

# Am Rande der Wahrnehmung

## Gespräch über ästhetische und sinnliche Konsequenzen des Leisen

*Am Ende des Jahrhunderts der Neuen Musik ist eine Tendenz zum Leisen und zur Stille zu beobachten, deren Anfänge – um die wichtigsten zu nennen – John Cage, Morton Feldman und Luigi Nono seit Ende der 50er Jahre markieren. Zur Tendenz wurde solch ein Komponieren allerdings erst mit ihren Enkel- und Urenkelschülern, begleitet und tangiert von der Durchsetzung klangkünstlerischen Arbeitens seit Anfang der 80er Jahre. Um mehr über Motive und ästhetische Hintergründe für dieses Arbeiten mit dem Leisen, am Rande der Wahrnehmung zu erfahren, lud ich den Bildenden und Klangkünstler Rolf Julius (Berlin) sowie die Komponisten Carlo Inderhees (Berlin) und Klaus Lang (Graz/Berlin) zu einem Gespräch ein und damit zugleich Vertreter dreier Generationen: des Jahrgangs 1940, 1955 und 1971.*

**Carlo Inderhees:** Das Leise an sich verstehe ich zunächst als physikalische Größe. Das Leise kann laut und das Laute leise sein, das hängt von der Intention des Komponisten ab. Von einem leisen Komponieren auszugehen, macht für mich keinen Sinn. Vielmehr versuche ich, durch die Gleichzeitigkeit von Wahrnehmungen Durchlässigkeit und die Erfahrung von Dauer zu ermöglichen.

**Klaus Lang:** Grundsätzlich möchte ich sagen, daß es für mich keine rationale Entscheidung ist, leise Musik zu schreiben. Daß ich so schreibe, ist eher irrational. Ich habe eigentlich schon immer eine Zuneigung zu den Dingen verspürt, die klein, zart, leise sind. Leises ist einfach etwas, was mir entspricht. Es ist auch kein bewußter Entschluß, sich gegen irgend etwas abzugrenzen oder abzuheben, sondern es ist einfach so gekommen. Für mich ist die Frage nicht so entscheidend, warum ich bevorzugt Leises komponiere – das ist einfach so und ich akzeptiere das.

**Rolf Julius:** Ich denke, leise ist eine Qualität an sich, wie auch laut – oder weiß oder schwarz. Es gibt von mir einen Titel *Wie laut ist Schwarz* 10 (*oder Rot*)? und man könnte fragen: was ist lau-

ter? Und wenn das Leise etwas Dummes ist, dann ist es eben geschwätzig. Etwas sehr Lautes – das habe ich bei Maryanne Amacher erlebt – kann natürlich eine ähnlich positive Qualität haben wie etwas Leises. Da war ihr Raum, gefüllt mit einem extrem lauten Klanggemisch, in den ich auf Zehenspitzen hineingegangen bin, um nicht zu stören: ein Gramm mehr Klang, und er wäre aus der Balance gekippt, aus den Fugen geraten und das Laute wäre banal geworden oder dumm. Meine Erfahrung ist, daß das Laute eine ähnliche Qualität hat wie das Leise, wenn es in sich begründet ist.

**Klaus Lang:** Ich glaube, es ist bei einer qualitativen Unterscheidung von leise und laut grundsätzlich ganz wichtig, die Instrumente mitzubedenken, auf denen die Musik realisiert wird. Wenn man ein Instrument laut spielt, dann bekommt die Spielweise durch die Kraft und durch die Energie, die man dafür braucht, eine ganz bestimmte Gestik. Ich lehne das Laute für sich nicht ab, es gibt durchaus extrem laute Stücke, die mir sehr gut gefallen. Aber wenn es um laute Musik auf Instrumenten geht, dann stört mich einfach diese affektive Energie und die dafür notwendige Haltung. Bestimmte Dinge, Feinheiten, kann man dann überhaupt nicht mehr machen, weil die körperliche Energie zu groß ist.

**R.J.:** Was meine Arbeit betrifft, so kann ich Dir nur zustimmen. Im Leisen sind die Nuancierungen besser zu hören oder überhaupt nur im Leisen zu hören. Andererseits steht immer wieder die Frage: Wie leise kann etwas überhaupt sein? Denn wenn es zu leise ist, wird es auch wieder indifferent und es muß lauter sein, um das Leise leise genug zu machen. Leise an sich sagt nichts aus, es hängt immer vom Material ab, das dann bestimmte Frequenzen benötigt. Ich sehe das wie einen Organismus. Die Klänge, die ich herstelle, entwickeln sich zwar nicht von selbst, aber wenn man ein bißchen freundlich den Klängen gegenüber ist und sie sich selber überläßt, dann organisiert sich das sozusagen organisch. Das ist ein Prozeß, der sich nur in einem kleinen, also nicht so lauten Bereich organisieren kann. Ich rede ja auch oft von »small sounds« oder »small music«. Allerdings bin ich in meiner Arbeit jetzt an einem Punkt angelangt, wo mir diese kleinen Lautsprecher nicht mehr ausreichen, um die gewollten Differenzierungen zu erzielen. Ich möchte manchmal eher ein sehr gutes Equipment benutzen, also große Lautsprecher, um die Feinheiten herausarbeiten zu können. Insofern ist es schon richtig, daß einem das Leise, vom Material her, entgegenkommt.

C.I.: Ich glaube nicht, daß durch das Leise an sich eine neue ästhetische Perspektive möglich ist. Denn sie ergibt sich doch daraus, ob der Komponist eine neue inhaltliche Intention verfolgt.

Gisela Nauck: Es wurde allerdings schon deutlich, daß mit der Dynamik eine Dimension des Komponierens in den Hintergrund getreten ist, die nicht nur die Kompositionsgeschichte rund dreihundert Jahre geprägt hat, sondern auch für physische und emotionale Energien in der Musik sorgte. Dafür ist anderes wichtiger geworden, was von euch etwa mit Ausdifferenzierung, Nuancierung, auch Durchlässigkeit umschrieben worden ist. Vielleicht können wir über die Art solcher Ausdifferenzierung noch etwas genauer reden, wie sie jeder von euch für seine kompositorische oder musikalische Arbeit versteht.

K.L.: Ich schreibe in den Spielanweisungen immer die Lautstärke soll »an der Grenze zwischen Hörbarem und Nicht-mehr-Hörbarem« liegen. Dieser Grenzbereich, in dem sich auch alle anderen Parameter befinden, ermöglicht etwas Schwebendes, das nicht exakt kontrollierbar ist. Es geht mir also darum, etwas möglichst genau vorzuschreiben, – wobei ich natürlich von spielenden Musikern ausgehe –, und zugleich sowohl dem Spieler als auch dem Klang Freiheit zu lassen, die Freiheit, er selbst zu sein. Es geht letztlich um einen Zustand des Nicht-vollkommen-Fixierten, des leicht Schwebenden, des etwas Unsicheren. Wesentlich ist dabei eine bestimmte Haltung des Spielers: Er packt die Klänge nicht und hält sie nicht fest, sondern die Klänge sind ihm so wie Federn, die auf seiner Hand liegen und nur vorsichtig bewegt werden dürfen. Es wird also eine Haltung notwendig – eine Haltung der Achtung und Vorsicht den Tönen gegenüber –, die einen bestimmten Klang erzeugt – hoffe ich wenigstens.

C.I.: Mich interessiert, wie Du dabei mit der Differenz umgehst. Ist es für Dich entscheidend, eine Struktur zu differenzieren?

K.L. Es geht letztlich um den Eindruck, den die Musik als Ganzes hinterläßt, den Eindruck des Schwebenden. Die Partitur muß genau so differenziert sein, daß der Klang, den ich mir vorstelle, entstehen kann. Wie weit die Differenzierung geht, ist von Stück zu Stück verschieden. Generell gilt: Stühle, die wackeln, brechen nicht...

C.I.: Und welche Rolle spielt dabei für Dich die Wahrnehmung? Gibt es da einen idealen Zu-

stand des Wahrnehmens vom Rezipienten her oder ist das vollkommen offen?

K.L.: Mich interessiert so etwas wie ein Idealzustand, der ab und zu erreicht werden kann, nämlich ein Verschmelzen von dem, was man hört, mit dem Hören selbst. Vergleichbar ist diese von mir beabsichtigte Art des Hörens vielleicht mit einem besonderen Zustand des Sehens: Man geht durch den Wald, eine Lichtung tut sich auf und man sieht plötzlich den See. Man ist vollkommen gebannt von diesem Anblick, ohne darüber nachzudenken, warum das so ist, sondern man schaut einfach, ist völlig aufgelöst im Erleben des Betrachtens. Eine analoge Form des Hörens würde ich als mein Ideal des Hörens betrachten. Daß man möglicherweise die intellektuelle Distanz zum Hören, jenes analytische Hören abbauen und einfach nur hören kann. Es geht mir also um einen unmittelbaren Zugang zum Klang, zur Struktur, zu allem was die Musik ausmacht. Zum Beispiel verwende ich sehr oft Teiltonstrukturen, dabei ist es ja theoretisch so, daß alle Obertöne, wenn sie zusammenklingen, nur einen einzigen Ton, den Grundton ergeben. Analog dazu ist Zeit gedacht: so, wie alle Tonhöhen räumlich zu einem Punkt verschmelzen so verschmilzt die Zeit auch zu einem Punkt, zu einem Augenblick. Natürlich ist es nur mein ästhetisches Ideal, daß sich solch ein Zustand beim Hören herstellt. Auch wenn dieser Zustand vielleicht real nie eintreten wird, so ist es beim Komponieren mein Ausgangspunkt, der quasi als Strukturgenerator dient.

G.N.: Zuerst schien es so, als ob das Leise des Komponierens tatsächlich allein im Materialbereich angelegt sei. Jetzt aber wird interessanterweise deutlich, daß es euch ebenso um die Interpretieren und Hörer, um ein besonderes Ansprechen des Hörsinns geht. In dem, was Du gerade beschrieben hast, Klaus, scheint es mir sehr starke Parallelen zu den Klangarbeiten von Rolf Julius zu haben, ist das so?

R.J.: Ja, ich denke schon. Was er da gerade beschrieben hat, war mir sehr bekannt, obwohl es auf komponierte Musik bezogen war. Scheinbar ist es wohl eine Kunst, einfach nur hinzuhören, ohne nachzudenken. – Es gibt von mir Musik für eine Landschaft, wo ich eine musikalische Situation herstelle, die im Grunde genommen in einer Landschaft sein könnte, so, als ob ich den Ausschnitt einer Landschaft in ein Zimmer oder in eine Installation gebracht hätte, die musikalischen Ereignisse also, die sich innerhalb dieser Landschaft selbst organisieren. Das heißt aber auch, daß die Zeitstruktur, die ich zwangsläufig da rein

bringe, so frei und unbeeinflusst von mir wie möglich ist. Meine Richtlinie ist: wie verhalten sich Klänge draußen in der Natur. Wenn ich beispielsweise in einen Bambushain in Japan gehe und Glück habe, daß der Wind nicht zu stark oder zu schwach ist, dann können Bambusstämme auf eine so wunderbare Art zusammenschlagen. Wenn ich aber mit dem Mikrophon ein akustisches Foto mache, habe ich immer das Problem, daß dann die Zeit ins Spiel kommt. Aber die Erfahrung mit Hören hilft mir, wenn ich meine Stücke mache. Das ist schwer zu beschreiben und klingt schnell banal. Vielleicht gehe ich gedanklich noch einen Schritt zurück und das klingt dann noch komischer: ich versuche mich eigentlich immer stärker aus meinem Stück zu entfernen. Das Problem ist aber: Hast Du eine Art Kontrolle darüber und welches ist das Kriterium? Man kann sich alles wunderbar einbilden. Einerseits nimmst Du Dich weit weg von Deiner Musik, bist aber auf der anderen Seite auch vielmehr drin, Du kommst ja nicht aus der eigenen Verantwortung heraus, bist also ein Stück der eigenen Struktur. Ist es ein Kriterium, wenn man dann schließlich den Eindruck hat: Ja gut, das Stück habe ich zwar gemacht, aber eigentlich auch wieder nicht? Die Frage ist ja letztlich: wie kann man den anderen Leuten beibringen, daß sie genauso hören wie ich? Das heißt für mich nicht, das Gehirn auszuschalten, auf keinen Fall. Sensibel zu sein, geht ja auch von den Gehirnzellen aus, die doch ein ganz nettes Material sind.

G.N.: Was wären für Dich aber solche Kriterien?

R.J.: Ich bin ja Minimalist. Ich mag gern minimale Strukturen, ich mag auch Landschaften – ich komme von der Küste –, also Landschaften, die schön flach sind, mit weitem Horizont. Und so ist es auch mit meiner Musik. Aber innerhalb dieses Flachen – und dann sind wir auch wieder beim Leisen – gibt es ja sehr viel Differenzierungen. Das heißt, wenn etwas wenig ist, dann werden Deine Sinne geschärft für das Wenige, das da passiert. Und das ist ganz wesentlich in meiner Ästhetik. Etwas Leises emotionslos zu machen, ist wahrscheinlich auch leichter, als etwas Lautes emotionslos zu machen.

G.N.: Um die Unterschiede zwischen Deiner Klangarbeit und dem Komponieren etwa von Klaus noch etwas deutlicher zu machen, noch eine Frage: Ist es so, daß Du eher mit Klängen arbeitest bzw. von ihnen ausgehst, die Du in der natürlichen oder urbanen Umgebung vorfindest, um sie als künstlerischen Zusammenhang bewußt zu machen, während Klaus neue

Klänge oder eine neuartige Klangsituation erfindet?

R.J.: Die Natur dient mir eigentlich nur als Hilfsmittel, weil da ja schon alles organisiert ist. Ich versuche ja auch, Teil der Natur zu sein. Meine eigene Struktur und die der Natur sind identisch oder auch nicht. Ich kann dagegen arbeiten, was dann vielleicht das eigentliche kompositorische Element ist. Was in der Natur musikalisch abläuft, das weiß ich ja dann und ich stelle dem etwas anderes entgegen, etwas Künstliches, das ich durch elektronische Bearbeitung gewinne oder auch durch meine eigene Organisation der Zeitstruktur. Das kann einerseits in den natürlichen Prozeß übergehen, ihm andererseits aber auch widersprechen, so daß man durch die Betonung des Künstlichen auch Gelegenheit erhält, wieder das andere, natürlich organisierte, zu hören. Überhaupt ist Zeitstruktur sehr wichtig, sonst bekommst Du ja keine Endlosigkeit hin.

G.N.: Es geht also letztlich um Endlosigkeit?

R.J.: Oder um einen Teil davon – ich bin auch bildender Künstler. Die Inder und Japaner beispielsweise haben nicht dieses Endliche, und das gefällt mir erst einmal als Voraussetzung. Und das ist für mich natürlich auch die Klammer zu einer Skulptur: Wenn Du auf einen Stein einen Lautsprecher montierst, dann ist die Musik genauso lange da wie der Stein selber.

G.N.: Ist für die Komponisten Endlosigkeit auch so etwas wie eine ästhetische Kategorie, und wie verbindet sich das mit dem Leisen?

K.L.: Ich betrachte sehr viele Stücke, die ich in der letzten Zeit gemacht habe, im Idealfall als etwas, das ich als gedehnten Augenblick bezeichnen würde, als etwas, das für sich dasteht – wie ein winziger Augenblick –, aber gedehnt auf fünfzehn oder dreißig Minuten. Und innerhalb dieser Zeit bewegt sich nichts. Das ist wie ein Moment, unveränderlich und hat doch so einen Aspekt der Endlosigkeit. Man könnte es mit dem Betrachten eines Bildes, einer Fläche vergleichen, die sich ja auch nicht mehr verändert. Theoretisch könnte man sich diese Fläche auch tagelang anschauen. Und genauso ist es bei Stücken. Daß es nach fünfzehn Minuten aus ist, bedeutet nicht, daß das Stück abgeschlossen oder beendet ist, sondern daß man fünfzehn Minuten vor diesem Klangbild gestanden ist.

G.N.: Ist das Leise dann eigentlich eine Voraussetzung, solche ästhetischen Unendlichkeiten herzustellen?

R.J.: Eigentlich nicht. Aber der Bruch zwischen der schwarzen Fläche – wenn man diese einmal als das Laute nimmt – und der weißen Fläche – als Leises – zur Umgebung ist stärker. Es ist vielleicht ein technisches Problem. Klaus, Endlosigkeit ist doch eigentlich einfach so ein Stück ...?

K.L.: Genau, quasi so ein Stück aus einer Endlosigkeit herauszunehmen ...

R.J.: Ja, das könnte ich unterschreiben, das gefällt mir auch. Wenn etwas permanent läuft, das wäre ja kein künstlerischer Eingriff. Man muß schon irgend etwas tun, das heißt, man muß diese Endlosigkeit, wenn man ein Stück herausnimmt, thematisieren, sonst hätte man ja nichts.

G.N.: Was wären dann Handwerksmittel, um diese Endlosigkeit zu thematisieren?

K.L.: Ich versuche das noch einmal bildlich zu beschreiben. Wenn ich also ein Stück mit einer Fläche vergleiche, auf der der Blick herumwandern oder verweilen kann, dann ist es so, daß alles Material von der ersten Sekunde an da ist. Bei vielen Stücken ist es so: wenn man die ersten fünf Sekunden gehört hat, dann weiß man eigentlich genau, was es innerhalb der nächsten zwanzig Minuten an Material geben wird. Einerseits ist also immer alles von Anfang an da und es ist wahnsinnig minimal. Andererseits interessiert mich der Aspekt dieses ständigen unmerklichen Veränderns. Es gibt ständig Glissandi, Klangfarbenveränderungen, die so langsam sind, daß man sie als Änderung kaum wahrnehmen kann. Es verändert sich also alles ständig, bleibt aber trotzdem immer gleich, weil sich alles ständig verändert. Das ist der materiale oder technische Aspekt dieser Endlosigkeit.

G.N.: Wie ist das bei Dir, Carlo? Die Vorstellung von Endlosigkeit müßte doch eigentlich auch bei Dir eine wichtige Rolle spielen, wenn man, wie Du bei Deinem Projekt *garonne (24) für sich* und *garonne · für sich* die Aufführung der vierundzwanzig jeweils einstündigen Stücke für Violoncello solo von *für sich*, gekoppelt mit der Video-Installation *garonne*, in einen so langen Zeitraum setzt, dessen Beginn eine fünfundzwanzigstündige Aufführung markiert?

C.I.: Endlosigkeit ist mir ein zu abstrakter Begriff. Wenn, dann würde ich eher von einem Gefühls des Aufhebens von Zeit sprechen, von einem Gefühl des Entzeitlichtseins. *Garonne (24) für sich* und *garonne · für sich* sind zwei

Projekte mit einer begrenzten, unbestimmt zeitlichen Ausdehnung. In ihnen sind verschiedene quantitative Zeitebenen, Zeitformen gleichzeitig präsent. Mich interessiert: Wie erlebe ich diese verschiedene Zeit qualitativ? Kann ich die unterschiedlichen Ebenen, die gleichzeitig gegenwärtig sind, überhaupt erleben und erfahren? Die Existenz, also das Leben in Beziehung zu diesen Projekten verläuft ja unumkehrbar und endet. Und in diesem Zusammenhang ist es mit der Endlosigkeit nicht so einfach. Was ist eigentlich Endlosigkeit?

R.J.: Ein Stück muß alles enthalten, auch das Endlose ... Ich hatte einmal ein Projekt mit der Tänzerin Yunko Wada im Künstlerhaus Bethanien in Berlin Kreuzberg, mit dem wir ausprobieren wollten, was »lange« ist. Sie hat also getanzt und ich habe performt. Wir hatten dafür acht Stunden angesetzt. Das Publikum war eingeladen, die ganze Zeit dabei zu sein, konnte aber auch zwischendurch rausgehen, wiederkommen oder auch wegbleiben. Sie hat also acht Stunden getanzt, was für sie zu viel war und wir haben festgestellt, vier Stunden wären schon genug für »lange Zeit«. Das heißt – und das beantwortet die Frage – man muß nicht acht Stunden tanzen, um festzustellen, daß schon vier Stunden sehr lang sind, die vier Stunden als Abstraktum beinhalten also die acht Stunden. Und ich denke, so kann es auch mit Endlosigkeit sein. Man braucht nur ein kleines Stück, in dem das ganze System enthalten ist und damit auch die Endlosigkeit. Und dieses Stück muß Momente haben – wie bei einer Ebene –, wo man abschweifen kann, wo man hinhören kann und auch einschlafen ...

G.N.: Das setzt dann aber doch eine gewisse Ereignislosigkeit voraus ...

R.J.: Nein, nein, denn das Leben geht ja weiter, Du kannst nicht permanent zuhören und in dem Stück sein. Die Musik muß so komponiert sein, daß der Hörer immer wieder die Möglichkeit hat hineinzukommen. Etwas muß in dem Stück sein, das Dich reizt, wieder hinzuhören. Es muß also ein Ausschnitt von etwas Ganzem sein.

C.I.: Ist es nicht so, daß wir in einem Geschehen von acht Stunden grundsätzlich andere Erfahrungen durchleben als in einem von vier Stunden? – Ein wesentlicher Aspekt in meiner Arbeit ist die Wiederholung ohne Veränderung. Bei der Serie *für sich (Violoncello)1-24* bilden in jedem Stück ein Klang und eine Pause gleicher Länge eine Einheit. Diese Einheit wird unverändert wiederholt und jedes Stück dauert sechzig Minuten. In der räumlichen Ord-

nung, also das, was wir in der Partitur sehen, gibt es keine Differenz. In der zeitlichen Dimension dagegen gibt es keine Wiederholung. Drei Wiederholungen derselben Einheit von Klang und Pause nehmen wir anders wahr als fünf. Schon deshalb, weil wir, der Interpret, das Instrument und der Raum, sich verändert haben. Denn die Differenzierung ist ja schon immer da durch die Vielfalt aller Erscheinungen. Und durch jede neue Einheit gewinnen auch alle vorhergehenden eine andere Qualität im Ganzen.

Dabei ist die Aufmerksamkeit auf nichts Besonderes gerichtet. In diesen Stücken gibt es keine formale Entwicklung und die Beschaffenheit der Klänge ist sehr neutral, um innerhalb des Kontextes eine Gleichgültigkeit der Wahrnehmung zu ermöglichen. Die Wahrnehmung kann sich gleichzeitig und gleichwertig auf den Wahrnehmenden selbst, das Klangobjekt und den Raum richten, ohne sich dabei zu verlieren, das heißt, auf nur eines begrenzt zu fokussieren.

Es geht mir darum, Räume zu öffnen, einen Zustand herzustellen, wo die Dinge in der Wahrnehmung für mich gleichzeitig da sind. Das ist ein Zustand, wo sich nichts mehr in der Zeit ereignet, in dem ich aber alles wahrnehme – und das nenne ich Dauer. Dauer nicht verstanden als Zeitabschnitt, Zeitspanne oder Zeitraum, sondern als eine Qualität, die sich im Bewußtsein als Empfindung einstellt.

K. L.: Ich mache eigentlich genau das Umgekehrte. Du sagst, Du veränderst die Struktur nicht, damit sich dem Hörer der Eindruck dessen, was da passiert, verändert. Ich verändere dagegen ständig alles, damit sich der Eindruck ergibt, daß alles gleich bleibt. Wenn Du sagst, Dir geht es um die Erfahrung von Dauer, dann geht es mir darum, daß man überhaupt keine Dauer mehr erfährt. Deswegen habe ich vom Augenblick gesprochen, daß es nur diesen Moment des Hörens, diesen gedehnten Augenblick gibt und man keine Dauer mehr wahrnimmt. Der Idealzustand besteht für mich darin, daß man sich selbst nicht mehr wahrnimmt, sondern ganz im Hören des Klangobjekts aufgeht. Daß dieses Hören also nicht mehr reflexiv ist, letztlich daß Musik und Hörer, Klang und Hören verschmelzen.

C.I.: Das ist von meinem Ansatz her wirklich sehr verschieden. Du sagst, daß es für Dich ideal wäre, sich selbst nicht mehr wahrzunehmen, sondern ganz im Hören des Klangobjekts aufzugehen. Im Ernst? Mich interessiert gerade keine ästhetische Konzeption, die die Aufmerksamkeit fokussiert, d.h. am Klangobjekt

14 festmacht. Also keine Aufmerksamkeits-

strategien, die zum Beispiel danach fragen, ob sich etwas auch leise trägt. Vielmehr arbeite ich daran, eine neutrale, wertfreie Wahrnehmung des sich gleichzeitig Ereignenden zu ermöglichen, in der der Sinn offen und verfügbar und so auch entfaltbar bleibt. Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung und Durchlässigkeit des Kontextes verstehe ich auch so, daß ich mich als Wahrnehmender wahrnehme oder anders gesagt, die Erfahrung meines Erfahrungsstandpunktes mache.

G.N.: Ist es nicht bei euch allen so, daß das Arbeiten an der musikalischen Struktur in den Hintergrund getreten ist?

K.L.: Ich benutze schon relativ komplizierte Strukturen, was die Tonhöhen-, die Klangorganisation usw. betrifft. Aber es gibt dann auch Parallelen zu dem, was Rolf vorhin mit den Klangstrukturen des Bambushains, die dieser von sich aus erzeugt, gesagt hat. Wenn er solche Strukturen als Quelle oder Orientierung benutzt, entfernt er sich damit von sich selbst als Person. Vergleichbar ist das für mich mit der kontrapunktischen Kompositionstechnik etwa bei Palestrina, die auch ich verwende. Ich versuche, eine Struktur zu benutzen, die relativ abstrakt, also weit von mir selbst als Person entfernt ist. In diesem Sinne sind die meisten Stücke von mir sehr kontrapunktisch, sehr streng strukturiert.

G.N.: Das ist dann schon sehr spannend, daß für eine so gänzlich andere musikalische Sprache, wie sie die Deinige ist, diese hunderte von Jahren zurückliegenden Kompositionstechniken noch nützlich sind...

K.L.: ... tja, ich weiß nicht, eine Feile ist immer praktisch. Aber ich schreibe natürlich keine Fugen. Es geht eigentlich nur um das Prinzip und den Vorgang des strengen Durchstrukturierens: Jeder einzelne Ton muß bewußt gesetzt werden, auch das kleinste Ereignis erfordert Aufmerksamkeit. Man kann diese bei mir entstehenden Strukturen natürlich nicht mehr verfolgen, wie etwa diejenigen einer dreistimmigen Fuge, aber genauso wenig kann man in der *Missa prolationum* von Ockeghem die Proportionskanonstrukturen wahrnehmen.

R.J.: Das wird jetzt ein richtiges Komponistengespräch. Es hat sich aber inzwischen ja doch ein bißchen mehr ereignet, als die Veränderung strukturellen Arbeitens. Man könnte also auch noch von einer anderen Seite herankommen. Wenn sich also über die letzten tausend Jahre irgend etwas verändert hat, dann ist es doch das Visuelle. Über die Musik – denkt man

an Klanginstallationen oder auch an Kompositionen etwa von Peter Ablinger – hat sich das Visuelle, das Sehen emanzipiert. Und in dieser Balance zwischen Sehen und Hören, da entsteht ein aufregend neues Gebiet, auf dem man jetzt erst langsam festen Grund unter die Füße bekommt. Wenn ich so zuhöre, was Klaus erzählt, dann erhalte ich den Eindruck: eigentlich beschreibt er eine Skulptur. Und als ich die erste Musik von ihm gehört habe, dachte ich, der macht ja nichts weiter, als daß er eine Linie von hier nach da zieht, eine Linie, die mit Musik geschrieben ist.

In meinem Falle ist es so, daß ich nicht nur mit einfacheren musikalischen Mitteln zu recht kommen muß, sondern daß es ja noch das andere Element gibt: das Auge oder die Farbe oder die Fläche oder die Weite. Carlo, Du sagtest vorhin, daß Du durch eine quasi neutrale Musik ein durchlässiges Klangobjekt in einem Raum schaffst und damit eine ganz bestimmte Situation des Hörens. Diese Überlappung finde ich gut, das ist das Interessante in unserer heutigen Zeit, daß die Dinge durchlässig werden, daß ein Medium unter Umständen nicht mehr ausreicht und die Sinne zusammenarbeiten: Hören und Sehen. Und da sind für die Musik und auch für die Kunst neue Möglichkeiten entstanden. So kann ich beispielsweise auf einer abstrakten Ebene sehend hören, das heißt, Momente des Visuellen sind dann auch in der Musik enthalten. Und die Verschmelzung von Eindrücken, daß im Idealfall die Sinne springen. Ich würde beispielsweise gern Luft herstellen und als Künstler kann ich das nur mit Klängen, mit Musik machen, die leise ist. Oder ich würde gern Licht herstellen. Du fragtest vorhin, warum ich die Klänge von den Zikaden verwende. Die Natur hat sozusagen vorgearbeitet, weil sie mir die Frequenzen gibt, die ich brauche, um Licht herzustellen. Man kann diese Klänge natürlich auch laut einsetzen, dann hast du aber gleißendes Licht.

Ich finde auch ein anderes Element sehr wichtig, das der Ablenkung. Wenn Du Dich beispielsweise auf eine Fläche mit aktivem Rot konzentrierst, von der Du gebannt bist und damit auch irgendwie entspannt, kannst Du in dem Zustand besser den Raum wahrnehmen oder die Klänge hören. Es geht natürlich auch anders, daß beides, das Rot und der Klang, sehr aktiv ist, so daß beides in der Wahrnehmung dicht beieinander liegt und Du beide Sinne fokussierst. Diese Wechselwirkung muß man natürlich organisieren, es muß funktionieren, das nenne ich dann eine Arbeit herstellen. Da gibt es in der Zukunft noch viele neue Möglichkeiten, diese Vermischungen sind ein riesiges Feld, auf dem ein künstlerisch/musi-

kalisches Arbeiten von jetzt ab eigentlich erst beginnt.

G.N.: Ist diese Tendenz zur Vermischung, gerade in Verbindung mit einer Zuwendung zum Bereich des Lesens, möglicherweise ein Anzeichen dafür, daß Klänge nicht mehr ausreichen? Sind damit künstlerische – künstliche – Möglichkeiten entwickelt worden, gerade in einer Zeit, in der uns das Visuelle und Akustische im realen Leben pausenlos in die Augen und in die Ohren schlägt, Besinnungszonen, sinnliche Befreiung vor Überflutung zu schaffen? Ist dieser bei euch dreien sehr unterschiedlich ausgeprägte künstlerische Ansatz vielleicht auch so etwas wie ein Gegenentwurf zum heutigen realen Leben?

R.J.: Wenn wir uns nicht mit Leisem beschäftigen würden, wenn das jeder machen würde, wäre es ziemlich langweilig, dann gäbe es auch keine Sehnsucht nach dem Leisem. Der Kontrast, den andere und die Umwelt produzieren, gehört einfach dazu. Das Leise ist aber natürlich nicht nur eine ästhetische Angelegenheit, sondern auch eine innere Haltung – wie kommt man zurecht.

C.I.: Ich glaube, Kunst kann ein denkendes und sinnlich spürendes Bewußtsein erlebbar machen, mit dem man sich in der Welt orientieren kann. Es geht mir in meiner Arbeit nicht darum, Alternativen zum heutigen gesellschaftlichen Leben zu entwerfen, sondern mich darin zu bewegen. Wenn ich zum Beispiel in einem Zeitraum von drei Jahren und in einem Abstand von jeweils 168 Stunden klangliche und visuelle Prozesse artikuliere, wie seinerzeit in der Zionskirche, dann bin ich einfach an Bereichen interessiert, die in der Gesellschaft und im Leben so nicht vorhanden sind, und dieses Nichtvorhandene in den Erfahrungsbereich zu ziehen beschäftigt mich.

K.L.: Ich denke auch, mit dem was man macht, setzt man ja einfach eine Tradition fort, die es schon Jahrhunderte lang gibt. Man setzt sich nicht in Opposition dazu, sondern ist ein kleiner Teil dieses Ganzen. ■