

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge

Wilhelm Killmayer

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
Heft 144/145

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 144/145
Wilhelm Killmayer
Herausgegeben von Ulrich Tadday
April 2009

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-000-9

Wissenschaftlicher Beirat

Ludger Engels (Aachen, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit
freundlicher Genehmigung des Schott Verlags in Mainz.

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr.
Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement bezogen werden.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres
für den folgenden Jahrgang möglich.

Die Hefte 1 bis 122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden
von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung
oder über den Verlag.

Preis für dieses Heft € 22,50

Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Porträt Wilhelm Killmayer,
© Isolde Ohlbaum

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht
ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages.
Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und Buchbinder: Druckhaus »Thomas Müntzer«,
Neustädter Straße 1–4, D-99947 Bad Langensalza
© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2009
Postfach 80 05 29, D-81605 München

Informationen über alle Bücher des Verlags im Internet unter
www.etk-muenchen.de

Musik-Konzepte Neue Folge 144/145

Wilhelm Killmayer

Vorwort	3
<i>Wilhelm Killmayer</i> Selbstauskunft	5
<i>Wolfgang Rathert</i> Es bleibt ein Rest von Magie oder Wilhelm Killmayers musikalische Sendung	9
<i>Siegfried Mauser</i> Dem Vertrauten die Würde des Fremden wiedergeben Novalis'sche Paraphrasen und Killmayers Komponieren	15
<i>Enjott Schneider</i> »Kunst ist Kindheit nämlich« Der »Kind«-Archetyp als Agens in Wilhelm Killmayers Werk	23
<i>Laurenz Lütteken</i> Verschüttete Zeichen Killmayer als Sinfoniker	33
<i>Hanns-Werner Heister</i> »Was mir die Natur erzählt« Wilhelm Killmayers <i>Poème symphonique</i> Nr. 4 <i>Im Freien</i> (1980)	50
<i>Ulrich Dibelius †</i> Gebannt vom Potenzial der Zwischenzeit Zu Killmayers Orchesterkomposition <i>Nachtgedanken</i> von 1973	76
<i>Jörn Peter Hiekel</i> Reduktionismus und Perspektivenreichtum Anmerkungen zu <i>Schumann in Edenich</i> von Wilhelm Killmayer	88

<i>Rainer Nonnenmann</i> Im Dunkeln gesungen Der paradoxe Historismus von Wilhelm Killmayers <i>Heine-Liedern</i> (1994/95)	99
<i>Gernot Gruber</i> Die Kunst des Fragilen Zu den <i>Mörrike-Liedern</i> von Wilhelm Killmayer	124
<i>Giselher Schubert</i> Die »kleine« Subversion Notizen zu Killmayers musikalischer Posse <i>Yolimba</i>	134
<i>Hans-Christian von Dadelsen</i> Eine Analyse-Hommage – in drei Poemen – für und mit Wilhelm Killmayer, Hölderlin und Robespierre	145
Abstracts	157
Bibliografische Hinweise	162
Zeittafel	163
Autoren	164

»Kunst ist Kindheit nämlich«

Der »Kind«-Archetyp als Agens in Wilhelm Killmayers Werk

Rainer Maria Rilkes *Kunst ist Kindheit nämlich*¹ durchzieht sein ganzes Schaffen. Verschärft findet sich diese »Kind«-Betonung noch in seinen *Duineser Elegien* mit dem »Glaubt nicht, Schicksal sei mehr als das Dichte der Kindheit«, was über Kunst hinaus den existenziellen Radius des Menschseins allein von den Prägungen der verlorenen Kindheit herleitet. »Künstler sein« – so darf deshalb als Quintessenz abstrahiert werden – meint, sich die Sinnlichkeit des Kindes zu erhalten: Nie waren die Sinne so wach wie in der Kindheit; dort war unsere Fantasie am größten, die Auffassungs- und Kombinationsgabe am schnellsten, die Emotionen am unmittelbarsten. Sich die kindliche Sinnlichkeit zu bewahren heißt, bis ins hohe Alter das Staunen und die Achtsamkeit nicht verlieren, sich täglich die Welt nach eigenen Gesetzen ohne die Prälogik des Alltäglichen zu erfinden. Zur Poetik Wilhelm Killmayers scheint mir dies der Schlüssel zu sein. Wie W.A. Mozart war er ein »göttliches Kind« mit Lust am Spiel, Worteverdrehen, Querdenken und kreativen Albereien.

Dem »Kind«-Motiv begegnet man bei Killmayer vielfach: In Werktiteln wie *Kindertage* (Kammermusik Nr. 3) oder *Jugendzeit* (Poème symphonique); im Fasziniertsein durch reine hohe Stimmen (für Bass hat er nie etwas komponiert)², in seiner Spielfreude – von Ulrich Dibelius treffend als »gelenkiger Unernst«³ bezeichnet –, die sich der Komponist selbst zuschreibt, »(...) die heitere und spielerische Seite, die mein ganzes Werk bis heute immer wieder durchzieht«, und dabei Nietzsches Satz zitiert: »Wir haben den Süden um jeden Preis, harmlose, muntere, glückliche und zärtliche Töne nötig« (im Vorwort zum Französischen Liederbuch). Killmayer: »Ich lebe von meinen Kindheitserinnerungen. (...) Der Rückgriff kann nie ein direkter Rückgriff sein, sondern es ist der Versuch, etwas, was gewesen ist, was als heil empfunden wurde, wieder zu erringen. Als Idee wohlgemerkt.«⁴ Das musikalische Material ist dabei immer Eigenes: »Ich kann nicht mit einem mir unbekanntem Material arbeiten. In jedem Material liegt etwas Gewesenes, Erfahrenes, Erlebtes.« In solch perma-

1 Vgl. dazu das Kapitel »Kunst ist Kindheit nämlich« (Rainer Maria Rilke), in: Enjott Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz 1997, S. 91–96.

2 Vgl. dazu Enjott Schneider, »Vom Wunder des einzelnen Tons. Die Solo-Gesangswerke von Wilhelm Killmayer«, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Der Komponist Wilhelm Killmayer*, Mainz 1992, S. 132–149.

3 Ulrich Dibelius, »Wilhelm Killmayers engagierte Privatheit«, in: ebenda, S. 18.

4 Zitiert nach Hanns-Werner Heister, »Assoziative Logik und aufgedeckte Semantik«, in: ebenda, S. 100.

nentem Selbstbezug ist »Das Weltbild des Kindes« ausgeprägt, wie es 1926 von Jean Piaget dargelegt wurde (*La représentation du monde chez l'enfant*, Paris 1926). Das Denken des Kindes ist durch »Egozentrizität«, also das genaue Gegenteil von Objektivität gekennzeichnet. Diese weicht dann mit etwa elf Jahren dem logischen Denken. Egozentrismus ist radikale Subjektivität, ein Existieren im eigenen Assoziationsraum. Wilhelm Killmayer äußerte anlässlich einer Konzertaufführung in Frankfurt 1987: »Da mir meine Assoziationen lieb sind, ist das ästhetisch Anrühige für mich reizvoll. Das Sentimentale, das Hübsche, das Unordentliche, das Triviale, das Freche, Nette, Geschmacklose, das Unberechenbare, aus dem der Blitz kommt, oder das Hergelaufene.«

In solchem Kontext liegt es nahe, einmal die psychoanalytische Literatur unter dem Aspekt Killmayer'scher Schaffensprinzipien zu befragen. Etwa Marie-Louise von Franz, *Der ewige Jüngling. Der puer aeternus und der kreative Genius im Erwachsenen*⁵ oder Carl Gustav Jungs Schrift von 1940 *Zur Psychologie des Kinderarchetypus*, dessen Aussagen wie Erklärungsmodelle Killmayer'scher Musik anmuten: »Das ›Kind‹ tritt als eine Geburt des Unbewussten aus dessen Schoß [des Mythos]. (...) Es personifiziert Lebensmächte jenseits des beschränkten Bewusstseinsumfanges, Wege und Möglichkeiten, von denen das Bewusstsein in seiner Einseitigkeit nichts weiß, und eine Ganzheit, welche die Tiefen der Natur einschließt. Es stellt den stärksten und unvermeidlichsten Drang des Wesens dar, nämlich den, sich selber zu verwirklichen.«⁶

I Einige Querverweise zur Literatur

In Jean-Jaques Rousseaus *Émile ou de l'éducation* (1762) ist »Kind« erstmals eine freie Totalität mit eigenem Wachstumsrhythmus. »Kindheit« ist ein insularer Freiheitsraum: »L'enfance est le sommeil de la raison.« Rousseaus Glaube an die unschuldige »Freiheit« des Kindes löste dann die romantische Gleichsetzung von Genialität und »wiedergefundener Kindheit« aus. Nach Friedrich Schillers Diagnose etwa sei das Kind »die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen, daher (ist) es kein Wunder (...), wenn uns jede Fußstapfe der Natur außer uns auf unsere Kindheit zurückführt«⁷.

Die Nähe Schillers zu Rousseau wird 1796 spürbar, wenn er in seinem Aufsatz »Über naive und sentimentalische Dichtung« (einem Basistext der Romantik) feststellt, die Erwachsenen würden »zu der grenzenlosen Bestimmbarkeit in dem Kinde und zu seiner reinen Unschuld hinaufsehen (...) es ist die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seine Unendlichkeit,

5 Marie-Louise von Franz, *Der ewige Jüngling. Der puer aeternus und der kreative Genius im Erwachsenen*, München 1987.

6 Carl Gustav Jung, *Archetypen*, München 2001, S. 126.

7 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke, Erzählungen/Theoretische Schriften*, Bd. V, München 1962, S. 710.

was uns rührt«. Oder im selben Text Schillers: Die Kinder »sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen«.

In der Welt des Novalis (etwa in dem Klingsohr-Märchen) erfolgt die Rettung der Welt durch das »ewige Kind« aus »alten Zeiten«. Das »wiedergefundene Paradies« ist bei Novalis die »zweite höhere Kindheit«. Solches Denken führt zu Jean Paul, zu E. T. A. Hoffmann, vor allem aber zu Friedrich Hölderlin, zu dem Wilhelm Killmayer so große Wesensverwandtschaft aufweist. »Kindheit als poetische Lebensform« (so eine Studie von Hans-Heino Ewers⁸) rückt in den Mittelpunkt. Im Briefroman *Hyperion* knüpft Hölderlin gegen 1800 an Rousseau an, wenn er sagt: »Es ist ganz, was es ist, und darum ist es so schön. Der Zwang des Gesetzes und des Schicksals betastet es nicht, im Kind ist Freiheit allein. In ihm ist Frieden, es ist noch nicht mit sich selber zerfallen.«⁹ Hölderlin geht es im *Hyperion* weniger »um eine direkte Gegenüberstellung von Kinder- und Erwachsenenwelt als um eine dichterische Umsetzung des kindlichen Geistes in Natur und Gestalten. (...) Alle über den Text verstreuten Aussagen zur Kindheit verdichten sich zu einer Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, deren Intensität sich von einer Klage über den Verlust des Sinns für Naturunmittelbarkeit und kindliche Herzenseinfalt bis zu einer verzweifelten Scheltrede auf die Deutschen steigert.«¹⁰ Die Unmöglichkeit der leiblichen Rückkehr in die Kindergestalt inspiriert Hölderlin zu Worten wie, »(daß) man werden kann, wie die Kinder, daß noch goldene Zeit der Unschuld wiederkehrt, die Zeit des Friedens und der Freiheit, daß doch Eine Freude ist, Eine Ruhestätte auf Erden!«¹¹.

II Einige Querverweise zur Musik

Mehr als Dichtung und Malerei ist Musik jene Kunstform, der meistens pädagogischer Drill, Technikübungen, virtuose Zucht, Regelsystematik oder Einstudieren mechanischer Abläufe vorausgehen hat. Kurz: Musik ist vorzugsweise eine künstliche Ausdrucksform der Erwachsenen und der vorgebildeten Kenner. Dennoch finden wir Komponisten, die sich ihre »Kinderseele« bewahren konnten und die folgerichtig Wilhelm Killmayer faszinierten. Dazu gehörten u. a. Franz Schubert, Robert Schumann oder Gustav Mahler.

8 Hans-Heino Ewers, *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck, München 1989.

9 Werner Hofmann, »Die Kunst des Verlernens«, in: *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Jonathan Fineberg, Stuttgart 1995, S. 136–145, hier S. 136.

10 Sylvain Guarda, *Hölderlins Kinderspiel »Hyperion«: Ideologiekritik oder Wahnvorstellung?*, Monatshefte 2007, University of Wisconsin, S. 63–77.

11 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. XI, hrsg. von D. E. Sattler und Michael Knaupp, Frankfurt/M. 1982, S. 642.

Franz Schubert: In seiner Musik ist die zweckfreie Welt des Kindes immer mitgedacht – sei es als Natur verstehendes Geschöpf, das »mit dem Bächlein spricht« (in der *Schönen Müllerin*) oder fremd durch Dörfer zieht (in der *Winterreise*). Schuberts poetisches »Ich« lebt in einer geschützten Seelenwelt, einem Reservat, das sich regressiv abzugrenzen versucht gegen die beginnende Industrialisierung, Bürokratisierung, Verstädterung oder Mechanisierung. Bei Robert Schumann (der nicht nur in den *Kinderszenen* oder im *Album für die Jugend* für das »Kind« Partei ergreift) sind diese Kontraste noch verschärft. »Kindheit« (und damit Schumanns poetisches »Ich«) steht vollends im Widerspruch zur Lebensrealität und zeitigt Risse und Scheitern, was Wilhelm Killmayer fast magisch anzog. In *Schumann in Eendenich* (1972) identifizierte er sich kompositorisch mit dem sich in seine Kindheit wahnhaft zurückschraubenden Schumann. »Dieser jünglingshafte Mensch war mehr und mehr ein ›Fremder Mann‹ in einer Umwelt geworden, die erwachsen, ›groß‹ sein wollte. Daran litt er« (aus der Partitur *Schumann in Eendenich*). Zwischen Robert Schumann, der gerne zur Dämmerungstunde im »Zwielicht« mit permanent gedrücktem Pedal leise und sehr lange zu improvisieren pflegte, und Friedrich Hölderlin, der im Tübinger Turm ebenfalls lange Klavier (und Flöte) spielte, gibt es gemeinsame Wesenszüge. Von Zeitgenossen finden wir Hölderlin skizziert: »Die Musik hat ihn noch nicht ganz verlassen. Er spielt noch richtig Klavier, aber höchst sonderbar. Wenn er dran kommt, so bleibt er Tage lang sitzen. Alsdann verfolgt er einen Gedanken, der kindisch simpel ist, und kann ihn viele hundertmal durchdrehen und dermaßen abspielen, dass man's nicht mehr aushalten kann.«¹² Von solch kindlich-fragilem Zerbrechen ist Wilhelm Killmayer angezogen worden. Nicht zufällig hat er Schubert und Schumann Essays gewidmet: »Zu Robert Schumann« (1974), »Schumann und seine Dichter« (1981) und »Schubert« (1991).

Gustav Mahler: Zu ihm ist Killmayers Affinität äußerlich weniger auffallend, innerlich umso mehr. Die sinfonische Konzeption Killmayers (vor allem der *Poèmes symphoniques*) ist der Mahler'schen Sinfonik wesensverwandt.

Gustav Mahler wurde von seinem Biografen Richard Specht »ein großes Kind« genannt. »Dieser oft unheimlich scharfsinnige Mensch, der durch die funkelndsten Paradoxen, geschliffensten Antithesen und schneidenden Ironien des Dialogs gleich einer unbefangenen natürlichen Gesprächsfunktion überraschen und wehrlos machen konnte, vermochte es noch mehr durch die reine, unberührte Kindlichkeit seines Wesens. Er war jäh vertrauensvoll und jäh misstrauisch wie ein Kind.«¹³ Auch Alma Mahler erwähnte seine Kindhaftigkeit und Naivität. Nicht zufällig findet sich in der Generalüberschrift von Mahlers erster Schaffenshälfte *Des Knaben Wunderhorn* das »Kind«, der »Knabe« ausformuliert.

12 Zitiert nach Dieter Rexroth, *Die Perspektive einer »Großen Zeit«*. *Wilhelm Killmayers Weg zu den Hölderlin-Liedern*, in: Mauser, *Der Komponist Wilhelm Killmayer* (s. Anm. 2), S. 154.

13 Zitiert nach Constantin Floros, *Gustav Mahler – Visionär und Despot*, Zürich – Hamburg 1998, S. 39 f.

Das letzte *Wunderhorn*-Lied der dritten Sinfonie skizzierte er (statt der späteren Überschrift *Das himmlische Leben*) noch mit *Was mir das Kind erzählt*. Dazu merkt Jan Reichow an: »Ich möchte behaupten, dass es gerade die Vision des Kindes und der imaginierten kindlichen himmlischen Vorstellungswelt war, die eine eigene Dimension eröffnete. Ein archimedischer Punkt außerhalb der physikalisch-biologischen Realität war gefunden: auf diese indirekte Weise ließ sich das Nicht-Darstellbare, das Nie-Erzählte in Bilder und Töne fassen.«¹⁴ In seiner vierten Sinfonie schließlich (mit den Flöten und Schellen zu Beginn) hat Mahler die »Kindheit« nahezu real wieder gewonnen. Adorno bemerkt dazu: »Die gesamte Vierte Symphonie schüttelt nichtexistente Kinderlieder durcheinander; ihr ist das goldene Buch der Musik das Buch des Lebens.«¹⁵ Für das *Wunderhorn*-Lied im Finale der vierten Sinfonie notiert Mahler am Beginn des Sopran-Solos: »Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie.«

Mit Wilhelm Killmayer verbindet sich Gustav Mahlers Kompositionsstil durch die manifeste »Lauthaftigkeit« (»Laut« als zitathaftes musikalisches Ur-Zeichen), durch das Unkünstliche, Nicht-Manirierte, Antiprofessionelle, durch jegliche Ablehnung von Routine, Leerlauf, Schematismus und Systematik. Gustav Mahler: »Darum wird es im Anfang immer so schwer, ins Arbeiten hineinzukommen. Alle Routine, die man sich erworben, nützt einem nichts. Man muß von neuem erst wieder lernen für das neue. So bleibt man ewig Anfänger!«¹⁶ Verblüffend ist auch die Ähnlichkeit von Killmayers Aneinanderreihen oder Übereinanderlagern von Einzelgesten mit Mahlers Auffassung von Polyphonie, wie sie Natalie Bauer-Lechner in ihren Erinnerungen festgehalten hat: »Als wir nun sonntags darauf mit Mahler denselben Weg gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheater auch Militärmusik und ein Männergesangsverein ohne Rücksicht auf einander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler: ›Hört ihr's? das ist Polyphonie und da hab' ich sie her! – Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingeprägt. (...) Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie)«.«¹⁷

14 Jan Reichow, *Wunderhorn, Kindheit und Himmlische Stadt. Ein Vortrag zur Realität der Musik Gustav Mahlers*, gehalten am 15.10.2006 in Heidelberg, zitiert nach www.janreichow.de/wunderhorn_heidelberg_20061015.htm (letzter Zugriff: 11. Februar 2009).

15 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt/M. 1978, S. 79.

16 Zitiert nach Constantin Floros, *Gustav Mahler – III Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 110.

17 Zitiert nach Reichow, *Wunderhorn, Kindheit und Himmlische Stadt* (s. Anm. 14), S. 4.

III Einige Querverweise zur Malerei

Zu »Kind« als Inspiration künstlerischer Arbeit sind von der Kunsttheorie schon erstaunliche und vertiefte Arbeiten vorgelegt worden, welche von der Musikwissenschaft modellhaft aufzugreifen wären. Exemplarisch sei hier die Ausstellung *Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst* genannt (1995, Lenbachhaus München und Kunstmuseum Bern). Eine große Zahl von Malern begann gegen 1900, sich für Kinderzeichnungen und »primitive Kunst« zu interessieren. Dies verlief synchron mit der Ausbildung der psychoanalytischen Forschung, lange vor vergleichbaren Forschungen in der Musikwissenschaft. Schon 1857 schrieb der englische Kunsttheoretiker John Ruskin in *The Elements of Drawing* (mit erheblichem Einfluss z. B. auf Monet): »Die technische Fähigkeit zum Malen hängt von etwas ab, das man als die Unschuld des Auges bezeichnen könnte: das heißt, von der Möglichkeit, diese planen Farbflecke auf eine kindliche Weise wahrzunehmen, ohne Bewusstsein ihrer Bedeutung.«¹⁸ Vincent van Gogh beschloss, »zu malen wie die Kinder«; Gauguin ließ sich vom Kinderbuchillustrator Caldecott anregen. Zwischen 1901 und 1905 erschienen dreimal so viele Schriften zum Thema »Kind und Kunst« wie in den Jahren seit 1887, als Corrado Ricci sein Werk *L'arte die bambini* veröffentlichte, wofür er 1450 Kinderzeichnungen auswertete. Der Münchner Pädagoge Georg Kerschensteiner untersuchte eine halbe Million Kinderzeichnungen für seine 1905 vorgelegte Studie *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*. Von der »akademischen Malerei« des 19. Jahrhunderts ist in dieser neuen Welt von kindlichem Gekritzeln kaum mehr etwas übrig geblieben.

Unter dem Worpssweder Künstlern entdeckte Paula Modersohn-Becker 1900 eine Mappe mit Kinderzeichnungen, deren Einfluss auf ihr Schaffen bedeutend war. Einem Kollegen empfahl sie: »Halten Sie ihr Allerinnerstes rein, das, was wir mit den Kindern und den Vögeln und den Blumen gemeinsam haben.«¹⁹ Auch die Künstler der Wiener Secession und insbesondere Gustav Klimt begeisterten sich für Kinderzeichnungen. Paul Klee, gleichermaßen vom »Kind«-Archetypus infiziert, erkannte 1901 während des Gesangs einer elfjährigen Sängerin in Rom, dass »das Talent keine Lebenserfahrung braucht, sondern dass in Sachen des Gefühls das Primitivste am stärksten ist«²⁰. 1913 ging Georges-Henri Luquet in *Les dessins d'un enfant, étude psychologique* (Paris) auf die Verzahnung von kindlicher, primitiver und prähistorischer Kunst ein. In *L'art primitif* (Paris 1930) schuf er aus der Verquickung von Kindlichem und Prähistorischem die Definition des »ersten Künstlers«.

18 Zitiert nach dem Ausstellungskatalog *Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst*, 1995, S. 21.

19 Zitiert nach Marcel Franciscano, »Paul Klee und die Kinderzeichnung«, in: *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts* (s. Anm. 9), S. 29.

20 Brief aus Rom an Lily Stumpf vom 13. November 1901, zitiert nach Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, Nr. 323, Briefe, Bd. 1, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart – Teufen, S. 183 f.

Für ein Verständnis der Poetik Wilhelm Killmeyers scheint mir erhellend, sein Werk vor dem Hintergrund des »Kind«-Aspektes vieler Malerkollegen zu facettnieren – von Kirchner, Nolde, Matisse, Chagall bis zu modernen Kollegen wie Immenhoff, Penk oder Claas Oldenburg. Diese Synopsen lösten bei mir viele »Aha«-Effekte aus, von denen aus Platzgründen hier nicht berichtet werden kann. Exemplarisch seien im Folgenden lediglich einige Anmerkungen zu Joan Miró und Paul Klee gemacht.

IV »Kind«-Aspekte bei Joan Miró

Vertieft man sich in die umfangreiche Literatur über Joan Miró – von Georges Hugnets *Joan Miró ou l'enfance de l'art* von 1931 bis zu Christopher Greens Essay »Das Kind im Erwachsenen: Miró und die kindliche Bildsprache« (1995) –, so meint man genau den wissenschaftlichen Begriffsapparat gefunden zu haben, mit dem sich das Phänomen »Killmayer« begreifen lässt. Die Parallelen in Stichworten:

- Ein assoziatives Wahrnehmen von Details und Materialien konsequent vom Standpunkt des Subjektes aus, auf Grundlage einer kindlich-egozentrischen Verquickung von Ich und Welt
- Kritik an Verkünsteln, Niederlage der Virtuosität, um die Intuition zu erhöhen
- Prozesse der Reduktion, des Verzichts, des Wegdenkens redundanter Details bis hin zur Leere (»Le vide«)
- Das von Lévy-Bruhl beschriebene »Gesetz der Partizipation«, wodurch nach dem mystischen Kinderglaube, dass alles beseelt sei, unabhängig von Ort und Zeit alles formal zusammenfügbar ist
- Das kindliche »Geschichten-Erzählen« als formaler Klebstoff, der auch disparate Details miteinander vereinbar macht, wird u. a. bei den zur Narration tendierenden Titeln Mirós deutlich: *Die Flügel des Vogels, der über den Mond gleitet*, oder *Von den sanft über die Ebene streichenden Strahlen des Abenddämmerers hypnotisierte Frau*
- Der schöpferische Prozess, der langwierig und schmerzhaft seine Zeit für den Weg nach innen braucht; Miró: »(...) ich lese – fast ausschließlich Lyrik, ich mache Spaziergänge auf dem Land. Ich betrachte das Meer, die Bäume, die Vögel.«²¹
- Die wichtige Rolle des Haptischen, das inspirierende Anfassen der Klaviertaste während des Kompositionsvorgangs bei Wilhelm Killmayer ist bei Joan Miró ebenfalls ausgeprägt: »Ich beginne das Bild immer nach einem ›choc« (Anstoß), den ich von etwas Stofflichem empfangen, wie zum Beispiel vom

21 Dora Vallier, »Miró und die Kinderzeichnung«, in: *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts* (s. Anm. 9), S. 166.

Gewebe einer leinwand, von der reinen Materie, die dieses Gewebe bildet, oder durch einen «déclac» (einen Klick), etwas, was sich plötzlich in mir auflöst, ohne dass ich weiß, warum.«²²

V »Kind«-Aspekte bei Paul Klee

Wenige Künstler sind so direkt mit dem Bildschaffen von Kindern in Beziehung gebracht worden wie Paul Klee.²³ Folgerichtig wurden seine Werke 1933 als »das irrsinnige, kindliche Geschmiere« diffamiert. Schon 1906 war Klee nach einem Traum klar (Tagebucheintrag vom Januar 1906), dass der Weg seiner Kunst in einer Rückwendung zu den kindlichen Uranfängen liegt, nachdem er bereits im Oktober 1902 im elterlichen Haus in Bern seine Kinderzeichnungen entdeckte und für das »Bedeutendste« hielt, was er je gemacht hat; stilvoll in hohem Grade und naiv geschaut.²⁴ Reflexion begleitete seitdem sein reduktionistisches Werk. 1912 schrieb er in der schweizerischen Zeitschrift *Die Alpen*: »Es gibt nämlich auch noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher im ethnographischen Museum findet oder daheim in der Kinderstube (lache nicht, Leser), die Kinder können's auch, und das ist durchaus nicht vernichtend für die jüngsten Bestrebungen, sondern es steckt positive Weisheit in diesem Umstand. Je hilfloser Kinder sind, desto lehrreichere Kunst bieten sie.«²⁵ Die Vielschichtigkeit seines Bezogenseins auf die innere Welt des Kindlichen führte bei Klee zu bisweilen gnomischen Aussagen: »Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug« (1920 im Ausstellungskatalog der Galerie Goltz in München).

Parallelen zur Poetik Wilhelm Killmeyers sind ebenfalls reich gegeben:

- Die Dominanz des Subjektiven vor logischer Gestaltung, die sich bei Paul Klee in Aussagen äußert wie, dass er weniger forschen und noch mehr als bisher an die Ausarbeitung des Persönlichen gehen sollte
- Ein Gegenüber von »Kindlichkeit« als Stilideal der Avantgarde und Infantilismus als negativem Argument der Kunstkritik
- Keine üppige Raumgestaltung, sondern »der Versuch, Raum wie auch eine komplexe Vorstellung von Zusammenhängen durch einige wenige schematische Linien wiederzugeben«²⁶

22 Dies., »L'intérieur de l'art, Unterhaltungen mit Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi«, veröffentlicht zu deren Lebzeiten in der Zeitschrift *Cahiers d'Art*, Paris 1982, S. 128.

23 Standardwerk über die kindliche Formensprache ist James Smith Pierces *Paul Klee and Primitive Art*, New York – London 1976. Über die »kindlichen Züge« berichtet vor allem Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt/M. 1981.

24 Franciscono, *Paul Klee und die Kinderzeichnung* (s. Anm. 19), S. 27.

25 Ebenda, S. 37.

26 Ebenda, S. 38.

- Im Spätwerk Klees (ab etwa 1933) radikalisierte sich die Auseinandersetzung mit der Idee der Kindheit; dies analog zu Killmeyers radikaler Reduktion bei der Hinwendung zu den Hölderlin-Stoffen.

VI Zum »Kind«-Archetyp aus psychoanalytischer Sicht

Vor allem Carl Gustav Jung zeigte nach 1900, wie in den Werken der »schöpferischen Phantasie« »Archetypen« als »Urbilder« sichtbar werden: Archetypen sind psychische Organe, sozusagen die präformierten Achsensysteme (wie bei der Kristallbildung), die dann mit dem Material der persönlichen Erfahrung – bewusst wie unbewusst – ausgefüllt werden. Seine Definition des »Kind«-Archetyps lautet: »Das Kindmotiv repräsentiert den vorbewussten Kindheitsaspekt der Kollektivseele.«²⁷ Das Kindmotiv ist Teil von Kreativität und Spontaneität. Typisch hierfür ist z. B. die dramaturgische Funktion der »drei Knaben« in Mozarts Zauberflöte, die das dynamische Element verkörpern und die Entwicklung vorantreiben. Das große Problem des »Kindes« besteht darin, zu entscheiden, ob das Motiv »nun ein infantiler Schatten ist, der erzogen werden muß, oder etwas Kreatives, das sich auf eine künftige Lebensmöglichkeit hinbewegt.«²⁸ In Mythos und Märchen tritt die große Bedeutung in seiner Symbolisierung als »goldenes Ei«, »Perle in der Muschel«, »Nuss« oder »Goldkugel im Wasser« zutage; im Neuen Testament in der Figur des »Jesuskindes« und dem zentralen Gebot »So ihr nicht werdet wie die Kinder«. Zwei tragende Aspekte des Kindmotivs sind 1. der jugendliche Held (in die Welt ziehend, suchend und wandernd, Drachen tötend) und 2. der Kind-Gott, der oft – wie in der »Christophorus«-Legende – »kleiner als klein« und gleichzeitig »größer als groß« auftritt, unsterblich ist, in der Folklore auch gerne als Zwerg oder Elf erscheint. Die »Unüberwindlichkeit des Kindes« (Carl Gustav Jung) ist ein Paradoxon aller Kindesmythen: Einerseits übermächtigen Feinden ausgeliefert (ob gekreuzigt oder in den Tübinger Turm gesperrt), andererseits mit Kräften ausgestattet, die menschliches Maß übersteigen (göttlich oder – wenn auch nur in den schöpferischen Werken – unsterblich fortlebend).

Auch Sigmund Freud erkannte im »Kind« (das schon als Säugling ganz real aus den taktilen, auditiven und visuellen Reizen sich seine Wirklichkeit bilden musste) die kreative Strukturbildung: »Vielleicht dürfen wir sagen: Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft.«²⁹ Dabei steht das kindlich Spielerische nicht im Gegensatz zur Realität, sondern ist unverzichtbarer Bestandteil der Realitätsbewältigung. Hans-Georg Gadamer: »Im spielenden Verhalten sind alle Zweckbezüge, die das täti-

27 Carl Gustav Jung, »Zur Psychologie des Kindarchetypus« (1940), in: *Archetypen*, München 1992, S. 117.

28 Von Franz, *Der ewige Jüngling* (s. Anm. 5), S. 41.

29 Vgl. dazu Sigmund Freud, »Der Dichter und das Phantasieren« (1908), in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M.

ge und sorgende Dasein bestimmen, nicht einfach verschwunden, sondern werden nur auf eigentümliche Weise gestaltet. Das Spielen geschieht nicht nur ›um der Erholung willen‹, sondern dient auch der Heilung von unguuten Regungen und Gemütszuständen.«³⁰

Ein hervorzuhobender Aspekt des göttlichen Kindes, das uns immer irisierend zwischen »echter Persönlichkeit« und »Infantilität« erscheint, ist seine »Verlassenheit«. Da »Kind« ein zur Selbstständigkeit Entwachsendes ist, bleibt »Verlassenheit« hierbei die notwendige Bedingung. Die Emotionalität des »Verlassenseins« – das wir auch in den Persönlichkeitsbildern von Schumann, Schubert oder Hölderlin so dominant finden – hat auch bei Wilhelm Killmayer vielfältigen Ausdruck gefunden. »Kind« ist deshalb in der psychoanalytischen Forschung nicht nur als Anfangswesen, sondern auch als Endwesen begriffen worden. Folgerichtig wird bei Johann Wolfgang Goethe Faust nach seinem Tode in den »Chor der seligen Knaben« aufgenommen. Carl Gustav Jung: »Das Anfangswesen war vor dem Menschen, und das Endwesen ist nach dem Menschen. Psychologisch bedeutet diese Aussage, dass das ›Kind‹ das vorbewusste und das nachbewusste Wesen des Menschen symbolisiert. (...) In dieser Vorstellung drückt sich das umfassende Wesen der seelischen Ganzheit aus.«³¹ Das »Kind« ist deshalb »Alles«: »Es ist das Verlassene und Ausgelieferte, und zugleich das Göttlich-Mächtige, der unansehnliche, zweifelhafte Anfang und das triumphierende Ende. Das ›ewige Kind‹ im Menschen ist eine unbeschreibliche Erfahrung, eine Unangepasstheit, ein Nachteil und eine göttliche Prärogative, ein Imponderabile, das den letzten Wert und Unwert einer Persönlichkeit ausmacht.«³²

Die alten Alchemisten nannten ihren gesuchten Stein der Weisen »senex et puer« – Greis und Knabe. »Es ist ein Gegensatzpaar, das in seinem Wesen zusammengehört: die jahrtausendealte Weisheit des Unbewußten und seine ewig junge Kraft der Selbsterneuerung.«³³ Nur wenige haben bislang den »Stein der Weisen« finden dürfen. Die Verbindung von »senex et puer« – ich glaube dies jetzt beim 80. Geburtstag – ist Wilhelm Killmayer nun gelungen.

30 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 107.

31 Jung, »Zur Psychologie des Kindarchetypus« (s. Anm. 27), S. 133.

32 Ebenda, S. 113.

33 Von Franz, *Der ewige Jüngling* (s. Anm. 5), S. 7.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p>Mozart Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (3) –vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p>Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p>Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p>Leoš Janáček (7) – vergriffen –</p> <p>Beethoven Das Problem der Interpretation (8) 2. Aufl., 111 Seiten ISBN 978-3-88377-202-8</p> <p>Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p>Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p>Erik Satie (11) – vergriffen –</p> <p>Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p>Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p>Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p>Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p>J. S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p>Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p>Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p>Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p>Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p>Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p>Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen –</p> <p>Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p>Olivier Messiaen (28) – vergriffen –</p> <p>Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p>Giacinto Scelsi (31) – vergriffen –</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p>Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p>Schönbergs Verein für musikalische Privatauf- führungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p>Ernst Křenek (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p>Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p>J. S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p>Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p>Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p>Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p>Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p>Morton Feldman (48/49) – vergriffen –</p> <p>Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p>Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p>György Ligeti (53) – vergriffen –</p> <p>Iannis Xenakis (54/55) – vergriffen –</p>
--	---	--

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Ludwig van Beethoven Analecta Varia (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p>	<p>Hugo Wolf (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p>	<p>Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p>
<p>Richard Wagner Tristan und Isolde (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p>	<p>Rudolf Kolisch Tempo und Charakter in Beethovens Musik (76/77) – vergriffen –</p>	<p>Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p>
<p>Richard Wagner Zwischen Beethoven und Schönberg (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p>	<p>José Luis de Delás (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p>	<p>Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p>
<p>Guillaume Dufay (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p>	<p>Bach gegen seine Interpreten verteidigt (79/80) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-437-4</p>	<p>Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p>
<p>Helmut Lachenmann (61/62) – vergriffen –</p>	<p>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p>	<p>Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p>
<p>Theodor W. Adorno Der Komponist (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p>	<p>Jean Barraqué (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p>	<p>W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p>
<p>Aimez-vous Brahms »the progressive«? (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p>	<p>Claudio Monteverdi Vom Madrigal zur Monodie (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p>	<p>Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p>
<p>Gottfried Michael Koenig (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p>	<p>Erich Itor Kahn (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p>	<p>Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p>
<p>Beethoven Formale Strategien der späten Quartette (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p>	<p>Palestrina Zwischen Démontage und Rettung (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p>	<p>Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p>
<p>Henri Pousseur (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p>	<p>Johann Sebastian Bach Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p>	<p>Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p>
<p>Johannes Brahms Die Zweite Symphonie (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p>	<p>Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p>	<p>Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p>
<p>Witold Lutosławski (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p>	<p>Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p>Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>
<p>Musik und Traum (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>		

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p>	<p>Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p>	<p>Wilhelm Killmayer (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p>
<p>Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p>	<p>Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p>	
<p>Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p>	<p>Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p>	
<p>Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p>	<p>Richard Strauss Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p>	
<p>Franz Schubert Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p>	<p>Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p>	
<p>Max Reger Zum Orgelwerk (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p>	<p>Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p>	
<p>Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p>	<p>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p>	
<p>Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p>	<p>Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p>	
<p>J. S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p>	<p>Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p>	
<p>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p>	<p>Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p>	
<p>Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p>	<p>Aribert Reimann (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p>	
<p>Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p>Brian Ferneyhough (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p>	
	<p>Frederick Delius (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p>	
	<p>Galina Ustwolskaja (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p>	
		<p>(Sonderbände sh. nächste Seite)</p>

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck

306 Seiten

ISBN 978-3-88377-214-1

John Cage I

2. Aufl., 162 Seiten

ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II

2. Aufl., 361 Seiten

ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I

363 Seiten

ISBN 978-3-88377-487-9

Geschichte der

Musik als Gegenwart.

Hans Heinrich Eggebrecht

und Mathias Spahlinger

im Gespräch

141 Seiten

ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst

199 Seiten

ISBN 978-3-88377-953-9

Gustav Mahler

362 Seiten

ISBN 978-3-88377-241-7

Mozart

Die Da Ponte-Opern

360 Seiten

ISBN 978-3-88377-397-1

Musik der anderen Tradition

Mikrotonale Tonwelten

297 Seiten

ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie

213 Seiten

ISBN 978-3-88377-889-1

Wolfgang Rihm

163 Seiten

ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg

– vergriffen –

Franz Schubert

305 Seiten

ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I

346 Seiten

ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II

390 Seiten

ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann

223 Seiten

ISBN 978-3-88377-842-6

Anton Webern I

315 Seiten

ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II

427 Seiten

ISBN 978-3-88377-187-8

Bernd Alois Zimmermann

183 Seiten

ISBN 978-3-88377-808-2