

Avantgarde in einer postmodernen Situation

Dieter Schnebel im Gespräch mit Gisela Nauck

Dieter Schnebel gehört zu jenen konsequenten avantgardistischen Künstlern, deren Werke und theoretischen Reflexionen uns in der DDR auf Grund einer in ihrem Wesen traditionalistischen, konservativen und dogmatischen Kulturpolitik – wie so viele anderen radikal innovativen Kunstentwicklungen in diesem Jahrhundert – jahrzehntelang vorenthalten worden sind. Experimentelle Erkundungen waren zuerst vehement bekämpfter Ungehorsam gegenüber offizieller Kulturpolitik, später wurden sie zur mehr oder weniger geduldeten Randerscheinung des Musiklebens. Eine Wende in dem Sinne, künstlerische Avantgarde als Motor von Kunst und Kulturentwicklung anzuerkennen, scheint auch derzeit (Januar 1990) noch nicht absehbar. Vielleicht ist es noch zu früh, auf derartige Umorientierungen als Reaktion auf den politischen und gesellschaftlichen Aufbruch vom Oktober/November 1989 zu hoffen. Auf Grund mangelnder gesellschaftlicher Akzeptanz suchte sich musikalische Avantgarde Freiräume, Nischen. Eine solche Nische sind die von der Sängerin Roswitha Trexler und dem Musikwissenschaftler Dr. Fritz Hennenberg begründeten »Wutiker Steinberg Stadel Konzerte«. Am 30. Juni 1989 fand hier die DDR-Erstaufführung von Teilen aus Dieter Schnebels Maulwerken statt, die den Hintergrund und Anlaß für das folgende Gespräch bildete.

Dieter Schnebel wurde 1930 in Lahr (Südbaden) geboren – wir gratulieren ihm auf diesem Wege noch nachträglich zu seinem 60. Geburtstag! Er studierte Theorie und Musikgeschichte in Freiburg/Breisgau und anschließend Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft in Tübingen. Er promovierte über Studien zur Dynamik Schönbergs und arbeitete nach Ablegen des theologischen Exams mehrere Jahre lang als Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern und Frankfurt/Main. 1972 begründete er in München die Arbeitsgemeinschaft »Neue Musik« für Schüler. Seit 1976 ist Dieter Schnebel Professor für Musikwissenschaft und Musikerziehung an der Hochschule der Künste Berlin/West.

GN: Herr Professor Schnebel, in einem Kommentar mit der Überschrift *Also Kulturrevolution?* anlässlich eines Konzertes der Reihe *Neue Musik München* sagten Sie 1969 unter anderem: »Avantgarde will doch voran und neue Musik sucht doch das Neue, noch nicht Vorhandene.« Was ist für Sie heute das Neue, noch nicht

Vorhandene in der neuen Musik?

DS: Das ist nicht gerade die einfachste Frage, die Sie mir stellen ... Als Künstler und Musiker reagiert man oft allergisch gegen irgend etwas, und in so einer allergischen Reaktion steckt schon dieser Schritt, diese Tendenz zum Neuen, zu dem, was es noch nicht gibt. Oder im Hinblick auf das gegenwärtig Bestehende gesagt: eine Reaktion gegen das, was schon allzusehr da ist, was vernutzt, abgebraucht, konventionalisiert und damit alt geworden ist.

GN: Das bezieht sich auf musikalisches Material und kompositionstechnische Dinge?

DS: Ja, aber nicht allein, es bezieht sich auch auf Einstellungen, auf Ästhetik. Wir haben jetzt 1989 ... Ja, seit 1975 gab es immer wieder Diskussionen mit guten Freunden aus der Avantgarde-Szene von einst, bei denen ich das Gefühl hatte, daß sich eine Avantgarde-Ästhetik so verfestigt hatte, daß sie nichts mehr brachte, nicht mehr ins Neue wies. Diese Freunde vertraten beispielsweise bestimmte Maßstäbe wie: Musik muß sehr komplex sein. Unter komplex verstand man etwa den hektischen Wechsel in den Tonhöhen, in den Lautstärkegraden, eine übergroße polyphone Dichte und Ähnliches. Und ich sah, daß beispielsweise junge Komponisten in der italienischen Schule etwa, vereinzelt aber auch in Deutschland – um zwei Namen zu nennen, Schüler von Franco Donatoni oder von Bryan Ferneyhough – daß diese jungen Leute innerhalb kürzester Zeit hochkomplex schreiben konnten. Das kostete eben nichts mehr, wie noch früher, in den 50er Jahren. Was da für mich herauskam, waren eigentlich nur noch Klischees. Dagegen entwickelte sich bei mir eine Allergie, zumal ich diese Dinge selbst schon hinter mir gelassen hatte und versuchte, andere Wege zu gehen. Beispielsweise habe ich 1976/77 ein Quintett geschrieben, dem ich den Titel B-Dur-Quintett gab. Das war ein rein literarischer Titel, der sich auf das B-Dur-Trio von Schubert bezog, an das ein paar Anklänge erinnerten. Es war natürlich kein Stück in B-Dur, sondern eines, das mit Spektren arbeitete. Ich hatte ein sehr breites Spektrum von Tönen, und das Stück war so angelegt, daß im Gesamtverlauf immer wieder neue Ausschnitte und Kombinationen von Teilen des Gesamtspektrums auftraten. In einzelnen Phasen konnten dann auch tonale Klänge vorkommen. Der tonale Klang war also ein Element innerhalb eines Gesamtspektrums, und wo es auftrat, konnte ich dann auch Zitate unterbringen. Die Kompositionstechnik aber war, wie man heute sagen würde, eine postwebernsche; das Stück selbst bot eigentlich eine karge, sehr stille Musik. Natürlich haben dann ehemalige Avantgarde-Leute verbreitet, Schnebel komponiere neotonal.

GN: Was hat Sie zu dieser Umorientierung bewogen? Ging es Ihnen um bessere Durchhörbarkeit?

DS: Zum einen wollte ich in andere Klanglichkeiten hineinkommen, damit auch die Möglichkeit hinzugewinnen, Klanglichkeiten aufzunehmen, die inzwischen anderswo entwickelt worden sind. Meine Avantgarde-Kollegen haben beispielsweise die amerikanische minimal-music einfach verteufelt. Und das fand ich zu kurzsichtig. Gut, ich bin auch kein Fan von Philipp Glass oder anderen. Aber was Terry Riley 1964 in seinem *In C* für beliebig viele Instrumente gemacht hat oder Steve Reich in *Drumming* von 1970, das war ein neuer Weg. Das war auch eine Entwicklung von Kompositionstechniken, die es bisher nicht gab. Bloß, weil das alles nicht mehr in eine

bestimmte Ästhetik paßte oder scheinbar traditionelle Klänge verwendete, kann man nicht sagen, das ist von gestern. Diese Musik ist nicht von gestern. Gut, in Amerika hat sie sich etwa bei Glass der Popmusik angenähert. Aber ich finde die frühe Musik von Glass sehr neu, vor allem im Rhythmischen, auch noch so ein Stück wie die Oper *Einstein in the Beach* von 1975/76 ist ein genialer Wurf. Was er heute macht, ist dagegen billiger Kommerz. Aber das ist wieder ein sehr amerikanisches Problem. Wenn Musiker Erfolg haben - und das betrifft besonders die amerikanische Kunstszene, ich befürchte allerdings, daß das allmählich auch bei uns so weit kommt –, erwartet der Markt, daß sie bei ihrem Markenartikel bleiben, ihn vielleicht sogar popularisieren. Das ist bei Glass geschehen.

GN: Was könnten dann Widerstände in der neuen Musik sein, durch die sie sich dem Kommerz verweigert?

DS: Es hat da immer eine Ambivalenz gegeben. Natürlich ist es sehr schön und idealistisch zu sagen: ich verweigere mich dem Kommerz. Aber selbst die Verweigerungs-Komponisten lassen dann ihre Werke von Rundfunkorchestern oder von Kammerensembles, die im Geschäft sind, aufführen. Es geht eben nicht ohne das Geschäft und wir brauchen die kulturellen Betriebe. Kommerz aber ist die Verbreitung von Musik zu rein geschäftlichen Zwecken. Das trifft auf die U-Musik zu und sicher auch auf bestimmte Sparten der E-Musik. Die Problematik sehe ich jedoch woanders. Heute schreiben soundsoviele Komponisten Opern. Das ist gefragt. Gefragt, glaube ich, nicht einmal so sehr von den Opernbesuchern, sondern vom Opernbetrieb. Man muß da immer wieder mal etwas Neues haben, und deswegen werden Opern in Auftrag gegeben. Und dann schreiben sie eben einfach Opern und zwar in einer Ästhetik – ich will mal böse sagen –, die noch hinter Wagner liegt; wo ganz normal gesungen wird, als ob es nie einen *Gesang der Jünglinge* oder als ob es nie diese neuen Vokaltechniken gegeben hätte. In diesen Opern werden auf ganz konventionelle Weise Texte vertont, ja, ich möchte fast sagen, als ob es nie Schönberg gegeben hätte. Und das ist, wenn Sie so wollen, auch Kommerzmusik. Es ist Musik, von der ich einfach sagen würde, sie ist unnötig, sie bringt keinen Schritt voran. Neue Musik oder Avantgarde-Ästhetik heute heißt aber genauso wie damals, in unerforschte Gebiete gehen.

GN: Sie sprachen von der Oper bzw. von einer heute unakzeptablen Oper. Nun haben ja Ihre *Maulwerke* oder auch die neueren Arbeiten *Redeübungen für Hand und Mund* oder *Weisen von Kopf bis Fuß* sehr viele szenische Elemente nicht nur als Beiwerk, sondern als substantiellen Bestandteil von Musik. Haben Sie in dieser Richtung Pläne für größere Projekte, vielleicht für eine Oper?

DS: Ich werde vielleicht erst einmal ein Theaterstück machen, das mit solchen Mitteln, wie sie die *Maulwerke* aufweisen, gearbeitet ist. Die Problematik besteht bei solchen Stücken darin, daß es dafür eigentlich keine Darsteller gibt. Ich arbeite ja seit zwei, drei Jahren mit einer kleinen Gruppe von Studenten zusammen, die sozusagen zu allen Schandtaten bereit ist. Wenn ich nun an ein Theater ginge, um mit Schauspielern oder Sängern in gleicher Weise zu arbeiten, würde das zahlreiche Probleme geben, weil sie diese Art des Artikulierens, der Lauterzeugung, der Lautverformung usw. gar nicht gewöhnt sind, wahrscheinlich auch nicht die erforderliche kreative Erarbeitung eines Stückes. Unsere Schauspieler sind darauf

spezialisiert, gut zu sprechen. Wenn ich nun dieses Sprechen, weil es für mein Stück notwendig ist, auf die Artikulationsbasis zurückführte, dann würde das sicher viele Schwierigkeiten mit sich bringen. Außerdem ist es heute überhaupt schwer, für solch neue Dinge Interpreteten zu finden. Damit kommen wir wieder auf die Problematik zurück, die wir schon angesprochen haben: Wenn ich so etwas einmal mit einem Starschauspieler etwa von der Berliner Schaubühne machen könnte, dann wäre die Chance größer, solche Experimente schneller und mit mehr Beachtung durchzusetzen.

GN: Welche inhaltlichen und dramaturgischen Vorstellungen haben Sie von so einem Theaterstück, welche Rolle spielte Musik?

DS: Zunächst müßte ich diese Techniken, wie ich sie in den *Maulwerken* oder bei den *Laute-Gesten-Laute*-Stücken angewandt habe, ziemlich vereinfachen, auch diejenigen aus dem noch neueren Zyklus *Zeichen-Sprache*, in dem die Gesten ganz minutiös getimet sind. Die Frage nach der Rolle von Musik erübrigt sich eigentlich: jene zeitlich genau ausgeformten Gesten, an der Basis der Artikulation geformte Lautlichkeiten sind die Musik. Ich finde das eben auch schon altertümlich, daß die Musik so nebensächlich ist. In einem integrierten Theater, wie es mir vorschwebt, sollte Musik nicht diese Füllfunktion, sondern eine eigenständige Funktion haben, nicht bei Szenenwechsel die Zeit ausfüllen, sondern immer autonom sein. Natürlich müßte Musik auch mal zurücktreten gegenüber der Sprache, aber dann sollte auch wieder Sprache zurücktreten gegenüber der Musik.

Ich möchte auch noch eine Oper schreiben, und diese wird dann die einzelnen vokalen Elemente, die es in Oper gibt, sehr stark austarieren: das Rezitativ; das Sprechen, wie wir es im *Wozzeck* von Berg finden; Sprechen; rezitatives Sprechen, also etwas musikalisiertes Sprechen; stärker musikalisiertes Sprechen; Gesang, bei dem die Worte noch etwas verständlich sind; dann Gesang, bei dem sie immer unverständlicher werden, je mehr ich Worte melodisiere und dann schließlich der reine Gesang, bei dem das Wort gar nicht mehr wichtig ist wie im Mittelalter beim Halleluja. Also: diese Differenzierungen sollen ganz gezielt genutzt werden. Es wird Partien geben, in denen Sprache im Vordergrund steht und Musik ganz nebensächlich ist, aber es wird auch Partien geben, in denen die Musik dominiert und die Bühne dann auch dunkel ist. Ich finde es heutzutage eine Unsitte, daß zur Ouvertüre immer schon Theater gemacht wird. Das ist doch Musik, rein zum Hören. Es ist verhängnisvoll, daß man auch zur reinen Musik etwas sehen muß.

GN: Gibt es für dieses Opernprojekt schon thematisch konkrete Vorstellungen?

DS: Es soll um Majakowski gehen, mehr möchte ich dazu noch nicht sagen.

GN: Ich möchte noch einmal zurück zur Frage nach den Hoffnungen einer avantgardistischen Kunst und Musik in der Mitte dieses Jahrhunderts und nach deren Einlösungschancen von heutigem Standpunkt. Eine ganze Reihe Ihrer Werke zeigen – und ich denke dabei vor allem an diejenigen, die Sie unter Begriffen wie *Projekte*, *Räume* oder auch *Produktionsprozesse* zusammengefaßt haben –, daß Sie an der kompositorischen Ausarbeitung erweiterter oder auch neuer Kommunikationsmöglichkeiten mit und durch Musik wesentlich mitgearbeitet haben.

Sind aus heutiger Sicht, auch angesichts eines sich immer fester etablierenden, kommerziell orientierten bürgerlichen Musikbetriebs, die nicht zuletzt durch John Cages Europa-Aufenthalt 1958/59 ausgelösten revolutionären Orientierungen wie »Kunst ist Leben und Leben ist Kunst« nicht nur eine schöne avantgardistische Utopie gewesen?

DS: In meinen letzten großen Werken – das eine ist die *Dahlemer Messe* von 1985-87 und ein noch neueres Stück *Raumklang x* – ein großes sinfonisches Adagio, das in der Tradition von Varèse steht – habe ich sehr viele Schlagzeugklänge verwendet, auch Geräuschklänge, wie sie für die *Choralvorspiele* typisch sind oder live-Geräusche. In der *Missa* gibt es Wassergeplätscher, Steine werden aneinander gerieben, es wird Windmaschine gespielt, also Klänge mit konkretem Charakter, die an Natur, an Witterung erinnern, und es gibt Klänge im Schlagzeug, die an Maschinen, an Verkehrswelt erinnern. Ich mache aber immer noch die Erfahrung, daß das die Leute enorm stört. Selbst von der Kritik ist mir das angekreidet worden, indem einer schrieb, wenn es dieses »Kunterbunt«, die Geräuschwelt nicht gäbe, dann wäre die Musik ja ganz schön. Ich habe diese Klänge natürlich als *Musique concrète* verwendet, als Musik, die an das Leben erinnert, in dem wir uns befinden. Das sind Klänge innerhalb eines autonomen Kunstprozesses, die sozusagen hinausweisen in das Leben. Die Cage-Parole »music is life and life is music« läßt sich letztlich innerhalb der bestehenden Apparate nicht realisieren. Da müßten wahrscheinlich doch ganz andere Organisationsformen her, gesellschaftliche Organisationsformen oder Gruppierungen, von denen wir noch weit entfernt sind.

Es hat ja in der unruhigen Zeit der 68er Jahre kleinere Gruppen gegeben, die durch die Gegend gezogen sind und wo immer sie waren Musik gemacht haben. Eines der schönsten und poetischsten Beispiele dafür ist *Stones* von Christian Wolff, ein Stück, in dem der Cagesche Gedanke am unmittelbarsten verwirklicht ist. Zwischen solchen Formen und dem, was man als Lebensbezüge in autonomen, komplizierten Kunstwerken realisieren kann, gibt es aber doch noch viele andere Wege, sehr viele Zwischenstufen. Ich glaube, eines ist in Kunst immer falsch: wenn man sagt, nur eines sei das Wahre.

GN: In einem Gespräch mit Hansjörg Pauli haben Sie 1969 u. a. die Hoffnung geäußert, neue Musik könne sich durch Öffnung ihrer Materials hin zu einem Material aus dem alltäglichen Leben aus dem engen Zirkelkreis des Spezialistenpublikums befreien. Welche Erfahrungen, besonders mit dem Publikum, haben Sie seitdem gemacht? Hat sich dieser Weg als begehbar erwiesen?

DS: Genau das, was Sie eben zitierten, habe ich dann in den *Maulwerken* versucht. In diesen Prozeßkompositionen, die zwischen 1968 und 1974 entstanden sind, wird zum Beispiel geatmet und es kommen ganz archaische, ganz unmittelbare Artikulationsformen ins Spiel. Es wird gelacht, es wird gehustet, man räuspert sich. Es wird in verschiedenen Tempi, in verschiedenen Intensitäten geatmet, es gibt Schreie, aber auch ganz künstliches, das heißt ganz bewußtes Artikulieren. Ich hatte damals gedacht, ich setze Material zutiefst bei dem an, was ganz alltäglich ist, was alle tun. Und was war das Ergebnis? Es hat besonders verstört. Selten war das Publikum bei der Aufführung eines Werkes von mir so fassungslos. Ich glaube, das hat einen einfachen Grund: Wenn wir das, was alltäglich ist und was wir unbewußt tun, plötzlich

gespiegelt oder vorgeführt bekommen, dann erschrecken wir. Mit dieser Reaktion hatte ich damals aber überhaupt nicht gerechnet. Es war eine interessante und zugleich schockierende Erfahrung für mich selbst.

GN: Versuche, einen größeren Publikumskreis für neue Musik zu interessieren, sind ja nicht nur eine Sache von Materialentwicklung, sondern wesentlich auch eine Sache der Aufführungsform. Mit *raum-zeit y* von 1958 über *réactions* für einen Instrumentalisten und Publikum von 1961, mit *Ki-No. Nachtmusik für Projektoren und Hörer* von 1963-67 oder *Drei-Klang* von 1966-1977 und anderem haben Sie verschiedene Modelle vorgeschlagen und ausprobiert, die das starre und letztlich administrative Verhältnis zwischen Aufführung und Zuhören im Sinne einer demokratischeren und dadurch vielleicht einsichtsvolleren Beteiligung des Publikums aufheben. Haben sich solche Aufführungsmodelle als funktionstüchtig erwiesen?

DS: Aufführungen im Sinne neuer Repräsentationsformen haben wir ja auch schon mit den *Maulwerken* gehabt, indem wir solche *Maulwerk-Prozesse* in Form eines Workshops zunächst öffentlich erarbeitet haben. Daran konnten sich Leute aus dem Publikum, wenn sie Lust hatten, beteiligen. Nach dieser Einstudierungsphase haben wir darüber geredet und nach einer Pause fand dann die Aufführung statt. Das ist eine Vermittlungsform, bei der Publikum in den Kunstentstehungsprozeß verwickelt wird und das *work in progress* erlebt, also nicht erst das fertige Kunstresultat. Solche Präsentationsformen sind für mich immer noch ganz wichtig und wünschenswert. Sie eignen sich natürlich nicht für ein Massenpublikum oder ein Publikum von Sinfoniekonzerten. Dafür wird es diese feierliche Präsentation auf dem Podium wohl immer geben, bestenfalls mit einer Einführung durch den Komponisten. Doch diese anderen Ideen habe ich nicht aufgegeben.. Das Problem besteht allerdings darin, daß diese Dinge heute, in der, wie man bei uns so schön sagt, »postmodernen« Situation, gar nicht mehr so gefragt sind.

In dieser Situation spiegeln sich ja doch auch die reaktionären politischen Verhältnisse unserer Zeit. Unser derzeitiger Bundeskanzler Kohl sprach seinerzeit von einer politischen Wende, und es war eine Wende nach rückwärts. Und man kann tatsächlich ganz fatal sehen, wie es seit der Wendepolitik auch in der Kultur eigentlich rückwärts geht. Dieses derzeit durch die Kultur- und Musikszene gehende Schlagwort »Postmoderne« ist ja charakteristisch: Wir leben mit so einem post-Gefühl, dem Gefühl, danach zu sein. Es kommt ja nicht von ungefähr, daß dieses Schlagwort gerade jetzt so en vogue ist, weil es eben auch ein allgemeines Gefühl ausdrückt: man ist so »post« – nicht mehr »avant«. Man würde heute nicht mehr Avantgarde sagen. So fühlten sich die Leute nach dem zweiten Weltkrieg, weil es da eine Aufbruchsituation gab. Und daß sich damals eine Avantgarde-Musik entwickeln konnte, hing sicher auch mit diesem Neuaufbau zusammen.

Dennoch habe ich unlängst in Basel feststellen können, daß neue Präsentationsformen für das Publikum immer noch interessant sind, weil es eben Musik auf eine Weise erlebt, wozu es sonst keine Gelegenheit hat. Wir haben dort ein ziemlich altes Stück von mir, die *Glossolalie* als Prozeßkomposition erarbeitet und die Arbeitsergebnisse dann wiederum öffentlich vorgeführt. Und an den Reaktionen war zu erkennen, daß es die Leute eben deshalb so interessant fanden, weil sie

erleben konnten, wie ein Stück zeitgenössischer Musik entsteht. Wichtig ist bei solchen Aufführungen natürlich auch, daß das Publikum das Stück auf diese Weise mehrmals hören kann, was wiederum eine Voraussetzung dafür ist, daß die Musik besser verstanden wird. Neue Musik kann eigentlich nur Verständnis finden, wenn man sie öfter hört, auch wenn es dazu Erklärungen, Einführungen gibt. Und das betrifft nicht nur die neue Musik. Das Beispiel des LaSalle-Quartetts, das vor drei Jahren in Westberlin Mozart-Quartette kommentiert aufgeführt hat, zeigte, wie völlig neu man diese altbekannte Musik zu hören vermag und dadurch eigentlich erst recht verstehen lernt. Die Crux bei klassischer Musik ist ja die, daß man sie schon so oft gehört hat und dadurch wichtige Stimmen und Details einfach überhört. Die Demonstration des ehemaligen Primarius vom LaSalle-Quartett, durch die interessante Mittelstimmen, wichtige Begleitfiguren usw. angespielt wurden, hat diesen Abstumpfungsprozeß bewußt gemacht.

GN: Ihre Kompositionsästhetik scheint mir eng verknüpft zu sein mit einem gewissermaßen sozialen Denken in der Art, daß Sie durch Ihre Musik und deren Aufführungsweise auf das Denken und Verhalten des Publikums in einem allgemeinen Sinne Einfluß nehmen oder Anlaß zu genauerem Hinhören und damit besserem Verstehen geben?

DS: Das Problem von Kunst, und da würde ich sagen von verantwortlicher Kunst, ist immer ein Kampf gegen Konventionen. Jede Kunst muß im Laufe der Zeit konventionell werden. Die späten Beethoven-Quartette beispielsweise standen zu ihrer Zeit völlig quer. Heute werden sie viel gespielt, sie stehen nicht mehr quer, aber wenn man genau hinhört, kann man an dieser großen Musik auch heute noch das Querständige von einst wahrnehmen. Aber ein »Kulturhörer«, der gläubig in sein philharmonisches Konzert geht, weil es sich gehört, am Kulturleben teilzunehmen, nimmt nur die konventionelle Seite der Musik wahr, weil er es so gewohnt ist. Die Kunst von diesem Konventionellen zu befreien; von diesem Gewohnten, diesem negativ Alltäglichen, durch das sie zum bloßen Gebrauchsgegenstand wird, das ist, glaube ich, die Arbeit, die einem Künstler, einem Komponisten, einem ausübenden Musiker immer neu aufgetragen ist, auch heute. Und da müssen wir immer noch Avantgarde sein – Avantgarde als Vorhut, als vorangehen in die Zukunft, das ist für alle wichtig, für alle verantwortliche Kunst entscheidend.

GN: Angesichts der Dominanz massenmedialer Kunstformen im alltäglichen Leben und in den Kunsterfahrungen der Menschen – welche Aufgabe, welche Funktion, welchen Sinn kann die zeitgenössische E-Musik Ihrer Meinung noch haben? Inwieweit sollte sie sich vielleicht dieser Medien als Kompositionsmittel bedienen oder zumindest sie einkalkulieren?

DS: Es ist immer gut, wenn große Kunst den Zugang zu breiten Hörerschichten findet. Es ist immer schlecht, wenn Musik, wenn Kunst bloß konsumiert wird. Die Funktion der wirklich zeitgenössischen Musik ist es, die Ohren zu öffnen. Das massenhafte Konsumieren von Musik macht die Ohren taub. Die Aufgabe des wirklich zeitgenössischen Künstlers ist es, durch seine Kunst und dabei auch durch deren Vermittlung – und da sind die Interpreten, die Dirigenten genauso aufgerufen, zeitgenössisch, avant zu sein hellhörig zu machen. Das war seit eh und je die Aufgabe einer Kunst, die zeitgenössisch sein wollte, bei Guillaume de Machaut

ebenso wie bei Josquin des Pres, bei Johann Sebastian Bach oder in der Gegenwart.

© positionen, 5/1990, S. 14-17