

Zu den musikalischen Arbeiten von William Engelen

Gisela Nauck

Die musikalischen Arbeiten des Bildenden Künstlers William Engelen sind so eigenwillig, dass sie sich selbst dem inzwischen so vielgestaltigen Spektrum zeitgenössischen Komponierens nicht zuordnen lassen: Musiker spielen auf traditionellen Instrumenten im Park oder in verschiedenen Zimmern einer Wohnung. Ein Chor singt, es wird gepfiffen – von Menschen und von Vögeln. Aus einem großen Rohr ertönen Verdauungsgeräusche und auf einem großen Platz bilden religiöse Gesänge eine Klangskulptur. Es ist Musik, die sich weniger durch ihre klanglichen Besonderheiten legi-timiert als durch eine von Arbeit zu Arbeit variable Beziehung zwischen Visuellem, Raum und Akustischem. Ihre Präsentationsorte sind Parks, städtische Plätze, Handys, Silos und Museen. Es existieren Partituren, die aber nur selten Noten und andere Zeichen eines Kompositionssystems aufweisen. Im künstlerischen Pendeln zwischen Bildender Kunst, Architektur und Musik, zwischen Ausstellung, Performance, Installation, Skulptur und Komposition entstehen temporäre musikalische Mischformen, die durch ihre Ortsgebundenheit nicht reproduzierbar sind.

Historische Voraussetzungen

Die Absicht Bildender Künstler, die Grenzen zwischen Kunst und Musik aufzusprengen, um aus der Synthese beider Kunst-richtungen neue Gestaltungsfelder und -räume zu gewinnen, ist so alt wie die Moderne selbst. Nichts Geringeres stand dabei immer wieder und von Neuem im Zentrum, als die Vereinigung des eigentlich Unvereinbaren: von Statik und Dynamik, Dasein und Vergehen, Raum (Fläche) und Zeit – polare „Seinszustände“ (Gertrude Stein) von Kunst. War die synästhetische Farbenlehre von Wassili Kandinsky zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine mehr oder weniger virtuelle Synthese von Musik und Malerei, ähnlich wie das Kuppelprojekt *Mosaïque lumineuse de la coupole du temple* von Iwan Wyschbegradsky, so hatte beides doch nachhaltige Konsequenzen für die Entwicklung beider Kunstrichtungen. Die Resultate blieben jedoch noch jahrzehntelang auf Kunst bzw. Musik beschränkt. Es war noch ein weiter Weg bis dahin, dass ein Kurator am Beginn des 21. Jahrhunderts schreiben kann: „Klang ist heute selbstverständlicher Bestandteil, oft gar autonomes Material, in den verschiedenen Spielfeldern der Bildenden Kunst. Er hat alle Bereiche (bild)künstlerischer Ausdrucksweisen und Produktionen erfasst [...]“¹

Den Durchbruch für reale Durchdringungen und Vernetzungen von Kunst und Musik brachten erst Fluxus, Aktionskunst und Conceptual Art. Entstanden doch innerhalb dieser Kunstbewegungen die dafür unabdingbaren Voraussetzungen: Autonomie und Gleichberechtigung der Künste und ihrer Materialien als Gestalt bildende Elemente, ebenso eine bis dahin unvorstellbare Erweiterung des Materialbegriffs selbst – sowohl für die Kunst als auch für die Musik. An diesen Gattungsüberschreitungen seit den 50er/60er Jahren arbeiteten nicht nur Künstler wie zum Beispiel -Jackson Pollock, Nam Yun Paik oder Joseph -Beuys, sondern seitens der Musik maßgeblich auch John Cage, La Monte Young, Josef Anton Riedl u.a. oder etwas später Klangkünstler wie Max Neuhaus oder Bill Fontana. Das, was Kunst in gattungsübergreifendem Sinne ist und sein kann, das heißt der Kunstbegriff selbst, erfuhr in jenen Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts revolutionär zu nennende Erweiterungen. Wolf Vostell resumierte 1992: „Zuerst war da Jackson Pollock, der in die Malerei hineinsprang und auf dem Bild herumliefe und malte. Dann kam der Raum hinzu, indem die Leinwand, die auf der Erde lag, über alle Wände ging, wodurch ein Raum existierte. Später Environments als gestalteter Raum, ein Rückgriff auf Kurt Schwitters, die Merzbühne, auf den Schwittersraum in Hannover, das ist der total gestaltete Raum. Wenn Künstler Zeit benutzen, komponieren sie, wenn sie Akustik und Musik benutzen, Geräusche usw., dann entsteht etwas Multimediales, eine Mischform aus Objekten, aus gestaltetem Raum und – vor allem beim Happening – aus menschlichen Verhaltensweisen. Also menschliches Sein als Kompositionsgrundlage. Man kann mit Tönen etwas machen, mit Objekten, aber auch mit menschlichem Handeln komponieren, das reduziert, konzeptuell oder sehr komplex sein kann.“² Bemerkenswert ist, dass es aus der Perspektive von Vostell auch längst nicht mehr nur um künstlerische Materialien ging, sondern als weiterer Parameter menschliches Handeln ins Spiel kam. „Das Happening ist extrem gestaltetes Leben, vom Künstler gestaltetes Leben, mit Beteiligung und – ganz besonders – mit Aufführungsverantwortung der Mitmachenden.“³ Damit hatte sich der Gestaltungsraum von Kunst immens geöffnet – nicht nur derjenige zur Musik, zum Klang und Geräusch, sondern auch derjenige zum Leben.

Musik am Bau

Die musikalischen Arbeiten William Engelens stehen in der Tradition dieser historischen Entwicklung. Indem er Zeit „benutzt“, komponiert er, indem er mit Klängen und Geräuschen, Objekten und Raum arbeitet, entsteht etwas Multimediales, indem seine graphischen Partituren den Musikern kreatives Mitspracherecht bei der Ausführung einräumen, komponiert er menschliches Handeln. Den Ausgangspunkt bilden in der Regel alltägliche Situationen oder besser noch: bildet der Lebensalltag. Das können Orte sein wie ein Stadt- oder Schrebergarten ein leerstehendes Geschäftshaus in einer Großstadt, eine Betonwand in einer Schule oder auch ein verstaubtes Klavier. Das können aber auch seine Erfahrung mit Räumen⁴ sein wie die auffallend fröhlich pfeifenden LKW-Fahrer in den Straßen von Manhattan, das können Dokumente gelebten Lebens wie Tagebücher oder eine Biographie sein. Räume, an denen sich Engelens Phantasie entzündet, sind keine abstrakten architektonischen Räume, sondern sind immer kulturell geprägt. Interessant ist nicht die geometrische Anlage eines Parks an sich und darin sich abbildende Lebenskultur, sondern ebenso seine vielfältige, multikulturelle Nutzung (Partitur Stadtgarten, 2003). Inspirierend ist nicht der Ort Schrebergarten, sondern eine dort entdeckte Beethovenbüste (Oh Freunde, nicht diese Töne!, 2004). Nicht eine leere, zwei Schulteile verbindende Betonwand gab Anlass für eine grafische Partitur zum Singen und Sprechen – die noch der Aufführung harret –, sondern zeitgenössische Kommunikationsformen der Schüler und Jugendlichen via SMS (ILD, 2007) Inspirierend waren ebenso Dokumente in Form von

vierzig Meinungsbildern aus einer öffentlichen Diskussion in der Bevölkerung um eine Aufsehen erregende Arbeit des amerikanischen Künstlers Walter de Maria für die Documenta 6 1977 *The Vertical Earthkilometer*, (Was halten Sie vom Loch, 2005), die Entdeckung eines vergessenen niederländischen Philosophen und der Aktualität seiner Schriften für religiöse Auseinandersetzungen in der Gegenwart (PpP – pour Pierre Bayle, 2007) oder selbst an Musiker in Auftrag gegebene Tagebücher, die auf ihrem Biorythmus basieren (Verstrijken solo 2005, Verstrijken voor Ensemble 2008). Struktur, Form, Inhalt wie auch das Genre einer musikalischen Arbeit resultieren aus den Bedingungen des Ortes und des Anlasses, für die sie entstehen: „Die meisten Arbeiten, die ich mache, sind ortsgebunden. Ich schaue mir den Ort an oder es gibt ein Thema. Daraus entwickle ich ein Konzept und wenn Klang benutzt werden darf oder soll, ist er in diesem Ort verankert. Er legt mir die Parameter nahe, die ich verwenden will und das kann auch Klang sein.“⁵ Im Unterschied zu Komponisten geht Engelen nicht von -einem relativ fest umrissenen, autonomen Materialkanon aus, einem artifiziellen Zeichengefüge, sondern die Parameter der künstlerischen Gestaltung ergeben sich aus dem jeweils konkreten Wechselverhältnis von Visuellem und Akustischem. „Engelen, [...], komponiert von der Sichtbarkeit her.“ konstatierte Michael Glasmeier anhand der für Aachen entstandenen Arbeit *Partitur Stadtgarten 6*. Arbeiten wie *Partitur Stadtgarten* ähneln vom Konzept her dem, was als „Kunst am Bau“ bezeichnet wird, eine den Lebensalltag in vielfacher Weise bereichernde Kunstform, die es in der Musik trotz der inzwischen mehr als vierzigjährigen Geschichte von Klangkunst und einer zunehmenden „Verlärmung“ (Detlev Ipsen) der Städte noch immer nicht gibt: die Verpflichtung des Staates, einen Prozentsatz seiner in öffentlichen Bauten eingesetzten Kosten auf akustische Gestaltung auszuweiten. Die Direktorin des Neuen Aachener Kunstvereins, Susanne Titz, charakterisierte denn auch die *Partitur Stadtgarten* als „eine Arbeit an der Bewusstwerdung und Erfahrung dieses öffentlichen Raums“, als „künstlerische Studie, die sich an Fragestellungen von gesellschaftlicher Struktur, sozialen Bedürfnissen und Freizeitverhalten richtet“⁷ In dieser kreativen Relation von Ort und Klang haben die entsprechenden Arbeiten von William Engelen Ähnlichkeit mit Klanginstallationen. Darüber hinaus gehen sie durch den Einsatz von Instrumentalisten, Sängern oder Sprechern und oftmals durch die Ausarbeitung von Partituren und deren Umsetzung als Performance. Im Zwischenraum von Installation und Komposition entwickelte Engelen aus der Perspektive und mit der Phantasie des Bildenden Künstlers visuell-akustische Mischformen. Genre und Form sind dabei in der Regel Resultat der künstlerischen Auseinandersetzung im visuell-akustischen Raum, kein im voraus festgelegter Rahmen. Das können bekannte Formen wie Environment, Klanginstallationen oder Konzertinstallationen sein, aber auch weniger verbreitete wie Landschaftskonzert, -Musical Walk und live-recorded Improvisation (Aanslag, 2005) oder auch neuartige wie eine konzertante Tanzperformance im grafischen Raum (In every single way, 1999). In jedem Fall sind es Syntheseformen aus visuellen Räumen, ggf. menschlichem Verhalten und klanglichen Zeitverläufen.

Klang

Als Klang akzeptiert William Engelen alles, „was in die Ohren hineinkommt“⁸, d.h. das gesamte Spektrum an akustischen Verlautbarungen des Lebens, ob natürliche, tierische und von Menschen per Instrumente oder Stimme erzeugte Klänge oder solche des urbanen Lebens. Entweder liefert ihm der Ort, für den er arbeitet, die Klänge, wie bei dem Vorschlag für den Klangkunstpreis Marl 2008 ein Hallenbad, oder die Eigenarten eines Ortes inspirieren ihn zu Klängen, die er diesem hinzufügt. Mit großer Selbstverständlichkeit geht er als Bildender Künstler von jenem weiten Materialbegriff John Cages aus, den dieser erstmals 1937 öffentlich äußerte und der seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Musik durch die Gleichsetzung von Klang, Geräusch und Stille und die Gleichberechtigung von Zufall und Kompositionstechnik in ihren Grundfesten erschüttert hat, sekundiert von Kunstbewegungen wie Fluxus und Conceptual Art. Klang ist für Engelen jedoch selten „gefundenes“, sondern eher assoziiertes und zu gestaltendes Material. Selbst in einer Arbeit wie *88* (2004), einem Environment aus den Klängen eines Klavierstimmers und abstrakter Wandmalerei in den Farben des Regenbogens in einem 35 Meter hohen Silo von sieben Metern Durchmesser ist das live aufgenommene Klangmaterial kein zufälliges Ergebnis, sondern seine Struktur resultiert aus der gestaltenden Arbeit eben des Klavierstimmens, den Annäherungen an den richtigen Ton. Selten ist die Verwendung zufällig entstehender Geräusche wie ein knurrender Magen und von Verdauungsgeräuschen bei *Hungry Tunes*, eine Klanginstallation für ein leerstehendes Geschäftshaus in der Hamburger Bergstraße im Jahre 2006. Exemplarisch wird an dieser Arbeit jedoch die enge inhaltliche Relation zwischen Anlass und Realisierung, oftmals gewürzt durch augenzwinkernden Humor: der Hunger eines leerstehenden, maroden Gebäudes nach neuen Mietern und Nutzern.

Das Phänomen des Fundstücks begegnet eher auf der Ebene von Ort und Raum: als Staubablagerungen, wodurch ein nicht mehr genutztes Klavier musikalisch interessant wird oder in der Auswahl der konkreten Orte als „Sätze“ der *Partitur Stadtgarten* (2003) (Bruchstücke, Augenblick, Wanderwege, Exhibition, Pfeif drauf, Suleika, Wanderwege, Im Friedhof) – neben *Verstrijken* (2005/2008) eine der bislang wichtigsten und umfangreichsten musikalischen Arbeiten im Schaffen von William Engelen. In den meisten Arbeiten spielen traditionelle Instrumente und Stimmen die zentrale Rolle klanglicher Gestaltung. Die damit verbundene Aufführung erweitert bildkünstlerisches Arbeiten um Dimensionen, die ihr ansonsten versperrt sind: die Präsentation in der Zeit und die Reaktion des Publikums, die Engelen wichtig ist. Publikum – und Raum – sind zwei wesentliche Momente, wo sich Kunst zum Leben hin öffnet. Durch das Wechselspiel von graphischer Partitur und kreativem Eigenanteil der Ausführenden folgen die Klangverläufe allerdings selten traditionellen musikalischen Setzungen, es sei denn, die Ausführenden tragen sie von sich aus hinein. Die Einstudierung dieser Partituren versteht Engelen als offenen Prozess, ähnlich demjenigen der Einstudierung eines Theaterstücks. Die musikalischen Verläufe sind damit keine Reproduktionen, sondern „Produktionsprozesse“, wie sie Dieter Schnebel im Zusammenhang mit seinen Maulwerken 1968 ff. entwickelt hat.

Partituren

Die Graphischen Partituren fungieren als wesentliche Vermittlungsinstanz zwischen Raum und Zeit, Visuellem und Akustischem. Sie bilden die Matrix, um Raumerfahrungen in akustische Phänomene zu übersetzen. Raum, sagte -William Engelen in einem Interview 2003, ist das allen Arbeiten gemeinsame Element: Raum und Zeit und Sequenzen von Bewegungen im Raum.

Bewegung im Raum wird in Klang übersetzt. Es gibt immer eine Raumvorstellung, bevor überhaupt etwas ausgearbeitet wird.¹⁰ Als Übersetzungsmatrix bilden die Partituren selbst eine wichtige visuelle Ebene innerhalb der musikalischen Arbeiten. Zugleich sorgen die graphischen Strukturen dafür, dass vornehmlich die Ereignishaftigkeit von Klang gestaltbildend wird. Exemplarisch für den Übersetzungsprozess von Raum und Visuellem in Musik ist Engelens allererste graphische Partitur *Qualcuno è nel giardino* für Mezzosopran, Klarinette und Akkordeon aus dem Jahre 2000, die hier deshalb auch etwas ausführlicher erläutert werden sollen. Zugleich veranschaulicht sie auch die darin verankerten Relationen von musikalisch Fixiertem und Variabilität und ist ein Hinweis darauf, warum der Maler und Zeichner, der musikalisch zuvor ausschließlich in der Rockmusik tätig war, überhaupt das Material Klang zu nutzen begann. Denn das Trio resultierte aus dem Verlust des Sichtbaren – was Engelen durch eine Übersetzung in musikalische Strukturen kompensierte: Ein maßstabgerechtes Park-Modell mit den Maßen 86 x 18 x 2000 Zentimeter, konnte bei einer Ausstellung in Milano nicht präsentiert werden, so dass er es in eine grafische, also auch unkompliziert zu transportierende Partitur übersetzte: *Qualcuno è nel giardino. A walk through the park in 18 Movements for voice, clarinet and accordion.*

Die Klarinette, als melodisches Instrument, präsentiert – oder übersetzt – darin das Umherwandern in diesem -Garten und das Verhalten des Wanderers als musikalische Bewegung, das Akkordeon, als harmonisches Instrument, assoziiert die räumlichen Formen und Strukturen des Parks als Klang und die Sopranistin erzählt mit melodisierten Worten und Satzbruchstücken die Geschichte des Wanderers. Die achtzehn Sätze der Partitur sind achtzehn Parkausschnitte auf achtzehn Blättern, dargestellt als grünfarbige Grundriss-Umrisse, ergänzt durch Fotos von den Ausschnitten des Park-Modells auf der gegenüberliegenden Seite. In die Grundrisse hinein sind „choreographische Linien“ für jene Tonbewegungen des Klarinettenisten gezeichnet, Worte charakterisieren seine jeweiligen Verhaltensweisen. Für das Akkordeon bezeichnen ebenfalls verbale Hinweise den Charakter des jeweiligen Standorts – zum Beispiel „space under a tree“ oder „the space opens like a flower“ und damit den Assoziationsraum der klanglichen Umsetzung. Separat unterhalb dieses Grundrisses befinden sich innerhalb von zwei Kästen Liniengrafiken zur Gestaltung der Gesangsstimme und des zu singenden Textes.

Festgelegt sind in dieser Partitur also die Instrumente, d.h. die Anzahl wie auch die Klangfarbe der Stimmen, und die Zeit – jeder Parkausschnitt hat eine Dauer von vierzig Sekunden, bestehend aus zwei Takten / Kästchen à zwanzig Sekunden Dauer. Grafisch, also für die musikalische Umsetzung variabel notiert, sind die Bewegungsformen der Linien (Töne) und die Abstände zwischen Bewegung und Pause. Verbal festgelegt sind auch die von Abschnitt zu Abschnitt wechselnden Stimmungen, in denen gesungen werden soll. Variabel sind bei diesem Beispiel also Tonhöhe, Lautstärke, der konkrete melodische Verlauf, Rhythmus, Zusammenspiel sowie Ausdruck und Charakter – die Gestalt bildenden Faktoren von Musik.

Wenn der jeweilige Raum und das damit zur Verfügung gestellte Material ausschlaggebend für die Art der klanglichen Übersetzung ist, muss diese für jede musikalische Arbeit anders sein. Komponieren wird zur Konzeptkunst. Engelen spricht denn auch von Kompositionsmethoden, die er für Arbeiten wie *Qualcuno è nel giardino*, Partitur *Stadtgarten* oder *Verstrijken* entwickelt hat. Deren Umsetzung steht in Relation zur Komplexität der Ausgangssituation, die wiederum ausschlaggebend für die Art der Parameter der musikalischen Gestaltung sind wie auch für die Art der Übersetzungen. Im Gegensatz zum autonomen Komponieren könnte man von einem reagierenden oder relationalen Komponieren sprechen. So kam bei Partitur *Stadtgarten* zu dem gartenarchitektonischen, visuellen Ausgangspunkt vor allem der kulturelle Faktor hinzu, auch als soziale und individuelle Nutzung einer solchen Anlage. Daraus resultierte die Entscheidung für die einzelnen Sätze: Wanderwege, Augenblick, Pfeif Drauf, Suleika, Bruchstücke und Friedhof wie auch deren Instrumentation, Struktur, Inhalt und der Ort sowie die Art der Performance. Innerhalb jedes dieser Sätze herrscht eine ähnliche Offenheit zwischen graphischer Partitur und musikalischer Gestalt wie in der „Park-Musik“. Auffallend ist allerdings eine exaktere Fixierung der erwarteten musikalischen Resultate durch Noten-Notationen und eine entsprechende Legende zu den verwendeten graphischen Symbolen. Für die einzelnen Sätze wiederum wurden unterschiedliche Übersetzungsstrategien entwickelt. Dafür nur ein Beispiel: Mit *Suleika* reagiert Engelen auf die multi-kulturelle Nutzung eines solchen öffentlichen Parks. Er besetzte das Stück mit drei Frauenstimmen aus dem arabischen Kulturkreis, ließ diese auf einem von ihm gestalteten Tuch mit der Abbildung der Partitur sitzen und bezog in die Performance Gewohnheiten des öffentlichen familiären Picknicks gerade der arabischen Völker ein: „Während der Aufführung sollten die Frauen einen Teil singen, dann wieder reden, essen, trinken und wieder den nächsten Teil singen. Eigentlich ohne Anfang und Ende“¹¹ Der gesungene Text stammt aus Goethes West-östlichem Divan, der zunächst ins Arabische übersetzt und dann in eine Lautschrift übertragen wurde.

Ein drittes Beispiel für wiederum ganz andere Übersetzungsstrategien ist schließlich *Verstrijken*. Diese Arbeit erweitert Engelens Kompositionsmethode des Übersetzens visueller oder kultureller Gegebenheiten in musikalische Strukturen auf menschliche Verhaltensweisen und Befindlichkeiten. Inspirationsquelle sind nicht mehr ein Ort oder kultureller Raum – obwohl räumliche Konstellationen weiterhin für die Aufführung wichtig sind –, sondern Tage-bücher, der Rhythmus des alltäglichen menschlichen Lebens also, das allerdings in konkreten Räumen stattfindet. Um für die Ensembleversion (2008) vergleichbare und damit besonders von der Zeitstruktur her „komponierbare“ Parameter zugrunde legen zu können, fokussierte Engelen die Tagebücher auf die Tätigkeiten Schlafen, Essen, Arbeiten, Reisen und Freizeit. Übersetzen wurde auch hier zu einem mehrstufigen Prozess: Erlebnisse der Musiker in sozio-kulturellen Situationen und Räumen > Umsetzung in Sprache und Schrift > Tagebücher in Textform > grafische Notation > Umsetzung in „Klang, Musik und Geste“ in Zusammenarbeit mit den Musikern > Übersetzung von Konzept und Form der Komposition in eine hörbare Form als konzertante Aufführung oder Klanginstallation.¹² Indem William Engelen visuelle Strukturen, soziale Räume und kulturelle Orte, menschliches Verhalten und musikalische Umsetzung zueinander in Beziehung setzt, entstehen Kunstformen, die im Leben verankert sind.

2
Wolf Vostell im Gespräch mit Manfred Chobot, Galerie Inge Becker Köln, -Texte, www.galerie-baecker.de/kuenstler/vostell/vostell_text.HTML, Wien 1992

3 Ebd.

4
In der Unterscheidung von Raum und Ort folge ich Michel de Certeau in: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 219: „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.“

5
William Engelen im Gespräch mit der Autorin am 29. Mai 2008 in Berlin

6
Michael Glasmeier, *Pastoralen* in: *Katalog William Engelen, Partitur*, Neuer Aachener Kunstverein 2003, S. 15

7
Susanne Titz, *Partitur Stadtgarten* in: *Katalog William Engelen, Partitur*, a.a.O., S. 11

8 Ebd.

9
In: John Cage, *The Future of Music: Credo*, in: ders. *Silence. Lectures and -Writings*, Middletown, Connecticut: Wesley University Press 1986 = Vortrag im Rahmen eines Meetings der Kunstgesellschaft von Seattle 1937, Erstveröffentlichung in den USA 1958.

10
Vgl. *Breaking the code of the score*, William Engelen, Constanza Macras, Philipp Oswald interviewed by Thomas Wulffen, in: *janus Sound and vision* Nr. 15/2003, S. 44–47

11 William Engelen zu Suleika in: *Partitur Stadtgarten*, a.a.O., S. 56

12
Siehe dazu auch: William Engelen, *Verstrijken ... die Zeit, die vergeht* in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik, Alltag*, Nr. 76/2008, S. 44–45