

Träume ich oder träumen mich meine Träume?

Exposé für eine Installation von Uli Aumüller
Nach Texten von Aribert Reimann und Ludwig Wittgenstein



Träume ich oder träumen mich meine Träume?

Schreibtisch von
Aribert Reimann

Exposé für eine Installation von Uli Aumüller
(Mitarbeit Sebastian Rausch und Tabea Rossol)
nach Texten von Aribert Reimann und
Ludwig Wittgenstein

Als ich Aribert Reimann das erste Mal im Herbst 2016 besuchte und in seine Wohnung trat, fiel mir sofort deren langer Atem auf. Alle Dinge waren nicht erst vor kurzem irgendwo hingestellt worden, sondern hatten ihren Platz seit Jahren oder Jahrzehnten. Nichts war hier einfach nur pragmatisch wegen einer bestimmten Funktion angeschafft worden, sondern immer zugleich behaftet mit Geschichten, die ein jeder Gegenstand wie ein Gewand an sich trug. Jedoch nicht solche Geschichten, die man mit einem Staubtuch ab wedeln kann, sondern Geschichten, die zum Wesensbestand, zum inneren Charakter dieser Wohnung und ihres Bewohners gehören. Und alle diese Geschichten verweisen aufeinander, sind miteinander verknüpft.



Computertisch mit
Photogalerie

Ich bat Herrn Reimann, mir bei einer nächsten Verabredung seine Wohnung zu zeigen. Er willigte ein und wir trafen uns im November. Er führte mich durch seine Wohnung und erzählte dabei sein Leben, nicht chronologisch, sondern in der Reihenfolge der Gegenstände, die uns wie bei einer Wanderung durch eine Landschaft ins Auge fielen: An diesem Schreibtisch komponierte ich meinen Lear, die Noten hier habe ich von meiner Mutter, diese Palme haben mir meine Studenten geschenkt, vor dreißig Jahren – und wenn man aus dem Fenster schaut, dann stand da mal ein Haus, in dem hat Günther Grass gewohnt. Und mit jedem Verweilen in dieser Landschaft verband Aribert Reimann eine Geschichte, die sich entweder erst gestern ereignet hatte, oder schon vor 80 Jahren, in seiner Kindheit oder sogar noch davor. Gegenwart und Vergangenheit waren in gleicher Weise präsent, ja, die Präsenz dieser Wohnung und die Reimann'schen Erzählung schien aus eben dieser Gleichzeitigkeit des Vergangenen und Gegenwärtigen zu schöpfen – eben das, was ich vorhin „langen Atem“ nannte. Ein Atem der im Jetzt aus der Tiefe der Zeit schöpft.



Obwohl ich eigentlich dem Verfahren sehr misstrauere, die Biographie eines Künstlers mit seinem Werk kurz zu schließen, suchte ich in diesem Fall nach einer Möglichkeit, strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem kompositorischen Schaffen Aribert Reimanns und seiner Wohnung zu finden, in der sich sein persönliches Gedächtnis spiegelt. Vielleicht eher aus Zufall stieß ich auf eine der letzten Abhandlungen von Ludwig Wittgenstein, seine „Philosophischen Untersuchungen“, in denen sich der Philosoph wie in einer Landschaft wandernd versucht dem Phänomen der Sprache zu nähern. Je nach Standort des Betrachters, je nach Fokussierung gewinnt ein Gegenstand ein anderes Verhältnis zu seiner Umgebung – und damit eine andere Bedeutung. In dieser Weise – dachte ich mir – müsse sich doch auch ein musikalisches Werk erwandern lassen (Musik als klangliche Landschaft in der Gegenwart der Erinnerung). Ich verflocht die beiden Texte und Stimmen von Aribert Reimann und Ludwig Wittgenstein miteinander, und fügte noch eine dritte Stimme hinzu, die zwischen den beiden moderierte. (Gleichwohl sprechen alle drei Stimmen in der ersten Person – sie sagen ICH, da sie sich in der gleichen Landschaft bewegen, die da heißt: Sprache Musik Wohnung Leben).

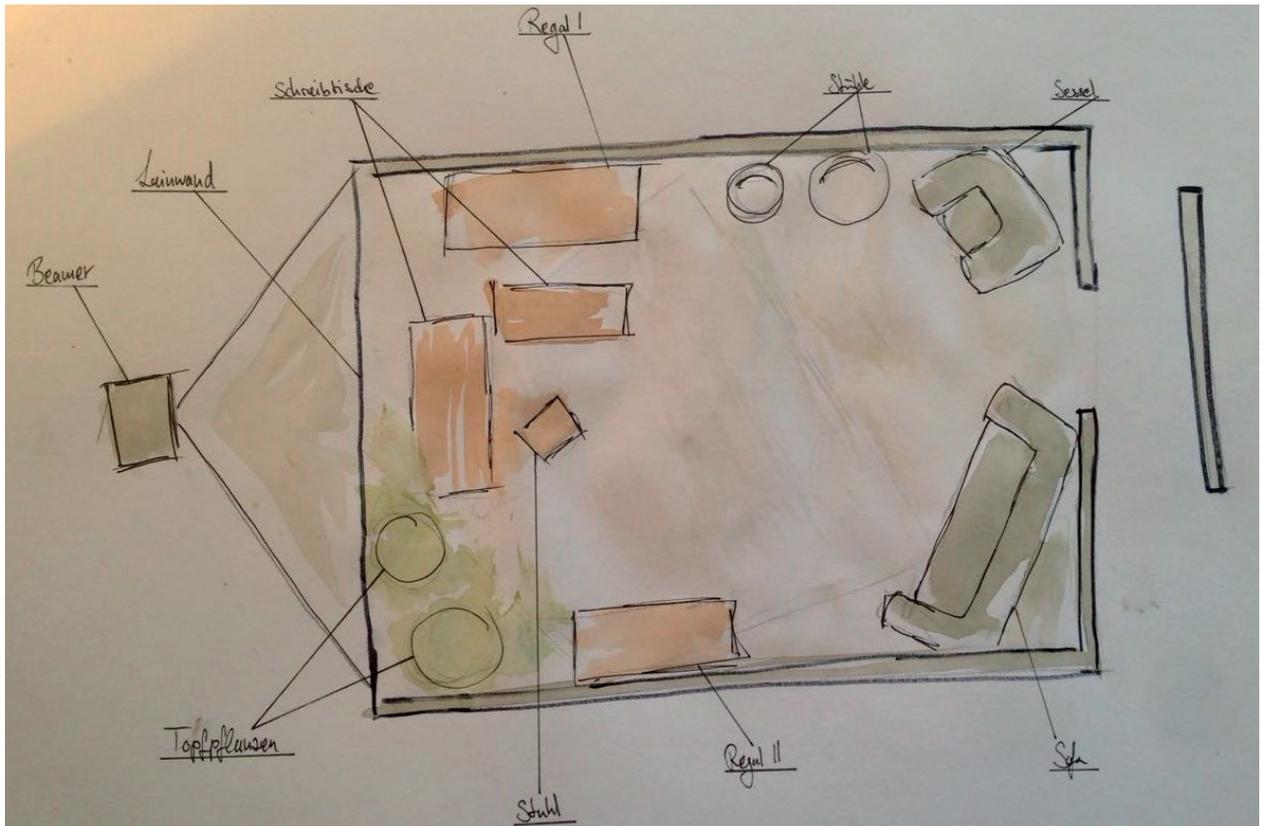
Kleiner Sekretär -
Wohnzimmer



Schreibtisch von Aribert
Reimann - Übertragung

Auf diese Weise entstand der Text für den musikalischen Essay „Träume ich oder träumen mich meine Träume“, der im April 2017 beim SWR in Baden-Baden produziert wurde. Er dauert ca. 55 Minuten. Eine gekürzte Fassung dieser Hörfunkproduktion bildet die akustische Grundlage für die Videoklanginstallation gleichen Titels.

In der Installation (siehe beiliegenden Grundriss) wird in einem rechtwinkligem Raum auf der einen Seite ein Teil des Wohnzimmers von Aribert Reimann nachgebaut (der Schreibtisch, an dem er den Lear komponierte), während auf der anderen Seite Sitzgelegenheiten zum Verweilen einladen. Durch die hohen Fenster allerdings sieht man nicht nach draußen auf die Straße, sondern man sieht einen Film, in dem jeweils die Gegenstände vorüberwandern, von denen im Text gerade die Rede ist. Der Film dürfte ca. 20 Minuten dauern und wird in Schleife wiederholt. Ein kurzer 6-minütiger Trailer liegt diesem Exposé bei. In diesem Trailer kommt neben den drei Sprechern der SWR-Produktion noch Aribert Reimann im O-Ton zu Wort.



Grundriss der Installation: Rechts der Eingang in Form einer Schleuse, links von außen ein Beamer, der das Video auf eine Operafolie hinter den Glasfenstern projiziert.



Das Video wird hinter den Fensterscheiben zu sehen sein – hier ist es davor eingefügt.

- S1 Säckerlid? Meine id, was mir träumt - träume id meine Träume oder träumen meine Träume mich? Diese Frage vermag id nicht zu antworten. Und wenn id wüßte, was ich meine mit meiner Kunst, id könnte sie nicht komponieren.
- S2 Sie ist mir im Augenblick der Niederschrift ein Gegenüber.
- S1 Mein Gegenüber.
- S2 Kein Spiegel und doch meines. Es ist etwas, das zu mir kommt, aber id habe es gerufen. Es ist das Echo meines Rufens...
- S1 ... und Bedarf nach einer Form. Der Prozeß des Formens ist ein oft mühseliges Handwerk. Jede Note schreibt id mit meinen Händen.
- S2 Diese Wohnung ist ein Spiegel meiner selbst.
- S1 ... und ist es nicht. Ein jedes Ding hat seine eigene Geschichte.
- S2 Und diese Geschichten haben Spuren hinterlassen.
- S1 Es sind nicht nur meine Spuren. Sie haben sich so angesammelt.
- S2 Dieser Schallplatten-Spieler dort oben zum Beispiel - in der Ecke - steht dort aus reiner Nostalgie.
- S1 Er steht dort, weil das der erste Plattenspieler ist, den id mir nach dem Krieg - was heißt nach dem Krieg - 1966 gekauft habe. Kein vorher. 1961 - 1964/62, als die rauskamen. Die gibt es ja heute nicht mehr. Von der Firma Braun. Die fand id so toll. Damals kamen die auf den Markt, und dann hatte id mir den als meinen ersten Plattenspieler gekauft. Später hatte id dann noch andere. Aber aus Erinnerung habe id ihn aufgehoben, denn so

etwas gibt's ja heute nicht mehr.

S2 Bevor ich diesen Klavierspieler hatte, wenn ich Musik hören wollte, war ich andauernd in Konzerten natürlich und in der Oper. Nach dem Krieg, als das eben wieder möglich war, bin ich ein wahnsinnig viele Konzerte gegangen und Liedabende, und habe Fiedler-Dieskau vom Anfang an gehört, als ich ihn noch gar nicht kannte. Das kam erst sehr viel später, 1958. Aber seitdem er Liedabende gab, damals noch im Titania Palast - alles andere gab es ja noch nicht - habe ich ihn immer wieder gehört. Meine Mutter hat mich immer wieder mitgenommen.

S1 Das ist die Geschichte dieses Klavierspielers.

S2 Und die von Fiedler-Dieskau. Er hat hier vor diesem Flügel gestanden.

S1 Wir haben meistens bei ihm zu Hause geprobt.

S2 Aber alle die anderen Sänger...

S1 Er hatte mich aufgefordert, ich solle eine Königin Lear Oper schreiben. Er wollte den Lear singen. Ich hatte Angst davor. Er hat Jordi war an dem Stoff gearbeitet. Jemandem konnte ich mich dem nicht mehr antziehen.

S2 Diese Skulptur hier - diese Büste von mir - hat mein Onkel gemacht, der Bruder von meiner Mutter, der Psychiater war und nebenbei Bildhauer. Er hat das mal gemacht, zum 65. Geburtstag meiner Mutter. Ich muss damals 23 gewesen sein, denk ich.

S1 Der Lear fängt an ohne Orchester - warum habe ich den Anfang ohne Orchester? In dieser Oper... er tritt auf und sagt, allein ohne Orchester: "Wir sind zusammengekommen, um unser Reich aufzuteilen unter unseren Tölkern." Da setzt das Orchester ein - und

105

er weiß, er hat den größten Fehler gemacht seines Lebens. Nun kommt er nicht mehr raus. Er wusste, er hat eine Absence gehabt oder so etwas, sonst hätte er das nicht gesagt. Und nun umschließt ihn die ganze Oper wie ein Gitter - er kommt nicht mehr raus. Was nun folgt, ist nicht mehr abzuwenden. Wie ein Gefängnis.

S2 So einen Schlüssel muss man haben, vorher - bevor ich anfangen kann zu komponieren. Und dann fragt man sich bei jedem Stoff - und auch jetzt frage ich mich das immer wieder: Warum Musik? Warum braucht dieser Stoff Musik?

S1 Da muss man den Schlüssel haben - und der ist jedes Mal ein anderer. Zum Beispiel das Modell dort oben - auf dem Regal mit der Bachausgabe...

S2 ... und den Klaviernoten...

S1 Das ist ein Modell von einem Straßenbahnwagen. Es steht dort oben, weil es mir mein Bruder gemacht hat. Als er 10 Jahre alt war, hat er das gebaut. Sogar mit Batterien. Man konnte den Wagen mit Lampen beleuchten. Das funktioniert leider nicht mehr - durch den Krieg. Meine Mutter hat ihn gerettet. Er hat mir das Modell 1942 geschenkt, zum Geburtstag. Mein Bruder ist 1944 bei einem Bombenangriff auf Templin ums Leben gekommen. Das ist eine ganz starke Erinnerung. Und die ist genauso wichtig in meinem Leben, wie so manches andere.

S2 Ein Schlüssel Erlebnis...

S1 Templin war damals kein kleines Dorf

Aribert Reimann in seinen Arbeitszimmern



Exposé

Aribert Reimann in
seinem Arbeitszimmer

Ich wohne hier seit 1966, genau seit 50 Jahren. Gerade im Oktober. Und ich möchte eigentlich gar nicht woanders wohnen. Es war reiner Zufall, dass ich in diese Wohnung gekommen bin, durch Freunde, die auszogen. Ich fühle mich eigentlich hier so wohl, dass ich nie überlegt hatte mal wegzuziehen. Den Wunsch hatte ich natürlich immer, wie jeder. Ich wollte immer aus Berlin raus, weil ich ja hier geboren bin. Aber ich bin hängen geblieben.

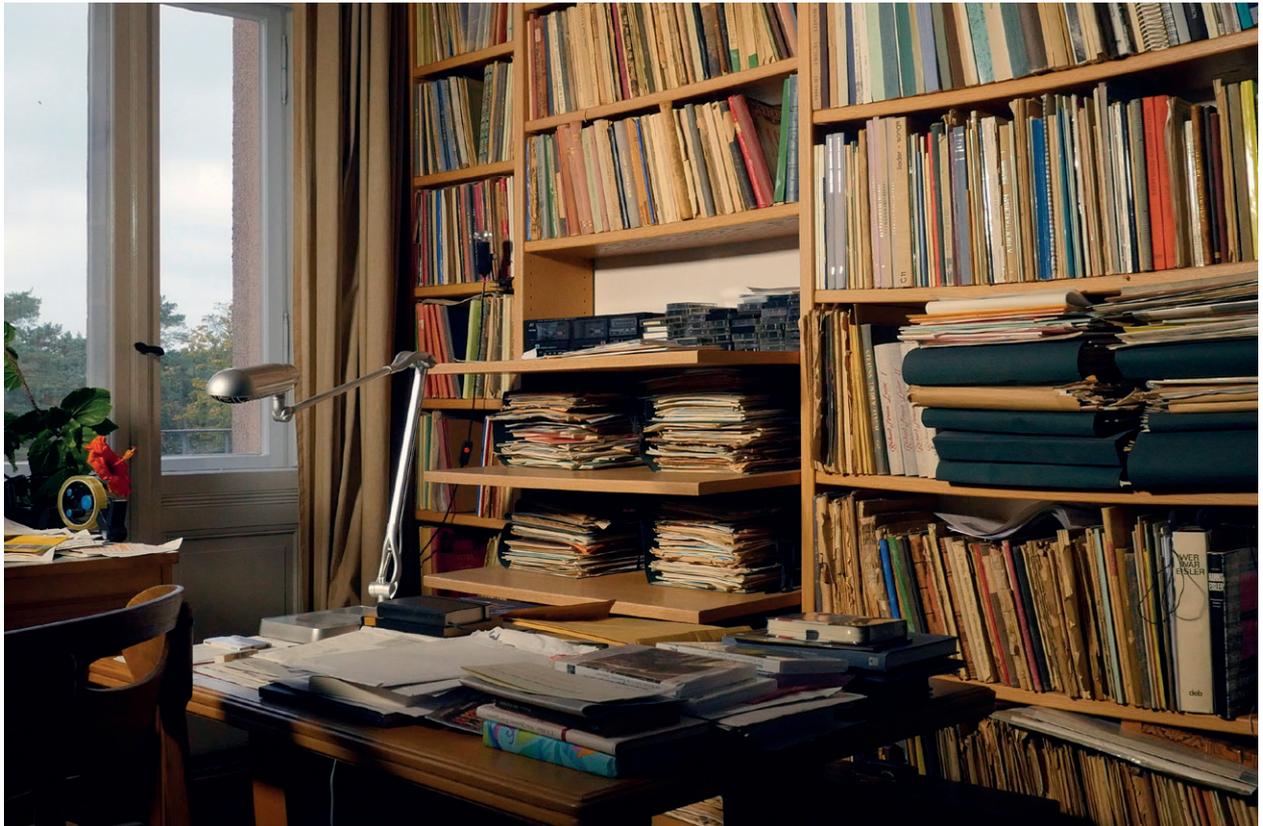
Und dann habe ich seit 20 Jahren oben noch ein zweites Stockwerk, weil mir das zum Arbeiten unten etwas zu laut wurde. Da oben kann ich mich dann eben nur auf die Arbeit konzentrieren. Nichts Anderes.



Lear-Schreibtisch

Und hier unten bin ich und lebe ich. Den Lear habe ich noch hier geschrieben und... hier unten, das war noch vor dem Ausbau des Arbeitszimmers.

Hier stehen alle Noten, die ich geerbt habe von meiner Mutter. Sie war ja Gesangslehrerin und hatte eine Professur an der Hochschule, an der Universität der Künste heute. Das sind alles meistens Noten von ihr, mit Schubert und Schumann, Brahms, Wolff usw. Dann sind hier die Opernauszüge, die ich mir dann nach dem Krieg besorgt habe, als ich dann besser Klavier spielen konnte - durch die Kriegsjahre '44 und '45 habe ich ja kaum spielen können - aber danach hatte ich dann regelmäßig Unterricht. Und da war ich dann auch soweit, als ich zur Schule ging, mir alle Opern selbst zu erspielen. Platten gab es ja noch nicht - damals. Aber das war eine sehr gute Lehre, das muss ich wirklich heute sagen, wenn man sich die Klavierauszüge selbst erspielt und nicht Platten hört. Das ist ein ganz anderer Grundstein fürs Leben, wenn man sich eben damit auseinandersetzen will.



Hier sind auch alles Noten von – ja nicht nur – aber von Liedern, aber meistens, oder Operauszügen, wie eben dort auch, oder von Oratorien. Da unten sind viele Noten von meinem Vater, der war Organist und hatte jahrzehntelang an der Hochschule eine Professur. Er war in der Kirchenmusikabteilung und Leiter des Staats- und Domchores, den er nach dem Krieg wieder aufgebaut hat 1945. Und bis 1955 war er dann an der Hochschule, bis er emeritiert wurde. Das sind alles Noten, die ich von ihm geerbt habe. Und das sind auch alles Noten. Also hier sind überhaupt alles nur Noten, nichts Anderes. Viele von den Liedern habe ich im Lauf der Jahrzehnte auch selbst gespielt, habe die mit Sängern und später mit meinen Studenten erarbeitet. Das sind alles mehr oder weniger Werkzeuge. Und viele, die meisten von denen, von allen, die da unten liegen, die habe ich selbst gespielt.

Notenauszüge



Zeichnung vom Vater

Die Palme haben mir meine Studenten zu meinem 50 Geburtstag geschenkt. Inzwischen ist sie eine richtige und riesige Palme geworden, innerhalb der letzten 30 Jahre. Und an der hänge ich genauso wie an der Wohnung. Das sind alles Bilder von Freunden von mir, die Freunde von mir gemalt haben, und wenn wir hier weitergehen – dann sind das alles musikwissenschaftliche Bücher, Biographien - das sind auch musikwissenschaftliche Dinge, auch einige noch von meinem Vater, ebenfalls auch hier, ein Teil der Bachausgabe, der alten Bachausgabe von meinem Vater. Das hier sind alles Klaviernoten, also nicht Gesang. Dort drüben war ja nur Klavier und Gesang oder Klavier und Oper, hier ist nur Klavier. Viele Sachen, die ich im Unterricht gespielt habe, als ich studiert habe. Da unten ist mein Vater an der Orgel. Irgendjemand hat das mal gezeichnet, ich weiß nicht wer.



Es ist die Bachausgabe eben aus dem Besitz meines Vaters, die er damals hatte. Das ist nur ein kleiner Bestand natürlich. Ein großer Teil ist im Krieg verbrannt. Aber das hatte er vorher schon retten können. Wo auch immer er es hingebraucht hat? Und dann sind hier auf der anderen Seite, alles musikwissenschaftliche Dinge.

Das dort oben in der Ecke ist reine Nostalgie, weil das der erste Plattenspieler ist, den ich mir nach dem Krieg, - was heißt nach dem Krieg - 1966 gekauft habe, nein vorher:1961. 1961-62, als die rauskamen. Die gibt es ja heute nicht mehr. Von der Firma Braun. Die fand ich so toll. Damals kamen die auf den Markt, und dann hatte ich mir den als meinen ersten Plattenspieler gekauft. Später hatte ich dann noch andere. Aber aus Erinnerung habe ich ihn aufgehoben, denn sowas gibt's ja heut nicht mehr.

Plattenspieler
– und musikhistorische
Literatur



Büste

Bevor ich diesen Plattenspieler hatte, wenn ich Musik hören wollte, war ich andauernd in Konzerten natürlich und in der Oper. Nach dem Krieg, als das eben wieder möglich war, bin ich in wahnsinnig viele Konzerte gegangen und Liederabende, und habe Fischer-Dieskau von Anfang an gehört, als ich ihn noch gar nicht kannte. Das kam erst sehr viel später, erst 1958. Aber seitdem er Liederabende gab, damals noch im Titania Palast, alles andere gab es ja noch nicht, habe ich ihn immer wieder gehört. Meine Mutter hat mich immer wieder mitgenommen.

... und ...

Das hier – diese Skulptur von mir - hat mein Onkel gemacht, der Bruder von meiner Mutter, der war Psychiater und nebenbei Bildhauer. Er hat das mal gemacht, zum 65. Geburtstag meiner Mutter. Ich muss damals 23 gewesen sein. Denke ich.



Und das ist ein Modelle von einem Straßenbahnwagen. Sie steht da oben, weil es mir mein Bruder gemacht hat. Als er 10 Jahre alt war, hat er das gebastelt. Sogar mit Batterien. Die konnte man auch mit Lampen beleuchten. Das war dann nachher ein bisschen... durch den Krieg. Aber das hat meine Mutter gerettet. Er hat es mir 1942 geschenkt, zum Geburtstag. Mein Bruder ist 1944 bei einem Bombenangriff auf Templin ums Leben gekommen. Das ist eine ganz starke Erinnerung. Und die ist genauso wichtig in meinem Leben, wie so manches andere. Templin war damals kein kleines Dorf – das ist eine kleine Stadt – aber damals war in Templin das einzige, noch existierende evangelische Internat. Meine Eltern hatten ihn dahin getan. Ich war bei Verwandten wegen der Bombenangriffe. Meine Eltern waren ausgebombt, und wir konnten beide nicht mehr bei ihnen wohnen. Sie kamen dann in Potsdam irgendwo unter bei Verwandten, aber da war für uns kein Platz. Und mein Vater hat meinen Bruder eben aus diesem Grunde, damit die Schulbildung weitergeht, hat er ihn dann in dieses evangelische Internat getan. Alle anderen waren ja schon von den Nazis in der Hand, aber dieses eben noch nicht. Das war von der Evangelischen Kirche verwaltet. Und deshalb hat er ihn da hingetan. Da war er dann eben ein halbes Jahr,

S-Bahn-Modell

und dann passierte dieser Angriff. Und danach wurde dann auch dieses Internat umgedreht, aber das hat mein Bruder nicht mehr erlebt. Ich war damals 8 und war bei Verwandten in Zwickau. Meine Eltern haben mich dann nach Potsdam geholt, 1944 im Sommer, als sie eine Wohnung in Potsdam gefunden hatten, wo ich dann auch unterkam. Und ich habe dann eben diesen fürchterlichen Angriff auf Potsdam erlebt, wo in einer Nacht die ganze Stadt zerstört wurde. Das sind also alles so Dinge, die so ein Leben ausmachen.

Der Tod von meinem Bruder war einfach für mich ein solcher Einschnitt, denn ich war sehr an meinem Bruder... auf meinen Bruder fixiert. Wir waren oft bei Verwandten wegen der Bombenangriffe, oder in Kinderheimen, wo meine Eltern uns hingeschickt hatten, weil auch unsere Wohnung in Halensee, bevor sie ganz zerstört wurde, schon Risse hatte durch die anderen Bombenangriffe davor. Aber das Haus war immer noch stehengeblieben. Aber er war für mich eigentlich die Bezugsperson. Ich bin in diesen Jahren 1942/43 mehr oder weniger, wenn wir nicht zuhause waren, mit meinem Bruder aufgewachsen. Nicht wahr! Er war 5 Jahre älter als ich und hat mich dann natürlich auch immer sehr beschützt. Und natürlich ist das ein Einschnitt, den man vielleicht damals nicht verstanden hat – das weiß man erst hinterher – was das für ein Riss war im Leben.

Und die Bombennacht in Potsdam war natürlich so fürchterlich und so apokalyptisch, weil in Potsdam niemand damit auch gerechnet hatte. Die Angriffe waren ja alle in Berlin, und deshalb kam er so überraschend – es war ja einer der letzten Angriffe – das war am 14. April. Am 8. Mai war Schluss. Und kein Mensch hatte damit gerechnet, dass so ein Angriff kommt. Aber er kam. Diese Nacht war natürlich die schlimmste Nacht meines Lebens. Das gräbt sich dann ein. Das ist ganz klar. Das ist drin - und dann geht man darüber hinweg und irgendwann kommt es wieder hervor. Aber ich weiß es nicht - mein Leben ist einfach so gesteuert worden ...

Eine Oper, die ich geschrieben habe, die hängt sicher damit zusammen. Das war Troades, die Troerinnen nach Euripides, die habe ich - 1986 war die Uraufführung - 1984 geschrieben und 1985. Denn ich habe einfach ja nun auch die Flucht erlebt. Wir sind von Potsdam weg. Wir konnten da nicht mehr bleiben. Das Haus war zwar stehen geblieben. Aber das Haus war einfach mehr oder



weniger zum Teil unbewohnbar, weil alles verschüttet war. Wir wohnten schräg gegenüber von der Garnisonskirche, die auch brannte, die ganze Stadt brannte, als wir rausgingen. Die Bäume brannten. Nach Berlin konnte man nicht mehr. Die Russen hatten schon den Gürtel um Berlin gezogen. Es war gar nicht mehr möglich, nach Berlin zu gehen. Wir konnten nur noch nach Westen. Und sind dann drei Wochen auf der Flucht gewesen. Wir waren schließlich zwei oder drei Monate in Perleberg, weil meine Eltern dort den Superintendenten kannten, also den Pfarrer, von der Kirche, einer großen Kirche in Perleberg. Meine Mutter hatte da auch schon gesungen, mein Vater gespielt. Und die hatten uns aufgenommen. Da waren wir eben einige Monate, und dann sind wir im August in das total zerbombte Berlin zurück. Deshalb bin ich mit Ruinen groß geworden.



Musik-Bibliothek

Und danach - weil ich ja auch eben diese Monate, Wochen auf der Flucht erlebt hatte. Denn zurück war nicht sehr viel anders da nach Berlin als der Weg von Berlin. ... Da gab es zwar Züge. Wohingegen auf dem Hinweg nach Perleberg - da fuhr ja gar nichts mehr. Wir sind mit dem Handkarren drei Wochen unterwegs gewesen. Das war alles, was wir hatten. Und deshalb kann ich alle Situationen, die Flucht der Leute heute, sehr gut nachvollziehen, weil ich es selbst erlebt habe. Danach hatte ich, in den Jahren danach, so in den 70ern, eigentlich nach dem Lear, hatte ich das Bedürfnis: Ich muss eigentlich eine Oper schreiben gegen den Krieg. Für das Überleben. Und da habe ich dann diese Oper Troades, die Troerinnen nach Euripides geschrieben. Das war für mich ganz ganz wichtig! Die Oper ist sehr schwer aufzuführen, weil ein Viertel der Oper Chor ist, Frauenchor. Aber sie ist nun ein paar mal gespielt worden, obwohl sie nur sehr schwer zu besetzen ist. Das wusste ich von vornherein, aber ich konnte nicht anders.



Ich musste dieses Stück schreiben, und das hat mich von vielem befreit. Ich habe dann auch nicht mehr so oft an diese Nacht denken müssen, oder träumen. Das war für mich ein ganz ganz wichtiger Schritt, das zu tun. Um das nach so einer langen Zeit zu verarbeiten.

Die Bücher hier das ist mehr Musikgeschichte und Musikwissenschaft. Für mich ist immer ganz wichtig an die Wurzel zu gehen, die Wurzeln der Musik zu entdecken. Und daher sind für mich eben nicht nur die Klavierauszüge oder die Partituren von Interesse, sondern auch, was darüber geschrieben worden ist. Das hat sich so im Laufe des Lebens angesammelt. Einfluss auf mein Komponieren hat es eigentlich weniger. Es interessiert mich einfach, wie Komponisten früher geschrieben haben, wie sie gelebt haben, wie sie gedacht haben, und alle diese Dinge. Aber es sind hier nicht nur Biographien. Hier ist auch das „Atlantisbuch der Musik“, da geht es um die historische Entwicklung der Musik.

Kleiner Schreibtisch



Kurt Weil, Hugo Wolff ...

Und hier, „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, da kann man nun alles nachlesen, nicht nur über Komponisten, sondern auch über Handwerkliches usw. Das eine ist ja vom dem anderen nicht zu trennen, wenn man selbst komponiert.

Ich bin groß geworden mit Bach, mit Schubert, mit Schumann, Brahms und Händel auch. Bach hat mich auch als Kind sehr beeinflusst, auch Schubert, vor allem dann Robert Schumann, was das Lied betraf. Und Beethoven von seiner Kammermusik, von den Symphonien her. Und ich habe mich dann sehr mit Beethoven auseinandergesetzt, auf meine Weise dann. ... In meiner Jugend, als ich 15 war, 16 war, fing eigentlich Claude Debussy an mich sehr zu beeinflussen. Ich habe alles über ihn gelesen, habe viel gespielt von ihm, im Klavierunterricht, und er hat eine ganz große Rolle in meinem Leben gespielt.



Später dann Alban Berg und Schönberg, aber Berg noch mehr als Schönberg, obwohl ich als Pianist, als Liedbegleiter sehr oft „Das Buch der hängenden Gärten“ gespielt habe. Später habe ich sie auch eingespielt mit Brigitte Fassbaender und Carla Henius. Das ist so ein Stück, das mich als Pianist, als Liedbegleiter, immer begleitet hat, genau wie die „Dichterliebe“ von Schumann oder „Die Winterreise“. Davon gibt es auch Aufnahmen von mir. Das sind alles Werke, die mich dann immer wieder ans Klavier zurückgeholt haben, wenn ich mit Sängern zusammengearbeitet habe. Und die einen großen Einfluss auf mich hatten.

Alban Berg war eigentlich für mich eines der größten Erlebnisse, als ich zur Schule ging, als ich 15 war, als ich den „Wozzek“ in der Staatsoper, nicht hier sondern im Osten von Berlin, in der Staatsoper sah. Damals konnte man ja noch ohne weiteres hin und her fahren ohne Probleme. Das war für mich ein sehr starker Eindruck.

Kleiner Schreibtisch Detail



Ich schreibe mit der Hand ...

Genauso wie „Tristan“ von Wagner in der Deutschen Oper, damals „Städtische Oper“. Da war ich auch 15. Der Tristan ist es nach wie vor. Ein Werk, das ich unglaublich bewundere. Die Machart, wie das komponiert ist, ist unglaublich. Der Tristan hat eben bei mir Umwälzungen hervorgebracht, als ich in die Pubertät kam. Eine Oper, auf die ich immer wieder zurückkomme. In den letzten Jahren habe ich sie selten gehört, aber man kennt ja jede Note daraus. Und deswegen ist mir das sehr vertraut.

Mehr als diesen kleinen Computer hier brauche ich nicht. Und den zweiten Computer habe ich ja sowieso in meinem Handy. Das Handy benutze ich manchmal viel öfter als den Computer, denn, wenn ich auf Reisen bin, nehme ich den nicht mit. Seitdem ich ein I Phone habe, genügt das. Mehr brauche ich nicht. Das ist einfach für gewisse Dinge wichtig, mehr eigentlich für die Emails und gelegentlich auch fürs Internet. Aber nicht fürs Komponieren. Um Gottes willen.



Ich schreibe weiter mit der Hand, wie die meisten Komponisten das tun, die ich kenne, mit denen ich befreundet bin. Das wäre für mich gar nicht möglich, in den Computer zu komponieren. Das ist für mich eine fremde Welt. Ich würde mich auch nie umstellen können. Ich kenne aber viele Komponisten, die jung sind, die auch nicht in den Computer schreiben, sondern nach wie vor mit der Hand schreiben. Das ist einfach ein ganz organischer Prozess. Und warum soll man den unterbrechen? Dort haben immer die Sänger gestanden, vor dem Flügel, wenn wir geprobt haben. Und wir haben meistens hier zu Hause geprobt, wenn ich irgendwie Aufnahmen hatte, oder Liederabende. Ich bin damit großgeworden, ich bin ja durch meine Mutter mit Stimmübungen aufgewachsen, die ich gehört habe, wenn sie mit ihren Studenten gearbeitet hat zu Hause, bevor sie an die Hochschule kam. Sie kam erst 1946 an die Hochschule. Vorher hat sie nur privat unterrichtet. Und ich habe selbst sehr viel gesungen.

Hier haben
die Sänger
gestanden....



Schreibtisch mit
Bleistiftspitzmaschine....

Ich war im Chor bei meinem Vater. Und ich habe 1946 den Jasager gesungen - im Hebbeltheater. Das war für mich eigentlich ein ganz einschneidendes Erlebnis, mit 10 Jahren auf der Bühne zu stehen. Da hatte ich das Gefühl, irgendwann komm ich wieder zurück. Ich weiß zwar nicht in welcher Form ... ich dachte damals, vielleicht werde ich Sänger und stehe dann als Sänger auf der Bühne. Aber ich wurde nicht Sänger, obwohl ich sehr viel und sehr gern gesungen habe als Junge. Ich habe auch in Kirchenkonzerten gesungen. Bach und die Arie in Mozarts C-Moll Messe. Das war für mich einfach selbstverständlich. Als ich anfang zu komponieren, mit 10 Jahren, war das gerade in der Zeit der Proben zum Jasager von Kurt Weill. Da habe ich angefangen zu komponieren. Das waren auch Lieder - einstimmige Lieder und dann mit Klavier. So habe ich dann immer Lieder komponiert. Bis ich dann zu Blacher kam, zu Boris Blacher. Dann wurde das erstmal alles anders.

Aber ich bin immer wieder auf die Stimme zurück-gekommen, auch mit Liedern. Ich habe allerdings eine lange Zeit, 7 Jahre zwischen 1968 und 1975, keine Lieder komponiert. Wenn Sänger mich fragten, Fischer-Dieskau zum Beispiel fragte mich nach einem Stück, habe ich mit Orchester komponiert. Ich habe dann eben Orchesterlieder geschrieben, schon seit 1961. Für ihn war der erste

Zyklus. Ich fand das eigentlich für mich viel aufregender für Orchester zu schreiben, für Stimme und Orchester, weil ich (als Liedbegleiter) selbst so viel Klavier gespielt hab, dass ich dann gar nicht mehr für Klavier komponieren wollte. 1975, nach 7 Jahren, wurde ich gebeten einen Zyklus zu schreiben für Catherine Geyer, für das Festival in Edinburgh. Und da habe ich zum ersten Mal wieder einen längeren Zyklus geschrieben, die „Six Poems by Sylvia Plath“. Davor war Ernst Häflinger 1968 „Die Engführung“. Dann entstand die lange Pause. Und ich habe dann versucht, über den Umgang von Stimme und Klavier ganz anders nachzudenken. Das heißt, das Klavier nicht einfach als Zusatzinstrument einzusetzen, sondern als gleichwertigen Partner. Das ist genau genommen auch schon in der „Dichterliebe“ so oder in den „Hängenden Gärten“ von Schönberg. Ab dann habe ich immer wieder mal Lieder mit Klavier geschrieben, aber eigentlich am liebsten mit Orchester.

Wenn ich Lieder mit Orchester geschrieben habe, oder auch mit Klavier, kannte ich die Sänger schon sehr gut. Wir waren ja zusammen aufgetreten. Und ich bin mit vielen Sängern jahrelang gereist, jahrzehntelang, und kannte natürlich deren Stimme dann auch sehr gut. Da musste ich gar nichts mehr ausprobieren. Ich wusste, was ich machen kann und was nicht.



Esstisch

Als ich am Lear schrieb, habe ich zum ersten Mal, wenn Edgar als Tom auftritt, die Idee gehabt: Ich muss das für einen Countertenor schreiben, wenn er sich verändert in der Heide und zu einer anderen Person wird. Dann hat er auch eine andere Stimme. Sonst würde man ihn ja erkennen. Und da habe ich mich mit einem Counter zusammengesetzt, mit dem David Knudsen, der auch die Uraufführung damals in München gesungen hat. Und der hat mir gesagt, in diesen Stimmgebenden, Stimmlagen, da ist es gut, da ist es nicht gut. Ich wusste ganz genau, für welche Lagen was am besten ist, und was man meiden soll. Ich habe sehr viel gelernt, einfach durch diese Zusammenarbeit mit ihm. Das konnte ich übertragen auch auf meine späteren Counterpartien. In Medea ist eine große Partie, auch da habe ich vorher mit Max Emanuel Cencic gesprochen, habe ihn gefragt, welches die beste Lage ist. Und ich habe mich dann auch daran gehalten.



Damals, als ich den Edgar als Counter schrieb, das war 1976, waren Countertenöre in Deutschland noch gar nicht so bekannt. Ich hatte viele Counter in Amsterdam gehört oder in London, aber hier noch gar nicht. Das ist erst heute vollkommen normal, dass es so viele Counter gibt, auch in Deutschland.

Zu dem, was ich komponiere, sagen alle zuerst, es ist zu schwer, das kann man nicht singen. Das ist aber ein Gewöhnungsprozess. Nachher wird gar nicht mehr darüber gesprochen. Es ist doch eigentlich so, ob ein Werk nun von heute ist oder von gestern, dass Stücke am Anfang immer sehr schwer sind. Das ist ganz klar. Das Ungewohnte ist vielleicht sich außerhalb der Tonalität zu befinden und dann die Töne zu treffen.

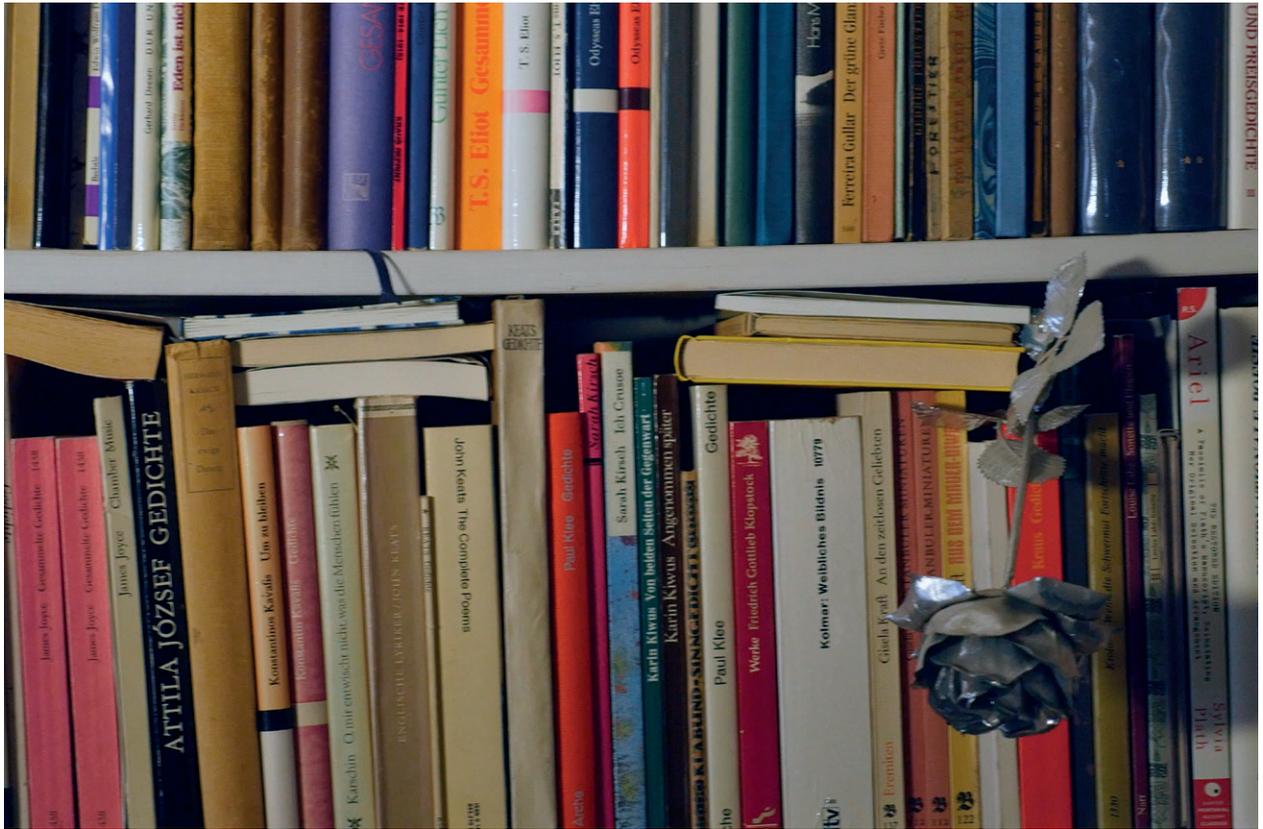
Studie zu „L`Invisible“



Jugendschreibtisch

Aber nachher war das eigentlich überhaupt kein Problem. Als ich den Lear für Fischer-Dieskau schrieb, war es gar kein Problem. Denn er konnte ja vom Blatt singen, und kannte meine Musik vorher schon, weil er einiges uraufgeführt hatte. Aber das kommt immer wieder mal. Wenn Opern nachgespielt werden, wie beim Lear zum Beispiel, haben die Sänger eigentlich wenig protestiert ...oder sie sagen es nicht. Ich erfahre es auch gar nicht. Und es gibt auch schon Aufnahmen, woran sich jeder Sänger orientieren kann.

Dass hier so viele Bücher liegen, liegt einfach daran, dass ich ein neues Regal brauche. Ich weiß noch nicht wo. Deshalb sammelt sich erstmal einfach alles hier an. Das brauchen wir aber nicht weiter zu erwähnen.



Diese schwarze Rose, die hat mir eine Freundin mal geschenkt. Das ist eine Lampe. Ich habe immer Angst, sie anzumachen, weil ich denke, dann explodiert sie. Aber sie leuchtet, ja ja. Das ist Jahre her.

Schwarze Rose

Also von hier bis da ist alles Lyrik. Das sind alles Lyrikbände, hauptsächlich jedenfalls, bis auf die Gesamtausgabe von Lorca, aber da ist ja auch sehr viel Lyrik dabei. Aber sonst ist das alles Lyrik, die ich mir so im Laufe des Lebens angeschafft oder geschenkt bekommen habe. Es haben mir viele Freunde immer wieder Lyrikbände geschenkt, sehr viel, und die habe ich dann hier gesammelt. Hier sind noch andere Bücher. Das sind noch andere Schriftsteller, die mich sehr beeinflusst haben. Rilke zum Beispiel, oder in meiner Schulzeit Hermann Hesse, wie uns alle. Und da oben Cocteau. Also während der Schulzeit hat Cocteau mich wahnsinnig viel beschäftigt. „Orphée“ war damals für uns alle eine Offenbarung, das war 1950/51. Und ich habe mich da doch sehr verwandt gefühlt auch zu Cocteau.



Lyrik-Bibliothek

Deshalb habe ich mir auch alles, was es in Deutschland von Cocteau gab oder auch in Frankreich, gekauft. Auch Rilke hat mich sehr beeinflusst in der Schulzeit. Ich habe auch einiges von Rilke vertont, nicht nur den deutschen, sondern auch den französischen Rilke. Ja und hier, das ist eine alte Goetheausgabe von meinem Vater, die ich geerbt habe. Hier ist Strindberg. Meine erste Oper war „Traumspiel nach Strindberg“, und dann die „Gespenster Sonate“. Da habe ich mir nach und nach fast alles, was es von Strindberg gab, auf Deutsch gekauft. Das sind alles alte Ausgaben. Und Schiller und Heine usw. Und auch hier... und ebenfalls hier auch, das sind alles Sachen, die ich auch noch von meinen Eltern geerbt habe. Oder die meine Eltern nach dem Krieg dann gekauft haben. Wie diese zweite Goetheausgabe oder hier auch eine dritte. Die hat mein Vater nach dem Krieg noch gekauft. Ja, die stehen hier so rum und auch hier ist alles Mögliche, ...



Ich bin immer wieder auf Gedichte gekommen, um sie zu vertonen. Ich habe natürlich immer wieder mal gesucht oder... gefunden habe ich sehr viel bei Celan, den ich sehr viel vertont habe. Ich kannte ihn auch gut. Und dann liest man natürlich viel, in Gedanken, vielleicht mal etwas zu finden, wenn man gefragt wird.

Und hier sind viele Bücher, Romane usw. und Günther Grass zum Beispiel. Ich habe zwei Ballette zusammen mit Günther Grass geschrieben. Das erste waren „Die Stoffreste“ 1959. Da habe ich ihn erst kennengelernt. Und dann haben wir erst eigentlich zusammen „Die Vogelscheuchen“ erarbeitet nach seinem Libretto aus den „Hundejahren“, die dann 1970 in der Deutschen Oper uraufgeführt wurden. Deshalb steht da auch eine ganze Menge Grass, weil ich ihn auch sehr gut gekannt habe. Aber sonst sind das alles Romane, wie draußen, der ganze Flur ist voll von Romanen. Weil ich doch immer wieder sehr viel lese, vor allem Krimis.

Wenn ich gefragt werde, einen Liederzyklus zu schreiben, dann stöbere ich erst einmal in meinen Lyrikbänden. Deshalb sind da so viele. Manchmal weiß ich nicht genau, was ich nun nehme, welchen Dichter ich nehme ... das mit Celan kam sehr früh, schon 1957, dass ich anfang, Paul Celan zu vertonen. Ich habe mir nach und nach immer die Bände gekauft. Das hat aber weniger mit dem Lesen von

Lyrik-Bibliothek Detail

Lyrik zu tun als damit, wenn ich etwas machen soll, dann auch etwas zu finden. Dann weiß ich, ich habe hier einen ganz großen Bestand, und kann da mal reingehen. Ich habe deswegen auch von Freunden Lyrikbände geschenkt bekommen. Das ist für mich eine ganz wichtige Wand. Also wenn ich das Gefühl habe... eigentlich weniger aus eigenem Antrieb - aber man wird ja immer wieder gefragt, von Institutionen oder von Sängern, ob ich nicht mal wieder was machen wollte. Und dann ich habe gesagt, ich weiß noch nicht, was für ein Dichter. Ich bin dann froh, wenn ich so eine riesen Auswahl habe. Das ist eigentlich der ganze Grund, warum diese Wand so wichtig ist.

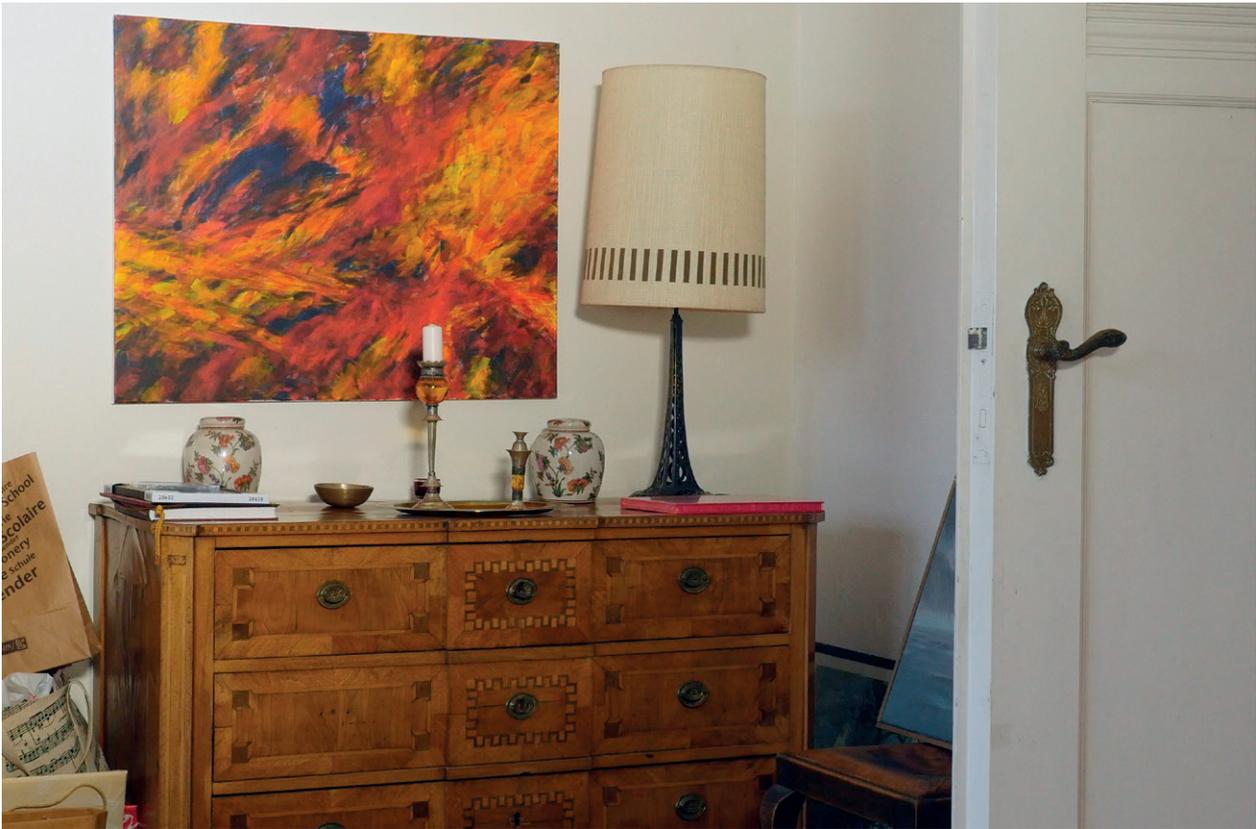
Das Lesen ist für mich schon wichtig - nach dem Komponieren, nach dem Partitur Schreiben. Aber dann eher Romane. Also Sachen, die gerade erschienen sind, oder ältere Sachen, worauf ich wieder zurückgreife, oder auch Kriminalromane. Also das brauche ich gelegentlich mal, einfach um mich abzulenken. Mit der Lyrik ist es einfach so, dass ich nicht immer, aber immer wieder mal, hineinschaue. Aber wie gesagt, das ist mehr eine Arbeitswand. Oder eine Anregung für die Arbeit. Eine Inspiration für die Arbeit, dass da so viele Lyrikbände stehen.



Dieser kleine Schreibtisch, der ist von meiner Großmutter. Den hat sie uns nach dem Krieg geschenkt. Das war mein Arbeitsschreibtisch während der Schulzeit. An dem Schreibtisch habe ich auch meine ersten, oder zweiten, mehr oder weniger, nicht gleich am Anfang, da hatten wir den noch nicht, aber ab 1948 habe ich meine ersten Lieder daran komponiert. An diesem kleinen Schreibtisch. Das sind zum Teil Erinnerungen aus der Verwandtschaft...

Das sind alles Sachen, die meine Eltern bekommen haben nach dem Krieg. Auch dieser kleine Sekretär, und den Sessel, denn wir hatten ja gar nichts mehr. Und das hat sich so angesammelt. Die Sachen habe ich mir selbst gekauft. Und das ist auch noch von meinen Eltern. Ich brauche nicht viel. Das genügt dann auch. Ich will das auch nicht wegschmeißen. Ich hänge einfach da dran.

Jugendschreibtisch



Wohnzimmer Detail

Und man ist ja dann sehr anspruchslos. Jedenfalls ich bin es. Mir genügt das auch, um mich hier wohlfühlen. Ich will nicht etwas, was mich erschlägt. Ich habe eben ein paar Bilder. Das ist auch von einem Freund. Was sich so ansammelt.

Ich habe hier mal zusammen mit jemandem gelebt. Das ist aber länger her. Aber das ist schon seit 30 Jahren vorbei, seitdem wohne ich alleine in der Wohnung. Und wollte das auch nicht mehr anders.

Ich bin immer froh, dass es diesen Laden da unten gibt, zum Einkaufen, denn bequemer kann man es nicht haben. Ich habe kein Auto. Und dann laufe ich einfach über die Straße. Also bis 2021, hat mir neulich in dem Laden der Chef erklärt, kann dieses Grundstück nicht verbaut werden. Und dann wird man sehen.

Aber was sehr merkwürdig ist, da drüben, sehen Sie diesen Neubau?

Als ich an Melusine schrieb, stand da ein anderes Haus, ein altes. Das war zur Hälfte eine Ruine. In der anderen Hälfte wohnte Günther Grass. Er hat mir dort 1959 zum ersten Mal aus den „Vogelscheuchen“ vorgelesen. Dem Choreographen Marcel Luipart, der das dann in Berlin gemacht hat, und mir. Dann zog Grass weg, hatte aber noch sein Büro dort. Als ich fertig war mit Melusine, Anfang 1971, plötzlich eines Nachts brannte diese zweite Hälfte aus.

Diese Ruine. Da war irgendeine Brandstiftung gewesen, oder jemand hat eine Zigarette hineingeworfen. Ich weiß es nicht. Jedenfalls brannte es lichterloh. Die andere Hälfte nicht, aber diese Ruine. Und ich hatte dann meine Nachbarin angeklingelt, mit der ich sehr befreundet war, mit der ganzen Familie, und ich habe ihr gesagt, du musst dir das anschauen. Sie hat sich das angeschaut, wir sind auf den Balkon gegangen, und dann hat sie gesagt: „Mein Gott, das ist doch Melusine letzter Akt! Das ist doch unglaublich.“ Sie hatte das Stück gelesen, das Libretto gelesen. „Und jetzt erlebst du das hier!“ Ja, das war wirklich sehr merkwürdig. Und in dem Haus daneben die „Vogelscheuchen“. Beide Stücke hatte ich nebeneinander komponiert. In dem ersten halben Jahr, nachher nicht mehr. Da waren die Vogelscheuchen fertig, und dann habe ich nur noch Melusine geschrieben. Aber diese Kombination von einem brennenden Haus und Günter Grass daneben, das ist schon verrückt. Dass einen manchmal die Realität, oder die realen Möglichkeiten, auf einmal einholen! Und was man gedacht hat oder mit jemandem gesprochen hat, ... auf einmal wird es Realität. Dann wurde das abgerissen. Das war ganz furchtbar, weil ich dann eben (wegen des Lärms) gar nicht mehr hier unten arbeiten konnte, sondern dann nur mit Problemen nur nachts arbeiten konnte. Das war anders nicht mehr möglich. Aber gut, ich habe mich dann eben umgestellt. Es gab zwei Städte, wo ich immer hinziehen wollte. Die eine war Amsterdam. Warum? Ich war einfach fasziniert von der Stadt, als ich das erste Mal dort gespielt habe. Das war 1959. Dann wollte ich immer wieder in diese Stadt. Ich weiß auch nicht, warum. Ich habe mich dort einfach wahn-sinnig wohl gefühlt. Ich dachte, wenn ich mal umziehe, dann nur nach Amsterdam. Ich bin immer wieder hingefahren, und hatte dort auch Freunde. Das hat sich aber nicht ergeben, weil ich auch gemerkt habe, wenn man in Amsterdam ist als – damals war das noch anders – in den 60er/70er Jahren, als Tourist, als Deutscher als Tourist, ist es gut. Aber wenn man dort leben will als Deutscher, war das damals noch sehr schwierig. Und da bin ich dann doch davon abgegangen und habe mich dann immer wieder hier zurückgezogen. Dann wollte ich immer wieder nach Hamburg ziehen, habe das aber auch nicht gemacht. Ich war aber immerhin 10 Jahre in Hamburg an der Hochschule. Das habe ich dann von hier aus immer fliegender Weise gemacht in den 70er Jahren. Ich glaube, den Drang auszubrechen hat jeder. Aber eigentlich durch diese vielen Reisen,

die dann zunahmen noch, in den 70er/80er Jahren, hatte ich doch das Gefühl: Ich habe jetzt meine Insel entdeckt für mich zuhause in Berlin und da bleib ich. Denn warum soll ich denn wegziehen, wenn ich eh dauernd unterwegs bin? Und heute bin ich froh, dass ich hier geblieben bin. Wenn man auch so viel komponiert hat in einer Wohnung, dann hält einen das auch zurück. Als ich damals das Gefühl hatte nach Amsterdam gehen zu wollen, da hatte ich den Lear noch gar nicht komponiert. Ich habe aber dort mit dem Lear angefangen schon umzugehen. Und bin dann immer wieder hingefahren in ein Hotel, wo sehr viele Schriftsteller gewohnt haben. Das hatte mir Günther Grass empfohlen. Da habe ich mich wahnsinnig wohl gefühlt. Und habe dort auch Troades begonnen. Komischerweise habe ich mich einfach in dieser Stadt unglaublich zuhause gefühlt. Ich hatte immer das Gefühl, ich habe da schon mal gelebt. Das ist schon eine sehr alte, alte Bindung nach Amsterdam. Als der Lear in Amsterdam gespielt wurde, vor einigen Jahren, da hatte ich ein anderes Gefühl dafür, denn da war das für mich vorbei. Und jetzt den fertigen Lear dort zu sehen, damit war Amsterdam für mich abgeschlossen. Merkwürdigerweise. Und seitdem war ich auch nicht mehr da (in Amsterdam).

Ja, da (in der Wohnung in Berlin) waren immer die Sänger, da habe ich immer mit denen gearbeitet. Fischer-Dieskau nicht, bei dem war ich bei ihm immer zuhause, aber... doch einmal war er hier, aber Elisabeth Grümmer und Brigitte Fassbaender usw. usw. Mit all den Sängern, mit denen ich auch viele Aufnahmen gemacht habe. Das hat sich immer da vorne abgespielt, die Proben. ...

Es kommen einfach zwei Dinge bei mir zusammen: das eine war der Komponist, also das Komponieren, und das andere war das Spielen. Weil es ja zwei Berufe nebeneinander waren. Bei anderen Komponisten ist es eben der Dirigent, bei mir war es der Pianist. Und das Reisen mit Sängern, als Liebegleiter, das sind zwei völlig verschiedene Ebenen auch. Das habe ich auch nie versucht miteinander zu vermischen. Und habe auch ganz selten nur meine eigenen Stücke gespielt, mit Sängern, für die ich etwas geschrieben habe, wie Fischer-Dieskau oder Für Fassbaender habe ich einen Zyklus geschrieben, aber nur für sie allein, ohne Klavier. Aber sonst waren es eigentlich zwei vollkommen andere Welten. Auch der Unterricht an der Hochschule - ich habe ja nicht Komposition unterrichtet, sondern hatte eine Liedklasse, weil es für mich selbst wichtiger war, junge Sänger

und Pianisten an Neue Musik heranzuführen. Das war für mich ein ganz großes Anliegen. Auch in dem Gefühl, dass Sänger, wenn sie früh mit viel Neuer Musik begonnen haben und dann mehr Neue Musik gesungen haben, es später dann auch viel leichter haben neue, zeitgenössische Opern zu singen. Für mich war das ein Ersatz für das Spielen. Ich habe dann langsam das Spielen reduziert, denn irgendwann kommt der Punkt, wo man seinen Studenten nicht mehr Konkurrenz machen will. Aber das ist eben eine andere Seite. Das Komponieren habe ich mir dann ganz freigehalten. Ich habe nur ab und zu mal privat unterrichtet, aber nicht so viel. Das andere war mir einfach sehr wichtig, gerade jungen Sängern und Pianisten das auf den Weg zu geben mit Neuer Musik. Axel Bauni, der in meiner Klasse war, der hat ja nun seit 10 Jahren die Professur an der Hochschule, an der UdK, und er macht eine ganz großartige Arbeit für das Neue Lied mit seiner Klasse, außerhalb auch von Berlin, überall, wo er Kurse gibt. Das heißt, es hat Früchte getragen bei jemandem, der mal bei einem studiert hat. Genau wie Christine Schäfer mir auch mal gesagt hat, hätte sie nicht so früh mit Neuer Musik begonnen bei mir im Unterricht, wäre ihr das später alles viel schwerer gefallen. Das waren dann doch ganz wichtige Dinge, weil ich eher da meine pädagogische Tätigkeit sah als in der Komposition, als Komponist mit Komponisten. Das ist auch eine Sache, wenn man Komponieren unterrichtet, Komposition unterrichtet, dann ist das eine Aufbauarbeit. Genau wie Klavier oder Gesang, oder jedes andere Instrument. Diesen Unterricht mit den Studenten konnte ich mir selbst einteilen, und den habe ich kursweise gegeben. Das hatte den Vorteil, dass, wenn ich zwei Wochen lang hintereinander jeden Tag die Studenten habe, dann komm ich viel schneller vorwärts, als wenn ich jede Woche eine Stunde und dann wieder eine Stunde usw. Dann ist wieder alles weg. Wenn man eng wirklich eine ganze Woche hart arbeitet, dann hatte ich immer das Gefühl, am vierten Tag habe ich sie jetzt soweit, wo ich hinwill. Pause eine Woche, mit der anderen Gruppe, dann wieder die andere Gruppe, die erste, und dann haben wir weitergearbeitet, und da kam ich viel schneller zu einem Ergebnis. Das geht auch im Kopf bei den Studenten viel viel besser, als wenn das nur ein Nebenwerk ist. So war das für die Studenten gut und für mich, denn ich wusste immer ein, zwei Jahre vorher, in dem Zeitraum kann ich nicht komponieren oder reisen, da habe ich nur die Studenten, und so hat sich das sehr gut eingependelt.

