

Nicht-individuelle Musik

Zum Für und Wider ästhetischer Debatten

von Malte Giesen

In Heft 145 der MusikTexte hat Sebastian Claren als Alternative zum „Neuen Konzeptualismus“ den Begriff „explizite Musik“ vorgeschlagen, den ich treffend finde, weil, wie Claren feststellt, keine Musik ohne implizite Konzepte auskommt, die Konzeptmusik aber ihre Konzepte *explizit* vermittelt. Wiederaufführungen von Konzeptstücken sind im Grunde uninteressant und auch nicht vorgesehen.

„Explizite Musik“ ist also passend auf einen Neue-Musik-Markt zugeschnitten, der sich auf Uraufführungen konzentriert. Jede Uraufführung muss ein Meilenstein, ein Vorzeigeprojekt, vielleicht sogar ein Skandalchen sein, muss im Twitterformat verbalisierbar sein, um die Legitimation der Institution und des Betriebs zu gewährleisten. Ob dies Aktion oder Reaktion ist, darüber lässt sich streiten. Zentral für die explizite Musik ist die offene kommunizierte Transferleistung des Konzepts.

Von der Stammtisch-Idee zur Selbstaufhebung

Wendet man den Begriff der Transferleistung in Bezug auf den Neuen Konzeptualismus oder die Diesseitigkeit an, ist zunächst festzustellen: Was früher launige Stammtisch-Ideen waren („...daraus müsste man mal ein Stück machen“) sind heute veritable Kompositionen, und dem Personenkreis, der diese Art von Stücken salonfähig gemacht hat beziehungsweise eine ästhetische Theorie hierzu entwickelt und verbreitet hat, gilt Respekt.

Das krampfhaft Ausklammern des Subjekts in der Konzeptkomposition evoziert folgende Situation: Es geht nicht um das Beobachten eines Handelnden innerhalb eines (selbstaufgestellten) Regelwerks, ein Subjekt, das sich verhält. Es geht nur noch um den Spielmeister, den Erfinder der Regeln, der diese aufstellt, sich aber nicht dazu verhalten muss, jegliche Verantwortung (auch ästhetische Katastrophen) von sich weist.

Denkt man diese Ansicht konsequent weiter, steht am Ende die Selbstaufhebung. Erst löst sich das Werk vom subjektiven, entscheidenden Erschaffer (keine willkürlichen Setzungen), dann wird die ästhetische Erfahrung ausgeklammert (das klangliche Resultat besitzt keinen Wiedererkennungswert beziehungsweise es ist nicht essentiell), anschließend werden Werkbegriff und Autorenschaft in Frage gestellt. Infolgedessen zählt nicht mehr die individuelle Rezeption, sondern die gesellschaftliche Reaktion auf ein unmittelbares Ganzes. Im Prinzip müssen die Ideen auch gar nicht ausgeführt werden, es reicht, sie sich vorzustellen. In einem letzten Schritt müssten diese Ideen nicht einmal mehr verbalisiert oder auf andere Art und Weise kommuniziert werden, es genügt das Bewusstsein, dass solche Ideen existieren können und es so

etwas wie Rezeption und gesellschaftliche Reaktion geben könnte. „... alles was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was nicht ist, nicht weniger zu nehmen als das, was ist“ (Robert Musil). Damit wäre dann die Musik vollständig im Möglichkeitssinn angekommen. Das wäre natürlich sehr praktisch, denn es spart Geld, Zeit und Ressourcen (von denen wir ja auf diesem Planeten zu viele in zu kurzer Zeit verbrauchen.)

Aber abgesehen von aller Polemik gegen oder für „explizite Musik“ oder „Diesseitigkeit“: Was kommt eigentlich musikalisch dabei herum? Gibt es neue formale, materielle oder ästhetische Ansätze?

Liste

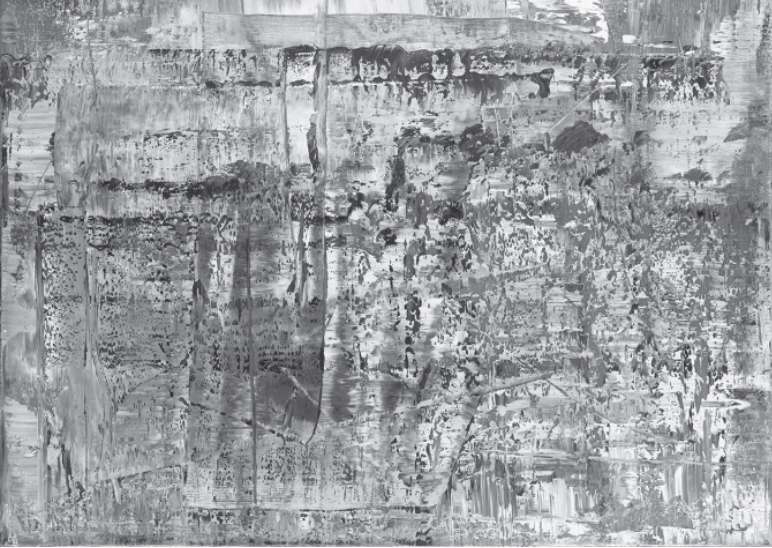
Das in fast allen Fällen angewandte Formprinzip der Konzeptmusik ist die Liste. Sie ist gewissermaßen objektivierte Variationsform und geschieht in der Regel nach dem Prinzip: Eine Verarbeitungsmethode bei sich veränderndem Dateneingang. Sonifikationen¹ sind ein Beispiel dafür: Die Datenlage verändert sich ständig, die Umwandlungsmethode in Klingendes bleibt immer gleich. Die Begrenzung der Liste erfolgt entweder über die Begrenztheit der Datenmenge, oder durch technische Limits der Verarbeitungsmethode (das Ergebnis ist zum Beispiel musikalisch/klanglich nicht mehr darstellbar). Fast nie erfährt man eine subjektive Begrenzung durch ein Gefühl von „Ausgewogenheit“, Formgewicht, et cetera. Die Liste ordnet nach immer anderen Kategorien neu. Sie stellt Objekte nach bestimmten Eigenschaften in Beziehung. Die exponierten Mehrfachbeziehungen der Objekte machen deren Reiz aus, das „Abarbeiten“ der Liste vermittelt „Härte“, Konsequenz.

Es ist ein oft beobachtbares Phänomen, dass wenn in einem Bereich der Kunst auf einmal Regeln (Strenge) obsolet werden oder nicht mehr anwendbar sind, dafür in einem anderen Bereich diese Strenge wieder verstärkt gesucht wird.

Koordination statt Subordination

In Werken mit sehr unterschiedlichen konzeptuellen Ausgangspunkten lassen sich in jüngster Zeit gemeinsame neue musikalische Strukturen feststellen, die unter den Begriff der „ungerichteten Oberflächenstruktur“ subsumiert werden können. Diese ist ungerichtet (nicht auf eine erkennbare Entwicklung abzielend), nicht gestalthaft beziehungsweise indifferent/diffus gestalthaft.

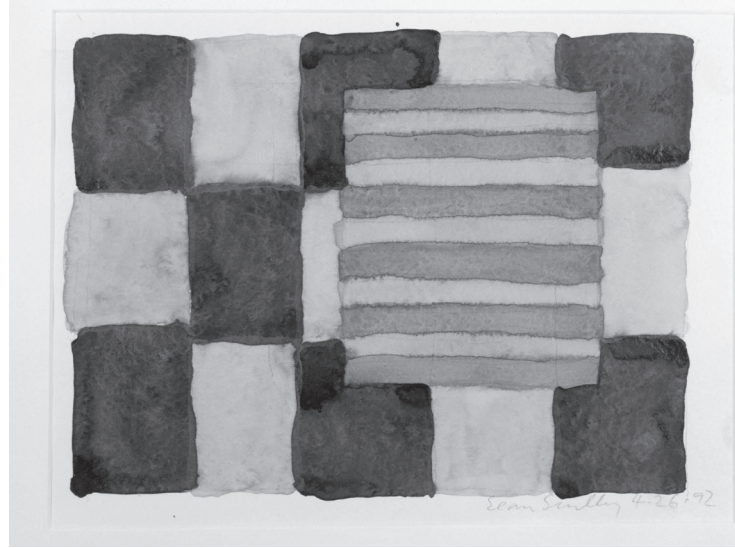
¹ Beispiele für Sonifikationen sind auf Kreidlers Blogseite zu finden: <http://www.kulturtechno.de/?p=12484>



„Abstraktes Bild“. Copyright 1990 Gerhard Richter

Sie ist zwar subjektiv klar abgegrenzt, kennt aber keine „Übergänge“ und ist potentiell unendlich.

Man könnte das mit ähnlichen Strukturen in der bildenden Kunst vergleichen. So sind Kandinskys Bilder zwar abstrakt, aber noch gestalthaft. Sie spielen mit Rhythmus, Bewegung, Form, Farbe. Bei Piet Mondrian, Yves Klein und später Sean Scully und Gerhard Richter findet man jedoch einen weiteren Grad der Abstraktion, den Wegfall von Vorder- und Hintergrund, von Räumlichkeit (dabei allerdings die Entstehung einer anderen Art von Räumlichkeit, durch Duktus, Farbauftrag und die Oberflächenstruktur der Leinwand). Es geht nur noch um unterschiedlich beschaffene Strukturen, die (wiederum rhythmisch) angeordnet sind, allerdings keine immanenten Bewegungsrichtungen oder Gestalthaftigkeit aufweisen. Während bei Mondrian noch höchste Künstlichkeit gesucht wird, treten bei Richter (durch die Unregelmäßigkeit im Vierkantholz und der Leinwand) und bei Scully



„untitled 4“. Copyright 1992 Sean Scully

(Freihandlinien, nass in nass) wieder „organische Unregelmäßigkeiten“ in der quadratischen Struktur auf.

Stefan Prins „fremdkörper #2“

Ihre deutlichste Ausprägung als musikalisches Analogon finden diese Strukturen in einigen Kompositionen von Stefan Prins, beispielsweise in „fremdkörper #2“.

In den ersten sechs Takten dieses Stücks findet sich diese kontingente „Oberflächenstruktur“ bei konstanter Dichte, rhythmischer Faktur und Klanglichkeit. Es gibt „organische Unregelmäßigkeiten“ innerhalb der Partikel, eine hierarchische Anordnung der Schichten ist aber nicht zu erkennen. Die einzelnen Schichten selbst laufen wie Maschinen ab, scheinbar nicht aufeinander reagierend (darin Mathias Spahlingers „morendo“ sehr ähnlich), nicht in mechanischer Repetition, sondern in rotierender Rekombination der Einzelaktionen. Sie bilden zusammen eine dichte Textur, eine dissoziierende Oberfläche.

Fremdkörper #2
dedicated to Yaron Deutsch & Thomas Schäfer

Stefan Prins (2010)

The musical score is a complex orchestral piece with multiple staves. The instruments listed on the left include Soprano (Saxophone), Synthesizer, Trumpet, Percussion (Cymbal, Snare Drum, Kick Drum), R. Hand, L. Hand, Electric Guitar, and Piano. The score is written in a dense, rhythmic style with many notes and rests. There are several annotations in German, such as 'AUSWEG STOP (WENN A. REDE IS ENTWICKELT) WITH A. THINGE ALICE' and 'ALLES STOP (WENN A. REDE IS ENTWICKELT) WITH A. THINGE ALICE'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Copyright 2010 Stefan Prins, Borgerhout

Johannes Kreidler „die sich sammelnde Erfahrung (Benn) – der Ton“

Ich möchte hier nur beispielhaft herausgreifen, dass sich (zumindest in seinen „klassischen“ Ensemblestücken) auch bei Kreidler ähnliche Strukturen und damit verbundene Strategien zeigen. Eine zugegebenermaßen launige „Nacherzählung“ des Stücks bezeichnet dies als „instrumental-elektronisches Gewurschtel“ (vergleiche Erich S. Hermann, unwucht.blogspot.de).

Der Komponist selbst schreibt in der Partitur als Kommentar zur Elektronik (Takt 2 beziehungsweise Takt 7): „dense texture of samples“ und „sample texture“. Es geht also nicht um möglichst reiche Binnendifferenzierung, sondern um das ästhetische Erfahren von „Masse“, Überzahl, Überfluss, Überflutung. Die Instrumentalstimmen verhalten sich dazu eher unspektakulär. In der Flöte findet sich eine durchlöchernde Zweiunddreißigstel-Textur, hinzu kommen Drumpad und Perkussion mit geradezu harmloser Rhythmik in Sechzehnteln, ab und an mal eine Triole, äußerst selten eine Quintole.

Aber diese Texturen, die sample „explosions“, sind undurchsichtig, besitzen keine klare Kontur. Die schiere Masse wird zum (klanglich durchaus attraktiven) Rauschen. Mal kippt diese Masse nach unten oder oben, mäandert wellenförmig durch Klangfarben und Register, etabliert jedoch zu keinem Zeitpunkt eine „Folgerichtigkeit“ oder Gestalthaftigkeit. Auch diese Struktur wird mittels hartem Schnitt nach einer Pause oder mit Hilfe von „Kipp-Punkten“ gesetzt (Maximalglissando in beide Richtungen, jedoch nie als vermittelnder Übergang, immer als Absturz oder Flucht).

Durch die Lautstärke der Elektronik wird leider ein Großteil der Instrumentalstimmen überdeckt. So hört man beispielsweise kaum den nach und nach sich erweiternden Klangraum des Vibraphons über die Halbtöne *dis*, *e*, *f* zu fast zwölftönigem Tonvorrat (ohne *a*), dabei die Bevorzugung der Intervalle große und kleine Sekunde, Septime, None in allen Stimmen. Das kurze Kreisen um den Zentralton *d* in der Flöte wird wenig später vier Oktaven tiefer in der Posaune wieder aufgegriffen.

Hannes Seidl „Mixtape“

Diese Art musikalischer Struktur und ein ähnlicher Umgang lässt sich in Hannes Seidls „Mixtape“ für vier Spieler an No-Input-Mixern finden.

Die Abschnitte des Stücks sind mit Buchstaben bezeichnet. Hier sollen die Teile A bis C besprochen werden. Die ersten einundzwanzig Viertel bestehen lediglich aus einem gehaltenen Klang, ein tiefes Knattern mit leichten Fluktuationen. Um diese leichten Fluktuationen zu erzielen, sind minimale Reglerbewegungen vorgeschrieben. Das ganze vollzieht sich in lauter Dynamik (gemäß Partitur zwischen –30 und –20 Dezibel). Während der gesamten Dauer der einundzwanzig Viertel gibt

es weder signifikante Dynamik- noch Klangfarbenänderung. Die ersten beiden Takte als Eröffnungsgeste sind zentrales Gestaltungsprinzip des ganzen Stücks. Sie verweisen durch ihre simple „On-Off“-Faktur auf die elektronische Herkunft des Materials beziehungsweise des Instrumentariums. Es geht hier vorerst nicht um den Aufbau größtmöglicher Komplexität oder Virtuosität. Vielmehr wird der Klang in einer nackten Form vorgeführt, nicht zielführend variiert oder gerichtet verändert, kurz: Er wird nicht funktionalisiert. Die Konzentration des Hörers richtet sich folglich nicht auf die dramaturgisch formale Funktion einer musikalischen Einheit, sondern auf das Klangphänomen selbst. Teil B entspricht in seiner Gesamtlänge von 24,5 Vierteln Teil A. Auch hier lässt sich eine Zweiteiligkeit erkennen, einerseits durch die Einteilung der Takte in 7,5/4-, 5/4- und 5/4-Takte, anschließend in zwei 7/8-Takte, andererseits durch die Aufspaltung des „unisono“ in eine Parallelführung von je zwei Spielern. Auch hier zeigt sich also dasselbe Prinzip wie in Teil A: Ein einheitlicher Teil *a*, gefolgt von einem kurzen kontrastierenden *a'*. Der statische Klang des Anfangs wird hier allerdings ausdifferenziert, unterteilt in weitere Aktionen, jeweils nach 7,5/4, 5/4, 7/8 und 7/16 (die 1/16-Fade-Zeit wird nicht mitgerechnet). Es findet eine progressive Verdichtung der Aktionen statt, die aber in Takt 7 abrupt durch eine 3/8-Pause gestoppt wird. Auch hier zeigt sich wieder die Affinität zur „On-Off“-Ästhetik. Statt die energetische Verdichtung genau so wieder zurückzunehmen, wird scharf geschnitten, der Energiezuwachs erweist sich für den weiteren Verlauf des Stücks (vorerst) als konsequenzlos. Die vier Spieler bewegen sich allerdings nicht völlig unabhängig voneinander, es gibt gemeinsame Ein- und Aussatzpunkte sowie komplementäre Strukturen, die in ihrem Zusammenklang jedoch kaum klar durchzuhören sind. Auch hier präsentiert sich das Klangbild als erhabene, unterschiedlich stark strukturierte Fläche ohne Richtung, ohne Tendenz und Gestalt.

Ein Metrum ist nicht wahrnehmbar, die Bewegungen erfolgen außer auf der Eins von Takt 17 nie auf dem Grundschatz. Durch den Einsatz von Sechzehnteln und Achteltriolen wird das Metrum zusätzlich „aufgeweicht“. In Takt 19 endet Teil C mit einer Fermate, die diesmal jedoch nicht aus Stille besteht, sondern aus einem statischen Klang. Proportional gesehen entsprechen die Takte 17–19 wieder einem Teil *c'*, einer Art kurzem Appendix, der den nächsten Teil zwar nicht qualitativ, aber quantitativ ankündigt. Die Unterteilung einzelner Formteile in einen Hauptteil und einen überleitenden Teil ist eine Entscheidung, die aus dem Ausklammern einer sukzessiven, linearen Entwicklung erfolgt. Da die einzelnen Hauptteile in sich richtungslos sind (es gibt zwar Veränderungen, doch diese kreisen nur um sich selbst), müssen andere formale Mittel gefunden werden, um Wechsel und Fortschreitungen zu „begründen“. Im Sinne einer „On-Off“-

Musical score for "shopping 4" by Michael Maierhof. The score is divided into four parts (P. I, P. II, P. III, P. IV) and is marked with a 'C' in a box. The tempo is 75. The score includes various rhythmic patterns such as (1&2), (3&4), and 3. Dynamic markings include 3+4: HI: -15dB, MD: -15dB, 3+4: MD: +5dB, 1+2: HI: +15dB, 1+2: MD, 3+4: HI: 15dB, MD: +15dB. The score is divided into measures with a 3-measure rest in the second measure.

„Mixtape“. Copyright 2013 Hannes Seidl, Frankfurt

Ästhetik sind dies im seltensten Fall qualitative Überleitungen, und wenn sie qualitative Vorhersagen über das danach Folgende zulassen, so sind es in der Regel bewusst falsch gelegte Fährten und Überraschungsmomente, die alle Spekulationen suspendieren und den Fortgang des Stücks offen lassen. Die plötzliche Änderung der Struktur in den Anhängen der Teile wirkt konsolidierend in Bezug auf das, was zuvor klang. Auch hier gilt das bildnerische Analogon: das Nebeneinander, die „Komposition“ qualitativ unterschiedlicher Struktur-„Blöcke“ als Proportionsverhältnisse, Gewichtungen, und Großrhythmus von Teilen.

Aufbau ein hoher Grad an Experimentierfreudigkeit ganz ohne „Fahrplan“, mit ständig sich erweiternder und verfeinernder Erfahrung für „Großrhythmus“, Proportion und Dramaturgie. Das geht so weit, dass selbst die überlangen Pausen als klar abgegrenzte weiße Vierecke zwischen unterschiedlicher Strukturierung erscheinen, nicht als „Nicht-Musik“, als „zu lang“, sondern als rhythmisch relevant und zugehörig.

Die unterschiedlich ausgeprägten Strukturen sind wie Quadrate, Ausschnitte von verschiedener Größe und Erhabenheit zusammengestellt, „komponiert“. In sich selbst fluktuieren sie, meist in Schichten und einem fest

Michael Maierhof „shopping 4“

Auch für die Michael Maierhofs Stücke sind Schnitt, Blockhaftigkeit und Härte zentral.

In „shopping 4“ für drei Spieler auf Luftballons zeigen sich zwischen den drei Spielern selten hierarchische Strukturen, eher herrscht ein Zusammenspiel von Mikro-Abweichungen, einer Art „organische Unregelmäßigkeit“ im Gegensatz zur mechanischen Repetition (die ihrerseits wieder in der Interpretation Mikroabweichungen erzeugt). Auch hier gibt es keine Gestalthaftigkeit, Thematisch-Motivisches oder Satztechnik. Dafür findet sich im formalen

Detailed musical score for "shopping 4" showing three parts (A, B, C) with a 5/4 time signature and a tempo of 75. The score includes a diagram of a hand gesture and a graph of "hohe Knacks" (high cracks) over time. The graph shows a series of vertical lines representing cracks, with a 1 mm scale and a 3 mm scale. The score is divided into measures with a 3-measure rest in the second measure.

mit Handgelenk auf lb abstützen, triolische Bewegung mit Klammerspitze hin und her, zunächst ohne Ton, nach und nach kommen (über die Materialspannung) zunehmend mehr Knackimpulse (siehe Graphik)

alle Impulse hörbar

sim.

Copyright 2006 Michael Maierhof, Hamburg

begrenztem Reservoir an Klangpartikeln, die kontingent rotiert werden. Der Ausdruck des „Musikalischen“ als pragmatischer Begriff bezieht sich meist auf eine expressive Phrasierung und Agogik des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, also auf eine Musikalität, die auf Melodik und Sanglichkeit abzielt. Doch bei Maierhof gibt es kein „Expressivo“ im Sinne einer phrasenhaften Bewegung, keine expressiv gedachten Crescendi, Descrescendi oder Agogik. Überhaupt lässt sich in der Mehrzahl der Fälle ein Hang zur „Treppendynamik“ feststellen. Die „Komposition“ dieser Oberflächenstrukturen bewegt sich oft jenseits aller theoretischen Absicherung, ohne zugrunde liegendes Zahlenkonstrukt, dessen Regeln Anfänge, Übergänge und Enden festlegen. In der Anordnung der Blöcke steckt eine hohe „Künstlichkeit“, ein hoher Grad an „Abstraktion“.

Innerhalb der Strukturen und teilweise an deren Grenzen zeigt sich jedoch eine „organische Unregelmäßigkeit“, ähnlich den von Hand gezogenen geraden Linien Scullys und den Zufallsfluktuationen in Richters Ziehbildern. Das Naturhafte im Künstlichen, „Noise“ im sauberen Signal. Der Vorwurf des „Indifferenten“ geht an der künstlerischen Intention und damit den Bewertungskriterien vorbei. Niemand würde eine derartige Kritik („man erkennt ja gar nichts ...“) gegenüber Richters Bildern äußern. Stattdessen geht es um den entstehenden Beziehungsreichtum der Partikel untereinander, oftmals überreich und gesättigt. Auch hier zählt die ästhetische Vermittlung von Masse, aber eben nicht nur aufgrund einer numerischen Anzahl, sondern im Beziehungsreichtum: Auf der Kippe zur grauen Wand, aber nicht monoton.

Die Teile selbst werden oft im Sinne eines „Großrhythmus“, eines Gleichgewichts der Teile angelegt, auch mit beabsichtigter Unbalance wird gespielt. Es wird ganz konkret musikalisch formal experimentiert, in Abhängigkeit von Material, Konzept und Kontext. Warum ist dieser erhöhte Grad an Abstraktion so attraktiv? Wozu das Auslöschen von Tiefe, Vorder- und Hintergrund? Michael Maierhof sagte einmal, dass es musikimmanente Konzepte gibt, die gesellschaftliche Relevanz haben.¹ Geht man den umgekehrten Weg, dass sich gesellschaftliche Relevanz in musikimmanenten Konzepten niederschlägt, so könnte man einen gesellschaftlichen Wunsch nach Abstraktion genauer betrachten. Abstractus heißt abgezogen oder „Vergrößerung“ (Schüttler). „Ich will, dass die Welt weniger wird.“ (Kreidler). Der Wunsch nach Reduktion und Vereinfachung angesichts einer komplexen, unübersichtlichen Realität. Die immer öfter gestellte Sinnfrage von Grenzen, im ganz konkreten Sinne (Flüchtlingsproblematik, international agierende Konzerne und das Konfliktpotential zur nationalen Gesetzgebung, Steuerflucht, et cetera).

Diese Tendenzen schlagen sich in Kunst nieder, im besten Falle allerdings nicht als „Gegenmodell“ zur Realität (als Fluchtkunst), auch nicht als simpler Einbezug des Ist-Zustands, einer Lebensrealität, sondern im Aufgriff der Widersprüchlichkeit menschlicher Wünsche, als diskursive Reflexion der Frage: Wie wollen wir leben?

Die bewegte (bewegende) menschliche Kommunikation durch und über Musik betrifft auch die immer wieder erneute Betrachtung anthropologischer Grundkonstanten, die „menschlichen Probleme“, die sich in jeder Zeit unter veränderten Bedingungen präsentieren und die der Komponist „an der Wurzel anzupacken sucht.“² Diese Art von musikalischer Struktur und deren Funktion innerhalb eines Werks erfordert auch eine andere Art von Spielhaltung. Ohne Vordergrund und Hintergrund, Melodie, Harmonie und Hierarchisierung wird die Betrachtung vom Individuum weggelenkt auf das Zusammenspiel der Teile. Nicht SUB-Ordination, sondern KO-Ordination ist zentral. Weg von Individuum und Hierarchie hin zum Schwarm. Als kritische Antwort auf den Hyperindividualismus westlicher Gesellschaften und das allgegenwärtige Problem vermeintlicher Individualität: Wenn alle individuell sind, ist es keiner. (Da wir schon bei Konzepten sind: höchst interessant wäre doch der Versuch, eine Musik zu schreiben, die radikal und in höchstem Maße unoriginell ist.)

Durch eine andere Spielhaltung entstehen auch andere Hörhaltungen. Es lassen sich grob zwei Unterschiede in den Wahrnehmungsprämissen von Musik feststellen: Diejenige, in der der Interpret als Individuum mit Kraft und Vermögen auftritt, als Handelnder, der (musikalische) „sinnvolle Bewegungen“ ausführt, bei der das musikalische Material funktional ist, also eigentlich *nicht* Material.

Daneben gibt es einen Wahrnehmungsmodus, der sich ganz auf das Klangereignis, das klangliche Material konzentriert, welches sich kompositorisch funktionalen Beschreibungen in der Regel verweigert. Der Interpret bringt zwar das unmittelbare Klangphänomen hervor, tritt aber dahinter zurück. Zudem zielt die Betrachtung nicht auf ein individuelles Ganzes. Statt um einzelne Gestalten geht es um die Masse, das Zusammenspiel von Teilen, nicht mehr um den Einzelfall, der prototypisch für einen gesellschaftlichen/ästhetischen Sachverhalt steht, sondern um sein Erfasstsein in Statistik, so wie sich das Internet für den einzelnen Nutzer als Resultat seines Erfasstseins in statistischen Verhaltensweisen präsentiert: eine Renaissance stochastischer Ideen.

Bei allem Für und Wider innerhalb ästhetischer Debatten: Eine grundlegende Verständigung über die Bewertungskriterien wäre vorab wünschenswert. Sonst endet alles in individuellen Geschmacksfragen.

1 Musiktexte 145, Köln, Mai 2015.

2 Nikolaus A. Huber: Durchleuchtungen. Texte zur Musik, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, 42.