

## Grenzgänger

### Gedanken zum Komponieren von Karl-Wieland Kurz und Jakob Ullmann

"Es nützt nichts, entgegengesetzte Vermutungen anzustellen, da die Dinge so sind, wie sie sind: man ändert nichts an der Wirklichkeit."<sup>1</sup>

„Das Prädikat 'neu' ist heute ein Waschmittelprädikat und steht für die Lüge von Innovation und Creation, die in Wahrheit nur Modifikation der ewig gleichen Substanz ist.“<sup>2</sup> Die Krise des heutigen Komponierens offenbart sich für den Tonsetzer Franz Hummel im Tod der Innovation. Neues im eigentlichen Sinn kann man nicht mehr schaffen, genausowenig mit dem Begriff "neu" eine qualitative Diskussion über Musik zu bestreiten. Spätestens seit sich das Wort "Postmoderne" ins ästhetische Vokabular eingeschlichen hat, heißt die Devise: "anything goes". Jedes Material, jede Technik, jeder Stil ist beliebig verfügbar.

Was Innovation als Teleologie des Komponierens legitimierte, das Fortschrittsdenken als emphatische Kategorie abendländischer Musik, scheint endgültig gebrochen. Sein letztes Aufflackern war wohl der Serialismus der frühen fünfziger Jahre, zugleich vielleicht das letzte, Objektivität erheischende kompositorische System. Denn trotz aller Kritik am Dogmatismus, mit dem die Vertreter des seriellen Komponierens dieses verfochten haben, und trotz der nicht weniger gewichtigen parallelen Phänomene, etwa der traditionsgebundenen Expressivität bei Karl Amadeus Hartmann und Hans Werner Henze,

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet: Die Jalousie oder die Eifersucht, Stuttgart 1966, S. 45.

<sup>2</sup> Franz Hummel in: Fragen an junge Komponisten, Musica 37/1983, S. 414.

Ulrich Dibelius: Moderne Musik I, München 32 1984, S. 342.

vgl. Heinz-Klaus Metzger: Addendum in motu contrario, in: Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983, S. 208/209.

Hans-Jürgen von Bose: Versuch einer Bestimmung meines momentanen Standortes, in: Neue Zeitschrift für Musik 1979, Heft 1, S. 11.

1974 wurde das Werk "Morphonie" in Donaueschingen uraufgeführt.

"Diese begriffliche Unschärfe ist kein Zufall, sondern Symptom: Symptom für eine kompositorische Orientierungslosigkeit, die über die Ausweglosigkeit des Alles-ist-möglich und des Nichts-ist-nötig nicht hinaus gekommen ist oder sich gar, wie ich meine, der Anstrengung des Begriffs entzieht, die ausweicht in die Unverbindlichkeit, aber auch Unangreifbarkeit von Privatmythologien - die jüngsten Werke von Karlheinz Stockhausen scheinen mir dafür beispielhaft." Wulf Konold: Komponieren in der Postmoderne, in: Hindemith-Jahrbuch 1981/X, Mainz 1982, S. 73

Karl-Wieland Kurz: geboren 1961 in Wetzlar, Kompositionsstudium in Frankfurt bei Rolf Riehm, Hans Werner Henze und Hans-Ulrich Engelmann, Dozent an der Akademie für Tonkunst Darmstadt.

Jakob Ullmann: geboren 1958 in Freiberg (Sachsen), Musikstudium in Dresden, Hochschulabschluß wegen "Unmusikalität" und "gemeindezerstörerischer Tendenzen" verwehrt, privates Studium bei Friedrich Goldmann, lebt seit 1984 als freischaffender Komponist in Berlin (Ost).

Alle Aussagen des Komponisten entstammen einem Gespräch mit dem Autor am 29. Mai 1992.

zitiert nach: Klaus-Michael Hinz: Schönheit und Kalkül. Manierismus in der neuen Musik, in: MusikTexte 49/1993, S. 19.

vgl. Paul Virilio: Revolutionen der Geschwindigkeit, Berlin 1993.

Kurz betont immer wieder die Bedeutung von Film und Fernsehen auf sein Komponieren.

Alle Aussagen des Komponisten entstammen einem Gespräch mit dem Autor am 14. Februar 1994.

Anstelle von Takten treten aus strukturellen Gründen mit der Uhr gemessene Zeitabschnitte, wodurch die Aufführungsdauer fix und unabhängig von allen anderen kompositorischen Faktoren ist.

der Collagetechnik bei Bernd Alois Zimmermann oder des konzeptionellen Komponierens bei John Cage: der Serialismus ist mehr als nur eine Gebrauchsanleitung zum Schreiben komplizierter, modern klingender Partituren. "Serielle Musik ist schon nach Art der technischen Voraussetzungen, die sie definieren, mehr oder etwas anderes als nur eine Kompositionstechnik. Denn die Methode, alle musikalischen Bereiche durch Reihenordnungen zu strukturieren und diese wiederum durch Verknüpfungsgesetze in gegenseitige Abhängigkeit zu bringen, basiert ja auf dem Vertrauen, daß sich durch solch totale Organisation auch musikalischer Sinn einstellen müsse. Musik als sinnlicher Reflex einer gesetzmäßigen Ordnung, die alle Dimensionen ihrer klanglichen Erscheinungen umgreift - dies war die auslösende Idee."

Dahinter steht ein historisch begründetes Materialdenken, das im Serialismus durch das Ineinsetzen von Konstruktion und Ausdruck, durch den Schritt vom akklamatorischen zum formulierten Ausdruck, vielleicht seinen Höhe- und Endpunkt fand. Abkehr von einem solchen Materialdenken und trotziges Theoriemüdigkeit bei vielen, vor allem jüngeren Komponisten waren die Reaktionen. "Es gibt meiner Ansicht nach keinen Grund und auch ehrlicherweise momentan keine Möglichkeit, über jüngste Tendenzen in der Musik, eine schlüssige, materialtechnische Theorie zu entwickeln, da man es überwiegend mit einer völlig heterogenen, sich im Fluß befindlichen, suchenden Äußerung zu tun hat. Jede voreilige theoretische Festlegung würde meiner Ansicht nach nicht unbedingt weiterführen, könnte sogar womöglich schaden. Was mir persönlich viel wichtiger als ein materialtechnisch-orientierter Ansatz erscheint, ist eine - womöglich kulturpsychologisch ausgerichtete - Betrachtung dieser generell zu beobachtenden Phänomene. Es ist wie ich glaube - nicht von vordringlichem Interesse, die einzelnen Bausteine dieser Sprachversuche, ihre Herkunft, ihre Geschichtlichkeit, ihre Heterogenität zu untersuchen, sondern warum es zu dieser tastenden, unsicheren Vielfalt kam, um damit vielleicht mitzuhelfen, neue Wege aufzuzeigen."

Ablehnung einer Theoretisierung des Komponierens, einer historischen Reflektion des verwendeten Materials spricht aus diesen Überlegungen, die Hans-Jürgen von Bose 1979 notierte, ein Dokument von Orientierungslosigkeit angesichts einer kompositorischen Szene, die durch eine Unzahl verschiedener, widersprüchlicher, nebeneinander existierender Phänomene geprägt ist. Wolfgang Rihms erster Auftritt bei den Donaueschinger Musiktagen 1974 markiert den ungefähren Zeitpunkt, an dem die Rückbesinnung auf längst überholt geglaubte Traditionen mit Macht das Komponieren zu bestimmen begann, etikettiert durch die an der Sache vorbei redenden Begriffe "neue Einfachheit" und "neue Tonalität". Diese Rückwende, zugleich eine Reaktion auf die sogenannte "Avantgarde" (Serialismus, Aleatorik, Konzeptkunst, aber auch die Klangverweigerungs-Ästhetik Helmut Lachenmanns), markiert das Ende der Schulen, Richtungen und Dogmen, jedenfalls in einem Allgemeinültigkeit beanspruchenden Sinn. Heute gilt jeder Stil, jeder Spleen, jedes noch so individuelle esoterische System. Allenfalls mag man noch vage Tendenzen sondieren, etwa "neue Komplexität" um den Komponisten Brian Ferneyhough oder die neu erwachte Lust am Komponieren traditioneller Literaturopern. Referenzsysteme des Komponierens aber gehören der Vergangenheit an. Neue Musik hat sogar ihr Idiom verloren, denn einer veritablen zeitgenössischen Komposition muß man ihr Zeitgenössisches nicht mehr, wie es bis in die sechziger Jahre die Regel war, unmittelbar anhören.

Welche Kriterien bestimmen in einer solchen Situation, in einer Zeit des Lamentos über den unübersichtlichen Dschungel heterogener Phänomene das Komponieren und geben Auskunft über die Qualität der Musik? Da Referenzsysteme und große Richtungen fehlen und eine exponentiell wachsende Differenzierung und Verästelung kompositorischer Konzepte und Ansätze stattfindet, können solche Kriterien nicht mehr "von oben", aus Regeln gewonnen werden. Sie müssen "von unten", das heißt den Werken unmittelbar extrahiert werden, Bilder oder Begriffe, die Katalysatoren heutigen Komponierens beschreiben und dessen Sinnhaftigkeit benennen.

\* \* \* \* \*

Antipodisch in der klingenden Erscheinung wirken die Werke von Karl-Wieland Kurz und Jakob Ullmann. Der eine (Kurz) setzt hypertroph überbordende, eruptiv sich entladende Fortissimo-Komplexe auf's Papier. Der andere, (Ullmann) tastet sich mit extrem leisen Pianissimo-Stücken am unteren Rand der Wahrnehmungsschwelle entlang. Beide Komponisten aber, das ist ihnen gemeinsam, begeben sich auf eine Gratwanderung. Sie beschreiten kompositorische Wege, die ganz unmittelbar das Potential menschlicher Wahrnehmung thematisieren und deren Grenzbereiche im Lauten wie im Leisen ausloten. Ihr Komponieren ist auf je verschiedene Weise ein Grenzgängertum an den Rändern der akustischen Wahrnehmungsmöglichkeiten.

\* \* \* \* \*

Die Zeit, in der Musik erklinge, sei so kostbar, daß es Momente der Ruhe dabei nicht bedürfe. Im Gegenteil, die Musik müsse möglichst geballt kommen, sagt Karl-Wieland Kurz, dessen Komponieren dieser Intention gehorcht. "E pur si vario un solo sono" heißt ein 1993 entstandenes Orgelstück, in dem es tatsächlich "geballt" kommt. Schon rein äußerlich überschreitet der Komponist die gewohnten Dimensionen der Gattung. Zwei Organisten werden gebraucht, und Sopranstimme, Violine sowie Flügel erweitern das Klangpotential der Orgel. Darüber hinaus bekommt der Hörer ein Kompendium mit Textschnipseln an die Hand, das während (!) der Aufführung zu lesen ist: literarisch assoziative Ergüsse, Gedichte, tagebuchähnliche Fragmente und Passagen in pseudowissenschaftlichem Jargon. Die musikalische Faktur des Werks spiegelt dieses massive Aufgebot mit einer dichten und hochkomplexen Gestalt. Kurz setzt die Musik aus unzähligen kleinen Abschnitten zusammen. Quasi hakenschlagend springt er zwischen diesen Abschnitten, wechselt von einem raffiniert registrierten Klang zum anderen, als sei das Ganze ein rasantes "channel hopping" zwischen surreal wirkenden Hörschnipseln. Der Kitt einer kühnen Collagetechnik verbindet diese Schnipsel zu einem geradezu beängstigend vielschichtigen Komplex. Das Ergebnis dieses Komponierens ist Hypertrophie.

Sie prägt als ein Stilmerkmal fast alle Werke von Karl-Wieland Kurz. Nach den Worten des Komponisten enthält beispielsweise das etwa zwanzigminütige Orchesterstück "Pangäa" (1984) "Material für zwei Stunden schwerster Symphonik". Die Konglomerierung von musikalischen Material zu Werken mit hoher Ereignisdichte wirkt in frühen Arbeiten von Kurz quasi von außen aufgestülpt, ganz unmittelbar komponiert durch den Einsatz massiver Mittel, also dichter lauter und radikaler Ereignisse. Einige Merkmale dieser plakativ konstruierten Hypertrophie haften auch dem Orgelstück "E pur si vario un solo sono" an. Darüber hinaus aber trägt es, wie viele Werke von Karl-Wieland Kurz aus jüngerer Zeit, den Prozeß der Konglomerierung, der massiven Ballung musikalischer Ereignisse mehr nach innen. Die Hypertrophie der Musik scheint direkt in den Materialfragmenten zu wurzeln, quasi vegetativ wuchernd aus ihnen hervorzusprosseln, ein Prozeß der sich im mikroskopisch kleinen Detail abspielen kann. Fast jede Linie, fast jeder Klangpunkt drängt von seinem ursprünglichen Wesen weg, scheint durch Verschnörkelung, Verzierung, auch Verunstaltung unkontrolliert wuchernd zu mutieren.

Karl-Wieland Kurz begründet diesen zentralen Aspekt seines Komponierens mit Beobachtungen am Wahrnehmungsprozeß, sowohl im allgemeinen, wie auch im individuellen: "Ich finde, daß sich die Wahrnehmungsgeschwindigkeit und auch die Wahrnehmungsbereitschaft eines Menschen von heute gegenüber eines Menschen von früher geändert hat. Sehr wichtig ist die Vorstellung von Ungeduld oder von etwas fast Tachistischem. Das ist etwas, was mich sehr stark beschäftigt, und sehr häufig, wenn ich Musik höre, eigene, was selten vorkommt, davon nicht ausgenommen, werde ich ungeduldig und denke: weiter, weiter, weiter. Für mich ist es ganz wesentlich, daß ein Zustand im Tönenden möglichst nie lange anhält und möglichst bald durch einen anders tönenden abgelöst wird. Ich bin in mancherlei Hinsicht vielleicht ein sehr ungeduldiger Mensch und habe eine innere Unruhe in mir, und da komme ich beim Komponieren nicht umhin, so etwas wie das Gegenteil von Langsamkeit zu konstatieren. Für mich ist das Schnelle, das Hastige oder das Überhastete immer wichtig gewesen." "Beschleunigte Zeit" nennt Brian Ferneyhough ein solches Gefühl von Hast und Unruhe. Die "beschleunigte Zeit", die eine

"erhöhte Wahrnehmungsgeschwindigkeit" nach sich zieht, betrachtet er als eine "Grundlage des zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucks: Geschwindigkeit bedingt die Situation nicht nur an der Oberfläche, sondern ist als Wurzel dessen zu betrachten, was wir heute unter Ausdruck verstehen." Da führt der Weg auf philosophisches Terrain, denn die Beschleunigung und die hohe Geschwindigkeit des heutigen Lebens betrifft nicht nur die ästhetische Wahrnehmung, sondern die Seinsbedingungen überhaupt.

Mit seinem Hang zur Geschwindigkeit, in bewußter Nähe zur medialen Bilder- und Klangflut, tastet sich Karl-Wieland Kurz an die Wahrnehmungsmöglichkeiten im akustischen Bereich heran. Mit seiner Musik scheint er die Frage zu stellen: wieviel an Klang, wieviel an Lautstärke und Kontrasten kann der Hörer verkraften, wieviel ist ihm - auch durch Einbeziehung außermusikalischen Materials wie die Texte zum Orgelstück - an Assoziationsvermögen zuzumuten, und was schließlich macht dieser Hörer mit der ungeheuren Informationsflut, mit der ihn der Komponist überschüttet? Dabei überschreitet Kurz die Kapazität des Hörers ganz bewußt, führt ihn an die Grenze seines Hör- und Assoziationsvermögens. An dieser Grenze "spielt" die Musik. Wer sich auf sie einläßt, hat eine diffuse Übergangszone betreten, hat sich auf ein Hören irgendwo zwischen Forderung und Überforderung eingelassen und auf die beständige Gefahr, von der Hypertrophie des Klingenden überrannt zu werden. Dieses Hörerlebnis hat Erkenntniswert, weil es als ästhetisches Produkt Wesens-Phänomene der Außenwelt spiegelt.

\* \* \* \* \*

In der Partitur seines Stücks "Musik für Orchester 2" entfernte der Komponist Jakob Ullmann an den Stellen, an denen nichts erklingt, die Notenlinien. Das hatte ursprünglich pragmatische Gründe, führte aber gleichzeitig zu einem Druckbild, das ein wesentliches Charakteristikum der Musik graphisch vermittelt. Ullmann selbst bezeichnet sein Werk als ein "Ding, aus dem immer mehr herausradiert worden ist, bis dann nur noch ganz einzelne Dinge übriggeblieben sind" - ein treffendes Bild für den akustischen Eindruck, den "Musik für Orchester 2" hinterläßt. Das Werk dauert 42 Minuten und 41 Sekunden und verharrt trotz dieser symphonischen Dimension und trotz seiner großen Besetzung im leisen Bereich, schwankt zwischen Stille und einer Maximallautstärke, die bestenfalls ein Mezzopiano erreicht.

Bezeichnend für das Ganze ist der Beginn des Werks. Die Partitur schreibt den Bratschen und Violinen vor, ganz leise auf dem Saitenhalter und dem Instrumentenkorpus zu streichen und ganz behutsam zu crescendieren. Dieses Streichen ist zwar bei einer Aufführung sichtbar, aber nicht unbedingt zugleich auch hörbar. Es dauert eine Weile, bis der Klang das Ohr erreicht, und auch dann bleibt ein Moment von Unbestimmtheit bestehen. Das Komponierte sondert sich nur allmählich vom Umweltgeräusch, bis der Lautstärkepegel die unteren Regionen des deutlich Wahrnehmbaren erreicht hat. Dieser Moment ist (bei geschlossenen Augen) für jeden Hörer ein anderer, abhängig von seinem Platz im Zuschauerraum, von seiner individuellen Hörfähigkeit und von der Ausrichtung seiner Konzentration. Der Beginn des Stücks kann somit nicht eindeutig gehört werden. So geht es weiter. Der Hörer wird mit so extrem leisen Ereignissen konfrontiert, daß er sie nach unten hin nicht klar gen Null begrenzen kann. Es entsteht ein Unschärfefeld zur Stille hin. Der Klang versickert gewissermaßen in einem diffusen Wahrnehmungsfeld.

Nach und nach gewöhnt sich der Hörer an die geringe Lautstärke der Musik und vermag mehr und mehr zu differenzieren. Jakob Ullmann ist das wohlbewußt: "Im Konzertsaal ergibt sich ein Effekt, als komme man in einen stark abgedunkelten Raum. Da sieht man erst mal gar nicht viel. Dann mit der Zeit gewöhnt man sich an das reduzierte Licht und nimmt nach und nach immer mehr wahr. So etwas ähnliches findet auch beim Hören meiner Musik statt. Am Schluß hört man Sachen, die man am Beginn ganz gewiß nicht wahrgenommen hätte, weil man nach einiger Zeit gewissermaßen ein Mikroskop am Ohr hat." Dieser Differenzierungsprozeß verdeutlicht das Hör-Unschärfefeld, in das der Komponist den Hörer stößt, verändert allerdings die Wahrnehmung nicht prinzipiell. Grundsätzlich bleibt die Abgrenzung zwischen Musik und Stille diffus; die Musik entgleitet immer wieder dem Zugriff der Wahrnehmung. Es entsteht eine musikalische Faktur, die faserig und brüchig erscheint,

die nebelhaft und verschwommen wirkt und deren formale Gestalt nicht festgefügt ist, sondern einem Konstrukt mit vielen elastischen Elementen, mit Dehnungsfugen und Vibrationsflächen gleicht.

"Musik für Orchester 2" ist ein Gang an die Grenze der Wahrnehmungschwelle. Hier geht es nicht mehr um Melodien, Harmonien oder Rhythmen, nicht mehr um musikalische Strukturen, die vermittelt werden sollen, sondern um das Hören an sich. Ullmanns Musik führt das Hören an die untere Grenze akustischer Wahrnehmung und bietet dieses Gebiet als Erfahrungsraum an. Dabei bezieht er sich - wie Karl-Wieland Kurz mit seiner medial beeinflussten, hypertrophen Musik - auf Gegebenheiten der Außenwelt, auf den Lärmpegel unserer Umwelt. "Da gehe ich auf die Straße und habe einen unglaublichen Lärm um mich herum, und ich stelle einfach an mir fest, und das ist sozusagen der persönliche Punkt, daß der Lärm mich nicht nur körperlich belästigt, sondern daß es auch ganz schwierig ist, diesem Lärm wirklich zuzuhören. Wenn das akustische Signal eine gewisse Lautstärke überschreitet, dann ist es so stark, daß es mich daran hindert, zuzuhören. Beim Leisen hingegen entstehen Bedingungen - und das gilt genauso für das Langsame - bei denen mir ein differenziertes Zuhören viel leichter möglich erscheint."

Ullmann hält dem "unglaublichen" Lärmpegel unserer Umwelt seine ebenso "unglaublich" leise Musik entgegen. Über dieses reaktive Element hinaus erlaubt Ullmanns Musik die hörende Erforschung von Randbereichen, die von dem erheblichen Lautstärkepegel unserer Umwelt in der Regel verdrängt werden. Der Komponist breitet ein akustisches Terrain aus, das er selbst "offene Landschaft der Klänge" nennt. Dort führt er den Hörer zu Bereichen des Klingenden, die normalerweise beim Komponieren (bewußt oder unbewußt) überdeckt und ausgeklammert werden. Im extrem Leisen treten sie hervor - Geräuschanteile, Ein- und Ausschwingvorgänge, Klanganteile, die nur beim Verschwinden und Auftauchen eines Tones aus der Stille wahrnehmbar sind - und erlauben Erkenntnisse über die akustische Welt, die beim Komponieren bisher nicht berücksichtigt wurden.

\* \* \* \* \*

Karl-Wieland Kurz und Jakob Ullmann berühren mit ihrer Musik Grenzen der akustischen Wahrnehmung, loten diese Grenzbereiche mit je geeigneten kompositorischen Verfahren aus und stoßen dabei auch über die Grenzen hinaus. Beide Verfahren, so unterschiedlich, ja gegensätzlich ihre klanglichen Konsequenzen und so verschieden ihre kompositorischen Intentionen auch sein mögen, führen auf akustische Gebiete, die von Komponisten nur selten betreten, ja meist bewußt gemieden werden.

Das Begehen dieser speziellen Randbereiche ist ein Grenzgängertum, das für beide Komponisten katalytische Funktion hat, Prozesse und akustische Phänomene provoziert, die dann zu musikfähigem und gestaltbarem Material werden. Kurz und Ullmann thematisieren mit ihren Arbeiten die Möglichkeiten der Wahrnehmung. Es gibt eine Reihe anderer Komponisten, die auch mit Grenzphänomenen arbeiten oder experimentieren und dabei andere Ziele vor Augen haben. Um nur einige zu nennen: Volker Heyn führt Musikinstrumente in höchste und tiefste Regionen und entlockt ihren Tönen mit diesem Verfahren Ausfransungen, Verwerfungen und Unreinheiten; Steve Martland läßt instrumentalen Sound durch elektronische Manipulation mit kreischenden Verzerrungen auf und katapultiert seine Musik damit in ein Feld zwischen "E" und "U"; Dror Feiler sucht durch martialischen Minimalismus im Fortissimo traditionsbeladene Einbindungen von musikalischem Material zu überwinden.

Alle diese Grenzgänger, Kurz und Ullmann eingeschlossen, begeben sich auf unerforschtes Terrain und gehen dort (strukturelle oder klangliche) Wagnisse ein, lassen, auch wenn es schmerzt, das Extreme zu. Dort, im Extremen, hat avantgardistisches Denken trotz der heute so modischen Rückwendung zu verbrauchten Traditionen überlebt. Extremes läßt sich, weil es seinem Wesen widerspricht, nicht durch Ausgewogenheit oder Konservativismus korrumpieren. Es ist mit Risiko behaftet, das auf dem Grat zwischen Scheitern und Gelingen Erkenntnisgewinn ermöglicht. Grenzgängertum in extreme Bereiche definiert Hören nicht als geschmäckerischen Konsum, sondern als Erkenntnismittel, erweist sich somit zeitgemäßes ästhetisches Kriterium.

Alain Robbe-Grillet: Die Jalousie oder die Eifersucht, Stuttgart 1966, S. 45.

Franz Hummel in: Fragen an junge Komponisten, Musica 37/1983, S. 414.

Ulrich Dibelius: Moderne Musik I, München 32 1984, S. 342.

vgl. Heinz-Klaus Metzger: Addendum in motu contrario, in: Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983, S. 208/209.

Hans-Jürgen von Bose: Versuch einer Bestimmung meines momentanen Standortes, in: Neue Zeitschrift für Musik 1979, Heft 1, S. 11.

1974 wurde das Werk "Morphonie" in Donaueschingen uraufgeführt.

"Diese begriffliche Unschärfe ist kein Zufall, sondern Symptom: Symptom für eine kompositorische Orientierungslosigkeit, die über die Ausweglosigkeit des Alles-ist-möglich und des Nichts-ist-nötig nicht hinaus gekommen ist oder sich gar, wie ich meine, der Anstrengung des Begriffs entzieht, die ausweicht in die Unverbindlichkeit, aber auch Unangreifbarkeit von Privatmythologien - die jüngsten Werke von Karlheinz Stockhausen scheinen mir dafür beispielhaft." Wulf Konold: Komponieren in der Postmoderne, in: Hindemith-Jahrbuch 1981/X, Mainz 1982, S. 73

Karl-Wieland Kurz: geboren 1961 in Wetzlar, Kompositionsstudium in Frankfurt bei Rolf Riehm, Hans Werner Henze und Hans-Ulrich Engelmann, Dozent an der Akademie für Tonkunst Darmstadt.

Jakob Ullmann: geboren 1958 in Freiberg (Sachsen), Musikstudium in Dresden, Hochschulabschluß wegen "Unmusikalität" und "gemeindezerstörerischer Tendenzen" verwehrt, privates Studium bei Friedrich Goldmann, lebt seit 1984 als freischaffender Komponist in Berlin (Ost).

Alle Aussagen des Komponisten entstammen einem Gespräch mit dem Autor am 29. Mai 1992.

zitiert nach: Klaus-Michael Hinz: Schönheit und Kalkül. Manierismus in der neuen Musik, in: MusikTexte 49/1993, S. 19.

vgl. Paul Virilio: Revolutionen der Geschwindigkeit, Berlin 1993.

Kurz betont immer wieder die Bedeutung von Film und Fernsehen auf sein Komponieren.

Alle Aussagen des Komponisten entstammen einem Gespräch mit dem Autor am 14. Februar 1994.

Anstelle von Takten treten aus strukturellen Gründen mit der Uhr gemessene Zeitabschnitte, wodurch die Aufführungsdauer fix und unabhängig von allen anderen kompositorischen Faktoren ist.