

Was ist überhaupt eine Frage?

Monolog

von Manos Tsangaris

Aufgenommen während eines Gesprächs mit Schülern
im Diözesanmuseum zu Köln am 17. April 1997

Also, gerade wenn du sehr an Musik im emphatischen Sinne, am Musizieren oder an irgendeiner Musik *an sich* interessierst bis, stößt du in dem Moment, wo du in bestimmte professionelle Kategorien, auch Ausbildungskategorien fällst, an sehr konkrete Grenzen. Schon der Begriff der Musik *an sich* ist uns in dieser Form mehr oder weniger aus dem neunzehnten Jahrhundert überliefert. Er konnte in dieser Zeit überhaupt erst entstehen. Und dies innerhalb eines ganz bestimmten Rahmens, nämlich dem des bürgerlichen Konzertsaals des neunzehnten Jahrhunderts. Mit anderen Worten, damals wurde durch die klare Kodifizierung des Rituals eine Art leere, neutrale Mitte geschaffen. Erst in dem Moment, wo die Leute verlässlich wissen, daß sie sich hinsetzen, danach die Künstler hereinkommen, sich verbeugen, sie klatschen et cetera, erst in dem Moment ist der Rahmen derart geklärt, daß in dieser vermeintlich neutralen, leeren Mitte Musik *an sich* stattfinden kann. Diese Dinge werden zwar heute noch transportiert und reproduziert, zum Glück, aber der Raum für Musik als solche ist auseinandergefliegen. Wenigstens in dem Moment, wo die Lautsprecherreproduktion begann und seit es plötzlich unzählige Formen gibt, Musik im weitesten Sinne, meistens auf Knopfdruck, einzusetzen. Und das in einer unglaublichen Palette.

Aber mich hat besonders, speziell etwa ab der Pubertät, die Frage der Sprachkonditionierung interessiert. Sprache hier im allerweitesten Sinne. Damit ist nicht nur Wörtersprache gemeint, sondern auch bestimmte Sprachsysteme, wie sie in mir wirken, wie sie auf uns alle einwirken und wie sie vor allem auch notwendige Kausalketten bilden. In meiner Existenz, auch in meiner inneren Existenz. Das heißt, es gibt bestimmte Stellen, wo ich merkte, Moment mal, du kommst über deine eigene Grammatik nicht mehr heraus. Du willst dich ändern, denn du steckst als Jugendlicher in irgendwelchen Konflikten drin. Du kommst über die Grammatik nicht mehr heraus. Wo setzt das an, wie gestaltet sich meine innere Welt. Also habe ich mich gerade dafür interessiert, auch weil ich mir noch einen dritten Raum hinzu genommen habe, da ich mich von Anfang an, schon wirklich fast noch als Kind, politisch engagiert habe. Irgendwann habe ich festgestellt, daß ich mich zwischen Ästhetik und einer politischen Aktivität, so wie wir sie normalerweise verstehen, entscheiden mußte. Ich nenne das immer Politpolitik. Also die Politik, die sich auch als solche gebärdet und uns medial im Fernsehen und in verschiedenen

technischen Medien entgegentritt. Politik auf der einen, Ästhetik auf der anderen Seite, was bedeutete, mich darin zu üben, in den Sprachen weiterzukommen. Diese Entscheidung ist von mir zunächst einmal an der Oberfläche für die Ausbildung – die Art und Weise des Übens, auf die ich mich einlassen will – getroffen worden. Vor allem auch deshalb, weil ich festgestellt habe, daß Politik etwas ist, was sich primär ästhetisch vermittelt. Politisches Spektakel, die berühmten telegenen Qualitäten der Politiker, die also immer recht haben müssen, die sich selber nie in wirklichen Zweifel ziehen dürfen, die eine Benutzeroberfläche herstellen. Und dann ging ich den alten, „romantischen“ Weg. Ich dachte mir, ein Leonardo da Vinci hat letztlich politisch und gesellschaftlich viel mehr bewegt als irgendein Politiker. Abgesehen davon, daß er sich ja bekanntlich sehr genau für die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Staatsformen interessiert hat.

Zusammenfassend kann ich sagen, daß dies zur Folge hatte, daß ich mich etwa zwanzig Jahre lang in einem Reifungsprozeß befand. Ich habe eine kleine Laufbahn als Komponist und Interpret gemacht und musiziere heute immer noch so viel ich kann, und zwar nachts. Genau wie Mozart: tagsüber schreiben, nachts musizieren. Ich habe aber innerhalb dieses Wegs eigentlich diese (politische) Fragestellung nie verloren. Und das hat konkrete Folgen gehabt, als ich dann an der Musikhochschule eine professionelle Ausbildung gemacht habe, mit zwei Hauptfächern, nämlich ein instrumentales Fach und die Komposition, wobei die Komposition von vornherein schon vielschichtig angelegt war. Ich habe bei Kagel studiert, eine Sache, die medial schon einigermaßen differenziert ist. Und auf der anderen Seite war ich streckenweise auf der Kunstakademie in Düsseldorf und habe schon während des Studiums am Theater gearbeitet.

Aber beim Schreiben selbst habe ich mich vorwiegend dafür interessiert, eben nicht absolute Musik zu schreiben, ein Streichquartett oder eine Klaviersonate. Das kam später dazu, daß ich auch Kammermusik schreibe und Ensemblestücke. Aber immer unter sehr spezifischen Fragestellungen. Das heißt, ich konnte die Rahmenbedingungen nicht weglassen. Ich habe nur versucht, das sogenannte „setting“, die Disposition eines Stücks, einer Aufführung, mitzugestalten. In unterschiedlichen Formen, um Reibung zu erzeugen. Damit eine Irritation entsteht und etwas passiert, daß sich unsere Wahrnehmungsfenster öffnen. Denn das halte ich für eine Voraussetzung, damit Musik sich überhaupt ereignen kann. Wir haben heute zum Klang oft ein Verhältnis wie Bild und Ton im Film. Das heißt, fast immer wird Klang, in Form

von Lautsprechermusik, als eine Art Hintergrundstimulanz eingesetzt. Viele Leute stehen morgens auf – und machen das Radio an. Dadurch ist der Raum erst einmal in irgendeiner Form „gefüllt“.

In dieser Entwicklung bis heute, über etwa zwanzig Jahre hinweg, gab es einige Eckpunkte. Mit die radikalste Geschichte, die ich gemacht habe, war ein Stück „ohne Titel“, an dem ich ein paar Monate gearbeitet habe, ich glaube ein halbes Jahr. Dieses Stück sollte erstens nur ein einziges Mal aufführbar sein und ist zweitens nur für einen einzigen Zuhörer geschrieben. Es ist ein Ensemblestück. Das heißt, mit Helfern waren insgesamt zehn Leute beteiligt. Diese eine zuhörende Person kam in einen Raum, die Hochschule damals neunzehnhundertachtzig, und wußte von nichts. Sie wurde von einem Kommilitonen auf ihren Platz gebeten. Die übrigen Spieler waren erst einmal versteckt. Zum Glück war der Zuhörer kein herzkranker Mensch, denn überraschend für ihn brach für die nächsten fünf Minuten ein Stück aus, das alle Raumfunktionen einbezog. Das heißt, es waren die räumlichen Gegebenheiten, die eskalierten, und vor allem waren auch Nähe und Distanz einkomponiert. Diese raumplastischen Bewegungen sind in der Partitur enthalten. Letztlich war dieser Mensch, also unser einköpfiges Publikum, einigermaßen überrascht und hat auch nur die Hälfte mitgekriegt, wie ich hinterher festgestellt habe.

Aber dieses Stück war für mich ein Schlüsselerlebnis. Und zwar von mehreren Gesichtspunkten her. Erstens kehrten sich alle Wahrnehmungsverhältnisse um. Normalerweise haben wir ein großes Auditorium, ein paar Künstler auf der Bühne, und das Auditorium konzentriert sich auf die Künstler. Hier in diesem Stück hatte ich jedoch die Möglichkeit, den Rezeptionsort genau zu bestimmen. Durch die zuhörende Person, die auf ihrem vorbestimmten Platz saß, konnte ich den Raum genau definieren und alles auf sie hin, wirklich für sie komponieren. Es gab Klänge, die sich von ihr weg, oder auf sie zu bewegten, in dieser Black Box, also dem zunächst dunklen Raum, wurde auch das Erscheinen und Verschwinden von Licht und von Gegenständen komponiert. Es gibt bestimmte physiologische Prozesse in der Retina beim Wechsel vom Hellsehen zum Dunkelsehen. Das hat für das musikalische Denken in bezug auf Sichtbares entscheidende Auswirkungen, weil sich die Hell-Dunkel-Differenzierung in der Dunkelheit um das Zehnfache steigert. Dadurch entsteht Dynamik in Dunkelheit. Dynamik in bezug auf „es ist noch fast nichts, es ist ein bißchen mehr“. Dynamik ist bewegende Kraft. Sie ist eine der Grundvoraussetzungen für Musik.

Das war nun dieses Stück für eine Person. Dreizehn Jahre später habe ich einen Zyklus geschrieben, der „winzig“ heißt. Da wurde genau dieses Prinzip aufgegriffen, allerdings mal acht, also multipliziert. Es gibt viele einzelne Nischen in einem großen Haus, innerhalb derer ich für kleines Publikum, immer nur zwei bis fünf Leute, kom-

positorisch Situationen zugeschnitten habe. Ganz im europäischen Sinne komponiert – in Partitur.

Letztes Jahr dann bekam ich den Auftrag, für das zehnjährige Bestehen der Philharmonie ein Stück zu schreiben, eines für großes Ensemble. Da ging es mir wieder um die Frage, was ist denn überhaupt eine Miniatur? Was bedeutet die Reduktion/Veränderung eines Formats, damit ich miniaturistisch wahrnehmen kann? Jede Form von Formatierung ist ja auch eine Frage des Bewußtseins des Wahrnehmenden. Anders gesagt, das Format bestimmt das Bewußtsein. Das war vor allem das Thema von „winzig“. Welche Arten von Formatierung kann ich innerhalb dieser unterschiedlichen Modelle wählen, um die Wahrnehmung zu untersuchen? Jedes Stück von „winzig“ unterscheidet sich von den anderen. Es ist nicht nur einfach eine Serie, die fortschreitet. Und jetzt auf einmal sollte ich ein Stück für ein großes Haus schreiben, ein Orchesterstück. Dieses Stück besteht wiederum aus mehreren Miniaturen. Aber nicht in erster Linie in bezug auf die Dauer, wie beispielsweise Weberns „Bagatellen“ für Streichquartett, in denen ein Teil nicht länger als drei Minuten dauert. Sondern jeder dieser sechs Sätze hat es darauf angelegt, eine bestimmte Formatierung zu untersuchen.

Das ist also meine kompositorische Seite. Ich habe genau so seit zwanzig Jahren Texte und Bücher geschrieben und – wie schon gesagt – immer auch musiziert. Ich unterscheide eigentlich nur zwischen Arbeiten auf dem Papier, Texten, Zeichnungen, Partituren und Arbeiten im Raum.

Ich mache jetzt eine kleine Parenthese und dann komme ich zur Kugelbahn, denn die ist für mich wirklich eine besondere Spitze. Aber die Parenthese mache ich über die Etymologie.

Recherche läuft bei mir oft über Wörter und Lexika. Auch wenn ich ein Stück schreiben will, von dem ich schon ungefähr eine klangliche Vorstellung habe, verliere ich mich oft wochenlang in irgendwelchen Labyrinthen. Ich könnte das den ganzen Tag machen, irgendein Lexikon aufschlagen und stöbern. Und eines meiner Lieblingswörterbücher in dieser Hinsicht ist eben das Grimmsche Wörterbuch. Darin habe ich einmal den „Ort“ nachgeschlagen und festgestellt, daß „Ort“ fast im Gegensatz zu dem steht, was wir uns heute darunter vorstellen. Wir sprechen immer von Ort und Stelle. Die ursprüngliche Wurzel geht auf ein eine Sanskrit-Silbe zurück „vas“ – schneiden. Aber die aller erste Wortbedeutung von Ort, schon im Gotischen, ist Schneide; Spitze.

Auf einer Scheide kann ich mir es nicht bequem machen. Auf der Schneide ist eigentlich schon eine Vulgarisierung. Die Schneide selbst ist der Ort in der Ursprungsbedeutung: die Spitze selbst, die Ecke selbst. Die allerursprünglichste Bedeutung bezieht sich auf die Schärfe der Spitze. Während „Stelle“ etymologisch tatsächlich auf das Stellen und auf Gestalt zurückgeht. Mit anderen Worten,

wenn wir an so etwas wie Ort und Stelle denken, dann haben wir quasi ein Gegensatzpaar.

Wir sind diejenigen, die Räume unterscheiden und zusammenwachsen lassen können. Natürlich von bestimmten Eckpunkten her, aber die Leerstellen, die dazwischen entstehen, werden wir immer füllen müssen. Das ist mit jedem Wort so. Wir sind ja leer. Also wenn Sie eine Zelle nehmen und den Raum von der Zellwand zum Nukleus, das ist ungefähr soviel Strecke wie dreimal von hier zum Mond, dann sehen Sie, im Grunde genommen bestehen wir – zumindest materiell betrachtet – aus Leere. Jeder Mensch, der sich da ein bißchen auskennt, denkt sofort an Laotse, an die chinesische Philosophie zum Beispiel, oder an die christliche Tradition, Meister Eckhart, das sogar ungebrochen, wir werden an die „Armut im Geiste“ denken können. Es gibt Situationen, in denen wir insgesamt zum Gefäß werden, zur Schüssel, zur Apsis. Das Wort Apsis geht zurück auf Hapsis, einer Wölbung, auch Höhle. „Hapsis“ birgt eine sehr interessante Kulmination von Bedeutungen. Es bedeutet Verbindung, Fügung, Rundung, Wölbung. Und das führt uns zu einer „Empfangsstation“. Das heißt, wir haben die Möglichkeit – in unserer Kultur ist das oft sogar verloren gegangen – plastische Wahrnehmung über eine Empfangsstation zu leisten. Eine Rundung, eine Wölbung lebt ja davon, daß sie hohl ist, daß nichts drin ist. Jedes Loch ist zwar definiert durch seine Umgebung, die es umfaßt, aber es ist nichts drin. An diesem Punkt muß ich doch Laotse zitieren. aus dem Tao te King:

dreißig speichen umringen die nabe
wo nichts ist
liegt der nutzen des rads
aus ton formt der töpfer den topf
wo er hohl ist
liegt der nutzen des topfes
türen und fenster höhlen die wände
wo es leer bleibt
liegt der nutzen des hauses
so bringt seiendes gewinn
doch nichtseiendes nutzen¹

Das steht nun in aller klarstem Gegensatz zu einer materiellen Vorstellung. Denn hier sieht man das Paar „Gewinn“ und „Nutzen“. Unsere europäische Vorstellung von Reichtum ist durch Volumen geprägt, durch Masse, die sich ausdehnt – ich habe mehr. Wie der Onkel von Donald Duck, der ins Gold springt. Als Kind fragt man sich schon immer, wie macht der das? Wobei der einzige, den ich in den Comics bewundert habe, war derjenige, der am wenigsten Platz hatte: Daniel Düsentrieb. Der hatte kaum Platz. Der hatte immer nur eine Seite in diesen Disney Comics. Aber er hat die größte Leerstelle geschaffen, nämlich die Phantasie am meisten angeregt.

Und nun zurück zur Kugelbahn. Auch diese Arbeit hat einen relativ komplizierten Untertitel. Sie heißt „Kugelbahn“, und der Untertitel lautet: „Räumlich installative Komposition (auf das Wort lege ich hier auch Wert) für



Bild: Graw Böckler

eine Person im Zentrum“. Und wieder haben wir bloß eine Person als Rezipienten, wie bei dieser Arbeit von neunzehnhundertachtzig. Nur hoffe ich, daß dieses Stück hier öfter aufgeführt werden wird. Ich beschreibe mal, wie das funktionieren wird. Es setzt sich eine Person an eine genau bestimmte Stelle im Raum, hier dieser Stuhl. Es gibt eine minimale Gebrauchsanweisung. Sie lautet erstens: „Nehmen Sie Platz“, zweitens: „Links Start“. Dort gibt es einen Knopf mit einem elektrischen Auslöser, und nach einiger Zeit, in einem bestimmten Moment, steht rechts: „Letzte Kugel“. Das heißt nicht, daß Sie sich die „letzte Kugel“ geben sollen, sondern vielleicht spielt es nur ein bißchen damit. Also, in diesem Moment wird eine bestimmte Kugel, die bewahrte, ausgelöst, und der Kreislauf beginnt von vorn. Aber dieser Kreislauf des Stücks schließt sich erst dann, wenn ein Mensch drin ist. Das ist eine wichtige Entscheidung. Es ist nicht nur ein Automat. Insgesamt gibt es drei Kugeln, die in unterschiedlicher Weise laufen. Entscheidend ist, daß sie nicht im virtuos artistischen Sinne rollen, also daß es Loopings gäbe und man sagen könnte „Aah, ich fühle mich wie in einer Achterbahn ...“ Vielmehr bewegt sich die Hauptkugel, die am längsten unterwegs und fast die ganze Zeit präsent ist, sehr langsam und tut nichts anderes als wiederum andere – mechanische sowie elektrische – Prozesse auszulösen. Das heißt, die Gravitations-Energie, die kinetische Energie, wird zu nichts anderem verwendet als dazu, eine Art Meßkonstante zu schaffen, von der unterschiedli-

che andere Prozesse ausgehen. Sowohl mechanisch, durch eine andere Kugel, als auch in anderen Medien. Es gibt unterschiedliche Systeme, deren Funktion ist, etwas wie einen O-Ton, zwei O-Töne insgesamt, von außen nach innen zu übertragen. Eine Art Überwachungssystem, ein Automat im Automaten. Und das Ganze läuft in sogenannter „real time“. Mit anderen Worten, es werden keine Konserven eingespielt, sondern alle diese Übersetzungen werden über unterschiedliche Weichen geleitet, so daß für jede Person individuell ein anderes Bild entsteht. Es gibt auch sogenannte Zufallsweichen. Situationen, wo auch die Kugel sich „entscheiden“ muß, wie sie weiter rollen will. Das System verästelt sich immer mehr, wie Kapillare im Nervensystem.

Das Ideal ist letztlich, daß der ganze Raum zu einer jedes Mal individuellen Wahrnehmungssituation wird. Jedes Mal erstellt sich ein anderes Bild, und dieses Bild ist für die Person auf dem Stuhl ein gewisser Schwebezustand. Wenn die letzte Kugel, die die ganze Zeit da gewartet hat, ausgelöst wird, wird dieser Schwebezustand wieder aufgelöst. Dann läuft die Uhr ab. Es wird alles über Mikroschalter ausgeschaltet und alle Kugeln über eine Mini-Hebeanlage oben wieder gestartet. Das ganze Stück dauert ungefähr drei bis vier Minuten.

Mir ist es sehr wichtig, daß die Sache, die man macht, wirklich in ihrem Medium sitzt. Sprich: in ihrer Mitte. Ein musikalisch-räumlicher Faktor, der mich in dem Moment, in dem ich ernsthaft anfang darüber nachzudenken, unheimlich bestürzt hat, ist das plastische und das musikalische Element. Wenn ich ein Stück für Geige und Klavier schreibe, dann schaffe ich eine Art virtuelle Zeit. Ich kann ein Tempo schaffen, das ein geistiges Tempo ist. Und auch eine Bewegung. Und bei der Kugelbahn ist es so, daß das geistige Tempo genau an die diesem Ort zugehörige Kugel gekoppelt ist. Das heißt, ich höre etwas und ich sehe etwas, aber ich kann nicht sagen, das ist die Zeit des Hörens, und das ist die Zeit des Sehens, denn beide sind identisch. Die Stückzeit entspricht der räumlichen Zeit eins zu eins. Es ist eine Art eins zu eins von selbst. Mit anderen Worten, ich denke nicht als Bildhauer. Ich frage mich nicht, wie mache ich das jetzt im Raum, das muß ja gut aussehen, oder es muß doch irgendeine Spannung geben et cetera. Sondern ich gehe hin und hole das Werk aus meinem Inneren heraus. Ich denke das als musikalisch räumlichen Vorgang. Und daraus ergibt sich dann die Form, die schließlich ausgestellt wird. Und der Bezug zum Ort, zu der Schneide, staffelt sich in unterschiedliche Räume. Zum einen ist es ganz konkret, wenn ich weiß, es geht um den einen Ort und nicht um ein Stück, das ich in allen Konzertsälen der Welt aufführen könnte, Sondern ich versuche das Werk in den Ort „einzuordnen“.

Dazu habe ich verschiedene Übungen und Meditationsformen und versuche, möglichst nicht den Blick und das Gehör verstellt zu haben. Ich gehe da hinein, wie die Leute, die Qi Gong machen, die Atemkunst machen, und versuche, durch alle meine Poren zu denken, durch die Haut, durch meine ganze Existenz hindurch zu atmen. Doch das Schwierige am System ist sozusagen die Frage nach einer Frage. Ich habe mich in den letzten Wochen gefragt, was ist überhaupt eine Frage. Es scheint so einfach, ich stelle eine Frage, das ist eine Frage, und dann kriege ich eine Antwort, das ist eben die Antwort. So leicht geht es aber nicht. Sondern, daß ein Satz eine Frage wird, hängt mit dem zusammen, was ich eben Hapsis genannt habe ...

1 Nummer 11 aus „Laodse“ – „Daudedsching“ (neue Schreibweise!) Übersetzung Ernst Schwarz, Leipzig: Reclam 1978.

Transkription: Anna Bücheler

untereinander einmal einst

von Manos Tsangaris

Eine offengebliebene Tür
an der Rückseite eines
über und über mit Staub
bedeckten Zimmers ein
Wind der den feinen
grauen Staub von der
offenen Tür her in mein
Zimmer diesseits des
staubigen in zwei
Zügen treibt ver-
dunkelt unter dem
hereinfliegenden
feinen grauen
Staub dunkelt
das
verlorene

Wechselspiel
der *kleinen Trance*
untereinander einmal einst
der andere zu sein
ich
an Deiner Stelle Du
in meinem Ort

In: Gregor Cürten, Eben Bilder, Gemälde und Zeichnungen 1989–2000, München: Schirmer/Mosel, 2000