

Nur der Mann im Mond hört zu

Bernhard Lang im Gespräch mit Bernhard Günther

Laleloo ist wahrscheinlich ein Endpunkt des sehr breiten Spektrums deiner musikalischen Projekte und Tätigkeiten aus den letzten Jahren: Da gibt es einerseits große Opernaufträge, durchkomponierte Ensemblestücke, Orchesterstücke, Auftragswerke für große Festivals wie Donaueschingen und den steirischen Herbst; auf der anderen Seite gibt es von dir immer wieder kleine, wendige, improvisatorische Projekte wie Laleloo. Worum geht es bei Laleloo, und wie ist das Verhältnis dieser Extrempunkte?

Laleloo ist, wie du richtig sagst, der vorläufige Endpunkt einer langjährigen Improvisationsarbeit – Endpunkt aber vielleicht nur in dem Sinn, dass es Endpunkt eines Raffinationsprozesses ist – dass man aus einer Band mit fünf Leuten langsam die wesentlichen, die beweglichsten Elemente herauschält. Das gilt sowohl für das Vienna Loop Orchestra als auch für das Picknick mit Weisman Ensemble, wo ja jeweils Robert Lepenik und ich Mitglieder waren. Mittlerweile sind wir bei Laleloo ja ein Trio mit Edda Strobl, die allerdings auch immer in der Szene um tonto, Picknick mit Weisman und Fetish69 tätig war. Dieses Duo oder Trio hat natürlich auch musikökonomische Gründe, weil man sich in dieser Größe wesentlich leichter, mobiler in der Kulturszene bewegen kann, die Gagen sind bezahlbar, der Transport ist bezahlbar. Dagegen ist es für größere Bands heute sehr schwer geworden, in einem größeren Rahmen noch effizient und ökonomisch tragbar zu arbeiten, das betrifft nicht nur die Improvisationsszene. Andererseits ist für mich der kultursoziologische Aspekt bedenkenswert, dass man dort, wo sich Laleloo bewegt – das ist das Fenster in den Untergrund und in die Kleinveranstalterszene, die abseits der großen Produktionsstätten wirkt – den Kontakt nicht verliert, sich integriert und dort noch sehr stark den Kulturkampf, den Kultur-Überlebenskampf zu fühlen bekommt. Auf der anderen Seite stehen die Großveranstalter und Festivals, die mit Gagen und Produktionsbudgets arbeiten, die in tausendfacher Relation zur Arbeit im kleinen Ensemble stehen. Beides hat Vor- und Nachteile. Man hat bei der Arbeit an der großen Leinwand natürlich die große, repräsentative Wirkung, die Ausstrahlung und die Möglichkeit, ein größeres Publikum zu erreichen; man hat einfach als Komponist die Möglichkeit, größere Gagen zu erreichen, um freischaffend überhaupt sein Auskommen finden zu können – alle meine Freunde, die in der Impro-Szene tätig sind, haben zwei bis drei Zusatzberufe, um das irgendwie finanzieren zu können. Und es lässt auch, wenn man sich in beiden Bereichen bewegt, nicht so leicht Arroganz aufkommen: man relativiert die Bedrohungen oder Erschütterungen der verschiedenen Szenen viel leichter – wobei ich sagen muss: je größer eine Szene wird, je mehr Geld in Bewegung ist, desto zynischer wird diese Szene, und desto weniger geht es um Inhalte, desto mehr um Kulturpolitik, um Platzierungen im Marktgeschehen, um Platzierungen von Namen. In dieser kleineren Szene, in diesen teilweise sehr untergründig verlaufenden Improvisationskonzerten geht es eigentlich meistens um die Sache selbst, um den Moment des Spielens, des Entstehens, dass die Stimmung im Raum stimmt, und dass man irgendwie die Fahrtkosten über die Runden kriegt. Das Arbeiten in diesen Szenen ist natürlich eine ganz wichtige Ergänzung, und für mich von meiner Genese her ein wichtiger Punkt, den ich auch im Sinne der Kontinuität meiner Persönlichkeit weiter pflegen will. Die Synthese aus den beiden Antipoden ist die einfache Tatsache, dass sie sich von der künstlerischen Seite her gegenseitig befruchten. Das heisst: wir verarbeiten bei Laleloo Produkte aus meinen ‚klassischen‘, geschriebenen Konzertstücken, den großen Orchesterstücken, die werden einfach dort als Samples weiter verwurstet. Und umgekehrt, wenn ich schreibe, dann schreibe ich in Fortsetzung meiner Improvisationstätigkeit, ich transkribiere weit gehend Dinge, die ich zuerst schon mal improvisiert hatte. Und abgesehen von dieser transkribierenden oder kopierenden

Verknüpfung gibt es natürlich noch die einfache Tatsache, dass ich die Musiker der Improvisationsszene in die Konzertstücke hinein hole und umgekehrt Musiker, die im Klangforum tätig sind, in die Improvisationsprojekte herein hole. Robert Lepenik spielt fast bei allen meinen größeren Stücken immer die obligatorische E-Gitarre. Das ist ein dauerndes Wechselspiel.

Um trotz der genannten Effekte in beide Richtungen doch kurz noch als Arbeitshypothese bei dieser manichäischen Trennung von kleinen Improvisations- und großen Kompositionsprojekten zu bleiben: Es gibt noch zwei weitere Dimensionen an Unterschieden, über die wir noch nicht gesprochen haben. Die eine ist die Dimension der Schriftlichkeit, die bei der langen Liste deiner Werke mit dem Titel „Schrift“ eine große Rolle spielt. Die andere ist die Dimension von so etwas wie Genre-Umfeldern, die beim Sinfonieorchester und bei der kleinen Punkband ja doch sehr unterschiedlich sind. Wie sind bei der Schriftlichkeit die Rückwirkungen der komponierten auf die improvisierte Musik und umgekehrt? Und wie greifen die Genre-Umfelder ineinander, die ja in deiner Musik durchaus nicht manichäisch getrennt wirken?

Bezüglich der Schriftlichkeit ist sicherlich ein wichtiger Punkt, wie das bei Derrida beschrieben wird, dass Schrift immer mit Präsenzverlust einher geht; das heißt, dass der schreibende Komponist sich immer bemüht, diesem Punkt der Gegenwärtigkeit, in dem sich die Feder ja immer nur momentan befinden kann, nachzuspüren. Das Interpretieren von geschriebener Musik ist ein abermaliges Nach-Zeichnen, dem Punkt der Präsenz naheilen, ihn verfolgen. Das heißt: als Improvisator, der aus dem Augenblick heraus lebt und in einem guten Konzert den Punkt der Präsenz sehr lange halten kann, der sehr gegenwärtig wird, hat man im Kontext der Schrift starke Verlustgefühle. Andererseits bewegen wir uns jetzt gerade in einem sehr beeindruckenden Umfeld von Schriftlosigkeit, beziehungsweise in eine Phase des Umgangs mit Schriftspuren, die sich in einer fortlaufenden Verwischung befinden. Ich spreche hier vor allem die digitalen Schriften an, die sich im fortlaufenden Prozess eines Verfalls und einer Auflösung befinden. Das ist sowohl eine politisch bedenkenswerte Situation wie eine, die die Frage des Gedächtnisses und des Archivs betrifft. Wenn man über den Anspruch, sich in ein Archiv einzuschreiben, nachdenkt oder sich darüber definiert, so glaube ich, dass sehr viel von dem, was jetzt an Musik produziert wird, verschwinden wird, vergessen sein wird. Gegen dieses Vergessen ist die Schrift immer ein Gegenmittel gewesen, ein starkes Mittel, um Gedächtnis- und Erinnerungskultur zu betreiben; darum ist sie für mich auch so wichtig. Die Einstellung, dass nur der Moment zählt, das Solo eines Jazzmusikers, hat natürlich eine eigene Poesie: in dem Moment, in dem es vergangen ist, ist es weg. Aus den Jazzarchiven fehlen heute bereits viele Dinge; Platten sind nicht mehr aufgelegt worden, sind verloren, verschwunden. Manches wird noch von irgendwelchen Sammlern entdeckt, aber es besteht die Wahrscheinlichkeit, dass viel Material einfach verloren ist. Das wird mit den digitalen Aufzeichnungsweisen genau so sein. Wenn man zum Beispiel an die Texte von Programmen denkt, wurde selten so viel Programmtext geschrieben wie in den letzten zehn Jahren, der gleichzeitig wieder verloren gegangen ist, Brainwork von Millionen von Stunden, die einzelne Leute niedergeschrieben haben, die einfach wieder weg sind. Ähnlich ist es auch mit den großen digitalen Speichern: was heute auf Festplatten an Audio-Daten aufgezeichnet wird, wird in fünf Jahren ohne Riesenaufwand nicht mehr lesbar sein. Mit beiden Dingen umzugehen, Schrift und Schriftlosigkeit miteinander zu verbinden, ist für mich eigentlich die große Herausforderung. Konkret gesagt: Wenn ich ein Stück schreibe für Orchester und zwei Turntable-Solisten, spiele ich genau dort mit den verschiedenen Verschachtelungen der Schriftlichkeit. Die Solisten haben Material auf den Turntables, das einmal geschrieben war, dann aufgezeichnet und auf Turntables gepresst wurde. Die Turntable ist für mich eine Metapher, das

älteste Bild des Gedächtnisses: die Wachsplatte, in die etwas eingeritzt wird, mit allen Konsequenzen: Das Wachs zeichnet unscharf; das Vinyl hat eine Lebensdauer und verwischt langsam. Wenn die Solisten damit im Konzert zu spielen beginnen, gebe ich die Schrift frei. Die Schriftlichkeit beginnt, sich mit den geschriebenen Texten im Orchester zu vermischen, überlagert sich, verdoppelt und verfällt gleichzeitig, schafft wieder eine neue Schrift, die ich wiederum später transkribieren und fortsetzen werde. Freigeben, fixieren, freigeben, fixieren, freigeben, fixieren – das ist eine Pendelbewegung, ein wenig wie das alchemistische Spiel von mischen, trennen, mischen, trennen, mischen, trennen – und dabei irgend etwas trotzdem verfeinern. In dieser Hinsicht sind das zwei Bestandteile eines Prozesses.

Wie gehst du mit den Unterschieden der Genre-Umfelder um?

Wenn ich das von meiner Person aus definiere, verbindet sich das Genre-Umfeld natürlich zu einem Kontinuum. Das ist, wie wenn man durch unterschiedliche Räume wandelt, die man, wenn man sie auf sich bezieht, als Einheit empfindet. Es sind unterschiedliche Räume, die miteinander kommunizieren, aber die ich nicht als getrennt empfinde – wie beim Durchwandern einer Zimmerflucht, die letztlich eine einzige Wohnung ist. Und gerade durch diese Art von Projekten wie Laleloo entdeckt man, wie letztlich alles beisammen liegt. Aber es gibt noch weitere Dimensionen: Klassendifferenzen und ökonomische Differenzen, die im Gegensatz zu Genre Grenzen unüberwindbar bleiben. Wie Analysen der kulturpolitischen Entwicklung zeigen, geht diese Schere immer weiter auseinander; es ist nicht so, dass es zu einer ökonomischen Angleichung der beiden Welten kommen wird, sondern zu einer weiteren ökonomischen Trennung. Das heißt, dass Kleinveranstalter und subkulturelle Schienen noch weniger bekommen und ein noch härteres Leben haben werden, und dass die sogenannten Sparmaßnahmen doch eher in Richtung Umverteilungen zu interpretieren sind, die die stärker repräsentativ vertretenen Institutionen begünstigen. Für die produktive Seite werden immer weniger Ressourcen vorhanden sein als für die reproduktive, die für die Repräsentation wichtiger ist, einfacher ausführbar ist und von der Risikobereitschaft viel weniger Einsatz erfordert.

Bernhard Günther, geboren 1970 in Thun/CH, Ausbildung Violoncello und Musikwissenschaft in Lübeck und Wien, 1994–2004 Kurator des mica – music information center austria (neue Musik, Musikwissenschaft, Urheberrecht und Informationstechnologie); freiberuflicher Autor für verschiedene Festivals, Verlage, Medien und Rundfunkanstalten; seit 2004 Dramaturg der Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte in Luxembourg.