

**Interview mit Richard Dünser**

VL: Wie finden Sie die Inspiration für Ihre Werke?

RD: *Die Inspirationsquellen für einen Künstler sind natürlich ganz mannigfaltige. Es fängt mit der Umgebung an – der engeren Umgebung; mit den Menschen, die um ihn herum sind, mit der Landschaft, die um ihn herum ist, mit dem Innenleben natürlich, mit den Erinnerungen – Erinnerung/Monument/Nachtgesang [Anm.: ein Werk Richard Dünser] – die Erinnerungen, die Träume, die Utopien, die Visionen, die Kunst, mit der ich mich beschäftige, die Musik, die ich höre, die Bücher, die ich lese, die Bilder, die ich anschau – eigentlich ist alles inspirierend, es ist ein riesiger Quell von Inspirationen rings um einen her, man muss nur die Augen aufmachen, die Ohren und ... das Herz wahrscheinlich.*

VL: In Ihren Werken lassen sich häufig Verbindungen zu anderen künstlerischen Disziplinen entdecken. Welchen Stellenwert haben besonders Sprache und Literatur in Ihrem Schaffen?

RD: *Einen ganz großen! – Immer schon gehabt. Natürlich in Werken, die sich auf Kunstwerke der Sprache beziehen, wie zum Beispiel mein erstes Streichquartett »Elegie. An Diotima«, wo ich ja von einem Hölderlintext ausgegangen bin und versucht habe, von diesem Hölderlintext aus mein Kunstwerk, mein Musikwerk zu schaffen. Der Hölderlintext ist auch formbildend für die Musik. Seine Sprache natürlich, die freien Rhythmen, die sprachlichen Techniken und dann eben das, was bei ihm das Philosophisch-Ideelle im Hintergrund ist. Das ist großartig – begeisternd! Hölderlin wohnte im Tübinger Stift mit Hegel und Schelling in einem Zimmer. Nicht zufällig sind in seinen Gedichten: ein Bild, die Zertrümmerung des Bildes und das, was vielleicht herauskommt aus der Verschmelzung von Plus und Minus – da weiß man nicht genau, was herauskommt. Also um es anders und philosophisch zu formulieren: These, Antithese, Synthese – Hegel*

natürlich. Und in der Elegie – oder besser in vielen seiner Gedichte, zum Beispiel auch in seinem Gedicht »Hälfte des Lebens«, das ein Lieblingsgedicht von mir ist: »Mit gelben Birnen hängen / Und voll mit wilden Rosen / Das Land in den See, / Ihr holden Schwäne, / Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser. // Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde? / Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.« Also genau das Gegenbild – Zertrümmerung. Und das ist natürlich schon etwas Spezielles, das in der Musik auch Platz haben kann und das begeisternd für mich war und mir einen Weg weisen konnte – also diese Hölderlingedichte. Von allem: von der Stimmung, von der Konzeption, von der Sprachlichkeit. Und das ist natürlich etwas, was bei Sprachkunstwerken immer da ist: Stimmung, Atmosphäre, Form, die Sprache an sich, die Bilder – es ist alles da. Man muss, wie gesagt, nur Augen und Ohren aufmachen – dann geht's.

VL: Komponieren Sie zu einer Textvorlage anders als ohne?

RD: Gute Frage. Ich glaube, diese Frage mit Ja beantworten zu müssen. Es ist aber überhaupt so, dass ich ganz selten rein abstrakte Stücke komponiere. Sie haben meistens irgendeinen Bezug. Texte sind sehr oft in der einen oder anderen Form dabei, oder Bilder, oder Visionen, oder Erinnerungen, oder Tagebücher. Rein abstrakt mag ich eigentlich gar nicht mehr komponieren.

VL: Könnten Sie vielleicht noch etwas näher auf die Bilder und die Bezüge zu bildender Kunst und Malerei eingehen?

RD: Ja, die sind auch sehr groß. Als Beispiel vielleicht: In meinem Violinkonzert, da gibt es einen Satz, und zwar den dritten, der ist nach einem Bild gebaut – und zwar nach dem Bild »Das Eismeer« von Caspar David Friedrich. Das ist ein unglaublich starkes Bild – man sieht darauf Eisschollen und ganz klein in der Mitte ein von diesen

#### INTERVIEW

Eisschollen zertrümmertes Schiff. In einem anderen Bild von Caspar David Friedrich hat das Schiff sogar einen Namen – da ist es sogar noch niederschmetternder –, da heißt das Schiff ›Hoffnung‹, und diese wird zertrümmert von diesen Eisschollen. Ich glaube, ohne den Namen ›Hoffnung‹ ist das Bild noch stärker – mit der ›Hoffnung‹ ist er vielleicht etwas zu sehr ins Detail gegangen, das nimmt vielleicht ein bisschen weg von den Möglichkeiten – es lässt mehr offen, wenn man das nicht ›Hoffnung‹ nennt. Dieses Bild liefert den Ausgangspunkt für ebendiesen dritten Satz im Violinkonzert. Und zwar habe ich aus dem Bild eine Sonatenform herausdestilliert – was wahrscheinlich komplett überraschend ist. Das Bild war die Anregung, und verschiedene Metaphern und Stimmungen und formale Aspekte des Bildes sind eingeflossen in einen Klärungsprozess, der sich dann letztendlich in eine Sonatenform transformiert hat – mit Überleitungen, Themen und Reprisen. Auch die bildlichen Vorstellungen sind für mich also ganz wichtig, weil sie ja immer eine Stimmung und Atmosphäre erzeugen. Deswegen spielen die Bilder genauso eine Rolle.

VL: Wie beginnen Sie prinzipiell die Arbeit an einem neuen Werk?

RD: Es hängt natürlich davon ab, was es für ein Werk ist – ist es eine Oper, oder ist es ein Konzert, oder ist es eine Kammermusik. Der Ausgangspunkt ist also ein unterschiedlicher, wie man da verfährt. Ich beginne also einmal, die große Form zu skizzieren. Die große Form nimmt einen konkreten Plan an in meinem Kopf. Und dann, wenn ich diese große Form überblicke und weiß, was die Aufgabenstellung ist – natürlich ist die Aufgabenstellung in einem Konzert anders als in einem Streichquartett, anders als in einem Klavierstück, anders als in einer Oper, anders als in einer Symphonie – es sind immer andere Dinge, die da erfüllt werden sollen. Je nachdem ist es eben ein anderes Herangehen. Aber jetzt zum Beispiel: Im nächsten Stück, das ich schreiben möchte, in meinem Doppelkonzert für Violine, Klavier und Kammerorchester, da habe ich schon ein paar Bilder, die sicher wichtig werden für das Werk und ein paar Vorstellungen von Klanglich-

keiten, die mir im Vorhinein schon klar sind. Von dieser großen Vorstellung und von der großen Form gehe ich dann meistens hinein in das Baumaterial. So wie der Architekt Ziegel, Glas, Sand, Holz, Stahl und Ähnliches herrichtet, so richte ich mir Motive, Themen, melodisches Material, harmonisches Material und rhythmisches Material her. Und natürlich ist es bei mir so, dass das harmonische Material auch einen sehr wichtigen Stellenwert einnimmt. Ich denke etwa an Strawinsky – »Im Horizontalen kann man die Fäden ziehen, wie man will, aber die simultanen Klänge müssen sich vor Gott verantworten« – und dann zum Beispiel Olivier Messiaen – einer der größten Harmoniker des 20. Jahrhunderts – für mich auch ausschlaggebend – und der Parameter der Harmonik – vielleicht auch nicht zufällig bei jemandem, der Harmonielehre unterrichtet – ist für mich ein ganz wichtiger. Natürlich handelt es sich bei dieser Harmonik um eine Harmonik des 21. Jahrhunderts – des frühen 21. Jahrhunderts. Sie fußt auf vielem, aber sie ist nun sicher nicht eine Harmonik, die man sich so vorstellen könnte wie Funktionalharmonik – mit Funktionen wie Tonika und Ähnlichem. Genauso wenig wie bei Messiaen, oder bei Schnittke, oder bei Ligeti. Aber die Harmonik ist bei mir ein geplanter Parameter und nicht ein ungeplanter, nicht ein sich ereignender und nicht ein vernachlässigter, sondern ein ganz wichtiger. Viele Dinge bei mir sind in erster Linie harmonisch. Oder sagen wir so: Es gibt die Möglichkeit von harmonischen Einfällen. Und das ist etwas, das, wie ich glaube, teilweise krass vernachlässigt worden ist im 20. Jahrhundert. Und die Möglichkeit, dass auch die Harmonik einen Zündfunken für ein Werk darstellt, ist für mich eine ganz wichtige. Es sind zwar bei mir auch andere Bauweisen jederzeit präsent – prozesshaftes Arbeiten, rhythmische Konstruktion, formale Konstruktion, Dramaturgie – aber die Harmonik hat einfach einen gewissen Stellenwert, und dem habe ich im Laufe der Zeit, in der Erarbeitung meiner musikalischen Sprache und in der Erarbeitung meiner persönlichen Kompositionstechnik, natürlich auch besonderes Augenmerk zugewiesen.

#### INTERVIEW

Übrigens ist dies auch etwa Henze sehr wichtig und er hat auch wiederholte Male darüber gesprochen. Bei ihm sind die Harmonik und die Gestaltung des Parameters Harmonik und die Bewältigung der harmonischen Komponente in einem Werk ganz entscheidend wichtig. Und er hat immer darauf hingewiesen, dass man das nicht vernachlässigen darf. Und bei allen großen Komponisten ist die harmonische Komponente nicht vernachlässigt – auch bei allen großen Komponisten des späten 20. Jahrhunderts.

VL: In welchem Verhältnis zueinander stehen Harmonie und Melodie einer Ihrer Kompositionen?

RD: In dem Verhältnis, dass es einfach zwei wichtige Parameter sind. Es kann genauso gut melodische Erfindungen geben, es kann rhythmische Ausgangspunkte geben, oder, wie in meiner Oper Radek, einen konstruktiven Ausgangspunkt: und zwar ist das die Szene der Revolutionäre – wo Lenin, Radek und Dr. Blum um eine Sache streiten, nämlich darum, wer im plombierten Zug mitfährt von Zürich nach St. Petersburg. Und da ist es so, ich habe diese Szene die »Isorhythmica« genannt. – Da gibt es einen längeren isorhythmischen Abschnitt und dieser kehrt variiert immer wieder und bildet das Grundgerüst für die ganze Szene, und nicht etwa eine melodische Erfindung. An anderer Stelle kann es auch wieder eine melodische Grunderfindung sein, an einer anderen Stelle eine harmonische, an einer anderen Stelle eine rhythmische oder eine formale. Also die »Isorhythmica« ist so ein Mittelding zwischen rhythmischem Baustein und formaler Grundkonzeption.

VL: Kann man das überhaupt beantworten: Sind es zu Beginn eher Harmonien oder Melodien, die entstehen? Oder ist es eine Mischung aus beiden?