbohrt – eines meiner größten künstlerischen Erlebnisse. [...] Das Wesentlichste in Hölderlins Kunst ist für mich die Spannung zwischen gezügelter, fast klassizistischer Form (antike Metrik, Balance der Sprache) und exzessiv emotionalem sprachlichen Inhalt. [...] Was mir vorschwebt, ist eine vergeistigte, stark verdichtete Kunstform. Ich suche, jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu erstehen zu lassen.“</p>
<p>Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i>, S. 163f., Über <i>Volumina</i>, 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i>, 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i>, 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i>, S. 250, <i>Melodien</i>, S. 258, Zum <i>Hamburgischen Konzert</i>, 2. Text, S. 312.</p>	
<p>Olga Neuwirth</p>	
<p><i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013).</p>	<p>„Ein Werk der bildenden Kunst kann nicht musikalisch »abgebildet« werden – ebensowenig wie umgekehrt Musik von einem Bild.“</p>
<p><i>Hooloomooloo</i> © 1997.</p>	<p>„Die Grenze zwischen Draußen und Drinnen, zwischen dem Realraum außerhalb unserer selbst, der den Körper umgibt, in dem sich der Körper bewegt (in meinem Fall z.B. der Konzertraum) und unseren inneren Vorstellungsräumen, denen die Räume der Malerei und des Reliefs</p>

	entspringen – hier der Klangraum des von mir ausgewählten Ensembleklanges –, die wiederum als eigenständige Imaginationsräume erfunden wurden. Es möge die Trennwand zwischen Empfindungsraum der Innerlichkeit und dem Außenraum jenseits der Körpergrenze reißen. Diese imaginären Klangräume mögen zugleich hinein in die Regionen der ungreifbaren, aber nichts destoweniger [Sic!] erfahrenen inneren Vorstellungsräume, wo die Bilder der Imagination und Empfindung wohnen und im gleichen Moment damit hinaus in den Außenraum führen.“
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	
Steve Reich	
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287.	„Konstruktivität ist, wenn sie erscheint, zentriert; oft eine Spirale, die ausweglose Chiffre, und wirft lange Schatten.“
<i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296.	„Er [Luigi Dallapiccola] hat bei allem, was er tat, nie nur theoretisch, also scheinbar, komponiert, sondern alles konkretisiert in Klang, Gedanken und Menschenwürde. Ein Gegenbild zum Komponisten, der eigentlich auch etwas anderes hätte tun können. Ein Komponist also.“
<i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346.	„So ist dieser Hinweis schon Hinweis zuviel auf die Selbstverständlichkeit: Musik ist zuerst – Musik. Um dieses wahrzunehmen, darf man sich nicht zurechtgelegt haben, was Musik sei. Aber daß Musik ist, muß man wollen. Dann wird sie. Zwei Zitate: »Kunst ist nicht zu >verstehen<. Kunst hinterläßt Eindrücke und streut Keime aus, das ist ihr Gesetz.« (Gottfried Benn) / »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.« (L.W.)“
<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.	„Der Text entsteht durch sein Geräusch, durch das Geräusch seiner Hervorbringung. Einmal erklingt Material selbst: Papier. Musik ist wirklich nur Musik, nicht eine Erscheinung von etwas anderem. Papiermusik wird Musik dann, wenn das Papier, auf das sie geschrieben wird, nicht ernstgenommen ist, oder wenn der Schreiber

	glaubt, hinter der Welt sei noch eine Welt. Alles ist da. Aber da ist nicht dort.“
Keine Angabe: <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008.	„musikalischer sinn (der immanente wie der gesellschaftlich funktionale) ist durch das allgemein musikalische bewusstsein definiert, durch den »sprachraum«, der ziel und ausgangspunkt des musikalisch einzelnen ist; nachdem der »verlust an objektiv vorgegebener musikalischer sprache« (adorno) zu konstatieren war, spricht die neue musik (wo sie sich nicht unter ihr eigenes bewusstsein von sich selber zurückbegibt) von ihrer sprachlosigkeit in eben jener sprache, die den sinn verweigert. die absicht, mit den sozialen und politischen [Sic!] implikationen von kunst bewusst umzugehen, signalisiert das ende der bürgerlichen musik, also auch der neuen.“
<i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010.	„die vorstellung, das musikalische detail sei überzeugend formuliert, wenn es im sinnzusammenhang, im »ganzen« (hegel) der form sich erfülle, ist noch als negative einstück schlecht verstandener idealistischer philosophie: das einzelne käme als befreites nur ganz zu sich selber und in freie kommunikation mit den anderen einzelnen, wenn form lose gefügt sei oder erst aus freien beziehungen der einzelnen untereinander erwüchse; keinesfalls jedoch dürfe sie vor oder neben den details als eigener inhalt von erfindung gesetzt sein. die (politische) implikation solchen denkens: der wahn der identität des einzelnen mit sich selber.“
<i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zweikontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018.	„sprache weist auf den status quo und über ihn hinaus; aus der sprache können wir nicht hinaus, aus unseren kommunikationszusammenhängen, aus dem gesellschaftlichen kontext nicht unmittelbar, nicht ohne gesellschaft. noch putativnotwehr, noch der präventivschlag denkt im eigenen und im kopf des gegenübers gleichzeitig; aber nicht mehr mit der vorgabe, den eigenen und den fremden standpunkt in freundlicher negation zu zersetzen, sondern rein positiv, als unmittelbare selbsterhaltung. solche feindbildprojektionen suchen sich der interpretation von außen, die sie als angriff auf den eigenen verfestigten standpunkt fürchten, statt sie als verlebendigung zu suchen, zu entziehen. sie wollen den kontext des konkreten gegenübers nicht haben und selbst nicht kontext sein; sie wollen sich, auf vordialektische weise, text und kontext zugleich sein, mithin ist jede an sich tautologisch:

	sie verweigern die aussage und bleiben gewaltsam aufeinander bezogen.“
<i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021.	„[...] wie die liebe ihre vernunft darin hat, überm individuellen die forderung der vernunft, die aufs allgemeine aus ist, zu vergessen [...].“
<i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026.	„kommunikation findet statt über vereinbarungen, die unvereinbar sind, sich nicht vereinbaren, verabreden lassen («concertare» heißt auch »vereinbaren«), über die unaufhebbare differenz der auslegung.“
<i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033.	„takt, metrum [Sic!] rhythmus und tempo haben sich in der bisherigen, »tonalen« musik gegenseitig konstituiert. seit von Neuer musik mit recht gesprochen werden kannn [Sic!], können diese eigenschaften, wie übrigens auch der nicht takt-metrisch gebundene 1:1-puls, getrennt voneinander auftreten.“
<i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041.	„alles was ist, ist das was es ist, in seinem und durch seinen zusammenhang. / die zusammengesetztheit (und teilbarkeit) des individuellen (= des unteilbaren). / getrennt betrachten, was nicht zu trennen ist. / der qualitative unterschied zwischen dem individuellen und dem kollektiven. der quantitative unterschied und der qualitative sprung. / der einzelne ist nur als einzelner gesellschaftswesen und nur als gesellschaftswesen einzelner.“
<i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	„die neue musik ist kein stil, eher eine methode der kritischen selbstreflexion; sie ist daher auf alle stile anwendbar und zugleich die voraussetzung für (oder begleiterscheinung von) interkulturalität, vielleicht auch für mehrsprachigkeit. [...] stil ist ein gesellschaftliches phänomen, oft von identifikation bis identität, also auch der feindschaft; solche purismen sind daher kritisch zu betrachten, besonders in der erscheinungsform des personalstiles. [...] jede traditionelle musik ist ein system von selektiver wahrnehmung und auslegung.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>konzepte und varianten</i> → <i>ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01.	
Karlheinz Stockhausen	
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113,	

Sternklang Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text,
Der kleine Harlekin für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.

1.20. Politische Äußerungen

Theo Brandmüller	
Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.	
Helmut Lachenmann	
Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i> . Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i> . Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i> . Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i> . Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i> . Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i> . Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)</i> (1989), S. 399.	
György Ligeti	
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Gedanken zu <i>Eleanor</i> .	„Diese Komposition ist für mich ein Tribut an die vielen Menschen, die es wagten und wagen, Kritik auszusprechen, trotz aller sozialen und politischen Widerstände. In unserer ach so weltoffenen Zeit, wo schon leiser Widerspruch als Bedrohung angesehen wird, sitzt der Finger skandalös locker am Abzug. Im Besonderen aber möge Eleanor – daher auch der weibliche Vorname im Titel des

	<p>Stückes – ein Tribut an mutige Frauen sein. Der Lichtkegel ist gerichtet auf die vielen vergessenen afroamerikanischen Jazz-Musikerinnen »when men ruled the beat«. [...] Innerhalb der Polizei ist der Hass auf Schwarze zunehmend verbreitet. Mehr Schutz für Afroamerikaner und andere Minderheiten vor ungerechtfertigter Polizeibrutalität muss erneut eingefordert werden. Traurig, wenn man bedenkt, dass Martin Luther King in seiner letzten Rede folgende Sätze äußerte: »But one hundred years later, the Negro still is not free. ... And so we've come here today to dramatize a shameful condition. ... Now is the time to make real the promises of democracy.« 50 Jahre später sind wir wieder, oder immer noch, in »beschämenden Zuständen« –, auch in unseren demokratischen Ländern. Ich wollte zwar mit American Lulu eine Art musikalischen Protest gegen Rassismus und Sexismus setzen, die ich während meiner vielen Aufenthalte in den USA seit den späten 1980er Jahren immer wieder aufflammen sah, aber ich hätte nicht gedacht, dass mein 2006 begonnenes Stück American Lulu (noch vor der Wahl Barack Obamas zum Präsidenten) solch traurige Aktualität erhalten würde. Man bedenke allein, dass in den Vereinigten Staaten gegenwärtig mehr Afroamerikaner in Gefängnissen sitzen, als 1850 in Sklaverei gehalten wurden. Eleanor war ein spontaner Ausdruck meiner hilflosen Empörung gegen rassistische Gewalt und gegen Gemetzel, wie in der Redaktion von Charlie Hebdo geschehen. Ich konnte und wollte nicht stumm bleiben. Nach dem Schock war der Moment gekommen, Mut zum Nachdenken zu finden. Das Stück war da schon beinahe fertig, aber ich wollte die Hitze des Augenblicks nicht abklingen lassen, denn sie führt nicht automatisch zu einer ausgewogeneren Wahrheit, wie uns immer wieder erklärt wird. Jetzt wollte ich reagieren und nicht später, wenn sich die Dinge wieder »gelegt« haben. Eleanor ist meine Art von Solidarität und mein künstlerischer Protest gegen geforderte Alltagskonformität sowie äußere und innere Repression.“</p>
<p>Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.</p>	
<p>Steve Reich</p>	
<p><i>Come out</i> (1966), S. 22.</p>	<p>„<i>Come out</i> was originally part of a benefit concert presented at Town Hall in New York City for the retrial, with lawyers of their own choosing, of the six boys arrested for murder during the Harlem riots of 1964. The voice is that of Daniel Hamm, now acquitted and then 19, describing a beating he took in Harlem's 28th precinct police station. The police were about to take the boys out</p>

	to be »cleaned up« and were only taking those that were visibly bleeding. Since Hamm had no actual open bleeding, he proceeded to open a bruise on his leg so that he would be taken to hospital. »I had to like open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them.«“
Keine Angabe: <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, <i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346, <i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f., » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>el sonido silencioso. trauer-musik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015.	„die textgrundlage bilden: eine collage aus gedichten pablo nerudas in originalsprache und deutscher übersetzung, insbesondere aus »españa en el corazón« und »canto general«, des weiteren zeitungsmeldungen, dokumentationen, augenzeugenberichte, ein zusammenfassender bericht von radio santiago vom 11.9.73, dem tag an dem der demokratisch gewählte präsident chiles, salvador allende, ermordet wurde und, unter der parole »operación silencio«, die noch immer regierende militärjunte unter general pinochet mit gewalt die macht an sich riss – und ein [Sic!] liste mit den namen derer, die in den ersten tagen nach dem putsch verfolgt, verhaftet, eingekerkert, gefoltert und ermordet wurden.“
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006. <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>aussageverweigerung/gegendarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018,	

<p><i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für Violine und Violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine Trommeln, Nr. 033, <i>lamento, protokoll</i> (2011) für Violoncello und Orchester, Nr. 041, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für Ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für Drumset, Nr. 045.</p>
Karlheinz Stockhausen
<p>Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i>, Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.</p>

1.21. Anti-Kommentar

Theo Brandmüller
<p>Keine Angabe: <i>Hommage à Perotin</i> (1978) für Orgel, S. 139, <i>7 Stücke zur Passionszeit</i> (1983) für Orgel, S. 143f., <i>U(h)rtöne</i> (1985) für großes Orchester, S. 144, <i>All'Italia</i> (1986) für Klavier, S. 145f., <i>Cis-Cantus III „Lorca-Kathedralen“</i> (1987) für großes Orchester, S. 146f., <i>Clownerie</i> (1990) für Akkordeon, S. 151, <i>Symbolum Nicenum</i> (1994) (aus <i>Missa</i>) für Chor (ad lib. mit Orgelpedal-Begleitung, 4 Claves), S. 153, <i>Missa</i> (1994/95) für Chor, Chorsoli und Orgel, S. 155, <i>Monodie für I. – in memoriam Isang Yun</i> (1995) für Orgel, S. 156.</p>
Helmut Lachenmann
<p>Keine Angabe: <i>Echo Andante</i> für Klavier (1961/62), S. 370, <i>temA</i> für Flöte, Stimme und Violoncello (1968), S. 378, <i>Kontrakadenz</i>. Musik für Orchester (1970/71), S. 385, <i>Klangschatten – mein Saitenspiel</i> (1972), S. 387, <i>Accanto</i>. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76), S. 389, <i>Ein Kinderspiel</i>. Sieben kleine Stücke für Klavier (1980), S. 393, <i>Harmonica</i>. Musik für Orchester mit Solo-Tuba (1981/83), S. 394, <i>Staub</i>. Für Orchester (1985/87), S. 397, <i>Allegro Sostenuto</i>. Musik für Klarinette/Baßklarinette, Violoncello und Klavier (1987/88), S. 398, <i>Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)</i> (1989), S. 399.</p>

György Ligeti	
Keine Angabe: Zum Streichquartett Nr. I <i>Métamorphoses nocturnes</i> , S. 163f., Über <i>Apparitions</i> , 3. Text, S. 174, <i>Atmosphères</i> , 1. Text, S. 180, Über <i>Volumina</i> , 2. Text, S. 189f., Über <i>Aventures</i> , 2. Text, S. 196f., Über mein <i>Requiem</i> , 2. Text, S. 232, <i>Continuum</i> , S. 250, <i>Melodien</i> , S. 258, <i>Drei Phantasien</i> nach Friedrich Hölderlin, S. 285f., Zum <i>Hamburgischen Konzert</i> , 2. Text, S. 312.	
Olga Neuwirth	
Keine Angabe: Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit → Orchesterwerk <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013), Gedanken zu <i>Eleanor</i> , <i>Piazza dei Numeri</i> (April 2013), <i>Hooloomooloo</i> © 1997.	
Steve Reich	
Keine Angabe: <i>Come out</i> (1966), S. 22, <i>Melodica</i> (1966), S. 22, <i>Violin Phase</i> (1967), S. 26, <i>Six Pianos</i> (1973), S. 73, <i>Music for pieces of Wood</i> (1973), S. 78, <i>Music for a large ensemble</i> (1978), S. 97f., <i>Octet</i> (1979), S. 98, <i>Vermont Counterpoint</i> (1982), S. 119, <i>Eight Lines</i> (1983), S. 119, <i>New York Counterpoint</i> (1985), S. 135.	
Wolfgang Rihm	
<i>unbenannt [I]</i> , Orchesterkomposition (1986), S. 346.	„Wenn ein Stück unbenannt genannt ist, trägt es einen sehr genauen Namen. Das Namenlose, Unbenannte, muß nicht zusätzlich namentlich eingekleidet werden, es bedarf keines Ausweises. So ist dieser Hinweis schon Hinweis zuviel auf die Selbstverständlichkeit: Musik ist zuerst – Musik. Um dieses wahrzunehmen, darf man sich nicht zurechtgelegt haben, was Musik sei. Aber daß Musik ist, muß man wollen. Dann wird sie.“
<i>Achtes Streichquartett</i> (1987-1988), S. 371f.	„Diese Gedanken haben eigentlich nichts mit dem Quartett zu tun. Deshalb streiche ich sie hier durch, es gibt sie eigentlich nicht mehr. Dadurch haben sie mit dem Quartett zu tun, das etwas ganz anderes ist: nämlich Musik. Versteht der Hörer nun, daß er kein Leser sein darf, wenn er hören will? Vielleicht darf er Schreiber sein. Sein Ohr schreibt das Hören als Vorgang wie eine Spur nieder. Musik wird gehört. Im Hirn (?) lesbar als Spur; Zeichen für Musik. So ist die Einführung die Peitsche des Hirten, der zornig vor Liebe auf seine Schafe einschlägt, daß sie ihr Blöken als Musik vernehmen.“

Keine Angabe: <i>deploration</i> für Flöte, Violoncello und Schlagzeug (1973), S. 287, <i>O Notte</i> für Bariton und Instrumentalensemble (1975), S. 296, <i>Zweite Symphonie</i> (erster und letzter Satz) für großes Orchester (1975), 2. Text, S. 300, <i>Faust und Yorick</i> , Kammeroper Nr. I (1976), S. 306f., <i>Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen)</i> (1977-1978), S. 315, » <i>Mein Tod. Requiem in memoriam Jane S.</i> « für Sopran und großes Orchester (1988-1989), S. 374, <i>Dunkles Spiel</i> für vier Schlagzeugspieler und Instrumentalensemble (1988-1990), 1. Text, S. 385f.	
Mathias Spahlinger	
<i>lamento, protokoll</i> (2011) für violoncello und orchester, Nr. 041.	<i>Die Ausschließlichkeit philosophischer Gedanken lässt den Aspekt der Hilfe für den Hörer fragwürdig erscheinen.</i>
Keine Angabe: <i>entlöschend</i> (1974) für großes tamtam, Nr. 006, <i>wozu noch musik?</i> (1974) ästhetische theorie in quasi ästhetischer gestalt (collage), Nr. 008, <i>vier stücke</i> (1975) für stimme, klarinette, violine, violoncello und klavier, Nr. 010, <i>el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende</i> (1973/80) für sieben frauenstimmen, Nr. 015, <i>aussageverweigerung/gegenarstellung. zwei kontra-kontexte für doppelquartett</i> (1981) für klarinette, baritonsaxophon, kontrabass und klavier/bassklarinetten, tenorsaxophon, violoncello und klavier, Nr. 018, <i>adieu m'amour. hommage à guillaume dufay</i> (1982/83) für violine und violoncello, Nr. 021, <i>inter-mezzo</i> (1986) concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra, Nr. 026, <i>off</i> (1993/2011) für sechs kleine trommeln, Nr. 033, <i>konzepte und varianten → ausgang</i> (2010) für ensemble, Nr. 043 und 043.01, <i>ausnahmslos ausnahmen</i> (2013) für drumset, Nr. 045.	
Karlheinz Stockhausen	
Keine Angabe: <i>Elektronische Studien I und II</i> (1953/54), Bd. II, S. 22, <i>Zyklus</i> für einen Schlagzeuger (1959), Bd. II, S. 73, <i>Carré</i> (1959/60) für vier Orchester und Chöre, Bd. II, S. 102, <i>Momente</i> für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1961/62), Bd. II, S. 130, 1. Text, <i>Chöre für Doris und Choral</i> (1950), Bd. IV, S. 32, <i>Formel</i> für Orchester (1951), Bd. IV, S. 51, <i>Stop</i> für Orchester (1965), Bd. IV, S. 77, <i>Richtige Dauern</i> , Bd. IV, S. 113, <i>Sternklang</i> Parkmusik für 5 Gruppen (1971), Bd. IV, S. 172, 2. Text, <i>Der kleine Harlekin</i> für Klarinette (1975), Bd. IV, S. 300.	

2. Literaturverzeichnis

ALTENBURG, Detlef: Programmusik. In: MGG. Sachteil Bd. 7. Kassel ²1997, Sp. 1821-1844.

BRANDMÜLLER, Theo (FRICKE, Stefan und FROBENIUS, Wolf (Hg.)): Arrièregarde – Avantgarde. Texte zur Musik 1980-1998 (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 6). Saarbrücken 1998.

BRANDMÜLLER, Theo: *Monodie für I. – in memoriam Isang Yun*. Berlin, Wiesbaden 1996.

BREUER, Franz u.a.: Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden ³2017.

DIBELIUS, Ulrich: Ligeti, György (Sándor). In: MGG. Personenteil Bd. 11. Kassel ²2004, Sp. 108-121.

DREES, Stefan: Neuwirth, Olga. In: MGG. Personenteil Bd. 12. Kassel ²2004, Sp. 1033-1034.

DREES, Stefan: Olga Neuwirth: Porträttext Verlag Ricordi. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/bio5.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].

EGGERT, Hartmut: Literarische Texte und ihre Anforderungen an die Lesekompetenz. In: GROEBEN, Norbert und HURRELMANN, Bettina (Hg.): Lesekompetenz. Bedingungen, Dimensionen, Funktionen. Weinheim, München 2002, S. 186-194.

EISLER, Hanns (MAYER, Günter (Textkrit. Ausg.)): Musik und Politik. Schriften 1924-1948 (Schriften und Dokumente I). München 1973.

ENGLÄNDER, Richard: Zur Geschichte des Konzertprogramms. In: Österreichische Musikzeitschrift 16 (1961), S. 465-472.

FLICK, Uwe u.a. (Hg.): Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen. Weinheim ²1995.

FRISIUS, Rudolf: Stockhausen, Karlheinz. In: MGG. Personenteil Bd. 15. Kassel ²2006, Sp. 1469-1512.

HANDSCHICK, Matthias: Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg 3). Hildesheim 2015.

- HANDSCHICK, Matthias: Zur Nützlichkeit der Gestalttheorie für die Vermittlung Neuer Musik. In: SCHNEIDER, Hans (Hg.): Neue Musik vermitteln. Ästhetische und methodische Fragestellungen. Hildesheim 2012, S. 49-65.
- HEISTER, Hanns-Werner: Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Bd. I und II (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87 und 88). Wilhelmshaven u.a. 1983.
- HEISTER, Hanns-Werner: Konzertwesen. In: MGG. Sachteil Bd. 5. Kassel ²1996, Sp. 686-710.
- KELLE, Udo: Die Integration qualitativer und quantitativer Methoden in der empirischen Sozialforschung. Theoretische Grundlagen und methodologische Konzepte. Wiesbaden ²2008.
- LACHENMANN, Helmut (HÄUSLER, Josef (Hg.)): Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995. Wiesbaden 1996.
- LICHTENFELD, Monika: Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert. In: Musica 31 (1977,1), S. 9-12.
- LIGETI, György (LICHTENFELD, Monika (Hg.)): Gesammelte Schriften. Band 1 und 2 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10). Mainz u.a. 2007.
- LIGETI, György: *Volumina*. Für Orgel. Frankfurt 1967.
- MESSIAEN, Olivier: *Meditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Pour Orgue. Paris 1973.
- MOSCH, Ulrich: Rihm, Wolfgang (Michael). In: MGG. Personenteil Bd. 14. Kassel ²2005, Sp. 112-125.
- NEUWIRTH, Olga: Olga Neuwirth. texts & photos. Einzusehen unter: <http://www.olganeuwirth.com/text0.php> [letzter Zugriff: 26.07.2017].
- PALMER, Douglas: Foto eines Ausschnitts des Reliefs *Hooloomooloo* des Künstlers Frank Stella. Einzusehen unter: <https://www.flickr.com/photos/diacritical/3580918260/in/pool-1617872@N25/> [letzter Zugriff: 11.09.2017].
- REICH, Steve (HILLIER, Paul (Hg.)): *Writings on Music*. 1965-2000. Oxford, New York 2002.
- RIHM, Wolfgang (MOSCH, Ulrich (Hg.)): *Ausgesprochen*. Schriften und Gespräche Band 1 und 2 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6). Mainz u.a. 1998.
- SALMEN, Walter: *Das Konzert*. Eine Kulturgeschichte. München 1988.
- SANIO, Sabine: Reich, Steve. In: MGG. Personenteil Bd. 13. Kassel ²2005, Sp. 1449-1452.

SCHAAL, Richard: Konzertwesen. In MGG Bd. 7. Kassel ¹1958, Sp. 1588-1605.

SCHMIEDEKE, Ulrich: Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 19). München, Salzburg 1981.

SCHNEIDER, Hans: musizierungen. frei streng lose. Anregungen zur V/Ermittlung experimenteller Musizier- und Komponierweisen. Mit 29 Originalbeiträgen. Büdinger 2017.

SCHÖNBERG, Arnold (MORAZZONI, Anna Maria (Hg.)): Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften. Mainz 2007.

SCHÖNBERG, Arnold (VOJTĚCH, Ivan (Hg.)): Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften 1). Frankfurt 1976.

SCHWAB, Heinrich W.: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern. Bd. IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2). Leipzig 1971.

SPAHLINGER, Mathias: Mathias Spahlinger. Kompositionen. Einzusehen unter: <http://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> [letzter Zugriff: 02.08.2017].

SPANGEMACHER, Friedrich: Creator, Spiritus, Musicus: Theo Brandmüller. Eine Biographie. Saarbrücken 2013.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (BLUMRÖDER, Christoph von (Hg.)): Texte IV. Texte zur Musik 1970-1977. Köln 1978.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (SCHNEBEL, Dieter (Hg.)): Texte II. Zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Köln ³1988.

TEWINKEL, Christiane: Muss ich das Programmheft lesen? Zur populärwissenschaftlichen Darstellung von Musik seit 1945. Kassel u.a. 2016.

THEIN, Wolfgang: Lachenmann, Helmut Friedrich. In: MGG. Personenteil Bd. 10. Kassel ²2003, Sp.968-974.

THORAU, Christian: Die Hörer und ihr Cicerone: Werkerläuterungen in der bürgerlichen Musikrezeption. In: JACOB, Andreas u.a. (Hg.): Musik – Bildung – Textualität (Erlanger Forschungen. Reihe A. Geisteswissenschaften. Bd. 114). Erlangen 2007, S. 207-220.

WALLACE, Robert K.: Foto des Reliefs *Hooloomooloo* des Künstlers Frank Stella im Kawamura Memorial Museum, Sakura, Japan, 1994. Einzusehen unter: <https://mobyart.wordpress.com/tag/frank-stella/> [letzter Zugriff: 11.09.2017].

WIDMANN, Jörg: Zweites Labyrinth für Orchestergruppen. In: Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen e.V. (Hg.): Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2006. Donaueschingen 2006, S. 87.

WISSMANN, Friederike: Spahlinger, Mathias. In: MGG. Personenteil Bd. 15. Kassel ²2006, Sp. 1137-1139.

3. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, Anne Melzer, dass ich die vorliegende Wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen mit dem Titel *Der Werkkommentar als Medium der Musikvermittlung. Versuch einer Kategorisierung der Selbstauskünfte von Komponisten Neuer Musik* selbständig und ohne unzulässige Hilfe angefertigt habe. Alle verwendeten Quellen und Hilfsmittel werden im Anhangsowieanentsprechender Stelle im Text aufgeführt. Zitate, die direkt oder indirekt aus fremden Quellen übernommen wurden, sind als solche unter Angabe ihrer Herkunft gekennzeichnet.

Saarbrücken, den 27. September 2017
