

## Macht des Rituals

Ein Gespräch von Antje Kaiser mit Georg Lopez

**A.K.** Grundlage unseres Gespräches sind die Kompositionen *Schatten vergessener Ahnen*, *Traumzeit/Traumdeutung*, *Dome Peak*, *Strada degli eroi*, *Kampfhandlungen/Traumhandlungen* aus den 90er Jahren sowie das im Entstehen begriffene Werk *Hin zur Flamme*, Werke, die auf ein Ursprüngliches zurückweisen. Warum interessiert Dich die Macht des Rituals?

**G.L.** Rituale sind nicht verschwunden, sie sind in der Kultur verdrängt. Während der Arbeit an *Schatten vergessener Ahnen* habe ich mich mit afrikanischer und ozeanischer Masken- und Schädelkunst beschäftigt. Der Kurator der afrikanischen Sammlung des Völkerkundemuseums Wien hat mir geholfen, ich durfte sogar verborgene Schätze sehen. Ich habe rituelle Maskenbekleidungen selbst ausprobiert, weil ich wissen wollte, wie man sich darin fühlt. Die Beschäftigung mit Schädelkunst zum Beispiel war für die Komposition *Dome Peak* sehr wichtig – gewissermaßen eine weiße Messe und Gegenstück zu *Schatten vergessener Ahnen*, einer schwarzen Messe.

In *Dome Peak* geht es um eine akustisch-dramaturgische Struktur in Zeit und Raum, wo sich das Publikum – wie bei *Schatten vergessener Ahnen* – in der Mitte befindet. Diese Raum-Zeit-Struktur hat zwei Ebenen. Zum einen ist da die Ebene der Tempelberge, des heiligen Bergs in der Mitte der Welt, zum anderen die Kuppel des Schädels. Zu deutsch wäre *Dome Peak*: Kuppelspitze. Der Schädel als Kuppel, der Schädel als Objekt der Verehrung, Schädel als Kuppel des Himmels.

**A.J.** Hat die Faszination durch Schädel, Knochen damit zu tun, daß heute erwiesen ist, daß in den Knochen das Wissen – jahrtausendealt – gespeichert wird und als Information erhalten bleibt?

**G.L.** Ja, ich kommuniziere sozusagen mit meinen Freunden und Verwandten aller Zeiten in der Welt. (Verweist lächelnd auf seine Dinosaurier-Plakate an der Wand.) Bei jedem Projekt gibt es mehrere Linien, Flüsse – Assoziationen, die sich ineinander verkeilen. Für das Publikum gibt es also mehrere Bedeutungen. Dabei ist mir wichtig, daß es vor allem eine Ebene der Unmittelbarkeit geben soll. Eine direkte sinnliche Wirkung als Teil der Komposition – bei *Schatten* und *Dome Peak* ist das meines Erachtens gesunde Gewalt.

**A.J.** Du wolltest ursprünglich Filmemacher werden und hast in Los Angeles Film studiert. Deine Partituren sehen meist eine Raumkonstellation vor, in der der Zuhörer, sein Körper, in der Mitte des Klanggeschehens ist, also einbezogen ist in die Musik, so daß er um eine Konfrontation nicht umhin kann. Unterwanderst Du mit dem Konzept Deiner Kompositionen auch die »normale« Konzertsituation, weil diese herkömmlichen Konzeptionen mit der Spaltung von Kunst und Rezipient arbeiten?

**G.L.** Der Film zum Beispiel ist zwar ein vom Körper abgespaltenes Produkt, aber doch ein Produkt, in das man sich auf magische Weise hineinversetzt. Bei einer »normalen« Konzertsituation geschieht das nicht so intensiv. Film entsteht im Kopf des Zuschauers. Meines Erachtens entsteht Musik auch im Kopf des Zuhörers. Der Begriff Material aus der Neuen Musik existiert für mich nicht. Ich halte diesen Begriff für eine sehr böse und tragische Erfindung des 20. Jahrhunderts. Ich hoffe, dieser Begriff wird aufgehoben und überwunden. Die Töne und Schwingungen als Energie sind Mittel zu einem Ziel. Letztlich entsteht alles im Kopf. Die Idee, daß Musik aus Klängen besteht, die nur als Klänge, ohne Assoziationen oder andere Bedeutungsebenen, aufzunehmen sind, ist mir völlig fremd. Aus meiner Sicht drückt diese Auffassung eine falsche Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert aus.

Es wäre besser gewesen, wenn Schönberg vor und nach dem 1. Weltkrieg zehn Jahre mit Kandinsky gearbeitet oder gemalt hätte, anstatt sich mit der Suche nach einem Gesetz zu beschäftigen. Dann hätte er 1922/23 sagen können – nicht: ich habe etwas gefunden, was der deutschen Musik einhundert Jahre Vorherrschaft gibt, sondern – ich habe etwas gefunden, womit man den Begriff Material für einhundert Jahre überwinden kann. Mich fasziniert, daß – historisch gesehen – die Musik und die Kunst überhaupt vor dem 1. Weltkrieg fortgeschrittener waren als nach dem 1. Weltkrieg. Diese Katastrophe hat sich tragisch und zerstörerisch auf den Fortschritt der Kunst ausgewirkt.

**A.J.** Schönberg hat – historisch gesehen – diesen »Rückschritt« getan, weil er sich gezwungen sah, seine Musik zu verteidigen. Vielleicht ist es ein Verlust, daß Schönberg viel Arbeit darauf verwandte, seine Kompositionsweise zu verteidigen, im Angesicht der Tradition zu legitimieren. Aber andererseits schien die Zeit nicht dazu angetan, den künstlerisch ursprünglich begonnenen Weg konsequent weiterzugehen: er hätte keine Zuhörer gehabt.

**G.L.** Auch mit dem begangenen Weg hat Schönberg wenig Zuhörer.

**A.J.** Unser Rundbrief zum Musiktheater fordert zu neuen Überlegungen hinsichtlich des Wertbegriffes des hermetischen Kunstwerkes auf, damit auch hinsichtlich der Gültigkeit abgesicherter traditioneller Werte der Werke des Erbes. Inwieweit sind in einer veränderten Wirklichkeit diese Werke noch »unantastbar« oder sind sie nicht vielmehr im neuen Kontext zu befragen? Wie könnten Alternativen zu den herkömmlichen Produktionsmodellen aussehen. Welches Interesse hat Dich als Komponisten zur Stellungnahme bewegt?

**G.L.** Mir ist es sehr, sehr wichtig, das Gesamtkunstwerk aus anderer Perspektive zu definieren, als dies die schon vorhandenen Medien und Institutionen Oper, Theater, Musik tun. Ich stelle mir Situationen vor wie bei meinem Stück *Schatten vergessener Ahnen*, wo die Musik zum Theater führt. Oder wo, wie in meinem Stück *Traumzeit/Traumdeutung* die Musik zur sozialen Plastik wird. Ich suche Grenzbereiche und ungewöhnliche Zusammenstellungen.

**A.J.** Im Grunde genommen gehst Du dabei geschichtlich zurück, denn Musik und Theater – heute außerordentlich spezialisiert – kommen ursprünglich aus dem Ritual, dem Kult, also sozialen Konzepten mit vielschichtiger Dimension. Dein künstlerischer Ansatz führt an diese Wurzel zurück, versucht diese Basis wieder aufzufinden?

**G.L.** Ich habe mich nie mit dem Begriff »Neue Musik« identifiziert. Eher trieb mich von Anfang an, daß es darum geht, das Uralte präsent zu machen. Ich suche nicht das Neue, sondern ich suche eher das Verdrängte. Ich glaube nicht an Fortschritt in der Kunst (den gibt es kaum): ich glaube an Fortschritt in der Technik, die mit der Kunst zu tun hat.

**A.K.** In unserem Brief sprechen wir an, daß durch die heutigen technischen Mittel der Simulation historisch ein Punkt erreicht ist, an dem wir nicht mehr wissen, was unsere Realität ist. Die Muster der Wahrnehmung, des Erlebens von Wirklichkeit verändern sich drastisch.

**G.L.** Ich glaube dennoch, daß das »Uralte« Gültigkeit hat. Die Technik verändert sich. Die Beschaffenheit des Menschen ändert sich nicht so schnell wie die Technik. Der Mensch von heute ist hinsichtlich Instinkt, Seele, Reaktionen und Hormonen nicht anders als der Mensch vor zwanzigtausend oder dreißig-

tausend Jahren. Die neue Technik trifft auf eine unveränderte Seelenbeschaffenheit.

**A.K.** Jungs Archetypenlehre und die Tatsache, daß dem modernen Bewußtsein die Einbettung des Menschen in kosmische Zusammenhänge verlorengegangen, genügen nicht, um das Problem zu erfassen. Es ist zu fragen, ob tatsächlich nach zehntausenden von Jahren heute eine Veränderung des Menschen stattfindet?

**G.L.** Ja, das ist zu fragen. Ich glaube, daß es eine totale Veränderung nicht geben wird. Ich selbst ziehe mich von »modern« lebenden Menschen eher zurück. Dennoch schreibe ich für ein breiteres Publikum als vielleicht die meisten meiner Kollegen. Vom Zugang her sind meine Werke nicht schwierig.

**A.J.** Für manche sind sie auch verstörend, weil sie körperliche Reaktionen ansprechen, was der moderne Mensch, der über den Kopf lebt, nicht mehr gewöhnt ist.

**G.L.** Körperliche Reaktionen verbessern den Zugang zu einem Werk, das Erlebnis von Musik und von sich selbst. Differenzieren wir genau: unsere sogenannte Hochkultur verlangt das Erleben ausschließlich über den Kopf im Sinne von intellektuell. Übrigens kann ich mich mit diesem Begriff einer »Hochkultur« nur schwer identifizieren. Die neuen Medien sind für mich sehr attraktiv. Aber ich werde neue Medien nicht ohne Inhalt – nur als Selbstzweck – verwenden. Sie interessieren mich als Mittel, mythologisches und soziales Denken plastischer, packender, wirksamer zum Ausdruck zu bringen. Zum Beispiel ist *Schatten vergessener Ahnen* auf moderne technische Mittel angewiesen und nur mit Video zu realisieren. Auf der Bühne gibt es einen sichtbaren Dirigenten (Schlagzeuger, Schauspieler), der eine nach ozeanischen Mustern gebaute Maskenbekleidung trägt (ca. 2,60 m hoch). Er spielt die geschriebene Schlagzeugstimme, einen sehr schweren Stock, den er wie die Dirigenten im 17. Jahrhundert auf das Podest schlägt. Diese »Dirigenten«-Figur scheint das Ensemble zu führen, das in räumlicher Konstellation rund um das Publikum aufgestellt ist. In Wirklichkeit leitet die Musik ein unsichtbarer Dirigent, der nur für die Musiker über Video zu sehen ist. Der sichtbare Dirigent wird im Laufe der Aufführung von zwei Schergen/Tänzern angegriffen und umgebracht – auf rituelle Weise geopfert, ausgeweidet und unter dem Publikum aufgeteilt. Die Maske ist eine janusköpfige Totenmaske. Ich habe lange darüber nachgedacht und mich letztlich meiner Intuition überlassen. Eine Ebene (nicht die

wichtigste) der Komposition ist, daß der abendländische „Dirigent“ entmacht wird.

Auf einer anderen Ebene geht es um die Idee des Zyklischen und um die Idee, daß es stets sichtbare und unsichtbare Mächte gibt – Regierung und Geheimpolizei, bewußt und unbewußt, Ich und Überich ... Es gibt immer viele Ebenen von sichtbaren und unsichtbaren Kontrollmechanismen. Das habe ich zum Teil von dem berühmten amerikanischen Schriftsteller William Burroughs übernommen, der das Sichtbare und Unsichtbare beim Vorgang des Kontrollierens thematisiert hat. Ich habe oft erlebt, daß die Wiederauffindung archaisierender Momente Bedrohlichkeiten auslöst.

**A.J.** Ich finde die Komposition nicht bedrohlich; sie löst vielleicht heftige, ungewohnte Bewegtheit, auch Wellen von Freude aus. Auch ist – bewußt oder unbewußt – der Tod mit integriert. Das finde ich ein spannendes Konzept – der Tod taucht in der abendländischen Kunstmusik nie integriert auf. Vielleicht bei Gustav Mahler, seine Musik schafft die ungewöhnliche Nähe von tiefster Religio und Profanität. Aber meistens doch begegnet die abendländische Kultur dem Tod mit Verdrängung oder Sentimentalität...

**G.L.** Den Tod *möchte* ich sogar als Teil des Zyklusses in die Arbeiten integrieren, als Teil des Prozesses.

**A.J.** Steht das in spezieller Verbindung mit Deiner ursprünglich spanischen Abstammung? Du bist gebürtiger Kubaner.

**G.L.** Während der Komposition von *Landscape with Martyrdom* 1983 habe ich mich damit auseinandergesetzt. Spanisch-katholisch verwurzelt scheinen mir als Elemente meiner Arbeit Blut, Tränen, Tod und damit verbundene Erotik.

Bei meiner grundsätzlichen Skepsis gegenüber Applaus und Verbeugen geht es mir um folgende Idee: wenn Musik wirklich etwas bewirkt – also im Kopf des Hörers etwas geschieht, während sich die Musik zeitlich entfaltet – ist ein Musikstück wie eine geführte Gruppenmeditation. Wenn man dann diese Meditation als soziale Leistung durch Applaus bewertet, verläßt dies für mich die Ebene direkter Kunstwirkung. Das möchte ich auf konstruktive Weise vermeiden, immer auf andere Weise.

Bei *Traumzeit*, *Traumdeutung* zum Beispiel muß das Publikum mindestens eine halbe Stunde zum Aufführungsort *gehen*, in den Bergen. In Südtirol bei der Uraufführung waren es

knapp zwei Stunden, bei der zweiten Aufführung waren es fünfundvierzig Minuten. Die Idee ist: das Kunstwerk ist ein verborgener Schatz (im Unterbewußten), zu dem man reisen muß. Das drückt nicht allein die Musik aus, sondern die Gesamtform der Aktion: das Aufzwingen einer Wallfahrt, einer Reise ist Teil der Gesamtkonzeption.

Dabei sind die Entfernungen zwischen den Musikern, die in der Landschaft verteilt sind, besonders groß. Zwischen sechshundert und dreihundert Meter. Je nachdem, welche Klanggruppen der irgendwo in der Mitte befindliche Zuhörer besser hört, bekommt er verschiedene Eindrücke. Das ist von mir ausdrücklich gewünscht.

Es gefällt mir auch, wenn solche Ideen im Theater auftauchen. Zum Beispiel bei Tomaz Pandur in Slowenien: er hat eine Inszenierung gemacht, bei der (hinsichtlich horizontaler und vertikaler Sicht auf die Spielfläche) jeder Zuschauer etwas anderes sieht, eine andere Perspektive, einen anderen Ausschnitt.

**A.J.** Warum gewinnt in Europa die Beschäftigung mit dem Traumzeitbegriff der Aborigines, dem ganzheitlichen Wissen der Indianer oder den Ritualen fremder und vergangener Kulturen wieder solch eine Bedeutung?

**G.L.** Ich habe immer meine eigenen Ideen verfolgt, nie versucht, mich zu vermarkten. Ich habe so lange in der amerikanischen Wildnis gelebt, daß mir die Weisheiten und Initiationsriten der Indianer vertraut sind. Ich habe so gelebt und lebe auch hier so. Zehn Tage allein in den Bergen zu verbringen, führt dazu, andere Bewußtseins Ebenen zu betreten, wenn man es etwas anders als reinen Sport betrachtet. Ich gestalte Erlebtes. Soweit ich sehen kann, hat Kunst, die wirklich berührt, immer etwas mit persönlich Erlebtem zu tun. Ich habe die letzten zwanzig Jahre so viel Zeit in den Bergen und in der Wüste verbracht – da ich Komponist bin, *höre* ich immer. Immer, auf jedem Weg habe ich gefragt: welche Klangstrukturen entsprechen dieser Umgebung, wie könnte ich meine Klänge einbeziehen. Ich habe lange darüber nachgedacht: wie schafft man Musik für den Gebirgsraum?

Mit dem Begriff *Traumzeit* habe ich mich nur zum Teil im Sinne der Aborigines auseinandergesetzt, zum Teil ist es eine Übertragung: die Idee, die Landschaft ist als gesungene Landkarte zu lesen. Übrigens war mein Vater Kartograph.

**A.J.** Einiges in *Schatten vergessener Ahnen* klingt nach Abschied, wenn Sinfonisches auftaucht, wie ein Lauschen ... Wie stehst Du zu der De-

batte der »Emanzipation der Dissonanz« in der Musik unseres Jahrhunderts?

**G.L.** Den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz als Grundlage einer Dialektik aufzubauen ist dasselbe, als wenn man in der Malerei den Unterschied der Wellenlänge zwischen Rot und Grün zur Grundlage einer Dialektik machen wollte. Es ist alles ein Kontinuum. Für mich spielt die Debatte zur Dissonanz keine Rolle. Im 13. Jahrhundert war die Großterz eine Dissonanz.

Als ich noch in den USA lebte, bis etwa 1990, habe ich mich intensiv mit Adornos Ideen beschäftigt, daß soziale Konflikte und Zerrissenheiten bewußt und unbewußt in der Struktur eines Kunstwerks widergespiegelt werden. Damit kann ich schon ziemlich viel anfangen. Ich komme zu dieser Idee aber weniger auf dem Weg des Marxismus, viel mehr auf dem Weg des Surrealismus. Ich betrachte mich selbst, salopp gesagt, als surrealistischen Komponisten, nicht als Vertreter der Neuen Musik.

Zwei Aufsätze von Adorno lehne ich allerdings vollkommen ab – wie sie auch viele Amerikaner unverständlich finden: Denjenigen über Jazz und den über Sibelius. Die Bemerkungen über Jazz sind nicht nur ignorant, sondern rassistisch. Im Falle von Sibelius wollte oder konnte er nicht akzeptieren, daß ein Kunstwerk nicht nur aus »Material« besteht, sondern aus Assoziationsfeldern. Die Größe von Sibelius ist nicht an seiner Kontrapunkt-kunst festzumachen, sondern an seiner Fähigkeit, mit relativ konventionellen Mitteln Strukturen aufzubauen, die auf vielfältige Weise anderen Bezug zu archaischen psychischen Strukturen herstellen

**A.J.** Worin besteht Deine Auseinandersetzung mit Musiktheater?

**G.L.** Für mich ist das Hauptproblem von Oper, die ich grundsätzlich ablehne, ihr Dreischichten-Wesen: Es entsteht ein Text, geschrieben von einem Schriftsteller oder Librettisten, nach dem dann die Musik komponiert wird und nach diesem Produkt »Musik nach Text« entsteht dann die Inszenierung. Dabei gibt es so viel totes Material, zu viele Luftlöcher zwischen diesen Schichten. Musik wird geschrieben, nur weil es an bestimmten Stellen vom Text verlangt wird, und die Inszenierung muß in ganzer Länge folgen, nur weil die Musik schon besteht – weil man die Musik respektieren muß. Meine Ideen hinsichtlich alternativer Produktionsmodelle von Musiktheater gehen dahin, Musiktheater einheitlich zu gestalten, in diesem Fall von einem Komponisten, aus

dessen Arbeitsweise heraus. Die Inhalte der Musik müssen Theater werden, die Musik wird sichtbar und zur direkten Handlung, wird also nicht *nach* einem Text oder Stück geschrieben. Ich könnte mir vorstellen, daß ein sogenanntes sinfonisches Werk plötzlich *ins Theater kippt*. In der Zukunft denke ich an akustische Werke, die Film oder Video einbeziehen bzw. an Film- oder Video-Werke, die sich stark auf den Sound beziehen, also Musik mit Video, Musikvideo sind. Eine gewisse Promiskuität dieses Genres ist mir sehr wünschenswert. Die zeitgenössische Oper hat sich in der Regel nicht wesentlich von der aus dem 17./18. Jahrhundert stammenden Arbeitsteilung distanziert. Es gibt immer noch Text, Musik, Inszenierung.

Die Produktionsmodelle, die ich mir für das 21. Jahrhundert vorstellen würde, haben mit einheitlicher Gestaltung zu tun, zumindest mit einer einheitlichen Konzeption, die auf unterschiedlichen Ebenen dann erfahrbar wird.

**A.J.** Dies wäre die bereits vorhandene Idee des Gesamtkunstwerks, die elitäre Idee des Gesamtkunstwerks des einzelnen Genies?

**G.L.** Ja, in dieser Form ist es uns bekannt. Aber die Idee des Gesamtkunstwerks hat auch eine Vorgeschichte, eine Ur- und Frühgeschichte, die noch vor der Entstehung des Begriffs des einzelnen Genies liegt. Ich greife eher auf diese Ebene zurück. Damit ist eine Arbeitsweise gemeint, die sich auf Kooperation gründet. Das ist etwas grundsätzlich anderes als eingefrorene Arbeitsteilung. Solcherart Kooperation kann ermöglichen, daß sich sogar neue, zusätzliche Schichten entwickeln. Mir schwebt eine solche einheitliche Konzeption immer stärker vor, wo man das Ergebnis weder Oper noch Musik nennen kann.

Bei *Hin zur Flamme*, dem Stück, an dem ich zur Zeit arbeite, gibt es nach einigen Minuten einen Punkt, wo das Orchester schweigt. Es gibt dann keine Klänge mehr, sondern nur noch Lichtgestaltung. Diese Lichtgestaltung geht auf Randsicht neben und hinter dem Publikum. Sie ist räumlich und zeitlich präzise notiert. Also die Musik besteht nicht mehr aus Klang. Die Strukturen, von der Lichtgestaltung geschaffen, sind Übersetzungen von Klängen. Am Ende des Stückes geht es um Objekte, die ich ursprünglich nur durch Hologramme entstehen lassen wollte. Wahrscheinlich werden es eher reale Objekte mit Laserbeleuchtung. Sie konkretisieren eine weitere inhaltliche Ebene der Musik. Ein Helm und ein Gewehr in einer Holzlafette aus dem ersten Weltkrieg. Man könnte sich diese Objekte vorstellen wie

etwa Gral und Speer im *Parzifal*, aber eben real existierend im Publikum.

**A.J.** Farbe, Klänge, Bilder – Energien; weniger Menschen als Darsteller im traditionellen Sinne?

**G.L.** Ich kann mir gut vorstellen, daß bei Projekten, wo es um Verfilmung mit Darstellern geht, solche energetischen Prozesse auch stattfinden. Der Bereich Film, der mich interessiert, ist derjenige zwischen narrativem und experimentellem Film. Er ist wirklich kaum erforscht worden.

Film ist eine sehr junge Kunst. Hätte sich der Tonfilm in einer anderen Zeit der Geschichte des Westens entwickelt, wäre vielleicht eine Filmform entstanden, die nicht so narrativ orientiert wäre. Wo es nicht nur um Klang als Begleiter zum Bild ginge, sondern um so etwas wie realen Kontrapunkt.

**A.J.** Die Filme der schwedischen Gruppe Dogma zum Beispiel beweisen, daß die Zuschauer sich auf ungewohnte Wahrnehmungsweisen einlassen.

**G.L.** Mein Lehrer Don Levy, der mich beeinflusst hat – ein Wissenschaftler und surrealistischer Maler – hat nur einen einzigen Film gemacht. Er vereint Narration und Experimentelles. Es gibt eine Geschichte, aber auch minutenlange Montagen, Musik, bestimmte Einstellungen, ohne sich auf die Erzählung zu beziehen. Auch andere Filmemacher gehen manchmal am Rande des kommerziellen Films diesen Weg.

Hinsichtlich der Oper sehe ich, daß die visuellen Erwartungen heutzutage durch den Film viel höher geschraubt sind, als daß man ihnen in einem Opernhaus entsprechen könnte. Oper kann man heute – aus meiner ganz persönlichen Sichtweise – nur als archaisches Medium auffassen. Für Mozart oder Beethovens *Fidelio* ist es in Ordnung. Aber schon Wagner könnte man besser intermedial gestalten ...

**A.K.** Musiktheater, Oper hat eigene Gesetze, die von keinem anderen Medium ersetzt werden können: die life-Körperlichkeit, Körper als Instrument, bildliche Spannung von Zeichen...

**G.L.** Ja, die reale Anwesenheit des Darstellers auf der Bühne. Es gibt etwas am Theater, das eine ganz eigene Kraft ist. Diesen Aspekt würde ich gerne in meine Konzeptionen einbeziehen. Wie in *Schatten vergessener Ahnen*, wo sich das theatralische Moment und das akustische

44 Experiment als Parameter überlagern. Nur

konventionelle Muster interessieren mich nicht mehr.

**A.K.** Können für Deine Musiktheateransätze die Strukturen heutigen subventionierten Theaters überhaupt noch relevant sein?

**G.L.** Ohne subventionierte Kunst wird man nicht auskommen, wenn man Ideen hat, wie ich sie habe. Deshalb bin ich aus den USA ausgewandert. Es geht um eine andere Verteilung der Mittel, um die Bereitschaft, die Zusammenarbeit unter den Fächern, wie wir sie kennen, neu zu definieren. Ich glaube allerdings, daß ich Werke schreibe, die man letztendlich nicht subventionieren muß. Aber die bittere Erfahrung aus den USA ist, daß solche Werke nicht ohne Subventionsstrukturen entstehen.

**A.K.** Wie würdest Du Dein Motiv des Komponierens beschreiben?

**G.L.** Es kommt aus mir selbst heraus und es hat immer mit einem starken Wollen zu tun – hinsichtlich der Überwindung der gesellschaftlichen Schranken, der Überwindung des Begriffs Hochkultur, der Überwindung des Unterschieds zwischen Sparten und Fächern. Das Wollen ist dazu da, eine Wirkung zu erzielen. Ich kann mir nicht vorstellen, ein Stück zu schreiben und gleichgültig demgegenüber zu sein, ob es einem Publikum etwas sagt oder nicht.

Für mich ist ein Kunstwerk eine vom Künstler geführte »Gruppenmeditation«, die sich über Musik, Theater, Film, Video in der Zeit entfaltet. Ich habe also den starken Willen, ein Erlebnis zu schaffen, will selbst etwas erleben, und fühle mich entfremdet, wenn dieser Wille fehlt.

Ich bin überzeugt, viele Leute würden meine Arbeiten mögen, wenn sie Gelegenheit hätten, sie kennenzulernen. Aber sobald man als Komponist neuer Musik definiert wird – ich habe mich selbst nie als ein solcher definiert – wird man sofort einem bestimmten Kreis zugeordnet und es ist sehr schwer, aus diesem Kreis auszubrechen. Ich selbst sehe mich als einen Komponisten mit Wurzeln im Surrealismus und in der Wissenschaft, der sich gerne noch nachdrücklicher in Richtung intermedialer Gestaltung bewegen will.

Ich habe mal einen ganzen Tag im Louvre von Paris verbracht. Zunächst war ich lange bei den Babyloniern, Assyrern und Ägyptern. Diese Arbeiten haben mich stark beeindruckt als direkter Zugang zu den Wurzeln der Kunst und der Menschheit, ohne Schnörkel, ohne jede unnötige Selbstreflektion oder Zweifel. Die griechische und römische Kunst erschien

mir danach schon als Verdünnung. Die Renaissance, das 17. Jahrhundert und spätere jüngere Kunst erschien mir selbstbewußt, theatralisch und schwach – von der Wurzel entfernt. An einem Tag im Louvre habe ich die Geschichte der klassischen Kunst als Abstieg erlebt. Und ich dachte, man hat den Kontakt zu den archaischen Wurzeln nur unter dem Druck gesellschaftlicher, politischer, technologischer Veränderungen im 20. Jahrhundert wiederfinden können. ■

*(Den Anlaß für dieses Gespräch bildete ein Rundbrief des Theaters Kassel zu Stand und Perspektiven des Musiktheaters. Es fand im September 1999 in dem Bauernhaus hoch in den Kärntener Alpen statt, das George Lopez in der Gemeinde Großkirchheim/Österreich bewohnt.)*