

**Sprecher1:**

Das allein kann es nicht gewesen sein....

**Zuspielung/Musik:**

Purple Haze gespielt von Kronos...

**Sprecher1:**

Das allein kann es nicht gewesen sein, und ein paar  
Lichteffekte und die schönen langen Beine der Cellistin...

Das allein kann es nicht gewesen sein...

Aber darum geht es auch nicht.

0'50

**Zuspielung/O-Ton:**

14.00

T: Ja natürlich.

U: Wie die Leute auf der Bühne stehen, wie sie das Licht dazu setzen, hat man am Kronosensemble gesehen. Nur daß die son-  
bischen RocknRoll-Kleidung anhaben, und Jean Jeanrenaud ihre  
langen Beine zeigt, und außerdem ein bisschen buntes Licht.

T: Ne, das kann es nicht sein.

U: Ich mein bloß - ich find den Erfolg von Kronos einfach erstaunlich.  
Plötzlich tritt ein Ensemble auf. Ich weiß nicht, ob es eine Rolle  
gespielt hat, daß sie aus Amerika waren, oder ...

T: Willst du noch Kaffee..

U: Ja bitte. Äh spielen Jimi Hendrix, John Cage und Webern, und die  
Konzerte sind ausverkauft. Ist doch ein Ding. Ich find das wirklich...

T: Ja, das ist ein Ding, das hat uns damals auch beschäftigt. Als wir -  
wir haben uns ja auch mal frisieren lassen, wir haben Werbung  
gemacht für einen Friseurladen beim Konzert. Das war auch damals  
in der Kulturbrauerei und haben uns alle stylen lassen.

U: Während des Konzerts, also ihr habt währenddessen

T: Ne ne. Wir haben uns vorher gestylt, aber richtig, mehr als  
normal. Also mit Kunsthaar und allen möglichen Pipapo, daß also die  
Frauen zum Teil solche Mähnen hatten. Und ne das machen wir  
schon - aber inzwischen ist es so - ja und kommt ja auch vor bei  
uns, daß die Konzerte diese Showform ne ist schon interessant, also  
diese Nummernform, das habe ich in ner Show oder wenn ich mal in  
ner Revue war, oder so, hat mich fasziniert immer, dieses  
Nummernprogramm, wie das trotzdem zusammengeht, daß jedes  
Stück für sich oder jede Nummer autonom bleibt für sich, und  
trotzdem ein Zug entsteht, wie Bilder einer Ausstellung. Oder und  
deshalb auch die Rondoform, die wir jetzt machen. ABAC. Es ist  
irgendwie ein Wiederholungselement, also wenn ein Sprecher

41'37

6'32

35'05

1

auftaucht, und die Sachen miteinander verbindet, und dann immer die einzelnen Nummern, das hat mir sehr gefallen. Das finde ich an einer Revue oder einer Show total gut.

### Zuspielung/Musik:

(Formelabend - entweder Feldman oder Ligeti..., besser wohl Ligeti...) Index P ca. 14.00

713

3134

→ 2'00  
2'25

### Sprecher1:

In seiner sogenannten Formelreihe, einer Konzertierte im Schauspielhaus am Berliner Gendarmenmarkt, gliederte das Kammerensemble Neue Musik Berlin die Programme in der Rondoform eines Liedes: A A Strich B, oder A B A C A. Also: György Ligeti, Violoncellokonzert, György Ligeti Violoncellokonzert, Antoine Beuger, bien fait, mal fait, pas fait. Oder: Morton Feldman, The viola in my life, John Chowning Stria, Morton Feldman, The viola in my life, John Chowning, Turenas, Morton Feldman, The viola in my life.

### Zuspielung/O-Töne:

Z1: Ja, das fand ich sehr gut. Erstmal habe ich garnicht einzelne Elemente garnicht wiedererkannt, beim zweiten mal habe ich sie zum Teil wiedererkannt und beim dritten mal dann richtig. Und das hat mir sehr gut gefallen, Die Elemente wiederzukennen. Das ist ja ein Effekt, den man zu Hause auch hat, daß man eine Musik, die man besonders mag, öfters hört.

Z4: Nein, das Stück war immer das gleiche. Ich hab immer wieder andere Sachen gehört. Also immer auf andere Sachen gehört, aber das Stück war das gleiche.

Z6: Ich hab das garnicht so dreigeteilt gehört, eigentlich. Mehr als ganzes Stück. Mehr so alles zusammen, und da habe ich garnicht so darauf geachtet, was da nun irgendwo wieder anders war, oder so. Also natürlich ein paar Sachen sind einem so aufgefallen, also wenn man so einzeln gehört hat, aber im Grunde genommen habe ich das nicht so sehr verglichen.

abbl

### Sprecher1:

War die Resonanz also einhellig positiv. Wird man sich in Zukunft also darauf einstellen müssen, beim Konzertbesuch nur mehr ein einziges Stück zu hören, das dafür 3 oder 4 oder 15 mal anzuhören, weil nach dem 12ten mal sich ein suchähnlicher Trancezustand einstellt?

Es gab auch andere Meinungen:

### Zuspielung/O-Ton:

0.00

Na gut, jedenfalls kam Globokar dann abends, er kam schon nach dem Konzert direkt hinter die Bühne und sagte zu dem Bilcherstück, ja und ein faschistoides Stück und findet er unmöglich, daß wir sowas spielen, ne, und gut und soweit zu dem Stück, aber was interessanter war, wo er dann so uns - Roland und mich, der saß da auch noch am Tisch, beschäftigt war dann, ja und er sagte, es hätte keinen Sinn zweimal zu wiederholen, die ne abgeschlossene Struktur haben, weißt du was ich meine, also die in sich wo der Interpret nicht eingreifen kann. Und für ihn sagt er wird das Werk wird das nicht besser, oder schlechter obs zweimal kommt, obs einmal besser interpretiert wird oder einmal schlechter oder obs da mal leiser gespielt wird oder da mal lauter das ist alles uninteressant, weil die Idee des Werkes bleibt immer dieselbe. Und die Interpretation tangiert wie die Idee des Werkes nicht. Verstehst du den Ansatz. Und er sagt, wenn man sowas macht mit dem Wiederholen, dann hätte es nur Sinn wenn der Musiker zweimal das Stück anders ausformen würde, und zwar nicht als Interpretation, sondern strukturell. Wenn da was weiß ich aleatorische Momente, oder verbale Anweisungen wenn es solche Stücke wären. Er hat dann noch eine Menge mehr kritisiert, und gesagt, es gibt keine Uraufführungen, weswegen machen wir das eigentlich alles um Geld zu verdienen, oder was ..

U: Gerade Globokar.

T: War richtig heftig, und er hat sich quasi mit seiner Rede auf die Seite der Wahrheit und des Rechtes gestellt. Er will, daß die Musiker frei sind, er will sie von der Unterjochung unter ein Werk befreien, und will daß die also selbst innovativ tätig werden, beim Musizieren.

U: Dem Komponisten die Arbeit abnehmen.

T: Das war so die Haltung. Aus irgendein Grund hat die mich obwohl es mir nicht gefallen hat die Diskussion, war sehr autoritär von ihm, kam garnicht zu einem Gespräch, aber irgendwie hat sie mir ist doch irgendwo was hängen geblieben. Und hab ne Weile dran überlegt, und das ist so hier was ich so geschrieben habe, wenn ich so ein Ensemble wie wir es sind, die ja nicht aus Komponisten bestehen, was ist das Feld der Interpretation eigentlich wirklich, also was bedeutet, was müßte heutzutage, was könnte Interpretation bedeuten, welchen Rahmen umfaßt sie, bleibts wirklich beim Interpretieren des Stückes haften, oder ist es nicht, geht es um mehr, müßte es nicht umfassender sein, dann was hier nicht drinsteht, ist es nicht sogar so, daß man also heutzutage mit einem

Computer arbeiten müßte als Instrumentalist um quasi seinen ganzen die Vierteltöne die Achteltöne die Zwölfteltöne zu lernen, indem man den Computer zu Hilfe nimmt, mit dem Computer zusammen arbeitet und studiert und so und das waren die Fragen, die jetzt aus dem Gespräch so unfair und so dumm oder altmodisch ich das eigentlich auch fand, diese revolutionäre Idee in der...

4.3

U: Die noch dazu autoritär vorgetragen ...

T: Die dann noch autoritär vorgetragen war, und ihn dann noch sogar...

U: Die Musiker müssen frei sein. Und wenn ihr nicht frei seid, dann kriegt ihrs mit mir zu tun, dann haue ich euch. Eins auf die Nase.

T: Genau, und ihr die armen Musiker ihr seid durch die Hochschulen gegangen, und ihr seid - und ihr wißt nicht, daß ihr unfrei seid, (lacht) und so dumm ich das fand, aber auf der anderen Seite, hats mich irgendwie auch böse gemacht, und dann so konnte ich ne daraus ist dann ist dieser Text, den wir jetzt auch im Ensemble diskutieren, und ja ....

U: Ist für dich dadurch der Wreckbegriff klarer geworden, so wie ihr ihn angehen wollt. Es ist eine kühne These, daß das Werk autistisch sei. Und man es durch Interpretation auch garnicht in den Griff bekommt, diesen Autismus. Diese These, wenn man die unterschreibt, dann erübrigt sich die Aufführung von Musik, das ist doch klar.

T: Das ist bewußt hier provokant formuliert, aber was ich eigentlich mehr sagen wollte, daß wenn es heute Stücke gibt, die wie die fest sind, also die geschrieben worden sind, die abgeschlossen sind, an sich als Struktur, die existieren, wie ein jedes anderes Objekt auch, und sich nicht im Musizieren von der Struktur her erneuern, ne, daß diese Art von Musik besonders anfällig ist gegen Mißbrauch und gegen Verbrauch. Ich weiß nicht, ob du das meinst. Also man kann diese Stücke beliebig aneinanderreihen, wie in einem Konzert, und man gebraucht diese Art von Musik viel schneller für einen bestimmten Zweck. Wenn du eine offene Struktur hast, dann fließt viel mehr viel direkter die momentane Stimmung der Musiker, des Publikums des Raumes und so weiter fließt viel spontaner mit ein, wenn man so ein abgeschlossenes Werk hat, isses viel mehr du kannst es viel mehr mißbrauchen. Und zum Beispiel mißbrauchen in bestimmten Koppelungen zu anderen Stücken, in quasi all diesen Konzerten die Wettbewerbscharakter haben, wo du ein Stück an das andere aneinanderreihst. Das war so mal die Überlegung, daß son abgeschlossenes Musikstück irgendwie um sich herum mehr Platz braucht. Mehr Freiraum, damit es überhaupt existieren kann

und nicht verbraten werden kann. >

Zuspielung/Musik:  
Feldman...

0'02 Vorlauf (selbstweise)

5'22 → 2'00

Sprecher1:

Das Kammerensemble Neue Musik Berlin wurde 2 Jahre vor der Öffnung der Mauer gegründet. Die meisten Gründungsmitglieder hatten ihr Studium gerade abgeschlossen, und hatten einfach Lust, die Musik aufzuführen, die ihnen selbst am meisten Spaß machte, sie herausforderte und die ihres Erachtens im Ost-Berliner Kulturbetrieb zu kurz kam. Und sie wollten die Musik uraufführen, die in ihren eigenen Reihen komponiert wurde, die Sachen von Juliane Klein, Stephan Winkler - und der hat es inzwischen zur Ruhm und Ehre gebracht, von Helmut Oehring.

2'15  
303

Zuspielung/Musik:

DAT 6

04 0.17.02

R: Kann ich bitte einmal haben. 73 einmal ohne die Schlagzeuge und ohne die Gitarren. 73. Sonst alle. Und...

Musik... (stürzt ab...)

R: War einfach nur ein bisschen zu spät. (singt es vor) So nach der eins. Und vielleicht eine Spur lauter. Näher ans Mikro... und pack... und ist für dich zu tief an den Stellen, müßte höher sein. Kannst du nur mal zum Spaß diese Stelle eine Oktave höher spielen. Im Zusammenhang. Wir machens im Zusammenhang. Nochmal ohne Schlagzeug und Gitarre diese Stelle 73 und...

154

Musik...

0.19.50

R: Sag mal, haste jetzt eine Oktave höher gespielt... Ach so...

Zuspielung/O-Ton:

20.30

Das Erstaunliche ist, oder der Neue praktisch an euch ist, daß sich da Musiker zusammenfinden, die Neue Musik spielen wollen.

Unbedingt, und die eigentlich das Repertoire, was an den Hochschulen so Pi mal Daumen gelehrt wird, mehr oder weniger langweilig finden. vielleicht nicht langweilig, aber deswegen würden sie nicht Musiker sein wollen, sondern das Neue interessiert viel mehr, worüber früher gesagt wurde, das ist eine Musik die krank macht, die ist gegen die menschliche Psyche, die ist gegen das menschliche Harmonieempfinden, also all das, was mit dem Begriff

Natur umschrieben wurde, sie sei widernatürlich.... T: Das natürlich auch zwischen den einzelnen unterschiedlich. Die Oboistin ist kommt viel mehr aus der anderen Richtung. Nu ist das so, wenn man das verfolgt, z. B. Steffen Tast, sein Vater ist Flötist, Werner Tast, und der war in der DDR derjenige, so was an zeitgenössischer Musik gespielt wurde, hat der gespielt. Ringela hat studiert bei Weber, Wolfgang Weber, das ist der Cellist aus der Eissler-Gruppe. Der mit Schenker und Glaetzner zusammengearbeitet hat. Ich hab Gitarre studiert bei Dieter Rumstik zuerst und später bei Inge Wilschop und Rumstik war Chef dramaturg im Theater am Palast, also der hat die ganze neue Musik am wichtigsten Theater für neue Musik in der DDR gemacht, also die ganze Planung. Juliane Klein, die so am Rande beteiligt ist, am Anfang so mit mir das Ensemble gegründet hat, ist Komponistin. Also du merkst, es gibt so sagen wir mal Vorbelastungen.



### Zuspielung/Musik:

DAT 7

Musik Scelsi aus dem Konzert in Halle

07 0.42.05 Giacinto Scelsi - Streichquartett Nr. 5  
Streichquartett - o.k.

Zeit: 6.00

0.48.14 Schluß - Applaus

Tschüss... (sagt da noch jemand...)

6'17 →  
→ 6'10  
0'01 Ueberlauf  
Se. St. Rum

### Sprecher1:

Thomas Bruns ist der Manager des Ensembles, obwohl er das nicht so gerne hört. Zugleich spielt er Gitarre und er denkt sich - neben dem Dirigenten der Gruppe, Roland Kluttig, die ästhetischen Konzepte aus, und die Konzepte der Konzepte, und so weiter, in einem Wort: Sein Metier ist der Überbau - und kommt dabei immer wieder, solange ich ihn kenne, zu erstaunlichen Ergebnissen. Seinen eigenen, persönlichen Weg zur musikalischen Avantgarde beschreibt er zum Beispiel als Rückzugsgefecht.

### Zuspielung/O-Ton:

24.4

T: Ich habe darüber viel nachgedacht. Das ist ein ist immer viel komplizierter als man denkt, man möchte am liebsten eine klare Antwort haben. Und das ist sehr sehr viel komplizierter. Weil es sind so es sind ja auch sehr familiäre Ansätze wie man wie ist man

geprägt aus der Kindheit, warum macht man was was andere Leute nicht machen. Z.B. Gibt ja auch für solche Sachen nicht nur ideale Anreize - sondern auch ganz pragmatische. z.B. wenn meine beiden Brüder sind ja Musiker auch, den einen hast du gehört. Ich weiß nicht. Ich meine den Cellisten.

U: Ich glaube ja.

T: Den hast du gehört. Und mein anderer Bruder ist Dirigent, und Geiger auch. War im BSO, hat auch gekündigt und ist jetzt Dirigent, mein Großonkel ist Komponist. Also wenn man mit zwei Brüdern aufwächst, die im Prinzip das gleiche machen, wie man selber, und wir sind im Abstand von nur einem Jahr, im Prinzip gleichaltrig, ich bin in der Mitte, versucht man irgendwas anderes zu machen. Als die anderen Brüder zum Beispiel. Das ist ein Ansatz, der jetzt mal rein machtpsychologisch...

U: Familientechnisch.

T: oder familientechnisch ja.

U: Also die anderen haben Beethoven gemacht und solche Sachen und dann hast du gesagt, ich mache John Cage.

T: Ja, gut, das kam dann später, aber also ich habe immer gemerkt, also man wollte sich auch abheben von dem, was der andere macht. Und hab dann da ich auf meiner Gitarre auch nie das spielen konnte, was in der Familie dann so in war, wie die großen Streicherdinge. War man sowieso schon schnell Außenseiter, sage ich mal so als Instrumentalist auch, und dann kam dazu, daß als Gitarrist die Außenseiterrolle noch weiter geht, wo der immer eingeeengter wurde, wenn du die Gitarre spielen willst, und nicht nur Interesse hast für Giuliani oder für diese ganze klassizistische Epoche, die halt irgendwie langweilig wird, oder du halt nicht so begabt bist, weil du einfach nicht diese große Freude hast, Dinge runterzurasseln, und das auch vielleicht nicht so kannst, und du auch keine so ne volkstümliche Verbundenheit fühlst mit dem Instrument wie in Lateinamerika oder Spanien mit dem Instrument, dann bleibt eigentlich nicht viel, was du mit dem Instrument machen kannst, es kam gerade die Zeit auf, daß die Barockmusik mit der Laute gespielt wurde, ich habe sehr sehr gern Bach gespielt, und mußte dann war auch die Entscheidung, bleibe ich bei der Gitarre oder fange ich Generalbaß zu spielen, ne. Und wollte nicht auf der Laute spielen, wollte eigentlich bei der Gitarre bleiben. Und dann wurde das Feld enger. Ich habe in mir auch nicht gefühlt, daß ich daß ich Tango oder was ja viele Gitarristen dann machen, ne, die dann die ganze lateinamerikanische Schiene bearbeiten, hat mir irgendwie habe ich nicht, hätte ich zwar machen können, hätte mir auch Spaß gemacht, aber ich hatte nicht dieses innere richtige Verbundenheit gespürt, und da bleibt dann als Gitarrist im Prinzip die neue Musik.

Und dann habe ich sehr gern Kammermusik immer gespielt schon, als Student auch, und mich eben gleichzeitig für andere Sachen interessiert. Ich habe mit Juliane Klein ein Theaterstück zusammen entwickelt an der Hochschule, zusammen inszeniert, ich habe Programme damals auch schon an der Hochschule entwickelt, also verschiedenste Programme zusammengestellt, und ging dann immer schon in diese Richtung. Mit programmatisch zu arbeiten, und auch mit Visuellen Elementen zu arbeiten. Und hab immer schon nebenbei auch organisiert, hab dann Treffen der unterschiedlichsten Klassen organisiert, daß die Musiker sich kennenlernen, wir sind weggefahren zusammen, haben zusammen geübt, und so. Und so hat sich das so auf die neue Musik, sagen wir mal, was du sagst, aus diesem Familientechnischen Aspekt dann weiterentwickelt, quasi aus der Reduzierung. Und das habe ich dann irgendwann dann mal sehr als schmerzlich empfunden, daß ich jetzt bei der neuen Musik gelandet bin. Und im Prinzip nur auf dieses kleinste Feld mich reduziert habe.

Das ist also nicht so wie du sagst, man kann das auch als Begeisterung sehen, wie du sagst, ach, Neue Musik, ich will das unbedingt, aber kanns genauso anders sehen von diesem Punkt der ständigen Reduzierung und man ist jetzt auf diesem kleinsten Punkt angelangt, und das ist manchmal auch das ist auch tragisch, aber im Prinzip habe ich mich dann rein vom Instrument her ne neue Musik auf der Gitarre natürlich am wohlsten gefühlt einfach, weil das hatte dieses Unverbraachte, Und ich hatte nicht dieses Gefühl, das ich ständig mich gegen irgendwelche Normen, die andere Leute gesetzt haben, wie man was spielen muß, oder wie man was spielen muß, daß ich mich da ständig gegen wehren mußte. Sondern daß das ein viel offeneres Feld war, also ein Feld für mich, was von anderen nicht so begangen ist, wo ich ja mich auch freier gefühlt habe. Und dann durch die Bekanntschaft mit Helmut Oehring, mit dem ich dann auch sehr viel zusammengearbeitet habe, wurde das ganze verstärkt. Ja.... (Geräusch) und inzwischen ist es so...

(Lacht)

U: Ist das eure Badewanne? Oder ist das ein Computer. Ist der Computer.

T: Ja, na klar. Anne macht Computermusik.

U: Ah ja. Ich mach auch Sendungen über Computermusik, insofern sie akustische Kunst genannt werden kann. ein reines Definitionsproblem. Ich war mir jetzt nicht sicher, ob es eure Badewanne ist. Und wenn es eure Badewanne gewesen wäre, hätte ich gesagt, nach unserem Gespräch muß ich das nochmal aufnehmen, ich weiß nicht wofür ichs verwenden kann, klingt interessant.

T: Ich find diese Idee ich find das also diesen Widerspruch, wie sich

manches darstellt, von außen, und wie es sich von innen her entwickelt. Z.B. das finde ich sehr interessant.

U: Du meinst, es hätte eher keinen anderen Weg gegeben. Es kam und hat sich so historisch entwickelt, und du fühlst dich ein bisschen eingeeignet dabei. Oder manchmal ...

T: Ne des war jetzt. Jetzt ist es anders. Ich merke nur, oder ich überprüfe ja ständig sehr kritisch, was treibt mich wirklich dazu neue Musik, warum mach ich das. Und dann landet man natürlich bei diesen familiären Dingen. Natürlich, ich glaube bei dem einen weniger, bei dem anderen mehr. Und dann frage ich mich natürlich warum suche ich zu dieser Musik immer noch was anderes. Diese szenischen Mittel, diese Optik, und so. Und ist das ganze nicht von mir überhaupt ist das ganze nicht ein einziges Rückzugsgefecht. Weißt du was ich meine. Also jetzt habe ich mich auf der neuen Musik etabliert...

U: Du meinst, das ist ein weiterer Elfenbeinturm. Ein Turm im Turm.

T: Es ist wieder ein neuer ich hab wieder einen neuen Weg gefunden, mich wieder weiter zurückzuziehen.

U: Wie diese russischen Puppen. Eine Puppe weiter drinnen.

T: Oder sogar noch anders also der Rückzug von der Musik auf die neue Musik, und jetzt merke ich ich werde eingeholt auf der neuen Musik, also ich bin wieder in einem Bereich, wo ich dachte, der ist am Anfang dachte ich, der ist viel freier, und inzwischen merkst du, daß die Felder in der neuen Musik ...

U: abgekartet sind...

T: Abgesteckt abgekartet es ist...

U: So wie da jemand sagte, es gibt das ensemble recherche, es gibt das ensemble modern, warum braucht man eigentlich noch weitere - Ensembles. Braucht man eigentlich nicht.

T: Genau. ne. Und dann beäuge ich mich, und denke ja, und ja jetzt ist das vielleicht wieder ein Rückzugsgefecht du denkst dieses Neue-Musik-Feld ist irgendwie wie ist auch zu für dich gehst du wieder in eine andere Richtung mit dieser Musik und Szene oder dieser verschrobenen Idee, wie du sagst, mit dem autistischen Kunstwerk, und das alles, wie ist das alles, in dieser Richtung auf einmal denke ich daß nicht da daß das bei mir ein immer weiterer Zurückzug ist oder auf der Suche, was ist überhaupt möglich. Was ist überhaupt möglich was ist sinnvoll zu machen.

Zuspielung/Musik:  
Evangelisti

0'01

~~2'15~~

1'30

## Zuspielung/O-Ton:

Weil was mich als Idee fasziniert, also eigentlich, das hört sich jetzt komisch an, weil ich ja Manager bin, aber eigentlich...

U: eigentlich bist du Manager, eigentlich bist du Lehrer, eigentlich bist du ein Lehrer, der gekündigt hat.

34.8

T: Eigentlich was mich am meisten fasziniert, ist also was ich sinnlos finde, sage ich mal, ist Dinge hinzuzufügen der Welt. Eigentlich. Und das ist ja eigentlich an und für sich das, was ich als Manager täglich mache, ich versuch ja auch immer was ins Rollen zu bringen. Aber dieser Widerspruch ist, eigentlich mag ich nicht, der Welt etwas hinzuzufügen, ich bin der Meinung, es gibt...

U: Es gibt eh schon alles.

T: Es gibt genug. Und ich habe die Idee, was könnte heute Musik sein, wenns nicht Umweltverschmutzung sein will, was könnte es sein...

U: Akustische Umweltverschmutzung, ....

T: Ja, Müll, eigentlich müßte man Musik entwickeln, die Musik wegnimmt. Oder Akustik wegnimmt.

U: Sone Idee hatte ich auch schon mal.

T: Es gibt ja jetzt Autofirmen, du weißt ja, diese Audis, diese großen Limousinen, die bauen ja Störwellen ein, die also ja wenn sich Berg und Tal einer Kurve treffen, von der Sinuskurve, dann löschen sie sich gegenseitig aus, dann ist Stille. Und das wird in diesen Luxuslimousinen wird ja damit schon gearbeitet, daß die also aktiv Klänge aussenden, die dann die eventuellen...

U: Motorengeräusche...

T: ...nivellieren. Und das finde ich als Idee sehr interessant. Also nicht diese Idee des ständigen Hinzufügens, sondern wie kann man heute interessanter eigentlich wegnehmen. Weil von allem gibts zuviel. Alles steckt sich an. Alles ist ... was habe ich neulich gelesen, sehr schön, die Sorge um die Dinge hat sich zum Problem der Entsorgung gewandelt. Das hat mir sehr gut gefallen. Das trifft sich auch wieder ein bisschen mit dem Rückzugsgedanken, den ich so ne ...

U: Die Sorge, wenn ihr musiziert ist, oder die Sorge, die ihr dabei habt, daß wenn ihr diese Partituren, die ja per se schon erst mal Müll sind, Altpapier, dann außerdem noch dadurch die Müllmenge vermehrt, indem ihr das interpretiert, dann entsteht dann noch dazu akustischer Müll, der der vielleicht im Augenblick seines Erscheinens Freude macht, genauso wie ich mir eine Tafel Schokolade kaufe, die im Augenblick des Essens Freude macht, aber wohin mit dem Müll.

T: Und deshalb war eben diese hat damit zu tun, wenn man also ein Werk versucht aus diesem Kreislauf etwas rauszunehmen, daß es

sich ständig verbraucht, son Werk, also einzeln zu setzen, also wirklich obacht richtig zu geben auf dieses Werk, dann hat es vielleicht eine Chance, daß es nicht zu diesem Müll wird.) Weißt du was ich meine. Daß es wie konsumiert wird und dann weg ist. Sondern daß es eine gewisse zeit, eine gewisse Eigenzeit hat, in der es Leben kann. Und das steckt in dieser Idee vereinzelt Autonomie zu geben den Dingen und die nicht in diesen Kreislauf einzubinden, das könnte mich interessieren.

U: Die Frage anders herum gedreht dann praktisch, wie kann neue Musik dazu beitragen die menge des akustischen Mülls zu reduzieren. Also praktisch eine Art von wie soll ich sagen, eine Art von Klang, der sich nicht ausdehnt, sondern der andere Klänge in sich hineinsaugt und auch verschluckt und eben entsorgt.

T: Entsorgen, oder eben im Prinzip solche Konzentration hat, das ganze, daß es auch wenns real nicht funktionieren kann, anderes in sich hinein zu saugen, aber insgesamt diese Konzentration hat, die das schaffen könnte oder als Idee wenigstens. Ist eine sehr komplizierte Frage.

U: Ich weiß Ulrich Dibelius, ~~ich weiß nicht, ob das unbedingt etwas dazu sagt, der ja durch Zufall dafür verantwortlich ist, daß ich mich mit neuer Musik beschäftige,~~ mit dem habe ich mal gesprochen, und der hat aus der frühen Zeit des Radios erzählt, als es noch den Nordwestdeutschen Rundfunk gab, das war der Kölner, der Hamburger und Berlins Westberlins, die haben zusammen ein Programm gemacht, eins, alle zusammen nur eins, es gab kein zweites Programm, es gab in Gesamtnorddeutschland, im westlichen Norddeutschland, ein einziges Radioprogramm, keine Alternative, BBC vielleicht noch, und was weiß ich, was da aus dem Osten herüber kam, aber in diesem Programm gab es eben eine Klassikstunde, oder wie das dann hieß, die zwei Stunden dauerte, und in dieser Klassikstunde spielte man, was weiß ich, ein Symphoniekonzert, es konnte aber auch eine Brucknersymphonie sein zum Beispiel, die was weiß ich, etwas länger als eine Stunde dauert, also sagen wir 70 Minuten, und die verbleibenden 50 Minuten wurde ein Pausenzeichen gesendet, und zwar hat er erzählt, daß das Pausenzeichen normaler Weise eine Frequenz hatte von 10 Sekunden, d.h. alle 10 sekunden wurde das Pausenzeichen wiederholt, aber in der Klassikstunde hat man um eine Pause von 50 Minuten zu überbrücken um die Aura um den Nachhall des Werkes von Bruckner, oder Mahler oder Beethoven egal, nicht möglichst wenig zu stören, hat man die frequenz des Pausenzeichens auf 20 Sekunden erhöht, also doppelt solange Phasen zwischen den Zeichen der Pause.

T: Was waren das für Töne, was hatten die für Zeichen, weißt du

das.

U: Keine Ahnung.

Aber das läßt sich sicherlich noch irgendwo auftreiben, das Pausenzeichen des Nordwestdeutschen Rundfunks.

T: Ja, ist eine schöne Idee.

41.4

U: Falls dich das auf irgendeine Idee bringen sollte, ...

T: Genau, das hat was damit zu tun.

U: Überhaupt der Begriff des Pausenzeichens ist ja schon eigentlich erstaunlich. Wie bezeichne ich Stille, daß da nichts ist. (Annes Computer-Töne)

Das wäre genauso als wenn du jetzt sagst, wir machen eine Uraufführung, und die Uraufführung dauert 1 Stunde, das Werk aber dauert nur 20 Minuten. Jetzt läßt du dieses Werk mit 10 Minuten Pausenzeichen beginnen, und spielst dann 20 Minuten dieses Werk, und dann läßt du die verbleibenden 30 Minuten wieder das Pausenzeichen spielen. Aber im Prinzip wäre das schon das, was du willst.

T: Das ist schon eigentlich geht in die Richtung. Sagen wir mal sehr konkretisiert. Also auf einen ich habs noch bewußt noch allgemeiner gehalten, wie die Ausformung nachher sein muß, das ist von Projekt zu Projekt verschieden.

### Zuspielung/Geräusch:

Pausenzeichen (am besten natürlich vom Nordwestdeutschen Rundfunk)

1'27

### Zuspielung/O-Ton:

~~Deswegen sage ich, ich muß nochmal nachdenken,~~ was mich interessiert, ist, wie werden Dinge im Kreislauf zu Schund. Die eine Qualität haben oder egal, ich kann dir sagen, die haben keine Qualität, aber es gibt Leute, die sagen, die haben eine Qualität, davon mal abgesehen, von diesem...

49.6

Wie werden Dinge wenn du sagst, da hat jemand eine Idee, Barraque zu spielen eine tollen Abend, wie wird diese Qualität durch Verbrauch oder Gebrauch ist vielleicht noch besser zu Schund. Zu totem Material, daß es zu daß es für uns daß wir Entsorgungsprobleme damit haben. Das ist eigentlich die Frage, wir sind damit beteiligt. Meine ich. Hier du als Journalist sowieso, ...

U: Na ja klar, ich bin da... ein Hauptmüllproduzent...

T: und wir, die wir spielen, natürlich auch. Vielleicht hat das mit dem Stück auch garnichts zu tun, diese - wie nutzt sich das ab, und wie kann man die Abnutzung von solchen Dingen verhindern. Daß sich

nicht ständig immer, ein Jahr ist Barraque hat sich abgenutzt, ist weg, nächstes Jahr ist Oehring, hält sich zwei drei Jahre, hat aber weniger mit ihm was zu tun, wie die Musik wirklich ist, sondern es ist so wie dieser ständige, es wird zu Schund gemacht. Und das ist die Frage, wie kann man als Musiker oder als Interpret, sagen wir mal mit diesen Dingen sehr sehr vorsichtig umgehen, mit der Musik, die man spielt, und wie kann man verhindern, daß man keinen Müll produziert. Und das ist vielleicht.

U: Ein bisschen klingt es so, ich weiß nicht ob ich da völlig falsch liege wie der Versuch mit einer Frau zu schlafen ohne sie zu entjungfern. Was ja mit dieser Rückzugsmetapher ja auch ja so ein ständiger Versuch sich zurückzuziehen aus jeder Art von ...

T: Veran...

U: Ja, Verantwortung. Im Prinzip ja. Damit ich Rückzug. Ja. Ich glaube, ich habe es gesagt. Du verstehst, was ich damit meine. Anderer Vergleich, der mir einfiel, aus einem Asterixband, ich weiß nicht, welcher es ist. Obelix hat sich verliebt in ich weiß nicht wie sie heißt. Die Dorfschönste, und Asterix und Obelix stehen vor diesem Haus der Angebeteten von Obelix - Obelix hat einen wunderschönen Hinkelstein als Geschenk, wie kam er nur darauf - und die stehen davor. Ja, und Obelix traut sich nicht, sie zu rufen. Und dann sagt Asterix: Soll ich sie rufen. Und ruft sie gleich, ganz laut. Obelix kriegt einen knallroten Kopf, und sagt: Pschsch, nicht so laut, sie könnte uns hören. (bemühtes Lachen)

52.7

T: Ja, Hm.

U: Was ist die reine - es klingt so wie die reine Musik, oder die reine Idee, oder die ja, jenseits des Marktes.

T: Ja, weißt du, es ist nur Fragen, kann nicht sagen, daß mich daß jetzt ausschließlich beschäftigt, aber es ist jetzt so wsa mich in den letzten Wochen mich be mich insbesondere beschäftigt hat, es war auch in dieser warst du in dem ex negativo - in dem ersten Konzert in dem ersten Konzert. Ne ne.

U: Ich war dummerweise nur, wo war ich denn. In einem Konzert von ex negativo oder in zweien. Ich war in zweien. In dem Konzert im Sender Freies Berlin, und dann in dem zweiten.

T: Und dann danach..

U: In dem Konzert am nächsten Tag danach.

T: Und ich war nur in dem ersten, mit dem percussions de strasbourg, und das war so, da war die ganze Bühne voll, mit Schlagzeug, und die Bühne ist sogar noch zu klein, ihr ganzes Zeug, und jedes Instrument wurde einmal gespielt. Sage ich mal, ist übertrieben, einmal berührt, und ich hatte den Eindruck, ist wie eine vergangene Zeit, in der man mit seinem Material extensiv umgeht,

was man hat. Verstehst du, es wird alles angefahren, um die Dinge einmal zu berühren und es wird gnadenlos alles gemacht, es wird die Bühne vollgestellt mit Gerümpel, mit akustischem Gerümpel, und es wird nicht die Potenz von einem Instrument richtig genutzt, zum Beispiel meine ich jetzt, und dann haben sie schlecht gespielt, und ich wußte sie sind vorher in Mailand gewesen, und fahren sind am vormittag in Berlin angekommen, und fahren am nächsten Tag zurück nach Rom. Für die nächsten Konzerte. Ich hatte da irgendwie die ganze Zeit einen Ekel. Dies ganze Konzert war, verstehst du, dieser optische Aufbau, von Gerümpel, von Müll, alles war einmal berührt, nicht sensibel umgegangen, nicht richtig gebraucht, nicht genutzt, vollgestellt, und nicht gut gespielt, nicht sensibel gespielt, das Ding verkauft, Lichtshow gemacht, noch ein bisschen, ne, daß es noch ganz gut aussieht, Aufbau Abbauprobleme permanent gehabt, ähm im Streß. Musik spielen spielen ohne daß es eigentlich ja auf einem relativ hohen Niveau gespielt und so. Und

dann dieses Gespräch mit Globokar, und so, das sind eigentlich die Reaktionen, was mich in den letzten Wochen beschäftigt, und ... und dann natürlich noch die anderen Ideen, die länger sind, Cage und wie kann man also oder sagen wir mal dieser innere Widerspruch zwischen dem eigenen Wollen, dem oder wie kann man Dinge erkennen, wie kann man Musik erkennen, wie kann man Musik darstellen, ohne sie egozentrisch zu manipulieren, ne, das gehört ja auch dazu, inwieweit kann ich Dinge benutzen, für irgendwelche Szene, (die ich) für die Musik entwickle, inwieweit können die Dinge durch sich selbst sprechen, sage ich jetzt mal, was ja immer eine Illusion ist, ne, aber man kann ja die verschieben die Wichtigkeiten.

Und inwieweit klappt das, inwieweit kann man sich selber zurücknehmen, inwieweit ist das illusorisch, das sind die Fragen, die da auch mit reingehören. Ich weiß nicht, ich glaube nicht, daß man sich unbeschmutzt halten will. Das weiß ich, daß das nicht geht. Aber verstehst du ungefähr, in welche Richtung das so geht.

57.1

Na klar, so vom Charakter her bin ich sehr vorsichtig, eher mißtrauisch - das geht auch in die Richtung.

Und auf der anderen Seite finde ich das sehr schön, wenn zum Beispiel die Musiker zum Beispiel Ringela, für mich haben die einen viel naiveren, frischeren Ansatz, sie denken, weil sie neue Musik machen, können sie was bewegen, bewegen sich auf einem innovativen Feld, und das ist und daher kommt auch eine gewisse Kraft natürlich. ne. Also aus diesem Glauben, da bin ich schon ein bisschen sagen wir mal denke ich zumindest differenzierter. Also aus der längeren erfahrung und Beschäftigung mit diesen Problemen einfach. Aber ist es im Ensemble bisher ganz glücklich, daß wir also diese Pole haben,

die relativ unbelastet auch noch also wie neue Musik machen, aus diesem auch Glauben und aus diesem Wunsch heraus, daß es irgendwie was bewirken kann, ~~daß es eine innovative Wirkung hat,~~ und daß.

heißt

### Zuspielung/Musik

Xenakis gespielt von Ringela Riemke

11'25 m. Beifall

### Zuspielung/O-Ton

19.00

T: Ja, es gibt ganz verschiedene Ansätze. Wenn man der eine Ansatz ist, wenn man neue Musik, also für mich, und das ist glaube ich auch im Ensemble Konsens, muß es ein Erlebnis sein. Für die Leute, die zuhören. Und gut nun hat jeder seine unterschiedlichen Erlebnisse, was er unter Erlebnis versteht. Aber es muß ein emotionales ja gedankliches Erlebnis sein.

U: Es muß einen packen.

T: Es muß einen packen. Ansonsten sehe ich nicht den Sinn für mich in ein Konzert zu gehen. Oder zu einem Event, irgendwohin zu gehen.

Wo ne gemeinsame Spannung entstehen soll, wo man gemeinsam da ist, auch wenn fremde Leute da sind, aber wo einfach dieses besondere einer Liveatmosphäre da ist. Wenn das nicht entsteht, dann und das grenzt es natürlich nicht ab von anderen Musiken. Das ist bei jedem Musikevent, der live ist, erwarte ich das so. Daß es so ist. Und da wir es ja nun mit komponierter Musik zu tun haben, stellt sich dann eben die zusätzliche Frage, wie kann man das trotzdem erreichen diesen emotionalen oder dieses Ereignis, ohne daß man Stücke dafür mißbraucht, und wie kann mans erreichen, daß die Stücke so bei sich selbst sind. Und das ist der Punkt, der mich interessiert.

1'40

20.3.

### Zuspielung/Musik

DAT 9

1.37.10 R: Nochmal selbe Stelle. Und...  
Musik...  
R: Beim ersten immer zu spät...  
Musik...  
R: Das ist ne Kackstelle...  
Musiker: Kackstelle ist echt geil...

heißt

2'15

15'20

Ausgezeichnet. (Abbl)

4-1'37

## GESPRÄCH MIT ROLAND KLUTTIG

R: So kocht man Kaffee (Kaffeemahlen)

U: Handgemahlen schmeckt der Kaffee doch angeblich besser.

R: Aber das ist ein ganz alte Maschine, und die ist nicht die mahlt zu grob, also wenn ich Espresso, wenn ich richtigen Espresso muß ich noch feiner mahlen, und die Feineinstellung geht hier irgendwie nicht. Ich denk och natürlich schmeckt er besser (mahlt weiter) aber es geht hier nicht fein genug. Aber auf jeden Fall schmeckt Kaffe gemahlen besser als aus der Tüte. (Mahlgeräusche - bis die Maschine leer ist)

So das wars.

(Pfeift, geht in die Küche... Gekruschtel)

U: Also sieben Projekte gleichzeitig in diesem Monat, übereinander, und dann sammelt sich das dreckige Geschirr an sozusagen.

R: So isses, weil ich nehme mir jedesmal vor schon seit ich das mache, daß ich nach jedem Projekt eine Zeit frei nehme, drei Tage so habe zwischen den Projekten, damit ich erst meine Küche aufräumen kann, zweetens, das Projekt, was gewesen ist, nachbereiten kann, weil es wäre mir genauso ein Wunsch, wie ein Projekt vorzubereiten, aber meistens kommts zu einer ungenügenden Vorbereitung, und zu nicht vorhandener Nachbereitung, und dann gibts meistens dann diese großen Löcher, wie jetzt da habe ich jetzt einen Monat frei, jetzt kann ich über diese sieben Projekte nachdenken, aber ich weiß schon garnicht mehr, ich weiß noch, was jetzt der Fall war, über die sieben vergangenen könnte ich jetzt mal sehen, vielleicht klappts diesmal irgendwie. Weil ich bemerke selbst, wenn man so ein Ding nachbereitet, kriegt man unheimlich viel wird einem mehr bewußt für das nächste.

U: Was falsch war...

R: Ja, falsch? Was ich möchte, daß es beim nächsten Mal wirklich anders läuft, also vieles wird schon von selbst besser, aber es gibt so bestimmte Sachen, die kriegt man nur besser, wenn man sie sich so richtig bewußt macht. Die einen so stören, so im Ablauf. Und das die Projekte so aufeinanderfolgen, o.k. das habe ich einfach nur im Moment noch nicht im Griff, weil ich lebe halt davon, daß die Angebote kommen, und die fallen halt manchmal zusammen.

U: Du hast auch noch keinen Manager oder sowas. Oder was die anderen Stardirigenten haben.

R: Ne, nix dergleichen. Ich hätte auch ein bischen Schiß davor, denn dann ist man diesen Typen natürlich auch ein bischen ausgeliefert. also das läuft ja dann, die wollen ja auch Geld verdienen, und ich habe ein sehr spezielles Repertoire, ich würde es sehr vieles nicht machen. Und wenn

ich dann ein Angebot von dem Manager kriege, weil er sagt, das müssen sie einfach machen, und ich aber zumindest Zweifel habe, daß das das Richtige wäre, wäre ich in permanenter im permanenten Entscheidungsnotstand. So kann ich das alleine entscheiden, so ist mir das etwas lieber. Und es mangelt ja nicht an Projekten. Also das einzige wofür ich einen Manager gerne hätte, wäre mir einmal bestimmte unangenehme Finanzdiskussionen nicht selbst führen zu müssen und zweitens um bestimmte Sachen zu koordinieren zu können. Also wenn ich jetzt zum Beispiel hier irgendwo wenn ich jetzt zum Beispiel so ein Programm irgendwo in Stuttgart, habe ich Philharmoniker dirigiert, so ein Programm, dann würde ich gerne so ein Programm ähnlich woanders och nochmal machen, dann würde ich das gerne weiter, das würde was bringen. Das würde auch den Orchestern was bringen, weil nur wenn man etwas auch zum zweiten oder dritten Mal macht ist es richtig gut. Und das ist im Moment einfach nicht drin.

4.9.

U: Ach so, dann machst du alle Sachen, die du machst ...

R: Meistens einmalig, oder es ist ein Projekt, wie die Ensembleprojekte, die sich manchmal wiederholen, oder die sich im Laufe von drei Jahren wiederholen, aber im Moment ist es eigentlich so, ach so, am Wochenende habe ich auch Pierrot Lunaire gemacht, den habe ich schon zum dritten Mal gemacht, das ist och das einzige Stück was ich schon so oft gemacht habe, mit zum dritten Mal mit einer anderen Besetzung mit anderen Musikern, und das erste Mal glaube ich vor 5 Jahren, oder 6 Jahren und das zweite Mal vor 2 Jahren, und jetzt eben, aber das ist eine Ausnahme, sonst sind die meisten Sachen sind nur Eintagsfliegen. Ja,... Das wünsche ich mir so ein bisl, weil die Vorbereitungszeit ist so riesig und ich stecke bei bestimmten Stücken stecke ich einfach sehr viel rein, und das kriege ich beim ersten Mal nie auch alles wieder raus. Das kommt nie alles gleich zum Tragen und dann ist jedesmal die Aufregung beim ersten mal dabei, die Unsicherheit, und beim zweiten dritten Mal, wie jetzt bei dem Pierrot, da habe ich selber eine ganz andere Gelassenheit, da gucke ich ganz anders auf die Stücke. Da mache ich nichts zu schnell oder zu wild oder zu übertrieben, da - der die Proportionen rücken sich richtig. Och das Stück von Helmut, was ich gestern gemacht hab, das habe ich uraufgeführt mit dem Ensemble Modern, das war eine ziemlich völlig chaotische Uraufführung, die war zwar irgendwie, die wurde zwar bejubelt, aber ich hab mich da nicht wohlgeföhlt, da habe ich gemerkt, das ist zwar spannend, aber nicht det is noch nicht das Stück und gestern wars das Stück.

6.6.

U: Diesmal haben sie auch gejubelt. Hastdu erzählt.

R: Ja, das hat den Leuten auch gut gefallen, aber es war eine ganz andere Art, es war auch nicht so die die die haben damals dort hier in der Philharmonie, das hat mir schon garnicht mehr gefallen, das ging zu wie so im wat weeiß ich ich glaube die Leute haben das ein bisl falsch verstanden, das ist mir zu poppig zu rauchig geworden, also das Stück ist schon sehr es ist ein sehr trockenes Stück eigentlich, und irgendwie sehr gradlinig, trocken, und so haben wir das gestern eigentlich gespielt, und da war Begeisterung, aber das war nicht so ein phrenetischer Ahhh, so ein Jubel oder so.. der so den kann man auch produzieren einfach also ich weeiß ich hab det selbst erlebt, viele Musiker oder vor allem auch Dirigenten leben davon, daß sie mit wie soll ich sagen, daß sie die Unsicherheit beim ersten mal oder die Angst och daß sie die Angst immer ausnutzen, man kann die ja produktiv ausnutzen, daß man aufgereggt bleibt, aber die man kann diese Angst so steigern oder vieles von Suggestivkraft entsteht aufgrund von Angst, und das überträgt sich dann och aufs Publikum, und was rauskommt, ist dann so eine beklemmte Atmosphäre, und die und das ist manchmal schon toll, aber das sind oft nicht richtig die Stücke, also mir ist es schon lieber ich habe mit einer gewisser Gelassenheit kann das Stück da produzieren, mit viel Energie aber trotzdem gelassen, mit dem richtigen Überblick und die Leute können dann auch so darauf reagieren. Das ist mir einfach lieber. Und das war gestern echt der Fall. Und das war trotzdem noch genügend Aufregung noch dabei. Es war nicht so, daß es nicht aufregend gewesen wäre. Ja....

8.6.

Aber die was wollte ich sagen ...

U: Das war eigentlich das Thema, es geht dir auf die Nerven, daß es mal so haufenweise kommt, und sieben Sachen gleichzeitig, und dann mal garnix...

R: ja, aber noch stärker ich glaub das...

U: Daß es immer neue Stücke sind, und du dich immer neu vorbereiten mußt, und so keinen ... ein gewisses Maß an Routine nicht schlecht wäre. Nicht zuviel aber auch nicht zu wenig, nicht immer die gleichen Stücke. Aber es ist ja schon so, daß du die neuen Stücke ja liebst, du magst ja nicht Repertoire spielen, Repertoire im klassischen Sinn...

R: Um Gottes willen nicht.. Nenene ich ich

U: Warum eigentlich nicht...

R: Es ist nicht so, daß ich das Repertoire nicht mag, ich bin nur also ich mach die neuen Sachen, weil ich kanns mir garnicht anders vorstellen.

Für mich ist das Arbeiten an der Musik ist das Arbeiten an der Musik,

die jetzt geschrieben wird. Ich mußte das erst bei mir entdecken, daß das es bei mir so ist, ich komme aus einem traditionellen Musikerhaushalt, ich kenne auch ich komme eigentlich eher aus dieser Repertoiregeschichte. Ich hab das sicherlich och die neue Musik, ich hab das sicherlich och gebraucht, um mich davon abzugrenzen<sup>13</sup>, das ist wenn ich das später mal untersuchen werde so im Rückblick, dann werde ich auch das bemerken, das ist mir klar. Und jetzt kann ich mit dem Abstand, den ich über die neue Musik gekriegt habe, auch gehe ich auch wieder an die Klassik ran, also ich mache jetzt schon gerne Klassik, aber wenn ich jetzt Klassik mache, mache ich es eigentlich für mich wie neue Stücke. Ich guck anders auf diese alten Stücke, weil ich den Kontakt mit jemanden wie Oehring, oder mit jemandem Neuen gehabt habe zwischendurch. Ich bin viel skeptischer gegenüber dem, was da in dem Text steht, und deshalb mache ich, das ist insofern ist das richtig befruchtend. Was du jetzt gefragt hast, Repertoire nicht, klar bestimmte Stücke des Repertoires möchte ich bestimmt machen. Was weiß ich ich möchte Mozartopern dirigieren, ich will och mal Mahlersinfonien dirigieren, ich hab och schon Mozartopern dirigiert, ich hab och schon Mahlersymphonien dirigiert, aber ich möchte es dann machen wie ein neues Stück. Also richtig lange erarbeiten, richtig lange lesen alles, alles was drinsteht, und nicht jetzt sozusagen um dem Betrieb oder den Konzertbetrieb am Laufen zu halten, dieses Repertoire von 9 Beethovensymphonien 4 ausgewählten Brucknersymphonien, den 4 Brahmsymphonien intus haben und so weiter und so fort, was normal wäre. Ich habe garnichts dagegen, die Leute, die das machen, die sind ja notwendig, der Betrieb braucht's, aber das ist nicht mein, auf diese Art kann ich mich Musik nicht nähern. Ich kann auch zum Beispiel nicht mir ein Repertoire anlernen oder mich mit einem Repertoire beschäftigen, wenn ich gar keine Aufführung vor der Nase habe. Det gebe ich ehrlich zu. Nur wenn ich weiß, da ist innem Jahr ne Aufführung, dann fange ich an, was weiß ich, was weiß ich wie habe ich vor 5 Jahren war mein Examen, da habe ich die Hochzeit des Figaro ein Jahr lang nur gelesen, nix weiter gemacht, aber ich wußte anderthalb Jahre darauf kommt die Aufführung, und das hat dem ganzem gut getan. Ich habe anderthalb Jahre lang nur dieses eine Stück gemacht. Eigentlich nur dieses eine Stück gemacht. Und das würde ich auch jetzt wieder so tun, wenn mich jemand danach fragen würde.

11.8

Das kollidiert natürlich, wenn wir nochmal auf das von vorhin

---

<sup>13</sup>Gleiches Motiv wie bei Thomas

zurückkommen - wenn ich mit soner Agentur wenn man in diesem Betrieb so richtig drinne steckt, dann ist halt heute die Anfrage, können sie mal einspringen, da ist Tchaikowsky Violinkonzert Beethovensymphonie und übemorgen das und das, das würde ich da nicht, das hätte ich nicht parat.

U: Die neue Musik ist da nicht äh... Das ist eigentlich die Frage, die mich wirklich interessiert. Die neue Musik ist nicht Marktlücke, wars ja eine Zeit lang. Also junge Dirigenten und Musiker spielen auf dieser Marktlücke, weil es die alten nicht wollen aus bestimmten Vorurteilen, oder aus Bequemlichkeit, oder weil es Arbeit bedeutet, was weiß ich für Gründe es noch gibt. Hab ich nicht den Eindruck, bei euch nicht, und auch bei dir nicht, daß ihr das macht, weil es Marktlücke ist. Sondern es gibt es andere Leidenschaften irgendwie..

R: Der Gedanke mit der Marktlücke, der ist mir erst später so gekommen, also weil wenn ich jetzt vergleiche was ich mache, an Menge an Arbeit mit Kommilitonen, die mit mir studiert haben, die alle gute Dirigenten sind, ich hab das meiste zu tun von allen. Und insofern ist mir jetzt im nachhinein schon bewußt, daß das eine Marktlücke ist, es ist ja auch unter den Jungen eine Marktlücke, es machen nicht so viele, das sind zwei drei Leute, die das machen.

Aber das war nicht mein Auslöser. Mein Auslöser war ich wollte ich bin ganz ehrlich mal<sup>14</sup>, mein Auslöser war, ich wollte eine andere Form von Arbeit. Mich nervt die Arbeit, der Arbeitsrhythmus, der Arbeitsablauf, wie er an einem Theater vonstatten geht. Ich habe während meines Studiums schon genug an Theatern gearbeitet. Ich habe Opern geleitet an kleinen Häusern, und mich ich kann mit dieser Art zu arbeiten irgendwie nicht. Ich finde, das ist eine sehr unkünstlerische Art. Das ist eine...

13.7

U: Kannst du das präzisieren.

R: Das ist eine Art, die sagen wir mal die vor allen Dingen den Pragmatismus, daß der Betrieb läuft, untergeordnet ist, und wo der einzelne Musiker extrem unbeteiligt ist, unbeteiligt sein muß, wenn er beteiligt wäre, wäre es nicht mehr zu organisieren, das ist ein Problem, was offen bleibt, das ist nicht so, daß ich den Musikern unterstelle, sie

---

<sup>14</sup>Flunkert er sonst - warum dieser Hinweis. Oder ist "Ich bin mal ganz ehrlich" nur eine Floskel. Dann wiederum wäre sie nicht ehrlich. Eine Floskelehrlichkeit ist keine Ehrlichkeit. Oder hält er es für ein Manko, daß er sich nicht der neuen Musik wegen auf sie gestürzt hat, sondern seiner selbst wegen, wegen seines Wunsches nach einer anderen Arbeitsweise.

wären nicht interessiert, sondern das Problem ist, sie können mit ihrem Interesse nirgendwohin. Sie haben garkene Adresse, wo sie hin können. Garkeen Betätigungsfeld. Sie müssen da halt spielen einfach. Und was weiß ich, es gibt, natürlich in Einzelfällen, wenn man sich unglaublich kümmert, dann hat man lange Kontakt zum Regisseur, dann kann man auch während einer Opernproduktion den Ablauf, den eingefahrenen Ablauf mal ein bisschen umwerfen, dann kann man Leseproben machen, dann kann man das würde ich alles machen, das habe ich auch damals schon gemacht, aber ich hatte für mich , ich war für mich irgendwie auf der Suche nach ner ich war unbefriedigt, das war ein unklares Gefühl, so klar wie ich das jetzt sag, war mir das damals nicht, aber ich war ich konnte damals nicht, aber ich hätte damals keine Form gefunden, mit philharmonischen Orchestern zu arbeiten, mit dieser Form umzugehen, daß ich tatsächlich umzugehen, daß ich tatsächlich für alles verantwortlich bin, und die anderen nicht, und natürlich auch, daß die anderen mir gegenüber natürlich permanent skeptisch sind, weil ich jetzt sehr jung bin, und sie sind sehr alt, und weil ich andere Sachen möchte, und so weiter und so fort. Und ich hatte so für mich die Illusion, oder die Idee, daß ich mit den Ensembles, dies ja damals schon gab, mit denen ich zu diesem Zeitpunkt nicht gearbeitet hatte, daß ich dort eine Form finden könnte, mit jemandem konzentriert zu arbeiten. Ich hab damals mehrer Ensembles angeschrieben, die kannten mich auch schon vom Hörensagen, schon über private Kontakte, es sind drei Konzerte zustande gekommen, mit allen habe ich dann fortlaufend gearbeitet, eins von den dreien war das Berliner. In Berlin eins, in Köln, das Türmchenensemble, und in Freiburg das ensemble recherche. Mit denen drei habe ich so ungefähr gleichzeitig im Herbst 92 angefangen zu arbeiten. Und das lief mit allen dreien. Für Berlin habe ich mich irgendwie aus irgendeinem unklaren bis jetzt noch unklaren Gefühl heraus entschieden, daß ich hier wohnen werde. Vielleicht gefiel mir die Band damals am besten. Ich weeiß nicht, das war die heiterste, die unbefangenste Probe, die ich mit denen hatte, das erste Zusammentreffen mit denen hier. Das war so locker, wir hatten so ein Spaß miteinander, danach wurde es schwierig, aber die erste Probe war irgendwie - und danach habe ich mich entschieden hierher nach Berlin zu ziehen.

16.3

Die Menge an Arbeit war ungefähr gleich in Berlin und Köln und Freiburg zumindest im ersten Jahr, das hat sich nachher deutlich nach Berlin verlagert. Freiburg mache ich jetzt garnicht mehr, Köln auch nicht mehr, von den Ensembles ist es im Augenblick fast nur noch Berlin. Naja und

am Anfang war es so, die meisten Proben sind auch jetzt noch so, daß sie diesem zu wenig Zeit, und ungenügende Vorbereitung weil zu wenig Zeit, von allen Beteiligten geschuldet sind. Wenn man zu wenig Zeit hat, und wenn man keine Idee hat, wie man die Arbeit organisiert, läuft es meistens bei den Ensembles darauf hinaus, daß die Proben auch so laufen wie mit den Orchestern. Gut der einzelne Musiker ist mehr beteiligt als der Orchestermusiker, weil er ist einfach Solist. Immer, und die haben die Partituren neben sich liegen, die setzen sich damit mehr auseinander, trotzdem sind die meisten Proben so, daß man eben sagt, na gut, es ist doch am einfachsten, wenn der Dirigent sagt, wos lang geht, und der zieht das durch. O.k. das hat ja auch positive Gründe, wenn einer so die Energien der Gruppe bündelt. Und organisiert. Aber was ich mir eigentlich wünsche ist ein bisschen mehr so eine Art von Arbeit, wie sie mit guten Regisseuren stattfindet, zwischen guten Regisseuren und Schauspielern, vielleicht ist das auch nur eine Illusion, zwischen guten Regisseuren und Sängern, also mehr Austausch, mehr ähm eigentlich auch längere Zeit, es ist ja kein Kunstbetrieb arbeitet so kurz wie die Musiker. An den großen Orchestern wird für ein Symphoniekonzert gibts zwei Tage Proben vorher. Das die Konzerte sind ja gar keine Ereignisse mehr. Das ist tagtägliche - das ist Handwerk. Das Handwerk hat einen ganz positiven Begriff, es hat aber da auch was ganz routiniertes. Und der Vater (nicht ganz klar, ob er wirklich Vater gesagt hat, vernuschelt) hat gesagt, das macht man so, das macht man so. Und diesen Satz kann ich nicht hören, weil schön ist es doch nur, wenn ich die Sache jedesmal für mich neu mache. Sonst ist es für mich, das andere wäre für mich totlangweilig, und sowas suche ich halt mit solchen Ensembles, es gibt es hat vielleicht in den drei Jahren so ganz wenige Proben gegeben, wo das so war.

18.6

U: Auch mit dem Kammerensemble.

R: Ja, ja...

U: Dessen Mitglied, oder Gründer... bist du Gründer...

R: Ne, überhaupt nicht, die hat's schon lange gegeben, also ich hatte nur den Wunsch mal ein Ensemble zu gründen, aber das habe ich halt, das ist dann doch nichts geworden, die hats gegeben, und ich war auch erst nur Gast. Ich war über ein Jahr lang hier Gast, hatte nichts, die hatten mich halt dann nur immer wieder gefragt, und nach einem Projekt, nach einem Oehringprojekt, was sehr intensiv war, das war damals die erste Aufführung aller Koma-Stücke, habe ich dann mit dem Thomas bei einem Kaffee gesessen, habe ich gesagt, also weeßte, ich hätte jetzt Lust, mich vorsichtig mit einzuklinken, und richtig mitzumischen. Und so hat

sich das ergeben. Dann haben wir über eine Zeit lang nur Thomas und ich sozusagen das Ganze angekurbelt, und jetzt wird das schon mehr und mehr verlagert sich das auf die anderen Musiker. Also das ist dort auch so, wer es ist immer so ein Pendeln zwischen tatsächlicher Beteiligung mehrerer Leute, und dann aber immer wieder, weil zu wenig Zeit ist, oder weil die Möglichkeit der Beschäftigung für die einzelnen sehr unterschiedlich sind der Auseinandersetzung, das dann doch immer wieder daraus hinausläuft, daß zwei Mann das Ding anziehen. Oder von den beiden gerade derjenige, der im Moment gerade mehr Druck hat. Das

Gute ist hier, daß der Laden nicht sofort auseinanderfällt, wenn mal einer grad durchhängt, weil dann gibt dann zieht sofort ein anderer an. Das finde ich ganz, das finde ich ganz gut. Und wie gesagt, mit denen hier, also wenn ich hier mit den Musikern spreche, ich kann auch mit den Musikern hier nach einer Probe sprechen, über solche Sachen, die mich an soner Probe oder an dem Miteinanderarbeiten interessieren sprechen, wir reden nachher darüber, und ich bemerke, was die Leute eigentlich möchten, was sie sich wünschen, was ich mir wünsche, und dann entsteht so ein bisl ein Austausch, der sonst eigentlich garnicht entstehen kann. Und jetzt kann ich auch ich kann jetzt och son bischen was globe ich unbewußt von dieser Art zu arbeiten, habe ich jetzt auch in solche Orchesterproben mit rübergenommen. Die sind dann oft irritiert, aber da ich das durchgezogen hab, wenn man dabeibleibt, müssen die dann irgendwann mitziehen. Also bemerke ich...

U: Wie unterscheidet sich das denn.. oder mach mal noch den Kaffee...

21.1

R: Ja, ich mach mal noch schnell den Kaffee, ich muß nur schnell die Dinger hier noch spülen, (Wassergeraus, Pritscheln) und dann (Donnern) das ist ein lautes Geräusch, ...

Milch - Zucker?

U: Milch.

R: O.k.

U: Ah, Andechs, das ist genau dort, wo ich herkomme.

R: Du kommst dorther. Du bist Bayer.

U: Ich bin Bayer.

R: Die Salome, die sagt och, das ist irgendwie in der Nähe von München.

U: Du warst noch nie in Andechs.

R: Entschuldigung. Ich war nur eenmal in meinem Leben in München. Das war da war die Wende gerade passiert. Vielleicht fahr ich jetzt nach Andechs, wenn wir da - ich mache eine Joghurtfahrt nach Andechs, wenn wir in München...

U: Da gibts ja noch andere Sachen als Joghurt.

R: Was gibts denn da noch ein Kloster oder sowas.

U: Andechs ist vor allem berühmt wegen einer sehr sehr guten Brauerei.

R: Ach so.

U: Die Andechser Klosterbrauerei. Auf dem Klosterberg ist eine Brauerei, von den Mönchen. Die sehr sehr gutes Bier machen.

R: Die wird von Mönchen betrieben.

U: Von Mönchen betrieben ja. Benediktiner sind das glaube ich.

23.1

(Gekruschtel, Geplätscher)

U: Es ist dort vor allem natürlich im Sommer schön, wenn man dort auf dem Klosterberg sitzen kann, im Freien, auf soner riesengroßen Terrasse, sind allerdings auch tausende von Leuten da, es ist Wahnsinn, und man kann dort über die gesamte oberbayerische Voralpenlandschaft gucken, bis zu den Alpen und die ganzen Seen, also über den Ammersee,

...

R: Ist das südlich von München...

U: Ja, südwestlich um es genau zu sagen..

R: Nimmst du dir ein Stuhl, dann gehe ich aufs Sofa.

U: Na gut.

(Tassengeräusch, Stühlerücken, Kaffee wird eingegossen - ich stecke das Mikrophon auf ein Stativ)

U: Für bayerische Verhältnisse ist das sozusagen Blasphemie, daß du bei Andechs zuerst an Joghurt denkst.

R: O.k. das mag sein.

U: Ich mein das ist halt, mein Gott. So ist es halt.

R: Ich werde noch die Heizung anmachen. (stöhnt - schlürft - stöhnt)

Was wolltest du fragen, du wolltest irgendwas wegen der Unterschied Orchester - so genau weeeß ich manchmal habe ich auch das Gefühl, ich erzähle da was, was nicht stimmt. Aber ... willst du näher ran, Also ich glaube der Musikbetrieb, das meine ich garnicht negativ, einfach nur der Musikbetrieb, der hat im Laufe der letzten 100 Jahre Formen entwickelt, damit er ...

...

26.8

U: Aber bei dem Kammerensemble scheint es ja so zu sein, daß sich die Musiker sozusagen darauf stürzen, neue Techniken zu spielen. Da ist offenbar das Gegenteil der Fall. Je schwieriger desto besser.

R: Da ist eine riesige Neugier da, da muß man sagen, die profitieren eigentlich davon, die meisten der Leute kommen ja hier von der Hanns-Eisler-Hochschule, haben in Orchestern gespielt oder spielen in Orchestern, sind nicht Leute die nicht von Anfang nur neue Musik

gemacht wurde, die jetzt nur neue Musik machen, so ist es nicht, wir sind wie gesagt Leute aus dem Bereich, und der eine ist halt ein Jazzler, das ist für auch jedesmal eine Entdeckungsfahrt. Und die haben, was Spieltechniken betrifft, nicht so ein großes Repertoire, wie andere Ensembles, das muß man so sagen, die haben sich, die sind sich dieser Sache noch nicht sicher, das hat aber oft zum Vorteil, der Vorteil davon ist, daß wenn ich mich jetzt im Moment damit auseinandersetze, habe ich einen ursprünglicheren Zugang zu der Sache, es ist noch nicht Technik, die abrufbar ist. Ähm, also insofern müssen wir da oft hier braucht hier mehr Zeit, als bei anderen Ensembles. Bei den anderen weil es auch für mich immer Neuland war, völlig überrascht, wie schnell das gehen kann. Also da ja, profitiere ich hier davon daß die Leute sich hier das erst langsam erarbeiten, mit großer Lust, aber langsam. Das geht nicht wahnsinnig schnell.

28.6

U: Aber reden reden wir noch mal über diese Liebe zum Neuen, oder Liebe zum Zeitgenössischen viel eher. Das kann man ja auf der einen Seite negativ bestimmen, in Abgrenzung von dem Repertoire, oder in Abgrenzung zu dem, was auf dem Schallplattenmarkt so erscheint, da gibt es tausende von Platten in zahlreichen Einspielungen von immer den gleichen Komponisten, alle tot, wo überhaupt kein Platz mehr zu sein scheint für die eigene Betätigung. Die eigene Betätigung bestünde nur in der Nuance, daß man halt einen Beethovensatz 15 Sekunden langsamer spielt als ein anderer Dirigent oder sowas. Was ja auch in meinen Augen wie soll man sagen, Angst ist vor dem Sterben und Neugeborenen-Werden der eigenen Kultur, indem ich immer wieder an mich an diese Größen festhalte, sowohl in der Malerei als auch in der Architektur, es darf kein Gebäude zerfallen, sondern es muß renoviert werden, es muß unter Denkmalschutz gestellt werden, erhalten bewahren, um Gottes Willen nicht sterben lassen. Da steckt ja eine unglaubliche Angst drinnen, also letztendlich eine unglaubliche Unsicherheit gegenüber dem eigenen Zeitgenössischen, was da an Geist an Kulturmöglichkeit drinnsteckt in den Leuten, die jetzt leben. Alles wird - und dadurch wird es auch dem Lebendigen immer schwerer gemacht, weil sie mit - früher wurde ein Komponist, wenn er etwas gemacht hat, verglichen vielleicht mit seinen Lehrern, den die Leute kannten, aber nicht mit einer ganzen Musikgeschichte von 500 Jahren, wie sie jetzt aufgearbeitet ist, das wäre die negative Abgrenzung. Gibt es eine andere, eine positive sozusagen. Was ist so faszinierend an dem Zeitgenössischen?

R: Ja, es ist dann keine Abgrenzung oder so. Also wenn ichs positiv sage, also klar was für mich ein Impuls ist auch für mich das mit dem

Abgrenzen gewesen, ich komm och aus ich komme aus Dresden und Dresden ist was das Bewahren betrifft, vom Denken, jedes einzelnen her, ein Extrembeispiel. Die machen ja jetzt sogar, weil du sagst alles muß bewahrt werden, die sind ja so pervers daß sie etwas, was Menschen schon mal zerstört hatten, also Menschen, die genauso zu uns gehören, da diese Frauenkirche, daß die das jetzt wieder aufbauen. Perverser im Umgang mit Alten, und perverser im Mißtrauen gegenüber dem heutigen gehts eigentlich garnicht mehr. Insofern gibts da so eine Aggressivität. Es macht mir zum Beispiel unglaublich Spaß, dort dann sowas zu machen, ohne daß die Leute dort wissen, ich mache sowas. (?) Das sowas kommt dazu. Der Hauptauslöser und bei mir kommt dazu, das sind ja oft die Hauptgründe, warum man was macht, sind ja ganz private Gründe, das ist bei mir auch wie gesagt, eine private Abgrenzung gegenüber der Arbeit, die mein Vater macht, weil er eben och Dirigent ist. Ähm unbewußt ist das erst so gewesen und dann auch bewußt.

U: Aber...

32.5

R: Ja, das trägt nicht ewig. Ich würde nur eine Weile tragen, und also habe ich selbst eine zeitlang komponiert. Und hab diese Lust auch immer noch. Das kann auch immer noch irgendwann passieren. Und in gewisser Weise also ich selbst kann diese Lust an diesem wirklich an diesem Produzieren die kommt bei mir mehr zum Tragen wenn ich neue Stücke und zwar wirklich absolut neue Stücke mache mit jemanden dann och zusammen sitze und dem sage was ich von dem Ding halte, was er da schreibt, oder wie ichs lesen würde, und dann mit ihm och darüber spreche. Also das ist für mich, das ist für mich, was anders ist. .. Und weil ich darüber sprechen kann, muß ich auch nicht zu sehr angstvoll an dem zu bewahrenden Text kleben. Weil ich kann - o.k. bei vielen ist es so, daß die wirklich so an ihrem eigenen Text kleben, oder an der an dem, was da niedergeschrieben ist, daß ich da dann auch einfach nur das dann mache, was halt dasteht. Aber bei einigen ist es halt so, daß ich wirklich während der Arbeit dann der Text och verändert. Weil das was hinter dem Text steht, was ich geglaubt hab, zu entdecken, vielleicht auch dem entspricht, was der andere gewollt hat.

34.1

U: so wie es bei der Oehring war, da war 120 notiert, und ihr spielt Metronom 80. Jetzt probieren wir das mal aus, wie klingt das wenn man das Metronom 80 spielt.

R: Daß er dann während des Arbeitens mit mir und den anderen, daß wir entdecken, wie die Musik, die er notiert hat, eigentlich gemeint ist.

Also es gibt sozusagen, es gibt das notierte, ...

U: Es geht um die Aussage des ganzen, es geht nicht um die Interpretation des Textes.

R: Ja und nein. Also ja äh ja ja. Nur die Interpretation ist das, was das ganze dann nachher umsetzt. Weil der Text ist ja das, was die Leute alle in der Hand haben, die stecken nicht alle in Oehring drinne. Ich och nicht.

Aber es gibt hier zum Beispiel zwischen Oehring und den Leuten, nicht nur zwischen Oehring und mir, also zwischen Oehring und einigen der Leute, gibt es an sich irgendwie ne Art von Ähnlichkeit, es gibt da so eine gemeinsame Wellenlänge, so. Aufgrund der Beschäftigung miteinander, bei mir war das von der ersten Oehringprobe an, also wir kannten uns ja überhaupt nie, und da ist es sofort am Anfang ist es so passiert, daß ich gesagt habe, sag mal, hast du es nicht eigentlich so gemeint, und er hat immer gesagt, ja, das ist richtig. Und das irgendwie, das hat mich stutzig gemacht. Und das geht einigen der Musikern aus dem Kammerensemble genauso. Und da also es ist nicht so, daß sich das Stück verändert, sondern es kommt während der Zeit das raus, was sozusagen die letzte Schicht, die Urschicht oder ein Stück von der kommt halt das raus, was eigentlich gemeint war. Was wo der Komponist ist ja, wenn er son Ding aufschreibt, auch immer nur auf der Suche nach dieser Urschicht. Sozusagen die und bei jeder Stelle erreicht er einen unterschiedlichen Grad von Annäherung an diese Schicht, und es gibt einzelne Stellen, und das wissen die Komponisten genau, da ist die Annäherung ist die Entfernung größer und bei manchen ist er von selbst ganz nahe dran, da muß man auch nichts mehr ändern, und bei manchen Stellen entstellt sich erst während der Arbeit heraus, daß eigentlich noch was anderes gemeint, als das, was er notiert hat. Das sind nicht nur immer nur die Unzulänglichkeiten der Schrift, also der Chiffren, nicht nur, das sind oft auch ähm..

36.6

U: Da hat er sich was ausgedacht, und das funktioniert aber so nicht ganz, man muß es ein bischen drehen ...

R: Noch anders. Also er hat irgendwo ein Bild im Kopf. Und er hat das Bild nicht so präzisiert, nicht präzisieren können am Tisch, da hat er das zumindest so unpräzise wie es ist hingeschrieben oder er hat geglaubt, das wäre schon der letzte Schluß, daß wäre schon die Stelle, die eigentlich da kommen muß. Und während der Arbeit im Kontext mit dem Ganzen und am realen Klang stellt er und stellen wir och fest, bei solchen Stellen bekommt einen dann immer so ein komisches Gefühl. Da stimmt irgendwas nicht. Und da buddelt man nach, und entweder er kommt drauf, oder eben ab und zu kommt eener von uns drauf. Und sagt, so ist es eigentlich gemeint. So könnte es doch eigentlich gemeint sein.

Das ist finde ich ein ganz verrückter Prozeß. Selten.

37.5

U: Da ist die Partitur eine Arbeitsgrundlage, und keine Reliquie.

R: So habe ich das auch so sehe ich das auch, daß natürlich - wie gesagt, der Oehring ist ein Extrembeispiel, also bei vielen anderen die beherrschen ihre Schrift ja oft vielleicht besser als er oder so. Oder sind sich da sicherer. Also dort bei ihm ist die Partitur am Anfang ist Arbeitsgrundlage, und nachher, nach einer Aufführung ist letztendlich die Partitur nur noch das Protokoll der gerade gewesenen Aufführung, weil sie sich vor der nächsten Aufführung wieder verändert. Also das Ding hört nicht auf, sich wieder zu verändern. Es gibt keine endgültige Fassung. Anscheinend. Oder wenn, dann ist diese Fassung halt gerade - wir haben von dem einen Stück, was wir so oft gespielt haben sagen wir immer, spielen wir heute die Prager Fassung, oder die Berliner Fassung, oder die Fassung Delmenhorst, oder je nachdem das Konzert, das wir gerade gemacht hatten. Wo wir immer irgendwas geändert hatten. Und wir spielen dann auch nicht die Prager Fassung, sondern die von dem Ort wo wir gerade sind. Also die ändert sich dann wieder. Und ändert heißt dann in dem Falle nicht nur die Stelle mal ein bisschen lauter, die Stelle mal ein bisschen leiser, oder vielleicht ein bisschen schneller und ein bisschen langsamer, sondern es werden komplett mal Takte rausgestrichen, rangeklebt, oder es wird noch was dazu gelegt, er verändert einfach den Sound äh beim Abmischen, also da, es sind schon immer gravierende Sachen die da passieren. Und es ist ja auch so, jedes Stück, das ist ja auch eine Vorstellung, die ich schon immer habe, jedes Stück hat, so Stück Musik ist wie ein Kristall. Und wenn ich draufgucke sehe ich immer nur die Seiten von denen ich draufgucke grade, ich sehe die Seiten hinten nicht. Und ich kann bei jeder Aufführung das Ding von einer anderen Seite betrachten. Ich werde nie das komplette sehen. Jede Aufführung ist unvollständig. Und es kann aber eben gelingen, daß ich sozusagen daß ich es gibt mehrere gute Aufführungen, die aber ganz unterschiedlich klingen, weil sie halt jeweils das Ding von einer anderen Seite beleuchtet haben. Trotzdem haben sie das ganze miteinberechnet. Sie haben das es ist keine Fläche, sondern es hat schon auch ne Tiefe dieses Stück Musik da. Aber ich kann halt bei jedem mal, je nachdem, wie mir gerade ist, ich kann mehr das eine betonen, oder mehr das andere, das entsteht jedesmal ein etwas anderes Bild. Ich glaube, das ist bei jedem Musikstück so. Also so geht es mir jedenfalls mit jedem Musikstück.

40.1.

U: Irgendwie glaube ich beobachten zu können, daß vor allem in letzter

Zeit sich vor allem ein jüngeres Publikum sich vermehrt sich für neue Musik interessiert. Hast du das auch beobachtet.

R: Ja, ich weiß nicht, ob es Illusion ist, oder ob es tatsächlich der Fall ist. Also ich hab hier auch den Eindruck. Es gibt also in Berlin, ist ja oft sehr wenig Publikum, und sehr unterschiedliches Publikum, ich habe jetzt oft Konzerte och von uns erlebt, daß aufgrund von irgendwelchen ja irgendwie ist es passiert, daß nun geben wir uns och Mühe, wenn wir die Programme sozusagen zusammenstellen, nicht in dem Sinne, wir gehen jetzt aufs Publikum hin, sondern einfach wir beschäftigen uns sehr mit dem was wie erlebt derjenige, der da drin ist, jetzt den Abend. Wir arbeiten och mit Überraschungen, wir setzen keen vorgefertigtes Ding vor, wir wissen och selbst wissen och selbst bei dieser Formelreihe z.B. nicht, was am Schluß rauskommt. Und da ist auch mehrmals richtige Scheiße dabei rausgekommen. Das mußten wir uns dann och zugestehen. Also das ist mehrmals richtig schief gegangen, es hat einmal richtig gut funktioniert, einmal nicht so, und zweimal fand ich ist es eher vor den Baum gegangen, aber durch die Art der Zusammenstellung, und durch diese Präsentation haben sich och Leute gefunden, in die Konzerte zu gehen, die sonst nichts damit zu tun haben.

Und wir haben so kleinere Gesrpäche danach mit Leuten, die überhaupt nicht so aus dem Bereich kommen, gehabt, die einfach klasse fand, das ist ein bisl auch mein Traum halt och immer gewesen, die Generation, zu der auch ich gehöre, in die Säle zu kriegen, und die Leute, die eben nicht mit der Musik vonberufswegen zusammenhängen. Also das das finde ich das nervt mich immer kolossal, wenn ich dann den nur diesen Kreis den ich sowieso schonbei som Konzert erwarte, dann darinnen seh. Und das scheint, und das ist ja nicht nur hier so, ich habe das Gefühl, das ist auch in Frankfurt, wenn die da ihre Reihe machen, das ensemble modern, ist das so, da gibt es mittlerweile einen sehr erweiterten Kreis, und das sind Leute, die haben mit neuer Musik nichts zu tun, sind Leute, die haben teilweise nicht einmal mit Musik nichts zu tun, und die kommen dahin, und für die wird es langsam wichtig.

42.2

U: Es ist aber auch ein bestimmter Kreis von Komponisten, der auch von euch häufig aufgeführt wird, jetzt abgesehen von den jungen Berlinern, also Oehring und Winkler und wer ist das noch...

R: Klein.

U: Klein, ja. Erst mal so die Namen. Also die anderen: Was viel auftaucht bei euch ist Morton Feldman, ist Iannis Xenakis, ist Giacinto Scelsi, ist John Cage, es ist also eine bestimmte Generation, die jetzt gerade auch gestorben ist, und die sich mittlerweile, wie soll ich sagen, rumspricht.

R: Ich will - ja gut. Sone Art von Klassikerbildung gibts ja och wird inzwischen bei all den Ensembles konstatiert, also es gibt bestimmte Stücke, die sind mittlerweile Klassiker. Bei uns ist es ja so, das Ensemble hat eigentlich ein angenehmen jungfräulichen Umgang mit diesen Sachen<sup>15</sup> - also die haben das alles überhaupt noch nicht gespielt. Und ich hab das auch überhaupt noch nicht dirigiert vorher. Also ich hatte vorher Xenakis nie dirigiert vorher, Stockhausen nie dirigiert, alles das was wir jetzt gemacht haben. Das war für uns alle das erste mal. Und einige von den Leuten von diesen Klassikern werden halt von allen Leuten des Ensembles sehr geliebt, und die werden wir jetzt öfters spielen, weil ich hab das Gefühl, es ist nicht so wichtig, daß man tatsächlich alle von den Leuten gespielt hat, sondern daß man die, die man mag oft spielt. Damit man dort genauso einen persönlichen Zugang kriegt, wie das wie es das Ensemble den Zugang zu Oehring hat, und wie es deshalb so gut Oehring spielt. Und sowas könnte sich so jetzt bei Feldman herausstellen. Das spielen wir jetzt sehr sehr viel, Feldman. Ja die anderen die hast du genannt. Feldman, Zimmermann gehört dazu. Feldman Zimmermann.

U: Bernd Alois.

R: Bernd Alois. Es ist eine sehr spezielle Auswahl. Xenakis Scelsi. Ja es ist eine ganz spezielle Auswahl, es berücksichtigt einige Leute, und es vergißt einige Leute völlig, die aber och nicht hier hereinpasse würden.

U: Spielt da - ich frag das deshalb, weil ichs auch fragen soll, Auftrag vom Redakteur - Ost-West, diese Neugierde, die Partituren von Xenakis, Scelsi, Cage waren in der DDR sagen wir schwerer zu bekommen.

R: Ja, die hatten die Leute och nicht hier. Ich hatte die nie. Ich habe nie eine Xenakis-Partitur gesehen. Und die Musiker von hier och nicht. Das spielt eine Rolle. Es ist einfach och herrlich, wenn ich das erste mal so eine Partitur von Salabert jetzt noch so eine Partitur bekomme, und da zum ersten Mal reingucke, wenn ich in Westberlin gewohnt hätte, hätte ich mir das in der Bibliothek immer leisten können. Hier konnte ich das nicht. Wobei das stimmt och nicht ganz, in den Bibliotheken gabs das, man konnte hingehen. Also es gab schon in den Bibliotheken so ein zwei Werke dieser Leute gabs schon aber das war nicht viel. Das spielt auf jeden Fall eine Rolle. Also und meine letztendlich sind das die bedeutenden Leute aus der Zeit, die haben nun mal dort gelebt und nicht im Osten. Also das ist die haben das war einfach so. Also ich ich glaube was mehr eine Rolle spielt, ist oder die Hauptrolle spielt ist halt so eine bestimmte das liegt irgendwie in der Luft, warum beschäftigt man

---

<sup>15</sup>vgl. Thomas Bruns zum gleichen Thema

sich jetzt gerade so sehr ja wir sind ja nicht die einzigen, mit Feldman. Warum kommt der so an. Oder Scelsi - es gibt ja auch diese, es gibt da einen schönen Beitrag, den habe ich im Radio gehört, von einem Hamburger Musikwissenschaftler über die neue Religiosität, das spielt da garantiert auch eine Rolle,<sup>16</sup> ich würde das garnicht so nennen, ich würde das nennen: Das ist eine Art von - bei diesen Stücken, bei Scelsi bei Feldman hmm in anderer Art auch wieder bei Xenakis, ist der Abend, das Spielen dieses einen Stückes ist tatsächlich ist ein Ereignis. und dieses Ereignishafte, das hat einen unglaublich großen Stellenwert. Und das sind Stücke, die einen auf den verschiedensten Ebenen auch sehr körperlich ansprechen. Und das ist Musik, in der es hauptsächlich um Klang geht. Um dieses Phänomen Klang halt. Und es sind alles, was mir auch auffällt, es sind alles eher Einzelgänger im Vergleich zu dem Mainstream der so die ganzen Ismen die an sich so die 50er 60er 70er 80er Jahre gegeben hat, diese Leute standen immer extra, das waren so die Extras. Die seperaten Typen. Oder die Unentschlüsselbaren. Die schwer Analysierbaren. Das ist wieder mein ganz persönlicher Zugang. Also ich bin - für mich gibt es so eine Musiklinie Debussy Varèse und dann halt Scelsi Feldman diese ganzen Leute, Xenakis, auf der andere Art auch diese späten Stücke von diesem Bernd Alois Zimmermann. Die faszinieren mich, weil ich beim Lesen dieser Stücke auch irritiert bin. Ich bin jedes mal beim Hören unglaublich angesprochen fasziniert. Und beim Lesen irritiert, weil ich krieg einfach nicht raus, wie sie es gemacht haben. Bei Schönberg bei Webern bei Beethoven krieg ich kriegtmans ziemlich gut raus. Das ist verfolgbare Musik. Das ist Musik das ist och Lesemusik. Und bei den Typen kriegt mans einfach nicht raus. Man kommt nicht hinter das System und das finde ich irgendwie und das finde ich aufregend. Für die Musiker ist das wieder anders. Hier hat sich das gerade so getroffen. So dieser bestimmte Geschmack, bestimmte Wünsche, bestimmte Vorzüge. Ja....

48.1

U: Was stellst du dir, letzte Frage, bevor dieser Akku auch bald schlapp macht, was würdest du dir wünschen für dieses Ensemble Kammerensemble oder du persönlich ersteinmal und dann das Kammerensemble, was daraus werden könnte im besten Fall.

R: Im allerbesten Fall. im allerbesten Falle würde ich mir vorstellen eine Truppe die arbeitet wie ... wie sehr gute selbstständige Theatertruppen, die so einen Monat lang für ein Projekt arbeitet, nur für ein Projekt, und dann mit diesem Projekt auf Reisen geht, oder mit zwei

---

<sup>16</sup>Religion - vgl. Bruns.

drei Programmen auf Reisen geht, die sich dann erholt, und dann ein neues Programm angeht, immer wieder im Kontakt mit neuen Leuten, also nie auf sich selbst beschränkt, sondern immer mit neuen Gästen, immer mit neuen Kulturen und, und wo ich das Gefühl hab, die es schafft in Berlin einen richtig festen Stamm von Hörern zu haben, die dann auch wieder kommen, die richtig darauf warten daß das nächste Ereignis mit dem Ensemble mit dem grauvollen Namen bevorsteht, und wo der einzelne also ich gehe ich von mir aus, aber das wünsche ich auch den anderen wo der einzelne sich tatsächlich während eines Projektes ohne eigene Entwicklung durchmacht. Das ist mir als Dirigenten immer am leichtesten gegeben. Ich kann wirklich weil die Organisationsform so ist, ich hab einzelne Konzerte, wenn ich zurückblicke, sind für mich Schlüsselerlebnisse und nicht nur musikalisch sondern allgemein gewesen, bestimmte Probenphasen bestimmte Konzerte bestimmte Arbeiten, und das ist, was ich mir eigentlich auch für andere Musiker wünsche, und das und ich wünsch mir dafür halt die ... ja irgendwie den Rahmen, der das möglich macht. Also einen organisatorischen Rahmen, der diese Form von Arbeit möglich macht, also relativ lange Probenzeiten und dann eine Vielzahl von Abenden mit einem Programm und dann eine Auseinandersetzung mit einem neuen Programm. Und eine Wiederholung. Und auch eine Art daß die Leute und auch ich selbst Lust am sozusagen am nicht nur zielorientierten Arbeiten haben, also nicht nur immer auf das Konzert hin, sondern tatsächlich am Arbeiten selbst, weil das hätte auch nachher im Konzert selbst hätte noch ganz andere Folgen. Daß man also nicht daß - wir sind ständig genauso unter diesem Druck, wir müssen spielen, damit Geld da ist. Wir spielen damit wir in Berlin präsent sind. Wir müssen spielen, damit wir gegenüber den anderen Ensembles in Deutschland präsent sind. Müssen bestimmte Komponisten spielen, damit wir bei der und der Institution gut angesehen sind. Ich will eigentlich wäre ich am liebsten völlig frei von diesem ganzen Scheiß. Ich kanns nicht ganz sein, weil ich auch über diese Dinge nachdenken muß. Aber letztendlich möcht'ichs nur tun, um den Zustand zu erreichen, den ich da so illusorisch beschrieben habe. Das wäre das, was ich mir vorstellen möchte. Vorstellen könnte.

U: So ähnlich wie das Théâtre du soleil in Paris. Müßtet ihr euch dann Ensemble du soleil nennen.

R: Zum Beispiel, weil so eine Art von Arbeit schwebt mir vor. Und wie - ich halt's nicht für ausgeschlossen. Ich kanns mir im Moment nicht vorstellen, wie das finanziell funktionieren soll. Aber ich halt's nicht für ausgeschlossen.

U: Ja, wenn die meisten Musiker dauernd ihre Nebenmucken machen

müssen, oder resp. hauptberuflich eigentlich Berufsmusiker sind in einem der Berliner Orchester und dieses Ensemble so als Wunschziel haben, um davon zu leben, aber das wirft nicht genügend ab, muß man doch irgendwo anders her das Geld auftreiben. Das ist schon so eine Art Spagat.

R: Es ist auf jeden Fall ein Spagat, aber in dem Musikbereich so ein bisschen in der Art organisiert - wenngleich auch noch für mein Gefühl mit zu sehr Repertoire-ausgerichtet - ist dieses Chamberorchester of Europe, die sich immer so 2 Wochen lang treffen, eine Woche davon proben, eine Woche Tournee. Und die haben halt so organisiert, daß die mittlerweile die sind so beliebt, die sind so gut gefördert, die spielen dann wirklich in dieser Woche überall in Europa, und dann sind sie zwei Wochen lang sehen sie sich überhaupt nicht, jeder macht sein Ding, und dann sehen sie sich wieder und das ist mir etwas zu dicht. und das hängt natürlich damit zusammen, das muß so dicht sein, damit genügend Geld in dem einen Monat zustande kommt. Ja, aber irgendwie existieren diese Theater ja och, irgendwie haben die es ja och geschafft. Insofern denke ich es ist nicht ganz ausgeschlossen. Weil ich glaube nicht es wäre nur eine Umverteilung es ist kein weniger sondern es ist eine Umverteilung, und dazu muß ich die organisatorischen Voraussetzungen haben, ich muß irgendwie den genügend Veranstalter haben, die einfach so scharf auf mich sind, daß ich das dann auch so bestimmen kann. Das andere ist, das ist jetzt kulturpolitisch, daß es natürlich ein sagen wir mal der Innovativkraft der kulturellen Kräfte die es Deutschland gibt, völlig widersprechende Verteilung der Gelder gibt. Es gibt was weiß ich 95 Prozent der Staatgelder fließen in die institutionellen Dinosaurier und der Rest fließen in die tatsächlich kraftvolle freie Szene. Und deshalb ist die freie Szene um ans Geld zu kommen immer daran interessiert, sich zu institutionalisieren, und das ist der eigentlich Tod für die freie Szene. Da müßte man irgendwie was anderes machen.

U: Lassen wirs mal dabei.

## Gespräch mit Thomas Bruns

U: Riesling - also eigentlich sehr gut...

T:

U: Ihr habt dieses Konzert gemacht mit Ligeti, Cellokonzert,

T: Und dannach Bilcher (?) eine halbe Stunde Konzert wo nichts passiert. Na gut, jedenfalls kam Globokar dann abends, er kam schon nach dem Konzert direkt hinter die Bühne und sagte zu dem Bilcherstück, ja ~~und ein faschistoides Stück~~ und findet er unmöglich, daß wir sowas spielen, ne, und gut und soweit zu dem Stück, aber was interessanter war, wo er dann so uns - Roland und mich, der saß da auch noch am Tisch, beschäftigt war dann, ja und er sagte, es hätte keinen Sinn zweimal zu wiederholen, die ne abgeschlossene Struktur haben, weißt du was ich meine, also die in sich wo der Interpret nicht eingreifen kann. Und für ihn sagt er wird das Werk wird das nicht besser, oder schlechter obs zweimal kommt, obs einmal besser interpretiert wird oder einmal schlechter oder obs da mal leiser gespielt wird oder da mal lauter das ist alles uninteressant, weil die Idee des Werkes bleibt immer dieselbe. Und die Interpretation tangiert wie die Idee des Werkes nicht. Verstehst du den Ansatz. Und er sagt, wenn man sowas macht mit dem Wiederholen, dann hätte es nur Sinn wenn der Musiker zweimal das Stück anders ausformen würde, und zwar nicht als Interpretation, sondern strukturell. Wenn da was weiß ich aleatorische Momente, oder verbale Anweisungen wenn es solche Stücke wären. Er hat dann noch eine Menge mehr kritisiert, und gesagt, es gibt keine Uraufführungen, weswegen machen wir das eigentlich alles um Geld zu verdienen, oder was ..

U: Gerade Globokar.

T: War richtig heftig, und er hat sich quasi mit seiner Rede auf die Seite der Wahrheit und des Rechtes gestellt. Er will, daß die Musiker frei sind, er will sie von der Unterjochung unter ein Werk befreien, und will daß die also selbst innovativ tätig werden, beim Musizieren.

U: Dem Komponisten die Arbeit abnehmen.

T: Das war so die Haltung. Aus irgendein Grund hat die mich obwohl es mir nicht gefallen hat die Diskussion, ~~war sehr autoritär von ihm, kam garnicht zu einem Gespräch,~~ aber irgendwie hat sie mir ist doch irgendwo was hängen geblieben. Und hab ne Weile dran überlegt, ~~und das ist so hier was ich so geschrieben habe,~~ wenn ich so ein Ensemble wie wir es sind, die ja nicht aus Komponisten bestehen, was ist das Feld der Interpretation eigentlich wirklich, also was bedeutet, was müßte heutzutage, was könnte Interpretation bedeuten, welchen Rahmen

umfaßt sie, bleibts wirklich beim Interpretieren des Stückes haften, oder ist es nicht, geht es um mehr, müßte es nicht umfassender sein, ~~dann was hier nicht drinsteht~~, ist es nicht sogar so, daß man also heutzutage mit einem Computer arbeiten müßte als Instrumentalist um quasi seinen ganzen die Vierteltöne die Achteltöne die Zwölfteltöne zu lernen, indem man den Computer zu Hilfe nimmt, mit dem Computer zusammen arbeitet und studiert und so und das waren die Fragen, die jetzt aus dem Gespräch so unfair und so dumm oder altmodisch ich das eigentlich auch fand, diese revolutonäre Idee in der...

4.3

U: Die noch dazu autoritär vorgetragen ...

T: Die dann noch autoritär vorgetragen war, und ihn dann noch sagar...

U: Die Musiker müssen frei sein. Und wenn ihr nicht frei seid, dann kriegt ihrs mit mir zu tun, dann haue ich euch. Eins auf die Nase.

T: Genau, und ihr die armen Musiker ihr seid durch die Hochschulen gegangen, und ihr seid - und ihr wißt nicht, daß ihr unfrei seid, (lacht)

und so dumm ich das fand, aber auf der anderen Seite, hats mich irgendwie auch böse gemacht, und dann so konnte ich ne daraus ist dann ist dieser Text, den wir jetzt auch im Ensemble diskutieren, und ja ....

U: Ist für dich dadurch der Wreckbegriff klarer geworden, so wie ihr ihn angehen wollt. Es ist eine kühne These, daß das Werk autistisch sei. Und man es durch Interpretation auch garnicht in den Griff bekommt, diesen Autismus. Diese These, wenn man die unterschreibt, dann erübrigt sich die Aufführung von Musik, das ist doch klar.

T: Das ist bewußt hier provokant formuliert, aber was ich eigentlich ~~mehr sagen wollte, daß wenn es heute Stücke gibt, die wie die fest sind, also die geschrieben worden sind, die abgeschlossen sind, an sich als Struktur, die existieren, wie ein jedes anderes Objekt auch, und sich nicht im Musizieren von der Struktur her erneuern, ne, daß diese Art von Musik besonders anfällig ist gegen Mißbrauch und gegen Verbrauch. Ich weiß nicht, ob du das meinst. Also man kann diese Stücke beliebig aneinanderreihen, wie in einem Konzert, und man gebraucht diese Art von Musik viel schneller für einen bestimmten Zweck. Wenn du eine offene Struktur hast, dann fließt viel mehr viel direkter die momentane Stimmung der Musiker, des Publikums des Raumes und so weiter fließt viel spontaner mit ein, wenn man so ein abgeschlossenes Werk hat, isses viel mehr du kannst es viel mehr mißbrauchen. Und zum Beispiel mißbrauchen in bestimmten Koppelungen zu anderen Stücken, in quasi all diesen Konzerten die Wettbewerbscharakter haben, wo du ein Stück an das andere aneinanderreihst. Das war so mal die Überlegung, daß son abgeschlossenes Musikstück irgendwie um sich herum mehr Platz~~

braucht. Mehr Freiraum, damit es überhaupt existieren kann und nicht verbraten werden kann.

7.3

U: Den zweiten Schritt kann ich da jetzt nicht nachvollziehen. Warum dann mehr Platz dasein muß. Ich habe auch überlegt, ob es tatsächlich so ist, daß diese Mehr an Stimmung so einfließen kann. Für mich scheint das ein sprachliches Problem zu sein, denn wenn ich den Musikern mehr Freiraum lasse, dann brauchen sie trotzdem eine Sprache, mit der sie sich ausdrücken können. also Musik ist ja nicht das reine Gefühl, oder die reine Emotion immer und zuvörderst ein sprachliches System, mit dem man auch Gefühle transportieren kann, unter anderem. Und wenn ich diese Sprache nicht habe, sondern sie erst selbst erfinden muß, um sie jetzt meiner spontanen Emotion Ausdruck zu verleihen, z.B. oder eine politische Botschaft damit transportieren will, daß ich frei bin, was ja auch dann dieser improvisatorischer Charakter hat, sein soll, den Globokar da verkündet, dann ist die Gefahr ja immer sehr sehr groß, daß sich in der Improvisation oder in dem Spontansein auf was weiß ich ja regressive oder ganz banale Schemata zugreife, die einer Komposition nie und nimmer unterlaufen würden. Es ist die Gefahr groß, daß die Improvisation banal wird. Das ist ja die große Kunst beim Jazz. Während wenn ich ein abgeschlossenes Werk habe und das spielen möchte, der Musiker oder auch der Chef, oder wer auch immer, dann kann man davon ausgehen, daß das eine sehr ausgearbeitete Sprachlichkeit ist. Mit der ich sehr sehr viel differenzierter Dinge ausdrücken kann, die dann natürlich vorgegeben sind, aber entlang der Differenzierung, die sozusagen zweite Differenzierung zu machen, die Differenzierung des Musikers, über die ich das kommentiere, also ob ich vibratolos spiele zum Beispiel, oder nicht oder ob ich während des Musizierens den Kasper mache und das richtig verkaufe, wie Bernstein, oder was weiß ich - oder mich dabei zurückziehe und eigentlich überhaupt nicht kommuniziere, wie die Pianistin das bei den Ligetklavierstücken gemacht hat, das mir im übrigen ihr Problem zu sein scheint, da habe ich sehr viel an Möglichkeiten entlang dieser differenzierten Sprachlichkeit, die Emotion zu modellieren, als im ganz im Freien Feld bei der Improvisation. Denke ich einmal so.

10.2.

T: Es war ja hier es ist ja auch nicht Improvisation gemeint, also was Globokar meinte, also nicht die freie Erfindung, sondern sagen wir mal die Sprache der Komposition die Sprache dieses Kommunikationssystem so offen zu halten, daß der momentane noch spürbar ist, stärker spürbar ist, und sich eben nicht auf so Kleinigkeiten wie Vibrato - das hängt ja

immer sehr von der Komposition ab, bei manchen Kompositionen ist es keine Kleinigkeiten, ob es vibrato gespielt wird, aber mit diesem Raum um das ...zum Beispiel war das so bei so einer Vorstellung zum Beispiel bei diesem Feldman. Wenn ich ein Stück spielen würde von Feldman, oder wir überlegen ja jetzt auch eine Reihe mit Uraufführungen zu machen, ist es viel günstiger so ein Stück allein stehen zu lassen, egal wie lang es ist, wenn ein Stück 20 Minuten ist, auch die Uraufführung, halt ich es - wollen wir in dieser Reihe einmal probieren, nur dieses Stück und nichts weiter, daß also sagen wir mal diesem Werk, was da steht, den vollen Freiraum läßt, und nicht eingeeengt wird durch andere...

U: Die Aura.

T: Ja, die Aura

11.6

U: Also richtig verstanden, ihr macht ein Konzert, eine Uraufführung, das Stück dauert 20 Minuten, zum Beispiel...

T: kann auch kürzer sein.

U: Oder kürzer oder länger, und das war das Konzert. 20 Minuten und dann ist Schluß.

T: Daß wir nicht sagen, wir passen dieses Stück oder was wir spielen, der Form an, also dieser normalen Konzertform sondern geben...

U: Die Kinolänge, die 90 Minuten...

T: Oder geben dem Stück die Zeit und den Raum, den es braucht. Das meinte ich. Also versuchen nicht mit diesem Stück ein Konzert zu füllen. Verstehst du den Ansatz, der ist genau anders herum. Wir machen ein Konzert für das Stück, und die Form muß dem Stück dienen oder entsprechen, und nicht anders herum. Wir haben die Möglichkeit, die pragmatische Möglichkeit, ein Konzert zu machen und suchen dann jetzt die Stücke zusammen, daß es voll wird. Und das meine ich - das meine ich, daß komponierte Stücke in der Hinsicht also Werke viel leichter zu mißbrauchen sind in dem Sinne. Daß die einfach zusammenschmeißt, und das eben nicht beachtest, dieses Akustische davor, und das Akustische dazu, wie verändert sich das Stück, was klingt davor, was klingt danach. Welchen Einfluß hat es auf die Musik, ist es sinnvoll, das zu machen, und das alles. Das finde ich als Ansatz, daß es irgendwie mit in die Interpretation gehört, wenn sich ein Ensemble oder Musiker heutzutage sagen, wir machen keine improvisierte Musik, oder keine wie auch immer quasi komponierte improvisierte Musik, sondern ziehen uns

auf das Feld der Interpretation zurück<sup>1</sup>, was ist dieses Feld, was bedeutet das eigentlich alles. Ist das wirklich das einzig Mögliche, daß man ein Stück wrkgetreu, so wie es der Komponist auch noch denkt, daß es gut sei, ist das wirklich das einzige Feld, auf dem man sich bewegen kann, ...

13.8

U: So arbeitet ihr erstmal an den Begleitumständen. Das Musizieren als ganzes ist auch ein kommunikativer Akt.

T: Ja natürlich.

U: Wie die Leute auf der Bühne stehen, wie sie das Licht dazu setzen, hat man am Kronosensemble gesehen. Nur daß die son bisschen RocknRoll-Kleidung anhaben, und Jean Jeanrenaud ihre langen Beine zeigt, und außerdem ein bisschen buntes Licht.

T: Ne, das kann es nicht sein.

U: Ich mein bloß - ich find den Erfolg von Kronos einfach erstaunlich. Plötzlich tritt ein Ensemble auf. Ich weiß nicht, ob es eine Rolle gespielt hat, daß sie aus Amerika waren, oder ...

T: Willst du noch Kaffee..

U: Ja bitte. Äh spielen Jimi Hendrix John Cage und Webern, und die Konzerte sind ausverkauft. Ist doch ein Ding. Ich find das wirklich...

T: Ja, das ist ein Ding, das hat uns damals auch beschäftigt. Als wir - wir haben uns ja auch mal frisieren lassen, wir haben Werbung gemacht für einen Friseurladen beim Konzert. Das war auch damals in der Kulturbrauerei und haben uns alle stylen lassen.

U: Während des Konzerts, also ihr habt währenddessen

T: Ne ne. Wir haben uns vorher gestylt, aber richtig, mehr als normal.

Also mit Kunsthaar und allen möglichen Pipapo, daß also die Frauen zum Teil solche Mähnen hatten. Und ne das machen wir schon - aber

inzwischen ist es so - ja und kommt ja auch vor bei uns, daß die Konzerte diese Showform ne ist schon interessant, also diese Nummernform, das habe ich in ner Show oder wenn ich mal in ner Revue war, oder so, hat mich fasziniert immer, dieses Nummernprogramm, wie das trotzdem zusammengeht, daß jedes Stück für sich oder jede Nummer autonom bleibt für sich, und trotzdem ein Zug entsteht, wie Bilder einer Ausstellung. Oder und deshalb auch die Rondoform, die wir jetzt machen. ABAC. Es ist irgendwie ein Wiederholungselement, also wenn ein Sprecher auftaucht, und die Sachen miteinander verbindet, und

---

<sup>1</sup>Ganz verstehe ich ihn nicht, warum er sich immer wieder auf diese Figur des "Rückzugs" einpegelt. Gegenwärtig ist nicht zu improvisieren kein Rückzug, sondern eine Wahlmöglichkeit unter vielen. Fragezeichen?

dann immer die einzelnen Nummern, das hat mir sehr gefallen. Das finde ich an einer Revue oder einer Show total gut. Und das ist ja auch, was ich auch meine mit zum Teil. Wie kann man ein Stück autonom halten, während des Konzertes. Wie kann man wie schafft mans daß es nicht verbraucht wird. Daß mans nicht sagen wir mal einem gesamten Ziel unterordnet auch, wie kann man einem gesamten Gefühl oder einem gesamten Thema unterordnet, wie schafft man das, daß man das alles nicht braucht, und trotzdem wie kann man mehrere Stücke an einem Abend hintereinander spielen, so daß jedes bei sich selbst bleibt, und sich nicht gegenseitig erdrückt, und sich gegenseitig platt macht, oder gegenseitig die Luft wegnimmt. Und deswegen wars für mich bei dem Ligeti, die Koppelung bei dem Beuger, obwohl es fast nur negative Reaktionen gab, für mich persönlich war das in Ordnung, weil in dem Beuger die Zeit war, dem Ligeti nachwirken zu lassen, es war also nicht so, daß man zweimal Ligeti gehört hat, und dann war das weg, weg aus dem Kopf, sondern es war dann immer in dem Stück, das sehr viele Pausen hatte, kam dann aber nochmal diese Fetzen von dem Ligeti, gedankliche Erinnerungsfetzen so durch. Und das hat mir so gefallen.<sup>2</sup>

17.6

U: Und warum Autonomie? Ich meine, das klingt jetzt sehr selbstverständlich Autonomie. Die gegenteilige Frage wäre welche Funktion hat das Aufführen von neuer Musik, insbesondere Neuer Musik. Die umgekehrte Frage, was will ich damit auslösen<sup>3</sup>. Oder wollt ihr etwas auslösen, dadurch, daß ihr etwas möglichst autonom gestaltet, also als ein in sich autonomes?

T: Ja, es gibt ganz verschiedene Ansätze. Wenn man der eine Ansatz ist, wenn man neue Musik, also für mich, und das ist glaube ich auch im Ensemble Konsens, muß es ein Erlebnis sein. Für die Leute, die zuhören. Und gut nun hat jeder seine unterschiedlichen Erlebnisse, was er unter Erlebnis versteht. Aber es muß ein emotionales ja gedankliches Erlebnis sein.

U: Es muß einen packen.

---

<sup>2</sup>Er hat also den Beuger dem Ligeti untergeordnet, von daher genau das Gegenteil von dem, was er gerade skizziert hatte, oder?

<sup>3</sup>Was will ich mit Autonomie bewirken. Die Frage war nicht genau genug gestellt. Wenn etwas nur als es selbst gezeigt werden soll, dann kann nur es selbst seine Funktion sein. Ein fast nicht aufzulösender Widerspruch in der Kunst. Oder ist es eben die Funktion von Kunst, etwas als es selbst zu zeigen?

T: Es muß einen packen. Ansonsten sehe ich nicht den Sinn für mich in ein Konzert zu gehen. Oder zu einem Event, irgendwohin zu gehen. Wo ne gemeinsame Spannung entstehen soll, wo man gemeinsam da ist, auch wenn fremde Leute da sind, aber wo einfach dieses besondere einer Liveatmosphäre da ist. Wenn das nicht entsteht, dann und das grenzt es natürlich nicht ab von anderen Musiken. Das ist bei jedem Musikevent, der live ist, erwarte ich das so. Daß es so ist. Und da wir es ja nun mit komponierter Musik zu tun haben, stellt sich dann eben die zusätzliche Frage, wie kann man das trotzdem erreichen diesen emotionalen oder dieses Ereignis, ohne daß man Stücke dafür mißbraucht, und wie kann mans erreichen, daß die Stücke so bei sich selbst sind. Und das ist der Punkt, der mich interessiert.

20.3.

U: Spielt da auch eine Rolle, daß ihr selbst von der neuen Musik gepackt seid.

T: Natürlich ja.

U: Natürlich? Ich hab gerade gestern mit Frank Kämpfer darüber gesprochen, so als ein Ergebnis meiner Eindrücke Kurzzusammenfassung, und ich habe gesagt, das Erstaunliche ist, oder der Neue praktisch an euch ist, daß sich da Musiker zusammenfinden, die Neue Musik spielen wollen. Unbedingt, und die eigentlich das Repertoire, was an den Hochschulen so Pi mal Daumen gelehrt wird, mehr oder weniger langweilig finden. vielleicht nicht langweilig, aber deswegen würden sie nicht Musiker sein wollen, sondern das Neue interessiert viel mehr, worüber früher gesagt wurde, das ist eine Musik die krank macht, die ist gegen die menschliche Psyche, die ist gegen das menschliche Harmonieempfinden, also all das, was mit dem Begriff Natur umschrieben wurde, sie sei widernatürlich. Und gerade dieses Widernatürliche und Kranke, das fordert euch heraus, oder das reizt euch, woraufhin Frank dann meinte, na ja, die sind halt krank. (Lachen) Aber das ist nicht allzu alt, ich weiß garnicht, wo sich das findet, also jeder berühmte Geiger oder so etwas schreibt in seiner Biographie, daß er auch die neue Musik gefördert habe, was bedeutet, daß er einmal alle 10 Jahre einmal eine Platte mit Schönberg aufnimmt, aber damit hat es sich dann, oder irgendsowas neo neo also irgendso eine Neoecke was weiß ich. Gorecki, oder einen Russen, und das ist neue Musik.

22.3

T: Das natürlich auch zwischen den einzelnen unterschiedlich. Die Oboistin ist kommt viel mehr aus der anderen Richtung. Nu ist das so, wenn man das verfolgt, z. B. Steffen Tast, sein Vater ist Flötist, Werner Tast, und der war in der DDR derjenige, so was an zeitgenössischer

Musik gespielt wurde, hat der gespielt. Ringela hat studiert bei Weber, Wolfgang Weber, das ist der Cellist aus der Eissler-Gruppe. Der mit Schenker und Glaetzner zusammengearbeitet hat. Ich hab Gitarre studiert bei Dieter Rumstik zuerst und später bei Inge Wilschop und Rumstik war Chefdramaturg im Theater am Palast, also der hat die ganze neue Musik am wichtigsten Theater für neue Musik in der DDR gemacht, also die ganze Planung. Juliane Klein, die so am Rande beteiligt ist, am Anfang so mit mir das Ensemble gegründet hat, ist Komponistin. Also du merkst, es gibt so sagen wir mal Vorbelastungen. U: Wobei jetzt ein Lehrer nicht bedeutet, daß ihr das auch machen wollt. Da muß - das sind mindestens zwei Leute. Gut der Lehrer. Ich würde sagen, so eine gewisse Disposition oder was weiß ich findet dann zu diesem Schlüsseloch Lehrer. Wenn ich keinen Hang zur neuen Poesie habe, dann finde ich nicht in der Schule den Lehrer, der dazu etwas zu erzählen weiß.

T: Vielleicht ja.

U: Das würde mich schon. Du persönlich, vielleicht kannst du mal erzählen, was hat dich zur neuen Musik getrieben. Ich kann meine Geschichte auch erzählen. Das sind Zufälle.

24.4

T: Ich habe darüber viel nachgedacht. Das ist ein ist immer viel komplizierter als man denkt, man möchte am liebsten eine klare Antwort haben. Und das ist sehr sehr viel komplizierter. Weil es sind so es sind ja auch sehr familiäre Ansätze wie man wie ist man geprägt aus der Kindheit, warum macht man was was andere Leute nicht machen. Z.B. Gibt ja auch für solche Sachen nicht nur ideale Anreize - sondern auch ganz pragmatische. z.B. wenn meine beiden Brüder sind ja Musiker auch, den einen hast du gehört. Ich weiß nicht. Ich meine den Cellisten.

U: Ich glaube ja.

T: Den hast du gehört. Und mein anderer Bruder ist Dirigent, und Geiger auch. War im BSO, hat auch gekündigt und ist jetzt Dirigent, mein Großonkel ist Komponist. Also wenn man mit zwei Brüdern aufwächst, die im Prinzip das gleiche machen, wie man selber, und wir sind im Abstand von nur einem Jahr, im Prinzip gleichaltrig, ich bin in der Mitte, versucht man irgendwas anderes zu machen.<sup>4</sup> Als die anderen Brüder zum Beispiel. Das ist ein Ansatz, der jetzt mal rein machtpsychologisch...

U: Familientechnisch.

---

<sup>4</sup>Wenn es um ein Portait von Thomas ginge, würde ich es Rückzug nach vorne nennen.

T: oder familientechnisch ja:

U: Also die anderen haben Beethoven gemacht und solche Sachen und dann hast du gesagt, ich mache John Cage.

T: Ja, gut, das kam dann später, aber also ich habe immer gemerkt, also man wollte sich auch abheben von dem, was der andere macht. Und hab dann da ich auf meiner Gitarre auch nie das spielen konnte, was in der Familie dann so in war, wie die großen Streicherdinge. War man sowieso schon schnell Außenseiter, sage ich mal so als Instrumentalist auch, und dann kam dazu, daß als Gitarrist die Außenseiterrolle noch weiter geht, wo der immer eingengter wurde, wenn du die Gitarre spielen willst, und nicht nur Interesse hast für Giuliani oder für diese ganze klassizistische Epoche, die halt irgendwie langweilig wird, oder du halt nicht so begabt bist, weil du einfach nicht diese große Freude hast, Dinge runterzurasseln, und das auch vielleicht nicht so kannst, und du auch keine so ne volkstümliche Verbundenheit fühlst mit dem Instrument wie in Lateinamerika oder Spanien mit dem Instrument, dann bleibt eigentlich nicht viel, was du mit dem Instrument machen kannst, es kam gerade die Zeit auf, daß die Barockmusik mit der Laute gespielt wurde, ich habe sehr sehr gern Bach gespielt, und mußte dann war auch die Entscheidung, bleibe ich bei der Gitarre oder fange ich Generalbaß zu spielen, ne. Und wollte nicht auf der Laute spielen, wollte eigentlich bei der Gitarre bleiben. Und dann wurde das Feld enger. Ich habe in mir auch nicht gefühlt, daß ich daß ich Tango oder was ja viele Gitarristen dann machen, ne, die dann die ganze lateinamerikanische Schiene bearbeiten, hat mir irgendwie habe ich nicht, hätte ich zwar machen können, hätte mir auch Spaß gemacht, aber ich hatte nicht dieses innere richtige Verbundenheit gespürt, und da bleibt dann als Gitarrist im Prinzip die neue Musik. Und dann habe ich sehr gern Kammermusik immer gespielt schon, als Student auch, und mich eben gleichzeitig für andere Sachen interessiert. Ich habe mit Juliane Klein ein Theaterstück zusammen entwickelt an der Hochschule, zusammen inszeniert, ich habe Programme damals auch schon an der Hochschule entwickelt, also verschiedenste Programme zusammengestellt, und ging dann immer schon in diese Richtung. Mit programmatisch zu arbeiten, und auch mit Visuellen Elementen zu arbeiten. Und hab immer schon nebenbei auch organisiert, hab dann Treffen der unterschiedlichsten Klassen organisiert, daß die Musiker sich kennenlernen, wir sind weggefahren zusammen, haben zusammen geübt, und so. Und so hat sich das so auf die neue Musik, sagen wir mal, was du sagst, aus diesem Familientechnischen Aspekt dann weiterentwickelt, quasi aus der Reduzierung. Und das habe ich dann irgendwann dann mal sehr als

schmerzlich empfunden, daß ich jetzt bei der neuen Musik gelandet bin. Und im Prinzip nur auf dieses kleinste Feld mich reduziert habe. Das ist also nicht so wie du sagst, man kann das auch als Begeisterung sehen, wie du sagst, ach, Neue Musik, ich will das unbedingt, aber kanns genauso anders sehen von diesem Punkt der ständigen Reduzierung und man ist jetzt auf diesem kleinsten Punkt angelangt, und das ist manchmal auch das ist auch tragisch, aber im Prinzip habe ich mich dann rein vom Instrument her ne neue Musik auf der Gitarre natürlich am wohlsten gefühlt einfach, weil das hatte dieses Unverbrauchte, Und ich hatte nicht dieses Gefühl, das ich ständig mich gegen irgendwelche Normen, die andere Leute gesetzt haben, wie man was spielen muß, oder wie man was spielen muß, daß ich mich da ständig gegen wehren mußte. Sondern daß das ein viel offeneres Feld war, also ein Feld für mich, was von anderen nicht so begangen ist, wo ich ja mich auch freier gefühlt habe. Und dann durch die Bekanntschaft mit Helmut Oehring, mit dem ich dann auch sehr viel zusammengearbeitet habe, wurde das ganze verstärkt. Ja.... (Geräusch) und inzwischen ist es so...  
(Lacht)

U: Ist das eure Badewanne? Oder ist das ein Computer. Ist der Computer.

T: Ja, na klar. Anne macht Computermusik.

U: Ah ja. Ich mach auch Sendungen über Computermusik, insofern sie akustische Kunst genannt werden kann. ein reines Definitionsproblem. Ich war mir jetzt nicht sicher, ob es eure Badewanne ist. Und wenn es eure Badewanne gewesen wäre, hätte ich gesagt, nach unserem Gespräch muß ich das nochmal aufnehmen, ich weiß nicht wofür ichs verwenden kann, klingt interessant.

T: Ich find diese Idee ich find das also diesen Widerspruch, wie sich manches darstellt, von außen, und wie es sich von innen her entwickelt. Z.B. das finde ich sehr interessant.

U: Du meinst, es hätte eher keinen anderen Weg gegeben. Es kam und hat sich so historisch entwickelt, und du fühlst dich ein bisschen eingengt dabei. Oder manchmal ...

T: Ne des war jetzt. Jetzt ist es anders. Ich merke nur, oder ich überprüfe ja ständig sehr kritisch, was treibt mich wirklich dazu neue Musik, warum mach ich das. Und dann landet man natürlich bei diesen familiären Dingen. Natürlich, ich glaube bei dem einen weniger, bei dem anderen mehr. Und dann frage ich mich natürlich warum suche ich zu dieser Musik immer noch was anderes. Diese szenischen Mittel, diese Optik, und so. Und ist das ganze nicht vonmir überhaupt ist das ganze nicht ein einziges Rückzugsgefecht. Weißt du was ich meine. Also jetzt habe ich mich auf der neuen Musik etabliert...

U: Du meinst, das ist ein weiterer Elfenbeinturm. Ein Turm im Turm.

T: Es ist wieder ein neuer ich hab wieder einen neuen Weg gefunden, mich wieder weiter zurückzuziehen.

U: Wie diese russischen Puppen. Eine Puppe weiter drinnen.

T: Oder sogar noch anders also der Rückzug von der Musik auf die neue Musik, und jetzt merke ich ich werde eingeholt auf der neuen Musik, also ich bin wieder in einem Bereich, wo ich dachte, der ist am Anfang dachte ich, der ist viel freier, und inzwischen merkst du, daß die Felder in der neuen Musik ...

U: abgekartet sind...

T: Abgesteckt abgekartet es ist...

U: So wie da jemand sagte, es gibt das ensemble recherche, es gibt das ensemble modern, warum braucht man eigentlich noch weitere - Ensembles. Braucht man eigentlich nicht.

T: Genau. ne. Und dann beäuge ich mich, und denke ja, und ja jetzt ist das vielleicht wieder ein Rückzugsgefecht du denkst dieses Neue-Musik-Feld ist irgendwie wie ist auch zu für dich gehst du wieder in eine andere Richtung mit dieser Musik und Szene oder dieser verschrobenen Idee, wie du sagst, mit dem autistischen Kunstwerk, und das alles, wie ist das alles, in dieser Richtung auf einmal denke ich daß nicht da daß das bei mir ein immer weiterer Zurückzug ist oder auf der Suche, was ist überhaupt möglich. Was ist überhaupt möglich was ist sinnvoll zu machen. Und daß das vielmehr die Frage ist, die hinter der ganzen Sache steht. Also nicht dieser Kraftakt, und nicht dieser Ideenakt. Ich will jetzt also ich hab die Idee, und will jetzt hier eine tolle Sache machen, sondern eher anders rum, weil was mich als Idee fasziniert, also eigentlich, das hört sich jetzt komisch an, weil ich ja Manager bin, aber eigentlich...

U: eigentlich bist du Manager, eigentlich bist du Lehrer, eigentlich bist du ein Lehrer, der gekündigt hat.

34.8

T: Eigentlich was mich am meisten fasziniert, ist also was ich sinnlos finde, sage ich mal, ist Dinge hinzuzufügen der Welt. Eigentlich. Und das ist ja eigentlich an und für sich das, was ich als Manager täglich mache, ich versuch ja auch immer was ins Rollen zu bringen. Aber dieser Widerspruch ist, eigentlich mag ich nicht, der Welt etwas hinzuzufügen, ich bin der Meinung, es gibt...

U: Es gibt eh schon alles.

T: Es gibt genug. Und ich habe die Idee, was könnte heute Musik sein, wenns nicht Umweltverschmutzung sein will, was könnte es sein...

U: Akustische Umweltverschmutzung, ....

T: Ja, Müll, eigentlich müßte man Musik entwickeln, die Musik wegnimmt. Oder Akustik wegnimmt.

U: Sone Idee hatte ich auch schon mal.

T: Es gibt ja jetzt Autofirmen, du weißt ja, diese Audis, diese großen Limousinen, die bauen ja Störwellen ein, die also ja wenn sich Berg und Tal einer Kurve treffen, von der Sinuskurve, dann löschen sie sich gegenseitig aus, dann ist Stille. Und das wird in diesen Luxuslimousinen wird ja damit schon gearbeitet, daß die also aktiv Klänge aussenden, die dann die eventuellen...

U: Motorengeräusche...

T: ...nivellieren. Und das finde ich als Idee sehr interessant. Also nicht diese Idee des ständigen Hinzufügens, sondern wie kann man heute interessanter eigentlich wegnehmen. Weil von allem gibts zuviel. Alles steckt sich an. Alles ist ... was habe ich neulich gelesen, sehr schön, die Sorge um die Dinge hat sich zum Problem der Entsorgung gewandelt. Das hat mir sehr gut gefallen. Das trifft sich auch wieder ein bisschen mit dem Rückzugsgedanken, den ich so ne ...

U: Die Sorge, wenn ihr musiziert ist, oder die Sorge, die ihr dabei habt, daß wenn ihr diese Partituren, die ja per se schon erst mal Müll sind, Altpapier, dann außerdem noch dadurch die Müllmenge vermehrt, indem ihr das interpretiert, dann entsteht dann noch dazu akustischer Müll, der der vielleicht im Augenblick seines Erscheinens Freude macht, genauso wie ich mir eine Tafel Schokolade kaufe, die im Augenblick des Essens Freude macht, aber wohin mit dem Müll.

T: Und deshalb war eben diese hat damit zu tun, wenn man also ein Werk versucht aus diesem Kreislauf etwas rauszunehmen, daß es sich ständig verbraucht, son Werk, also einzeln zu setzen, also wirklich obacht richtig zu geben auf dieses Werk, dann hat es vielleicht eine Chance, daß es nicht zu diesem Müll wird. Weißt du was ich meine.<sup>5</sup> Daß es wie konsumiert wird und dann weg ist. Sondern daß es eine gewisse zeit, eine gewisse Eigenzeit hat, in der es Leben kann. Und das steckt in dieser Idee vereinzelt Autonomie zu geben den Dingen und die nicht in diesen Kreislauf einzubinden, das könnte mich interessieren.

U: Die Frage anders herum gedreht dann praktisch, wie kann neue Musik dazu beitragen die menge des akustischen Mülls zu reduzieren. Also praktisch eine Art von wie soll ich sagen, eine Art von Klang, der sich nicht ausdehnt, sondern der andere Klänge in sich hineinsaugt und auch

---

<sup>5</sup>Woher kommt dieses ständige Nachfragen, ob ich ihn verstanden habe. ists der Nochlehrer in Thomas, oder hat er haufenweise schlechte Erfahrungen, mißverstanden zu werden.

verschluckt und eben entsorgt.

T: Entsorgen, oder eben im Prinzip solche Konzentration hat, das ganze, daß es auch wenns real nicht funktionieren kann, anderes in sich hinein zu saugen, aber insgesamt diese Konzentration hat, die das schaffen könnte oder als Idee wenigstens. Ist eine sehr komplizierte Frage.

U: Ich weiß Ulrich Dibelius, ich weiß nicht, ob das unbedingt etwas dazu sagt, der ja durch Zufall dafür verantwortlich ist, daß ich mich mit neuer Musik beschäftige, mit dem habe ich mal gesprochen, und der hat aus der frühen Zeit des Radios erzählt, als es noch den Nordwestdeutschen Rundfunk gab, das war der Kölner, der Hamburger und Berlins Westberlins, die haben zusammen ein Programm gemacht, eins, alle zusammen nur eins, es gab kein zweites Programm, es gab in Gesamtnorddeutschland, im westlichen Norddeutschland, ein einziges Radioprogramm, keine Alternative, BBC vielleicht noch, und was weiß ich, was da aus dem Osten herüber kam, aber in diesem Programm gab es eben eine Klassikstunde, oder wie das dann hieß, die zwei Stunden dauerte, und in dieser Klassikstunde spielte man, was weiß ich, ein Symphoniekonzert, es konnte aber auch eine Brucknersymphonie sein zum Beispiel, die was weiß ich, etwas länger als eine Stunde dauert, also sagen wir 70 Minuten, und die verbleibenden 50 Minuten wurde ein Pausenzeichen gesendet, und zwar hat er erzählt, daß das Pausenzeichen normaler Weise eine Frequenz hatte von 10 Sekunden, d.h. alle 10 Sekunden wurde das Pausenzeichen wiederholt, aber in der Klassikstunde hat man um eine Pause von 50 Minuten zu überbrücken um die Aura um den Nachhall des Werkes von Bruckner, oder Mahler oder Beethoven egal, nicht möglichst wenig zu stören, hat man die Frequenz des Pausenzeichens auf 20 Sekunden erhöht, also doppelt solange Phasen zwischen den Zeichen der Pause.

T: Was waren das für Töne, was hatten die für Zeichen, weißt du das.

U: Keine Ahnung.

Aber das läßt sich sicherlich noch irgendwo auftreiben, das Pausenzeichen des Nordwestdeutschen Rundfunks.

T: Ja, ist eine schöne Idee.

41.4

U: Falls dich das auf irgendeine Idee bringen sollte, ...

T: Genau, das hat was damit zu tun.

U: Überhaupt der Begriff des Pausenzeichens ist ja schon eigentlich erstaunlich. Wie bezeichne ich Stille, daß da nichts ist. (Annes Computer-Töne)

Das wäre genauso als wenn du jetzt sagst, wir machen eine Uraufführung, und die Uraufführung dauert 1 Stunde, das Werk aber

dauert nur 20 Minuten. Jetzt läßt du dieses Werk mit 10 Minuten Pausenzeichen beginnen, und spielst dann 20 Minuten dieses Werk, und dann läßt du die verbleibenden 30 Minuten wieder das Pausenzeichen spielen. Aber im Prinzip wäre das schon das, was du willst.

T: Das ist schon eigentlich geht in die Richtung. Sagen wir mal sehr konkretisiert. Also auf einen ich hab's noch bewußt noch allgemeiner gehalten, wie die Ausformung nachher sein muß, das ist von Projekt zu Projekt verschieden. Aber zum Beispiel es gibt ja diese Seuchen auch in der neuen Musik.

42.5

Also irgendjemand entdeckt diesen Barraque zum Beispiel, oder wenn auch immer, und det breitet sich aus, wie eine Seuche, jeder auf einmal Barraque auf Festivals, Ensembles spielen, Radio wird gesendet. Platten kommen. Leute interessieren sich für den, mit seiner Witwe wird gesprochen, neulich habe ich sogar gehört, die Witwe komponiert auch. Oder ich weiß nicht was. Und eigentlich dreht es sich nicht um das, was dort klingt. Verstehst du was ich meine. Sondern diese anderen Mechanismen werden viel stärker. Diese ganzen, daß man es gebraucht für irgendwas, für seine Zwecke, für für Zwecke, die eigentlich mit dem Stück, mit dem Klang, was da passiert garnicht in diesen Marktkreislauf eben total eingebunden, und das finde ich absolut widerwärtig.

U: Das ist mir jetzt noch nicht klar, was dir daran widerwärtig ist, also irgendwo kommt ein festivalleiter, nehmen wir mal einen hypothetischen Fall, was weiß ich die steirischen musikkonzepte kommen auf die Idee jetzt einen ganzen Abend Barraque zu machen, weil dem diese Musik eben besonders gut gefällt.

T: Einverstanden.

U: Oder weil er mit der Witwe ein Verhältnis hatte.

T: Gründe finde ich in Ordnung.

U: Gibts massenhaft. Gut dann ...

T: Dann beginnt das Ding zu kursieren, im Kreis.

U: Plötzlich stellt sich ein Kritiker hin und sagt, er findet diese Musik auch ganz klasse, und der andere liest das, der andere Kritiker, und schreibt dann was weiß ich in der Zeitschrift für Neue Musik, daß diese Musik eigentlich ganz unmöglich ist. Nicht zu sehr wie du sagst, um weil es ihm um die Musik tatsächlich geht, sondern weil er die Kompetenz des Kritikers, der das so gut gefunden hat, bezweifelt, er will beweisen, daß er es besser weiß. Was das davon zu halten ist.

T: Oder es gibt einfach keine Ideen, und man greift es auf.

U: Es gibt keine anderen themen, ja. Genau, dann kommt irgendein Freier Journalist, so wie ich vielleicht, der durch Zufall beide Kritiken gelesen

hat, und geht dann, und sagt, ah ein schönes Thema, es gibt ein Pro und ein Kontra, und mache eine Sendung darüber, ich interviewe beide. Und wir machen eine Podiumsdiskussion. Klar so geht das dann weiter.

T: Und dann wirds vermehrt.

U: Und was findest du daran so widerwärtig. Oder nicht widerwärtig, oder ...

T: widerwärtig ist vielleicht zu emotional gesagt, ich hab dann immer das Gefühl, daß es sich nicht mehr um das eigentliche dreht, sondern daß diese - daß die Darstellung, daß es sich darum dreht, viel wichtiger geworden ist, als das eigentliche. Das merke ganz gut, wenn man Oehring spielt, zum Beispiel, und er kämpft ja damit, und sagt, er wird nicht verstanden, und seine Musik, na gut, das sagt vielleicht jeder, aber ja da muß ich nochmal genauer darüber nachdenken, nochmal genauer formulieren. Also du kannst es erstmal nicht so nachempfinden, was ich so sage, ne, dieser gewisse Ekel, nein Ekel ist zuviel gesagt, so ein gewisser - ich habe neulich Barraque gehört und es war hier zu ex negativo - schon allein der Name: nebenbei gesagt, der ist wirklich...

U: Wir wissen wo er herkam.

T: Ne also ne , ist egal, ich wollte nur sagen, der Name ist wirklich ...

U: Ich glaube den hat Spahlinger erfunden.

T: Die Musik war es ist einfach Scheiße die Musik gewesen. Es war nicht der Zeit total verhaftet, vielleicht auch in diesem Raum jetzt so merkwürdig ich weiß nicht, und alle Welt dieser Barraque ist jetzt für ein Jahr lang durch die sämtliche Orchester oder Ensembles gegeistert, durch sämtliche Festivals, und das macht mich irgendwie stutzig, also das kommt wieder auf das zurück, daß man dieses Stück gebraucht nur für irgendwas, um eine Maschinerie zu bedienen, um Dinge am laufen zu halten, und so weiter, und davor bin ich sehr skeptisch. Davor habe ich sehr große Bedenken. Das ist einfach alles. Aber ich merke schon, da kannst du noch nicht ganz, das muß ich nochmal besser formulieren für mich.

U: Nein, ich möchte wissen, was für dich so dahinter steht. Ich muß jetzt sagen, das ist so wie die Diskussion um die Kirche. Also religiös möchte jeder sein, das akzeptiert auch jeder, aber die Kirche lehnt man ab. Das gleiche Ding. Auf der anderen Seite geht aber Religiosität ohne Ritus nicht, denn ansonsten ist das nur ein Gefühl, wenn ich das nicht in irgendeiner Form dramatisiere, artikuliere und Glaube geht eben nur in der Gemeinschaft, also braucht es Kirche, braucht es Sachverwalter, von diesen Riten, und diese Leute sind natürlich Menschen, und dadurch fehlbar und das macht ja auch die Differenz aus zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Auch der Papst muß aufs Klo und auch

der Papst wird gelegentlich einen Ständer haben, wenn er in der Früh aufsteht, ob er es will oder nicht, wahrscheinlich will er es wahrscheinlich garnicht, ich weiß es nicht, er muß damit leben, das ist die menschliche Bedingung. Was nicht bedeutet, daß die Kirche mit der Mafia kooperieren darf. So.

T: Noch einmal diese Frage, das verstehe ich, und das will ich eigentlich nicht so, daß es so rüberkommt. Deswegen sage ich, ich muß nochmal nachdenken, was mich interessiert, ist, wie werden Dinge im Kreislauf zu Schund. Die eine Qualität haben oder egal, ich kann dir sagen, die haben keine Qualität, aber es gibt Leute, die sagen, die haben eine Qualität, davon mal abgesehen, von diesem...

49.6

Wie werden Dinge wenn du sagst, da hat jemand eine Idee, Barraque zu spielen eine tollen Abend, wie wird diese Qualität durch Verbrauch oder Gebrauch ist vielleicht noch besser zu Schund. Zu totem Material, daß es zu daß es für uns daß wir Entsorgungsprobleme damit haben. Das ist eigentlich die Frage, wir sind damit beteiligt. Meine ich. Hier du als Journalist sowieso, ...

U: Na ja klar, ich bin da... ein Hauptmüllproduzent...

T: und wir, die wir spielen, natürlich auch. Vielleicht hat das mit dem Stück auch garnichts zu tun, diese - wie nutzt sich das ab, und wie kann man die Abnutzung von solchen Dingen verhindern.<sup>6</sup> Daß sich nicht ständig immer, ein Jahr ist Barraque hat sich abgenutzt<sup>7</sup>, ist weg, nächstes Jahr ist Oehring, hält sich zwei drei Jahre, hat aber weniger mit ihm was zu tun, wie die Musik wirklich ist, sondern es ist so wie dieser ständige, es wird zu Schund gemacht. Und das ist die Frage, wie kann man als Musiker oder als Interpret, sagen wir mal mit diesen Dingen sehr sehr vorsichtig umgehen, mit der Musik, die man spielt, und wie kann man verhindern, daß man keinen Müll produziert. Und das ist vielleicht.

U: Ein bisschen klingt es so, ich weiß nicht ob ich da völlig falsch liege wie der Versuch mit einer Frau zu schlafen ohne sie zu entjungfern. Was ja mit dieser Rückzugsmetapher ja auch ja so ein ständiger Versuch

---

<sup>6</sup>Der Denkfehler ist, daß sich ein Stück nicht dadurch abnutzt, indem es viel gespielt wird. Also nicht ein Stück wird zu Schund, sondern das Problem ist viel eher, daß durch bestimmte manchmal allzu menschliche Marktmechanismen Schund gespielt wird, welcher durch häufiges Spielen auch nicht besser wird.

<sup>7</sup>oder wird vergessen, und das ist manchmal auch sehr heilsam.

sich zurückzuziehen aus jeder Art von ...

T: Veran...

U: Ja, Verantwortung. Im Prinzip ja. Damit ich Rückzug. Ja. Ich glaube, ich habe es gesagt. Du verstehst, was ich damit meine. Anderer Vergleich, der mir einfiel, aus einem Asterixband, ich weiß nicht, welcher es ist. Obelix hat sich verliebt in ich weiß nicht wie sie heißt. Die Dorfschönste, und Asterix und Obelix stehen vor diesem Haus der Angebeteten von Obelix - Obelix hat einen wunderschönen Hinkelstein als Geschenk, wie kam er nur darauf - und die stehen davor. Ja, und Obelix traut sich nicht, sie zu rufen. Und dann sagt Asterix: Soll ich sie rufen. Und ruft sie gleich, ganz laut. Obelix kriegt einen knallroten Kopf, und sagt: Pschsch, nicht so laut, sie könnte uns hören. (bemühtes Lachen)

52.7

T: Ja, Hm.

U: Was ist die reine - es klingt so wie die reine Musik, oder die reine Idee, oder die ja, jenseits des Marktes.

T: Ja, weißt du, es ist nur Fragen, kann nicht sagen, daß mich daß jetzt ausschließlich beschäftigt, aber es ist jetzt so was mich in den letzten Wochen mich bei mich insbesondere beschäftigt hat, es war auch in dieser warst du in dem ex negativo - in dem ersten Konzert in dem ersten Konzert. Ne ne.

U: Ich war dummerweise nur, wo war ich denn. In einem Konzert von ex negativo oder in zweien. Ich war in zweien. In dem Konzert im Sender Freies Berlin, und dann in dem zweiten.

T: Und dann danach..

U: In dem Konzert am nächsten Tag danach.

T: Und ich war nur in dem ersten, mit dem percussions de strasbourg, und das war so, da war die ganze Bühne voll, mit Schlagzeug, und die Bühne ist sogar noch zu klein, ihr ganzes Zeug, und jedes Instrument wurde einmal gespielt. Sage ich mal, ist übertrieben, einmal berührt, und ich hatte den Eindruck, ist wie eine vergangene Zeit, in der man mit seinem Material extensiv umgeht, was man hat. Verstehst du, es wird alles angefahren, um die Dinge einmal zu berühren<sup>8</sup> und es wird

---

<sup>8</sup>Irgendwie bleibe ich bei der Verquickung von Erotik mit Moral. Wenn schon berühren (d.i. entjungfern), dann ganz berühren, also heiraten (Das Wesen schauen). Da ist so etwas Mönchisches drinn, zugleich aber Lustvoll, eine lustvolle Mystik, ein lustvoll auf wesentliches zielendes Mönchtum - im besten Sinne deutsch. Also wenn die deutsche Kultur ein spezifisches Denken über Musik hervorgebracht hat, dann genau

gnadenlos alles gemacht, es wird die Bühne vollgestellt mit Gerümpel, mit akustischem Gerümpel, und es wird nicht die Potenz von einem Instrument richtig genutzt, zum Beispiel meine ich jetzt, und dann haben sie schlecht gespielt, und ich wußte sie sind vorher in Mailand gewesen, und fahren sind am vormittag in Berlin angekommen, und fahren am nächsten Tag zurück nach Rom. Für die nächsten Konzerte. Ich hatte da irgendwie die ganze Zeit einen Ekel.<sup>9</sup> Dies ganze Konzert war, verstehst du, dieser optische Aufbau, von Gerümpel, von Müll, alles war einmal berührt, nicht sensibel umgegangen<sup>10</sup>, nicht richtig gebraucht, nicht genutzt, vollgestellt, und nicht gut gespielt, nicht sensibel gespielt, das Ding verkauft, Lichtshow gemacht, noch ein bisschen, ne, daß es noch ganz gut aussieht, Aufbau Abbauprobleme permanent gehabt, ähm im Streß. Musik spielen spielen ohne daß es eigentlich ja auf einem relativ hohen Niveau gespielt und so. Und dann dieses Gespräch mit Globokar, und so, das sind eigentlich die Reaktionen, was mich in den letzten Wochen beschäftigt, und ... und dann natürlich noch die anderen Ideen, die länger sind, Cage und wie kann man also oder sagen wir mal dieser innere Widerspruch zwischen dem eigenen Wollen, dem oder wie kann man Dinge erkennen, wie kann man Musik erkennen, wie kann man Musik darstellen, ohne sie egozentrisch zu manipulieren, ne, das gehört ja auch dazu, inwieweit kann ich Dinge benutzen, für irgendwelche Szene, (die ich) für die Musik entwickle, inwieweit können die Dinge durch sich selbst sprechen, sage ich jetzt mal, was ja immer

---

dieses. Die Gefahr ist allerdings, meines Erachtens, da irgendwann die Lust, das Wesentlich zu zelebrieren, in die Lust, die Moral zu exekutieren umschlägt!

<sup>9</sup>Es war ein schlechtes Konzert, ein Gig, eingeschoben, schlecht vorbereitet, unkonzentriert gespielt. Das kann man verurteilen, und sagen, so nicht, ich möchte keinen Gig hören, sondern Musik, also nicht etwas halbes, sondern zumindest etwas professionelles, denn das war es scheinbar nicht. Hier aber mit Ekelempfinden zu argumentieren, verschiebt das Urteil in eine andere Dimension. Ekel vor dem Sündenfall des Kommerzes? Ekel, daß die lieben Franzosen Carolin abgezockt haben? Eher doch die fundamental-idealistische Auffassung, daß Musik "Gotteslob" ist, und wenn die Musik Gott nicht lobt (weil sie schlecht gespielt wird), dann ist es vergeudete Zeit, dann ist es schnöder Mamom. Es fehlt der priesterliche Ernst.

<sup>10</sup>Das ist der Unterschied zwischen Musik-Machen aus Liebe und Prostitution.

eine Illusion ist, ne, aber man kann ja die verschieben die Wichtigkeiten. Und inwieweit klappt das, inwieweit kann man sich selber zurücknehmen, inwieweit ist das illusorisch, das sind die Fragen, die da auch mit reingehören.<sup>11</sup> Ich weiß nicht, ich glaube nicht, daß man sich unbeschmutzt halten will. Das weiß ich, daß das nicht geht. Aber verstehst du ungefähr, in welche Richtung das so geht.

57.1

Na klar, so vom Charakter her bin ich sehr vorsichtig, eher mißtrauisch - das geht auch in die Richtung.

Und auf der anderen Seite finde ich das sehr schön, wenn zum Beispiel die Musiker zum Beispiel Ringela, für mich haben die einen viel naiveren, frischeren Ansatz, sie denken, weil sie neue Musik machen, können sie was bewegen, bewegen sich auf einem innovativen Feld, und das ist und daher kommt auch eine gewisse Kraft natürlich. ne. Also aus diesem Glauben<sup>12</sup>, da bin ich schon ein bisschen sagen wir mal denke ich zumindest differenzierter. Also aus der längeren erfahrung und Beschäftigung mit diesen Problemen einfach. Aber ist es im Ensemble bisher ganz glücklich, daß wir also diese Pole haben, die relativ unbelastet auch noch also wie neue Musik machen, aus diesem auch Glauben und aus diesem Wunsch heraus, daß es irgendwie was bewirken kann, daß es eine innovative Wirkung hat, und daß...

U: Der Ansatz, den du hast, der knüpft im Prinzip genau dort an, wo du einen gewissen Ekel davor empfindest, oder wie hast du es ausgedrückt. Also indem ich mir angucke, wie funktionieren zur Zeit Medien. Im größeren Sinn verstanden, denn Konzertveranstaltungen sind ja auch eine Art von Medium. Und der ganze betrieb, der da dranhängt, und da sagst du, es wird soviel Müll produziert. Also das ist die Metapher, die auf das Gesellschaftliche überschlägt. Oder von dort hergenommen ist. Und wie kann ich es schaffen, daß ich eine Kunst mache, die sich ja auch äußern muß, die auch schwitzt, die auch Verpackungsmaterial etc.

---

<sup>11</sup>Es wird mir erst jetzt klar, inwieweit Thomas in religiösen Denkfiguren steckt. Das war mir bisher nicht so klar. Und zugleich ist er der nüchterne pragmatische Manager: "Wir müssen mehr spielen, wir müssen effektiver arbeiten, um unser Überleben zu sichern!"

<sup>12</sup>Erstaunlich, daß der diese Vokabel des "Glaubens" den anderen zuspricht, während Mystik in seinem eigenen Denken doch eine viel größere Rolle spielt als bei den anderen, die sich an Klängen berauschen und nicht an dem Bedenken des Wesens von Klängen. Verweltlichter Protestantismus.

verbraucht, und Energie, und Brennstoffe und infolgedessen auch Müll, wie kann ich eine Kunst herstellen, die dieser Unmenge an Müll noch ein paar Kilogramm hinzufügt, sondern im Gegenteil den Müll reduziert. Also nicht ein Recycling-Müll, sondern ein reduzierender Müll, das hatten wir ja schon, einen Müll, der anderen Müll aufsaugt. Die Gesamtmüllmenge reduziert. Das ist ja nicht ein Gedanke des Bewegens, sondern der Gedanke des Nicht-nur-Anhaltens, sondern des Zurückfahrens. Eine Kunst die zurückfährt.

59.9

T: Ja, das kann. Klingt jetzt ein bisschen abstrakt alles.

U: Ne, so abstrakt ist das nicht.

T: Aber es ist schon ein faszinierender Gedanke.

U: Aber diese Idee entzündet sich ja nur an der Beobachtung, der Analyse Kritik dessen, wie Musik oder Medien gebraucht werden, und so weiter und teilt sich mit über eine Differenz, die ihr setzen wollt. Und teilt sich natürlich mit genau innerhalb dieses Mediums.

T: Natürlich. Das weiß ich ja. Und mich stört auch nicht dieser Widerspruch. Nicht daß ich daran leide, jetzt. Das ist nicht so.

U: Nein im Gegenteil, das ist ja wiederum der nächste Witz...

T: Die Lust...

U: daß dieser Konzertbetrieb und Kunstbetrieb und Medienbetrieb genau davon lebt. Man kann eigentlich sagen, daß jedes einzelne Glied des Betriebes sich dadurch legitimiert, sich von dem Betrieb abzusetzen. Je mehr Leute sich abgrenzen würden, und je mehr je deutlicher sie es tun, umso erfolgreicher sie es tun, sich abzugrenzen, sich zu distanzieren, negative Kritik zu formulieren, desto besser funktioniert der Betrieb als Ganzer.

T: Genau so ist. Wie sagt er, was habe ich gelesen neulich. Foucault, die Gesellschaft ist wirklich pervers. Also nicht die jetzige also nicht in diesem emotionalen Sinne unbedingt, sondern wirklich in dem, was du beschreibst, daß gerade dadurch, daß du dich davon abheben willst, oder durch diese Differenzierung der Gesamtbetrieb, also die Macht sogar dieses Betriebes noch gestärkt wird. Das ist schon.

U: Ja, schau dir eine Figur wie John Cage an. Wenn du also man das ja wirklich so betrachten, daß das keine Musik ist. Das ist und es wird erst dadurch bedeutsam, oder wurde erst dadurch bedeutsam, da auch eine gewisse Zeit lang zur Mode, weil er ja ausschließlich über Marktmechanismen kommuniziert hat und nicht über Musik. Also so ein Stück wie drei Minuten Stille, oder wie auch immer das heißt, ich glaube drei Minuten, also sich jemand ans Klavier setzt und dann wieder geht, und keine Note gespielt wird, also Musik ist das ja nicht, das ist

eigentlich nur eine Megapause. Und das funktioniert ausschließlich über Marktmechanismen, dieses Stück Musik. Es ist nur die Rahmenbedingung komponiert. Und nicht mehr die Musik selber. Das fang der Markt nach einer gewissen wie soll ich sagen Refraktärzeit also dieses Schockmoment, und ein paar Jahre später fanden das alle ganz großartig. So großartig, daß es dieses Stück sogar auf Schallplatte gibt.

(Gelächter - Anne´s Computermusik)

T: Ja, ich hatte persönlich immer Schwierigkeiten so sagen wir mal Ideen zu formulieren für mich, was ich darstellen möchte, was ich ausdrücken möchte, mit der Musik, det ist nich so mein Feld. Da ist mir dieser Gedanke, was du eben sagtest, mir viel näher. Hmm.

Gespräch mit Roland Kluttig:

In seiner Wohnung...