

Kurze Bemerkung zu meinen Kompositionen

Alle meine Stücke sind nicht am Schreibtisch, sondern unterm Spielen entstanden. Sie sind von ganz unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad. Ich gebe dem Spieler *alle Freiheiten der Interpretation* bis hin zu eingefügten *Improvisationen* – es wäre unbillig, ihm nicht zuzugestehen, was ich mir selber bei anderen Kompositionen herausnehme. Selbstverständlich können die Stücke auch notengetreu gespielt werden – aber eine ganz individuelle Interpretation, insbesondere eine teils extreme Agogik brauchen sie alle. Einzige Ausnahme: die polyrhythmischen Stellen in den Stücken, welche äußerste rhythmische Exaktheit verlangen. Das sagen einem die Stücke aber meist selbst.

Ich gebe mit diesen Kompositionen ein Stück Herzblut an die Öffentlichkeit. Leichte Muse ist es nicht, auch wenn manches sehr gepfeffert daherkommt. Es sind Stücke aus ganz unterschiedlichen Zeiten und ganz unterschiedlichen Charakters – aktuell aber sind sie alle.

Wie die Kompositionen entstanden

Vorbemerkung

Jede *Biographie* hat eine Außenseite, die erzählt werden, und eine Innenseite, die aus dem Erzählten höchstens erschlossen werden kann. In der Folge meiner Kompositionen liegt jedoch eine solche – nur für den Spieler und Hörer lesbare – *Innenseite* vor, die das *Eigentliche* erzählt, dafür das Äußere verschweigt.

Letztlich verrät aber Musik doch auch einiges vom äußeren Leben. In Strawinskys „Sacre du Printemps“ finden sich z. B. *scharfe Brüche* wie in seinem Leben auch, im Gegensatz etwa zu Musik und Leben Paul Hindemiths, die in fließenden Übergängen verlaufen. Ich gehöre eindeutig zum „Strawinsky-Typus“.

Meine Musik ist mir immer *aus den Fingern geflossen*, nie habe ich „im Kopf“ komponiert (gewisse Ausnahmen s.u.). Ständig wird das einmal Geschaffene *unterm Spielen* vervollständigt, korrigiert, beschnitten, geschliffen. Ich bin kein Mozart, der in ungeheurer Geschwindigkeit komponiert und alles in der Gleichzeitigkeit vor sich sieht, bevor er eine einzige Note geschrieben oder gespielt hat. Schon eher fühle ich mich Beethoven verwandt, der jahrelang an seinen Themen feilen musste.

Auf diese Weise habe ich quasi immer *an allen Stücken gleichzeitig gearbeitet*, die Jahreszahlen über den Klavierstücken geben nur die intensivste Zeit wieder. Gerade die frühesten Stücke arbeitete ich (nach dem Vorbild von Brahms) in späterer Zeit oft wieder durch und erreichte erst so, dass sie wirklich das aussagen, was ich damals habe sagen wollen. Ich komme damit nach dem Rilke-Motto: „ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ immer wieder auf dieselben Dinge zurück (in diesem Punkt mehr wie Bartók als wie Strawinsky).

So sind die Kompositionen überschaubar geblieben (im Durchschnitt etwa alle Jahr ein Stück, so lange ich komponieren konnte) – es ist keine riesige Fülle, in der man „ersaufen“ könnte. Zwischen den Stücken liegen oft Krisen, von denen aber die Stücke selber getreulich berichten.

In meinen ersten beiden Phasen komponierte ich *nur am Klavier*, um diesem *danach* allerdings gründlich den Rücken zu kehren zugunsten einer Fülle selbstentwerfener und selbstgebauter neuer Instrumente, vor allem zugunsten einer langen Phase der ausschließlichen *Improvisation*, in der nichts mehr aufgeschrieben wurde außer schnell hingeworfenen und ständig sich wandelnden graphischen Schemata als Improvisations-Grundgerüst. Irgendwann aber hatte ich wieder ein ganz starkes Bedürfnis nach *Komposition* und versuchte, – diesmal hauptsächlich am *Tenorsaxophon* – meine Improvisationsstücke auszukristallisieren (s.u.).

Die Namen der Stücke kamen mir immer *hinterher*, bestenfalls *während* des Komponierens. (Manchmal kamen auch keine Namen, dann wurden Notlösungen gefunden, die des öfteren korrigiert werden mussten. Die allermeisten Stücke allerdings haben ihren Namen behalten.)

Experimentelle Rockmusik

(Band und danach)

Gegen Ende meiner Schulzeit waren *kleine Stücke im Bartók-Stil* entstanden, die verloren sind. Danach gab es, zum Entsetzen aller, die es hörten, mit einem Freund zusammen *Chaos-Improvisationen auf dem Klavier*.

Mit einem anderen Freund zusammen schnitt ich (immer noch als Schüler), *elektronisch* anmutende Klang-Collagen auf den alten großen Tonbandgeräten zusammen (ebenfalls verloren, was aber nicht schlimm ist). Auf Materialsuche für diese Collagen kam ich mit wiederum anderen Freunden zusammen ins *Improvisieren*, woraus dann eine experimentelle Rockband wurde („Lotus“). Nach einer Krise ging das Improvisieren ins Komponieren über. Mein immerwährendes Pendeln zwischen Komposition und Improvisation nahm hier seinen Anfang.

Bartók, Debussy, Strawinsky, Pink Floyd, die Incredible String Band sowie der Minimal-Komponist Terry Riley und der Avantgardist György Ligeti waren die Inspiratoren meiner ersten Stücke, die einem experimentellen Rock-Feeling entsprangen. Sie sind nicht *tonal* (funktionsharmonisch), sondern *modal*, leicht erkennbar an den starren Ostinati. Ich experimentierte damals schon mit exotischen Skalen, auf die ich erst sehr viel später wieder zurückkommen sollte, mit Atonalität noch kaum außer gewissen Clusterstellen. Fließende Entwicklungen, Themenverarbeitung usw. finden sich überhaupt selten bei mir (am meisten noch in den „Schlesinger-Kompositionen“ der 3. Phase), stattdessen empfinde ich in *Klang-Blöcken* und *Farben*.

Am Ende der Band war ich an dem Punkt angelangt, dass mir das *Medium Elektronik*, auf das ich mich anfangs begeistert gestürzt hatte, *widerlich* geworden war (nur das Medium, die Klänge als solche faszinierten mich nach wie vor). Ich schwor mir, nur noch „akustisch“ arbeiten zu wollen.

Das Erlebnis meiner Band, in der alle Mitspieler komponierten und improvisierten, wurde ein Auslöser für meine ganzes weiteres Leben. „**Vishnus Traum**“ (es hieß zunächst noch „Lotus“, nach ihm wurde die Band benannt) war mein erstes und größtes Stück, das innerhalb der Band entstand. Als diese auseinanderbrach, arbeitete ich es für Solo-Klavier um. An keinem meiner Stücke habe ich so intensiv und lange immer wieder gefeilt wie an diesem; wie am Kölner Dom sind hier bis heute ständig die Baugerüste aufgebaut. Während des Umarbeitens beschäftigte ich mich intensiv mit indischer Mythologie. Der Gott Vishnu, die Weltschöpfung träumend (und damit vollziehend), war das Bild, das mir ungewollt beim Komponieren kam.

„**Traumstraße**“ (wurde später verworfen) und „**Kreise**“ entstanden in der Band als ausgesprochen romantische Gemeinschafts-Kompositionen. Wie „Vishnus Traum“ komponierte ich sie später als Klavierstücke um.

Hingegen war die „**Kristallglocke**“ das erste Stück *nach* meiner Band – mein erstes *reines Klavierstück* –, eine Antithese zu „Vishnus Traum“, dennoch ebenfalls noch ganz einem experimentellen Rock-Feeling entsprungen. Unmittelbare Inspirationsquelle war allerdings die *Minimal-music Terry Rileys*.

Eroberung der ersten Jahrhunderthälfte (Studentenzeit)

Als Musikstudent der Alanus-Hochschule versuchte ich – unter dem intensiven Eindruck der auf mich zukommenden Anthroposophie –, die Rock- und Minimal-Einflüsse radikal abzustreifen und ganz in die *Neue Musik* einzutauchen. Mein erstes Stück dieser Studentenzeit konnte gar nicht anders als „**Aufbruch**“ heißen. Dabei hatte ich zunächst das starke Bedürfnis, mir die Welt der Komponisten *der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* zu erobern (Bartók, Debussy, Ravel, Chatschaturjan, Schönberg, Webern und immer mehr Strawinsky's „Sacre“), die mich ungeheuer faszinierten und auch alles andere als ausgeschöpft zu sein schienen. (Meine früheren Stücke fielen in Ungnade. Erst als ich später im Durchgang durch die Avantgarde und die „Urskalen“ wieder einen ganz neuen *Sinn in der Rockmusik* sehen konnte, wurde mir klar, wie unrecht ich meinen „Jugendsünden“ getan hatte und arbeitete sie wieder auf.) Mit der *Avantgarde* fing ich erst langsam an, mich zu beschäftigen.

Ich studierte zwar Musik, aber weder Komposition noch Musikwissenschaft. Ich habe das sehr bedauert – die Möglichkeit war an der Alanus-Hochschule nicht gegeben und ein *anthroposophisches* Studium sowie die faszinierende Begegnung mit den anderen Künsten, die ich dort hatte, war mir wichtiger –, gerade das aber hat mich vielleicht ein wenig vor dem furchtbaren Akademismus bewahrt, an dem die Musik im Laufe des 20. Jahrhunderts erstickt ist.

Gleichzeitig aber erfolgten an der Alanus-Hochschule intensivste Begegnungen mit *anthroposophischen Musikimpulsen*. Durch *Jürgen Schriefer* lernte ich die „*Schule der Stimmenthüllung*“ sowie eine für mich umwerfend *neue Betrachtung der Musikgeschichte* und *Beleuchtung der Moderne* kennen, durch *Christoph Peter* und meine Flötendozentin *Anita Becke* den Impuls *goetheanistischer Phänomenstudien*, insbesondere *Einzeltonstudien*, durch *Julius Knierim* den *Leierimpuls*, schließlich durch *Heiner Ruland* die *Skalen der nachatlantischen Kulturepochen* und deren Auswirkungen auf die Moderne. Hier lernte ich die Hintergründe der exotischen Skalen kennen, mit denen ich in meiner ersten Phase bereits intensiv gearbeitet hatte.

Ein Mitstudent war *Manfred Bleffert* (er studierte Bildhauerei), der gerade an *grundlegend neuen Instrumenten* arbeitete und mich anregte, selber Instrumente zu entwickeln. Hier fand ich meine „elektronischen“ Klänge wieder. Ein Zufall war das nicht; immerhin hatte Manfred vorher mit *Karlheinz Stockhausen* zusammengearbeitet. Jürgen Schriefer drängte mich, die *Gemeinschafts-Improvisationen Pär Ahlboms* kennenzulernen, was ich mir nicht zweimal sagen ließ. Auch Ahlbom hatte seinerzeit mit Stockhausen zusammengearbeitet und war durch die Begegnung mit elektronischer Musik zu seiner Arbeit mit neuartigen Klängen gekommen.

Trotz alledem fanden die anthroposophischen Musikimpulse, so sehr sie mich faszinierten, zunächst keinen Einlass in meinen Kompositionen – ich war noch voll von anderen Dingen. Ich komponierte intensiv und „zügellos“, wie in einem Rausch. Nach und nach aber wurden die Stücke doch mehr und mehr zu *Lösungsversuchen kompositionstechnischer Probleme* und Stil-Übungen (Atonalität, Polytonalität, Motorik, Polyrhythmik, Spiegelungen uvm.). Schritt für Schritt wurde das Komponieren *bewusster* und damit schmerzhafter; Krisen blieben nicht aus. Die Stücke nahmen – in zunehmendem Maße bis heute – immer mehr den Charakter von *Studien* an. Gerade deshalb erlebte ich sie als vollgültige Werke.

Beim „**Aufbruch**“ hatte ich das Bild der gewaltigen Kraft eines arktischen Frostaufbruchs, auch eines Vulkanausbruchs. Stilistisch ist das Stück sehr inspiriert von Aram Chatschaturjans „Toccata“. Dreiklangsverschiebungen spielen eine große Rolle, auf die ich in vielen späteren Stücken immer wieder zurückkam.

Im „**Wasserspiegel**“ habe ich (im Bereich des 3. Themas) in ganz freier Weise erstmalig mit *Spiegelformen* experimentiert.

„**Morgenruf**“ (für Solo-Flöte) und „**Fritz**“ (Flöten-Trio; ich dachte dabei nicht an den Alten Fritz, sondern an einen „kleinen, frechen Fritz“) sind meine ersten Nicht-Klavier-Stücke – auch sie aber entstanden mir „unter den Fingern“, ganz aus dem *Spielen* heraus.

Auf einer „Gaudeamus“-Musikwoche 1979 in Holland stellte ich zu meinem Erstaunen fest, dass ich, ohne es zu ahnen, mit meinen Kompositionen im Stil der ersten Jahrhunderthälfte gar nicht weit weg vom aktuellen Trend lag: es war die Zeit der beginnenden „neoromantischen“ Welle, die sich als Gegenreaktion auf die totgelaufene Avantgarde formierte. Dennoch: als mir das klar wurde, war ich innerlich bereits unterwegs zur *Avantgarde*, die doch gerade für tot erklärt worden war (s.u.).

Atonalität

„**Winter**“, „**Herbst**“, „**hüpfende Kobolde**“, „**Sternennacht**“ und „**Wind**“ sowie viele Stellen in anderen Stücken sind *freie Versuche in freier Atonalität*, insbesondere durch den frühen *Arnold Schönberg* inspiriert. Dessen spätere Zwölfton-, besser Reihentechnik, in der ich auch Studien unternahm, hat mich ganz kalt gelassen. Sowohl Schönbergs Zwölftonmusik wie auch meine eigenen Studien erscheinen mir – mit Ausnahmen – bis heute als *steril*. Noch deutlicher wurde mir die Zwölfton-Problematik bei seinem Schüler *Alban Berg*. Berg mischt Atonalität mit tonalen Elementen, z.B. Dreiklängen, baut diese sogar in seine Zwölftonreihen ein. Was aber haben tonale Dreiklänge in der Zwölftonmusik – die doch die letzte Konsequenz aus der *Atonalität* sein will – verloren?! Bergs Musik bewegt sich im Übergangsfeld zwischen Tonalität und Atonalität; sie ist großartig *trotz*, nicht wegen der Reihentechnik, er hat seinem Genie völlig sinnlose Fesseln angelegt. Anders liegt die Sache bei *Anton Webern*, der die Atonalität auf eine einsame Spitze trieb. Dennoch: selbst bei ihm

sind die lebendigsten, inspiriertesten und radikalsten Werke seine frühen, *frei*-atonalen Stücke, nicht diejenigen in der Reihentechnik.

Die Zwölftontechnik ist schon lange zum alten Eisen gelegt worden. Zur Jahrhundertmitte war jedoch aus ihr die *serielle Musik* als Weiterführung von Weberns punktueller Kompositionsweise erwachsen und hat eine Fülle wichtigster neuer und tiefster Impulse gebracht. Dennoch wurde auch diese nach wenigen Jahren durch die *Aleatorik* „widerlegt“, die durch Zufallsoperationen ganz gleiche Klangstrukturen erreichte. Die neuen Impulse kamen *nicht* durch die Serialität, bedurften ihrer nur als intellektuelle Rechtfertigung. In aller Stille hat *György Ligeti* dann die Serialität als *intellektuellen Krampf* entlarvt und begraben.

Weberns „punktuelle Musik“ habe ich, bis auf eine kurze Stelle im „Herbst“, in meinen *Kompositionen* kaum, umso mehr dafür in der *Improvisation* mit neuen Instrumenten greifen können. Nach meiner Erfahrung hat Atonalität eine ganz starke Tendenz zur sozialen, zur *Gruppen-Improvisation*, nach dem Prinzip: „Jeder nur einen Ton“.

Neben der Atonalität interessierte mich immer mehr die

Polytonalität

in Verbindung vor allem mit *Motorik* und *Polyrhythmik*, die bei mir ständig zunahmen. Der „**Herbst**“ war in gewisser Weise ein Versuch gewesen, mir die Polyrhythmik und Motorik zu erobern, was aber gründlich *misslang*, weil mir noch nicht klar war, dass Polyrhythmik und Motorik erst durch die Polytonalität wirklich „zündet“ (trotzdem wurde der „Herbst“ einer meiner tiefsten Stücke!) Erst im „**Igor**“ gelang mir dieser Schritt, auf dem ich später immer wieder aufbauen konnte.

Dieser „Igor“ wurde meine bis dahin extremste und härteste Motorik- und Polyrhythmikstudie. Er orientiert sich rhythmisch am letzten Teil des „Sacre“, klanglich mehr an Bartók und Chatschaturjan. Diese Härte des Stückes verlangte einen Ausgleich, und so musste Strawinsky hier mit seinem Gegenspieler zur Synthese vereinigt werden (ich hängte an den „Igor“ die „**Sternennacht**“, eine lyrische „Schönberg op. 19-Studie“, an; bezeichnete sie im Igor-Notentext allerdings schlicht als „Coda“).

Merkwürdigerweise überkam mich am Ende meiner Studentenzeit das Bedürfnis, eine „**klassisch-romantische Sonate**“ zu schreiben – als Studie, um mir selbst zu beweisen, dass ich *auch* soetwas kann, aber natürlich als *Scherz*. Ich glaube, sie ist nicht ganz schlecht geworden...

Stücke in „Schlesinger-Skalen“

(Zeit der Tagungen)

Aus der Begegnung mit den anthroposophischen Musikimpulsen gab es zunächst noch keine Folgen für meine Kompositionen; ich war noch ganz erfüllt von anderen Dingen, die erst herausgesetzt werden mussten. Aber ich ging mit dem Neuen schwanger. So kam es dann, als ich an einen Punkt kam, wo ich nicht mehr weiter wusste, zu einem (zweiten) plötzlichen Stilbruch. Was blieb und weiterentwickelt wurde, waren Polyrhythmik, Motorik, Bordune, bitonale Parallelführungen, Spiegelformen. Anderes blieb liegen und wurde erst später wieder aufgegriffen.

Dieses Neue begann am Ende meine Studentenzeit zunächst mit einer ganzen Reihe von Stücken in den unglaublich reichen und innigen „Schlesinger“- und „Bartók“-Skalen (Ausschnitte aus der Unter- bzw Obertonreihe, deren Töne zunächst einmal schlicht *verstimmt* klingen), die mich bis heute zutiefst berühren. Sie erklangen auf selbstgebaute neuen Instrumenten, die sich auf diese „falschen“ Töne stimmen ließen, aber ich gestattete mir auch, (als Notlösung) nach Bartóks Vorbild diese Skalen in der Klavier-Intonation „einzufrieren“.

Es war beim „**Wasser**“ meine Idee, aus einem Spiel mit „leeren“ Quinten zu Dreiklängen, dann zu diese Dreiklänge wiederum ausfüllenden Bartók- und Schlesingerskalen zu kommen, um schließlich alle drei Elemente immer mehr zu mischen. Aus dieser „theoretischen“ Idee ist, gerade in der *Einstimmigkeit*, etwas ganz Reizvolles geworden, ein Stück, das sich in puncto Eleganz vor *Chopin* nicht zu schämen braucht. Die ergreifende Innigkeit der Schlesinger-Skalen kommt hier besonders stark selbst in der „eingefrorenen“ Form zum Ausdruck.

Eine ganz ähnliche Idee liegt der Miniatur „**fallende Blätter**“ zugrunde, nur völlig anders ausgeführt als im „Wasser“.

Mit diesen Skalen zog nach langer Zeit wieder die *Melodie* in meine Musik ein. Auch Themenverarbeitung und Metamorphose, fließende Entwicklungen, bislang meinen Stücken fremd, drängten sich mir hier aus diesen Skalen heraus wie von selber auf, am stärksten in „**Elfen und Kobolde**“, meinem ersten Stück, das nicht am Klavier, sondern als Streichquartett entstand und 1985 auch vom damaligen Goetheanum-Streichquartett in mikrotonaler Reinintonation aufgeführt wurde. Ich bin bis heute mit dieser Komposition, die mir nicht unter den Fingern ausgereift ist, unzufrieden, obgleich sie für mich einen ganz wichtigen Schritt bedeutet hat.

„**Turmalin**“ und „**Gruß an Debussy**“ (voll-gültige Stücke) enthalten folkloristisch-impressionistische Elemente, „Turmalin“ zudem eine starke *Polyrhythmik* – ich kann mich eben nicht verleugnen.

Die Arbeit mit den Schlesingerskalen und später mit allen sieben Urskalen erforderte ein so starkes Maß an *kompositionstechnischer Bewusstheit*, dass sich mir oft die Frage aufdrängte: *hast du dir das alles nur ausgedacht?* Tatsächlich habe ich damals nicht wenigen rein konstruierten Müll produziert. *Aber ich muss meine Stücke wie Kinder wachsen und gedeihen lassen.* Was ausgedacht war, blieb nicht am Leben, auch wenn es wehtat, solche Stücke loszulassen. Ich bin aber froh, durch diese Wüste gegangen zu sein. Später stellten sich Erfahrungen ein, insbesondere aus der Improvisation heraus, die mich ausgedachte Momente schneller erkennen und ausmerzen ließen.

Mein Verhältnis zu Avantgarde und Postmoderne

Vom Ende meines Studiums an beschäftigte ich mich intensiv mit der Avantgarde (*Cage, Ligeti, Penderecki, Xenakis, Zimmermann, Feldman, Scelsi, Pärt, Gubaidulina, Schnittke, Hamel*, eine herausragende Rolle nahm *Stockhausen* ein). Die Spitze der Avantgarde, das absolut Modernste und Zukunftsweisendste erlebte ich in den Gemeinschaftsimprovisationen *Pär Ahlboms* mit Elementarklängen, in denen *das Werk aufgelöst* und durch einen *Übungsweg* ersetzt ist.

In den 50er Jahren schien es sonnenklar, was Avantgarde ist: serielle Musik, Aleatorik,

Elektronik, Musik auf einem so weit wie möglich vorgeschobenen Posten. Pierre Boulez bestreitet in dieser Zeit aller anderen Musik die Daseinsberechtigung. Aber bereits in den späten 1960er, spätestens in den 1970er und 1980er Jahren, als die *Postmoderne* Platz griff, war die Avantgarde am Ende, alles war gesagt, nichts konnte übertroffen werden. Der avantgardistische Anspruch war überspannt gewesen, einseitig, fanatisch. Wenn alles schon dagewesen ist, verliert die Sucht nach Originalität ihren Sinn. Außerdem gab es *neben* der seriellen Musik bereits mindestens *drei andere Avantgarden*: die *Rockmusik*, den *Free Jazz* und die *Minimal-music*, und diese gingen weiter. Totgelaufen hatte sich nur die serielle Musik.

Vielleicht kann man sagen, dass in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts im Was der Musik überhaupt nichts Neues geschaffen worden ist, diese große Revolution war am Jahrhundertanfang geschehen. Wohl aber im Wie. In der zweiten Hälfte wird alles ins absolute Extrem geführt, wird *Meditation*. Serielle und elektronische Musik sind *Meditation*, Clusterflächen sind *Meditation*, *Minimal-music* ist *Meditation*, Zufallsmusik ist *Meditation*, Improvisation ist *Meditation*. Dieser Charakterzug wird bleiben, auch wenn die *Postmoderne* eine gewisse Erholung *auch davon* darstellt. Phasen des Zurückgehens und Kraftschöpfens für einen neuen Vorstoß sind immer notwendig.

Ich konnte nur versuchen, meine ureigensten tiefsten Impulse immer mehr freizulegen, unbekümmert um Avantgarde oder Postmoderne. Natürlich, Musik der Stille, Improvisation, neue Instrumente, Urskalen, Polyrhythmik usw. erlebe ich als absolut avantgardistische Zukunfts-Musik, sonst würde ich sie nicht machen. Wenn dies aber eine Revolution ist, dann eine stille, die nach innen geht.

Und eine nächste Generation hat ihre eigenen Impulse. Wer versucht, dem nachzurrennen, vernachlässigt seine eigenen. Für Claude Monet und die ganze Malerei war es wichtig, dass er am Ende seines Lebens den Impressionismus zur absoluten Blüte brachte, während um ihn herum längst der Expressionismus seinen Siegeslauf begonnen hatte.

Dennoch möchte ich meine Musik keinesfalls als Postmoderne missverstanden wissen. Ich bin Zeitgenosse, habe mich mit den verschiedensten Richtungen auseinandergesetzt und knüpfte – in meiner ganz persönlichen Weise – an die *Gesamtheit* der Avantgarde sogar einschließlich der Postmoderne an.

Tagungen und Ensemble

Auf dem Hintergrund meiner Beschäftigung mit der Avantgarde und den anthroposophischen Musikimpulsen organisierte ich von 1979 – 1985 „*Arbeitstagungen für Neue Musik und Neue Instrumente*“, bei denen ich versuchte, alles zusammenzuholen, was aus der Anthroposophie heraus an der Erneuerung der Musik arbeitete. *Manfred Bleffert*, *Heiner Ruland*, *Pär Ahlbom*, *Julius Knierim*, *Norbert Visser* und zuletzt auch *Jürgen Schriefer* kamen zu den Tagungen, dazu eine Menge junger Komponisten, Instrumentenbauer und vor allem Musiker, die mit Improvisation arbeiteten. Es wurde eine ungeheure gegenseitige Befruchtung.

Für mich selber wurden die Tagungen meine *zweite Ausbildung*. Es war zunächst die Zeit meiner „Schlesinger“-Kompositionen. Diesen Impuls hatte ich bereits während meines Studiums aufgenommen, virulent aber wurde er erst direkt *danach* während der Tagungen. Jetzt kamen der Improvisations-Impuls und die neuen Instrumente (die ich anfangs selber zu entwerfen und zu bauen) sowie die Arbeit mit den „Urskalen“ hinzu.

Zum Tragen kam dies aber erst, als sich aus den Tagungen heraus ein Improvisations-Ensemble zusammenfand („Ensemble für Neue Musik und Neue Instrumente“), welches sich viermal im Jahr an wechselnden Orten zu ungeheuer dichten Arbeitswochen traf. Eine intensive Gemeinschaft entwickelte sich im Ensemble, ähnlich wie damals in der Band – aber viel freier, experimenteller.

Es gab und gibt bis heute ähnliche Gruppen. Was uns von diesen unterschied, war merkwürdigerweise wieder ein stark *kompositorisches* Element, das gerade die *Skalen* mit sich brachten. Wir entwarfen „Urskalen-Tableaus“, Improvisations-Stücke, die allerdings mit jeder Besetzung, ja mit jedem Konzert ihre Gestalt wechselten.

Urskalen-Tableaus

Heiner Ruland hatte die Urskalen zwar erforscht, sah diese aber als etwas Historisches, Gewesenes an und komponierte selber nur in der Polarität von Atonalität und neuer Tonalität, d.h. der Schlesinger-Skalen, was auch mich ungeheuer fasziniert hatte. Er selbst brachte mich aber darauf, dass sowohl Debussy wie auch Bartók mit *sämtlichen* Urskalen arbeiteten, die ja alle in der *außereuropäischen* Musik enthalten sind, und ich konnte einfach diese Musik, mit der ich (in Bartóks Fußstapfen) seit langem zutiefst verbunden war, nur als ausgesprochen *modern*, absolut nicht als rückwärtsorientiert empfinden. Stockhausens „Weltmusik“, Hamels „integrale Musik“, überhaupt das Aufgreifen exotischer Musik im 20. Jahrhundert, der gewaltige Austausch der Kulturen liegt in dieser Linie. Diese Tatsache gab mir den Ausschlag, das *Ganze*, die *Musik sämtlicher Zeiten und Völker* zusammen – von der frühesten Urzeit bis in die neueste Gegenwart und erahnbare Zukunft – als das absolut Modernste zu empfinden und musikalisch damit zu arbeiten.

Oft ist gesagt worden, der Volksmusik-Impuls von Bela Bartók sei ein singuläres Phänomen, Bartók könne keine Schule machen. Nun, ich habe zwar Impulse aus der *gesamten* Musik des 20. Jahrhunderts aufgenommen. Aber es gibt keinen, dem ich mich innerlich so verbunden und verwandt fühle wie gerade *Bela Bartók*.

Es war ein neuer, radikaler Stilbruch nach meinen Schlesinger-Stücken (der dritte). In meinen Jugendstücken hatte ich bereits mit einigen der Urskalen gearbeitet, ohne deren Hintergründe zu kennen. Ein Kreis begann sich zu schließen. Es kam mir allerdings nicht darauf an, irgendeine *konkrete* außereuropäische Musik in diesen Skalen zu imitieren, sondern ganz frei „als gegenwärtiger Mensch“ mit ihnen zu arbeiten, wobei ich es allerdings auch nicht darauf anlegte, entstehende Ähnlichkeiten um jeden Preis zu vermeiden.

Ich habe der Versuchung widerstanden, die verwendeten Skalen hier kurz darzustellen. Die Stücke sollen für sich sprechen. In meinem Buch „Neue Musik und Anthroposophie“, in meinem Aufätzen [Die Schlesinger-Skalen und die Urmusik](#) sowie [Begegnungen zwischen europäischer und außereuropäischer Musik](#) findet man den ganzen Hintergrund, in Heiner Rulands Schrift „Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens“ sogar einen entsprechenden Monochordstreifen.

Nun sind aber in der *Klavierform* meiner „Tableaus“ die Skalen wie bei Bartók „eingefroren“, die gleiche Problematik wie schon bei den „Schlesinger-Stücken“. Ich erlebe dies als (vertretbaren) Kompromiss. Für alle anderen Besetzungen sind aber diese Stücke *reinintoniert*.

Bei allen bisherigen Kompositionen war ich vom Detail, vom einzelnen Einfall ausgegangen und hatte die Stücke langsam zu einem Ganzen wachsen lassen. Jetzt endlich konzipierte ich in diesen Urskalen-Tableaus umgekehrt ein Improvisations-Schema als Ganzes und die Details ergaben sich aus der Improvisation. Was gleich blieb, war das (meist sehr lange) Schleifen und Feilen als eigentliche Ausarbeitung wie bei den früheren Stücken.

„**Fenster**“: Eine Wand, mit einer Landschaft bemalt. Die Wand durchbrochen von einer Reihe von Fenstern, durch die man auf sieben ganz verschiedene Landschaften sieht (die 7 Urskalen). In einem dieser Fenster ist das „Fenster-Prinzip“ noch ins Extrem getrieben: durch die erste Wand schaut man auf eine zweite Wand, mit einer andersartigen Landschaft bemalt, ebenso durchbrochen von einer Fensterreihe, durch die man auf eine dritte bemalte Wand schaut usw. Die verschiedenen hintereinander liegenden Ebenen verschachteln sich aber so ineinander, dass man nicht mehr weiß, welche Ebene vorn ist und welche hinten.

Unwillkürlich ist diese Fenstertechnik – die sich bereits im „**siebenarmigen Leuchter**“ ankündigt, seitdem immer wieder in meine Kompositionen eingeflossen, am stärksten nachher in die „**Erde**“. Die Fenstertechnik ist die Konsequenz aus dem Jahrhundertwerk der Moderne, welches mich am allermeisten inspiriert hat: Strawinskys „*Sacre du Printemps*“.

Ich erinnerte mich, dass manche *Rockstücke* der frühen Pink Floyd, die sehr orientalisches anfangen, in der Mitte ein Solo haben, welches *atonalen* Charakter annehmen kann, um in der Reprise wieder orientalisches zu werden. Mir kam die Idee, das äußere Schema eines solchen Rockstückes als Improvisations-Gerüst in unserem Ensemble nachzuzeichnen, aber unter direkter Verwendung mikrotonaler Urskalen. Sehr viel später hat dieses Stück, das zunächst nur ein Improvisations-Schema war, dann den Namen „**Adlerflug**“ erhalten, – es war ein wirklicher Höhenflug.

Gerade vom „**Adlerflug**“ an aber begann die *Rockmusik* mich wieder sehr zu interessieren; mir wurde klar, dass es in diesem Bereich – auch wenn ich nach wie vor elektrisch erzeugte Klänge fürchtbar finde, aber man kann ja auch einmal davon absehen – viele Meisterwerke gibt, den Meisterwerken der Avantgarde ebenbürtig (fast noch mehr gilt dies für den modernen, avantgardistischen Jazz). (Dass der kommerzielle Schrott in der Rockmusik überwiegt, sagt nichts, es gibt ebensoviel ausgedacht-akademischen Schrott in der Avantgarde.) Die Frage: welches zutiefst berechtigte Anliegen und Bedürfnis der Jugendlichen steckt hinter der Rockmusik? ließ mich nicht nur nicht-elektronische „Rock-Instrumente“ bauen und meine frühen Rockstücke wieder zu Ehren kommen, sondern führte mich u.a. auch als *Musiklehrer an die Waldorfschule*.

Aus meinem *Bedürfnis nach Ganzheit* erwuchs im Improvisations-Ensemble ein zweites Stück, in dem ich nach einem ähnlichen Schema auch die fehlenden Elemente in der Reihe der sieben Urskalen zu einem in sich geschlossenen Gebilde zu formen versuchte. Ich nannte dieses Stück „**Gegenbild**“ oder „**Sehnsucht**“. „Adlerflug“ und „Sehnsucht“ bildeten (als Improvisationsschemata) das Programm vieler Werkstattkonzerte.

Beim Auskomponieren ab 1999 aber zeigte sich, dass ich in beiden Stücken die Anzahl der Skalen reduzieren musste, um eine Überladenheit zu vermeiden, die in der improvisierten Gestalt durchaus spannend gewesen war – es herrschen hier ganz andere Gesetze. Die weggeschnittenen Teile verlangten jedoch auch ihr Recht und so entstanden aus dem „Rock-Schema“ schließlich 3 Stücke: neben dem „**Adlerflug**“ noch „**Granit**“ und „**Fischerhütte**“.

An der Waldorfschule schrieb ich „Gebrauchsmusik“ für die Klassen sowie Bearbeitungen fürs Schulorchester. Von alledem behielt davon nur folgendes Stück für mich weitere Gültigkeit: „**Erde**“ entstand als reine *Trommelmusik* für Schüler der 9. Klasse. Im Nachhinein reizte es mich, dieses Stück melodisch auszuarbeiten, wobei es sich selbstverständlich sehr veränderte. Im Gegensatz zu meinen früheren Stücken dominiert hier tatsächlich der 4/4-Takt. Schließlich erstellte ich eine Version des Stückes sogar ganz ohne Trommel. Es knüpft an die Tableaus an, aber auch an die „Kristallglocke“, den „Fritz“, „Igor“ und die „Sehnsucht“. Die „Fenster-Technik“ ist hier fast mehr noch ins Extrem getrieben als im „Fenster“ selber. Die Methode, erst ein *rein rhythmisches Schema*, dann die Melodien dazu zu entwerfen, habe ich ausschnittsweise schon bei manchen Stücken („Turmalin“, „Elfen u. Kobolde“, „Fenster“, „Sehnsucht“), aber nie so durchgehend wie in der „Erde“ angewandt.

Interessanterweise schlägt in all diesen Stücken ganz stark wieder die *zyklische Form* – Sonatenform oder dreiteilige Liedform – durch, während ich die *Gesamtheit* der Skalen bislang nur in Rondo-Formen realisieren konnte.

Bearbeitungen

(Waldorfschule und danach)

Die Urskalen-Tableaus waren nach dem Motto Gustav Mahlers entstanden: „Die Sinfonie muss wie die Welt sein, sie muss *alles* umfassen“. Tatsächlich hatte ich mit den Tableaus anfänglich die ganze Welt erreicht und meinen bloß persönlichen Bereich verlassen. „Alle existierende Musik“ war zu meiner eigenen geworden (nein, nicht alle: mit ungeheuer vielem „Müll“ kann ich mich beim besten Willen nicht identifizieren!), aber ich machte die bestürzende Entdeckung, dass ich *nichts Persönliches mehr für mich hatte*. Dies löste die beklemmende Frage aus: wo bleibt meine Identität? Ich konnte mir tausendmal sagen, die Art, wie ich das alles greife, ist absolut einmalig, kein Zweiter wird das so machen, selbst wenn er's könnte. Dieser Selbstbetrug funktionierte nicht, ich hatte tatsächlich mein Eigenstes – alles Bisherige vor den Tableaus trug bei aller Verschiedenheit unverkennbar meine persönliche Handschrift – verloren. Andererseits: *dieses* „Eigene“ war noch aus *Jugendbegabungskräften* geflossen. Jetzt konnte ich auch meine Mängel nicht mehr als Eigenheiten verkaufen und fand mich in einer schweren Krise wieder. (Ich weiß nicht, ob dies für einen Außenstehenden verständlich ist. Es fällt mir sehr schwer, den Charakter meiner damaligen Krise in Worte zu fassen.)

Ich ertappte mich dabei, dass ich die Bearbeitungen für die Waldorfschule mit der gleichen Leidenschaft komponierte wie meine eigenen Stücke. Meine Bearbeitungen, zunächst der Folklore, dann der Rockmusik (s.u.) knüpfen nahtlos an meine Arbeit mit den Urskalen an. Ich ging einfach weiterhin mit ihnen um, nur nicht so, wie ich sie aus mir selbst herausgesetzt hatte, sondern „wie ich sie in der Welt vorfand“.

Hatte nicht Bartók unendlich viele „fertige“ Stücke der Volksmusik *als eigene Kompositionen* neu bearbeitet? Gut, er hatte sie selbst in den Dörfern entdeckt, damit konnte ich nicht aufwarten, aber das erschien mir nicht als gravierend. Die Stücke, die ich bearbeitete, wurden trotzdem ganz *meine eigene Musik*. Ich gewöhnte mich langsam an eine bescheidenere Haltung meinem eigenen Beitrag gegenüber, der bislang, weil aus Begabungskräften mitgebracht, kein *wirklich* Eigener gewesen war. Zum zweiten Mal wurde Bartók für mich zum großen Wegweiser. Aber bei Bartók finden sich tatsächlich alle Übergänge vom Arrangement bis zur völlig eigenen Verarbeitungen folkloristischen Materials.

Von den vielen Bearbeitungen, die in der Waldorfschulzeit entstanden, habe ich in meine Kompositionen nur aufgenommen, was weit über das bloße Arrangement hinausgeht, gar nichts Folkloristisches, nur Rock-Bearbeitungen.

Rockmusik

(Meine Zeit an der Waldorfschule)

Als Gegenpol zu den bisher verwendeten elementaren, archaischen neuen Instrumenten, die einen extrem lauschenden, „apollinischen“ Charakter tragen und zur avantgardistischen Musik gehören, hatte ich - kurz bevor ich an die Schule ging -, im „Ensemble für Neue Musik und Neue Instrumente“ begonnen, (akustische) „dionysische“ Instrumente zu entwickeln, die irgendwie *elektronisch* klingen. Ich nannte sie meine „Rock-Instrumente“.

Das letzte moderne dionysische Instrument vor dem Aufkommen der elektrischen Verstärkung und Elektronik zur Jahrhundertmitte war das *Saxophon* gewesen. Es lag irgendwie auf der Hand, dass ich (als Bläser!) auf dieses Instrument verfallen musste. Es wurde meine *große Leidenschaft* (dabei hatte es Zeiten gegeben, wo ich es widerwärtig fand!).

Irgendwann im Verlaufe meiner Zeit an der Schule kam der Punkt, an dem ich alle Hemmungen verlor und regelrecht Rock-Stücke zu bearbeiten begann, Meisterwerke, zu denen ich von früher her eine starke Beziehung hatte. Immer wieder haben Rockmusiker die Stücke anderer auf ihre ganz eigene Weise neuinterpretiert, dieses Recht nahm ich mir nun auch heraus.

Insbesondere stiegen in mir die Stücke eines Konzertes der frühen, noch experimentierenden *Pink Floyd* (von 1970) wieder auf, welches ich seinerzeit gehört hatte und von dem ich ein *bootleg* besaß. Ich wurde von der Idee besessen, diese Stücke neu zu komponieren, um sie *selber spielen* zu können, insbesondere solistisch auf dem Tenorsaxophon. Es waren: „**Interstellar Overdrive**“ (eine späte, viel weiter entwickelte Version als die bekannte), „**Astronomy domine**“, „**Careful with that axe, Eugene**“, „**Set the controls for the heart of the sun**“ und eine frühe, „blutige“ Version von „**Atom Heart Mother**“. „**A saucerful of secrets**“ führte ich als reines Improvisationsstück mit meinen Schülern auf, es ist nicht auskomponierbar. Parallel zu den Pink Floyd-Stücken bearbeitete ich Frank Zappas „**King Kong**“ und von den Cream „**I feel free**“. Bei diesen Rock-Bearbeitungen bin ich den Vorlagen nur im ganz Groben gefolgt. Viele Passagen dieser Stücke musste und wollte ich völlig neukomponieren, zu 95% wurden es eigene Stücke von mir – ich kann sie aus urheberrechtlichen Gründen nicht veröffentlichen, aber sie bilden doch ein ganz wichtiges Stadium meiner kompositorisch-improvisatorischen Arbeit.

Und prompt wurde mir, als ich daranging, die Pink Floyd-Stücke neu zu interpretieren, klar, welch starken inneren Zusammenhang sie haben mit „**Vishnus Traum**“ einer- und „**Adlerflug**“ andererseits. Ein weiterer Kreis hatte sich geschlossen.

Aufarbeitung und letzter Schliff

Einmal in „Bearbeitungs-Wut“, war es nur naheliegend, dass ich gegen Ende meiner Zeit in der Schule – im Jahr 2000 erwischte mich mein erstes, heftiges „Burn-out“ und katapultierte mich aus meiner Musiklehrertätigkeit heraus – auch *meine eigenen Stücke*

aufarbeitete, die ich lange hatte liegen lassen. Über zehn Jahre lang hatte ich nur improvisiert – das war gut und richtig gewesen – jetzt erwachte tatsächlich wieder übermächtig das Bedürfnis nach *Komposition* in mir (in der Improvisation stehe ich desungeachtet darinnen wie zuvor). Das Pendel durfte wieder zur anderen Seite ausschlagen – und ich hatte „dank“ des Burn-outs auch plötzlich die Zeit dafür. Die Stücke mussten allerdings *alle wieder von mir gespielt werden*, sei es im neugegründeten „Ensemble Kristallglocke“ (mit ganz konventionellen Instrumenten), einer kurzlebigen experimentellen, rein akustisch spielenden „Rockband“ oder eben auf dem Solo-Saxophon.

Die Stücke der zweiten Phase: „Eroberung der ersten Jahrhunderthälfte“ waren schon in ihrer Entstehungszeit unterm Spielen so weit ausgereift gewesen, dass ich nur wenig korrigieren musste. Ich brachte aber insbesondere erstens meine „Jugendsünden“ aus der experimentellen Rock-Phase in eine gültige Form (alle waren überladen, ich musste unendlich viel wegschneiden und konzentrieren), verdichtete zweitens die Improvisations-Tableaus zum ersten Mal zu aufgeschriebenen Kompositionen und ließ drittens manche der vielen im Keimzustand liegengebliebenen Stücke der „Schlesinger-Phase“ ausreifen. Diese Arbeit war einigermaßen abgerundet, als mein zweiter Anlauf als Musiklehrer begann, gefolgt von meinem zweiten, noch heftigeren Burn-out und meiner mehr als sieben Jahre lang alle meine Kräfte in äußerster Form in Anspruch nehmenden *Atlantis-Arbeit* (einer ganz anderen Form meines *musikalischen* Schaffens; ich bin *nicht* „fremdgegangen“!) – während all dieser Zeit habe ich wieder *ausschließlich improvisiert* und auch das nur auf Sparflamme; immerhin ergaben sich einige Improvisationskonzerte mit ein paar Musikern zusammen. Erst jetzt aber, nach alledem, kann ich wieder an meine Kompositionen gehen und versuchen, ihnen einen allerletzten Schliff zu geben.

Andreas Delor