

Meine Siebziger

Eine eher persönliche Musikgeschichte

Thomas Meyer

Festgemauert in der Musikgeschichtsschreibung erscheinen einem heute die Fundamente der Avantgarde: die 1950er und 1960er Jahre mit all ihren Innovationen bis hin zum Jahr 1968, zu Berios *Sinfonia* und Stockhausens Textkompositionen *Aus den sieben Tagen*. Danach folgten: Postavantgarde, Postmoderne, Konsolidierung oder wie man das nennen mag. Wer in die langweiligen und bald auch rezessionsgeplagten 1970er hineingeriet, der musste sich als Nachgeborener vorkommen, als Nach-68er, voller Bewunderung für die früheren Heldentaten. Die Revolten waren vorbei, geblieben aber war der Reflex gegen alles irgendwie Überkommene.

Als ich 1976 erstmals die Donaueschinger Musiktage besuchte, herrschte noch genau diese Stimmung. Man wusste, wie Neue Musik zu sein hatte, buhte auch kräftig das meiste aus, traute aber Neuartigem nicht über den Weg. Ein Stück schockierte damals so sehr, dass Heinz Josef Herbolt danach in der *Zeit* schrieb: «Ein Fäkalienstück. Da hilft nur anschliessend ein Schnaps.»¹ Und er fügte generell hinzu: «Ein Ende der Durststrecke, die immerhin nun auch schon ein paar Jahre dauert, ist noch nicht abzusehen. Auf den Rabatten der Experimentierfelder zeigt sich noch kein Grün, an ein Auspflanzen ist offenbar nirgendwo zu denken.»

Eine pessimistische Momentaufnahme – und ähnlich sah ich das damals; der neoromantische, scheinbar grobe, brucknerhafte und schnapsfordernde Gestus eines gewissen, gerade mal 24 Jahre jungen Wolfgang Rihm ging mir gegen den Strich, es war, um ein Lieblingswort zu verwenden, nicht «differenziert» genug. Der Blick hat sich freilich verändert: So wie Herbolt selber sein Urteil, den eigenen Choc rechtfertigend, zurechtrückte, so ist von heute aus erkennbar, dass da einer aus den alten Trümmern wieder neuen Klang aufscheinen liess und sich um «Differenzierung» zunächst mal foutierte.

PERSÖNLICHER «ENTWICKLUNGSROMAN»

1976: Ich nehme es mal als Jahr einer Wende. Was trieben die grossen Komponisten da eigentlich? Sie sassen bereits im Parnass. Cage blieb vorläufig etwas suspekt, so schön einzelne Stücke auch waren; aber noch immer war die frühe Darmstädter Trias (Boulez, Stockhausen und Nono) dominierend. Für

mich war entscheidend, dass zwei von ihnen – Boulez und Stockhausen (neben Berio und Ligeti) – im Analyseunterricht von Hans Ulrich Lehmann am musikwissenschaftlichen Institut in Zürich nachwirkten. Wir nahmen zwar die kritischen Anmerkungen wahr, die unser Lehrer gegenüber Serialität und Aleatorik äusserte, denn er hatte sie als Komponist bereits verlassen, aber es schien doch offensichtlich, dass die Musikgeschichte eine Fortsetzung dieser Linie sein müsse.

Aber wie entstand überhaupt mein Interesse für die Neue Musik? Hier mein ganz persönlicher «Entwicklungsroman». Ausgehend von Stravinskis *Sacre du Printemps* und Bartóks *Musik*, hatte ich mich in die Moderne und die zunächst wenig verständliche Musik der Nachkriegszeit hineingehört. Der Zufall half mit: Als ich einmal spätabends – mit Mini-Kopfhörern wegen des Radioverbots im Einsiedler Internat – beim Südwestfunk in die Sendung mit Neuer Musik hineinhörte, vernahm ich vertrackt-polyphone Vogelgesänge aus fernen Ländern, übertragen auf Klavier und ein Instrumentalensemble: *Les oiseaux exotiques* aus den Jahren 1955–56 von Olivier Messiaen. Das war ein erster Ohrenöffner.

Zu Weihnachten erhielten damals meine Eltern von einem Geschäftsfreund jeweils Schallplatten als Firmengeschenk. 1972 war das statt des erwarteten Karajans eine violette Box mit sechs Platten: AVANTGARDE stand gross darauf. Meine Eltern waren empört und vermuteten eine aufgekündigte Freundschaft. Auf diesen Platten freilich fand ich Klänge, wie ich sie zuvor noch nie gehört hatte: Bizarre, aber gleichzeitig zauberhafte Oboenmehrklänge etwa im *Siebengesang*, komponiert 1966–67 von Heinz Holliger. Das weckte Neugier, Faszination, Entdeckerfreude, und so habe ich nach und nach dieses und jenes kennengelernt, manches zunächst mit Skepsis betrachtet, was mich später begeisterte, anderes mit grossem Interesse aufgenommen, was danach verblasste.

So bildete sich für mich ein kleiner Kanon der zeitgenössischen Musik, die Auswahl wohl nicht untypisch für manch einen damals: Er enthielt Messiaen, Boulez, B.A. Zimmermann, Stockhausen, Pierre Henry und Cage, Ligeti, Holliger, Xenakis, Lutosławski und noch manche mehr. Klangflächenkomposition neben Zufallsgeräuschen, Vogelgesänge neben Zahlenordnungen, Bekenntnismusik neben Zitatcollage, Oboenmehrklänge neben präpariertem Klavier, Tonbandmusik neben Live-Elektronik.

Dieses Konglomerat war zwar heterogen, aber kompakt. Es enthielt manches nicht, bewusst und unbewusst. Klar war nämlich, was es abzulehnen galt, denn Rückfall drohte unablässig, wie Adorno gewarnt hatte: Rückfall in die Vergangenheit. Musik hatte widerständig und widerborstig zu sein, komplex, dicht und differenziert, fern aller romantischen Emotionalität, ohne simplen Puls, nicht opulent oder kulinarisch und so weiter ... oder anders: Sie hatte sich zu verweigern, gerade auch nach diesem Weltkrieg, nach Auschwitz, inmitten des Kalten Krieges.

Mit solchem Rüstzeug ausgestattet ging's in die avantgardistische Musikwelt hinaus, mit dem scheinbar gesicherten Wissen, wie eine zeitgenössische Musik zu klingen habe – auch wenn ich zugegebenermaßen nicht so ganz wusste, was man damit nun anfangen konnte. Denn ich war in ein Jahrzehnt hineingeraten, in dem – vielleicht aufgrund der Rezession – vieles, wenn nicht gar alles schon getan und verbraucht erschien. Was sollte man da noch hinzufügen? Das ominöse Jahr 1968 war schon eine gewisse Zeit vorbei und hinterliess einen zwispältigen Mythos zwischen der Studentenbewegung und dem Einmarsch in die Tschechoslowakei. Man war selber links und merkte, dass die Linken im Osten nicht so links waren. Wer sich 1968 aufgelehnt hatte, trat nun während der Siebziger Jahre den Gang durch die Institutionen an – oder radikalisierte sich. Es sind die bleiernen Jahre in Deutschland und Italien: Terrorismus und die Gegenreaktionen der Staaten – eine innere Kälte neben jener äusseren zwischen Osten und Westen.

WAHRE HÖLDERLIN-BEGEISTERUNG

Die Hochkonjunktur erfuhr einen Einbruch: Rezession, Ölkrise, autofreie Sonntage – und die Erkenntnis, dass die Ressourcen irgendwann zu Ende gehen würden. Von da an war nichts mehr selbstverständlich, am wenigsten der Fortschritt. Dies hatte auch Auswirkungen auf die Musik, die das Bleierne der Zeit, die resignative und sich mit allem arrangierende Grundhaltung in wichtigen Werken verarbeitete. Bezeichnenderweise trat gerade jetzt eine Gestalt wie Friedrich Hölderlin (1770–1843) in den Vordergrund, der 1807 als unheilbar krank zum Rückzug



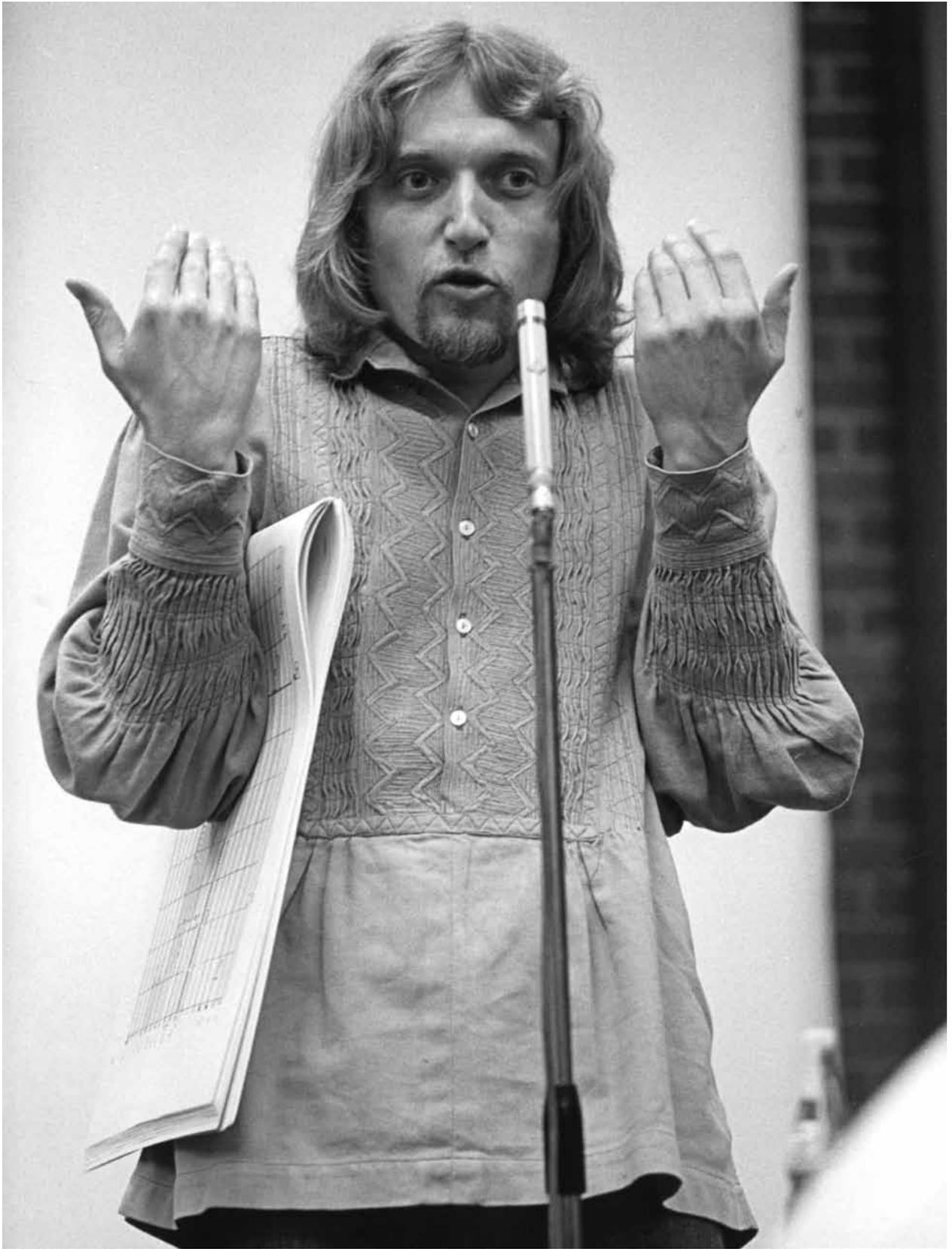
Ein Vortragspublikum in der Darmstädter Böllenthalhalle. Foto: IMD/Manfred Metzger

in den Tübinger Turm gezwungen wurde und – «wahnsinnig» – für Besucher seltsame Gedichte notierte. Viele Komponisten haben seine Texte vertont, eine wahre Hölderlin-Begeisterung kam in den Siebzigern auf. Zwei der ersten Komponisten, die sich mit seinen Texten auseinandersetzten, waren Heinz Holliger und Luigi Nono.

Holliger, mit seinem ungemeinen Gespür für die Befindlichkeiten der Zeit, hatte bereits mit Furor die physischen und psychischen Grenzen des Musikmachens erprobt. Sein Streichquartett von 1973 etwa, das in verquerer Hektik beginnt, mündet in ein langes, ermattetes Röcheln und Absterben der Klänge – eine Musik, bei der sich einem alle Nerven zusammenziehen und verkrampfen. Sie hat mich damals tief beeindruckt. Danach folgte bei Holliger die Beschäftigung mit Stagnation und Statik, mit auskomponierter Regungslosigkeit, ausgelöst eben durch die späten Gedichte Hölderlins. In seinem *Scardanelli-Zyklus*, den er 1975 mit *Die Jahreszeiten* (1975–79) für gemischten Chor begann und bis 1991 erweiterte, verlangt Holliger von den Vokalisten Ausserordentliches: Espresso-Gesang mit fast leeren Lungen, jubilierende Akkorde im Einatmen zu singen, Deklamation mit geschlossenem Mund, Singen mit verkrampfter Kehle. Es sind musikalische Zeichen der Verweigerung, Erkaltung und eben auch Resignation.

Erstaunlicherweise fand ein politisch engagierter Komponist, von dem man derlei nicht erwartet hatte, ebenfalls zu Hölderlin: Luigi Nono, Mitglied im Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Italiens (KPI). Mit einer Art Oper, der szenischen Aktion *Al gran sole carico d'amore*, hatte er 1975 noch ein flammendes Statement für den Klassenkampf abgegeben. Es folgte eine Zeit des Rückzugs, der Besinnung – und 1979 ein Streichquartett, ausgerechnet. Dieses Stück *Fragmente – Stille, an Diotima* bewegt sich grossenteils zwischen Mezzopiano und vierfachem Piano. Über die langen Pausen und die ausgehaltenen Töne hat Nono in der Partitur Hölderlin-Zitate gesetzt, welche die Musiker still für sich lesen sollen, etwa die Worte «... die seligen Augen ...» und «... ins tiefste Herz ...». Gegen Vorwürfe, mit dieser stillen und zurückhaltend schönen Musik werde die lange gemiedene Innerlichkeit und musikalische Regression zelebriert, wehrte sich Nono vehement: Es gehe ihm darum, das Ohr aufzuwecken, das menschliche Denken, die Intelligenz – das sei das Entscheidende. Das Hinhören werde herausgefordert.

Luigi Nono war übrigens nicht der einzige und erste, der diesen Weg hin zur Stille einschlug. Da gab es zum Beispiel einen bei uns noch kaum bekannten Esten, dessen Musik in der Sowjetunion unterdrückt wurde: Arvo Pärt. Er hatte zunächst dodekaphon und seriell komponiert, später dann wilde Collagen zusammengestellt und war in den frühen Siebziger Jahren fast ganz verstummt. 1976 endlich komponierte er ein kleines Klavierstück: *Für Alina* hiess es schlicht. Ein Jahr später folgten die *Variationen für die Genesung von Aniuschka*. Es war gewissermassen eine Genesung des Komponisten selber, eine Selbsterlösung aus der Avantgarde, dank eines auf frühesten mittelalterlicher Mehrstimmigkeit beruhenden Tintinnabuli-Stils. Es war die vielleicht radikalste kompositorische



Gérard Grisey, 1978 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Foto: IMD/Manfred Melzer

«Rezession» der Siebziger Jahre. Die Folgen jener bleiernen Zeit bekamen wir allerdings erst in den Achtzigern richtig mit, nämlich mit den radikalen Reduktionen und der wie auch immer heilsamen Stille von Morton Feldman und den neuen Werken von Luigi Nono und Arvo Pärt.

UNDURCHDRINGLICHKEIT DER MUSIK

Die offensive Avantgarde wurde von zwei anderen Komponisten noch radikaler weitergedacht: von Ferneyhough und Lachenmann. Mich beeindruckte, wie Brian Ferneyhough die Live-Elektronik einsetzte, nämlich als eine Art Mega-Gedächtnis, das über Loops wieder ins Spiel bringt, was zuvor erklungen war, und wie er dem Musiker Unmögliches abfordert: *Time and Motion Study II* für einen Cellisten und Live-Elektronik, ein Pionierstück, 1977 in Donaueschingen uraufgeführt. Was die Fünfziger und Sechziger Jahre an neuen Spieltechniken erarbeitet hatten, wurde hier ins Extrem getrieben. Überfordert wurde dabei aber auch das Hören, was ich zunächst einmal innovativ fand, allerdings erschien mir die Undurchdringlichkeit dieser Musik bald auch als etwas grau – so als würden sich die permanent hohen Komplexitätsansprüche nivellieren.

Lachenmann hingegen erforschte die Welt der Geräusche, die er akribisch recherchierte, und machte dabei bisher Unerhörtes hörbar. Aber mich faszinierten auch die dynamischen Prozesse, die er in seinen Geräuschkompositionen freisetzte. Auch wenn Lachenmann tiefgründig über Musik spricht, ist das überhaupt keine intellektuelle Musik, sondern eine sehr körperhafte, ja sinnliche, nur redete damals kaum jemand davon. Lachenmann spürte da einer verborgenen Schönheit der Geräusche nach, reflektierte sie, ausgerechnet mithilfe Mozarts: In *Accanto* von 1975/76 läuft ständig stumm ein Band mit Mozarts Klarinettenkonzert mit. Nur fetzenweise wird es aufgeblendet, auf einmal jedoch schwingt diese alte Musik als Fremdkörper herein in die Homogenität der neuen Tonsprache und zersetzt sie. Das ist Lachenmanns Dialektik, die seither immer wieder befruchtend wirkt und ein Weiterdenken auslöst.

ZUM DAVONLAUFEN

War das nun die erwartete Zukunft der Neuen Musik? Zumindest wurde hier, gerade weil nicht leicht einzuordnen und in seiner Radikalität nicht sofort durchhörbar, das fortgesetzt, was mir als avantgardistisch erschien. Neue Musik musste komplex sein, sie musste herausfordern, sie musste sich dem schnellen Zugriff verweigern – und zwar allein deshalb, damit man sie nicht wieder missbrauchen konnte. Soviel schien klar, und umso verwirrender war, womit mich Dieter Schnebel konfrontierte, in einer Sendung, die ich eines Abends – wieder beim Südwestfunk – hörte. Er erzählte von einigen US-amerikanischen Komponisten, die mit ganz einfachen Mitteln arbeiteten. Minimal Music nannte sich das. Ihre Hauptvertreter hiessen LaMonte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich

– noch nie gehört. Und es war eine Musik, die ästhetisch gesehen damals völlig inakzeptabel schien. Als ich ähnlichen Stücken 1977 bei den Kasseler Musiktagen begegnete, reagierte ich heftig: Simple Prozesse, tonale Ordnungen, Wiederholungen, Pulse – zum Davonlaufen. Derlei könne doch jeder in fünf Minuten runterkomponieren, meinte mancher Kollege. Ja, so einfach war das, und dabei merkte ich zunächst gar nicht, wie mich diese Musik immer mehr hineinzog und zu faszinieren begann, vor allem, als um 1978 zwei kapitale Werke auf Platte erschienen: Steve Reichs trancehaft in weiten Wellen sich entfaltende *Music for 18 Musicians*, entstanden 1974–76; sowie – ähnlich sogartig – das im Sommer 1976 in Avignon uraufgeführte Musiktheater von Philip Glass über Albert Einstein und die Relativitätstheorie, geschaffen zusammen mit dem Regisseur Robert Wilson und der Choreographin Lucinda Childs. Eine fünf-stündige Zeitreise: *Einstein on the Beach*. Derlei hatte es noch nicht gegeben.

Die Minimal Music kehrte alles um, was ich für Neue Musik hielt. Zunächst war es eine blanke Zumutung, und erst allmählich gab ich mir die Lizenz, sie zu mögen und zu genießen. Denn eigentlich war es die pure Regression: die Wiederholung, die uns seit Gustav Mahler als Lüge galt, feierte Urstände. Und doch war es ganz neu. Und manches davon, etwa der poppige Keyboard-Sound, wurde bis heute nicht in die Neue Musik eingeführt.

1978, bei einer jener von heute aus gesehen legendären Boswiler Musikkritikertagungen stellte der Musikpublizist und Rundfunkredakteur Reinhard Oehlschlägel (1936–2014) Beispiele aus der Fluxus- und Happening-Zeit vor. Und ihre Folgen: die Performances von Charlemagne Palestine, die Kunstaktionen Dieter Roths, die sprachlich-musikalischen Gedankenspiele Gerhard Rühms. Dort begann schon, was sich später zur Minimal Music entwickelte.

Die neuen Ansätze irritierten. 1978 trat bei den Darmstädter Ferienkursen Gérard Grisey auf: Lange Haare, Spitzbart und in seinem weissen Gewand erinnerte er ein wenig an Jesus. Als er seinen Vortrag dann auch noch mit den Worten begann, er sei kein Messias, klang das etwas gar eitel. Was er erzählte, interessierte mich allerdings sofort. Er sprach von Obertonspektren, zum Beispiel einer Posaune, deren Spektrum mittels Computer analysiert und dieses dann mit anderen Instrumenten auskomponiert wurde. Auf geradezu programmatische Weise inszenierte Gérard Grisey das in seinen *Partiels* von 1975.

Plötzlich waren die Naturtonreihen und die reingestimmten Intervalle wieder im Gespräch. Immer wieder mal hatten nämlich Gegner der Zwölftontechnik vorgebracht, diese widerspreche der physikalischen Ordnung der Töne. Die Avantgardisten hatten über solche Argumentationen nur gespöttelt. Grisey gab den «Naturtönern» nun indirekt sogar recht: Er wolle nicht Töne komponieren, sondern Klänge, er wolle mitten in den Klang hinein. Damit lösten Grisey und seine Kollegen eine neue Bewegung aus: den Spektralismus, die vielleicht letzte grosse kompositionstechnische These des 20. Jahrhunderts. Es war eine zweite Umwälzung in meinem musikalischen Denken.

REGELRECHTE BUHKONZERTE

Den grössten Schock aber erlebte ich – wie gesagt – 1976 in Donaueschingen: *Sub-Kontur* hiess Rihms Orchesterstück. Es war, als würden musikalische Fetzen aus dem Unterbewussten hervorgeholt: Verdrängtes, Zurückgehaltenes, Verwundetes. Es war ein Regress auf die Emotionalität, und ich lehnte das zunächst einmal entschieden ab. Undifferenziert, kraftmeierisch, ja primitiv wirkte das – als schlage jemand gegen eine Wand. Hochexpressive, geradezu romantische Gesten wurden da aus dem Orchester herausgehauen.

Zwei Jahre später begegnete ich Rihm bei den Darmstädter Ferienkursen wieder, dort umgeben von einer jungen deutschen Komponistengruppe. Manfred Trojahn gehörte dazu, Wolfgang von Schweinitz, Detlev Müller-Siemens – und diese Gruppe nervte zunächst einmal gründlich. Sie polemisierte heftig gegen die als gefühllos empfundene Avantgarde und trat wieder für Tonalität und eine Rückkehr zur Romantik ein. Jene, die noch an die Avantgarde glaubten, hielten kräftig dagegen. Es gab regelrechte Buhkonzerte, da war noch was los. «Neue Einfachheit» nannte das bald darauf die Presse. Was für ein Missverständnis! Einfach waren die Minimalisten, vielleicht manchmal auch die seriellen Konzepte und die Zufallsoperationen, aber diese nach einer verbindlicheren Harmonik suchende Musik war es nicht.

Die völlige Ablehnung der Avantgarde löste aber allmählich auch ein Nachdenken aus. So hielt Wolfgang Rihm damals in Darmstadt einen Vortrag mit dem Titel *Der geschockte Komponist*. Rihm hinterfragte die für die Neue Musik bisher zentralen Kategorien von Innovation und Negation und forderte eine Synthesebereitschaft, ein Sich-Öffnen, Integration und Inklusion statt Exklusion beim Komponieren. Dieses Referat markierte einen Umbruch und lenkte mich in andere Richtungen, in einen offenen musikalischen Raum, in den man hineinhören konnte.

EINE FREIERE ENTWICKLUNG

Die späten Siebziger Jahre, meine Siebziger Jahre, waren also eine Zeit der Neuorientierung – obwohl ich das damals noch nicht so wahrnahm, sondern erst einmal verstört reagierte. Alles wurde noch einmal von Grund auf neu gedacht. Weil das natürlich eine persönlich stark eingefärbte Musikgeschichte ist, will ich versuchen, sie ein wenig zu objektivieren. Ich glaube, dass wir in jenen Jahren aus einer ersten Phase der Avantgarde, die von neuen Systemen und Experimenten geprägt war, zu einer freieren Entwicklung gelangten – unterstützt durch die Öffnungen, welche die postmodernen Philosophen damals vorschlugen. Die Siebziger waren vermutlich die letzte Periode im 20. Jahrhundert, in der explizit, d. h. in Form von Thesen und Manifesten Neues formuliert wurde.

Eine kleine Aufzählung: Die Minimal Music erhielt europäische Ableger, beim Engländer Michael Nyman etwa oder den Holländern Louis Andriessen und Simeon ten Holt, dessen *Canto ostinato* 1976–79 entstand. – Die totgeglaubte Oper wurde wieder aktuell: *Einstein on the Beach* markierte den Beginn eines neuen Musiktheaters. Rihms Kammeroper *Jakob*

Lenz zählt bis heute zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Opern. Ligeti vollendete seinen *Grand Macabre*, Stockhausen begann seinen Opernzyklus *Licht*, der ihn ein Vierteljahrhundert beschäftigen sollte. – Neue Institutionen wurden geschaffen: In Paris etwa das IRCAM. Boulez übernahm die Leitung des neu gegründeten Forschungsinstituts und des Ensemble Intercontemporain; die Live-Elektronik geriet, gerade auch in Freiburg, in Bewegung; die Produktion von reinen Tonbandstücken trat in den Hintergrund. – In San Francisco wurde 1974 das Kronos Quartet gegründet, in London das Arditti Quartet. Beide Ensembles gaben der scheinbar veralteten Gattung des Streichquartetts einen so wichtigen Impuls, dass in den folgenden Jahrzehnten Hunderte von neuen Stücken komponiert wurden. – Und schliesslich entstand aus dem Free Jazz und der experimentellen Musik der Sechziger Jahre eine neue freie Improvisation, die musikalisch das Modell einer befreiten Gesellschaft realisierte. 1976 erlebte ich es hautnah, ebenfalls in Donaueschingen, bei der Jazz-Session: mit den Duos Albert Mangelsdorff/Zbigniew Seifert sowie Anthony Braxton/George Lewis. Das war eine oft weitaus lebhaftere Musik, als ich es von den auskomponierten Stücken her kannte. – Es gäbe noch zahllose weitere Beispiele dafür, dass nach diesen Siebziger Jahren nichts mehr war wie zuvor. Es hat allerdings lange gedauert, bis ich wirklich begriff, was in jener Zeit alles passiert ist – und erstaunlicherweise wird so manches, was damals in Bewegung geriet, noch heute von strikten Verfechtern der Avantgarde rundum abgelehnt: Minimalismus, Spektralismus, selbst Rihm. Die Diskussionen sind nicht verébt.

EINE ART WELTMUSIK

Vielleicht verdanke ich es doch dem ältesten unter den Avantgardisten, dass für mich plötzlich so vieles möglich wurde: John Cage. Gewiss kannte ich einige seiner Stücke: das präparierte Klavier, die Zufallsoperationen, die Konzepte und Performances, die Stille, die Reihe der *Variations*. Cage gehörte auch zu jenem frühen Kanon von mir, aber ich hatte zu wenig davon selber erlebt. In Donaueschingen nun wurde 1980 ein Hörspiel mit dem Karl-Sczuka-Preis ausgezeichnet: *Roaratorio – ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Einmal mehr hatte Cage sich hier durch das Buch von James Joyce hindurchgearbeitet. Die exzerpierten Mesosticha, gelesen vom Komponisten, wurden nun mit Klängen und Geräuschen von all den bei Joyce erwähnten Orten und ausserdem mit irischer Volksmusik zu einem einstündigen Strom vermengt. Es war eine Art Weltmusik, in der alles zusammenging, ein friedlicher Ort, eine kleine Utopie, wie man die Welt hören könnte. Offen – oder wie Rihm vielleicht gesagt hätte: inklusiv. In diesem Strom bewege ich mich immer noch. Im Nachhinein war das, am Ende der Siebziger Jahre, wohl der entscheidende Moment – aber vielleicht mystifiziere ich da etwas. Das mag schon sein.

1 Heinz Josef Herbolt, *Donaueschinger Musiktage 1976: Jenseits von Null*, in: *Die Zeit*, Nr. 45, 29.10.1976; nachzulesen auf: <http://www.zeit.de/1976/45/jenseits-von-null/seite-3> (letzter Zugriff: 1. 4. 2015)
