

Jürgen von Bose

651 92 72

Fragen an Bose:

Was ich in diesem Stadium unserer Beschäftigung mit Musik nicht möchte, ist, daß wir ein Gespräch simulieren. Es geht also nicht darum, Sätze, die wir schon einmal formuliert haben, zu wiederholen. Ich will, daß wir unser Gespräch fortsetzen, die Sätze fortsetzen sozusagen, uns weiter herantasten, an die Phänomene, die uns interessieren. Das ist wie eine Archäologie, eine Art Freilegung von Schichten unsere Vorstellung von Musik, wie wir sie vor unserem inneren Auge haben, nicht im Sinne eines Erklären-Wollens, sondern einfach nur als Beschreibung. So, als würden wir eine anatomische Vorlesung vorbereiten, wobei wir allerdings nicht die Gliedmaßen und Organe des menschlichen Körpers beschreiben wollen, sondern die Gliedmaßen und Organe, ihre Wechselbeziehungen des Phänomens Musik.

Der Rhythmus und die Form meiner Sendung erlaubt es allerdings nicht, Exkurse in die Musikgeschichte anzubringen. Gehen wir aus von einem Zuhörer, der noch nie klassische Musik gehört hat, dem weder Mozart, noch Ockeghem, noch Strauß, geschweige Webern und Zimmermann ein Begriff ist. Das Ziel ist, dieses Phänomen Musik, wie du es dir vorstellst, direkt anzusteuern.

Zweiter Punkt dieser Vorrede: Ich brauche dieses Mal eine technisch einwandfreie Aufnahme unserer Stimmen, d.h. versuche darauf zu achten, direkt ins Mikrofon zu sprechen, Abstand ca. 30 Centimeter.

Die Fragen. Es sind ihrer drei.

Wir haben uns einige Stücke von Prince angehört, und ein Streichquartett von dir. Das Stichwort unserer Diskussion war der Kontakt, also die Frage danach, wie stellt Prince Kontakt zu seinen Zuhörern her, was ist das für eine Art von Kontakt, und wie stellst du Kontakt zu deinem Publikum her, und wie unterscheiden sich diese Formen von Kontaktaufnahme, beziehungsweise, welche Gemeinsamkeiten gibt es. Wir sollten, glaube ich, das hat sich aus unseren bisherigen Gesprächen ergeben, die Fragestellung noch etwas einengen, und zwar auf den Begriff des Sexuellen, den Begriff von Körperlichkeit, den die Musik von Prince und deine Musik vermittelt, und auf die Idee des Androgynen, oder dem Ideal des Androgynen.

Wir haben also diese drei Problemkreise, die sich gegenseitig bedingen, die man eigentlich nicht trennen kann: Einmal Kontakt, Kontakt zwischen einem Ich und einen DU, wobei diese Du der Sexualpartner sein kann, das Verhältnis zwischen dem einzelnen und dem Kollektiv, aber auch das Verhältnis zwischen dem Ich und seinem eignen Körper.

Zum zweiten die Sexualität, die wir erfühlen, erforschen und erfahren wollen, ertasten, ich glaube im Zusammenhang von Musik ist Sexualität wichtig als Referenzsystem zur

Bildung von musikalischer Sprache, daß heißt: welche physiologischen, und weiter noch, welche sexuellen Bedingungen unseres Körpers können strukturbildend sein für die Komposition von Musik, wie läßt sich die Erfahrung und das Wissen um den Körper, um meinen Körper, den Körper des anderen, in Musik fassen, und umgekehrt, welche musikalischen - ich sage jetzt mal: Parameter haben beim Hören von Musik welche körperliche Wirkung. Durch welche Musik erfahre ich über meinen Körper mehr, wie läßt sich Erkenntnisfähigkeit über meinen Körper in Musik einbauen.

Zum dritten bleibt die Idee des Androgynen, die Idee des vollkommenen Körpers, der alle Eigenschaften von männlich und weiblich in sich vereinigt, bei dem in sich der Kontakt und zwar zu sich selbst quasi unmittelbar besteht, ungebrochen, bei dem die Trennung zwischen Ich und Du, einzelner und Kollektiv aufgehoben ist, aber auch die Trennung zwischen Intellekt und Körper, Tier und Mensch, absolut, unantastbar, unschuldig, aber eben auch, und das ist die Kehrseite davon: in gewisser Weise asexuell, unmenschlich, selbstgenügend, enthoben von der Wahrnehmung seiner Umgebung.

1: - Warum ist die Erfahrung des Körpers für dein Komponieren so wichtig geworden?  
- Wie versuchst du, die Erfahrung von Körperlichkeit und auch physiologisches Wissen in deine Musik zu integrieren?  
- Welche Wirkung erhoffst du dir bei deinen Zuhörern?

2: - Du bezeichnest das Androgyne, wie es der Popstar Prince repräsentiert, zum einen als eine Idealvorstellung, aber zugleich als eine Horroridee. Wie kann ein Ideal zugleich eine Horroridee sein?  
- Wie würdest du beschreiben, stellt Prince das Moment des Androgynen in seiner Musik dar, wie kommt es, daß so viele Menschen darauf abfahren, und welche dieser musikalischen Mittel verwendest du auch in deinen Kompositionen?

3: - Kontakt. Kontakt zu sich, Kontakt zu einem anderen Menschen, Kontakt zur Welt. Welche Art von Kontakt evokiert Prince am ehesten, und welche du?

Interview 26.01.90

Cassette 1 000

B: .. und wenn du mittendrin unterbrichst oder reinsprichst, dann verlierst du sehr schnell den

Anschluß. Es ist also ein Stück, das sehr viel aus Kontrasten aufgebaut ist, die ständig sich gegeneinander sich quasi aufheben und den Versuch machen, eine höhere Ebene zu erreichen. Also These Antithese Synthese, ganz blöd gesagt. Ja also immer versuchen so'n Qualitätsprung zu machen und wenn ich jetzt dazwischenrede, dann gehen auch diese Pausen, die sehr wichtig sind als Gliederungsmomente, gehen dann unter Umständen verloren.

Wir können aber eins machen, wir können wirklich mal Reinhören - ein Stück, das solange dauert, braucht natürlich sehr lang, um so einen ersten Bogen zu entfalten - und dann sage ich dir irgendwann, vielleicht reichts jetzt. Und sei bitte nicht in keiner Form höflich, ich hab das ich kann das vollkommen verstehen, ein Stück so zu hören, das für Streichquartett ist, das ist eigentlich, also ich seh sowas lieber, ja wenn du diese Musiker siehst, und wie jeder angespannt sitzt und eine Pause durchhalten und so, das ist etwas ganz anderes, als wenn du das so von Tonband hörst.

Dazu muß ich noch eins sagen, was sehr wichtig ist: Es ist die einzige wirklich perfekte Interpretation, die ich jemals von meiner eigenen Musik gehört habe, und das ist sehr wichtig ...

U: Wer hat das gespielt?

B: Das Arditti-Quartett. Weil ich kann überhaupt nicht sagen, daß ein Fehler, der in dieser Musik hörbar wird, an denen liegt, sondern die Fehler, die jetzt hörbar werden, die liegen wirklich an mir. Während ich sonst bei solchen Stücken ich durchaus sagen kann also hier, das stimmt einfach nicht, tonlich nicht, klanglich nicht spannungsmäßig nicht, tempomäßig nicht, die ganzen Kriterien. Fangen wir mal an ..

U: Ja fangen wir an, klar:

[50]

U: Das ist jetzt deine Kopie vom Saarländischen Rundfunk.

B: Das ist meine Kopie vom Saarländischen Rundfunk, das ist nicht besonders toll aber ..

U: Das wird ja dann über Bandaustausch bestellt werden können ..

B: Ja das ...

[Musik ca. 3'46'' (laute Impulse bei 2'30 übersteuert) ]

U: Also da jetzt zum Beispiel diese Umschwenken

B: Plötzlich [verschwindet in lauter Musik] jetzt wieder ein Aushalten,

U: ja

B: Ganz hell, .. [8'''] Was ganz wichtig ist, sind Pulse, in dem Stück, und ganz verschiedene Tempi. Ist wie ein Netz aus Pulsen. [17''']

U: Und verschiedene

B: Streichtechniken, Klangechniken

U: Klangechniken ja

B: Obwohl da eigentlich von der Klangechnik nie über Alban Berg hinausgeht. Also der alles schon mit dem Instrumenten gemacht. [..] Es wird auch nicht auf die Instrumente geklopft oder sowas. Es bleibt immer streicherischen Rahmen. [lauter Musikimpuls,

übersteuert]] Das ganze Stück geht im Grunde über zwei Sachen, [155]

nämlich die Idee des Labyrinth und Formen von Energie.

U: Die aber auch, was ich bei dir immer wieder höre, so eine Art von Grundpuls, nicht von sondern Kontinuum.

B: Sehr wichtig für mich

U: ja

B: Und das ist etwas, das klingt jetzt verrückt, aber das ist etwas völlig, wenn ich jetzt sage Popmusik, der Puls bei der Popmusik ist einerseits natürlich das, was die durchschlagende Wirkung erzielt, andererseits das ist, was mich wahnsinnig macht, weil man kann mit Pulsen sehr differenziert umgehen, und ich finde man sollte das ....[übersteuert] ... wenn du wirklich afrikanische Musik hörst, zum Beispiel, da sind die Impulse ungläublich differenziert gehandhabt, im Gegensatz zu dem, was nachher die weiße Popmusik daraus gemacht hat. Leider muß man sagen

In den seltensten Fällen gibt es Ausnahmen, aber normalerweise, Jazz hat vieles davon [übersteuerte Musik 1'40'''] U: Wobei der Puls (unverständliches Wort, Musik)

U: Der Puls bei der Popmusik ist das Gegenteil von

8'00

8'15

4

5'50  
6'07

5'35

5'07

3'55

3'49

Labyrinth

B: So isses

U: Ja

B: Ist immer linear, ganz klar, nicht mal linear, der ist statisch, im Grunde

U: Obwohl ich jetzt hier bei Prince ein Stück, das werd ich dir dann vorspielen, [Musik, 10'']

8'29

8'46

B: Das hat sehr viel - das klingt jetzt verrückt - das hat sehr viel mit Orgasmus zu tun, oder mit den Stufen dahin, wie du also wirklich mit physiologischen Dingen, wie du Bewegungen empfindest, ob du jetzt sooooo machst, oder ob du aufhörst oder überhaupt Bewegung wieder anfängst und sowas. Das sind physiologische Reizschwellen, das ist ungeheuer interessant. Hat die Medizin genau untersucht. Du kommst also zu bestimmten Punkten viel besser indem du Zacken machst, Kurven machst, als wenn du so gehst [Musik]

9'14

B: Also ich lege großen Wert auf die physiologische Komponente von Musik...

U: Umweg besser als direkt

B: Immer wieder aufhören, Kontrast setzen in irgendner Form.

U: Also da wäre die Physiologie im menschlichen

B: Die Körperlichkeit

U: Und zwar so, wie es tatsächlich ist, und nicht in der vereinfachten Form der Popmusik

B: Genau, das stört mich daran. Das empfinde ich völlig unerotisch, deswegen. S

9'51

U: Mir tut es weh.

B: Mir auch.

U: (Lachen) Beim Durchhören der Prince, bin ich immer mehr larri geworden, echt.

B: Geht mir ganz genauso.

U: Einmal wenn du's hörst ist es ganz toll, und dann beim zweiten dritten mal,

B: beim dritten Mal, ist schon ne Leistung.

[Musik] Und das ist immer die kompositorische Aufgabe (dieses Wort ist kaum zu verstehen), wie komme ich daraus, wie komme ich in jedem Moment, in dem was ich da höre, da wieder heraus, ohne die Spannung zu verlieren.

U: Ja, und wie bleibe ich dann noch plausibel, das ist doch der 243

Punkt.

B: Das isses. Ich spanne letzten Endes (?) ein riesen Bogen. Das ist das wirklich interessante am Komponieren finde ich, wie mache ich einen großen Bogen. Und das ist auch eine ganz persönliche Sache, anderen gehts um Details, mir gehts letzten Endes nur um den Spannungsbogen.

10'40

U: Nein, mit plausibel meine ich etwas anderes. Also gerade bei Prince ist das rythmische Element sehr sehr präzise, sehr schön auch teilweise gemacht, mit einem einem verzögertem Puls, also es ist nicht uninteressiert, aber es läßt es alles sehr einfach erscheinen, also reduzierbar auf wenige Grundeinsichten.

B: Alles was vereinfacht ist, ist nicht wahr. Ich will

11'35

Zwei Hämmer  
unbegriffen  
sich über  
sublimierten  
Sex.  
Kultur nicht  
mehr das  
Problem der  
Sublimierung,

Sondern der  
Praktik

damit nicht sagen, daß alles was kompliziert ist, wahr ist. Aber alles Wahres ist kompliziert. (Verschwindet in der Musik)

.....  
Große Streichquartettmusik, ... unterbrochen, ...

U: Es gibt da diese verrückte Idee, daß das Streichquartett ein Gespräch vierer vernünftiger Leute sei, ...

B: Sehr gut gesagt, ja ... ja irgend ein klassischer Komponist ..

U: ja ja, das war dieser Minister, weißt du, der Minister von Jena ...

B: Hat das Goethe gesagt?

U: Ja.

B: Ach, das wußte ich garnicht. (Lacht)

U: Ich find's abartig.

B: Aber das ist sehr klug.

U: Findest du?

B: Ja, ich finde schon. Vernünftige Leute, finde ich, Vernunft ist eine Frage der Definition. Aber es ist ein Gespräch. Das ist ja das Tolle an einem Streichquartett.

Das ist ein intellektueller Diskurs, in seiner besten Form, das finde ich schon. Du kannst mit Streichquartett alles machen. Du kannst völlig anders denken, als bei großen Formen. Also Orchestermusik, Vokalmusik, wo du einen Text hast. ... Die Idee, daß sich Musik selbst

denkt, ist sehr prägend für das Stück. Daß es einfach denkt. Lévi-Strauss hat gesagt, Musik hat alle Eigenschaften einer Sprache, nur nicht die der Übersetzbarkeit. Und das Sprachliche von Musik, diesen intellektuellen Diskurs, das ist mir sehr wichtig.

U: Ja, aber gerade deswegen stimmt diese Metapher eben nicht.

B: Klar. Ist paradox, ja.

U: Finde ich.

B: Der hat ja gerne paradox formuliert, oder er formuliert gern paradox.

U: und damit bleibt er, und damit hat er etwas gesagt, was stimmt, und auch wieder nicht stimmt. Aber weißt du, in einer so unangenehmen, äh äh Zwischenposition stehen bleibt. Es ist so ein Satz, den jeder Zuhörer in einem Konzert seiner Gattin sagen kann.

[Musik laut, und übersteuert]

U: also jetzt äh (bezgl. Musik) ein Gespräch vierer vernünftiger Leute ist das ja nicht.

B: nein, ein Block

U: ah ja, ... es ist schon klar, um diese Töne herstellen zu können, vier Streicher brauch, aber aber es kommt so daher, als wäre es die Musik für einen

327  
B: Stimmt.

U: ... Instrumentalisten.

B: wie ein Streichorchester, das im Idealfall ein Orchester ist, so eine komische Paradoxie, die aber nur scheinbar eine ist. .... Das löst sich jetzt vollkommen auf. .../ Wenn's dich nervt machen wirs aus./

Er muß schon oft übel eins auf den Hut bekommen haben. Wap, daß ich 'ne Bemerkung über Beckermann gemacht hab' - und meint trotzdem, es könnte mich nerven! Eine gewaltige Unsicherheit!

Das Wilde Denken!

12'50

13'20

15'30  
✓  
Selbster

U: Nee

U: Mir ist es lieber, daß wir jetzt diese Sache durch  
durchgehen.

Weil wir dann sozusagen genügend Material gesammelt  
haben, um das noch Prince oben drauf.

B: das ist ein guter Kontrast.

U: Ja.

B: Ich mein, was noch sehr wichtig ist, war die Idee,  
aus diesem Denken herauszukommen aus der klassischen,  
eigentlich muß man sagen, deutschen Musik des 18. und  
19. Jahrhunderts, dieser symphonischen Haltung, Anfang,  
Exposition von etwas, Mitte, Durchgemangel,

Reproduktion, Reprise des Anfangs und Ergebnis letzten  
Endes. Morton Feldmann hat sehr schön gesagt: Ne Musik,  
die n'en Anfang, ne Mitte und 'nen Ende hat, einfach.

Ich wollte überhaupt nicht diese, Ich wollte im Grunde  
nicht anfangen, ich wollte auch nicht aufhören, sondern  
als würde ich einen Ausschnitt aus was was immer da ist  
nehmen, und in von verschiedenen Seiten beleuchten. Weil

das hat man schon sehr auf dem Buckel, dieses Erbe.

U: Von etwas was? Also von

B: Was existiert in irgendeiner Form.

U: Also von was da ist.

B: Also eigentlich fast einen Naturhaften Gedanken. Was  
da ist, die Chiffre Musik übersetzt codieren und einfach  
so abbilden, ohne etwas dazu zu tun. Natürlich muß man  
es machen. Aber es ist trotzdem eine andere Haltung, als  
ich setzte, und ich mach was damif, indem man sich  
setzt.

Und es ist dieser Puls (bezgl. Musik) auch  
immer Symbol für Zeit, die auf ständig verschiedenen  
Ebenen wahrgenommen wird, auf verschiedenen  
Erlebnisebenen wahrgenommen wird. Und in diesen Puls  
wird eingehängt, werden bestimmte Ereignisse, wie'n Netz  
eingelassen.

U: Also Puls ist in diesem Fall dieses Wao wao wao ...

B: Ja genau. Was ständig konterkariert wird,  
unterlaufen wird, unterminiert wird von irgendwelchen  
anderen Strukturen, die sich drüberlegen, oder die das  
plötzlich unterbrechen, oder so. Virtuell ist dieser  
Puls immer da. Virtuell ist wie'n Palimpsest. Es gehen 5  
oder 10 Pulse ständig durch, werden manchmal nur  
aufgedeckt, wie jetzt ... dann wieder überlagert von  
anderen Dingen.

U: Wobei dieses woa woa woa das ist, was man ehesten  
immer wieder erinnert.

B: Das ist praktisch der Mörtel. Ich war in Ostia in den  
Gräbern. Da habe ich festgestellt, wie viel das mit  
diesem Denken im Grunde zu tun hat, wenn man das heute  
sieht. Du hast diese Natur, die über alles wuchert. Dann  
hast du diese rausoperierten Überreste von Mauern, von  
Konstruktionen, von Architektur und dann hast du die  
Zigarettenkippen und Coladosen, das ist also auf drei  
Ebenen Zivilisation plötzlich sichtbar. Und ich dachte  
mir, das hat mich richtig gerissen, das hat sehr viel  
damit zu tun. diese verschiedenen Ebenen, dieser Mörtel,  
Zeit in der Musik, ... hier plötzlich ein Zitat von

Was da  
ist,  
abbildern!

17'25

17'57

18'45

19'45

20'18

irgendwoher, ... ganz alte Musik, aber nur angedeutet,  
...  
380  
Das wird dann sehr irritierend, wenn die Impulsebenen  
sich überlagern. ... (Musik, teilweise übersteuert:  
1'40'')

20'25  
20'35

U: Mein Eindruck ist da eher, daß da etwas monologisches  
stattfindet, - habe ich ja vorhin schon gesagt - und  
zwar monologisch expressives, aber ... aber ich weiß  
dann immer nicht, Expression von was.

B: Ich auch nicht. Ich auch nicht, wirklich nicht.

U: Völliges Rätselraten. Also die .. ich versuch dann  
sozusagen zu übersetzen, in den Bereich meiner  
Assoziationen. Das erste, also das bequemste, was mir  
dann einfällt, ist die Vorstellung des Einsamen in der  
Stadt. also Das, was ich selbst erlebe. Also ich lauf  
durch die Stadt, und erlebe die Stadt. Und

B: .. (Musik, schrill) das ist - entschuldige - ein Topos  
der Trennung ... - ich kann dir jetzt nicht analytisch  
sagen, woher kommt der, was sehe ich jetzt, um in der  
Metapher zu bleiben, ... (verschwindet meist in der  
Musik) wegzulaufen, von diesem Erzählen ... (toller  
effekt, des übersteuerten, ca. 1') ...

U: Hervorragend interpretiert.

B: Phantastisch.

U: Ein Glück, daß es solche Ensembles mittlerweile  
gibt. Aber die Expression von was ... Die Stadt klingt  
anders, also mir.

Wenn du jetzt erzählst, du warst in Ostia gewesen, und  
hast die Ruinen gesehen, ... (Musik total übersteuert)

B: Du kannst sagen, das verliert Energie, aber letzten  
Endes kannst du das ganze entweder mit Assoziationen -  
wie du sagst - beschreiben, oder du kannst es  
beschreiben mit energetischen Zuständen, ... ~~aber nicht~~ anders

U: Ich wollte sagen, die Geschichte: Ruinen und  
kulturelle Schichten darüber .... ich meine die  
Rekonstruktion, ... die die Ruinen ergänzt, oder die  
Phantasie, dann die Abfälle der Touristen, die dort  
hingehen, ... die steckt die Geschichte in das Museum,  
das ist das Problem.

B: Ja, das ist wahr, ... Diese Zeitbild von Zimmermann,  
Bernd Alois Zimmermann, hat mich, als ich so 18 20 war,  
wahnsinnig geprägt, diese Gleichzeitigkeit aller  
Möglichkeiten, dieses hier in diesem Universum,  
pathetisch gesagt, ist alles da, du mußt es nur abrufen  
können, im entscheidenden Moment.

Und ich glaube, daß  
man heute keine größere Arbeit mehr machen kann, .... die  
sich [nicht] mit einer Form mit Ausdruck beschäftigt,  
die nicht mit einbezieht das Bauchwissen um diese Dinge,  
nicht das intellektuelle Wissen nur, das sowieso, aber  
auch daß man mit dem Bauchwissen ... zu erfühlen,  
nachzutasten, mit allen Mißverständnissen, die damit  
verbunden sind, das ist klar. ... römische, griechische  
Architektur, das Zeug gepfropft haben, und da hat die  
Renaissance wieder was draufgepfropft, und es ist immer  
ein Mißverständnis, und trotzdem kommt etwas heraus, was

Intensivsten ist klar:  
Fluß sexuell stimu-  
lierte Energie!

Es war  
unkontrolliert!

Energetische  
Zustände  
Wildes Denken  
Physiologie

Transzendierung  
von Zeit.  
Die Gleichzeitig-  
keit aus dem  
Unzeitgemäßen.

22'54

23'30

25'24

26'13

27'20

wirklich ein menschliches Zeugnis ist. Ganz authentisch, und anders können wir wahrscheinlich damit garnicht umgehen.

U: Nur das Dumme ist, um das jetzt einmal aufzuzeichnen, da habe ich die Erdkugel in der Mitte, also eine runde Kugel, und da oben irgendwo baut der Mensch was, ja, und irgendwie spielt sich jetzt die Musik, die du schreibst, in dieser Richtung ab, beziehungsweise, sie spielt sich ab, mit dem Nichtwissen dieser Richtung, ... Ungewißheit ... was aber irgendwie, mit dem ...

B: das ist das Problem. Kann die Musik überhaupt etwas möchten, etwas mögen zu sein, wenn sie von dem was sie ist, letzten Endes immer überholt. Ich kann, ich hab die Erfahrung gemacht, wenn ich

480

will, daß es etwas sein soll, was ich mache, dann überholt es mich immer selber. Es ist immer etwas anderes, als das was ich will.

Cassette 1 Seite 2

480

B: was ich nicht mehr kontrollieren kann, solange ich Kontrolle habe, über das was ich tue, kann ich auch einen Essay schreiben, und stelle mich aber damit außerhalb, ich damit das Essay nicht herabwürdigen, überhaupt nicht, aber .... Dieses Wollen, das ist sehr gefährlich.... Also das inhaltliche ... gelangt dann immer bei der Programmmusik, ist meine erfahrung (verschwindet) und das finde ich sehr gefährlich, das ist Ausdruck einer ganz bestimmten Zeitsituation gewesen, die natürlich, empfindest du sowas dann

plötzlich als Fenster, in irgendner Richtung, was plötzlich aus dem 19. Jahrhundert kommt. Ganz klar, das ist auch fast zitatartig gesetzt, aber dadurch kriegt's was sehr fremdes, was plötzlich zwischen diesen Steinen, oder wie auch immer steht. ... Auch die Idee von Echos ist sehr wichtig, die Idee von Echos, die sich immer wieder überholen, und auch wieder etwas neues werden, es gibt dauernd Echos von Klängen.

U: Ich werf jetzt bloß mal das Stichwort Kontakt wieder hinein.

...

U: Inwiefern meinst du, daß diese Musik, den - das ist eine gemeine Frage - wie diese Musik Kontakt hat oder eher Kontakt kriegt, als jetzt was weiß ich eine Musik der 50er 60er Jahre. Also diese Musik, die das Publikum - wie du gesagt hast - aus dem Konzertsaal herausfegt, also diese ...

B: Weil ich meine oder irgendwie anstrebe, das das eine körperlich verstörend erfahrbare Sache ist, und ich halte ~~das~~ körperliche daran für wahnsinnig wichtig. Egal wie verstörend das sein mag, aber diese Präsenz von etwas körperlichen, und natürlich durch die Assoziationen, die sich ergeben, das könnte in einem Streichquartett aus'm 19. Jahrhundert stehen, Momente bist du irritiert, denkst'du wo bin ich, in welchem Raum

Genauk Wildes Denken.

Zitat!  
Zeitebenen sind  
gemeint, Zitate  
sind zu hören,  
wenn überhaupt.

Präsenz beim  
Komponieren,  
beim Hören  
ist die Frage.

30'30

32'35

bin ich eigentlich. Und das einzige, was den Raum beschreibt, sind die Pulse. Immer wieder. Oder so'n Klang, das ist eigentlich romantisch, und wird sofort aufgelöst. ... Das ist eigentlich der Versuch einer Metapher ... für die historische Situation, in der wir leben. Wir sind von ungeheuer viel Dingen umgeben, wir wissen, wir leiden unter einem fast entropisch dichten Informationszustand, und wir können das nur aussondern, oder in irgendeiner Form verarbeiten, wobei wir ungeheuer viel aussondern müssen, da haben wir schon das

letzte mal darüber gesprochen. Da ist sehr sehr sehr viel von dem nicht drin, was zu unserem Leben gehört, natürlich. Aber diese körperliche Erfahrbarkeit ist schon eine Brücke, die für mich wahnsinnig wichtig ist.

Ich leg auch viel größeren Wert drauf, ein körperliches Wesen zu sein als ein Intellektuelles Künstlertier.

U: Das Künstlertier ... (lachen, leider etwas hysterisch)

U: Ja, aber das ist es, das ist genau der Zustand, in dem du bist. Du bist das intellektuelle Künstlertier. Du möchtest mehr Tier sein...

B: Mehr Tier sein als das intellektuelle Künstler (Lachen)

Ja, gut, ich finde das ist so so verloren gegangen, das vermisste ich so. Und deswegen ...

U: Das Tier...

590

B: Ja. Jetzt gerade wieder, jetzt sowie so

U: An dieser Stelle? Oder an sich.

B: Nicht an dieser Stelle in der Musik, sondern an sich. In dieser Situation, in der wir leben. Es ist so brav geworden.

U: Wo hat denn das Tier Platz. Da müssen wir schon.

B: Ja gern.

U: Also ich seh jetzt mal in Hinblick auf Prince. Prince ist eine Art Experiment, jetzt mal ein ständiges Experiment, was nicht nur Prince macht, sondern auch hunderte tausende andere in ihrer Art hervorragende Musiker, das Experiment heißt nämlich: Wenn ich den und den Puls Rhythmus, als steady beat durchklopfe, wie wirkt das auf die Leute. Bei diesem Experiment kommt immer das gleiche heraus: Sie sind ekstatisch begeistert.

B: Hmm.

U: Was aber nichts über ... Was eben was nicht macht. Das ist vielleicht die Frage.

B: Die Frage ist, was es nicht macht.

U: Also sie fühlen sich als Körper, aber sie vergessen sofort, wenn das vorbei ist, glaube ich.

B: Glaube ich auch. Weil sie sind keine Körper in dem Moment. Meiner Ansicht nach. Du weißt ja durch eine bestimmte Frequenz kannst du lebensbedrohliche Herzarhythmien erzeugen. Das ist fast ne Art Hypnose, mit Synthesizerexperimenten kann man das nachweisen, daß man das Herz verlangsamt, in einem ganz bestimmten, mit einem ganz bestimmten Tempo - herabschraubt, und dann

Das ist nicht  
Analyse, sondern  
Sehnsucht!

Maxi  
Ende

35'42

35'50

35'00

kriegst du ganz lebensbedrohliche Arhythmien, und auf dieser Ebene, nicht ganz so kunstvoll spielt sich das ab, in der Popmusik, vielleicht. Denke ich mir. Auf der anderen Seite, weißt du, hat das noch einen ganz wichtigen psychologischen Faktor: Diese Musik glaube ich ist etwas, was ziemlich monomanisch ist. Das ist ihre auch ihre Schwäche, natürlich, das ist der Ausdruck eines einzelnen, der gerade das macht, während diese Musik von Prince und von vielen anderen, eine Art kollektives Zusammengehörigkeitsgefühl vorgibt. Aus diesen Zusammengehörigkeitsgefühl wissen wir ja aus der Politik, aus diversen Veranstaltungen, ergibt sich schon ein ekstatisch, ein zur Ekstase bereiter Grundzustand. Eine Die Äußerung eines Einzelnen wird in dieser Form, wenn sie sich nicht total auf dieser Ebene einläßt, glaube ich, niemals zu einer Ekstasebetriebschaft einer Masse führen. Das ist das große Problem.

Möchte zu  
diese Ekstase-  
bera'ndung.

U: Jetzt sind wir an einem ganz komplizierten Punkt. Die Musik von Prince suggeriert das Gefühl von Kollektivität ... von Kollektiv, und zwar in Folge oder im Zuge dieses Experiments des steady beat -

B: auch, auch der Texte z.B.

U: der bestimmte Impulse gibt, und die haben immer den gleichen Effekt. Jetzt du verstehst dich als den Vortrag eines einzelnen, der aber sich nicht auf den steady beat sich bezieht, sondern auf wechselnde Pulse.

wechselnde Pulse:  
organisch vers.  
mechanisch

B: Was ich für körperlich halte, für viel physiologischer.

U: Du orientierst dich an vielleicht, wie du vorhin gesagt hast, diesen wissenschaftlichen Ergebnissen von Kurven zum Orgasmus, aber Orgasmus des einzelnen, nicht des Kollektivs.

B: So ist es.

U: Gleichzeitig aber sagst du, dich ärgert es, daß eben diese Musik wie Prince und andere ihr Publikum so erreichen, und du

670

siehst nicht ein, warum du nicht Musik machen sollst, die die in gleicher Weise auch diese Breite von Publikum erreichen könnte.

B: Das ist ein unlösbarer Knoten für mich. Absolut. Ich habe auch kein Rezept dafür. Ich kann ganz viele Erklärungen suchen, eins spielt eine große Rolle, ich will jetzt nicht ausweichen auf Musiksoziologisches, aber man muß es doch berücksichtigen dabei. Die neue Musik ist in eine isolierte Situation geraten, die derartig ist, wie sie vielleicht noch nie - außer im Mittelalter vielleicht, als die neueste Musik damals Kirchenmusik war, gewesen ist. Also wo man z.B. Obrecht oder Ockeghem, hochkomplizierte Messekompositionen dieser Zeit, als religiöser Mensch aufgenommen hat, ich bin als soziologisch nicht bewandert aus dieser Zeit, so wie die vorgeführt wurden die Dinger, aber vielleicht haben Kirchenmusiker die gehört, aber mehr produktiv mißverstanden mehr als Einstimmung in einen Ritus, der ihnen noch nahe war als Komposition als künstlerische

Leistung eines einzelnen gehört. Während wir heutzutage in einer Ecke stehen, die durch tausende von Dingen, die Konzertveranstalter, die das nicht vorführen wollen, die das Mißtrauen gegenüber diesen Dingen haben, einem Publikum, was - wogegen Herr Lachenmann auch gegen angeht in seiner Musik - Hörgewohnheiten hat, die im Grunde genommen nur eine ganz schmale Bandbreite von Hören von klassischer Musik überhaupt noch zulassen, weil alles, was vor Bach ist, ist unmöglich, die komplizierten Stücke von Bach, die Kunst der Fuge und die scheinbar komplizierten Stücke sind nicht zu ertragen für dieses Publikum, alles was nach Richard Strauß ist, ist auch nicht zu ertragen. Also das ist auch eine ganz kurze Spanne von Musik, im Verhältnis zur großen Musikgeschichte, ... Damit, mit all dem haben wir zu tun. Nur ich wehre mich dagegen, gegen etwas, was eigentlich aus einer - ich sag's jetzt mal ganz platt linken intellektuellen Ecke kommt, nämlich zu sagen, das Publikum - ich meine, das wird immer so schamhaft gesagt, - das Publikum ist - wir dürfen zwar nicht sagen, daß das Publikum doof ist, aber es ist doof. Das was wir machen ist richtig, und in hundert Jahren werden sie's erkennen. Das glaube ich einfach nicht. Ich bin der festen Überzeugung, daß es nicht stimmt. Wir haben zum Beispiel in der Filmkunst Beispiele von hochkomplexen aufregenden Filmen, die sofort auch von 'nem breiteren Publikum in irgendeiner Form verstanden werden können. Und ich meine musikalisch ist das beste Beispiel eine Mozartoper, die auf der ganzen Bandbreite, ich meine haben wir ja auch schon mal besprochen - die von den höchsten, bis zum einfachsten Musikhörer, der zum ersten Mal hingehört, alles bietet. Und ich meine, das ist ein Ideal, was jede künstlerische Äußerung nie vergessen darf. Zumindest nicht vergessen darf, daß es dieses Ideal mal gab. Wir entfernen uns ...

U: Nur ist Mozart eine Ausnahmeerscheinung...  
 Jährhundert nur einmal, vielleicht in drei Jahrhunderten nur einmal, ... Zufällig ist nun Mozart innerhalb dieser Bandbreite zwischen Kunst der Fuge - ist ja Spätwerk von ist das letzte Werk von Bach, infolgedessen, der jetzt rezipierte Bach ist der

B: Brandenburgische Konzerte --  
 U: Ja, der Brandenburgische Konzerte - Bach, über die eigentlich komplizierten Sachen bei Bach wird auch hinweggehört, und natürlich, und die Größe, die Bach hatte, nämlich seine improvisatorische Fähigkeit, was weiß ich, Chaconne oder so etwas, das wird, ich weiß nicht, wird es gehört, oder wird es als

740  
 solches wahrgenommen. Es ist eigentlich nicht das, was ich sagen wollte. Was wollte ich denn sagen.  
 B: Du wolltest glaube ich darauf zurück, daß ich sagte, bei Mozart gibt es alles. Wahrscheinlich wolltest du darauf hinaus: Mozart ist eine Einzelercheinung, man kann nicht erwarten, daß es sonst alles geben kann, in

Wolfs/Dawne

Rezeptions-  
verhalten

dieser Form, denke ich mir.

Du hast da angesetzt:

U: Ne... Was auf alle Fälle richtig ist, an dem Ansatz von Lachenmann, ist, die daß Musik so gestaltet sein sollte, also praktisch als moralische Forderung, daß der Hörer beim Hören von Musik auf sich selbst zurückfällt und nachzudenken beginnt, wie er wahrnimmt, also auf seine eigene Wahrnehmungsfähigkeit zurückfällt. Man kann Mozart so hören, und es kommt zu grandiosen Ergebnissen, man kann Mozart auch in einem Kaufhaus spielen, und man kauft mehr. Aber bei Mozart ist eben beides drinn, das ist das geniale.

B: Aber es ist noch ein drittes drinn. Das ist ja jetzt sehr wertend. Das ist eigentlich fast von einer ästhetisch philosophischen Position aus wertend, was du gesagt hast, wenn ich's richtig verstanden hab'. Das eine ist, ich nehme die Wahrnehmung meiner Wahrnehmung wahr und komme dadurch zu Ergebnissen bei Mozart, die phänomenal sind, und das andere, ist Muzak im Kaufhaus. Es gibt durchaus den Punkt, ich hab's am eigenen Leib als Kind erlebt, ich hab' mein erstes Stück, was ich gehört hab' als achtneunjähriger, war Mozart-Requiem, in nem öffentlichen in nem Kirchenkonzert. Daß du's als Kind hörst, und diese kindhafte Fähigkeit, Musik mit ganz großen weiten offenen Ohren als solches wahrzunehmen, ohne das reflektieren zu können überhaupt, was sich da formal abspielt, wie du wahrnimmst, ja. Das ist eine Fähigkeit, die man bei Mozart immer wieder momentweise sich zurückerobern kann. Das finde ich heute noch. Wenn ich Don Giovanni live oder auch von mir aus von der Platte höre, dann bin ich einfach überwältigt von Momenten, wo ich mit klar bin inzwischen, wie der das technisch macht, was er da macht, ja, bis zu einem gewissen Grad, aber ich denke mir immer, auf gut deutsch, meine Haare stellen sich immer noch auf, ja, und das will ich auf keinen Fall verlieren, und deswegen ist mir eine

Position letzten Endes fremd, die sich darauf bezieht, ich sag jetzt mal böseartig, fast moralinsauren Anspruch mit erhobenen Zeigefinger dem Zuhörer zu zeigen, sie mal, was du für ein Gnom bist, wie verbildet du bist, du mußt anders hören lernen. Ich muß die Musik schreiben, die den Zuhörer befähigt, wie ein Kind plötzlich zu hören. Dann bin ich ein guter Komponist. Wenn es mir gelingt, bei einem verbildeten, noch so verbildeten Zuhörer zu erreichen, daß sich seine Nackenhaare aufstellen, dann bin ich gut. Und ich meine, da kann man hin- und herreden, was ich will, das eine ist für mich ein Konzept, ein Konzept, was ich verfolge, und wo ich die Musik permanent vergewohntätige, was mir äußerst zuwider ist, und das andere ist, die Möglichkeit, Leute an ihrem Bauch zu packen. Die Musik ist so eine komplexe Kunst, daß sie, wenn sie einigermaßen gut verfertigt ist, einen hohen Grad an Komplexität ohnehin haben muß. Aber diesen Bauch plötzlich zu erreichen, das halte ich für wahr (oder Wahnsinn?)

Anspruch:

Unmittelbarkeit

Das Kind im Hamme werden

Überwältigung  
Ergriffenheit

Gegenwart des Erhabenen

U: Jetzt sind wir aber - jetzt kommen wir wieder an einen Punkt, glücklicher Weise, Prince packt die Musiker an dem Bauch, nicht die Musiker, die Zuhörer...

B: Hat der sie am Bauch?

800

U: Ja, sonst würden sie ja wohl nicht so scharenweise dorthin laufen, und das in dem Kontext dieser Konzerte erleben wollen. Es ist doch ganz klar. Das passiert mir ja ganz genauso, wenn ich diese Musik höre, also jetzt gerade die gelungenen Stücke von Prince, Sign'o'the times, oder da gibt es einige, da fahre ich schon drauf ab, und gerate in so'n Zustand, der jedenfalls angenehm und ...

B: ... vorekstatisch ist.

U: ... vorekstatisch ist. Ja so'ne Art von Vorhölle, und ist wunderbar, und dieses Wunderbare, oder diese Abgehobene, oder eigentlich nicht wunderbare oder Abgehobene, sondern dieses Abfahren, ...also man fährt drauf ab, solange das Ding läuft, aber wenn's zuende ist, stellst du fest, aus dir selbst heraus schaffst du's ja nicht.

B: Das ist es.

U: Ja. Willst du jetzt mit deiner Musik die Leute in Stand setzen, das aus sich selbst heraus zu können.

B: Ja. Das wäre wunderbar.

U: Und wäre jetzt der Trick dabei.

B: Wenn ich das wüßte. Der Trick dabei müßte, jetzt rein theoretisch, das kann absolut falsch sein, was ich jetzt sage, ja, ich denke mir der Trick dabei müßte sein, daß ich es schaffe, wir haben doch, jetzt muß ich 'nen

bisichen ausholen! Wir haben doch die Leib-Seele-  
Problematik in unserer Kultur. Die Trennung, die bis in die Moral, bis in die bürgerliche Moral hinein schrecklichste Blüten geschlagen hat, von Seele, Intellekt, Geist und Körper. Dem Zuhörer bewußt zu machen, nicht daß er falsch hört, sondern daß er nicht ganzheitlich wahrnimmt, nicht ganzheitlich im New-Age-Sinn, oder so, sondern wirklich in dem Sinn, daß ich 'nen Stammhirn hab' und 'nen Großhirn und daß mein Gehirn aus verschiedenen Teilen besteht. ...

U: Ganzheit ist auch wieder ein Problem, ein sehr heikles Problem.

B: Ich weiß, ein sehr heikles Problem. Aber die große, in Anführungsstrichen, die große Musik, wenn du Fidelio hörst, z.B., Fidelio ist, gemessen an Mozart, wirklich keine tolle Oper. In dem Sinn. Aber wenn du Fidelio hörst stellen sich deine Haare auf. Ich mach's gleich aus. ...

(Ich lege eine Platte auf:)

U: steady beat. steady beat.

B: Kannst du so sehen.

U: Nee. Ich kann so nicht sehen.

B: Soll ich's. Wenn du mir sagst welche Rille es ist.

U: Es ist die zweite Rille. Das Stück heißt Housequake. Eines der Titel, die --- nein, halt Schmarrn. Es ist der vierte Titel. Es ist ganz gut, du kannst es ..

*Ganzheitlich  
wahrnehmen:  
Balla Holportese*

B: Oh, scheiße. Es tut mir leid. Es ist glaube ich nicht viel passiert. Ich hab sie nur berührt.

U: Nee, das ist es nicht.

B: Schau mal her. Erste zweite dritte vierte Rille.

U: Laß mich mal.

B: Da gibt's nur vier Rillen auf der Platte. Ich halt's dir.

U: Hast nicht etwas mehr Licht.

B: Ach so warte. Ich kann ja hier das Licht anmachen.

U: Eins, zwei, drei vier. Komisch.

B: So, so ist besser.

U: Das verstehe ich nicht. Ach so. Aha.

850

Prince, brüllend laut. übersteuert, Stimmen kaum zu verstehen. Bose sagt irgendwas von direkter Sexualität.

870

U: Noch leiser. o.k.

B: Ich glaub, daß wir uns, Sprechen wir mal' von der Sexualität. Ist was sehr wichtiges. Auch bei dieser Musik. Ja. Daß wir uns auf einen Zustand zu bewegen, wo sich, das haben wir neulich schon mal erwähnt, zum Beispiel das männlich und das weibliche in der Kollektivpsyche ungeheuer durchdringen. Und zwar immer mehr. Aids oder nicht Aids. Völlig wurscht. Das nimmt gar keine Rücksicht, ob da nun diese oder jenes freigesetzt wird. Und das ist etwas, was den einzelnen Menschen, glaube ich, was dazu geneugt ist, den einzelnen Menschen zu verunsichern. Er und manche, die auf diesem Gebiet arbeiten, schafft es, diesen Zustand, insofern hat er 'ne (unverständlich, so was wie: Mission), diesen Zustand mit einem Wirgefühl zu vermitteln. Wenn du diesen Zustand als einzelner vermittelst, wird er viel beängstigender. Wenn du sagst, es geht allen so, dann wird plötzlich aus dieser Unsicherheit eine enorme Sicherheit. Der Vergleich, den ich jetzt ziehe, ist wirklich böseartig. Im Dritten Reich, wenn man bedenkt, wie das in der Nation, in diesem Land, durch den Ersten Weltkrieg in jeder Beziehung geschädigt war, und plötzlich jemand kam, und sagte, Leute, ihr seid eigentlich stark. Ihr seid eigentlich gut, Ihr seid eigentlich toll. Ihr schafft alles. Mit diesem Wirgefühl hat er tatsächlich ungeheuer viel Dinge geschafft im destruktiven Bereich. Aber wahnsinnig, wenn man sich überlegt, was ...

U: Er hat Dinge freigesetzt, die unglaublich waren.

B: So isses. Und diese Energien, die hier unter Umständen im sehr guten Sinne freigesetzt werden, nämlich, daß man Dinge wagt, die man sonst nicht wagen würde, dafür steht er auch als Typ. Ich meine die ganze

Idee des Androgynen, die im Grunde genommen für die gesamte Gesellschaft, in der wir leben, eine Horroridee ist, wird plötzlich von jemand verkörpert, der ein Popkünstler ist, der die Leute in Ekstase versetzt, mit unter Vermittlung dieses Gefühls, wir machen das alles zusammen, wir schaffen es zusammen.

Kollektive-  
Psyche

?,  
?,  
,

Willst du noch einen Schluck, der ist gut gell.

U: Aber Housequake, das ist Rockhouse. ... Hör mal, steady beat, wo du auch ansetzt, steady beat, und jetzt kommt die Verzögerung.

B: Aussetzen. Plötzlich macht's hoooch, und du hörst.

U: Und jetzt kommt eine sehr langsame Geschichte, jetzt gleich als nächstes, die habe ich mir auch angekreuzt.

The Ballad of Dorothee Parker. Da hörst du auch wieder dieses steady beat und dieses jiiibb jiiiib.

B: Ahah.

U: Ein wunderschönes Stück. ... Sehr zärtlich und so anschmiegsam. Das ist glaube ich, was diese Musik als Zärtlichkeit und als Orgas also orgastisches Vorspiel empfindet. Die Geschichte handelt auch von einem Anbandeln. Der trifft dort irgendwo eine Frau und wie er immer näher kommt. Immer näher. Immer näher. ...Well. Und jetzt. Verläßt den Beat total.

B: Stimmlich total.

U: Ja ja.

B: Aber auf der anderen Seite ist der Beat so prominent, daß er ihn nie mehr verlassen kann. Also er kann ihn verlassen, weil er so wichtig ist.

U: Ja aber der Beat steht dafür.

930

B: steady.

U: Ja für Kontakt. Ja, er vermittelt genau das, was du als Puls bezeichnest.

B: Ja und er vermittelt natürlich, wenn du die Kontaktsituation siehst, und die Unsicherheit, die sich aus dem ersten Kontakt ergibt, vermittelt er natürlich wieder eine Sicherheit,

U: Ja.

B: die dir Mut machen soll, und auch Mut macht. Deswegen ist ja die Reaktion.

U: Ja, wie reagierst du denn drauf. Was ist deine Antwort.

B: Ganz gemischt. Ich habe ganz gemischte Gefühle dadrauf. Das eine ist, ich bin vollkommen. Ich bin von der anderen Seite jetzt verbildet und höre natürlich, daß das Musik zum Mitschreiben ist. Ja, die ist sehr einfach. Eigentlich. Ich meine das nicht wertend. Sondern einfach so. Wenn du Es ist immer desillusionierend, wenn du dir über die Machart einer Sache im klaren bist, wenn du sie hörst. Und insofern bin ich nicht mehr objektiv, so objektiv, wie man sein sollte. Ich denke mir, daß die Texte ungeheuer wichtig sind. Die Situationen, die angesprochen werden. Und ... ich denk' mir, daß er die Musik sehr stark reduziert auf ganz wenige Grundfunktionen, jetzt ganz musikalisch technisch gesprochen. Und daß diese Mischung von Text, steady beat und solchen Dingen, den Gesamteindruck erzeugen. IN dem Augenblick, wo ich den Text wegdenke, kommt es mir pfaß vor.

U: Was aber bestimmt nicht passiert. Jetzt dieses: Hahohoheho.

B: Ja ja.

steady beat  
als tripple sicher  
Zeit für Kontakt

Erstmals das  
große Thema:  
Androgyn!

U: Das ist etwas völlig anderes.

B: Aber das ist übrigens was sehr. Der ganze Eindruck ist ja sehr androgyn. Die ganze Zeit. Und das ist unheimlich wichtig dabei. Die Stones sind out. zum Beispiel.

Oder Michel Jackson ist in. Ob wir das nun gut finden oder nicht. Und da vollzieht sich ein großer Wechsel, ein großer Wandel.

U: Aber dieses Androgynie vertrittst du nicht, oder?

B: Doch absolut. Ich vertrete das absolut.

U: Das muß ich nochmal fragen. Wie deine Musik diese ...

B: Dieses Androgynie reflektiert.

U: Ja. Es geht, wenn du vorhin sagtest, du willst auf die Physiognomie hin, du willst auf das Physiologische, das Körperliche hin, dann ist der androgynie, der rein androgynie Körper an sich eine Illusion. Nicht eine Illusion, sondern eine Fiktion.

B: Ja ein Ideal. Eine idée fixe. Im Grunde genommen.

U: Idée fixe ist noch mal was anderes. Sagen wir ein Ideal, Sagen wir, das monologische Ich, das wir vorhin hatten, der Vortrag des einzelnen, also nicht der Vortrag von vier vernünftigen Leuten, sondern der Vortrag eines einzelnen, der nach dem sucht, wa ...

Cassette 2 Seite 1

000

U: Ein riesiges Problem. Die Übersetzung von Musik in Sprache. Also, das ist jetzt sowieso das Grundproblem, deswegen nehmen wir uns so sagenhaft viel Zeit.

B: Ich find's ja toll. Ein tolles Gespräch. Ich komm' auch auf Sachen, auf die ich sonst nicht gekommen wäre. Also das zum Beispiel mit dem Androgynen, mit diesen - der Gedanke, daß hier jemand Sicherheit für einen Prozeß gibt, der unterschwellig im Gang ist, den habe ich noch nie gehabt, das fiel mir plötzlich auf jetzt.

Und ich glaub, das würde ich - auch die Themen, wenn es dir anschaut, worum es geht, Housequake, ich mein, das ist ja soweit von Earthquake - jetzt mal rein wortlich, assoziativ -

U: Ich dachte auch zuerst, es wäre Housequake, äh Earthquake gemeint, also das erste, was ich verstanden habe, war Earthquake, und dann, und jetzt erst durch die Lektüre sozusagen, des Titel, Housequake, es ist 'ne Party gemeint, also es ist 'ne Party gemeint, jump up altogether, oder irgendetwas sagt er dann in der Richtung.

B: Also auf jeden Fall ist etwas gemeint, was aus dem Normalen herausspringt.

U: Die Fesseln der Architektur sprengt, die Architektur des Hauses, besser gesagt, man kann das jetzt, man kann den Raum der Party nehmen, der vergessen wird, oder die Architektur der Städte, oder auch die Architektur des

Das Androgynie  
ist ihm selbst  
ein Second Com

einzelnen, ... das ist ja, was Ekstase meint.  
 U: Bedeutet das Viereckige.  
 B: Und ich meine, das ist, das ist doch was ungeheuerliches. Ich meine, wo sind wir, da, wir, die wir E-Musik machen. In Anführungsstrichen, mit all dieser Problematik dieser Bezeichnung: E-Musik, und U-Musik.  
 U: Ja, die E-Musik hat Schwierigkeiten, dieses Abheben zu vermitteln. Auch bei deinem Streichquartett kann man nicht abheben.  
 B: Nein, weil man ist dauernd linksdringig irgendwo gefesselt. Nur das Problem ist: Er fesselt mich rechtthinig zu wenig. Und da sind wir vielleicht bei einem Problem. Ich sage das alles mit Fragezeichen. Ich habe keinerlei Lösung dafür. - In dem Moment, wo eine Musik einen gewissen Komplexitätsgrad hat, schaltest du automatisch die logische, fast mathematisch denkende, fast sprachlich analytisch vorgehende Ebene mit ein, und in dem Moment distanzierst du natürlich von dich von körperlichen Erfahrungen. Das ist einfach - ich glaube wenn du die Große Fuge hörst von Beethoven, hast ein wunderbares Beispiel dafür, wie einerseits, das wach kk, daß so eine Musik ist, und andererseits du das auf einer ganz anderen Ebene auch wahrnehmen kannst, und der da haben wir wieder das Seele-Körperproblem, die Synthese zu finden beim Hören, ist wahnsinnig schwer. U: Hast du die Große Fuge da, daß wir die mal hören. B: Ja, die können wir gerne einblenden. U: Für mich ist die Große Fuge eigentlich das Schlüsselwerk zur modernen Musik. Also es ist die erste Musik des 20. Jahrhunderts, die seltener Weise am Anfang des 19. Jahrhunderts geschrieben worden ist. B: Ging im übrigen nicht nur uns so, sondern auch Stravinsky, der gesagt hat, das sei nicht Musik des 19. nicht des 20. sondern des 21. Jahrhunderts. U: Na ja, das mag ich jetzt nicht, das mag ich jetzt nicht beurteilen. Aber jedenfalls ist es eine Musik, die so weit ist, und das ist irgendwie das sagenhafte an dieser Großen Fuge, die

80

komponiert wurde von einem Menschen, der zu diesem Zeitpunkt völlig taub war, völlig.  
 B: Nur deswegen möglich.  
 U: Ja, ja.  
 B: Meiner Ansicht nach.  
 U: Was natürlich ein Zweifellich wirft auf die Musik des 20. Jahrhunderts so klingt wie diese Musik, die von einem völlig Tauben komponiert wurde.  
 B: Ja, wobei, ich eins sagen will, ich weiß.  
 U: Ja, ja.  
 B: Das ist natürlich ein Argument, was normaler Weise gebraucht wird, was ich oft schon gehört hab.  
 U: Wobei das . . . ich schwinde gleich noch weiter. Im Theater existiert die Metapher des Blinden, also wenn ein Blinder auf der Bühne erscheint, bei Beckett gibt es

viel diese Figur des Blinden, oder auch schon vorher bei diesem, wie heißt er bei

B: Ja, bei Maeterlink.

U: Maeterlink, ja genau, den meine ich.

B: Da gibt's auch "Die Blinden".

U: "Die Blinden", ja die meine ich. Ist auch im übrigen der Beat Furrer, kennst du den, Furrer. Der hat eine Oper, "Die Blinden" heißt die.

B: Die hat noch einer gemacht, der ... Ist zweimal vertont worden in den letzten Jahren.

U: Ich hab auch eine Sache vor, jetzt .. Ich hab viel mehr Ideen als Sendeplätze noch. Aber Beat Furrer, diese Sendung Neues aus Österreich will sich auch damit beschäftigen. Also, die Figur des Blinden auf der Bühne besagt als Metapher, wir haben den eigentlich Sehenden, den EIGENTLICH Sehenden. Und so ist es auch mit Beethoven, der taube Komponist ist der Hörende.

B: Ja, genau.

U: Ja, mehr wollte ich eigentlich nicht sagen. Ja, da ist ein riesen Rätsel drinn'. Offenbar hat erst das 20. Jahrhundert angefangen wieder zu hören. Was du vorhin gesagt hast, weißt du, Ockenheim.

B: Ockeghem.

U: Ja, phantastische Musik. Grandios. Und völlig dissonant, also nach dem, was wir zu hören gewohnt sind.

B: Unzumutbar.

U: Ockeghem zum einen, Josquin de Près genauso.

B: Machaut.

U: Ja, Henri Machaut, den kenne ich jetzt nicht so, aber diesen Josquin de Près, das ist Wahnsinn, was da passiert. Geht hinauf zu Frequenzbereichen, die die normalen Schallplatten nicht mehr packen. Unglaublich. Da muß man schon zum CD greifen, wenn man das zu Hause hören will, und eine sagenhafte Anlage haben, damit man das noch hören kann. Und das 20. Jahrhundert kommt wieder dahin. Was im Mittelalter schon erreicht war. Und dann irgendwann fängt eben Bach an, Harmonielehre, oder fängt an es zu organisieren. So sehe ich irgendwie ..

B: Organisiert war's vorher auch. Hochgradig. Nur nach anderen Kriterien.

U: Ja ja. Nur man weiß nicht, nach welchen.

B: Musikwissenschaftler wissen's. Aber es ist nicht so leicht hörbar.

U: Wissen die's.

B: Ja, die wissen's. Aber

140

U: Jedenfalls nicht die Münchner Musikwissenschaftler. Soviel ist schon mal klar.

B: Die Armen. Du weißt du, es ist eins. Es sind kontrapunktische Regeln. Rhythmische Regeln, die ungeheuer komplex sind. Die niederländische Messekompositionen beeinflusst haben, oder Motettenkomposition.

U: Du hast einmal, es war glaube ich das Hans Henny Jahnn Stück, da ist eine isorhythmische Motette.

B: Das kommt genau aus dieser Zeit, die Idee.

U: Die aus meinem einmaligen Hören bisher. Ich habe jetzt die Platte von Wergo bestellt, ich möchte es mir nochmal anhören. Aber den Höreindruck, den ich jetzt von Ockeghem, oder von Josquin de Près habe, ...

B: Hat nicht damit zu tun. Völlig richtig. Ich hab' nur eins gemacht. Ich hab' die das wichtigste bei der Musik von Ockeghem oder von Josquin ist die zeitlich-rhythmische Organisation. Das heißt also ein ganz bestimmtes Verhältnis von Tonhöhenorganisation zu Tondauernorganisation. Eigentlich ist ein serielles Denken. Und es ging darum, in diesem Teil dieses Stückes die Zeit, mit dem musikalischen Material von zwei Seiten her ablaufen zu lassen und sie an einem bestimmten Punkt sich treffen zu lassen. Ich hab also zwei endlos rhythmische Reihen verfertigt, die unter ganz bestimmten Kriterien vervielfältigbar waren, und hab denen bestimmte Tonhöhenverhältnisse zugeordnet und hab ähnlich wie hier in diesem Quartett in diese vorgegebene Netz völlig frei erfundene Gestalten eingelassen. Damit ist der Höreindruck, der hat natürlich garnichts mehr damit zu tun. Der Titel, der Untertitel "Isorythmische Motette" bezieht sich auf die kompositorische Materialgrundansammlung, auf die Vorgabe dieses Netzes und auf sonst überhaupt nichts. Das ist eigentlich ein Untertitel, den ich mir hätte sparen können, aber sowas macht Spaß. Und du gib'st 'n Hinweis auf die Machart.

U: Ist aber irgendwie 'ne falsche Fährte. Mir war es völlig eine falsche Fährte.

B: Das ist 'ne falsche Fährte. Aber das macht Spaß falsche Fährten zu legen. (lachen) Was wollte ich jetzt eigentlich.

U: Die wolltest das Streichquartett von Beethoven auflegen.

B: Ich habe leider nur eine entsetzlich verhunzte Fassung von Karajan mit den Berliner Philharmonikern in der Streichorchesterversion. (sucht nach Platte)

U: Oh Oh. Aber na ja gut, aber wenigstens.

B: Aber man kriegt einen Eindruck wenigstens.

U: Ja, Karajan ist das übelste, was der Musik je angetan wurde.

B: Finde ich auch.

U: Ich kenne zufällig ein paar Berliner Philharmoniker, die sagen, daß die letzten Karajanaufnahmen deshalb so gut gelungen sind, weil er nicht mehr dirigieren konnte. (lachen) Das sagt ein Orchestermitglied. Mehrere sogar. Genau gesagt drei, die ich jetzt zufällig kenne. Sagen das unisono.

B: Das ist auch sehr plausibel eigentlich.

U: Das ist einfach der Horror, wenn du dir das mal vorstellst.

B: Der hat wirklich grausame Dinge angerichtet, das muß man leider sagen. Ich mein', das ist nun wirklich jemand, wo der Lachenmann nun hundertprozentig recht hat.

U: Ja aber auf die bezieht er sich hauptsächlich. Weil er einen ungeheuren kommerziellen Erfolg, was ja auch

Serialismus  
als Tonfallspekt!

bedeutet, einen ungeheuren Erfolg der Distribution ...  
205

B: 'ne riesen Macht auch.

U: Wobei man das bei deiner Musik noch nicht sagen kann, daß du

B: Nein, (lacht)

U: also Aufträge hast du genug. Sonst könntest du dir auch diese Wohnung hier nicht leisten.

B: Wirklich. Aber das heißt noch nicht, weißt du, auf diesem Gebiet geht es garnicht um die Aufträge, sondern es geht um das Nachgespieltwerden.

Es geht darum, du schreibst ein Stück und dieses Stück muß ja anfangen zu arbeiten, für sich. Und dieses Publikum, nein nicht das Publikum, falsch, nochmal retour. Dieser Musikbetrieb, ist geil auf Uraufführungen. Da haben sie immer die Presse da, und die schreiben dann irgendwas. Und sie haben ihr Alibifunktion haben sie auch, Uraufführung, Mäzenatentum. Damit hat sich das ganze. Wenn nachgespielt wirst, da wird's interessant. Dann kannst du sagen, jetzt habe ich es geschafft. Solange man nicht nachgespielt wird - Aufträge zu kriegen ist kein Problem.

U: Für dich. Das mußst du auch sagen.

B: Ja gut. Aber es ist wirklich objektiv gesehen ist es viel leichter als es dargestellt wird, wenn du einen bestimmten Punkt erreicht hast. Und dieser Punkt ist nicht so schwer zu erreichen. Das ist wie mit dem Rauchen Aufhören. Alle Menschen sagen zu dir, das ist unendlich schwer. Und wenn du's mal machst, es ist garnicht so schwer.

U: Ja, du hast auch schon fünf mal das Rauchen aufgehört.

B: Ich habe einmal acht Jahre aufgehört.

U: Ah ja.

B: Ich habe dummerweise jetzt, durch diesen blöden Streß mit der Oper wieder angefangen. Aber ich werde auch wieder aufhören. Wenn du dich 'ne Sekunde geduldest, dann finde ich die Platte. Wir können ja weiter reden dabei. Sag 'mal kennst du Tom Waits.

U: Oh ja, ja freilich.

B: Finde ich vom allerfeinsten.

U: Isses.

B: Und das ist nämlich auch so'n Beispiel. Das geht schon jetzt viel mehr in Anführungsstrichen in meine Richtung als Prince das tut. Nur Tom Waits erreicht auch nicht so viele.

U: Wobei die Musik, die er zu Win Wenders geschrieben hat (Ich verwechsle Tom Waits mit Ry Cooder, bzw. Wim Wenders mit Jim Jarmusch), großartig ist.

B: Ja ja sicher. Aber ich meine, das ist halt, die Tragödie ist eben immer, daß es über Dinge geht und nicht an sich. Also ich weiß, daß ich die Platte hab, weil ich habe neulich noch. So ein Chaos hier.

U: Wobei die Karajaninterpretation nur grausam sein kann.

B: Sie ist grausam, aber da kriegt man von diesem

unglaublichen Anfang zum Beispiel, das kriegst du natürlich einen Begriff, weil auch Karajan das nicht kaputt machen kann.

U: Wie geht das los: dadiiii dadiiii dadadah. So ungefähr.

B: Ah, hier ist es. soll ich.

U: Ja, leg man los. Ja genau.

B: Wo soll ich den Prince. Ach, der war hier in der Hülle.

U: Wobei ich dir als gewesener Tontechniker sagen muß, deine Boxen sind sowas

B: Entsetzlich.

U: von falsch aufgestellt.

B: Die sind auch ganz schlecht.

260

B: Ach, Tontechniker warst du auch.

U: Na ja, bei der Bundeswehr. habe ich dir doch gesagt.

B: ach da hast du Tontechnik gemacht.

U: Ich bin Toningenieur. Das heißt, das firmiert offiziell als Gesellenstatus, was ich da jetzt hinter mir habe.

B: Was du da bei der Bundeswehr erworben hast praktisch.

U: Ich könnte jetzt arbeiten als Tontechnikerassistent.

B: Was man bei der Bundeswehr alles machen kann. Ich war garnicht bei der Bundeswehr. Wielang warst du?

U: Na ja, 15 Monate halt.

B: So, Achtung. Ich lege los.

U: Wobei es schon eine Perversion ist, daß dieses Stück einzeln aufgeführt wird.

B: Ja stimmt. (Musik, mal wieder übersteuert)

U: Etwas leiser bitte. Noch leiser bitte. Ja, so isses in Ordnung.

B: Durch die Phrasierung schon ein ding der Unmöglichkeit. Richtig ausgelatscht. Na ja. Egal.

U: Das ist ein einziges Vibrato.

B: Legato. Ist alles so auf Schönklang getrimmt. Das ist Musik, das kommt mir vor wie Musik von einem anderen Planeten. Das ist so das ganz Fremde. Da kannst du überhaupt nicht sagen: Was drückt das aus.

U: Also, das was ich im Ohr habe, ja, von Lasalle-Quartett ist auch nicht das.

B: Nein, ich kenne die Aufnahme auch von dem Quartett.

U: Wenn das nun von dem Kolisch-Quartett gemacht worden wäre, es wäre ganz anders. Wobei ich jetzt über Kopfermann, der bei Kolisch studiert hat, bin ich auf eine Aufnahme von einem Mozart-Quartett von diesem Kolisch-Quartett bekommen. Ich sage dir, du flippst aus.

B: Hast du die.

U: Ja, die habe ich.

B: Müssen wir anhören.

U: Der sagt, wenn in der Partitur Vibrato nicht vorgeschrieben ist, dann

B: Dann spielen sie ohne Vibrato.

U: spielen sie auch ohne Vibrato.

B: Das ist eine historische Aufführungstechnik.

U: Ja ja. Das kommt eigentlich von der Schönbergschule her, so 'ne exakte analytische Vorgehensweise gegenüber der Partitur, exakt das spielen, was dasteht, und wenn eben eine ganze Note dasteht, dann spielen sie eben eine ganze Note, und nicht wie, was weiß ich, Casals es gemacht hat, der eigentlich über die Sachen, die dastehen, improvisiert. Einfühlen, und dann.

B: Wobei. Ich muß dir eins sagen. Es hat beides natürlich eine gewisse Berechtigung. Der Kolisch hat diese historisierende, wobei ich das garnicht abwerten will.

U: Es ist eben nicht historisierend, weil Mozart in Hinblick auf die Aufführungstechnik seiner Zeit notiert hat, und mittlerweile man nicht mehr genau weiß, wie aufgeführt wurde.

B: Eben, das ist es.

U: Und jetzt ...

B: Man denkt aber oder Kolisch ging davon aus, daß man ohne Vibrato gespielt hat.

U: Na ja gut. Aber was dabei herauskommt ist sagenhaft. Das ist eine Musik, die exakt, also ich würde sagen, im Verhältnis eins zu eins so klingt wie dein Streichquartett.

310

B: Das muß ich hören. Ja Wahnsinn.

U: So was von spröde und zerrissen, genau mit diesen Umblendungen, die du auch hast. Sagenhaft.

B: Sehr interessant. Das freut mich. Müssen wir dran denken. Es gibt eine Platte, oder hast du eine Aufnahme.

U: Es gibt eine Platte im Schwan-Musikverlag.

B: Schwan-Platten. Jaja.

U: Eine historische Aufnahme. Es rauscht und rumpelt. Aber ...

B: Also hier (Karajan) kannst du wirklich nicht mehr sagen, was da ausgedrückt wird. Reine Energetische Zustände. Ist komisch, daß du die Große Fuge auch für so wichtig empfindest. Ja nun gut, wichtig ist die nun sowieso. Aber für rein persönlich war das immer eines wichtigsten Stücke überhaupt.

U: Ja, es wohl eines der wichtigsten.

B: Wie sind wir aber jetzt auf die Große Fuge überhaupt gekommen, um unseren Faden wieder aufzunehmen.

U: Ich weiß nicht .... (Musik)

B: Ach Gott ist das lahmarschig.

U: Vielleicht sollten wir diesen Faden wieder verlassen. Nein das gibt's nicht. (Musik Schluß)

B: Ich meine die Berliner Philharmoniker, jeder einzelne, sind sehr gut Musiker.

U: Ja.

B: Das ist eigentlich auch eine Interpretation, oder wie immer man das auch nennen will, die nicht zu ertragen ist.

U: Vielleicht reden wir noch mal 'ne Weile. Der Das sozusagen das Thema unseres Gespräches ist Kontakt. Wobei wir, soweit ich das zusammenfassen kann, gesagt haben schafft es auf irgendeine Art und Weise etwas

Energieform,  
mit rhetorische  
Form.

Die zentralen Begriffe werden genannt, aber nicht modifiziert

Kollektives herzustellen, und zwar geschlechterübergreifend. Androgyn.

B: Ja nicht nur geschlechtsübergreifend, zwischen Männlein und Weiblein, sondern in der einzelnen Psyche. Also in dem Moment, wo jemand mir klar macht, daß ich im Grunde genommen. Also jetzt wird's ganz heikel: ja, aber, das eigentlich, das ist jetzt meine ganz persönliche Auffassung, die Leib-Seele-Trennung auch eine Trennung von männlichen und weiblichen Empfindungsfähigkeiten und -weisen sind. ja. Darauf

kommt's doch, finde ich an, daß meiner eigenen Psyche klar gemacht wird, daß ich wirklich aus zwei Hälften bestehe, die es zu vereinen gilt, und zwar produktiv zu vereinen, und daraus etwas zu machen, in meinem ganz persönlichen Leben in jedem Moment. Anstatt diese Bereiche sauber abzutrennen, und damit das abzustützen, was diese Gesellschaft im Grunde genommen trägt. Und diese Gesellschaft will ich garnicht tragen. Aber es geht mir jetzt nicht nur darum, diese Gesellschaft nicht tragen zu wollen. Das ist nur ein Nebeneffekt. Sondern es geht mir darum, persönlich an einen Punkt zu kommen, der mir wichtig ist. Dieser Punkt befindet sich nicht in dieser Trennung, sondern in der Synthese ebend. Und ich glaube, daß Prince mit Hilfe von Texten, mit Hilfe von - ich glaub', daß dieser steady-beat, daß es ein Mißverständnis ist, daß dieser steady beat die Ekstase verursacht, sondern der steady beat liefert die Sicherheit, die die Ekstase auf einer ganz anderen Ebene möglich macht, weil der Antagonist von Ekstase ist Angst. Und in dem Moment, wo ich steady beat hab' und das Gefühl, wir machen das zusammen, kann übererst zu solchen Punkten kommen.

U: Bleiben wir mal bei dem letzteren Punkt. Ich glaube, daß deine Musik von diesen letzteren, Angst, also von Angst westentlich mehr handelt, als Prince es jetzt tut. 370

B: Das stimmt.

U: Vor allem weil es sich sich der dieser Angst ausliefert.

B: So isses.

U: Was ich vorhin schon sagte, Expression von was? Da haben wir vorhin erwähnt so irgendwas organisches, die Hoffnung, daß es irgendetwas Organisches gäbe, was in uns vorhanden ist, oder tobt oder sich ausdrückt, ..

B: Das Tier...

U: Das Tier. Genau das Tier. Dieser intellektuelle Tiermensch, der jetzt da herauskommen soll. Aber im Grunde weißt du auch nicht, diesen intellektuellen Tiermenschen zu packen, also die das Ganze zu formulieren, möchtest du zwar, es geht aber nicht.

B: Es wäre ein erstrebenswertes Ziel.

U: Ja, ja aber, ich finde immer die Leute ehrlich, die von Ganzheit reden, aber sagen, daß sie's nicht packen.

B: ja klar.

U: Es gibt soundsoviel Leute, die reden davon,

B: und sagen, sie packens, ...

U: und denken nicht weiter darüber nach. Also, das ...  
B: Da sind wir wieder bei dem Problem: Wahrheiten sind komplex.

U: Jaja. Und diese ... bei Prince ist das irgendwie übergegangen. Die Geschichte. Aber gerade dieses Übergehen, diese Negieren eines Problems, was eigentlich da ist, nämlich diese Angst, macht die Musik auf 'ne gewisse Weise falsch. Finde ich.

B: Finde ich auch.

U: Trotzdem ist der große Wunsch da, die große Sehnsucht, bei den Besuchern den Zuhörern von Prince und ähnlichen Popmusikern zu überwinden, und zu einem Punkt hinzukommen, wo dieser Zusammenschluß, diese Ekstase, Orgasmus da ist. Dadurch ist er populär. Daß er's zur Seite schiebt, und so tut, als gäb's das garnicht, und wumms, jetzt legen wir mal los.

B: Auch einlullt.

U: Jetzt tun wir mal so, als gäbe es diese ganzen Schwierigkeiten nicht, als wären wir eine Masse oder ein Organ, wir 4000, oder wir 4 Milliarden oder 5 Milliarden auf der ganzen Erde wären ein Masse.

B: Wir machen's schon.

U: Und alle das gleiche, nämlich love and sex.

B: Genau.

U: Das ist populär, das ist Kontakt. Also Prince und seine Zuhörer, in dem Augenblick, wo sie zuhören, sind jedenfalls im Kontakt. Es ist vielleicht ein falscher Kontakt, aber du als Musiker, als Komponist, willst diesen Kontakt ja auch.

Das ist dein erklärtes Ziel.

B: Nicht diesen Kontakt. Bei dem K... Den Kontakt, das, was ich unter Kontakt verstehe, den hat er in dieser Form glaube ich auch nicht. Er hat zwar, er hätte ihn, vielleicht ist da der unauflösbare Widerspruch, er hätte die Voraussetzung, aber er hat den wirklichen Kontakt eben darum nicht, weil er finde ich, ich kann jedes Wort nur unterschreiben, was du gesagt hast, weil er den Kontakt herstellt, und dabei die notwendige Angst, den Angstanteil opfert. Und verschwinden läßt. Das ist kein wahrhaftiger Kontakt. Der wahrhaftige Kontakt. Letzten

Endes geht es ja, wenn du sagst, die Welt ist sex and love. Gut, absolut d'accord. Natürlich ist es nicht, aber wir haben einen großen Nacholbedarf in der

410 Beziehung, glaube ich. Als Zivilisation, als

Kulturkreis, dann hat es ja was mit Hingabefähigkeit, mit Hingabebereitschaft zu tun, auch mit der Fähigkeit, das zu tun. Das hat wiederum mit Überwindung von Angst, nicht mit Ausschaltung von Angst zu tun. Und die Ausschaltung von Angst ist das, was er tut. Durch ganz bestimmte Mittel, die eigentlich bekannt sind. Ich fände es viel interessanter, die Angst zu durchdringen, und zu überwinden, und die Angst zu konfrontieren. Und da fängt der Widerspruch an. In dem Moment, wo man das tut, wird es schwer. Glaube.

U: Es gibt hier ein Titel, wo Prince sich dieser Angst

Angst & Sex  
von Kontakt ist  
zu. Mämm. +  
Weiß ich  
einsehen

am meisten stellt. Das ist ein Stück, das heißt sich Temptation,

B: Typischer Weise.

U: Wo er das musikalisch schon aufhängt. Da ist das mit drinnen.

Ich werd' es mal raussuchen.

B: Auch auf der.

U: Nana. Es ist eine andere Platte. Es ist die Around the world.

\* Ne ich kuck schon. Das ist alles. Batman ist entsetzlich. Das ist ..

B: Ich hab' leider auch so eine ... Die hab ich.

U: 1919 (ich meine 1999), die ist furchtbar. Ach das ist Lovesexy, das ist es nicht. Was wars denn. Around the world.

B: Das ist ja auch bitte. Also wenn wir von Androgyn reden. Da hast dus. (Cover von Parade?)

U: Zu Androgyn. Zu dem Thema androgyn ist auch noch was da. Das ist glaube ich auf der zweiten Seite. ...

B: Interessanter Weise müßte doch dieses Thema, wenn du dich mit Lohenstein beschäftigst, auch beschäftigen.

U: Ich habe mich mit Lohenstein beschäftigt.

B: Ist das abgetan.

U: Was heißt abgetan?

B: Als Thema.

U: Ich habe meine Magisterarbeit geschrieben, und jetzt muß ich mich um meine Brötchen kümmern.

B: Nein, ich mein es jetzt nicht im ... Hast du son Thema selbst für dich persönlich gelöst, ist sowas lösbar.

U: Gelöst? (lachen)

B: Ja eben. Ich könnte dir Geschichten ...

U: Jetzt fangen wir mal leise äh laut an. Ich glaube, das ist es. (Musik, garnicht mal so übersteuert)

B: Heavy metall

U: ja

B: Aber da da da da, der beat ist noch da. Bis auf den Anfang.

U: Aber der verliert sich wieder, der heavy, äh der beat.

U: Das ist das tolle an Prince, daß er eine Breite hat, wie kaum ein anderer Musiker in der Richtung.

B: Das stimmt ... musikalisch ganz einfach.

U: Es wird noch anders.

B: Auch Tom Waits ist da drinnen.

Ende Seite 1

X B: Das ist was ich den ... (unverständlich) so zum Vorwurf mache. Vollkommenes Desinteresse. Schau dir doch mal die Leute an, die das machen. .... Kopf ....

X Schumann ... Mozart .... die ganzen Leute sind nicht um sonst an Syphillis gestorben.

U: Jetzt wird's erst spannend. Jetzt gehts erst richtig los.

930

Da hängt seine  
Anmade an!

B: wooah. (lachen)

U: Das ist saumäßig scharf.

B: Das ist ... standsmusik. Habe ich noch nie so gehört.

U: Da verläßt er seinen steady beat, völlig. ... Wobei er am Schluß sagt: Love is better than sex. Das ist dieser puritanische also amerikanischer Puritanismus.

B: Ich wollts gerade sagen. So wie die Leute Pornofilme mit Kndomen drehen. ... I want You ist nämlich 'ne Lüge: I want You all, isses. Das ist auch wieder amerikanisch.

U: Wobei witziger Weise Prince You nicht Jott o u schreibt, sondern nur U. Love to you heißt dann Love zwei u. Love to u. So ist der Txt gedruckt.

B: Er weiß schon was to.

U: When two are in love: When zwei r in love.

B: Ja, fast ein religiöser Erlösungsgedanke.

U: Ja, hat er, völlig.

B: Man muß ja erst mal durch das eine durch, bevor man sich erlösen kann.

U: Jetzt machen wir mal weiter.

B: Weiter mit Prince oder mit dem Gespräch.

U: Es ist ja beides das gleiche in gewisser Weise.

B: Ja, in gewisser Weise.

U: Na, ich möcht' schon ein paar Sachen durchspielen. Eine andere Platte. .. Girls and boys. Prince and the Revolution. Also Revolution ist sein Orchester. Also seine ganze Band heißt sich the Revolution.

B: Und was will er revolutionieren. Was erklärt er dazu. Also ich kenn theoretisch viel zu wenig.

U: Ich auch nicht. ÄH.

B: Wäre interessant.

U: Aber er kündigt sich stets an wie wie Udo Lindenberg und sein Panikorchester

B: Und seine Revolution.

U: Prince and the Revolution. Das Album heißt Parade. Also Parade. Und davon habe ich ausgewählt ein Stück

B: Zeig mal das Titelfoto.

U: Wunderschönes Titelfoto.

B: Eujöhjöh. Das isses.

U: Also Kukukklan läßt grüßen.

B: Alles, da ist alles drin.

U: Girls and boys. Wobei Wonder auch nicht schlecht ist.

B: Hast den Text von Girls and boys hier.

U: Müßte auf dem ... Nein, ist nicht dabei. Aber das ist der Cover.

B: Schade.

U: Ich würde sagen, erst einmal, schau mal hier. Jaja, ob's eine Frau ist oder nicht. Aber hier ist interessant daß Prince ohne das absolut weibliche auch nicht auskommt, das absolut Weibliche als das Gegenteil.

B: Zieht uns hinan.

U: Nein, nein, erst tritt er auf als androgyn, aber es gibt noch etwas Überweibliches sozusagen, das ist die weibliche Stimme, die französisch singt.

B: Das erlösende Weibliche.

U: Nein, ich mag es nicht weiter interpretieren. Girls and boys. Hören wir es uns einfach mal an. Girls and boys, da isses. Das ist eins zwei drei vier fünf. Auf dieser Seite. ... Kannst du nochmal diese Wandleuchte hier anmachen. Touch. Wunderbar.

650

B: Siehst du ...

U: Der Schluß ... (Girls and boys. Verzerrt, natürlich)

U: Auch hier dieses ... Die Szenerie ist wohl eine Disco, jetzt kommt das Sax als das typische Sexinstrument. .... stay in touch (ich singe mit.) Vous êtes tres belle. Aber es kommt noch mehr.

[Unverständlich: Es ist die Reduzierung der Probleme unserer Welt, West-Ost, Nord-Süd Konflikt auf die Disko.

Bose: Auf die Beziehungen.]

B: Wobei man ihn natürlich vor dem amerikanischen Hintergrund sehen muß, der ja ... Schwulenszene ... hat, auf der anderen Seite hat. Er holt das immer wieder zurück.

U: Stay in touch ist transzendental gemeint, post mortem fast. Das ist voll auf dem romantischen Trip.

Seelenverwandtschaft, Wahlverwandtschaft, um mein Paradigma des größten Literaturverhunzers aller Zeiten ... zurückzukommen.

B: Finde ich trotzdem nicht schlecht.

U: Ja, jetzt kommt es. (Französische Frauenstimme)

B: Das ist sie.

U: da haben wirs wieder: stay in touch (ich singe mit). Meet me in another world. Die Musik meint eigentlich das Unmittelbare, jetzt hier und sofort, und der Text bringt bringt das irgendwohin.

B: Ja, aber das ist natürlich auch im Grunde genommen genau die Generation. Schau dir mal an. Alle möglichen Menschen ... [unverständlich] viel dogmatisierter als es heute überhaupt im Kopf, damals wußten die ... Das

Saxophon ist gemein. Genau schräg. Ich mein, das ist ein geiler Typ irgendwie, und trotzdem weißt du ganz genau, der einfach unberührbar. Das gehört ja zu seinem Image dazu. Von allem reden, aber nichts ..

U: Daß in der Musik das stattfindet, wovon jeder träumt, wobei der Text, ... das darfst du jetzt nicht.

750

B: (Prince, I wonder, übersteuert)

U: steady beat, und diese Überlagerung. So wie bei Temptation, etwas anders zwar.

B: steady beat gibt die Sicherheit. (anderer Rhythmus)

U: Wird immer wieder verlassen. Das schwenkt dann um in so eine Arangementmusik, das merkst du ganz genau, das ist arrangiert. Was die ganze Qualität des Ansatzes disqualifiziert.

B: Ruiniert.

U: Aber das mögen die Leute.

B: Da fühlen sie sich zu Hause.

U: Obwohl da, fällt es schon wieder runter.

Blibladodooo.

B: Aber das ist wie der Silberstaub im Rosenkavalier.

Son bisschen kommt mir das vor. Ganz tonale Musik, aber bisschen Silberstaub drüberschütten.

U: under the cherry moon. -- Ist jetzt schon vorbei. Ich würde sagen, wir sollten die Serie von Stücken, die ich jetzt ausgewählt habe, beenden,

B: Ja.

U: Machen wir noch If I was your girlfriend.

B: Wie heißt das.

U: If I was your girlfriend.

B: If I was your girlfriend!?

U: Also er meint eigentlich den Konjunktiv, glaube ich, wenn ich deine Freundin wäre, da singt er auch wieder eine Frau an, und sagt, wenn ich dein girlfriend wäre, 800

dann würdest du dann dich darum kümmern, was ich anziehe, wenn wir ausgehen, und so weiter. Also diese ganzen Geschichten, die klassischer Weise dann da ablaufen. Jetzt muß ich nur das Stück suchen. Da haben wir's auch schon. Das zweite Stück auf der zweiten Seite.

B: Das ist ja sehr doppeldeutig. Wenn ich dein girlfriend wäre.

U: o.k.

B: (lacht, weil es mit Orchesterstimmen einsetzt)

U: Das ist auch so ein Ding, das ich einsetzen möchte, daß ich ..

B: Raffiniert.

U: Auch da hat er einen Klang, als wenn er wie aus dem Telefon klingt. Also ein verfremdeter Klang.

B: Die Idee der Kollage verbindet uns sehr.

U: Ja.

B: Das sind eigentlich die Filmgeschichten.

U: Die Stimme nicht wiederzuerkennen.

B: Eine Frau, absolut.

U: that only a best friend can.

U: Das ist rhythmisch, immer das gleiche. Eine leichte Verzögerung.

...  
B: Wobei ich hier die Implikation des Textes interessanter finde als die Musik. Bei den temptation war die Musik interessanter.

U: Wir können ja darauf noch mal zurückkommen. Weil wir wollen ja die Kurve kriegen, wie ich sagte, zwischen Walfisch und Kakadu.

B: Musikalisch ist es sauschlecht.

U: Der Punkt ist.

B: Musikalisch ist es sehr schlecht auszumachen. Collage wäre eine Möglichkeit.

U: Es läuft so durch.

B: Drüber. aber der Beat läuft immer durch. Der Beat lullt eigentlich eine Sicherheit ein, die uninteressant ist.

U: Ich habe zwar noch, aber das sind eigentlich die besten.

B: Das war eine gute Auswahl.

U: Jetzt bist du etwas baff, ne.

B: Hmm. War aber gut. Stellt provozierende Fragen.  
 U: Durch die Auswahl.  
 B: Ist auch garnicht leicht, da nachzuhaken. Finde ich auch garnicht leicht, das Fragen zu stellen.  
 U: Nun ja, also. Wir haben jetzt das Streichquartett gehört, das mir übrigen, die ich bisher von dir gehört habe, am besten gefallen hat,  
 B: Ist auch das beste Stück, von mir, finde ich selber. U: Ja. Und jetzt kommt, deine These, du möchtest den Kontakt zu dem Publikum kriegen. Also eigentlich auch zu dem Publikum, das war ja der Anspruch, das sich Prince anhört.  
 B: Letzten Ende ja.  
 U: Jetzt lassen wir mal, was innerredaktionel der erste Einwand war, und von innerredaktionel jetzt wiederum ich vorgeben habe absehen zu müssen,  
 B: Was war denn der genau, Das würde mich interessieren. U: Der Einwand war, sozialologisch würde etwas passieren, was völlig anderes ist.  
 B: Scheiße.  
 U: Also sozialologisch, darunter ist gemeint gewesen, in einem Konzertsaal, wie zum Beispiel dem Gastig oder dem Herkulesaal, wenn Leute dorthin gehen, um dort ein Konzert, meinetwegen ein Streichquartett anzuhören, passiert etwas völlig anderes als wenn die Leute zum Zirkus Krone, Rudi Sedlmayer-Halle, ...  
 B: Oder Olympiahalle  
 U: Oder Olympiahalle gehen, um sich ein Rockkonzert anzuhören.  
 B: Aber darum geht's ja gerade.  
 U: Da passiert. Wenn es sich jetzt herausstellt, daß es darum geht, dann reden wir auch darüber, das ist nicht der Punkt.  
 B: Nein, aber soziologisch gesehen gehts dadrum. Warum passiert da das, und da das.  
 U: Ja, ja, ja gut.  
 B: Wobei die Biennale dabei, muß ich sagen, da scheinbar eine Kurve gekratzt hat.  
 U: Genau das würde ich bezweifeln. Das ist auch nicht das Thema.  
 B: Wir haben schon eine ganze Menge Leute drinn gehabt, bei ~~Werk~~ zum Beispiel, die normalerweise nie in die Oper gehen würden. Und die waren sehr begeistert. Das war ein wirklicher Publikumserfolg.  
 U: Nein, weil ich habe eine ganze Reihe von Sachen von Prince gehört. Und 'ne Reihe von Einwänden gehabt, natürlich. Aber der Sog von der Musik ist eindeutig da. Es ist wurscht, wieviel wieviel Einwände man da haben kann, daß es vereinfacht, daß es ein Gerüst bietet, was nicht wahrhaftig ist, daß es - was hatten wir noch - ja dieses androgyne Moment, ...  
 B: Das ist kein Einwand ...  
 U: Das ist nun ein Positivum, also jedenfalls. Im wesentlichen hielt sich das ja an diesem steady beat auf, der da bleibt,

B: Angstvermeidung, ..

U: Angstvermeidung, genau, das war der Punkt. Das Faktum ist, daß die Leute dahingehen, sich sogar darum reißen um die Karten, zu Schwarzmarktpreisen etc. Und ein Kritikpunkt war auch, daß der Kontakt kein wahrhaftiger wäre, sondern nur ein ...

B: temporärer.

U: Temporärer, ja gut. Also, solange das Stück läuft, ist alles in Ordnung, hinterher sind die Leute die eigentlich Betrogenen. Das ist der Punkt. Und jetzt hast du aber gesagt, daß du genau diesen Kontakt haben möchtest. Genau diesen Kontakt, den wir hier als verlogen bezeichnet haben, obwohl die Leute aber meinen, sie hätten ihn. Das ist ja das der Punkt. Sie wissen, sie sind in diesem Punkt nicht unserer Meinung.

B: Ja. Sie werden manipuliert. Sie meinen, sie hätten ihn wirklich.

U: Jaja.

B: Und ich hätte ihn gerne wirklich. Aber genau den.

U: Jetzt ginge es eben darum, herauszukriegen, warum ist Prince in punkto Kontakt verlogen und warum ist deine Musik, zum Beispiel dieses Streichquartett, nicht verlogen

B: Das ist natürlich eines der heikelsten Fragen. Man kann, glaube ich, nie selber von sich sagen, was man macht, daß das nicht verlogen ist. Also ich meine, wenn man verlogen als moralische Kategorie einbringt, und sagt, verlogen setzt eine Absicht voraus. Dann kann ich sagen, es ist verlogen. Man kann es glauben oder nicht. Absichtlich ist es sicher nicht verlogen. Es kann natürlich durch hunderttausende von Einflüssen, über die ich keine Kontrolle habe, verlogen sein. Ich glaub's nicht, sonst hätte ich's nicht so gemacht. Aber es könnte sein. Man muß davon ausgehen. Ich glaub, was du jetzt ansprichst. Wir müssen nochmal zurückkommen, was wir schon mal angesprochen haben, das ist die Vermeidung von Angst oder die Konfrontation mit Ängsten. Ich glaube, das ist der Schlüsselbegriff von der ganzen Geschichte. 954

In dem Moment, wo ich ein Publikum einlulle, mit steady beat, oder irgendwas auch immer. Mit tonaler Musik, mit Musik, die ich sofort nachvollziehen kann, wo auch die Collage nur als sagen wir mal, nur als verrückte Kolorierung wirkt in einem an sich gegenständlichen Bild, um mal bei diesem Beispiel zu bleiben, in dem Moment gebe ich eine scheinbare Sicherheit, eine trügerische Sicherheit, die die Leute dazu verleitet, auf einem gerade laufenden Förderband mitzulaufen, in gewisser Weise, ein gewisses Stück, so weit ich sie kriegen will. wenn ich dann aber am Schluß wie Prince auch noch sage: Liebe ist besser als Sex. Und dann noch eine moralingeschädigte Wertung einbringe in die ganze Geschichte

*Paris unter Druck!*

*Konfrontation mit Angst.*

B: Die sollen dir das gut bezahlen. In Gottes Namen.  
Also, da fängt ein kulturkritischer Aspekt ...

U: Nein halt wart mal.

B: Um Gottes willen. Ich fühle mich beobachtet.

U: Ein muß du sagen, ich bin ehrlich: Vor jeder Musik kommt, shut up already.

B: Das already ist so toll, bevor es angefangen hat.

U: shut up, already, also jetzt machen wir weiter.

B: Und dann geht's los.

Ähm - was wollt ich jetzt sagen -

U: Kulturkritik.

B: Ja. Warte mal, jetzt muß das zusammenkriegen. Kritik an Prince, diese Sicherheit transportieren. Die Leute damit mitnehmen. Ja, und er gauckelt ihnen eigentlich

vor ein Problem, was ein ganz großes Problem unserer Zivilisation ist, glaube ich, zu lösen, indem er eben dieses Wirgefühl vermittelt. Während ich glaube, daß das Erreichen einer einer Lösung, wenn ich jetzt - ich glaube wir habens neulich auch erwähnt, wenn ich an das Marionettentheater von Kleist denke, an den Aufsatz. Wir haben unsere Unschuld solange schon verloren, daß wir zu einem Stande, um um zu einem Stande von Unschuld von Hingabefähigkeit, was Sexualität zum Beispiel betrifft, zurückzufinden, unheimlich viel Angstüberwindung und Angstkonfrontation brauchen. Und er tut so, als brauchen wir sie nicht. Oder er tut so, als machen wir das schon.

U: Nein nein. Er tut so als wärs ganz einfach.

B: Ja. Als brauchen wir dabei keine Angst haben. Und er läßt die Leute dann, indem er den letzten Akkord spielt, mit ihren Ängsten wieder allein. Die haben vielleicht geschnüffelt, da ist vielleicht was, aber ist letzten Endes jemand, der einen Ausnahmestatus hat, der reich, der erfolgreich ist, der seine Androgynität leben kann, weil er reich und erfolgreich ist, weil er einen Ausnahmezustand, weil er das sogar noch umgemünzt hat, die ihm noch mehr Reichtum und noch mehr Erfolg gibt. Er ist ein exotisches Tier, und alle Energie, die wir haben, werden auf ihm abgeladen, als exotischem Tier.

Daß heißt, wenn er weg ist, sind wir wieder die normalen Tiere. Und das ist einfach nicht die Wahrheit, das ist

einfach nicht der Tatbestand. Der Tatbestand ist, daß es darauf ankommt, daß wir dieses scheinbar exotische Tier

70  
in uns wecken, und es auch sind. Und das hat was mit Angst zu tun. Und diese Angst nimmt er uns nicht, sondern er sagt, diese Angst gibt es eigentlich nicht. Und die braucht ihr nicht haben, in dem Moment. Und ich habe diese Ängste alle gehabt, weil ich ganz einfach im Zuge meiner persönlichen, ganz persönlichen Entwicklung mit Ängsten konfrontiert war, die ziemlich haarsträubend waren, und die sicher irgend einen Niederschlag gefunden haben, in dem was ich tue. Das heißt, ich hatte mal ein sehr rigides und ein sehr viereckiges Weltbild, und zwar

- umgekehrt wie sehr viele Leute. Viele Leute haben dieses rigide Weltbild erst sehr viel später. Ich hatte eigentlich so mit 18, 20, 22. Und da hatte alles eine bestimmte Ordnung, und es hatte eine Ordnung, weil es eine Ordnung haben mußte, sonst wäre ich wahrscheinlich verrückt geworden zu diesem Zeitpunkt. Und als ich anfang, diese Ängste, die sehr stark mit psychosexuellen Aspekten zu tun haben, das zu konfrontieren, da habe ich gedacht, Hoho, das geht nach unten, endlos tief, ja. Ich schaue da oben nur rein, und ich sehe nur ein Bruchteil von dem wo es darunter geht. Und seitdem, wenn du so willst, ist das 'ne Art, 'ne Art Thema für mich. Und das ist untrennbar mit Ängsten.

Nur die Überwindung von Ängsten in einem bestimmten Moment führt zu einer sehr intensiven Gefühlserfahrung. Und die Intensität dieser Gefühlserfahrung, der kann ich die Angst nicht nehmen. Das kann ich auch niemandem ersparen. Mir zu allerletzt nicht. Weil ich war dem passiv ausgeliefert und ich konnte das nicht aktiv steuern.

U: Ja, aber all das, was du jetzt erzählst, läuft eigentlich im Prinzip darauf hinaus, daß du diese Musik ablehnst.

B: Letztlich schon.

U: Ja.

B: Ich bewunder ihn nur.

U: Zugleich beneidest du ihn, diese Musik, ihres Erfolges wegen.

B: Nicht des Erfolges wegen. Wirklich darum nicht.

U: Oder, ...

B: Nun ich hab gern Erfolg, ja.

U: Oder, der der der

B: der Kommunikation wegen

U: Ja, genau. Der Kommunikationsmöglichkeit wegen.

B: Das ist mir unheimlich wichtig. Und ich möchte die Kommunikationsmöglichkeit die ich im Gespräch, so wie wir uns jetzt unterhalten, mit Menschen, die so willens sind wie ich in dem Moment, sie herzustellen, herstellen kann, möchte ich auch über die musikalische Ebene sehr sehr gerne bekommen. Da ist der Erfolg natürlich ein Takt (?), mein Gott, wir natürlich alle in diesem Beruf auf Erfolg angewiesen, wir sind alle sehr eitel, bis zu einem gewissen Grade. All das, ja, aber das ist wirklich nicht mal das primäre. Das Primäre ist, ich möchte nicht in diesem Turm sitzen.

U: Jetzt reden wir mal dann wirklich über die Musik. Das heißt, du nimmst keine verfremdenden Mittel bei deiner Musik. Also du nimmst keinen Geräuschklang, oder irgendwie experimentelle Töne, sondern du nimmst die klassisch gestrichenen, bis zu dem Punkt, wo Berg auch war. Und du meinst, daß durch diese Mittel, die dem bisher klassischen Konzertpublikum vertraut sind, über diese vertrauten Mittel, Streichtechniken, eher dieses diesen Kontakt oder diese Nähe erreichst als über verfremdende Techniken.

B: Ich glaub, daß die verfremdenden Techniken etwas

ANGST!

TURM!

KONTAKT VERSUS KOMMUNIKATIONSMÖGLICHKEIT

indirektes haben.<sup>1</sup> In dem Moment, wo ich bewußt verfremdend vorgehe, muß ich mich von einem Sachverhalt distanzieren, also um einen Sachverhalt verfremden zu können, muß ich mich von ihm distanzieren.<sup>2</sup> Das Widerspricht völlig dem, was mit unter Direktheit vorschwebt. Also indem ich einen Klang verfremde, muß ich ein ganz bestimmtes Maß an Distanz, an von vornherein als Arbeitsmaterial eingesetzte Analyse einbringen, ja.<sup>3</sup> Und die wiederum führt rein vom Prozeß des Arbeitens her zu einer Distanz, die mir nicht effektiv erscheint, für das, was ich will. Aber ich weiß, das ist auch ein Widerspruch. Also, zumindest eine ganz große Gefahr auch. Man könnte mit einer fast, wie soll ich das sagen, semantisch eingesetzten, mit fast semantisch eingesetzten Musikelementen wahrscheinlich viel klarer sprechen. Aber, jetzt kommen wir noch auf einen wichtigen Punkt. Das klingt jetzt vielleicht sehr altmodisch, aber ich denke, es gibt einen musikalischen Raum, und wenn ich diesen musikalischen Raum verlasse, der ist sehr genau, den kann man sehr genau beschreiben, wenn ich den verlasse, dann muß ich wissen, daß ich ihn verlasse, dann muß ich die Konsequenzen tragen, die Konsequenzen sind, daß ich letzten Endes ein Konzept, von dem, was Musik sei, wie sie gehört werden soll, in welchem Kontext sie steht, mit welchem Kontext sie rezipiert wird, etc. von mir gebe, aber nicht mehr die Sache selbst. Und ich bewundere am allermeisten Komponisten, die mit der Sache selbst Menschen zu 'ner Reaktion bekommen, mit relativ weniger, aber doch sehr viel Substanz an rein musikalischem Material.

U: Die Sache selbst, das schränkt sich jetzt ein auf das

<sup>1</sup>Das glaube ich entschieden nicht. Z.B. Phren, Scelsi oder auch C. Taylor, der späte Scriabin etc. Genau die verfremdenden Stellen, die befremdenden Stellen sind Ekstasepunkte, so, als wäre ein ganzes Musikstück nur aufgebaut, um diesen einen Ton anzusteuern, wie über eine Schallmauer hinaus. Verfremdung ist dann gut, wenn Präzision in ihnen sich zugleich ereignet. Und Präzision ist in diesem Fall das Gegenteil von Indirektheit.

<sup>2</sup>Diese Distanz aber Herr Gott noch mal ist doch das grundlegende Agens der menschlichen Kultur seit dem Erzengel Gabriel! Scheiße!

<sup>3</sup>Daß diese "Analyse" auch einfach Spiel sein kann, aus Freude, wie Dinge klingen, wenn man sie nur läßt, d.h. wenn man sie eben nicht in die klassische Spielweise korsettiert, der unterschied etwa zwischen einem Kind, das in sich selbst verliebt vor sich hinlallt und einen Wiener Sängerknaben, der Bachkantaten singt: Wem zuzuhören macht nun mehr Spaß? Da finde ich liegt ein kardinaler Denkfehler bei Bose.

Konzept des Kommunikationsmöglichkeits!

Spektrum von klassischer Rezeption eigentlich. D.h. ab Bach, Brandenburgische Konzerte bis ...

B: Ne, früher, ich würde schon die Musikgeschichte früher, ..

U: bis

B: ich würde schon, mich hat zum Beispiel die ethnische Musik sehr interessiert, auch, und mich interessiert auch die mittelalterlich Musik, und die frühmittelalterliche Musik.

U: Ja, aber das klassische Repertoire ist eben Bach bis Strauß.

B: Ja, aber wenn du die Oper hören wirst, wirst du sehen, daß sehr viel Jazz eingearbeitet ist, und sehr viel verarbeitet ist irgendwo. Ich würde den Jazz auf keinen Fall daraus nehmen wollen. Ja. Worum es

190

eigentlich, es ist was qualitativ etwas anderes, so schwer in Worte zu fassen. Ich muß wieder auf Lachenmann kommen. Letzten Endes ist das formale Vokabular von Lachenmann auch ein klassisches. Er schreibt ein Klavierkonzert, ja. Schreibt Orchesterstücke, ob das nun Staub heißt oder nicht, es ist ein Orchesterstück. Es hat ein Anfang, es hat ein Ende, es hat ein großes Symphonieorchester, es hat die klassische Besetzung. Gut er macht völlig andere Klänge, zieht er daraus. Aber Strauß hat im Verhältnis zu Mozart auch andere Klänge aus dem Orchester gezogen. Ja. Ich damit sagen, qualitativ ist der Unterschied rein substanziell nicht so groß. Nur, er ihm geht es so, soweit ich ihn verstanden hab, ganz persönlich, darum, daß niemals das direkte, den direkten Weg einzuschlagen, über das Hören in bestimmte Kanäle, und eine bestimmte Wirkung zu erzielen oder in Kauf zu nehmen, je nach dem wie man's nimmt, sondern einen Essay über das Hören zu verfassen.<sup>4</sup> Also über den Vorgang selbst<sup>5</sup>, natürlich komme ich dazu zu Ergebnissen, darüber zu Ergebnissen, aber mich interessiert eben das indirekte daran nicht. ~~Nicht der intellektuell gefilterte Vorgang.~~ Ich glaube, daß das

nicht

<sup>4</sup>Es beginnt mit einem Essay über das Hören, aber dann nudelt es sein Material durch bestimmte spätserielle, d.h. locker gehandhabte serielle Formstrukturen, die man von Fall zu Fall diskutieren kann. Lieber Bose, ich habe dich im Verdacht, daß du meinen Essay über Lachenmann mit Lachenmanns Musik verwechselst. Es ist natürlich so, daß Musiken, die an ihren Materialkonzepten beschreibbar sind, mit dieser Beschreibung ihr ganzes Wesen erfassen. Genauso, als hätte Mozart eine zehnbändige Abhandlung über den Triller verfaßt, hochwissenschaftlich u.s.w., und man würde jetzt sagen, Mozart's Musik sei verkopft, weil er Triller verwendet. Ich doch völliger Mist, oder etwa nicht?

<sup>5</sup>Der Vorgang selbst ist doch eine reine Fiktion. Vgl. vor allem Husserl u. Heidegger. Aber besser noch Husserl.

Herstellen von Musik so ein linkshirnige, linkshirziger Akt ohnehin ist<sup>6</sup>, daß uns das körperliche, das Rechtshirnige<sup>7</sup>, das all das wahnsinnig verloren gegangen ist, gerade in der Neuen Musik<sup>8</sup>. Und das interessiert mich. Da sind wir wieder bei Prince. U: Ja. Aber bei Prince haben wir festgestellt, daß es dermaßen

rechtshirinig ist, daß es verlogen ist.

B: Genau. Und dieser Weg irgendwo dazwischen

U: Wie ersetzt du das. Geh doch mal davon aus, daß du im Prinzip 222

Musik machen willst wie Prince, nur eben wahrhaftig.

Versuch doch mal von der Richtung her zu entwickeln.

B: Darf ich's mal anders formulieren. Ich will eine Musik machen, die ich verantworten kann, unter dem Aspekt, daß ich in einer musikalischen Tradition stehe<sup>9</sup> und auch mir bewußt bin in dieser Tradition. Wie die dann klingt, ist eine andere Frage, aber ich möchte gern mit den Leuten kommunizieren, mit denen Prince auch kommuniziert. So. Ich will nicht gern eine Musik machen, die so klingt. Also dazu sind entscheidende Dinge. Ich wäre ein Idiot ja, wenn ich mich der Illusion hingeben würde, ich könnte überhaupt in diese Fach ausweichen. Mit meiner Vorbelastung<sup>10</sup> unmöglich. Und ich hab auch nicht den Willen dazu. Aber ich hab den Willen dazu,

Leute zu erreichen, mit denen ich täglich spreche. Oder alle Parteien<sup>11</sup>, die ich treffe, die ich sexy finde, die ich interessant finde, ja. Die ich sehe. Die im Grunde genommen meine Generation und drunter sind, von denen ich aber sehe, in dem Moment, wo ich anfangen, mit ihnen kommunizieren zu wollen, über das, was mir eigentlich

<sup>6</sup>Mit der Links- und Rechtshirnigkeit gehst du mir langsam auf die Nerven.

<sup>7</sup>Merkst du nicht, daß du damit dich als Mensch zu einem einzigen Diaphragma machst. Du wirst sagen, ja genau, das eben möchte ich verhindern, aufheben. Ich habe das Gefühl, als würdest du dich als Subjekt verleugnen.

<sup>8</sup>Hast du gewußt, daß die Aufklärung (Beginn des Projekt der Moderne) neben der Durchsetzung der Vernunft und der Gewissensethik die Befreiung des Sinnlichen auf ihre Fahnen geschrieben hat. Vgl. dazu meine Magisterarbeit. Darin führe ich den Nachweis dieses Phänomens. Also kommt als ein weiteres Delikt die Aufklärungsverleugnung hinzu.

<sup>9</sup>Genau das macht eben Lachenmann auch. Kommt zwar zu anderen Ergebnissen, aber.

<sup>10</sup>In der Vorbelastung liegt der Hund begraben, nicht in der linken Hirnhälfte. Die Angst, gesichertes musikalisches Wissen über den Jordan zu werfen.

<sup>11</sup>Partein, wirklich Parteien?

wichtig ist<sup>2</sup>, die Kommunikation aufhört.  
 U: Jaja. Das ist genau der Punkt. Also, ...  
 B: Genau.  
 U: Da hat ja die ganze serielle Musik die, da haben sie gesagt, das ist auch festgestellt worden, geschichtlich, daß diese Kommunikation eben nicht möglich ist, mehr, aufgrund irgendwelcher Punkte, ...  
 B: Musikgeschichtlicher Entwicklungen ...  
 U: Spätestens seit Ausschwitz, muß man wieder sagen, seit Ausschwitz ist eine gewisse Kommunikation zumindest gestört. Und Spätestens seit Ausschwitz muß diese Störung der Kommunikation, wenn man kommunizieren will, mit thematisiert werden.  
 B: Hmm.  
 U: Das ist doch der Punkt.  
 B: Das ist sicher eines der Punkte.  
 U: Die Hoffnung der Serielle, oder die Hoffnung der Serielität überhaupt, war, soweit ich es überschauen kann, war, daß mit Hilfe von vernünftigen, VERNÜNFTIGEN, Maßstäben, die man vorher setzt, eine Sprache gefunden werden könnte, die sozusagen unmittelbar wieder zu einer Kommunikation führt.  
 B: Aber die Serielle haben.  
 U: Das war die Option von Boulez.  
 B: Eine reine Sprache, die unbelastet ist, und dadurch wirkt.

U: Genau.  
 B: Nur, ich glaube, die Serielle haben zu diesem Zeitpunkt zu wenig die Dialektik der Aufklärung gelesen.<sup>13</sup> Daß dich das, was du negierst, und das was du an Unreinem läutern willst in dieser Sprache, was du rausläutern willst, dich über einen Umweg wieder einholt. Das ist das Problem. Die haben also eine Sterilität geschaffen, irgendwo, die nicht mehr zu ertragen war. Wir haben übrigens, und das ist ein interessantes Kapitel auch, worauf wir vielleicht auch kommen sollten, im Gegensatz zum gesamten naturwissenschaftlichen Weltbild, was schon lange vorher, die ganze Quantenphysik zum Beispiel, in eine Ebene sich begeben hat, man muß sich auch mal sagen (oder fragen), was das auch künstlerisch bedeutet, der naturwissenschaftliche Standpunkt der Winkel des Betrachters beeinflusst direkt das Ergebnis, was ich suche. Das ist völlig negiert worden. Also, ich meine, das sind naturwissenschaftliche Erkenntnisse, die ...  
 U: Ja, man hat sich mitten im 20. Jahrhunderts auf den Standpunkt des endenden 18. Jahrhunderts ...  
 B: Auf den kantischen Standpunkt, ganz genau.  
 U: ... zurückgezogen. Genau.

<sup>12</sup> Was ist dir den wichtig? Shut up, already.  
<sup>13</sup> Meines Wissens haben sie NUR die Dialektik der Aufklärung gelesen.

Uswurf gegen die Serielle: *Kritik auf die Banalität*

B: Und das war die Todsünde. Das hat die serielle Musik absolut eingeholt und totgeschlagen. Davon ist wirklich nichts übrig geblieben. Als ein interessantes Denkeperiment sicherlich eine ein Denken über die Neuordnung von musikalischem Material, aber das Problem ist jetzt folgendes:

In dem Moment, wo du das musikalische Material so aufsplitterst, und so neu ordnest, wie der Serialismus es getan hat, brauchst du wieder eine Distanz zu eben diesem Material, was das Material entkörperlicht. Die das Material entkörperlicht. Und diese Entkörperlichung hat auf die Musik zurückgeschlagen. Ich meine natürlich.

U: Das mußt du auch wiederum sagen, daß dein Begriff von Körperlichkeit, oder von Physiologie ja derselben Krux unterworfen ist. Ja. Das ist eben sozusagen die Diaspora deines Begriffs von Körperlichkeit.

B: Richtig.

U: Du kannst es ja auch nicht sehen. Also, so wie du's siehst, das ist deine Sichtweise. Aber es ist, es gibt diese absolute Sichtweise eben nicht.

B: Nein.

U: Oder diese ganzheitliche Sichtweise, um diesen Begriff wieder ins Spiel zu bringen.

B: Aber um die würde es mir gehen.<sup>14</sup>

U: Ja, ginge es. Aber es ist ein Ding der Unmöglichkeit. Das ist eben die Erkenntnis, in der wir jetzt sind, die Erkenntnis der Postmoderne. Also aus dem Wissen des Scheiterns der Moderne, die irgendwie noch auch dem kantianischen Absolutheitsanspruch hergeleitet war. (Bose schenkt Whiskey nach)

Ja, eben das. Das Projekt der Moderne ist eben genau daran gescheitert.

300

B: Ich weiß.

U: Es heißt auch Projekt der Moderne. Es ist jetzt die Diskussion, kann man das Projekt noch weiter laufen lassen, im Bewußtsein seines Scheiterns, was ja ein Kind davon wäre und trotzdem weiter gehen. Oder geht man anders vor. Und dieses anders vorgehen, das ist das, was man jetzt als Postmoderne zusammenfaßt, ...

B: Anything goes.

U: Da heißt es, nicht anything goes, sondern alles geht, also man kann alles machen. Das ist es ja, was Prince macht, alles geht. Also man kann kombinieren, also Collage, und es wird schon irgendwas dabei herauskommen, und es klingt ja auch ganz schön, und jetzt lege ich noch eine steady beat drunter, und dann ist die Sache

---

<sup>14</sup>Und um die ging es den Seriellen auch. Denn die haben gezählt, demokratisch, wie bei Stimmzetteln, um die Hierarchie der Tonarten und klassischer Strukturschemen, die fast aller noch aus der absolutistischen Periode unserer Geschichte stammen, zu entgehen. Die Zwölfzahl ist fast eine kabalistische Symbolzahl für das Total.

Wie du  
Körper  
sehen!

geritzt.

B: Weißt du, was ich glaube, was das Problem der Moderne, jetzt in diesem Punkt, jetzt mal auf einen Satz gebracht, mit allen Fehlern, dieses einen Satzes, ist: daß dem der Glaube zugrunde liegt, daß die Dinge kontrollierbar sind. Und ich glaube nicht, daß die Dinge kontrollierbar sind<sup>15</sup>. Und ich mußte mich zu dieser Auffassung erst lange, und für mich relativ langsam und langwierig durchringen, ich hab' ne Zeit lang geglaubt, sie sind kontrollierbar, und ich bin immer wieder - ich bin ganz praktisch, sprechen wir mal ganz praktisch von

dem Verfertigen von Musik. Ich bin immer an den Punkt gekommen, daß ich mir sagte, gut, eine Konstruktion stimmt, aber mein Ohr stimmt nicht damit überein. Was mache ich? Ändere ich die Konstruktion nach meinem Ohr, dann stimmt die Konstruktion nicht mehr, dann ist die Reinheit des Gedankens weg. Lasse ich die Konstruktion stehen, dann weiß ich physisch, daß es nicht stimmt. Und ich bin immer an diesen Punkt gekommen. Ich habe es nie, wenn ich's negativ formulieren will, nie geschafft, den Anspruch von Konstruktion in Einklang zu bringen, was mein Bauch und mein Ohr, und die sind sehr genau verbunden, mir eigentlich sagt, und das war sehr bitter das Gefühl, oft. Und ich bin letzten Endes, das ist eine ganz grundsätzliche Entscheidung dazu gekommen, für diesen Moment zu sagen, das, was mein Bauch und mein Ohr hört und fühlt, sagen wir's mal, ist der Oberbegriff, und nicht das, was ich kontrolliert machen will, und das hat sehr viel, bis hin zu politischen Einstellungen, das hat sehr viel bis hin zu den Gedanken, daß man die Kontrolle über Dinge aufgeben muß, um sich Dinge

überhaupt erst zu erobern<sup>16</sup>, zu tun. Also auch wieder ganz persönliche Glaubenssätze, wenn du so willst. Und dieses anything goes, oder alles ist möglich, oder wie man auch immer sagen will, der Postmoderne: Ich hab' mal, die sehr klugen Worte, ein Freund von mir hat das gesagt, als wir mal über verrückt werden, oder über geistige Krankheit oder Gesundheit, oder was auch immer diese ganzen Reizbegriffe sind, gesprochen haben: Hat er gesagt, was willst du eigentlich. Letzten Endes kannst

340  
du dich doch nur in dich selbst verlieren. Und diese Idee, daß das, was man macht, Streit Moderne - Postmoderne, wichtig für diese Zeit, oder nicht wichtig für diese Zeit, das wird nicht entschieden vom eigenen

<sup>15</sup> Ist dir klar, daß, wenn wir z.B. das Ozonloch nicht unter Kontrolle kriegen, Leben auf dieser Erde bald nicht mehr möglich sein wird? Und weißt du, daß genau deshalb dieser dein "Glauben" von dieser Seite her betrachtet, blödsinnig ist?

<sup>16</sup> Interessante Kombination: Über Dinge die Kontrolle aufgeben, um sich Dinge zu erobern. Das riecht verdammt nach Kontrolle, nur auf subtilere Weise.

Verstand, sondern das wird entschieden von ganz anderen Dingen, die nicht unserer Kontrolle unterliegen. Das heißt wir können, und das ist die phantastische Forderung, die heutzutage an jeden gestellt wird, der sich im Beruf betätigen will, sondern in allen künstlerischen Berufen, wir können uns nur darauf verlassen, daß das, was wir tun, uns als Persönlichkeit, als menschliche Persönlichkeit einbringt.<sup>17</sup> Wenn's das nicht tut, wird das keinen Sinn haben. Wenn's das tut, dann ist das eine Stimme, die zählt. Wie jede Stimme, die zählt, wenn sie irgendwas sagt, was originär ist.

U: Mein Gedanke ist, wieder an das anzuknüpfen, was ganz am Anfang war.<sup>18</sup> Am Anfang unserer Unterhaltung. Wo ich dir erzählt habe über die urbane Stadtvegetation. Also, das ist jetzt ein weiter Bogen. Die Feststellung, die ich dabei - bei dem Studium der Literatur im übrigen nur war's, ich bin ja nicht selbst forschend tätig gewesen - war die, daß diese Natur, also das, was in menschliche übertragen Originalität wäre, 'ne ganz irre Varietät hat und eine unglaubliche Anpassungsfähigkeit. Es bleibt dabei aber Natur.

B: (Sie bleibt sie selbst)

U: Also, egal, ob ich jetzt die Acidität ändere, ob ich jetzt die Lichtintensität ändere, ob ich die Bodendichte ändere, ob ich die Qualität des Bodens, also kalkig, eher humusartig ändere, ob ich die Bodendichte, also kompakt oder aufgelockert, durch irgendwelche Faktoren ändere. Egal. Es reagiert auf eine Vielzahl von Faktoren, und bleibt dann trotz der Faktoren der Veränderung immer ganz: Es blüht dann nun einmal eine Blume. Und eine Blume ist ein kompliziertes Gebilde, und es ist ein ganzes Gebilde. Wobei jetzt deine ganze Argumentation mit Ohr und Kopf, äh...

B: Ohr und Bauch, ...

U: Ohr und Bauch, mir auf so'n Ding ja, sich zurückführen will, was man als Konstante annehmen könnte. Verstehst du, auf was ich jetzt da hinaus will.

B: Wenn man's erreichen könnte.

U: Wenn man's erreichen könnte, wäre es etwas Konstantes. Wenn ich mir jetzt aber - der Übersprung. Es ist Metapher. Es ist alles Metapher. Auch Ohr und Bauch

---

<sup>17</sup>Natürlich verläßt du dich allein darauf nicht. Vielmehr handelt es sich um so eine Art Restfatalismus. Dieser Restfatalismus ist sozusagen das Medium der oben erwähnten subtilen Kontrolle.

<sup>18</sup>Der Hanne habe ich erzählt, daß meine Funktion unserer Gespräche nicht die des Fragenstellers war, sondern des Moderator, oder metaphorisch die eines Flußbetts für Boses Gedankenströme.

ist Metapher.<sup>19</sup> - wenn ich diesen Übersprung nehmen,  
dann ist eben die Metapher Vegetation so gestaltet, daß  
die eben beweglich ist in einer wahn sinnigen Bandbreite.  
B: So isses.

U: Und sich darauf zu berufen, ist an sich Unsinn. Also  
man kann sich nicht direkt darauf berufen, sondern wenn  
390

man sich darauf beruft, dann muß man dummerweise sagen,  
wie ein dutzend von Faktoren innerhalb eines Systems,  
innerhalb einer Systemtheorie, benennen, und sagen,  
darauf berufe ich mich.

B: Aber unwägbar Faktoren, die man eigentlich nicht  
benennen kann. Da fängt der Widerspruch an.

U: Ja, ja, Das ist es.

B: Das heißt, ich muß - und dazu will ich dir gern noch  
ein paar Minuten Musik vorspielen -

U: Ja, mach es.

B: die ganz anders als das Streichquartett sind. Ich

muß, worüber wir schon mal sprachen, ich glaube beim  
letzten Mal, die Brüchigkeit meiner eigenen Person in

Kauf nehmen, d.h. Dinge nicht wiederholen. Ich kann

Konstruktionen nicht wiederholen, und das ist im übrigen

ein Gedanke, der in der Moderne sehr wichtig geworden

ist - der finde ich, oder wie ich hoffe, überleben wird

- man kann bestimmte Dinge als Grundmuster auch formaler

Art, oder als Denkmuster nicht wiederholen, weil das

etwas, ich meine letzten Endes, sagen wir mal so:

Letzten Endes ist das Ideal ein dem Lebendigen

isomorphes System zu schaffen.<sup>20</sup> Und das ist wieder ein

Widerspruch natürlich.

U: Isomorph. Wie würdest du das ...?

B: Gleichgestaltig. Im mathematischen Sinne.

U: Also Iso bedeutet immer, daß es keine geometrische

Parallelität gibt. Iso. Die Vorsilbe Iso bedeutet das.

B: Ja gut.

<sup>19</sup>Mein Anliegen ist, "Bauch" und "Vegetation" als  
ein ähnliches, von zeitlicher Dynamik getriebenes  
Systems zu beschreiben, uns somit als ästhetische  
Kategorie, das in seiner Erscheinung jeweils seine  
Zusammensetzung verändert, je nach Bedingungs-lage, in  
sich aber als Phänomenen identisch bleibt.

<sup>20</sup>Das dürfte der Schlüssel-satz zu deiner  
Musikästhetik sein. Eine Formulierung, die sich elegant  
um das Problem jeder Ästhetik herumdrückt, nämlich ob  
Kunst Natur nachahmen soll oder als etwas völlig  
eigenständiges, eben vom Menschen erdachtes und  
qualitativ neues sich von Natur absondern. Deshalb  
klingt sie so wahn sinnig plausibel. Könnte also fast von  
Goethe stammen, und Goethe mag ich, wie du weißt,  
überhaupt nicht. Deswegen wird es notwendig sein, da  
noch etwas nachzubohren, weißt du, wie deine Kinder mit  
der Bohrmaschine. Häh! Satanische Luste zu bohren  
meinerseits!

U: Isometrie bedeutet, daß du zwei Dreiecke hast, die du über keine Spiegelpunkt ineinander überführen kannst.

B: Aber es sind zwei Dreiecke.

U: Ja.

B: Genau. ... Das heißt also ein System zu schaffen, was in keiner Weise kongruent ist, oder kongruent sein kann,

U: Achsen- oder Punktsymmetrisch.

B: Ja.

U: Die Leugnung oder die Unmöglichkeit von Achsen- oder Punktsymmetrie. Das besagt Iso, die Vorsilbe iso.

B: Ja, und das ist ein äußerst lebendiger Gedanke. Die geometrische Form an sich kann ähnlich oder gleichgestaltig sein, von der Qualität, aber nicht kongruent. D.h. ich kann, es geht ... ach, das ist mit der scheiß Sprache ... Es geht eigentlich darum, etwas ... Hast du dich mal mit dem Leben, mit der Definition von Leben beschäftigt.

U: Ich habe ja deswegen das Studium der Biologie aufgegeben.

B: Ach so. (Lacht)

U: Weil ich dachte, da würde ich etwas darüber erfahren.

B: Gut. O.k. Mehr kann man darüber nicht sagen. Auf satanische Weise den Wind aus den Segeln genommen.

(Lachen)

Also ich habe mich immer sehr für Biochemie interessiert.

U: Ja, ich auch. Deswegen habe ich es angefangen.

420

B: Dann brauch ich dir's auch nicht zu sagen. Aber ich sag's jetzt einfach, weil's gesagt werden soll, daß es in lebendigen Systemen sehr viel nicht Lebendiges gibt. Und daß ...

U: Und das, was die Biochemie erforscht, ist all das, was nicht lebendig ist.

B: Das ist die Tragödie der Biochemie.

U: Ja.

B: Und das Phantastische ist ..

U: Also das bleibt. Deswegen bleibt bei der Biochemie immer ein Rest, und der ist religiös.

B: Und das ist für mich ein sehr ähnlicher Rest in der Musik.

U: Und da gibt es irgendwo einen Systemphilosophen, und den sollten wir dann befragen. Das ist die Antwort, die mir dann diese Wissenschaftler geben.

B: Gut, das ist sehr unbefriedigend.

Aber verstehst du, das ist etwas, zum Beispiel, wenn ich jetzt mal auf das Quartett zurückkommen darf, ja, ich

U: Du darfst. (Lachen)

B: Ich hab mich ... Es ging darum selbst in der Machart, im Schreiben des Stückes, Dinge einzubringen, wo spontane Entscheidungen auf eine strenge Konstruktion prallen, unddadurch Spannung entsteht. Es gab also vorgefertigte, sozusagen tote Teile, und diese toten

440

*Life*

*Live*

Teile mußten auf lebendige Art spontan im Moment des Flusses kombiniert werden. Und der Gedanke etwas herzustellen, was in irgendeiner Form mit Lebendigen zu tun hat, als Prozeß, hat mich immer fasziniert.

U: Irgendwann habe ich die Frage gestellt, wo ist dein Trick, um das Problem zu lösen. Also irgendwie scheint mir jetzt darin der Punkt zu liegen. Der Gegensatz oder die Entgegensetzung von zwei Pulsen. Das eine ist der Puls Struktur schaffen. Also einer strengen Struktur, die meinetwegen seriell gedacht sein kann

B: So isses.

U: Oder also jedenfalls einer gewissen Zahlensymmetrie folgt.

B: Ja genau.

U: Diese Struktur an sich ist noch keine Musik. Das ist deine Aussage.

B: Genau.

U: Die Struktur an sich ist noch überhaupt nichts. Die ist eben erst mal Struktur, und die kann man auch nicht hören.

B: So isses.

U: Und jetzt trifft der andere Impuls - also das wäre jetzt das Intellektuelle, und jetzt kommt das Tier. Und das Tier trifft auf die Struktur, und das wäre der Tiger im Käfig.<sup>21</sup>

450

B: Der Tiger im Käfig, genau.

U: Der Tiger, stößt auf die Struktur und brüllt. Was soll er sonst machen. Entweder er brüllt, oder er hat dieses berühmte Käfigsyndrom.

B: Ich zeig dir was. Ich hoffe, ich habe es hier. Oder das nächste mal.

U: Das nächste mal ist gut.

B: Ich jabs hier. Guck mal. Das ist die Partitur von dem Streichquartett. Und zwar das eigentliche Original.

U: Das eigentliche Original?

B: Also ich habs noch mal ins Reine geschrieben. Siehst du, daß es auch Bleistift und aus Fotokopie besteht.

U: Ich sehe, das eine ist gelb hier. Das ist Fotokopie und das ist das Originalpapier.

B: Genau. Und das ganze Stück, immer da, wo es gelb ist,

...

U: Ist original...

B: Und das ist eingeklebt. Ich habe vorgefertigte Strukturen zerschnitten. Und immer ...

U: Aber zerschneiden hieße jetzt eher wiederum Struktur, oder nicht?

B: Ja, aber. Der Vorgang war der, Struktur vorzufertigen, und diese vorgefertigte Struktur ... ich hab riesige Meter von Strukturen ausgebreitet auf den Boden aus dem spontanen Impuls des Durchhörens dieser

<sup>21</sup> Ich wiederhole an dieser Stelle, was mir Sagerer im Interview ca. 6 Stunden vorher über den Aufbau seiner "Tierspielspur" erzählt hat.

Strukturen, die neu kombiniert, zerschnitten.

U: Was heißt - Moment! - dirchhören. Das heißt, du hast es dir vorspielen lassen, oder?

B: Nee. Ich habs mir vorgestellt.

U: Also du hast die Partitur gelesen, und dir im inneren Ohr angehört, so wird das klingen, ..

B: So isses. Genau.

U: Und dann hast du gesagt, nein ...

B: So nicht, ...

U: so war es nicht gemeint.

B: Nee, das nicht. Sondern jetzt hab ich mir gesagt, dieser Teil muß hier beendet werden, und muß von einem momentanen Impuls, den ich in diesem Moment habe, konterpunktiert oder wie auch immer ...

U: ja, abgelöst ...

B: Abgeändert, abgelöst, aufgelöst werden ...

480

3. Cassette Seite 2

480

U: Lieder dummer Weise müssen wir es nochmal wiederholen.

Du hast jetzt die - Moment.

Das ist der Punkt, wo du die Schwäne auf die klirrenden Fahnen aufgesetzt hast. Was du ... Du hast ja gesagt, du hast die Struktur gehabt, und die Struktur sind meinetwegen die Schwäne, und jetzt plötzlich ist die eingefallen: klirrende Fahnen. Die Eisfahnen.

490

B: Das Nebeneinandersetzen von denen, genau. Und der Vorgang, wenn wir vom Lebendigen und Nichtlebendigen gesprochen haben, der Vorgang des in Anführungsstrichen des Lebens ... Lebenseinhauchen, ist der Vorgang der spontanen Entscheidung. Hier muß nicht das, was nach der Struktur, die vorberechnet ist, geschehen muß, geschehen. Und was dieses ganz andere ist, kann ich in dem Moment wo es geschieht, auch nicht benennen.<sup>22</sup> Und jetzt kommt wieder der reflektive Kopf, oder der Käfig, und sagt, was habe ich hier eigentlich gemacht<sup>23</sup>, und daraus ergibt sich wieder eine Strukturmöglichkeit, und dann wird diese Struktur festgeschrieben. Stell dir vor,

<sup>22</sup> Es handelt sich zweifelsohne um das göttlich Fluidum, das durch dich in diesem Augenblick hindurchströmt. Den schon Zeus, oder war es Prometheus (ich habe meinen Ranke-Graves gerade nicht zu Hand) machte aus Lehm bekanntlich lebendige Menschen. Vereinigung auch des Männlichen und Weiblichen: Männlich = Intellekt, Konstruktion mit Weiblich = Fluidum, Göttlichkeit. In dieser deiner Schilderung befruchtet die Erde (weiblich) den Himmel (männlich).

<sup>23</sup> Mose 1, 31 Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut.

das ist ein Vorgang wie das Auskristallisieren von etwas. Und dem Moment, wo das auskristallisiert wird das benennbar Struktur.

U: Ja, aber gerade das Auskristallisieren bringt mich wieder auf den steady beat. Steady beat ist Auskristallisieren par excellence.

B: Von Zeit.

U: Ja, ja klar. Es ist nicht so regelmäßig, wie ein Kristal. Und es ist nicht so regelmäßig wie der steady beat.

B: Und das sind meine Pulse.

U: Die Pulse bei deinem Streichquartett habe ich am Anfang gehört. Die sich langsam auflösen. Bei diesen Pulsen wird glaube ich ein Publikum, das sagen wir Prince gewohnt ist, noch dabei bleiben. Wenn sich diese Pulse auflösen, werden sie ...

B: Irritiert.

U: Ja.

B: Wobei ich eines sagen muß. Ich habe von einem Menschen ...

U: Da wird genau passieren, was du ja nicht willst, diese dieses Auflösen der Pulse feigt den Konzertsaal leer.

B: Obwohl ich das nicht glaube. Das wäre eine interessantes Experiment. Ich habe von einem Menschen, der kein, überhaupt kein Fachmann ist, für neue Musik, wirklich garnicht. Durchaus ein Gehör für Musik hat, für klassische, für Popmusik, aber neue Musik keine - in dem Sinn - keine Ader, ja. Oder nur so weit, wie halt ein musikalisch begabter Mensch vielleicht hat. Die erste Reaktion nach dem Stück war: Das ist wie auf Koks sein. Das war eine interessante Reaktion für mich. Weil auch soziologisch gesehen, was das bedeutet, aus dieser Ecke, das zu sagen. D.h. da muß etwas geschehen sein, was hier etwas angeregt hat zum Nachvollziehen wollen. Und das war vielleicht das größte Kompliment. Weil Musikwissenschaftler können sagen, das ist so gearbeitet und so, das interessiert mich überhaupt nicht. Aber wenn so was kommt, das werde ich hellhörig, weil genau das interessiert mich. Wie was ist das für eine 550

Zustand. Wenn ich einen anderen Zustand erreiche von Wachheit, oder von Hörenwollen, oder von Neugier, das ist es eigentlich. Das war eine Stimme, mein Gott. Viele werden sagen entsetzlich. Viele werden schon beim Klang eines Streichquartetts sagen, was Vierteltöne spielt, um Gottes willen, ja. Das Problem wieder.

U: Ja ja. Streichquartett. Jetzt sind wir wieder bei der soziologischen Größe.

B: Elitäre Gattung. Genau.

U: Das ist unbestreitbar. Da kommt man nunmal nicht herum.

B: Nur ich finde eins, wenn die E-Musik sich anbiedert, ...

U: Laß mich noch, bevorvor du ausholst, ganz interessanter Punkt. Meine letzte Sendung über

Koks  
X  
X  
X  
X  
X

Lachenmann hast du nicht gehört.

B: Nee, leider nicht.

U: Dann werde ich dir mal eine Kopie machen. Aber es ist interessant. Ich habe es zusammen gemacht mit dem Thomas Meinicke ist ein mittlerweile etablierter, junger, trotzdem junger, so dein Alter, ich bin ja etwas jünger als du, um etliches .. wie alt bist du?

B: Ich bin 36.

U: Und bin 28, und werd jetzt 29 im März. Also sind wir mas o menos 10 Jahre auseinander. Also der dürfte ungefähr dein Jahrgang sein. Macht seit 6 oder 7 Jahren, ich weiß nicht, macht der im Zündfunk Musik und macht schräge Musik. Die Zündfunkmusik ist - das muß man wirklich sagen - ist up to date, die machen gute Musik. Und zwar keine Musik, die die Leute für blöd nimmt, sondern, die die Leute für intelligent nimmt in diesem Bereich. Also sowas wie Temptation, was du vorhin gehört hast, von Prince, das ist das was die interessiert. Und selbst der meinte, was im übrigen, nebenbei gesagt der Grund war, warum ich jetzt diesen Erfolg bei de Zündfunk klassik Redaktion habe, er sagte, solche Leute, wie du es bist, also wie ich es bin, die so von der ernsten Musik her kommen, die von der schweren Musik her kommen, die brauchen wir, weil wir nehmen die Sache doch irgendwie allzu leicht. Also ein Mensch, der mindestens das hundertfache an Musik gehört hat, als ich, der das schon seit Jahren macht, sagt, du bist das Schwere, das Eigentliche und ich bin das Leichte. Das ist doch ungeheuer.

B: Das bestätigt das doch noch. Im besten Sinne. Da gibts ein Defizit.

U: Jaja. Aber diese Schwere mag sich ja dann doch irgendwie keiner antun, das ist eben das. Das heißt genauso wie, was weiß ich, so'n Horrorkabinett zu gehen, so'n Schwellengefühl Es geht genau um die Schwellenangst.

B: Das stimmt. Das ist aber auch ...

U: Also wie Wir kommen immer wieder darauf zurück. Wie die Schwellenangst zum Streichquartett, welches als ein schweres kaliber angesehen ist. Als ein angestregtes Kaliber, als ein vergeistigtes. Irgendwie muß man da mit Schlips und Anzug hineingehen. Das ist der Punkt.

B: Stichwort Kronos.

U: Kronos, ja. Was macht Kronos. Ich bin jetzt grad bei Gösta. Bei Gösta will ich mich bedanken in meiner Sendung. Aber wie du wirst ihn kennenlernen am Freitag. Hat sich einen CD-Spieler gekauft, und gleich als erstes eine CD vom Kronosstreichquartett. Ich bin von Kronos nicht überzeugt. Das ist irgendwie eine Art Belcanto der Musik des 20. Jahrhunderts. Mit Belcanto meine ich jetzt

630  
das Radio Belcanto. Wiederum Belcanto. Auch ich habe mich bei Belcanto beworben, dort Musiksendungen zu machen. Für einen Winzlingspreis. Ich dachte, Musiksendungen herauszuhauen ist ja nun auch eine Sache. Im Bewußtsein zu leben, du machst drei mal eine Stunde

in der Woche. Das ist irgendwie eine Energie, eine Vorstellung, die dich beflügeln könnte. Auch wenn du dich nach einem Jahr spätestens, wenn du dich dann zum geistigen Müll werfen kannst. Aber, was macht Radio Belcanto. Radio Belcanto macht sagen wir, der dritte Satz oder zweite Satz von der fünften Symphonie von Beethoven, dann sagen wir der 4. Satz ...

B: Die Highlights...

U: Ja, es ist immer nur auf Dreiminutenlänge hin, wie bei bei Pophits. Du hörst zwar klassische Musik, aber du eigentlich nicht die klassische Musik, sondern du hörst Geduddel. Und das Kronosquartett macht irgendwie nichts anderes.

Es verführt nicht zum Zuhören. Und auch die Kompositionen, die für Kronos gemacht werden. Die sind technisch einwandfrei. Da kann man überhaupt nichts gegen mäkeln. Die interpretieren das hervorragend. Die interpretieren auch die Sätze von Bartok oder von Janacek gut. Aber auf diese drei maximal 5 Minutenlänge zugeschnitten, die eben wie Popsongs sind. Also die orientieren sich an die Konsumierbarkeit von Musik.

B: Obwohl ich sagen muß, fairerweise. Wir müssen Kronos schon Gerechtigkeit widerfahren lassen. Kennst du different trains, von Steve Reich. Das ist ein Stück von einer halben Stunde Dauer. Mit Tonbandzuspielungen und so. Und das ist, ich habe dieses Konzert gehört, als Kronos hier war, im Herkulesaal, das ist schon sehr eindrucksvoll, wenn man die Hintergründe kennt, das ist schon, ..

U: Also, wennn Kronos eine halbe Stunde Steve Reich spielt, das sit mit Sicherheit gut.

B: War wirklich gut.

U: Steve Reich ist sowieso nach meiner Einschätzung ist Steve Reich der einzige Minimalist, den man gelten lassen kann. Der erste und der einzige. Alles, was hinterher kam.

B: ... hat nicht das Niveau.

U: ... um jetzt gleich über deine Kollegen zu schimpfen. Babette Koblenz und dieser Heinrich oder wie heißt er Dietrich

B: Dadelsen

U: Entsetzlich.

B: Ach, du warst in dem Konzert.

U: Ja, natürlich. Ich war in dem Konzert von der Musica viva.

B: Ich kann mir vorstellen, daß das für dich natürlich ein Graus ist.

U: Ich habe mich an Steve Reich erinnert gefühlt, und gedacht: Warum jetzt dieses. Ich glaube, was sie schreiben, sagen sie machen eben das nicht, - was du auch sagst - wenn man sich afrikanische Musik anhört, wo so Patterns irgendwie vorkommen, da spielen die nicht reine patterns, sondern da spielen die variable patterns, und zwar nicht nur einen, sondern drei gleichzeitig. Drei patterns gleichzeitig, die in sich noch mal selbst variabel sind. Und zwar auf Grund einer sagen wir

angeborenen Ungenauigkeit.

B: Fähigkeit zur Ungenauigkeit.

U: Ja und nein. Da macht eben praktisch jeder was er will und interessanter Weise führt das zu Figuren, die haargenau sind, und dann löst es sich wieder auf, und dann kommt es wieder dazu, und dann löst es sich wieder auf, und so weiter. Das leitet sich her aus bestimmten 700

Tanzfiguren, die die haben. Also das ist wieder körperlich gedacht. Ein Freund von mir hat das an Hand von ethnologischen Filmen untersucht. Wo Kinder, also 10 bis 15 jährige tanzen, und zwar ohne Musik, tanzen ohne Musik, und dann kommen klare Figuren heraus, und dann lösen sich zwei drei wieder aus und .. der hat das genau notiert, also der hat die Schritte notiert und eben festgestellt, das ist so und so. Und Dadelsen und Koblenz wollen das in der Musik so machen. Steve Reich hat das nicht so gemacht, er hat es eben exakt gemacht, also eben ohne Ausbrüche, exakt, nur komischer Weise, klingt Steve Reich so, wie diese afrikanischen Kinder tanzen, und Dadelsen und Koblenz, also, jetzt was ich gehört habe Dadelsen, klingt so wien Foxtrott. Also so überhaupt nicht schräg, sondern völlig bequem.

B: Wobei er ein riesen Problem hat, das hängt damit zusammen.

U: Es ist richtig gedacht, aber das Ergebnis stimmt nicht.

B: Es hängt sicher mit diesem Problem zusammen. Der Reich weiß sehr genau, mit welchen Musikern ers zu tun hat. Und schreibt für die und nimmt deren Mentalität und Psychologie als Grundlage zu seinen Denken, und schafft über die Respektierung, zwangsläufige Respektierung dieser Mentalität eines Konzertmusikers diesen Eindruck zu erzielen über einen Umweg. Während, ich habe mich mit Dadelsen oft unterhalten darüber, das Problem ist, wenn du mit einem europäischen Konzertmusiker zu tun hast, und willst das, kriegst du's nicht, du wirst niemals aus einem Konzertmusiker einen Jazzbeat herausholen. Das ist nicht möglich. Die sind nicht so erzogen. Ich meine die ganze Jazzstimmführung (?), der ganze Jazzbeat ist einfach nicht drinn.

U: Das ist auch der Punkt, mit dem Nancarrow zu kämpfen hat.

B: Wobei der viel mehr mit Reich zu tun hat, als mit Dadelsen. Weil er ja sehr genau exakt mathematisch vorgegangen ist, mit Wurzel aus soundsoviel und Geschwindigkeitsverhältnissen. Da kommt dann wieder etwas ganz verrücktes und Flippiges im guten Sinne heraus, was bei Dadelsen ganz anders liegt, ich meine

...  
U: Und dann redet er von matriachalen Tönen. Also ich habe Gösta diesen Text vorgelesen am Telefon. Und dann hat gefragt, was sind matriachale Töne. Dann hat er gesagt: Das sind wahrscheinlich solche Töne mit einem Loch in der Mitte. (Lachen)

B: Ach Gott, wie grausam.

U: Man steht davor, und kanns nicht lassen.  
 B: Es gibt ja eine ganze Theorie darum, soweit ich weiß.  
 U: Das glaube ich auch. Ich glaube, daß er ganz angestrengt darüber nachdenkt, aber wie gesagt, das habe ich dir auch schon mal erzählt. Mein Kriterium bei Musik ist es, fallen mir Wörter und Sätze dazu ein, oder nicht.  
 B: Ach tatsächlich. Das ist ja interessant. So hast du's noch nie gesagt.  
 U: Doch, das habe ich genau so gesagt.  
 B: Da habe ich's nicht mitgekriegt.  
 U: Ich meine, das ist eine blinde Kopie. Metzger, der sagt es auch so. Besser gesagt, er sagt es etwas anders. Er sagt es so, einer Musik, die ich analysieren kann, und wo ich sagen kann, so und so wirds gemacht, ist ininteressant. Eine Musik, die ich analysieren kann, und dann feststelle, ich habe den Punkt nicht getroffen, und ich fange noch mal neu an, und trefts immer noch nicht, es ist aber etwas da. Und ich machs nochmal und nochmal und so weiter. Die Musik, isses. Das ist jetzt etwas anders. Metzger sitzt jetzt voll auf der Schönbergsschule noch drauf, auch wahrscheinlich mit Kolisch und

B: Adorno, ...  
 U: Adorno, nach allem, was ich von dem weiß argumentiert der so mit einem romantischen Dingsbums, also mit wahr wiederum. Eine Kategorie, die mir auch schleierhaft sein. Immer wenn du mit wahr oder organisch oder dann ...  
 B: wirds dir unheimlich.  
 U: Nee, nicht unheimlich. Nicht unheimlich. Ich klink dann einfach aus, und Frage, was meinst du eigentlich.  
 B: Ja, gut. Um so besser.  
 U: Unheimlich. Hingabe. Wir waren vorhin an dem Punkt, oder du warst vorhin an dem Punkt, Hingabe. Natürlich, Hingabe. Jeder oder ich habe einen riesen Wunsch, mich hinzugeben. Aber du brauchst ein Du. Und zwar ein körperhaftes Du.  
 B: So isses.  
 U: Also jedenfalls mußt du's irgendwie begreifen. Was heißt das jetzt. Also jedenfalls komme ich zu diesem Du nicht hin, wenn ich an diese Stelle einfach setze organisch, ganzheitlich, ... (hier bricht der Strom zusammen, Material ist nicht mehr zu verwenden, da die Stimmen im Bandrauschen ungehen. Aussteuerungsimpuls zu niedrig!)

Ich komme da auch nicht hin, wenn ich sage wahr.  
 B: Nein.  
 U: Das ist das, was mich an Adorno stört. Also Adorno, immer wenn er nicht weiterkommt, fängt er an irgendwas pathetisches, also expressionistisches, er kommt ja auch irgendwie von daher, irgendwas von wahr zu schwafeln. Und genau da, oder von natürlich sogar. Also er redet dann sogar von Natur. Und diesen ganzen Begriff von Natur, oder Natur überhaupt, habe ich nicht begriffen. Ich weiß nicht, was Natur ist.

Styl  
 Show  
 alle

B: Das Problem ist.

U: also, ich habe mich versucht, dem Natur zu nähern, sagen wir über den selbstverständlichen Weg. Ich habe mir gedacht, selbstverständlich ist Natur als das zu nehmen, was sie ist, das heißt, Pflanzen wachsen, Pflanzen wachsen in irgendwelchen Gemeinschaften oder und darauf aufbauend, leben Tiere. Es gibt Tiere, die ernähren sich von Pflanzen, es gibt Pflanzen die ernähren sich von Tieren, und es gibt Tiere, die ernähren sich von Tieren und so weiter. Aber selbst da schon. Also wenn ich mir dieses Ding einmal so angucke, ist es von so viel Sachen abhängig, die ich einfach nicht speichern kann und simulieren kann, um also gedanklich simulieren kann, um einen Begriff davon zu kriegen. Und da ich das nun mal nicht kann, berufe ich mich nun auch nicht darauf. Oder ich wage es auch nicht. Was umgekehrt heißt, wenn ich jetzt vernünftig logisch, vom Logos her argumentierend etwas herleite, nicht sagen darf, daß etwas so ist, weil ich dessen Herkunft - also ich bin auch ein Mensch, der frißt und trinkt und fickt und scheißt und Armut hat und Reichtum hat und so weiter - dann muß ich sagen, so und so wäre es zwar logisch, aber eben es wäre zu schön um wahr zu sein.

B: Alles was so wahr ist, ist nicht logisch.

Ich glaube du näherst dich dem ganzen Begriff von Natur doch nur, wenn du überwältigt bist davon. Doch nicht indem du denkst oder Wahrheiten postulierst oder irgendwas. Sondern das Rettende an dem, was Natur ist, ist doch das, daß es uns überwältigen kann. So wie ich mich dabei ertappe, daß ich einen Orkan genieße. Weil ich mir überlege, kein Mensch kann dagegen etwas tun.

830

U: Ja, das stimmt, das ist unsere Rettung. Aids, wir genießen es. B: Ja natürlich. Wir brauchen es.

U: Jaja.

B: Wir sind machtlos. Wir sind gegen unsere Sexualität, wenn wir sie wirklich zulassen, machtlos. Da ist die Quelle von Kraft. Ich hatte einen Traum. Der hat sich immer wiederholt. Ich weiß nicht, ob du Wiederholungsträume hattest.

U: Ich hatte sogar Fortsetzungsträume.

B: Das hatte ich nie. Und dieser Traum, den werd ich nie vergessen, weil der ist wirklich so toll, ich weiß nicht wie oft wiederholt.

U: Erzähl deinen Traum.

B: Der ging also so. Ich hatte als Kind Dunkelängste. Ja. Wie viele Kinder. Ich konnte auch nur bei Licht oder halboffener Tür schlafen. Und ich träumte. Der tauchte schon vor der Pubertät schon auf, ging aber durch die Pubertät durch. Ich gehe in einen Keller runter. Der Gedanke war mir natürlich ein Horror. Dunkel kalt buarr runter. Ich fang an runter zu gehen. Und irgendetwas zieht mich neugierig nach unten. Und während ich gehe - in dieser Mischung aus Horror und Faszination, wird es allmählich warm angeheim wärmer. Es geht endlos weiter, zuerst so eine kleine Wendeltreppe, und die wird immer

TRAUM!

größer, und es wird immer wärmer, anstatt kälter, und irgendwie wird's auch heller. Und dann seh ich auch ganz runter. Das ist dann so wie eine Brüstung, so wie eine riesen Empore, die runter geht, sehe ich, daß da unten was ganz helles ist. Und wie ich unten bin, nach langer Zeit, stehe ich vor einem riesen glühenden, vor Energie vibrierenden Ofen. Und es ist ganz hell und ganz warm. Ich bin ganz glücklich, und wache auf. Dieses Gefühl, an diesen Ofen, an diese Stelle zu kommen, wo man eigentlich denkt, es ist ein Horror, wenn man runtergeht, das ist unheimlich wichtig.

U: Hast du in der Musik Stellen, wo genau das passiert.

B: Ja, habe ich schon. Also zum Beispiel, Moment, laß mich mal nachdenken, eine gute Stelle, wo das sofort klar wird. Also, in der Nacht aus Blei gibts ein paar solche Stellen. Finde ich. In dieser Passacaglia, in diesem fünften Bild. Das so ganz leise mit so Pauken anfängt, auf der Platte ist es auch drauf. Und da entwickle ich eine ungeheure Gewalttätigkeit, im Lauf dieser Sache, und dieser Ofen, als Bild, ist ja nicht

etwas, was im strahlenden C-Dur erscheint, mit Hörnern und Trompeten, sondern das ist eine unglaublich gewalttätige Sache. Aber, das ist eine Sache, die einfach glüht, und die mich selber umhaut, wenn du so willst geschieht das in den besten Momenten, wenn spontane Entscheidungen treffe, über Strukturen weg, dann ist das im Spiel.

Also wenn ich den Mut habe, eine Struktur, die in sich stimmig ist, fallen zu lassen für etwas unkontrollierbares, wo ich garnicht sagen kann, ist das jetzt stimmig oder nicht, wo sich im Nachhinein nur herausstellt, gut o.k., das war's oder das war's eben nicht. Das ist das Risiko.

U: Das ist ein Punkt, wo ich dann sagen werde, wo ich sage, Schnitt: shut up already.

B: und dann kommt das.

U: Und dann kommt diese Passacaglia. Ich werde sowieso daraus auswählen müssen. Da werden wir auch telefonieren müssen, wahrscheinlich. Das Verrückte ist ja daran, daß ich diese Sendung, diese ganze Stunde, beim WDR produziere. Kannst du dir das vorstellen. (Lachen) Für meine Karriere ist das wunderbar.

880

Ich weiß nicht wohin es mich führt.

B: Irgendwohin führst dich schon.

U: Na ja. Ich find das auch in Ordnung. Für meine Entwicklung ist es ganz hervorragend, daß ich jetzt eine Sendung für den BR im WDR produziere, weil ich da natürlich haufenweise Leute wieder kennenlerne, für die ich dann, wenn ich nach München zurückkehre, vom BR aus weiter produzieren kann. Also davon gehe ich mal aus. Laß uns das gleich mal im Geiste Revue passieren, was bei diesem Stück Temptation von Prince passiert, ist glühender Ofen aller Prince, jetzt versuch mal, hast du's musikalisch noch im Ohr.

B: Bei Prince? Ja.

U: Versuch mal, jetzt, für dich zu beschreiben. Was

Passacaglia

macht Prince, und was machst du. Was ist daran vielleicht sogar verwandt.

B: Er spannt zwei an sich disparate Dinge zusammen. Und zwar, dieser Anfang, der fast schon wie heavy metall schon irgendwie klingt, diese Gitarrenakkorde, die in diese rhythmische Korsett noch garnicht eingepaßt sind, das noch fehlt, die stehen einfach im Raum, und seine Stimme, und an einem bestimmten Punkt konfrontiert er das, oder paßt es ein in den steady beat. Und damit hat er zwei Elemente, die an sich auseinander gehen. Ja.

 Meine Kritik fängt jetzt da an, daß das Überwältigtwerden von einem Energiestrom sich meines Erachtens sich nicht ausdrücken läßt indem was du als steady beat musikalisch ganz richtig bezeichnest. Diese durchgehende Dings halt. Mich interessiert es viel mehr, das gelingt mal mehr und mal weniger natürlich, einen Energiefluß irgendwie zu erreichen. Gerade in diesem Stück, was ich dir jetzt vorspielen will, wobei es zwei Varianten gibt, das eine ist ein kurzer Satz, wo es auf 'ne sehr intensive Lautstärke, weil es ist ein riesen Orchesterstück, mit vierfachem Holz, 90 Leute, geschieht, und in dem zweiten Teil auf 'ne ganz lyrische Weise versuche, den Bogen zu spannen. Es gibt keine Stelle

U: Wie versuchst du, mit diesen 90 Leuten an den Ofen ranzukommen. Musikalisch.

B: Mit harmonischen Mitteln. Mit harmonischen Spannungsfeldern. Also das beginnt quasi auf einem Ton, der eng umspielt wird, und dieser Ton dehnt sich aus, wie so eine ~~Plasmafeld~~, ja, und es wird, es kommen mehr Töne dazu, es wird ein großer Aufbau von Tönen, dieser Aufbau verengt sich plötzlich wieder auf drei Töne, aber über sieben Oktaven, so daß daß du plötzlich sagt, harrumm

U: Kann man das hören, ..

B: Das kann man hören, ja.

U: Sieben Oktaven, das heißt ja.

B: Von der Subkontraoktav, Kontrafagotte, bis zur Piccoloflöte. Also da hast den ganzen Oktavraum vom Klavier praktisch abgedeckt. Aber in dem Orchester klingt das natürlich gigantisch. Aber diese Aufnahmen, du wirst, wenn du es vom Saarländischen Rundfunk bestellst, ein besseres Band haben, ist Schott, also Verlagskopie eines Bandes, das mir zur Verfügung gestellt wurde, privat, unter der Hand. Und ist deswegen nicht so toll. Aber einen Eindruck kriegst'du bestimmt. Ich leg 'mal los.

Cassette 4 Seite 1

090

U: Also ich habe damit versucht, das Phänomen etwas einzugrenzen. Du siehst, daß darin ...

B: Etwas einzugrenzen, ist gut.

U: Da, in dem Bereich ungefähr bewegt sich die Sache. Es gibt also drei Fragenkomplexe. Und ich fang jetzt einfach mit der ersten Frage an.

Warum ist die Erfahrung des Körpers für dein Komponieren so wichtig geworden?

B: Ich glaube, daß die musikalische Erfahrung überhaupt eine primär körperliche Erfahrung ist. D.h. ich kann nicht sagen, daß ist wichtig geworden, sondern es war wohl immer wichtig. Es ist wichtig geworden auf einer intellektuell kommunikativen Ebene, weil mir im Laufe meines Lebens, meiner Arbeit klar geworden ist, daß - ich will's jetzt mal von der negativen Ecke her formulieren, die Neue Musik, die sogenannte Avantgarde Musik, die Musik, der Moderne, die ja in die Schußlinie geraten ist, aus der Position der Post-Moderne heraus, wie ich glaube, sehr mit Recht, genau dieses Phänomen vernachlässigt hat, und daher nicht in der Lage war, dem 110

Kontakt, Stichwort Kontakt, in ausreichender oder in anzustrebender Weise herzustellen. Also das sind zwei verschiedenen Positionen, ja. Die - ich könnte das jetzt versuchen auszuführen, wenn ich sage, das Körperlich ist im musikalischen Bereich eine Urerfahrung, aber ich glaub, da sage ich niemanden etwas Neues, wenn man bestimmte rhythmische Ereignisse erlebt hat, oder wenn man bestimmte Schockzustände auch erlebt hat, wenn man bestimmte Harmonien hört, oder das berühmte Haare-Aufstellen und Gänsehaut-Kriegen bei Schönheit, wie sie Subjektiv empfunden wird, das sind alles körperliche Phänomene, und ich - von dem Moment an, wo ich anfang, mir bewußt Gedanken über solche Phänomene zu machen, wurde mir auch klar, wie weit die Neue Musik, aber auch schon die klassische Musik früher, Phänomene wie Leib-Seele-Trennung<sup>24</sup> verinnerlicht hatte, wie tief das ging, und wie tief das eben heute noch geht, heute vielleicht mehr denn je, in vielen Bereichen, und ich hab versucht dazu eine Gegenposition aufzubauen, wobei mir klar ist, daß natürlich das Problem als solches sich, und jetzt sind wir fast an einem soziologischen Punkt, sich nicht so stellte in der Vergangenheit, weil das Publikum von seiner ganzen Zusammensetzung her, von den Möglichkeit

---

<sup>24</sup>Das ist kein Phänomen, das ist Ideologie. Als Ideologie ein Phänomen, und warum es so erfolgreich und so nachhaltig hat durchsetzen können. Allgemein: Dieses Interview hat deutlich an Dynamik und Spannung gegenüber dem ersten in der Boosstr. nachgelassen.

her, Musik im Konzertsaal zu hören, etc. völlig andere Voraussetzungen mitbrachte, als es heute ist. Ich glaub, in seiner krassen Form stellt sich das Problem erst seit - ich würde jetzt mal über den Daumen gepeilt sagen - nach dem Ersten Weltkrieg fing das an, nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es sehr akut, als es eine Tendenz gab in der sogenannten fortschrittlichsten Neuen Musik bis hin zum bis hin zur Interpretation dieser Neuen Musik, die körperlichen Fähigkeiten von Musiker vollkommen zu vernachlässigen. Ich bin mir bewußt, und ich muß jetzt immer diese Einschränkungen machen, daß es daß eine Qualität darin besteht die Musiker bis zu einem Punkt voranzutreiben, wo er neue Erfahrungen auch in der Wiedergabe von komplizierter Musik macht, ja. Nur ich glaube, das ist ein positiver Nebenaspekt von diesen Tendenzen, während der weitaus größere negative Aspekt der ist, daß die Körperlichkeit bei einer bestimmten Art von Aufhebung von Rhythmik zum Beispiel, an der Rhythmik kann man's sehr gut verdeutlichen, vollkommen flachfällt. D.h. die Neue Musik hat hat in ihren extremen Auswüchsen eine Musik gezeitigt<sup>25</sup>, die 165 vollkommen tempo- und rhythmus- und bewegungslos ist. Das kann man erreichen durch übergroße Komplexität, man kann es erreichen durch Vernachlässigung dieser Phänomene. Also auf jeden Fall ist es erreicht worden, und ich finde es sehr beklagenswert. Und für mich isses ein Schlüssel dazu, daß der Kontakt gerade zu einem Publikum, zu einem jüngeren Publikum, was, der mir sehr wichtig wäre oder ist, gerade verloren gegangen ist. Und dieses jüngere Publikum einzuordnen als ein Publikum, was im Grunde genommen nichts mehr wissen will, was sich für nichts interessiert, halte ich für absolut hirnrissig, ja<sup>26</sup>. Ich bin der Meinung, daß es genauso viel Offenheit in diesen Generationen gibt, wie es gab, nur daß der Ansatz, von dem man sich dem Publikum nähert, nicht der richtige ist.

U: Wie versuchst du ...

B: Entschuldigung, ich habe jetzt bestimmt Komplexe

---

<sup>25</sup> Merkwürdiger Weise habe ich danach überhaupt nicht gefragt, und es hat auch überhaupt nichts mit dem Anspruch zu tun, in Boses Musik selbst zu gehen. Eine fast schon manische Abhängigkeit von der Neuen Musik, eine Art Sohn-Vater-Konflikt, nur daß die Gegenposition zum Vater keine Emanzipation von ihm ist, sondern eben nur eine Gegenposition, die ohne den Vater nicht existieren kann.

<sup>26</sup> Absolut hirnrissig ist ein schöner Begriff für die gleich folgende Rechts-Linkshirnnigkeits-Theorie, die wiederum ich, und zwar wörtlich, für hirnrissig, oder besser gesagt, für hirnrissig halte. Das heißt mit dieser Theorie im Kopf zerreißt Bese sein Hirn.

dieser Fragen nicht beantwortet.<sup>27</sup> Die Frage ist in sich so komplex. Wir könnten wieder vier Stunden reden.

U: Jetzt sehen wir einfach mal so vor, und sehen einfach einmal, was dabei heraus kommt.

Nachhaken kann man dann immer noch.

X Wie versuchst du, die Erfahrung von Körperlichkeit und auch physiologisches Wissen vom Körper in deine Musik zu integrieren?

X B: Das kommt von mehreren Seiten zusammen. Ich versuche das von mehreren Seiten aus. Es gibt, wie du sagt und um beim letzteren Anzufangen, das physiologische Wissen, mich hat das Lebendige im medizinisch-biologischen Sinne sowohl als auch im kommunikativen oder sexuell-erotischen Sinne, oder wie auch immer, immer sehr interessiert<sup>28</sup>, und mich hat fast der Versuch von wissenschaftlichen Definitionen, was das Lebendige sei, immer sehr interessiert. Ich kann ich möchte also sagen: Einerseits die - von linkshirrig gedacht - habe ich mich zum Beispiel eben, wir hams neulich schon angesprochen mit Phänomenen wie Orgasmuskurven, dem Erreichen von 200 Orgasmus, was in unserer Kultur eigentlich sehr vernachlässigt wurde, was dann so Gestalten, sehr wichtige Gestalten wie Reich wieder aufgegriffen haben von von ner anderen Ecke aber, ... Das hat mich immer sehr interessiert. Und ich bin zu dem Ergebnis gekommen, sowohl in ganz subjektiver Erfahrungsebene, mit anderen Menschen, mit mir alleine, als auch Intellektuellen<sup>29</sup>, daß es da ganz bestimmte, scheinbar vorgegebene physiologische Verläufe gibt, daß diese Verläufe sehr viel mit selbstverständlich mit einem Chemismus, mit Biochemie zu tun haben, aber ebenso wichtig mit Impulsen, eine Art übergeordneter Rhythmik und einer AArt übergeordnetem Tempo. Und die Vernachlässigung dieser Rhythmik und dieses Tempos, das ist, wovon ich jetzt lieber sprechen will, als von diesem biochemischen Prozeß, den man sicherlich stimulieren kann, durch bestimmte Akkordfolgen, bestimmte Harmonik, was ja auch schon gemacht wurde. Aber ich finde, man kanns deutlicher machen an dem anderen Phänomen, daas hat mich immer zu dem Ergebnis geführt, daß es - und da kommen wir auf die sogenannte Popmusik zu sprechen - daß der gleichmäßige Puls, daß der steady beat, der durchläuft, eine - ich möchte fast sagen, eine Verunglimpfung dieses Phänomens ist. An das Phänomen nicht hinreicht. Wir werden sicher später noch Gelegenheit haben, über das

---

<sup>27</sup>Das wäre so ein Satz, der quasi als ideale Antagonist zum Protagonisten: Es geht darum, isomorphe Strukturen oder so ähnlich zur Natur zu finden.

<sup>28</sup>Auch das wäre so ein Grundbaustein.

<sup>29</sup>Was ist denn das für eine eigenartige Zusammenstellung: andere Menschen, ich alleine, als auch Intellektuelle?

X  
X  
X  
Phänomen des steady beat zu sprechen in seiner anderen Bedeutung. Daß im Gegensatz dazu diese Kurven im Gegensatz dazu sich dadurch auszeichnen, daß sie ungeheuer flexibel in sich sind. Daß sie Sprünge Täler Gipfel aufweisen, im gesamten Verlauf. So daß, wenn ich schon von zwei Ebenen rangehen muß, als Hirntier muß ich von der anderen Ebene auch rangehen, von der intellektuellen, ich fühle mich zumindest aufgerufen dazu<sup>30</sup>, das zu versuchen, dann muß ich auf beiden Ebenen feststellen, daß der steady beat dem genauso wenig entspricht physiologisch wie diese amorph überkomplex rhythmische der Neuen Musik zum Beispiel. Warum der steady beat trotzdem diesen Erfolg hat, und trotzdem scheinbar eine erotisierende Wirkung auf Kollektive ausübt. Aber ich glaube, darauf kommst du sowieso noch.

U: Welche Wirkung erhoffst du dir bei deinen Zuhörern mit dieser Art von physiologisch inspirierter Musik?

B: Das ist ein guter Begriff. Ich darf den nur ein bisschen ausführen. Physiologisch inspiriert, bedeutet natürlich einerseits, der Begriff physiologisch ist ein

243  
wissenschaftlicher Begriff, also einerseits wieder dieses linkshirnige, ich denke darüber nach, ich beschäftige dich damit, mich damit, andererseits ist das eine Geschichte, die natürlich aus dem eigenen Empfinden auch kommt. Ich glaube, daß ich, was das eigene Empfinden betrifft, relativ lange über Schulen und gelernte Dinge verschüttete Dinge rangekommen ist im Luaf der letzten Jahre wieder. Ich lege wert darauf, daß es nicht über einen intellektuellen Prozeß geschieht. Es ist also nicht so, daß ich mir gesagt habe, ach, um Gottes Willen, du hast die ganze Zeit eine nicht physiologische Rhythmik gehabt. Es ist auch nicht das oberste Ziel, wenn ich sage, ich möchte eine physiologisch richtige in Anführungszeichen Rhythmik entwickeln, das wäre meiner Ansicht nach auch garnicht möglich. Sondern es war es eher so, daß dieses Empfinden für eine insuffiziente Rhythmik und Pulsvorgabe seine Bestätigung fand in Lektüre dieser Art, also in Beschäftigung mit Physiologie und so weiter. Also insofern ich komme versuche ich von beiden Seiten heranzugehen, und ich komme dann mehr also mehr von der ganz persönlichen Empfindungsebene her.

U: Bleibt die Frage nach der Wirkung, die du dir erhoffst.

B: Ach so, ja. Ich wußte schon, warum ich dem ausweich. Die Frage ist natürlich schon in sich 'ne fatale Frage. Weil die Frage stellt man sich, also ich stell sie mir ständig, erhoffe ich mir 'ne Wirkung oder erhoffe ich

---

<sup>30</sup> Ich habe das Gefühl, daß Bode das Denken nicht selbstverständliches Vergnügen ist, das ihm wächst, das ist, wie ein gottgegebenes Geschenk, sondern daß Denken sich irgendwie mit Zwang konnotiert, bei ihm. Warum, ist mir nicht klar.

mir keine, ja. Einerseits, würde ich sagen,

voraussetzungslos. Du kannst in dem Sinne, du kannst sie nicht machen in Hinblick auf eine Wirkung bewußt

schaffen wollen. Also für mich persönlich würde ich das ausschließen. Wenn du du kannst es machen. Aber wenn

du's machst, dann wird es dann kommt es nicht aus

Bereichen, die dann wirklich wirken. Andererseits sehe

ich mit tränenden Augen, wie ein riesengroßes Publikum

von interessierten, hauptsächlich jüngeren Leuten

Phänomenen der Popmusik hinterherläuft und sage mir,

warum ist es nicht möglich eine Musik zu schreiben, die

auf anderen Ebenen ein hohen Komplexitätsgrad<sup>31</sup> haben

mag, aber der direkten Ebene, die sozusagen direkt in

den Bauch geht, und den Zuhörer noch mal physiologisch

greift, auch eine Musik zu schreiben, die greift. Und

ich finde, das haben wir ja neulich auch schon gesagt,

und ich finde, daß die großen Komponisten der

Vergangenheit das immer irgendwie geschafft haben. Also

Mozart hat - Mozart ist sicherlich das beste Beispiel in

diesem Fall, weil das das Extremste ist - Mozart hat

280

feinste Subtilitäten für Musikwissenschaftler für den

Musiker selbst vorgegeben. Andererseits kann jeder

Mensch eine Mozartoper hören und genießen, behaupte ich

jetzt einfach so. Und auf all diesen Ebenen Dinge

anzusprechen und zu erreichen, also sozusagen sämtliche

Körperzentren zu erfassen, das halte ich das ist eines

der wichtigsten Ideale, die ich eigentlich für die

Qualität von Kunst ansetzen würde.<sup>32</sup> Also insofern

verspreche ich mir schon eine Wirkung. Ich möchte

einfach nicht etwas machen, was völlig unkommunikativ

ist, weil die Musik ist eine kommunikative Kunst. Ich

möchte schon kommunizieren, und vor allem, ich möchte

nicht mit einem Publikum kommunizieren, und jetzt kommen

wir wieder auf soziologische Ecke, was gezwungenermaßen

in den Konzertsaal geht, um schöne Kleider zu zeigen,

als gesellschaftliches Ereignis, was denkt, es hört

richtig, aber meiner Ansicht nach weit davon entfernt

ist, und noch weniger, muß ich dazu sagen, und da setzt

meine Kritik an der Neuen Musik an, für ein Publikum,

was denkt, weil es etwas über Neue Musik weiß, würde es

jetzt diese Musik besser verstehen. Also das

Spezialistenpublikum. Das ist der schlimmste Graus.

Meiner Ansicht nach.

U: Ich verlasse einmal kurz das Frageschema. Stichwort:

Dein drittes Streichquartett glaube ich, ist es. Dort

hast du mir geschilddert, daß du eben durch die

Grundaxiome. Eine Figur - ein Porträt ist die Erfindung

einer Theaterfigur aus den Materialien eines real

existierenden Menschen - aus seinen Grundaxiomen neu

aufbauen.

<sup>32</sup> Die alte Idee der Rührung, kurz gesagt.

verschiedenen Pulsarten, die dort vorkommen, und die sich ständig überlagern, ablösen, etc. so etwas wie diese Vorspielkurve bis hin zum Orgasmus in irgendeiner Weise nachahmst, oder zumindest im Kopf, im Hinterkopf gehabt hast. Da wäre ja auch dann zu vermuten, wenn man jetzt die Wirkungsseite betrachtet, daß du zumindest im Hinterkopf die Absicht mitschwingen hast lassen in deinem Zuhörer durch die Nachahmung dieser Kurven in diesen vororgastischen Vorspielzustand bis hin zu einem Orgasmus, der dann beim Zuhören so etwas wie Ekstase wäre, hineinzumanövrieren. Ist das richtig?<sup>33</sup>

B: Hineinzumanövrieren ist natürlich eine äußerst bösertige Formulierung.

U: Das ist eine Art von Manipulation. Natürlich.

B: Ja. Nur es ist, es gibt in der Missa solemnis diesen phantastischen Satz von Beethoven als Motto: Von Herzen möge es wieder zu Herzen gehen. Wenn du das manipulativ sehen würdest, dann stimme ich dir voll zu. Also ich es geht mir schon darum, im weitesten Sinne, wenn wir von Orgasmus sprechen, schränken wir es ja auch ein, ja. Du hast jetzt Ekstase reingebracht, das trifft die Sache vielleicht doch noch genauer. Es geht darum,

320

Erregungskurven, die man selber beim - und das darf man ja nie vergessen - man ist ja in einem doch anderen Zustand, wenn man etwas schreibt. Also wenn ich jetzt Musik schreibe, dann bin ich nicht in dem Zustand, in dem ich bin, wenn ich jetzt zu Edeka um die Ecke gehe, oder so. Sondern ich versetze mich bewußt, und ein großer Teil dieser Arbeit ist hat auch damit zu tun, ich versetze mich bewußt in Zustände, die schon irgendwie außerhalb des normalen Zeitempfindens oder so wie auch immer. Ich tue das nicht, indem ich einen Joint rauche oder indem ich meditiere oder so. Die Arbeit selber hat mit diesen verschobenen Zeitempfindungen sehr viel zu tun, zum Beispiel.

Und natürlich ist es mir wichtig, daß sagen wir mal Erregungszustände, oder Erregungskurven oder was auch immer oder schwingende physiologische Kurven, wie ich sie empfinde, in irgendeiner Form überkommt. Wobei mich in Parenthese gesagt, weniger interessiert, die gerade also jetzt new-agig schwingende Rundkurve, sondern mich interessieren eigentlich die Abbrechungen und die Unterbrechungen und die Konfrontationen von Spannungszuständen mehr. Aber ich würde schon sagen, ich lege großen Wert drauf, daß sich die Erregung die Spannung auf 'ner fast neuronalen Ebene überträgt. Das stimmt.

U: Ich gehe über zum zweiten Fragenkomplex. Du bezeichnest das Androgyne, wie es der Popstar Prince repräsentiert, zum einen als eine Idealvorstellung, aber

---

<sup>33</sup> Ich habe den leisen Verdacht, daß im Verlauf unserer Gespräche Bode seine Sprachsicherheit in dem Maße verliert, wie ich sie gewinne.

zugleich als eine Horrerridee. Wie kann ein Ideal zugleich eine Horrerridee sein?

B: Indem es einfach sehr viele verschiedene Facetten hat, ja. Fangen wir mit der Horrerridee an. Ich finde, einen also ich finde den Sexus, die Geschlechtlichkeit die polare Geschlechtlichkeit in sich etwas äußerst faszinierendes und zwar auch als polarer Gegensatz, der bestehen bleibt. Es ist für mich, und das sind jetzt sehr persönliche Dinge, sehr schwer nachvollziehbar, eine vollkommene Androgynität, weil sie erst mal folgende horrorhafte Implikationen hätte: Erstens mal vollständigen Narzißmus, ein Geschöpf, was sich selbst genügt, ist zu keiner Kommunikation mehr willens, oder vielleicht auch fähig. Jetzt mal ganz extrem formuliert. zweitens. Es liegt mir nicht daran, den polaren Gegensatz männlich - weiblich über den Haufen rennen zu wollen, sondern es liegt mir im Grunde daran, diese beiden Positionen wie Elektroden einer Batterie zu verstehen, wo auf einer anderen Ebene ein Energiestrom entsteht, physiologischer und psychologischer Energiestrom, den ich mir nutzbar machen kann. D.h. es liegt mit viel mehr an der Gradwanderung zwischen männlich und weiblich, als an der Aufhebung des Gegensatzes. Und insofern ist es eine Negativvorstellung, wenn man's ins Extrem treibt. Ich glaube die positiven Implikationen sind viel größer, sind viel vielversprechender. Z.B. ich schieße jetzt mal 360

so ins Blaue und nenne ein paar Dinge. Z.B. die Definition von männlich und weiblich, von Rollenverhalten, über die wir uns seit hunderten von Jahren und in den letzten fünfzig Jahren sehr verstärkt oder 45 Jahren sehr verstärkt Gedanken machen, würde sich in ganz andere Qualitätsebenen auflösen. Das wäre eine Art Quantensprung von Definition von Menschenbild, könnte ich mir vorstellen, wenn man der einzelne sowas in sich mit sich verwirklichen könnte. Dann die Beziehungen zwischen den Menschen würden viel vielfältiger, ja. Dieses Ausschlußverfahren, das interessiert mich, darf mich, das interessiert mich, weil es mich interessieren darf, nach der konventionellen Vorstellung von Sexualmoral, etc. und das interessiert mich nicht, weil es mich nicht interessieren darf, würde wegfallen. Damit würde auch wegfallen die psychische Belastung des einzelnen und diese normative Belastung, die die Gesellschaft ausübt, und diese enormen Ängste, die mit dem Betreten von solchem Neuland verbunden sind, wenn man das vernünftig für sich selber definieren könnte. Das Stichwort normativ ist etwas sehr wichtiges - und ich glaube, daß diese Gesellschaft, so wie sie jetzt ist, und ich mein, sie zeigt sich von ihren schlimmsten Seiten, wenn man die Ökologie zum Beispiel betrachtet, die ökologische Situation, das kann man mit einem Menschenbild, was in diesem Sinne, wie ich mir's vorstelle, eine Androgynität verwirklicht, nicht mehr machen. Weil dieses Androgyn-

Sein hat sehr viel damit zu tun, mit auch Bezüglichkeit auf die Natur. Du hast ja vorhin auch schon verschiedene Gegensatzpaare aufgezählt, die alle die man alle darunter subsumieren kann. Also zum Beispiel Natur - Geist, Leib - Seele, männlich - weiblich, das gehört ja alles irgendwie zusammen, und vor allem dieses rechtshirinig - linkshirnig Denken. Und ich glaube, daß das Denken der Moderne speziell ein naturbeherrschendes Denken ist, während das Denken, eines Menschenentwurfs, wie ich ihn mir erträumen könnte in allen Denkfehlern, die dem zugrunde liegen mögen, nicht mehr so an Natur, und damit ja, und das dürfen wir ja nicht vergessen, an die eigene Natur herangehen würde. Nicht mehr so lebensfeindlich wäre. Sondern ich denke, das wäre ein viel lebensfreundlicheres Denken<sup>34</sup>. Also wenn ich mir zum Beispiel Männer ansehe, ganz konkret, die aufeinander schießen, die sich aber auf der anderen Seite überhaupt nicht vorstellen können, was ihr Körper ihnen für Vergnügungen im besten Sinne versprechen kann. Wenn ich mir vorstelle, daß die Männer dadurch diese Beziehungen tabuisiert sind, ausgeklammert sind, von vornherein, wenn sie erfahren würden, wie ihre

390

Körperlichkeit überhaupt ist, und ich glaub, daß Männer da ein beträchtliches Defizit haben, obwohl ich auch glaube, daß sich da in letzter Zeit sehr viel getan hat, mit einem anderen Bewußtsein würde solche Dinge nicht passieren. Das ist vielleicht ganz naiv optimistisch. Aber ich habe kein anderes Bild und da diese da dieser Problembereich mich selber sehr stark berührt, und ich mich sehr stark auseinandergesetzt hab, isses es eigentlich eine klare Sache, daß ich wahrscheinlich so denk.

U: Das Androgyne praktisch als Lösungsversuch der Krise zwischen Mensch und Natur.

B: Als eine Möglichkeit, auch als Lösungsversuch - wie gesagt, die Natur auch als eigene Natur verstanden. Zwischen dem Geist-Körper-Problem. Ich meine eine Gesellschaft, die Millionen von Menschenplanmäßig vernichten kann, kann das meiner Ansicht nach nur tun so weit von ihrer körperhaften, sinnvollen, schönen Natur entfernt hat, daß sie einfach nicht mehr weiß, was sie da vernichtet.

Und insofern denke ich mir daß daß man wenn sich da wirklich etwas ändern würde, Strukturen, die diese Gesellschaft vorgegeben hat, die direkt zu Massnmorden geführt hat, und immer wieder führen würden, wenns drauf an käme, meiner Ansicht nach, so wie die Gesellschaft jetzt ist, daß man da was ändern könnte, und daß sich da automatisch etwas ändern würde. Natürlich kommt der normative Druck der Gesellschaft daher, daß diese

---

<sup>34</sup> Es wäre ein überhaupt freundliches Denken, ein lustvolles Denken, was für Bose noch ein Gegensatz darstellt.

Gesellschaft sieht die Gefahr sieht, daß die Keimzelle, auf der die ganze Staatswesen auch aufbaut, nämlich die Familie, dadurch ins Rutschen gerät. Also ich meine, wenn man eine bisexuelle Menschheit hat, um es mal ganz klar zu sagen, dann würde natürlich, dann würden natürlich gewaltige Gedankenexperimente geschehen, und damit würde natürlich die Familie als solche in dieser Form haltbar sein, ja.<sup>35</sup> Und ich denke, keiner Interesse daran haben kann, daß sich etwas verwicklicht, deswegen denke ich, daß Stichwort AIDS-Politik zum Beispiel, das ist natürlich ganz klar, das ein ausgeprägtes Politikum ist, daß man sagt, jetzt kommt die Seuche wieder vom Himmel heruntergeschwebt und als Retter der Familie, als Erhalter des Staates, als Erhalter der Armee und der hierarchischen Strukturen, die wir haben, und ich denke, dieses anarchische Potential des Androgynen und des Bisexuellen, oder des - Freud sagt, des Polymorph- Perversen, das ist - wobei Pervers in unserem Sprachgebrauch sehr negativ ist. Und Freud hat es in diesem Sinne garnicht gebraucht. Das ist ganz beträchtlich, und das sollte man sich nutzbar machen.<sup>36</sup>

X  
X  
X

420  
des Androgynen dar, wie kommt es, daß so viele Menschen darauf abfahren, und welche dieser musikalischen Mittel in verwendest du auch in deinen Kompositionen?  
B: Das sind drei Riesenträger in einer.  
U: Ich kann sie ja dann, schrittweise wiederholen.  
B: Also gut. Was war die erste?

U: Die erste Frage war danach, wie Prince das Moment des Androgynen in seiner Musik und in seinen Shows, das muß man glaube ich noch erweitern, darstellt.  
B: Ja, wie du sagst, man muß das erweitern, weiß Prince als Person eine Kultfigur ist. Und so wie er sich als Person darstellt, stellt er das Androgynen zunächst mal einen sehr positiven also fast im Sinne von Vorbildhaften Licht dar, in seiner Musik wird es schon viel komplexer. Also jetzt komme ich vielleicht auf diese steady beat Geschichte. Neulich bei unserem Gespräch kam mir dieser Gedanke, und ich möchte ihn nochmal wiederholen, und ich hab auch noch viel darüber nachgedacht, und ich glaube, er ist richtig. Also er versucht, beziehungsweise er erreicht es auch, wie wir sehen, einen kollektiv einen kollektiven Konsens herzustellen. Ein Wirgefühl. Er erreicht es durch den

<sup>35</sup> Vom elitären Streichquartett, zu Prince, zur Androgynität, zur Bisexualität, zur Destruktion und Neuformierung der Familie. Ein möglicher Themenablauf.  
<sup>36</sup> Sozusagen die Sensation dieses Interviews ist, daß wir uns um sexuelle Hintergründe von Boses Musik ganz selbstverständlich und im Bemühen um Genauigkeit unterhalten. Sexualität bleibt nicht ein dunkelstieles Mischwaschl.

X

steady beat. Aber er erreicht es nicht, meiner Ansicht nach, dadurch, daß der steady beat eine sagen tranceähnliche, erotisierende, sagen wir einlullenden Funktion hat, sondern der steady beat hat eine sicherheitsgebende Funktion. Und in dem Moment. Und ich bin jetzt ganz ketzerisch. Und sage: Das ist qualitativ - obwohl's auf ner anderen Ebene liegt ähnlich wie bei der Marschmusik, die das Wirgefühl herstellt, um Aggressionen 'rauslassen zu können, im Kollektiv, oder um Aggressionen noch zu verstärken, so wird hier ein Wir-Gefühl hergestellt, mit dem man eigentlich sehr viel im manipulativen Sinn machen könnte. Zunächst mal. Und dann macht er folgendes. Jetzt baut er einen Widerspruch auf meiner Ansicht nach zwischen seiner Gestalt, zwischen diesem Wir schaffen das schon, zusammen, mit diesem dauernden Puls, der da durch läuft, und seinen Texten und seiner Musik. Also die Musik, und das finde ich so faszinierend, zum Beispiel bei Temptation, was du mir ja vorgespielt hast neulich, da gibt es Ebene von völlig arhythmischen geräuschhaften, rein klanglichen was er textlich, soweit ich das mitbekommen hab, immer mit sexueller Versuchung, Gier, Erregung. Und dann blendet er schlagartig um, und dann kommt dieser steady beat und jetzt könnte man sagen, wäre er ein Missionar

450  
des Adrogynen, dann könnte er das manipulativ das so verwenden, daß er seine Texte in diesen steady beat einbaut, und daß die dadurch eine einerseits aufweckende, anregende, das Denken und das Fühlen anregende Funktion übernehmen können, andererseits aber durch das Wirgefühl hergestellte Sicherheitsschwelle überschritten wäre und dadurch diese Texte besser einsickern können. Das ist sehr schwer zu formulieren so, ja. Was er aber macht ist, daß er eigentlich in den Texten, korrespondierend zu dem steady beat solche Ideen wieder zurücknimmt, bei temptation besonders deutlich. Ich weiß nicht, wie die letzte Zeile genau lautet, aber sinngemäß hat sie lautet sie: Sex ist nicht alles, Liebe ist mehr. Das sagt unsere Gesellschaft auch. Das heißt, er sagt zwar, Freunde, wir können einen kleinen Denkausflug machen, ihr sitzt im sicheren Raumschiff, es kann euch nichts passieren, geährleistet durch diese bum bumm bumm Pulse, die immer klar durchgehen. Andererseits sagt er, das war nur ein Ausflug. Die Realität ist anders und die Realität ist so wie die Gesellschaft sie lebt, seid brav, macht so weiter. Und daraus entsteht eine merkwürdige genau eigentlich ... im Prinzip

Cassette 4 Seite 2  
470

Daraus entsteht, also aus dem Konflikt, den er da aufbaut, eben genau das Gefühl, was ich finde, bei Leuten die so zwischen 16 und 30 oder 26 ist wurscht sind, so eine Generation, 15 Jahre setze ich da an, von

einerseits alles sich denken können, vielleicht ausprobieren wollen, aber letzten Endes sich auf den scheinbar sicheren und für mich immer sehr also für mich fast anmaßenden Standpunkt zurückziehen, ausprobieren brauchen wir's nicht, wir brauchen es nur denken. Der Meinung bin ich absolut nicht. Das war der erste Teil. U: Der zweite Teil der Frage, war danach, hast du jetzt aber teilweise schon beantwortet, ich stelle es jetzt trotzdem nochmal, um das vielleicht noch deutlicher zu kriegen: Wie kommt es, daß so viele Menschen darauf abfahren.

B: Ja ich glaube genau aus dem heraus, was ich jetzt versucht habe, zum umschreiben. Es gibt die Möglichkeit, über sich selbst über kurze Zeit hinaus zu denken oder zu fühlen. Ich kann mir alles vorstellen, wenn ich diese Musik gehört habe. Andererseits vermittelt einerseits die Botschaft, wir sind alle zusammen sicher. Und andererseits die Botschaft, wir sind noch sicherer über das Ende das Musik hinaus, wenn ihr eigentlich so brav weiterlebt, wie ihr gelebt habt.

U: Das wäre dann sozusagen das Phänomen des Trivialromans, wo der Held auch lauter Sachen macht, die verboten sind, man kann sich mit dem identifizieren und mit ihm alles verbotene, Leute umbringen, Idianer

510  
skalpierten etc. um am Schluß in den Hafen der Ehe einzukehren. Und die Frau hat zu Hause gewartet und dann heiratet er und kriegt Kinder.

B: Exakt. Genauso würde ich's sehen.  
U: Das wäre der Punkt. Aber dennoch, du hast jetzt praktisch vorhin dieses Lied Temptation analysiert. Welche dieser musikalischen Mittel verwendest du auch in deinen Kompositionen.

B: Sehr stark das Rhythmuslose, das plötzlich in der Luft hängen. Nachdem aber - und das ist wichtig - als Kontrastprinzip ein ein Gefühl für den Fluß der Zeit artikuliert wurde. Das heißt, wenn ich eine Musik mache, da würde ich jetzt genau auf das zurückkommen, was ich vorhin mit der Avantgardemusik, mit der überkomplexen rhythmischen Musik sagte. Wenn ich eine solche Musik mache, ohne den Puls damit zu kontrollieren, dann kriege ich nie ein Zeitgefühl, und auch eben dieses physiologische Gefühl entsteht so nicht. Er macht eigentlich genau das selbe, nur die Art seiner Verwendung von Pulsen, die natürlich, ich meine man muß

jetzt, wenn ein Zuhörer, der keine Neue Musik z.B. kennt, das hört, wenn ich sage er macht genau dasselbe, dann greift der sich an den Kopf, und sagt, wenn ich mir das anhöre, wie schräg das klingt, und wie klar Prince klingt, dann sind das ja Welten. Stimmt nicht und stimmt doch. Stimmt doch, in der Beziehung, daß man sagen muß, die harmonischen Mittel, die Prince verwendet, die Instrumente, die er verwendet, die Klänge, die er verwendet, sind Klänge, die uns heute, wenn man das Radio andreht, äußerst vertraut sind. Diese Popsender, das sind ja die überwiegende Zahl der Sender. Selbst

wenn wir Klassiksender hören, weil unser Klassiksender machen ja meistens Schnulzenklassik, bis auf die kleine Ecke für Neue Musik, die irgendwann um 23 Uhr kommt. Also insofern sind es die gewohnten Mittel. Meine Mittel sind für einen solchen Hörer die ungewohnten Mittel. Klanglich, instrumental, Streichquartett, haben wir auch schon gesprochen, ist eine elitäre Gattung, klingt nie in irgendeiner Weise besonders effektiv oder irgendetwas anderes. Andererseits ist Auffassung von rhythmischer Organisation Zeitaufteilung, da sehe ich bestimmte Ähnlichkeiten, und zwar, eben in dem Gebrauch von durchlaufendem Puls, wobei ich es vorziehe ein Pulsnetz zu schaffen, wo verschiedene Grundtempi den Puls bestimmen, bei ihm bestimmt ein Grundtempo den Puls, das ist also der wesentliche Unterschied, und dann eben die Konfrontation von durchlaufenden Pulsebenen mit völlig rythmisch freien, rein klanglichen Ebenen.

U: Ich komme wieder zurück auf das Stichwort, den Oberbegriff für unsere Gespräche: Kontakt. Kontakt zu sich, Kontakt zu einen anderen Menschen, Kontakt zur Welt. Welche Art von Kontakt evoziert Prince am ehesten, und welche du.

B: Ja, bei mir haperts mit dem Kontakt wohl etwas.  
580

X  Musikalisch. Das ist das Problem.<sup>37</sup> Ich gehe unhöflicher Weise erst mal auf den Kontakt ein, den ich glaube zu evozieren. Also Das große Problem der Neuen Musik ist ihre Kontaktlosigkeit. Und man müßte das man könnte einen musikwissenschaftlichen oder musikgeschichtlichen Exkurs jetzt anfangen, der bestimmt nicht im Sinne der Sendung wäre, auf jeden Fall kann man feststellen, daß eine bestimmte Vorgabe von Mitteln, die man verwendet in der Neuen Musik offenbar kontaktfeindlich ist, und man kann jetzt natürlich fragen, warum bedienst du dich dieser Mittel, wenn sie kontaktfeindlich sind, und du andererseits Kontakt herstellen willst. Es ist sehr schwer dieses Problem zu lösen. Es liegt einfach gesagt daran, ich hab 'ne bestimmte Ausbildung genossen, ich stehe in einer bestimmten Tradition, es fällt mir ungeheuer schwer bestimmten Ballast dieser Tradition abzuwerfen. Vieles von dieser Tradition finde ich hochakzeptierenswert und wichtig für mein Denken. Und der ganze Arbeitsprozeß dem ich unterworfen bin oder den ich durchlaufe hängt sehr stark mit Aussondern von Dingen und mit Sichten von anderen Dingen, die ich in mein musikalisches Feld mit integrieren kann, und die dort Sinn machen. Die Kontaktlosigkeit, wenn man's auf den Punkt bringt, der Neuen Musik oder meiner Musik jetzt, liegt sicherlich in der Verwendung von einer nicht auf den ersten Blick erkennbaren tonalen Grundlinie. Es gibt zwar tonale Grundlinien, weil ich für mich glauben würde, von ein absolut tonal denkender Mensch zu sein, anders gesagt. Ich glaube, daß

<sup>37</sup>Dieser Satz. Ganz klar. Das Motto.

~~Spannungszustände, um die's mit immer geht, niemals vor einer vor einem weißen Rauschen sich abspielen können, sondern immer Bezugspunkte brauchen, um als Spannungspunkte wirksam zu werden. Das ist ganz klar, in der Bildenden Kunst kann man's sehen, und man sieht es auch in der Literatur, in der Romanform, zum Beispiel, oder auch im Theater. In der Musik ist nur noch klarer, nur schwerer festzuklopfen. Also diese unmittelbare Form von Tonalität, wenn man sich Prince anschaut, gut, es gibt ein paar schräge Akkorde in Anführungsstrichen, aber im Grunde genommen ist es vollkommen, ist es Musik zum Mitschreiben, sagen wir mal. Dann was immer wieder als Argument kommt: Der Mangel an melodisch nachvollziehbaren Formen. Nun hängt die melodische Nachvollziehbarkeit direkt mit der klassischen Tonalität zusammen, es gibt da bestimmte Periodenverhältnisse in einer Melodie, das hängt damit zusammen, daß diese Tonalität in der Form nicht mehr gegeben ist, damit ist das melodische Nachvollziehenkönnen wie bei einem Princesong auch nicht gegeben. Auf das Rhythmische sind wie schon öfters eingegangen. Beim Rhythmischen ist es eben so, daß mich eine Vielfalt von Zeitverläufen und Rhythmen interessiert und nicht der eindeutige und durchlaufende steady beat.~~

630

X  
X  
X  
Was Prince betrifft, ist es glaube ich so. Ja, noch mal auf mich zurückkommend kurz. ~~Ich versuche also aus all dem, ich versuche mir da zwei Rettungsanker zu geben. Grob gesagt: Um den Kontakt doch noch herzustellen. Der eine Rettungsanker ist ein ganz äußerlicher, wenn du so willst. Aber Grunde ist er natürlich nicht äußerlich. Ich schreibe zum Beispiel Oper. In dem Moment, wo ich für Theater schreibe, habe ich durch die Möglichkeit, einen Text eine Handlung zu transportieren, mit meiner Musik, die Möglichkeit ganz anders mit den Leuten zu kommunizieren. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß in Filmmusiken extreme musikalische Zustände zumutbar sind für ein Publikum, und Dinge auch verdeutlichen können und auch akzeptiert werden, die in der normalen klassischen Konzertsaalsituation nicht mehr zumutbar erscheinen. Wobei ich jetzt, wenn ich jetzt darauf komme, klassische Konzertsaalsituation, ist auch ein wichtiger Punkt, nämlich der soziologische, wir sind natürlich als E-Komponisten in eine Ecke gedrängt, durch Konzertveranstalter, die die Musik ungern programmieren. Durch ein Publikum, das ungern. Das stimmt nicht. Das Publikum ist zugänglich viel zugänglicher geworden. Aber im Grunde genommen wird es in Kauf genommen. Ein Stück neuer Musik im Programm, wo vielleicht ein berühmter Interpret irgendwie ein altes klassisches Konzert spielt, da sind alle begeistert und können das hinnehmen und sagen, wir haben uns bereichert, das hat also so ... U: Ein bildungsbürgerliches Moment.  
B: Genau. Also das ist auch ein ganz großes Problem. Ich hab mich mit Konzertveranstaltern und Konzertagenturmenschen darüber unterhalten. Und es war~~

wirklich zum Verzweifeln oft. Ja. Es gibt nur ganz wenige Ausnahmen. Es gibt auch nur ganz wenige große Interpreten, wie Gidon Kremer zum Beispiel, der immer neue Musik auch spielt, der - und das ist noch ein großes Problem - das Spezialistentum. Wir haben Spezialisten die ihre Aufgabe musikalisch zum Teil so erfüllen, daß der gebildete Musikhörer, der bürgerlich gebildete Musikhörer sagt, na ja, kein Wunder, daß der bei der neuen Musik landet, weil wenn der klassische Musik spielt, dann hört man's auch. Also da ist auf einem schimmeligen Boden ein schimmliger Betrieb entstanden, der dessen Beschränkung ungeheuer schwer zu durchbrechen und aufzuheben sind. Nur durch mutige Veranstalter und mutige Konzertreihen und so weiter und so weiter. So.

~~Was Prince betrifft. Ich glaube er stellt diesen Kontakt her, durch immer wieder zurückkehren zu einem steady beat. Zu einem eindeutigen Tempo, zu einer eindeutigen Harmonik, zu einer häufig völlig nachvollziehbaren melodischen Linie, und er kann es sich leisten auf Grund dieser musikalischen Eindeutigkeit textlich durchaus uneindeutig zu sein. Und er kann mit diesem Konflikt produktiv spielen. Ja. Er kann wenn er textlich ambivalent wird, da wird die Musik unter Umständen~~

~~680  
eindeutig. Und wenn der Text ganz simpel ist, da kann die Musik aufbrechen. In Grenzen. Und ich finde, er tut das sehr virtuos. Erreicht damit sein Publikum.~~

U: Die Frage zielte irgendwie in eine andere Richtung. Wir haben ja festgestellt - oder das war mein Eindruck davon, den du bestätigt hast, daß dein Streichquartett beispielsweise zwar von vier Instrumenten gespielt wird, aber dennoch und zwar durchgängig klingt als käme es nur von einem Instrument. Als würde sich mit dieser Musik nur ein einziger Mensch, ein einziges Individuum, ein einziges Subjekt ausdrücken. Und ja sich formulieren. Und das würde an sich nahelegen, daß der Kontakt, der dort hergestellt werden kann, mit dieser Musik, nur von einem Ich zu einem Du, also immer nur dialogisch ...

B: Individualistisch.

U: Ein Zuhörer und die Interpreten funktionieren, während bei Prince, das haben wir auch angesprochen, der Kontakt auf einer breiteren Ebene angelegt ist. Also, da wird es nicht ... da ist es nicht ein Subjekt, sondern da ist es irgendwie so etwas schimmerndes wie eine Kollektivpsyche oder so etwas.

B: Das Wirgefühl, das dabei evoziert wird.

U: Ja genau, ausgerichtet Weise. Wobei du ja noch, das ist mir jetzt auch beim Anhören der Nacht aus Blei, der Schallplatte, aufgefallen, sehr viele Zitate einbaust, aus anderen Musiken. Also bei der Nacht aus Blei ist es Gershwin, ist es glaube ich, ich weiß es nicht ganz genau, ist es Händel, ...

B: Es ist nie echt, das sind alles Stilkopien.

Verfertigte Stilkopien. Das ist wie in der amerikanischen es gibt bestimmte Richtungen in der

amerikanischen Malerei, die vom Pop beeinflusst ist, wo in ein an sich abstrakten, formalen Kontext plötzlich - jetzt muß ich wieder auf den Begriff Fenster kommen, Fenster von ganz gegenständlichen Dingen gestellt sind. Und so ist es.

Das bereitet mir ein höllisches Vergnügen, da Mimikri zu machen, und Stilkopien zu schreiben, und ich schreibe richtig, wie du sagst, Händel, es kommt eine barockartige Suite vor, die habe ich ausgeschrieben vorher. Händereibend und grinsend, und habe dann die fragmentiert. Und einfach da reingeschnitten.

U: Also du bist mit der Schere dahingegangen.

B: Ich bin da rein mit der Schere gegangen, und hab also mein eigenes Material auf mein eigenes Material gepropft.

U: Das ist in dem Fall also keine abgeschriebene Musik, sondern also die Musik kam mir von irgendwoher also die Melodie kam mir irgendwoher bekannt vor.

B: Ne, es ist einfach so, wenn du dein Leben lang, ich bin Pianist. Ich komme vom Klavier. Wenn du dein Leben lang. Also ich bin kein Pianist, aber ich komm vom Klavier. Wenn du dein Leben lang klassische Musik gespielt und gehört hast, gelernt hast, dann hast du, das sind Topoi, die hast du einfach im Ohr. Und die sind 720

herstellbar. Das ist ja gerade das Dilemma, daß so ungeheuer vieles herstellbar ist. Und ich hab sie hergestellt und ich hab sie eingefügt und ich hab sie, wenn du's genau anschaut, sehr nach meinen Bedürfnissen der andern, nämlich der sogenannten Neuen Musikschiene, hergestellt, um sie einbauen zu können. Ich könnte also niemals, ich würde nie etwas machen was Zimmermann gemacht hat, tatsächlich zitieren, um damit ein Konzept zu versinnlichen. Das Konzept des Augustinus und der Gleichzeitigkeit der Zeiten etc. Also darum gings mir nie. Mir gings eigentlich darum eine Allusion mit Hilfe einer Stilkopie zu schaffen. Und damit eine semantische Ebene zu erreichen. Also in dem Fall, wenn eine Barocksuite kommt, und da kommt eine abgetackelte Bordelldame, taucht da plötzlich auf, da gibt das ein krassen Widerspruch irgendwo. Und gleichzeitig gibt das dieser Pseudopracht plötzlich ein Haut Gout. Also das hat viele Implikationen.

U: Aber auch in deinem Streichquartett, das jetzt nicht auf bestimmte szenische Momente ausgerichtet ist, sondern sozusagen reine Musik ist, hast du beschrieben, da ist jetzt ein Streichklang drinnen, der könnte so im 19. Jahrhundert komponiert gewesen sein.

B: So isses.

U: Und du rechnest ja anscheinend schon damit, daß der Zuhörer da auch wiedererkennt. Sonst würdest du dem nicht diese Fensterfunktion zuweisen. So daß er schauen kann auf irgendetwas, also zum Beispiel auf eine Harmonik und Melodik, die ihm bekannt ist. Auf ein Wiedererkennen von seiner eigenen Konzerterfahrung oder Musikerfahrung, die er dann verbinden kann mit den

Momenten der Brechung, der Konfrontation und all dem, was dann in deiner Musik passiert. Du hast es dann beschrieben als eine Technik, die versucht umzugehen mit einem Phänomen umzugehen, in dem wir uns in der Postmoderne befinden, oder in dem wir uns jetzt befinden, dem Zustand einer Entopie des Wissens, also B: dem Übermaß an Information.

U: Einem Übermaß an Information, durch das man sich nicht mehr durchhängeln kann. Das ist ja auch an sich eine Form der Kontaktaufnahme, weil du damit ja auch davon ausgehst, daß der Zuhörer mit dieser Überfülle auch nicht zurechtkommt.

B: Genau.

U: Und wenn man ihn damit konfrontiert, ihn konfrontiert sozusagen mit der Ich-Krise des postmodernen Menschen. Die Ich-Krise in der Moderne wurde bewältigt durch Rationalität, durch Planung, durch den Glauben an Fortschritt, der sich irgendwann einmal so auswirken wird, daß alle glücklich sein werden. Das ist ja diese Ideologie, diese Sache haben wir verloren. Den Glauben daran. Und jetzt sind wir eigentlich in einem Zustand, wo wir nun erstmal beschreiben, was ist eigentlich, und was da ist, ist eigentlich dieser Zustand der Überfülle und der Zustand der Ich-Krise. Also das

770

Subjekt gibt es in dem Sinne nicht mehr.

B: Und eine der größten Konsequenzen daraus ist für mich die Beliebigkeit. Das Motto Anything goes. Diese Beliebigkeit hat natürlich auch wieder eine sehr gute Seite, nämlich jeder der in diesem Must von Material wühlt, in diesem Riesenspsychochorativ, hat die Aufgabe, so weit er kann, verantwortllich mit Dingen und auch die Aufgabe, selektiv vorzugehen. Darf ich einmal an das Fenster anknüpfen, das wollte ich vorhin schon. Du sagtest neulich etwas, was mich sehr beeindruckt hat. Ich hab da nur vergessen drauf zu erwidern. Nämlich du brachtest das Bild der Stadt, und als ich dieses. Und ich war sehr beeindruckt, weil ich mir dachte, wie exakt, trotz unseres lockeren Hörens, weil wir uns unterhalten haben, der Eindruck doch bei dir ankam. Ich hab diese Buch von Eco, das offene Kunstwerk gelesen, gerade, während ich an dem Streichquartett schrieb, oder während ich angefangen habe, zu arbeiten. Und da gibt es einen Vergleich. Da gibt es mehrere Kapitel über Joyce drinn, und da gibt es einen Vergleich des Ulysses, wenn ich mich jetzt recht erinnere, mit einer Stadt und zwar du gehst in eine Stadt rein. Die Stadt als Labyrinth auch, ja. Du gehst in eine Stadt rein, und es zeigen sich dir in deinem von deinem Sichtwinkel her, und deinen Möglichkeiten her, ganz bestimmte Aspekte nur. Und jetzt nimmt dich jemand hoch, und setzt dich an einer völlig anderen Stelle dieser Stadt wieder ab. Dann bist du noch in der derselben Stadt, aber du hast ein völlig anderes optisches Bild. Und die Vorstellung, mit Hilfe von Zeitverlauf etwas zu konstruieren, was wie eine Stadt ist. Und wenn wir in diesem Beispiel bleiben, werden

auch die Fenster klar. Ich kann in einer Stadt vor einem Mietshaus aus den sechziger Jahren stehen. Ich kann plötzlich vor einem alten Gebäude stehen. Es geht mir eigentlich darum, diese Vielfalt die sich durch die postmoderne Situation automatisch ergeben hat in ganz subjektiver Weise - weil in anderer Weise kann ich's nicht tun - zu bewältigen und zu integrieren. Ich kann sie nicht, ich gehöre nicht zu den Menschen, die sagen, wir müssen radikal selektieren, was es ja doch sehr stark gibt, als Strömung heute, ich gehöre aber auch nicht zu den Menschen, ich sitze da irgendwie zwischen den Stühlen, die sagen, wir müssen alles hineinnehmen.

Es ist da der Begriff geprägt worden des inklusiven Komponierens und des exklusiven Komponierens. Also inklusives Komponieren ist mir in dieser Form wie es gemacht wird, auch nicht recht. Ich finde das dann wieder. Ich finde wir haben die zivilisatorische und akustische Müllkippe, und da jetzt alles auszuschütten, auf die Zuhörer, das finde ich, das interessiert mich nicht, weil dadurch auch wieder eine andere Form von Entropie entsteht, und den entropischen Zustand nur abbilden, dazu fühle ich mich nicht in der Lage und das will ich auch nicht. Also ich möchte versuchen zu lernen, mit dieser Vielfalt an Material durch  
810

verschiedene Verzahnungen, die sich innerhalb dieses Materials auf verschiedenen musikalischen Ebenen ergeben, so umzugehen, daß ein nicht semantisch genau beschreibbares Ganzes entsteht, wobei mir der Werkbegriff sehr wichtig ist, nach wie vor, ein Ganzes entsteht. Was in sich irgendeine Form von Schlüssigkeit hat. Eine momentane Abbildung eines psychoenergetischen Zustandes. Oder wie man's auch immer bezeichnen will, und wir haben auch darüber gesprochen und ein Abbild von vielleicht von dem Lebendigen, was ich in mir selber, zumindest zeitweise fühle, geben.

U: Wir haben das Schema schon längst verlassen. Das ist ja auch jetzt o.k. Meine Assoziation zur Stadt ging zurück auf ein ganz einfaches Erlebnis, wie es jeder hat, in der Stadt. Ich bin durch die Fußgängerzone gegangen, und wenn man da genau zuhört in der Fußgängerzone, wenn man darauf achtet, dann fällt einem auf als Grundgeräusch das Klappern der Fußgänger, die laufen, ist sozusagen ein Analogon zu deinen verschiedenen Pulsformen, der eine läuft schnell, der andere langsam. Es gibt auch verschiedene Arten von Klappern, also je nachdem was für Menschen da laufen. Ob Stöckelschuh, ob Stiefel. Ob was weiß ich was. Und dann dazu eine Vielzahl von Geräuschen, einerseits Geräusche, bei denen man sich wohlfühlt, Vogelzwitschern, andere Geräusche können einem wehtun, also wie zum Beispiel ...

B: ... quietschende Bremsen ...

U: Ja, ein Auto,

B: ... gefährliche Geräusche ...

U: Gefährliche Geräusche. Hammerschläge. etc. Und dieses Ganze kann man durchaus als Musik hören. Also man könnte

praktisch ein Mikrofon aufstellen und eine Zeit festlegen und dann ist die Musik praktisch fertig. Das war mein Eindruck, mit dem ich das verglichen habe. Und deshalb bin ich darauf gekommen, es ist der einsame, der durch die Stadt geht. Also das ist, wir hatten das ja auch im Kontext, glaube ich besprochen, wenn ich mich richtig erinnere, deines Bildes, daß du Ostia besuchst.

B: Genau.

U: Und Ostia hast du beschrieben als eine Ruinenstadt, die ihre Schichten hat. Also zum einen die mehreren Kulturschichten, die die Ruine an sich schon hat. Also es gibt eine, ich weiß jetzt nicht, ob sie eine griechische hatte, es gibt eine römische Phase, eine Phase von Kulturen hinterher, Renaissance, oder so etwas. Dann das Faszinosum, daß die Phantasie die Ruinen zu Häusern ergänzt und sich eine lebendige Stadt vorstellt, sich vorstellt, wie haben die Leute damals gelebt, etc. und dann gibt es die Kulturschichten, die jetzt darüber gelegt sind, sichtbar an Hand von Coladosen oder anderen Abfällen, auch von Touristen, laß es Amerikaner oder Franzosen oder sonst irgendetwas sein, das alles ergibt schräge Momente, die dort hineinleuchten.

B: Ja, und dann gibt es, das ist das wichtigste, nämlich 850

worauf du mich hingewiesen hast, nämlich im Hinblick auf diesen Artikel, den du geschrieben hast, nämlich die unzähligen Samenkörner pro Quadratmeter Erde, die egal, was dort ist, wenn man sie läßt sofort, schuisst machen und das ganze überwuchern. Und das ist eigentlich das wichtigste. Also die Vorstellung, das ist alles da, das existiert alles und noch mehr in unserem Kopf, aber wenn wir uns zurückziehen, und nur noch Auge sind, können wir innerhalb von kürzester Zeit sehen, daß es in einen Schoß wieder aufgenommen wird und verschwindet.

U: Ja, gut, dann lassen wir es erst mal dabei, bei diesem Punkt. (Lachen)

57"

Cassette 4 Seite 2 Zähler 670

Was Prince betrifft. Ich glaube er stellt diesen Kontakt her, durch immer wieder zurückkehren zu einem steady beat. Zu einem eindeutigen Tempo, zu einer eindeutigen Harmonik, zu einer häufig völlig nachvollziehbaren melodischen Linie, und er kann es sich leisten auf Grund dieser musikalischen Eindeutigkeit textlich durchaus uneindeutig zu sein. Und er kann mit diesem Konflikt produktiv spielen. Ja. Er kann wenn er textlich ambivalent wird, da wird die Musik unter Umständen

680

eindeutig. Und wenn der Text ganz simpel ist, da kann die Musik aufbrechen. In Grenzen. Und ich finde, er tut das sehr virtuos. Erreicht damit sein Publikum.

Cassette 2 Seite 2 Zähler 940

U: Jetzt ginge es eben darum, herauszukriegen, warum ist Prince in punkto Kontakt verlogen und warum ist deine Musik, zum Beispiel dieses Streichquartett, nicht verlogen.

B: Das ist natürlich eines der heikelsten Fragen. Man kann, glaube ich, nie selber von sich sagen, was man macht, daß das nicht verlogen ist. Also ich meine, wenn man verlogen als moralische Kategorie einbringt, und sagt, verlogen setzt eine Absicht voraus. Dann kann ich sagen, es ist verlogen. Man kann es glauben oder nicht. Absichtlich ist es sicher nicht verlogen. Es kann natürlich durch hunderttausende von Einflußnahmen, über die ich keine Kontrolle habe, verlogen sein. Ich glaube nicht, sonst hätte ich's nicht so gemacht. Aber es könnte sein. Man muß davon ausgehen. Ich glaube, was du jetzt ansprichst. Wir müssen nochmal zurückkommen, was wir schon mal angesprochen haben, das ist die Vermeidung von Angst oder die Konfrontation mit Ängsten. Ich glaube, das ist der Schlüsselbegriff von der ganzen Geschichte. 954  
In dem Moment, wo ich ein Publikum einlulle, mit steady beat, oder irgendwas auch immer. Mit tonaler Musik, mit Musik, die ich sofort nachvollziehen kann, wo auch die Collage nur als sagen wir mal, nur als verrückte Kolorierung wirkt in einem an sich gegenständlichen Bild, um mal bei diesem Beispiel zu bleiben, in dem Moment gebe ich eine scheinbare Sicherheit, eine trügerische Sicherheit, die die Leute dazu verleitet, auf einem gerade laufenden Förderband mitzulaufen, in gewisser Weise, ein gewisses Stück, so weit ich sie kriegen will.

1'57

Ramm geschnitten werden,

1'20 oder sogar weniger

Cassette 1 Seite 2 Zähler 490

B: Weil ich meine oder irgendwie anstrebe, das das eine körperlich verstörend erfahrbare Sache ist, und ich halte es körperliche daran für wahnsinnig wichtig. Egal wie verstörend das sein mag, aber diese Präsenz von etwas körperlichen, und natürlich durch die Assoziationen, die sich ergeben, das könnte in einem Streichquartett aus'm 19. Jahrhundert stehen, Momente bist du irritiert, denkst'du wo bin ich, in welchem Raum bin ich eigentlich. Und das einzige, was den Raum beschreibt, sind die Pulse. Immer wieder. Oder so'n Klang, das ist eigentlich romantisch, und wird sofort aufgelöst. ... Das ist eigentlich der Versuch einer Metapher ... für die historische Situation, in der wir leben. Wir sind von ungeheuer viel Dingen umgeben, wir wissen, wir leiden unter einem fast entropisch dichten Informationszustand, und wir können das nur aussondern, oder in irgendeiner Form verarbeiten, wobei wir ungeheuer viel aussondern müssen, da haben wir schon das letzte mal darüber gesprochen. Da ist sehr sehr sehr viel von dem nicht drin, was zu unserem Leben gehört, natürlich. Aber diese körperliche Erfahrbarkeit ist schon eine Brücke, die für mich wahnsinnig wichtig ist. Ich leg auch viel größeren Wert drauf, ein körperliches Wesen zu sein als ein Intellektuelles Künstlertier.

U: Das Künstlertier ... (lachen, leider etwas hysterisch)

U: Ja, aber das ist es, das ist genau der Zustand, in dem du bist. Du bist das intellektuelle Künstlertier. Du möchtest mehr Tier sein...

B: Mehr Tier sein als das intellektuelle Künstler (Lachen)  
Ja, gut, ich finde das ist so so verloren gegangen, das vermisste ich so. Und deswegen ...

U: Das Tier...

590

Cassette 2 Seite 1 Zähler 400

B: Nicht diesen Kontakt. Bei dem K  
..Den Kontakt, das, was ich unter  
Kontakt verstehe, den hat er in  
dieser Form glaube ich auch nicht.  
Er hat zwar, er hätte ihn,  
vielleicht ist da der unauflösbare  
Widerspruch, er hätte die  
Voraussetzung, aber er hat den  
wirklichen Kontakt eben darum nicht,  
weil er finde ich, ich kann jedes  
Wort nur unterschreiben, was du  
gesagt hast, weil er den Kontakt  
herstellt, und dabei die notwendige  
Angst, den Angstanteil opfert. Und  
verschwinden läßt. Das ist kein  
wahrhaftiger Kontakt. Der  
wahrhaftige Kontakt. Letzten Endes  
geht es ja, wenn du sagst, die Welt  
ist sex and love. Gut, absolut  
d'accord. Natürlich ist es nicht,  
aber wir haben einen großen  
Nachholbedarf in der  
410

Beziehung, glaube ich. Als  
Zivilisation, als Kulturkreis, dann  
hat es ja was mit Hingabefähigkeit,  
mit Hingabebereitschaft zu tun, auch  
mit der Fähigkeit, das zu tun. Das  
hat wiederum mit Überwindung von  
Angst, nicht mit Ausschaltung von  
Angst zu tun. Und die Ausschaltung  
von Angst ist das, was er tut. Durch  
ganz bestimmte Mittel, die  
eigentlich bekannt sind. Ich fände  
es viel interessanter, die Angst zu  
durchdringen, und zu überwinden, und  
die Angst zu konfrontieren. Und da  
fängt der Widerspruch an. In dem  
Moment, wo man das tut, wird es  
schwer. Glaube.

1'27

Hüfte auch geschnitten  
worden, via, meine  
Analyse vorher müßte  
idem mit rein, so,  
dop insgesamt ca. 1'30  
daba herauskommt.

170  
Cassette 4 Seite 1 Zähler 220  
Wie versuchst du, die Erfahrung von Körperlichkeit und auch physiologisches Wissen vom Körper in deine Musik zu integrieren?

B: Das kommt von mehreren Seiten zusammen. Ich versuche das von mehreren Seiten aus. Es gibt, wie du sagt und um beim letzteren anzufangen, das physiologische Wissen, mich hat das Lebendige im medizinisch-biologischen Sinne sowohl als auch im kommunikativen oder sexuell-erotischen Sinne, oder wie auch immer, immer sehr interessiert, und mich hat fast der Versuch von wissenschaftlichen Definitionen, was das Lebendige sei, immer sehr interessiert. Ich kann ich möchte also sagen: Einerseits die - von linkshirrig gedacht - habe ich mich zum Beispiel eben, wir hams neulich schon angesprochen mit Phänomenen wie Orgasmuskurven, dem Erreichen von 200

Orgasmus, was in unserer Kultur eigentlich sehr vernachlässigt wurde, was dann so Gestalten, sehr wichtige Gestalten wie Reich wieder aufgegriffen haben von von ner anderen Ecke aber, ... Das hat mich immer sehr interessiert. Und ich bin zu dem Ergebnis gekommen, sowohl in ganz subjektiver Erfahrungsebene, mit anderen Menschen, mit mir alleine, als auch Intellektuellen, daß es da ganz bestimmte, scheinbar vorgegebene physiologische Verläufe gibt, daß diese Verläufe sehr viel mit selbstverständlich mit einem Chemismus, mit Biochemie zu tun haben, aber ebenso wichtig mit Impulsen, eine Art übergeordneter Rhythmik und einer AArt übergeordnetem Tempo. Und die Vernachlässigung dieser Rhythmik und dieses Tempos, das ist, wovon ich jetzt lieber sprechen will, als von diesem biochemischen Prozeß, den man sicherlich stimulieren kann, durch bestimmte Akkordfolgen, bestimmte Harmonik, was ja auch schon gemacht wurde. Aber ich finde, man kanns deutlicher machen an dem anderen Phänomen, daas hat mich immer zu dem Ergebnis geführt, daß es - und da kommen wir auf die sogenannte Popmusik zu sprechen - daß der

3'18  
schmerzbar  
Aber insgesamt nur sehr  
schwer zu verfolgen!

Cassette 4 Seite 1 Zähler 400

Also ich meine, wenn man eine  
 bisexuelle Menschheit hat, um es  
 mal ganz klar zu sagen, dann würde  
 natürlich, dann würden natürlich  
 gewaltige Gedankenexperimente  
 geschehen, und damit würde natürlich  
 die Familie als solche in dieser  
 Form haltbar sein, ja. Und ich  
 denke, keiner Interesse daran haben  
 kann, daß sich sowas verwirklicht,  
 deswegen denke ich, daß Stichwort  
 AIDS-Politik zum Beispiel, das ist  
 natürlich ganz klar, das ein  
 ausgeprägtes Politikum ist, daß man  
 sagt, jetzt kommt die Seuche wieder  
 vom Himmel heruntergeschwebt und als  
 Retter der Familie, als Erhalter des  
 Staates, als Erhalter der Armee und  
 der hierarchischen Strukturen, die  
 wir haben, und ich denke, dieses  
 anarchische Potential des Androgynen  
 und des Bisexuellen, oder des -  
 Freud sagt, des Polymorph-Perversen,  
 das ist - wobei Pervers in unserem  
 Sprachgebrauch sehr negativ ist. Und  
 Freud hat es in diesem Sinne  
 garnicht gebraucht. Das ist ganz  
 beträchtlich, und das sollte man  
 sich nutzbar machen.

*daß diese gesellschaft kein Interesse haben*

Cassette 4 Seite 1 Zähler 430  
 Also er versucht, beziehungsweise er erreicht es auch, wie wir sehen, einen kollektiv einen kollektiven Konsens herzustellen. Ein Wirgefühl. Er erreicht es durch den steady beat. Aber er erreicht es nicht, meiner Ansicht nach, dadurch, daß der steady beat eine sagen <sup>wir mal</sup> tranceähnliche, erotisierende, sagen wir einlullenden Funktion hat, sondern der steady beat hat eine sicherheitsgebende Funktion. Und in dem Moment. Und ich bin jetzt ganz ketzerisch. Und sage: Das ist qualitativ - obwohl's auf ner anderen Ebene liegt ähnlich wie bei der Marschmusik, die das Wirgefühl herstellt, um Aggressionen 'rauslassen zu können, im Kollektiv, oder um Aggressionen noch zu verstärken, so wird hier ein Wir-Gefühl hergestellt, mit dem man eigentlich sehr viel im manipulativen Sinn machen könnte. Zunächst mal. Und dann macht er folgendes. Jetzt baut er einen Widerspruch auf meiner Ansicht nach, zwischen seiner Gestalt, zwischen diesem Wir schaffen das schon, zusammen, mit diesem dauernden Puls, der da durch läuft, und seinen Texten und seiner Musik. Also die Musik, und das finde ich so faszinierend, zum Beispiel bei Temptation, ~~was du mir ja vorgespielt hast~~ neulich, da gibt es Ebene von völlig arhythmischen geräuschhaften, rein klanglichen was er textlich, soweit ich das mitbekommen hab, immer mit sexueller Versuchung, Gier, Erregung. Und dann blendet er schlagartig um, und dann kommt dieser steady beat und jetzt könnte man sagen, wäre er ein Missionar 450

des Adrogynen, dann könnte er das manipulativ das so verwenden, daß er seine Texte in diesen steady beat einbaut, und daß die dadurch eine einerseits aufweckende, anregende, das Denken und das Fühlen anregende Funktion übernehmen können, andererseits aber durch das Wirgefühl hergestellte Sicherheitsschwelle überschritten wäre und dadurch diese Texte besser einsickern können. ~~Das ist sehr schwer zu formulieren so, ja.~~ Was er

1'42"

Cassette 2 Seite 1 Zähler 330

U: Vielleicht reden wir noch mal 'ne Weile. Der Das sozusagen das Thema unseres Gespräches ist Kontakt.

Wobei wir, soweit ich das zusammenfassen kann, gesagt haben schafft es auf irgendeine Art und Weise etwas Kollektives herzustellen, und zwar geschlechterübergreifend. Androgyn.

B: Ja nicht nur geschlechtsübergreifend, zwischen Männlein und Weiblein, sondern in der einzelnen Psyche. Also in dem Moment, wo jemand mir klar macht, daß ich im Grunde genommen. Also jetzt wird's ganz heikel: ja, aber, das eigentlich, das ist jetzt meine ganz persönliche Auffassung, die Leib-Seele-Trennung auch eine Trennung von männlichen und weiblichen Empfindungsfähigkeiten und -weisen sind. ja. Darauf kommt's doch, finde ich an, daß meiner eigenen Psyche klar gemacht wird, daß ich wirklich aus zwei Hälften bestehe, die es zu vereinen gilt, und zwar produktiv zu vereinen, und daraus etwas zu machen, in meinem ganz persönlichen Leben in jedem Moment. Anstatt diese Bereiche sauber abzutrennen, und damit das abzustützen, was diese Gesellschaft im Grunde genommen trägt. Und diese Gesellschaft will ich garnicht tragen. Aber es geht mir jetzt nicht nur darum, diese Gesellschaft nicht tragen zu wollen. Das ist nur ein Nebeneffekt. Sondern es geht mir darum, persönlich an einen Punkt zu kommen, der mir wichtig ist. Dieser Punkt befindet sich nicht in dieser Trennung, sondern in der Synthese ebend. Und ich glaube, daß Prince mit Hilfe von Texten, mit Hilfe von - ich glaub', daß dieser steady-beat, daß es ein Mißverständnis ist, daß dieser steady beat die Ekstase verursacht, sondern der steady beat liefert die Sicherheit, die die Ekstase auf einer ganz anderen Ebene möglich macht, weil der Antagonist von Ekstase ist Angst. Und in dem Moment, wo ich steady beat hab' und das Gefühl, wir machen das zusammen, kanns über erst zu solchen Punkten kommen.

U: Bleiben wir mal bei dem letzteren

Schneidbar

4,07 auf mindestens 3,00  
Schneidbar

Hüfte wenn, dann nach der  
Temptation-Einspielung kommen.

Cassette 3 Seite 1 Zähler 010  
Ja, und er gauckelt ihnen eigentlich vor ein Problem, was ein ganz großes Problem unserer Zivilisation ist, glaube ich, zu lösen, indem er eben dieses Wirgefüh<sup>l</sup> vermittelt. Während ich glaube, daß das Erreichen einer Lösung, wenn ich jetzt - ich glaube wir habens neulich auch erwähnt, wenn ich an das Marionettentheater von Kleist denke, an den Aufsatz. Wir haben unsere Unschuld solange schon verloren, daß wir zu einem Stande, um um zu einem Stande von Unschuld von Hingabefähigkeit, was Sexualität zum Beispiel betrifft, zurückzufinden, unheimlich viel Angstüberwindung und Angstkonfrontation brauchen. Und er tut so, als brauchen wir sie nicht. Oder er tut so, als machen wir das schon.

U: Nein nein. Er tut so als wärs ganz einfach.

B: Ja. Als brauchen wir dabei keine Angst haben. Und er läßt die Leute dann, indem er den letzten Akkord spielt, mit ihren Ängsten wieder allein. Die haben vielleicht geschnüffelt, da ist vielleicht was, aber ist letzten Endes jemand, der einen Ausnahmestatus hat, der reich, der erfolgreich ist, der seine Androgynität leben kann, weil er reich und erfolgreich ist, weil er einen Ausnahmezustand, weil er das sogar noch umgemünzt hat, die ihm noch mehr Reichtum und noch mehr Erfolg gibt. Er ist ein exotisches Tier, und alle Energie, die wir haben, werden auf ihm abgeladen, als exotischem Tier. Daß heißt, wenn er weg ist, sind wir wieder die normalen Tiere. Und das ist einfach nicht die Wahrheit, das ist einfach nicht der Tatbestand. Der Tatbestand ist, daß es darauf ankommt, daß wir dieses scheinbar exotische Tier

70  
in uns wecken, und es auch sind. Und das hat was mit Angst zu tun. Und diese Angst nimmt er uns nicht, sondern er sagt, diese Angst gibt es eigentlich nicht. Und die braucht ihr nicht haben, in dem Moment. Und ich habe diese Ängste alle gehabt, weil ich ganz einfach im Zuge meiner

3'30"

kürzer auf wahrscheinlich

2'30"

Eine sehr erleichte Passage

Cassette 1 Seite 1 Zähler 150

Das ganze Stück geht im Grunde über zwei Sachen, nämlich die Idee des Labyrinths und Formen von Energie.

U: Die aber auch, was ich bei dir immer wieder höre, so eine Art von Grundpuls, nicht von sondern Kontinuum.

B: Sehr wichtig für mich

U: ja

B: Und das ist etwas, das klingt jetzt verrückt, aber das ist etwas völlig, wenn ich jetzt sage Popmusik, der Puls bei der Popmusik ist einerseits natürlich das, was die durchschlagende Wirkung erzielt, andererseits das ist, was mich wahnsinnig macht, weil man kann mit Pulsen sehr differenziert umgehen, und ich finde man sollte das

....[übersteuert] ... wenn du wirklich afrikanische Musik hörst, zum Beispiel, da sind die Impulse unglaublich differenziert gehandhabt, im Gegensatz zu dem, was nachher die weiße Popmusik daraus gemacht hat. Leider muß man sagen. In den seltensten Fällen gibt es Ausnahmen, aber normalerweise, Jazz hat vieles davon [übersteuerte Musik 1'40''] U: Wobei der Puls

(unverständliches Wort, Musik)

U: Der Puls bei der Popmusik ist das Gegenteil von Labyrinth

B: So isses

U: Ja

B: Ist immer linear, ganz klar, nicht mal linear, der ist statisch, im Grunde

U: Obwohl ich jetzt hier bei Prince ein Stück, das werd ich dir dann vorspielen, [Musik, 10'']

B: Das hat sehr viel - das klingt jetzt verrückt - das hat sehr viel mit Orgasmus zu tun, oder mit den Stufen dahin, wie du also wirklich mit physiologischen Dingen, wie du Bewegungen empfindest, ob du jetzt sooooo machst, oder ob du aufhörst oder überhaupt Bewegung wieder anfängst und sowas. Das sind physiologische Reizschwellen, das ist ungeheuer interessant. Hat die Medizin genau untersucht. Du kommst also zu bestimmten Punkten viel besser indem du Zacken machst, Kurven machst, als wenn du so gehst [Musik]

Cassette 2 Seite 2 Beginn 480

B: Das ist was ich den  
...(unverständlich) so zum Vorwurf  
mache. Vollkommenes Desinteresse.  
Schau dir doch mal die Leute an, die  
das machen. .... Kopf .... Schumann  
... Mozart .... die ganzen Leute  
sind nicht um sonst an Syphillis  
gestorben.

U: Jetzt wird's erst spannend. Jetzt  
gehts erst richtig los.

B: wooah. (lachen)

U: Das ist saumäßig scharf.

B: Das ist ~~Strom~~ Standsmusik. Habe ich  
noch nie so gehört.

U: Da verläßt er seinen steady beat,  
völlig. ... Wobei er am Schluß sagt:  
Love is better than sex. Das ist  
dieser puritanische also  
amerikanischer Puritanismus.

B: Ich wollts gerade sagen. So wie  
die Leute Pornofilme mit Kndomen  
drehen. ... I want You ist nämlich  
'ne Lüge: I want You all, isses. Das  
ist auch wieder amerikanisch.

U: Wobei witziger Weise Prince You  
nicht Jott o u schreibt, sondern nur  
U. Love to you heißt dann Love zwei  
u. Love to u. So ist der Txt  
gedruckt.

B: Er weiß schon was tat,

U: When two are in love: When zwei r  
in love.

B: Ja, fast ein religiöser  
Erlösungsgedanke.

U: Ja, hat er, völlig.

B: Man muß ja erst mal durch das  
eine durch, bevor man sich erlösen  
kann.

Nicht schneidbar

Beginnt mit Hosi, ca 10"  
vorher 10" andere Worte

507 ~ muß geschnitten werden.

^ Nimmt alles wieder zurück

Cassette 1 Seite 2 Zähler 920

The Ballad of Dorothee Parker. Da hörst du auch wieder dieses steady beat und dieses jiiibb jiiiib.

B: Ahah.

U: Ein wunderschönes Stück. ... Sehr zärtlich und so anschmiegsam. Das ist glaube ich, was diese Musik als Zärtlichkeit und als Orgas also orgastisches Vorspiel empfindet. Die Geschichte handelt auch von einem Anbandeln. Der trifft dort irgendwo eine Frau und wie er immer näher kommt. Immer näher. Immer näher. ...Well. Und jetzt. Verläßt den Beat total.

B: Stimmlich total.

U: Ja ja.

B: Aber auf der anderen Seite ist der Beat so prominent, daß er ihn nie mehr verlassen kann. Also er kann ihn verlassen, weil er so wichtig ist.

U: Ja aber der Beat steht dafür.

930

B: steady.

U: Ja für Kontakt. Ja, er vermittelt genau das, was du als Puls bezeichnest.

B: Ja und er vermittelt natürlich, wenn du die Kontaktsituation siehst, und die Unsicherheit, die sich aus dem ersten Kontakt ergibt, vermittelt er natürlich wieder eine Sicherheit,

U: Ja.

B: die dir Mut machen soll, und auch Mut macht. Deswegen ist ja die Reaktion.

U: Ja, wie reagierst du denn drauf. Was ist deine Antwort.

B: Ganz gemischt. Ich habe ganz gemischte Gefühle dadrauf. Das eine ist, ich bin vollkommen. Ich bin von der anderen Seite jetzt verbildet und höre natürlich, daß das Musik zum Mitschreiben ist. Ja, die ist sehr einfach. Eigentlich. Ich meine das nicht wertend. Sondern einfach so. Wenn du Es ist immer desillusionierend, wenn du dir über die Machart einer Sache im klaren bist, wenn du sie hörst. Und insofern bin ich nicht mehr objektiv, so objektiv, wie man sein sollte. Ich denke mir, daß die Texte ungeheuer wichtig sind. Die Situationen, die angesprochen

3.08

Solltest zu schneiden

vielleicht wenn, dann noch etwas länger, bis:

Vertrieb ist abgelehnt..

ca. 20" länger

Musik im Hintergrund, die gesamte Passage wäre der volle Titel "Barbar"

Cassette 3 Seite 2 Zähler 505

Ich habe von einem Menschen, der kein, überhaupt kein Fachmann ist, für neue Musik, wirklich garnicht. Durchaus ein Gehör für Musik hat, für klassische, für Popmusik, aber neue Musik keine - in dem Sinn - keine Ader, ja. Oder nur so weit, wie halt ein musikalisch begabter Mensch vielleicht hat. Die erste Reaktion nach dem Stück war: Das ist wie auf Koks sein. Das war eine interessante Reaktion für mich. Weil auch soziologisch gesehen, was das bedeutet, aus dieser Ecke, das zu sagen. D.h. da muß etwas geschehen sein, was hier etwas angeregt hat zum Nachvollziehen wollen. Und das war vielleicht das größte Kompliment. Weil

Musikwissenschaftler können sagen, das ist so gearbeitet und so, das interessiert mich überhaupt nicht. Aber wenn so was kommt, das werde ich hellhörig, weil genau das interessiert mich. Wie was ist das für eine

550

Zustand. Wenn ich einen anderen Zustand erreiche von Wachheit, oder von Hörenwollen, oder von Neugier, das ist es eigentlich. Das war eine Stimme, mein Gott. Viele werden sagen entsetzlich. Viele werden schon beim Klang eines Streichquartetts sagen, was Vierteltöne spielt, um Gottes willen, ja. Das Problem wieder.

U: Ja ja. Streichquartett. Jetzt sind wir wieder bei der soziologischen Größe.

B: Elitäre Gattung. Genau.

U: Das ist unbestreitbar. Da kommt man nunmal nicht herum.

Cassette 3 Seite 1 Zähler 395  
Letzten Endes ist das Ideal ein dem  
Lebendigen isomorphes System zu  
schaffen. Und das ist wieder ein  
Widerspruch natürlich.

U: Isomorph. Wie würdest du das ...?

B: Gleichgestaltig. Im  
mathematischen Sinne.

14"

zu schneiden -  
wahrscheinlich 10"

Cassette 1 Seite 1 Zähler 385

B: ..(Musik, schrill) das ist -  
entschuldige - ein Topos der  
Trennung ... - ich kann dir jetzt  
nicht analytisch sagen, woher kommt  
der, was sehe ich jetzt, um in der  
Metapher zu bleiben, ...

(verschwindet meist in der Musik)  
wegzulaufen, von diesem Erzählen ...  
(toller effekt, des übersteuerten,  
ca. 1') ...

Cassette 3 Seite 2 Zähler 820  
(leider völlig untersteuert)  
Ich glaube du näherst dich dem  
ganzen Begriff von Natur doch nur,  
wenn du überwältigt bist davon. Doch  
nicht indem du denkst oder  
Wahrheiten postulierst oder  
irgendwas. Sondern das Rettende an  
dem, was Natur ist, ist doch das,  
daß es uns überwältigen kann. So wie  
ich mich dabei ertappe, daß ich  
einen Orkan genieße. Weil ich mir  
überlege, kein Mensch kann dagegen  
etwas tun.  
830

25" Schade!

Cassette 3 Seite 1 Zähler 310

B: Weißt du, was ich glaube, was das Problem der Moderne, jetzt in diesem Punkt, jetzt mal auf einen Satz gebracht, mit allen Fehlern, dieses einen Satzes, ist: daß dem der Glaube zugrunde liegt, daß die Dinge kontrollierbar sind. Und ich glaube nicht, daß die Dinge kontrollierbar sind. Und ich mußte mich zu dieser Auffassung erst lange, und für mich relativ langsam und langwierig durchringen, ich hab' ne Zeit lang geglaubt, sie sind kontrollierbar, und ich bin immer wieder - ich bin ganz praktisch, sprechen wir mal ganz praktisch von dem Verfertigen von Musik. Ich bin immer an den Punkt gekommen, daß ich mir sagte, gut, eine Konstruktion stimmt, aber mein Ohr stimmt nicht damit überein. Was mache ich? Ändere ich die Konstruktion nach meinem Ohr, dann stimmt die Konstruktion nicht mehr, dann ist die Reinheit des Gedankens weg. Lasse ich die Konstruktion stehen, dann weiß ich physisch, daß es nicht stimmt. Und ich bin immer an diesen Punkt gekommen. Ich habe es nie, wenn ich's negativ formulieren will, nie geschafft, den Anspruch von Konstruktion in Einklang zu bringen, was mein Bauch und mein Ohr, und die sind sehr genau verbunden, mir eigentlich sagt, und das war sehr bitter das Gefühl, oft. Und ich bin letzten Endes, das ist eine ganz grundsätzliche Entscheidung dazu gekommen, für diesen Moment zu sagen, das, was mein Bauch und mein Ohr hört und fühlt, sagen wir's mal, ist der Oberbegriff, und nicht das, was ich kontrolliert machen will, und das hat sehr viel, bis hin zu politischen Einstellungen, das hat sehr viel bis hin zu den Gedanken, daß man die Kontrolle über Dinge aufgeben muß, um sich Dinge überhaupt erst zu erobern, zu tun.

1149

läßt sich verbinden auf

1'12"

Cassette 4 Seite 2 Zähler 580  
B: Ja, bei mir haperts mit dem  
Kontakt wohl etwas.  
580

Musikalisch. Das ist das Problem....  
Also Das große Problem der Neuen  
Musik ist ihre Kontaktlosigkeit. ...  
auf jeden Fall kann man feststellen,  
daß eine bestimmte Vorgabe von  
Mitteln, die man verwendet in der  
Neuen Musik offenbar  
kontaktfeindlich ist, und man kann  
jetzt natürlich fragen, warum  
bedienst du dich dieser Mittel, wenn  
sie kontaktfeindlich sind, und du  
andererseits Kontakt herstellen  
willst.

...  
Die Kontaktlosigkeit, wenn man's auf  
den Punkt bringt, der Neuen Musik  
oder meiner Musik jetzt, liegt  
sicherlich in der Verwendung von  
einer nicht auf den ersten Blick  
erkennbaren tonalen Grundlinie. ...  
630

Ich versuche also aus all dem, ich  
versuche mir da zwei Rettungsanker  
zu geben. Grob gesagt: Um den  
Kontakt doch noch herzustellen. Der  
eine Rettungsanker ist ein ganz  
äußerlicher, wenn du so willst. Aber  
Grunde ist er natürlich nicht  
äußerlich. Ich schreibe zum Beispiel  
Oper. In dem Moment, wo ich für  
Theater schreibe, habe ich durch die  
Möglichkeit, einen Text eine  
Handlung zu transportieren, mit  
meiner Musik, die Möglichkeit ganz  
anders mit den Leuten zu  
kommunizieren. Ich habe die  
Erfahrung gemacht, daß in  
Filmmusiken extreme musikalische  
Zustände zumutbar sind für ein  
Publikum, und Dinge auch  
verdeutlichen können und auch  
akzeptiert werden, die in der  
normalen klassischen  
Konzertsaalsituation nicht mehr  
zumutbar erscheinen.

1'40 ca.  
Judikat

Cassette 1 Seite 1 Zähler 010  
Es ist also ein Stück, das sehr viel  
aus Kontrasten aufgebaut ist, die  
ständig sich gegeneinander sich  
quasi aufheben und den Versuch  
machen, eine höhere Ebene zu  
erreichen. Also These Antithese  
Synthese, ganz blöd gesagt. Ja also  
immer versuchen so'n Qualitätsprung  
zu machen.

Länge: 18"

Schneidbar

Unterbrochen von "Zi"-  
Bestückungen, die auch  
schneidbar sind.

0 - 0,18	traurig, liED	
0,18 - 1,40	traurig, liED, verblent, Pulse, Bartel	26,50
1,40 - 2,12	traurig, liED, stabil	28,10
2,12 - 2,56	glissandi, stabil, glissandi, Pulse, glissandi	29,18
2,56 - 3,12	traurig, liED, agg, gliss,	30,22
3,12 - 3,30	gliss, Pulse	32,00
3,30 - 4,19	agg, Pause aggr, Fenster, verblent, Pulse, Fenster	33,10
4,19 - 5,09	Rhythmische Sandströmung, Pulse, RV	
5,09 - 5,50	Jamaed-Saison, Pulse aggr,	
5,50 - 6,46	Pulse traurig, Fenster, Bartel, Fenster	
6,46 - 7,08	Bartel ~ Pulse	
7,08 - 8,04	Pulse ~ Bartel ~ Pulse ~ Fenster	
8,04 - 8,20	agg, Pulse - Fenster	
8,20 - 8,33	traurige, Pulse	
8,33 - 9,28	Rhythm, Sand, -Fenster, Pulse - Fenster	
9,28 - 9,50	Wopfen - Wopfen	
9,50 - 10,24	Pulse traurig - liED, hell - traurig - lyrisch	
10,24 - 11,05	Pulse mit Bartel - Seite	
11,05 - 11,41	Bartel aggr, US-Lied, dazw, Pulse	
11,41 - 12,25	Beat - stabil RV - stabil	
12,25 - 12,46	Jamaed-Saison stabil Jamaed-Seite	
12,46 - 13,45	elegisch Tonfall, liED, Bartel, gebmol!	
13,45 - 14,20	aggressiv Pulse, lange Töne	
14,20 - 15,00	aggressiv Pulse, lange Töne	
15,00 - 15,46	aggressiv Pulse in Fenster, sauber	
15,46 - 17,30	traurig, liED, stabil-RV, Pulse, Jamaed-Seite	
17,30 - 18,52	Pulse, traurig, liED, melodisch, Fenster	
18,52 - 19,40	Pulse, traurig, tief-liED	
19,40 - 22,28	(Hilf!) Jamaed-stabil, aggressiv-stabil-agg, -stabil	
22,28 - 24,12	Bartel, bedrohlich-tief - RV - aggressiv - bedrohlich	
24,12 - 24,30	Pulse aggr.	
24,30 - 26,13	Bartel-glissandi - Pulse bedrohlich - Fenster Song der Königin	
26,13 - 26,50	stabil Hob, sehr wenig Töne	

Hans-Jürgen von Bose

"63 Dream Palace"

Diese Oper handelt zuallererst und zunächst kaum glaubbar von Liebe. Natürlich auch von den todtraurigen Dingen, die trotz oder wegen dieser Liebe geschehen, aber in erster Linie eben doch von ihr und der Sehnsucht nach ihr.

Es ist die Geschichte der beiden Brüder Fenton und Claire, etwa neunzehn und acht Jahre alt, die - zu Vollwaisen geworden - vom bis dahin unschuldigen Leben auf dem Lande nun ins große, mörderische, undurchschaubare Chicago kommen. Fenton liebt seinen kleinen Bruder, der ihm seinerseits völlig ergeben ist, sehr, empfindet ihn und die Erinnerung an das alte Zuhause und die vergangenen, glücklichen Lebensumstände, die Claire repräsentiert, aber andererseits als unerträglich belastend für einen Neuanfang. Fenton fühlt, daß er mit diesem Neuanfang auch seine Unschuld verlieren wird, die er für den kleinen, sehr religiösen Bruder unverzichtbar ist. Hin- und hergerissen zwischen dem Überlebenswillen, der ihn seltsame, nächtliche Bekanntschaften schließen läßt, und dem Beharren in Integrität in des Wortes tiefster Bedeutung begeht Fenton eine schreckliche Kurzschlußhandlung.

Gebeten um eine kurze Stellungnahme zur musikalischen Seite, möchte ich sagen, daß die Lektüre dieses Buches und anderer Werke Purdy's mich dazu geführt haben, wichtige ästhetische Positionen neu zu überdenken, wofür ich im Nachhinein sehr dankbar bin. Während des letzten Jahres hatte ich mich sehr intensiv - wahrscheinlich zu intensiv - mit konstruktiven Problemen der hermetischen Ästhetik der Neuen Musik beschäftigt, was bis hin zu einer nachhaltigen Irritation meiner Arbeitsweise führte. Dieser Stoff löste nun eine Art Sturzflut sehr persönlicher, sich sofort musikalisch unkontrolliert konkretisierender Empfindungen und Ideen aus, forderte mich zur Beschäftigung mit von mir bis dahin völlig vernachlässigten Gebieten wie Jazz und Rockmusik heraus und schüttelte kurz gesagt mein bisheriges musikalisches Weltbild auf eine - wie ich glaube und hoffe - sehr produktive Weise durcheinander.

Es geht mir in dieser Oper darum, Empfindungen, die ich selber hatte, in zum Teil kaum verarbeitbarem Ausmaße, direkt auf den Zuhörer/schauer kommen zu lassen. Es gibt keinerlei präjudiziertes und präjudizierendes Materialausschlußverfahren hierbei; alles soll der Verdeutlichung, Verstärkung, Versinnlichung der Welt dieser Oper dienen.

HANS-JÜRGEN VON BOSE

Biographie:

24. Dezember 1953	geboren in München
1972	Studienbeginn an der Frankfurter Musikhochschule
1975	Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes
1977	Auszeichnung mit dem Berliner Kunstpreis
1980	Villa-Massimo-Stipendiat
1981	Verleihung des Kritikerpreises für Musik
1983	Förderpreis für Musik der Landes- hauptstadt München
1985	Villa-Massimo-Stipendiat
1986	Mitglied der Akademie der Künste Berlin
1987	Förderpreis der Landeshauptstadt Stuttgart
1988	Schneider-Schott-Musikpreis, Mainz
1989	Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste
Frühjahr 89	Dozent bei den Weikersheimer Kursen "Jugend komponiert"

Kompositionen (Auswahl):

1974	Blutbund, Oper in einem Akt
1975	Morphogenesis für großes Orchester
1976	1. Sinfonie
1977	Three Songs für Tenor für Kammerorch.
1978	Travesties in a Sad Landscape für Kammerorchester
1979	Variationen für 15 Streicher
1980/81	Die Nacht aus Blei, Ballett
1982	Idyllen für großes Orchester
1983	Sappho-Gesänge
1983/84	Die Leiden des jungen Werther, Oper
1985	Symbolum für Orgel und großes Orchester
1986	Shakespeare-Sonette für Bariton und Streichquartett
1987	Labyrinth I für großes Orchester Oboenkonzert 3. Streichquartett
1988	Prozess für Kammerorchester Symbolum für Orgel und großes Orchester, Uraufführung 1. Münchener Biennale diverse Schauspielmusiken Labyrinth II für Klavier Für Greenpeace für Sopran und 10 Instrumente
seit Anfang 1989	Arbeit an der Oper 63 Dream Palace, Auftragswerk der Landeshauptstadt München zur 2. Münchener Biennale 1990
1990/91	Auftrag der Kölner Oper für Medea