



Editorial

Die Bereitschaft, das **neue** Entstehende – in welchem ästhetischen Gewand es auch immer auftreten mag – als festen Bestandteil des Diskurses über Kunst und Kultur anzuerkennen, gehört zu den unverzichtbaren Voraussetzungen einer Musikwissenschaft, die auch in Zukunft ernst genommen werden möchte. Vom ersten Heft der Printausgabe an hat die Redaktion der »Tonkunst« dies erfreulicherweise **beherzigt und mit** entsprechenden Berichten und Essays für Abwechslung jenseits des jeweiligen Themenschwerpunkts



gesorgt und dadurch immer wieder wichtige Schlaglichter auf die Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts werfen können. Zukünftig sollen vergleichbare Beiträge nun in einer eigenen Rubrik mit dem Titel MODERNE gebündelt werden, um den Anspruch der Zeitschrift zu unterstreichen, auch Erscheinungen der jüngeren Vergangenheit und unmittelbaren Gegenwart das ihnen zukommende Interesse entgegen zu bringen.

PD Dr. Stefan Drees, Essen

Gordon Kampe

Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden

Gedanken zum Unzusammenhang in Werken von Hans-Joachim Hespos

Es müssen immer wieder zusammenhänge aufgebrochen werden, manchmal geradezu UNzusammenhänge erstellt werden, damit Neues sich bilden kann.¹ Dieses Zitat von Hans-Joachim Hespos fasst kurz und knapp den Inhalt des folgenden Essays zusammen, in dem das Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden in einigen Werken des Komponisten im Mittelpunkt stehen wird. Zentrale Begriffe sind hier »aufgebrochen« und »Unzusammenhang«: Immer wieder findet sich in den wenigen existierenden Kommentaren zu seinem Werk, in den knappen Äußerungen seiner Vorträge das Wort vom Unzusammenhang. Fehl ginge man – und häufig ist das in Rezensionen und Sekundärliteratur geschehen – mit der Annahme, dass das Zerstören, die Dekonstruktion, Hespos' wichtigster Antrieb und entscheidendes Ziel sei. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall: Durch das Aufbrechen von »Etwas« (etwa von musikalischem Material, Formen, Routinen, Mechanismen, Gedanken, Taten) wird in übertragenem Sinne

Energie freigesetzt: Denn wann auch immer Hespos ein »Etwas« aufzubrechen versucht, geschieht dies mit größtmöglicher Intensität.

»es gibt in meinen partituren nur selten unmittelbar zusammenklingende einsätze oder fortschreitungen. alles ist zueinander mehr oder weniger stark versetzt«,² formulierte der gerade 33-jährige Hespos bereits 1971 während eines Vortrages in Düsseldorf. Zu dieser Zeit war Unzusammenhang als eine wesentliche Kategorie in Hespos' Werk schon formuliert, wenngleich sie sich erst später immer weiter und deutlicher in seinen Partituren manifestierte. Dass Unzusammenhang in seiner Konsequenz nicht einfachhin »Chaos, Willkür, Kauderwelsch«³ bedeutet, darauf wies Nicolas Schalz in einem Text zu Hespos' »großer Oper« »iOPAL« (2002) hin. Den Hespos'schen Unzusammenhang sieht Schalz hier

1 Hans-Joachim Hespos: »... zu lauschen in die augen der wörter«. Antworten auf nicht gestellte Fragen [1979], in: Ders.: *..redeZeichen.. Texte zur Musik 1969–1999*, hg. von Randolph Eichert und Stefan Fricke, Saarbrücken 2000, S. 42–43, hier S. 42.

2 Hans-Joachim Hespos: *musikstudio – junge komponisten stellen sich vor* (1971), in: Ders., *..redeZeichen..* (wie Anm. 1), S. 57–61, hier S. 59.

3 Nicolas Schalz: *Offenes Materialfeld. Faszination Alltag. Hans-Joachim Hespos: »iOPAL«. Große Oper. Anmerkungen zu einem Spätwerk – von Adorno her*, in: *»iOPAL«*, Programmheft, Staatsoper Hannover, April 2005, S. 3–17, hier S. 6.

verwandt mit einem Zitat Adornos, in dem es um die »Negation der Synthesis als Gestaltungsprinzip geht«.⁴ Schalz sieht, bei allem Unzusammenhang, in »OPAL« die Autonomie der menschlichen Stimme als eine Art Ariadnefaden, der sich durch das Werk zieht. Daneben ist, insbesondere in formaler Hinsicht, Unzusammenhang das zentrale Gestaltungsmerkmal in »OPAL«: Hespos »große Oper« besteht aus einem Konvolut von Einzelpartituren,⁵ die simultan wie sukzessiv aufgeführt werden können, und bereits in der Partitur ist vorgeschrieben, dass sich ein Team der Realisation des Werkes annehmen möge. Hespos stellt also nicht nur szenischen und dramaturgischen Unzusammenhang her – hier durchaus in der Tradition des experimentellen Musiktheaters stehend –, sondern er entfernt sich von der Realisierung des eigenen Werkes und zerrt an den traditionellen Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Werk und Autor. Auch das ist eine mögliche Erscheinungsform von Unzusammenhang. Im Folgenden soll versucht werden, einige weitere Strategien des Komponisten aufzuzeigen, die verschiedenste Unzusammenhänge herstellen und eben nicht chaotisch, improvisiert oder beliebig sind.

Auf die Frage, ob Hespos ein fünfminütiges Zuspieldband aus Klängen, die eine Sternwarte aus der Galaxie C 123 aufgefangen hatte, zunächst noch abhören wolle, sei ein lapidares »Nein, reinschneiden«,⁶ so der Dirigent Thomas Baldner, die Antwort des Komponisten während der Produktion seiner Musik zur Rekonstruktion und choreographischen Neufassung von Oskar Schlemmers »Triadischem

Ballett« (1976) gewesen.⁷ Inmitten eigener Musik lässt Hespos ihm unbekanntes Klangmaterial montieren, eine für die meisten Komponisten undenkbare Vorstellung, denn wer arbeitet schon hart an der möglichst präzisen Darstellung seines Werkes, um dann einen Klang auf eine Zuspieldung zu bannen, den er nicht kennen kann? Baldner geht in seiner Beschreibung weiter und schildert, dass der glasklare Klang des Orchesters, welcher der Einfügung vorausgegangen war, bruchlos in den galaktischen Klang überging und dass es den Musikern beim erstmaligen Hören kalt über den Rücken gelaufen sei »in dem Erkennen, daß da ein schöpferischer Geist erahnt, ja gewußt hatte, wie das sein würde«.⁸ Ob man nun dem schöpferischen Geist den Vorzug lässt oder dem glücklichen Zufall dankt – Unzusammenhang wird



Hans-Joachim Hespos

© Ingo Möllers, Delmenhorst

hier durch das Hineinschneiden vollkommen fremden Materials erreicht: Dem eigenen, am Schreibtisch erstellten Zusammenhang wird misstraut; Fremdes wird dagegen nicht nur akzeptiert, sondern geradezu gefordert. Hespos' Musik ist nicht hermetisch, sondern durchlässig, sie kann Fremdes integrieren, ohne dadurch zerstört zu werden. Ein Textfragment des Komponisten spricht genau davon: »widersprüche komponieren, unvereinbares zusammenbringen, kein diktat, keine herrschaft, keine beherrschung, vibrationen gestalten ...«⁹

Die Technik des Montierens fremden Materials in eigene Kompositionen ist ganz zweifelsohne keine Hespos'sche Erfindung: Überspitzt gesagt, ist bereits das Tropieren im Gregorianischen Choral eine frü-

4 Ebd.

5 Nämlich »arOma«, »topAi«, »Acap«, »VITU«, »annA«, »fpoi«, »papillon«, »alioliva«, »spirale«, »côrogrammi«, »pianissimoArie«, »OIX«, »tief«, »dazwischen«, »BILAN«, »kette«, »OKTETT«, »FALSE«, »COBE« und »TINAP«.

6 Thomas Baldner: *Hespos? Ja – ABER ...!*, in: *hans-joachim hespos*, hg. von Eva-Maria Houben (= fragmen 19), Saarbrücken 1998, S. 13–14, hier S. 13.

7 Die bei Aufführungen des »Triadischen Balletts« über Tonband zuzuspielende Musik wurde im März 1977 unter Mitwirkung eines 19-köpfigen Ensembles produziert und erschien erst 2008 auf CD (Akademie der Künste 0085232ACA).

8 Baldner, *Hespos?* (wie Anm. 6), S. 14.

9 Hans-Joachim Hespos: ..., *diskussionsmomente, aus eigener arbeit* (1983), in: Ders., *..redeZeichen..* (wie Anm. 1), S. 64–66, hier S. 66.



he Form der Montage; und gerade in der Filmkunst ist die Montage eines der wesentlichen Gestaltungsmittel. In der Musik zum »Triadischen Ballett« wird jedoch weiter gegangen, denn hier wurden nicht nur Klänge hinein-, sondern es wurde zugleich auch Musik herausgeschnitten. Dabei handelt es sich nicht um Generalpausen im traditionellen Sinne, sondern vielmehr um wirkliche Aus-Schnitte, da die Musik links und rechts des Schnittes nicht auf ihn hinarbeitet: Der Aus-Schnitt, im Zuge der Postproduktion eingefügt, ereignet sich plötzlich, im Hier und Jetzt. Derlei Schnitte treten auch in anderen Werken sehr deutlich hervor, so etwa in der 1979 entstandenen Komposition »gelb – in memoriam antonin artaud« für acht Klarinetten, in der hochturbulente Pianissimo-Klangfelder scharf auseinander gerissen werden und die dazu eingesetzten Pausen von den Interpreten krampfartig mit »gepresst angehaltenem Atem«¹⁰ zu überstehen sind. In der Aufnahme mit dem Klarinettenduo Beate Zelinsky/David Smeyers¹¹ sind diese Risse digital hineingeschnitten: Es gibt weder Ein- noch Ausschwingvorgänge der Klangereignisse. Durch diese unangenehme Härte des Schnittes wird die Pause zu einem »Hörloch«, das alles Vorherige einsaugt und alles Weitere mit umso mehr Energie wieder freigibt. Das Stück selbst bezieht sich einerseits auf Vincent van Goghs Bild »Der Sämann«, bei dessen Anblick Hespos, so zitiert ihn Eva-Maria Houben, von der gelben Sonne, dem Licht, dem Leuchten, Flimmern und Flirren beeindruckt gewesen sei.¹² Andererseits bezieht sich »gelb« auch auf Antonin Artaud und dessen Schrift über van Gogh, in der er die »brennendheiße Wahrheit der Sonne um zwei Uhr nachmittags«¹³ beschwört. Es gibt eine veröffentlichte und kommentierte Leseempfehlung von Hespos in der »Neuen Musikzeitung« aus dem Jahr 1996, in der er das Buch »gelb« von Eva-Maria Houben, aus dem hier zitiert wird, mit den Worten

»Das Auge im Ohr«¹⁴ empfiehlt – ein kleiner Hinweis darauf, dass das Erfahren von Musik mit allen Sinnen für den Komponisten ein zentraler Punkt ist. Wenn Hespos scharfe Schnitte in seine Musik einfügt, sind sie sicherlich ebenso drastisch und analog etwa zu dem berühmten Schnitt ins Auge aus Luis Buñuels Film »Un chien andalou«.

Ein Schnitt kann zu einem »blinden Hörfleck« werden und so Unzusammenhang stiften; er kann aber auch etwas anderes beim Hörer bewirken: Indem sich Hespos mit seiner Musik in ein anderes Stück hineinschneidet, also diesmal Unzusammenhang auf fremdem Terrain stiftet, könnte der Hörer in die Lage versetzt werden, vor und nach dem Schnitt anders zu hören, vielleicht sogar andere Zusammenhänge wahrzunehmen. Dieser Utopie versucht Hespos immer wieder näherzukommen, ganz deutlich wird das z. B. in seinem Werk »Schnitt 53/3« für Sopran und Orchester (1997), mit dem der Komponist den Schlusschor aus Joseph Haydns »Die Schöpfung« tranchiert: »in geradezu letztem moment wird«, so Hespos, »der haydnsche schlußchor gestoppt für einen akt gegenwärtiger lebendigkeit: atemkreischGesang now durchsetzt von orchestra-len gesten«.¹⁵ In dem bereits zitierten Vortrag von 1971 heißt es: »musik lebt von der wahrnehmung des »zwischen den tönen«, von deren vertikaler und horizontaler distanz.«¹⁶ Vielleicht beginnt, so wahrgenommen, nach dem Schnitt auch Haydns Musik wieder neu zu leben. Keinesfalls geht es jedoch um die Zerstörung des Oratoriums, im Gegenteil: Die allseits bekannte Musik bekommt einen neuen Energieschub. »Schnitt 53/3« lässt den Hörer Haydn, um es mit Hespos zu sagen, wieder »neu/anders«¹⁷ wahrnehmen. Ganz ähnlich ist auch eine der wenigen elektroakustischen Arbeiten Hespos' veranlagt, die im Elektronischen Studio der Berliner Akademie der Künste produzierten »jets« aus dem Jahr 1996: Mehrere recht kurze, fast explosionsartige elektroni-

10 Zit. nach Partitur »gelb«, Hespos Eigenverlag 004, Ganderkesee 1979.

11 CD cpo 999 116-2 (1992).

12 Vgl. Eva-Maria Houben: *gelb. Neues Hören. Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky*, Saarbrücken 1996, S. 21.

13 Antonin Artaud: *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft und andere Texte und Briefe über Baudelaire, Coleridge, Lautréamont und Gérard de Nerval*, ausgewählt und übersetzt von Fanz Loechler, München 1977, S. 34.

14 Vgl. *Musikbuch des Jahres 1990–1999*, zit. nach Hespos: *...rede-Zeichen...* (wie Anm. 1), S. 36–38, hier S. 37.

15 Hans-Joachim Hespos: »Schnitt 53/3« (1997), in: Ders., *...rede-Zeichen...* (wie Anm. 1), S. 204.

16 Hespos: *musikstudio* (wie Anm. 2), S. 60.

17 Dieses Wortpaar durchzieht nicht nur nahezu alle schriftlichen Äußerungen Hespos'; auch in mündlichen Statements, Interviews, usw. fehlt es selten.



sche Klänge zerschneiden durch ihr unvorhersehbares Auftreten ein ganzes Konzert, ganz gleich, was auf dem Programm steht. Sie müssen sich dermaßen laut ereignen, als seien sie in der Lage, dem »Hörer die Schädeldecke abzuschneiden«.¹⁸ Was zunächst klingt wie ein rüder, plakativ-provokanter Akt, der durchaus auch ein Angriff auf die Arbeit der Kollegen verstanden werden kann, ermöglicht – lässt man sich darauf ein – ein beglückendes Hörerlebnis: Da man nie weiß, wann der nächste »jet« ins Konzert einschlagen wird, ist man als Hörer stets auf der Hut: Gemütliches Dasitzen und lediglich kulinarisches Genießen ist dahin, es wird einem förmlich »das Ohr langgezogen«. Das strengt an, und gerade in dieser Anstrengung der Sinne kann Schönheit verborgen liegen. Womöglich gehen einige Stellen eines anderen Werkes akustisch verloren, das mag enttäuschen. Wie wunderbar jedoch, wenn der vernehmbare Rest des Stückes noch bewusster gehört wird. Hier wird nicht rein klangliches Material geschnitten, hier schneidet sich Musik direkt in die Physis und in den Wahrnehmungsraum des Hörers ein.

Nochmals zurück zu »gelb« für acht Klarinetten: Hans-Joachim Hespos berichtet in einem Gespräch zwischen ihm und Reinhard Oehlschlägel von seiner Vorliebe, Steine, Gläser, Kristalle und ähnliche Fundstücke zu sammeln und zu beobachten. Kein Stein gliche dem anderen, obwohl man Ähnlichkeiten in Farbe, Form, Größe usw. feststellen könne.¹⁹ Eva-Maria Houben knüpft an diese Aussage an und stellt fest, dass sich in Hespos' Musik jedes Teilchen vom nächsten Teilchen unterscheidet: »Das einzelne Sandkorn kann die ganze Fülle bergen: in seiner Beziehung zum nächsten, das ist anders. Jetzt ist dann immer alles und immer alles zugleich: durch Verschiedenheit eines jeden vom Nachbarn, durch konfliktreiche Nachbarschaft.«²⁰ Tatsächlich gibt es keine noch so kleine Geste, Gestalt oder Erscheinung, die sich wiederholt, keine Verarbeitung musikalischen Materials, die womöglich durch bestimmte Systeme oder Prozesse abgeleitet würden – so wären ihm etwa

tradierte Techniken der seriellen Schule in eigenen Werken ein Gräuel, denn: »Hespos rechnet nicht!«²¹ Die ständige Unterschiedlichkeit kann z. B. bei einem Blick auf die Tonfolgen festgestellt werden: Wenn sich überhaupt mehr als zwei Töne bzw. Intervalle, wiederholen, dann werden diese Töne, z. B. durch Luftgeräusche, Flatterzungen und winzigste Umspielungen, immer wieder anders eingefärbt. Nicolas Schalz hat in seinen analytischen Bemerkungen zu »iOPAL« den schlüssigen Gedanken formuliert, dass diese bis ins Kleinste geformten Details eine Verwandtschaft mit dem Belcanto der italienischen Oper haben: So habe etwa Maria Callas bei ihrer Wiedergabe der »Norma«-Partie ihre Stimme mit winzigsten Nuancen versehen und weitaus flexibler gehandhabt, als es Vincenzo Bellini jemals hätte aufschreiben können.²² Hespos notiert jede noch so feine Nuance – und dass er dies auch bei einem Klarinettenstück tut, liegt nahe, ist doch die Klarinette so nah an der menschlichen Stimme und am Stimmapparat wie kaum ein anderes Instrument.

Ein weiteres Beispiel aus »gelb« treibt die Nicht-Wiederholung – ein Prinzip, das gewissermaßen die Gegenwart betont und immer wieder das *hic et nunc* unterstreicht – auf die Spitze: So unterscheidet Hespos sieben verschiedene Frullato-Arten: »frullato«, »grob-frullato gezerzt«, »knautsch-gliss-frullato-impulse«, »breit frullato«, »grob frullato«, »roh-frullato«, »brüllend geschnarrt verzogenes frullato« – nur, um danach auch noch in eine »quasi prustende flatterzunge« überzugehen.²³ Den Interpreten wird hier Utopisches abverlangt, sie werden dazu angetrieben, Unspielbares zu spielen. Durch eben diese Widersprüchlichkeiten zwischen dem überfordernden Notentext und dem in der Realität gerade noch Darstellbaren kann eine enorme musikalische Energie freigesetzt werden. Kein Stein gleicht dem anderen, dennoch lassen sich gestische Grundty-

18 Hespos in einem Gespräch mit dem Autor in Lüchow, September 2008.

19 »Ich komponiere mit der eigenen Überraschung.« Hans-Joachim Hespos im Gespräch (am 20. Juni 1977 in Delmenhorst) mit Reinhard Oehlschlägel, in: *MusikTexte* 8, Februar 1985, S. 27–34, hier S. 28.

20 Houben, *gelb* (wie Anm. 12), S. 21.

21 Hespos im Gespräch mit dem Autor (wie Anm. 18).

22 Vgl. Schalz, *Offenes Materialfeld* (wie Anm. 3), S. 5. Bei einem Komponisten wie Hans-Joachim Hespos mag dies verwundern, doch gibt es in »spil, kaleidoskope doppeloper« (2005) Zitate aus »Il furioso all'isola di San Domingo« von Gaetano Donizetti, die der Komponist »erscheinungen« nennt. Zum Vergleich mit der Tradition des Belcanto eignet sich in »iOPAL« vor allem die »pianissimoArie«.

23 Zit. nach Partitur »gelb« (wie Anm. 10).



pen in »gelb« finden, die sich einerseits zwar stets in Veränderung befinden, sich aber andererseits zu Gestaltfamilien zusammenfassen lassen, wenngleich die Übergänge zwischen ihnen fließend sind und es sich über Mischformen trefflich streiten ließe. Eine reine Aufzählung der insgesamt 21 Gestaltfamilien macht keinen Sinn, wenn man dem Stück analytisch auf die Spur kommen möchte – was herauskäme, wäre reine Statistik. Gleichwohl deuten die Häufigkeit ihres Vorkommens und ihre Verteilung auf die Großform auf Vorlieben des Komponisten für bestimmte Klangereignisse und Klangmischungen in bestimmten dramaturgischen Situationen. Deutlich wird hier, dass auch eine Musik, die keinem System folgt, weit davon entfernt ist, chaotisch zu sein, denn das Ohr des Komponisten ordnet hier ganz allein. Die winzigsten Gestalttypen werden an- und auseinander geschnitten, montiert und betonen stets und immer nur die Gegenwart, denn sie werden so niemals wieder erscheinen. Was lapidar klingt ist – zu Ende gedacht – von existentieller Bedeutung: Man hat nur diese eine Chance, diese eine Gegenwart sinnvoll und mit Hingabe zu gestalten.

War bisher vom Reinschneiden/Rausschneiden eher metaphorisch die Rede, so ist der Begriff des Schneidens nicht selten auch sehr handfest in Hespös' Werk aufzufinden. Einschlägiges Beispiel ist die Komposition »seiltanz. szenisches abenteuer« aus dem Jahr 1982: Dort schneidet sich über einen langen Zeitraum hinweg ein Schlagzeuger mit einem Schweißbrenner aus einem großen Stahltank heraus. Wesentlich ist indes nicht dieser szenisch-akustische Vorgang allein, sondern gerade auch das, was die anderen Musiker währenddessen tun: Sie spielen die meiste Zeit über in extremen Lagen und in extremsten Lautstärken, bis sie körperlich vollkommen erschöpft sind. Hier schneidet sich – jenseits jeglicher Metaphorik – das Mundstück in die Lippen der Musiker. Die Musiker, so Hespös in einem Gespräch mit Margarete Zander,²⁴ müssen etwas durchgemacht haben, damit sie die »Morbidezza«, die wunderschönen, zarten Klänge des zweiten Teiles von »seiltanz« genau so und nicht anders spielen können. Diese Klänge seien nur mit

eingeschnittener Zunge zu produzieren: »Es passieren feinste, schönste seriale Gesänge, produziert von aufgesprungenen, tauben Lippen. Die Musiker haben kein klares Bewusstsein mehr; sie sind wie unter einer Arbeitsdroge erschöpft und verändert.«²⁵ Auch im Orchesterstück »t a f f – Zeitwinde« (1985/86) wird minutenlang ein wilder, zunächst unisono notierter Rhythmus vom Orchestertutti ausgeführt, jeweils in extremsten Lagen. Beim genauen Hören erkennt man, wie die Musiker nach und nach versagen: Der Rhythmus wird unpräziser, es schleichen sich Fehler ein, der Ansatz bei den Bläsern versagt zusehends. Was aus der Ferne wie ein Fehler klingen mag, ist jedoch ein bewusstes Spiel mit dem Überschreiten von Grenzen – und mehr noch: Hier verschwindet das musizierende Individuum weder im großen Apparat des Orchesters, noch in der vorgeblich unisono zu musizierenden Stelle: Selbst im provozierten Versagen wird der Mensch und dessen unverwechselbare Klangfarbe hinter dem Orchestermusiker hörbar. Obwohl das Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden also zuweilen schmerzt, der dadurch entstehende Unzusammenhang nicht selten verstört, ist diese Musik eben nicht gegen das Publikum und schon gar nicht gegen die Musiker gerichtet. Im Gegenteil: Der Musiker wird nicht lediglich als Ausführungsgehilfe fremder Ideen gebraucht, sondern als unverwechselbarer Mitmensch und als Individuum angesprochen.²⁶

25 Hespös zit. nach Gisela Nauck: *Wirklichkeiten schaffen. Zur Liaison von Lebens- und Klangrealität im Schaffen von Hans-Joachim Hespös*, in: *Positionen* 77 (November 2008), S. 38–41, hier S. 40. Dass Musik, um diese Wirkung zu erzielen, auf gewisse Weise »gefährlich« für den Interpreten sein müsse, unterstreicht Hespös zudem mit einem pointierten Statement (ebd., S. 38): »Wir Komponisten und Künstler dieser Art, wir sind Täter, wir sind wirklich Täter und gehören eigentlich polizeilich verfolgt.«

26 Dafür spricht auch, dass Hespös' Partituren so organisiert sind, dass selbst bei Orchesterwerken aus der Partitur und nicht aus Stimmen gespielt wird. Jeder Musiker soll auf diese Weise am musikalischen Gesamtgeschehen teilhaben können.

24 Margarete Zander: *Hören ist Teilnahme am kosmischen Geschehen. Margarete Zander im Gespräch mit Hans-Joachim Hespös*, Sendemanuskript NDR-Kultur, 12. November 2008, 21:15 Uhr.