

# 2WEI:

Isabel Mundry + Walter Zimmermann

Konzerte, Film und Gespräch

---

## Programm

---

**19.00 UHR**

**WALTER ZIMMERMANN** Zyklus »Cura Curiositas«

3) »Die verschwundenen Instrumente der Wanda Landowska« für Midiharpsichord, Hammerklavier und Computerprojektionen (1998/1999, Filmfassung 2001)

**20.00 UHR**

**ISABEL MUNDRY**

»Dufay-Bearbeitungen 1-3« für Ensemble (2003/2004/2008)

»Balancen« für Violine solo (2006)

»Dufay-Bearbeitungen 4-6« für Ensemble (2003/2004/2008)

»Sandschleifen« für Schlagzeug, Klavier und Streichtrio (2003/2006)

»Dufay-Bearbeitungen 7« für Ensemble (2003/2004/2008)

**21.15 UHR**

**ISABEL MUNDRY** und **WALTER ZIMMERMANN**

im Gespräch mit **LYDIA RILLING**

**22.00 UHR**

**WALTER ZIMMERMANN** Zyklus »Cura Curiositas«

1) »Die Sorge geht über den Fluss« für Violine solo (I. Teil: 1993, II. Teil: 2000)  
für Stefan Schädler

2) »Ursache und Vorwitz« für Horn, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug  
mit Tonband (1993-1994)

**Susanne Zapf** · Violine

**Ekkehard Windrich** · Violine

**KNM Berlin**

---

## **KNM Berlin**

Rebecca Lenton · Flöte

Gudrun Reschke · Oboe

Winfried Rager · Klarinette

Samuel Stoll · Horn

Frank Gutschmidt · Klavier

Michael Weilacher · Schlagzeug

Steffen Tast · Violine

Kirstin Maria Pientka · Viola

Ringela Riemke · Violoncello

Evelyn Hansen, Sabine Spillecke, Petra Krebs, Redaktion Programmheft und  
Organisation · Reinhard Pusch, Technische Leitung

Thomas Bruns, Verena Gutscher · Organisation KNM Berlin

---

**Akademie der Künste** · Pariser Platz 4, 10117 Berlin

info@adk.de, www.adk.de

S Unter den Linden, Bus 100, 200, TXL

Tel. 200 57-1000 · www.adk.de

## Nähe und Distanz, Perspektiven und Mehrdeutigkeiten – Kompositionen für Kammerensemble von Isabel Mundry und Walter Zimmermann

Isabel Mundry komponiert eine Musik des Tastens. In ihren Stücken werden Klänge mit großer Behutsamkeit und Aufmerksamkeit »befühlt«. Dabei werden bevorzugt Linien in ihren mehrdeutigen Verbindungen untereinander untersucht, denn Mundrys Œuvre durchzieht eine große Vorliebe für Vielstimmigkeit im musikalischen wie metaphorischen Sinne. Die Komponistin gehört nicht zu denjenigen, die eine Perspektive verabsolutieren und in das Zentrum ihrer Werke stellen. Es sind im Gegenteil die Beweglichkeit von Positionen und der Wechsel von Perspektiven, die sie besonders reizen.

Wie relativ die Erfahrung von Nähe und Distanz ist, wenn man vermeintlich Entferntes in Beziehung zueinander setzt, zeigen Mundrys »**Dufay-Bearbeitungen 1-7**« für Ensemble aus den Jahren 2003, 2004 und 2008. Schon während ihres Studiums hatte sich die Komponistin nachhaltig für die Vokalpolyphonie von Guillaume Dufay (ca. 1397-1474) begeistert. Ihre Bearbeitungen von sieben seiner Chansons zielen nicht darauf ab, Dufay zu vereinnahmen, sondern lassen sich als Annäherungen an seine Musik, an die eigene und an die Verbindungen zwischen beiden verstehen. Der Reiz von Bearbeitungen liegt schließlich gerade in der Vielfalt der Perspektiven, die sich sowohl auf das Fremde als auch auf das Eigene ergeben, in der unverhofften Nähe zum scheinbar Entfernten und der Entdeckung von Distanz zum vermeintlich Nahen. Selbst wenn Mundry den komplexen Satztechniken Dufays folgt, bleibt ihr ein großes Maß an interpretatorischen Möglichkeiten. Angesichts der rein vokalen Gestaltung der Chansons kommt bereits der Instrumentierung besonderes Gewicht zu. Da Mundry die Chansons in jeder Bearbeitung mehrfach wiederholt, tritt die Klanglichkeit der einzelnen Instrumente noch stärker in den Vordergrund. Zudem erscheint das Material in den Wiederholungen in einem jeweils anderen Licht und damit in seiner Mehrdeutigkeit. Die Spuren von Mundrys Feder lassen sich auch in den »Submelodien«, die zwischen den Einzelstimmen des Satzes aufblitzen, und in den zeitgenössischen Spieltechniken vernehmen. Diese bestimmen auch die Vorspiele, die jedem der drei großen Teile, in die die Chansons gruppiert sind, voran gehen und die zusammen den »rein« zeitgenössischen Rahmen der Bearbeitungen formen.

Anregungen aus Literatur, Kunst oder Film bilden für Mundry häufig den Anstoß zu konzeptionellen Vorüberlegungen zu neuen Kompositionen. »**Sandschleifen**« für Streichtrio, Schlagzeug und Klavier (2003/2006) nahm seinen Ausgang von einer literarischen Bildbeschreibung. Übersetzungsprozesse wie in diesem Fall von Bild, literarischem Text und Musik macht die Komponistin in vielen ihrer Werke musikalisch fruchtbar. So fungiert die Bildbeschreibung – als solche schon eine »Übersetzung« – in »Sandschleifen« als Beginn einer zunehmenden Abstraktion. In den ersten drei der insgesamt sieben Abschnitte misst Mundry in enger Anbindung an den Text noch aus, in welchem Maße sich die Worte in Klänge verwandeln

oder in metaphorische Korrespondenzen fassen lassen. Auf diese Weise entsteht eine musikalisch komplexe und verschachtelte Struktur, die sich im weiteren Verlauf immer stärker ablöst und als neu geschaffenes Referenzsystem verselbständigt. Die außermusikalische Inspiration des Stücks lässt sich zwar nicht semantisch in der Musik ausmachen, aber sie ist sicherlich bedeutsam, will man die Denk- und Arbeitswelt Mundrys verstehen. Die Komponistin selbst betrachtet sie als integralen Bestandteil des Werkes: »Idee und Intention, Strukturfragen und kompositorisches Handeln sind hier drei untrennbar ineinander greifende Aspekte, in ihrer Relativität zeigt sich ihre Zeitlichkeit, in ihrer besonderen Relation liegt die Einzigartigkeit einer Komposition«.

»Balancen« für Violine solo (2006) kreist, wie der Titel bereits andeutet, um die Bewegung des Austarierens. In dieser klanglich äußerst subtil modellierten Studie geht Mundry den feinsten Nuancen des Balancierens nach, das als Bewegung selbst eine Form der Annäherung und Entfernung darstellt. Wie mit einem Zoom werden die kleinen Bewegungen, die ein Gleichgewicht erhalten, vergrößert. Doch ab wann werden sie zu groß und zerstören die Ausgewogenheit? Der Gefährdung und Fragilität von Balancen, dem (Ein-)Pendeln und Schwanken wird in immer wieder anderen Aspekten der Musik nachgespürt. »Balancen« lässt sich auch als Metapher für den Prozess des Suchens, des Zweifels und des Erkennens hören, als den Mundry das Komponieren selbst beschreibt. Auch wenn das fertige Werk bis ins Detail ausgefeilt ist, glaubt man zuweilen, ihr bei diesem Prozess zuhören zu dürfen. Sie bewahrt ihren Kompositionen eine einladende Offenheit, vielleicht auch weil »gerade das Individuelle, das immer wieder erneut um seinen Ausdruck ringt, aus einer Vielheit innerer Stimmen besteht, deren Heterogenität es ebenso auszuhalten gilt wie die Vielheit äußerer Eindrücke«.

Wenn man Walter Zimmermanns Ästhetik mit nur zwei Begriffen charakterisieren wollte, dann wären es wohl die der Konzentration und der Purifizierung. Schon in seinem großen Zyklus »Lokale Musik« (1977-1981), der sich den Verbindungen von Landschaft und Musik widmet, setzt Zimmermann verschiedenste Techniken ein, um Verkrustungen aufzubrechen und das darunter Verborgene zum Vorschein zu bringen. Durch Transformierung und Fragmentierung sucht der Komponist eine Distanz zum Objekt zu schaffen, die durch die veränderte Perspektive wieder eine neue Nähe ermöglicht. Dass er sich in den 1970er Jahren mit der damals in mehrfacher Hinsicht »belasteten« Volksmusik beschäftigte und damit zumeist auf starke Irritation oder Ablehnung stieß, illustriert, dass er immer seinen eigenen Weg gegangen ist. Den Zwängen festgelegter Schulen mit ihren jeweiligen Ideologien mochte er sich nie beugen.

Seit den 1970er Jahren denkt und komponiert Zimmermann in großen, übergeordneten Projekten. Angeregt von einer Inspiration, die zumeist einem literarischen und philosophischen Text entspringt, stürzt er sich in ein neues Projekt wie in eine neue Welt, die er erst in all ihren Aspekten erkundet, bevor er zu komponieren beginnt. Zwischen 1989 und 1994 entstand der Kern von »Cura Curiositas«, der in den Jahren 2000 bis 2002 noch erweitert wurde. Der Zyklus besteht nun aus vier

Werken, von denen drei heute Abend das erste Mal gemeinsam in einem Programm erklingen:

Zur Komposition von **»Ursache & Vorwitz«** für Horn, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug mit Tonband (1993-1994) wurde Zimmermann durch einen berühmten Holzschnitt des französischen Astronomen Camille Flammarion (1842-1925) von 1888 inspiriert. Im Stil des 15. Jahrhunderts veranschaulicht Flammarion sternenfroh, welcher Blick auf den Kosmos sich dem neugierigen Menschen bietet. Zimmermann greift dieses Bild der **»Curiositas«**, der Neugierde, als Begriff der menschlichen Wissensansprüche und Erfahrungsbedürfnisse auf und **»übersetzt«** es mithilfe einer deutlichen Klangdramaturgie in eine stark narrative Musik. Im ersten, von Glissandi dominierten Teil **»Ursache«** wird die Kontur der Musik erst allmählich erkennbar, da sich die Instrumente zuerst nur behutsam voran tasten. Der Einsatz des Tonbandes zu Beginn des zweiten Teils **»Vorwitz«** wirkt wie ein Katalysator auf die Instrumente – als hätten sie nun den Mut, weitaus kräftiger und lebendiger aufzutreten. Vor der Folie des ununterbrochen abwärts gerichteten Tonbandglissandos, das die Streicherbewegung des ersten Teils aufnimmt, wird eine zunächst klar exponierte Struktur allmählich aufgelöst. Die Einwürfe der Instrumente – die **»Entwürfe der Neugierde«** – verstummen zunehmend vor dem Hintergrund des **»kosmischen Endlosglissandos«**, das immer weiter in die Tiefe strebt – im Angesicht des Kosmos verliert der Mensch seine Sprachfähigkeit. Zumindest beinahe: das letzte, geradezu trotzig **»vorwitzige«** Wort gehört Violine und Violoncello.

Mit **»Schatten der Ideen«**, dem Titel eines Projektes von Zimmermann, könnte man sein Werk insgesamt überschreiben, schließlich gehen viele seiner Kompositionen auf abstrakte Ideen der Literatur und Philosophie zurück. In **»Die Sorge geht über den Fluss«** für Violine solo (I. Teil: 1993, II. Teil: 2000) evoziert er einen weiten semantischen Raum. Explizit bezieht er sich auf die 220. Fabel des römischen Philologen Hyginus (60 v. Chr.-10 n. Chr.), in der die Schöpfung des Menschen aus einem Stück Erde durch *Cura*, die römische Göttin der Sorge, erzählt wird. Genau diese Fabel nimmt Martin Heidegger in seiner epochalen Schrift **»Sein und Zeit«** auf, um der Sorge einen zentralen Platz in seiner Denkwelt zuzuweisen. Zimmermann steigert die intertextuellen Bezüge noch durch eine Reverenz an Ludwig van Beethovens **»Heiligen Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit«** aus dem Streichquartett op. 132, auf den sich auch Luigi Nono in seinem Streichquartett **»Fragmente – Stille, An Diotima«** bezieht. Es scheint fast, als wollte Zimmermann die dekonstruktivistische Denkfigur einer unendlichen Kette von aufeinander verweisenden Zeichen musikalisch vermitteln. Als Hörer kann man sich in diesen semantischen Räumen bewegen, aber man ist natürlich nicht an sie gebunden. Trotz der von ihm angebotenen Orientierungspunkte schwebt Zimmermann das Ideal vor, dass jeder Zuhörer seine eigenen Hörlinien entwickelt und diese Linien zusammen ein großes loses Gewebe ergeben. Dabei fordert die starke Reduktion – im Sinne von Konzentration – der Musik große Kontemplation vom Hörer. Auch in **»Die Sorge geht über den Fluss«** drängt es Zimmermann nicht, in seiner Musik möglichst viel geschehen zu lassen. Seine Musik wirkt wie eine Skulptur, die mit viel Ruhe aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln beleuchtet wird.

Mit »**Wanda Landowskas verschwundene Instrumente**« für Midiharpsichord, Hammerklavier und Computerprojektionen (1998/1999) in der Filmfassung von 2001 wird die Bandbreite des Zyklus »Cura Curiositas« noch einmal erheblich erweitert. In seinem Film widmet sich Zimmermann dem Fall der Cembalistin und Pianistin Wanda Landowska (1879-1959), deren große und wertvolle Sammlung an alten Instrumenten und deren Bibliothek mit über 10 000 teilweise sehr seltenen Büchern vom Sonderstab Musik des Reichsleiters Alfred Rosenberg im September 1940 in der Nähe von Paris konfisziert wurden. Bis heute sind nur Einzelstücke aus der Sammlung wieder aufgetaucht. Zimmermann verwendet in seinem Film sowohl musikalisch als auch visuell für ihn typische Techniken der Fragmentierung, um eine gewisse Gebrochenheit zu erzielen. So entsteht eine Vielstimmigkeit von Augenblicken und Momentaufnahmen, aus denen sich jeder Zuschauer sein eigenes Bild der geraubten Welt der Landowska zusammensetzt.

Lydia Rilling

## KOMPONISTEN

### **Isabel Mundry**

wurde 1963 in Schlüchtern/Hessen geboren und wuchs in Berlin auf. Sie studierte von 1983-1991 Komposition an der Hochschule der Künste, Berlin bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth sowie Elektronische Musik am Studio der Technischen Universität. Gleichzeitig belegte sie dort die Fächer Musikwissenschaft (bei Carl Dahlhaus), Kunstgeschichte und Philosophie. Nach ihrem Studium erhielt sie von 1986-1993 Lehraufträge für Tonsatz und Analyse an der Berliner Kirchenmusikschule und an der Hochschule der Künste, Berlin. Von 1991-1994 absolvierte Mundry ein ergänzendes Kompositionsstudium bei Hans Zender in Frankfurt. Als Stipendiatin an der Cité des Arts sowie anschließend am IRCAM im Rahmen eines einjährigen Kurses für Informatik und Komposition lebte sie von 1992-1994 in Paris und anschließend bis 1996 als freischaffende Komponistin in Wien. 1996 erhielt Mundry eine Professur für Komposition und Tonsatz an der Frankfurter Musikhochschule. Als Dozentin lehrte sie beim Akiyoshidai-Festival in Japan (1997) sowie mehrfach bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (1998, 2000 und 2002). 2001 erhielt sie den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung. 2002/2003 war sie Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin. Seit 2003 lehrt Mundry als Professorin für Komposition an der Musikhochschule Zürich. Sie erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, u. a. den Berliner Kompositionspreis, den Boris Blacher-Preis, den Schneider-Schott-Preis, den Busoni-Preis, ein Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung, den Kranichsteiner Musikpreis sowie den VR-Leasing-Preis der Ingrid und Solms-Stiftung. Mundry war Composer in Residence beim Tong Yong Festival (Korea, 2001), Lucerne Festival (2003), am Nationaltheater Mannheim (2004/05) sowie in der Saison 2007/2008 »Capell-Compositeur« bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

## **Walter Zimmermann**

wurde 1949 in Schwabach/Mittelfranken geboren. Er studierte Klavier bei Ernst Gröschel und begann früh zu komponieren. Von 1968-1970 war er Pianist im arsnova-ensemble Nürnberg, worauf bis 1973 Kompositionsstudien bei Werner Heider und Mauricio Kagel sowie am Institut für Sonologie in Utrecht und im ethnologischen Zentrum Jaap-Kunst in Amsterdam folgten. Das Jahr 1974 verbrachte Zimmermann in den USA – zunächst in Hamilton, NY, um Computermusik zu studieren. Anschließend führte er während einer Rundreise Gespräche mit 23 amerikanischen Komponisten, die 1976 in der Anthologie »Desert Plants« dokumentiert wurden. 1977 gründete Zimmermann das »Beginner-Studio« in Köln. Zwischen 1980 und 1992 gewann er zahlreiche Preise und war Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen, am Koninklijk Konservatorium Den Haag und in Karlsruhe. 1985 veröffentlichte er den Band »Morton Feldman Essays«. Zusammen mit Stefan Schädler organisierte er 1992 das Festival ANARCHIC HARMONY zum 80. Geburtstag von John Cage in Frankfurt. Seit 1993 ist Zimmermann Professor für Komposition an der Universität der Künste in Berlin.

Werkauswahl:

»Beginner's Mind« (1975) für Pianisten mit Singstimme; »Lokale Musik« (1977-1981) – Zyklus für verschiedene Besetzungen; »Sternwanderung« (1982-1984); »Die Blinden« (1984) Statisches Drama nach Maurice Maeterlinck für 12 Sänger und 9 Instrumente; »Über die Dörfer« (1985-1986) für Solisten, 3 Chöre und großes Orchester; »Ataraxia« (1988) für Klavier und Orchester; »Hyperion« (1989/1990) Briefoper nach Hölderlin; »Diastasis (a) / Diastema (b)« (1991-1992) für 2 Orchester ohne Dirigenten; »Schatten der Ideen« (1992/1993) – Zyklus für verschiedene Besetzungen; »Climamen I-IV« (1996-2001) für 6 Orchestergruppen

**Lydia Rilling**, Moderation,

studierte Musikwissenschaft sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Berlin, Paris und St. Louis (USA). In ihrer Magisterarbeit forschte sie zu Gérard Griseys »Quatre Chants pour franchir le seuil«. Derzeit promoviert sie über das Musiktheater im 20. Jahrhundert als Stipendiatin des Exzellenzclusters »Languages of Emotion« an der FU Berlin. Seit 2005 ist sie als Autorin u.a. für den SWR, die Berliner Philharmoniker und die Komische Oper Berlin tätig.

## **INTERPRETEN**

### **Kammerensemble Neue Musik Berlin (KNM Berlin)**

Das Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit der Musik der unmittelbaren Gegenwart war Ende der 80er Jahre der Impuls für die Gründung des KNM Berlin durch Juliane Klein, Thomas Bruns und weitere Studenten der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Neben der traditionellen Konzertform widmet sich das 11 Mitglieder umfassende Kammerensemble insbesondere experimenteller, szenischer Musik und dem Musiktheater, wobei die ständige Erweiterung der eigenen

klanglichen Möglichkeiten, z.B. durch Hinzunahme elektronischer Mittel, ebenso zum festen Bestandteil der Arbeit gehört wie Projekte im Bereich der Installation und Performance. So entwickelte das KNM in den 90er Jahren etwa Konzertinstallationen (u.a. mit Peter Ablinger, Nicolas Collins, Ana Maria Rodriguez) und arbeitete später mit Regisseuren wie Jan Lauwers, Ingrid von Wantoch Rekowski und Xavier Le Roy zusammen. Wichtige Impulse kamen weiterhin sowohl aus der langjährigen Zusammenarbeit mit Komponisten wie Mark Andre, Richard Barrett, Pierluigi Billone, Beat Furrer, Georg Katzer, Helmut Lachenmann, Chris Newman, Helmut Oehring, Salvatore Sciarrino oder Dieter Schnebel als auch durch das ständige Engagement von Dirigenten wie Beat Furrer, Peter Rundel und Roland Kluttig. Seit Jahren kann das KNM Berlin auf wertvolle Kooperationen mit Berliner Partnern wie der Akademie der Künste, den Berliner Festspielen, dem Konzerthaus Berlin und dem Ultraschall Festival verweisen. Das Ensemble wurde zu zahlreichen Rundfunkaufnahmen eingeladen und gastiert in allen wichtigen internationalen Musikzentren, so z.B. in Brüssel, Buenos Aires, Frankfurt, Kopenhagen, Köln, London, München, New York, Paris, Petersburg, Strasbourg, Toulouse und Wien. Das KNM Berlin wird unterstützt durch die Kulturprojekte Berlin GmbH und den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten. Das KNM Berlin ist Partner im ohrenstrand.net, das durch das Netzwerk Neue Musik, einem Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes, gefördert wird.  
[www.kammerensemble.de](http://www.kammerensemble.de)

### **Ekkehard Windrich**, Violine,

widmete sich bereits zu Beginn seines Violinstudiums der zeitgenössischen Musik – mit nachdrücklicher Unterstützung seines Lehrers Reinhard Ulbricht, Hochschule für Musik Dresden. Vom Detroit-Techno der 90er beseelt, kam eine ebenso leidenschaftliche Beschäftigung mit elektronischer Musik hinzu.

Seit 2002 ist Ekkehard Windrich Mitglied des Kammerensembles Neue Musik Berlin, wo er gerne auch ganz ohne Geige die Realisierung experimenteller und/oder elektronischer Musik übernimmt, wie z.B. John Cages »Telephones and Birds« und »33 1/3« oder Robert Ashleys »String Quartet Describing the Motions of Large, Real Bodies«.

### **Susanne Zapf**, Violine

Ihr Arbeitsfeld umfasst Kammermusik ebenso wie die Mitwirkung in Orchestern und solistische Auftritte. Neben der Aufführung barocker wie klassischer Musik widmet sich Zapf auch den verschiedensten Formen aktuellen Musizierens, von der freien Improvisation bis zu elektronischer Musik und multimedialen Projekten. In enger Zusammenarbeit mit Komponisten hat sie zahlreiche Solo- und Kammermusikwerke zur Uraufführung gebracht. Ihre musikalische Ausbildung erhielt Zapf in Berlin sowie bei Grigory Zhislin in London und Keiko Wataya in Amsterdam. Sie ist Mitglied des Sonar Quartetts und des Thürmchen Ensembles Köln und spielt im DUO 10 mit dem Gitarristen Hubert Steiner. Regelmäßig gastiert sie bei renommierten Festivals in Deutschland, Holland, Frankreich, Belgien, England, Österreich, Griechenland, Spanien, Tschechien und Korea. 2002 gewann Zapf den Kranichsteiner Musikpreis.



