

## Hin zur Flamme

Aktion für Orchester, räumliche Lichtgestaltung, Darsteller und Objekte von George Lopez<sup>1</sup> – Gedanken zur Komposition und Gestaltung

**Antje Kaiser**

Das Stück bezieht sich auf Alexander Skrjabin's Klavierpoem *Vers la Flamme*, op. 72, von 1914, indem es Elemente dieser Komposition als Ausgangspunkt und deutlich verifizierbares/hörbares Material anwendet.

Zugleich setzt sich George Lopez mit diesem Stück, Skrjabin kompositorisch »beim Wort/bei der Note nehmend«, inhaltlich zu Skrjabin bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges geäußelter Glorifizierung des »Krieges als Mysterium« in ironische Distanz. Skrjabin teilte diese von heute aus monströs wirkende Emphase mit vielen Künstlern und Intellektuellen 1914, wurde doch der Krieg als frischer Wind und abenteuerliche Erlösung gegenüber einer in spätbürgerlicher Agonie erlahmenden Gesellschaft angesehen und begrüßt...

Ein direkter Bezug ist gegeben auf die Ideen synästhetischer Kunstkonzepte, wie sie zu dieser Zeit (1890-1918) entwickelt und ausprobiert wurden, indem Lopez die Musik mit zwei Abschnitten von Lichtpartituren unterbricht – bzw. in Form von Licht musiziert, das zu den Klängen strukturell gleichartig korrespondiert – und schließlich, in Form einer quasi »Kadenz« eine – im weitesten Sinne – szenische Aktion in das Stück einbezieht.

Die drei Ebenen Klang, Licht, Szene/Aktion beschreibt George Lopez als in »triadischer Beziehungsschaft«.

Die Zahl Drei (heilige Zahl) durchzieht als inhaltliches und Ordnungsprinzip das Stück.

Die Trias, das Triadische steht für für einen komplexen Organismus, der über das Wirkungsprinzip der Dualität hinausgeht und wechselnder, komplizierter Verbindungen fähig ist, letztlich ein übergeordnet vollständiges und zugleich offenes Strukturprinzip, wie es in der Naturwissenschaft und in den Religionen benannt ist und als Modell Anwendung findet.

Über die Interferenzen, die Lopez in der Partitur festmacht, hinaus, geschieht die Vernetzung aller drei Ebenen über das Erleben des Zuschauers. Er hört/sieht am Kopfende des Aufführungsraumes das Orchester, in der Stille hinüberwechselnd in Lichtgeschehen, und aus dem Rücken der Zuschauer und durch ihre Mitte hindurch in diesen Klang-Licht-Kopf hinein stößt die szenische Aktion, das Bild.

Das Bild zieht sich am Ende auf demselben Weg heraus und zurück.

Die Orchestermusik steigert sich rhythmisch und motivisch in mehreren Wellen. Dabei ist für die Fahrt des Karrens eine Prozessionsmusik komponiert, sowohl »hinein«, als auch, nach erfolgter Penetration des Helmes durch das Gewehr/die Granate, wieder »hinaus«.

Dieser »An- und Abfahrtsweg« ist wichtig für den Verlauf des Stückes, auf dem Zeitfaktor der Steigerung und des Verlöschens ist die Dramaturgie des Stückes aufgebaut.

Es wäre praktikabel und förderlich für die Intention des Stückes, dass der Karren, den George Lopez für die Aktion fordert, nicht per Hand von den Figuren bewegt werden müsste.

So dass die Darsteller (möglichst sehr gute Tänzer, die aus der Tradition und Schule des Ausdruckstanzes kommen) sich indirekt zu dem sich lautlos in den Raum hineinbewegenden Gefährt in Beziehung setzen können.

Das ermöglicht einer Choreographie/Regie die Freiheit, ausdrucksstarke und möglichst verfremdete und stilisierte Bewegungen für die Figuren zu schaffen. Die Energie, die das Gefährt bewegt und die Kopulation von Granate und Helm bewirkt, ja schließlich das gesamte Bild »entstehen« und wieder »vergehen« lässt, müsste AUS DEN FIGUREN KOMMEND erscheinen.

Diese vier Figuren sind in ihrer szenischen Gestaltung von zentraler Bedeutung, denn sie entsprechen der Musik selbst, in deren Verlauf und Steigerungsdynamik ein Sog entsteht, der das Bild hervorbringt.

So genau fixiert die szenischen Anweisungen durch George Lopez hinsichtlich Aktion und Objekten zwar sind, besteht ein großer Freiraum, Bewegung und Ablauf der Szene durch die vier Figuren dergestalt aus der Musik heraus zu formen, dass jeglicher Naturalismus dabei entbehrlich ist.

Anders gesagt, die Umsetzung dieser in der Partitur geforderten »Aktion«, konzeptionell viel eher an eine bewegte Installation denn an eine Theaterbühnenszene angelehnt, würde, wie mir persönlich scheint, durch eine naturalistische Umsetzung inhaltlich nicht in gebotener Dimension verständlich werden.

Trotz oder gerade wegen des engen Korsetts seitens der Partitur ist enorme gestalterische Phantasie und professionelles Erhören der Vorgänge in der Musik vonnöten.

Die Choreographie muss meines Erachtens dabei von einem stilisierten Tanz ausgehen – und weit darüber hinausgehen. Zu wünschen wäre eine Umsetzung im Sinne wirklich originären, elementaren, gedanklich wie handwerklich komplexen und avancierten Theaterausdrucks (wie zum Beispiel Pina Bausch/Wuppertal und Mario Schröder/Essen dafür stehen).

Die Komposition ist, außer Skrjabin, ebenso Artaud gewidmet. Von diesem Künstler sind heute oft nur noch seine Schriften zum »Theater der Grausamkeit« bekannt. Das Vermächtnis von Artaud ist, dass er einforderte und seinen eigenen Körper dafür experimentell einsetzte, für den theatralischen Ausdruck das Kreatürliche und die extreme körperliche Entgrenzung wiederaufzufinden. Entgegen dem intellektuellen Theater forderte Artaud als grundlegend für theatralische Darstellung die Wiedergeburt echter Ekstase als Gestaltungsmittel und Ausdrucksmotiv. Es wäre also vielleicht an einen Künstler zu denken, für die gesamte Inszenierung, der sich bei seiner Arbeitsmethode der archaischen Quellen von Bild- und Bewegungsausdruck bewusst ist.

Weiterhin ist, über die von Lopez selbst entworfenen und angefertigten Vogelköpfe hinaus (sie gehören fix zu jedweder Realisierung des Stückes und befinden sich im Besitz des Bärenreiter-Verlages), für die Kostümierung der vier Darsteller zu bedenken, dass jede allzu naturalistische Konkretisierung in die Irre führt.

Sinnvoll wäre, es würden in jeder der Figuren sowohl Männliches als auch Weibliches assoziierbar. Figuren, die sozusagen »changieren« zwischen »Soldaten, die auf Befehl das Geschütz bedienen/das Gewehr abschießen/die Kugel in den Helm kriegen/daran sterben« und andererseits rituell verkleideten Frauen/Männern, die in festlich aufgepeitschtem Rausch einen kultischen Phallus errichten für den symbolischen Paarungsakt als Gottesdienst.

Wie dies zu erreichen ist, liegt im Ermessen eines sehr guten Regisseurs/Choreographen und Kostümbildners, und einer ebenso guten, eigens geschaffenen Lichtregie für diese Szene. Weniger Improvisation, denn eher stilistische Geschlossenheit auf hohem Niveau wäre wünschenswert.

Ebenso ist bei der Anfertigung der Objekte (Wagen, drauf montierte Granate/Gewehr, Helm von der Decke herunter) eine möglichst avancierte Ästhetik anzustreben, also meines Erachtens wirklich ein moderner Bühnenbildner in die Gestaltung einzubeziehen. Lopez beschreibt genau seine Forderungen, die sich eng an die Qualität der Originale aus dem Museum anlehnen. Dies aber theatralisch wirksam, in der geforderten Vergrößerung und in Bezug zu einer durchdachten Beleuchtung der Gesamtszene herzustellen, bedarf des absoluten ästhetischen Feingefühls eines Profis.

Die Szene würde schwach als »Kadenz« des Stückes und Kulmination der Synästhesie auf drei Ebenen, wenn nicht eine starke ästhetische Wirkung über das Material der Objekte entsteht. Denkbar wäre, entweder die extrem martialische Materialqualität der geforderten Objekte (Helm, Karren, Granate) deutlich herzustellen über deren Schwere und Querständigkeit; oder den Weg über die ObjektFORM zu wählen: In eine leichte, aber genügend abstrakte Materialwirkung zu gehen, wie es das moderne Theater vermag.

INHALTLICHE GEDANKENKOMPLEXE IN DER KOMPOSITION

Es ist zu unterscheiden zwischen Mystifizierungen und echten Mysterien, wobei das Bewusstsein um letztere in der modernen westlichen Kultur weitgehend verschüttet erscheint.

Der Tod ist ein wirkliches Mysterium.

Ebenso die Liebe in ihrer höheren geistigen Form bietet ein Mysterium des Menschen. In dieser Dimension findet während der sexuellen Verschmelzung von Mann und Frau mit der Vereinigung zugleich eine Auflösung und eine »Vernichtung« des Ich statt, die der Verlöschung im Todesmoment (in ein Größeres hinein) gleichgenommen wird.

Sich auf diese Dimension der liebenden Verschmelzung, der urtümlichen Auslöschung von Dualität und menschenmöglichen Annäherung an das Gottgleiche beziehend, feierten von alters her vorangehende Kulturen diesen Akt der Verschmelzung rituell. – Als ursprüngliches Fruchtbarkeitsritual, als Ritual des »Sterbens und Wiedergeboren-Werdens«, den Zyklen der Natur nachempfunden.

Die Natur mit ihrem Kreislauf von Leben, Tod und Geburt galt als heilig, der Mensch als ihr würdiges Ebenbild, und die rituelle Paarung von Mann und Frau war für die Gemeinschaft Gleichnis, hohes Fest und Gottesdienst von zentraler Bedeutung.

Grundlage bildete die – der heutigen öffentlichen Kultur abhanden gekommene – Weltanschauung, dass der Mensch im Universum geborgen sowie der kosmischen Ordnung untergeordnet und sinnvoll eingebunden ist.

Zum Gottesdienst gehörte manchmal nach der Paarung die rituelle Tötung des Mannes als Fruchtbarkeitsopfer, oder beide Partner des Rituals wurden zum Wohle der Gemeinschaft und im Sinne des Inhaltes dieses Gottesdienstes geopfert – mit ihrem Einverständnis. Kriegerische Kulturen opferten auf diese Weise Gefangene, um sich mit der eroberten fremden Kultur zu amalgamieren, wobei ein archaisch-kreatürlicher Glaube an Geist, Boden und Blut eine Rolle spielte.

Ist der sexuelle Akt ideell mit der Vorstellung des Todesverlöschens/Vergehens verbunden, so war der rituelle Paarungsakt – in verschiedensten Kulturen und ihren jeweiligen Vorstellungen von den Kräften, die das Universum zusammenhalten und bewegen – stets vielfach auch an den tatsächlichen Tod gebunden.

In diesem Sinne zu sterben und geopfert zu werden, bedeutete – gegenüber Gott und der Gemeinschaft – Ehre und Erhebung.

Ein Ritual dient in jeder Kultur einem sozialen Zweck: Gemeinschaftsbildend die libidinösen Energien der Einzelnen produktiv zu kanalisieren.

Der im kultischen Bewusstsein öffentlich begangene und gefeierte Paarungsakt (z.B. Mondfeste der Göttin, Phalluskult, Königshochzeiten, Johannisfest usw.) diene als Regulativ für Aggressionen und »Expansionsbestrebungen« des Individuums, letztlich als Regulativ für Ordnung und Zivilisation der Gemeinschaft an der Basis unkontrollierbarer Urkräfte.

In der modernen westlichen Kultur gibt es keine solchen Rituale.

Es ist zu fragen, inwieweit Pornographie sie unzulänglich »ersetzt«, da sie privat oder gar heimlich »konsumiert« wird und als unheilig stigmatisiert ist.

Das Wegfallen von Ritualen, die stark genug sind, um an die letztlich unkontrollierbaren Urkräfte des Menschen zu rühren, bedeutet das Wegfallen sinnvoller Regulative.

Diese Kräfte suchen sich trotzdem dann Auswege und richten sich zerstörerisch gegen Einzelnen und Gemeinschaft.

Im Krieg wird die libidinöse Energie der Gemeinschaft pervertiert.

Sie wird gezielt in aggressive Bahnen gelenkt.

Die ansich neutrale Färbung der Libido-Kraft beinhaltet negative wie positive Energien, es liegt an ihrer Handhabung, Lenkung und beherrschten Kanalisierung, inwieweit diese Urkräfte dem Menschen zum Segen gereichen (Siehe wie das Yoga die Technik der geistigen Lenkung der aufsteigenden Kundalini-Energie lehrt, um deren absolut zerstörerische Wirkung bei falscher und unkontrollierter Freisetzung zu vermeiden).

Am Krieg ist das Entscheidende seine absolute Ungeistigkeit.

Mittels Befehlsgehorsam geschieht eine Instrumentalisierung des Menschen zur sinnentleerten Hülle und Tötungsmaschine. Die Motivation des Einzelnen erfolgt mittels Angst, Befehlsgewalt und verlogenen zurechtgebogener Ideale im angeblichen Interesse »der Nation«, »des Blutes«, »des Bodens«, »der Ehre«.

Mit viel Kunst wird von den Kriesinteressenten das Sterben verklärt bzw. zum Verdienst erhoben. Wobei gleichzeitig nirgends mehr als im Krieg die vollständige Entwertung von Leben und Sterben, nirgends mehr als im Krieg dem Menschen jedwede Würde genommen wird.

Im Krieg geschieht Missbrauch des libidinösen Urwesens des Menschen im Größenmaßstab.

Eindrücklich gestaltet auf meines Erachtens phänomenal-unerhörte Weise dieses Thema George Lopez' jüngste Musik/Geräusch/Klang/Bild – Komposition, das »Gebirgskriegsprojekt« (UA Graz 2003).

«Hin zur Flamme»: Dies bedeutet auf ambivalente Weise das Aufsuchen des Feuers – seine fruchtbare, reinigende Kraft wie seine zerstörerische Kraft. Beides ist in diesem Bild enthalten.

Eine Granate/ein Kugelprojektil penetriert einen Helm. Im Bruchteil einer Sekunde ist ein ganzes Leben, ist ein ganzes Universum ausgelöscht.

Das Ausrichten und Aufrichten der Geschütze/Waffen, Zielrichtung nehmend und das Eindringen in den Körper des Anderen werden zum millionenfach ausgeübten Vorgang. Das Töten wird ritualisiert.

Im Ersten Weltkrieg wurde erstmals der Mensch als Todes- und Kriegbewegungsfutter Massenware in bis dahin unvorstellbarem Ausmaß.

Die Anzahl der Opfer entwertete das Sterben auf beispiellos inflationäre Weise.

Die besondere Absurdität des Hochgebirgskrieges 1915-18 in den Alpen, wo in dreitausend Meter Höhe wenige Schritte entfernt Italiener und Österreicher einander durchschossen, spitzt das Moment des schnöden und wertlosen Sterbens zu: Vor dem Hintergrund einer grandiosen Naturkulisse.

In diesem von heute aus als strategisch sinnlos empfundenen Konflikt, von den Beteiligten aber als sinnvoll und grundlegend, nämlich als psychologischer Ausdruck ihres Nationalstolzes empfunden – in diesem Krieg im Gebirge forderten das Gebirge selbst und die extremen Bedingungen weitaus mehr Menschenleben als die Waffen.

An der Absurdität des Hochgebirgskrieges erhellt sich im besonderen Maße, dass im Blutstrom aus den zerschossenen Helmen nicht nur die österreichisch-ungarische Monarchie und das Kaiserreich untergingen, sondern bis dahin verbindliche ethische, moralische und ideelle Werte des Abendlandes ad absurdum geführt wurden. Ein menscheitsgeschichtlicher Koitus Interruptus.

#### EINE MÖGLICHE INTERPRETATION FÜR HIN ZUR FLAMME

Musik züngelt auf, beginnt zu entflammen. Brennt, verbrennt.

Sie klingt vertraut, romantisch, sinfonisch. Und wird sogleich zersetzt – durch fremd klingendes Schlagzeug und Tremoli-Figuren der einzelnen Instrumentengruppen – wird sozusagen »durchlöchert« und mutiert in archaisch erscheinende Klänge.

Was nach Skrjabin, Beethoven, Mahler anmutet, brandet zunehmend nur noch inselhaft und in fliegenden Fetzen auf.

Leitmotivisch – für das Ohr zum Festhalten am Vertrauten geeignet, immer wieder »Romantik« und Titanengeist des späten 19. Jahrhunderts assoziierend

– sind dabei Quart- und Quintmotive, im Blech repetiert. Später Sekundtremoli, in ganzen Instrumentalgruppen abwechselnd durch die Register steigend.

Der Eindruck wiederholten Anlaufens, Anbrandens, von Steigerungen Abbrüchen und erneutem Ansetzen entsteht im weiteren.

Nach dem ersten Lichtabschnitt, wo die Musik im Dunkel schweigt und in der Stille Licht/Farbrhythmen weiterspielen (die Lichtpartituren nehmen die musikalischen Elemente auf), setzt die Musik erneut mit klassisch-romantischem Auschwung an, nur um noch schneller in Auflösung überzugehen. Zunehmend gewinnt der Charakter der Musik Expressives und Bedrohliches, Hörner und Posaunen schreien wie auf verlorenem Posten.

Abgelöst von einem reinen Perkussionsabschnitt bringt die Musik schließlich nur noch Zitate, Bruchstücke der anfänglichen Flächen hervor, die ins Kreisen geraten.

Eine gewaltige Clusterfläche fängt den mutierten Klang der Groß-Sinfonie nochmals ein und verdünnt sich dann sirenenhaft in einen atmosphärischen Standklang hinauf, wie in dünner Luft oder in Eis gefroren.

Ein zweiter kurzer Lichteinschub versucht für 40 Sekunden Fuß zu fassen, denn im Orchester baut sich nun totale Entfesselung auf. Das Licht wird dabei »ausgeschwitzt«, oder treibt umgekehrt die Klangentfesselung an.

Es kristallisieren sich erneut die Quartentremoli (wie wahnsinnig, quasi ohne Bodenhaftung nunmehr) heraus und das Orchester endet mit einem neuen Standklang, diesmal in den Bassregistern.

Die extremen Register haben die »Sinfonie aufgefressen« und haben sich etabliert – eine neue Aura ist entstanden. Besser gesagt: ist bloßgelegt worden.

Unter der Oberfläche des Bekannten und »Kultivierten« taucht ein Abgrund brodelnder Urtöne auf und unbekannte Klangvehemenz erobert Tiefenschichten des Bewusstseins des Hörenden. Starke Farben, ungewohnte Frequenzen bohren in die Tiefe.

Der dritte Lichtabschnitt, der das Orchester wieder ins dunkle Schweigen stürzt, erscheint vor diesem Hintergrund als »laute Stille«, klingende Stille.

Wenn das Orchester wieder einsetzt, entspricht dies wie einem »Lichteinfall« durch die sich öffnende Tür im Rücken der Zuschauer.

In der von der Musik geschaffenen Atmosphäre von Irritation und Unwirklichkeit sollten die Zuschauer den Wagen mit den Darstellern, der sich durch den Raum bewegt, wie eine Erscheinung nun wahrnehmen können. Es müsste wirken, als hätte die Musik etwas »materialisiert«.

Ein Karren, Gestalt geworden durch diese fremd-vertraute Musik und herangezogen durch einen dumpfen Prozessionsrhythmus auf der Basis der abfallenden Quint (wie ein Hinrichtungsmarsch), erscheint lautlos im Zentrum des Geschehens, im Zentrum des Klang- und Lichtraumes.

Vier Figuren scheinen ihn zu bewegen, die Musik heizt sie auf magische Weise an.

Nach der zweiten »Stille« häufen sich im mehr und mehr archaisch erklingenden Geflecht der Musik tierische, vogelartige, ekstatische Laute. Wie Schreie oder Schaumspritzer auf brandenden Wellen.

Außerdem mischt sich fremdartiges Schlagwerk verdichtend ein und tremolieren die Instrumentalfiguren ins Extreme.

Von betörender Grausamkeit und Gewalt erscheint diese Klangwelt, die doch vom wehmütig-romantischen Traum und Weltschmerz deutlich Ausgang nahm...

Durch die Musik löst sich der Charakter einer normalen Konzertdarbietung zunehmend auf.

Das Aufrichten der Granate/Waffe geschieht (indirekt, nicht »handbetrieben«).

Die Zuschauer werden von den Darstellern, die an dieser Stelle der Partitur wie Zeremonienmeister oder Priester agieren können, animiert, ihre Lichter zu entzünden (jeder Zuschauer bekommt mit der Kerze Streichhölzer bereits am Eingang).

Durch das eigene Kerzenlicht bekommt der Raum etwas Kirchenartiges oder Friedensmarschähnliches Vertrautes.

Das ist richtig so. Der Nachbar wirkt weniger fremd, und die Trennung zwischen Darbietenden (Orchestermusikern, Dirigent, vier Darstellern) und Zuschauer wird aufgehoben.

Die Darsteller werden jetzt zum Akteur der Paarung, ertanzen quasi deren Vollzug.

Möglicherweise agieren die Darsteller jetzt auch zum Teil aus dem Publikum oder dem ganzen Raum heraus. Sie können die möglicherweise im Publikum entstehende Unruhe, wenn dieses begreift, was es sieht, somit beeinflussen und diese Energie des Publikums mitgestalten.

Paarungsmusik Schlagzeug. Die dreimalige Paarung der Granate mit dem Helm wird von archaischen Energien vollzogen, begleitet.

Die sexuelle Ambivalenz der kruden Kriegsmaterialien (dem im Gebirge gefundenen Original nachgebaut) führt in die grob vergößerte Anzüglichkeit einer ritualhaft aufgepeitschten Paarung von Phallus und Höhle.

Das Bild, von Vogelmenschen in Gang gesetzt, führt vom schockhaften, übergroß eingefangenen »Schuss« – hin zu einer irgendwo im Unterbewussten aufgehobenen Erinnerung an gewaltige Rituale sexueller Provenienz und einer daran gebun-



denen Erinnerung an »Archaisches«: Stöhnen, Schreie, kraftvoll rohe Mechanik, uralte Bewegungsrhythmen – dies als gemeinschaftlich empfundene Entfesselung, übergroßes Schaubild von Begattung.

Ursinn des Aufeinanderpralls polarer Energien und Materien, menschliches Urbild des Entstehens und Vergehens von LEBEN.

Mutation eines Bildes – von der Metapher des schnellen und modernen Todes, vom Denkmal für das Unbegreifliche hinüber in ein Erinnerungsbild aus der Kammer des mythischen kollektiven Gewissens, Phalluskult, Ritualpaarung.

Das eine Bild, in dem der ganze Krieg steckt, auf sein nacktes Wesen reduziert, verbirgt und entdeckt das zweite Bild, den Mythos der Paarung ansich. Und umgekehrt.

Es genügt, dass der Zuschauer die Ambivalenz des Bildes erfasst.

Möglicherweise könnten die vier Vogelmenschen unter ihrem Kostüm ein zweites Kostüm tragen: Soldatenmäntel, die jetzt sichtbar werden.

Nach Beendigung der Paarung von Granate und Helm könnten die vier Darsteller als tote Soldaten über dem Karren liegend mit diesem hinausfahren.

George Lopez wünscht sich für die Aktion, dass sie die Qualität und den Charakter eines Hologramm gewinnen könnte.

Das Hologramm der Paarung (zum Tode, zum Leben) zeigt naturgemäß physikalisch das Ganze her, dem es entspricht: Stetiges Wirken polarer, einander »begattender« kosmischer Energien, stete Erschaffung und Fortzeugung des Universums aus sich selbst heraus. Der »Tanz von Shiva und Shakti«, wie die hinduistische Philosophie sagt. Ständiger Kreislauf von Leben und Tod, Ambivalenz von Schaffung und Zerstörung, von der subatomaren Ebene bis zur Ebene ganzer Galaxien.

Vor Beginn der Komposition steht »nach dem Gladiatorenkampf...«, am Ende steht »segue: Erotikveranstaltung«.

George Lopez dachte und konzipierte die Aufführung des Stückes zwischen vorausgehender Gewalt-Veranstaltung und folgender Pornographie/kommerzieller Erotik, um für den Zuschauer das Korsett eines Konzertrahmens zu lösen und das Verständnis auf die Ebene eines nicht passiven Rezipienten zu führen.

Man könnte vor der Aufführung einen echten Boxkampf stattfinden lassen, von Profis ausgetragen, ca. 15 Minuten im selben Raum, wo das Publikum bereits Platz genommen hat. Erst nach Ende des Kampfes, der mit einem Seilquadrat auf dem für die Aktion vorgesehenen Platz abgesperrt wurde, nimmt das Orchester Platz, möglichst noch während die Boxer sich verbeugen und hinausgehen.

Die Absperrung wird von mehreren Frauen (mindestens drei oder vier), die deutlich als Prostituierte zu erkennen sind (z.B. Oranienburger Straße Berlin, noch sehr jung) entfernt und das Stück *Hin zur Flamme* kann beginnen.

Nach Ende der Komposition (es ist ausdrücklich KEIN Applaus verlangt) wird eine Wand oder ein Vorhang vor das Orchester gezogen (oder von oben heruntergelassen), so dass dieses abgehen kann bis auf die Schlagzeuggruppe.

Während die Zuschauer vermutlich noch alle ihre Kerzen halten, kommen sofort anschließend die Prostituierten und führen eine normale Peep-Show vor. Begleitet von den von George Lopez in der Partitur vorgesehenen Wiederholungen einzelner Partiturabschnitte durch das Schlagzeug.

Es ist dafür wichtig, dass die Peep-Show gekonnt, also von wirklichen Profis vorgeführt wird, ca. 15 Minuten.

Es ist zu vermuten, dass einige Zuschauer ihre Kerzen ausblasen und gehen, aber doch auch viele ihre Kerze irgendwann löschen und noch bleiben.

Auf diese Weise wäre es nicht unmöglich, die Konzeption von George Lopez – ein Kunstakt wird gerahmt von zwei Gebrauchsveranstaltungen, die inhaltlich zum Stück korrespondieren – wirklich zu erfüllen.

Es hieße aber für den Veranstalter, die Profi-Boxer und Profi-Prostituierten zusätzlich zu engagieren. Beide Veranstaltungen vor und nach »Hin zur Flamme« müssen sich deutlich in ihrem profanen Charakter von der Aufführung des Stückes unterscheiden, also echt sein, d.h. sie dürfen nicht als fingiertes Theater auftreten.

Und sie müssen, wie in der oben vorgeschlagenen Weise, sinnvoll mit der Aufführung verbunden werden, also szenisch müssen die Übergänge organisiert werden.

#### UNTERWEGS ZU NEUEN Ufern ODER : WAS IST HEUTE MUSIKTHEATER?

Ausgangspunkt des Gesprächs waren die Kompositionen *Schatten vergessener Ahnen*, *Traumzeit/Traumdeutung*, *Dome Peak*, *Strada degli eroi*, *Kampfhandlungen/Traumhandlungen* aus den Neunziger Jahren sowie »Hin zur Flamme«.

Ich habe während der Arbeit an *Schatten vergessener Ahnen* mich mit afrikanischer und ozeanischer Masken- und Schädelkunst beschäftigt. Der Kurator der afrikanischen Sammlung des Völkerkundemuseums Wien hat mir geholfen, ich durfte sogar verborgene Schätze sehen. Ich habe rituelle Maskenbekleidungen selbst ausprobiert, ich wollte wissen, wie man sich drin fühlt.

*Warum interessiert Dich die Macht des Rituals?*

Rituale sind nicht verschwunden, sie sind in der Kultur verdrängt. Zum Beispiel die Beschäftigung mit Schädelkunst bezieht sich auf die Komposition *Dome Peak*

– eine weiße Messe gewissermaßen, als Gegenstück ist *Schatten vergessener Ahnen* eine schwarze Messe.

In *Dome Peak* geht es um eine akustisch-dramaturgische Struktur in Zeit und Raum, wo sich das Publikum – wie bei »Schatten vergessener Ahnen« – in der Mitte befindet. Diese Raum-Zeit-Struktur hat zwei Ebenen, zum einen die der Tempelberge, des heiligen Bergs in der Mitte der Welt. Zum anderen meint es: Kuppel des Schädels. Zu deutsch wäre *Dome Peak*: Kuppelspitze. Der Schädel als Kuppel, der Schädel als Objekt der Verehrung, Schädel als Kuppel des Himmels.

*Hat die Faszination durch Schädel, Knochen damit zu tun, dass heute erwiesen ist, dass in den Knochen das Wissen – jahrtausendealt – gespeichert wird und als Information erhalten bleibt?*

Ja, ich kommuniziere sozusagen mit meinen Freunden und Verwandten aller Zeiten in der Welt. (Verweist lächelnd auf seine Dinosaurier-Plakate an der Wand.)

Bei jedem Projekt gibt es mehrere Linien, Flüsse – Assoziationen, die sich ineinander verkeilen. Für das Publikum gibt es also mehrere Bedeutungen. Ich denke an ein Publikum dahingehend, dass es aber vor allem eine Ebene der Unmittelbarkeit geben soll. Eine direkte sinnliche Wirkung als Teil der Komposition – bei *Schatten, Dome Peak* meines Erachtens gesunde Gewalt.

*Du wolltest ursprünglich Filmemacher werden und hast Film in Los Angeles studiert. Deine Partituren sehen meist eine Raumkonstellation vor, in der der Zuhörer, sein Körper in der Mitte des Klanggeschehens ist, also einbezogen ist in die Musik, so dass er um eine Konfrontation nicht umhin kann. Unterwanderst mit dem Konzept Deiner Kompositionen auch die »normale« Konzertsituation, weil diese herkömmlichen Konzeptionen mit der Spaltung von Kunst und Rezipien arbeiten?*

Z.B. Film ist zwar ein vom Körper abgespaltenes Produkt, aber doch ein Produkt, in das man sich auf magische Weise hineinversetzt. Bei einer »normalen« Konzertsituation geschieht das nicht so intensiv. Film entsteht im Kopf des Zuschauers. Meines Erachtens entsteht Musik auch im Kopf des Zuhörers. Der Begriff Material aus der Neuen Musik existiert nicht für mich. Ich halte den Begriff Material für eine sehr böse und tragische Erfindung des 20. Jahrhunderts. Ich hoffe, dieser Begriff wird aufgehoben und überwunden. Die Töne und Schwingungen als Energie sind Mittel zu einem Ziel. Letztlich entsteht alles im Kopf. Die Idee, dass Musik aus Klängen besteht, die nur als KLÄNGE ohne Assoziation oder andere Bedeutungsebenen aufzunehmen sind, ist mir völlig fremd. Aus meiner Sicht ist diese Auffassung eine falsche Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts.

Es wäre besser gewesen, wenn Schönberg vor und nach dem 1. Weltkrieg zehn Jahre mit Kandinsky gearbeitet hätte oder gemalt hätte, anstatt sich mit der Suche nach Gesetz zu beschäftigen. Dann hätte er 1922/23 sagen können – nicht: ich habe etwas gefunden, was der deutschen Musik 100 Jahre Vorherrschaft gibt,

sondern – ich habe etwas gefunden, womit man den Begriff Material für 100 Jahre überwinden kann. Mich fasziniert, dass – historisch gesehen – die Musik und die Kunst überhaupt vor dem 1. Weltkrieg fortgeschrittener waren als nach dem 1. Weltkrieg. Diese Katastrophe hat sich tragisch und zerstörerisch auf den Fortschritt der Kunst ausgewirkt.

*Schönberg hat – historisch gesehen – diesen »Rückschritt« getan, weil er sich gezwungen sah, seine Musik zu verteidigen. Vielleicht ist es ein Verlust, dass Schönberg viel Arbeit darauf verwandte, seine Kompositionsweise zu verteidigen, im Angesicht der Tradition zu legitimieren. Aber andererseits schien die Zeit nicht dazu angetan, den künstlerisch ursprünglich begonnenen Weg konsequent weiterzugehen: er hätte keine Zuhörer gehabt.*

Auch mit dem begangenen Weg hat Schönberg wenig Zuhörer.

*Unser Rundbrief zum Musiktheater fordert zur Überlegung auf hinsichtlich des Wertbegriffes des hermetischen Kunstwerkes; hinsichtlich der Gültigkeit des abgesicherten traditionellen Wertes der Werke des Erbes. Inwieweit sind in einer veränderten Wirklichkeit diese Werke noch »unantastbar« oder sind sie vielmehr im neuen Kontext zu befragen. Wie könnten Alternativen zu den herkömmlichen Produktionsmodellen aussehen? Welches Interesse hat Dich als Komponisten zur Stellungnahme bewogen?*

Mir ist es sehr sehr wichtig, das Gesamtkunstwerk aus anderer Perspektive zu definieren als dies die schon vorhandenen Medien und Institutionen Oper, Theater, Musik tun. Ich stelle mir Situationen vor wie bei meinem Stück *Schatten vergessener Ahnen*, wo die Musik zum Theater führt. Oder wo, wie in meinem Stück *Traumzeit/Traumdeutung* die Musik zur sozialen Plastik wird. Ich suche Grenzbe- reiche und ungewöhnliche Zusammenstellungen.

*Im Grunde genommen gehst Du dabei geschichtlich zurück, denn Musik und Theater – heute außerordentlich spezialisiert – kommen ursprünglich aus dem Ritual, dem Kult, also sozialen Konzepten mit vielschichtiger Dimension. Dein künstlerischer Ansatz führt an diese Wurzel zurück, versucht diese Basis wieder aufzufinden?*

Ich habe mich nie mit dem Begriff »Neue Musik« identifiziert. Eher trieb mich von Anfang an, dass es darum geht, das Uralte präsent zu machen. Ich suche nicht das Neue, sondern ich suche eher das Verdrängte. Ich versuche das Alte aktuell zu zeigen. Ich glaube nicht an Fortschritt in der Kunst (den gibt es kaum): Ich glaube an Fortschritt in der Technik, die mit der Kunst zu tun hat.

*In unserem Brief sprechen wir an, dass durch die heutigen technischen Mittel der Simulation historisch ein Punkt erreicht ist, an dem wir nicht mehr wissen, was unsere Realität ist. Die Muster der Wahrnehmung, des Erlebens von Wirklichkeit verändern sich drastisch.*

Ich glaube dennoch, dass das »Uralte« Gültigkeit hat. Die Technik verändert sich. Die Beschaffenheit des Menschen ändert sich nicht so schnell wie die Technik. Der Mensch von heute ist hinsichtlich Instinkt, Seele, Reaktionen und Hormonen nicht anders als der Mensch vor 20000 oder 30000 Jahren. Die neue Technik trifft auf eine unveränderte Seelenbeschaffenheit.

*Jungs Archetypenlehre und die Tatsache, dass dem modernen Bewusstsein die Einbettung des Menschen in kosmische Zusammenhänge verloren ging, genügen nicht, um das Problem zu erfassen. Es ist zu fragen, ob tatsächlich nach zehntausenden von Jahren heute eine Veränderung des Menschen stattfindet.*

Ja, das ist zu fragen. Ich glaube, dass es eine totale Veränderung nicht geben wird.

Ich selbst ziehe mich von »modern« lebenden Menschen eher zurück. Dennoch schreibe ich für ein breiteres Publikum als vielleicht die meisten meiner Kollegen. Vom Zugang her sind meine Werke nicht schwierig.

*Für manche sind sie auch verstörend, weil sie körperliche Reaktionen ansprechen, was der moderne Mensch, der über den Kopf lebt, nicht mehr gewöhnt ist.*

Körperliche Reaktionen verbessern den Zugang zu einem Werk, das Erlebnis von Musik und von sich selbst. Differenzieren wir genau: Unsere sogenannte Hochkultur verlangt das Erleben ausschließlich über den Kopf im Sinne von intellektuell. Übrigens kann ich mich mit diesem Begriff einer »Hochkultur« nur schwer identifizieren. Die neuen Medien sind für mich sehr attraktiv. Aber ich werde neue Medien nicht ohne Inhalt – nur als Selbstzweck – verwenden. Sie interessieren mich als Mittel, mythologisches und soziales Denken plastischer, packender, wirksamer zum Ausdruck zu bringen.

Z. B. *Schatten vergessener Ahnen* ist auf moderne technische Mittel angewiesen, sie ist nur mit Video zu realisieren. Auf der Bühne ist ein sichtbarer Dirigent (Schlagzeuger, Schauspieler), der eine nach ozeanischen Mustern gebaute Maskenbekleidung trägt (ca. 2,60 m hoch). Er spielt die geschriebene Schlagzeugstimme, einen sehr schweren Stock, den er wie die Dirigenten im 17. Jahrhundert auf das Podest schlägt. Diese »Dirigenten«-Figur scheint das Ensemble zu führen, das in räumlicher Konstellation rund um das Publikum aufgestellt ist. In der Realität wird die Musik von einem unsichtbaren musikalischen Leiter geführt, der über Video (nur für die Musiker) zu sehen ist. Der sichtbare Dirigent wird im Laufe der Aufführung von zwei Schergen/Tänzern angegriffen und umgebracht – auf rituelle Weise geopfert, ausgeweidet und unter dem Publikum aufgeteilt. Die Maske ist eine janusköpfige Totenmaske. Ich habe lange darüber nachgedacht und mich letztlich meiner Intuition überlassen. Eine Ebene (nicht die wichtigste) der Komposition ist, dass der abendländische »Dirigent« entmachtet wird.

Auf einer anderen Ebene geht es um die Idee des Zyklischen. Und um die Idee, dass es stets sichtbare und unsichtbare Mächte gibt – Regierung und Geheimpoli-

zei, Bewusst und Unbewusst, Ich und Überich... Es gibt immer viele Ebenen von sichtbaren und unsichtbaren Kontrollmechanismen. Das habe ich zum Teil von dem berühmten amerikanischen Schriftsteller William Burroughs übernommen, der das Sichtbare und Unsichtbare beim Vorgang des Kontrollierens thematisiert hat.

Ich habe oft erlebt, dass die Wiederauffindung archaisierender Momente Bedrohlichkeiten auslöst.

*Ich finde die Komposition nicht bedrohlich; sie löst vielleicht heftige, ungewohnte Bewegtheit, auch Wellen von Freude aus. Auch ist – bewusst oder unbewusst – der Tod mit integriert. Das finde ich ein spannendes Konzept – der Tod taucht in der abendländischen Kunstmusik nie integriert auf. Vielleicht bei Gustav Mahler, seine Musik schafft die ungewöhnliche Nähe von tiefster Religion und Profanität. Aber meistens doch begeben die abendländische Kultur dem Tod mit Verdrängung oder Sentimentalität...*

Den Tod **möchte** ich sogar als Teil des Zyklus in die Arbeiten integrieren, als Teil des Prozesses.

*Steht das in spezieller Verbindung mit Deiner ursprünglich spanischen Abstammung? Du bist gebürtiger Kubaner.*

Während der Komposition von »Landscape« 1983 habe ich mich damit auseinandergesetzt. Spanisch-katholisch verwurzelt scheinen mir als Elemente meiner Arbeit Blut, Tränen, Tod und damit verbundene Erotik.

Bei meiner grundsätzlichen Skepsis gegenüber Applaus und Verbeugen geht es mir um folgende Idee: Wenn Musik wirklich etwas bewirkt – also im Kopf des Hörers etwas geschieht, während sich die Musik zeitlich entfaltet – ist ein Musikstück wie eine geführte Gruppenmeditation. Wenn man dann diese Meditation als soziale Leistung durch Applaus bewertet, verlässt dies für mich die Ebene direkter Kunstwirkung. Das möchte ich auf konstruktive Weise vermeiden, immer auf andere Weise.

Bei *Traumzeit*, *Traumdeutung* z.B. muss das Publikum mindestens eine halbe Stunde zum Aufführungsort GEHEN, in den Bergen. In Südtirol bei der Uraufführung waren es knapp zwei Stunden, bei der zweiten Aufführung waren es 45 Minuten. Die Idee ist: Das Kunstwerk als verborgener Schatz (im Unterbewusstsein), zu dem man reisen muss. Das drückt nicht allein die Musik aus, sondern die Gesamtform der Aktion: Das Aufzwingen einer Wallfahrt, einer Reise ist Teil der Gesamtkonzeption.

Dabei sind die Entfernungen zwischen den Musikern, die in der Landschaft verteilt sind, besonders groß. Zwischen 600 und 300 Meter. Je nachdem, welche Klanggruppen der irgendwo in der Mitte befindliche Zuhörer besser hört, bekommt er verschiedene Eindrücke. Das ist von mir ausdrücklich gewünscht.

Es gefällt mir auch, wenn solche Ideen im Theater auftauchen. Zum Beispiel bei Tomaz Pandur in Slowenien: Er hat eine Inszenierung gemacht, bei der (hin-

sichtlich horizontaler und vertikaler Sicht auf die Spielfläche) jeder Zuschauer etwas anderes sieht, eine andere Perspektive, einen anderen Ausschnitt.

*Warum in Europa die Beschäftigung mit dem Traumzeitbegriff der Aborigines, dem ganzheitlichen Wissen der Indianer oder den Ritualen fremder und vergangener Kulturen...*

Ich habe immer meine eigenen Ideen verfolgt, nie versucht, mich zu vermarkten. Meine Ideen treffen mit Obengenanntem zusammen. Ich habe so lange in der amerikanischen Wildnis gelebt, dass mir die Weisheiten und Initiationsriten der Indianer vertraut sind. Ich habe so gelebt und lebe auch hier so. Zehn Tage allein in den Bergen zu verbringen, führt dazu, andere Bewusstseins Ebenen zu betreten. Wenn man es etwas anders als nur als reinen Sport betrachtet. Ich gestalte Erlebtes. Soweit ich sehen kann, hat Kunst, die wirklich berührt, immer etwas mit persönlich Erlebtem zu tun. Ich habe die letzten zwanzig Jahre so viel Zeit in den Bergen und in der Wüste verbracht – da ich Komponist bin, HÖRE ich immer. Immer, auf jedem Weg habe ich gefragt: Welche Klangstrukturen entsprechen dieser Umgebung, wie könnte ich meine Klänge einbeziehen. Ich habe lange darüber nachgedacht: Wie schafft man Musik für Gebirgsraum?

Mit dem Begriff *Traumzeit* habe ich mich zum Teil auseinandergesetzt im Sinne der Aborigines, zum Teil ist es eine Übertragung: Die Idee, die Landschaft ist als gesungene Landkarte zu lesen. Übrigens war mein Vater Kartograph.

*Einiges in Schatten vergessener Ahnen klingt nach Abschied, wenn Sinfonisches auftaucht, wie ein Lauschen... Wie stehst Du zu der Debatte der »Emanzipation der Dissonanz« in der Musik unseres Jahrhunderts?*

Den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz als Grundlage einer Dialektik aufzubauen ist dasselbe, wie in der Malerei den Unterschied der Wellenlänge zwischen Rot und Grün zur Grundlage einer Dialektik machen zu wollen. Es ist alles ein Kontinuum. Für mich spielt die Debatte zur Dissonanz keine Rolle. Im 13. Jahrhundert war die Großterz eine »Dissonanz«.

Als ich noch in den USA lebte, bis etwa 1990, habe ich mich intensiv mit Adornos Idee beschäftigt, dass soziale Konflikte und Zerrissenheiten bewusst und unbewusst in der Struktur eines Kunstwerks widerspiegelt werden. Damit kann ich schon ziemlich viel anfangen. Ich komme zu dieser Idee aber weniger auf dem Weg des Marxismus, viel mehr auf dem Weg des Surrealismus. Ich betrachte mich selbst, salopp gesagt, als surrealistischen Komponisten, nicht als Vertreter der Neuen Musik.

Zwei Aufsätze von Adorno lehne ich vollkommen ab – wie viele Amerikaner sie unverständlich finden: Die über Jazz und Sibelius. Die Bemerkungen über Jazz sind nicht nur ignorant, sondern rassistisch. Im Falle von Sibelius wollte oder konnte er nicht akzeptieren, dass ein Kunstwerk nicht nur aus »Material« besteht,

sondern aus Assoziationsfeldern. Die Größe von Sibelius macht sich nicht an seiner Kontrapunktkunst fest, sondern an seiner Fähigkeit, mit relativ konventionellen Mitteln Strukturen aufzubauen, die auf vielfältige Weise anderen Bezug zu archaischen psychischen Strukturen aufmachen.

*Worin besteht Deine Auseinandersetzung mit Musiktheater?*

Für mich ist das Hauptproblem mit Oper, die ich grundsätzlich ablehne, ihr Dreischichten-Wesen: Es entsteht ein Text, von einem Schriftsteller oder Librettisten geschrieben, nach diesem Text wird dann Musik geschrieben, und nach diesem Produkt »Musik nach Text« wird inszeniert.

So dass es also in jedem Fall drei Schichten geben muss. Für mich ist das Problem: Es gibt so viel totes Material, zu viele Luftlöcher zwischen diesen Schichten. Musik wird geschrieben, nur weil es an bestimmten Stellen vom Text verlangt wird, und die Inszenierung muss in ganzer Länge folgen, nur weil die Musik schon besteht – weil man die Musik respektieren muss.

Meine Ideen hinsichtlich Musiktheater, alternativen Produktionsmodellen und deren Entwicklung gehen dahin: Ein Musiktheater, das einheitlich gestaltet wird, in diesem Fall von einem Komponisten, aus dessen Arbeitsweise heraus. Und dass die Inhalte der Musik zum Theater werden, die Musik wird sichtbar und zur direkten Handlung. Also nicht NACH einem Text oder Stück geschrieben. Mir ist vorstellbar, dass ein sogenanntes sinfonisches Werk plötzlich ins **Theater kippt**. In der Zukunft denke ich an akustische Werke, die dann Film oder Video einbeziehen, bzw. an Film- oder Video-Werke, die sich stark auf den Sound beziehen, also Musik mit Video, Musikvideo sind. Eine gewisse Promiskuität dieses Genres ist mir sehr wünschenswert.

Die zeitgenössische Oper hat sich nicht wesentlich von der aus dem 17./18. Jahrhundert stammenden Arbeitsaufteilung distanziert. Es gibt immer noch Text, Musik, Inszenierung.

Die Produktionsmodelle, die ich mir für das 21. Jahrhundert vorstellen würde, haben mit einheitlicher Gestaltung zu tun. Zumindest mit einer einheitlichen Konzeption, die auf unterschiedlichen Ebenen dann erfahrbar wird.

*Dies ist die bereits vorhandene Idee des Gesamtkunstwerks, die elitäre Idee des Gesamtkunstwerks des einzelnen Genies?*

Ja, in dieser Form ist es uns bekannt. Aber die Idee des Gesamtkunstwerks hat auch eine Vorgeschichte, eine Ur- und Frühgeschichte, die noch vor der Entstehung des Begriffs des einzelnen Genies liegt. Ich greife eher auf diese Ebene zurück.

Dies meint eine Arbeitsweise, die sich auf Kooperation gründet. Das ist etwas grundsätzlich anderes als eingefrorene Arbeitsteilung. Durch Kooperation kann entstehen, dass sich sogar neue, zusätzliche Schichten entwickeln. Mir schwebt eine solche einheitliche Konzeption immer stärker vor, wo man das Ergebnis nicht



mehr Oper nennen kann, auch nicht mehr Musik nennen kann.

Bei »Hin zur Flamme«, dem Stück, an dem ich zur Zeit arbeite, gibt es nach einigen Minuten einen Punkt, wo das Orchester schweigt. Es gibt dann keine Klänge mehr, sondern nur noch Lichtgestaltung. Diese Lichtgestaltung geht auf Randsicht, neben und hinter dem Publikum. Sie ist räumlich und zeitlich präzise notiert. Also die Musik besteht nicht mehr aus Klang. Die Strukturen, von der Lichtgestaltung geschaffen, sind Übersetzungen von Klängen. Am Ende des Stückes geht es um Objekte, die ich ursprünglich nur durch Hologramme entstehen lassen wollte. Wahrscheinlich werden es eher reale Objekte mit Laserbeleuchtung. Sie konkretisieren eine weitere inhaltliche Ebene der Musik. Ein Helm und ein Gewehr in einer Holzlafette aus dem ersten Weltkrieg. Man könnte sich diese Objekte vorstellen etwa wie Gral und Speer im *Parzifal*, aber eben als real existent im Publikum.

*Farbe, Klänge, Bilder – Energien; weniger Menschen als Darsteller im traditionellen Sinne...*

Ich kann mir gut vorstellen, dass bei Projekten ,wo es um Verfilmung mit Darstellern geht, solche energetischen Prozesse auch stattfinden. Der Bereich Film, der mich interessiert, ist derjenige zwischen narrativem und experimentellem Film. Er ist wirklich kaum erforscht worden. Film ist eine sehr junge Kunst. Hätte sich der Tonfilm in einer anderen Zeit der Geschichte des Westens entwickelt, ist mir vorstellbar, dass eine Filmform hätte entstehen können, die nicht so narrativ orientiert wäre. Wo es nicht nur um Klang als Begleiter zum Bild ginge, sondern um so etwas wie realen Kontrapunkt.

*Die Filme der schwedischen Gruppe »Dogma« z.B. beweisen, dass die Zuschauer sich auf ungewohnte Wahrnehmungsweisen einlassen.*

Mein Lehrer Don Levy, der mich beeinflusst hat – ein Wissenschaftler und surrealistischer Maler – hat nur einen einzigen Film gemacht. Er vereint Narration und Experimentelles. Es gibt eine Geschichte, aber auch minutenlange Montagen, Musik, bestimmte Einstellungen, ohne sich auf die Erzählung zu beziehen. Auch andere Filmemacher gehen manchmal am Rande des kommerziellen Films diesen Weg.

*Wirst Du also auf jeden Fall Filme machen? Wie verhält sich Bärenreiter, der Verlag in Kassel, der Dich jetzt fördert, dazu?*

Was die Rolle eines Verlages betrifft: Solange es Musik gibt, die bei solchen Projekten gespielt wird, wird man höchstwahrscheinlich Verleger brauchen. Man denke, wie sehr in den letzten Jahrzehnten die Bildende Kunst sich von Skulptur und Leinwand »befreit« hat. Trotz der neuen Definition des Kunstwerkes leben die Galeristen damit. Vielleicht können ebenso Musikverleger lernen, von intermediärer Entwicklung zu profitieren. Verlage bleiben wichtig.

In Bezug auf Oper sehe ich, dass die visuellen Erwartungen heutzutage durch Film soviel höhergeschraubt sind als man in einem Opernhaus erreichen kann, dass man Oper – aus meiner persönlichen Sichtweise – heute nur als archaisches Medium auffassen kann. Für Mozart oder Beethovens *Fidelio* ist es in Ordnung. Aber schon Wagner könnte man besser intermediell gestalten ...

*Musiktheater, Oper hat eigene Gesetze, die von keinem anderen Medium ersetzt werden können: Die life-Körperlichkeit, Körper als Instrument, bildliche Spannung von Zeichen...*

Ja, die reale Anwesenheit des Darstellers auf der Bühne. Es gibt etwas am Theater, das eine ganz eigene Kraft ist. Diesen Aspekt würde ich gerne in meine Konzeptionen einbeziehen.

Wie in *Schatten vergessener Ahnen*: Theatralisches Moment und akustisches Experiment überlagern sich als Parameter. Nur konventionelle Muster interessieren mich nicht mehr.

*Sind für Musiktheateransätze wie dem Deinigen die Strukturen heutigen subventionierten Theaters noch relevant?*

Ohne subventionierte Kunst wird man nicht auskommen, wenn man Ideen hat wie meine. Deshalb bin ich aus den USA ausgewandert. Es geht um eine andere Verteilung der Mittel, um die Bereitschaft, die Zusammenarbeit unter den Fächern, wie wir sie kennen, neu zu definieren. Aber ohne subventionierte Kultur wird es nicht gehen. Ich glaube, ich schreibe Werke, die man letztendlich nicht subventionieren muss. Aber die bittere Erfahrung aus den USA ist, dass solche Werke nicht ohne Subventionsstrukturen entstehen.

*Wie stehst Du zu Deinem anderen Landsmann Cage?*

Ich bin überzeugt, dass er sehr viel für die Kunst und den neuen Kunstbegriff eingebracht hat. Ich bin aber unglücklich, wie Cage als Einfluss oder bedeutende Figur von vielen europäischen Musikern meines Erachtens missbraucht wird. Ein junger Komponist, der sich nicht mit seinen realen Emotionen, Problemen oder Traumata auseinandersetzen will, kann sich immer distanzieren und sagen, ich stehe in der Schule oder Nachfolge von Cage. Cage soll herhalten für eine Rechtfertigung der Ich-Schwäche. Mir fiel das erstmals auf, als ich Ende der Achtziger Jahre nach Europa kam, wo man davon ausging, ich als Amerikaner müsse Cage mögen. Der Komponist Cage selbst freilich hat wirklich merkwürdige und wundervolle Dinge zustande gebracht, die in der Tat einen ganz neuen Musikbegriff prägen in großer Breite und Freiheit. Ich finde allerdings die Parallelfigur, den bildenden Künstler Robert Rauschenberg, letztlich wilder und fruchtbarer.

---

*Wie würdest Du Dein Motiv des Komponierens beschreiben?*

Es kommt aus mir selbst heraus und es hat immer mit einem starken Wollen zu tun – hinsichtlich der Überwindung der gesellschaftlichen Schranken, der Überwindung des Begriffs Hochkultur, der Überwindung des Unterschieds zwischen Sparten und Fächern.

Das Wollen ist dazu da, eine Wirkung zu erzielen. Ich kann mir nicht vorstellen, ein Stück zu schreiben und gleichgültig gegenüber zu stehen, ob es einem Publikum etwas sagt oder nicht.

Für mich ist ein Kunstwerk eine vom Künstler geführte »Gruppenmeditation«, die sich über Musik, Theater, Film, Video in der Zeit entfaltet. Ich habe also den starken Willen, ein Erlebnis zu schaffen, will selbst etwas erleben, und fühle mich entfremdet, wenn dieser Wille fehlt.

Ich bin überzeugt, viele Leute würden meine Arbeiten mögen, wenn sie Gelegenheit hätten, sie kennen zu lernen. Aber sobald man als Komponist Neuer Musik definiert wird – ich habe mich selbst nie als ein solcher definiert – wird man sofort nur einem bestimmten Kreis zugeordnet und es ist sehr schwer, aus diesem Kreis auszubrechen. Ich selbst sehe mich als einen Komponisten mit Wurzeln im Surrealismus und in der Wissenschaft, der sich gerne noch nachdrücklicher in Richtung intermedieller Gestaltung bewegen will.

*Ich habe mal einen ganzen Tag im Louvre, Paris verbracht. Zunächst war ich lange bei den Babyloniern, Assyrern und Ägyptern. Diese Arbeiten haben mich stark beeindruckt als direkter Zugang zu den Wurzeln der Kunst und der Menschheit, ohne Schnörkel, ohne jede unnötige Selbstreflektion oder Zweifel. Die griechische und römische Kunst erschien mir danach schon als Verdünnung. Die Renaissance, das 17. Jahrhundert und spätere jüngere Kunst erschien mir selbstbewusst, theatralisch und schwach – von der Wurzel entfernt. An einem Tag im Louvre habe ich die Geschichte der klassischen Kunst als Abstieg erlebt. Ich dachte dann, man hat den Kontakt zu den archaischen Wurzeln nur im 20. Jahrhundert unter dem Druck gesellschaftlicher, politischer, technologischer Veränderungen wiederfinden können. Ich meine Aspekte der Kunst des 20. Jahrhunderts, die sich beschäftigt haben mit der Entdeckung unbewusster Quellen und von Energien.*

Das Gespräch fand im September 1999 statt anlässlich eines Rundbriefes des Theaters Kassel zu Stand und Perspektiven des Musiktheaters. In dem Bauernhaus hoch in den Alpen, das Lopez in der Gemeinde Großkirchheim/Österreich, bewohnt. Das Gespräch führte Antje Kaiser.

Die Erstveröffentlichung dieses Textes findet sich in: Positionen 42. Beiträge zur Neuen Musik, Februar 2002, S. 40 - 45.