

Gisela Nauck im Gespräch mit Steffen Schleiermacher

... kein kostbarer Kunstgegenstand...

Über die Anziehungskraft des Außereuropäischen

Steffen Schleiermacher, Jahrgang 1960, ist Pianist, Komponist und leitet das von ihm 1988 gegründete Ensemble Avantgarde Leipzig. Er studierte an der Leipziger Musikhochschule bei Gerhard Erber Klavier, bei Siegfried Thiele und Friedrich Schenker Komposition, bei Günter Blumhagen Dirigieren und war anschließend Meisterschüler von Friedrich Goldmann an der Akademie der Künste der DDR.

G.N. Deiner Musik ist es nicht so ohne weiteres anzuhören, daß Du Dich für die ostasiatische Kunst und Musik offenbar folgenreich interessierst. Da Du jedoch die erste Gelegenheit nach dem Mauerfall wahrgenommen hast, um diese Musik vor Ort in Indonesien mehrere Wochen lang original kennenzulernen, muß man dieses Interesse schon ungewöhnlich nennen, wovon auch etliche Schallplatten, Kassetten und Bücher bei Dir zu Hause zeugen. Was ist für Dich an dieser für uns fremden Musik und Kultur so anziehend?

St. Sch. Es ist ja nicht so, daß mich nur die ostasiatische Musik und Kunst interessiert, sondern es ist die gesamte außereuropäische Musik, darin die eine mehr, die andere weniger. Also mit Musik der amerikanischen Urbevölkerung habe ich mich kaum befaßt, höchstens kurze Zeit einmal mit ein paar südamerikanischen Musizierweisen. Dagegen habe ich mich ausgiebiger mit afrikanischer und – weil das vielleicht das Interessanteste ist – mit asiatischer Musik beschäftigt, und bei dieser nicht nur mit den ostasiatischen, sondern mit den verschiedensten asiatischen Musikpraktiken, von China über Indien, Japan bis Burma, Korea oder Kambodscha, die ja wiederum sehr verschieden voneinander sind. Daß ich nun zuerst ausgerechnet nach Indonesien gefahren bin, war tatsächlich ein zufälliger Ausgangspunkt, es hätte auch ein anderes Gebiet sein können. In diesem Jahr nun setze ich diese life-Erkundungen fort mit einer Reise nach Tibet und Nepal, nächstes Jahr vielleicht nach Indien und übernächstes Jahr vielleicht nach Südamerika.

G.N. Warum aber dieses Wegstreben aus Europa, aus einer Kultur, in der Du mit Deiner Musik ja irgendwie verankert bist?

St. Sch. Diese Verankerung fällt mir einfach zunehmend negativ an mir selbst auf. Ich halte dieses Musikleben, das sich in Europa in den letzten drei- bis vierhundert Jahren entwickelt hat, für eine Sackgasse. Und das, was wir jetzt erleben, ist das

Symptom dieser Sackgasse, jener sogenannte bürgerliche Konzertbetrieb, wo es überhaupt nicht um Kunst geht, sondern um das Reproduzieren des Immergleichen, ausgeführt von Berufsmusikern, von Facharbeitern für Instrumentenbedienung, die aber eigentlich, um es böse zu sagen, im Hauptberuf Schrebergartenbesitzer und Autofahrer sind. Dazu gehören genauso die hochkommerzialisierten Dirigenten und Solisten, die wie auf der Börse gehandelt werden. Da geht es ja in den seltensten Fällen um Musik, sondern um ein Nachleben und Nachstellen von völlig toten Ritualen. Und das sind ja nur die Äußerlichkeiten. Ebenso absurd finde ich diese offenbar völlig verhärtete Arbeitsteilung, daß Leute dafür bezahlt werden, daß sie Musik von zumeist toten Komponisten spielen und der andere Teil nichts weiter zu tun hat, als zuzuhören, also eigentlich diese Dreiteilung von Musik: erfinden, spielen, hören. So begann ich mich umzuhören und umzuschauen, ob das überall und zu allen Zeiten so war, was natürlich nicht der Fall ist. Und ich wollte darüber nicht nur lesen, sondern es selbst erleben ... Natürlich ist diese mir als Widerspruch erscheinende »Arbeits«teilung beispielsweise in Indonesien oder auch in Indien nicht völlig aufgehoben, aber Musik ist dort in ganz anderer Weise ins Leben eingebunden, ist kein kostbarer Kunstgegenstand, sondern offenbar lebensnotwendig. Und jetzt suche ich eigentlich nach Quellen oder nach Grundlagen dieser Beziehung. Also wann ist Musik zu welchem Zweck entstanden, ab wann sprechen wir von Musik und wann ist es keine mehr. Gegenwärtig beschäftige ich mich beispielsweise mit den Schamanenreligionen aus Zentralasien.

G.N. Könntest Du dieses Besondere, wie Du es erlebt hast, beschreiben?

St. Sch. Es ist beispielsweise faszinierend, daß Indonesien wohl keine Berufsorchester hat, aber das Land mit den meisten Orchestern ist. Jedes größere oder manchmal auch kleinere Dorf hat sein eigenes Gamelanorchester von in der Regel 35 Musikern und jeweils mit Instrumenten von verschiedenster Größe, Stimmung und Art, entweder aus Metall oder Bambus oder auch nur aus Xylophonen, gespielt von den Dorfbewohnern, den Reisbauern, Handwerkern usw. Untergebracht sind diese Instrumente im Zentraltempel des Dorfes – jedes Dorf hat ja mehrere Tempel, landeinwärts diejenigen für die »guten«, meerwärts diejenigen für die »bösen« Götter – und hier wird auch geprobt. Ich habe nur Orchester mit männlichen Musikern erlebt, es muß aber auch Gamelanorchester geben, die aus Männern und Frauen bestehen, wie ich auf Fotos gesehen habe. Und diese Musik ist nicht zur Unterhaltung da, sondern eine göttliche Angelegenheit und wird zu Tempelfesten für die Götter oder anlässlich von Zeremonien im menschlichen Lebenslauf wie Tod, Geburt, Heirat, Zahnfeilung usw. gespielt. Die Tempel gelten ja als Aufenthaltsorte der Götter, sind in der Regel unbewohnt, werden aber von den Göttern zu bestimmten Zeiten aufgesucht, Zeitpunkte, die anhand eines Kalenders ausgerechnet werden können und an denen die Tempelfeste stattfinden. Da jedes Dorf mehrere Tempel hat, gibt es fast an jedem Tag in jedem Dorf ein Tempelfest, wird Musik gemacht. Zu dem eine ganze Woche lang stattfindenden großen Tempelfest aller 35 Jahre im Zentraltempel der Insel kommen dann beispielsweise hunderte von Gamelanorchestern aus allen Dörfern, die zusammen, sehr laut, musizieren. Interessant ist eben, daß dieses Musizieren – ob Proben oder Aufführungen – keine in einem Haus verschlossene Sache ist, sondern für alle zugänglich, weil diese Tempel offen sind und die Musik ohnehin durchs ganze Dorf schallt. Gespielt wird grundsätzlich auswendig, ohne Dirigent, allerdings auditiv angeleitet vom Trommler, weil dieser das wichtigste Instrument im Gamelanorchester

spielt. Dabei ist das Repertoire sehr umfangreich, weil entsprechend des zu feiernden Gottes oder des Anlasses die Stücke wechseln, jede zu feiernde Gelegenheit hat ihre eigene Musik. Dabei muß man grundsätzlich wiederum zwischen rein instrumentalen Stücken unterscheiden, die bei solchen Festen mehr oder weniger als Klangkulisse – übrigens von ungeheurer Lautstärke – zum Zuhören dienen und solchen, zu denen in einer besonderen Art von stilisierter Körpersprache getanzt wird. Musizieren ist also eine öffentliche, in den Tageslauf eines jeden Dorfes und in das Leben jedes einzelnen selbstverständlich integrierte, alltägliche Angelegenheit, die noch nicht verschlissen und mißbraucht ist wie beispielsweise Muzak und ähnliches.

G.N. Aus Deinem Erzählen klingt eine gewisse Sehnsucht nach einer »guten alten Zeit«, in der Musik, wie Du es beispielsweise in Bali erlebt hast, wieder etwas Ursprüngliches wird und für die die Bedingungen in der europäischen Musikkultur verschüttet worden sind?

St. Sch. Es ist natürlich absurd, diese Lebenssphäre nach Europa holen zu wollen und es ist ja auch nicht so, daß Musik bei uns keine Rolle spielt, im Gegenteil. Die Ausbreitung der Produkte dieser Muzak-»Fabrik« in Belgien zeigt ja gerade das Gegenteil, Musik wird für bestimmte Zwecke gebraucht oder mißbraucht und sie spielt in diesen Zusammenhängen eine größere Rolle, als uns vielleicht lieb ist. Und diesem Mißbrauch möchte ich gern etwas anderes entgegensetzen. Zunächst versuche ich also, dem anthropologischen und psychologischen Grundklang von Musik auf die Spur zu kommen. Mit solchen Erfahrungen ist es vielleicht möglich, das hier in Europa existierende kulturelle System zu ignorieren und etwas anderes zu machen.

G.N. Das würde letztendlich doch bedeuten, so zu komponieren, daß diese Musik dann in den bestehenden kulturellen Funktionszusammenhängen nicht funktioniert.

St. Sch. Das Fatale ist ja, daß alles integrierbar ist, was man auch macht. Nein, was ich mir vorstelle ist – so abgegriffen das auch klingt, aber es ist ja tatsächlich noch nie konsequent verwirklicht worden – die Trennung der Künste aufzuheben, Musik, Farbe, Licht, Bewegung, Sprache wieder zusammenzubringen. Die Idee ist ja absolut nicht neu, sie taucht in der Entwicklung der sogenannten Neuen Musik (neu groß geschrieben) in diesem Jahrhundert regelmäßig auf und wird unter verschiedensten ästhetischen Voraussetzungen zu realisieren versucht, ob man an die Expressionisten, an das Weimarer Bauhaus und an die Dadaisten denkt oder an die Happenings der Fluxusszene, an die Experimente am Black Mountain College oder an Harry Partchs Musiktheater. Das ging alles irgendwie in diese Richtung: zum einen, die verschiedenen Künste wieder zusammenzuführen und zum anderen, die Kunst wieder mit dem Leben zu verbinden. Und was es in dieser Hinsicht für Möglichkeiten gibt, kann man heute besonders an außereuropäischen Kulturen studieren.

G.N. Interessanterweise konnten sich all diese verschiedenen Ansätze, die ja allesamt zur musikalischen Avantgarde zu rechnen sind, nicht durchsetzen, blieben auf kleine Spezialistenkreise beschränkt, obwohl sie genau das Gegenteil wollten. Und ich denke, daß zumindest in Europa die sich auf das bürgerliche Funktionsmodell stützende Kulturindustrie so übermächtig in ihrer Kommerzialität geworden ist, daß sie eine eigene Dynamik und eigene Gesetzmäßigkeiten der Musikverbreitung entwickelt hat, aus der alles, was sich eben nicht vermarkten läßt, nicht nur herausfällt, sondern sich

auch nicht durchsetzen kann.

St. Sch. Das ist aber für mich kein Grund, es nicht doch weiter zu versuchen, auch wenn wenig Aussicht besteht, daß es gerade mir glücken sollte. Sicher kann man dann nicht mit hohen Gagen rechnen und muß auch versuchen, andere Aufführungsorte, andere Räume, als diese etablierten Kunsttempel, zum Musizieren zu finden, vielleicht tatsächlich auf Straßen, Plätzen oder wo auch immer im Freien, wofür es natürlich auch schon verschiedenste Modelle von Stockhausen bis Bill Fontana gibt. Aber mir scheint, wir sind von unserem Thema hoffnungslos abgeirrt.

G.N. Ich glaube nicht, daß die Abirrung so groß ist, denn anhand Deiner doch eher europäisch geprägten Kompositionen wäre es wohl ziemlich müßig, ostasiatische Einflüsse musikalisch konkret zu diskutieren. Obwohl, es gibt doch ein auch hörend erkennbares Element, jene repetitiven Techniken, die in Deinen Kompositionen schon in »Kreon« für Kammerensemble von 1987 auftauchen und dann in jeweils anderer Ausformung immer wieder zu finden sind, ob in der *Musik für Kammerensemble* und sozusagen expressis verbis im *Klavierstück*, beides 1990 komponiert, oder in dem Stück *Zu viert* für 2 Klaviere und 2 Schlagzeuger von 1991. Du hast Dich mit dem Hinweis auf jene ostasiatischen Musizierpraktiken immer wieder dagegen verwahrt, daß diese repetitiven Techniken als Anregungen aus der amerikanischen minimal music bezeichnet werden.

St. Sch. Man braucht sich nur einmal eine Platte von Steve Reich oder Philip Glass und eine mit ostasiatischer Gamelanmusik anzuhören und man erkennt sofort, worin der Unterschied besteht: das eine ist nämlich Ideologie und das andere Kunst, oder genauer: das eine ist Ideologie und Ästhetik und das andere ein technisches Hilfsmittel. Was die amerikanischen Minimalisten verabsolutiert haben ist ja nicht einmal ostasiatisch, sondern eine Mischung aus ghanaischen Trommeltechniken, Xylophontechniken aus dem Süden von Uganda, nämlich des Amadinda aus Buganda, und der Struktur des Zusammenklingens von Oberstimmen, also von Nebenstimmen, in der Gamelanmusik aus Bali. Aus diesem Konglomerat aus drei Kulturen, abgeköddert vom eigentlichen kulturellen und musikalischen Umfeld, haben sie eine Art Maschinenmusik gemacht, die so etwas in diesen drei Kulturen selbst auf gar keinen Fall ist. In Ostasien gibt es überhaupt nicht diese permanente Regelmäßigkeit, sie haben das vielmehr mit Varianten und den unterschiedlichsten Überlagerungen verbunden. Die amerikanische minimal music hat das, zumindest in den späteren Stücken, auf High-Tech-Basis geglättet. Gegen dieses Verabsolutieren eines technischen Merkmals und dessen Heiligsprechen, gegen diese Ideologie, es wie eine Sucht oder einen Sog wirken zu lassen, verwahre ich mich. Dagegen finde ich es völlig legitim mit diesen repetitiven Techniken, diesen Wiederholungen des Immeranderen kompositorisch zu arbeiten. Wobei es eben interessant ist, daß man in der balinesischen Gamelanmusik durch die vielen Stimmenüberlagerungen diese Struktur hörend gar nicht eindeutig mitbekommt.

G.N. Hast Du diese Technik aus der ostasiatischen Musik direkt übernommen?

St. Sch. Ich habe sie kennengelernt bei Steve Reich-Stücken, die kannte ich ja wesentlich eher als balinesische Gamelanmusik. D.h., um noch genauer zu sein, habe ich solche Techniken das erste Mal in der Jazzmusik gehört, bei einem Konzert von

Wolfgang Fiedler, den ich dann nach dem Konzert gefragt habe, was er da eigentlich gespielt hat und der mir diese Technik zeigte, die ich dann zu Hause auch geübt habe. In *Piano Phase* von Reich ist sie mir dann lediglich wiederbegegnet. Und man kann natürlich dadurch, wenn man diese Mechanik dramaturgisch in einem Musikstück haben will, einen ganz bestimmten Effekt erzeugen, der auch strukturell eine Rolle spielt.

G.N. Hat dieses Interesse für repetitive und speziell für indonesische Musik etwas mit einem besonderen Interesse für Rhythmik zu tun, die in Deinen Kompositionen seit *Kreon* als dramaturgisches Element offensichtlich – offenhörbar – Priorität erlangt hat?

St. Sch. Nein, dieses Achten auch rhythmischer Prozesse hat mit Hörerfahrungen lange vor meinem Interesse für außereuropäische Musik zu tun, besonders mit der Ablehnung gewisser Musik von älteren Komponisten, speziell solcher Stücke, die rhythmisch derart überkonstruiert und so kompliziert sind, daß Rhythmus gar nicht erst entsteht. Es bilden sich dadurch keine Gestalten mehr – was vielleicht sogar beabsichtigt ist – aber für mich ist das etwas ganz Wesentliches. Ich schätze das »Bejahren von Takt« – um Siegfried Thiele zu zitieren – gerade wenn mehrere zusammenspielen, und es kann ja ein komplizierter Takt sein. Aber erst einmal will ich solch ein Taktempfinden herstellen und dann kann man diesen Takt auch aufdröseln oder zerstören. Die balinesische wie überhaupt die außereuropäische Musik war dann sicher auch unter diesem Gesichtspunkt interessant und anregend für mich, weil es eine Gemeinschaftsmusik ist und die Musiker auch und besonders rhythmisch etwas **zusammen** machen. Dabei sind die Rhythmen aber in sich so kompliziert – da gehört dann auch Geist dazu –, daß bei aller Gemeinschaftlichkeit eben nicht dieser stumpfsinnige Marschrhythmus oder etwas ähnlich Herdenviehhaftes herauskommt.

G.N. Parallel zu dieser rhythmischen Profilierung Deiner Musik vollzog sich ein Prozeß zur klanglichen Radikalisierung, wenn ich an *Für vier* für zwei Pianisten und zwei Schlagzeuger denke, auch ein Prozeß der expressiven Abstraktion und nicht zuletzt der musikalischen Reduktion, sehr deutlich in dem *tombeau*-Stück für Eberhardt »Béla« Klemm und noch deutlicher in Deiner letzten Komposition *Stille und Klang*. Kannst Du dafür Beweggründe nennen?

St. Sch. Auch das hat etwas mit weiter oder auch nicht so weit zurückliegenden Hörerfahrungen zu tun. Ich kann es inzwischen einfach nicht mehr ertragen, in kürzester Zeit möglichst viele unterschiedliche Hörphänomene verarbeiten zu müssen und nicht die Spur einer Chance zu haben, mal einem einzelnen Ton oder Klangereignis hinterherzulauschen oder sogar mal eine Pause zu erwischen. Diese »New Complexity«, wer auch immer sie komponiert, ist für mich einfach nur Schwachsinn. Vielleicht spielt bei mir ein bißchen Feldman-Anregung hinein – obwohl ich diesen Feldman und Scelsi-Kult inzwischen auch schon sehr sonderbar finde, denn es werden von ihnen ja wiederum nur ganz bestimmte Stücke aufgeführt, obwohl es, besonders von Feldman, auch ganz andere, wilde, expressionistische Musik gibt. Offensichtlich hatte er aber ein ähnliches Problem wie ich es heute habe, daß Musik immer schneller wird als ob ein Eimer von Tönen pro Sekunde über einem ausgeschüttet wird und man keine Chance mehr hat, etwas zu **hören**. Und deshalb verfertige ich zur Zeit Stücke, die fast nur aus langsamen und möglichst auch leisen Tönen bestehen, denn leise ist viel anstrengender als laut, etwas leise zu hören

erfordert eine ganz andere Aktivität des Ohrs. Nicht zuletzt ist es schwieriger – und vielleicht eine größere Herausforderung – mit wenigen Tönen zu komponieren, weil die Komposition viel offener ist, man steht irgendwie nackt da, als wenn man so viele Noten pro Sekunde schreibt. Diese Reduktion hat allerdings nichts mit indonesischen, balinesischen, chinesischen, japanischen oder welchen außereuropäischen Anregungen auch immer zu tun, es ist mir zumindest nicht bewußt. Vielleicht ganz entfernt mit den Klängen eines doch ganz anderen, nichteuropäischen Instrumentariums ...