

# Störfall

Stefan Amzoll im Gespräch mit Friedrich Schenker

**St.A.:** Wie kritisch kann Neue Musik sein? Es ist im 20. Jahrhundert diverse »engagierte« Kunst produziert worden, doch ist dieser Anstoß immer eingestreut worden wie Pfeffer in die Soße, damit sie besser schmeckt. Das stößt mir heute besonders auf. Wie kritisch muß Neue Musik sein, damit sie wirklich wirken kann?

**F.S.:** Man müßte so sein dürfen wie Mozart in seiner Zeit, nämlich in der reinen Musik das immer tun, was für den Komponisten unabdingbare, notwendige Musik ist, gegen alle Widerstände, die von Leuten kommen, die alles Neue unmöglich, dissonant, mißtönig finden. Ich glaube, es ist der einzige Weg, wenn ich die Strukturen, die ich in mir habe, mit denen ich lebe, die sich immer auch kritisch abheben von denen, die schon da sind, – man muß ja immer etwas Neues hinzuerfinden oder das Vorhandene mindestens umschichten zu neuen Qualitäten –, wenn ich also mit diesen Strukturen umgehe, sie verändere, sie in gedachter oder erklingender Musik fruchtbar mache, so ist das schon meine maximale Politik, wenn ich in den Kategorien reiner Musik denke.

Logisch ist, wenn man – wie auch Mozart – Opern schreibt, wo mit dem Wort zusammen eine kritische Weltsicht abläuft. Ich habe das versucht in den *Gefährlichen Liebschaften*, in allen meinen vier Opern.

**St.A.:** Die historischen Epochen pflegten ja verschiedene Kulturbegriffe. Vor und nach der Französischen Revolution war das praktische Kulturleben stark am Dampfen, heute verdampft es allmählich, und große Teile der Kunst mit ihm.

**F.S.:** Es kocht auch heute, aber sehr speziell. Mit Kunst, die in der Wirtschaft vom Markte abhängt, ist etwas geschehen, das grauenvoll ist. In der Musik sind das zum Beispiel die industriell fabrizierten Musicals oder die Soundtracks der Hollywoodfilme. Auf den Theaterbühnen mixen Regisseure Populärmusik als Anreißereffekt. Wenn in *Kabale und Liebe* Rockmusik erklingt oder in ein Tschaikowski-Ballett Techno-Music gemixt wird, heult der Zeitgeist.

**St.A.:** Was setzt du dagegen?

**F.S.:** Ich versuche, etwas dagegen zu setzen, das nicht marktgängig scheint. Das ist schwer, und ich muß es trotzdem tun. – Vielleicht habe ich Glück, daß ich nur schwer vermarktbar bin. Deswegen kann ich mit leichtem Herzen sagen, ich mache das, was ich immer gemacht habe, ich suche neue Verbindungen von Strukturen, von neuer

Klanglichkeit, von neuen Klangwelten, wie sie überall da sind, aber mit meinem eigenen Duktus. Gewisse Leute, die auf dieser amerikanischen Welle der Neuen Musik reiten, werfen mir vor, ich sei Neoexpressionist, ich würde mein Inneres nach Außen komponieren und die Ohren der Hörer damit vergewaltigen. Gewiß, ich habe keinen künstlerisch gebremsten, distanzierten Stil, der Meditation, Passivität zuläßt, zu Esoterik im heutigen Sinne hin sich bewegt.

**St.A.:** Welcher Welt fühlst Du Dich nun tatsächlich musikalisch zugehörig?

**F.S.:** Ich gehöre da wahrscheinlich eher zu den musikalischen Welten Gustav Mahlers, natürlich zu den Werken Arnold Schönbergs und Alban Bergs, ja irgendwie auch zu der Welt Richard Wagners, wenn ich an musikalische Technologien denke, nicht an seine Ästhetik oder Weltsicht. Auf jeden Fall will ich Störfall sein, und dieser Störfall muß komponiert werden und kann nicht als irgendeine unambitionierte Geschichte dahinmusiziert werden wie ein Zufallschaos oder ein zufälliges In-die-Welt-Rotzen. Meine Störfälle sind strukturell gewachsen.

**St.A.:** Ich möchte danach fragen, was Wahrheit in der Kunst für Dich bedeutet, auch deshalb, weil es sich um eine vergessene oder verdrängte ästhetische Kategorie handelt. Im geschichts- und wertfreien Betrieb gilt sie als geradezu unnötig und schädlich, und sie ist darin vollkommen überflüssig geworden. Reden wir indes von jener komplexen Anstrengung, die wir Kunst nennen und der wir soziale Bedeutung beimessen, so ist Wahrheit etwas Essentielles. Brecht hat in schwierigen Zeiten die Frage bis zum äußersten zugespitzt: Muß, wer der Wahrheit Vorschub leisten will, lügen?

**F.S.:** In der Musik ist das sehr kompliziert. Wenn ich gegen den Zeitgeist komponiere, fühle ich mich relativ wahrhaftig. Andererseits muß ich natürlich auch an Wahrheit denken, indem ich die Vorgänge, die außerhalb der Kunst in der Welt passieren, nicht ignoriere. Denke ich wiederum an reine Musik, kann ich die Akustika, die um mich herumfliegen, nicht draußen lassen aus meinem Komponieren, ich muß sie kontrollieren, beobachten, in meine Strategie einbeziehen. Sie werden dann irgendwo in den Noten eine Wirkung zeigen.

**St.A.:** Ohne die Ausgrenzung irgendeines Bereichs?

**F.S.:** Mein Programm ist, daß alle Akustika, die musikalisch verarbeitbar sind, und das sind wahrscheinlich 99,5%, nicht ausgeschlossen sind. Und sei es sogar die Auseinandersetzung mit rhythmisch-metrischen Eskapaden der festgefahrenen Viertel-Waren der Popmusik. Wenn ich mich auf den Wahrheitsbegriff berufe, muß ich in einer gewissen Weise, ich will es primitiv sagen, diskriminieren, strukturell diskriminieren. Die Popmusik wird bei mir kein freudiger Auslöser struktureller Hingabe sein, sondern sie wird unter meiner Feder zu kritischer Metrik, Rhythmik.

**St.A.:** Wie das im einzelnen geht, danach will ich aus Zeitgründen jetzt nicht fragen, aber Letzteres liefe auf Diskriminierung hinaus, auf Denunziation?

**F.S.:** Es ist Denunziation. Ich will aber, im Großen und Ganzen, bei reiner Musik

vermeiden, daß das als Denunziation musikalisch sichtbar wird, zum Beispiel, indem ich collagiere. Die Denunziation muß in die Struktur so eingehen, daß sie nahtloser Teil der Komposition wird.

Künstlerische Wahrheit ist auch das Nichtbedienen des Erwartungseffektes der Hörer.

**St.A.:** Das widerspricht einer postmodernen Ästhetik, die ja den Wahrheitsbegriff nicht verwendet oder nur beiläufig in Augenschein nimmt, wenn daran kein Weg vorbeiführt.

**F.S.:** An der Überlegung, wer die Wahrheit sagen will, muß eigentlich lügen, ist schon etwas dran. Brecht nennt es übrigens nicht Lüge, sondern List, und er hat ja auch keine Sorgen, zum Beispiel andere Autoren zu beerben. Das ist für mich auch ein Punkt: Natürlich beerbe ich immer Strukturen anderer und Ideen anderer Ästhetiken, doch sie werden von mir, in meiner Art und Weise, »vergewaltigt« oder – umgeschmolzen.

**St.A.:** Das tat Brecht auch.

**F.S.:** Ja, das ist eben die Brechtsche List, oder auch nicht. – Die Postmoderne, ja Gott, was ist das schon. Im Grunde hat man sich in den Zeitungen und Zeitschriften, den Feuilletons auf ein gedankliches Konglomerat geeinigt. Auf jeden Fall ist dies etwas, was ich verabscheue, weil ich meine, ich muß schon auch den Kopf des Konsumenten fordern. Na gut, den Bauch sollte man nicht ganz weglassen.

**St.A.:** Postmoderne ist Schlamperei, um das Mahlersche Diktum abzuwandeln, denn sie schließt die Kopf-Bedienung durchaus ein.

Ich sehe bei Dir zwei Wahrheitsschienen. Die eine liegt in dem Vorsatz, allein schon das Wagnis, seinen Weg konsequent zu gehen, wäre eine Wahrheit. Die andere weist auf Phänomene der akustischen Welt. Diese beiden Schienen berühren, kreuzen einander sicher mannigfaltig.

**F.S.:** Ich will einen Vorgang aus der Praxis zeigen: In der Rockmusik spielt das Schlagzeug immer auf den sogenannten leichten Taktzeiten des 4/4-Metrums einen betonten Schlag. Ich nehme solch ein Ereignis kompositorisch auf und lasse es in seiner rohen Primitivität ein Stückchen wirken und versuche, es dann zu verunsichern. Das heißt, mit der Zeit geht das Metrum aus dem Leim und kehrt als ganz andere, neuartige Struktur wieder. Oder ich nehme in einer zweiten Ebene, vielleicht im Sechzehntel-Abstand oder im Bruchteil einer Triole, die Ur-Struktur wieder auf und treibe das Spiel so weit, daß der Eindruck entsteht, als liefen, was weiß ich, fünfundzwanzig Rockgruppen wie sinnlose Maschinen nebeneinander.

**St.A.:** Da fällt mir der Pointilismus in der Malerei ein. Er gibt den strukturellen Hintergrund und die Gegenstände finden sich darin verfremdet wieder.

**F.S.:** In der Musik muß man auf einem sehr hohen kompositorischen Standard sein,

um derlei zu können. György Ligeti hat da schon seine Folgen gehabt. Du kannst auch einen sehr einfachen melodischen Vorgang nehmen und den so in Punkte zersprengen, daß sich daraus eine völlig andere Welt ergibt, die man auch mit einer elektronischen Apparatur nicht nachstellen kann, die man, weiß Gott, nur auf dem Notenpapier leisten kann. Es gibt verschiedene Dinge, die maschinell nicht zu erzeugen sind, oder rechnerisch, sondern die muß man schon mit der Mühe des Notenpapiers machen. Das ist auch so ein Punkt der Wahrheit, ein Punkt, gegen den Zeitgeist anzuspüren, Modelle zu erfinden, die sich dem Computer verweigern.

**St.A.:** Nach allem, was Du bis jetzt über die Mobilisierung von Akustika gesagt hast, müßte so etwas wie Realistik in Deiner Musik Raum haben. Ich sage bewußt Realistik, weil der Ausdruck Realismus so herunter ist, daß ihn keiner mehr in den Mund nehmen will. Der Tausch der Begriffe genügt natürlich nicht. Kannst Du mit dem Wort als Erkennungszeichen etwas anfangen?

**F.S.:** Realistik ist, wenn ich den Spieler, den Menschen, der die Töne macht, singt oder spielt, in Betracht ziehe, ihn in seiner ganzen Komplexität in meine Strukturen einbeziehe. Das ist eine Realistik, die kann keine Rechenmaschine nacharbeiten; wenn sie sich auch noch solche Mühe gibt, sie ist immer weit hinterher. Die Gebrochenheiten, die aus dem Interpretieren heraus wirken, durch dessen Blutdruck und Herzschlag, durch seine Atemnot, durch seinen Atemreichtum, durch andere Nebenerscheinungen, die in klassischer Musik stören wie etwa Geräusche des Bogen-Streichens, die plötzlich wichtiger sind als der Ton, durch Nebengeräusche beim Ein- und Ausschwingvorgang eines Blasinstruments, die mindestens genauso wichtig sind wie der Ton – alles das gehört zu dieser Realistik. Diese Realistik verlangt ein außerordentlich sensibles und sinnliches Publikum, einen sinnlichen Hörer, und den gibt es immer seltener.

**St.A.:** Die Optimisten belächeln das, aber die Gefährdungen der Sensibilität reichen bis tief in den Bereich kultureller Produktion und Kommunikation.

**F.S.:** Die Sensibilität der Ohren, des Hörens ist zum Beispiel sehr gefährdet durch den unkritischen Gebrauch der elektronischen Apparaturen, seien es die primitivsten, wie die Walkmans, sei es die Dauerbeschallung aller Räume, privat oder öffentlich. Sie wird gefährdet durch den akustischen Umweltschmutz aller Art.

**St.A.:** Nehmen wir Brechts *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Der Dichter singt darin ein Loblied auf die Intriganz, die List, das geschärfte Denken. Brecht hat lebenslang die Hoffnung nicht aufgegeben, daß Kunst etwas ausrichten könne. Heute bezweifelt man das weitgehend. Kann Kunst etwas ausrichten?

**F.S.:** Erhältst du die Chance, gehört zu werden, kannst du am ehesten etwas ausrichten. Das ist schon nicht so einfach. Der Hörer hat ja immer den Hang, sich passiv zu erholen. Wenn du aber die aktive Komponente so stringent vorführst, daß die Hörer gar nicht anders können, als diese zu bemerken, wird zunächst ein Teil protestierend ausscheiden aus dem Hörprozeß, andere – und das sind die Wenigen oder der Tropfen, der den Stein höhlt - werden unter Umständen eine gewisse

Gedanklichkeit oder Änderungen ihres Innern mit nach Hause nehmen, was auf ihre unterschiedlich geprägte Kreativität befruchtend wirken kann.

In anderer Art funktioniert das Theater Robert Wilsons. Obwohl er kein Aufklärer sein will, ist er vielleicht gegen die eigene Absicht im guten Sinne Aufklärer.

**St.A.:** In welchem Sinne?

**F.S.:** Allein weil er spannende Bilder baut und aus Artistik, Lockerheit und Disziplin auf dem Theater überraschende ästhetische Wirkungen hervorbringt.

**St.A.:** Das Wilson-Theater ist, meine ich, weder aufklärerisch noch antiaufklärerisch. Es sei denn, die letzten fünfhundert Jahre authentischer Kunstentwicklung sind an sich aufklärerisch...

**F.S.:** Wir sollten unser mitteleuropäisches Aufklärungsideal nicht zu ernst nehmen. Selbst ein Fall wie Cage, ich habe ihn Gott sei Dank kennengelernt, trägt durchaus aufklärerische Züge, aber nicht im Geiste von Goethe und Schiller, auch nicht in Büchners oder Lenzens Geist. Bei Cage gibt es Qualitäten, die sogar ich brauchen kann.

**St.A.:** Wenn wir den Aufklärungsbegriff enger fassen und damit meinen, daß dem Menschen ein Material geliefert wird, das helfen kann, seiner selbst inne zu werden, sich klarer zu werden über seine Lage, zu erfahren, woher er kommt, was er selber ist, wie er sich definiert in Bezug zu anderen, diese Aufklärungsdimension meine ich – und die ist bei Wilson nicht drin, so wie ich das sehe. Das ist die Absichtslosigkeit seiner Ästhetik.

**F.S.:** Ich bin nicht sicher, ob das richtig ist. Auch wenn Wilson Absichtslosigkeit vorgibt, spielt er immer mit Modellen, die jeder Mensch in sich hat und die im Grunde zu einer humanen Qualität führen, und seien sie noch so einfach. Es findet eine Kommunikation statt, die nicht darauf hinausläuft, den anderen zu vernichten, Krieg zu führen, jemand um sein Geld zu bringen, jemand aufzufressen oder seinen Hund zu schlagen. Das wird nicht vorkommen. Das ist der größte gemeinsame Nenner von Aufklärung. Wie könnte ich sonst mit Beuys umgehen, wie könnte ich mit der ganzen westlichen Kunstästhetik umgehen, die ja durchaus ihre großen Momente hat? Wir müssen nicht denken, daß wir den Stein der Weisen gefunden haben, nur weil wir marxistisch geprägt sind.

**St.A.:** Das eine darf das andere nicht ausschließen. Die verschiedenen Ansätze haben verschiedene Begriffe. Die Botschaft der Aufklärung wird sinnlos, klebe ich sie dem Prinzip l'art pour l'art auf oder denen des Impressionismus. Debussy verstehe ich anders, ich muß ihn darum nicht schlecht finden. Will ich etwas eingrenzen, muß ich das übrige nicht ausgrenzen. Ich frage nach Kunst, die aufklärt in einem emphatischen Sinn.

In solchen schwierigen Zeiten, wie den jetzigen, ist, glaube ich, diese so verstandene Dimension von Aufklärung doch außerordentlich wichtig und müßte in den

Vordergrund treten.

**F.S.:** Richtig, ich bin dafür, daß die großen Werke von Herrn Wilson für fünf Mark im Theater anzuschauen sind. Das wäre ideal. Das geht aber leider nicht. Es ist überhaupt problematisch, daß die großen Leistungen, die ich unter die aufklärerischen rechne, sehr teuer und nur für Eliten erreichbar sind, und das Gegenstück davon, die ganze Antiaufklärung, der ganze Schmutz, der ganze Dreck, die das konterkarieren, für nichts zu kriegen sind. Du kriegst sogar noch Geld, wenn du mitmachst.

**St.A.:** Hanns Eisler zog gegen die Dummheit in der Musik zu Felde wie wohl kein anderer. Was ist für Dich an Eisler interessant?

**F.S.:** Als analytisch-struktureller Hörer ist mir aufgefallen, daß in Eislers Massenliedern, auch in den Theaterkompositionen die Lehren, die er bei Schönberg genossen hat, eine erstaunliche Wirkung zeigen. Ich meine vor allem das strukturelle Verknäppern. Eisler hat die Zwölftonmusik ganz merkwürdig verarbeitet, er ist ja ein Mensch, der immer den Drang hatte, volkstümlich zu sein, im guten Sinne, er wollte seine Musik den Massen brauchbar machen, das heißt, er hat sie wieder in eine neue Kadenzharmonik umgepfriemelt, und das hat funktioniert. Es hat eine enorme Wirkung auf die harmonische Konzentration bei seinen Massenliedern gehabt. Deswegen gibt es da einmalige Kadenzfolgen. Die schlugen ein, sie haben die Massen bewegt. Das ist eine tolle Geschichte. Natürlich gibt es die Verfechter der klassischen oder totalen Zwölftonmusik, des Punktualismus und Serialismus, die das als Teufelswerk ansehen, sie sagen: unser wundervolles Konstrukt wird herabgewürdigt.

**St.A.:** Und seine Beziehung zu Text und Musik?

**F.S.:** Das ist das Andere bei Eisler, diese unglaubliche literarische Begabung. Er hatte eine geradezu wunderbare Beziehung zu Text und Musik, und er verstand es vor allen Dingen, Akzente zu setzen, indem er Worte – mit Brecht funktionierte das geradezu fantastisch – auf einer überraschend unschweren Zeit betonte, und da kriegt natürlich das Wort seine besondere Bedeutung. Das finde ich schon eine tolle Leistung. Seine Verdienste liegen nicht im symphonischen Bereich. Er hätte da mehr Zeit haben müssen. Die *Deutsche Sinfonie* und das *Lenin-Requiem* halte ich von der Orchestration nicht für so herausragend. Das war für ihn nicht mehr so wichtig. Die Sonoristik des Orchesters hat ihn nicht so interessiert.

**St.A.:** Soziale Dimensionen in Neuer Musik heute. Du hast einmal gesagt, der Komplex Neue Musik besitze eine Inselstruktur. Was verstehst Du darunter?

**F.S.:** Das heißt, ich freunde mich mit anderen Musikern an und wir machen etwas, was andere nicht tun, um stärker abstrahlen zu können. Daraus entstehen die Inseln, wie ich sie nenne, es sind von der Gesellschaft angefeindete soziale Strukturen. In den letzten zwanzig Jahren entstanden davon einige. Weil, es gibt ja auch Musiker, die können miteinander nicht ästhetisch kommunizieren, sie haben eine ganz andere Auffassung, sie komponieren anders. Komponisten sind wahrscheinlich am

empfindlichsten, sie sind meistens Einzelgänger und sie sind selten in Gruppen zu finden. Auch in der Rückschau ist das zu beobachten, ich denke an das »Mächtige Häuflein«, die »Groupe les six« in Frankreich, die haben Statements gemacht. Aber jetzt, im Bereich der Neuen Musik, gibt es gewisse Kreise, die in Orten zu finden sind, in denen viel und exemplarisch Neue Musik gemacht wird: Donaueschingen, Darmstadt und andere. Diese Kreise sind fest gefügt und lassen schwerlich andere herein, schon gar nicht solche, die nicht dasselbe denken und dasselbe tun. Die Inseln haben die Gefahr, daß sie sich selbst zementieren. Und da wird es problematisch. Sie sind auch verfeindet mit den anderen Inseln, was noch schlimmer ist. Diese Inseln müßten sich heute eher verbünden, weil die Gesamtheit der Neuen Musik durch Marktwirtschaft, durch Globalisierung Gefahr läuft, ausgerottet zu werden.

**St.A.:** Ausgerottet? Es blüht wohl eher auf den exotischen Inselflächen, eine Spätblüte unter abendrotem Himmel.

**F.S.:** Ja, solange das noch jemand finanziert, solange der Südwestfunk und Co. Donaueschingen noch bezahlen. Und wenn das aufhört, wer bezahlt es dann?

**St.A.:** Ich springe wieder in den Bereich der Mittel, über den der Komponist am liebsten redet. Was unterscheidet denn die Albertibässe von der minimalistischen Technik heute?

**F.S.:** Gewisse minimalistische Strukturen erinnern mich an übereinander geschichtete Albertibässe. Albertibässe haben Begleitfunktion, und die Begleitung ohne Inhalt hat sich verselbständigt in einem gewissen minimalistischen Denken. Es ist auch gar nicht gedacht, daß ein Inhalt auf etwas kommen könnte, und die Wirkung ist schlechthin esoterisch, sie multipliziert die Passivität des Musikhörens im Konzertsaal. Das ist die Form eines langweiligen Rituals, es gibt ja auch sehr aufregende Rituale. Die Leere in der Kunst als Thema ist im Moment ein sehr augenfälliger Prozeß. Das wird noch gespiegelt durch die virtual reality, wo die Leere als solche wirklich angeboten und als ästhetisches Moment verkauft wird. Das ist ähnlich.

**St.A.:** Die trancehafte »Nähmaschinenmusik« von Steve Reich, immer auch exotisch eingefärbt, reißt die Jugend zu Beifallsstürmen hin. Ich habe das in großen Philharmonischen Häusern erlebt.

**F.S.:** Ich halte spätere Stücke von Steve Reich für außerordentlich primitiv, primitiver als Orff, und vor allen Dingen, ich finde es ungeheuer bezeichnend, daß ein hochspezialisiertes Ensemble wie das Ensemble Modern sich mit so etwas befaßt. Die Musiker sind total unterfordert, und es ist nicht mal Leere, man hat auch, was ein schönes Instrument ist, den Sampler dazu entdeckt, und Steve Reich glaubt, es kommt damit etwas völlig Neues hinein. Es ist die Reduktion auf das totale Nichts. Und das provoziert mich schon. Solche Komponisten, das ist häufig genug geäußert worden, haben natürlich auch eine entsprechende Haltung zur sogenannten komplizierten Musik, zu Schönberg und den Folgen. Sie meinen, die Leute, wenn sie schon Kultur genießen, müßten im Kopf an Problemen frei bleiben. Die interessanten

Materialaspekte der Minimal Art bringt Reich so auf den Hund, daß sie ihre Brisanz, ihre soziale Prägnanz verlieren, und macht sie zu Albertibässen.

**St.A.:** Ist hierfür die Marktsituation die einzige Ursache oder ist es ein allgemeiner Verfall von gestaltender Arbeit, oder ist es beides?

**F.S.:** Es kann sein, daß ich Reich und anderen sehr unrecht tue. Wir kennen den amerikanischen Hintergrund vielleicht nicht genau genug. Ich glaube, daß der Ansatz in den USA, Cage und Feldman, durchaus verstehbar und okay ist, aber er wird in Europa derartig vermarktet, daß du das wie bei McDonalds wie einen Hamburger ißt, und du mußt immer mehr essen, was anderes wird gar nicht mehr zugelassen, und die Leute werden süchtig danach. Diese Musik hat ja auch einen Suchtbereich, der ist angelegt, so daß was anderes gar nicht mehr vorkommen darf.

**St.A.:** Spielen da nicht wieder die verschiedenen Aufklärungskonzepte eine Rolle? Wenn ich gestaltende Arbeit sage, meine ich damit das sinnhafte Aufklärungsmodell, bei Cage und Feldman ist das was ganz anderes.

**F.S.:** Das ist eine ganz andere Welt, auch bei Warhol und Rauschenberg, die bildende Kunst spielt vielleicht noch eine größere Rolle, daher kommt das ja. Hier liegen zwei verschiedene Ausgangspunkte. Die USA, das sagt Clinton wieder und wieder, haben den Anspruch, sie seien das wichtigste in der Welt, sie beherrschten sie, und das soll auch in der Kultur so sein. Und die Europäer, vor allem die Deutschen, rennen in das Messer und sind ganz offen für so etwas. Sie geben sich amerikanischer als die Amerikaner.

**St.A.:** Bündeln wir das nun alles, die Inselstruktur der Neuen Musik, die verschiedenartigen Einflüsse, die unterschiedlichen Aufklärungs- und Antiaufklärungskonzepte – können wir guten Gewissens dann noch von Chancen der Neuen Musik reden, Chancen, diesen schmalen Strang der Musikgeschichte mit einer reichen, komplexen, entwicklungsfähigen Sprache weiter auszufüllen? Anders gefragt, gibt es einen Zustand von Neuer Musik, der sich bewegt, und es entwickelt sich nichts?

**F.S.:** Parallelen gibt es in der jetzt existierenden Naturwissenschaft, ihr wurde angekreidet, daß sie keinerlei Konzepte mehr habe, ihren eingegrenzten, ummauerten Rahmen zu sprengen, sondern sich nur noch im Inneren verfeinere. Der Punkt, über diese Mauer zu springen, ist gefordert. In der Musik, ihrer Klanglichkeit, ihrem Material ist es dasselbe Problem. Wir wissen nicht, wie das in Zukunft aussehen könnte. Oder vielleicht ahnen wir das schon. Jedenfalls muß dazu auch ein anderer Hörer erfunden werden. Die Menschheit müßte sich dazu als Qualität, in sich, verändern, um das zu erreichen. Ich denke schon, es ist die Absicht, ich weiß nicht wie, aus dieser Falle des Nur-noch-Verfeinerns im Innern herauszukommen und in einer völlig anderen Qualität anzukommen. Das ist Utopie, und ich weiß auch nicht wie es geht, aber ich glaube, daran verschwenden wir viel zu wenig Gedanken. Die Elektronik und das, was aufs Papier gekommen ist, hat bisher wenig Ansätze gezeigt, die Mauer zu sprengen. Es kann sein, daß die Menschheit genetisch so angelegt ist, daß sie von irdischen Menschen nie übersprungen werden kann.



