

Michael Rieger im Gespräch mit Peter Michael Hamel

»Denn mit aller Absicht geht das nicht«

Für deine Entwicklung als Musiker hat die intensive Auseinandersetzung mit Jean Gebser eine entscheidende Bedeutung gehabt. Wann und wie hast du Gebser's Arbeiten kennengelernt?

Das war 1972, in Boswil. Aber Gebser war mir als Name schon geläufig, ich wusste, dass es den gab, denn ein guter Freund, Ronald Steckel, stand zwischen 1971 und 1972 mit ihm in Briefkontakt wegen des Buchs *Trug der Drogen*. Aber ich selbst war als Stipendiat in der Alten Kirche Boswil ein halbes Jahr untergebracht, in der Nähe von Zürich, mit anderen Musikern. Abdullah Ibrahim, damals noch Dollar Brand, war zum Beispiel auch da und hat viel improvisiert. In dem Künstlerhaus war auch eine Bildhauerin, Frau Stauffer. Sie versuchte, integrale, transparente Plastiken zu machen, also den Gebser in bildende Kunst zu überführen – sehr schöne, geschmackvolle Dinge. Und sie war mit der ersten Frau von Gebser sehr befreundet. Einmal hörte sie mich beim Improvisieren am Flügel und sagte: »Wenn Sie so spielen, dann müssen Sie Jean Gebser kennen.« Und in einer Nacht hat sie mir dann *Ursprung und Gegenwart*, die alte Ausgabe aus der Deutschen Verlagsanstalt, in die Hand gedrückt, in Zeitungspapier eingewickelt. Ich hatte nur eine Nacht die Gelegenheit, dieses Buch anzusehen und habe es dann quergelesen. Es war für mich eine Erleuchtung ... oder besser: eine Eröffnung, da ist eine Tür aufgegangen, eine erhellende Angelegenheit. Ich habe das intuitiv, möchte ich sagen, kapiert, obwohl ich ja gar nicht die Zeit hatte, das ganze Buch zu lesen. Vor allem habe ich mir die synoptischen Tafeln am Ende des Buchs angesehen und mir wurde klar, dass das eine entscheidende Eröffnung war, eine Zusammenschau von allem, was mir damals passierte, wo ich in Widersprüchen war. Bin ich jetzt ein linker demonstrierender Student oder ein meditativer Mensch, der in ein Kloster geht? Mit dem Priesterwunsch aus der Kindheit im Nacken, bis zu der Sehnsucht, einem Heiligen persönlich zu begegnen.

Es wäre in dieser Zeit möglich gewesen, dass du dich in einem Aschram wiedergefunden hättest?

Ja, ich war auch schon fast auf dem Weg zu einer Hindu-Heiligen, Sri Ananda Moyi Ma, die z.B. auch von den Leuten des Living Theatre aufgesucht wurde, die war inzwischen eine achtzigjährige Frau. Und ich habe sie auch besucht, aber nach der Gebser-Lektüre war ich gar nicht mehr in der Lage, rückwärts zu gehen, hinein in schon überwundene Strukturen, um hier Gebser's Terminologie zu verwenden.

Zu dieser Zeit warst du ja schon ein akademisch ausgebildeter Musiker. Wie hast du aus dieser Erfahrung, wenn man das so direkt sagen kann, musikalisch, kompositorisch Konsequenzen gezogen?

Da kommen mehrere Sachen zusammen. Denn parallel zu diesen Sachen spielte eben das Improvisieren mit verschiedenen Leuten bereits eine große Rolle. Da war das Interesse, Gleichzeitigkeit herzustellen in der improvisierten Musik, mit einem schwarzen Conga-Spieler, einem klassisch ausgebildeten Musiker und einem Kollegen, der mit mir zusammen bei Bialas Neue Musik studiert hatte, diese Gleichzeitigkeit der verschiedenen Dinge zum Leben zu bringen, was da als integratives Bewusstsein möglich war. Um nicht hineinzurutschen in die Atomisierung, die Selbstzerstörung und Zersplitterung, darum ging es. Ich war sozusagen auf dem Sprung, weil ich gewissermaßen atomisiert war, durch diese vielen Widersprüche in der Zeit.

Das Lektüreerlebnis Gebser hat etwas verdichtet, was sich schon in dir ange deutet hat?

Ja, bekräftigt, bestätigt ... bestärkt, in jedem Fall. Ich hatte mich schon getroffen mit Free Jazz-Musikern, damals waren die Neue-Musik-Szene und die Free Jazz-Szene auch viel näher beieinander, was typisch war für das Ende der 60er-Jahre. Das kam mir sehr entgegen und über die Zusammenarbeit in der Gruppe »Between« wurde mir bewusst: Wir machen ja eigentlich etwas, was zumindest in diese, von Gebser mitbezeichnete Richtung ging. Dass wir etwas überwinden und einen Sprung machen in ein neues Bewusstsein. Aber wir haben das eben nicht postuliert. Gebser war sicher eine Affirmation, in dem Sinne: Aha, da gibt es also auch eine Terminologie, eine Richtung, wie ich mir das überhaupt selber klar machen kann. Und im Frühjahr 1973 haben wir in der Musikhochschule München Aufnahmen gemacht, da gab es einen Moment, wo ich gesagt habe, jetzt mache ich etwas, von dem ich möchte, dass der Gebser das bekommt. »Dharana« hieß das Stück. Ich wusste, er ist nicht gesund. Und am Tag drauf, am Morgen, haben wir das Stück abgemischt und lesen in der Süddeutschen eine Meldung, eine kleine Kulturnotiz: »Jean Gebser gestorben«. Danach bin ich dann mit seiner zweiten Frau, Jo Gebser, in Kontakt getreten, aber ich gehörte da nicht irgendeinem spirituellen Club an, mich interessierte jetzt mehr, wie die gebserischen Gedanken, also »Ursprung und Gegenwart«, kurz gesagt, zu vertonen wären. Was sich dann in dem Orchesterstück »Diaphainon« manifestiert hat. Ich habe gedacht: Jetzt machen wir auf integral, ich sag's jetzt mal salopp, und dann haben wir in zwei, drei Jahren das Integrale gebacken, aber dann wurde mir immer bewusster, dass das eine Lebensgeschichte, eine Lebensaufgabe ist. Wenn ein Leben überhaupt reicht. Denn mit aller Absicht geht das nicht. Außerdem – vielleicht gibt es integrale Musik gar nicht. Das wäre dann vielleicht Stille. Deshalb interessiert mich Stille im Moment am meisten.

Noch einmal zurück zum Jazz – der Free Jazz hat dich damals stark beeinflusst. Wie genau sah das aus?

Vielelleicht schlug meine erste integrale Stunde, als ich mit Don Cherry spielte, 1971 ... Aber schon viel früher war da ein Einfluss. Über meinen Vater, der Abteilungsleiter für Unterhaltung/Fernsehspiel beim Südwestfunk war, kannte ich Joachim-Ernst Berendt, der in der Fernsehabteilung vom SWF damals »Jazz – gehört und gesehen« machen konnte, der Jochen mit seiner dicken, schwarzen Brille. Bei diesen halböffentlichen Konzerten habe ich all die Großen live erlebt, Coltrane, Miles, Louis Armstrong ...

Anfang der 70er-Jahre sind diese verschiedenen Momente zusammengekommen: Du hattest als ausgebildeter Musiker nicht nur Miles im Ohr, sondern auch schon die Free-Jazz-Musiker, und du wusstest, dass du in dieser Richtung Musik machen wolltest und nun kam Gebser noch als Bestätigung hinzu.

Es war ja noch mehr. Es war der Versuch, auch mal einen Schlager, ein Musical zu schreiben, Samba hat mich interessiert ... und was den Jazz angeht, mich haben die Sessions in der Bebop-Szene sehr interessiert, mit Mal Waldron damals im »Birdland« in München. Der hat die Finger nicht so schön gekrümmt wie Claudio Arrau, sondern hielt sie ganz steif, und da war Improvisieren erlaubt, anders als Zuhause, wo ich ja nicht »klimpern« durfte, sondern Etüden üben sollte. Ich bin deshalb auch nie der klassische Pianist gewesen, ich hab von früh an mehr das Improvisatorische gepflegt, sonst wäre ich vielleicht Kapellmeister geworden und hätte Sänger begleitet, aber das konnte ich nicht so gut. Da bin ich dann in die Clubs gegangen und habe mir einen Conga-Spieler gesucht, der es mir beibringt. Das war zuerst der Charlie Campbell vom Musical »Hair«, dann Cotch Black, das war dann Jeffrey Biddeau aus Trinidad, der eine schamanische Voodoo-Oma hatte, der tauchte plötzlich in München auf, der hat mir das Gehen beigebracht, dass ich Groove, dass ich Rhythmus hab, Puls hab. Und diese Musiker waren dann bei »Between« natürlich auch mit dabei.

Das Zentrum dieser Musik ist die Improvisation, aber war das nicht etwas, was einem Musiker, der aus der Carl-Dahlhaus-Ecke kam, völlig fremd hätte sein müssen?

Ja, so war das ja auch. Gerade das war mein Problem beim Dahlhaus. Dahlhaus hatte gar keinen Sinn für Improvisation. Da war ein Kollege von mir, Möllers, mit dem habe ich dem Dahlhaus einmal vorgespielt, vorimprovisiert. Ich habe 17/8 gespielt, also so ungerade Rhythmus-Sachen, und Möllers war total »free« auf der Klarinette. Und daraufhin hat Dahlhaus dann sein Pamphlet geschrieben,

dass Improvisation keine Kunst sei, einen richtig ablehnenden Artikel. 1971. Das war die Quittung. Und deshalb habe ich dann auch bei ihm meinen Doktor nicht gemacht, denn ich hätte über irgendeine Gluck-Oper schreiben müssen anstatt über mein Thema Improvisationsformen. Stattdessen habe ich dann mein Buch geschrieben: *Durch Musik zum Selbst*. Es sollte eigentlich *Selbsterfahrung mittels Musik* heißen. Das erste Exemplar habe ich dann dem Dahlhaus geschickt. Er hat nie geantwortet, aber nach seinem Tod hat mir seine Witwe gesagt, er hat weiß Gott wie drin gelesen.

Das war 1976 – zu dieser Zeit hast du ja nicht allein improvisierte Musik gemacht, sondern auch Kammermusik und Orchesterstücke komponiert, die auf ihre Weise eine Gestaltung von Gebser's Gedankenwelt waren.

Ja, in dem einen Fall des schon erwähnten »Diaphainon«, das Hans Zender 1976 uraufgeführt hat, wo ich versucht habe, das richtig, fast ordentlich in Abfolge zu komponieren, es nachzuvollziehen. Der erste Teil ist die Atomisierung, die Urangst, der Moment der Dekonditionierung, die Panik, der Horror, der Riss – die Eisenkette, die herunterfällt, und dann geht eine andere Dimension auf, wir bewegen uns durch eine schamanische, magische Welt, gestaltet durch Ostinato-Rhythmen, mit großen Trommeln, und daraus entsteht das mythische Bewusstsein, dem musikalisch eine Pentatonik entspricht, die kommen aufeinander zu, da ist auch eine Free-Jazz-Stelle, und dann kommt der große Rausch, fast Ravel-artig, so war es, aber so geht's nicht weiter, denn dann kommt der Sprung ins Integrale, und da hab ich auf der letzten Seite der Partitur nur ein großes Kästchen. Da hat der Zender, der Dirigent, die Freiheit, es länger oder kürzer zu dirigieren, das heißt, du spielst potenziell unendlich weiter. Aber die Uraufführung war leider nicht so ... Und durch diese Ravel-Stelle gab es dann Applaus von der falschen Seite.

Weil es zu der Zeit so unverhofft harmonisch war?

Ja, ja, genau. Es hieß: »Ah! Endlich mal wieder schöne Musik.« Triumphe der Schönheit und so. Ich hatte Riesen hymnen und bekam den Münchner Musikpreis und war plötzlich in der ersten Reihe der geförderten Komponisten. Danach habe ich nur einen Fehler gemacht, denn in Donaueschingen bin ich dann mit einer tibetischen Jacke und geschorenem Kopf aufgetaucht und habe tiefe Töne gesungen, ich habe zwei Conga-Spieler gehabt, die sind dann durch den Raum gegangen, das war eine Tabuverletzung für die Kritiker. Die Kritiken lauteten dann ungefähr so: Der Kitsch-Apostel oder ... Wenn sich Pop und Fernost treffen, dann kommt eh nichts dabei heraus. Siehe Stockhausen. Mit fünfundzwanzig oder so haben mich die großen Zeitungen also auch ganz schön verrissen. Ich musste das auch irgendwie auffangen. Heute würde ich sagen, es war ideal, dass ich verrissen wurde, denn sonst hätte ich mich vielleicht nicht entwickelt, sondern nur wiederholt.

Eine Masche gefunden.

Ja, ja, davor ist niemand sicher.

Aber du selbst warst mit dem »Diaphainon« rückblickend ja auch nicht zufrieden, weder mit der Aufführung noch mit dem Ende des Stücks.

Weil ich damals einfach nicht fähig dazu war in dem Alter. Wenn ich heute meine eigenen Studenten sehe, wie sollen die denn mit Anfang zwanzig schon eine eigene künstlerische Identität haben? ... Ich habe ja auch ganz andere Sachen gemacht, Stummfilme vertont, Bühnenmusiken für Peter Stein oder Dieter Dorn geschrieben, und ich habe ja auch dreißig Jahre freiberufllich existiert oder die Weisheit des ungesicherten Lebens genossen, wie das bei Alan Watts heißt. Aber in mir ... ich habe Seitenwege beschritten, Irrwege, Umwege gemacht. Wie Gebser geschrieben hat, dass Umwege wichtig seien.

Oder wie Peter Handke sagt: sich entschlossen verirren.

Wunderbar, genau, in diesem Sinn. Nach der Lektüre von *Ursprung und Gegenwart* oder der *Asienfibel*, konnte ich nicht mehr in eine defiziente Situation kippen. Ich saß direkt vor dem Bhagwan, das musst du dir mal vorstellen, in Poona, aber bevor mir diese Frau da die Kette mit dem Bild vom Bhagwan umhängen konnte, da hab ich gesagt: »Nein, ich will nicht.« Und da rief er dann: »I touch you and you will get crazy.« Irgendwie musste ich dabei an Orff denken: »Peter, es gibt ein Licht das leuchtet und ein Licht, das blendet, und das letztere, das ist der Teufel.« Da bin ich schnell wieder raus. Einerseits habe ich gedacht: bist du zu eitel, zu egomäsig, dass du das nicht kannst? Aber andererseits war ich befreit. Keine Sekte, kein Club. Vorbei. Und natürlich die Idee, dass ich auch kein Gebser-Missionar sein will und bin. Als »Säulenheiligen« sehe ich ihn, so habe ich das mal gesagt. Wie auch Nikolaus Cusanus.

Nach dessen Texten du »De Visione Dei« komponiert hast.

Ja, seine Idee der »coincidentia oppositorum« hat ja auch wieder viel mit Gebser zu tun, nämlich mit dem Ineinanderfallen der Gegensätze. Der Kreisel, der sich so schnell dreht, dass er still zu stehen scheint.

Du sagst: Ineinanderfallen der Gegensätze. Wenn wir das als Moment der Entwicklung einer integralen Musik nehmen, wenn es sie denn gibt, wo siehst du integrale Aspekte in anderen Werken, bei anderen Komponisten?

Im »Stundenbuch« und im »Buch der Klänge« von Hans Otte, der den Sprung macht über Zen, womit sich der Gebser ja auch sehr beschäftigt hat. Und in dem späten Orchesterstück von Morton Feldman, »Coptic Light«. Im Grunde genommen bin ich ja mit meinem »Diaphainon« damals nicht fertig geworden, denn

den Sprung ins Achronon, den Sprung in die Zeitfreiheit habe ich dem Orchester überlassen, aber das hätte ich auskomponieren müssen. Und bei Feldman, da habe ich das gefunden – das, denke ich, das ist es, so hätte es sein müssen, als klingendes Beispiel. Ich habe später in »Die Lichtung« versucht, wieder daran anzuknüpfen. Das Stück ist von Celibidache uraufgeführt worden, aber bis heute nicht veröffentlicht.

Und wie ist es mit Messiaen, der ja noch weiter zurückgeht, vor die magische, vor die archaische Phase, und mit den Vogelklängen eine Musik integriert, die nicht menschlich oder vormenschlich ist?

Aber ja, natürlich. Und sicher auch bei einem Messiaen-Schüler, bei Gérard Grisey, der zu den so genannten Spektralisten gehört. »Spektraler Klang« deshalb, weil sie sich auf die Obertonreihe beziehen. Das ist für mich einer, der ... also wenn der Gebser das gehört hätte, weiß ich nicht, ob er dann gesagt hätte: »Das ist integrale Musik!« Aber für meine Vorstellungen ist da etwas enthalten, und zwar ein ganz komplexer Klang, mit forte, fortissimo und dahinter ist ein leises Obertongebilde, das man nicht hört, aber in dem Moment, in dem der Fortissimo-Klang weg ist, bleibt das übrig und plötzlich ist da eine vierdimensionale Situation.

Wie lassen sich Elemente einer integralen Musik auf Begriffe bringen?

Ich würde von Klangzuständlichkeit sprechen. Mit einem tonalen Zentrum, aber nicht mehr funktional. Etwas Reduziertes. Etwas sich gegenseitig Bedingendes. Gegensätze, die sich auflösen und aus der Zeit fallen. Weil ja die Uhrzeit ohnehin keine musikalische Zeit ist. Das ist genau so, wie wenn ein Kind spielt, dann vergeht eine Stunde wie eine Minute, das kennt doch jeder. In dieser Zeitfreiheit kann Musik das machen. Und bei Luc Ferrari, wieder ein Messiaen-Schüler, gibt es das auch. In seiner »Histoire du plaisir et de la désolation« ist das auch enthalten, und in Vorformen ganz sicher auch in der Gleichzeitigkeit bei Charles Ives, »Three Places in New England«, und in Xenakis' »Metastaseis«. Aber noch wichtiger ist, dass es nicht mit dem Wollen geschieht, nicht mit der Absicht. Ich werde nie vergessen, wie ich John Cage einmal fragte: »Was ist denn das – das Ziel Ihrer Musik? Wollen Sie die Leute verstören?« Und der alte Mann sagte dann nur: »My music is non intention.« Und lacht.¹ Die Frage war dann völlig verflogen. Wie bei einem Koan. Der Vogel singt, die Sonne scheint, die Blume blüht, absichtslos. Da habe ich einmal einen Zen-Meister, den Nagaya, kennengelernt.

¹ Das Gespräch mit John Cage fand am 17. November 1987 im Münchener Kulturzentrum am Gasteig statt und wurde für das Kulturjournal des Bayerischen Rundfunks produziert. Ein deutschsprachiger Abdruck findet sich in: Musica Nr. 3 (Mai/Juni 1988), S. 268 ff.

gelernt, bei einem Sesshin ... Ein uralter Mann, um die neunzig, der hatte sehr auffällige künstliche Zähne. Und der hat dieses Koan zitiert, also Vogel singt, Sonne scheint und so weiter ... und in dem Moment, in dem er dann das »absichtslos« sagte – »app-sichs-loss« – in dem Moment fielen ihm die Zähne raus! Und wir alle: Oh ... Das zu sehen, das war wie ein Blitzschlag, wie in der Nacht, als ich das Buch von Gebser zum ersten Mal in der Hand hatte: Das ist es. Eine Erhellung. Absichtslos.

Du sprichst von der Gleichzeitigkeit verschiedener Elemente. Aber ist das dann bereits eine neue Form? Wie entsteht in diesem Sinn eine neue Form? Kannst du das konkreter machen?

Da fällt mir ein Beispiel ein. In einer Kölner Kirche sitzen drei Orchestergruppen. Jede Gruppe spielt ein notiertes Stück, »Three Orchestras« von John Cage. Sie spielen als Gruppe von den Seiten, die immer 45 Sekunden dauern, aber wie die drei zusammen sind, zusammen klingen, das ist jedes Mal anders. Die Leute saßen auf den Stühlen, aber ich bin in der Kirche herumgegangen. Und als die Musiker das Stück noch einmal spielten, war die eine Orchestergruppe schneller bzw. langsamer als die andere. Sie spielten eine Sequenz, aber die war aufgelöst durch das Zusammenspiel. Vorher hatte ich andere Zusammenhänge gehört. Und plötzlich wurde es durchsichtig.

Der Klang wurde durchsichtig?

Ja, das war diaphan. Man wusste, ja, ah, da kommt die Tuba an dieser Stelle, aber beim nächsten Mal, da hatte es sich umgedreht, da hörte man die Tuba an einer ganz anderen Stelle, weil die eine Gruppe jetzt etwas langsamer gespielt hatte als vorher. Das waren drei Zeiten gleichzeitig. Man könnte also sagen, es gab da eine Zufälligkeit, eine vom Free Jazz herkommende Zufälligkeit als Prozedere, aber das Ganze hatte eine Form gefunden, sodass du dir heraussuchen konntest, was du hörst. Du selbst suchst dir einen Weg durch das Orchester.

Ein Klang, in den man hineingehen kann. Ein bewegliches Gebilde.

That's it. Und du bist selbst Teil des Klangs.

Aber wir leben heute ohne Frage in Zusammenhängen, in denen man akustisch permanent überwältigt wird. Anstatt in Klänge hineinzugehen, will man vor den akustischen Belästigungen lieber flüchten. Was hörst du selbst noch, wenn du es dir aussuchen kannst?

Ich produziere zwar selbst Tonträger, aber ich höre doch sehr wenig. Das Schönste ist es fast, Musik innerlich zu hören, die Partitur zu lesen und zu hören. Mir aus dem Lesen vorzustellen, wie es klingen soll. Eben wegen der ständigen Beschallung brauche ich an einigen Tagen im Jahr diese Stille, da fliege ich weg, da habe

ich Pinien, die rauschen auf eine gewisse Weise im Wind, und da gibt es die Zikaden und ansonsten nichts. Es ist erst wie ein Schock. Ich brauche richtig Zeit, um in die klingende Stille hineinzukommen. Und ich schaue und höre mir dann zu, wie ich die Stille höre.

Durch deine Funktion an der Hochschule bist du in einer Situation, in der du ständig neue Kompositionen liest und hörst. Vor ein paar Tagen war ich auf einem Konzert eines sehr avancierten Ensembles und es war doch auffällig, wie das Klappern mit den Ventilklappen oder das Greifen in die Klaviersaiten in jedem Stück exzessiv, eigentlich bis zur Lächerlichkeit ausgereizt wurde. Natürlich findet sich das auch im Free Jazz oder bei Keith Jarrett oder bei Lachenmann ...

... wo es ja aber authentisch ist und die andern kupfern es nur ab. Ich würde das eine einäugige, einseitige Betrachtungsweise des Materialfortschritts nennen. Ich bin mit Helmut befreundet, aber er hat wohl noch nicht gemerkt, wie viele kleine Lachenmänner er sich da herangezogen hat. Das ist nicht so leicht. Wir haben eine Szene Neue Musik, die noch fundamentalistischer geworden ist, als sie es früher war. Ich habe das ja mal ganz offen und ehrlich gesagt, das ist eine Mafia. Hätte ich nicht tun sollen, denn ich allein ändere die Welt nicht. Daraufhin bin ich von den Redakteuren in den verschiedenen Sendeanstalten einfach gestrichen worden, einfach durchgestrichen. Denn es war nicht nur das, sondern ich habe ja auch etwas verletzt, musikalisch, dass man wieder tonal komponiert, neotonal, heißt es dann immer, oder in einer neuen Einfachheit etwas macht, minimalistisch, gerade auch durch die Begegnung mit anderen Kulturen wie eben der indischen. Es gibt immer noch eine Altavantgarde in Deutschland, die das nicht erträgt. Ein junger deutscher Komponist muss hier die Kackenkratzebürsteklänge machen, sonst gilt er als deutscher Traditionalist. Irgendwer hat auch gesagt, ich imitiere Terry Riley, dabei habe ich für mich selbst repetitive Sachen erfunden zu einer Zeit, als ich keine Ahnung hatte von Terry Riley. Das war eine Art Selbsttherapie. Oder ich sei mit dem Rucksack durch Indien gegangen und hätte die Ragas eingepackt, den Indern ihre Ragas geklaut, so etwas Hirnrissiges. Natürlich hat das Studium dieser Musik meine Sachen mitbeeinflusst, in der Idee des Konzentrischen vielleicht, aber ich weiß genau, was für ein Schatz diese Musik ist, und anstatt indische Sachen zu zitieren, bin ich mittlerweile ein Purist, wenn es um klassische indische Musik geht.

Aber nach wie vor gilt – das Harmonische ist das Böse, das Reaktionäre?

Ja. Man muss es geradezu verstecken, wenn etwas tonal ist. Aber Terry Riley aus Kalifornien oder der Steve Reich aus New York, die dürfen das machen. Mittlerweile, denn am Anfang wurden deren Sachen ja auch als Maschinenmusik denunziert, von Clytus Gottwald, bis der kapiert hat, dass da ein ganz

anderer rhythmischer Vorgang ist. Und dass diese Musik ein Bedürfnis war für die Menschen.

Wenn du zurückblickst auf die Zeit mit »Between« oder die Zeit des »Diaphanion« – das sind jetzt mehr als dreißig Jahre. Sind deiner Meinung nach die Voraussetzungen für integrale Ansätze besser oder schlechter geworden? Wie sieht das Umfeld aus?

Ich glaube, dass es heute viel schwerer ist, eine eigene »tone signature« zu finden. Mikrotöne und Geräuschhaftigkeit gehören zum guten Ton. Außereuropäische Musik spielt aber keine Rolle. Im NDR z.B. wird nicht eine Sekunde außereuropäische Musik gesendet.

... obwohl überall von Globalisierung gesprochen wird.

Was aber nur eine Worthülse ist. Natürlich, es gibt überall die interkulturellen Sachen, die Festivals wie in Berlin, da gibt es Gamelan-Musik und so weiter – ja, aber die Komponisten haben sich davon bitteschön fernzuhalten! Es ist ja auch einfacher, sich auf ein Pferd zu setzen, wo man sicher sein kann, dass man auch oben sitzen bleibt. Die Musikredakteure wie im Deutschlandradio Berlin, die wissen gar nicht, was sie da anmoderieren und senden ganz andere Sachen als sie ankündigen. Das ist schon peinlich. Dann kann man es auch nicht vermitteln, wenn die verantwortlichen Leute es selbst nicht mehr wissen. Musikethnologie existiert heute nicht mehr, stattdessen werden interkulturelle Sprüche geklopft, aber wir gucken nicht mehr übern Tellerrand hinaus. Wir wollen ja gar nicht so genau wissen, was die Chinesen machen, aber wir erlauben es nicht, dass die Politiker mit dem Dalai Lama sprechen, wenn er nächstes Jahr nach Hamburg kommt. Es geht doch nur um den Airbus und einen schnellen Zug. Aber wir haben keine Ahnung mehr von alter chinesischer Musik und die Chinesen auch nicht. Vor dreißig Jahren ist da etwas gewesen an Bewusstsein, das ist heute völlig weg. Und damit auch Erfahrungen, die nötig wären, um den Eurozentrismus zu überwinden, eben auch auf der musikalischen Ebene. Dadurch dass du weg bist von dir, raus, am Himalaja, in Kalifornien, und dich darauf einlässt, lernst du auch dich selbst kennen. Der Sprung kommt auch nicht einfach so zustande. Das habe ich kapiert, das ist nicht so schnell zu haben.

Was machst du heute? Welches sind deine aktuellen Arbeiten?

Ich habe versucht – wieder eine »coincidentia oppositorum« – aus der eigenen Improvisation heraus Klavierstücke zu schreiben, die heißen »Vom Klang des Lebens«. Das wurde durch die Geburt der Kinder, durch das Erlebnis des werdenden Lebens angeregt. Das sind zwölf Stücke, es sind aber alles »In memoriam«-Stücke. Zufällig war 1992 das Todesjahr von Messiaen und Cage, Miles Davis war Ende 1991 gestorben ... und Roger Woodward hat das jetzt einge-

spielt. Und dann sind Streichquartette produziert worden, 3. und 4. Streichquartett, wo ich Modi verwende und Mikrotöne ... ich weiß nicht, wie man es genau nennen soll.

Wird man dir da wieder vorwerfen, dass es zu harmonisch ist?

Nein, diesmal nicht, das kratzt schon mehr. Dann habe ich eine 2. Sinfonie nach dem »I Ging« geschrieben, »Die Auflösung«, mit großem Chor. Da habe ich zwei verschiedene Texte, original tibetische und den 150. Psalm »Alles, was Odem hat«. Da habe ich das Glück, dass die 2008 in München aufgeführt wird. Und ich arbeite an einem Opernprojekt, oder vielleicht besser Musiktheaterprojekt, mit Ronald Steckel, über Nahtod-Erfahrungen.

Über NATO-Erfahrungen?

Nahtod! Ha! Klasse ... nein ... Das wurde ausgelöst durch Intensivstationsgeschichten, durch das Sterben meiner Eltern und meines besten Freundes Stranz, dieses lange Dahingehen mit sechzehn Kabeln und diese Reanimationsgeschichten. Da gibt es viele Berichte, in denen sich immer die gleichen Muster wiederfinden, von Bergsteigern oder Leuten, die klinisch tot waren und dann zurückgeholt wurden. Darauf möchte ich etwas machen. Am besten mit achtzig Statisten im Rollstuhl.

Also Living Theatre?

Ja, in dem Sinne. Mit Krankenschwestern, alles in einer Klinik oder im Altenheim. Aber nicht mehr mit Vorhang auf und Orchester im Graben und so, sondern völlig offen.

Das Interview fand im Dezember 2006 in Hamburg statt. Zeitgleich veröffentlicht in: Neue Zeitschrift für Musik (7/2007). Schott's Söhne 2007. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Michael Rieger.