

DeutschlandRadio Kultur

Neue Musik / 00.05 Uhr

Redaktion Carolin Naujocks

Dienstag, den 09.12.2014

Querdenken als Innovationsimpuls

Zeitgenössische Musik im Kontext von Medienrevolution und Aufklärungsverlust

Von Gisela Nauck

Gisela Nauck: (2'19)

„Ohne kritischen Einspruch, ohne das Engagement unbequemer Denker“, so der ehemalige Bundespräsident Roman Herzog beim Festakt anlässlich des 200. Geburtstags von Heinrich Heine, „verkümmert eine Gesellschaft. Wir brauchen Streit und Widerspruch, wir brauchen die Zumutungen und Fragen unabhängiger Köpfe. Man kann sogar sagen: Nie ist der sperrige Individualist wichtiger gewesen als heute ...“

Die Entwicklung der Menschheit und Zivilisation, wie wir sie heute vorfinden, ist ohne diese Produktivkraft ebenso wenig denkbar wie die Entwicklung der Künste. Und besonders die Geschichte der künstlerischen Avantgarden nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs – in der Musik bis zirka 1970 – wurden von dieser Idee nachhaltig geprägt. Mit der Zeit entstanden ökonomische Strukturen für die Avantgarde, für diese Neue Musik. Damit wurden die Notwendigkeit des Gegenentwurfs und ein bestimmtes Kritikpotenzial offenbar immer stärker nivelliert, zumindest in der Bundesrepublik Deutschland. Die neue Musik richtete sich in diesen bequemen Strukturen ein, passte sich an. Ästhetisch und musikalisch verkümmerte in den nachfolgenden Generationen zunehmend ihr sperriger Individualismus – von Ausnahmen abgesehen. Seit zirka zehn Jahren nun sieht das im vereinigten Deutschland wieder anders aus. Unter den heute jungen Komponisten und Musikern melden sich immer mehr kritische, unbequeme Stimmen musikalisch und verbal zu Wort, Querdenker, die vehement gegen den als erstarrt empfundenen Zustand gegenwärtiger Musikkultur opponieren. Erfährt unbequemes Denken eine neue und notwendige Renaissance? Um dies zu erörtern, hatte ich im Oktober drei Komponisten ins Studio von Deutschlandradio Kultur eingeladen. Sie gehören drei verschiedenen Generationen mit unterschiedlichen künstlerischen und sozialen Prägungen an und vertreten zudem drei sehr verschiedene

Kompositionsästhetiken: die Komponisten Herrmann Keller, Jahrgang 1945, geboren in Zeitz, Sachsen-Anhalt, Manos Tsangaris, Jahrgang 1956, geboren in Düsseldorf, und Johannes Kreidler, Jahrgang 1980, geboren in Esslingen am Neckar. Im Mittelpunkt unseres Gesprächs standen die Fragen: Warum ist unbequemes Denken heute wieder so wichtig geworden und was zeichnet es aus – inhaltlich, musikalisch und als Kulturtechnik?

O1_Johannes Kreidler (31‘‘)

Erst einmal etwas zum Begriff. Ich möchte eigentlich nicht »unbequem« sein, ich halte das eher für ein notwendiges Übel. Aber umgekehrt, was wäre denn »bequem«, das hat in der Kunst erst recht keinen Platz, zum Teufel mit der Bequemlichkeit! Also sollte letztlich beides hegelianisch aufgehoben oder verschoben werden in eine Richtung wie vitales Denken, bewegliches Denken, bewegendes Denken. Doch es ist zweifellos so, dass es immer wieder Widerstände gibt und erst mal kaum etwas anderes bleibt, als sich unbequem zu verhalten.

Musik 1, Johannes Kreidler, *Living in a Box* (2010), ab Anfang

Gisela Nauck: (nach 30‘‘ auf Musik drauflegen)

Johannes Kreidler, *Living in a Box* für großes Ensemble und Sampler, komponiert 2010, uraufgeführt 2011 in Frankfurt am Main durch das Ensemble Modern.

O2_Manos Tsangaris (52‘‘)

Was die Begrifflichkeit betrifft würde ich erst einmal fragen wollen, was mit Denken überhaupt gemeint ist. Gerade innerhalb eines musikalischen Denkens kann es sehr unterschiedliche Vorgehensweisen, Merkmale, Gedächtnisformen, Erinnerungsformen, Zeichensysteme, Mittel geben, mit denen wir vorgehen. Ich schließ mich Johannes an. Das unbequeme Denken kann an sich keine Kategorie sein, schon deshalb, weil der mainstream, gegen den Du, Gisela positioniert hast, sich darin gefiel, zumindest unbequem erscheinen zu wollen. Es war ja lange Zeit und hier wird es ja auch gesagt, bis 1970, wars ja eine postadornosche oder noch adornosche Attitüde zu sagen, wie sind unbequem, wir sind jetzt dagegen. Also so lange sich Avantgarde – in beiden Deutschlands – als Opposition versteht, kommt sie sehr schnell in schwieriges Fahrwasser.

Musik 2, Manos Tsangaris, *Mistel* 1, 50“ (ganz frei stehen), bei 8’25-9’13

Gisela Nauck (auf Musik drauflegen?)

Manos Tsangaris , *Mistel Album. Schwindel der Wirklichkeit I* für
Nachrichtensprecherin und Orchester, uraufgeführt im Oktober dieses Jahres bei den
Donaueschinger Musiktagen.

O3_Herrmann Keller (69“)

Ich stimme Dir zu, würde aber Querdenken zunächst einmal ergänzen um Querfühlen.
Das halte ich in der Musik für fast noch wichtiger. Aufgezeichnet habe ich mir für
dieses Gespräch: Fast jeder Mensch ist harmoniebedürftig, sowohl in engerem
musikalischen als auch gesellschaftlichen Sinne. Und es geht, also umgekehrt,
gesellschaftlich gesehen, darum: Kann ich denn ein Umfeld, in dem ich bin,
zustimmend, aber kritisch begleiten oder kann ich das nicht. Bin ich in letzterem Falle
gezwungen, mich quer zu stellen? Und Musikalisch würde ich ähnlich sagen: Die
Zusammenhänge, in denen ich aufgewachsen bin oder mit denen ich gerade zu tun
habe, sind das die, die heute noch tragfähig sind oder muss ich ihnen etwas entgegen
setzen, sowohl den Verhältnissen in meinem Land, als auch der musikalischen
Tradition, also muss ich nach anderen Ausdrucksmitteln suchen.

Musik 3, Hermann Keller, 2. Klavierkonzert, von Anfang - 1’09

Gisela Nauck, nach 30“ drauflegen)

Herrmann Keller, Konzert für präpariertes Klavier und 13 Instrumentalisten,
komponiert 2003, hier der Anfang.

O4_Manos Tsangaris (2’30)

Gut, wir haken uns jetzt ein bisschen fest, das ist vielleicht auch unser gutes Recht,
aber natürlich verstehe ich, worauf Du zielst, Gisela. Also das ist die Einleitung, um zu
fragen, inwieweit irgendeine Form des Denkens, ganz kurz zusammengefasst, sei es
das musikalische, das diskursive, sei es das wörtliche, das geschichtliche, das
futuristische Denken, inwieweit das gerade aus der Sicht des Musikschaffens

gesellschaftlich relevant werden kann. Die Frage ist berechtigt und ungeheuer schwierig.

Du erinnerst Dich, Gisela, wir hatten uns 1991 bei der sogenannten *Praemoderne* in Köln kennengelernt, das war noch nicht mal eineinhalb Jahre nach dem Mauerfall. Das war ein Kongress, den wir ausgerufen hatten nach dem Niederfall eines ganzen antagonistischen Systems einschließlich des damit angeblich legitimierten Neoliberalismus und Turbokapitalismus mit der Absicht: Wir wollten nicht in eine Partei eintreten, sondern uns mit unseren Arbeiten, mit dem Diskurs gesellschaftlich äußern. Das war der Grund, aus den unterschiedlichen Künsten heraus und mit verschiedenen Theoretikern die *Praemoderne* zu veranstalten. Und mit dem Bewusstsein des Scheiterns. Wir wollten das Recht wahrnehmen, uns zu äußern. Das finde ich ungeheuer wichtig. Also mit unseren Arbeiten, die wir mitgebracht haben und aufgeführt. Die Bildenden Künstler haben Installationen gemacht, die Literaten haben gelesen – keine Ahnung, mit einem Mischmasch an Arbeiten, aber dieser Mischmasch war orientiert daran zu sagen: Wir geben nicht jeden Löffel ab, sondern aus beiden Deutschlands kommen Leute zusammen und wir machen diesen Kongress. Soll sagen: Die Situation heute ist viel komplizierter, gerade was das Denken oder vermeintliches Querdenken angeht, als noch vor dreißig, vierzig Jahren, wo Kunstschaffende davon ausgehen konnten: Sie müssen nur an der richtigen Stelle provozieren und dieses gesellschaftliche große Tier wird dann schon zucken und die Zähne fletschen und an der falschen Stelle zuschlagen und dann hat man es überlistet. Weil, die Gesellschaft ist nicht soon großes Tier, es besteht aus vielfältigen Machtinteressen und die äußern sich auf ungeheuer vielfältige und kundige Art und Weise. Irgend jemand von uns macht heute seine Erfindung und übermorgen wird sie von den Kommunikationsagenturen verwendet werden.

O5_Johannes Kreidler (1'41)

Was Du da ansprichst, ist ne Tatsache, dass wir es in der Musik mit unseren eigenen Institutionen zu tun haben. Es ist eine Auseinandersetzung und schon ein beiderseitiger Erziehungsprozess, aber es sind schon auch Machtverhältnissen, die da vorhanden sind. Und da fängt schon fast zwangsläufig das Unbequeme für einen Komponisten auch an, wenn's halt drum geht, innovativ zu sein und halt auch über die Institutionen hinaus versuchen, zu den Themen zu gelangen, die man dann halt auch ausdrücken will. Also ich glaub halt nicht mehr, dass ein Orchester selber son Tableau

oder Symbol ist, auf dem man dann so ne gesellschaftlichen Machtverhältnisse austragen kann. Ich sehe die Auseinandersetzung mit den Institutionen, die für viele schon vor dreißig Jahren angefangen hat, die ist jetzt doch deutlich stärker geworden. Das zeigt sich zum Beispiel am Urheberrecht, auch am Einsatz von Elektronik bei eher konservativen Festivals et cetera, bei der Bindung an Themen bei Kompositionsaufträgen, die blöderweise immer wieder von den Programmachern vorgegeben werden, anstatt dass Komponisten ihre eigenen Themen einbringen. Ich glaub‘, dafür hat die Aufmerksamkeit, die Sensibilität deutlich zugenommen. Vielleicht auch dadurch, dass es jetzt technische Alternativen gibt, dass man jetzt eben nicht mehr unbedingt einen Verlag braucht. Aber auch das sind eher notwendige Übel, das ist unbequem, das ist ungemütlich für alle Beteiligten. Komponisten können da auch nur begrenzt Kritik üben, weil sie von den Institutionen stark abhängen. Aber es sollte dann darüber hinausgehen, um zu den Fragen zu kommen, die ich tatsächlich für gesellschaftlich relevant halte.

O6_Hermann Keller (35‘‘)

Daran anschließend sage ich mal, was ganz einfach ist und überhaupt nicht quer: Quer sind dann vielleicht die andern. Und Manos, zu dem, was du sagtest, wollte ich nur und ohne das auszubreiten sagen: Ich habe Erfahrungen, von denen Du, Manos sprachst, beim Improvisieren gemacht. Weil ich jahrzehntelang mit verschiedenen Musikern improvisiert habe. Und das immer auch unter dem Gesichtspunkt, dass sich da Menschen geäußert, entblößt haben, oder auch nicht und weniger unter den rein klanglichen Gesichtspunkten die andern interessiert haben.

O7_Manos Tsangaris (12‘‘)

Das meinte ich auch am Anfang: Es ist ganz wichtig, dass wir ein bisschen differenzieren würden. Was ist mit Denken gemeint, wo sind die unterschiedlichen Schaffensprozesse, sozialen, welche Zeichensysteme liegen zugrunde. Das ist ein ganz wichtiger Punkt als Folie.

Musik 2 Manos Tsangaris, weiter, bei 9’14-13’20 (4‘)

Gisela Nauck (30‘‘)

In einem ersten Abtasten des Begriffs Unbequemes Denken oder Querdenken wurde die Situation kenntlich, die einen solchen Begriff herausfordert, wurden auch jüngere geschichtliche Vorläufer benannt, Grenzen abgesteckt und ein paar Markierungen vorgenommen. Das müsste sicher noch gründlicher geschehen, soll aber erst einmal genügen. Genauer bestimmen lässt sich sicher, auf welchen Ebenen und wie dieser nicht so leicht zu fassende Begriff kompositorisch wahrgenommen werden kann.

O8_Manos Tsangaris (2‘)

Ich kenne viele Kolleginnen und Kollegen, die in dem Ambitus zwischen der im Zeichensatz geschriebenen Partiturmusik und Improvisation einen unglaublichen Fundus, eine unglaubliche Ionisation erlebt haben, weil damit institutionelle Grenzen – vor allem zu jener Zeit – überschritten worden sind. Mir fiel es in dem Moment wie Schuppen von den Augen, wo mir klar wurde, wie groß die Differenz zwischen unserer Vorstellung von Musik und ihrer medialen Präsenz ist. Also für mich war die Wasserscheide zwangsläufig keine digitale Revolution, sondern als die Musik aus dem Lautsprecher kam und komplett dekontextualisiert war. Und die Differenz habe ich dann tatsächlich auf einem gesellschaftlichen oder humanistischen Grund versucht zu stellen oder dagegen abzuheben, indem ich gefragt habe: Aber was ist mit uns Menschen, wenn die Musik nicht mehr etwas ist, das gemacht wird, sondern die zu jeder Zeit, in jeder Form und auch in jeder sozialen Form abrufbar ist mit ihren unterschiedlichen Folien im Hintergrund. Und das tatsächlich in so ner Dichotomie, also fast schon Widerspruch oder Paradox zwischen Sehnsucht nach Schönheit, also wo empfinde ich Schönheit. Also welche Situationen interessieren mich wirklich wenn sie komponiert werden oder wenn sie stattfinden. Ja, und auch dem gesellschaftlichen Anspruch, dieser Entfremdung, auch von unserm Körper, die da passiert, in irgend einer Form etwas entgegen zu setzen. Ich hätte ja auch sagen können, ich mach mehr Platten oder such mir ein anderes Medium auf einem andren Level, aber das liegt mir nicht so sehr. Jeder muss auch von seinen Neigungen ausgehen.

Und was die Institutionen betrifft, um auch noch diesen Schlenker zu nehmen: Ich habe mich nicht gerettet, indem ich selber Publikations- und Distributionsformen gefunden habe, sondern ich habe zwischen den verschiedenen Affenfelsen alteriert. Das heißt, die Musik war immer eine Heimat, auch die verschiedenen Formen des Musikmachens, aber ich habe auch gewildert im Bereich der Bildenden Kunst, im Bereich der Literatur und vor allem auch im Bereich des Theaters. Und in jeder Form

hatte ich auch die Chance zu arbeiten, dadurch war ich nie von einem Betrieb, von einer Institution abhängig.

O9_Hermann Keller (2'15)

Mir ist es ähnlich gegangen. Als klassischer Pianist habe ich Blut geleckt bei den Jazzmusikern, von denen ich einige kennen lernte und die großen Einfluss auf mich hatten. Und in der damaligen Zeit und der kulturellen wie auch musikalischen Situation in der DDR war das schon auch ein kompositorisches Anrennen gegen Widerstände, wenn man solche Dinge in seine Musik integriert hat.

Ich habe immer wieder versucht, dahinter zu kommen, wie bestimmte Sachen im Jazz zusammenhängen. Dadurch habe ich schließlich eine große Nähe zu Afrika entwickelt. Weil, das bilde ich mir doch schon ein, im Laufe von dreißig Jahren da einiges verstanden zu haben, sowohl was Nähe als auch was Entfernung betrifft, also wie die Musik immanent wirkt. Mein Kollege Manfred Schulze, leider verstorben, öfters als bester europäischer Baritonsaxophonist gewählt, hatte einmal in einem Club eine Blues-Terz gespielt und beschimpfte sich anschließend selbst fürchterlich. Weil er gespürt hatte, wir sind ganz woanders und wir können nicht so tun, als ob wir da sind. Und wenn ich jetzt noch ne Sache anschließen darf, die ich innerlich erlebt habe, aber die man als Nichtmusiker viel schwerer erleben kann: Ich habe zweimal von Dieter Schnebel *aktion-reaktion* dargeboten oder wie soll man sagen, mich als Bindeglied gefühlt, weil er ja nur bestimmte Anweisungen gegeben hat, die durch mich hindurchgehen sollen zum Publikum und zurück. Und einmal habe ich es in Dresden gemacht, das war ein Heimspiel, da sind interessante Sachen entstanden, aber es war nicht kontrovers. Und dann habe ich das hier gemacht, in der Wendezeit, Und nach dieser halben Stunde, da wusste ich ganz genau – da war gemischtes Publikum -, da wusste ich ganz genau, was auf uns zukommen wird – und da war mir schlecht. Und das habe ich gespürt: Der Verfall von Massenkultur und -kunst wohlgermerkt, ist in einem Maße vorangetrieben worden, und da würde ich einfach sagen durch die kapitalistischen Verhältnisse, dass man erschrecken muss, man muss sich dem auch aussetzen und wie gesagt wieder sehn, aus dem Erschrecken wieder eine Produktivität zu gewinnen.

O10_Johannes Kreidler (2'07'')

Ich würd' gern auf Deine Frage wieder zurück kommen, Gisela. Die Anekdote mit der Blues-Terz zeigt das eigentlich ganz schön: Ich denke, unbequemes Denken ist erst einmal unbequem gegen einen selber. Der Mensch neigt zur Bequemlichkeit und dagegen muss man immer wieder auch arbeiten. Zum Beispiel ein Konzept, wie ich es gerade wieder gemacht habe: ein Musiktheaterstück, das sieben Stunden ohne Pause geht. Das ist in erster Linie unbequem für mich, denn man kann sich denken, was das für eine Arbeit mit sich bringt. Oder in einem andern Stück musste ich 70 200 Formulare ausdrucken. Also da finde ich erstmal Konzepte sehr wichtig, die einem von vornherein schon ein Stückchen weit in den Hintern treten und dann muss man sehn, was man daraus machen kann.

Und dann ist da auch die Auseinandersetzung mit Begrifflichkeiten, die sehr dominant sind wie zum Beispiel Spiel: In der Musik sagt man, man spielt ein Instrument. Ich mag den Spielbegriff nicht, weil ich finde Spiel zu harmlos. Ich finde, es muss etwas auf dem Spiel stehn. Oder Begriffe wie Material und Struktur werden ständig verwendet, aber es ist eigentlich gar nicht klar, was die bedeuten, keines der großen Musiklexika definiert sie. Es wird aber ständig gefragt, was ist das für Material und wie ist bei Dir die Struktur. Ich arbeite mit diesen Begriffen eigentlich nicht, aber es ist sehr schwer, sich dem zu entziehen. Und der Musikbegriff selber, wie Manos schon sagte, steht heute zur Disposition. Das ist eine Trennung in Sparten, was sich in den entsprechenden Häusern und Festivals manifestiert, die innerlich schon sehr stark auflösend sind, und es ist für die Zukunft ablesbar, dass das noch mehr geschehen wird. Und das bringt es auch mit sich, dass in dieser Zeit dieser Unkomfort für Komponisten heute besteht.

Aber dann geht es natürlich weiter zum Publikum selber, dass man als Komponist immer vor der Gefahr steht, dass man verführt wird von Ruhm, von Geld vielleicht und auch von Macht, von Gefälligkeit, ja, Gefallsucht. Ich habe jetzt gehört, dass in Buenos Aires Helmut Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ aufgeführt worden ist und zum Schluss hat das Publikum olej, olej gesungen. Ich weiß nicht, ob das dem armen Mädchen noch hilft und ob das der Sinn sein kann, dass das Publikum nachher dem Komponisten um den Hals fällt.

Einen ganz kurzen Einwurf da nur. Es gibt eine Notiz von Brecht: Es ist ein Lehrstück für Beamte nötig, in dem sie lange Reden anhören und Akten verbrennen müssen.

O12_Kreidler (29‘‘)

Genau. Es gibt die Anekdote von Hernan Cortés, der ja Südamerika – leider – erobert hat; aber eine Maßnahme ist doch etwas instruktiv. Das erste, was er nach seiner Ankunft gemacht hat, war, seine Schiffe zu versenken, vor den Augen der ganzen Mannschaft, um zu zeigen, es gibt keinen Rückweg mehr, es geht nur nach vorne. In dem Sinne muss man sich eigentlich auch jeden Morgen wieder klarmachen, was ist schon wieder anders und Abschied nehmen von lieb gewordenen Begrifflichkeiten und Ästhetiken ...

Musik 1, Johannes Kreidler: Living in a Box , 4’

Gisela Nauck (33‘‘)

Der Terminus eines unbequemen Denkens oder Querdenkens ist offenbar doch nützlich , um Wesenszüge und aktuelle Anforderungen eines heutigen Komponieren einzukreisen. Es fiel der Satz: Es muss etwas auf dem Spiel stehen. Eine solche Forderung scheint mir den rein musikalisch-ästhetischen Rahmen von Komposition aufzusprenge und die kompositorische Auseinandersetzung weiter, als es auch in der sogenannten politischen Musik bisher gedacht worden ist, in einen größeren gesellschaftlichen Kontext zu stellen. Was ist es also konkret, was auf dem Spiel stehen kann?

O_13 Manos Tsangaris (2‘)

Ich will jetzt nicht übertrieben applaudieren, Johannes und auch Hermann – aber ich bin erst einmal erfreut über die romantische Grundauffassung meiner Kollegen. Dieses Auf-dem-Spiel-Stehen, auch dieses Missionarische, das da ein bisschen drinsteckt, ohne dass jetzt die Botschaft jetzt ein festes Ding, ein Objekt sein muss. Und deshalb haben wir drei auch uns am Anfang gegen Deine Fragestellung wehren müssen. weil, Wenn ich für mich – und so kann ich das ja nur versuchen, aufrichtig zu beantworten – bist Du natürlich so ziemlich beim Eingemachten. Diese Konflikte, die mit der Fragestellung des unbequemen Denkens zusammenhängen, speziell auch, was die gesellschaftliche Dimensionierung angeht, dass ich da mit mir konfliktfrei im Reinen

bin, dass ich morgens aufwache und mir sage: Ja, da arbeite ich ja an der richtigen Stelle in dem Bergwerk und da wird mal ein bisschen weiter gehauen und dann kommt mal Kohle und manchmal ein bisschen Gold. Diese Frage stelle ich mir tatsächlich jeden Tag: Wie weit die Mittel, die Fragestellungen, das Feld, der Raum, in dem ich versuche, irgendwie weiterzuforschen, weiter zu arbeiten tatsächlich auch ... Es muss keinen Sinn machen, wir haben keinen Anspruch auf Sinn, aber den eigenen Fragestellungen sollte man gerecht werden. Was den Applaus betrifft: Ich finde die besten Aufführungen sind jene, bei denen die Leute gar nicht erst auf den Gedanken kommen, zu klatschen, in diesen dumpfen Applauswahnsinn zu verfallen, sondern die Leute ein wenig nachdenklich zurück bleiben. Ich kann nicht sagen, dass die Kunst die Menschen besser macht. Aber am Ende ist es doch diese sehr existenzielle Fragestellung, die uns antreibt, sonst taugt es nichts.

O14_Keller (42‘‘)

Obwohl ich eigentlich Pianist bin, übe ich immer Blasinstrumente. Und die meisten Entschlüsse, wichtige Entschlüsse, habe ich gefasst, nachdem ich geblasen habe. Das heißt, es ist eine Kraftentwicklung. Ich kann den Gedanken nur unterstützen, dass man nicht hinter das zurückgehen kann, was man sich irgendwann einmal vorgenommen hat. Man geht Umwege, man schafft es auch Jahre lang nicht, behält das aber im Gedächtnis. Weil die Erinnerungen einen ja auch wieder aufbauen: Du warst doch mal dort, du warst doch mal da. Du hast auch Fehler gemacht, natürlich, hoffentlich auch daraus gelernt, wenn auch noch nicht genug. Also das geht mir ziemlich genauso.

O15_Kreidler (1’34)

Noch zu der Frage: Was steht denn auf dem Spiel? Also Risiko ist schon ne schwierige Kategorie. Sowieso sind die Sachen immer schwer zumessen. Aber es ist doch so, wenn man die Rezeption beobachtet, ist es doch selten der Fall, dass man sagt: Wow, da hat mal einer was riskiert! Wenn es schief geht, dann ist es eher nicht so schön und wenn es doch aufgeht, dann ist man sich des Hintergrunds des Risikos nicht mehr bewusst. Also das wirkt dann doch eher subkutan. Es ist eine Kategorie, die ästhetisch eher nicht so fruchtbar ist, die – wen – dann nur für den Komponisten eine Strategie sein kann.

Aber generell vielleicht noch auf Manos bezogen: Die ganz allgemeinen Fragen betreffen dann eher die Konkretion. Es ist ja auch ein Risiko, wenn man sich in das

Geschäft der Tageszeitungsthemen irgendwie begibt und da was rausgreift und dass das dann in den nächsten Jahren schon wieder kalter Kaffee ist. Also das Risiko der Vergänglichkeit und das Risiko der Konkretion. Das besteht sicherlich, aber eigentlich nur für den Komponisten. Aber trotzdem, das sehe ich als eine große Herausforderung derzeit. Weil es gibt ne neue Politisierung derzeit, wenn man es vergleicht mit vor fünfzehn Jahren, wo es vielleicht eher hieß, im Zenit der ersten postmodernen Welle es die Idee vom Ende der Geschichte gab. Aber seitdem sind in New York zwei Türme eingestürzt, es gibt einen Clash der Kulturen, es gibt den Arabischen Frühling und den Dschihad. Es gibt Feminismus, es gab die Finanzkrise und die sogenannte digitale Revolution. Das sind schon alles Themen, die, dankbarer Weise, größten Teils auch die Musik sehr betreffen. Und deshalb möchte ich die auch ausdrücken mit der Gefahr, dass so was natürlich auch seine Vergänglichkeit hat.

O16_Manos Tsagaris (insgesamt 4'30)

Das ist für mich eine interessante Frage, wann es sich für uns als notwendig darstellt, uns mit so sehr konkreten Themen zu befassen. Es gab Zeiten, wo das Musizieren unter bestimmten sozialen Prozessen Befreiungsprozess fühlbar, ablesbar, spürbar, denkbar war. Freiheit ist ne schwierige Kategorie, du hast eben von Risiko gesprochen, auch Freiheit ist eigentlich so gut wie nicht zu ermessen, außer in einem Prozess der Befreiung. Für mich war da immer eine Parallelführung notwendig. Auf der einen Seite habe ich mich mit sozusagen esoterischen, merkwürdigen, orchideenzuchthaften Gebieten und Themen wie Poesie beschäftigt, andererseits mit Raumpoesie in Form von Komposition, Und parallel dazu waren für mich immer auch gesellschaftliche Existenzformen, Bewusstsein wie auch Arbeit, notwendig – ich war da immer tatsächlich in Kollektiven befasst: sei es in irgendwelchen Gesellschaften für neue Musik, sei es als Kurator, sei es als... ist jetzt egal.

Aber jetzt oder in den letzten Jahren oder gerade in diesem Jahr war es für mich wieder wichtig, das zusammenzuführen. Also meine persönliche kompositorische Arbeit zum Teil auch politisch zu konnotieren, zu benennen, zu etikettieren. Und der *Schwindel der Wirklichkeit* der Akademie hat übergegriffen auf ne Arbeit von mir. Und ich bin als Komponist darauf eingestiegen und zwar bewusst, weil ich jetzt gesagt habe, nach den letzten Jahren – du hast einige Dinge zitiert, Johannes, die jetzt ins Augen fallen, wo bei vielen Leuten der Schuh drückt. Aber das sind alles nur die Symptome von Grundschwierigkeiten, die vorhanden sind und auf die viel zu wenig

eingegangen wird. Wir sind wie bei schlechtem allopathischen Ärzten, sage ich jetzt mal, die immer nur mit den Symptomen und Syndromen befasst sind, aber nicht nach der Gesundheit des Menschen oder der Menschheit oder der Erde fragen, um das mal wo ganz hoch aufzuhängen. gerade in diesem Jahr war es für mich wichtig, meine persönliche kompositorische Arbeit irgendwie auch wieder politisch zu konnotieren, zu benennen oder auch zu etikettieren. Der *Schwindel der Wirklichkeit* der Akademie hat quasi übergegriffen auf eine Arbeit von mir, die vor zehn Tagen bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt worden ist, also drei Teile aus dem *Mistle*-Album für Orchester, von denen *Mistel 1* von live gesprochenen Abendnachrichten ausging. Das waren echte Nachrichten, die nicht gefakt sein dürfen, auch wenn viele Obskuritäten dazwischen waren. Und das Orchester saß, eingestimmt auf diese andere Realität – von wegen Wirklichkeitsapparat – auf der Bühne, und wartete. Und ab einem bestimmten Moment spielt dann wirklich das Orchester gegen diese Nachrichten. Das ist ein Versuch über diese Realitäten, den Clash der Realitäten, die ja, weil wir dieser Öffentlichkeit permanent ausgeliefert werden, auch einen Wirklichkeitsbegriff verschafft. Und plötzlich konnten wir das auf so eine ästhetische Schneide stellen. Das ist dann für mich auch so ein Beispiel einer politischen Auseinandersetzung.

O16 (weiter)–Hermann Keller

Ja, da muss ich anschließen, unbedingt. Ich hab mal nen Text gefunden über den 11. September. Natürlich ne kritische Auseinandersetzung auch mit der Gewichtung, der Opfer gegen die vielen anderen Opfer, die es ja auch gab. Und da fiel mir ein, ich könnte doch einen Bezug herstellen zu 4'33, tacet, von Cage. Wo mir auch einfiel: Was ist das für eine Zeit, wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es das Schweigen über so viele Untaten einschließt, ist ja Brecht bekanntlich. Und hier, wo ein Schweigen vielleicht auch fast ein Verbrechen sein kann. Und da habe ich diesen Text eingeschmolzen auf 4 Minuten 33, natürlich nicht nur Schweigen, weil ja klar ist, wenn man auf das Publikum gar keinen Einfluss nimmt, macht es seine eigene, in Anführungsstrichen, Musik. Ich zhhabe also nur einen stehenden Ton ne Weile, wo man sich ja dann trotzdem verhalten kann, bis ich dann auch wirklich zu Schweigezeiten gekommen bin. Ich hätte mir gewünscht, das Publikum zu spalten, dazu ist es leider nicht gekommen.

O 17_Johannes Kreidler (33‘)

Kann ich mal ein umgekehrtes Beispiel bringen: In der Urheberrechtsdiskussion ist das 2. Argument neben dem ökonomischen der moralische Missbrauch. Da wird sozusagen diese Gräuel-Propaganda betrieben. Ja, wenn es keinen Schutz gibt, dann können ja Neonazis und weiß Gott was für Päderasten können meine Musik nehmen und ihren Werbeclip damit unterlegen. Und da würde ich schon sagen: Wenn du eine Musik schreibst, die Neonazis verwenden können, dann darfst du dich fragen, was für eine Musik du schreibst. Ich glaube sorem wird es schon bewusst, was für politische Implikationen Ästhetik hat.

Gisela Nauck (33‘‘)

Der Begriff der politischen Musik wäre heute offenbar zu ersetzen durch den eines politischen Verhaltens in Musik, Kunst oder vielleicht auch durch den einer sozialen Musik, nämlich einer, die sich auf typische wie auch kritische Zustände von Gesellschaft bezieht. Diesseitigkeit, sich aufs Heute zu beziehen, wäre darin eingeschlossen. Einen Brennpunkt bildet in diesem Kontext der institutionelle Querstand, also von Musik verwaltenden Institutionen gegenüber dem Entwicklungsstand zeitgenössischer Musik heute.

O 18_Manis Tsangaris (1‘48‘‘)

Da möchte ich doch auch gern mal Wasser auf die Mühlen schütten. In der Phase der Musikgeschichte, die Du, Gisela, aufgerufen hast, also 60er /70er Jahre, wo man sich permanent noch rebellisch so gebärdete, jedenfalls im Westen – das war die Phase der kompletten GEMA-Sättigung. Richard Strauß, das war ne tolle Erfindung mit den Tantiemen, aber es hat ganz klar dazu geführt, dass der Betrieb sozusagen selbstreferentiell funktionierte. Man war nicht mal den Realitäten in der Form ausgeliefert, wie es wenigstens teilweise durch die Privatmarktwirtschaftlichkeit die Bildenden Künstler gewesen sind. Bei den Musikern im E-Bereich war eine Folge der Reproduzierbarkeit letztlich die GEMA. Man konnte sich also in einer Blase des akademischen Vor-sich-Hin-Machens bewegen – ich sage das jetzt allgemein, nicht für alle – und sagen: Ja, ich bin ein ernster Komponist und stehe in der Folge von Bach, Beethoven, Schönberg, Stockhausen und wenn ich ein kleines Kammermusikstück schreibe, wird es verlegt, wird es aufgeführt und der Rundfunkredakteur X wird es auch irgendwann einmal senden. Dann bin ich

möglichst noch akademischer Lehrer, damit ist die Sache für mich sozusagen gegessen. Die Zeiten sind im Prinzip vorbei, und das ist gut so, Es hat die Auseinandersetzung verhindert , mit dem, was wir hier eigentlich tun , was bedeutet die Reproduzierbarkeit, so. Und ich behaupte mal, es gibt ein paar ganz wenige vor der digitalen Zeit, die anfangen, sich damit wirklich auseinanderzusetzen. Und das waren die, die durchs GEMA-Raster fielen. Ich bin mit meinen Sachen automatisch durchs GEMA-Raster durchgefallen. Die haben mich wie als halb improvisiert abgetan. Beim Ablinger wars genauso und bei etlichen anderen. An der Stelle wird ganz klar: Die ökonomischen Voraussetzungen haben dazu geführt, jedenfalls im Westen, dass die Leute letztlich denkfaul geworden sind. Nicht alle, aber ganz viele.

O 19_Keller-Kreidler-Tsangaris-Kreidler (1'15'')

Mit meinen Improvisationsmodellen bin ich damals auch durchs Raster gefallen ... Aber ich wollte mich schon vorhin querstellen, und zwar zu den beiden Kollegen. Der eine Satz, Manos, schließt sogar an dich an, ich habe es aber härter formuliert: Die Herstellung einer CD ist Notwehr, weil ich daran gehindert werde, im Konzert in genügendem Maße aufzutreten. Der andere Satz, den meine ich aber ernster als er jetzt klingt, ist: Bei der Arbeit mit Computer, Elektronik wird viel zu viel Strom verbraucht.

O 19_Johannes Kreidler

Bei einem Theaterfestival habe ich das Statement erlebt, dass einer sagte: Ich fliege nicht, denn Fliegen tötet arme Menschen. Das hat erstmal gegessen, danach waren wir auch alle still. Trotzdem stand ein Macintosh vor ihm auf dem Tisch. Es sind unbequeme Wahrheiten, dass die kulturellen Errungenschaften auf Gewalt fundiert sind . Damit wird man sich noch einige lange, unbequeme Zeit auseinandersetzen müssen.

O19_Manos Tsangaris

Das sind alles Themen, die wir jetzt so anreißen, wo man sehr viel mehr Zeit mit zubringen müsste ...

O 19_Johannes Kreidler

... aber der Zustand ist ein latent unbequemer. Das können wir jetzt überhaupt nicht lösen. Ich finde das ein gutes Beispiel für die Unbequemheit der Zeit, in der wir sind, in dem ganzen Diskurs.

Musik 3, Keller, Klavierkonzert, weiter bis zirka 4' (3')

Gisela Nauck (60'')

Zu solcherart Fragen und Gedanken, die in dem Versuch einer Annäherung an die Epochenproblematik der Musik im 21. Jahrhundert nicht mehr und nicht weniger als das Weiterbestehen der abendländischen Musikkultur betreffen, gelangt man durch Querdenken. Das heißt, durch das Verlassen eines musikalisch und ästhetisch selbstreferentiellen Betrachtens zeitgenössischer Musik, um etwas über die Bedingungen zu erfahren, die sie zu dem machen, was sie heute ist. Das ist nicht neu, nicht zuletzt die marxistisch fundierten Theoretiker der westeuropäischen Avantgarde haben uns das gelehrt. Heute aber muss dieses Fragen nach dem Zustand neuer Musik über deren Bedingungen hinaus noch erweitert werden, nämlich: Welche Chancen bietet Demokratie heute überhaupt noch zum Querdenken, für Gegenentwürfe? Wenn zum einen alles möglich ist und es zum anderen aufgrund der Einbindung in sanktionierte, institutionelle Zusammenhänge offenbar doch wieder nivelliert wird? Welche Strategien sind notwendig, um sich dagegen zu wehren?

O 20_Hermann Keller (zusammen: 3'24)

Da würde ich nun sagen, wir haben keine Demokratie. Demokratie heißt Volksherrschaft und was wir haben ist eine Wirtschaftsdiktatur. Punkt.

O 20_Johannes Kreidler

Na gut, da ist leider schon sehr viel dran. Aber genauso ist Technologie irgendwie diktatorisch. Man muss zwar nicht in einer Partei, aber man muss bei einem Stromanbieter Mitglied sein. Das sind alles Dinge, über die man schon auch sehr genau nachdenken muss, im Dienste der Demokratie. Trotzdem glaube ich immer auch noch an die Macht von Wahlen. Und in dem Sinne würde ich mich auch immer wehren. Das heißt, die Musik kann sowieso nichts ändern, das sind eben auch alles Felder, die nicht messbar sind. Bei einer Wahl fällt jede Stimme in der Urne ins Gewicht und so ist auch jedes Stück, jedes Werk ein Beitrag zum demokratischen

Diskurs, der einfach unabsehbare Konsequenzen hat. Man kann auch nicht falsifizieren, dass die Sinfonie op. 21 von Webern zum Fall der Mauer beigetragen hat. Das hat alles seine Effekte, das ist dann natürlich auch ein Stück weit Glaube, aber den Glauben, den darf und soll man haben.

O 20_ Manos Tsangaris

Auch wieder hier: Ich bin dankbar für die Fragestellung, sie ist am Ende extrem komplex, weil auch das etwas ist, womit ich mich jeden Tag auseinandersetze. Irgendwo gibt es doch in jedem von uns, innerhalb der Arbeit, auch so etwas wie einen Aufklärungsanspruch. Auch das darf dann nicht so eins zu eins abgreifbar sein, also nach dem Motto: Hör dir mal, schau Dir mal dieses Stück an und du weißt über die Machtverhältnisse innerhalb der Wirtschaftsdiktatur Bescheid. Aber an dieser Stelle war ich auch immer orientiert, dass ich dachte: Wenn das wahrnehmende Individuum in der Lage ist sich selber innerhalb dieses Realisierungskreislaufes und dieser Kybernetik als die entscheidende Instanz wahrzunehmen, dann passiert auch so etwas wie eine Bewusstwerdung über die eigenen Möglichkeiten. Das ist jetzt ein bisschen in den Raum gestellt. Kunst muss für nichts da sein, sie darf eigentlich für nichts da sein. Aber wir haben ein solches Bündel an Zeiteffekten, von Dingen, die zwangsläufig damit einhergehen, wenn etwas wirklich Kunst ist, dann ist der Lerneffekt nirgends von der Hand zu weisen.

Ich bin mit Navid Kermani befreundet, iranischer Schriftsteller, Islamwissenschaftler, der in Deutschland aufgewachsen ist, in Siegen und der sich seit Jahrzehnten aktiv mit den zum Teil ganz fürchterlichen, Zuständen im Iran kümmert. Der ist so dankbar, dass er hier seine Meinung sagen darf. Das dürfen wir nicht vergessen. Du hast Recht was du sagst, aber es ist ein großer Unterschied. Ich kann jetzt hier hingehen, ob das jetzt hier verpufft oder nicht, aber es ist ein unglaublicher Befreiungsmoment, um das von oben aufzugreifen, man darf doch sagen, was man meint.

O 20_ Hermann Keller

Natürlich, ich habe das auch wirklich zugespitzt formuliert um das erstmal hinzustellen. Das ist doch selbstverständlich so. Natürlich war die DDR und alle anderen Gesellschaften herum Diktaturen, politische Diktaturen. Deswegen habe ich ja diesen anderen Begriff der Wirtschaftsdiktatur gebraucht. Trotzdem ist ne andere Sache wieder: Also wo ich versucht habe, ein Minimum an Demokratie herzustellen,

das waren meine Veranstaltungen, die ich gemacht habe unter Mitwirkung des Publikums. Also sozusagen um die Produktionsmittel wenigstens auf diesem schmalen Gebiet auszuliefern ans Publikum. Und das aber konnte ich kurioserweise nur in der DDR machen und mit dem Ende der DDR war diese Möglichkeit zu Ende.

O21_Manos Tsangaris (2'20)

Für mich schließt sich gerade ein Kreis, auch in unserem Gespräch. Ganz am Anfang sprach ich schon mal von der Schwierigkeit der Vereinnahmung dessen, was wir tun. Das heißt also, du erfindest was oder du bist mit einem bestimmten Gegenstand befasst, als Kunstschaffender und forschst da vor dich hin. Und jetzt sind wir in einer historischen Situation, wo die Sache sehr kompliziert geworden ist. Wir haben weder eine Ressource, einen Raum noch irgendeine Form der Publikumspartizipation auch in einer Live-Situation, die adäquate Resonanz finden kann. Wir haben keine Situation, wo die Gesellschaft auf bestimmte Provokationen so schön reagiert, wie das mal war. Der Nam June Paik, der konnte die Charlotte Moorman einfach mal nackten Busens auf die Bühne setzen und Cello spielen lassen, da kam die Polizei. Der Beuys ist abgeholt worden aus der Düsseldorfer Akademie etc. Die Bildzeitung hat sich wirklich noch aufgeregt, es gab einfach genug Spießbürger. Diese Kaste gibt es in offiziöser Weise nicht mehr. Jeder ist hip, jeder ist gesellschaftlich Avantgarde. Auch die Leute, die sich Big Brother angucken fühlen sich als eine bestimmte Form gesellschaftlicher Speerspitze. Das heißt, unsere Arbeit muss ansetzen, an den Nervenpunkten, an den Gelenkpunkten der gesellschaftlichen Grammatik, an der gesellschaftlichen Sprachgrammatik. Das ist mein persönliches Credo. Das heißt, nicht mehr zu sagen, ich produzier jetzt irgend son Ding und dann regt sich jemand auf. So lange die Gesellschaft darauf reagiert hat, war das ein ziemlich klarer, oppositioneller Mechanismus. Ab einem bestimmten unkt reagiert die Gesellschaft aber nicht mehr. Ich kann zehn barbusige Cellistinnen auf die Bühne setzen, die Bildzeitung wird noch nicht mal ne müde Zeile darüber verliern. Aber, wenn ich an die Gelenkpunkte bestimmter medialer Konjunktionen gehe und greife die ab und greife die an, dann weiß ich, dass ich zumindest an den Stellen bin, wo die Macht wirklich vertreten wird. Die Macht vertritt sich heute in ästhetischen und anästhetischen Wechselverhältnissen, ganz konkret in medialen Konjunktionen. Man kann sich ja einfach fragen: Wie wird gesellschaftliche Macht oder auch wirtschaftliche Macht konsolidiert? Das passiert heutzutage in den technischen Medien? Das passiert in der Art und Weise, wie

Öffentlichkeit genutzt und gemacht wird, wie sie produziert wird. Und wir, als Komponisten haben das Instrumentarium, um diese Dinge wenigstens zu betrachten, womöglich sogar zu beschreiben oder mit ihnen auf einer anderen Art und Weise weiterzukomponieren, neu zu komponieren.

O-22 Johannes Kreidler (1‘36‘‘)

Ich weiß noch nicht, ob sich der Musikbegriff auflösen wird zugunsten eines neuen Medienbegriffs oder so. Man sieht ja schon, Rhythmen können mit Klängen artikuliert werden, die können aber auch mit Licht oder Video artikuliert werden. Ist das jetzt ein Theaterrhythmus oder ein Film- oder ein Musikrhythmus? Ich könnte mir schon denken, dass sich das wirklich auflöst oder zumindest, dass die Kunst daran arbeitet, dieses Mediendispositiv, dem wir zum Beispiel in der Werbung überall begegnen, zum Beispiel dass das grundsätzlich quer geschnitten wird.

Für mich ist das noch eine offene Frage, eine Frage von Konkretion oder von Grammatik. Wenn Du von Grammatik sprichst, ist das etwas, das unterhalb des Inhalts abläuft? Inwiefern ist es gerade bequem oder unbequem, sich in die Niederungen des ephemeren Alltags zu begeben oder inwiefern ist es eben bequem oder unbequem, an der Wurzel zu arbeiten? Das sind Fragen, die ich heute für offen halte. Das sind aber Fragen, die muss man anhand von Werken besprechen oder von Ausdrucksbedürfnissen. Und auch an Fragen, was heute als innovativ empfunden wird. Aber ich habe schon die Empfindung, dass sich eine gewisse Tradition ausgebildet hat, was man nicht Grammatik, aber Struktur jahrzehntelang genannt hat. Dass man auf dieser Ebene arbeitet und meinetwegen ein ganz punktuell Stück als strukturelles Abbild von so einem Topos wie der Anonymität des Großstadtmenschen oder so etwas ansieht. Das kann man als legitim sehn, ist aber an einem bestimmten Punkt dann auch angefrühstückt. Die Frage wäre dann doch auch, wo sich Informationspotenziale heute auf tun. Und Innovation, denke ich, ist immer was Unbequemes.

Musik 4, Johannes Kreidler, Living in a Box

Musikliste

Musik 1 Johannes Kreidler, *Living in a Box* (2010) für großes Ensemble und Sampler,
Ensemble Modern, Archiv des Komponisten 9'

Musik 2 Manos Tsangaris, *Mistel Album. Schwindel der Wirklichkeit I* für
Nachrichtensprecherin und Orchester, SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden, Dir.: Emilio
Pomàrica, SWR Baden-Baden – ARD-Austausch 6'

Musik 3 Herrmann Keller, *Konzert für präpariertes Klavier und 13 Instrumentalisten*,
ensemble chronophonie, Solist: Herrmann Keller, Dir.: Manuel Nawri, CD: Herrmann Keller,
Second Piano Concerto and Chamber Music, NEOS 11040, 2010, LC 15673, Code:
260063110405 6'