

„Vergessen ist viel schwieriger als sich zu erinnern“

Jakob Ullmann im Gespräch mit Michael Kunkel über Ὅρος μετέωρος. dramatisches fragment mit Aischylos und Euripides (Basel, 2. Juni 2009)

Michael Kunkel: Lieber Jakob Ullmann, Paul Celan sprach einmal davon, dass der Dichter, und das lässt sich vielleicht auch vom Tondichter sagen, nach Vollendung seines Kunstwerks aus der Mitwisserschaft entlassen ist. Im Projekt Dreizehn 13 besteht diese Mitwisserschaft noch, weil die Kunstwerke noch nicht vollendet sind. Es wäre schön, wenn sich mit diesem Gespräch der Entstehungsprozess deines Werks Ὅρος μετέωρος ein bisschen bezeugen liesse. Ich erinnere mich daran, dass Deine erste Reaktion auf die Anfrage, ein Stück über Geschichte und Gegenwart des Badischen Bahnhofs zu schreiben, eine eher zögerliche war. Eine Reserve und eine gewisse Scheu gegenüber dieser Idee waren deutlich spürbar. Woher kam diese Reserve? Und auf welche Weise hast Du zu diesem Projekt dann doch einen Zugang gefunden?

Jakob Ullmann: Die Reserve rührte etwas daher, dass die Wege zu diesem Bahnhof und zur Situation auf diesem Bahnhof für mich kürzer waren, als es für ein Kunstprojekt gut ist. Wenn man aus Berlin kommt, erinnert dieser Bahnhof einen an sehr vieles. Ich habe einen Bahnhof mit zwei staatlichen Zugehörigkeiten erlebt, da wird man, ohne dass man die untergründigen Tunnel, die es hier gibt, und die Geschichten, die dort versteckt sind, kennt, natürlich an den Berliner Bahnhof Friedrichstrasse erinnert. Und andererseits auch an diese Grenzsituation, an das Denken in solch einem Zusammenhang, was dazu führen kann, dass das Ganze zu stark eingengt ist oder einen zu starken Fokus erhält, wo man dann Mühe hat, sich davon wieder zu befreien. Die eine Möglichkeit des Zugangs lag für mich darin, dass mich Bahnhöfe schon immer fasziniert haben. „Bahnhof“ ist eben so ein Punkt bei mir. So furchtbar es ist, sich länger an solch einem Ort aufzuhalten, schon aus akustischen Gründen. Aber irgendwie hat es doch etwas Faszinierendes. Und durch den Bezug auf etwas völlig anderes, was man mit diesem Projekt verbinden könnte, ist mir schliesslich die Möglichkeit aufgegangen, dass ich etwas machen könnte. Das ist eben diese Verbindung zu einer Zeit, als noch niemand an Bahnhöfe gedacht hat, und diesem typischen Denkmal der technischen Moderne. Das aufeinander zu beziehen, schien mir ein Schlüssel, in das Projekt einzusteigen, um ein weites Spannungsfeld zu erzeugen. Auch mit den verschiedenen Facetten, die dieser Bahnhof hat.

Das besondere an dem Projekt ist eine Art lokaler Kurzschluss zwischen Kunst und ihrem Gegenstand: Die Werke finden ja an dem Ort statt, von dem sie handeln.

Es ist eigentlich semantischer Unsinn, wie der Kreter, der sagt: „Alle Kreter lügen.“ Selbstreflexivität kann für Kunst aber durchaus eine produktive Sache sein. Es ist eine persönliche Geschichte, dass ich immer Angst habe, dass die Musik etwas bebildern könnte oder dass sie etwas transportiert, was man besser ohne die Musik wahrnimmt. Überdies fühle ich mich etwas ungeeignet für alles, was ins Dramatische gehen könnte.

Deswegen scheint die Distanznahme eine wichtige Voraussetzung?

Ja, ja.

Die zeitliche Distanz, die du durch den Einbezug der antiken Quellen evozierst, ist zwar eine nicht unerhebliche. Aber dadurch werden die Stoffe, auf die du recurrierst, ja nicht neutral gemacht. Es sind zwei Tragödien von Aischylos und Euripides mit gleichem Titel, Die Hilfeflehenden. Wieso hast du diese Stücke als Fluchtpunkt deiner Arbeit ausgewählt?

Fluchtpunkt ist in mehrerlei Hinsicht ein gutes Wort. Man kann es natürlich nicht ignorieren, dass der Badische Bahnhof während einer gewissen Zeit für viele Leute buchstäblich ein Fluchtpunkt war. Nicht bloss während der Nazi-Zeit, schon bei Karl Kraus gibt es in *Die letzten Tage der Menschheit* diese schöne Stelle, wo es darum geht, wie wichtig die Schweiz schon im Ersten Weltkrieg für Leute war, die aus verschiedensten Gründen nicht an den kriegerischen Handlungen teilnehmen wollten, auch wenn der Badische Bahnhof hier nicht explizit vorkommt. Das ist also nicht auf die zwölf Jahre des Naziterrors beschränkt. Es ist eine allgemein menschliche Situation. Bei Aischylos und Euripides ist sie in einer entfernten Zeit als ein ungelöstes Problem unserer Gesellschaften formuliert worden. Es sind Frauen, die vor unseren Toren stehen und darum bitten, dass man sie reinlässt, aus welchen Gründen auch immer ... die Gründe sind heute nicht mal so anders. Bei Aischylos geht es ja um Frauen, die zwangsverheiratet werden sollen an die Ägyptersöhne, das ist ja auch eine Sache, die nach über 2000 Jahren noch aktuell ist. Da muss man nicht eine finstere politische Diktatur annehmen, vor der man auf der Flucht ist, es reicht der normale Terror, der in Familien stattfindet. Da muss man auch nicht an eine bestimmte Religion denken. Das sind diese archaischen Familienstrukturen, die hat es hier vor nicht allzu langer Zeit auch noch in der geschilderten Form gegeben. Offensichtlich ist das etwas, was in den Mauern drinsteckt. Die Abgrenzung der Polisdemokratien waren zwar Stadtmauern, aber das war für mich die geistige Brücke: Dass die Stimmen in den Mauern irgendwie überdauern, auch wenn die

Mauern nun ganz woanders stehen, und dass die Stimmen irgendwie aus den Mauern raus kommen sollten. Als mir das klar wurde, habe ich gedacht: „Ja, gut, ich kann das Stück machen.“ Es geht darum, was aus den Mauern oder durch die Mauern durchdringt. Auch ich versuche ja nicht, den Kurzschluss zwischen dem Ort und der Aufführung des Ortes zu verschleiern, sondern genau das wird thematisiert. Es ist eigentlich der Ort, der klingt. Es klingt nicht in dem Ort irgendwas, sondern der Ort selber. Natürlich ist das irgendwie hineingebracht, aber durch den Plan, den ich da gemacht habe – ich hoffe, dass es funktioniert –, ist die Unterscheidung schwer zu treffen zwischen dem, was ich gemacht habe, und dem, was sowieso aus den Mauern dringt zum Zeitpunkt der Aufführung. Da werden die Grenzen etwas fließen, das ist ein wichtiger Teil des Konzepts: Dass, ohne naturalistisch sein zu müssen, sich der Ort selber thematisiert.

Es scheint also eine wichtige Aufgabe zu sein, die Stimmen, die in den Mauern eingeschlossen sind, qua Komposition zu artikulieren.

Ja, genau.

Sie klingen einerseits von alleine, einen Bahnhof kann man schlecht abstellen. Aber wie verhilfst du den anderen Stimmen zur Artikulation?

Die Grundentscheidung bei der Konzeption des Stückes ist ja eine sehr rigide: Nämlich sämtliche Akteure aus dem Aufführungsraum zu verbannen. Das Publikum ist wirklich mit dem Raum alleine. Es gibt auch keine Lautsprecher oder irgendwas anderes, dass signalisieren könnte, dass in den Raum etwas rein gebracht werden könnte, sondern alles, was passiert, passiert um diesen Aufführungsraum herum. Und zwar so, dass es entweder fest ist, oder dass es beweglich ist, also dass Sänger und Sängerinnen sich bewegen, bei Streichern ist das schon sehr viel schwieriger. Es gibt Abstufungen von Bewegungen, so dass vom Zuhörer aus nicht so genau ortbar ist, wo was eigentlich herkommt. Am wenigsten klar wird es beim Schlagzeug sein, es dringt so von unten in den Raum und ist wahrscheinlich eher eine körperliche Erfahrung als eine akustische. Diese räumliche Trennung von Zuhörerschaft und Aufführung, die dann auch wiederum als Konsequenz nach sich gezogen hatte, dass die verschiedenen Beteiligten relativ unabhängig voneinander agieren müssen ... es gibt ja keine Chance, die zentral zu steuern, und das ist auch gut so, weil das an so einem Ort auch nicht

möglich ist, es ist ja sowieso immer eine Fiktion, dass da einer sitzt und wie der Puppentmaster alles richtig bewegen kann. Schon wenn ein Rollstuhlfahrer in den Zug einsteigt, kommt die Planung gleich durcheinander. Gut, es gibt Kulturtechniken, wie man besser oder schlechter damit umgehen kann, aber die Voraussehbarkeit ist nur bedingt an die Uhr gekoppelt, und so ähnlich wird es bei dieser Aufführung auch sein. Die Aufführenden werden einander begegnen oder zum Teil auch gar nicht begegnen, und gemeinsam etwas tun, was für die Aufführenden einerseits eine Herausforderung ist, andererseits natürlich auch ein bisschen ein bedauerlicher Zustand, weil sie gar keine Chance haben mitzubekommen, was eigentlich passiert. Vielleicht gibt es bei den Schlussproben doch die Möglichkeit, dass sie sich einmal abwechselnd in den Raum hineinbegeben, damit sie mal merken, woran sie überhaupt beteiligt sind. Es kann sonst eine frustrierende Sache sein, wenn man etwas tut, ohne die Möglichkeit zu haben, auf etwas mit dem eigenen Ohr zu reagieren.

Nicht nur die Interpreten sind in einer eigentümlichen Situation, sondern auch der Komponist, dein Raumbewegungskonzept beinhaltet sehr viele Unwägbarkeiten. Die Abstimmungsarbeit dessen, was du dir ausgedacht hast, wird bei den Proben wahrscheinlich einen sehr grossen Raum einnehmen.

Es hat ja auch gewisse Gefahren. Man könnte sagen: „Ich mach’ das, und dann passiert irgendwas.“ Das wäre bei dieser Sache nicht gut, weil es schon darauf ankommt, dass die Relationen gewahrt werden. Die Relation zwischen den verschiedenen Beteiligten – es hat keinen Wert, wenn man das Streichtrio raus setzt, weil man dann überhaupt nichts mehr hört, dann brauchen die auch nicht zu spielen. Das ist dann bloss noch Show, auch wenn man es nicht sieht. Und andererseits muss man beim Schlagzeuger schauen, wie hart er draufschlagen darf, damit sich die Energie, die dadurch entsteht, in der richtigen Weise im Raum materialisiert, das gleiche gilt für die Sängerin. Das ist für mich aber auch das Gute an dem Konzept: Ich kann Dinge verlangen, die eigentlich so nicht möglich sind. Eine Sängerin, die das hohe b singt, die kann nicht pianissimo singen. Wenn sie es versuchen würde, würde sie auch dabei ihre Stimme kaputt machen. Das hat keinen Wert. Aber in dem Moment, wo sie ziemlich weit ausserhalb ist, kann sie den Ton in einer für sie nicht allzu unangenehmen Lautstärke singen, und er kommt trotzdem in der richtigen Lautstärke an. Das erweitert die klanglichen Möglichkeiten. Man kann mit dem Englisch-Horn (tatsächlich wird es eine Oboe da caccia sein) arbeiten, ohne befürchten zu müssen, dass das die leisen Streicherklänge auf jeden Fall zudeckt. Man kann wie gesagt den Herkunftsort des Klanges verändern, ohne dass

man einen fiktiven Raum herstellen muss. Das ist mir bei dieser Sache sehr wichtig, weil ja der Gegenstand und der Aufführungsort identisch sind und im Prinzip ja die Gare du Nord klingt. Man braucht also keinen künstlichen Raum zu basteln, der etwas anderes ist als die Gare du Nord. Bei Nono kommt es vor, dass er versucht, mittels Klangbewegungen einen imaginären Raum zu bauen, durch Lautsprecher. Das ist aber ein anderes Konzept. So faszinierend das ist, was dabei herausgekommen ist, hier geht es um etwas anderes. Es geht um die verschiedenen Stellen, wo aus den Mauern etwas rauskommt. Es ist nicht so genau ortbar, man weiss auch nicht, was wann wo kommen wird. Wenn der gleiche Instrumentalist von verschiedenen Positionen aus spielt, entsteht eine andere Situation, als wenn man drei Instrumentalisten mit dem gleichen Instrument hätte, die nacheinander spielen, weil das einfach eine andere Übereinstimmung ergibt. Man merkt das vielleicht schon. Es sind natürlich sehr geprägte Instrumente, die man da [hört]: Aulos, das ist ein Klang, den man sonst nicht hat, und der sehr klar identifizierbar ist. Und Englisch-Horn (Oboe da caccia) und eine Sängerin, die sehr hoch singt, das ist auch gut erkennbar. Es sind sehr charakteristische Klänge, die etwas deutlich machen. Es geht um eine innige Verbindung zwischen Spieler und Instrument, zwischen Interpret und Klang, was man so nicht durch verschiedene Leute ausdrücken könnte.

Wir haben also den Aspekt der grossen Distanznahme, und gleichzeitig auch das Evozieren von etwas Charakteristischem durch intensive und individuell geprägte Verbindungen. Vielleicht sollten wir nicht ganz vergessen, dass das ganze Projekt mit dem Thema „Forschung“ zu tun hat, im Projekt Dreizehn 13 wird ja Forschung von musikalischen und historischen Fachleuten quasi auf verschiedenen Gleisen betrieben. Die Historiker, die an diesem Projekt beteiligt sind, versuchen unter anderem historische Gegebenheiten mit persönlichem Erleben zusammenzubringen, indem sie thematisieren, was bestimmte Personen in der Geschichte erlebt haben. Bei dir scheint es etwas ähnliches zu geben: Einerseits gibt es die grosse zeitliche Distanz durch den Fluchtpunkt im Antiken, wodurch sich vielleicht überpersönliche Konstanten manifestieren können, die womöglich sogar Rückschlüsse auf die conditio humana geben können, gleichzeitig geht es um persönliche Schicksale, die nicht unter die Räder der Geschichte kommen sollen.

Ja, da ist sehr viel dran. Das geht bis in die Struktur des Stückes hinein. Der Vorteil ist natürlich, wenn ich Dramen von Aischylos oder Euripides habe, dann gibt es einen Chor und eine Chorführerin, dadurch gibt es schon ein Gegenüber von solistischer und chorischer Dimension. So habe ich auch die Texte ausgewählt, die Chorgruppen aus den Chören der

antiken Vorlagen, die Solistin singt auf eine Text der Chorführerin oder von Eoadne, die sich selber ins Feuer stürzt, um mit ihrem getöteten Mann vereint zu sein. Das heisst, es gibt durch die Struktur des antiken Dramas eine gute Möglichkeit, ohne dass das von aussen hineingetragen wird, die Verbindung zwischen individuellem Schicksal und kollektivem Gedächtnis zu thematisieren. Es gibt ein Schicksal, das immer etwas Individuelles ist, aber es gibt auch ein kollektives Gedächtnis, denn die Einzelschicksale haben kollektive Auswirkungen. Das brauche ich als Autor nicht selber besonders herzustellen, sondern es ist durch die Struktur des griechischen Dramas auf eine für mich wunderbar nutzbare Weise vorgeprägt. Das wäre dann schon kabarettistisch, aber wenn man so in diesem Saal der Gare du Nord sitzt, da sieht man dann natürlich schon diese etwas fülligen Herrschaften nach der Jahrhundertwende mit der Zigarre, man glaubt es wirklich zu riechen. Das kommt so aus den Wänden, der Zigarrenqualm ist da endemisch. Man sieht sofort, die Holztäfelung folgt der guten Herrenstube im Gelsenkirchener Barock. Da ist die Signatur der Zeit, und da steckt sehr sehr viel drin in diesen Mauern. Es steckt sehr viel drin, was direkt mit diesem Gebäude zu tun hat, aber auch, was auf sehr viele andere Dinge verweist. Insofern ist es auch eine Art von Forschung, zu fragen: Was kann man aus diesen Mauern überhaupt rausholen? Und wie kann man das heute rausholen? Und zwar auf eine Weise, ohne dass das zu sehr auf diesen speziellen Ort mit seiner Geographie und seiner Zeit bezogen ist, sondern dass der Ort ein Beispiel ist für etwas, und nicht die Sache eingrenzt. Das ist ja bei jeder Forschung wesentlich, zu fragen ...

... was ist die paradigmatische Qualität daran?

Genau. Das ist bei jeder ordentlichen Forschung so, dass es um allgemeine Probleme geht. Auf eine gewisse Art ist das Stück auch eine Erforschung von Aufführungssituationen. Da ist der Bahnhof auch ein wunderbarer Anknüpfungspunkt, da man sich dort aufhält, weil man sich nicht dort aufhalten will. Es ist ja immer ärgerlich, auf dem Bahnhof zu warten, wenn etwa der Zug Verspätung hat. Eigentlich geht man nicht auf den Bahnhof, um dort zu sein, sondern man geht auf den Bahnhof, um weg zu sein. Und dieser Widerspruch wird bei mir umgekehrt: Man geht in ein Konzert, um was zu hören, um Musiker zu hören und deren Energie über ihre Bühnenpräsenz wahrzunehmen, und die sind jetzt nicht da. Es ist auch die Frage: Wie reagiert man als Publikum darauf? Ich weiss das noch gar nicht, was da passiert, wenn da überhaupt nichts ist. Das geht ja bis in soziologische Zusammenhänge: Soll da geklatscht werden? Oder nicht? Es ist ja merkwürdig, wenn man in einen leeren Raum

klatscht. Dass da dann von irgendwoher Leute kommen, ist ja eigentlich nicht wirklich abzusehen. Für mich ist es auch ein Befragen, wie wir mit einem live-Konzept heute umgehen. Dass man etwas macht, was man nicht so gut auf eine Scheibe pressen kann. Allenfalls dokumentarisch. Ein wichtiger Teil vom Konzept ist, dass es wirklich gemacht werden muss und dass man es nicht so leicht anders herstellen kann. Wenn man das über Kopfhörer hören würde, wäre das eine komplett andere Situation. Dann hört man es genau so, wie andere Musik, aber in dem Moment, wo es gemacht wird ... also den Ausschliessungseffekt kann man nur bei der wirklichen Aufführung erzielen. Das ist natürlich eine wichtige Sache. Es hat wie gesagt damit zu tun, dass eine für einen Bahnhof ganz normale Situation umgekehrt wird.

Vielleicht könnten wir einige konkrete Sachen behandeln, wenn das nicht zu indiskret ist ...

... das werden wir sehen.

Das ganze Projekt besteht ja hauptsächlich aus der Arbeit an Quellen. Wie werden die antiken Quellen kompositorisch ins Spiel gebracht?

Ich habe einfach einzelne Sätze, meistens sind es nur Teilsätze, herausgenommen, es ist nur ein ganz winziger Teil des Bestandes dieser zwei Dramen. Wobei wie gesagt Chortexte nur vom Chor und Solotexte nur solistisch vorgetragen werden. Das dient zur Artikulation des Klanges. Ich gehe davon aus, dass man nicht unbedingt eine Übersetzung machen sollte, weil diese einzelnen Worte, die dann übrig bleiben, nur sehr wenige sind. Man kann ja nicht die beiden Dramen im Programmbuch abdrucken, aber die Worte, die rausgenommen worden sind, sind sehr wenige. Genau wie die Töne, die kommen, das sind auch sehr wenige. Aber andererseits transportieren die natürlich Geschichte oder Geschichten mit.

Auf welche Weise wählst Du dieses reduzierte Sprach- und Tonmaterial aus? Welcher Filter wird angesetzt?

Also bei den Tönen ist es relativ einfach zu sagen: Das ganze Stück ist eigentlich die ganze Zeit mehr oder weniger ein Tritonus, der artikuliert wird. Wo der angesiedelt ist, liegt an den leeren Saiten. Das e gibt es als leere Saite bei der Geige, da ist es vorhanden, ansonsten wird umgestimmt, und das zweigestrichene b ist jener Ton, der der Sängerin gerade noch zugemutet werden kann. Dadurch lag e und b von Anfang an fest, ich habe mich an den

technischen und physischen Gegebenheiten orientiert. Nun sind e und b ja nicht irgendwelche Töne, sie sind natürlich auch durch ihren Gebrauch in der Geschichte geprägt. b hat ja eine ganz komische Geschichte, das merkt man schon, wenn man mit Ausländern zu tun hat, es ist manchmal nicht ganz einfach, sich über diesen Ton zu verständigen: mal heisst es „b“, mal „b flat“, „si bemol“ usw. Das ist so ein unklarer Ton. Was ja eigentlich gar nicht zu unserer musikalischen Tradition passt, weil in ihr Töne immer sehr fest gezurrt wurden. Das passte dann ganz gut zu den Bereichen der Sänger und auch zum Aulos, auf dem nicht alle Töne gleichmässig verfügbar sind. Ich konnte aus diesen technischen Dingen ein Konzept entwickeln, das es mir erlaubt, was mir vorschwebt, zu realisieren. Nachdem mir klar war, wie das ungefähr laufen soll, lag dann plötzlich wieder sehr viel fest. Das Stück ist reichlich 50 Minuten lang. Exakt 50 Minuten und 3 Sekunden. Das klingt kabarettistisch, hat aber einfach nur mit der Struktur zu tun. Damit ist klar, dass es eine bestimmte Anzahl von Einsätzen der Chorgruppen gibt. Es gibt drei Chorgruppen, das kann man in Relation setzen zu Strophe und Gegenstrophe im antiken Drama. Das heisst, die eine Chorgruppe hat immer auf der Strophe Text, die andere Chorgruppe kriegt Text aus der Gegenstrophe. Ich habe dann alles gelöscht, was auf die konkrete Story abzielt, also Namen und andere Konkreta ...

... du hast dich auf die archetypischen Wendungen konzentriert?

Ja. Andererseits kommt im antiken Text die Stadt mit dem Fluss vor. Das ist dann komischerweise stehen geblieben, weil da nur ganz wenige Zeilen waren, da musste ich irgendetwas stehen lassen. Das war dann eher zufällig. Ich habe da auch nicht gewürfelt, sondern die Textauswahl ist eine willkürliche Entscheidung von mir. Der Entscheidungsspielraum war nicht sehr gross, weil ich schon diese formalen Entscheidungen getroffen habe, also Chor zu Chor, Solo zu Solo. Da von vornherein klar war, dass keine Story transportiert werden soll – das ginge ja auch nicht bei diesen zwei sehr verschiedenen Stücken, die ja bloss denselben Namen haben und sozusagen bloss dieselbe Situation evozieren –, konnte die Solistin auch keine der handelnden Personen sein. Bei Aischylos ist die Hauptperson ohnedies der Chor, deshalb ist es auch ein relativ selten gespieltes Stück, ich kann mich nicht entsinnen, das jemals auf der Bühne gesehen zu haben ...

... beide Stücke werden relativ selten gespielt ...

... Euripides wird sowieso nicht so oft gespielt, allenfalls die *Medea* ein bisschen. Gut, es ist vielleicht auch ein bisschen Athener Propaganda, das merkt man natürlich. Und schon deswegen war klar, dass diese ganzen Geschichten alle raus müssen. Es ist also nicht sehr viel Text übrig geblieben, aber doch noch mehr, als ich ursprünglich gedacht hatte.

Gibt es ausser Aischylos und Euripides noch anderes Textmaterial?

Nein. Nur insofern, als die realen Texte des wirklichen Bahnhofs auf die Ausführung Einfluss nehmen. Etwa wenn während des Stücks Durchsagen zu hören sind. Ich hatte natürlich überlegt, ob ich mich an den Mandelstam noch ranmache [Ossip Mandelstams Gedicht *Bahnhofskonzert*]. Aber dafür gibt es keinen bei der Aufführung Beteiligten, der das artikulieren könnte. Da hätte ich noch jemanden erfinden müssen, oder die formalen Zuordnungen hätten nicht mehr gestimmt. Wenn ich mich entscheide, die Sängerin kriegt diese und jene Texte als Chorführerin oder als Solistin, und die Chorgruppen kriegen andere Texte, weil sie Chorgruppen sind ... wenn noch ganz andere Textsorten hinzukämen, wäre diese Zuordnung nicht mehr plausibel. Die einzigen, die dafür in Frage kämen, den Mandelstam zu artikulieren, wären die Streicher, die könnten das machen, während sie spielen. Aber angesichts ihrer räumlichen Position und dem, was sie machen, machte das keinen Sinn. Deshalb habe ich diesen Plan sehr schnell verworfen. Hinzu kommt also einzig, was das Haus selber bringt.

Mir kommt es so vor, als wären schon sehr viele wesentliche Entscheidungen gefällt worden

...

... ja, leider. Es geht demnächst schon an die Niederschrift des Stücks. Es muss ja auch, sobald an der Musikhochschule die Ferien beginnen [29. Juni 2009], die Partitur geschrieben werden. Es wird ja keine Gesamtpartitur geben, aber die Stimmen sind nicht normale Stimmen. Erstens, weil die räumliche Bewegung in der Partitur festgehalten ist, zweitens möchte ich eigentlich die Stimmen alle auf Transparentfolie schreiben, so dass man im Idealfall alle Stimmen aufeinander legen könnte, und dann so etwas Ähnliches wie eine Partitur erhalten würde. Das schwebt mir vor, mal sehen, ob sich das überhaupt realisieren lässt. Es sind ja eine Menge Beteiligte, und wenn man die Bewegungen nicht nur beschreiben, sondern graphisch andeuten möchte, kann es Platzprobleme geben. Aber im Prinzip soll das so sein, ich habe mir schon Folien gekauft und einen Plan gemacht, wie diese Bewegung

aussieht. Eine weitere Schwierigkeit kommt daher, dass wir daran gewöhnt sind, zweidimensionale Partituren zu haben. Mir schwebte immer schon vor, einmal eine dreidimensionale Partitur zu schreiben. Aber es ist dann auch sehr schwierig zu lesen. Ich habe das schon einmal probiert mit *disappearing musics* [for six players (more or less), 1989/91]. Da musste ich die Partitur bunt machen, weil man sonst das Perspektivische nicht mitkriegt.

Vielleicht liesse sich das mit digitalen Mitteln realisieren?

Ja, wenn eines Tages die Rechner und die Beamer nicht mehr diese laute Kühlung brauchen, geht es vielleicht. Bis dahin habe ich die Sorge, dass zu viel Krach entsteht durch die Maschinen.

Soviel vielleicht zum Stand der Arbeiten und zu den Entscheidungen, die bereits getroffen sind. Welche Dinge sind denn noch unklar?

Viel weniger als mir lieb ist! Im Streichersatz gibt es noch ein paar Sachen, von denen ich noch nicht genau weiss, ob die Zahlen, die ich dafür habe, Sinn machen. Das kann ich erst wissen, wenn ich alles aufgeschrieben habe. Die Chorgruppen benutzen nicht-temperierte Systeme, die haben ihre eigenen Bereiche. Die werden auch eine andere Art der Notation kriegen, sie mit normalen Noten zu notieren, hat keinen Wert. Wenn man ein zu hohes es schreibt, klingt es auch wie ein zu hohes es.

Du verwendest also keine Abweichungsnotation ...

... sondern die kriegen eine Quarte bzw. Quart-Quint-Strukturen, und dann ist eine Art Graph drin, sehr fein gezeichnet, und dann müssen sie schauen, wie sie das realisieren können, z. B. wenn sie etwa ungefähr die Hälfte einer Quarte singen, wie das dann jeweils klingt. Mir scheint eine solche veränderte Notation sinnvoller zu sein. Der zentrale Klang e-b ist ja das nicht existente geometrische Mittel der Oktave, die Teilung, die es bei Pythagoras nicht gibt. Das arithmetische und das harmonische Mittel gibt es, nur das geometrische nicht, da kriegst du eine irrationale Zahl. Da war man in der Antike gleich so erschrocken, dass der arme Hippasos von Metapont ertrinken musste, weil er es ausgeplaudert hat.

Du erwähnst Zahlen, die in irgendeiner Form in einen Streichersatz zu transformieren sind. Ist das Übersetzen von Zahlen in Töne eine wesentliche kompositorische Handlung?

In gewisser Weise schon. Bei mir ist es immer gleich: Ich muss erst wissen, wie lang ist das Ding. Dann habe ich eine Klangvorstellung davon, aber nicht von A bis Z, sondern als Ganzes, wie so eine Postkarte von den Alpen. Da guckst du drauf, und so sieht das aus. Und dann musst Du gucken, was ist das genau? Was hat diese Konstruktion für Folgen, wenn das so klingen soll? Dann bastele ich mir ein System, von dem ich denke, dass es das ergeben wird, was ich als Klangvorstellung habe. Ich kann das natürlich nie genau beurteilen, weil die Klangvorstellung sich ja auch ändert, während man daran arbeitet. Ob es genau die Klangvorstellung ist, die man am Anfang hatte, oder ob der Prozess der Arbeit nicht darauf Einfluss nimmt, das ist noch eine Frage. Aber jedenfalls bastele ich mir ein System, von dem ich denke, dass dieses Ergebnis dabei rauskommt. Ich kann mich täuschen, dann kann ich die Arbeit wegschmeissen und noch mal etwas anderes probieren. Auf diese Weise habe ich auf jeden Fall die Möglichkeit, genaue Entscheidungen zu treffen. Ob du jetzt einen bestimmten Ton fünf oder siebeneinhalb Sekunden aushalten lässt, kannst du nicht aus deiner Vorstellung ableiten. Aber du musst es trotzdem entscheiden. Da muss man halt einen Entscheidungsprozess haben, den mache ich mir durch so ein System. Und wenn das Stück fertig ist, wird das System weggeschmissen, dann kommt es in den Papierkorb. Was manchmal bei den Proben zur Folge hat, dass ich auch nicht mehr ganz genau weiss, wie ich es gemacht habe. Es hatte wahrscheinlich einen Grund, und wenn ich mich verschrieben habe, habe ich mich halt verschrieben. Aber dieses System ist der Krückstock, den ich schon brauche. Es ist wie gesagt eine mathematische Konstruktion, über die es aber erst ab dem Moment sinnvoll ist nachzudenken, wenn ich weiss, wie das Stück klingen soll, wie es abläuft und wie die Gewichte verteilt sind. Wenn man so herangeht, hat das natürlich zur Folge – und das ist bei meinen Stücken ein bisschen die Krux –, dass da relativ statische Konstruktionen herauskommen, weil man vom Grossen immer ins Kleine geht. Da gibt es nicht so viel Überraschung. Aber das ist halt mein musikalisches Denken.

Eine Frage zur „Postkarte“ bzw. zur Klangvorstellung zu Ὅρος μετέωρος? Fällt das vom Himmel?

Nein, das muss mir einfallen. Man hat so bestimmte Fetzen, über die muss ich so lange nachdenken, bis ich weiss: aha, so geht es. Das ist ein ziemlich langer Prozess, man muss

warten, bis aus den Fetzen und Ideen das Ganze erscheint. Das ist sozusagen die Phase der musikalischen Imagination. Das kannst du machen, wenn du spazieren gehst. Und dann gibt es auch Situationen, in denen man eine Sache verwirft, wenn man erkennt: Nein, das funktioniert nicht. Das ist eigentlich das schwierigste: Eine Sache, von der man weiss, das sie nicht funktioniert, auszulöschen, und dann noch mal auf Null zurück gehen. Vergessen ist viel schwieriger als sich zu erinnern.

Nochmals zum Badischen Bahnhof: Gibt es auch persönliche Erfahrungen oder Erlebnisse, die du mit diesem Ort verbindest?

Als ich zum ersten Mal aus der DDR hinaus konnte, habe ich ein bisschen gemogelt: Ich hatte dieses Visum für Donaueschingen, 1988, da startete in der Bundesrepublik die ARD ihr Kulturprogramm, das es damals gab, „1+“, das gibt es schon lange nicht mehr. Dafür hatte ich eine Einladung gekriegt, und in der DDR hatte man den Eindruck, mich dahin fahren zu lassen sei besser, als mich nicht dahin fahren zu lassen. Und ausserdem bestand die grosse Hoffnung, dass ich nicht mehr in die DDR zurückkomme. Eine Hoffnung, die ich dann allerdings nicht erfüllt habe. Aber Willy Hans Roesch, der hat mich immer nach Boswil eingeladen. Und da habe ich ihn angerufen, er sagte gleich: „Ja, dann kommst Du nach Boswil!“ Da musste ich auch das Einreisevisum in die Schweiz haben. Also dann kam es für mich zur ersten Begegnung mit dem Badischen Bahnhof. Ich kam völlig ohne Geld da an, aber alles ging sehr gut. Dann bin ich in die DDR zurückgefahren, und habe gesagt: „So, jetzt will ich aber nach Donaueschingen fahren.“ Das gab einen Eclat. Als ich dann wieder ausreisen wollte (am Bahnhof Friedrichstrasse), hatte ich mit Zöllnern zu tun, die an der Grenze meine Noten beanstandeten, und ich habe zu ihnen gesagt: „Jetzt gleich fährt mein Zug, wenn ich den nicht erwische, kehre ich sofort wieder um und gehe nach Hause, ich hab’ jetzt die Faxen dicke!“ Und das war die allerschwerste Drohung, die man ausstossen konnte: Ich fahre *nicht* in den Westen! Das bewirkte, dass der Grenzer Angst kriegte, weil er mit dieser Drohung nicht gerechnet hatte, und er hat mich unbesehen laufen lassen, mit der Massgabe, ich hätte in 48 Stunden wieder da zu sein. Was ich natürlich nicht gemacht habe, ich habe dann den Nicolaus Richter de Vroe erst noch in München besucht und bin viel zu spät wiedergekommen, zum Schrecken der DDR. Insofern hatte der Badische Bahnhof als Grenzort für mich schon eine gewisse Bedeutung. Er stellte eine Grenze dar, die für die Leute in der Schweiz und in der Bundesrepublik – damals wurde ja noch kontrolliert – kein besonderes Problem war. Aber für mich war diese Grenze genau so unüberschreitbar wie die

DDR-Grenze. Mit DDR-Pass ging es halt nicht. Ich habe ja 1989 noch in Freiburg einen falschen Westpass machen lassen, weil ich nach Colmar wollte, sonst hätten die Franzosen mich nicht hineingelassen. Auch in Japan gab es Ärger. An der Grenze dort war es lustig: Der Grenzbeamte sagte zu mir an dem Flughafen in Osaka, er würde nicht viel Zeitung lesen und auch nicht viel Rundfunk hören und Fernsehen gucken, Politik interessiere ihn eigentlich nicht, aber er glaube doch gehört zu haben, dass das Land, aus dem ich zu kommen vorgebe, gar nicht mehr existiert. Insofern: Bei „Badischer Bahnhof“ denke ich immer an solche Stories. Interessant ist aber auch, wie sich verschiedene Verhaltensmuster von Kontrolleuren gleichen. Zum Beispiel die Auswahl von Leuten, die immer ihre Pässe vorzeigen oder ihre Taschen aufmachen müssen, das kann man ganz genau vorhersehen. Da ist es ganz egal, ob es die Schweizer oder die Deutschen sind, es geht immer um dieselben Leute. Lustig ist auch, dass mein Ticket, wenn ich zwischen Berlin und Basel pendle, nur bis zum Badischen Bahnhof geht. Ich habe dieses Generalabonnement in Deutschland, und das endet im Badischen Bahnhof. Ich könnte damit zwar mit der SBB nach Zell im Wiesental fahren, auch nach Schaffhausen, aber ich kann nicht vom Badischen Bahnhof zum SBB fahren. Da bräuchte ich ein extra Ticket. Es wird auf dieser Strecke fast nie kontrolliert, aber ich habe mal den Schaffner im Zug gefragt, weil ich das doch bezahlen wollte, und der war damit völlig überfordert, er hat es mir dann erlassen, wohl weil er sich ausserstande sah, das zu berechnen. Das ist alles sehr witzig, auch die Gebäude-Ebenen gehen durcheinander, unten ist Schweiz, oben ist Deutschland, aber auch nicht wirklich, ganz unten drunter ist wieder irgendwie Deutschland ... diese imaginären Abgrenzungen, die innerhalb eines Gebäudes stattfinden, finde ich so witzig, dass man je nach dem, wo man sich aufhält, etwas anderes ist. Aber es scheint auch Absprachen zu geben, auf einer unteren Ebene läuft das ja alles. Was man gar nicht denken sollte, weil es eigentlich schwierig ist. Wenn jetzt jemand zusammenbricht, wohin wird der eigentlich gebracht? Welche Polizei ist zuständig? Es scheint irgendwie zu funktionieren. Das ist erstaunlich.

Die Situation der Grenze ist auch ein wichtiger Aspekt in Hinblick auf die Arbeit in dem Projekt. Es gibt diese wahnwitzigen Verquickungen von Zuständigkeiten, und zu verschiedenen Zeiten, das hast du ja selber erlebt, kann man mit ein und derselben Grenze ziemlich verschiedene Erfahrungen machen. Inwiefern spielt das Nachdenken über Grenzen in deinem Stück eine Rolle?

Ich bin ja dadurch, dass die Grenzen nach aussen gekippt sind, auf diese Konstruktion gekommen. Normalerweise begrenzt der Raum der Aufführung den Ort der Aufführung. Man kann genau sagen, wo innen und aussen ist. Das ist bei mir genau aufgehoben, das ist anders herum. Die Grenze des Raumes begrenzt die Aufführung insofern, als sie ausserhalb dieser Grenzen stattfindet. Dadurch wird die Grenze unsicher, daher auch der Titel, die Grenze wird unsicher hinsichtlich dessen, was zur Aufführung gehört und was nicht. Es ist nicht so, dass man sagen kann: Ja gut, es gibt immer irgendwelche Umwelteinflüsse und die muss man halt in Kauf nehmen. Sondern dadurch, dass die Umwelteinflüsse und die Teile des Stücks notwendigerweise für den Hörer parallelisiert werden, wird die Grenze des Stückes durchlässig, es findet eine Art Osmose statt. Ich habe die Instrumente schon so ausgesucht, dass man das noch mitkriegen kann. Dass in dem Moment, wo der Chor anfängt zu singen, die Aufführung losgeht, ist eigentlich klar. Aber es gibt Geräusche, es gibt Durchsagen, es gibt Sachen, die sind dann nicht fassbar, das heisst die Grenze wird dann wieder durchlässig. Der Titel ist im Griechischen auch schön doppeldeutig, „μετέωρος“ kann „oben“ heissen – leider kann in der Gare du Nord über der Decke nicht gespielt werden, dann würde man wohl durchbrechen –, oder „unsicher“.

Vieles von dem, was du sagst, evoziert die Situation der Bedrohung und der Unsicherheit. Ein wichtiger Punkt in deinem Musikdenken und -schaffen ist immer auch die Öffnung zu Neuem, im Bahnhof-Projekt hast Du das einmal in Zusammenhang gebracht mit dem „Abfahren“, man fährt wo neues hin. Hier liegt vielleicht auch die Möglichkeit einer positiven Kehrseite zu all dem Grauensvollen, das sich bei dieser Thematik zeigt. Kann es hier eine Perspektive, die über Geschichte und Gegenwart hinauszeigt, geben? Welcher Art ist das Potential des Künftigen in deinem Stück?

Das ist der Punkt, über den man am schwierigsten sprechen kann, weil man da einen Anspruch formuliert, den man möglicherweise mit dem Stück nicht einlöst. Das muss das Stück erweisen, wenn es das tut, dann ist es gelungen, wenn es das nicht tut, dann ist es halt gescheitert. Das wird man dann sehen. Gerade das Indeterminierte in so eine Zielrichtung zu determinieren, läge mir fern. Es wird sich zeigen, ob die Umkehrung der Grenzen eine Öffnung bewirken kann, ob das etwas Zukunftsträchtiges ist oder nicht, vielleicht weiss man es noch nicht nach der ersten Aufführung, sondern erst später. Wenn man das jetzt fassen könnte, dann bräuchte man wahrscheinlich das Projekt nicht.

Dieser Punkt ist auch aus Sicht der Forschung sehr wichtig. Wir betreiben ja nicht Forschung, um den Status quo zu bestätigen, sondern um neue Erkenntnisperspektiven zu gewinnen. Mit welchem Erkenntnisinteresse ist für dich dieses Stück verbunden?

Da ist eine doppelte Sache, die für mich immer wieder wichtig ist; einerseits die Frage: Inwiefern ist Tradition für uns heute noch verfügbar oder zugänglich? Inwiefern kann sie von uns noch fortgeschrieben werden? Oder entsteht irgendwann bloss noch Redundanz? Und zweitens: Inwiefern kann man in einer von Geräuschen erfüllten Welt noch sinnvoll eine musikalische Situation schaffen, deren erste Voraussetzung es gerade nicht ist, sich von seiner Umwelt vollständig abzutrennen? Jetzt gehe ich in dieser Sache etwas weiter als sonst, es ist im neuen Stück nicht nur durchlässig, sondern wird von vornherein mit thematisiert.

„Künstlerische Forschung“ wird im Hochschulwesen nur gefördert, wenn nachweisbar Wissenszuwachs intendiert wird und ein bestimmtes Erkenntnisinteresse formuliert werden kann. Kann man diese Kriterien auf deine künstlerische Arbeit übertragen?

Das kann man schon. Man kann sagen, dieser Uhr-Tower ist ein Pfosten von den Säulen des Herkules, jetzt geht es darum: Kann man rausfahren oder nicht? Das heisst, wir müssen es machen und uns fragen: Was ist in unserer Wahrnehmung passiert? Oder was ist für die Soziologie der Aufführung passiert? Was ist mit der Verbindung von Bewegung und Musik? Da kommt mir auch zupass, dass die Musiker draussen sind, weil ich das furchtbar finde, wenn die Leute auf der Bühne herumlaufen. Das bringt immer so eine Ablenkung, wenn man die nicht sieht, fällt diese Ablenkung weg. Das ist wie der Forscher, der auf sein Bakterium das Mikroskop richten will. Insofern ist diese Fokussierung nötig. Ich glaube, das ist eine der wichtigsten Fragen für die Musik der Zukunft: Wie verhalten sich unsere im 19. Jahrhundert einstudierten Rituale der Musikausübung und des Musikkonsums zu unserer heutigen Situation? Eigentlich geht das immer weiter auseinander. Das muss man auch praktisch erproben, das kann man nicht nur mit schlaun Symposien. Man muss auch mal schauen: Was passiert eigentlich? Wenn wir zum Beispiel die Musiker nicht durch Lautsprecher ersetzen, sondern gar nichts da haben. Weitere Fragen könnten lauten: Wie ist unser Verhältnis zur künstlerischen Produktion, die nicht reproduzierbar ist? Ist es ein sinnvolles Ziel, künstlerische Produktion nicht reproduzierbar zu machen? Oder ist das ein Aufrechterhalten eines Originalitätskonzepts aus dem späten 18. Jahrhundert, das im 21. Jahrhundert angesichts der technischen Möglichkeiten absurd ist? Ich finde das so witzig: Die haben neulich auf

Youtube ein Internetorchester gegründet, aber das hätte doch gerade nur im Internet spielen müssen! In New York haben die sich ja getroffen und das Konzert gegeben. Das finde ich so absurd, dass selbst hier auf das alte Ritual zurückgegriffen wird. Aber um darüber reden und das untersuchen zu können, müssen erst künstlerische Versuche unternommen werden, die solche Dinge in den Fokus nehmen.