

# „Erfüllte“ Zeit schenken

**Vortrag über Willem Schulz**

**von**

**Egbert Hiller**

Im Rahmen der Veranstaltung „diagonal – willem schulz 70“

Rudolf-Oetker-Halle Bielefeld 24.+ 25.09.21

Nun, nach sehr viel Musik und vor weiterer Musik von Willem Schulz, kommt das Wort zum Zug – mit Bemerkungen zum Schaffen von Willem Schulz, über den viele Worte zu machen sich lohnt, zumal im Kontext dieser Retrospektive, die sich „diagonal“ durch sein Oeuvre zieht und einen Überblick über seine Arbeiten der letzten über 50 Jahre bietet. Ich war zunächst überrascht, dass Willem mich angefragt hat, diesen Part zu übernehmen. Doch ich finde es stimmig, denn mein Verhältnis zu ihm hat dafür die richtige Mischung aus Distanz und Nähe: Distanz, weil ich mich vorher noch nicht so viel mit ihm und seiner Musik beschäftigte und daher einen unverstellten Blick habe; und Nähe, da wir im Rahmen der Konzertreihe „Stationen“, die von Neue-Musik-Gesellschaften in NRW organisiert wird, eben doch schon mal miteinander zu tun hatten. Ich mache die Programmhefte für diese „Stationen“-Reihe, bei der bislang zwei Stücke von Willem aufgeführt wurden, die ich seinerzeit sehr spannend fand und die ich auch gestern wieder sehr genossen habe: „Haus für Tuba“ und „fliegend“, beide Stücke erklangen im gestrigen Eröffnungskonzert.

Als ich mich auf diesen Vortrag vorbereitete, stand am Anfang die Frage, wer ist dieser Willem Schulz, was bewegt ihn, was treibt ihn an, was zeichnet ihn aus? Und diese Frage treibt nun mich an, hier und jetzt tiefer in den künstlerischen Kosmos des 1950 in Hamburg geborenen und in Vlotho aufgewachsenen Komponisten, Improvisators, Cellisten und Performers einzutauchen.

Eins kann ich versichern: Willem Schulz kommt nicht, wie es etwa Karlheinz Stockhausen von sich behauptete, vom Planeten Sirius oder ähnlichem. Die „Luft von anderen Planeten“, wie sie einst Arnold Schönberg maßgeblich beeinflusste, spürt Willem aber schon, zumal er die Dinge gerne von oben betrachtet, aus der Luft, aus großer Höhe: Von oben auf die Welt zu schauen, zu fliegen, ist eine seiner großen Leidenschaften – und das ist in seiner Musik spürbar, so in dem bereits erwähnten „fliegend“ für drei Soprane von 2017. Die Sopranstimmen treffen in „fliegend“ in einem imaginären offenen Raum aufeinander, doch es geht nicht um musikdramatische Ereignisse oder expressive

Aufwallungen, sondern um das Erlebnis von reinem Klang im Raum. Reiner Klang, Klang nur um seiner selbst willen, das ist eine Vision, eine Utopie, der man nahe kommen kann, die man aber nie erreichen wird, außer vielleicht in existenziellen Grenzsituationen.

Beim Erleben von Musik stellen sich immer Assoziationen, Gedanken und unbewusst ablaufende Verknüpfungen ein, die mit den eigenen Erfahrungen und Hintergründen zu tun haben. Und je weniger vom Autor oder der Autorin eines Werks intendiert wird, desto größer ist womöglich die Freiheit der Hörenden. Willem Schulz selbst assoziiert mit „fliegend“ Linien, Punkte, Figuren, Wellen, Fadenwesen und architektonische Gebilde. Die Notation hat grafische Anteile frei von festgelegten Tonhöhen, um so im Schriftbild bereits das freie Fliegen der Töne und Klänge zu versinnbildlichen.

Die drei Sängerinnen geraten selbst zu Verkörperungen des Klangs bzw. als Verkörperungen des Klangs werden sie gewissermaßen „körperlos“. Die Stimmen sollen, so Willem Schulz, „fast elektronisch klingen, oder wie sphärische Klangelemente im Weltraum“. Und er selbst, so sagt er und das kann auch noch mal im Programmheft nachgelesen werden, erlebt „Musik am liebsten mit geschlossenen Augen in einem imaginären Weltraum, in dem Klänge aus der Ferne näher kommen, an mir vorüber schießen, Klangobjekte aus dem Nichts entstehen, schwebend existieren und unmittelbar verschwinden. Kein Mensch in Sicht.“

Trotz dieser Perspektive aus großer Höhe und Weite wähnt sich Willem Schulz nicht in Luftschlössern, schon gar nicht künstlerisch abgehoben im Elfenbeinturm einer wie auch immer gearteten „Avantgarde“. Was die Zielstrebigkeit und Konsequenz seiner Projekte angeht, steht er mit beiden Beinen auf der Erde. Er spürt aber immer wieder den Möglichkeiten zur Grenzüberschreitung in seiner Kunst nach: der Grenzüberschreitung in die Sphären der Natur, aber auch in urbane Räume in seinen Installationen, in seinen groß angelegten Stadt- und Landschaftsmusiken. Da kommen neben konventionellen Instrumenten mitunter auch Baumaschinen und Kräne zum Einsatz bzw. werden zum Klingen gebracht. Deren Geräusche werden aber nicht gesampelt oder live-elektronisch verarbeitet, sondern fließen als das ein, was sie sind: als Alltagsklänge, die aber musikalisch-künstlerische Qualitäten haben, sofern die Sinne dafür geöffnet sind – ich sage bewusst, die Sinne, denn ich meine nicht das Ohr allein, sondern ebenso das Auge, auch das geistige Auge, sowie den Tastsinn und den Geruchssinn.

Ganz wichtig im Kontext von Grenzüberschreitungen ist für Willem Schulz die konkrete Anbindung an Phänomene des Lebens, an soziale Projekte, an kulturelle und folkloristische Wurzeln, mit denen er sich beschäftigt, etwa wenn er sich mit musikalischen Traditionen anderer Völker, aus Afrika oder dem Balkan, auseinandersetzt. Durch die unmittelbare Kenntnis und Erfahrung der wunderbaren Vielfalt und der Unterschiede zwischen den Musikkulturen relativiert sich für ihn auch die vermeintliche Dominanz der abendländischen Musik. Gerade die Neue Musik birgt für ihn das Potenzial, aus den Fängen und Zwängen des immer noch präsenten Eurozentrismus und Postkolonialismus auszusteigen und eigene Freiheiten auszuleben. So hat Willem denn auch keine Scheuklappen, etwa Rhythmen aus den Balkanländern oder Bordun-Töne, die in verschiedenen Volksmusik-Repertoires, aber auch in mittelalterlicher Musik vorkommen, oder aber auch romantische Melodien einfließen zu lassen. Und das ist keine Marketingstrategie im Sinne einer Cross-over-Ideologie, sondern sein musikalisches Empfinden, das von Offenheit und Durchlässigkeit zwischen auch gegensätzlichen Stilen und Genres bestimmt ist. Überhaupt offen zu sein für das Andere, das Fremde, das mitunter Unvorstellbare im Umgang mit oder in der Reflexion über Menschen aus fernen Kulturkreisen, ist eine wesentliche Voraussetzung, um produktiv in deren Lebensumstände und in deren Kunst einzutauchen. Dabei geht es Willem beileibe nicht nur um Wohlfühl-Programme, sondern auch um Extreme – so in dem Projekt „Kamikaze“, einem Musiktheater mit Originaltexten von überlebenden japanischen Kamikazefliegern im Zweiten Weltkrieg. Das Intro dieses Werks wird im Laufe dieses Konzerts erklingen.

Willem Schulz tritt in Dialoge mit sich selbst, mit seiner Umwelt, mit politischen und gesellschaftlichen Ereignissen, ohne dass er plakativ an aktuellen Strömungen oder Trends anhaften würde. In Dialoge mit seinem Umfeld tritt jeder Künstler, jede Künstlerin, auf irgendeine Weise; bei Willem Schulz ist das aber essenziell; es ist charakteristisch für seine Identität und auf seinem Weg, sich immer wieder neu zu definieren – in einer sich stetig verändernden Welt, die er wahrnimmt, die er beobachtet, über die er reflektiert. Er blendet das Schreckliche, das allgegenwärtig scheint, nicht aus, er hat aber auch in seiner Musik – und das erleben wir in seinen Werken immer wieder – Sinn für das Schöne, das Wunderbare, das Einzigartige – vielleicht stimmt er, zumindest in optimistischen Phasen, im Geiste ein in Louis Armstrongs berühmten Song „What a wonderful world“.

Er ist aber nicht nur Komponist und Musiker, sondern auch Organisator und Initiator – man denke nur an das von ihm maßgeblich ins Leben gerufene und am Leben gehaltene

Kulturzentrum „Wilde Rose“ in Melle, in dem sich viele Aktivitäten bündeln und das ein offenes Haus ist für Musik, für Kunst, für Kreativität überhaupt. Mit den Eigenschaften einer „wilden Rose“, dem Stacheligen, Urwüchsigen, Ungezüchteten, ja Ungezähmten kann sich Willem Schulz identifizieren, und die Stimmung dort, gerade jetzt, ich war vor kurzem selbst da, an der Schwelle zum Herbst beflügelt die Kreativität, nicht nur in musikalischer Hinsicht. Wunderbar eingefangen hat die Stimmung dort die Künstlerin Barbara Daiber, die Lebensgefährtin von Willem Schulz, in ihrem Gedicht „freie im pro“, hier ein paar Zeilen daraus:

menschliche blüten / co-creation mit / klettenwurz und hagebutten / samenwort / stein und  
sterne / schlick und / klänge zwischen ebbe und flut / anhäufungen verwerfungen / körper /  
wie gräser im wind/ gerascheltes klappern ... gerasselt / zirpende geigen noi sette und kur  
kuma / weit und warm der Ton / des saxophons / im scheinwerfer des schwarzen himmels  
/ ...

Offenkundig sind die musikalischen Anspielungen in Barbara Daibers Poem. Aber was ist Musik überhaupt bzw. welche existenziellen und auch gesellschaftlichen Fragen sind mit ihr verbunden? Dieser Themenkomplex beschäftigt Willem Schulz intensiv. Wer ist er in diesem Kontext, was offenbart die Musik ihm, und was kann er durch sie, mit ihr, von der Welt erfahren, von sich selbst erfahren?

Die Antwort darauf gibt seine Musik selbst – ein Kompendium von „Dialogen“ mit der Welt enthält seine Doppel-CD „cello in contact“, auf der er ganz verschiedene klangliche Gefilde auslotet. Er geht dabei dezidiert eigene Wege, verleugnet aber nicht die Tradition der Moderne. Dass er in einigen der 43 Stücke auf dieser Doppel-CD Alltagsklänge verarbeitet bzw. einfließen lässt, steht in dieser Tradition, die bis zu dem französischen Künstler Marcel Duchamp zurückreicht. Duchamp läutete 1913 die Geburtsstunde des so genannten „Ready-Made“ ein, als er mit seinem „Fahrrad-Rad“ einen Gebrauchsgegenstand aus seinem üblichen Kontext herauslöste und zum Kunstwerk deklarierte. Damit hob er hervor, dass die Identifizierung eines wie auch immer gearteten Objekts als Kunstwerk vor allem eine Frage der Wahrnehmung ist – und erst die Fokussierung der Wahrnehmung schafft den Rahmen, den ein Kunstwerk benötigt, um als solches erkannt zu werden. Nichts anderes passiert zum Beispiel in John Cages berühmtem Stück 4'33“, wenn er die Wahrnehmung, statt auf Alltagsgegenstände, nun auf zufällig auftretende Alltagsklänge lenkt. Und mehr noch: Auch Geschmacksfragen und die Beurteilung nach vorgefassten Qualitätskriterien werden damit ausgehebelt. Cage

übertrug Marcel Duchamps Konzept des „Ready-Made“ auf die Musik, womit er der zutiefst rational geprägten abendländischen Musikkultur das Element des vermeintlich Spontanen, Unwillkürlichen und Zufälligen entgegensetzte: Er trat für die Identität der Klänge allein um ihrer selbst willen ein – und dieser Ansatz öffnete Türen: Alles kann Kunst sein, sofern es als solche erklärt und dargeboten wird.

Ein Erweckungserlebnis in dieser Hinsicht bescherten Willem Schulz zunächst aber nicht John Cage oder Marcel Duchamp, sondern der Künstler Daniel Spoerri, von dem er auf einer Kunstaussstellung einen stilisierten Frühstückstisch als Kunstwerk entdeckte – und dadurch wurde ihm klar, dass Kunst auch jenseits vordefinierter Regeln und Konventionen möglich und nötig ist.

Auf musikalischem Feld waren John Cage, aber auch Fluxus und Happening als grenzüberschreitende Kunstformen für Willem Schulz wichtige Anknüpfungspunkte. Wenn er in seinen „Dialogen mit der Welt“ auf der CD „cello in contact“ Traktorengeräusche, Türen-Knarren, Kühe und Staubsauger einbezieht, dann baut das auf Cage auf, geschieht bei Willem aber auf ganz spezielle und eigensinnige Weise, wenn die Cello-Klänge mit den Alltagsgeräuschen verschmelzen, sie sich wechselseitig bespiegeln, aber auch kontrastieren und kontrapunktieren. Das Cello fungiert in diesem Umfeld auch als lyrisches Subjekt. Willem geht selbst eine Symbiose mit dem Cello ein, das ja auch von seinem Timbre her als das Instrument gilt, das dem Menschen am nächsten ist. Mit seiner Klangfantasie erzeugt er ein Spektrum an Cello-Klängen, das schier unbegrenzt ist und vom Poetisch-Melodiösen bis zum Atmosphärischen und Düsternen reicht. Ja, er schafft mit dem Cello Räume, wie etwa in seiner Kooperation mit der Vokalistin Oona Kastner in dem Projekt „oct. 18, 2:09 a.m.“, das auf einer CD verewigt ist.

Es ist für Willem Schulz ein zentraler Aspekt, den Raum mitzudenken – wobei der äußere Raum mit seelischen Innenräumen, mit den existenziellen Dimensionen eines Projekts unmittelbar korrespondiert. Bei den Räumen, die er bespielt, kennt er keine Vorbehalte: Das kann irgendwo Draußen sein, Morgens im Teutoburger Wald zum Beispiel, wo die Natur mitspielt oder anderswo, wo Alltagsklänge oder Naturgeräusche mitmischen, das kann ein traditioneller Konzertsaal sein, so wie hier, das können ungewöhnliche Orte wie Höhlen oder Werkstätten sein, das können aber auch imaginäre Räume sein, so wie in seinem Stück „Haus für Tuba“. Dass für die Ausübung und Wahrnehmung von Musik der „Raum“, in dem sie erklingt, ein wesentlicher Faktor ist, liegt auf der Hand – sowohl im akustischen und architektonischen als auch im psychischen Sinne. Der Titel „Haus für

Tuba“ deutet dies bereits an. Die Tuba ist mit ihrer hohen klanglichen Durchschlagskraft mühelos in der Lage, ein Haus mit Klang zu füllen. In Willems Werk sind jedoch keine festen Mauern oder Wände zu überwinden. Vielmehr ist das Haus selbst Klang, denn in seinem „inszenierten Konzert“ wird das Haus vom Ensemble musikalisch und choreographisch verkörpert. Der Tubist bewegt sich darin mit seinem Instrument: auf den Spuren der Klänge, die ihn dort erwarten und auf die er in einem ritualisierten Ablauf reagiert. Willem Schulz lässt den Interpreten eigene Gestaltungsspielräume, während einiges aber auch streng fixiert ist. Auch darin ist er zwar John Cage nahe, doch wie er den Raum behandelt, geht über Cage weit hinaus. So gerät in einem anderen Projekt, das Willem sehr am Herzen liegt, das jeweilige Haus selbst zur Partitur – wenn er solistisch mit dem Cello ein Haus, in das er eingeladen wurde, untersucht, alle Aspekte und Räume dieses Hauses einbezieht, daraus ein Konzept gewinnt, quasi, wie er sagt, „die Akupunkturpunkte“ dieses Hauses ausmacht und in seiner Musik, die sich daraus entfaltet und zwischen Komposition und Improvisation angesiedelt ist, das Leben derer, die in diesem Haus wohnen, aufscheinen lässt. Näher kann Musik kaum am Leben sein – am echten Leben und nicht am künstlichen, selbst von Konventionen geprägten Musikleben im Konzertsaal.

Mit Regeln zu brechen, sich in der Musik mit alten Gewohnheiten, Hörerwartungen, mit der Sehnsucht nach dem Vertrauten und Gefälligen auseinanderzusetzen, das sieht Willem Schulz nach wie vor als eine Kernaufgabe der Neuen Musik an. Sie muss diese Potenziale aber auch nutzen und auch gesellschaftlich Stellung beziehen, ohne plakativ und agitatorisch zu sein, sondern auf höherer, auf abstrakter Ebene. Ihr Sinn ist es für Willem Schulz, Freiheit zu denken, Freiheit auszudrücken, und sich die Freiheit zu nehmen, assoziativ in neue und unbekannte Welten vorzustößen, aber auch Bekanntes und Vertrautes neu zu betrachten. Dafür braucht es Rahmenbedingungen und gesellschaftliche Voraussetzungen, die für uns hier, wer weiß wie lange noch, selbstverständlich sind, aber der Blick in die Welt, und dieser Blick muss gar nicht so sehr in die Ferne schweifen, zeigt, dass es mit der politischen Freiheit und mithin auch mit der Freiheit der Kunst zunehmend schlecht bestellt ist. Die Entwicklungen in Belarus sind da nur ein Beispiel, wenngleich ein sehr aktuelles und schmerzliches.

Freiheit, auch künstlerische Freiheit, ist eben nicht naturgegeben oder gar „gottgegeben“, sondern muss, wie gerne in politischen Sonntagsreden hervorgehoben wird, stets neu erkämpft werden. Dieses Bewusstsein prägt Willem Schulz von Anbeginn seiner

mannigfaltigen künstlerischen Aktivitäten. 1950 geboren, waren die Jahre der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft für ihn noch sehr präsent – oder eben gerade nicht –, wuchs er doch in der restaurativen Ära Konrad Adenauers auf, in der die Bewältigung und Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit gerade nicht auf der Tagesordnung stand.

Willem Schulz ist geistig-ideell ein Kind der 68er-Bewegung, aber ohne verklärend in dieser Zeit des gesellschaftlichen Aufbruchs hängen zu bleiben. Es ist für ihn bis heute eine permanente Aufgabe der Musik, im Rahmen ihrer Möglichkeiten politisch zu sein. Das Brechen mit Konventionen ist selbst ein politischer Akt, eben in der Tradition von John Cage, aber auch von Joseph Beuys und Daniel Spoerri – und was damals, als diese auf den Plan traten und die Kunst- und Musikwelt aufmischten, provokant war, wird heute gemeinhin akzeptiert oder allenfalls mit einem Kopfschütteln quittiert. Das ist sicher ein Verdienst dieser Künstler, dass etwa die Einbindung von spontanen Aktionen oder von Alltags- und Störgeräuschen heute kein Sakrileg mehr ist – im Gegenzug schlägt, wenn eben alles möglich ist, Freiheit aber auch rasch in Beliebigkeit um. Und deswegen ist das Brechen mit Vertrautem und Gewohntem heute vielleicht wichtiger denn je: in einer Zeit, die tolerant scheint, es aber nur bedingt ist, in der alle so tun, als ob sie frei und ungezwungen wären, es aber längst nicht sind. Da ist es besonders wichtig, so wie Willem Schulz es immer wieder tut, mit ausgefallenen künstlerischen Projekten Denkanstöße zu geben – und für die Realisierung gewinnt er immer wieder Musikerinnen und Musiker, die ihn engagiert auf diesen Pfaden begleiten.

Die Geschichte der abendländischen Musik ist auch eine des Spannungsverhältnisses zwischen dem Aufstellen und Fixieren von Regeln, die dann befolgt werden sollen, und dem erneuten Brechen dieser Regeln. Und das passiert nicht losgelöst vom gesellschaftlichen Kontext, sondern in enger Korrespondenz mit diesem Kontext, denn jede Zeit hat ihre Kunst. Der Soziologe Arnold Hauser brachte das auf den Punkt: Zitat: „Das allgemeingültigste Charakteristikum der Kunst, von der sonst nur so Widersprüchliches ausgesagt werden kann, dass sie zugleich formal und stofflich, spontan und konventionell, zweckhaft und zwecklos, persönlich und überpersönlich ist, besteht in der Neuartigkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, kurz, in der Zeitgebundenheit ihrer Produkte.“ Und an anderer Stelle schreibt Hauser: „Wirtschaft, Recht, Moral, Wissenschaft und Kunst sind nur verschiedene Momente oder Aspekte eines einheitlichen Verhaltens zur Wirklichkeit, bei dem es im Grunde weder um die Feststellung von wissenschaftlichen Wahrheiten, noch um die Schaffung von Kunstwerken, ja nicht einmal um die Findung und

Formulierung von moralischen Lebensregeln geht, sondern einfach um die Ausgestaltung einer Weltanschauung, die funktioniert, die Gewinnung von Direktiven, auf die man sich in der Praxis verlassen kann.“ Zitat Ende

Neben den fixierten Regeln, etwa der strengen Satztechnik im Kontrapunkt, gibt es natürlich auch ungeschriebene, sozusagen verinnerlichte Regeln, die zu brechen womöglich noch schwieriger ist. Die Welt der Neuen Musik ist ein gutes Beispiel dafür, wie ungeschriebene Gesetze wirken können, etwa im Hinblick auf das sogenannte Vokabular von Neuer Musik – und Komponistinnen und Komponisten befolgen diese Gesetze, um sich dem Markt anzupassen und in ihn aufgenommen zu werden. Denn auch die Neue Musik unterliegt, trotz ausgeprägter öffentlicher Förderstrukturen, Marktgesetzen, und die neoliberale Durchdringung dieses Marktes samt auch durch Corona verstärkter drohender Ressourcen-Verknappung ist am Horizont zumindest sichtbar – der Blick auf andere Länder, auch Nachbarländer, spricht da für sich. Willem Schulz ist in diesem Markt eher ein Außenseiter, und mit dieser Außenseiter-Position ist er doch auch Kind seiner Zeit, denn vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zumal im Zuge der 68er-Bewegung und deren Folgen, ist eben auch das bewusste Brechen von Regeln und das Erschließen neuer Wahrnehmungshorizonte Zeitgeist geworden.

Für Willem Schulz ist das Hinterfragen und Brechen von Konventionen ein bedeutender Faktor, ohne dass dies ein Selbstzweck wäre. Das fing schon im Studium an, als er sich der Dressur zum Instrumentalvirtuosen entzog, und es setzte sich fort mit dem Trio NED mit Gerhard Stähler und Max Keller, mit denen Willem die Vorstellung von braver gesitteter kammermusikalischer Aufführungspraxis erschütterte. Immer wieder wach zu werden und zu bleiben, sich zu widersetzen ist ihm ein schöpferisches Bedürfnis und ein stetiger Impuls, denn es reicht ihm nicht am Puls der Zeit zu sein, sondern er will mit seiner Musik, in aller Bescheidenheit, in die Gesellschaft hineinwirken – und dafür entwickelt er ganz unterschiedliche Konzepte, die, ohne didaktisch zu sein, zum sinnlichen Mit- und Nacherleben einladen und selbst wiederum Impulse geben, über zwischenmenschliche Beziehungen und gesellschaftliche Themen nachzudenken: über das Verhältnis von Individuum und Masse oder „Massen“ etwa, über Formen des Interagierens und Zusammenlebens, über die Teilhabe an kreativen Prozessen und die Einbeziehung von vermeintlich Fremdem, Abseitigem und Ungewohntem. Die Retrospektive unter dem Motto „diagonal“ legt davon eindringlich Zeugnis ab.

Teils arbeitet Willem improvisatorisch, teils aber auch im strengeren Sinne kompositorisch und besonders im fruchtbaren Zwischenreich zwischen Komposition und Improvisation. Auf die nicht nur nach-schöpferische, sondern mit-schöpferische Energie und Kreativität seiner Interpretinnen und Interpreten will er nicht verzichten. Selbst Interpret zu sein, betrifft vor allem die eigenen Werke. Die Werke anderer zu interpretieren, spielt für ihn nur eine Nebenrolle.

Dass Willem Schulz als Komponist keine strenge Reihentechnik verfolgt oder serielle Musik schreibt, ist den Werken, die hier erklingen, unschwer abzuhören. Seine Musik hat immer eine visuelle Seite, und sie richtet sich an ein konkretes Publikum, ohne sich anzubiedern. Seine Inspirationsquellen sind so vielfältig wie das Leben selbst; es können Natur- oder Kulturphänomene sein, die Wolken am Himmel oder ein literarischer Text. Ist der Funke zu einer Idee übergesprungen, folgt meist ein längerer Entstehungsprozess mit akribischem Ausarbeiten der Details.

Dies umso mehr, als dass Willem Schulz den Anspruch hat, dass eine Komposition ihn als Menschen widerspiegelt. Mehr noch: Nicht bloß den Menschen, wie er hier und jetzt oder in einem bestimmten Moment vor uns steht, sondern mit seiner ganzen Geschichte, samt seiner Ahnen und dem genetischen Material, was biologisch von einzelligen Lebewesen bis zum Homo sapiens in uns steckt. Das zum Ausdruck zu bringen, das in Erinnerung zu rufen, ist sein schöpferisches Credo – wobei das „Rufen“, die Rufe danach, eine maßgebliche Dimension sind und eng mit spirituellen Belangen verbunden sind.

„Rufe“ sind in der Kulturgeschichte ein archaisches Potenzial, ein Ur-Ausdruck, denn in allen Kulturen spielt das Rufen, auch im übertragenen Sinne als Vermittlung von Botschaften und Signalen, eine essenzielle Rolle. In die Welt hineinrufen, Kontakt suchen und aufnehmen, das fängt mit dem ersten Schrei eines Säuglings an, und dieser Schrei hat durchaus musikalische Qualitäten; auch Ausrufe der Freude oder Schmerzensschreie sind Signale an die Umwelt und das Umfeld. Musik „ruft“, indem sie ohne den Umweg über den Intellekt Emotionen ausdrückt – von der Sehnsucht und der Suche nach dem Glück bis zum Schmerz über das, was in der Welt vor sich geht. Klänge sind, so Willem Schulz, „die Nahrung, mit der die Musiker und Musikerinnen umgehen und womit sie etwas zur Kultur, zur Gesellschaft beitragen“.

Hören Sie auf die „Rufe“ in der Musik von Willem Schulz, auch wenn diese Rufe in der Musik als Zeitkunst und abstraktesten aller Künste verborgener scheinen als in Literatur oder Malerei. Die spirituelle Dimension in Willems Musik steht nicht im Widerspruch zu seinem Humor, seiner Selbstironie, auch nicht zu aktionistischen Formen und

performativen Ansätzen, im Gegenteil. Beides durchdringt sich, denn die Klänge, seine Klänge, sprechen auch das Unbewusste unmittelbar an – wenn etwa in „fliegend“ Aspekte von Traum und Entrückung in kosmische Sphären aufscheinen, wenn die Musik selbst einer Traumlogik unterworfen ist, in der immer wieder Überraschendes passiert, das in sich aber in der Sphäre dieses Traums nur so und nicht anders passieren kann. Beim Komponieren gibt sich Willem Schulz über die konkrete Idee hinaus den eigenen „Ahnungen“ und Eingebungen hin und kristallisiert sie aus in Klang – eingedenk der Flüchtigkeit des Moments und der eigenen Vergänglichkeit, die in der unmittelbaren Vergänglichkeit der Klänge ihr Abbild findet, denn Werden und Vergehen sind jedem einzelnen Klang eingeschrieben, der eine Spur der Erinnerung wie einen Kondensstreifen hinter sich herzieht. Aber es folgen weitere Klänge. John Cage brachte diese kontemplative Seite auf den Punkt, als er in seinen späten Jahren bemerkte: Zitat „Bis ich sterbe, wird es Klänge geben. Und sie werden nach meinem Tod weiter da sein. Es gibt für die Zukunft der Musik nichts zu fürchten.“ Zitat Ende

Gerade in unserer schnelllebigen Zeit, die durch Digitalisierung und Internet, durch die Dominanz von Medien, Werbung und Konsum, in der die Allgegenwart von Musik fast in jeden Aufzug und jede Bahnhofstoilette vorgedrungen ist, gehört das bewusste Wahrnehmen von Klängen, sich ihnen mit ganzer Konzentration, mit dem ganzen Wesen hinzugeben, vielleicht zum Wertvollsten überhaupt: weil sie Zeit schenken, „erfüllte Zeit“. Seinen Zuhörenden und Zusehenden „erfüllte Zeit“ zu spenden, ist das zentrale Anliegen, das Willem Schulz mit seiner Musik anstrebt. In diesem Sinne, genießen Sie die Zeit, die noch bleibt, und vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.