

Alte Fragen neu: Form und Inhalt

Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins, und Axel Dörner

The most vital contemporary music searches for ways to articulate new responses to the dramas of social change. Technological shifts and upheavals in how to make, how to show, how to hear with clarity, how to remember, how to move around, how to maintain poise in a world gone crazy with commercial and informational delirium.
(David Toop, *Haunted Weather - Music, Silence and Memory, Serpent's Tail*)

Am ungeklärtesten sind die Begriffe – improvisierte Musik, (mit großem oder kleinem »I«), andere Musik, Momentmusik, experimentelle Musik, gegenwärtige Musik, Echtzeitmusik ... keine Bezeichnung trifft das, was in dieser sich seit mehr als vierzig Jahren ausdifferenzierenden Szene musikalisch passiert. Zu groß ist der Anteil an komponierter und konzeptueller Arbeit, nicht nur in Echtzeit. Ganz klar ist jedoch, wie aus diesem Gespräch deutlich wurde, warum und woran musikalisch gearbeitet wird, auch, wogegen sich diese Musiker-Komponisten – ästhetisch, musikalisch, sozial und politisch – absetzen. Prägend ist für alle fünf Teilnehmer dieser Gesprächsrunde¹, die zu den Aktiven der Berliner Szene gehören, daß sie sehr bewußt in nicht-kommerziellen, (noch) nicht institutionalisierten Räumen arbeiten. Sie schufen Freiräume des Experimentierens und für eine unkomplizierte, internationale Kommunikation (begünstigt durch Internet, e-mail und billige Flugpreise), die im organisatorisch schwerfälligen, kommerziellen Bereich der Institutionen schon lange verlorengegangen sind. Setzt man die Anfänge solcher im Free Jazz und in der zeitgenössischen E-Musik wurzelnden, freien Musik Mitte der 60er Jahre an, so gehören alle fünf Gesprächsteilnehmer zur dritten Generation. In Berlin sind sie an der Herausbildung einer Subkulturszene (ein Begriff, gegen den sie sich wehren) aus mehreren fixen, untereinander vernetzten Orten² mit regelmäßigen Konzerten beteiligt, eine Independentszene, die es in Berlin in solchem Ausmaß zuvor nicht gegeben hat. Erst in jüngster Zeit beginnt sie sich sehr allmählich mit der institutionalisierten Szene neuer Musik zu mischen.

1 Sie fand am 28. November 2004 im Studio 3 von DeutschlandRadio Berlin statt.

2 Vgl. auch in diesem Heft den Artikel von Dietrich Eichmann *Orte, Musiker, Ästhetiken. Die Berliner Szene*, S. 20ff.

Begriffe

Gisela Nauck: Warum ist der Begriff improvisierte Musik für euch problematisch?

Axel Dörner: Ich finde ihn grundlegend fragwürdig, denn wir sind auch Komponisten. Für mich ist Improvisation eine Methode, daß man nämlich aus dem Moment heraus sich überlegt, was man als nächstes macht, wobei man nicht selten von sich selbst überrascht wird. Und wenn man Musik nach einer Methode benennt, sagt das eigentlich nichts über die Musik, ihre Stilistik. Wahrscheinlich haben schon die allerersten Menschen, die mit Stöcken auf Steine geschlagen haben, improvisiert, bestimmte japanische Musik wird improvisiert, afrikanische Musik und so weiter. Improvisation gibt es auch im täglichen Leben, wenn ich beim Kochen ein Gericht improvisiere mit Zutaten, die ich in der Küche finde und von denen ich nicht weiß, wie sie zusammenpassen. Dann muß ich einen Weg finden, muß ich improvisieren. Und das wird mit dem Wort improvisierte Musik impliziert: jemand kommt auf die Bühne und hat keine Ahnung, was als nächstes passieren wird. Das ist es aber nicht, was wir musikalisch tun.

Serge Baghdassarians: Meiner Meinung nach wird hierzulande nach wie vor viel zu sehr auf der Trennung von Autor und Ausführenden beharrt. Strömungen, die dieses tradierte Verhältnis zur Autorschaft unterlaufen, werden mit Skepsis behandelt. Institutionen wie die GEMA scheinen das nicht kapieren zu wollen, daß es Komponisten gibt, die ihre Musik selbst aufführen. Andernorts, wie beispielsweise in den Vereinigten Staaten, gibt es diesbezüglich eine viel größere Akzeptanz. Die Zusammenarbeit zwischen Cage und Tudor ist hier nur eine von vielen. Darüber hinaus betreiben einige von uns ein Label oder veranstalten Konzerte. Daß sich Musiker auf verschiedenen Terrains bewegen, ist im Bereich der zeitgenössischen komponierten Musik kaum der Fall und wurde zu einem Hauptmerkmal unserer Szene.

Burkhard Beins: Der Begriff improvisierter Musik hat sich ja so etabliert, weil es in den 60er Jahren ein Gegenentwurf zur gesamten akademischen komponierten zeitgenössischen Musikwelt war. Man wollte etwas machen, das viel freier ist, das die Hierarchien aufhebt, eher an Gruppenprozessen arbeitet. Und weil es ein Gegenentwurf war, wurde es zur Ideologie stilisiert. Ich habe aber das Gefühl, daß alle, die wir hier am Tisch sitzen – und wir sind ja eine spätere Generation –, daß wir diesen Gegenent-

wurfimpuls nicht mehr nötig haben. Dafür haben wir die Freiheit das, was da entwickelt wurde, zu nehmen, zu öffnen und es in neue Zusammenhänge zu stellen. Aber der Begriff improvisierte Musik, den sollten wir nicht mehr verwenden, weil er total irreführend ist und schon gar nicht mit großem »I«.

Annette Krebs: Ich finde die Wörter eigentlich vollkommen unnötig. Wenn man sie schon benutzt, wäre es vielleicht sinnvoller zu unterscheiden, für wen man komponiert und wann man improvisiert. Ich finde es zum Beispiel absurd, wenn ich für mich allein etwas komponiere, das also aufschreibe und mich dann auf die Bühne setze, um genau das, was ich vorher eingeübt habe, zu spielen. Warum soll ich diesen Auftritt machen? Ich könnte das perfekter auf CD brennen und abspielen lassen. In der Rockmusik zum Beispiel, in der die Stimmung des Publikums eine tragende Bedeutung für die Aufführung hat, wäre das anders. Ich finde es jedoch sinnvoll für andere Leute zu komponieren, die man nicht so gut kennt, damit sie genau das spielen, was man sich vorstellt. Bei Leuten, die man sehr gut kennt, kann man viel weiter in das improvisatorische ad hoc-Spiel gehen, weil man viel mehr Möglichkeiten hat, aufeinander zu reagieren, verstanden zu werden. Um neue, interessante Musik zu machen, müssten diese altertümlichen Begriffe Interpret, Komponist eigentlich aufgelöst werden.

Burkhard Beins: Bei dem, was wir machen, gibt es ja tatsächlich ganz viele kompositorische Elemente. Wenn ich ein Solostück spiele, dann ist es mehr komponiert. Wenn ich in einem kleinen Ensemble spiele, mit dem ich sehr viel zusammenarbeite, vertraue ich eher darauf, daß wir, weil wir bereits bestimmte Erfahrungen zusammen gemacht haben, in dem Moment gemeinsam komponieren können. In einem größeren Ensemble diskutieren wir sehr viel über Details, wodurch ein Starkes kompositorisches Element hineinkommt. Es ist also ein ganzes Spektrum, in dem es mal mehr kompositorische Aspekte gibt oder man ein anderes Mal besser darauf vertraut, musikalische Entscheidungen im Moment zu treffen.

Serge Baghdassarians: Im Laufe der Zeit entsteht ein Reservoir von unterschiedlichen Modulen, die Grundlage einer individuellen Klangsprache sind. Diese Module kollidieren dann im Zusammenspiel mit dem Material der anderen, sie verformen und entwickeln sich. Neue Module entstehen. Vieles wird im Vorfeld schon geprobt, charakteristische Eigenschaften der einzelnen Bausteine werden



Foto: Theresa Iten

studiert. Wenn ich allein spiele, gibt es zudem noch so etwas wie einen Verlaufsplan, ein Denken in Proportionen. Der improvisatorische Anteil tendiert da gegen Null.

Annette Krebs: Den Begriff Echtzeit hat ja ein Berliner Gitarrist, Olaf Rupp, in einem Physikbuch gefunden und fand dann, daß er eigentlich ganz gut zu dem paßt, was wir tun: in Echtzeit Musik erfinden, die identisch nicht zu reproduzieren ist. Aber ich wollte noch auf das Inhaltliche von improvisierter Musik eingehen, nicht auf den Begriff, der ist problematisch. Ich denke oft, komponierte Musik hat eine gewisse Starre in sich. Improvisierte Musik könnte total wahllos sein, könnte auch sehr willkürlich sein. Was ich mir wünsche zu hören ist eine Musik, die sowohl eine momentane Lebendigkeit als auch einen sehr großen, ausgearbeiteten Anteil hat und unsere Art, Musik zu machen, kann dazu führen. Das ist ja ähnlich, als wenn man ein Bild malt, dabei eben nicht vorgefertigte Linien ausmalt, sondern mit dem ganzen Können, das man hat, mit dem ganzen Hintergrund, was man gelernt, geübt hat, gleichsam in einem Moment ein Bild malt. In der Musik ist diese Methode leider noch nicht anerkannt, hier ist nur wichtig, ob man das genau so wieder spielen kann. Einen Maler würde das niemand fragen: Kannst du das Bild genauso wieder malen.

Annette Krebs, geb. 1967, Studium der Konzertgitarre in Frankfurt/Main, übersiedelte 1993 nach Berlin, Entwicklung einer eigenen Klang- und Geräuschsprache auf der Gitarre, erforscht deren Klang- und Gestaltungsmöglichkeiten und nutzt dabei verschiedene Tonabnahmesysteme und Kontaktmikrophone zur Verstärkung, Beteiligung an zahlreichen musikalischen und interdisziplinären Projekten, spielte auf Konzerten und Festivals in Europa, Australien, Asien und Nordamerika.

Struktur und Form

Gisela Nauck: In diesem Prozeß der ausgearbeiteten Improvisation, welche Rolle spielen da Struktur und Form? Sind sie wichtig – für Komposition ja unerlässlich?

Andrea Neumann: In den Diskussionen, die wir so haben, geht es sehr viel um Struktur 9



Andrea Neumann, geb. 1968, klassisches Klavierstudium an der HdK Berlin 1988-93, seit 1994 spezialisiert auf das Innenklavier, intensive Zusammenarbeit im Grenzbe- reich von Komposition und Improvisation, elektronischer und manuell erzeugter Musik, Mitbegründerin (mit Steffi Weisman und Gregor Hotz) der Reihe für experimentelle Musik und Performance *Labor Sonor* in Berlin, Konzerte und Festivalauftritte in Deutsch- land, Europa, den USA, Japan und Australien.

und Form, gerade weil wir auch damit kämp- fen, weil es sehr schwer ist, das im Spontanen zu finden. Beides ist, glaube ich Ziel. Ich woll- te aber auch noch beschreiben, was das Reiz- volle an jenen momentanen Entscheidungen ist, gerade wenn man in der Gruppe spielt. Die Qualitäten, die man entwickelt, wenn man blitzschnell entscheiden muß, weil ein musikalischer Prozeß in eine bestimmte Rich- tung läuft, plötzlich abbricht und die andern darauf reagieren müssen – da entstehen ein- fach unglaublich spannende Sachen, die auch beim Zuhören sehr viel Spaß machen. Weil die- se momentanen Entscheidungen die Musik verändern und auch, weil Überraschungen passieren. Und das ist ein wichtiger Aspekt dieser Musik.

Gisela Nauck: Aber wie kommt man aus sol- chen Prozessen zu Strukturen, zu Elementen also, die auch für den Zuhörer als Strukturen erkennbar sind und wie entsteht Form?

Axel Dörner: Ich denke, es gibt bestimmte Klangvorstellungen, die zu einem bestimmten Resultat führen. Wenn verschiedene Musiker zusammenkommen und mit ähnlichen Klang- vorstellungen aufeinander reagieren, bilden sich erkennbare Strukturen.

Burkhard Beins: Ich glaube, das hat etwas mit Erfahrung zu tun, zugleich aber auch mit einem Provozieren, sich nicht allzusehr auf das Erfahrene zu verlassen. Ich bevorzuge es zum Beispiel, in festen Gruppen langfristig zu arbei- ten, um möglichst viele Erfahrungen in immer den gleichen Konstellationen zu machen. Das könnte natürlich dazu führen, daß man nur noch Stereotype spielt. Wenn sich aber alle dar- über bewußt sind, daß das die Hauptgefahr ist, kann man sofort wieder Strategien entwik- keln, dagegen zu arbeiten, das zu unterlaufen,

10 eben nicht zu reagieren und damit den andern

zu fordern, das vorher Erfahrene noch einmal zu überdenken und zu reflektieren. Das heißt, und das kommt, glaube ich, dem nahe, was Serge sagte, daß man mit Modulen arbeitet. Man zählt darauf, daß sich die anderen auch daran erinnern, aber wenn das wieder auf- taucht, reagiere ich nicht in gleicher Weise, son- dern bringe ein neues Element ein und bin ge- spannt, wie die andern darauf blitzschnell reagieren, wenn sie hellwach sind. Auf diese Weise kann man jene Module verfeinern und weiterentwickeln. Und wenn man das über ei- nen langen Zeitraum betreibt, kann das einen sehr differenzierten »Kollektiv-Kompositions- Echtzeitcharakter« kriegen. Wenn man das vor- her aufschreiben würde, wäre es überhaupt nicht möglich, sich ständig zu provozieren. Dann gäbe es nur einen, der sagt, wie er etwas hören möchte und die anderen müssen das ge- nau so spielen. Indem wir Improvisation im Sinne eines Aufeinander-Reagierens zulassen, erhalten wir genau dieses Element der provo- zierenden Reaktion, das in der Komposition sonst nicht möglich ist. Dafür nehmen wir in Kauf, daß das riskant ist und Musizieren ei- gentlich eine Gratwanderung bedeutet, bei der man auch abstürzen kann. Ich denke aber, ohne diese Gefahr wird man auch nie hoch steigen und es gehört auch zu den besonderen Reizen unseres Musizierens, sich auf dieses riskante Spiel immer wieder einzulassen.

Serge Bagdassarians: Um noch einmal auf den Begriff der Struktur und Form zurück- zukommen. Gerade in Gesprächen nach einem Zusammenspiel mit anderen Musikern, tritt immer wieder zutage, wie unterschiedlich jeder einzelne von uns dasselbe Stück wahrgenom- men hat. Das bedeutet, daß der Fokus vor al- lem auf die Stringenz der eigenen Stimme ge- richtet sein sollte, eine Voraussetzung zur Herstellung von Strukturen. Ob ein Stück Mu- sik strukturell-formal konsequent war oder nicht, liegt dann im Ermessen des einzelnen und kann nicht global beantwortet werden.

Inhalt

Gisela Nauck: Zur Frage nach Form und Struktur gehört folgerichtig im Sinne dieser alten, ästhetischen, dazu dialektisch aufeinan- der bezogenen Grundbegriffe diejenige nach dem Inhalt Ich möchte jetzt einen Schritt wei- tergehen und fragen: Wie geht ihr mit dem Be- griff Inhalt um, was sind Inhalte von impro- visierter Musik bzw. eurer Musik?

Axel Dörner: Also ich weiß jetzt nicht, was Sie damit meinen? Inhalt – können Sie das näher definieren?

Gisela Nauck: Kurz gesagt: Inhalt als der Sinn oder das Sinngefüge, auch die Haltung, der Gehalt einer Musik, die auf Grund ihres klanglichen und strukturellen Zusammenhangs ästhetische Wirkungen hervorruft. Inhalt kann ein Thema sein, das mit musikalischen Mitteln erörtert, eine Geschichte, die mit den Mitteln der Musik erzählt wird, Ausdruck oder eine Message: Alle Menschen werden Brüder. Teilt ihr mit der Musik, die ihr macht, etwas mit, offenbar ja, denn ansonsten würdet ihr nicht öffentlich, vor einem Publikum, spielen, und was teilt ihr mit?

Axel Dörner: Sie fragen nach dem Sinn des Ganzen, warum wir das machen? Es gibt viele verschiedene Sinne. Da ist auf alle Fälle ein sozialer Aspekt, von Musik in der Gesellschaft überhaupt: Daß Menschen sich treffen, daß sie aus dem Haus heraus, in ein Konzert gehen und zuhören, Meinungen austauschen, kommunizieren. Und zweitens reisen wir sehr viel, inzwischen auf der ganzen Erde. Und dadurch wird eine bestimmte Form von Kulturaustausch geschaffen, der gerade in diesen Zeiten sehr wichtig ist. Meine Musik, die ich spiele, transportiert aber auch so etwas wie meine Weltanschauung, meine Lebenseinstellung, was ich erlebe, wie ich mich verhalte in bestimmten Situationen, meine Ethik, alles das transportiert sich durch meine Musik.

Serge Baghdassarians: Axel hat es eben sozial genannt. Ich würde ihm da zustimmen, aber noch hinzufügen: Daß nämlich meine Arbeit auch politische, anthropologische Aspekte beinhaltet. Und zwar insofern, daß wir es für wichtig empfinden, die Musik und Ästhetik, die uns vorschwebt, tatsächlich selber zu machen, zu durchdenken, immer wieder auf den Prüfstein zu stellen und damit auf die Bühne zu gehen. Ein entscheidendes Erlebnis war für mich der Film von Kagel, *Ludwig van*, diese Musikmaschine, die da thematisiert wird, die Musiker in den Hochschulen zeigt, die letztlich nur noch wie Techniker ihr Dasein fristen. Genauso erlebe ich das bei vielen Neumusik-Konzerten, daß Musiker, die diese Werke spielen, diese Musik oft nur so »heruntermuggen« ohne sich damit wirklich auseinanderzusetzen. Und dann frage ich mich, wie so mancher Komponist, von einem politischen Aspekt seiner Musik sprechen kann, diesen Apparat von Musikverbreitung und -vermarktung jedoch einfach so hinnimmt. Und das ist bei uns anders: Wir produzieren unsere Musik selbst, wir komponieren sie, wir führen sie auf und kümmern uns zugleich auch noch um die Infrastruktur, also darum, daß das, was wir da machen, auch ein Forum be-



kommt. Wir meinen es ernst. Und das, meine ich, ist der politische Sinn bei der ganzen Aktion, daß wir sozusagen die Aufführungspraxis, die da in den letzten Jahrhunderten herangereift ist, explizit in Frage stellen.

Burkhard Beins: Das finde ich absolut auch so. Dazu kommt, daß wir dem Publikum inhaltlich keine bestimmte Vorstellung vermitteln wollen. Meine Erfahrung ist, daß jeder seine eigene Version hört bei einem Konzert. Und das finde ich eigentlich sehr gut, daß wir nicht versuchen etwas zu spielen, das so und so gehört werden soll und wir enttäuscht sind, wenn das nicht so gehört wird, sondern die Musik ist sehr offen. Ich glaube, es war Xenakis, der gesagt hat, Musik sei keine Sprache, sondern ein Block mit Strukturen, in dem jeder seine eigenen Bilder sehen kann.³ Das kommt auch meinem musikalischen Ideal sehr nahe. Ich glaube, daß wir uns an musikalischen Prozessen abarbeiten und das Publikum daran teilnehmen lassen. Und daß ist auch ein besonderer Reiz: daß Zuhörer an der *Entstehung* dieser musikalischen Prozesse teilnehmen können. Aber was dann jeder einzelne hört, ist sehr individuell und das ist auch sehr gut so.

Gisela Nauck: Ich glaube dennoch – ich möchte etwas provozieren –, daß diese Vorstellung des inhaltslosen Abarbeitens nicht zutrifft. Musik ist für euch sicher kein Medium, in dem etwas mitgeteilt wird, keine Message, kein Programm. Aber was ist das, an dem ihr euch abarbeitet?

Serge Baghdassarians: Ganz kurz: Die Umsetzung seiner Klangvorstellungen mit den zur 11

Axel Dörner, geb. 1964, Trompete, Elektronik, Komposition, studierte Trompete (Malte Burba) und Klavier an der Musikhochschule Köln, wohnt seit 1994 in Berlin, Zusammenarbeit mit zahlreichen international bedeutenden Musikern in den Bereichen improvisierte Musik, neue Musik, Jazz und elektronische Musik, entwickelte einen außergewöhnlichen Stil des Trompetenspiels, basierend auf teilweise unüblichen, oft neu erfundenen Spieltechniken, Konzerttourneen in Europa, Nord- und Südamerika, Australien und Japan.

3 »Musik ist keine Sprache. Jedes Musikstück ist eine Art Felsblock in einer komplexen Form mit Schrammen und Mustern, die darauf oder darauf geritzt sind und die Menschen auf tausend verschiedenen Weisen entziffern können, ohne daß eine dieser Weisen die beste oder wahrste wäre. Auf Grund dieser Vielfalt von Deutungen fördert die Musik wie ein Kristallkatalysator alle möglichen Phantasmagorien zutage.«

Burkhard Beins, geb. 1964, Schlagzeuger, ausgewählte Objekte auf verschiedenen Resonatoren, lebt in Berlin und Rom, spielt seit den späten 80er Jahren auf internationalen Festivals und Konzerten für experimentelle Musik, Konzerttourneen durch Europa und Nordamerika, Mitglied verschiedener Ensembles wie Perlonex, Activity Center, Polwechsel, The Sealed Knot, Phosphor und Zusammenarbeit mit Keith Rowe, Sven-Åke Johansson, Phil Durrant, Orm Finnendahl, Phil Minton und vielen anderen.
www.burkhardbeins.de



Verfügung stehenden, eigenen Mitteln und die Sensibilisierung der Wahrnehmung sind für mich zwei ganz wichtige Punkte.

Axel Dörner: Ich finde es immer so einen radikalen Aspekt, wenn man sagt: Musik ist keine Sprache. Für mich hat Musik einen sprachlichen Aspekt, das ist vollkommen klar, ich kann das nicht so trennen. Musik ist sicher etwas anderes als eine Sprache, aber sie hat auch einen sprachlichen Aspekt.

Burkhard Beins: Unbedingt, aber es geht in vielen Bereichen über Sprache hinaus. Musik kommuniziert ganz anders als verbale Sprache.

Andrea Neumann: Ihr wehrt euch dagegen, daß ihr eine Message überbringt und daß ihr für etwas oder gegen etwas sprecht. Darum geht es aber eigentlich nicht. Meine Klangwelt kann ich schon musikalische Sprache nennen. Dafür fand ich das, was Burkhard beschrieben hat, interessant: Daß man Leute an konkreten musikalischen Prozessen teilhaben läßt. Innerhalb dieser Prozesse stelle ich mir selbst viele Fragen, die Zuhörer nehmen also daran teil, daß Fragen gestellt werden. Und das ist für mich auf eine bestimmte Weise sehr viel Message, das ist explizit.

Klangarbeit

Gisela Nauck: Es ist das Stichwort gefallen: Arbeiten am Klang und die Hörer an dieser Klangarbeit teilhaben zu lassen. Was ist das, woran ihr klanglich konkret arbeitet, was ist

12 euch wichtig?

Burkhard Beins: Jeder steckt da, glaube ich, in seinem eigenen, individuellen Klangerforschungsprozeß. Mein Thema ist ja das Schlagzeug und obwohl ich im Ensemble viel mit Leuten zusammenspiele, die elektronisch arbeiten, möchte ich gerade im akustischen Bereich bleiben. Denn ich habe gemerkt, daß im Schlagzeug, in diesen Resonanzkörpern und in diesen Objekten, die ich bearbeite, ganz viele Klänge von elektronischer Qualität stecken, ohne daß ich Elektronik benutze. Und das ist für das Zusammenspiel sehr gut. Zur Zeit erforsche ich also diesen Bereich: Wie kann ich meine akustischen Klänge in elektronische Zusammenhänge stellen.

Andrea Neumann: Diese Frage knüpft ein bißchen an diejenige nach dem Sinn von vorhin an. Ich wollte dazu noch ergänzen, daß diese Art Musik zu machen, wie wir es tun, auch etwas sehr Sinnliches ist. Ich habe weniger ein theoretisches Konzept, wenn ich mich vor mein Instrument stelle und anfangen zu suchen, sondern es geht sehr viel über die Ohren und was mir gefällt. Und was mir gefällt ist etwas, das abseits vom mainstream steht. Damit hat man einige Probleme, aber damit wird es vielleicht auch politisch oder besser: subversiv. Das ist aber nicht so gewählt, weil es subversiv ist, sondern weil mir das gefällt. Klanglich drückt meine Art, Musik zu machen vielleicht etwas Widerständiges aus, aber ich mache es nicht bewußt, es passiert. Und damit steht man dann irgendwo. Und da man dazu steht, daß man dort steht, ergibt sich diese subversive Position in der Gesellschaft. Es passiert, weil es mein Ohrwunsch ist.

Gisela Nauck: Die Richtung dieses Widerständigen, Subversiven ist mir nicht ganz klar, wenn es – wie bei der Gruppe Phosphor etwa –, mit einer so leisen, differenzierten Klangarbeit daherkommt, die niemandem wehtut und niemanden aufstört. Was ist dieses Widerständige?

Serge Baghdassarians: Heutzutage reicht es halt einfach nicht mehr aus, auf die Pauke zu schlagen oder lautstark Parolen zu schwingen. Nein, man muß sich über die Bedingungen des Musikmachens Klarheit verschaffen und daraus dann auch mal Konsequenzen ziehen. Ich halte es heutzutage für weniger sinnvoll, politische Musik ausschließlich mit Hilfe musikalischer Kategorien oder Kriterien zu bestimmen. Die eigene Arbeitsweise kann da nicht außen vorstehen. Und allein die Tatsache, daß uns allen eine eindeutige Kategorisierung unserer Musik schwerfällt, deutet auf etwas Widerständiges hin.

Positionen zweiundsechzig

Burkhard Beins: Was subversiv ist läßt sich doch nur an einem Hintergrund festmachen, vor dem eine Handlung subversiv ist. Und ich finde, in einer Welt, in der sich alles immer mehr beschleunigt, die immer lauter und schriller wird und in der Medien nur noch dadurch funktionieren, daß man möglichst schrille Sachen veranstaltet, um so schnell wie möglich Aufmerksamkeit zu erhalten, in einer solchen Welt kann doch eine Verlangsamung, kann doch Stille, kann doch Pause, Konzentriertheit, Klarheit subversiv sein.

Axel Dörner: Was mir als Unterschied auffällig ist, daß es bei unserem musikalischen Tun nicht um Profit geht. Schon das ist etwas subversives in unserer Gesellschaft, weil zunehmend alles darauf hinsteuert, maximalen Profit zu erzielen. Uns geht es einfach um eine bestimmte Sache, um eine bestimmte Musik und auch um eine andere Lebenseinstellung. Mit dem Geld, das ich habe, bin ich völlig zufrieden, ich muß nicht Millionär werden. Aber das ist eine Einstellung, diese Sucht nach Reichtum um jeden Preis, die sich in unserer Gesellschaft zunehmend verbreitet.

Gisela Nauck: Ich habe die Frage nach dem Widerständigen ganz bewußt an die nach der Klangarbeit angeknüpft, weil ich glaube, daß ihr doch noch etwas Konkretes über eure Klangarbeit sagen könnt, über das Besondere, Andere daran. Und nach dem, was ich im *Ausland* oder im *Labor sonor* gehört habe bin ich überzeugt, daß da Neues passiert, das es in der komponierten Musik so bisher nicht gab, gerade durch das Ausloten von Elektronik, auch in Verbindung mit akustischen Klängen.

Andrea Neumann: Ich kann vielleicht sagen, daß sich meine Musik bestimmten Kategorien entzieht, die anderen ganz vertraut sind wie Melodie, Rhythmus, Harmonien. Gegenüber dem Publikum bedeutet das, es muß sich damit auseinandersetzen. Wenn einem etwas fehlt, was einem vertraut ist, dann muß man eigene Initiativen entwickeln, um daraus seinen eigenen Nutzen zu ziehen, um davon etwas zu haben. Zur Klangarbeit wollte ich noch sagen: Bei der Suche nach Klängen ergibt sich oft ein völlig anarchischer Klang oder Prozeß, der sich jeglicher Notation entzieht. Zum Beispiel habe ich so ein kleines Pickup und fahre damit über eine Saite. Und welcher Teil des Pickups zuerst auf die Saite kommt und, wenn man es bewegt, welcher Teil dann wiederum die Saite berührt, daraus resultiert ein riesiges Spektrum von Ton oder Klang. Das musikalische Material ist aber gegenüber der Reproduktion widerpenstig. Das ist ein großer Vorteil, aber

manchmal auch ein großer Nachteil, weil man immer mit diesem Beweglichen arbeitet.

Gisela Nauck: Könnte man es dann vielleicht als eine mögliche Sinnbildung improvisierter Musik bezeichnen, Musik aus nichtreproduzierbaren Klängen, aus deren Abweichungen und Schattierungen zu bilden?

Burkhard Beins: Besser wäre es zu sagen, den Klängen ihr Potential nicht von vornherein zu beschneiden. Dabei hat man beim Spielen natürlich genaue Klangvorstellungen, aber man läßt den Klängen auch eine Offenheit, anders werden zu können und hört während des Spielens in sie hinein, um zu erfahren, was steckt da noch drin, was kann ich aus diesem Klang noch herausholen. Das ist dieser Klangforschungsaspekt.

Annette Krebs: Ich spiele zur Zeit nicht mehr akustische Gitarre, mit der ich angefangen habe, sondern elektrische Gitarre, auch Mischpult. Mir ist es inzwischen zu wenig, nur das Instrument, die Gitarre zu erforschen. Im Moment finde ich es spannend, elektrische Gitarrenklänge und Geräusche mit Sinustönen zu mischen, diese Spannungsfelder auszuloten. Auch möchte ich herausfinden, was die akustisch von den elektronisch erzeugten Klängen bezüglich ihrer Rezeption und Verarbeitungsmöglichkeiten unterscheidet. Physikalisch ist das ganz klar: Die einen haben ein reiches Obertonspektrum was den anderen fehlt. Auch mache ich mir zunehmend Gedanken über ein Thema eines Musikstücks und frage mich, ob es irgend eine Möglichkeit gibt, an reale Dinge anzuknüpfen, also an Dinge, die außerhalb der Musik liegen, um sie so zu integrieren, daß es nicht banal, nicht plakativ ist. Ich suche also eine Form von Beeinflussung, die ebenso abstrakt bleibt und trotzdem über das reine Instrumentalspiel, das musikalisch abstrakte Denken hinausgeht. Das hat vielleicht auch damit zu tun, daß wir mit unserer Musik in einer Ecke stehen, die von vielen nicht mehr verstanden wird. Mir ist es aber wichtig geworden, in diese Ecke wieder Außenaufnahmen hinein-zunehmen, field recordings etwa oder japanische und andere Sprachfetzen, Vokale, Konsonanten, kleine Wörter als Inspirationspunkte. Man könnte auch andere Außengeräusche nehmen, eine Rolltreppe oder das Geräusch in einer U-Bahn zum Beispiel. Das gibt es auch schon ganz lange, ich weiß, aber trotzdem möchte ich das zum Teil benutzen. Man soll diese Klänge, Geräusche auch nicht wirklich identifizieren, vielleicht zu fünf Prozent, sondern sie sollen nicht mehr als eine Farbe sein, die hinzukommt.

Serge Baghdassarians, geb. 1972 in Fürth, armenische klassische Gitarre an der HfK Bremen, Teilnahme an Workshops, u.a. bei Derek Bailey, Fred Frith und Vinko Globokar sowie an Meisterkursen von Nikolaus A. Huber und Mathias Spahlinger, lebt seit 1999 in Berlin, im Zentrum seiner künstlerischen Aktivitäten steht die Komposition und Aufführung live-elektronischer Musik, zur Zeit mit dem Mischpult als alleinige Klangquelle, Konzerte in Europa und den USA, Zusammenarbeit mit namhaften Künstlern unterschiedlichster Sparten (Komposition, Improvisation, Lautpoesie und Tanz).