

## **Grenztöne**

*Daniel Weissberg im Gespräch mit Michael Kunkel über das Werk Dreizehn13 (Basel, 8. Juni 2009)*

*Michael Kunkel: Lieber Daniel Weissberg, im Projekt Dreizehn 13 befassen sich zwei Komponisten, Jakob Ullmann und du, mit der musikalischen Darstellung und Reflexion der Geschichte und der Gegenwart des Badischen Bahnhofs. Thema ist auch, wie ein Gegenstand mittels Musik erkannt werden kann – es zeichnet sich bereits ab, dass dies auf sehr verschiedene Weisen geschieht. Nun ist die Arbeit heute noch nicht vollständig abgeschlossen, es gibt daher die Gelegenheit, den Schaffens- bzw. Erkenntnisprozess aus der Gegenwart heraus etwas zu bezeugen und zu dokumentieren. Welchen Ansatz des Umgangs mit der Thematik „Badischer Bahnhof“ hast Du gefunden, welches sind für dich leitende Fragestellungen?*

Daniel Weissberg: Ich habe versucht, zu Beginn die Dinge ein bisschen auf mich wirken zu lassen, Informationen zu sammeln und gelesen, was es an Dokumenten gibt. Ich habe dann bald gemerkt, dass im Unterschied zu anderen Themenkompositionen, die ich früher hauptsächlich für das Ensemble 13 gemacht habe, letztlich so ein Bahnhof und seine Geschichte nicht direkt etwas hergibt, um das zu komponieren. Da klingt zwar relativ viel, aber heute anders als früher und die früheren Klänge kriegt man jetzt natürlich nicht mehr. Ich habe dann auch die Idee verworfen, den alten Bahnhof klanglich zu restaurieren ...

*... mit Dampfloks und so ...*

... genau, man wäre dann ziemlich bald wieder bei der *Étude aux chemins de fer* und damit glatte 60 Jahre zurückgeworfen mit so einem Ansatz. Und inhaltlich kommt die Frage, was das überhaupt soll und was das mit der Geschichte zu tun hat. Ich bin dann darauf gestossen, dass die Geschichte des Badischen Bahnhofs, der ja dadurch besonders ist, dass mitten durch den Bahnhof eine Landesgrenze verläuft, die Wandlung des Grenzbegriffs ganz schön dokumentiert. Zur Gründung des Bahnhofs [am 13. September 1913] war das die Grenze zum Grossherzogtum Baden. Und Grenzen von Grossherzogtümern waren ja ganz anderer Art als unsere heutigen, die Grenzen konnten sich etwa durch Heirat von Fürstenkindern verschieben, relativ einfach auch durch Kriege, gut, das ging später dann auch noch, aber die Grenze umschloss ein herzogliches Besitztum, das prinzipiell auch veräusserbar war und sich durch

Erbteilung und Heirat verändern konnte. Sie wurde dann eine nationalstaatliche Grenze, das Phänomen Grenze wurde dadurch ganz anders aufgefasst. Man sollte daran denken, dass es vor dem Ersten Weltkrieg so etwas wie Aufenthaltsgenehmigungen für Ausländer noch gar nicht gab, sondern wo man sich niedergelassen hatte, dort wohnte man dann eben. Meine Grosseltern etwa sind vor dem Ersten Weltkrieg in die Schweiz gekommen, da waren Aufenthaltsgenehmigungen noch kein Thema.

*Wo kamen sie her?*

Väterlicherseits aus Polen, mütterlicherseits aus dem damaligen Ungarn, aus einer Region, die heute zu Serbien gehört [Vojvodina], und eine andere Grossmutter aus Deutschland. Wenn ich heute Schengen beobachte, so stelle ich fest, dass die Grenze zwar nicht virtuell geworden ist, aber sie hat immer weniger einen Ort. Der Ort „Badischer Bahnhof“ ist nicht mehr so stark ein Grenzzort, sondern man sitzt im Zug nach Bern und plötzlich kommt eine Grenzkontrolle. Heute ist die Grenze ja eigentlich eine rassistische Grenze, die Grenze wird vor allem erlebt von Leuten, die dunkelhäutig sind oder ausländisch aussehen, die werden dann kontrolliert und ich zum Beispiel nicht. Ich erlebe die Grenze dann indirekt über Leute, die mit mir im Zug sitzen. Euphemistisch könnte man das auch als ethnische Grenze bezeichnen. Fakt ist, dass Grenzkontrollen rassistisch geworden sind.

*Im Fokus liegt also die Wandlung des Status einer Grenze, die in diesem Fall immer am gleichen Ort verblieb, was ja keine Selbstverständlichkeit ist. Auf welche Weise reflektierst Du diesen Wandel mittels komponierter Musik?*

Mit diesem Ansatz, dachte ich, müsste sich etwas machen lassen. Der nächste Schritt war dann, dass ich bemerkt habe, dass ich diese Texte, die ich bekommen habe – Berichte über den Badischen Bahnhof, historische Dokumente – nicht direkt vertonen oder in die Komposition integrieren kann.

*War das die ringgeheftete Sammlung der Gare du Nord?*

Ja. Auch die Materialien im Buch *Orte der Erinnerung*<sup>1</sup>. Das war zwar alles spannend und geschichtlich interessant, aber um damit direkt komponieren zu können, gab das zu wenig her. Da wurde mir klar, dass die Texte bearbeitet werden müssen, und wenn neuer Text generiert werden muss, dann möchte ich da nicht dilettieren, deswegen habe ich dann Alberigo Tuccillo, einen Schriftsteller, mit dem ich auch schon früher zusammengearbeitet habe, gefragt, ob er dazu bereit wäre, einen Text – es ist kein Libretto im engeren Sinn – zu schreiben.

*Inwiefern gab die Textsammlung „zu wenig her“?*

Es liegt an der Textform. Entweder müssen es Texte sein, die man als gesprochene Texte einfach so vorlesen kann, dann könnte man eine dokumentarische Sache herstellen in der Art eines radiophonen Live-Features. Ich dachte, dass das für den Abend nicht unbedingt erwünscht ist, wenn im Auftrag der Begriff „Oratorium“ vorkommt.

*Du hast Dich von diesem Begriff leiten lassen?*

Sehr begrenzt, aber immerhin kam es mir so vor, dass es nicht darum ging, eine Mischform zwischen Dokumentarstück und Hörspiel anzustreben. Auch da sind sehr viele Dinge, von denen ich nicht den Eindruck hatte, dass man sie mit Musik irgendwie anders deuten kann, dass sie etwas hergeben, wenn man sie komponiert. Das wäre sicher bei einzelnen Erlebnisberichten möglich gewesen, wobei die sehr stark konzentriert sind auf die Zeit des Zweiten Weltkriegs. Wir haben ja sehr schnell gemerkt, dass im Projekt dies die Aufmerksamkeit sehr stark anzieht, dass man immer denkt: „Wie war das im Zweiten Weltkrieg oder in der Nazi-Zeit?“ In vielen Biographien fehlen zwölf Jahre, über die Zeit von 1933 bis 1945 stehen dann nur zwei Sätze oder so. Aber nach Lenin ist das Gegenteil von einem Fehler auch ein Fehler. Die Geschichte des Badischen Bahnhofs nur auf diese zwölf Jahre zu konzentrieren, fand ich nicht einen sinnvollen Weg. Das heisst, die Texte, die am ehesten noch was hergegeben hätten, die waren eigentlich alle aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Also im Buch *Orte der Erinnerung*, dort stehen diese Berichte drin. Die Geschichten um den Badischen Bahnhof sind nicht unbedingt die interessantesten, weil die

---

<sup>1</sup> Heiko Haumann, Erik Petry, Julia Richers, *Orte der Erinnerungen. Menschen und Schauplätze in der Grenzregion Basel 1933-1945*, Basel: Christoph Merian Verlag 2008.

grüne Grenze die eigentliche Grenze war, wo sich dann die wichtigen Dinge abgespielt haben, und nicht die Grenze im Badischen Bahnhof.

Ein erster Schritt bestand darin, zu überlegen: Was könnte „Grenze“ musikalisch auch unabhängig vom Badischen Bahnhof bedeuten? Was könnte das für den Text bedeuten? Da gab es dann auch Ideen unabhängig davon, dass der Badische Bahnhof das Thema ist. Es gibt natürlich sehr viele Grenzbereiche in der Musik. Zum Teil ganz banal: Die Grenze zwischen Verständlichkeit und Unverständlichkeit des gesprochenen oder gesungenen Wortes, die Grenze zwischen Geräusch und Klang usw. Also ganz handfeste Sachen. Es gilt, dort nach Grenzbereichen zu suchen und auch die Grenzen von der einen zur anderen Klanglichkeit zu verwischen.

### *Durch morphing-artige Vorgänge?*

Das spielt eine Rolle. Wenn man sich auch auf diese Weise mit dem Phänomen Grenze beschäftigt und im Text etwas beschreibt, das mit Grenze zu tun hat, dann würde das irgendwie einen Zusammenhang oder eine Grundstimmung ergeben – so die Annahme. Ähnlich ist Alberigo Tuccillo vorgegangen in der Hinsicht, dass er sich die Laute des Wortes „Grenze“ vorgenommen hat und Wörter gesucht hat, die diese Laute beinhalten. „Grund“ etwa beinhaltet „grn“. Dies ist mit der Idee verbunden, dass, wenn es einen Text gibt, in dem die „Grenz“-Laute sehr präsent sind, dadurch eine Art von Grundstimmung entsteht. Das hat mir natürlich sehr gefallen, weil diese Art der literarischen Herangehensweise sehr musikalisch ist.

### *Ist die Orientierung an solchen übergeordneten Merkmalen des Phänomens Grenze auch mit dem Wunsch verbunden, einer Fülle von Stoffen eine kompakte Gestalt zu verleihen?*

Einerseits eine kompakte Gestalt, andererseits bietet das auch Möglichkeiten, durch das Eingehen auf historische Textpassagen, die klar datiert sind, musikalische Ausflüge zu machen, stilistisch. Zum Beispiel wird zitiert, dass Lenin von Zürich kommend und sich mit Dada beschäftigend aus der Schweiz ausgereist ist. Wenn der Text davon handelt, gibt es natürlich die Möglichkeit, ihn musikalisch leicht dadaistisch einzufärben. Oder wenn Margret Thatcher ungeplant in der Zeit der irischen Terrorgefährdung anstatt am Bahnhof SBB am Badischen Bahnhof eingeladen wird und der Bahnhofsvorsteher unglaublich stolz wurde, sie zu empfangen – sie ist natürlich ohne ihn zu beachten an ihm vorbei gerauscht, weil der Witz

ja gerade darin bestand, dass niemand wusste, dass sie dort aussteigt –, auch dann gibt das was her und ich kann musikalisch auf eine bestimmte Zeit rekurren. Ich fände es merkwürdig, eine fast hundertjährige Geschichte stilistisch ganz einheitlich darzustellen. Aber ohne Textbezug wäre es dann auch wieder merkwürdig, also wenn stilistische Anleihen wahrnehmbar sind, ohne dass deren Motivierung klar würde. Generell habe ich versucht, mich durch verschiedene Einfallstore der Thematik zu nähern. Ich habe auch die Raumproportionen des Badischen Bahnhofs übernommen, um Proportionen zu gewinnen für die Musik. Nicht im Sinn einer direkten Übertragung. Mit elektronischen Mitteln simuliere ich zum Beispiel reale akustische Raumverhältnisse des Bahnhofs, etwa als Resonanz für gesprochene Sprache. Sie kann dann klingen wie in einem Tunnel mit der Länge der Eingangshalle. Das ist nicht eine direkte Analogie, das wäre zu plump, weil man das heute so einfach kann, es geht eher darum, etwas musikalisch einzufangen, was die Räume auf eine übersetzte Art ausstrahlen. Wie immer weiss man nicht, wie viel davon letztendlich wirklich spürbar wird.

*In Deiner Komposition scheint es darum zu gehen, wie eine Spannung zwischen im Grunde zufälligen Daten – geschichtlicher, lautlicher, proportionaler Natur – in kompositorischer Übersetzung entstehen kann. Vielleicht ist es wichtiger, diese Spannung wahrzunehmen als die kompositorische Darstellung der einzelnen Elemente?*

Das ist die Hoffnung, dass diese Art von Widerstand generiert wird. Es ist ganz klar: Zunächst bedeuten diese Raumproportionen nichts, und überdies ist die Widererkennbarkeit nicht einmal für mich gegeben. Das funktioniert auf dieser Ebene sicher nicht. Ich weiss auch nicht, was daran direkt von Interesse sein sollte. Ich glaube, es ist eher die Art, für die Gestaltung etwas anderes zu haben als diese momentane geschmackliche Entscheidung, wo ich sage: „Ach, ich glaub’, ich schreib’ jetzt ein fis.“ Oder ich gehe in mich, und warte, bis mich die Muse küsst, dann weiss ich, welchen Akkord ich hinschreibe. Sondern dass ich irgendwas habe, wofür ich dann auch noch den Musenkuss brauche, um zu wissen, was ich dann konkret tue. Aber es lenkt dann doch in eine ganz bestimmte Richtung. Und diese Richtung hat etwas mit der architektonischen Erscheinung des Bahnhofs zu tun.

*Hier ist etwas, dass für deine Schreibweise vielleicht charakteristisch ist: Das Arbeiten an gewissen Phänomenen oder Fragestellungen, nicht das Klären von Fragen, manchmal eher noch das Relativieren von Antworten, die wir zu haben glauben. Du hast selber vorhin die*

*Reichert-Stücke erwähnt, das sind auch Kompositionen, in denen mit gegebenem Material, auch Dokumenten, in diesem Sinn umgegangen wird. Als Komponist trittst du gewissermassen zurück, es geht weniger ums emphatische Komponieren, „Erfinden“ von Musik als eher um das Anordnen von Klängen und Gedanken (ich weiss, dass auch die Grenze zwischen diesen Tätigkeiten nicht ganz sauber zu ziehen ist ...). Jedenfalls scheint mir die klangliche Veräusserung von Ausdruck nicht das Wichtigste in deiner Art zu komponieren zu sein, das zeigt vielleicht auch deine Skepsis hinsichtlich Musenküssen. Das Anordnen von Dingen, die künstlerisch-analytische Arbeit an Fragestellungen erinnert vielleicht auch ein bisschen an die Haltung des wissenschaftlich Forschenden. Ist das eine Haltung, die Dir als Künstler attraktiv erscheint?*

Ich habe Mühe damit, das so zu beschreiben, weil ich seit wenigen Jahren auch in der Forschung teilweise tätig bin. Ich sehe natürlich, dass es Parallelen gibt zwischen Forschung und künstlerischer Produktion. Ob man es deswegen gleich benennen soll, wie durch das Stichwort „Kunst als Forschung“ impliziert wird, da bin ich sehr skeptisch. Ich weiss nicht, was es bringt, Dinge, nur weil sie Parallelen haben, gleich zu benennen. Es ist ein bestimmtes Interesse, das ich als Komponist habe, und das ist nicht das Interesse von jemandem, dem „Musik“ einfällt, die er als Klangbild im Kopf hat und dann aufschreiben möchte, was es ja natürlich auch gibt; ich habe auch nicht das Bedürfnis, mich stilistisch irgendwo einzuordnen und mir vorzunehmen, etwa nur komplexistische Musik zu schreiben. Es ist das äusserlich voraussetzungslose Herangehen an Dinge, das Projekte ermöglicht wie jene mit Manfred Reichert. Kompositorisch hat mich daran sehr interessiert, von aussen in etwas hineingestossen zu werden um herauszufinden, wie ich damit kompositorisch umgehen kann. Das war ähnlich, als ich angefangen habe, Radiobeiträge zu machen. Im Lauf der Zeit bekamen dann manche Aufträge von Manfred Reichert für mich den Charakter von Gebrauchsmusik. Nach einiger Zeit wurde mir klar: „Jetzt weiss ich eigentlich, wie es geht“, dann verliere ich letztlich das Interesse als Komponist daran. Die Projekte blieben dennoch spannend, die Themen waren interessant, ich habe immer gern mit Manfred Reichert zusammengearbeitet, etwas gelernt und Geld verdient dabei. Aber als Komponist hat es mich dann nicht mehr so brennend interessiert, weil ich schon vorher wusste, wie es rauskommt, ich hatte ja das Feld eigentlich schon ausgelotet. Ich meine diese Collagen ...

*... also diese drei Projekte: Sind Töne Töne oder sind Töne Webern, Fremder Ort Heimat und ÜberSchrift ...*

... ja, wobei die „Routine-Projekte“ erst einige Jahre später kamen, vorher war noch *Mozart in Leib*, da habe ich nur zwei ganz kurze Beiträge gemacht, für Fred van der Kooijs Theater *Christophers Garten* habe ich die ganze Musik gemacht. Dann kam *Sind Töne Töne*, *ÜberSchrift* war schon ein Vorprojekt zu *Zeitball 2000*. *Fremder Ort Heimat* (1995/96) ist etwas, das mir sehr nahe ist, obwohl es ein ziemlich elitäres Ding ist. Das war für mich wirklich enorm spannend, einen Umgang mit Texten von Hölderlin zu finden, ohne einfach aufzugeben, nur weil ich Holligers *Scardanelli-Zyklus* nichts hinzuzufügen habe. Dann würde ich eher den Leuten sagen: „Hört euch doch den *Scardanelli-Zyklus* an, der ist so toll, da braucht ihr nicht Weissberg zu hören.“ Es ging darum, einen eigenen Zugang zu finden, der Hölderlin nicht vertont, sondern mittels dem die Schichten der unglaublich spannenden Folio-Hefte als Partitur interpretiert werden. Gut, das gehört jetzt nicht zum Thema ...

*... dieser Kontext ist schon interessant. Zurück zu Dreizehn13: Du hast ja wichtige Schichten deiner Arbeit schon angedeutet: Zum Beispiel die Arbeit am Phänomen Grenze, die Zusammenarbeit mit Tuccillo sowie die Beschäftigung mit Eigenschaften des Raumes. Könntest Du Deine Arbeit in diesen Bereichen vielleicht noch etwas genauer oder detaillierter beschreiben oder womöglich Einblick geben in die weitere Planung? Das Stück ist ja noch nicht fertig.*

Was noch hinzukommt, ist die Arbeit mit Nives Widauer. Das kommt jetzt relativ spät dazu, was es nicht ganz einfach macht. Aber weil ich ihre Arbeit sehr mag und weil wir ähnliche künstlerische Ansätze haben, werde ich schon noch versuchen, darauf zu reagieren, wie sie mit dem gleichen Raum umgeht. Das sind noch sehr ungelegte Eier. Aber ich will gerne über ein paar ganz konkrete Dinge berichten, die ich schon geschrieben habe oder noch vorhabe zu machen: Das Eine ist, dass es eine Begrüssungstext gibt. Der Sprecher ist quasi der Bahnhof. Für Tuccillo war notwendig zu wissen, wer der Sprecher eigentlich ist. Für ihn war es hilfreich sich vorzustellen, dass der Bahnhof spricht. Am Anfang sprechen die acht Sänger den Begrüssungstext gegeneinander versetzt, damit ein Stimmengewirr entsteht, ein strukturiertes Stimmengewirr allerdings, weil immer der gleiche Text in einheitlichem Duktus gesprochen wird. Dazu spricht auch der Sprecher den Text, linear, und mit Hilfe der Elektronik wird jetzt die Stimme des Sprechers genommen, in gewissem Sinne gemorpt mit diesem Stimmengewirr. Man könnte auch sagen: Das Stimmengewirr wird wie die Stimmbänder behandelt, und vom Sprecher wird quasi der Mund genommen, der Mund, der

die Laute formt, aber nicht mit der Stimme des Sprechers, sondern mit dem quasi rauschartigen Material, was von den Sängern geliefert wird, daraus wird der Text dann quasi rausgefiltert. Dadurch, dass das live passiert, können die Verständlichkeitsgrenzen der Sprache reguliert werden, Mikrophone braucht es ja eh, und dann kann man den Verstärkungsgrad den Stimmen auch anpassen. Das Zweite ist, dass aus diesem Prozess gewisse Frequenzen bevorzugt werden können. Diese Stimmbänder werden dann quasi von der Elektronik gestimmt. Da ergeben sich Tonhöhen, die dann aus bestimmten Räumen des Bahnhofs gewonnen sind. Dadurch fängt der Chor an zu singen, bevor er singt. Und er steigt dann auf diese Tonhöhen ein und fängt an auf ihnen zu deklamieren. Aber der Sänger soll auf der Tonhöhe bleiben, die für seine Stimmlage vorgegeben ist. Das ergibt diesen sehr fließenden Übergang vom Sprechen ins Singen, was dann von den Instrumenten übernommen wird, wenn sie dazukommen. Sie führen das weiter. Also das ist eine Art von Verfahren, das da zur Anwendung kommt.

*Dankeschön. Viele wesentliche Komponenten kommen in dem Beispiel vor: Die Verwischung der Grenzen zwischen Sprechen und Singen, zwischen Verständlichkeit und Unverständlichkeit, die Einbeziehung des realen Raumes zur Erzeugung von Klang usw. Jetzt ist ja die besondere Situation in diesem Projekt, dass nicht nur ein bestimmter Gegenstand behandelt wird, sondern dass die Aufführungen in diesem Gegenstand selber auch stattfinden. Beachtest du diese etwas ungewöhnliche Situation in irgendeiner Weise?*

Interessant finde ich es sicher. So, wie ich bis jetzt Nives Widauer verstanden habe, ist das etwas, das zum Tragen kommen soll, dass eigentlich das Video den Raum zeigt, in dem man sich ohnedies schon befindet. Das kann mit minimalen Differenzen dann auch in den Raum eingehen. Das finde ich interessant. Ich habe mir am Anfang natürlich auch überlegt, ob es möglich sein würde, den Bahnhof, weil er eben schon da ist, stärker einzubeziehen. Ich bin einfach sehr skeptisch bei den Ideen, die einem als erstes in den Sinn kommen. Und ich dachte dann: Mein Gott, irgend so ein Mikrofon am Bahnsteig, das ab und zu die Geräusche von dort in den Konzertsaal hineinspielt, ist von grosser Trivialität, jeder kann sich das vorstellen. Ich war dann eigentlich ganz froh, als ich erfahren habe, was Jakob Ullmann vorhat. Da wurde mir klar, dass er das auf eine ganz radikale Weise macht, so dass es dann eben nicht mehr trivial ist – nehme ich jetzt mal an, zumindest. Es kann spannend sein, wenn man in einem Raum sitzt und nur Dinge aus anderen Räumen hört und eigentlich gar nichts aus diesem Raum selber. Dann ist das gegessen, dann kann ich nicht halb aus anderen

Räumen noch etwas dazuspielen, das hat dann Jakob Ullmann auch für mich abgehandelt und steht für mich nicht mehr zur Verfügung.

*Offenbar hat Dich der Arbeitsuntertitel „visuelles Oratorium“ in gewisser Weise beeinflusst, du sagtest ja vorhin, dass deshalb eine radiophone Art der Umsetzung eher nicht in Frage kam. Inwiefern spielt die visuelle Dimension in der kompositorischen Arbeit eine Rolle?*

Parallel zum Ansatz von Nives Widauer versuche ich einerseits die visuelle Komponente in der Komposition mitzudenken. Andererseits versuche ich schon auch das quasi Dokumentarische mit reinzuholen. Ich arbeite gerade an einem Prosatext (ich weiss gar nicht, ob Alberigo den noch dabei haben wollte), der nicht literarisch gestaltet ist, was die Texte sonst sind. Es geht um diese Gänge, die es da gibt. Die unterirdischen Gänge, die bis zur deutschen Grenze führen. Es ist nicht ganz klar, ob es wirklich so ist, dass die eine Fehlplanung waren, wie relativ vieles an diesem Bahnhof. Das prägt ja die Geschichte dieses Bahnhofs vom Architektonischen her: Man hat laufend für unglaubliche Summen Zeug gemacht, das man dann nicht gebraucht oder was sich als Fehlentwicklung erwiesen hat. Zum Beispiel der Turm, der nie als etwas anderes benutzt wurde denn als Symbol, das einfach so dasteht und diese Uhr beherbergt und sonst nichts. Aber mit diesen Gängen ist es ein bisschen unklar. Da gibt es einen Prosatext dazu, der sich darüber auslässt, und der ist jetzt als gesprochener Text integriert, mit Unterbrechungen, der dann immer wieder in einen akustischen Tunnel geführt wird, dort musikalisch aufgenommen wird, denn es gibt dort dann auch einen lyrischen Text zur gleichen Thematik. Es kippt vom Tatsachenbericht in den gesungenen lyrischen Text, und wieder zurück. Das ist etwas, an dem ich kürzlich erst gearbeitet habe. Es ist jetzt natürlich schwer zu sagen, was davon schliesslich tatsächlich übrig bleibt.

*Obwohl sehr viel Faktisches über den Badischen Bahnhof einbezogen wird, weist du darauf hin, dass dein Stück über die Thematisierung des Ortes und seiner Geschichte hinausweisen soll. Geht es auch um die künstlerische Konstruktion dessen, was an dem Bahnhof in irgendeiner Weise paradigmatisch sein könnte?*

Ja, ich denke schon. Ich bin sicher näher dran als bei Jakob. Bei mir ist der Link über den Text, der wirklich von der Geschichte dieses Bahnhofs handelt, auf jeden Fall vorhanden. Die Musik ist durch den Text inspiriert und versucht diesen zu deuten, es ist auch eine klassische

Vertonung. Auf der anderen Seite versucht die Musik aus der Behandlung der Grenzidee eine gewisse Klanglichkeit, eine übersetzte Klanglichkeit zu holen. Gut, man hätte den Ort auch theatral inszenieren können, wie Daniel Ott mit der Basel Sinfonietta am Rheinhafen. Dann wäre es eine ganz andere Kiste geworden. Wenn man das tut, hat man so eine Momentaufnahme des Bahnhofs. Da sind Projekte über geschichtslose Rohbauten noch interessanter als solche über einen Bahnhof, wenn man die Geschichte weglässt. Und wenn man die Geschichte machen wollte, dann würde es eine aufwendigere Theatersache wahrscheinlich. Das wäre sicher spannend, aber in diesem Rahmen war es nicht möglich, die Laufzeit des Projektes ist dafür auch zu kurz. Ich meine, es ging ja letzten Herbst überhaupt erst los. Ich kämpfe ohnedies schon mit der Zeit.

*Würdest du verraten, welche Entscheidungen in der kompositorischen Arbeit heute bereits getroffen sind, und welche noch zu treffen, also welche Perspektiven noch offen sind?*

Ich habe mich unterdessen auf die Besetzung festgelegt, also Sprecher, acht Sängerinnen und Sänger plus Klavierquartett, Elektronik und sonst nichts. Ich fand die Idee des Schlagzeugs dann zu offen, es kann so viele Instrumente und Klänge da hineinbringen. Eine Einheitlichkeit, aus der heraus auch mit Mitteln der elektronischen Transformation eine gewisse Vielfalt entstehen kann, ist mir letztlich lieber als ein Instrumentarium, das aus sich heraus schon so vielseitig ist. Die acht Singstimmen werden überwiegend solistisch behandelt, also nicht im Sinne eines Doppelquartetts oder so. Beim Niedergang zwischen den Weltkriegen etwa erscheint so etwas wie eine Endlosglissando-Idee, die es als akustische Täuschung gibt ...

*... meinst du Shepard-Skalen?*

Ja, nicht eins-zu-eins, einfach von der Idee her, absteigende Linien werden versetzt zueinander gesungen in bestimmten rhythmischen Konstellationen. Das dauert nicht wahnsinnig lang. Die Idee zu haben, ging relativ schnell, aber bis man das für acht Stimmen mit entsprechender instrumentaler Unterstützung einfach mal geschrieben hat ... Es gibt da so kleine Binnenentscheidungen, um die muss man nicht ringen. Das ist reine Fleissarbeit letztlich. Berio hätte das seinen Assistenten gegeben. Ich habe leider keine, die das für mich machen würden. Da sitzt man je nach dem ein paar Wochen und schreibt. Der Zeitdruck trägt auch zur Entscheidungsfindung bei, wenn nicht genug Zeit da ist, muss man auch sagen: „So,

stopp, jetzt ist diese Entscheidung gefallen und es ist nun halt so.“ Das ist sicher die eine Sache, das andere ist diese Entscheidung, dass ich mich an dem Text von Alberigo orientiere. Er hat ihn in sieben Zeitabschnitte unterteilt. Er hat die Zeit von 1913 bis heute linear eingeteilt und versucht zu jedem Zeitabschnitt Texte zu liefern. Ich denke, dass ich bei diesem Rahmen versuchen werde zu bleiben.

*Der Rahmen ist also eine Art chronologisches Gefäß?*

Ja. Es gibt auch Texte, die frei stehen können, wie dieser Text über Tunnels, der kann zu verschiedenen Zeitpunkten eingeschaltet werden. Grosso modo sehe ich sonst wenig sinnvolle Kombinationsmöglichkeiten, im Sinne einer nicht-linearen, etwa kugelförmigen Gestalt von Zeit. Das ist wohl eine Sache, die schon feststeht. Was nicht feststeht ... ich bin eigentlich auch relativ chronologisch daran zu komponieren, weil es sich für mich oft so darstellt, dass ich nicht ein Stück erst konzipieren kann, um dann komponieren. Oder wenn ich das tue, schmeisse ich das Konzept ziemlich rasch über den Haufen, oder das Konzept schmeisst sich durch sich selbst über den Haufen. Ich erlebe oft sehr stark, dass eine Entscheidung, die zu treffen ist, erst die Bedingungen schafft für die nächsten Entscheidungen.

*Dadurch kommt ein Prozess in Gang ...*

... ja . Das ist ja etwas, das man in der Geschichte der Erfindungen sehr gut kennt. Bei den meisten jüngeren Erfindungen, Internet oder Mobiltelefonie, war man ganz überrascht von den Auswirkungen. Man hat es sich nicht vorstellen können, weil mit der Erfindung erst die Bedingungen für die Entwicklung geschaffen wurden. Man hatte sich vorgestellt, dass mit der Mobiltelefonie das Telefonieren komfortabler würde. Dass sie das Kommunikationsverhalten fundamental verändert hat, ist im Nachhinein sehr einfach nachvollziehbar, aber vor der Erfindung konnte man sich das noch nicht einmal vorstellen.

*... du brauchst also konkrete Dinge, auf die du im Moment reagieren kannst und weniger äussere Vorgaben, die es nach Schema X zu erfüllen gilt.*

Ja. Also wenn es die äusseren Vorgaben gibt, ist es okay. Die kommen in der Regel nicht von mir. Bei meiner Art zu komponieren gibt es Parallelen: das Konzept fürs Ganze entsteht mit dem Stück und nur sehr bedingt vorher. Es ist auch eine Sache, die ich für die Vermittlung, für

den Unterricht wichtig finde: Komponieren ist nicht Analyse rückwärts. Das ist ein grundlegend anderer Vorgang. Was nicht heisst, dass es ein Komponieren, das wie Analysieren rückwärts ist, nicht gibt.

*Welche Perspektiven sind noch offen, welche Entscheidungen sind noch zu treffen?*

Das betrifft wie gesagt den visuellen Aspekt und die Zusammenarbeit mit Nives Widauer. Sie hat von einer Idee gesprochen, dass sie die Vorhänge, die im Konzertsaal vor den Fenstern sind, verlängern möchte, so dass sie in die Bekleidung der Choristen übergeht. Für mich war dann die Frage, gehe ich soweit darauf ein, dass ich gewisse Dinge über den Haufen schmeisse und das Stück so konzipiere, dass es auswendig zu singen ist. Das, was ich bis jetzt für den Chor teilweise geschrieben habe, ist nicht auswendig zu machen. Mit der verfügbaren Probenzeit nicht und ich glaube auch sonst nicht. Für eine Oper eine eigenständige Stimme zu lernen ist etwas anderes, als Teil eines Geflechts zu sein. Das ist bei den Chorstimmen dieser Komposition oft der Fall. Was ich etwa bei den absteigenden Skalen genau auskomponiert habe, könnte man, allerdings viel weniger differenziert, auch mit Spielanweisungen für die Sänger erreichen. Dann hätte ich diese paar Wochen vergebens geschrieben. Ich ringe noch ein bisschen damit, ob es nicht andere Möglichkeiten gibt. Die szenische Wirkung müsste dann eigentlich eine pauschalere musikalische Gestaltung rechtfertigen.

*Gibt es irgendeine Art von Erkenntnisinteresse, das dich bei der Arbeit leitet, und das du auch formulieren kannst?*

Zum ersten Teil der Frage: Sicher ja. Und dort ist auch die Parallele zur „Forschung“: Kein Forscher macht ein Experiment ein zweites Mal, wenn er mit dem Experiment herausgefunden hat, was er herausfinden wollte. Ich habe das zum ersten Mal – wenn auch erst im Nachhinein – realisiert, als ich aufgehört habe, Rock-Musik zu machen. Wir dachten, das Ende der Band Page hinge damit zusammen, dass zu einem wichtigen Zeitpunkt mit Axel Ramming ein Mitglied der Band gestorben ist. Dabei stimmte das gar nicht. Wir waren damals kurz davor im Studio, und hatten zum ersten Mal alle Mittel zur Verfügung, die wir auch live gebraucht hätten, aber uns nicht leisten konnten. Wir hatten Musik gemacht, für die wir eine sehr viel teurere Anlage gebraucht hätten, und im Studio stand die nun zur Verfügung, und dann hat es dadurch auch genauso geklungen, wie ich es mir vorgestellt habe. Damit war es dann eigentlich mit der Rockmusik für mich vorbei. Das ist so eine Konstante

geblieben. Deshalb würde ich sagen, dass ein Erkenntnisinteresse schon da ist. Es interessiert mich so lange, bis ich weiss, wie es geht ...

*... wie auch bei der Zusammenarbeit mit Manfred Reichert ...*

... genau, man kann schon weitermachen, weil es andere Gründe gibt. Ich habe nichts dagegen, Gebrauchsmusik zu machen zwischendurch. Also, ein Erkenntnisinteresse ist sicher vorhanden. Wie war der zweite Teil der Frage?

*Kannst Du formulieren, worin dieses Interesse besteht? Kannst Du den epistemologischen Gegenstand benennen?*

[Daniel Weissberg denkt nach und schweigt.]

*Was genau erkundest Du in deiner künstlerischen Arbeit? Was wird dabei erkannt?*

[Pause.]

*Irgendwie ist es schwierig, die Frage präzise zu stellen ...*

... es ist noch schwieriger, darauf zu antworten.

*Die Frage zielt in die Richtung des „was“. Was ist der Gegenstand des Erkenntnisinteresses?*

Vielleicht muss man tautologisch antworten: Der Gegenstand des Erkenntnisinteresses ist das, was sich der Benennung des Gegenstands entzieht. So, wie man auch bei der Analyse sagen kann: Ein Aspekt bei der Analyse ist, dass man versucht, dem näher zu kommen, was sich der Analyse entzieht. Das ist natürlich nicht bei allen Komponisten gleich. Es geht darum, dass man eigentlich mit Analyse den Dingen versucht näher zu kommen, die sich der Analyse entziehen, und nicht die Haltung hat: Die wirklich zentralen Dinge kann man überhaupt nicht analysieren! Das mag stimmen, nur man kommt ihnen mit Analyse näher. Und in dem Sinne, würde ich sagen, ist auch das Erkenntnisinteresse hier auch eines, was eben genuin musikalisch-künstlerische Erkenntnis ist, die sich nicht übersetzen lässt. Die sich anders nicht

erkunden lässt. Das habe ich im Bereich des Instrumentalen Theaters schon früh bemerkt: Wenn Leute fragen, was das bedeutet ... das bezog sich auf meine *Drei Walzer*, deren dritter von sieben Handbewegungen begleitet ist. Da habe ich dann gemerkt, dass ich nur an den Bewegungen gearbeitet habe, ohne mir zu überlegen, was die bedeuten könnten. Das ist mir gar nicht in den Sinn gekommen. Ich bin dann Gott sei Dank auf die Idee gekommen, zurückzufragen: Was hast du denn darin gesehen? Dann haben mir die Leute die unglaublichsten Geschichten erzählt. Und jedes Mal konnte ich voller Überzeugung sagen: Ja, genau das. Weil es wirklich immer gestimmt hat. Als Deutung war das toll, es wäre mir einfach nicht eingefallen. Obwohl es völlig plausibel war. Eine andere Frage war: Wie bin ich dazu gekommen, Szene und Musik zu verbinden? Hier konnte ich antwortend fragen: Wie kommen andere dazu, das zu trennen? So funktioniert ein künstlerischer Schaffensprozess nicht. Die Deutung oder Erklärung kommt nachträglich von aussen. Aber in der Entstehung selber ist es so, dass es als Einheit gedacht ist und erfunden wird. Nachher kann man alles Mögliche feststellen. Insofern könnte man sagen: Das Erkenntnisinteresse ist das Interesse an einer Erkenntnis, die nur musikalisch ist.