

Täglich' Brot

Manos Tsangaris im Gespräch über Dichten, Zeichnen und Trommeln

mit Raoul Mörchen

Neben dem Komponieren zeichnest du, du schreibst Gedichte und spielst Schlagzeug. Wo berühren sich diese drei letztgenannten Bereiche, gibt es einen gemeinsamen Nenner? Etwas im Aspekt der Einzelstudie – denn darum handelt es sich doch: um Einzelstudien, oder?

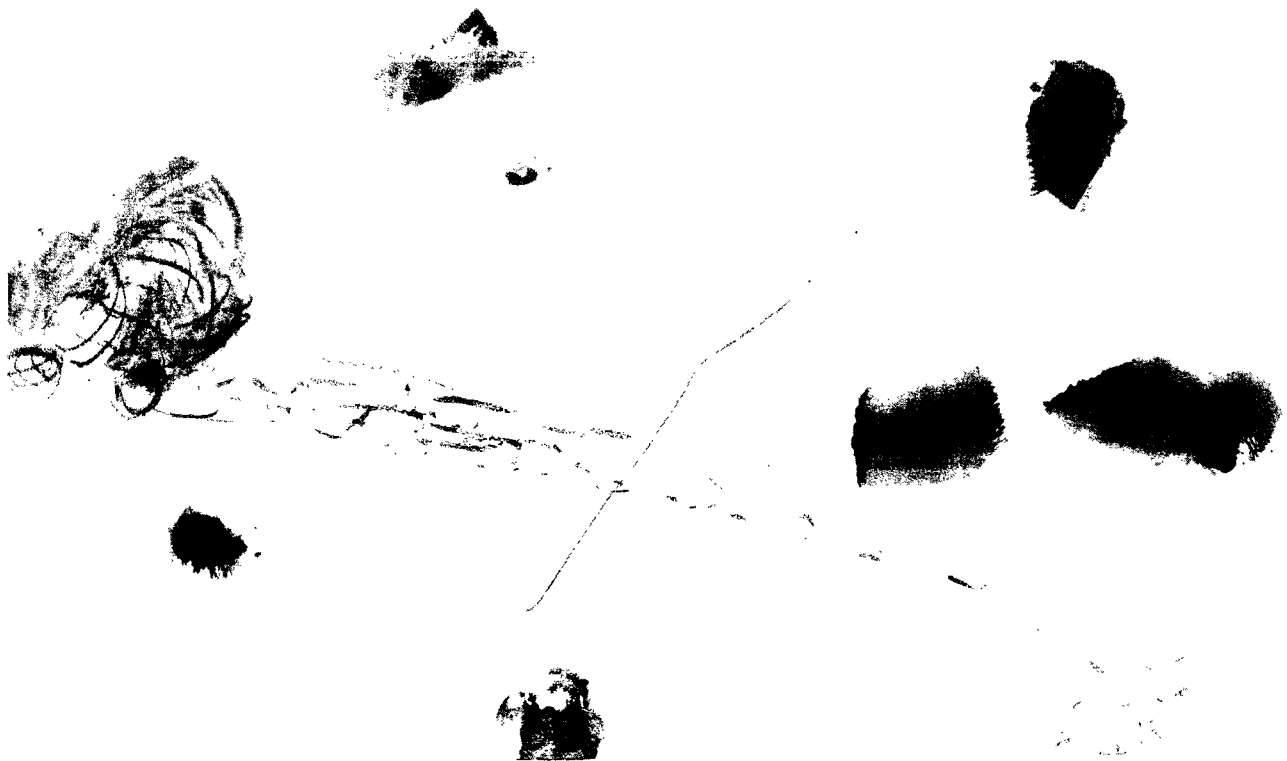
Ich finde den Studienaspekt durchaus zutreffend. Allerdings muß ich ihn auch relativieren. Doch fangen wir beim Zutreffenden an. Hier muß ich mein tägliches Leben erwähnen. Selber zu musizieren, selber trommeln, ist buchstäblich mein Lebenselixier – seit meiner Kindheit. Das kann ich ohne jeden Gefühlsüberschwang sagen. Und das hat sich bis heute als Lebensader erhalten, weil ich nie aufgehört habe, praktizierender Musiker zu sein, und ich lege auch Wert darauf. Und zwar aus existentiellen Gründen, aus Überlebensgründen. Wenn ich das sein lassen würde, dann hätte ich sicher auch keine Freude mehr daran, die anderen Sachen zu machen. Das tägliche Leben hat eben auch seine eigene Struktur. Mein Journal, die vielen, vielen kleinen Notizbüchlein beispielsweise, die ich vollgeschrieben habe auf Reisen, in denen zum Teil auch Textarbeit im eigentlichen Sinne enthalten ist, die gäbe es nicht, wenn ich nicht so viel auf Reisen gewesen wäre als Musiker. Es gibt also ein Korrelat, ein Verhältnis zu meinem täglichen Leben. In dem Moment, in dem die sehr konzentrierte und gegenstandsbezogene Arbeit wie das Komponieren eines

größeren Stücks endet, setzen Hunger und Durst auf Poesie ein, auf ein bestimmtes verdichtetes Arbeiten. Das heißt, da gibt es ganz viele kleine Formate.

Die Trommelei, das Texteschreiben, das Zeichnen, das sind Dinge, die mich in meinem täglichen Leben begleiten und die ab und zu stärker oder ganz stark in den Vordergrund treten. Im allgemeinen, besonders was das Zeichnen angeht, phasenweise. Es gibt immer mal wieder Phasen, sechs Wochen, vier Wochen, in denen ich sehr intensiv zeichne. Natürlich haben diese Sachen auch Studiencharakter. Denn das, was ich in kleinen, sehr beweglichen Formaten probiere, formal oder von den Konstellationen her, oder wie sich Dinge gegenseitig in Bewegung setzen können, das kommt mir auch beim Stückeschreiben zugute, beim Komponieren von Klängen, von räumlichen Situationen und so weiter. Aber in dem Moment, in dem ich es tue, sind es keine Studien, sondern es ist der Hauptgegenstand. Sonst könnten es wiederum keine Studien sein.

Das Zeichnen scheint mir aber nicht so gut in die Kategorie „mein täglich' Brot“ zu passen wie das Schreiben des Journals, der Gedichte oder die Trommelei?

Das stimmt schon. Nur habe ich im Journal letztlich auch immer schon gezeichnet. Allerdings nicht so ausführlich, nicht so sehr auf ein ästhetisches Resultat hin, wie ich das tue, wenn ich ein gutes Blatt Büttenpapier habe



Du siehst deine
alten Hände.
Du schreibst mit ihnen
über sie
als Gegenstand -
die Adern,
die hervortreten,
die Haut, gerunzelt,
braungefleckt.
Nichts mehr, wie es war, dir,
deinem Blick,
den Händen.

Nie mehr
und niemals zuvor
ist ein-und-dasselbe.
Kein Schluß,
der zu folgern wäre.
Das ist das Ende

Vorabdruck aus: „Die kleine Trance“
RADIUS-Verlag, Stuttgart 2001

und darauf arbeite, mit einer Palette von sehr schönen und intensiven Pigmenten oder Aquarellfarben und dergleichen. Mir ist auch aufgefallen, daß ich mich während der ersten fünfzehn Jahre des Journals, als ich in größeren Heften schrieb, daß ich mich da ganz anders noch auf dem Blatt ausgebreitet habe. Da ist auch das zeichnerische Element des Schreibens viel stärker gewesen. Heute werden meine Notizbücher immer kleiner und auch meine Schrift. Ich will auf einer Seite mehr drauf haben. Das wiederum hängt zusammen mit dem Komponieren. Wenn ich eine quergelegte DIN-A-4-Seite vollkritzele im Skizzenstadium eines Stücks, dann bemühe ich mich meistens, so viel wie möglich auf dieses Blatt drauf zu bekommen – wegen der Übersicht.

Ist denn beim Gedichteschreiben das Format des Blatts eine formale Vorgabe für dich, so wie vielleicht beim Zeichnen? Schreibst du über den Rand, den Rahmen hinaus ... etwa auf die Rückseite?

Das Format bildet mit Sicherheit eine wichtige Voraussetzung, allerdings nicht so krass wie etwa bei Morton Feldman, wo das Blatt selber auch als geistiges Format eine Richtlinie liefert. Was ich aber schon merke – wo ich gerade erwähnt habe, daß die Notizbücher im kleiner werden, inzwischen DIN-A-6 – ist, daß sich die Rhythmisierung der Zeilenlängen oder des Vers-Umbruchs ins Verhältnis setzen zum Blattformat. Das kann unterschiedliche Auswirkungen haben. Aber wenn ich mich in einem Textstrom befinde, dann geht dieser Textstrom gegebenenfalls wild über mehrere Seiten hinweg, und ich werde sicher nicht mit dem Textstrom enden, nur weil eine Seite zuende ist.

Bei der Arbeit an Zeichnungen und Gedichten geht es, so scheint es mir, in ähnlicher Weise um Verknappung und Präzision in der Beschränkung des jeweiligen Formats – anders als beim Trommeln. Deine Gedichte sind zumeist sehr kurz, auch die eher narrativen Texte umfassen nur wenige Seiten, und die Zeichnungen wiederum lassen den allergrößten Teil des Papiers unbeschrieben.

Die Reduktion, das Entstehen poetischer Zwischenräume, ist tatsächlich in meiner Arbeit eine Tendenz oder eine Frage und gilt grundsätzlich als erstrebenswert. Wir befinden uns in einer vermassten Situation, grundsätzlich. Es stürzt so viel auf uns ein und geht durch uns hindurch, daß das Bedürfnis zu verknappen, zu reduzieren, zu verwesentlichen, zu verdichten, zwangsläufig an einer der vorderen Stellen liegt.

Gibt's bei den Gedichten eine ähnliche Entwicklung wie bei deinen Kompositionen, bei denen das Musikmusikalische, gleichsam das eher Metierhafte sich in der letzten Zeit neues Recht verschafft hat?

Ich glaube nicht wirklich. In bezug auf das Schreiben von Musikmusik habe ich mein merkwürdiges, kritisches, aber ich denke auch: lebendiges und in einem Stoffwechsel begriffenes Verhältnis sehr stark durch eine Art kritische Auseinandersetzung mit der Situation, innerhalb der Musik im emphatischen Sinne noch einmal oder wieder möglich wird, entwickelt und geschärft. In den letzten Stücken kam es mir überhaupt darauf an, innerhalb der einzelnen, aufeinandertreffenden Sprachmedien deren syntaktische Sequenzen nicht von vornherein zu zerstören, zu atomisieren, sondern ein Sich-zueinander-Verhalten der unterschiedlichen Sprachmedien zu ermöglichen: Musikmusik, gesprochener, gesungener, projizierter Text, raumplastische Form und Bewegung, und nicht zuletzt Licht in seinen unterschiedlichen Funktionen. Erst so entsteht etwas wie Reibung, Konflikt der Sprachebenen, Wirkung. Wenn ich von vorneherein mit zertrümmerten, defekten Materialien arbeite, kann keine Auseinandersetzung unter den Sprachmedien entstehen. Das Mosaik bleibt zwangsläufig zweidimensional.

Diese mediale Frage hat sich mir in bezug auf das Zeichnen und die Texte nicht so stark gestellt. Denn die mediale Situation des Gedichts ist doch geklärt. Wenn ich ein paar Worte kombiniere oder auf einem Blatt Papier in einen Zusammenhang setze – und nehmen wir an, es gelänge –, dann wäre das Resultat auf dem Papier das, was es ist. Das ist ja auch das Schöne. Mit allergeringster materieller Ausdehnung bekomme ich das fertige Werk, wenn man so will. Während mit dem Musik-Komponieren im alten europäischen Sinne eine unglaubliche Kette verbunden ist von Umsetzungen, von Befragung, von Übersetzung. Und zwar in mehreren Stufen und Ordnungen: ausgehend von der Partitur über die Auf-führung über etwaige Wiedergaben und mediale Verwertungen und so weiter. Und deshalb stellte sich in der Musikmusik die Frage eben viel krasser und vehementer.

Als ich als Neunzehn-, Zwanzigjähriger davon ausging, daß mir Musik buchstäblich alles bedeutete, mußte ich mich um so genauer fragen: Ja wo ist sie denn dann, bitte schön? Eigentlich? Gerade?

In deinem musikalisch-kompositorischen Schaffen läßt sich eine Chronologie ablesen. Da hat sich etwas entwickelt. Bei deinen Gedichten kann ich so eine Entwicklung nicht sehen. Oder könnte man auch da eine Chronologie hinlegen – Seite für Seite?

Ganz bestimmt nicht. Beim Gedichteschreiben gibt es unterschiedliche Familien oder Texttypen, Gedichttypen, die mehr oder weniger immer schon parallel vorhanden waren. Auch vor zwanzig Jahren gab es diese merkwürdigen reduzierten Texte, in denen kaum noch zwei, drei Wörter pro Zeile übrig geblieben sind, und die ich dann eventuell auf dem Blatt so anordnen muß, daß die Leerstellen des Denkens oder auch des Vortrags vorgegeben sind. Es gibt die Texttypen, die wesentlich gesanglicher funktionieren, wo es sehr auf den Strom, aufs Legato ankommt, die, wie in der „Mundmaßung“, wirklich im alten Sinne Vers und Reim verwenden. Sie wären nicht anders denkbar. Im übrigen schreibe ich sie von vornherein meistens auch so hin. Man kommt da in so eine merkwürdige musikalische Stimmung auch beim Texteschreiben, ich jedenfalls. Und wenn diese Art von Gestimmtheit da ist, kann es sein, daß eben solche Texte herauskommen. Und dann gibt es wieder andere, die, glaube ich, auf eine sehr eigene Art und Weise reflektieren, beinahe theoretisch sind. Dann gibt es solche, für die eine Germanistin mir gegenüber mal das Wort von einer „lyrisch gebrochenen Prosa“ ins Spiel brachte. Hm. Damit kann ich eigentlich nicht so viel anfangen. Denn so funktioniert es nicht. Wenn bei mir ganze Sätze durchgehen durch Gedichte, die ich natürlich durch Zeilenbruch unterteile und rhythmisiere, dann ist das für mich keine Prosa. Prosa ist es wirklich in dem Moment, wenn die Zeilenlängen mehr oder weniger unwichtig sind. „Lyrisch gebrochene Prosa“ würde ja heißen, es wäre erst Prosa und ich machte es in einem Arbeitsvorgang zu einem Gedicht. Das war bei mir eigentlich nie der Fall.

Daß in deinem ersten veröffentlichten Gedichtband, „Stille Post“, der Witz, Wortwitz, stärker hervortritt als in späteren Veröffentlichungen, ist das ein reiner Zufall?

Ich scheine irgendeine Art von Humor gelegentlich zu produzieren oder auszudünsten. Gerade früher, gerade zu dem Zeitpunkt als ich „Stille Post“ geschrieben habe – das ging ja in Wahrheit schon Ende der Siebziger los, zumindest, was die Textfamilien angeht – war ich naturgemäß ziemlich verzweifelt. Da stand alles offen. Ich wußte gerade in der Vielstimmigkeit meiner Arbeiten nicht, was daraus werden sollte, niemand wußte das. Ich habe mich aus Mischformen ernährt, von Interpret-Sein, selber Stücke schreiben, Bühnenmusik machen. In so einem Alter ist ja die Identität meist nicht geklärt – wenn es denn eine gäbe. Bei mir hat sich oft Verzweiflung und

Antwort

Die Frage, ob es ein-und-denselben Moment gibt, ist schon ein anderes Moment von jedem Punkt des Universums aus.

Die Frage nach dem genauen Umfang eine Insel im Meer - (Wo entlang messen wir?).

Die Frage, ob es die Welt auch ohne uns gebe, verändert sie.

Erstveröffentlichung

persönliche Melancholie in so etwas wie Humor übersetzt. Da bin ich ja nicht der einzige.

Das betrifft also einzig die Biographie, nicht die Chronologie des Metiers?

Ja. Auch bei den Stücken, etwa bei „Relief ...“, so ernsthaft das Thema „Tod und Geburt“ auch ist, da habe ich manchmal selber vorm Zeichenbrett gesessen und angefangen zu lachen – bei der einen oder anderen Formulierung, die bei der Arbeit am Ende herauskam. Das geht mir also selber auch so. Noch heute.

Es gibt einige spätere Gedichte, bei denen scheint mir, als ob du sie nachträglich ausgedünnt hättest, ihnen verbindende Worte, Zeilen oder Gedanken entzogen hättest. Triffst du das zu?

Die sind zu neunundneunzig Prozent genau so fragmentarisch entstanden. Die Leerräume, die da sind, waren von Anfang an da. Es gibt zwar bestimmte Texte und auch Textgruppen, an denen ich nachhaltig lange arbeiten kann. Etwa die, die in „Akzente“ veröffentlicht wurden, haben mehrere – ich sage einmal: – Waschgänge hinter sich. Die lagern eventuell auch mal ein halbes Jahr im Computer, und dann hole ich sie hervor und sehe vielleicht mit einem halben Jahr Abstand erst, wo der Knackpunkt liegen könnte und wie ich damit zu verfahren habe. Da gibt es manchmal durchaus Streichungen und Ausdünnungsprozesse. Aber gerade bei den sehr fragmentarischen Texten aus „Mundmaßung“ und anderen waren diese Leerstellen im allgemeinen von vorneherein da und ließen sich auch von mir auf unterschiedliche Weise füllen. Diese Antipoden, die Galvanisationspunkte, die habe ich selbst auch schon beim Schreiben als solche empfunden. Mir ist es durchaus recht, wenn unterschiedliche Bedeutungen daraus entstehen können. Nicht immer, aber es gibt bestimmte Texte, die ich heute anders, wenn nicht

sogar besser verstehe als in dem Moment, in dem sie geschrieben wurden. Das Moment der Fremdheit ist mir bei den Texten und auch den Zeichnungen sehr wichtig. Ab einem bestimmten Punkt werden diese kleinen Textgebilde zu Entitäten, zu eigenen Wesenheiten. Und dann fangen sie an, mit mir zu sprechen. Das ist der Punkt, an dem es mich wirklich interessiert. Den habe ich nicht unbedingt unter Kontrolle. Ich arbeite zwar daran, daß es dazu kommt, und ich hoffe darauf auch im Tageslauf, daß sich für zehn Minuten vielleicht so eine Stimmung, so eine Konstellation einstellt. Das interessante Moment ist sehr oft, daß ich mich überraschen lassen kann von dem, was da steht. Ohne daß ich die Verantwortung als Autor ablege. Das hat nichts mit automatischem Schreiben zu tun. Sondern damit, daß manchmal im Zuge eines Singens, so will ich es mal nennen, bestimmte Sachen hervorsprudeln, die klüger sind als ich.

Wovon sie handeln, die Gedichte, worauf sie zielen, ist sehr vielschweifig. Es gibt Dinge, die Beobachtungen sind von außen, solche, wo sich die Sprache selbst beobachtet, wo sie sich in den Schwanz beißt, wo sie etwas ganz ausspricht oder wo sie auf halber Strecke stehen bleibt, es gibt Dinge, die aphoristisch sind, die teilweise mit der Pointe dann zum Witz tendieren. Der eigentliche Inhalt der Gedichte ist nicht festgelegt. Sie können also offenbar auf sehr viel zielen.

Ja. Ich sehe durchaus an bestimmten Stellen eine Verbindung, eine Brücke und auch eine Analogie zu bestimmten Stücken, die ich geschrieben habe. Es liegt sehr viel in der kleinen Beobachtung und der Wahl eines bestimmten Ausschnitts, eines Bezugs von mir zu einem bestimmten Gegenstand oder einer Sprechsituation. Es sind sehr oft kleine Beobachtungen, in denen ich vielleicht verweisen kann auf größere Zusammenhänge. Um nicht sogar überspitzt zu sagen: Je kleiner der Rahmen und die Beobachtung und der Anspruch, der damit verbunden ist, desto freier werde ich sein, desto leichter wird es fallen, den Bezug zum Universalen zu leisten. Und das mache ich in den Stücken zum Teil auch. Ich nehme nur profanes Material, einen kleinen Rahmen. Ich nenne einen ganzen großen Zyklus „winzig“, um direkt mit einer Form von Ausschnitthaftigkeit und Understatement und auch der Frage des Formats zu operieren. Nichts ist unwichtig, wenn ich mit dieser Kleinheit genau arbeite, mit diesen Details. In dem Moment, wo ich nichts ausschließen kann und auf eine möglichst saubere Versuchsanordnung poche, in dem Moment bekomme ich wirklich einen Modellcharakter.

Und ich glaube, daß das auch in vielen meiner Texte zu entdecken ist: diese kleinen Beobachtungen, die alltäglichen, wenn es übers Sprechen oder über vermeintliche Objekte des Sprechens geht oder um kleine Situationen zwischen Menschen oder zwischen Wörtern.

Der Gedanke an die Geschichte des Metiers belastet meines Erachtens nach in ganz besonderem Maße die Musik und das Komponieren. Verbotsregeln wie „nach Beethoven kann man

dies nicht mehr“ und „nach Webern kann man das nicht mehr machen“, solche Verbotsregeln sind in keiner anderen Disziplin mit solcher Unerbittlichkeit erlassen worden. Nun haben wir schon eine Zeit lang über Gedichte gesprochen, aber das Verdikt „nach Hölderlin kann man nicht mehr“ stand noch nicht an und steht wohl auch nicht an. Oder täusche ich mich da?

Letztlich gibt es auch beim Gedichteschreiben diese historische Dimension. Wie ich damit umgehe, das ist eine andere Frage. Ich habe gerade das Gedichteschreiben als etwas besonders Intimes empfunden, wo ich mich frei fühlen muß, so daß ich vielleicht sage: Jetzt könnt ihr mich alle mal, ihr Geister und Schatten der Vergangenheit. Und hier ist ein leeres Blatt Papier, und mein Ziel ist, den ersten Bleistiftstrich zu machen. So wie Klee das einmal formuliert hat. Der war ja nun auch gebildet genug, was die Künste anging. Das ist der Anspruch. Oder Rodtschenko. Der sagt eigentlich genau dasselbe. Jedes Mal wieder die Jungfräulichkeit entdecken. Und das will ich in allen Dingen. Sonst hätte ich schon mit fünfzehn aufhören müssen.

Wie nun spielt das Zeichnerische in den gesamten Komplex deiner Arbeit mit hinein, und wo ist das Zeichnerische ganz für sich zu nehmen, wo findet es seinen exklusiven Platz?

Ich habe für mich folgende Einteilung getroffen: Es gibt Sachen, die finden auf dem Papier statt, und es gibt Sachen, die finden sozusagen im physikalischen Raum statt. Ob ich eine Linie führe als Note, als eine zeichnerische, bildnerische oder eine Textlinie – im Sinne von Wörterschrift –, das ist dann eine feine, aber wichtige Unterscheidung. Weil man natürlich in unterschiedliche Sprachsysteme eintaucht. Als Tatbestand der Arbeit ist es aber zunächst einmal identisch und betrifft einen Raum, der unterschiedliche Ecken hat. Es kann natürlich durchaus passieren, daß ich diese Linien gleichzeitig in zwei Bereichen führe, daß ich Texte schreibe und dabei auch noch zeichne, im Buch kritzele. Bei einem Zyklus wie „Zeitsprung“ rutscht es sogar an die Oberfläche, weil da Wörter, Zeilen und Bildelemente miteinander in Beziehung treten. Und in den Partituren genauso. Als ich daran ging, in „An die Vorwelt“ einen bestimmten Teil für elektronische, elektroakustische Klänge zu notieren, bin ich sehr stark in der Zeichnung gelandet. Es gibt da eine Passage, wo ich eine räumlich-plastische Zeichnung gemacht habe, weil ich ja immer die adäquateste, anregendste Notationsform suche: hier, um einen akustischen Sachverhalt möglichst genau darzustellen, der auch in zwanzig, dreißig Jahren – wenn sich die Technik völlig verändert hat – von einem Synthesizerspieler noch zu lesen und umzusetzen ist.

Wir sprachen zwar schon vom Format, doch die Kleinheit deiner Zeichnungen, wenigsten die der mir bekannten, ist so auffallend, daß ich sie gerne noch einmal separat hinterfragen möchte. Was also ist der Grund dafür, daß du dich mit so kleinen Blättern begnügst?

... dann bin ich vom Tisch aufgestanden, dann bin ich umhergewandert, dann habe ich in einer Ecke mich umgesehen, dann überkam mich der Gedanke an ein Treffen gestern, dann wurde dies im Nu ausgetauscht gegen den Gedanken ans rechte Vorbereiten, Leerung, für jetzt, wo nur dieses Jetzt-mich-Vorbereiten zählt, auch im Jetzt der Erinnerung, verlangt es, wendet sich, dafür bin ich dankbar, ins leichtere Nichts, – dann bin ich aus dieser Ecke schlaufenförmig durch den viereckigen Raum gegangen, weil aus der Frage nach jetziger Leerheit, etwas empfangen zu können, der Antrieb, etwas zu erfinden hervorspinnt, kleines Aufplatzen, die Riesenfragen, dann bin ich vor dem Fenster zu Stehen gekommen, ein Gedankenfünkchen hat mich instand gestellt, vor dem weitgeschwungenen Hügel im Vordergrund, dann denkt mir das Erscheinen des Mangels, hier als Großes, Allgemeines, zwischendurch auch das Eine, Spezielle, mehr allgemein und noch suchend, das schlaucht mich mit Blicken aus der Ecke, wo ich eben noch gewesen, und das bringt mir die Bitte zurück: Leerheit, dann denke ich: klassisch protestantisch, Erklärung ohne Ende, mit Abwenden, Wendung (kleine Leere), dann scheint um eine andere Ecke eine noch verborgene Antwort auf eine Frage, die noch nicht in voller Klarheit gestellt worden, zu früh macht sich das Ahnen einer Antwort bemerkbar, automatisiert, zwei Schritte, dann nehme ich die Distanz zum Format des Papiers auf der Tischfläche in Augenschein: wie verhält, was im Begriff ist zu erscheinen, wenn ich es notiere, zur Größe des Blattes und wie zur Weiße sich, und zugleich, zu dieser fragend daherkommenden Antwort, die das Weiße und die rhythmische Vorgabe des weißen Blattes ins Verhältnis setzen wird, das heißt, daß es seine eigenen Voraussetzungen erst im Nachhinein bestimmt, Zeitumkehrung, und dann schließlich greift die sich einfügende Logik des Schriftzuges, (– haben Sie bemerkt: Dies war ein anderes „dann“ als die vorhergehenden, die ich schrieb,) dann ziehe ich die Graphitspuren, oder Tusche, den Silben und Wörtern nach, den vermuteten Klängen, räumlichen Situationen: Schnittpunkte, Striche, geschlängelte und gebogene Linien, Notenköpfe und Hälse, so folge ich einem Raum, der in diesem Moment sich erschafft, bis es ihn, meiner müde, nicht mehr nach Tusche dürstet oder nach Graphit verlangt und ich erschöpft bin, meldet sich sodann ein Seitengedanke, irgend ein irdisches Mangelgefühl wird angezeigt, für Nahrungsaufnahme, Rauchen, oder Todesangst, oder tiefe Dankbarkeit, Leerheit; und die Folgen: Aussetzen, veränderte Körperhaltung, Entfernen vom Geschriebenen, von diesem Fenster in einen Raum hinein, der aus meinem Rückenmark in die Erde reicht, abgelauscht, und auch aufs Papier, davon löse ich mich dann, und im Wegdrehen vom Eben-Gedachten, dem ich den Rücken kehre, verschwindet aus meinem Leben die jüngste Erinnerung, Geflecht, ich will mich bewegen, und dann bin ich vom Tisch aufgestanden ...

(Erstveröffentlichung)

Früher habe ich auch größere Formate gezeichnet. Doch das nur am Rande. Ich wähle ansonsten zumeist kleine Formate, weil ich, wie ich schon sagte, in allen Medien bestrebt bin, eher weniger als mehr zu machen. Wenn ich ein kleines Format an die Wand hänge, schaffe ich, so denke ich, von der medialen Situation her ein Freiheitsmoment für den Rezipienten. Niemand ist gezwungen, sich mit diesem Blatt auseinanderzusetzen. Es penetriert den Raum nicht. Ein großformatiges Gemälde dagegen ist in Wahrheit eine Installation. Es definiert den Raum. Dem kann ich mich nicht entziehen. Das ist natürlich auch eine Qualität. Aber durch meine persönliche Vorgehensweise gewinne ich Freiheit, in dem ich in diesem kleinen Format Verbindlichkeiten schaffen kann, die dem Rezipienten erst dann sich vermitteln, wenn er in den Raum der Zeichnung eintritt, wenn er wirklich das Bedürfnis und den Anlaß verspürt, nah heranzugehen, den Raum selbst zu entdecken. Das hängt wiederum mit der Poesie zusammen. Ein Gedicht sucht man ja auch auf. Der Raum des Gedichts wird aufgesucht, der drängt sich mir nicht auf. Da gibt es eine Dialektik von Freiheit und Verbindlichkeit.

Inwieweit spielen die Erkenntnisse, die du in den jeweiligen Bereichen – Texte, Zeichnungen, Musik – gewinnst, hinein in andere Bereiche? Die Möglichkeit bestünde ja, daß du in der

Konzentration auf das Dichterische, Zeichnerische etwas findest, daß du konkretisiert hast und das nun Teil werden könnte von etwas Größerem, etwa im Zusammenhang eines musiktheatrischen Werks. Oder umgekehrt, daß du im einem größeren Zusammenhang etwas findest, daß du herausnehmen möchtest, um es dann isoliert zu behandeln ... Gibt es so etwas?

In dieser Form eigentlich weniger. Für mich ist der Schlüssel wirklich die Plastizität. Die Formbarkeit, überhaupt die plastische Dimension in allen Medien. Jedes Wort hat eine plastische Dimension, als innerlich laut gesprochenes Wort, also den Klang betreffend, die innere Physiognomie des Worts. Jede Linie hat eine plastische Dimension. Jede musikalische Linie hat auch eine zeichnerische Dimension. Die Plastizität innerhalb einzelner, quasi isolierter Medien, aber auch die übergreifende Plastizität, das ist für mich der eigentliche Schlüssel. Weil ich ja immer die Daseinsfrage stelle. Die Frage ist immer: Wie bildet sich der Ort, an dem ich mich gerade befinde, in dem ich mich gerade befinde? Und der bildet sich nun einmal aus unterschiedlichen Sprachsystemen. Das Grundphänomen der plastischen Dimension und der daraus resultierenden Formbarkeit, das ist überall identisch.

Ist das Schlagzeugspielen, das Trommeln, das dich ja regelmäßig ganze Nächte beschäftigt, ein Gegenpol zu so viel Sorge

ums Format, ums kleine zudem? Denn, zumindest was die äußere zeitliche Dimension angeht, gibt es ja keinen Rahmen mehr – du kannst drei Minuten spielen oder drei Stunden ...

Auch in dieser chrono-metrischen Dimension gibt es natürlich eine Formatfrage. Aber die Stücke und die Übung, das Trainieren, das ist eindeutig immer länger geworden. Als Jugendlicher habe ich vielleicht anderthalb Stunden gespielt beziehungsweise geübt, und das war's dann auch. Wohingegen die Tendenz, eben ganze Nächte durchzuspielen, in den letzten fünfzehn Jahren deutlich zugenommen hat.

Du trommelst nicht alleine, sondern immer mit Kollegen, mit Jaki Liebezeit, einem der international sicher einflußreichsten Schlagzeuger überhaupt, und anderen. Als Gruppe tretet ihr unter dem Namen „Drums Off Chaos“ auf. Zur Zeit sind neben Jaki Liebezeit und dir auch Reiner Linke und Maf Retter dabei. Ist diese Arbeit im Kollektiv ein Ausgleich zur großen Egomane des Kunstwerkschaffens? Denn in der Gruppe bist du ja nicht einmal ein „primus inter pares“, da bist du nur noch „inter pares“.

Sicher. Und in dieser Situation habe ich auch gar keine Probleme, mich innerhalb des Rudels an die Stelle zu setzen, die nötig ist und die mir zusteht. Ich bin dann nicht der Meistertrommler. In diesem Kontext ist der soziale Aspekt wahnsinnig wichtig. Daß man gemeinsam musiziert und der wesentliche Gegenstand wirklich zwischen uns ist. Zwischen uns ist ein Raum, der Musik ist, und der von uns allen – hörend – gestaltet wird. Die Übung besteht für uns darin, gemeinsam ein Instrument zu bilden.

Du nanntest in einem früheren Gespräch im Zusammenhang mit der Komposition deiner Stücke bestimmte Anhaltspunkte für das Zustandebringen einer musikalischen Kontinuität, die aus dem Bereich der Rhetorik stammen: das Modell von Frage und Antwort, die Phrasenbildung, der Kontrapunkt im Sinne von Rede und Gegenrede. Sind dies auch elementare Orientierungsmarken für die Schlagzeugimprovisation?

Wenn es um das kollektive Spiel geht, also um die Situation, daß eine Gruppe gemeinsam modal improvisiert: ja, unbedingt. Denn das ist ja eine Gesprächssituation, so etwas wie Stammestum – ohne daß ich das gleichsam ethnologisch übersteigert wissen möchte. Aber es bedeutet, daß es da ganz eindeutig ein musikalisches Verhalten gibt, das gruppendienlich ist oder nicht. Und auch eine Kultur des Beginns und des Aufgreifens, die natürlich einer Gesprächssituation oder einer gemeinsamen Aktion entspricht. Wenn jemand ein bestimmtes Lied, ein rhythmisches Lied beginnt, und ich dann danach einsteige, dann werde ich versuchen, es zu stützen, es zu fördern, und dem nicht gleich mein „Ich! Ich!“ entgegen zu schreien. Gerade beim gemeinsamen Improvisieren von Stücken nach klaren Vorgaben gibt es einen Verhaltenskodex, der sich ergibt, der zum Teil erlernt wird durchs Hören, und der immens nützlich ist

fürs ganze Leben und auch für die anderen Gebiete, in denen man arbeitet. Das hat wirklich einen pädagogischen Effekt.

Was sich an Zusammenspiel ergibt, ergeben könnte, könnte das vielleicht sogar so etwas wie eine Idealmodell sein für ein gesellschaftliches Miteinander – natürlich unter dem Vorbehalt, daß es in einer Art Schutzraum entwickelt wird?

Ich finde, ja. Das Entscheidende ist, daß es sich hier um eine orale, mündlich vermittelte Tradition und Wissenschaft handelt. Wenn ich trommle, habe ich keine einzige Note im Sinn. Es ist ein System für sich. Ich habe mich nach vielen Jahren bemüht, einige dieser Dinge einmal zu re-notieren. Das ist aber in Notenschrift gar nicht darstellbar.

Es gibt ein paar Aspekte, die absolut persönlichkeitsbildend sind, und die dann zwangsläufig in die anderen Sprachmedien hinein wirken. Punkt eins ist: Einen Standpunkt vertreten. Wir spielen oft Kanons, sogenannte Rundspiele, in denen jeder einen Hauptbeat, einen Hauptakzent bekommt, den er vertreten muß. Das klingt so einfach, daran sind aber schon ausgewachsene Musiker gescheitert. Warum? Es funktioniert eben nur genau dann, wenn du, egal was passiert, bei dir die Eins denkst. Wenn du lernst, auf alles zu hören und alles zu akzeptieren, auch die anderen vielen Einsen, und im gleichen Moment deine eigene Eins zu vertreten und zu akzeptieren – mit den ganzen Konsequenzen, die das in der Polyphonie hat: Das ist natürlich etwas, was sich auf dein ganzes Leben auswirkt. Du lernst einen Standpunkt einzunehmen. Das ist das eine. Und das andere ist – sozusagen der Kontrast, gegenüberliegend – die Fähigkeit, sich musikalisch angemessen einzuordnen. Dein Ego bleibt draußen auf dem Flur. Wenn du denkst, du mußt irgend etwas beweisen und zeigen, was für ein toller Typ du bist, dann ist's aus. Man hört das, es ist spürbar, und es entspricht auch der sozialen Situation nicht. Du mußt deine Funktion im Klang verstehen lernen, also deine Funktion in der Gruppe.

Ich kann mir kaum vorstellen, daß die Erfahrung im kompositorischen Bereich das von dir geschilderte Schlagzeugspiel, das Trommeln, gravierend beeinflussen. Ich könnte mir umgedreht aber sehr wohl vorstellen, daß Erfahrung aus dem Trommeln – vor allem hinsichtlich der Frage nach dem Kontinuum, der Kontinuität – das Komponieren bereichern.

Beides profitiert voneinander. Beide Male geht es darum, Dinge ins Kontinuum, Klänge so miteinander in Beziehung zu setzen, daß sie in Fluß geraten, daß sie sich überhaupt in Bewegung setzen. Möglichst ökonomisch fortschreiten. Mit wenig Masse, mit wenig materiellem Aufwand möglichst viel ... – das ist auch ein poetisches Prinzip.

Vorabdruck aus: Manos Tsangaris, Werkbuch, herausgegeben vom Diözesanmuseum Köln (Kolumba-Werkhefte und -bücher, Band 14, Köln 2002.