

Manos Tsangaris

## Disposition, Schaltung, Paradigmenwechsel

Ich werde über Raumkomposition sprechen, über neue Formen derselben, und vom Paradigmenwechsel, der heutzutage damit einhergehen muss. Nun gehe ich davon aus, dass jede und jeder von Ihnen eine konkrete Motivation haben wird, warum Sie Musik schreiben, sich mit Musik beschäftigen oder womöglich mit Musiktheater oder mit Theatertheater. Es lohnt sich, die ureigenen Impulse zu suchen und – soweit nötig – auch zu identifizieren, nicht? Bei mir war der ureigene Impuls sicherlich nicht der Versuch, wie Beethoven zu werden. Eigentlich hatte ich nie gedacht, dass ich Autor oder Komponist werden würde, sondern bin zunächst von ganz klein angelegten Versuchsanordnungen ausgegangen, die in erster Linie unsere tägliche Lebenserfahrung betreffen, jedoch von vorneherein als plastische und performative Ereignisse auf schriftlichen Notaten basierten. Sprich: ich schrieb von Anfang an komponierte Ereignisse in Partitur. Da kann ich es mir jetzt und hier nicht verkneifen [*verschiebt eine Wasserflasche*], so etwas zu machen. Denn schon in so einer kleinen Bewegung liegt für mich eine theatrale Grunderfahrung. Also [*verschiebt eine Wasserflasche*] ist dies auditiv oder optisch? Es ist eben beides. Es sind Situationen, in denen wir in Wahrheit zwischen Audition und Visuellem nicht mehr unterscheiden [*verschiebt lautlos eine Wasserflasche*]. Davon haben Sie jetzt nichts gehört.

Wir sind es gewohnt, Richtungen von Wahrnehmungen formal so ähnlich strukturiert vorzufinden, wie es jetzt auch hier bei meiner kleinen Ansprache der Fall ist. Einige wenige sitzen auf der Bühne und strahlen etwas ab, sei es Musikmusik oder Wörtext, wie jetzt gerade, und Sie, die Zuschauer, Hörbetrachter, Sie sitzen als Teil einer relativ großen Masse da, als Publikumsmenge, und versuchen das aufzunehmen, was von der Bühne her abgestrahlt wird. Sie fangen es auf mit Ihren Rezeptoren und nehmen es irgendwie an, jede, jeder individuell und doch in einer Zuschauermenge integriert. Das ist die normale, sagen wir mal, Abstrahlrichtung, wie in Europa die Darbietung von Musik und performativer, darstellender Kunst funktioniert hat und allermeistens immer noch funktioniert – in so einer Art von Öffentlichkeit. Und aus diesem Grund, wegen der Präfigurierung des Settings, habe ich 1980 ein Stück geschrieben, o. T., für nur eine Person im Publikum, die zudem nicht darauf vorbereitet war, dass überhaupt etwas stattfinden würde. Zum Glück hatte diese Person ein gutes und stabiles Kreislaufsystem, bekam keine Herzattacke bei dieser Gelegenheit. Zu diesem Behufe schrieb ich über Monate hinweg eine Partitur im tradiertem Sinne und habe das dann an einem Tag aufgeführt mit einem gemischten Ensemble aus Instrumentalisten, Stimmartisten, Lichtkünstlern. Die Person (unser zahlenmäßig stark reduziertes „Publikum“) wurde gebeten: „Bitte setzen Sie sich dort hin!“, und dann ging das Licht aus, und dann ging's los, was bestimmte räumliche Bewegungen und Kräfte anging. Das Stück war relativ kurz, ein paar Minuten lang.

Was ich bei dieser Arbeit gelernt habe, ist, die innere Aufmerksamkeit beim Schreiben nicht auf vermeintlich objektivierte Ereignisse zu lenken, die einem „anonymen“ Publi-

In: Musik - Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006. Hg. von Jörn Peter Hiekel im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Saarbrücken: Pfaun Verlag, 2008 (Darmstädter Diskurse. 2). S. 144 - 156.

kum serviert werden, sondern den Weg zwischen der Erzeugung solcher Ereignisse im (physisch konkreten) Raum und einzelnen Personen, deren Position bestimmt ist innerhalb des Stücks, als das eigentlich Objektive zu komponieren. Dass also nicht ein Publikum als Menschenmenge sich auf einzelne Ereignisse und Künstler konzentriert, sondern das Stück selbst sich auf die eine Person im Publikum konzentriert. Das heißt, in dem Moment, wo ich die Schnittlinien der Komposition sich genau definiert treffen lassen kann, an jener Stelle, wo jemand sitzt, bin ich in der Lage, Distanzen zwischen Ereignissen hinsichtlich der Position des Rezipienten zu bestimmen, zu gestalten – so dass dann sämtliche Parameter der Wahrnehmung, die sich für uns messen und skalieren lassen, komponierbar werden: Nähe und Distanz, die Überlagerung unterschiedlicher virtueller Räume usw. Dabei ist für uns Komponisten Skalierbarkeit natürlich ein ganz wichtiges Kriterium. Denn wenn ich mich für den Raum interessiere und die Komponierbarkeit des Raumes – um das jetzt einmal so hinzustellen –, dann basiert der hier verwendete Begriff des Komponierens auf der europäischen Herangehensweise und Praxis, so wie wir es gewohnt sind, mit Schriftlichkeit umzugehen. Wir benutzen ja das Binnenmedium Partitur, ein visuell orientiertes System, um äußerst flüchtige auditive Ereignisse musikalischer Natur zu entwerfen, zu kontrollieren, um daran arbeiten und sie fortentwickeln zu können, um später zu korrigieren oder gar zu verwerfen. Wir schreiben, um anders hören zu können, um den Gesetzen des Hörens die Möglichkeiten des Sehens zur Seite zu stellen. In einem solchen Moment, wenn wir uns also in tradierten Methoden der europäischen Geschichte bewegen, sind wir meist auf die Skalierbarkeit der beteiligten Parameter eines Ereignisses angewiesen. Siehe Dynamik. Grob gerastert geht ihre Skala etwa von Pianopianissimo bis Fortefortissimo. Das sieht aus wie ein abstraktes Raster, was es aber im Einzelzusammenhang nicht wirklich ist. Es steht natürlich im Zusammenhang eines Ereignisses, das nicht nur nach einem Parameter funktioniert, sondern sich immer aus mehreren zusammensetzt. Was bedeutet das jetzt für Raumkomposition?

Es gab später einen Zyklus, *winzig* (1993/...), der aus neun unterschiedlichen Spielstätten, Stationen innerhalb eines Hauses zusammengesetzt ist, wo ich versucht habe, die unterschiedlichen Formate, Raum wahrzunehmen, räumliche Aspekte zugänglich zu machen und auf den Zuschauer hin zu komponieren, also mit Raum konkret umzugehen, der kein leerer abstrakter, metaphysischer Raum ist, sondern immer konkret in mein Wahrnehmungsfenster eingebunden, respektive generiert von hier aus, der Raum der Komposition wird, den der Wahrnehmende mit erschafft. Innerhalb dieses Zyklus gibt es ein Stück, das heißt *winzig aus winzig*. Es ist quasi das Titelstück. Es ist das größte, was die Besetzung und den Raum angeht. Hier in diesem Raum (zeigt rundum in die Turnhalle) könnten wir es gut aufführen, dann allerdings mit nur fünf Leuten im Publikum. Die Idee dabei war – jetzt vom theoretischen Ansatz her gesehen –, dass ich versucht habe, ein serielles Musiktheater-Stück zu schreiben. Es ging mir dabei überhaupt nicht um die Ideologie des Seriellen oder um eine Fortsetzung einer Tradition der fünfziger Jahre, sondern es ging darum, zu versuchen, die Mittel innerhalb eines Raumes kompositorisch so in den Griff und auch in die Balance zu bekommen, dass Hören und Sehen einander nicht unterliegen, nirgends nachhaltig dominieren, sondern in interdependente Wechselverhältnisse gebracht werden, so dass ihre Fortschreitung einander schaffend bedingt und beeinflusst. Nichts Illustratives mehr, keine Bebilderung von Musik oder Vertonung von Wörtern oder visuellen Ereignissen.

Nun, Skalierbarkeit des Raumes im spatialen Sinne, im physikalisch-plastischen und architektonischen Sinne, bezieht sich hier immer auf mich als Rezipienten, als idealtypischen Rezipienten des Stücks, der in bestimmten Proportionen und Verhältnissen, Distanzen und Vektoren die Komposition wahrnehmend ermisst und komplettiert. Der Hörer denkt mit, der Betrachter ist im Bilde, die Bühne ist immer innen. Das klingt jetzt wahnsinnig trocken, ist es aber gar nicht. Sie müssen sich vorstellen, Sie kämen hier in diesen Raum herein, er ist zunächst mal ganz dunkel, es gäbe ein kleines Segment von Sitzplätzen fürs Publikum, allerdings nur fünf oder sieben Personen, je nachdem, zum Beispiel da in der Mitte. Sie werden dorthin geführt, wie früher im Kino, mittels einer Taschenlampe eingewiesen, werden platziert, es gibt ein kleines Blendlicht, damit Sie den Raum nicht wirklich sehen können. Um Sie herum gibt es Leute, die eigentlich ein Chor sind, ein kleiner Chor also, der mit Ihnen zum Publikum zu gehören scheint und mit Ihnen zusammen an diese Stelle gekommen ist. Und diese Leute beginnen dann im Nahbereich zu agieren, zu sprechen, zu singen, erst ganz leise: „Gleich geht's los“ und so weiter – kleine naturalistisch anmutende und dann aber sich artifiziell fortspinnende, chorisches, homorhythmische Aktionen. Und durch diese ausgelöst, also von Seiten des künstlichen Publikums, das sich unter uns gemengt hat, entstehen Schweife, artifizielle Schweife im Raum, die die Klanglichkeit einbinden. Stellen Sie sich vor [*Handbewegung*], es fängt hier etwas an und es macht „zzzz“, geht im Raum weiter und kommt wieder zu Ihnen zurück. Das sind solche Bewegungen, die wir ein bisschen kennen aus der Musikmusik. Doch wenn ich das dann weiterdenke in alle Medien und Sinnesebenen und mich frage, was passiert, wenn ich die unterschiedlichen Räume – es geht ja nicht nur um die physische Distanz – einbinde und kompositorisch verbindlich werden lassen will, dann sind wir schlagartig in einem weit komplexeren kompositorischen System und in räumlichen Verhältnissen, die viel anspruchsvoller sind, als wir es kannten. Auch die physisch-räumliche Distanz wurde von mir versuchsweise skaliert von sehr nah bis unendlich weit entfernt, im Sinne von: Hier sind wir ganz nah, also hier wären wir biologisch schon in der kritischen Distanz, das nennen wir mal Pianopianissimo, und von hier bis dort wäre der Pianissimo-Bereich, bis zu diesem Pin dort wäre es Piano, und von dahinten bis zur ersten Reihe ist es Mezzopiano und so weiter – so kann ich natürlich den Raum skalieren, was die horizontale Distanz angeht. Aber da gibt es natürlich auch die vertikalen Koordinaten. Darüber hinaus die räumlich virtuelle Dimension des Klangs, der in sich ja auch Distanzen simuliert und so weiter. Da wird's dann ziemlich kompliziert wie bei allen Räumen, in den Räumen in der Musik. Wenn wir Musikmusik hören, sind ja schon in ihr selbst sehr unterschiedliche Raumdispositionen und Konzepte enthalten, die ineinander wirken. Der physikalisch konkrete Raum, womöglich auch der Lautsprecherraum, der illusionistische Raum, der perspektivisch harmonikale Raum und so weiter. Genauso geht es auch hier im physikalischen Raum und bei mir oder bei uns, glaube ich, und das erweitert sich so zu ineinander verschalteten Räumen. Wenn die Verwendung des Lichts ähnlich differenziert vonstatten geht, unterscheiden wir, vom dunklen Raum ausgehend, ob wir beleuchten im Sinne des Beleuchtens relevanter Objekte oder Figuren im sichtbaren Bereich, oder ob Sie beispielsweise in der Schwärze des Raumes Licht verwenden als ein zu sich selbst, auf sich selbst verweisendes zeichnerisches Mittel. Wenn wir jetzt beispielsweise drei Taschenlampen hätten im schwarzen Raum und ich beginnen würde, auf meiner Handfläche damit zu zeichnen, sie an- und auszumachen,

also eine definierte rhythmische Struktur zu „spielen“, dann bekäme die Verwendung des Lichts ganz andere musikalische Qualitäten und bewegte sich somit auch in komponierbaren Dimensionen.

*Raoul Mörchen:* Darf ich ganz kurz dazu etwas erklären, um es ein bisschen konkreter zu machen? Diese Öffnung hin in den großen Raum, den wir nicht wahrgenommen haben, funktioniert in *winzig aus winzig* auch dank eines Ensembles, das du noch nicht erwähnt hast. Es gibt also zunächst dieses künstliche Publikum, diese Leute, von denen wir glauben, sie seien eigentlich herein gekommen wie wir und gehörten zu uns. Dann machen die etwas. Nach einer Zeit denken wir vielleicht: „Hm, könnte sein, dass das schon etwas mit dem Stück zu tun hat.“ Und dann spielt das Ensemble, das wir nicht sehen, die ersten Töne im Raum; und so kommt dann diese Figur zustande. Sie ist nicht auf dem Podium, sondern zieht vom Podium in den Raum.

Genau. Bei *winzig aus winzig* ist ein klein bisschen auch das romantische Mittel der Ironie im Spiel. Das Stück heißt zwar *winzig*, es sind auch nur fünf oder sieben Personen im Publikum, aber das Ensemble besteht aus zehn oder zwölf Mitwirkenden – nicht gerade ein winziges Ensemble. Wobei das Licht, die Lichtsteuerung, ebenfalls von einem Musiker ausgeführt wird, aus naheliegenden Gründen, einfach wegen der musikalischen Strukturierung und Notation der Lichtstimme. Licht ist hier *prima materia*. Klar also, dass es dann, was die raumplastischen Mittel angeht, sich durchaus auch wieder „verunreinigen“ muss, wie so oft bei mir oder im Musiktheater überhaupt und immer. Es gibt Darsteller, Sprecher – Stimm-Artisten –, Instrumentalisten, einen Equilibristen – das ist jemand, der kleine Kunststückchen macht, und auch diese haben einen aufscheinenden und verschwindenden Charakter, der dem Stück sowieso eignet. Das heißt, die Dunkelheit wird hier als unendlicher Raum vorausgesetzt, um aus und in diesem unendlichen Raum, der zugleich unterteilt wurde, Flugzustände zu erzeugen, wie wir sie sonst nur aus der Musik oder manchmal aus dem Medium Film kennen. „Der Raum zwischen Dir und mir ist teilbar unendlich“, wie der polnische Dichter Czeslaw Milosz einmal gesagt hat.

Eigentlich ist dies eine Form analog zu manchem Experimentalfilm, hier allerdings versetzt in den physisch konkreten architektonischen Raum, in den theatralen Kontext, wenn Sie so wollen. Sie können sich das gerne so vorstellen, dass solche „rhetorischen“ Mittel, wie wir sie alle kennen vom Kamera-Auge her, das uns das Leben gelegentlich so wunderbar leicht und flügge werden lässt, wenn wir in den heute relevanten Guckkasten gucken, nämlich den Monitor, dass wir alle diese Bewegungs-, Montage- und Kompositionselemente ja für uns selbst absorbiert und inhaliert haben, dass also unsere Sichtweise auf die Dinge und ihre Räume insgesamt durch Technologie, wenn man's negativ sagen wollte, kompromittiert ist. Wir können diese Erfahrung nicht einfach von uns abschütteln und sagen, wir machen jetzt lieber ein Theater wie im 19. Jahrhundert, was immer das wäre. Und das bedeutet für mich ganz konkret – und deshalb auch diese Kleinformalität der Stücke, ich rede jetzt nur über einen bestimmten Typus – erst einmal im Kleinen, alle diese Montagemöglichkeiten nutzen zu können: Schnitt, Überblendung, Aufscheinen, Ablende etc. Wir sind nicht ganz so beweglich wie eine Kamera, die mal eben einen Baum hochfährt. Aber es gibt sehr viele Möglichkeiten, die ich hier nicht deshalb nutze, um ein Imitat technologischer Mittel zu liefern oder den

technologischen Möglichkeiten gegenüber imitatorisch vorzugehen, sondern weil es ja um die phänomenologische Grunderfahrung geht, die nicht in den Objekten liegt, sondern zwischen den Objekten und mir geschieht; so eine Bewegung zwischen Dingen und mir, die komponiert wird, die mein Blick mitkomponiert, der natürlich viel mehr einschließt, auslösen kann und umfasst, als das Auge der Kamera es vermag – allein schon, was die dynamisierte Wahrnehmung von Hell und Dunkel angeht und das „panoramische“ Zusammenfassen des Sichtfeldes. Unser Gesicht vermag hier noch Einzigartiges zu leisten, gerade auch, was das kreative Potential, das Mitschöpferische des visuellen Denkens im Räumlichen angeht.

Lassen Sie mich jetzt mal bewusst ein etwas ungesichertes Gebiet anrühren mit Ihnen. Das sind alles jene Sachen, über die ich gerade in den letzten Wochen viel nachdenke. Ich habe mich ja nie als Komponist angesehen, und letztlich ging es mir darum, Räume in irgendeiner Weise kohärent und auf mich zustrebend als Betrachter und als Hörer zu gestalten. Und ich habe festgestellt, dass gerade wir Komponisten – oder Leute, die mit Musik zu tun haben – so gern sprechen über Zeit und Raum, und der Zeitbegriff scheint fraglich zu sein. Da gibt es unterschiedliche Zeitmodelle, schon von der Antike her, so auch bestimmte Götter und Dämonen, die zugeordnet werden. Der Fluss der Zeit ebenso sehr wie die Beobachtung ihrer Diskontinuität, ihres Springens und Verspringens ist uns als Fragestellung geläufig. Während die Vorstellung vom Raum kodifizierter ist; der Raumbegriff wird landläufig als bekannt und gegeben vorausgesetzt. Ja, Raum, das ist eben der „Raum“. Im Allgemeinen ist die physisch-plastische Ausspannung gemeint, Hohlform, wo „Platz für etwas ist“, wo nichts anderes den Platz wegnimmt usw. Also da muss Platz sein. Das ist da, wo nichts sonst ist. Raum ist bei uns meist als Zwischenraum verstanden, ein Hohlraum zwischen den Wänden eines Gefäßes, der Raum zwischen Dir und mir ist teilbar unendlich, unendlich teilbar, der Raum zwischen den Dingen. Irgendwie wird Raum als begrenzt gedacht und zugleich auch als unendlich. „Der unendliche Raum dehnt sich aus“, hieß einmal der Titel einer Ausstellung des Kölner Museums Kolumba. Und natürlich können wir von so einem Raumbegriff, der in erster Linie durch die euklidische Geometrie geprägt ist, nicht mehr leben. Das heißt, wir leben in Situationen, wo der Raum sich ganz anders krümmt und biegt und auseinander fliegt und sich staucht und krümmt, springt und hüpfert und verzerrt, und wir sind aktiv daran beteiligt, nicht? Und auch jene Räume, die die Wahrnehmung des Raumes aktiv mitgestalten, sind beteiligt, die Räume unserer Sprachmittel, des Orchesters unserer Möglichkeiten der Wahrnehmung. Nichts ist, das unbewegt wäre, das nicht in gegenseitiger Abhängigkeit und Bewegung sich entwickelte. Ich gehe jetzt einmal so weit zu sagen, dass ich glaube, dass solche Zeitbegriffe, wie wir sie im Alltag verwenden, so gut wie verzichtbar sein könnten, auch für Komponisten, vorausgesetzt, wir hätten einen genaueren Begriff oder eine genauere Auffassung von den Bewegungen des Raumes und ihrer Verhältnisse.

Und jetzt fragt sich: Wofür dies alles!? Warum so und nicht anders? Wie können wir an etwas arbeiten, das sich in eine wünschenswerte gesellschaftliche Entwicklung einfügt, sie womöglich verbessert und nicht nur irgendwelchen schematisierten Denksystemen folgen, die uns ihren Begriff von Fortschritt und Entwicklung diktieren? Dabei wurde mir schnell klar – wo ich doch in einer sozialistischen Jugendorganisation der alten Bundesrepublik engagiert war –, dass das Politpolitische, das sich je fortschrittlich gebärdete, nicht „zugeben“ wollte und konnte, wie es funktioniert. „Beeinflussungsap-

parat nach Jedermann“, so heißt es in der Prinzhorn-Textsammlung bei Hyazinth Freiherr von Wieser. Die Macht legt ihre Betriebsgeheimnisse nicht einfach bloß, sie verschleiert ihr Instrumentarium, sie gebärdet sich a-medial. Und das ist der Punkt. Politische Macht und Ohnmacht entscheiden sich heutzutage im Wohnzimmer, im privaten – das heißt beraubten – Umfeld, im Nahbereich, im „kleinen“ Zugriff der Informationen auf einzelne, im sich sachlich gebärdenden, formierten Send- und Empfangsbereich. Da sind wir in den letzten 30 Jahren Schnittstelle von Veränderungen geworden; jede und jeder Einzelne ist Schauplatz, Medium, Austragungsort solcher Kräfte geworden, die ihn oder sie beeinflussen, programmieren. Die bisherigen Grenzen, Möglichkeiten des Politischen, politischer Einflussnahme und Machtausübung haben sich verschoben. Kleinteilig private Funktionskreise formen und kneten an uns herum. Früher gab es so etwas wie eine politische Öffentlichkeit als Öffentlichkeit, im öffentlichen Raum der Versammlung, der Demonstration, des politischen Forums. Diese Foren sind in die Kiste gerutscht, sie haben sich in den Monitor hinein verkleinert *und* erweitert. Und ich glaube, dass *genau hier* der gesellschaftliche Paradigmenwechsel stattfindet, der den techno-ästhetischen voraussetzt und nutzt. Die politische Öffentlichkeit findet statt zwischen dem Monitor, der die heutige Guckkastenbühne ist, und uns, und zwar weitestgehend im privaten Bereich.

Sprich: Wenn die politische Benutzeroberfläche mehr oder weniger in die private Schaltung gerutscht ist, dann findet hier, innerhalb des privaten Funktionskreises, auch die politische Meinungsbildung statt. Beim Abendessen entscheidet sich womöglich, wen wir wählen usw. Und so stellen wir fest, dass innerhalb solcher Schaltungen die Machtpolitik wirkt. Das heißt, wir sitzen an einer bestimmten Benutzeroberfläche, werden imprägniert, was übrigens geschwängert heißt vom Wort her, mit irgendwelchen Informationen, die uns sagen: „kauf mich“, „tu dies, tu das“, vor allem „kauf mich“ und dann auch: „wähl mich“ und dann „kauf mich und wähl mich“ und so weiter. Und das geht ja permanent so, ohne Ende. Wir leben immer noch und immer mehr im Traum-Raum. Unser Resthirn befindet sich ungefähr 50 bis 70 Jahre vor der Jetztzeit und setzt sich mit einem politischen Instrumentarium auseinander, welches davon ausgeht; wir diskutierten die dringendsten gesellschaftlichen Fragen untereinander, doch müssen wir feststellen, dass die Diskussion in die Talkshows der Fernsehsender gerutscht ist, dass wir uns vertreten lassen. Wie ist die Konsequenz? Die Feststellung lautet, sehr grob vereinfacht, dass wir gesteuert sind durch solche Schaltungsästhetiken. Also ich sitze hier, das ist der Monitor. Wir gehen in die Imbissstube, unsere Pommes Frites werden frittiert, und in dem Moment schaue ich auf den Monitor. Ich rede nur vom Raum, aber das heißt hier, dass wir penetriert werden. Wir sind geliefert, bevor wir uns dessen gewahr werden, oder wenn wir uns dessen gewahr werden, so unterschätzen wir es allzu leicht, nicht?

Zu jenem Zeitpunkt, als ich die ersten *Ereignisstücke* schrieb, superkleine phänomenologische Untersuchungen z.B. mit einem Objekt, einer Stimme und zwei Scheinwerfern, um zu sehen, welche Bewegungsverhältnisse lassen sich hiermit herstellen, welche Bezüge, welche Differenzen oder Verbindlichkeiten entstehen, d.h. wie ist Komposition möglich..., diese kleinen Ereignisse bezogen sich schon sehr genau auf solche Schaltkreise, in denen wir uns alltäglich und permanent befinden und, ohne auch nur einen Millimeter daran zu denken, was das für die Aufführbarkeit bedeuten würde (ob damit jemals ein Festivalchef etwas wird anfangen können, ob das im Rundfunk send-

bar ist oder nicht), wurden sie *angezettelt*, um zu sehen, ob es nicht eine Entwicklungsmöglichkeit im ästhetischen und im Bewusstseinsbereich gibt – der alte romantische Gedanke, der, ohne sich politisch zu nennen, in den Kern, das heißt, den blinden Fleck gesellschaftlicher Wahrnehmung und Fortentwicklung trifft. Denn wenn die alten Hebelwörter: Revolution, Gerechtigkeit, Entwicklung und Demokratisierung, letztlich ins Leere gelaufen sind – und damals waren sie schon ins Leere gelaufen – probiert man vielleicht andere Möglichkeiten, nicht?

Vor ein paar Wochen fand ich eine Textstelle, wo der Bildhauer Auguste Rodin einen älteren Kollegen zitiert. Gerade hinsichtlich der Überlegung zu Raumkomposition, Raum, Form, möchte ich die gerne auch hier kurz verlesen, denn sie scheint mir, zumindest für die eigene Arbeit, ganz passend zu sein oder zumindest anregend. Dies ist ein Ratschlag, den ein älterer Kollege dem jungen Rodin während seiner frühen Lehrjahre gab. Dazu muss man sagen, dass Rodin Bauplastiker war, er hat also im Brotberuf als Stuckateur gearbeitet, Gipsplastiken für Zimmerdecken des 19. Jahrhunderts entworfen und installiert etc. Später war er lange Zeit als Bildhauer auch deshalb nicht anerkannt, weil er nicht die klassische Handwerklichkeit vertrat, um mit einem Meißel und einem Hammer eine Skulptur herzustellen. Der Unterschied zwischen Skulptur und Plastik dürfte Ihnen klar sein: Skulptur ist etwas, wo aus einem großen Block etwas herausgeholt wird, es ist eine Negativform, und Plastik besteht aus plastischer Form überhaupt. Joseph Beuys hat gesagt, Musik sei die höchste plastische Form. So, und als Rodin Lehrling war, gab's diesen Satz von einem Mitarbeiter, der ihn offensichtlich sein Leben lang nicht verlassen hat. Von einem älteren Mitarbeiter wurde Rodin während seiner frühen Lehrjahre darauf aufmerksam gemacht, dass er alle Teile und Stellen einer plastischen Oberfläche als von innen vorstoßende und auf ihn selbst gerichtete Kräfte verstehen möchte. Ich wiederhole das mal: dass er alle Teile und Stellen einer plastischen Oberfläche, an der er wohl gerade arbeitete, als von innen vorstoßende und auf ihn selbst gerichtete Kräfte verstehen müsse. So komponiere ich. Das ist die Art, wie ich Formbildung und -bewegung beim Komponieren denke: als Prozess, als permanenter Übergang, als Kräfte, die auf mich selbst hin streben, den „idealtypischen“ Rezipienten. Das heißt, ich denke überhaupt nicht in Zeitrastern oder so. Es sind von innen vorstoßende und auf mich selbst gerichtete Kräfte, die wirken, beziehungsweise, die ich in Gang setze. Rodin zitiert aus seiner Lehrzeit einen älteren Mitarbeiter, der ihn versucht zu belehren und zu sagen: „Mach das mal so.“ Und dann zitiert er als alter Mann noch eben diesen älteren Mitarbeiter, dass er alle Teile autark auf der plastischen Oberfläche...

*Publikum:* Ich habe allgemein eine Frage zum Begriff des Komponierens. Sollen wir Komponieren heutzutage nicht im ursprünglichen Sinne als zusammensetzen verstehen und also sagen, dass Musik nicht nur Töne sind, sondern dass Musik auch andere Medien sein können, wie Film, theatrale Handlungen, dass der Begriff des Komponierens in unserer heutigen Zeit sich auch ein Stück weit von dem Begriff des Tons und von der Musik distanzieren muss und auch andere Aspekte integrieren muss?

Ja, danke. Das hatte ich natürlich schon vorausgesetzt sozusagen. Und auch als vorausgesetzt vorausgesetzt. Das ist völlig richtig...

*Raoul Mörchen:* Wer einmal einen Blick geworfen hat auf das Werkverzeichnis oder die Biographie, weiß, dass Manos Tsangaris eben nicht Streichquartette, Sinfonien geschrieben und diesen musikalischen oder musik-musikalischen Apparat bedient hat, sondern vielfältig gearbeitet hat: auch als Autor beziehungsweise als Lyriker, als Zeichner und auch auf dem Gebiet der Installation. All diese Sachen kommen also von vorneherein zusammen. Das also ist, denke ich, die *Conditio sine qua non* seines schöpferischen Alltags.

Ich denke, das geht uns allen inzwischen so: das Wort Komponieren bezieht sich auf unterschiedliche Sprachmittel. Sehen und Hören funktionieren auf unterschiedliche Weise. Man muss versuchen, jeweils innerhalb des Systems die relevante Differenzierung ausmachen zu können irgendwo. Ich könnte jetzt tausend Beispiele nennen, lasse das aber weg. Es ist es wert, sich damit auseinanderzusetzen.

*Publikum:* Du hast vorhin gesprochen von der polis, also von uns als Gesellschaft, die heutzutage an einem gewissen Punkt ist, wo Sachen wie Demokratisierung und auch Kommunikationsformen, wie wir die kennen, zu Ende sind. Und hast erwähnt, dass einige Kommunikation stattfindet vom Fernsehen zu uns als Rezipient. Und dass für dich deshalb Film ein ganz wichtiger Quell ist für deine Arbeit und Bild im Raum. Mir sind im Zusammenhang mit dem dann zwei Zitate oder zwei Menschen eingefallen, die sich mit dem Thema beschäftigen. Das eine ist Vilém Flusser, Kommunikationsphilosoph, der sagt, das Problem unserer Zeit ist, dass wir die Bilder nicht mehr verstehen können. Die Bilder sagen eigentlich immer Texte, wie du vorhin auch gesagt hast „Kauf mich, kauf mich“, und wir sind aber als Rezipienten, als Gesellschaft, nicht ausgestattet mit dem Know-how, die Bilder zu lesen. Und das andere ist von, ich glaub er ist Pädagoge, ich weiß auch den Vornamen nicht mehr, Wagenschein heißt er, der gesagt hat, das Verstehen des Verstehbaren ist ein Menschenrecht. Und das, finde ich, sind eigentlich als Kombination an diesem Punkt, wo Kommunikation nicht mehr möglich ist, so wie das vielleicht gut ist für uns als Gesellschaft, zwei schöne Pole. Da wäre meine Frage, ob für dich die Arbeit mit dem Raum und mit dem Visuellen und der Skalierung, wie du es vorhin benannt hast, so etwas ist wie eine Sensibilisierung der Kommunikation in der Gesellschaft oder eine Art, den Raum zu durchbrechen, indem man dafür sensibilisiert.

Dankeschön für die Frage, denn natürlich gibt es da durchaus einen aufklärerischen Impetus. Abgesehen von der persönlichen Motivation, Sehnsucht nach Schönheit, wenn du so willst, finden diese Untersuchungen, Analysen und Versuche ja erst einmal für mich selbst statt, ganz egoistisch. Wir probieren, ein bisschen weiter hineinzugehen, ein bisschen weiter zu gehen und zu verstehen. Wir werden permanent penetriert, durchdrungen, alles dringt auf uns ein, beschwört uns: Kauf mich, tu dies, tu das, wähle uns, nicht die anderen usw. Dem müssen wir ja in irgendeiner Form einen Widerstand entgegensetzen. Wie tun wir das? Wie können wir praktisch und auch schöpferisch damit umgehen!? Wie sagtest du: „...den Raum brechen, indem man auf ihn hin sensibilisiert?“ Sehr gut. Das ist die eine Seite. Das wäre schon wieder ein umfangreiches Thema, da könnten wir bis morgen früh drüber sprechen. Denn was ist im 20. Jahrhundert da passiert? Beispielsweise leben wir in Stadtlandschaften, die von



Bildern mit Text, also Bild-Text-Kombinationen durchsetzt sind, wir sind dem ausgesetzt in Form von Plakatierung und Ausstaffierung und meistens in einem emblematischen Sinne – das Bedeutungsbild. Siehe die Lucky-Strike-Werbung zum Beispiel, wo nur noch ein sozusagen versubjektiviertes Objekt da ist, die Zigarettenpackung, mit ein paar Individuen drin, das sind vielleicht die Zigaretten, und ein Satz dazugestellt.

Was ist da passiert im 20. Jahrhundert? Wenn man bedenkt, dass Schrift in der Vertikale ursprünglich, also über tausende Jahre weg, ausschließlich dem sakralen und dem magischen Bereich vorbehalten war. Das heißt, beispielsweise der Isenheimer Altar von Mathias Grünewald in Colmar, war unter anderem ein therapeutisches Instrument für Leute, die das Antoniterfeuer hatten, sprich Milzbrand. Man wusste damals nicht woher das kam, dass das vom Mutterkorn kommt, dass es Lyserg-Verbindungen sind, die den Wahnsinn erzeugen und auch dieses furchtbare Brennen. Das Betrachten des Altars als Bild-Text-Schock war eine Art Kunsttherapie. Dem war ein Kloster angeschlossen; die Leute wurden in die Kirche geführt, und da gab es diesen jahreszeitlich, kirchenjahreszeitlich wechselnden Altar. Die Leute kannten so etwas nicht, also Abbildungen in solcher Größe mit Schrift drauf. Vielleicht hat es ja manchmal sogar geholfen, wir wünschen es jedenfalls. Walter Benjamin weist darauf sehr genau hin in der *Einbahnstraße* – ein Buch, das ich sehr mag, veröffentlicht 1928, worin ein Gang durch eine Einbahnstraße imaginiert wird, in der unterschiedlichen Schilder vertikal aufgestellter Schrift dem Leser begegnen. Benjamin fordert oder prophezeit, dass es eine Kunstform geben muss in der Zukunft, die sich überhaupt erst einmal mit dieser in die Vertikale gestellten Schrift auseinandersetzt. Und das zweite, was Du sagst und auch fragst im selben Moment: ja, es ist eine Sensibilisierung, davon träumen wir ja alle letztlich, natürlich im homöopathischen Bereich, was den Einsatz unserer Mittel verglichen mit denen der Industrie angeht, der Hierarchen, der Manipulatoren im großen Stil. Da bescheiden wir uns, nicht? Wir sind einer allopathischen Gegenwart ausgeliefert, die uns permanent umgibt und durchdringt, aber wir versuchen nach wie vor, irgendeine Art von Überlebensstelle oder -ort zu finden innerhalb dieses sensuellen Wahnsinns, der unterwegs ist. Und auf der anderen Seite, falls wir denn daran gearbeitet haben, versuchen wir diese Arbeit auch zu kommunizieren. *Communicare* heißt, glaube ich, ursprünglich „teilen“, „teilhaben lassen“, ja? In meinem speziellen Fall ist es doch auch die Auseinandersetzung mit der Individualität...Ich arbeite daran, dass die Dinge möglichst genau so komponiert sind, dass ich merke: die Bühne ist hier, die Bühne ist innen.

Ich weiß nicht, ob das angekommen ist, aber grundsätzlich ist es so: zwei merkwürdige Dinge sind die Voraussetzung. Das eine ist, dass ich gesagt habe, es ging mir nicht um Theater oder Komposition, als ich angefangen habe zu schreiben. Ich habe die Kunstwerke aus beiden Metiers natürlich bewundert und geliebt, hätte mir aber nicht angemaß, da mitzumischen. Sondern es ging mir um die Untersuchung von ganz kleinen, unwichtig scheinenden, zunächst einmal alltäglichen Umständen, allein nicht aus ideologischen Gründen, um jetzt den Alltag irgendwo hinzuheben – das haben die Leute 20 bis 30 Jahre vorher gemacht –, sondern um für mich genauer untersuchen zu können, wie sind die Dinge, die Wahrnehmung von Ereignissen, tatsächlich zusammengesetzt. Das ist ja immer vielsprachig. Diese sehr brauchbare, wunderbar entwickelte Folie der absoluten Musik im 19. Jahrhundert meinerwegen, die auf einem wahnsinnig elabo-

rierten Tableau stattfinden, machen so etwas wie die Musik *an sich* erst möglich. Das ist natürlich erst recht ein ritualisiertes Theaterspektakel.

Und dann haben wir den Guckkasten als die nächste Möglichkeit, ästhetische Ereignisse vom Rahmen her zu kodifizieren, ihnen einen Ort zuzuweisen. Seit dem 19. Jahrhundert steht er fürs Theater. Oder, sagen wir, fürs Theatertheater. Ja, alles dies wurde ab einem bestimmten Punkt in unserem Lebens- und Wahrnehmungszusammenhang irgendwie irrelevant, weil es immer schon Sachen waren, die so weit weggerückt scheinen, historisiert, wobei für uns jedoch die alltägliche, die Gebrauchs-Artificialität, und der Einsatz artifiziieller Mittel unheimlich nah gerückt sind, viel näher als jemals, nah auf den Leib gerückt, mittels Technologie. Diese Distanz auszugleichen, habe ich als eine Art kompositorische Aufgabe verstanden, intuitiv als die vornehmliche Aufgabe angesehen. Darin liegt für mich dann auch *eine* Auffassung des Komponierens, des kompositorischen Ansatzes, und innerhalb der Versuchsanordnungen, die sich aus den genannten Untersuchungen ergeben haben und sich explizieren, liegt ein Paradigmenwechsel, weil dieser Paradigmenwechsel eigentlich in der Gesellschaft schon stattgefunden hat und immer noch aktiv stattfindet. Noch als letzte kleine Ergänzung: Damals gab es kein Event-Marketing. Es gab keine theatrale Zusammenfassung der Mittel zur kommerziellen Nutzung. Heute heißt es ja nicht mehr, jemand ist Grafiker, er ist Kommunikationsdesigner. Das heißt, wir haben irgendwo angefangen zu arbeiten in den siebziger Jahren, und das fand auf einem anderen Level statt als Happenings und Performances die Jahrzehnte zuvor. Wir begannen, die Möglichkeiten der Notation und des damit verbundenen kompositorischen Denkens auf vielsprachiges, heterogenes Material hin konsequent anzuwenden, das heißt Situationen, die meines Erachtens grund-theatral sind, zu untersuchen und zu komponieren.

*Raoul Mörchen:* Ich würde dich gerne bitten, noch einmal zu erklären, wie so eine Versuchsanordnung aussieht. In dieser Zusammenführung, dieser Syntax, dieser Untersuchung der Grammatik der einzelnen Medien, mit der du dich sehr stark beschäftigst, also von Sprache, von Bewegung, von Klang als Musik und all diesen Dingen, gehst du ja ganz anders vor als beispielsweise Stockhausen im *Gesang der Jünglinge*, wo es auch um Sprache, Klang, Musik und Raum geht. Oder sagen wir mal so: Bei Dir sind die Dinge sehr oft noch in der Form erkennbar, in der wir sie in der Alltagswirklichkeit auch wahrnehmen. Das heißt, Sprache kommt uns als verständliche Sprache entgegen. Wir haben sehr viele Elemente, die wir im herkömmlichen Sinne als Musik verstehen können. Es gibt wirkliche Melodiebildungen bei dir. Vielleicht erklärst du mal, wie du diese Dinge zusammenbringst und woher es kommt, dass du sie auch heile lässt.

Wir haben uns jetzt konzentriert auf einen ganz bestimmten Nukleus, meinen Ausgangspunkt, um überhaupt zu schreiben. Um überhaupt dahinzugehen und zu sagen, dass ich das System Schrift und Partitur zu nutzen beginne, um Ereignisse zu komponieren. Da konnte es ja natürlich nicht stehen bleiben. Die ersten Stücke waren ja nur circa anderthalb Minuten lang, und ich hatte manchmal monatelang daran gearbeitet. Als ich dann sagte: „Das ist ja alles nichts, ist so wahnsinnig kurz“, dann hat mein Lehrer Kagel geantwortet: „Ja, das wird schon noch“, also im Sinne von „das wird schon noch lang und groß, und Sie werden schon noch abendfüllende Stücke schreiben können“. Habe ich nie geglaubt, ist dann aber passiert. Das ist so eine Art Zellteilung, die

später dann passiert ist, aber vor allem auch von der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Sprachmedien her, die du ansprichst, mit denen ich gearbeitet habe. Denn am Ende ist es eine Matrix, wo ganz viele Sachen dranhängen. Das eine ist: wir stammen aus einer Zeit, also in der Ausbildung, meinerwegen in den siebziger Jahren, wo langsam diese Neue Musik selber zu einer Form von Kultur, Spiel-Kultur wurde, wo also ganz viele hochausgebildete Leute andauernd damit beschäftigt waren, alles nur kaputt zu hacken, sage ich jetzt mal, also mit unheimlich dissoziierten Oberflächen von Stücken und auch in der Darstellung, für Instrumentalisten. Die spielten ihr Instrument in halsbrecherischer Manier und mussten teilweise dabei noch irgendwelche Sätze zitieren oder so. Multi-Tasking ist das neue Wort dafür. Vieles davon ist eben auch ganz schrecklich, weil Musiker traditionsgemäß nicht die allerbesten Schauspieler sind, und Schauspieler kriegen öfters Panik-Anfälle, wenn Sie ein paar Noten vor sich sehen.

Deshalb ist ein ganz praktischer Ausgangspunkt dessen, was du sagst, zunächst einmal zu versuchen, die Mitwirkenden abzuholen an einer Stelle, wo sie sich auch einigermaßen heimisch fühlen. Und das hat sofort Wirkung, als Theatermensch gedacht, hat es sofort Wirkung auf die Textur selber bzw. auch auf den vermeintlichen Intaktheitsgrad von Texten. Wenn Schauspieler da sind, denen ich drei Sätze geben kann, können sie diese paar Wörter sprechen und müssen sich nicht sofort in einem experimental daherkommenden Idiom bewegen, wenn Sie wissen was ich meine. Oder denken wir an Adornos Text *Das Altern der Neuen Musik*: es gibt ja auch inzwischen eine deskriptiv verstandene Auffassung der Dodekaphonie, die versucht, eine Gespanntheit darzustellen, die gar nicht da ist; Zwölftönigkeit als Stil, als Relikt, wie wir alle sie kennen, das gab es schon in den sechziger Jahren, als sie gar nicht mehr lebendig war, sondern zum Stil verkommen. Das gleiche gibt es auch in der Experimentalkunst: Wir machen eine Performance und ... – so war es dann gut und die Mode für einen Moment, und dann ist es eben nicht mehr so interessant, d.h. der Nährwert dieser Kunst, die sich gern so künstlerisch gebärdet, nimmt rapide ab. Das ist der eine Aspekt, und der andere ist die Auseinandersetzung mit Narration. Ich habe ja auch früh – seit 1980 etwa – im Sprechtheater gearbeitet, monatelang mich mit Texten von Hans Henny Jahnn – oder Goethe oder Pirandello oder Achternbusch – beschäftigt, jeden Tag Proben gehört, bin wirklich drin gewesen, inmitten der Materie. Ich liebe diese Sachen. Und ich finde, die menschliche Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, ist ein großes Geschenk, und sie ist kulturbildend. Das dürfen wir nicht einfach so aufgeben. Aber *wie* wir das dann machen, was wir damit anfangen, wie wir die Sprachmittel miteinander konjugieren lassen, um dann irgendein offenes System zu generieren, innerhalb dessen ich überhaupt Lust habe, der Erzählung zu folgen, also mit der Narration zu gehen und mich nicht beschmutzt fühle dadurch, dass die Dramaturgie der Erzählung, die allzu konventionell ist, uns auch einengt, die uns auch eingeengt hat lange genug...

And there's the connection: that at one point you really don't want an actor just to do [*macht Geräusche*] or something like that, but to talk in real sentences. Then the next level of narration, to have plots, for example – however you do it technically or inside the dramaturgy – is a kind of logical, natural development.

*Raoul Mörchen*: Ich habe ja angedeutet, dass du, wenngleich nicht mit derselben zeitlichen Energie, auch zeichnest, also reine Zeichnungen machst, die gar nicht klingen, die

gerahmt werden, die man hinhängen kann. Du schreibst auch Lyrik, auf Papier, die wird gedruckt, im alten Buchformat zum Beispiel. Du bist ausgebildeter Schlagzeuger, trommelst. Und dann gibt es diesen großen Bereich, wo fast alles – vielleicht nicht unbedingt das Trommeln – aber fast alles andere zusammenkommt im Sinne dieses plastischen Musiktheaters. Wie ist das Verhältnis zwischen diesen einzelnen Bereichen? Warum brauchst du überhaupt einzelne Bereiche? Es läuft ja offensichtlich nicht von vorneherein auf die globale Synthese von allem erkenntnisfähigem Material und sinnlich erkennbarem Material hinaus?

Tatsache ist: ich mache das alles schon sehr lange. Sehr lange heißt: seit einigen Jahrzehnten schon. Jede dieser Tätigkeiten muss auch für sich gelten, hat Eigenberechtigung und -funktion, aber letztlich, wie du schon angedeutet hast, sind die unterschiedlichen Sprachmedien gebündelt, aufeinander bezogen und aufgehoben in diesen Formen von Ereigniskunst, Musiktheater und Komposition, wie ich sie schreibe und betreibe – und auch das seit Jahrzehnten schon. Ich sehe das sehr von der täglichen Praxis her und habe immer behauptet, dass ich nie angefangen hätte, Texte in dieser Form zu schreiben, wenn ich nicht als Musiker so viel auf Reisen gewesen wäre. Das heißt, das alles sind Tätigkeiten, *nulla dies sine linea*, die für sich genommen schon Wert haben sollten, *kein Tag ohne eine Zeile*, die „Übung“ des Weiterschreibens, des Weitererörterns und des Weiterdenkens, und dies findet bei mir nun mal zugleich innerhalb unterschiedlicher Gebiete statt, bildet je den eigenen Raum, wenn man so will, und so entwickeln sich auch unterschiedliche Sprachen zugleich parallel, die für sich genommen schon Wert haben sollten, und mir eventuell die Fähigkeit verleihen und erst die Möglichkeit geben, alle diese Sprachen adäquat zu verknüpfen, zu verbinden und möglichst in neuer Qualität zu komponieren.

But the main point still is this kind of music theatre – you don't have to call it *musical theatre* if you do not want to.

*Publikum:* In einem Punkt von Ihrem Vortrag oder Präsentation sind Sie zu einem mindestens für mich sehr wichtigen Moment gekommen. Und zwar dieses Moment von dem Politischen, zur Ihrer Frage „warum überhaupt dieser ganze Quatsch?“ Wenn ich es richtig verstanden habe, sehen Sie das Komponieren überhaupt als eine Widerspiegelung von bestehenden Bedingungen oder Ungerechtigkeiten. Vielleicht ist Widerspiegelung kein glückliches Wort, aber vielleicht eine Miteinbeziehung davon. Eigentlich gibt es schon einige Beispiele, wo diese Widerspiegelung dieser bestehenden Bedingungen sich innerhalb der von Ihnen genannten Musikmusik verkörpert hat, also zum Beispiel bei Nicolaus A. Huber, wo diese sozialen Widersprüche musikalisiert werden. Auch Helmut Lachenmann oder Mathias Spahlinger haben in diesem Bereich gearbeitet. Bei Ihnen, so wie ich das kenne, ist es so, dass diese Haltung nicht direkt in dieser Musikmusik genommen ist, sondern eher in der offenen Szene, in der Musik mit allen ihren Bedingungen. Meine Frage ist, ob das bei Ihnen aus biographischen Gründen so ist, weil sie vielleicht so vielsprachlich ausgebildet wurden, also in verschiedenen Bereichen, Theater, Musik, Zeichnen usw.? Oder steckt in dieser Art und Weise, wie Sie mit der Musik umgehen, auch eine Haltung oder eine Überzeugung davon, dass dieses Format von Reflektierung von Äußerlichkeiten allein innerhalb der Musikmusik

schon ein bisschen veraltet ist oder nicht so gültig wie in der Musik in der offenen Szene, wie Sie es machen?

Sie sprechen da einen sehr wichtigen Punkt an. Vor dreißig Jahren wäre dieses Wort „politisch“ innerhalb so eines Kurses schon 27 Mal gefallen. Es hat lange gedauert, bis ich das auch in solchen Zusammenhängen von mir aus freiwillig verwende, denn das ist natürlich eine schwierige Sache. Wir haben letztens gesagt, in einer bestimmten Runde: Ab jetzt wollen wir politische Kunst, politische Musik in historischer Aufführungspraxis, demnächst, also mit Molotowcocktail-Weitwurf usw. Das Problem ist natürlich, dass Politik als Inhalt innerhalb von künstlerischen Ereignissen äußert heikel und schwierig ist. Verzeihung, aber ich habe mich gewundert, dass Sie Nono nicht auch genannt haben, es kommt immer Luigi Nono, in allen Ehren.

*Student:* Ich denke, er hat mehr in deiner Richtung gearbeitet als diese anderen Beispiele...

Ja, ich verstehe den Gedanken... Das Problem ist mit dem Politischen innerhalb der Kunst: Es bekommt sehr schnell eine larmoyante Note, um das mal ganz kurz zu sagen. Larmoyant, also: es wird nicht ganz ernsthaft. Es sitzen Leute irgendwo herum, sprechen eigentlich über den Rotwein morgen Abend im Lokal XY – wir kennen ja die Musiker und Komponisten – und dabei sind sie noch ein bisschen Sozialisten oder so oder interessieren sich auch noch für gesellschaftliche Zusammenhänge. Das ist oft schwierig, zumal inhaltliche Gegenstände, wenn man auf sie zeigt, gerne verschwinden. Ex negativo artikuliert hieße das so etwas wie: „Denken Sie nicht an den grünen Elefanten in der Ecke. Denken Sie nicht an den grünen Elefanten. Seien Sie entspannt.“ So etwas in der Art. Das sind alles Dinge, die über linguistische Mechanismen funktionieren, die wir alle kennen, also eine Grammatik, die wir in uns haben, die wir nicht so leicht los werden. Ein Teil des politischen, aber auch spirituellen Aspekts der Arbeit, die wir alle tun, ist ja, dass wir versuchen, uns mit diesen Grammatiken auseinanderzusetzen und sie auch zu überwinden auf irgendeine Art und Weise, sofern das möglich ist. Deshalb bin ich sehr zögerlich – und es ist sehr schwierig und sogar gefährlich mit Etikettierungen umzugehen; innerhalb meiner Arbeit, innerhalb der Stücke werden Sie im Normalfall nichts Politisches finden. Sie werden keinen positiven politischen Inhalt finden im Sinne von „Verbessert jetzt die Welt, es sterben am Tag 40000 Kinder an Unterernährung!“ Sondern, weil es eben schwierig ist, mit dem Finger darauf zeigen, ist es eher in die Versuchsanordnung selbst hinein gerutscht. Es zockt damit, dass wir noch ein bisschen Zeit haben werden. Weißt du, wie ich das meine? Ich habe mich des Polit-Politischen ab einem bestimmten Moment völlig enthalten, weil ich eben dachte, dass die Ästhetik, die ästhetische Kräftebildung zugunsten politischer Machtausübung immer die Gewinnerin sein werde, wo doch heute letztlich so oft die Kommunikationsdesigner entscheiden, welche politischen Inhalte wie gesehen werden können. Und die Frage ist, ob wir uns dem ausliefern müssen oder ob wir das unterlaufen können, nicht?