

## „Es muss fremd bleiben – oder fremd werden“

*Jakob Ullmann im Gespräch mit Michael Kunkel über PRAHA: celetná – karlova – maiselova*

*Michael Kunkel: Jakob Ullmann, vorgestern hatten wir die Gelegenheit, Deine neue Komposition PRAHA: celetná – karlova – maiselova auch in Basel zu erleben.<sup>1</sup> Wir hörten Stimmen, instrumentale Klänge und Geräusche sowie reale, sozusagen konkrete Klänge, alles sehr leise. Das Stück war zuerst als eine Art Funk-Oper konzipiert und bezieht eine Vielzahl konkreter Stoffe ausgehend von Jorge Luis Borges' Erzählung Das geheime Wunder ein. Der Borges-Text kommt in der Komposition als solcher überhaupt nicht vor, aber ich glaube, man kann sagen, dass Du ihn in einer bestimmten Klangsituation realisiert hast, indem Du seine Materialien musikalisch entfaltet. Auf welche Weise geschieht das?*

Jakob Ullmann: Die Sache ist so, dass Bernd Leukert vom Hessischen Rundfunk mich ansprach, ob es mich interessieren würde, etwas zu machen, was wie eine Oper ist aber keine sichtbare Szene umfasst, also nicht auf die Bühne kommt. Ich habe sehr lange gezögert, ihm zuzusagen, weil das Dramatische mir fernliegt und ich keinen Text vor Augen bzw. vor Ohren hatte, der mit diesem Konzept und mit meiner Vorstellung von Klang in Übereinstimmung zu bringen gewesen wäre. Schließlich bin ich bei der Suche nach einem geeigneten Text auf die Erzählung *Das geheime Wunder* von Jorge Luis Borges gestoßen, die mir für diese Sache geeignet erschien, weil die Geschichte zwar dramatisch ist, aber fast jeglicher äußerer Handlung entbehrt. Es geht ja nur um die Nächte eines von den nationalsozialistischen Besatzern Prags 1939 zum Tode verurteilten Gefangenen in seiner Zelle, der angesichts der bevorstehenden Hinrichtung überlegt: „Was rechtfertigt mein Leben?“ Irgendwann ist die letzte Nacht zu Ende und die Exekution findet statt. Das ist im Wesentlichen das äußere Geschehen. Im Kopf dieses eingesperrten Menschen in Prag gibt es aber eine Vielzahl von Geschichten, eine Vielzahl der Verbindungen verschiedenster Sphären der Kunst und des Denkens, vielfältige Sedimente seiner künstlerischen und publizistischen Arbeit. Hier boten sich Ansätze zu kompositorischem Nachdenken.

---

<sup>1</sup> 30. Juni 2008 in der Kartäuserkirche durch Christoph Bösch (Flöte), Daphne Vicente Sandoval (Fagott), Jardena Flückiger (Stimme), Clara Gervais (Kontrabass/Perkussion), Stephan Schmidt (Sprecher), Helena Winkelman (Violine), Oliver Margulies (Viola), Ellen Fallowfield (Violoncello), Jürg Henneberger (Einstudierung), Benjamin Federer, Leonardo Idrobo Arce (Assistenz und elektronische Realisation in Verbindung mit dem Elektronischen Studio der Hochschule für Musik Basel). Die Uraufführung fand am 4. April 2008 mit denselben Aufführenden (außer Vera Leibacher, Flöte) im Kammermusiksaal des Deutschlandfunk in Köln statt.

Ein besonders wichtiger Punkt für dieses Nachdenken war, dass der Gefangene als Autor vorgestellt wird, der einen Text, einen Essay verfasst hat gegen die „Zeit“ und dazu eine Widerlegung der Zeit literarisch ins Werk zu setzen sich vorgenommen hat. Sein grosses Versdrama *Die Feinde*, mit dem er sein Leben noch zu rechtfertigen meint, ist die künstlerische Umsetzung dieser Idee, dass die Zeit eigentlich eine Fiktion, ein Trug ist. In dem Moment, in dem ein einziges Ereignis, eine Konstellation, eine Begegnung ein zweites Mal „geschieht“, kann von einer gerichteten Zeit eigentlich nicht mehr die Rede sein. Hier ist ein Feld betreten, mit dem man in der Musik auf zweierlei Weise dauernd zu tun hat: Einmal ist da die verfließende Zeit. Musik kann nicht anders realisiert werden als dadurch, dass Zeit vergeht, während Musik erklingt; andererseits aber ist eine Wiederholung in der Musik nichts ungewöhnliches, sie hat jedenfalls nicht den außerordentlichen Charakter, den eine Wiederholung, eine Kehre der Zeit in einer dramatischen Situation hätte. Insofern war es eine beträchtliche Herausforderung, ein musikalisches Äquivalent für etwas zu finden, das schon in einem dramatischen Kontext schwer zu realisieren und plausibel zu machen wäre: ein Ereignis oder eine Konstellation, die die Kehre oder eine Schleife der Zeit selbst und damit ihr Zusammenfallen indizieren würde. Was mir in dieser Situation zu Hilfe kam, ist die Tatsache des nicht geschlossenen Tonsystems in der sogenannten „tonalen“ Musik. Wenn man die zwölf Tonarten durchläuft, kommt man ja nicht wieder einfach beim Ausgangspunkt an – in gewisser Weise schon, aber dann doch wieder nicht, weil die Verwendung reiner, untemperierter Intervalle auf dem Weg durch die Ganztöne und Quinten eben nicht mit reinen Oktaven vereinbar ist. Und das ist nach meinem Dafürhalten nirgendwo besser kompositorisch auf den Punkt gebracht worden als in Johann Sebastian Bachs *Kanon per tonos* aus dem *Musikalischen Opfer*, der bei jeder Wiederholung um einen Ganzton (verbunden mit der zugehörigen Quinte) nach oben steigt.<sup>2</sup> Dieses kompositorische Meisterstück entstand nicht zufällig in jener Zeit, in der die Frage entschieden wurde, ob man den „Fehler“ im Tonsystem (das Komma) gleichmäßig auf den gesamten Tonraum so verteilen soll, wie es bereits im 16. Jahrhundert von Simon Stevin vorgeschlagen worden war, oder ob man die ungleichmäßige Verteilung beibehält. Durch die graphische Form des Druckes – Bach teilt nur das Thema, den zeitlichen und räumlichen Einsatzabstand der Kanonstimmen mit – entscheidet der Komponist die Frage nicht. Handelt es sich also nach einem Durchgang durch die Tonarten wirklich wieder um die gleiche Tonart? Diese ambivalente Situation zwischen „Nicht-wieder-wirklich-ankommen“ und „Doch-ankommen“ ist in mein Stück integriert, indem die einzelnen Teile je einen Durchgang des Kanons zur

---

<sup>2</sup> Dadurch, dass der Kanon, der dem *Thema regium* akustisch an die Seite gestellt wird, als Quintkanon angelegt ist, werden nicht nur sechs, sondern alle zwölf Tonarten durchlaufen.

Grundlage haben, und diese Teile als die verbleibenden Stunden durch das Schlagen der Glocke der Prager Altstädter Rathausuhr markiert werden. Die Stunden werden immer kürzer. Am Schluss käme man wieder beim Anfang an, aber man ist natürlich nicht wieder beim Anfang.

Das ist eine ganz wichtige, direkt ins Kompositionstechnische zielende Anregung durch Borges. Das andere ist jene, Bach ja auch durchaus nicht unverwandte Welt des Nachdenkens über Buchstaben, Zahlen und Töne, hier jedoch in der jüdischen Tradition der Kabbalah. Der Borgessche Autor, der in Prag verhaftet ist und im Gefängnis sitzt, wird ja vorgestellt als jemand, der das *Buch der Schöpfung (Sepher Jezira)* übersetzt hat, jenes höchst merkwürdige jüdische Buch, von dem niemand genau weiss, wie alt es wirklich ist oder wo es herkommt. Gleichzeitig steht es seit dem Mittelalter in höchstem Ansehen, weil man es benutzt, wenn man einen Golem schaffen will.<sup>3</sup> Damit ist man direkt in der Prager Überlieferungswelt. Die Tür zum Dachboden der Altneusynagoge, wohinter ja die Reste des Golem liegen sollen, ist natürlich heute immer noch verschlossen. Es wird großer Wert darauf gelegt, die Tür zu zeigen und auch zu zeigen, dass sie fest verschlossen ist. Man ist also jedenfalls mittendrin in dieser Welt, zu der auch Franz Kafka gehört. Auf diese Weise hat man schon zwei Pole des Titels: zum einen die Maiselova, in der die Altneusynagoge steht, am Ende dieser Hauptstrasse im Judenviertel. Dort befindet auch das jüdische Rathaus mit der rückwärts gehenden Uhr (rückwärts in Anführungsstrichen, denn die Zahlen sind die hebräischen Buchstaben, aber auch hier gerät die Zeit etwas aus den Fugen), am Anfang der Maiselova steht das Geburtshaus von Kafka, der auch in der Celetná, also der Zeltnergasse, gewohnt hat. Künstlerisch-kompositorisch (nicht räumlich) verbunden werden diese beiden Gassen durch die Karlova, in der sich das Jesuitenkolleg mit seiner riesigen Bibliothek befindet, wo Borges in der Geschichte *Das geheime Wunder* sich seinen eigenen Auftritt verschafft, indem er als blinder Bibliothekar auftritt. Die Beziehung zwischen Kosmos, Zahl und Buchstabe nimmt in diesem Auftritt eine andere Wendung, denn er präsentiert eine erfundene Legende, wonach Gott sich in einem Buchstaben dieser Bibliothek befinde, der aber in der enorm umfangreichen Bibliothek nicht ohne weiteres auffindbar sei ...

---

<sup>3</sup> Dies hat – außer den mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Zeugnissen über den solcherweise gearteten Gebrauch des kryptischen Büchleins – nicht zuletzt mit einer am Ende des Buches herangezogenen Stelle aus dem ersten Buch der Thora (Berešith 12.5) zu tun, wo von Abraham erzählt wird, dass er Haran „samt aller Seelen, die sie geschaffen hatten“ verließ. Die von Kabbalisten angenommene Deutung der hebräischen Formulierung, hier handele es sich um die Erwähnung der Erschaffung „künstlicher Menschen“ (mithin eines Golem) ist mitnichten zwingend. Vgl. vor allem die erschöpfende Auslegung der Stelle durch Benno Jacob (in: ders., *Das Buch Genesis*, Stuttgart: Calwer 2000, S. 340f.).

*... in der Geschichte heißt es, der Bibliothekar habe sich auf der Suche nach diesem Buchstaben blind gelesen. Nach welchen Prinzipien wird die kompositorische Entfaltung all dieser Materialien vollzogen?*

Natürlich hat diese kabbalistische Welt der Zahlen und der Buchstaben Eingang genommen in die Weise, wie das Stück komponiert worden ist. Wobei das am Ende nicht so interessant ist, diese Übertragungen offenzulegen und zu erläutern...

*... das sagen Komponisten gerne ...*

... es handelt sich um Entscheidungsprozesse, die an bestimmten Stellen des kompositorischen Prozesses einfach nötig sind, wo man Vehikel braucht, um Entscheidungen in der nötigen Klarheit treffen zu können. Dann nimmt man Vehikel, die mit dem Ganzen zusammenhängen, so wie der Bach-Kanon in dieser Hinsicht gewissermaßen auch bloß ein Vehikel ist. Wenn man es weiß und das Stück gut kennt, hört man in den Glissandi, die zwischen den beiden Bläsern und der Sängerin immer hin und her gehen, die absteigende chromatische Linie des *Thema regium*, das im *Kanon per tonos* eine eigene Stimme ist: über dem Kanon stehen die 25 Töne des *Thema regium* – wobei der Komposition zugutekommt, dass es genau 25 Töne sind ...

Die eigentliche Geschichte von Borges ist in der Genese des Stückes immer weiter zurückgetreten, einfach deswegen, weil aus rechtlichen Gründen die Idee einer Funk-Oper irgendwann begraben werden musste. Darüber war ich nicht gänzlich unfroh, weil ich nun das Problem der Vermittlung der Handlung (oder dessen, was an ihrer Stelle steht) nicht mehr lösen musste und mich anstelle dessen ganz in den Kopf des zu Unrecht verhafteten Menschen zurückziehen konnte. Aus den Textschichten, die den schon erwähnten Erinnerungs- und Sedimentschichten im Kopf des Gefangenen entlehnt sind, musste nicht mehr ein für den Zuhörer nachvollziehbarer Vorgang werden, es ist Musik. Die Textschichten sind so komponiert, dass sie ganz bewusst nicht verständlich sein sollen. Man soll bemerken, dass es Sprache ist, aber nicht auf den Versuch kommen, verstehen zu wollen, was es bedeutet. Dann würde man immer dem Verständnis hinterher rennen und käme doch zu nichts. Es ist ziemlich viel Mühe darauf verwandt worden, diesen schmalen Grat zu treffen, wo man auf der einen Seite noch merkt, dass es sich um Sprache handelt, und auf der anderen Seite beim Versuch scheitert, sie bzw. „es“ zu verstehen.

*Du distanzierst Dich vom „Dramatischen“. Gleichwohl ist für mich der dramatische Ursprung des Stückes als „Funk-Oper“ durchaus noch erkennbar. Es ist zwar absolut „untheatralische“, also keine irgendwie hysterionische Musik, sondern eher eine Dramatik der aufgehobenen Physis, die wir auf andere Art auch von Feldman oder Beckett kennen. Könnte man davon sprechen, dass die Imaginationssituation des Zelleninsassen von Borges mit musikalischen Mitteln „inszeniert“ wird?*

Das ist ein ganz gefährlicher Punkt. Es geht um eine reale Situation, in der jemand real im Gefängnis sitzt und real zum Tode verurteilt ist. In dem Moment, in dem man das „inszeniert“, ist die Brisanz der Sache beseitigt. Sobald man das Sterben inszeniert, weiss man, dass man nicht wirklich stirbt. Dadurch, dass ich die Geschichte um eine Textschicht, die in ihr keinen konkreten Ursprung hat, erweiterte, habe ich die Grenzen verschoben. Die Mauern von der Zelle sind zwar geblieben. Aber in der Umgebung dieser Mauern werden wenigstens die Namen jener Leute gelesen, die wirklich umgekommen sind.<sup>4</sup> Dadurch kommt das „Inszeniert-sein“ in eine merkwürdige Konstellation – die auch nicht ungefährlich ist, weil man auf der einen Seite die historische Korrektheit der wirklichen Namen hat, und auf der anderen Seite die Fiktion, die man inszenieren kann. Das eine kann das andere leicht beschädigen. Das ist eine nicht ganz unproblematische Seite des Stücks. Da müssen andere darüber urteilen, ob es geht oder ob es nicht geht. Mir scheint, dass es noch geht, ich würde es aber auf keinen Fall betonen wollen.

*Neben der live gespielten Musik werden Instrumentalklänge, konkrete Klänge und jene Stimmen, die die Namen und Texte lesen, elektronisch zugespielt, wobei bestimmte Arten der Zubereitung nötig waren. Worin bestehen diese?*

Dadurch, dass das Stück anfangs für den Funk vorgesehen war, habe ich die Zuspielschicht als recht unproblematisch angesehen. Als es sich dann aber in Richtung einer realisierbaren Kammermusik auf einer Bühne entwickelte, wurde auch eine Version vorstellbar, in der die Texte live gelesen werden – das ist nach wie vor eine gültige Aufführungsmöglichkeit, wobei man dann eine große Zahl von Sprechern bräuchte. Wir brauchten das nicht, was zwei große Vorteile hat: Einerseits ist die Identität des Kopfes, in dem diese Stimmen sprechen, durch die Identität der Stimme des Sprechers der Texte – *Sepher Jezira*, die vierte Ekloge aus Vergils *Bucolica* und weiterer Texte – erfahrbar [Stephan Schmidt]. Außerdem gibt es einen

---

<sup>4</sup> Zum Aufführungsmaterial des Stückes gehören Listen mit Namen von jüdischen Menschen aus Böhmen, die in den Vernichtungslagern des nationalsozialistischen Terrorregimes ermordet worden sind.

klanglichen Aspekt: Die Sängerin [Jardena Flückiger] hat die erwähnten Listen mit Namen gesprochen, wodurch eine Verbindung entsteht zwischen Sprachklang und realem Gesang. In beiden Fällen handelt es sich um große Vorteile. Bei den Aufnahmen waren wir sehr darauf bedacht, dass der gesprochene Vortrag nichts mit professionellem oder gar schauspielerisch aufbereitetem Sprechen zu tun hat. Der Sprachklang musste den Charakter haben von etwas, das einem so im Kopf herum rumort und das man lieber ausschalten möchte. Gleichzeitig war eine Abstraktion nötig, wodurch zumal beim Vortrag der Namenslisten alles Pathetische vermieden wird ...

*... den Missbrauch von Namenslisten in der Gedenkindustrie kennt man zu Genüge ...*

... das ist ziemlich gruselig, ich wollte so etwas überhaupt nicht, aber ohne die Authentizität zu beschädigen. Wobei sich herausstellen sollte, dass die elektronische Behandlung der Sprecherstimmen technisch vergleichsweise einfach war. Uns ist auch ein praktisches Detail zu Hilfe gekommen: Dadurch, dass wir aus akustischen Gründen erst spät nachts aufnehmen konnten, waren die Sprecherin und der Sprecher derart müde, dass sie physisch überhaupt nicht zu energischem oder ausdrucksstarkem Sprechen in der Lage waren. Die Erschöpfung war so real, wie man sie nicht besser hätte vortäuschen können. Viel schwieriger war die Realisierung der Glissandostruktur. Es kommen ja auch instrumentale Klänge aus den Lautsprechern, die vermutlich auf nicht-elektronische Weise gar nicht realisierbar sind. Man kann von keinem Fagottisten erwarten, dass er über 45 Minuten ein Glissando über eine Oktave spielt, oder von einer Sängerin, dass sie in tiefer Basslage singt. Da bin ich Leonardo Idrobo Arce sehr dankbar, dass er seine ganze Kenntnis und seine Kreativität im Umgang mit der Technik aufgeboten hat, um diese Herausforderung, die ich anfangs als nicht übermäßig problematisch angesehen habe, zu meistern. Wir mussten da eine ganze Menge Tricks anwenden, um tatsächlich realisieren zu können, was mir vorschwebte: Es soll eine Struktur sich komplementär zu dem Bach-Gerüst nach und nach aufbauen, um sich kurz vor Schluss [bei 51'18''] in einem Ton [b in sechs Oktavlagen] zu treffen, das ist sozusagen der Haken, an dem alle Strukturen hängen. Die Herausforderung bestand darin, dass es nicht einfach elektronische Glissandi geben sollte, sondern Glissandi in den jeweils originalen instrumentalen bzw. vokalen Klangfarben.

*Der Weg der Borges-Figur Jaromir Hladlik, sich angesichts des Erschießungskommandos als Künstler zu behaupten, liegt in der Imagination von Kunst in einem utopischen Bereich,*

*nämlich der ausnahmsweise von Gott gewährten Zeitlosigkeit. Was bedeutet eine solche Situation für Dich als Künstler?*

Ich kann es ziemlich platt sagen: Was hier unter anderem artikuliert wird, ist, dass es außerhalb ihrer selbst keine Rechtfertigung von Kunst gibt. Kunst zu irgendwelchen Zwecken ist unerlaubt. In Borges' Erzählung gibt es den schönen Satz: „Er arbeitete nicht für die Nachwelt, nicht einmal für Gott, über dessen literarische Vorlieben er wenig wußte.“<sup>5</sup> Kunst existiert nicht nur ohne Zweck, sondern auch unabhängig von ihrem Autor, und zwar selbst dann, wenn sie nur in ihm selber existiert. Diese Situation ist ein bisschen widersprüchlich, aber so ist es.

Mir ist noch ein zweiter Punkt sehr wichtig: In einer Zeit, in der wir meinen, durch Silberscheiben, MP 3-Player und Festplatten jederzeit alles verfügbar zu haben, muss lebendige Kunst auch lebendig *gemacht* werden. Es gibt hierbei einen Punkt von Unverfügbarkeit, der uns abhanden zu kommen droht in der Vorstellung, dass man alles festhalten kann. Das ist eine falsche Widerlegung der Zeit in der Idee, sie konserviert zu haben und immer wieder abrufen zu können. Was die Zeit angeht, wird es erst brisant, wenn man sich bewähren muss, indem man die Sache wirklich spielt. Die Umgebung bemerkt ja nicht, was vor sich geht. Für das Erschießungskommando bei Borges fällt der Schuss, nichts weiter. Der Borgessche Held Jaromir Hladik hat die Zeit der Fertigstellung nur für sich. Sie hinterlässt in der sichtbaren Welt keine Spur. Aber sie ist lebendig und sie ist vorhanden. In dem Moment, wo eine Imagination, die sich einmal auf Papier niedergeschlagen hat, wieder lebendig wird, findet sie ihre Berechtigung oder auch nicht. Indem sie über das Papier hinausgegangen ist, ist für den Autor – für mich – die Fremdheit groß genug, dass sie auch unabhängig von mir existieren kann. Aber dafür ist der Raum des lebendigen Spiels notwendig. Und der ist natürlich nicht haltbar, konservierbar ...

*... sondern höchst fragil. In PRAHA sogar in ganz besonderem Maß: Das Stück zeigt seine Materialien, seine Materialfülle ja nicht demonstrativ vor, sondern alles ist in einem äußerst leisen, aber sehr weiten Klangraum integriert. Du operierst mit bedeutungsaufgeladenen Gegenständen wie Texten und konkreten Klangzeichen, ohne dass ihre Bedeutung unmittelbar „verständlich“ wird. Wenn diese Musik im Konzert lebendig aufgeführt wird, geschieht etwas Merkwürdiges: Es zeigt sich, dass sie, obwohl man nichts „versteht“, einen eminent diskursiven Charakter hat. Auf welche Weise geschieht das?*

---

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, *Das geheime Wunder*, in: ders., *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944* (= Werke in 20 Bänden, hrsg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, Band 5), Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 138.

Offen gestanden: Ich weiß es nicht. Ich bin ganz froh darüber, dass dieser Punkt, wenn er sich ereignet, für mich nicht verfügbar ist, dass ich da über keine Tricks verfüge – sie würden ohnehin nichts helfen. Es wird auch unterschiedlich wahrgenommen.

Ich möchte zwei Dinge erwähnen, wobei ich mir dessen bewusst bin, dass diese Erwähnung auch eine Form des Ausweichens ist: Meine Art des Komponierens stelle ich mir vor wie die Arbeit eines Archäologen, der ausgräbt und dabei ziemlich konkrete Mauern findet. Mal sind sie gerade, mal sind sie rund, und wenn die Fundstücke ins Museum kommen, bekommt das die Bezeichnung „ritueller Zweck“, was bedeutet, dass man eigentlich nicht weiß, wozu es dagewesen ist. So ähnlich ist es auch mit klanglichen Gestalten: Sie tauchen auf, man findet sie unter der Oberfläche, es könnte eine Strasse sein, ein Haus, ein Säulenstumpf, man merkt schon: das ist nicht gewachsener Stein, sondern ein Rest von Kultur, von dem man aber nicht genau sagen kann, was er darstellt oder aus welcher Zeit er kommt. So ungefähr ließe sich mein Umgang beschreiben mit dem, was im 20. Jahrhundert Material genannt wurde. Man muss das gar nicht mehr dekonstruieren oder umwerten, diese Verfahren sind für uns auch bereits Geschichte. Die Dekonstruktion ist unterdessen schon Gegenstand von Archäologie. Der andere Punkt ist der: Meine Frau sagte zu mir, nachdem sie *PRAHA* gehört hatte, sie hätte noch kein Stück von mir gehört, das so „persönlich“ wäre. Das unterstreicht nochmals sehr deutlich, dass es da eine Schicht gibt, die für mich als Autor nicht verfügbar ist. Sie stellt sich ein, aber nicht in dem Sinne, dass ich sie „gemacht“ habe. Ich kann das auch nur deshalb akzeptieren, weil ich das nicht „gemacht“ habe. In dem Moment, wo ich sie „gemacht“ hätte, wäre sie für mich tief problematisch. Eigentlich wäre sie für mich unerträglich. Es muss fremd bleiben. Oder fremd werden.

Um das an einem technischen Detail klar zu machen: Während der Arbeit mit Leonardo Idrobo Arce haben wir über die Raumsituation der Aufführung und der Klänge gesprochen, darüber, wie man den Klang in den Raum stellt. Leonardo fand zu Recht, dass ich mit den elektronischen Gerätschaften sehr holzschnittartig umgegangen bin und die bestehenden Möglichkeiten gar nicht genutzt habe. Erst hinterher ist mir klar geworden, dass natürlich auch die Elektronik eine Form von Instrument ist, mit dem Leonardo den Raum interpretiert wie ein Geiger. In dem Moment, in dem ich den Raum inszeniere, bin ich schon zu nahe. Es ist, als würde ich das Stück dirigieren: Das geht nicht. Es muss diese Fremdheit geben, auch deshalb, damit den Aufführenden nicht eine bestimmte Position zu diesen Texten, die ja nicht irgendwelche x-beliebige Texte sind, aufgezwungen wird. Nur durch diese Fremdheit ist es für die Aufführenden möglich, während der Aufführung eine Distanz

zu haben zu den mit Bedeutung wirklich schwer aufgeladenen Dingen. Sie müssen dazu nicht unbedingt eine Position einnehmen, sie können das Stück aufführen, und entweder es ist etwas da oder es ist nichts.

Es ist für mich schwierig, über diese Dinge zu sprechen – nicht, weil ich irgendetwas geheim halten will, sondern weil Komponieren für mich jedes Mal ein neues Wagnis bedeutet. Ich werfe alle meine Skizzen weg. Sobald ein Stück fertig ist, wird das alles beseitigt. Das hat natürlich den Nachteil, dass ich mich nicht immer genau erinnere, wenn ich über ältere Stücke befragt werde, und dann nicht nachschauen kann. Wenn das Stück fertig ist, ist es fertig. Ich lösche dann keineswegs meinen Namen als Autor, so ist das nicht gemeint, ich bin schon der Autor, aber das Werk hat dann sein eigenes Leben.

*Der Anspruch, Musik immer „neu zu wagen“, schließt eine gewisse Kontinuität offenbar nicht ganz aus. Es gibt einige Eigenschaften, die durchaus charakteristisch sind für Deine Musik, in gewisser Weise sind sie auch zu Deinem Markenzeichen geworden: Ich meine die extreme Leisheit, die relativ lange Dauer und dass die Interpreten „jede Form von Ausdruck oder (innerer) Bewegung strikt vermeiden“ müssen. Das mögen zwar Äußerlichkeiten sein ...*

... das ist ganz richtig. Das sind schon die Merkmale, die seit etwa 20 Jahren meine Arbeit bestimmen. Davor war ich durchaus schwankend, in welche Richtung sich mein kompositorisches Denken und meine Arbeit entwickeln soll, also was ich musikalisch mache. Wenn ich heute ein Stück höre wie *la Cancion del anGEL desaparecido* (1987), das vor 20 Jahren in Donaueschingen – leider nicht ganz zulänglich (die erste Version war auch äußerst schwer realisierbar) – uraufgeführt wurde [15. Oktober 1988] ... das ist schon eine gnadenlose Musik, obwohl sie gar nicht so laut ist. Aus jener Zeit gibt es ein Schlagzeugquartett von mir, dessen letzter Satz fast nur im drei- bis vierfachen forte gespielt werden muss. Da kommt zur Gnadenlosigkeit der Konstruktion noch die Lautstärke [*symmmetries on aleph zero 3* in fünf Teilen für vier Schlagzeuger (1986/87)]. Ich habe mich dann anders entschieden und bin auf dem Weg des Leisen, relativ Langen und der Vermeidung des inneren Ausdrucks bis heute geblieben. Die Länge des Stückes und die Leisheit haben etwas miteinander zu tun: Es braucht einfach eine bestimmte Zeit, bis sich das Ohr an die Leisheit gewöhnt hat. Wenn ein solches Stück nach sieben Minuten zu Ende wäre, wäre man am Ende gerade so weit, dass man es hätte hören *können*. Ich habe nichts gegen den utopischen Charakter der Kunst, aber ich schätze es nicht, wenn sich das Publikum am Ende etwas unfroh fühlt, weil das, was man hätte erleben können, vom Autor bewusst verweigert wird. Es ist einfach so, dass man eine

gewisse Zeit braucht, bis man sich auf die Leisheit eingestellt hat. Das ist kompositorisch natürlich schon insofern eine Schwierigkeit, als man beim Anfang einer Komposition dieser Tatsache, dass man noch nicht leise hören kann, Rechnung tragen muss, ohne dabei ins Pädagogische abzugleiten. Das bedingt automatisch eine gewisse Länge der Stücke. Es geht bei etwa 35 Minuten los, darunter geht es eigentlich nicht, das ist die Untergrenze.

Entsprechend der Erfahrung der Leisigkeit ist auch die Zeiterfahrung eine andere. Für mich entsteht durch die relativ lange Zeit eine besondere Spannung und Energie des Hörens, durch die die Differenzierung im Leisen erfahrbar wird. Und was das Leise betrifft, ist es ganz einfach so – ich sage das immer wieder, es ist keine ideologische Entscheidung: Ich fühle mich von all dem Lärm, der ständig um einen herum ist, derart belästigt und so furchtbar bedrängt, dass ich dem nicht noch mehr hinzufügen möchte. Außerdem kann ich dem Lauten gar nicht richtig zuhören. Die Wahrnehmung wird derart holzschnittartig, wenn ich mich in diesen Bereich begeben. Ich kann ab einer größeren Lautstärke einfach nichts mehr hören. Dabei kann ich die Musik meines verehrten Kollegen Dror Feiler, der nun wirklich am anderen Ende der Skala arbeitet, als künstlerische Leistung durchaus schätzen, obwohl ich die meisten seiner Stücke nicht aushalten könnte.

Das Leise verweist auch auf den Charakter des lebendigen Spiels: Als MP 3-File könnte wahrscheinlich eine ganze Reihe meiner Stücke gar nicht existieren, man würde nur ein bisschen Rauschen hören oder auch gar nichts. Das Leise und die Unverfügbarkeit von Musik außerhalb des lebendigen Spiels bedingen einander. Der Verzicht auf Ausdruck hat – wie gesagt - etwas mit der Möglichkeit der Distanznahme zu tun, die für die Interpreten wichtig ist. Wenn es in einem Stück wie *PRAHA* um brisante Inhalte, um substantielle Traditionen geht, muss der Interpret demgegenüber eine freie Haltung einnehmen können und darf nicht zum Trompeter von irgendetwas gemacht werden. Es ist auch so, dass ich aufgewachsen bin unter Umständen, in denen man selbst seine Straßenbahnfahrkarte für den Frieden gekauft hat. Das hat man dann irgendwann hinter sich. Dadurch ist die Welt nicht substantiell friedlicher geworden. Wenn ein Loch im Dach ist, ist ein bisschen Dachpappe besser als ein Lied über die Schädlichkeit des Eindringens von Wasser durch schadhafte Dächer. Ob ich das mit Emphase vortrage oder ohne: Es wird weiter hineinregnen. Ich bin durch diese Umstände geprägt und reagiere etwas dünnhäutig auf solche Gesten, angesichts ihrer Wirkungslosigkeit.

*Der Missbrauch von ausdrucksstarken Gesten blieb in der DDR wie auch anderswo leider nicht immer ganz wirkungslos. Ich nehme an, auch darin gründet Deine Ablehnung.*

Ja, natürlich. Das ist sicherlich wahr.

*Wenn ein Komponist heute sagt: „Ich möchte mit meiner Musik die Menschen berühren.“  
Hast Du dafür Verständnis?*

Das ist mir sehr fremd. Die Frage, die sich daraus ergibt, ist: Kann man heute so naiv sein? Wenn man das kann, kann man vielleicht auch so einen Satz sagen. Aber bei den meisten, die solche Sätze sagen, bezweifle ich, dass sie so naiv sind, diesen Satz ernsthaft zu sagen. Entweder werden solche Sätze geäußert als Vermarktungsstrategie, und das ist für die Kunst nicht tunlich. Oder es ist eine Ausrede. Es ist ja verständlich, dass die Probleme des Komponierens im 20. und 21. Jahrhundert schwierig sind. Aber wir kommen nicht zurück in die sogenannte „gute alte Zeit“. Auf keinen Fall. Wenn das eine Ausrede ist, die „gute alte Zeit“ der Musik – die übrigens bestenfalls alt und meist alles andere als gut war! - zu beschwören und dann das Publikum dafür in Haft zu nehmen ... das Publikum ist auch nicht doof.

*Zumal die visuellen Medien operieren recht zwanglos und überaus erfolgreich mit Ausdrucksgehalten im Sinne von Vermarktungsstrategien. Du hast vor vielen Jahren „die macht der bilder“ als zentrales Moment der Krise benannt<sup>6</sup> und sicher ist diese Macht bis heute noch stärker geworden. Wie kann sich ein Künstler heute gegen den „voodoo der bilder“ behaupten?*

1990 hat eine Tagung in Budapest stattgefunden<sup>7</sup>, die im Buch *Von der Bürokratie zur Telekratie* des Merve Verlags dokumentiert ist<sup>8</sup>, angesichts der Merkwürdigkeiten und Ungereimtheiten hinsichtlich der Berichterstattung durch die (insbesondere visuellen) Medien über die Revolution in Rumänien. Man fragte sich: Wer ist da eigentlich erschossen worden? Ist überhaupt jemand erschossen worden? Man hat diese Bilder von Ceausescu oder einem Ceausescu-Darsteller und seiner Frau gesehen, und es ist ja ziemlich wahrscheinlich, dass in Timișoara (Temesvár) bestimmte Bilder „produziert“ worden sind. An der Budapester

<sup>6</sup> Jakob Ullmann, *Die macht der bilder und die macht der sprache. Zur politischen dimension des musikalischen*, in: *MusikTexte* 39, April 1991, S. 42–44.

<sup>7</sup> Internationales Symposium über *Die Rolle des Fernsehens in der rumänischen Revolution*, Budapest, 6./7. April 1990.

<sup>8</sup> Keiko Sei (Hrsg.), *Von der Bürokratie zur Telekratie: Rumänien im Fernseher* (Perspektiven der Technokultur, Internationaler Merve Diskurs 157), Berlin: Merve 1990.

Konferenz nahmen renommierte Fachleute, bekannte Medienwissenschaftler, die noch heute in Amt und Würden sind, teil, und ich wundere mich außerordentlich darüber, dass die Ebene der Erkenntnis, auf der damals formuliert und diskutiert worden ist, bis heute nicht nur nicht übertroffen ist, sondern mittlerweile allzu häufig unterschritten wird. Es hat eine Art Kapitulation vor der Macht der Bilder stattgefunden, indem man sagt: Es ist sowieso so, das ist der *iconic turn*, also machen wir etwas daraus. Es heißt, wir können das ohnehin nicht abstellen, und diese Puristen, die immer dagegen gewettert haben, sind out. Das hat sowieso nichts gebracht und wir lassen uns den *iconic turn* nicht durch moralische oder sonstige Argumente ausreden. Schauen wir lieber, welche neue Möglichkeiten der Kommunikation uns die Bilder und die Überwindung der „Herrschaft der Texte“ bieten. Ich fürchte, es gibt solche Möglichkeiten nicht für Kommunikation, die diesen Namen verdient. Zudem bin ich überzeugt, dass die Grundlagen, auf denen diese Haltung fußt, sehr wacklig sind. Diese Diskussion wird ja nicht erst seit Erfindung des Fernsehens geführt, sondern schon seit Platon. Der einzige Unterschied ist, dass die Leute in Platons Höhle an ihre Sitze gefesselt wurden.<sup>9</sup> Heute haben wir Fernsehsessel, wir brauchen gar nicht mehr gefesselt zu werden. Wir sind hinsichtlich der Bilder in einer Art von Hölle gefangen, in der wir uns ziemlich wohl fühlen. Letzteres gilt nicht nur hinsichtlich der Bilder und ihrer Wirkungen. Vielleicht ist dieser Zusammenhang mit dem *iconic turn* ohnehin nur ein Symptom einer umfassenderen und tiefergehenden, wie Friedrich Schlegel sagte: „Tendenz der Zeit“. Was mich einigermaßen beeindruckt, ist, dass man von Höllendarstellungen aus dem späten Mittelalter sagen kann: Ja, das ist ungefähr unsere heutige Welt. Wir haben akzeptiert, die Hölle als angenehme Umwelt zu empfinden. Das führt – und das ist nur das Erste – platt gesagt zu einer Entfremdung vom wirklichen Leben. Deshalb komme ich ja auch immer wieder auf diesen Punkt der lebendigen Aufführung zurück. Die lebendige Aufführung ist etwas, das der falschen Bebilderung entgegensteht.

Ich halte es für wesentlich, dass wir uns mit der Frage der Bilder, der Bilderflut wirklich ernsthaft befassen, weil ich an der Metzgerschen These immer schon bedauert habe, dass sie sich vornehmlich auf etwas Visuelles bezieht.<sup>10</sup> Bilder sind aber nicht unbedingt

---

<sup>9</sup> Platon, *Politeia* 514a – 517a.

<sup>10</sup> Heinz-Klaus Metzger hat in den zurückliegenden Jahrzehnten in vielen Vorträgen immer wieder auf den zivilisatorischen Fortschritt hingewiesen, den seiner Meinung nach das strikte Bilderverbot des zweiten Buches der Thora (*Šemot* 20.4) in der Geschichte der Menschheit bedeutet. In diesem Zusammenhang steht Metzgers Kritik am Christentum, das seiner Meinung nach „die Bilder“ (weitgehend) rehabilitiert habe. In gedrängter Kürze hat er diese Position beim Musikprotokoll des Steirischen Herbstes unter dem Titel *Von der Ersetzung der Wirklichkeit – oder: als es die Musik noch gab. Eine Polemik* vorgetragen (vgl. Christian Scheib und Sabine Sanio (Hrsg.), *Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, Saarbrücken: Pfau 2000, S. 99–103). In seinem *Kölner Manifest* von 1991 lässt Metzger immerhin erkennen, dass er den Begriff des „Bildes“ sehr weitgehend auszulegen bereit ist und ihn auf „Machwerke“ aller Art ausdehnt (vgl. Ingrid Roschek, Heribert C.

etwas Visuelles. Es kann auch ein Text sein, es kann sogar eine Musik sein. Musik ist nicht per se Anhängerin des Bilderverbots. Wichtig ist, dass wir diese Fragen aus der moralischen Ecke herausholen und mehr über die Sache selbst reflektieren. Wie groß diese Herausforderung ist, zeigt sich nicht zuletzt an den Darstellungen zum sogenannten Bilderstreit im 8. und 9. Jahrhundert oder denen der verschiedenen bilderfeindlichen Ausbrüche der Reformationszeit. Man müsste sich durch viel Geröll, das die Wissenschaftsgeschichte hinterlassen hat, hindurchwühlen, um erst mal eine Form der Verständigung zu finden und zu überlegen, worüber wir eigentlich reden. Was meinen wir eigentlich mit „Bild“? In welcher Hinsicht reden wir über „Bilder“? Die genaue Kenntnis der gerade erwähnten historischen Auseinandersetzungen könnte zu dieser notwendigen Diskussion Entscheidendes beitragen!

*Kann es die Aufgabe von Kunst, von Komposition sein, solche Reflexion zu leisten?*

Ja, durchaus. Ohne weiteres. Bei mir spielt es schon insofern eine Rolle, als ein Stück, das mich schon 20 Jahre lang begleitet, fast nur aus „Bildern“ besteht. Die Partitur von *voice, books and FIRE* besteht in wesentlichen Teilen aus graphischen Blättern, auch aus Textmaterial. Ich bin ja nicht der einzige, der in Kompositionen Bildlichkeit thematisiert, das gab es schon im Mittelalter. Bildlichkeit kann sich graphisch niederschlagen oder auch anders, wie in der barocken Figurenlehre. Das ist ein Punkt, der im Kompositorischen meines Erachtens ein bisschen unterschätzt wird. Es liegt natürlich auch an jener bestimmten philosophischen Tradition, in der wir Musik im 20. Jahrhundert verstanden haben, ich meine die Vorherrschaft eines bestimmten Begriffs vom „Material“ der Kunst. Das ist etwas problematisch geworden, weil wir seit etwa 50 Jahren nicht mehr so genau wissen, wie wir mit dem Konzept eines Komponierens mit Tönen klarkommen sollen. Wir haben eine musikgeschichtliche Kontinuität von 1200 Jahren im Gepäck und bemerken, dass, wenn wir jetzt die Regeln, wie mit diesen 88 Orten, die uns die Klaviertastatur zur Verfügung stellt, zu verfahren ist, ändern, wir eigentlich hinsichtlich des resultierenden Klangbildes keine substantiellen Neuerungen oder Veränderungen erreichen. Man kann die Muster weiter stricken und manchmal gibt es auch interessante Ergebnisse, aber irgendwie sind wir über diese Phase hinaus. Und damit stellen sich eine ganze Menge Fragen.

*Kann Kunst über die differenzierte Reflexion dieser Fragen auch hinausgehen?*

Ich denke, eigentlich müsste Kunst darüber hinausgehen. Aber da kommen wir wieder an die Stelle, an der wir sagen müssen, dass der Autor wohl glücklicherweise nicht allzu viel Einfluss darauf hat, ob etwas passiert oder nicht. Es kann nicht nur darum gehen, die Wahrnehmung etwas schulen zu wollen, auch das ist natürlich wichtig. Aber es geht darüber insofern hinaus, als das Hören von bestimmten musikalischen Zusammenhängen sich nicht in den Klängen erschöpft. Man hört auch Geschichte mit und alle möglichen anderen Dinge. Man tritt in einen Denkraum, in einen Geschichtsraum ein, von dem man viele Ecken noch nicht kennt oder nicht mehr kennt und die einem erlauben, das Handeln tatsächlich zu ändern. Oder zumindest wird die Erinnerung daran, dass es auch Alternativen gibt, wach gehalten. Einen bestimmten Bereich von *voice, books and FIRE* habe ich in den neunziger Jahren auch deshalb gemacht, um ganz pragmatisch Sachen aufzuheben, von denen ich denke, dass es sie bald nicht mehr gibt. Bestimmte Schriften, manche alten Manuskripte sind bald zerfallen. Wenn man überlegt, wie viel Kultur während der Kriege in Jugoslawien zerstört worden ist (und noch heute – zum Beispiel an orthodoxer Kultur im Kosovo - zerstört wird), wird unmittelbar deutlich, um was es mir hier geht (an Bagdad und die dortige Kulturvernichtung während der Kriege und nach dem Einmarsch der US-Armee und ihrer Verbündeten habe ich mich gar nicht erst herangetraut). Trotz aller Musealisierung und aller Begeisterung für das Alte dauert die Zerstörung von Überlieferung, von Kultur fort. Wenn man also eine Kopie einer Manuskriptseite, eines Textfragments in eine Partitur integriert, dann ist sie wenigstens dort noch vorhanden. Das mag vielleicht simpel anmuten, aber auch über solche Dinge müssen wir heute nachdenken, weil die Verluste, die wir ständig erleben, einfach immens sind. Es ist ein zaghafter Versuch, diese Verluste etwas zu verkleinern.

Das sind sehr vorläufige Antworten. Für mich steht und fällt die Sache damit, ob wir die Kunst zu einem Zweck machen, oder nicht. Ist dem so, dann ist es schon vorbei. Ich bin als Autor wohl der falsche Mann, das an meinen Stücken zu beurteilen. Das brächte mich in eine Lage, als würde ein Dirigent sein eigenes Stück dirigieren. Ich könnte es vielleicht bei jemand anderem reflektieren. Ich kann mich dann wieder auf die Linie zurückziehen: Entweder, etwas passiert, oder es passiert nichts, aber ich habe damit als Autor nichts zu tun.

*Tatsache ist, dass zeitgenössische Musik, selbst wenn sie sich mit öffentlich relevanten Fragestellungen befasst, in der Öffentlichkeit so gut wie keine Rolle spielt und auch im Kulturleben, in den Feuilletons, praktisch nicht diskutiert wird. Wie erklärst Du Dir das?*

Letzteres ist vielleicht der Fall, aber ersteres würde ich sehr bezweifeln. Es gibt mindestens genau so viel Festivals und Fans der zeitgenössischen Musik wie bei gotischer Musik, afrikanischen Trommeln oder Ähnlichem. Es gibt die Szene, die Gregorianik mag, eine andere, die Monteverdi mag, so kann man dann eben auch Lachenmann mögen. Es differenziert sich aus. In der zeitgenössischen Musik wurde lange der Nimbus gepflegt: Wir sind die Verfolgten der Musik. Das stimmt so aber nicht. Natürlich hat es auch Angriffe gegeben, natürlich haben große Teile des Publikums die „Neue Musik“ nicht wirklich gemocht und mögen sie bis heute nicht. Aber andererseits haben die Komponisten – mal abgesehen von der Tatsache, dass es leider auch eine nicht unbeträchtliche Menge „neuer Musik“ gibt, die den Qualitätsmaßstäben, wie sie nun mal von verstorbenen und einigen noch lebenden Komponisten gesetzt worden sind, keineswegs standhalten! – nicht wenig Honig aus der Ablehnung gezogen. Wenn sie plötzlich vom großen Publikum gemocht worden wären, wäre es ihnen vielleicht auch nicht recht gewesen. Von gotischer Musik wird nicht erwartet, dass sie unser Leben ändert. Die mag man, oder man mag sie nicht, in esoterischen Kreisen spielt sie vielleicht auch darüber hinaus eine gewisse Rolle. Und auf genau dieses Niveau der Unverbindlichkeit ist die „Neue Musik“ inzwischen herabgesunken. Und zwar nicht zuletzt dadurch, dass sie sich relativ gut etabliert hat. Wenn man allein daran denkt, wie viele Komponisten heute ganz gut von ihrer kompositorischen Tätigkeit existieren können, das ist doch verwunderlich.

*Aber es gibt ja nicht ausschließlich unverbindliche zeitgenössische Musik, sondern durchaus auch solche, die Dinge von öffentlichem Interesse explizit verhandelt. Auch diese bleibt fast vollständig echolos.*

Da würde ich aber die zeitgenössische Musik nicht aus ihrer Verantwortung entlassen und sagen, es könnte auch etwas an ihr selber liegen. Ich würde es ablehnen, die Verantwortung nur bei der Gegenseite zu suchen. Natürlich gibt es eine gewisse Zeitgeistströmung, die mit dem allgemeinen Sieg des Renegatentums nach 1989 zu tun hat. Ich kann mich noch an jene Schreiberlinge erinnern, die heute in der „neo“-liberalen oder „neo“-konservativen (die Vorsilbe „neo“ ist eine bloße Anmassung!) Szene das grosse Wort führen, wie sie vor 40 Jahren gestandene Maoisten waren und das rote Büchlein nicht hoch genug halten konnten. Da muss man noch kein Rentner sein, um diese gewundenen Wege nachzuvollziehen. Aber das entlässt die zeitgenössische Musik nicht aus ihrer Verantwortung. Sie hat natürlich, und das hat ihr nicht genützt, in den siebziger und achtziger Jahren dicke Trommeln versucht zu

schlagen. Die subtileren Formen der Auseinandersetzung mit unserer gegenwärtigen Situation sind schon damals auf der Strecke geblieben. Bloß waren die ideologischen Fronten damals etwas klarer. Ich finde es nicht allzu verwunderlich, dass die Komponisten der DDR 1989 nicht an der vordersten Front der Veränderung gestanden haben. Und das ist noch sehr freundlich ausgedrückt.

*Woran liegt das?*

Naja, die sogenannte E-Musik gehört halt zum Establishment. Diese Situation war nicht nur für die DDR bezeichnend. Man muss sich mal überlegen, wie lange Chrennikow noch Generalsekretär des Komponistenverbands in Moskau geblieben ist [bis 1992]. Und auch in Polen standen die Komponisten nicht an vorderster Front. Es gibt eine Geschichte, die das ganz gut illustriert: Anfang der achtziger Jahre (an das Jahr kann ich mich nicht mehr genau erinnern) gastierte die Junge Deutsche Philharmonie zum ersten Mal im Gewandhaus in Leipzig. Neben Stücken von ein paar durchaus ernstzunehmenden DDR-Komponisten wurde auch ein Werk von einem international bekannten Komponisten (Namen tun hier nichts zur Sache), der zur Aufführung angereist war, gespielt. Wie das so ist, sitzt man nachher zusammen, und der Meister wird befragt. Jemand fragte: Woran arbeiten Sie gerade? Und der Meister antwortete mit dem großen Satz: „Ich muss nicht mehr arbeiten, meine Werke arbeiten für mich.“ Da muss man also nicht bis zu Richard Strauss zurückgehen. Was will man da noch erwarten? Ich fürchte, diese Einstellung war (und ist) weniger selten, als einem lieb sein kann.

Es gibt nicht den geringsten Zweifel, dass Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ein geniales Stück und Lachenmann ein integrier Mensch ist. Das steht völlig außer Frage. Ich habe erlebt, wie vor einigen Jahren die Berliner Festwochen mit einer konzertanten Aufführung dieser Oper in der Berliner Philharmonie eröffnet wurden. Lachenmann sprach selber den Text in *Zwei Gefühle*. Das war eine schöne Aufführung, wirklich toll gemacht. Aber dann beschlich mich ein seltsames Gefühl: Im Publikum saß die ganze Haute-volée, mit Innenminister und Konsorten, und lauschte den Worten von Leuten, die vor nicht allzu langer Zeit als Topterroristen galten, noch heute gelten und entsprechend behandelt werden. Sofern sie überlebt haben, wird darüber verhandelt, ob man sie aus dem Gefängnis heraus lassen kann oder nicht. Als die Repräsentanten des Staates am Schluss des Stückes brav applaudierten, dachte ich mir: Was ist hier los? Die müssten doch eigentlich den Dirigenten verhaften!

*Wird der Gehalt des Stücks allein dadurch, dass er in einer institutionalisierten Gattung transportiert wird (und sei sie noch so gegen den Strich gebürstet wie bei Lachenmann), neutralisiert?*

In gewisser Weise. 1978 hat Herbert Blomstedt eine Aufführung des *Fidelio* in Dresden dirigiert, zum dreißigsten Jahrestag der Wiedereröffnung der Dresdner Oper. Es war eine ziemlich zurückhaltende Inszenierung. Besonders eindrücklich war der Gefangenenchor: „Wir sind belauscht mit Ohr und Blick“. Jeder im Publikum hat gemerkt: Das ist unsere Realität! An dieser Stelle hätte man das Stück eigentlich abbrechen müssen. Sonst wäre das natürlich vom Staat verfolgt worden, aber als Beethoven-Oper ging das sogar mit staatlicher Beteiligung! Genauso geht es Lachenmann. Die Texte von Gudrun Ensslin lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Wobei ich dieser Art von Sprache sehr skeptisch gegenüber stehe, das ist sicher auch persönlich bedingt. Ensslin war Lachenmann näher, sie kannten sich schließlich.

*Hältst Du es für möglich, dass die politische High society einem Stück wie PRAHA applaudieren könnte?*

Wenn überhaupt applaudiert wird, was ja, wie wir am Montag erlebt haben, nicht selbstverständlich ist<sup>11</sup> ... Ja, ich befürchte, dass das möglich ist. 1991 hatte ich eine Diskussion mit Hansjörg Pauli in Wien. Ich sagte, dass der Autor für die Wirkung dessen, was er macht, verantwortlich sei. Wenn sein Werk missbraucht würde, könne sich der Komponist nicht aus der Verantwortung stehlen. Da sagte Pauli: „Was sind Sie für ein Träumer, junger Mann! Man kann alles missbrauchen.“ Allerdings hat die Paulische Position, so realistisch sie zu sein scheint, einen bedenklichen Entlastungseffekt: Ist alles missbrauchbar, dann ist der Komponist, der Künstler aus seiner Verantwortung entlassen. Das ist mir zu einfach und zu bequem. Der Komponist kann sich seiner Verantwortung nicht entziehen. Ich wäre bei *PRAHA* schon zufrieden, wenn es nicht für Schauveranstaltungen benützt würde, und ich kann mir sehr schwer vorstellen, dass das Stück Staatsakte begleiten könnte. Aber diese Frage zeigt die Grenze, auf der wir arbeiten. Albert Vigoleis Thelen hat seinem (leider weitgehend unbekanntem) Roman *Die Insel des zweiten Gesichts* das schöne Motto vorangestellt: „Im

---

<sup>11</sup> Unmittelbar nach der Aufführung von *PRAHA* in Basel am 30. Juni 2008 gab es keinen Applaus, das Publikum verharnte nach Ende des Stücks einige Minuten in Schweigen und Stille, erst ein elektronisches Geräusch löste die Spannung.

Zweifelsfall entscheidet die Wahrheit“. Hier könnte man es als zusammenfassendes Schlusswort gelten lassen.

Basel, 2. Juli 2008