

EINLEITUNG DES HERAUSGEBERS

Das Musikdenken von Hans Zender artikuliert sich nicht allein durch seine Kompositionen, sondern daneben auch durch eine stattliche Reihe brillanter Texte. Dabei ist das Spektrum der – mitunter miteinander verschränkten – Darstellungsformen überaus breit: Theoretische, analytische und essayistische Arbeiten stehen neben Einführungstexten zu eigenen oder fremden Werken sowie Reden, Rezensionen, Nachrufen, Glossen, locker hingeworfenen Gedankenfragmenten und sogar einem Hörspiel. Der vorliegende Band besitzt, in dem er fast alle wichtigen Zenderschen Texte versammelt, nahezu den Charakter einer „Gesamtausgabe“. Er versteht sich als umfassende Basis für eine intensive Auseinandersetzung mit dem facettenreichen kompositorischen Werk und der vielschichtigen Gedankenwelt Zenders.

Wenngleich die meisten Texte als Anlass gebundene „Auftragsarbeiten“ entstanden, so weisen sie doch in aller Regel über die spezifische Situation ihrer Entstehung weit hinaus und fungieren auch keineswegs bloß als Erklärungshilfen des eigenen Komponierens. Immer wieder wenden sie sich ins Grundsätzliche oder befassen sich mit Aspekten, die primär dem Schaffen anderer Komponisten zugeordnet sind. Letzteres steht für eine dienende Haltung, die nur relativ wenige andere namhafte Komponisten der Gegenwart ähnlich intensiv wie Hans Zender pflegen. Dies markiert einen der Aspekte seiner Schriften, an dem natürlich auch seine reichen Erfahrungen als Dirigent und als Kompositionslehrer eine Rolle spielen. Überdies drängt sich hier jener Topos der Kunstwissenschaft auf, dass ein Künstler, wenn er Aussagen über andere macht, implizit fast immer über sich selbst spricht. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – zählen einige der Studien zum Werk anderer Autoren, wie etwa die Beiträge zu John Cage, Olivier Messiaen oder Giacinto Scelsi, zum Wichtigsten, was über sie in deutscher Sprache geschrieben wurde. Hinzu kommt, dass Zender sich – wie das Beispiel Scelsi zeigt – oft bereits dann mit dem Schaffen verschiedener anderer Komponisten auseinandersetzt, als diese von der Musikwelt noch kaum wahrgenommen wurden.

Das Kapitel, dem die Beiträge über namhafte Zeitgenossen sowie über verschiedene Komponisten früherer Zeiten zugeteilt wurden, heißt in Umkehrung der gängigen Reihenfolge „Gegenwart und Tradition“ (Kapitel II). Denn es wird darin an vielen Stellen beispielhaft deutlich, wie die profunde Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Komponieren den Blick auch für ästhetische Perspektiven und Intensitäten der älteren Musik schärft. Selbst wenn dabei nicht in verkrampfter Einseitigkeit die Frage nach dem „Neuen im Alten“ fokussiert wird, geht es in Zenders Betrachtungen doch zumindest indirekt durchweg auch um das Ausloten von spezifischen ästhetischen Fragestellungen, welche die Aktualität der behandelten Gegenstände untermauern oder diese sogar von hartnäckigen Rezeptionsklischees befreien. Im 1993 entstandenen Beitrag über die Oper *Der Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius zum Beispiel arbeitet Zender eine eigentümliche Ornament-Gestaltung heraus, die von klassischer oder barocker Formgebung bewusst abweicht – und es sogar nahelegt, mit Blick auf die Chaostheorie oder Verfahrensweise etwa der Minimal Music gedeutet zu werden.

Einzelne Beiträge dieses historisch orientierten Kapitels, wie etwa die kurzen Studien zum Thema „Alte Musik – Neue Musik“ sowie zum „Manierismus“ in der Musik, stellen auch nach Zenders eigener Einschätzung eher skizzenhafte Momentaufnahmen dar, entraten also dem Anspruch einer konsequenten systematischen Erörterung, deren solche Themenfelder gewiss bedürften. Dennoch ist es unverkennbar, dass vor allem der letztgenannte Beitrag Anre-

gungen zur Diskussion bestimmter elementarer Aspekte von Musik enthält, die in der Musikwissenschaft bislang nur unzureichend Beachtung gefunden haben. Hinzu kommt gerade an einem Punkt wie diesem die von Zender selbst nur vorsichtig angedeutete Verknüpfung mit Eigenem: Den „Manierismus“-Begriff wendet er primär auf Strauss und Mahler an, punktuell auch auf Strawinsky und Zimmermann. Darüber hinaus jedoch scheint dieser Begriff für Teile seines eigenen Schaffens angemessen.

Zenders Musikdenken zielt nicht auf ein einheitliches oder gar hermetisches musikphilosophisches System, sondern zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es Anregungen aus unterschiedlichsten Bereichen in sich vereint. Wie breit darin das Spektrum der geistigen Orientierungen ist, bezeugt ein scheinbar randständiger Beitrag des vorliegenden Bandes: der 1998 verfasste Text „Das Evangelium wie eine Partitur lesen – ein Versuch“, der den Untertitel „Texte zur Musik“ punktuell bewusst in Frage stellt. Er indiziert zunächst, dass Zender in einem Maße wie wohl nur relativ wenige anderer Komponisten der Gegenwart zu interdisziplinären Diskursen beizutragen vermag und auch in anderen Kontexten wahrgenommen wird – was ja gewiss auch mit der großen Resonanz der beiden kleinen Schriftenbände *Happy New Ears* (1991) und *Wir steigen niemals in denselben Fluss* (1996) zu tun hat. Zugleich wird hier seine besondere Vorliebe für elementare Positionsbestimmungen kenntlich, die den Horizont des im engeren Sinne Musikalischen bewusst entgrenzen. Und schließlich steht der Beitrag auch beispielhaft für Zenders hermeneutischen Ansatz.

Wenn Zender in einem Text wie diesem für die Notwendigkeit von Neuinterpretationen plädiert, eröffnet dies in besonders evidenter Weise Bezüge zur eigenen kompositorischen Arbeit, namentlich zur 1993 entstandenen „komponierten Interpretation“ von Schuberts „Winterreise“. Dieses Zendersche Erfolgsstück, das mittlerweile von zahlreichen Ensembles fast überall in der Welt aufgeführt wurde und als Bekräftigung eines perspektivenreichen modernen Schubert-Bildes verstanden werden kann, bildet einen der Kristallisationspunkte verschiedener Aufsätze zum Themenkomplex „Komposition und Interpretation“ (Kapitel V). Darin, etwa in dem von strukturalistischen Erwägungen geprägten Beitrag „Interpretation – Schrift – Komposition“ von 1993, geht es nicht zuletzt um Möglichkeiten der Kreation und Ausformulierung einer neuen Wahrheit und um die Überlegung, aus der Differenz verschiedener Lesarten Erkenntnis zu ziehen.

Solcherart Akzente von Zenders Schriften rekurren in mancher Hinsicht auf die Gedankenwelt des Philosophen Georg Picht. Damit ist jener Autor genannt, der für Zenders Denken so wichtig ist wie kaum ein anderer und der in den Texten besonders oft zitiert wird. Pichts mottohafter, in doppelter Richtung lesbarer Satz „Die Sinne denken“ aus der bedeutenden philosophischen Schrift *Kunst und Mythos* (1993) wird im Titel des vorliegenden Buches im Sinne einer Hommage bewusst aufgenommen.

Ähnlich wie Georg Picht geht Zender von der Grundüberzeugung aus, dass Musik im vielfältigen, manchmal in Schief lagen geraten(d)en Spiel der kulturellen Kräfte heute mehr denn je etwas Notwendiges ist. Dies steht im ausdrücklichen Bewusstsein des Beethoven zugeschriebenen Satzes, Musik sei „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie“. In dem hier anklingenden Ringen um Erkenntnis ist Zender – anders als die von ihm zitierten Philosophen – zugleich ein Praktiker, der die ganz spezifischen Möglichkeiten der gegenwärtigen Musik auslotet.

Vergleichbare Akzentuierungen wie die eben erwähnten finden sich auch in den in Kapitel IV zusammengefassten „Texten zu ästhetischen und musikphilosophischen Fragen“. Im 1988

entstandenen Aufsatz „Was kann Musik heute sein?“ beispielsweise ist die Rede von autonomer, unabhängig von Bindungen an das Schöne existierender Musik, die nur „als Wahrheit der eigenen Zeit beschreibbar“ sei. Grundlegend dafür ist die Einsicht, dass im 20. Jahrhundert – dessen künstlerischen Errungenschaften Zender geradezu emphatisch verpflichtet ist – alle elementaren Dimensionen der Kunst und des Lebens einer Umwertung oder gar Neudefinition ausgesetzt worden sind.

„Kunstwerke haben also keine stabile Identität; sie sind wie Lebewesen den nicht vorhersehbaren dynamischen Energien der Zeit unterworfen“, heißt es in dem Aufsatz „Wegekarte zu Orpheus“, mit dem der kurze, aber wichtige Block „Kompositorische Konzepte“ (Kapitel III) eröffnet wird. In diesem Text aus dem Jahre 1999 wird Zenders Neigung deutlich, fast jederart Ausprägung von Linearität zu hinterfragen. Dies betrifft eindimensionale stilistische Homogenität oder Systematik, aber etwa auch jene Form der musikalischen Zeitlichkeit, die sich in einem Metronom richtet und eindeutig zugeordnet ist. Inwiefern und für allem die es in der Problematisierung des temperierten Systems und einer Hinwendung zur Mikrotonalität auf sich

Damit ist Zenders wesentliches konzeptionelles Thema der letzten Jahre benannt. Besonderes Gewicht darf in diesem Zusammenhang der unmittelbar anschließende, ausführlichste Text dieses Bandes, der den Titel „Gegenüber Harmonik“ trägt, für sich beanspruchen. Denn dahinter verbirgt sich der umfassende Versuch einer neuen „Harmonielehre“, die aus der gesamten Kompositionsgeschichte – von der Antike bis in die Gegenwart bemerkenswerte Konsequenzen zieht. Bereits in das bereits vorangegangene Mitte der siebziger Jahre entstandene Werke Zenders mit konstanten mikrotonalen Intervallen und der Auffächerung des Tonraums operieren, so erscheint dies im Rückblick wie ein noch unvollständiges Vorecho auf das, was Zender später in seinen Kompositionen, aber auch in dieser theoretischen Schrift zu größerer Konsistenz entfaltete. Diese „Harmonielehre“ wurde im Jahre 1979 mit großer Resonanz bei den Darmstädter Ferienkursen für Musiktheorie und Komposition vorgestellt und nun mit zahlreichen Tabellen und Notenbeispielen in schriftlicher Form festgelegt. Sie ist gewidmet Zender bezeichnenderweise seinen ehemaligen Kompositionslernern an der Hochschule für Musik und Theater (siehe das Kapitel „Bibliographische Hinweise“). Denn er gehört zu jener Spezies von Komponisten, die besonderen Wert auf alle denkbaren Wege der konstruktiven Auseinandersetzung legen und das Unterrichten keineswegs als autoritäre Verkündung von Weisheiten verstehen. Gerade dies ist denn auch ein heraus facettenreicher Text, der im Sinne eines „work in progress“ im Laufe seines musikalischen Entstehens aus verschiedenen gleichzeitigen Diskussionen, profunden und oberflächlichen, Verfeinerungen und Nacharbeiten besteht, beständig durch neue Beispiele und weitere Reaktionen erweitert.

Zender möchte sich mit seinem Harmonik-Konzept bewusst der „klassischen Syntax“ entwinden. Damit ist nun aber nicht allein jene der klassisch-romantischen Tradition (oder jene der verschiedenen Spielarten des Neoklassizismus) gemeint, sondern auch – oder vielleicht sogar vor allem – die „Syntax“ der seriellen Musik der fünfziger Jahre. Zenders Erweiterung der Harmonik durch die Einbeziehung von mikrotonalen Elementen ist nämlich, vom Potenzial unverbrauchter Darstellungsmöglichkeiten einmal abgesehen, nicht zuletzt durch das Unbehagen an der Harmonik-Nivellierung in der Nachfolge der seriellen Musik motiviert – und zugleich natürlich von der Überzeugung, nicht einfach zur temperierten Harmonik zurückkehren zu können.

Eine konzeptionelle Kernaussage Zenders in dem schon erwähnten Beitrag „Was kann Musik heute sein?“ liegt in der Forderung, dass Kunst elementare Erschütterungen auslöse. Unter

dem Aspekt des Nicht-Linearen (oder der „nicht-linearen Codes“ wie es mit Roland Barthes heißt), knüpft Zender bei der Tendenz des Surrealismus an, mit unlogischen bzw. vor-logischen Elementen zu operieren. Davon ausgehend betont er die Wichtigkeit einer Auseinandersetzung mit bestimmten Ausprägungen der Kunst sowie des Bewusstseins, die für Künstler früherer Epochen noch außerhalb ihrer Reichweite lagen. Gerade aus Sichtweisen wie dieser spricht die Emphase eines Künstlers der Gegenwart, der genau darüber reflektiert, wie das eigene Tun definiert ist und wo es eine zwingende Notwendigkeit ist, die Wege der Tradition zu verlassen.

Von besonderer Evidenz ist der von Veränderungen des Lebensgefühls geprägte Gegenwartsbezug angesichts verschiedener Ausprägungen von stilistischer Heterogenität. Diese sind als bewusste Abweichung von Homogenität und Linearität ihrerseits stark aussagerlevant – wobei es Zender, wie es im schon zitierten Aufsatz „Wegekarte für Orpheus“ heißt, um die „paradoxe Vermischung von linearem und nicht-linearem Denken“ geht. Alle bewusst gesetzten stilistische Brüche werden immer wieder zurückgeführt auf Zenders Auffassung für jene Art kreativer „Postmoderne“ das darzustellen, mit derer Nüchternheit der aller denkbaren Musikformen ganz eigenwillige Aussagen zu formulieren. Ähnlich wie bei Bernd Alois Zimmermann, von dessen oft als „pluralistisch“ bezeichnetem Denken Zender beeinflusst wurde, sind paradoxe Konstellationen nicht dazu da, den Eindruck eines souverän auftrumpfenden künstlerischen Verfügens hervorzurufen. Vielmehr scheinen sie eine Bewusstseins-Situation zu verkörpern und abzubilden, die irritierend und zugleich faszinierenden Vielfalt des gleichzeitig Präsenten gekennzeichnet ist.

Das Eintreten gerade für viele Komponisten der Musik sich jenseits der Enge geschlossener Sprachen entfalten, auf dieser Basis dann ihrerseits eine eigene Sprachlichkeit herauszubilden vermag, wird weiter unten im Zusammenhang mit Zenders Schriften identifizierbar. In diesem Zusammenhang sei aber bereits erwähnt, dass Zender zu Cage, Messiaen und Scelsi auch seine Betrachtungen zu Luigi Nono und Helmut Lachenmann zu sehen. „Komponieren heißt, ein Sprachereignis“ ist ein in Abwandlung eines Satzes von Lachenmann im 1998 entstandenen Aufsatz „Sprache und Erinnerung“. In dem ebenfalls als eigene Standortbestimmung formulierten Text „Wir steigen niemals in denselben Fluss“

von 1995 liefert Zender dazu folgende aufschlussreiche Begründung: „Das musikalische Bewusstsein steht heute unter dem Zwang, sich selbst radikal neu definieren zu müssen (...). Während die revolutionäre Avantgarde des neunzehnten Jahrhunderts noch den festen Bezugspunkt der selbst gewählten Tradition von vorletzter Generation hatte, das heutige Musikverständnis einer völlig offenen, nicht begrenzten Horizontlinie ausgesetzt ist, bedeutet, dass der Komponist (...) die in der Musik sich selbst lebende Tradition nicht einfach zu überliefern – nunmehr in sich selbst, beziehungsweise in seinem Werk vornehmend muss.“ Zender insistiert also darauf, dass die heutige Situation wirklich etwas Inkommensurables ist. Und gerade dies ist eine der Maximen seiner produktiv „postmodernen“ Haltung. Freilich liefert er, sozusagen als unentbehrliche dialektische Gegenbewegung, mit der Idee der „gegenstrebigten Harmonik“ auch selber den umfassenden und nachdrücklichen eigenen Versuch einer „Sprache“.

Zenders Musikbegriff schließt gerade in der Akzentuierung des Nicht-Linearen die Möglichkeit ein, bewusst zu machen, was Kunst leisten kann. Das gilt insbesondere dann, wenn sie sich selbst mit spezifischen „exterritorialen“ Sichtweisen konfrontiert: dem bewusst „gebrochenen“ Blick auf die Historie, den Bezügen zu außereuropäischen Perspektiven (dazu später) oder