

FRAGEN DES ENSEMBLE MODERN

ANTWORTEN VON SANDEEP BHAGWATI

Januar 2003

Persönliches/Werdegang

Stellen Sie sich bitte kurz vor. Was ist für Sie wichtig - auch außermusikalisch?

Ich bin 1962 in Bombay geboren und lebe seit meinem fünften Lebensjahr in Europa – in Deutschland, Österreich, Frankreich und der Suisse Romande. Habe in Salzburg und München studiert, zu den Lehrern, die ich als meine erkenne, zählen: Wilhelm Killmayer, Rupert Huber, Edison Denisow und Brian Ferneyhough (mit ihm waren es nur zwei Gespräche – aber was für welche !). Aber im Grunde war ich ein undankbarer Schüler – zu stolz, um mich einer Schule zurechnen zu lassen, zu verliebt in meinen eigenen Kopf, um einfach etwas aufgrund gleich welcher Autorität umstandslos für mich zu akzeptieren.

Das Wichtigste ist mir stets gewesen, meine geistige Unabhängigkeit - so weit es geht - zu bewahren. Ich denke mit Leidenschaft, nehme aktiv an den ästhetisch-philosophischen Debatten zur Kunst im Zeitalter der Globalisierung teil.

Mich interessiert, was an der abendländischen Kunst-Musik wert ist, ihren gegenwärtigen Niedergang zu überdauern. Für mich gehören die Musiken anderer Kulturen (besonders die Indiens, Chinas und Arabiens) genauso zu meinem zentralen inneren Klangkosmos wie die vielfältigen europäischen Traditionen. Ich halte Musik nicht für das Wichtigste auf der Welt, aber für mein Leben unersetzlich und wesentlich – und vielleicht auch für das anderer.

Ich bin nicht nur Musiker, nicht nur Komponist und Dirigent, sondern auch Sprach-Performer und Theatermacher: mich interessieren die komplexen Verwebungen der Künste. Ich arbeite gerne mit spezifischen Orten und Räumen, deren sowohl akustischen Potentiale wie auch ihre Raumerfahrung ich in konkrete und vergängliche Kompositionen aus Bewegungen, Farben, Klängen und Worten verwandle. Worte sind für mich ebenfalls wesentlich, ich schreibe viel, Theorie und Poesie, manches davon bildet die Basis für meine Opern und Lieder.

Zur Zeit erlebe ich mit Staunen das Wachsen meines kleinen Sohnes – vor dessen Lust auf die Welt die Trauer über die Erschöpfung ästhetischer Debatten der Neuen Musik ins Lächerliche versinkt. Constantin Brancusi, der große Bildhauer, schrieb einmal: „Mein Vaterland, meine Familie, das ist die Erde, die sich dreht, die Brise, der Wind, die Wolken die vorüberziehen, das fließende Wasser, das wärmende Feuer, grünes Gras, trocknes Gras, Dreck, Schnee.“ Das könnte ich auch sagen. Meine Musik ist meine Idee von der Welt und von den Menschen.

Kann man heute vom Komponistsein leben?

Die Steuerfahndung klopft morgens früh an die Türe: „Lebt hier der Komponist Bhagwati ?“ Der dickliche, bärtige Mann schüttelt traurig den Kopf. „Aber hier steht doch BHAGWATI ? Und sie sagen, er lebe hier nicht ?“ Wiederum Kopfschütteln. Da sagt der jüngere der beiden Polizisten: „Aber ich kenn Sie doch vom Konzert neulich ! SIE sind doch Bhagwati. Warum streiten sie ab, dass Sie hier leben ?“ Bhagwati, achselzuckend, um sich her zeigend: „Schauen Sie selbst ! Nennen sie das hier - LEBEN ?“

Anders gefragt: Konnte man je nur vom Komponieren leben ? Mußten nicht die großen Komponisten vergangener Zeiten unterrichten, konzertieren, Musikdirektoren werden oder bayerischen Königen schmeicheln, um zu leben ? Wenn man vom Komponieren je leben konnte, dann heute (siehe unten). Ich lebe vom Unterrichten und vom Organisieren und vom Schreiben und vom Komponieren. Aber ich könnte nicht leben, ohne Komponist zu sein.

Wie komponieren Sie (Herangehensweise, Dauer)?

Das variiert nach je nach Werk. Meistens trage ich eine Idee jahrelang mit mir herum, bis ich sie für nötig halte. Wenn es nötig wird, sie aufzuschreiben, geht es dann oft recht schnell. Manchmal gehetzt, was auch mit meinen vielen verschiedenen Tätigkeiten zu tun hat. Aber jedes Stück hat seinen eigenen Willen, der mich jedes Mal überrascht.

Ich komponiere sowohl am Klavier wie am Computer, benutze Kompositionssoftware (Patchwork, Open Music), und schreibe meine Live-Elektronik Software meist selbst (MAX/MSP). Es gibt da keine Regeln. Jahrelang war ich auf Wanderschaft, ohne Wohnung und Kontinuität, da waren meine Knie oder ein Küchentisch mein Arbeitsplatz. Jetzt habe ich Familie und meinen eigenen Schreibtisch – und das Werk RASAS für das Ensemble Modern ist das erste größere Werk, das darauf entstehen wird: *on verra !*

Inwieweit bedienen Sie traditionelle „Gattungen“?

Ich liebe Streichquartette - und Lieder, allerdings selten mit Klavierbegleitung. Traditionelle Formen interessieren mich nicht. Ich schreibe viele offene Formen, Werke, die ihre Gestalt idealerweise bei jeder Neueinstudierung, sogar bei jeder Aufführung verändern können. Mich interessiert nicht die perfekte Form, sondern die vergängliche Gestalt.

Wieviele Kompositionsaufträge erhalten Sie und wie kommen diese zustande? Warten Sie auf Aufträge und richten sich nach den Anforderungen oder reichen Sie fertige Kompositionen ein?

Etwa 2-4 pro Jahr. Manche davon lehne ich ab, wenn die Bezahlung oder das Engagement für die spezifischen Anforderungen meiner Musik seitens der Veranstalter oder der Musiker mir nicht seriös genug erscheinen. Ich schreibe mehr Werke als ich Aufträge bekomme. Oft werde ich auch selbst aktiv, und suche, gerade für meine multimedialen Kompositionen, nach Geldgebern und anderen Trägern.

Ich warte nicht auf Aufträge, muß aber gestehen: ich bin in der glücklichen Lage, dass diese seit dem Ende meiner Studienzeit nie wirklich ausgeblieben sind. Bei einem Auftrag, den ich annehme, ist mir die spezifische Beziehung zum Kontext wichtig (Musiker, Ort, inhaltlicher / sozialer Kontext). Den versuche ich, zu verstehen und aus ihm Impulse für das betreffende Werk zu ziehen. Das kann lange dauern, aber dieser Dialog ist für mich interessanter als meine eigene Brüterei. Ich liebe jeden Dialog, die Risiken, die in ihm lauern - und die Glücksmomente.

Wie beurteilen Sie die Lage von Komponisten heute im Vergleich zu vor 50 oder 150 Jahren?

Ich glaube, heute wie damals entsteht wirkliche Musik unter ähnlichen Auspizien wie damals: manchmal im Betrieb, dort nicht recht angehört vor lauter Geschäftigkeit, vielleicht aber auch – wie bei Schubert – gänzlich ungehört im weltabgeschiedenen Kämmerlein. Und später greift man sich an den Kopf vor der Ignoranz unserer Zeit. Wie immer halt.

Mir scheint dennoch, es war früher psychologisch leichter, Komponist zu sein, weil der Beruf an sich noch eine Rolle im öffentlichen Bewusstsein spielte, weil es noch ein Bildungsbürgertum gab, an dem man sich reiben und in dem man reüssieren konnte – und: weil Musik zu den Leitkünsten zählte, in Deutschland sogar DIE Leitkunst schlechthin war.

Es ist heute dagegen leichter, den Komponistendarsteller zu geben, weil es noch immer relativ viel öffentliches Geld für eine Musik gibt, die jenseits des festivalen Events kaum noch jemanden interessiert. Vielleicht tun die aufziehenden mageren Jahre dem Neue Musik Betrieb weh - aber der Musik gut ? Ist öffentliche Förderung überhaupt das Richtige für die Zutage-Förderung von Wahrheit und Relevanz in der Kunst ?

Wirklichen Komponisten sind diese Fragen egal – sie schreiben gute Musik oder schreiben nicht. Von ihrer ökonomischen Lage hängt die Qualität ihrer Werk nur selten ab – sondern ganz allein von ihnen selbst. Diese durch kein soziales Netz gesicherte elitäre Individualität des künstlerischen Aktes kann man im Zeitalter der Interessenverbände nicht genug betonen.

Es gibt eine volkswirtschaftliche These, die besagt, das finanzielle Besserstellung nur in dem Schritt

von absoluter Lumpenarmut zu einer gesicherten Basisversorgung für größere Lebenszufriedenheit sorgt – darüber hinaus ist der Effekt von mehr Geld auf gute Laune kaum nachzuweisen. Dies gilt auch für die Produktion guter Musik.

Welche Musik hören Sie privat?

Wenn ich Musik höre, bin ich nicht privat. Oder: immer. Wenn ich zuhause bin, liebe ich Stille.

Es gibt aber kaum Musik, die mir nicht schon einmal gefallen hat, sei es bairische oder taiwanesishe Volksmusik, religiöse Musik von Tyagarajan bis Krenek, kommerzielle Musik von Brian Eno, Björk, Sonic Youth oder Bally Sagoo, oder die großen klassischen Musiken Nordindiens, Chinas, Indonesiens und der arabischen Welt. Meine Frau liebt alte europäische Musik, ich auch, wenn auch nicht prioritär. Wirklich bewegt werde ich hier eher von Musik der Notre-Dame Schule bis hin zu Desprez. An Kollegen höre ich immer wieder gerne: Killmayer, Grisey, Crumb, Vivier, Lindberg, Aperghis, Silvestrov, Tarnopolski, Eggert, Rehnqvist, Kühnl, Rihm, Pauset, Mochizuki, Lucier, Ferrari, Andriessen, Boulez. Ich verdanke einigen ihrer Werke meine tiefsten musikalischen Erlebnisse.

Ausbildung

Was ist wichtig für die Lehrzeit von Komponisten?

Ein ideologiefreier Raum für Ideen verknüpft mit exakter fachlicher Kritik am einzelnen Stück. Eine absolut offene Zeitstruktur. Keine Vorgaben, nur Angebote. Permanente Anregung, den Blick über die eigene Befindlichkeit hinaus zu lenken, und mehr von der Welt zu verstehen als nur Musik. Zentral aber ist, immer an der Treue zum eigenen Sein gemessen zu werden.

Ansonsten gilt: wer sich nicht selbst in Bewegung setzen kann, sollte lieber was anderes machen. Und: nicht jeder lernt dasselbe, es gibt (bis auf die absoluten Basiskenntnisse wie Notenschrift und differenziertes Hören) keinen Kanon. Fast am wichtigsten: hören dürfen, was man geschrieben hat.

Müssen Sie sich als Komponist weiterbilden und wenn ja, wie?

Neue Technologien, neue Software, neue musikalische Gedanken, neue ästhetische Ansätze bedürfen des Weiterbildens – aber nach der Studienzeit sollte man in der Lage sein, seine eventuellen Bedürfnisse in diesem Bereich von selbst zu erkennen und zu befriedigen. Wem Musik innerer Antrieb ist, wer sich aber dennoch nichts technisch Neues aneignet, braucht es wahrscheinlich auch nicht. Manchmal muß man auch in die Tiefe des Bekannten graben, um wahrhaft zu lernen.

Wie beurteilen Sie die Ausbildung an den Hochschulen?

Fast alle unter 8) genannten Anforderungen bedürften im Grunde keiner Hochschule. Sie sind eine Sache zwischen Schüler und Lehrer. Und an dem einzigen Punkt, den sie wirklich leisten müssten, versagen fast alle Hochschulen: die Werke ihrer Kompositionsstudenten adäquat zur Uraufführung zu bringen.

Die derzeitigen Musik-Hochschulen sind restaurative Institute zur Pflege vergangener Musik: auf die bildende Kunst übertragen, ist dies so, als ob die Kunstakademien nur Hochschulen für Restauratoren (mit einer oder zwei künstlerischen Alibi-Klassen) wären. Die Studierenden der kreativen Klassen wären jedoch gezwungen, zur Realisierung ihrer Kunstwerke die angehenden Restauratoren zu beschäftigen, welche wiederum in ihrem Studium wenig bis gar nicht auf Techniken und Ideen zeitgenössischer Kunst gestoßen würden. Absurd ! Gegenseitiges Unverständnis und Unwille wären da vorgezeichnet – und sind die Realität an deutschen Musikhochschulen.

Eine ideale Hochschule wäre ein Ort, an dem Komposition an einer Art von Akademie für Aktuelle Musik studiert würde – mit Instrumentalstudenten (und Lehrern!), denen diese Musik nicht – wie jetzt allzu üblich – Last, sondern Lust bedeutet.

Mit welchen Komponisten haben Sie sich während Ihres Studiums beschäftigt?

Igor Stravinsky, Luigi Nono, George Crumb, Wilhelm Killmayer, Leos Janacek, Cole Porter, Dizzy Gillespie, Gil Evans, Helmut Lachenmann, Robert Schumann, Fred Frith, Kurt Schwitters, Ludwig van Beethoven, Jean Sibelius, Tom Johnson, Josquin Desprez, Frederic Rzewski, Karlheinz Stockhausen, Kevin Volans, Clarence Barlow, Babette Koblenz, Moritz Eggert, Axel Frank Singer, Volker Staub,

John Cage (Reihenfolge zufällig).

Markt

Wie beurteilen Sie die Stellung Neuer Musik? Welche Perspektiven hat die Neue Musik?

Das soziale Phänomen Neue Musik hat nur dann eine Chance, wenn es den ewig polternden Schlachtruf des Neuen eine Weile vergisst. Das Neue ist keine Ressource, die man ausbeuten kann, sondern immer unverhofft und ein Glücksfall. Die Szene der Neuen Musik, wie sie heute ist, ist oft resigniert (weil es angeblich keine Qualitätsmassstäbe mehr gebe, will niemand sich festlegen, welche Stücke gut sind) und in ihren Ansichten akademisch (weil sie noch immer glaubt, die Anerkennung der Kollegen sei wichtiger als die der Zuhörer). Das muss sich ändern.

Die Musik der Neuen Musik ist wie jede andere, dem Geschmack der Zeit unterworfen. Es gibt sehr gute und sehr schlechte, meistens jedoch 08/15-Produkte natürlich, wie stets und überall. Warten wir einfach hundert Jahre. Dann erst sehen wir, wie sie war – und wer die Zuhörer noch fesselt, wenn der Hype Makulatur ist.

Was die Perspektiven angeht: neulich hörte ich ein Konzert des Atlas Ensembles. Dies ist ein Ensemble aus Musikern verschiedenster Kulturen, von Europa über Zentralasien bis China. Sie spielten neue Kompositionen, die für diese ungewöhnliche Besetzung geschrieben waren, ebenfalls von Komponisten aus diesen verschiedenen Kulturräumen. Zum ersten Mal seit langer Zeit hatte ich wieder das Gefühl, ein Konzert zu hören, das Perspektiven öffnete. Diese waren: eine Offenheit für sehr spezifische Musizier- und Klangtraditionen. Nicht „Shoppen&Ficken“, sondern Hinhören und Einfühlen bestimmten hier den Umgang mit den jeweils „exotischen“ Traditionen. Wir müssen lernen, unsere jeweiligen Traditionen nicht nur zu revolutionieren, sondern auch, sie zu verstehen und für andere verständlich zu übersetzen – d.h. von unserer eigenen „Weisheit“ einmal abzusehen.

Mir scheinen die soziologischen Strukturen des abendländischen Musikbetriebes, die Glorifizierung des Dirigenten, die Heroisierung der Komponisten, die Indienststellung des Musikers groteske Auswüchse eines alten bürgerlichen Bedürfnisses nach Verfügbarkeit von Musik. Diese Verfügbarkeit ist heute in die Technologie, zu den CDs und MP3s abgewandert – wir müssen neue Formen des Komponierens, des Dirigierens, des Zuhörens, der Musizierens nicht nur experimentell eruieren, sondern auch wieder von anderen Kulturen lernen, wie so was gehen könnte. Wir brauchen weniger Institutionen und mehr Musik. Weniger Festivals und besseren Musikunterricht. Weniger selbstlaufendes Stipendientum und mehr konkrete Förderung des Dialogs zwischen Hörern und Spielern. Weniger Orchesterdienste und mehr Freude am Moment des Musikmachens.

Aber ich muß ganz ehrlich sein: Mir liegt ganz zutiefst nicht so viel daran, ob die Neue Musik Europas die Kurve noch kratzt oder bald an Anorexie verröchelt. Ihr Wissen und ihre Erfahrungen sind kulturelle Errungenschaften, die vergehen und woanders transformiert aufbewahrt werden. Wenn also fortan Tokyo, Seoul, Shanghai, Taipei, Madras oder Denpasar Zentren der wirklich neuen Entwicklungen in der Musik werden sollten – so be it. Die Geschichte des Abendlands und seiner Musik war groß. Aber auch sie geht, wie alle Kunst, an Nepotismus, Erstarrung, Manierismen und ästhetischer Bewegungslosigkeit irgendwann einmal zugrunde – und möglicherweise erleben wir diese Epoche gerade mit. Ich wäre nicht erstaunt, wenn es so wäre. Und dennoch froh, wenn ich falsch läge.

Unterliegt Ihrer Meinung nach Neue Musik heutzutage auch den Gesetzen des sogenannten Markts?

Wer behaupten wollte, das soziale Phänomen Neue Musik sei nie eines des Marktes gewesen, lügt sich in die Tasche: es hat seit den 50er Jahren alle Schritte einer klassischen Produkteinführung auf einem übersättigten Markt durchexerziert. Wo Kunst blüht, entscheiden ökonomische Faktoren und oft auch, wie sie blüht. Da ist Neue Musik nicht anders als Beethoven. Den deutschen Idealismus in allen Ehren – aber heucheln sollte man nicht.

Wirkliche Künstler wissen eigentlich immer ganz gut Bescheid über den ökonomischen Unterbau ihres Tuns – Idealismus ist was für Banker und Künstlerdarsteller. Und: Wenn die meisten Musikmanager soviel von Musik verstünden wie die meisten Musiker von Ökonomie, ja selbst wenn sie nur soviel von Ökonomie verstünden wie die Musiker von Musik, wäre der Betrieb nicht in der Krise, in der er sich befindet. Dann könnten sie nämlich endlich Entscheidungen auf einer soliden Grundlage treffen – und nicht auf dem Geschwätz von sogenannten Marketingexperten.

Dazu muß man anmerken, dass – durch Subventionen und öffentliches Desinteresse – der Markt der Neuen Musik vom allgemeinen Musikmarkt bislang weitgehend abgekoppelt funktionierte. Das führte zu Verzerrungen der Ökonomie, wie wir sie aus anderen hochsubventionierten Wirtschaftsvorgängen kennen – Bitterfeld steht paradigmatisch dafür. Wenn heute Klagen über die Kommerzialisierung laut werden, so sind diese nichts weiter als das Stöhnen geschützter und verwöhnter, aber zum Teil auch sich selbst und ihre Akteure zerstörender Marktsegmente, die sich plötzlich der weiten Welt der Wirklichkeit gegenübersehen.

Wenn durch diese Öffnung die Seilschaften und bürokratischen Machtstrukturen (v.a. in den Rundfunkanstalten!) der Neuen Musikszene aufgebrochen würden, könnte jeder freisinnige Denker (und wollen das nicht alle Neue Musik Kenner sein ?) diese Öffnung nur begrüßen. Allerdings müsste es dann einen Diskurs darüber geben, was nötig ist an Neuer Musik. Nur die alten Strukturen konservieren zu wollen, ohne die Marktgesetze (die ja Kreatives geradezu fordern) auch zum Vorteil der Künstler zu wenden, wäre ein falscher Weg. Der Markt ist nicht idiotisch, er will nicht nur Musicaltheater und die drei Tenöre (oder: noch eine Cage-Nacht), „er“ will auch und gerade Neues. Allein die unselige Kombination aus Markt und alt-verkrusteter, institutioneller Macht ist fatal. Der italienischen Oper jedenfalls ging es in kreativer Hinsicht am besten, als sie purer Markt war...

Viele Komponisten behaupten, sie komponieren nicht für ein Publikum – wie sieht das bei Ihnen aus?

Es ist leicht, das zu behaupten, denn es ist einfach unmöglich, selbst bei größter Bereitwilligkeit zur Prostitution, erfolgreich für ein verwöhntes Publikum zu schreiben – sonst wären Madonna oder Ralph Siegel unsagbar erfolgreich und hätten nie einen Flop. Niemand weiß, was die anderen wollen. Erfolg ist immer Glück. Und wenn man keinen hatte, kann man sich hinterher noch immer als schwierig und elfenbeintürmlich darstellen.

Dieses gesagt, glaube ich diesen Komponisten ihre snobistische Attitüde noch nicht einmal. Sie beantworten diese Frage wahrscheinlich mit dem Blick auf das normale symphonische Abo-Publikum, für das sie tatsächlich nicht schreiben. Aber wie steht es mit den Redakteuren und Kollegen in Witten, Donaueschingen und den anderen Festivals ? Jeder junge Komponist, den der Neue Musik Betrieb einmal gepackt hat, weiß davon zu singen, wie die Erwartung des spezifischen Neue Musik Publikums auf ihn einwirkt. Die Tatsache, dass es keinen wirklichen Markt für Neue Musik gibt, hat ein quasi-akademisches Gewächshausklima erzeugt, bei dem eine Art Burgfrieden für einen relativ homogenen ästhetischen Kanon unter den Neue Musik Verantwortlichen gesorgt hat – und das Wissen darum erzeugt ebenfalls eine Art „Denken an sein Publikum“. Es gibt nur wenige jüngere Komponisten, die resistent sind gegen die Schere im Kopf, die ihnen einflüstert, dass ein undurchsichtig erscheinendes Werk bei Ensemble W, bei Redakteur X oder Festivalchef Y sicher besser ankommt als eine wasserklare Idylle, selbst wenn ihnen gerade eine wunderschön eingefallen sein sollte. Oder dass man zu Wettbewerb Z lieber keine Partitur einschicken sollte, die nur aus Achteln, Vierteln und halben Noten besteht, selbst wenn das der richtige Weg der Notation für diese Musik wäre, sondern am besten auch das Genial-Einfache so komplex und graphisch anspruchsvoll wie möglich notiert...

Was mich angeht: Manchmal rufen meine Werke stark positive Reaktionen bei Zuhörern hervor, die sogar zu Briefwechseln führen. Manchmal lehnen eben diese begeisterten Hörer mein nächstes Werk wieder lauwarm ab. Während ich schreibe, weiß ich von all dem nichts – jedenfalls aber möchte ich jemandem, der meiner Musik seine Zeit gibt, diese nicht stehlen. Ich möchte ihn mit meinen Mitteln stets ins Gespräch ziehen, in ein wortloses, sicher, in ein inneres vielleicht, aber jedenfalls: ins Gespräch. Es wäre mir ein Gewinn, wenn meine Zuhörer nach meiner Musik sich engagierter fühlen und weiträumiger nachdenken als vorher. Insofern schreibe ich tatsächlich - für das Publikum.

Welche Rolle spielen heute die Verlage bzw. die Phonoindustrie für die Neue Musik?

Da ich bisher ohne beides ausgekommen bin und dennoch im Goldfischbecken der Neuen Musik mein Auskommen finde, kann ihre Rolle für die Entstehung neuer Musik und das Heranreifen junger Komponisten nicht sehr wesentlich sein. Ein hervorragender bildender Künstler ohne Galerist ist undenkbar, ein guter Autor ohne Verlag ebenfalls. Zahlreich sind die Beispiele, dass diese Künstler schon lange bevor sie bekannt waren, von der finanziellen Unterstützung ihres Galeristen oder Verlegers lebten. Exzellente Komponisten jedoch machten und machen ihre Karriere oft sehr lange ohne Verlag oder Plattenfirma. Den Interpreten mag es anders ergehen: Komponisten wissen, dass Verlage bestenfalls auf einen Aufwind reagieren, jedoch kaum je selbst für ihre Künstler aktiv werden – wenn sie nicht überhaupt auf derart langfristige Investitionen wie einen jungen Komponisten verzichten.

Perspektiven

Welches sind Ihre persönlichen Perspektiven/Projekte für die Zukunft?

Ich würde gerne meine Unterrichtsbedingungen, die derzeit an der unteren Grenze des Sinnvollen sind, verbessern: Eine kollegial konzentrierte Atmosphäre des Lehrens, Nachdenkens, Komponierens und Forschens an einem Ort schaffen, der meinen Studenten auch adäquate Realisationsmöglichkeiten für ihre Ideen bieten kann. Denn ich lehre gerne.

Des weiteren beschäftigen mich kompositorische Fragen, die auf eine genaue Erforschung improvisatorischer Möglichkeiten zielen – ich beschäftige mich derzeit mit den Denkmodellen asiatischer Kunst-Musiken genauso wie mit den Experimenten des Free Jazz.

„INSIDE A NATIVE LAND“ Eine Konzertinstallation für Posaune, acht Orchestergruppen, Live-Video und Live-Elektronik ist mein nächstes größeres Projekt in 2004: für den Posaunisten Mike Svoboda und das Münchener Kammerorchester wird dieses Konzert ohne Dirigenten Fragen des Miteinander-Musizierens und des Dialogischen, von Inklusion und Exklusion, von Nähe und Ferne in einem Video-Raum von Christian Ziegler untersuchen.

Und dann arbeite ich auch an einem neuen Musiktheater „LOVE LAWS & WARS“ für das Ensemble Modern 2005, das eine frühere Arbeit zu den balkanischen Kriegen der 90er noch einmal aufgreift und am besten als MusikTheaterMobile zu beschreiben ist: jeden Abend zeigen Aufführung wie Musik komplett neue Aspekte eines Kosmos aus Szenen und Musiken. Die technologischen Probleme sind immens (das Auftragswerk RASAS ist eine Art Probelauf zu den darin aufgeworfenen kompositorisch-organisatorischen Fragen) und sind schon jetzt am Institut für Elektronische Musik Graz Thema einer kleinen Forschungsgruppe.

Aber das mir wichtigste Projekt (wenn man es so nennen möchte) wird sicherlich das Leben mit meiner Frau und meinem Kind sein: Im Alltag liegt ein wahrer innerer Reichtum, den die Kunst nie ersetzen kann.

Auftragskomposition

Bitte beschreiben Sie Ihr Werk, das im Auftrag der Stadt Frankfurt und des Ensemble Modern entstand und Ihre Überlegungen in diesem Zusammenhang.

Mein Werk trägt den Titel „RASAS“. Dieses Wort ist einerseits ein Begriff aus der altindischen ästhetischen Theorie und bezeichnet die einzelnen emotionalen Grundkomponenten eines jeden Kunstwerkes – Wut, Seligkeit, Eros etc. Andererseits ist RASAS ein Akronym und steht für: „Ritual and Sophisticated Areas of Sound“ also: „Rituelle und Gelehrte Klanggebiete“. Beides lenkt die Aufmerksamkeit auf das Hörbare an diesem Werk.

Doch dem Werk liegt, wie vielen meiner Kompositionen auch eine spezifische kompositionstechnische Recherche zugrunde: Ausgangspunkt war für mich die Frage, wie ich die ausgefeilten Improvisationsstrategien der indischen Musik a) für Instrumentalisten der europäischen Notenlesetradition und b) in dem vielstimmigen Kontext eines westlichen Ensembles fruchtbar

machen könne. Diese indischen Strategien beruhen auf zwei Fundamenten: einer modalen Prä-Komposition, die z. B. bestimmte melodische Erkennungsfloskeln, aber auch Vorlieben melodischer Bewegung umfasst (Raga) und einer rhythmischen Präkomposition, die einen zyklischen Zeitablauf mit komplexen internen Gewichtsverteilungen und bevorzugten rhythmischen Zellen und Abläufen umfasst (Tala).

Um also den westlichen Musikern eine ähnlich raffinierte Art des Improvisierens zu ermöglichen, müsste ich ihnen zumindest so viele Vorgaben geben. Indische Musiker müssen einen Raga, einen Tala oft jahrelang lernen – die Musiker des EM haben diese Zeit nicht. Dafür haben sie Noten. Ich habe ein System der Darstellung von Noten entwickelt, das jedem Musiker zu jeder Zeit (hoffentlich) ausreichende Anreize und Grenzen für ihre jeweils benötigte Improvisation gibt.

Nun ist das für jeden einzelnen Musiker machbar, aber wie organisiert man das Zusammenspiel, wenn alle improvisieren? Und wie entsteht eine Großform? Nun: RASAS besteht aus einem Kosmos von 64 Klang-Archipelen und 161 Brücken. Diese sind in Form der beiliegenden Graphik miteinander verknüpft. Jedes Klang-Archipel hat seine individuelle Instrumentation und Struktur.

Es gibt drei strukturelle Grundmodelle: ein Archipel kann 1.) entweder zyklisch-rhythmisch angelegt sein, mit kollektiver Improvisation – oder es kann 2.) eine variable Heterophonie entfalten, bei der Teile des Ensembles kohärent notiert sind und andere dazu nach gewissen Regeln improvisieren – oder dieses Archipel kann 3.) eine auf traditionelle Art festgelegte Komposition sein.

Die Brücken enthalten drei Übergangsmodi: a) über eine Stille oder einen bewegten Klang mit Fermate b) über eine weitgehend statische Spektralimprovisation oder c) über eine festgelegte Begleitfloskel mit Improvisation eines solistischen Instrumentes.

Diesen Klangkosmos aus 225 Teilen wird wohl keine Aufführung von RASAS je ausschreiten wollen (nimmt man nur an, dass die Teile durchschnittlich 2,5 Minuten dauern - was eher konservativ geschätzt ist - dann wäre eine solche Aufführung fast 10 Stunden lang). Dies ist aber auch nicht der Sinn dieser Matrix: Sondern jedes aufführende Ensemble realisiert idealerweise für jede Aufführung einen neuen Weg durch die Matrix dieses Werkes. So ist dieses Werk auch der Großform indischer Improvisationskonzerte ähnlich, in denen immer wieder derselbe Raga/Tala-Kosmos betreten wird, nie jedoch auf dieselbe Weise.

Jedes Archipel hat nun also seine eigene Instrumentation, jedes Instrument seine detailreichen Improvisations-Anweisungen. Wie aber finden die Musiker zu einer gemeinsamen Musiksprache? Durch die Rasas.

Rasas, wie oben schon gesagt, sind emotionale Metaphern für Elemente des künstlerischen Ausdruck in einem Werk. Nach der Lehre der antiken Autoren des Natyashastra gibt es neun grundlegende Rasas: **shanta rasa** (Seligkeit, Erkenntnis, Frieden) **sharngara rasa** (Liebe und Verführung) **hasya rasa** (Komik) **vira rasa** (Heroik) **karuna rasa** (Mitgefühl, Empathie) **bibhatsa rasa** (Abscheu, Verachtung), **adbhuta rasa** (Erstaunen, Verzückung), **bhayanaka rasa** (Schrecken, Erschrecken, Horror) und **rudra rasa** (Wut, Zorn, Gewalt). Jedes Archipel wird nun mit einem dieser Rasas bezeichnet – und so wird zusätzlich zu Noten und Anweisungen noch eine inkommensurable Ausdrucksebene der SpielerIn zur Interpretation gereicht – und auf diese Weise auch die Art und Weise der Interaktion mit seinen MitspielerInnen umrissen: es ist klar, dass ein verführerisches Miteinander anders abläuft als ein erschreckendes oder ein komisches.

So ist RASAS also auch im wesentlichen ein kammermusikalisches Werk in großem Maßstab. Der Dirigent hat die Regie weniger über die Archipele als über die Brücken: er lenkt den Weg durch die Matrix, gibt hier und da das Tempo oder Taktrhythmen vor. Aber die musikalischen Dialoge laufen quer durch das Ensemble, zum Teil mit ihm, zum Teil ohne ihn.

Ein Werk wie RASAS ist nicht möglich ohne ein Ensemble wie das EM. Erst das Zutrauen in die individuellen Fähigkeiten der Ensemblesmusiker - aber auch in seine Bereitschaft, die ungewöhnlich aufwendigen Proben für dieses Stück schon weit im Vorfeld mitzutragen, haben mich ermutigt, diese gewagte und lang gehegte Idee umzusetzen. RASAS verlangt von jedem Musiker des EM nicht weniger als eine Überprüfung seines eigenen Musikerseins in dieser Kultur und die Öffnung hin zu

einem weiteren Verständnis musikalischer Ideen. Ich bin sehr dankbar, dass sie diese Aufgabe so freudig angenommen haben.

Sandeep Bhagwati