

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Sonderband 2013

Hans Zender

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2013

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Sonderband 2013
Hans Zender
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (ZHdK Zürich/HfM Dresden)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931–3311
ISBN 978-3-86916-276-8

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Porträt Hans Zender, Foto: Wolfram Lamparter

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Sonderband € 27,00

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2013
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Dörr + Schiller GmbH, Curiestraße 4, 70563 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband 2013

Hans Zender

Vorwort	3
<i>Christian Grüny</i> Spielen, Schreiben, Denken Hans Zenders musikalische Diagramme	5
<i>Stefan Drees</i> Des Widerspenstigen Zähmung Hans Zenders Auseinandersetzung mit Hugo Ball in <i>Cabaret Voltaire</i> (2001/02)	23
<i>Håvard Enge</i> Musik als Gedicht-Kritik Hans Zenders <i>Hölderlin lesen I</i> (1979)	47
<i>Pierre Michel</i> Analyse einiger früher Werke Hans Zenders der Jahre zwischen 1963 und 1978 unter besonderer Berücksichtigung rhythmischer und formaler Fragen	56
<i>Jörn Peter Hiekel</i> »Der logische Verstand ist unfähig, die Welt als Gesamtheit zu erfassen« Die Ausfaltung von Widersprüchlichkeiten in Hans Zenders Musiktheaterwerken	70
<i>Wolfgang Gratzner</i> Kompositorisches Verstehen Zender hört Schumann hört Beethoven	92

Martin Zenck

Zahl, Zeit und Ziel

Hans Zender hört, spielt und liest für seine »Re-Composition«
Beethovens *33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* 106

Patrick Hahn

Hans Zenders *Cantos* er-fahren

Ein Periplous 130

Hans Zender

Canto ergo sum 154

Abstracts 159

Bibliografische Hinweise 163

Zeittafel 165

Autoren 166

Christian Grüny

Spiele, Schreiben, Denken

Hans Zenders musikalische Diagramme

Kommen Sie, mein Leser, wir wollen ein Diagramm konstruieren,
um den allgemeinen Verlauf des Denkens zu veranschaulichen.

Charles S. Peirce¹

I Register und Diagramme

Es gibt kaum einen Text über Hans Zender, der nicht die unterschiedlichen Register erwähnt, in denen sich sein Schaffen abspielt. In der Komposition und dem Dirigieren, den beiden musikalischen Disziplinen, die sein Leben bisher begleitet haben, ist er so vollständig zu Hause, wie man es nur von wenigen sagen kann. Wenn man noch das Schreiben als dritte Form hinzunimmt, in der er sich geäußert hat und äußert, so wird dieser Kreis noch kleiner. Auf die Frage nach seiner Lieblingsbeschäftigung antwortet er: »Hören – Schreiben – Spielen – Spielen lassen.«²

Die veröffentlichten Texte Zenders gehören wiederum unterschiedlichen Genres an; allgemein könnte man wohl von schriftlicher Reflexion sprechen. Reflexion muss dabei im allgemeinsten Sinne verstanden werden, nämlich als gedankliche Auseinandersetzung mit dem, was jene Erläuterungen zu eigenen Stücken und Versuche einer Beschreibung der eigenen Praxis einschließt, die wohl die meisten Komponisten verfasst haben. Einige von Zenders Texten gehen deutlich über diese Selbstverständigungen und die an ein Konzertpublikum gerichteten Ausführungen hinaus und formulieren theoretische Perspektiven, die einen eigenen Rang beanspruchen. Der Verfasser selbst ist weiterhin erstaunt, wenn man dies anmerkt, und verweist auf die Herkunft auch dieser Texte aus der künstlerischen Selbstverständigung. Zender betreibt Theorie nicht um der Theorie willen, sondern immer im Dienste seiner künstlerischen Praxis und aus dieser heraus, und er begreift dies als Notwendigkeit in einer Situation, »in der weder Komponist noch Interpret zu gültigen Ergebnissen ihrer Arbeit kommen können, wenn sie ihr technisch-handwerkliches Denken nicht ergänzen durch intensive Arbeit auf dem

1 Charles S. Peirce, »Prolegomena zu einer Apologie des Pragmatizismus«, in: *Semiotische Schriften*, Bd. 3, Frankfurt/M. 2000, S. 132–192, hier S. 132.

2 Hans Zender, »Fragebogen«, in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, Wiesbaden 2004, S. 285–286, hier S. 285.

Gebiet des Musikdenkens«³. Komponisten und Interpreten müssen, so der Anspruch, ihre Arbeit durch theoretische Reflexionen auf einem entsprechenden Niveau komplementieren.

Angesichts dieser zwar offensichtlich aufeinander bezogenen, aber doch sehr unterschiedlichen Aktivitäten liegt die Frage nach ihrem Zusammenhang nahe. Wenn ich ihr im vorliegenden Text nachgehe, so wird es mir um ihre spezifische Konstellation gehen, wobei ich sie als jeweils eigenständige Register der Äußerung im Feld der Musik betrachten möchte, die gleichwohl eng aufeinander bezogen sind. Sie bilden ein Diagramm, bei dem jede einzelne Komponente für seine Gesamtgestalt von Bedeutung ist. Um dies genauer zu fassen, werde ich zuerst kurz auf die diagrammatische Kulturtheorie eingehen, die Dirk Rustemeyer im Anschluss an Charles Peirce formuliert hat, um mich dann Zenders Werk zuzuwenden.

Der Begriff des Diagramms ist in unserem Zusammenhang ungewöhnlich. Verstanden wird darunter in der Regel eine im Visuellen basierte Zusammenstellung unterschiedlicher Bild- und Zeichentypen, die das Ziel der Veranschaulichung eines Sachverhalts oder Zusammenhangs verfolgt. Diese Veranschaulichung beruht sowohl auf einer Transformation bestimmter Verhältnisse in ein Medium der Darstellung – man denke etwa an Torten- oder Balkendiagramme – als auch auf der Kopplung unterschiedlicher Zeichenordnungen. Sie ist keine Abbildung, sondern bringt vielfach Dinge auf den – sichtbaren – Punkt, die sich der Anschaulichkeit entziehen. Ganz in diesem Sinne bezeichnet Peirce ein Diagramm als »Ikon intelligibler Relationen«⁴. Die Ikonizität dieser Darstellungsform liegt für ihn darin, dass das Diagramm in seinen Formen eine Art Ähnlichkeit zu den dargestellten Relationen aufweist, wir es also nicht mit reiner Konventionalität zu tun haben. Für Peirce ist das Diagramm die Darstellung des Denkens als Operation mit unterschiedlichen Zeichenordnungen und -registern schlechthin.

Rustemeyer greift diese Peirce'sche Bestimmung auf und erweitert sie zu einer Kulturtheorie.⁵ Kulturen, so Rustemeyer, können selbst als Diagramme begriffen werden. Wenn Kultur die Chiffre für das zu einer bestimmten Zeit an einem mehr oder weniger umschriebenen Ort Darstellbare – Sagbare, Gestaltbare, Spielbare etc. – ist, so findet dieses immer als Komplex unterschiedlicher Darstellungsformen statt, die nicht unbedingt in einem expliziten, als solches gemeinten Verhältnis zueinander stehen müssen. Das Gewebe von Bildern, Texten, Musikstücken, Kleidung, Häusern, Kommunikationsformen etc., das einen kulturellen Zusammenhang ausmacht, folgt keiner einheitlichen Logik und ist auch nicht auf eine Formel zu bringen. Es bildet kein Ganzes, fällt aber auch nicht in unverbundene Einzelinstanzen auseinan-

3 Hans Zender, »Musik als Gegenstand verbaler Vermittlung«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 195–196, hier S. 196.

4 Peirce, »Prolegomena zu einer Apologie des Pragmatizismus« (s. Anm. 1), S. 137.

5 Vgl. Dirk Rustemeyer, *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist 2009, insbes. Kap. I.

der. Die wechselseitigen Resonanzen der unterschiedlichen Äußerungsformen und -ordnungen bezeichnet Rustemeyer als dissonant, und in dieser Dissonanz bilden sie einen Zusammenhang.

Nun ist dieser Zusammenhang, dieses inhomogene Geflecht als solches nicht beobachtbar; dazu muss man Momente herausgreifen und in eine zweite, explizite Darstellung überführen, die etwas über die Kultur sagt, ohne sie einfach abbilden zu können. Eben dies ist Rustemeyers Ziel: Er montiert oder collagiert philosophische Texte und Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen, um so in ihrem Neben-, Mit- und Gegeneinander Aspekte unserer kulturellen Wirklichkeit aufscheinen zu lassen. Ich möchte hier ein ähnliches Verfahren wählen, dessen Gegenstände allerdings bereits von sich aus in einem entsprechenden Verhältnis stehen. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass alle diese Aspekte ständig präsent sind – nicht jeder, der ein Konzert mit Stücken von Zender besucht, kennt seine Texte oder hat ihn selbst als Dirigenten erlebt. Wenn es aber tatsächlich so ist, dass jedes der drei Register Licht auf die anderen wirft, ohne in einer schlichten Kontinuität zu ihnen zu stehen, dann kann man von einem implizit bestehenden Diagramm sprechen, das in die Explizitheit gehoben werden muss. In keinem Fall ist das Verhältnis der verschiedenen Register dabei eindeutig, weder sind die Texte die Wahrheit über die Musik noch sind die Stücke ein einfaches Ergebnis der eigenen Aufführungspraxis oder gar einer theoretischen Festlegung.

Zusätzlich dazu können viele der Zender'schen Kompositionen für sich genommen schon als Diagramme gelten, insofern sie Musik und Sprache und gelegentlich auch andere Medien zusammenbringen und dies ausdrücklich reflektieren; dies wird in beiden der folgenden Abschnitte eine Rolle spielen. Letztlich kann man sogar noch einen Schritt weitergehen: Musik und Sprache haben bereits jede für sich genommen diagrammatischen Charakter. Insofern Zender dies weiß und es auch ausdrücklich anerkennt (ohne dabei freilich den Begriff des Diagramms zu benutzen), durchdringt das Diagrammatische sein ganzes Schaffen. Ausbuchstabiert werden soll dies anhand von zwei für ihn zentralen Motiven: Zeit und Sprache. Inwiefern wir es dabei mit ikonisch-intelligiblen Gestaltungen in Peirce' Sinne zu tun haben, wird besonders im Zusammenhang mit der Zeit deutlich werden.

II Zeit

Wenn es ein immer wiederkehrendes Thema der musiktheoretischen und -praktischen Reflexionen Hans Zenders gibt, so ist es die Zeit. Die emphatischste Aussage findet sich in einem programmatischen, zu einem längeren Text umgearbeiteten Vortrag von 1988, der den Titel »Was kann Musik heute sein?« trägt. Zender skizziert hier in kurzen, kühnen Strichen eine Entwicklungsgeschichte der Musik seit Bach als Geschichte fortschreitender Emanzi-

pation von allen Bindungen an Situationen, Formen, Systeme, schließlich noch an Instrumente und Töne und schließt:

Die einzige noch verbleibende Möglichkeit, heute Musik zu beschreiben, wäre, sie eine »Strukturierung von Zeit« zu nennen; alle ihre sonstigen Eigenschaften wurden in einem bruchlos abrollenden und in jeder Einzelheit verfolgbaren historischen Prozess außer Kraft gesetzt.⁶

Diese etwas gewagte geschichtsphilosophische Konstruktion scheint mir auf der einen Seite vom Ziel motiviert, den Zuhörern bzw. Lesern ein möglichst prägnantes Bild der gegenwärtigen Lage zu zeichnen, ebenso aber vom Versuch einer Selbstsituierung. Die Emanzipation der Musik wird nicht à la Greenberg als Rückgang auf ihr Wesen beschrieben, auch wenn die Folgerichtigkeit des Prozesses unbestreitbar erscheint; vielmehr ist Zenders Ausgangspunkt die Frage, was am Ende noch an Möglichkeiten einer inhaltlichen Bestimmung bleibt. Auch wenn er selbst weder auf Instrumente noch auf musikalische Töne verzichtet, betrachtet er die Bestimmung von Musik als Strukturierung von Zeit als verbindlich auch für die eigene Arbeit.

Nun ist die Bestimmung von Musik als strukturierte Zeit offenbar eine Abstraktion, der man nur die sicher ebenso wichtige Rolle entgegenhalten muss, die die Sprache und die Harmonik (auf die ich hier nicht eingehen werde) für Zender spielen; sie steht aber weniger für eine *Reduktion* als für die *Eröffnung* eines Raumes differenzierter Möglichkeiten unterschiedlicher Formen der Strukturierung, denen er besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat. Man kann an dieser Stelle zwei Unterscheidungen treffen: einmal die nach verschiedenen Typen zeitlicher Organisation, zum anderen die nach der je unterschiedlichen Zeitlichkeit der Register, auf denen Zender spielt.

In der ersten Hinsicht besteht der deutlichste Gegensatz (typisiert gesprochen) zwischen einer klassisch-europäischen und asiatischen Zeitlichkeit und lässt sich mit den Stichworten der gerichteten und ruhenden Zeit bezeichnen.⁷ In Zenders Werk findet sich mittlerweile eine ganze Reihe von Stücken, die sich explizit auf chinesische oder japanische Vorlagen beziehen, die etwa Texte des japanischen Zen-Meisters und Dichters Ikkyū verwenden und die er als seine »asiatischen« oder »japanischen« bezeichnet – wobei diese Attribute in der Regel in Anführungszeichen erscheinen. Gemeint ist damit weniger der Versuch einer expliziten Imitation ostasiatischer Musikstile als die Erzeugung einer bestimmten Erfahrung von Zeit, die nicht der gerichteten,

6 Hans Zender, »Was kann Musik heute sein?«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 145–156, hier S. 150.

7 Zur Zeitlichkeit bei Zender mit Rückbezug zur Historizität vgl. Richard Klein, »Die Einheit der Zeit und die Vielheit der Zeiten. Überlegungen zu Hans Zenders kompositionsästhetischer Position«, in: *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, hrsg. von Werner Grünzweig u. a., Hofheim 2008 (= *Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bd. 12), S. 29–41.

linearen Zeit der westlichen Musik entspricht. Zenders eigene Beschreibungen dieser Stücke sprechen von einer Aufhebung oder Negation der Gerichtetheit, vom in sich ruhenden, zentrierten Charakter der einzelnen Momente, von einer »[k]onzentrierte[n] Zeiterfahrung«⁸. Eine solche Zeitlichkeit verlangt nach einer eigenen Form der Gestaltung, die sich nicht in einer bloßen Aneinanderreihung unverbundenen Materials erschöpfen kann, sondern eigens hergestellt werden muss. Die Stille hat dabei eine besondere Rolle, die nicht unbedingt in einer größeren Zahl an Pausen besteht. Eher geht es darum, sie als Grund der Musik, aus dem die einzelnen Klänge kommen, wahrnehmbar zu machen. Die Zeit dieser schweigenden Matrix der Klänge ist kein Drängen, sondern ein In-sich-Ruhen, das sich den einzelnen Klängen und Motiven mitteilt.

Selbstverständlich ist dies eine Typisierung, die der konkreten Vielfalt an zeitlichen Gestalten nicht gerecht wird, die aber einen bestimmten Grundzug dieser Stücke gut veranschaulicht. Immer wieder hat Zender versucht, unterschiedliche Typen von Zeitlichkeit in einem Stück kontrastiv gegeneinanderzustellen oder zu mischen. Ein Beispiel hierfür ist *Furin No Kyō* von 1988/89: Die fünf Teile des Stückes führen vier unterschiedliche Zeitgestaltungen vor, die Christian Utz als fokussierende, pfeilgerichtete, mythische/stehende und dramatische Zeit beschreibt; der fünfte Teil arbeitet mit ihrer Überlagerung.⁹ Das zugrunde liegende kurze Gedicht von Ikkyū wird nacheinander auf Japanisch (fokussierende Zeit), Englisch (gerichtete Zeit) und Deutsch (dramatische Zeit) vertont, wobei der dritte Teil instrumental ist und der letzte alle Sprachen (und zusätzlich das Chinesische) verwirbelt und mischt. Die Hörerfahrung ist eindrücklich, wobei die Zeitlichkeit eine enge Verbindung mit der jeweiligen Sprache eingeht, die die meisten Hörer im ersten Teil bezeichnenderweise nur in ihrer Klanglichkeit auffassen werden, ohne sie zu verstehen. Ich komme im folgenden Abschnitt darauf zurück.

Die »asiatische«, vom Zen inspirierte Zeitform lässt einen Zusammenhang mit einem anderen Komponisten aufscheinen, auf den sich Zender immer wieder bezogen hat: John Cage. Sein Verhältnis zu Cage ist kompliziert, und die Berufung auf ihn geht stets mit einer Absetzungsbewegung einher. Das gilt auch und gerade für den musikalischen Zusammenhang als solchen. So bemerkt Håvard Enge treffend: »Während Cage den Hörer ermutigte, sich von den Beziehungen zwischen den Klängen fernzuhalten, will Zender das musikalische Gedächtnis und den Vergleich zum Hörprozess wieder herstellen.«¹⁰ Wenn man also auch sagen kann, dass *Furin No Kyō* insofern im gan-

8 Hans Zender, »Einführung zu 4 Enso (Lo-Shu VII) für 2 Instrumentengruppen (1997)«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 334.

9 Vgl. Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002 (= *Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 51), S. 193.

10 Håvard Enge, »Der Augenblick und die Tradition. Zenders und Cages Konzepte des Hörens«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (2011), S. 32–37, hier S. 34. Nun allerdings, wie Zender formuliert, »durch die Erfahrung der Stille und des Absurden gehärtet«, vgl. Hans Zender, »Ori-

zen »japanisch« ist, als auch die »gerichteten« und »dramatischen« Abschnitte weit von einer linearen Entwicklungslogik entfernt sind, ist es doch auch gleichermaßen »europäisch«, insofern es an einer kontrollierten Werkstruktur festhält. Die Einschränkung und Infragestellung des Subjekts läuft am Ende auf seine Stärkung als flexibleres, gleichsam fluideres hinaus.

Das Verhältnis zu Cage kann auch als Schlüssel für die zweite Unterscheidung dienen: Das Komponieren, das Dirigieren und das Schreiben lassen sich wesentlich auch in ihrer spezifischen Zeitlichkeit unterscheiden. Die in gewohnt lapidarer Radikalität hingeworfene Aussage von John Cage, der noch das Hören hinzufügt, kann man auch in diesem Sinne verstehen: »Composing's one thing, performing's another, listening's a third. What can they have to do with one another?«¹¹ Natürlich haben diese Aktivitäten eine ganze Menge miteinander zu tun, aber es ist alles andere als klar, auf welche Weise sie zusammenhängen oder wie sich das eine ins andere umsetzt.

Das Komponieren unterscheidet sich insofern grundlegend vom Spielen, als es nicht der unwiederbringlich vergehenden Zeit unterworfen ist, auf der jede musikalische Zeitgestaltung beruht. Der Komponist kann einen Ablauf in seiner Folge aufs Papier bringen, aber er kann nicht für alle Instrumente gleichzeitig schreiben – er kann überhaupt nur jeweils eine Note nach der anderen schreiben. Er kann aus diesem Ablauf heraustreten, überschauen, vergleichen, umdisponieren, radieren, das Manuskript liegen lassen und es vielleicht erst Wochen später wieder hervorholen. So wenig seine Zeit die des Musikers ist, so wenig ist die Zeit der Komposition die des erklingenden Stückes: Während Letzteres reale Zeit in ihrem Vergehen in Anspruch nimmt, ist die Partitur ein in Ingardens Worten »quasi-zeitliche[r] Gegenstand«¹².

Es ist aufschlussreich, dass Zender in seiner Beschreibung dennoch insofern den Prozess des Komponierens an den des Dirigierens angleicht, als er davon spricht, dass

der Komponist am Schreibtisch einer psychischen und physischen Spannung [bedarf], der diejenige Spannung zu vergleichen ist, die der ausübende Musiker auf dem Podium braucht, um seine Zeichenhandlungen den Zuhörern als lebendige Kraft erlebbar zu machen.¹³

Das weist einmal darauf hin, dass man die Zeit der Partitur nicht mit der des Komponierens verwechseln darf: Trotz des Ein- und Aussetzens ist es für Zender von einer gespannten Zeit getragen, die der Kontinuität des Stückes eine

entierung. Komponieren in der Situation der Postmoderne«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 157–165, hier S. 165.

11 John Cage, »Experimental Music: Doctrine«, in: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1973, S. 13–17, hier S. 15.

12 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962, S. 43.

13 Hans Zender, »Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 85–94, hier S. 87.

Zender alleg.
- 1 -

Hans Zender

Wegekarte für Orpheus?

Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt

Teil

Ms. Einführung Juni 2000

Unser theoretisches Verstehen von Musik, unser praktischer Umgang mit ihr, und unsere kompositorische Poiesis beruhen weitgehend auf bestimmten stillschweigenden Voraussetzungen, deren Bewußtmachung verdrängt wird. Auch die klassische Avantgarde, ^{also} ~~spricht~~ die 2. Wiener Schule und die an sie anschließende serielle Kompositionsweise, machen hier keine Ausnahme; im Gegenteil scheinen sich beide an diese Axiome, welche ^{eine} logische Konsistenz ~~versprechen~~ ~~scheinen~~, geradezu anzuklammern.

Daß Musik ein geschlossener Zusammenhang sei, der alle Einzelmomente aufeinander bezieht und sie hierarchisiert, scheint keiner Begründung zu bedürfen. Daß die Klangquellen kompakt, ^{d.h.} (auf einen möglichst engen Raum konzentriert in Erscheinung treten, scheint für die Musik so selbstverständlich wie die begrenzte ~~weite~~ Fläche der Leinwand oder des Papierses für die Erscheinung des malerischen Werkes. Daß wir unsere Tonhöhenstrukturen auf dem äquidistanten System der temperierten Stimmung aufbauen, daß wir unsere rhythmischen Konstruktionen auf der die Zeit in gleiche Quanten aufteilenden Uhrzeit errichten, wird ~~mindest~~ ^{Aktion} seit der klassischen Epoche kaum mehr hinterfragt. Es erscheint uns evident, daß ein heute entstehendes Werk sich in seinem Zeichenrepertoire, im Umgang mit seinen stilistischen Mitteln, von den Werken früherer Epochen zu unterscheiden habe; daß ein Autor sich überhaupt zu hüten habe, seine Sprache in allzu große Nähe zur Sprache eines anderen Autors zu bringen. Denn Musik gilt als Schöpfung einzelner Menschen; die andern haben sich mit der ^{der} Rolle eines Interpretierenden bzw. ^{der} eines passiv genießenden Hörers ~~zu begnügen~~.

Das Kunstwerk wird als mit sich selbst identisch gedacht, d.h. als ein der Veränderung ^{der} der Zeit entrückter, stabiler geistiger Zusammenhang: als Idee, wenn man es in der Sprache der ~~alten~~ Philosophen ausdrückt; als Objekt, wenn man die aus Naturwissenschaft und Technik kommenden Begriffe ^{schon} verwendet. Aber gerade dieser letzte Punkt kann in einer Zeit, welche sich der Erfahrung von Geschichte wie auch der Erkundung fremder Kulturen so hingegeben hat wie die unsere, nicht mehr ernsthaft aufrecht ~~halten~~ ^{und kulturelle} ~~halten~~ werden. Daß sowohl zeitliche wie auch geographische ^{eine} Distanz ~~deutende~~, und damit nolens-volens auch ~~undeutende~~ Vermittlung unumgänglich macht ^{es}, ist nicht zu leugnen;

Abb. 1: Hans Zender, »Wegekarte für Orpheus«, Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen des Autors, S. 1, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

eigene Prägung verleiht. Mir scheint, dass in diesem emphatischen Willen zur Gestaltung die Erfahrungen des Komponierens und des Dirigierens aufeinander übergreifen. Der Komponist Zender entwirft zwar Ordnungsschemata und wendet sie an – kurz nach dem oben zitierten Satz spricht er von einem »Ordnungsgefüge« und von »hierarchische[n] Beziehungen«¹⁴ –, dennoch werden die Stücke aber nie als zu konstruierende bzw. vorliegende Formen gedacht, sondern immer als gestaltete, in sich gespannte Zeit. Letztlich ist die Betonung der Zeit in den Möglichkeiten ihrer Formung insgesamt nicht vom Dirigenten Zender loszulösen, der 1975 einen ungeheuren Anspruch vertreten hat: »[E]rst wenn man die komplette Konzertliteratur, die komplette Opernliteratur der Tradition beherrscht, ist man Dirigent und kann ein Orchester auch zur Neuen Musik heranzuführen«¹⁵ – und erst wenn auch diese beherrscht wird, kann im Ernst das Komponieren beginnen, möchte man mit der gleichen apodiktischen Härte hinzufügen. Diese Beherrschung der Tradition ist ein Verfügen über Zeitformen in dem Wissen, dass man über sie im strengen Sinne nicht verfügen kann. Von den Aufführungen dieser Tradition von Bach bis Lachenmann lassen sich die Kompositionen Zenders in dieser Hinsicht nicht trennen.

Am deutlichsten wird die Differenz zu Cage allerdings in Bezug auf das Hören, bei dem alle Vorstellungen von Beherrschung und Kontrolle problematisch werden. Zender formuliert knapp: »Hören heißt sich der Zeit ausliefern.«¹⁶ Was genau heißt das? Man könnte es auf zwei Weisen interpretieren, die aus der Perspektive des Komponisten diametral auseinanderliegen: Einmal könnte dieses Sich-Ausliefern das genaue Komplement der kompositorischen Kontrolle sein, einmal etwas, das sich jeglicher Kontrolle entzieht. Man kann sagen, dass Zender selbst zwischen diesen beiden Varianten schwankt. Der Anspruch, Zeitformen zu gestalten, spricht für Erstere: Der Komponist plant zeitliche Verläufe, die sich zwischen den Extremen des vollständig teleologisch Bestimmten und des ganz Offenen bewegen, er disponiert mit diesen Verlaufsformen und gestaltet so einen spezifischen Erfahrungsraum. Der Interpret stellt sich in den Dienst dieser Gestaltung und macht diesen Raum wirklich, setzt ihn in reale Zeit um. Der Hörer kann diese zeiträumliche Gestaltung nur dann erfassen, wenn er sich ihr unterwirft und nicht *irgendeine* Erfahrung macht, sondern eben jene, um die es dem Komponisten ging. Auch wenn er die Brüche oder Transpositionen zwischen Komposition, Interpretation und Hören in Rechnung stellt, kann der Komponist diesen Anspruch doch zumindest als Anspruch nicht fallenlassen, wenn er seine Stücke nicht zu bloßen Erfahrungsanlässen degradiert sehen möchte (was, nebenbei bemerkt, für Cage keine Herabsetzung, sondern eine Auszeichnung war).

Auf der anderen Seite betont Zender selbst die Offenheit des Hörens, die sich nicht in vorgegebene Formen bannen lässt, sondern sich tatsächlich einer

14 Ebenda.

15 Hans Zender, »Imaginäres Interview«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 1–3, hier S. 1.

16 Ders., »Über das Hören«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 177–182, hier S. 177.

Zeit ausliefert, die keiner genau kontrolliert, weder Komponist noch Interpret noch auch der Hörer selbst. Dieses Ausliefern kann nicht von einem Tun losgelöst werden, insofern im Hören nicht einfach fertige Formen in einen aufnehmenden Geist fallen. Die viel beschworene Produktivität des Hörens changiert hier zwischen Offenheit, Reproduktion und Freiheit.

Das Hören nimmt in dieser Konstellation eine eigentümliche Rolle ein, indem Zender es bisweilen zum Ort der absoluten Vermittlung stilisiert. Jede Offenheit zurücknehmend spricht er von einem »richtige[n] und eigentliche[n] Musikhören«, bei dem »der Hörer alle ihm zur Verfügung stehende Konzentrationskraft in jenem einzigen Punkt versammelt, wo er damit beschäftigt ist, sein Bewusstsein auf die Gegenwärtigkeit der eben tönenden Musik zu richten«, und sich gleichzeitig bemüht, »die Ganzheit des Werkes mit aller Kraft zu vollziehen«¹⁷. Dieses Hören soll »alle Bewusstseinsstufen der Kulturen nicht nur enthalten, sondern auch weiter benutzen«¹⁸, wie es in einer hegelianisch anmutenden Formulierung heißt. Erklärlich wird diese Überlastung des Musikhörens, wenn man sieht, wo dieses eigentlich situiert ist, nämlich beim Interpretieren:

Empfangen und Produzieren sind eines. Zwischen dem Hörer, dessen Imaginationskraft durch die einfallende Musik gereizt wird, und dem Komponisten, der, durch seinen eigenen »Einfall« erregt, diesen mit klanglichen Mitteln darzustellen sucht, herrscht tiefste Verwandtschaft. Im direkten Produzieren von Klang fällt beides in einem Zeitpunkt zusammen.¹⁹

Die tiefe Verwandtschaft zwischen Hörer und Komponist offenbart sich dem – oder soll man sagen: im – Interpretieren. Hier ist für Zender der eigentliche Ort der Musik. Der Interpret im anspruchsvollen Sinne, der das ganze Stück überschaut, gestaltet und doch in jedem Moment ganz gegenwärtig sein muss, vermittelt zwischen Aktivität und Passivität, er schafft ein Stück, das ganz im Dienste der Komposition steht und doch die Offenheit des Hörens verkörpern soll. Von hier, von der Erfahrung der höchsten Anspannung des Dirigenten, sind Zenders Charakterisierungen des Hörens letztlich zu verstehen.

Es ist aufschlussreich, sich im Kontrast dazu noch einmal Cage zuzuwenden, der in dem Moment auf das Hören Bezug nimmt, wo er Experimentalität bejaht: »What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear.«²⁰ Für Cage ist dies eine Transformation vom Komponisten als Gestalter, der die Kontrolle über seine Produkte hat, zum Hörer, dem etwas vollkommen Neues begegnet. In diesem Sinne ist Zender eben *kein* Hörer und kann es nicht sein, weil er von zwei Positionen

17 Ders., »Was kann Musik heute sein?« (s. Anm. 6), S. 153.

18 Ders., »Über das Hören« (s. Anm. 16), S. 181.

19 Ders., »Was kann Musik heute sein?« (s. Anm. 6), S. 154.

20 John Cage, »Experimental Music«, in: *Silence* (s. Anm. 11), S. 7–12, hier S. 7.

aus mit der Disziplin der Gestaltung, mit ihrem Ineinander von Aktivität und Passivität, von Offenheit und Bindung vertraut ist, und das Hören, von dem er spricht, ist sein eigenes. Wenn wir Zenders unterschiedliche Register in ihrer Konstellation als Diagramm begreifen, dann kann das offene Hören nicht Teil davon sein. Es wäre die spezifische Auffassung dieses Diagramms, die sich je nach Hörer und je nach Situation verändert und für das der auf allen anderen musikalischen Registern Spielende nun endgültig nicht mehr zuständig ist.

So sehr Zenders spezifische Konzeption des Hörens von seiner eigenen Interpretationspraxis geprägt ist – ihren Ort hat sie in den Texten, die hier zwar durchgängig verwendet, aber bisher nicht als eigenständiges Register reflektiert wurden. Hier taucht es als Beschriebenes oder vielleicht besser: Geschriebenes auf. Die Texte positionieren sich und ihren Autor, von dem man nicht sagen kann, dass er einfach identisch mit dem Komponisten und dem Interpreten ist. Zwar ist es offensichtlich, dass er von diesen Positionen her denkt, insofern er aber *schreibt*, ist Zender Autor und insofern woanders. Er muss sich diskursiver Mittel bedienen, er muss sich nicht stärker, aber auf ganz andere Weise festlegen als der Komponist und Interpret. Das ist produktiv, insofern es die anderen Register erhellt, und es ist problematisch, insofern es diese fest schreibt. Sowohl die Produktivität als auch die problematischen Züge ergeben sich letztlich aus der Spannung zwischen den Registern.

III Sprache

Wenn die Gestaltung von Zeit ein Motiv ist, auf das Zender sich immer wieder emphatisch bezieht und beruft, so hat er zur Sprache ein kompliziertes, ja in mancher Hinsicht gespanntes Verhältnis. Das mag für einen derart sprachgewandten Komponisten überraschen, der noch dazu eine große Zahl Stücke mit sprachlichem Anteil komponiert hat; vielleicht aber ist gerade diese Spannung der Grund dafür, warum Zender immer wieder zur Sprache zurückkommt und sich mit ihr auseinandersetzt. Nun ist der Singular im Fall der Sprache noch unangemessener als bei der Zeit: Während es dort um unterschiedliche Gestaltungsformen ging, haben wir es hier mit unterschiedlichen Registern von Sprache und ganz verschiedenen Weisen der Verhältnisbildung von Musik und Sprache zu tun. Um dies ein wenig aufzuschlüsseln, bietet es sich an, auf die Unterscheidung zwischen *Sprachähnlichkeit* und *Sprachbezug* der Musik zurückzukommen, die Albrecht Wellmer getroffen hat; zusätzlich dazu wäre noch die *Verwendung* von Sprache in Musik zu nennen, auf die er nur am Rande eingeht.²¹ Für Hans Zender spielen alle diese Verhältnisse eine Rolle.

21 Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009; *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, hrsg. von Christian Grüny, Weilerswist 2012.

Mit dem expliziten Bezug auf Zenders eigene Texte war am Ende des vorigen Abschnitts bereits der Sprachbezug der Musik thematisch, also ihre Einbettung in sprachliche Kontexte. Insofern wir uns immer schon in einer sprachlichen Welt bewegen, steht jede menschliche Äußerung im Kontext von Sprache; damit ist aber nicht viel gesagt. Die Kontexte reichen von den Hinweisen und Erläuterungen, die den Instrumentalunterricht oder eine Probe begleiten, über den Alltagsdiskurs über Musik bis zur wissenschaftlichen und philosophischen Auseinandersetzung. Im ersten Fall haben wir es mit alltagssprachlichen, von metaphorischen Beschreibungsversuchen durchsetzten Interventionen zu tun, die die musikalische Praxis begleiten und zu lenken versuchen. Sie beanspruchen keinen Anspruch auf Eigenständigkeit, sondern stellen sich in den Dienst der Praxis. Gleichzeitig wird man sagen müssen, dass diese Praxis auf sie angewiesen ist: So wichtig Vor- bzw. Nachmachen ist, verlassen wir uns doch nicht auf sie allein. Dabei findet ein Austausch zwischen der situativ bestimmten Sprachbegleitung und der expliziten diskursiven Auseinandersetzung statt. Die verwendeten Metaphern gehen mit Topoi aus der Musikästhetik der letzten Jahrhunderte um, ohne sich aber irgendeiner der damit angespielten Positionen verpflichten zu müssen. Das Sprechen ist hier eine Bricolage, die zu jeder Prägung greift, die dienlich erscheint und deren Ziel außerhalb ihrer liegt. Als Dirigent dürfte es Zender überaus vertraut sein.

Wenn Wellmer von der Sprachbezogenheit der Musik spricht, spitzt er die gegenseitige Verwiesenheit deutlich zu:

Erst durch diesen Bezug des Musikmachens und Musikhörens auf einen Raum sprachlicher Artikulation, Interpretation und Kritik kann überhaupt die Musik zu einem Gegenstand einer genuin ästhetischen Erfahrung werden, können normative Begriffe wie ästhetisches Gelingen oder Mißlingen im Kontext der Kommunikation und des Streits über Musikwerke und ihre Erfahrung einen Halt gewinnen.²²

Mit Interpretation, Kritik und Theorie sind wir im Feld der ausdrücklichen diskursiven Auseinandersetzung, und Wellmers These ist denkbar stark: Ohne sie könnte von einer ästhetischen Erfahrung der Musik, wie wir sie verstehen, keine Rede sein. Problematisch an dieser These ist, dass sie in die Nähe eines Fundierungsverhältnisses gerät, das Zender auf jeden Fall abwehren will. Man muss aufpassen, die Sprache nicht von einem Medium der Reflexion der Musik zu ihrer Grundlage zu machen. Bei aller Betonung der Bedeutsamkeit sprachlicher Reflexion weist Zender doch auch deutlich auf die Gefahr einer Majorisierung der Musik durch die Sprache hin: »Was sich in diskursive Sprache

22 Albrecht Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, hrsg. von Gianmario Borio, Venedig 2000, S. 249–281, hier S. 261.

auflösen lässt, ist nicht genuines musikalisches Denken.«²³ Auch wenn das in dieser Deutlichkeit wohl niemand behaupten würde, ist der Hinweis angesichts des imperialen Gestus, mit dem ein Sprechen über die Musik gerade von wissenschaftlicher oder philosophischer Seite bisweilen auftritt, nicht von der Hand zu weisen.

Eine für Zender wichtige Frage ist, *wann* die Reflexion stattfindet. Die Feststellung mag trivial erscheinen, aber man kann, anders als etwa bei Bildern, nicht sprechen, während die Musik erklingt (wenn man sie denn hören will), und rein zeitlich schließen diskursive Sprache und Musik einander aus. Das bedeutet nun aber nicht, dass stumme begriffliche Reflexion nicht gleichzeitig zur Musik stattfinden kann und vielfach auch wird, dass also das Nachdenken über sie das Hören begleitet. In der bereits zitierten Passage über das »richtige und eigentliche Musikhören« stellt Zender allerdings auch hier ein deutliches Warnschild auf: Zwar ist Reflexion geboten, aber ebenfalls erst, wenn sie verklungen ist: »Nach Abschluss des Hörvorganges muss dann der begriffliche Reflexionsprozess einsetzen – die ›Verdauung‹ der empfangenen Botschaft, ihre Übersetzung ins Bewusstsein, in Sprache; ihre Analyse und kritische Bewertung.«²⁴ Im konzentrierten Nachvollzug selbst ist das begriffliche Nachdenken nicht erhellend, sondern störend – mir scheint, dass hier wiederum vor allem der hörende Interpret spricht, der mit absoluter Konzentration und Gespanntheit bei der Sache sein muss, damit sie als solche überhaupt erscheinen kann, und der sie von daher möglichst rein zu erhalten bedacht ist.

Angesichts der gegenseitigen Kontextualisierung von Musik und Sprache ist der gesetzgeberische Versuch, sie an dieser Stelle zeitlich scharf voneinander zu trennen und den inneren Dauermonolog für die Zeit des Erklingens zum Schweigen zu bringen, vermutlich zum Scheitern verurteilt. Die Rezipienten navigieren zwischen den unterschiedlichen Registern des Diagramms hin und her und fügen ihm ihre eigenen Rekonstruktionen und Kommentare hinzu. Aber auch so bleibt es dabei, dass Musik und Sprache weder aufeinander zu reduzieren noch ganz unabhängig voneinander sind, sondern in einer spezifischen Konstellation stehen, die beide mitprägt. Man kann dies ganz allgemein feststellen, wie Wellmer es tut, oder man kann es in Bezug auf eine spezifische Konstellation untersuchen.²⁵ Aber auch innerhalb einer solchen Konstellation, für die Hans Zenders Werk exemplarisch ist, gibt es keine festen, ein für allemal festzustellenden Bezüge. Sowohl der forschende als auch der dekretierende Gestus, die sich in Zenders Texten finden, haben seine kompositorische und interpretatorische Praxis als Aus-

23 Zender, »Auge und Ohr. Gedanken zum Theater«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 35–46, hier S. 41.

24 Ders., »Was kann Musik heute sein?« (s. Anm. 6), S. 153.

25 Dabei steht natürlich auch Zender in einem historischen Rahmen nicht nur des Komponierens, sondern auch des Sprechens über Musik. Für eine exemplarische Untersuchung solcher diskursiven Rahmungen vgl. Thorsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt/M. 2008.

gangspunkt – aber sie sind weder die Wahrheit über die Musik noch ihr bloßes Symptom. Die unterschiedlichen Register sind so wenig ineinander aufzulösen wie die Brüche zwischen ihnen zum Verschwinden zu bringen sind, und die Rezipienten sind in jedem Fall aufgerufen, sich zu ihnen zu verhalten.

Wenn Zender Sprache nun nicht diskursiv benutzt, sondern als Künstler ins Auge fasst, verliert sie endgültig ihren einheitlichen Charakter. Nicht nur müssen Register und Verwendungsweisen unterschieden werden, das Medium Sprache selbst zeigt sich als in sich vielgestaltig: »Die Sprache selbst ist also bereits ein Dialog von Auge und Ohr; wenn man so will, eine Form von Theater.«²⁶ Zender bezieht sich hier auf das Erklingen der Sprache auf der einen und die Bildhaftigkeit ihrer Inhalte auf der anderen Seite; man könnte aber auch andere Dimensionen nennen, etwa die Klanglichkeit der gesprochenen und die Visualität der geschriebenen Sprache. Der Komponist, der mit Sprache operiert, muss sich über diese Multidimensionalität im Klaren sein und mit ihr disponieren. Damit sind wir beim zweiten Aspekt, dem Zusammenstreiten von Sprache und Musik in der künstlerischen Gestaltung.

In dieser Hinsicht erscheinen Sprache und Musik als natürliche Partner, und die instrumentale, »reine« Musik ist gegenüber der sprachgebundenen eine eher jüngere Erscheinung – das Wort-Musik-Diagramm ist über Jahrhunderte die Normalform gewesen. Sieht man sich Zenders bisheriges Werk an, so überwiegen die mit Sprache arbeitenden Kompositionen die rein instrumentalen. Das Verhältnis von Musik und Sprache ist hier nicht mehr das zwischen künstlerischer und diskursiver Form, sondern rückt ins Innere der künstlerischen Form selbst, und das Zusammenwirken ist ganz unmittelbar. Hier tritt Sprache in der Regel nicht als begriffliche Reflexion auf, sondern, wie Zender selbst an der oben zitierten Stelle festhält, in ihrer Klanglichkeit und in ihrer Bildhaftigkeit. Dennoch lässt sich ihr begriffliches Wesen auch im Lied nicht austreiben, und es wird etwas über etwas gesagt.

Ein besonders prägnantes Beispiel ist hier *Mnemosyne*, der vierte und bisher letzte Teil des Zyklus *Hölderlin lesen*.²⁷ Der erste, noch gesprochene Satz, den Zender verwendet, ist »Ein Zeichen sind wir, deutungslos«, der in der geschachtelten Form »Ein (...) sind wir – Zeichen« auftaucht. Nach einer fünfminütigen musikalischen Einleitung ist das erste Substantiv das Wort »Zeichen«, mit dem ganze Kaskaden gedanklicher Assoziationen aufgerufen sind, die sich auch und gerade auf das Auftauchen der Sprache selbst beziehen. Dabei sind die Sätze des Gedichts von einer dunklen Klarheit, die die begriffliche Ebene auf ähnliche Weise flirren lässt wie die mikrotonalen Zusammenklänge am Beginn des Stückes.

Man mag das als Analogie verstehen, womit eines der Verhältnisse benannt ist, die Zender selbst als Möglichkeiten aufzeigt – auch wenn diese Analogie

26 Zender, »Auge und Ohr« (s. Anm. 23), S. 36.

27 Zu diesem Stück vgl. Ingrid Allwardt, »Nach-Lese. Hölderlins Gesang im Resonanzraum der Musik Hans Zenders«, in: *Hans Zender – Vielstimmig in sich* (s. Anm. 7), S. 43–60.

Hans Zender: Mnemosyne. Hölderlin - Lesen IV für Stimme, Streichquartett, Textprojektionen und Zuspieldänder

Sind wir uns selbst zu einem "Zeichen...deutungslos" geworden, wie es Hölderlins Anfangszeilen sagen, so erscheinen auch die Zeichen, die wir selber setzen, sich immer mehr einer Deutbarkeit zu entziehen. Mein Stück, das den vollständigen Text von Hölderlins Mnemosyne integriert, stellt auf seine Weise die Frage nach dem "Zeichen". "Was ist dies"? Klang? Wort? Schrift? Wie sind die Grenzen, die Übergänge, die gegenseitigen Beeinflussungen der einzelnen Zeichenregionen? Was liegt ihnen zugrunde?

Worte ~~und~~ musikalische Zeichen bewegen sich im Medium der Zeit; Schriftzeichen erscheinen zunächst als Verräumlichung, aber man muß daran erinnern, daß der Vorgang des Schreibens - wie er in der ostasiatischen Kalligraphie zu höchster Kunst entwickelt wurde - auch zeitlichen Charakter hat. Mnemosyne - die Kraft des Sich-Erinnerns - schafft die Zeichen, und zwar durch den Vorgang der Wiederholung (welcher ein Zeichen aus dem endlosen Fluss der wahrgenommenen Vorgänge durch Fixierung herauslöst). Die so entstehende artikulierte Zeit schafft das Bewußtsein, durch das immer erneuerte Wechselspiel zwischen in der Erinnerung fixierten Gestalten und ihrer aktuellen Verflüssigung im Sprechen, Singen, Malen...

Der Formverlauf meines Stückes ~~xxxxx~~ zeichnet solche genetischen Prozesse nach. Der Hörer wird schnell merken, daß die Wortzeichen immer wieder aus einer zuerst erscheinenden musikalischen Klangwelt entspringen (so stimme ich mit Walter Benjamin überein, wenn er sagt, daß die Sprache in ihrer grundlegenden Schicht expressiven - und nicht darstellenden - Charakter hat.). Die Schrift auf der Leinwand zeichnet zunächst die ^{Sprachzeichen} Vorgänge nach, erhält dann aber auch eigene Zeiten der Form zugeteilt, in der sie sich als "Erinnerung" darstellt. In der durch die drei Strophen Hölderlins ~~in der Gesamtdarstellung~~ notwendigerweise dreiteiligen Form gibt es immer wieder ~~xxxxx~~ Abschnitte, in denen entweder das musikalische Geschehen, oder die Sprachzeichen des Gedichtes oder das Sich-Schreiben der Schrift im Vordergrund stehen; der Komponist versteht sich also hier auch als "Zusammensetzer".

Abb. 2: Hans Zender, Werkkommentar zu *Mnemosyne*, dem vierten und bisher letzten Teil des Zyklus *Hölderlin lesen*, Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen des Autors, S. 1, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

weit von der entfernt ist, die er selbst an einer Stelle nennt, nämlich die des Verhältnisses zweier Töne zu Braut und Bräutigam in *Shir HaShirim*.²⁸ Er formuliert allgemein: »Sprachliche Zeichen können die – nur zahlenmäßig zu

28 Vgl. Hans Zender, »Die Erfahrung von Zeit im kompositorischen Denken«, in: *Sinn und Form* 58 (2006), 4, S. 517–527, hier S. 526.

definierenden – Klangzeichen der Musik intensivieren und verdeutlichen; die Musik wiederum verhilft der Wortsprache zu voller klanglicher und zeitlicher Präsenz.«²⁹ Im Grunde aber ist das Verhältnis zwischen erklingender – hier gesprochener – Sprache und Musik hier weder intensivierend noch verdeutlichend noch präsenzsteigernd, sondern reflexiv. Diese Reflexivität, die immer auch begrifflich ist, wird damit gerade nicht seiner eigenen Forderung gemäß aus der Musik im Moment ihres Erklingens verbannt, sondern ausdrücklich miteinbezogen.

In der ursprünglichen Fassung des Stückes wurde zusätzlich dazu noch ein weiteres Register einbezogen, indem der Text in Korrespondenz mit dem Erklingenden, bisweilen aber auch unabhängig davon auf eine Leinwand projiziert wurde. Die Spur in Richtung Reflexivität wird damit noch deutlicher, ja sie verstärkt sich auf eine Weise, dass der Komponist schließlich wieder davon abgekommen ist. Als wichtiges Argument mag auch die radikal verschiedene Zeitlichkeit des Hörens und Lesens gelten, die zentrifugale Kräfte entwickelt, durch die die Rezipienten sich schließlich weniger mit einem in sich komplexen und reflektierten Stück konfrontiert sehen, sondern immer wieder aus ihm hinausgelenkt werden. Aber auch ohne die Projektion ist das Verhältnis der beiden Medien Musik und Sprache hier nicht nur das gegenseitiger Beleuchtung und Erhellung, sondern immer auch das einer grundlegenden Fremdheit, die als wahrnehmbarer Bruch Teil des Stückes wird. Die Einheit des Diagramms ist mit seiner inneren Heterogenität vermittelt.

Ein anderes, beinahe entgegengesetztes Extrem der Einbeziehung von Sprache markiert *Cabaret Voltaire*, die Vertonung von Lautgedichten von Hugo Ball. Von der Bedeutung und ihrer Reflexivität bleibt hier nur noch der Gestus, aber es zeigt sich, dass dennoch vielfältige Assoziationen erhalten bleiben. Auch wenn die Sprache selbst sich bereits weit der Musik annähert hat und entsprechend unmittelbar in ihrer Lautlichkeit anschlussfähig ist, hat man es trotzdem weiterhin mit einer Bedeutungshaftigkeit zu tun, die sie nicht ganz abstreifen kann. Interessanterweise berichtet Zender von der Arbeit an einem anderen Stück, *Nanzen No Kyō*, wie er von dieser unutilgbaren Bedeutungshaftigkeit dazu gebracht wurde, entgegen dem ursprünglichen Plan keine reine Lautpoesie, sondern einen tatsächlichen Text zu verwenden:

Ziemlich zu Anfang der Arbeit stellte sich jedoch heraus, dass wider alle Absicht doch ständig inhaltliche Assoziationen auftauchten – unfreiwillige und unkontrollierte Poesie sozusagen. So entschloss ich mich, nachdem Teile des Stückes schon konzipiert waren, doch noch zur Disziplinierung der Stimmklänge durch eine Textvorlage.³⁰

29 Ebenda, S. 518.

30 Hans Zender, »Einführung zu *Nanzen No Kyo (Canto VII)* für Chor und Orchester (1992)«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 331–333, hier S. 331.

Aber auch mit einer solchen Vorlage entziehen sich die Stücke vielfach in Teilen der sprachlichen Verstehbarkeit, insofern die verwendeten Texte Sprachen entstammen, die dem Hörer kaum geläufig sein dürften. Dennoch konfrontiert Zender sie nicht einfach mit Unverständlichem, sondern umspielt wie in *Furin No Kyō* durch die Verwendung verschiedener und unterschiedlich geläufiger Sprachen die Schwelle der Verstehbarkeit.

Die Musikalisierung von Sprache führt schließlich auf den dritten Aspekt, der für Wellmer zentral und in Bezug auf den Zender besonders skeptisch ist: die Sprachähnlichkeit der Musik. In der Konfrontation zwischen Adornos These einer Sprachähnlichkeit und Schnebels grundsätzlicher Abwehr dieser These steht Zender eher auf Schnebels Seite, der gegen die Literarisierung der Musik eine auch theoretische Rückbesinnung auf die eigentlich musikalischen Mittel fordert.³¹ Der Rückgriff auf Sprache in der Komposition und die eigene begriffliche Arbeit widersprechen dem gerade nicht, denn sie geschehen im Bewusstsein der Verschiedenheit der beiden Medien und ziehen aus dieser Verschiedenheit ihre künstlerischen und theoretischen Konsequenzen – sie sind aktive diagrammatische Arbeit, die, um das Eingangszitat von Peirce zu variieren, den Verlauf des musikalischen Denkens konturiert. Natürlich lässt sich die Sprachähnlichkeit mancher Aspekte der Musik nicht leugnen,³² aber es ist nicht in Zenders Interesse, sich vorschnell auf diese Spur zu begeben. Eher kann man sagen, dass er die Sprachnähe und -ferne der Musik in der Konfrontation immer wieder neu auslotet und an ihrer Reibung, ihren, mit Rustemeyer gesprochen, dissonanten Resonanzen mindestens ebenso interessiert ist wie an ihrem Einklang.

Ein jüngeres Stück, für das dies auf besondere Weise zutrifft, das aber noch ein darüber hinaus gehendes Motiv mitführt, sind die *Logos-Fragmente*. Auch hier hat die Sprache von ihrer Inhaltlichkeit her immer wieder eine reflexive Dimension. Die Texte stammen aus unterschiedlichen frühchristlichen Quellen, wobei das Motiv des Logos und des Sprechens besonders prominent ist. Das erste Fragment, das bei der ersten Gesamtauführung in Berlin und Freiburg in die Mitte gerückt wurde, greift naheliegenderweise auf den Anfang des Johannes-Evangeliums zurück, den Zender selbst mit »Am Anfang war der Logos« übersetzt. Dass er nicht von »Wort« spricht, weist darauf hin, dass er »Logos« im weiteren Sinne verstanden haben möchte, als menschliche Artikulationsform oder, noch weiter, als Form der Ordnung schlechthin. Es ist verblüffend, dass die letzten deutlich verständlichen und nur noch von einigen Eruptionen des Orchesters gefolgt Worte des neunten und letzten

31 Vgl. Dieter Schnebel, »Der Ton macht die Musik, oder: Wider die Versprachlichung! Überlegungen zu Periodik, Abweichung und Wiederholung«, in: *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 27–36.

32 Vgl. systematisch dazu immer noch Manfred Bierwisch, »Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise«, in: *Jahrbuch Peters 1978*, Leipzig 1979, S. 9–102.

Fragments »sie fingen an zu reden« lauten – scheint doch damit die Sprache in den Mittelpunkt zu rücken. Rainer Peters erläutert dies anders und ganz in Zenders Sinne: »den Logos mitzuteilen in all seinen Dimensionen«³³.

Tatsächlich steht für Zender der Logos (oder auch, seiner asiatischen Ader entsprechend, das Tao) als ursprüngliche Einheitsfigur im Hintergrund: »So erscheint das, was wir heute Musik nennen, als der sinnlich-körperliche, klingende und rhythmisch die Zeit teilende Anteil jenes ›Wortes‹, das in alten Zeiten als ›Sinn‹ aller Kulte und Feste erlebt wurde.«³⁴ Der Titel *Logos-Fragmente* gewinnt vor diesem Hintergrund noch einmal einen anderen Sinn: Nicht nur haben wir es mit einer Folge von fragmenthaften, unterschiedlich kombinierbaren Stücken zu tun, die Auszüge aus sehr verschiedenen Texten verwenden, sondern das Stück als solches stellt den einen Logos in seiner Fragmentiertheit in Sprache und Musik dar. Es ist die Stärke von Zenders Musik und seinem Denken, dass er diese Einheit nicht einmal als verlorene evoziert, sondern immer in ihren inneren Differenzen auslotet und erforscht. Musik und Sprache in ihrer inneren Vieldimensionalität und in den unterschiedlichen Dimensionen ihres Zusammenspiels sind der primäre Gegenstand dieser impliziten und expliziten diagrammatischen Operationen.

IV Grammatik als Diagrammatik

Im bereits zitierten Text über die »Erfahrung von Zeit im kompositorischen Denken« spricht Zender von der überragenden Bedeutung der Notation für die europäische Musiktradition und bringt einen bemerkenswerten Begriff ins Spiel: »Unter Grammatik der Musik verstehe ich deren Ausdifferenzierung in die drei Positionen Komponist, Interpret und Rezipient.«³⁵ Grammatik ist für gewöhnlich ein Regelwerk, dem sprachliche Formen folgen bzw. zu folgen haben. Die wichtige Frage, inwiefern es diese Regeln »gibt« oder inwieweit sie lediglich Abstraktionen aus einem in sich regelhaften Geschehen sind, sei hier einmal ausgeblendet, denn es geht mir um etwas anderes: Bei aller Vielgestaltigkeit der Regeln wird die Grammatik doch in der Regel als einheitlich angesehen. Die Grammatik aber, von der Zender spricht, weist keine solche Einheitlichkeit auf: Sie ist eine Diagrammatik. Sie verteilt ihre Regeln auf mehrere Positionen, deren Zusammenhang sie nicht noch einmal regeln kann. Man kann ihn bedenken, reflektieren, sogar festzuschreiben versuchen, fügt damit aber lediglich eine weitere Instanz und damit weitere Übergänge und Transformationen hinzu.

Der Reichtum der Musik, das ist hier Zenders Punkt, beruht auf dieser diagrammatischen Verteilung. Die Möglichkeit, dass alle Instanzen dieses Dia-

33 Rainer Peters, »Archäologie des Bewusstseins«, in: *Programmheft Logos-Fragmente*, Freiburg 15.12.2011, S. 4–16, hier S. 16.

34 Hans Zender, »Musik als Erfahrung«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 136–140, hier S. 137.

35 Zender, »Die Erfahrung von Zeit im kompositorischen Denken« (s. Anm. 28), S. 518f.

gramms in einer einzigen Person zusammenfallen, setzt sie in ein besonders enges Verhältnis, kann aber die Ungeregeltheit der Übergänge nicht tilgen. Der tatsächliche Übergang von einem musikalischen Register in ein anderes beinhaltet auch für denjenigen, der ihn vollzieht, Unwägbarkeiten und entzieht sich der Kontrolle. Der Rezipient schließlich, der all dies vor sich hat, Komponiertes, Interpretiertes und Geschriebenes, kann die tatsächlichen Zusammenhänge untersuchen, aber auch er hat es nicht mit Vorliegendem zu tun, sondern muss sowohl die einzelnen Instanzen als auch ihren Zusammenhang vollziehen und insofern mitgestalten. An einer Stelle spricht Zender vom »quasi liquiden Zustand größter Wachheit und Lebendigkeit«³⁶, der für ihn die aktive musikalische Tätigkeit, also hier das Dirigieren beschreibt. Dieser Zustand ist von der konzentrierten Arbeit an einem einzigen Register her gedacht. Die Rezeption des Diagramms als solchen, das Navigieren, wie ich es oben genannt habe, hat immer reflexive Elemente und schließt sich nicht zu einer zweiten Einheitlichkeit – auch nicht, wenn alle Register von einem einzigen Autor zusammengehalten werden. Zender führt ein Musikdenken in mehreren Registern vor, dessen Reichhaltigkeit genau darauf beruht. Die Wachheit des diagrammatischen Denkens, die es exemplarisch verkörpert und ermöglicht, hat ihre eigene Qualität.

36 Hans Zender, »Gedanken über die Bedeutung der schriftlichen Aufzeichnung für die Musik«, in: *Die Sinne denken* (s. Anm. 2), S. 199–201, hier S. 201.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p>Mozart Ist die Zaubrerflöte ein Machwerk? (3) – vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p>Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p>Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p>Leoš Janáček (7) – vergriffen –</p> <p>Beethoven Das Problem der Interpretation (8) 2. Aufl., 111 Seiten ISBN 978-3-88377-202-8</p> <p>Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p>Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p>Erik Satie (11) – vergriffen –</p> <p>Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p>Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p>Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p>Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p>J.S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p>Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p>Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p>Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p>Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p>Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p>Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen –</p> <p>Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p>Olivier Messiaen (28) – vergriffen –</p> <p>Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p>Giacinto Scelsi (31) – vergriffen –</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p>Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p>Schönbergs Verein für musikalische Privatauf- führungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p>Ernst Křenek (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p>Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p>J.S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p>Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p>Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p>Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p>Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p>Morton Feldman (48/49) – vergriffen –</p> <p>Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p>Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p>György Ligeti (53) – vergriffen –</p> <p>Iannis Xenakis (54/55) – vergriffen –</p>
--	--	---

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Ludwig van Beethoven Analecta Varia (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p>	<p>Hugo Wolf (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p>	<p>Gustav Mahler Der unbekannt Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p>
<p>Richard Wagner Tristan und Isolde (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p>	<p>Rudolf Kolisch Tempo und Charakter in Beethovens Musik (76/77) – vergriffen –</p>	<p>Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p>
<p>Richard Wagner Zwischen Beethoven und Schönberg (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p>	<p>José Luis de Delás (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p>	<p>Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p>
<p>Guillaume Dufay (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p>	<p>Bach gegen seine Interpreten verteidigt (79/80) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-437-4</p>	<p>Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p>
<p>Helmut Lachenmann (61/62) – vergriffen –</p>	<p>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p>	<p>Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p>
<p>Theodor W. Adorno Der Komponist (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p>	<p>Jean Barraqué (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p>	<p>W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p>
<p>Aimez-vous Brahms »the progressive«? (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p>	<p>Claudio Monteverdi Vom Madrigal zur Monodie (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p>	<p>Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p>
<p>Gottfried Michael Koenig (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p>	<p>Erich Itor Kahn (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p>	<p>Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p>
<p>Beethoven Formale Strategien der späten Quartette (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p>	<p>Palestrina Zwischen Démontage und Rettung (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p>	<p>Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p>
<p>Henri Pousseur (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p>	<p>Johann Sebastian Bach Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p>	<p>Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p>
<p>Johannes Brahms Die Zweite Symphonie (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p>	<p>Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p>	<p>Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p>
<p>Witold Lutosławski (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p>	<p>Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p>Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>
<p>Musik und Traum (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>		

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p>	<p>Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p>	<p>Wilhelm Killmayer (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p>
<p>Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p>	<p>Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p>	<p>Helmut Lachenmann (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0</p>
<p>Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p>	<p>Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p>	<p>Karl Amadeus Hartmann Simplicius Simplicissimus (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9</p>
<p>Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p>	<p>Richard Strauss Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p>	<p>Heinrich Isaac (148/149) 178 Seiten ISBN 978-3-86916-056-6</p>
<p>Franz Schubert Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p>	<p>Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p>	<p>Stefan Wolpe I (150) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-087-0</p>
<p>Max Reger Zum Orgelwerk (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p>	<p>Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p>	<p>Arthur Sullivan (151) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-103-7</p>
<p>Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p>	<p>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p>	<p>Stefan Wolpe II (152/153) 194 Seiten ISBN 978-3-86916-104-4</p>
<p>Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p>	<p>Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p>	<p>Maurice Ravel (154) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-156-3</p>
<p>J.S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p>	<p>Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p>	<p>Mathias Spahlinger (155) 142 Seiten ISBN 978-3-86916-174-7</p>
<p>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p>	<p>Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p>	<p>Paul Dukas (156/157) 189 Seiten ISBN 978-3-86916-175-4</p>
<p>Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p>	<p>Aribert Reimann (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p>	<p>Luigi Dallapiccola (158) 123 Seiten ISBN 978-3-86916-216-4</p>
<p>Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p>Brian Ferneyhough (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p>	<p>Edward Elgar (159) 130 Seiten ISBN 978-3-86916-236-2</p>
	<p>Frederick Delius (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p>	<p>Adriana Hölszky (160/161) 188 Seiten ISBN 978-3-86916-237-9</p>
	<p>Galina Ustvoljskaja (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p>	<p>Allan Pettersson (162) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-275-1</p>
		<p>(Sonderbände siehe nächste Seite)</p>

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck
306 Seiten
ISBN 978-3-88377-214-1

John Cage I
2. Aufl., 162 Seiten
ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II
2. Aufl., 361 Seiten
ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I
363 Seiten
ISBN 978-3-88377-487-9

**Hanns Eisler
Angewandte Musik**
223 Seiten
ISBN 978-3-86916-217-1

**Geschichte der
Musik als Gegenwart.
Hans Heinrich Eggebrecht
und Mathias Spahlinger
im Gespräch**
141 Seiten
ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst
199 Seiten
ISBN 978-3-88377-953-9

Gustav Mahler
362 Seiten
ISBN 978-3-88377-241-7

Bohuslav Martinů
160 Seiten
ISBN 978-3-86916-017-7

**Mozart
Die Da Ponte-Opern**
360 Seiten
ISBN 978-3-88377-397-1

Isabel Mundry
197 Seiten
ISBN 978-3-86916-157-0

**Musik der anderen Tradition
Mikrotonale Tonwelten**
297 Seiten
ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie
213 Seiten
ISBN 978-3-88377-889-1

**Philosophie des
Kontrapunkts**
256 Seiten
ISBN 978-3-86916-088-7

Wolfgang Rihm
163 Seiten
ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg
– vergriffen –

Franz Schubert
305 Seiten
ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I
346 Seiten
ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II
390 Seiten
ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann
223 Seiten
ISBN 978-3-88377-842-6

Anton Webern I
315 Seiten
ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II
427 Seiten
ISBN 978-3-88377-187-8

Hans Zender
168 Seiten
ISBN 978-3-86916-276-8

Bernd Alois Zimmermann
183 Seiten
ISBN 978-3-88377-808-2