

»Ohne kritischen Einspruch, ohne das Engagement unbequemer Denker 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 ...« (Bundespräsident Roman Herzog, 13.12.1997, Festakt zum 200. Geburtstag von Heinrich Heine)

Einige Thesen. Unter unbequemem Denken oder Querdenken in der Musik sind allgemein Gegenentwürfe zum mainstream von Kultur- und Kunst- resp. Musikentwicklung zu verstehen. Die Geschichte der musikalischen Avantgarde bis circa 1970 ist ohne die Idee des Gegenentwurfs nicht denkbar. In nachfolgenden Zeiten der sogenannten Postmoderne sind der Dissens, der Gegenentwurf und damit ein bestimmtes Kritikpotenzial offenbar unwichtiger geworden, zumindest in der BRD. Seit circa fünf bis zehn Jahren sieht das im vereinigten Deutschland wieder anders aus, das heißt, es gibt in der Musik und als Musik wieder laut vernehmbare, kritische, zumeist junge Stimmen, Querdenker. Ein als erstarrt empfundener Zustand zeitgenössischer Musikentwicklung kommt wieder in Bewegung und erschließt neue, gegenwärtige Erfahrungen mit Musik – und mit der Gesellschaft.

Für das folgende Gespräch hatte ich zum 28. Oktober dieses Jahres ins Studio 4 von Deutschlandradio Kultur drei Komponisten eingeladen, die nicht nur drei verschiedenen Generationen mit unterschiedlichen künstlerischen und sozialen Prägungen angehören, sondern auch für drei sehr verschiedene Kompositionsästhetiken stehen: Herrmann Keller, Manos Tsangaris und Johannes Kreidler. Im Mittelpunkt stand die Frage: Was zeichnet unbequemes Denken, Querdenken *heute* aus – inhaltlich, kompositionstechnisch, ästhetisch, kulturkritisch?

Zum Begriff

Johannes Kreidler: 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.

Unbequemes Denken in der Musik

Funktion, Nivellierung, Instrumentalisierung – ein Gespräch von Gisela Nauck mit Herrmann Keller, Johannes Kreidler und Manos Tsangaris

Manos Tsangaris: 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. Das unbequeme Denken kann an sich keine Kategorie sein. Schon deshalb nicht, weil, so lange sich Avantgarde – in beiden Deutschlands – als Opposition verstand, sie sehr schnell in schwieriges Fahrwasser kommt. Also es ist ganz wichtig zu differenzieren: Was ist mit Denken gemeint, wo sind die unterschiedlichen Schaffensprozesse im Sozialen, welche Zeichenprozesse liegen dem als Folie zugrunde und so weiter.

Herrmann Keller: 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 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? Was das Musikalische betrifft: Sind die Zusammenhänge, in denen ich aufgewachsen bin, heute noch tragfähig 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?

J. K.: Ich möchte noch eine Auffassung korrigieren, die man vielleicht auch bequem nennen könnte: dass mit der Postmoderne die kritischen Auffassungen verloren gegangen wären, weil ja alles möglich sei. Das halte ich schlichtweg für falsch, mindestens in der neuen Musik. Weil es in den meisten Fällen Geld der öffentlichen Hand kostet, neue Musik aufzuführen, heißt das auch, dass die Mittel begrenzt sind. Jeder hat Recht – aber nicht jeder hat Geld. Deshalb müssen da Entscheidungen **3**

Editorial

Aus dem Recht der Jugend, Stagnation zu kritisieren, Widerspruch einzulegen und neues Entwicklungspotenzial vorzuschlagen hat sich in den letzten Jahren vor allem in Deutschland um das Zeitgenössische in der Musik ein lebendiger, auch streitbarer Diskurs entwickelt, den man lange vermisste. Zu wohlgefallig und behaglich hatte sich die auf alle Altersgruppen übergreifende (Post)Moderne in ihren zuerst erstrittenen, dann sanktionierten und heute zementierten ökonomischen Bedingungen eingerichtet. Und hatte damit billigend in Kauf genommen, dass sich die Kluft zwischen ihrer Musik und der Gesellschaft (nicht nur den Hörern) zu einem scheinbar unüberbrückbaren Abgrund geöffnet hat. Diese auch durch Vermittlungsprojekte nicht mehr zu kittende Distanz ist ein wesentlicher Ansatzpunkt für junge Komponistinnen, Komponisten und Musikwissenschaftler, nicht nur das ästhetische und musikalische Ruder erneut herumzureißen, gegenzusteuern, anders, unbequem, quer zum Standard zu denken, sich kulturell zu verhalten und zu komponieren. »Eine Sprache nicht für die, sondern in der Wirklichkeit« wollen sie finden, eine neue Musik, »die Sprachrohr in der Gesellschaft« ist (Brigitta Muntendorf, S. 20). Zu einem Zentrum dieses Diskurses haben sich inzwischen die Darmstädter Ferienkurse profiliert, deren Lectures in diesem Sommer dank der Internetplattform *Voice Republic* (s. S. 15) erstmals am Computer via Livestream zu verfolgen waren. Auch diese Gründung ist als Anwendung »des Selbstverständnisses von Demokratie als politische Diskursform« (Patrick Frank) integraler Teil des Ausbruchs.

In den verbalen wie auch musikalischen Beiträgen dieses Diskurses zeichnet sich nichts weniger als ein erneuter Epochenumbuch der musikalischen Moderne seit den 1990er Jahren ab. In der gegenwärtigen Phase wird er von zwei großen Richtungen geprägt: Subversivität und Populismus. Die innovativen Merkmale dieses Umbruchs wurden bisher mit Begriffen wie »gehaltsästhetische Wende« oder »Neuer Konzeptualismus« (Harry Lehmann) gekennzeichnet, was angesichts der auch musikalischen und ästhetischen Auswirkungen von Medienrevolution, internationaler Politik, Globalisierung und dem Querstand zeitgenössischer Musik in den Gesellschaften unzulänglich erscheint. Mit den Begriffen des Querdenkens oder unbequemen Denkens als künstlerische Verhaltensmodi und kulturelle Eingreifinstrumente möchten *Positionen* im vorliegenden Heft erneut (nicht nur durch die Avantgarde längst erprobte) Denkwerkzeuge vorschlagen, um mithilfe verschiedenster Autoren zunächst subversive Epochenmerkmale herauszuarbeiten. Fortgesetzt wird die Erkundung jenes Epochenumbuchs im nächsten Heft (Februar 2015) mit dem Thema *Populismus: Wie viel Populismus verträgt die neue Musik?*

Gisela Nauck

gefällt werden und deshalb gibt es immer auch kritische Kriterien für das, was aufgeführt wird und was nicht.

M. T.: In dieser Einleitung geht es also darum zu fragen, inwieweit irgend eine Form des Denkens, sei es das musikalische, das diskursive, sei es das wörtliche, das geschichtliche, das futuristische Denkens, inwieweit das gerade aus der Sicht des Musikschaffens gesellschaftlich relevant werden kann. Die Frage ist berechtigt und ungeheuer schwierig. Aber gerade hinsichtlich dessen, was Johannes gerade sagte, der Vorurteile, des zu rasch Etikettenhaften hinsichtlich der Postmoderne, möchte ich ihn unterstützen.

Du erinnerst Dich, Gisela, wir hatten uns 1991 bei der sogenannten *Praemoderne* in Köln kennengelernt, 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 wollen uns mit unseren Arbeiten, mit dem Diskurs gesellschaftlich äußern. Das war der Grund, aus den unterschiedlichen Künsten heraus und mit verschiedenen

4 Theoretikern die *Praemoderne* zu veranstalten.

Auch mit dem Bewusstsein des Scheiterns. Wir wollten das Recht wahrnehmen, uns zu äußern. Das finde ich ungeheuer wichtig, um mit unseren verschiedenen künstlerischen Arbeiten zu sagen: Wir geben nicht jeden Löffel ab, sondern aus beiden Deutschlands kommen Leute zusammen und wir machen diesen Kongress. Das soll sagen: Die Situation ist heute 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. Solch eine David-Goliath-Theorie ist heute nicht mehr möglich. Die Machtinteressen äußern sich auf ungeheuer vielfältige, versierte und kundige Art und Weise.

J. K.: In der neuen Musik haben wir es mit unseren eigenen Institutionen und ihren Machtverhältnissen zu tun, und da fängt für einen Komponisten manchmal das Unbequeme an. Das ist in den letzten Jahren deutlich stärker geworden, wenn es etwa um Urheberrecht geht oder um den Einsatz von Elektronik

et cetera, auch bei Fragen nach den gegebenen Bedingungen von Kompositionsaufträgen, beispielsweise bei der Bindung an Themen, die immer wieder von Programmachern vorgegeben werden, anstatt Komponisten ihre eigenen Themen zu lassen – »Institutionen komponieren«. Für all' das 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, um an die Öffentlichkeit zu gelangen. Aber solche Sachen halte ich tatsächlich nur für ein notwendiges Übel und es sollte dann darüber hinausgehen, um zu den Fragen zu kommen, die ich tatsächlich für gesellschaftlich relevant halte.

G. N.: Welche wären das?

J. K.: Es gibt, im Vergleich etwa zu vor fünfzehn Jahren, wo im Zenit der ersten post-modernen Welle vom Ende der Geschichte gesprochen wurde, eine neue Politisierung. Seitdem sind in New York zwei Türme eingestürzt, es gibt einen Clash der Kulturen, es gibt den Arabischen Frühling und den Dschihad, es gibt einen neuen Feminismus, es gibt die Finanzkrise und die digitale Revolution. Das sind Themen, die größtenteils auch die Musik betreffen. Und deshalb möchte ich diese auch ausdrücken und gestalten

H. K.: Ich habe Erfahrungen, von denen Du, Manos sprachst, beim Improvisieren gemacht: Ich habe sehr viele Menschen dabei getroffen, die sich in übertragenem Sinne entweder entblößt oder nicht entblößt haben. Es sind weniger die klanglichen Gesichtspunkte, es sind eher die menschlichen Beziehungen.

Es muss etwas auf dem Spiel stehen

G. N.: Vielleicht kann jeder von euch noch etwas genauer und beispielhaft ausführen, auf welchen Ebenen und wie sich dieser so schwierig zu bestimmende Begriff des Querdenkens abspielt, wie ihr ihn als Komponisten wahrgenommen und umgesetzt habt?

M. T.: Ich kenne viele 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 wiederum 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 diese Differenz habe ich dann tatsächlich auf einen 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 entsprechend der unterschiedlichen Vorlieben. Und mir wurde bei solcher Dichotomie oder vielleicht auch Paradoxie zwischen Sehnsucht nach Schönheit und Entfremdung, die in dem Moment auch mit unserem Körper passiert, wichtig, dem etwas entgegen zu setzen. Ich hätte mir ja auch sagen können: Mach mehr Platten oder such Dir ein anderes Medium auf einem anderen Level, aber das liegt mir nicht so sehr.

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. Andererseits hat mir das den Forschungsgegenstand Musik erhalten. Ich empfinde diesen Werkzeugkasten Musik mit als das reizvollste, aufregendste, spannendste und auch fähigste, was ich mir denken kann. Wir als Musiker haben damit einen Analysewerkzeugkasten und ein Denkwerkzeugkasten, also zum Querdenken, der auch in der Lage ist, eine Werbung auseinander zu nehmen: Wort, Sound und Bild sind immer Musiktheater für mich.

H. K.: Da möchte ich anschließen mit riesengroßer Zustimmung: 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 zu-



Hermann Keller im Konzerthaus Berlin 20010 (© Edition Juliane Klein)

sammenhängen. Dadurch habe ich schließlich eine große Nähe zu Afrika, zur afrikanischen Musikkultur, entwickelt. Im Laufe von dreißig Jahren bilde ich mir doch ein, 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 Baritonsaxofonist gewählt, hatte einmal eine Blues-Terz gespielt und beschimpfte sich anschließend selbst, weil sie in diesem Club nichts zu suchen hatte. Und weil Du von Institutionen gesprochen hast, um das nur ganz allgemein zu sagen: Der Verfall von Massenkultur und Kunst ist durch die kapitalistischen Verhältnisse in einem Maße vorangetrieben worden, dass man eigentlich erschrecken muss. Man muss sich dem auch aussetzen, um aus dem Erschrecken dann doch wieder

eine Produktivität zu gewinnen. Aber egal ob man sich widerständig oder als Querdenker verhält – man braucht ja immer Mitstreiter. Also es ist nichts fürchterlicher, als wenn man den Eindruck gewinnt, man ist der Einzige. Es war wichtig, dass wir eine Gruppe waren. Ich würde mir das heute in viel stärkerem Maße wieder wünschen. Und ich arbeite auch ein bisschen daran.

J. K.: Die Anekdote mit der Blues-Terz zeigt das ganz schön: Unbequemes Denken ist erst einmal unbequem gegen bzw. für einen selber.

6 Der Mensch neigt zur Bequemlichkeit und da-

gegen muss man immer wieder auch arbeiten. Zum Beispiel bei meinem Musiktheaterstück, das sieben Stunden ohne Pause geht. Das ist zuallererst unbequem für mich, denn man kann sich denken, was das für eine Arbeit mit sich brachte. Das ist ein wünschenswerter Effekt von Konzepten: dass sie einem selber kräftig in den Hintern treten.

Dann ist da auch die Auseinandersetzung mit Begrifflichkeiten. Etwa der Ausdruck Spiel: man »spielt« ein Instrument. Ich mag diesen Spielbegriff nicht, er ist zu harmlos, ich finde, es muss etwas auf dem Spiel stehen! 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, und ich arbeite damit auch nicht, aber es ist schwer, sich dem im Diskurs zu entziehen. Oder auch der Begriff der Musik selbst steht, wie Manos schon sagte, heute zur Disposition. Auch das ist ein Moment von Unbequemlichkeit.

Dann geht es natürlich weiter zum Publikum; als Komponist steht man immer vor der Gefahr, dass man extrinsisch verführt wird von Geld, von Macht und von Gefälligkeit, ja, Gefallsucht. Ich sehe selten einen Sinn darin, wenn das Publikum am Schluss dem Kompo-



Manos Tsangaris anlässlich der Uraufführung seiner Musiktheater- Performance *Love & Diversity* 2012 in Thessaloniki (© Yiannis Soulis)

nisten um den Hals fällt. Bei Duchamps Pissior beispielsweise waren andere Reaktionen geboten, als seinen Schöpfer mit Jubel einzudecken.

Es gibt die Anekdote von Hernan Cortés, der ja – leider – Mittelamerika 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 Wahrnehmungsweisen, manchmal auch gewaltsam.

G. N.: Ich bin erfreut, dass das Denkgerüst eines unbequemen oder Querdenkens von euch aufgenommen worden ist. Ausgehend von dem mir in diesem Zusammenhang von Johannes geäußerten Satz: »Es muss etwas auf dem Spiel stehen« würde ich das gern noch vertiefen: Was ist es, was für euch auf dem Spiel steht?

M. T.: Ich bin erst einmal erfreut über die romantische Grundauffassung meiner Kollegen. Dieses Auf-dem-Spiel-Stehen, auch dieses Missionarische, das da ein bisschen drinsteckt. Und deshalb mussten wir uns am Anfang auch gegen Deine Fragestellung wehren, weil, wenn ich versuche das aufrichtig zu beantworten, bin ich natürlich 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.

H. K.: Obwohl ich ja 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. Und dann kommen Erinnerungen, die einen 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.

J. K.: Zu der Frage »Was steht auf dem Spiel?« Risiko ist eine schwierige Kategorie. Denn wenn man die Rezeption beobachtet, ist es doch selten der Fall, dass es heißt: Respekt, da hat mal einer was riskiert! Wenn es schief geht, dann ist das doch eher nicht so schön und wenn es aufgeht, dann ist übers Risiko schon triumphiert. Das ist eine Kategorie, die sich dem Publikum kaum vermittelt, aber für einen Komponisten schon ein Ansatz sein sollte. Das heißt, sie ist für ihn nicht bequem, und dass das selbst nicht durchdringt, macht's für ihn noch unbequemer.



M. T.: 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 – und das tatsächlich in Kollektiven: sei es in irgendwelchen Gesellschaften für neue Musik, sei es als Kurator, sei es als... ist jetzt egal.

Im Augenblick veranstaltet die Akademie der Künste in Berlin, sektionsübergreifend, eine Veranstaltungsprojekt, das sich *Schwindel der Wirklichkeit* nennt. Und da bin ich auch als Komponist darauf eingestiegen und zwar bewusst. Du hast einige Dinge zitiert, Johannes, 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. Aber 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 7

Johannes Kreidler 2013 (© kulturtechno.de)

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 *Mistel-Album* für Orchester, von denen *Mistel I* von live gesprochenen Abendnachrichten ausging. Das waren echte Nachrichten, die nicht gefaked 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, der 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.

Politisierung

G. N.: Hat diese Politisierung, die ich als einen, aber auch nur einen Aspekt eines Querdenkens klassifizieren würde, aus der Betrachtung der Musikentwicklung und besonders der Postmoderne, jetzt am Beginn des 21. Jahrhunderts eine neue Qualität?

M. T.: Ich glaube, diese Dinge kommen immer wieder. Das ist auch richtig so. Es gab ja auch diese Vorkriegsavantgarde, Nachkriegsavantgarde. Also es geht immer auch um bestimmte gesellschaftliche Wellenbewegungen und dynamische Kurven. Aber der gesellschaftliche Aspekt funktioniert heute tatsächlich nicht mehr so wie vor fünfzehn oder zwanzig Jahren. Seit ich mich erinnern kann, ich bin ein Nachkriegskind, 1956 geboren, weiß ich nicht, dass es jemals so selbstverständlich war, dass sich jeden Tag irgendwelche Leute selbst in die Luft jagen, dass so viele Leute als Geiseln genommen werden und dass so eine unglaubliche Unruhe ist. Mit jeder einzelnen Nachricht heute wären die Leute noch vor fünfundzwanzig, dreißig Jahren wochenlang beschäftigt gewesen, auch in ihrem Inneren. Ich möchte aber auch ein bisschen vorbeugend sagen: Es ist nicht die Aufgabe von Kunst im weiteren oder engeren Sinne für sämtliche politische Fragestellungen zur Verfügung zu stehen. Wir müssen in diesem Zusammenhang auch den Elfenbeinturm verteidigen.

J. K.: Da möchte ich gerne zustimmen. Zugleich glaube ich auch, dass wir heute nicht
8 die Situation haben, dass man sich zum

Beispiel bequem in einem Personalstil ein Leben lang einrichten kann. Es hat zwar seine Grenzen, wie weit man sich verwandeln kann, aber das sollte doch erkennbar ausgelotet werden und mindestens Überraschungen, besser aber wirkliche Entwicklung enthalten. Eine andere Sache: Ich befasse mich beispielsweise mit dem Urheberrecht nicht, weil ich streitsüchtig wäre, sondern weil ich mich für Sampling, für Zitation interessiere. Und dann merke ich irgendwann, dass sich das mit einem gewissen Formalismus der GEMA nicht verträgt. Dazu möchte ich mich dann auch künstlerisch verhalten. Das muss aber eine Authentizität des Ausdrucks, der persönlichen Notwendigkeit haben. Nur dann ist Unbequemlichkeit angebracht – weil es für einen wirklich den Zustand von »so geht's nicht weiter« erreicht hat.

H. K.: Oftmals habe ich festgestellt, dass eine politisch gut gemeinte Sache kaputt gemacht wird durch ungenügendes Handwerk – das wäre dann also ein Plädoyer für die Schmetterlingssammler. Womit ich meine: Ich muss wissen was liegt mir an handwerklichen Sachen, was liegt mir fern, wovon sollte ich lieber die Finger lassen. Das kann unter Umständen sogar die politische Aussage selbst betreffen, wo ich dann sage: Da gehst du jetzt nicht ran, dazu brauchtest du andere Mittel, die du nicht hast. Denn: Was im Kleinen nicht stimmt, stimmt auch im Großen nicht. Unser eigentliches Arbeitsfeld ist die Musik. Versuchen zu erklären, warum der Leninismus gescheitert ist, das konnte Rudi Dutschke besser; man sollte versuchen, von der musikalischen Arbeit ausgehend in größere Zusammenhänge durchzustößen.

G. N.: Der Begriff der politischen Musik wäre demzufolge heute möglicherweise zu ersetzen durch den einer musikalischen oder künstlerischen Politisierung, einer Musik also, die keine Ideen abbildet und autonom gestaltet, sondern aus der Sache selbst heraus erwächst. Dazu gehört zweifellos auch der institutionelle Querstand gegenüber dem Entwicklungsstand von Musik.

Denkfaul

M. T.: Was die 60er /70er Jahre betrifft möchte ich doch gerne mal Wasser auf die Mühlen schütten. Das war die Phase der kompletten GEMA-Sättigung. Es war ne tolle Erfindung mit den Tantiemen, aber es hat ganz klar dazu geführt, dass der Betrieb sozusagen selbstreferenziell funktioniert. Seitdem kann man sich in einer Blase des akademischen Vor-sich-Hin-

Machens bewegen und sagen: Ja, ich bin ein ernster Komponist und stehe in der Folge von Bach, Beethoven, Schönberg, Stockhausen und so weiter. 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. Diese Zeiten sind im Prinzip vorbei, und das ist gut so, Zeiten, die Auseinandersetzung verhindert haben mit dem, was wir hier eigentlich tun und was Reproduzierbarkeit bedeutet. 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. Und beim Ablinger war es so 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.

H. K.: Mit meinen Improvisationsmodellen bin ich in der DDR dann gleich durch zwei Raster gefallen, ökonomisch als auch politisch ... Aber ich wollte mich schon vorhin querstellen, und zwar zu den beiden Kollegen. Der eine Satz, Manos, schließt daran an, auf CD-Produktionen zu verzichten, 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 ich ernster meine als er jetzt klingt, ist: Bei der Arbeit mit Computer, Elektronik wird viel zu viel Strom verbraucht.

J. K.: Bei einem Theaterfestival habe ich das Statement erlebt, dass einer sagte: Ich fliege nicht mit dem Flugzeug, denn Fliegen tötet arme Menschen. Das hat gegessen, danach waren alle still. (Trotzdem stand ein Apple Computer vor ihm auf dem Tisch.) Unsere kulturellen Errungenschaften verdanken sich zu beträchtlichem Teil der Gewalt, und man wird sich damit wohl noch eine lange, unbequeme Zeit auseinandersetzen müssen. Das ist ein gutes Beispiel für die sehr fundamentale Unbequemheit der Zeit, in der wir heute leben.

M. T.: Dazu gehört letztlich auch diese Betrieblichkeit, um die es mir vorhin ging. Die gibt es immer dann, wenn die Sache sich bürokratisiert und insgesamt sanktioniert ist. Letztlich ist das im Kern tatsächlich durch diese Art von Professionalismus begründet, der komplett bürokratisch abgesichert war und zum Teil noch ist. Fragen stellen sich durch das Ur-

heberrecht, durch die gesellschaftlichen, also akuten Bedrängnisse in dieser Zeit. Die, die das aushalten, stellen sich diesen und ihre Arbeit auf eine andere Art und Weise in Frage. Es waren aber immer ein paar wenige, die weiter gemacht, die gesucht und geforscht haben und zu Ergebnissen gekommen sind.

Unbequemes Verhalten

G. N.: Ich möchte noch zu einem letzten Fragenkomplex kommen, der mir wichtig ist. Welche Chancen bietet Demokratie heute überhaupt noch zum Querdenken, für Gegenentwürfe, wenn zum einen alles möglich ist und es zum anderen aufgrund kaum noch zu rezipierender Quantitäten und der Einbindung in sanktionierte institutionelle Zusammenhänge letztlich nivelliert wird? Welche Strategien haben Komponisten, sich dagegen zu wehren?

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

J. K.: Da ist leider schon sehr viel dran. Genau so ist Technologie ein Segen und irgendwie diktatorisch. Man muss zwar nicht in einer Partei, aber bei einem Stromanbieter Mitglied sein. Trotzdem glaube ich immer noch auch an die Macht von Wahlen. Von wegen Musik könne sowieso nichts ändern – das sind Wirkungen, die nicht messbar sind. Bei einer Wahl fällt jede Stimme in die Urne, also ins Gewicht und so kann auch jedes Stück Musik ein Beitrag zum demokratischen Diskurs sein.

M. T.: Auch wieder hier bin ich dankbar für die Fragestellung, sie ist am Ende extrem komplex. Irgendwo gibt es doch in jedem von uns, innerhalb der Arbeit, so etwas wie ein Aufklärungsanspruch. Allerdings nicht nach dem Motto: Hör dir mal dieses Stück an und du weißt über die Machtverhältnisse innerhalb der Wirtschaftsdiktatur Bescheid. Sondern: 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.

Zur Demokratie muss ich noch sagen: Ich bin mit Navid Kermani befreundet, einem iranischen Schriftsteller, Islamwissenschaftler, der in Deutschland aufgewachsen ist und der sich seit Jahrzehnten aktiv mit den zum Teil ganz fürchterlichen Zuständen im Iran auseinandersetzt. Der ist so dankbar, dass er hier seine Meinung sagen darf. Du hast Recht, was

du sagst, aber es ist ein großer Unterschied. Ich kann jetzt hier hingehen und mich äußern, ob das nun verpufft oder nicht, aber es ist ein unglaubliches Befreiungsmoment, man darf doch sagen, was man meint.

H. K.: Natürlich, ich habe das auch wirklich zugespitzt formuliert um das erstmal hinzustellen. Das ist selbstverständlich so. Aber 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 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, von dem Mitklatschen abgesehen, zumindest für mich zu Ende.

M. T.: Für mich schließt sich jetzt ein Kreis in unserem Gespräch. Ganz am Anfang sprach ich schon mal von der Schwierigkeit der Vereinnahmung dessen, was wir tun. Wir sind jetzt in einer historischen Situation, in der 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. Das heißt, unsere Arbeit muss ansetzen an den Nervenpunkten, an den Gelenkpunkten der gesellschaftlichen Grammatik, an der gesellschaftlichen Sprachgrammatik. Das ist mein persönliches Credo. Und wenn ich an die Gelenkpunkte bestimmter medialer Konjunktionen gehe, dann weiß ich, dass ich zumindest an den Stellen bin, wo die Macht wirklich vertreten wird. Macht vertritt sich heute in ästhetischen und anästhetischen Wechselverhältnissen, ganz konkret in medialen Konjunktionen. Man kann sich ja einfach fragen: Wie wird gesellschaftliche oder auch wirtschaftliche Macht konsolidiert? Das passiert heutzutage in den technischen Medien, wie Öffentlichkeit genutzt und produziert wird. Und wir als Komponisten haben das Instrumentarium, um diese Dinge wenigstens

zu betrachten, womöglich sogar zu beschreiben oder sie neu zu komponieren.

G. N.: Das heißt, aus einem Querdenken, das sich in Kompositionen abbildet, muss ein Querverhalten werden, das weiter reicht als bis an den klingenden Rand von Musik?

J. K.: Ich weiß noch nicht, ob sich der Musikbegriff auflösen wird zugunsten eines neuen Medienbegriffs. Aber man sieht ja heute schon, Rhythmen können mit Klängen artikuliert werden, aber auch mit Licht oder Video. Ist das jetzt ein Theater- oder ein Film- oder ein Musikrhythmus? Ich könnte mir denken, dass die Kunst daran arbeitet, dieses Mediendispositiv, dem wir zum Beispiel in der Werbung überall begegnen, grundsätzlich querzuschneiden. Für mich ist das eine noch offene Frage, ebenso die Frage von Konkretion und Grammatik – inwiefern ist es bequem oder unbequem, sich künstlerisch in die Niederungen des ephemeren Alltags zu begeben oder inwiefern ist es eben bequem oder unbequem, an der Wurzel zu arbeiten? Diese Fragen werden daran entschieden, wo sich Innovationspotenziale auftun. Innovation hat aber, denke ich, per definitionem auch eine unbequeme Komponente.

M. T.: Ein für mich hochinteressanter Aspekt ist der, den Herrmann und Johannes jetzt genannt haben, dass daraus wieder Komposition wird. Wir verteidigen ja aufs aller konservativste den Werkbegriff. Wenn bei mir meinetwegen die Darsteller in der Fußgängerzone agieren und ein Teil dieses Stücks spielt in der U-Bahn, oder es ist ein Stück in dem das Publikum auf zwei Personen reduziert ist und es gibt eine ganz andere Rezeptionsform usw. Letztlich bin ich ja daran interessiert, wie sich gerade unter diesen Umständen der kompositorische Gedanke oder das, was genau dieses Stück ausmacht, verteidigt und eine Physiognomie bildet gegen diese erstmal feindlichen Umstände. Wenn ein Stück von vornherein im Konzertsaal stattfindet mit möglichst vielen Dissonanzen und vielleicht mit drei komma fünf neuen gekratzten Klängen, die Leute, alle gebrieft, an den richtigen Stellen klatschen, weil sie das seit fünfzig Jahren tun, dann ist der Werkbegriff vorausgesetzt, dann ist klar: Hier wird ein Kunstwerk aufgeführt. Aber wenn ich das in der U-Bahn mache, mit unheimlich vielen Störfaktoren, dann muss das Stück selber, um Stück sein zu können, ganz andere Widerstände und Kräfte entwickeln, Kohäsionskräfte. Das interessiert mich kolossal, weil da ist kompositorisches Denken, da rechtfertigt sich auch die Macht. ■