

TRIALOG

Ein Gespräch von Kyungwoo Chun, Kunsu Shim und Gerhard Stäbler

*„Aber was bleibt dann noch übrig?
Alles bleibt übrig,
aber in neuem Licht,
mit neuen Tönen
und neuen Gebärden.“*

Gilles Deleuze

KS: Zerstören wir, um zu sehen, um zu hören!

GS: ...das ist eine urkünstlerische Arbeit, der man sehr konsequent folgen sollte. Doch „zerstören, um zu sehen, um zu hören“ ist ein äußerst komplexer Prozess, der keineswegs mit Plakativität verwechselt werden darf, sondern den man mitunter nicht sofort wahrnimmt oder wahrnehmen kann, der subkutan, subversiv wirkt, wirken soll(te).

KS: *Zerstören* ist nötig, weil Vorgänge in vielen gesellschaftlichen Bereichen – und natürlich auch in der Kunst – schon so oft wiederholt bzw. funktional festgelegt sind, dass man sie nicht mehr beachtet. Sieht man die Blumen in einer Vase eigentlich noch? Oder anders gesagt, sieht man, dass sie zur industriellen Massenware verkommen sind, denen der Duft genommen bzw. vielleicht sogar wieder künstlich zugesetzt ist?

KC: Man ist mittlerweile unfähig, das Wesen zu sehen! Mir scheint, dass man sich heute hysterisch gegen das Verschwinden wendet, ständig auf Abwechslung giert und dennoch das dauerhaft Bleibende sucht. Darum ist es nicht verwunderlich, etwa langlebige Plastik-Monster-Blumen zu züchten, die immer echter und echter aussehen sollen. Man verliert dadurch zwangsläufig die wesentliche Beziehung zur Welt, die oft erst durch Zerstören und Verschwinden sichtbar wird.

GS: In Japan lernten wir vor Jahren den Ikebana-Meister Yukio Nakagawa kennen, der in Tokio einen einzigen Raum mit Rosenblättern füllte, die Rosen also zerpflückte und dadurch die Pracht der Blüten tausendfach verstärkte. Doch viel nachdrücklicher hinterließ bei uns eine Alltagsperformance von Nakagawa ihre Spuren, die wir während einer unserer letzten Japantourneen zufällig im Fernsehen sahen.

KS: Yukio Nakagawa kriegte Besuch von einer Frau, einer Schülerin, die ihm einen riesen großen Strauß ordinärer Rosen mitbrachte. Er nahm ihn, stopfte ihn in eine Vase und begann, alle Stengel zu brechen.

GS: Das war unglaublich, wie das aussah! Plötzlich bekam der Allerwelts-Supermarktstrauß ein „Gesicht“! Einen unverwechselbaren Ausdruck, nicht aber der Sentimentalität, den Blumen im Alltag oft kriegen! Nakagawa lenkte damit von der oft peinlichen Funktionalität ab, die wir „Geschenken“ geben. Einmal bekam ich zum Applaus nach einer Uraufführung einen Blumentopf, der aussah wie „von der Stange“, wie Massenkonfektion, und siehe da, er war „konfektioniert“: XXL war sein Label. Entsetzt ließ ich ihn deshalb vor der Fahrt nach Hause im Parkhaus stehen, meist auch ein Ort der Hässlichkeit, der der Fließband-Blume vielleicht doch noch zu einem angemessenen Auftritt verhelfen konnte. Jedenfalls ließ mich der Schock dieses Geschenks nicht in Ruhe und provozierte später sogar ein Chorstück, dem ich den Titel *XXL – Great!* verpasste.

KC: Blumen und üppige Blumendekorationen mit Schleifen haben bei Veranstaltungen in Korea noch eine weitere Bedeutung: Sie gratulieren oft nicht, sondern zeigen, dass jemand Wichtiges da gewesen ist und eine bedeutende Beziehung zum Ereignis hegt. Manchmal nimmt dies fast absurde Ausmaße an, dass sich darum schon ein ganzer Geschäftszweig kümmert.

KS: Dieser aufwendige Glitter verstellt den Blick vor der eigentlichen Ausstellung.

KC: Es geht nicht um Kunst, sondern um gesellschaftliches Flair ...

GS: ... um Schall und Rauch sozusagen.

KC: Manche Künstler nutzen diesen „Schmuck“ auch im falschen Verständnis, „berühmt“ zu sein ...

GS: ... obwohl er eher einer Beerdigung zugeordnet werden sollte, oder?

KC: Genau, einer Beerdigung! In Dänemark hatte ich bei einer Ausstellungseröffnung von der koreanischen Botschaft – wie in Korea – einen dieser großen Blumengrüße mit einer immensen Namens- und Spruchschleife bekommen. Das fanden die dänischen Kuratoren richtig witzig, weil man diese dort nur bei Beerdigungen erhält.

GS: Auf der Schleife fand sich wahrscheinlich sogar ein Spruch aufs „Ewige Leben“ oder dergleichen ...

KC: ... gut, dass man solcherart Glückwünsche zu Lebzeiten bekommt, obwohl sie als Fake-Blumen wohl bis nach dem Ableben halten würden. –

Wenn ich das Grab meiner Familie in Korea besuche, ist es heute nicht gerade einfach, echte Blumen dafür zu kaufen, da vorwiegend Plastikblumen angeboten werden. Ist es nicht ein Paradox, einen Toten mit Kunstblumen zu ehren, die nicht verwelken? Eigentlich enthält doch das Vergängliche die Möglichkeit der Wiedergeburt?

KS: Ich habe übrigens im Zusammenhang mit Tod beim Umgang mit Blumen noch etwas anderes erlebt, nämlich die skurrile Beziehung zwischen Trauer und Blumenindustrie, die sich hinter dem Blumenmeer in der libanesischen Hauptstadt Beirut am Grab des ehemaligen Präsidenten Hariri auftat, der 2005 ermordet wurde.

GS: Wahnsinn, denn dort lebt ein ganzer Blumenzüchterclan – alles Freunde der Hariris – Jahre lang davon, diese Blumen täglich auszutauschen.

KS: Hier sind sie tatsächlich echt und in einer Üppigkeit, die die Fülle der Macht symbolisieren soll. Diametral zu Kunst trampelt diese politische Installation auf dem Empfinden einer großen Schicht der Bevölkerung herum und nützt ihre Gefühle aus, um Blumen für die Ausübung einer bestimmten Art Staatsgewalt zu funktionalisieren.

GS: Eigentlich ist dies ein Ort, der zerstört werden müsste, der eine „laute“ Aktion nötig hätte, die tätliche Abräumung der Gebinde oder besser eine effektiv extrem leise – einen Bazillus vielleicht, der die Blumen beim Installieren sofort welken, dörren ließe.

KS: Extrem zu sein, um extrem sein zu müssen, ist nicht das Ziel, sondern eine notwendige Methode, um aufzudecken: um das Leben nicht mehr instrumentalisieren zu lassen und es in dem Sinne zu gestalten, wie ich mir eine Gesellschaft vorstellen könnte, in der das *Äußerste* möglich wäre, eine Art von Anarchie also, in der man allerdings gleich wieder Wege finden müsste, den zerstreuten Individualismus zusammenzufügen, um ein menschenwürdiges, alle Fähigkeiten respektierendes gesellschaftliches Zusammenleben zu gewährleisten.

KS: Man braucht eine extreme, ...

GS: ... unerbittliche...

KS: ... Haltung, um die Vielfältigkeit des Individuums zu entfalten oder das Sehen, das Hören, das Wahrnehmen überhaupt zu ermöglichen, doch nicht umgekehrt, ...

GS: ...weil ansonsten das Extrem-Sein schlicht zur Masche verkäme, ...

KS: ... was man heutzutage in der Gesellschaft sehr gut verfolgen kann: „extrem zu sein“, „revolutionär zu sein“, ist ein Spiel für alle, wobei alles ignoriert wird, was diese Haltung essentiell machen würde – allem voran ein historisches Bewusstsein und die Reflektion gesellschaftlicher Vorgänge. „Extrem sein“ wird mit einem Ego-Trip verwechselt.

KC: Und man verliert durch die vielen neuen, ach so individuellen Kommunikationsmöglichkeiten und doch eigentlich Störungen immer mehr die Sensibilität für die Welt. Mir kommt diese massive Kommunikationsbeschäftigung sehr „laut“ vor und das oberflächlich Extreme erreicht keine Tiefenwirkung. Es scheint, dass die moderne Gesellschaft eine größere Vielfalt des Individuums ermöglicht, aber uns in Wahrheit eher zwingt, das äußerst begrenzte Angebot an Wahlmöglichkeiten zu akzeptieren oder einem kommerzialisierten System zu folgen.

GS: Ähnliches wäre festzustellen, wenn man das ebenfalls im Trend liegende Pendant dazu, das „Extrem-Leise“ zum Kult erhebt: Man zieht sich ins Esoterische zurück und betrachtet die Welt gleichfalls durch eine – eben anders – gefärbte Brille. Doch wie ein Künstler auf das Leben reagiert, auf es *antwortet*, bestimmt die Mittel, und deshalb können sie in bestimmten Zusammenhängen *schmetternd* sein oder *sanft*, *schrill* oder *monochrom*.

KS: Es geht in der Kunst nicht um Reproduktion der unmittelbaren Realität. Es geht um innere Räume, um *Lebensmomente*, um die Beziehung zu einem Geliebten, zu einem Lichtstrahl am Abend, zum Geräusch eines Insekts, zu einem zwischenmenschlichen Raum.

GS: Es geht also darum, in einer anderen Sphäre Momente des Lebens zu schaffen, die unverwechselbar und unvergesslich sind ...

KC: ... Momente, die wir in Musik oder Bild verdichten und dann in der Vorstellung anderer Menschen neu entfalten, ...

KS: ... was wiederum nötig macht, sich ganz genau Klarheit darüber zu verschaffen, wie man zum Beispiel Klänge miteinander in Beziehung setzt, das heißt, Klangkonstellationen überlegt, die nicht nur alles „zusammenbinden“, was eh schon da ist, sondern auseinanderblättern, auseinandernehmen, entfalten. Noch einmal zurück zu Blumen: In meiner Performance *IKEBANA* zerschmetterte ich Topfblumen, zwanzig, dreißig Stück, die eigentlich zum Schmücken gedacht sind. Damit versuche ich, die Bedeutungen, Werte und Symbole, mit denen Blumen im Alltag in Zusammenhang gebracht werden, zu tilgen, man kann auch sagen, abzuwaschen, zu reinigen. Reinigung bedeutet die Wiederherstellung eines Urzustands, sie ist ein Akt der Versachlichung, der Neutralisierung, befreit von Symbolisierung und – wie es Paul Cézanne als Ziel seiner Malerei vorschwebte – der Wiederherstellung einer komplexen Sinnlichkeit.

GS: Diese Reinheit jedoch gerade wieder zu beflecken, war und ist der andauernde Umgang mit Musik in unserer Gesellschaft. Musik wird nicht nur auf Kosten ihres Inhalts für Konsum und Massen korrumpiert, sondern auch mit außermusikalischem Ballast beladen – mit Geschichten hinter der und um die Musik herum, die zum Zweck (falscher) Unterhaltung erfunden bzw. in den Vordergrund gerückt werden. Ziel ist, nicht mehr wahrzunehmen, was ist, sondern davon abzulenken, was ist, um das Empfinden dessen, was ist, zu dämpfen und das Nachdenken darüber zu unterbinden. Wie sonst konnte Beethovens Fünfte den Nazis zu Propagandazwecken dienen, bei der Öffnung der Berliner Mauer für die Freiheit erhalten und kann sie schließlich heute als Europahymne fungieren? Wie sonst könnte man es wagen, wie im deutschen Privatfernsehen geschehen, einen pornographischen Akt mit Mozarts Requiem zu untermalen?

Wir haben verlernt, „wahr“zunehmen und flüchten uns in Beschreibungen: „das klingt wie“, „das sieht aus wie“, „das fühlt sich an wie“, „das schmeckt wie“ ... Wir haben nicht nur die Sinne verloren, sondern auch das Vermögen, sie auszudrücken.

KS: Nur das Subjektiv-Oberflächliche zählt noch.

KC: Ich erlebe das sogar auch bei manchen Kunsthistorikern oder Journalisten, die ihren eigenen Geschmack als Maßstab zu urteilen gebrauchen.

GS: Und wenn sie diesen dann publizieren, vervielfältigen sie vorgefertigte, standardisierte Als-Ob-Meinungen und manipulieren damit Kunstrezipienten. Sie haben schnell Stereotypen parat: Wenn zum Beispiel jemand wie Kunsu, aus Asien stammend, hier in Europa musikalisch etwas Stilles, Langsames, Sparsames präsentiert, dann ist es immer gleich „asiatisch“, und wenn ich selbst derartiges komponiere, dann wird es als „langweilig“ etikettiert.

KC: Ja, das verstehe ich gut. Denn oft werde ich ja auch ohne mein Zutun als Buddhist eingeordnet oder als jemand gesehen, der tagaus tagein meditiert.

KS: Das Problem ist nicht, dass unsere Arbeit „asiatisch“ betitelt wird, sondern das Problem ist, dass damit angeblich alles „geklärt“ wäre.

GS: Zu häufig werden Phrasen gedroschen ...

KC: ... anstatt selbst zu erleben, selbst Fragen zu stellen, anstatt das *Material* sprechen zu lassen und zu versuchen, selbst Zusammenhänge zu erkunden ...

GS: ... und sie in eigene Begriffe zu fassen. Doch dies setzt – wir sind uns da sicher einig – auch bei Kunstwissenschaftlern ein originär kreatives Denken voraus, um mit uns Künstlern eine fruchtbare Auseinandersetzung anzuregen und drängende Fragen aufzuwerfen, die wiederum künstlerisch bearbeitet und gelöst werden wollen.

KS: Beim Hören mancher deiner Musik, Gerhard, fällt auf, dass du Klangstrukturen benutzt, die in ihrer Komplexität nicht leicht zu erfassen, sagen wir, einigermaßen „chaotisch“ wirken. Nicht nur das Klangmaterial und die musikalischen Entwicklungen vermitteln „Chaos“, sondern auch andere sinnliche Ebenen, zum Beispiel der Einsatz fast schauspielerischer Elemente oder das Verbreiten von Gerüchen. Was ist für dich *Chaos*? Eine Suche nach Auswegen aus der geordneten, hierarchischen Welt?

GS: Chaos gibt es nicht. Chaos nennt man meist das, was man (noch) nicht (er)kennt. Eine nicht sofort klassifizierbare Situation fesselt mich. An der Oberfläche mag meine Musik bisweilen chaotisch scheinen, doch dahinter lässt sich eine Ordnung erahnen. Und die gilt es zu erfahren, ein ähnlicher Prozess im Übrigen, der sich vollzieht, wenn man einen Menschen zum ersten Mal – sagen wir – auf der Straße sieht, ihm zufällig begegnet, und man dann die Chance bekommen würde, ihn näher kennenzulernen.

KS: Erst allmählich dürfte sich dann sein Charakter entschlüsseln ...

GS: ... und die Entschlüsselung passiert in einem Dialog, in der Auseinandersetzung zweier Menschen.

KS: Verhält es sich deiner Meinung nach in der Musik ähnlich? Legst du in ihr, wenn du komponierst, eine derartige Auseinandersetzung an, die zu einem „Entschlüsselungsdialog“ führen soll?

GS: Es gibt einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Kennenlernen eines Menschen und dem Komponieren, denn dieser ist in seiner Gestalt da, ich brauche ihn nicht mehr erschaffen. Das ist bei der Musik anders, sie muss erst erdacht, komponiert werden. Wenn sie jedoch da ist, dann läuft der Prozess des Entschlüsselns ähnlich ab – bei einem zunächst fremden Menschen wie bei einer bisher unbekanntem Musik.

KS: Das heißt, man verschafft sich allmählich Vertrautheit?

GS: Das ist generell so beim Kennenlernen, Entdecken, Entschlüsseln. Im Laufe der Zeit verfeinert man das Empfinden zu einem anderen Menschen, das Wissen um bisher unbekanntem Vorgänge in Musik. Und wie bei „Charakteren“ wird man auch bei Musik mit Substanz immer neue Schichten erkunden (können).

KS: Ausgangspunkt sind also komplexe synästhetische Strukturen, die nach und nach klarer werden, nicht allein durch wissendes Hören, sondern durchaus auch durch eine gefühlsmäßige Durchdringung zum Beispiel eines spezifischen Klangflusses oder der Gestalt der Zeit. Aber die dadurch gewonnene Vertrautheit ist sicherlich nicht das Ziel, nicht wahr?

GS: Meine Arbeiten sind – wie du vielleicht anmerken würdest – vorwiegend eher provokativ und machen es nicht immer leicht, zum Kern der Musik vorzudringen. Ich beginne gerne mit einem, sagen wir, *Ausnahmezustand*, der sich auf den „alltäglichen Ausnahmezustand“ bezieht, der uns bestimmt und der für mich auch das eigentliche Sujet der Musik, das „Ziel“ definiert, nämlich darüber nachdenken lässt, wie und mit welchen Mitteln – diese werden notwendigerweise vielschichtig sein – man sich einer Welt nähern könnte, die man erträumt, eine gleichwohl utopische Welt, in der wir uns mit all unserem Sinn und Verstand frei entfalten können. In meiner Komposition *drüber... für acht Schreier, Synthesizer, Violoncello und Tonband* zum Beispiel findet man – nicht unähnlich den Bildern des Malers Francis Bacon – Elemente des Lebens, doch so gestaltet, dass sie psychische Situationen, Extremsituationen (unter anderem des Nicht-Mehr-Weiter-Könnens, des Sich-Entladens, der Umstülpung) komprimieren. Um im Brecht'schen Sinne Distanz zu schaffen, werden sie miteinander kombiniert, bleiben aber ihrer massiven Intensität zum Trotz poetisch und strahlen auf den Alltag mit all seinen schönen, aber auch kruden Aspekten zurück, dem sie entstammen; sie mischen ihn auf und reizen zu Fragen nach seiner Veränderung.

KS: Was heißt Alltag für dich, für euch?

GS: Alltag sehe ich als ein Kontinuum von Ereignissen, die alle ihre zuweilen banalen Gründe und kausalen Voraussetzungen haben. Ihn allerdings als Allegorie für die Kunst verfügbar zu machen, müssen wir Alltagsvorgänge, die Momente der Schönheit wie der Grausamkeit enthalten können, auf ihr Wesentliches zuspitzen, wie ich eben am Beispiel *drüber...* skizzierte.

KC: Ich würde meine Anmerkung dazu mit einer Beobachtung einleiten: Mein kleiner Sohn Seo sitzt mit mir im Garten und gibt den vom Wind langsam getragenen Wolken laut Namen, so wie sie für ihn in ständiger Verwandlung aussehen. Die gerade hinter einem Berg auftauchende Wolke nennt er einen Hund, eine andere heißt Hase, eine dritte Flugzeug ...

Das sind schöne, unerwartete Augenblicke, die mich daran erinnern, dass man spontan das sehen will, was im Unterbewusstsein vorhanden ist.

Alltag steht für sich scheinbar wiederholende Ereignisse, die in meiner Arbeit – im Gegensatz zu Film und Theater – verdichtet „sprechen“.

Wenn ich zum Beispiel den weißen und schon strapazierten Stuhl in meinem Atelier fotografieren muss, der alltägliche Spuren aufweist und auf dem bereits Viele für Aufnahmen saßen, möchte ich mich von diesen Eindrücken eher lösen, da die Fotografie ein Medium ist, das konkret wirkt. Das Foto zeigt normalerweise nur den Stuhl, so wie er ist, und nicht, warum er an einem bestimmten Ort steht und welche Vorstellung ich von ihm habe. Er ist ein konkreter Ausschnitt des Alltags, sollte aber vielmehr – und kann – ein Fenster sein, das sich anderen Dimensionen öffnet, so wie ein Wort im Gedicht.

KS: Für mich steht Alltag für die essentielle Qualität des Lebens, zu der sehr persönliche Beziehungen – zum Beispiel zu Gerhard – ebenso gehören, wie das Trinken eines Glases Wasser oder das Geräusch eines vorbeifahrenden Autos. Manchmal gibt es Momente des Alltags, die mich plötzlich ansprechen, faszinieren, in denen ich eine seltene Schönheit empfinde, Momente, die mich wie aus dem Schlaf wecken und mir sagen, dass ich „lebe“.

KC: An deiner Arbeit bewundere ich, dass du eine bewusste Wahrnehmung als potentielle Inspiration begreifst! Das ist ein Beweis dafür, dass Inspiration der Lohn von Arbeit ist. Es ist kein irgendwie geartetes romantisches oder göttliches Geschenk! Maurice Merleau-Ponty sagte einmal, „das, was man Inspiration nennt, sollte wortwörtlich genommen werden.“ (Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Philosophische Essays), man muss die Welt also klaren Sinnes in sich aufnehmen.

KS: Aber jeder muss *seinen* „Ort“ als Quelle der Inspiration finden. Für mich ist es dabei notwendig, den privaten Raum zu bewahren, denn die Gesellschaft versucht, mit „äußeren Systemen“ immer mehr in diesen einzudringen, alles zu durchleuchten, zu scannen, zu dominieren. Ich sehe, dass dieser für mich wesentliche, private Ort immer öffentlicher wird, wie vor langem im Roman *1984* von George Orwell prophezeit. Unter einem „privaten Ort“ verstehe ich einen noch nicht erhellten Raum des Inneren.

KC: Und was bedeuten in dieser Hinsicht für dich Alltagsgegenstände?

KS: Ein Glas etwa hat immer zwei Facetten: eine funktionale als Gegenstand, der mir erlaubt, daraus zu trinken und eine, die seine „unsichtbare“ Seite betrifft und nach seiner Herkunft fragen lässt, seiner Herkunft aus Sand, nach seiner Zerbrechlichkeit, seiner historischen Gestalt mit Rissen, Sprüngen, Unebenheiten, Farbveränderungen ...

Funktionalität bestimmt normalerweise unseren Alltag, doch unsere Fähigkeit zu „sehen“, anders gesagt, uns in einem Glas individuell widerspiegeln zu können, darin das eigene Leben zu finden, schafft eine andere Beziehung mit ihm. Und dieses Glas kann dabei real existieren oder erschaffen sein, ...

KC: ... also nicht (real) existieren, weil für mich nicht wichtig ist, dass es da steht, sondern dass es „wahrzunehmen“ ist.

KS: Was wir brauchen – und jetzt wiederhole ich mich – ist eine *Zweierbeziehung*, eine Beziehung zwischen *mir* und dem *Alltag*: Zum Geräusch des Kühlschranks kann ich „Du“ sagen, zu den Händen von Gerhard, zu dem Schreibtisch in meinem Arbeitszimmer, zu der Tischlampe, zu dem Notizzettel, zum Staub am Fenster, letztendlich zu allem und zu mir selbst sage ich „Du“, „...um vor dir zu sein wie ein Ding, dunkel und klug“ (Rilke in *Das Stundenbuch*, 1899). Ist dies nicht eine schöne Beschreibung, sich für diese *Zweierbeziehung* zu öffnen, „bereit“ zu machen? Die „Du“-Beziehung zum Alltag macht nämlich bereit, Musik auch „Du“ zu hören. Und das „Du“-Hören kann wiederum ermöglichen, den Alltag „Du“ zu erleben. Es sind zwei verschiedene Dinge, doch sie sind für mich untrennbar.

KC: Das wirkliche „Bild“, das wir durch unsere Arbeit zu schaffen versuchen, realisiert sich in in erster Linie in der Vorstellung eines Betrachters bzw. Hörers, der – um deine Worte zu gebrauchen – eine Du-Beziehung mit der Kunst eingeht. In meiner Fotoarbeit versuche ich deshalb das, was ich darstellen möchte, „anzureichern“, beispielsweise durch eine extrem lange Zeit der Belichtung des Gesichts eines Menschen, weil diese mit Gesprächen aktiv gestaltet wird, um zu einer größeren Intensität des Bildes zu gelangen, die den Betrachter einlädt, seine eigene Fantasie zu entfalten ...

GS: ... deine Bilder wirken dadurch glaubwürdiger ...

KS: ... und werden deshalb unmittelbarer, weil sie wieder Realität, eine neue Realität schaffen.

KC: Es ist für mich unmöglich, ein Gesicht einfach als „Ding“ darzustellen und menschliche Bezüge zu vernachlässigen. Dazu gesellt sich jedoch immer auch eine persönliche Dimension des Fotografen, selbst wenn man einen Stein darstellt, da man über Licht, Farbe und ein konkretes Set befindet.

Kamera, lateinisch: „Raum“, ist schließlich ein Ort, für den ein Künstler Bestimmtes zusammenträgt und dann individuell entscheidet, was er davon aufnimmt.

GS: Es handelt sich also um ein künstlerisches Verfahren, Dargestelltes wie Darsteller eingeschlossen. Auf jeden Fall sentimentalisiert das Ergebnis nicht, wie etwa Sonnenuntergangskitsch, der vermeintlich des Menschen Herz erwärmt! Deine Bilder „entrücken“, um – wie etwa bei deinen Portraits – hinter das Antlitz der abgelichteten Menschen zu schauen und zu fühlen, obwohl sie „unscharf“ oder gerade weil sie „unscharf“ sind. Sie nehmen die Zeit „vertikal“ in sich auf, musikalisch gesehen könnte man dies „polyphon“ nennen. „Zeit“ ist für mich vielschichtig, mal langsam, mal schnell, zuweilen springt sie, vor, zurück, wieder vor... Auf keinen Fall trägt sie ein Label – „christlich“, „buddhistisch“, „esoterisch“! Die Wahrnehmung von Zeit ist doch gar nicht so unterschiedlich zwischen Ost und West!?

KC: Die menschliche Wahrnehmung ist von Lebensumständen beeinflusst. Von daher gibt es doch unterschiedliche Rezeptionen in Ost und West, die sich allerdings immer ähnlicher werden; grundsätzlich glaube ich auch nicht, dass es große Unterschiede in der Auffassung von Zeit gibt, aber es gibt manchmal deutliche Verschiedenheiten, die ich allerdings nicht so einfach benennen kann.

KS: Vielleicht versuche ich doch, sie einmal zu erklären: Als Friedrich Nietzsche konstatierte, die Zeit fließe nicht horizontal in eine Richtung, waren die Intellektuellen und die Gläubigen in Europa schockiert, weil diese das Leben – wie bereits der Kirchenvater Augustinus – auf der Zielgeraden ins Paradies sahen und nicht als ewige Wiederkehr wie im Buddhismus. Hier ist „ksana“ ein zentraler Begriff für „Zeit“, die nicht in eine Richtung weist, sondern in verschiedene und dann im „Nichts“ endet, im Nirvana, wo Zeitlosigkeit herrscht, das „Nu“. Für den französischen Schriftsteller Gaston Bachelard gab es auch zwei

Zeiten: die „Zeit im Alltag“, die horizontal und andauernd fließe, und die „Zeit der Gedichte“, die – ohne Dauer – „vertikal“ direkt ins Unendliche führe.

GS: Die „Zeit der Gedichte“ wird in unserer Gesellschaft äußerst problematisch gesehen, denn sie schließt ein, eine „Zeit für sich“, also eine individuell gelebte Zeit zu beanspruchen und sich damit gegen eine kollektive Zeit übergeordneter Institutionen zu wenden.

KC: Da stimme ich grundsätzlich zu, doch die gesamte Struktur der Gesellschaft – egal ob in Asien oder Europa – gründet sich auf Macht, sei es der des Staates und der ihn tragenden ökonomischen Säulen, sei es der der Kirche oder ähnlicher Bastionen.

GS: Konfuzius wie Christus oder Mohammed und ihre bestens verpassten Ideologien sind gute Beispiele dafür, die öffentliche Macht im Verein mit dem Staat zu stützen.

KC: Gleichgültig, ob wir dies wollen oder nicht: sie ist da, und wir haben damit zu leben!

GS: Ja ja, nur warum sollten wir sie akzeptieren, wenn sie unser Leben beschränkt, korrumpiert?

KC: Aber wir bekommen überall die Ausflüsse von Politik und institutioneller Herrschaft zu spüren.

GS: Nur sollte, muss man versuchen, sich allmählich davon freizumachen.

KC: Das ist schwierig, aber richtig ...

KS: ... und die Frage ist, wie man dies anstellen könnte. Als Künstler sind wir mit diesen Zwängen konfrontiert, dennoch will ich mit ihnen nichts zu tun haben! Obwohl heutzutage Kunst sehr oft zum Erhalt der Machtstrukturen missbraucht wird. Und – bewusst oder unbewusst – spielen leider auch viele Komponisten mit, indem sie kompositorisches Material verwenden, die diese Verhältnisse bestätigen, genauso wie es heute vorwiegend auch der Gebrauch alter Musik tut. Deshalb ist es notwendig, eine andere musikalische Sprache zu ersinnen, die sich solchen Strukturen widersetzt und sie zerstört.

GS: Und wieder kommt der Umgang mit Zeit ins Spiel; denn nicht nur „sich Zeit nehmen“ kann in bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen subversiv wirken, sondern vor allem, was man mit dieser für sich genommenen Zeit treibt. Entscheidend ist, ob man sie nutzt, die Sinne, das Denken zu schärfen, oder sie vergeudet, indem man sich in die leeren Hülsen der Unterhaltungsindustrie stecken lässt! – Kyungwoo, was spielt für dich als Fotograf an „Zeit“ eine Rolle, an Zeitqualität, an Zeitquantität?

KC: Zunächst unterscheide ich zwei Arten von Zeitquantitäten, die eine ist die gemessene Zeit, die Uhrzeit, die mich eigentlich nicht interessiert, und die andere ist die individuelle, gefühlte Zeit, die bereits eine andere Qualität aufweist. Zeitqualität betrifft die Zeit, die wir „leben“. Als ich mich anfangs mit Fotografie beschäftigte, ging es um Schnelligkeit, um maximale Geschwindigkeit des Einfangens des einen oder anderen Moments.

KS: ...einem Paparazzi gleich?

KC: Na ja, (fast) die gesamte Geschichte der Fotografie hat sich so entwickelt; es drehte sich vielfach darum, wie man möglichst aufregende, erregende Momente „festhalten“ kann, ...

GS: ... vermarkten kann, ...

KC: ... und dies hat sich allmählich als maßgebliche Ästhetik bzw. Theorie herausgebildet. Doch irgendwann fing ich an, mich dem zu verweigern. Wir empfinden Geschwindigkeit ja ganz anders als vor fünfzig, vor hundert Jahren, und wir haben heute ganz andere Kommunikationssysteme, in denen der Zeit eine völlig andere Bedeutung zukommt. Wenn ich mit Menschen zusammenarbeite, wird die „einmalige Zeit“ besonders wichtig, und diese hat mich immer vorrangig beschäftigt. Ein Foto scheint wie eine schlichte Fläche zu sein, doch dahinter können durchaus verschiedene Arten von gefühlter Zeit, unterschiedliche Dimensionen von Zeit stecken. Und diese Art Fotografie, die abhängig ist von der Zeit, in der das Bild entsteht, ist für mich entscheidend.

KS: Dies scheint mir bei den Fotografien von sich verändernden Orten, die der Fotograf Michael Wesely in jahrelangen Aufnahmeverfahren gewinnt, ähnlich. Doch du konzentrierst dich in erster Linie auf das Porträtieren von Menschen, vor allem auf das Gesicht von ihnen.

KC: Mir geht es in erster Linie um eine Beziehung zum „Sujet“, um die Vertrautheit auch mit einem Objekt, einer Landschaft, doch insbesondere mit einem Menschen, der beim Porträtieren zum Partner wird ...

GS: ... sehr sympathisch ...

KC: ... weil ich diejenigen, die ich darstellen möchte, nicht instrumentalisieren kann, nicht als Objekte behandeln will. Zum Beispiel ist es spannend, eine Person an mehreren Tagen zu fotografieren, denn jedesmal ist die Situation, die Beziehung anders, die Zeit neu. Was ich steuern kann, ist eine bestimmte Konstanz der Umgebung, die Präzision der Inszenierung, doch was schließlich beim Prozess des Aufnehmens passiert, liegt nicht nur in meiner Hand. Vielleicht ist dies ähnlich wie bei euch Komponisten, weil ihr ebenfalls Interpreten zur Umsetzung eurer Partituren braucht, die auch nicht immer so realisiert erscheinen, wie sie auf dem Papier geplant sind.

KS: Aber entsteht nicht auch eine Beziehung bei einem Schnappschuss, wenn ich beispielsweise auf der Straße einen Fremden knipse?

GS: Bei Kyungwoos Konzeption spielt der Faktor Zeit wirklich eine bedeutende Rolle, und dieser lässt die Entwicklung eines Dialogs zu, ...

KS: ... die Entwicklung natürlich einer ganz anderen Vertrautheit, das stimmt.

KC: Wenn du auf der Straße jemanden aufnimmst, entsteht keine Korrespondenz, kommt eigentlich nicht einmal eine Verbindung zustande. Für mich heißt Fotografieren nicht allein agieren, sondern mit demjenigen zusammenwirken, von dem ein Bild entstehen soll.

KS: Ein Schnappschuss im vertrauten Umfeld, ein Ad-hoc-Bild von meinem Partner zum Beispiel, kommt dem vielleicht doch näher. Aber ich sehe schon, dass es für dich Voraussetzung ist, eine besondere Verbindung von und – wenn man an deine Performances denkt – unter Menschen herzustellen.

KC: Das bedeutet, dass ich nicht absehen kann, was letztendlich passiert, obwohl ich mich technisch so perfekt wie möglich vorbereite. Jedenfalls versuche ich, mich beim Akt des Fotografierens loszulassen und vom ästhetischen Standard und seinen vermeintlichen Anforderungen wegzukommen, denen man tagtäglich ausgesetzt ist.

KS: Was bringt dich aber dazu, in diesem Zusammenhang deinen Akzent auf „Unschärfe“ zu setzen?

KC: Für mich als Brillenträger ist alles „unscharf“! Die Realität ist unscharf, und unser Gehirn konstruiert daraus eine persönliche Abbildung, um uns die Welt in der Vorstellung begreifbar zu machen. Deshalb die Gegenfrage: Was heißt denn „scharf“?

GS: Für mich klingt diese Frage – so oder so – wie die Frage nach dem Chaos: Man trifft auf angeblich chaotische Strukturen, die jeder individuell perzipiert und denen sich jeder unterschiedlich annähert, manchmal den tatsächlichen Strukturen auf die Schliche kommt und damit „direkt“ dran ist oder sie verschwommen wahrnimmt. Die Un-/Schärfegrade sind höchst verschieden.

KC: Unschärf definiert scharf, ohne Unschärfe gibt es keine Schärfe...

GS: ...und ohne Charakterdetails eines Menschen keinen Gesamteindruck und umgekehrt.

KC: Wenn man Auto fährt, glaubt man, man sähe ein weites Panorama, doch der Blick ist eng! Und in Situationen der Gefahr wird man viel aufmerksamer, man sieht, man hört präziser ...

GS: Wichtiger aber finde ich, dass man bei „unscharfen“ Portraits zwar nicht alles deutlich erkennt, doch tiefer empfindet. Das Denken breitet sich aus auf die Sinne.

KC: Und die Selbstreflektion des bzw. der Dargestellten wird deutlicher, vielleicht noch evidenter bei meinen Performances, die ich meist in Zusammenhang mit Ausstellungen konzipiere, bei denen sich die Mitwirkenden – in Anlehnung an bestimmte Regeln – auf konkrete Aktionen konzentrieren und dann eigenverantwortlich agieren.

GS: Du überlegst also Konstellationen, damit sich jemand, der portraitiert werden soll, wirklich portraitiert werden kann als Typ, und zwar so wie er „ist“, ...

KS: ... so dass deine Bilder durch die Unschärfe sehr kraftvoll, sogar dramatisch wirken, dass sie die Energie des Schattens ausstrahlen und eine Art von Visualität erreichen können, die über die normale visuelle Welt hinaus weisen, vielleicht wie im Traum.

KC: Damit nähere ich mich meines Erachtens der Musik, denn Musik empfinde ich im Gegensatz zu visueller Kunst als offener und abstrakter.

Die Fotografie galt seit langem üblicherweise als eine Art „Beweismittel“ und definierte einen eng begrenzten Blick. Auch in der Zeit: Denn Menschen auf Bildern werden allmählich vergessen. Was weiß man schon von einem Gruppenfoto beim Schulausflug? An wie viele Freunde kann man sich noch erinnern? Fotografie hat viel mit unserer Erinnerung, mit unserer Vergangenheit zu tun.

GS: Und oftmals wird dadurch das Foto ein Medium der Nostalgie! Wie in der Pop-Musik und – rapide zunehmend – auch im Bereich der klassischen Musik. Die Flucht aus der Realität und ihrer mentalen Durchdringung scheint mit Musik allerdings noch wirkungsvoller zu gelingen als mit alten Fotos, alten Hollywood-Filmen, alten Möbeln ... Ist Kunst erst einmal zur Ware verkommen ...

KS: ... wird alles funktional und verliert seinen originären Charakter.

GS: Stimmung, Stimmung! – das ist was uns eingetrichtert werden soll. Wie erfrischend, aber auch schmerzlich ist es immer dann, wenn dem Missbrauch mit der Kunst der Schleier entzogen wird.

KS: Im Film *Die Klavierspielerin* von Michael Hanecke nach dem Roman von Elfriede Jelinek zum Beispiel. Dort gibt es eine Szene, in der die im Mittelpunkt stehende Klavierprofessorin in einen Pornoshop geht und in einer Kabine Hardcore-Pornos andreht. Was meint ihr, welche Musik wohl dabei lief?

KC: Klassische Musik?

KS: Schuberts Klaviertrio Es-Dur, zweiter Satz! Für mich war dies in dem Sinne ein Schock, wie passend Hanecke diese beiden so weit auseinander liegenden Welten zusammen gebracht hat, um den Charakter der Protagonistin zu beschreiben. Durch Schubert wirkte sie auf mich „unschuldig“, weil die Musik ihren seelischen Zustand kennzeichnete. Gleichzeitig stellte sich mir die Frage: Ist die Musik von Schubert wirklich so „unschuldig“, wofür ich sie immer gehalten habe? So einen exzentrischen Zusammenhang zwischen Bild und Musik habe ich selten zuvor erlebt, denn normalerweise ist Musik zu Bildern nicht nur Untermalung, sondern geradezu Aufputzmittel.

GS: Genau wie Pornographie! Mozarts Requiem war ein anderes Beispiel. Musik in der Werbung geriert sich ebenso. Es geht nicht um Inhalte, sondern nur ums Feilschen!

KS: Sicher – besonders nach einer gewissen, historisch sich entfernenden Zeit – kann die Absicht, die einer Musik zugrunde liegt, umgedeutet, missinterpretiert, missbraucht werden, wie es vielen alten Komponisten durch die Nazis passierte. Man kann als Komponist nicht vorsichtig genug sein, wenn man mit einer „alten Sprache“ laboriert.

GS: Wobei damit nicht ausschließlich das Zitieren gemeint ist, sondern die Haltung, wie man mit emotionalen Wirkungen umgeht. Denn steckt etwas emotional Ausbeutungsfähiges in einer Musik, ist sie nicht davor gefeit, in den Sog des Kommerzes zu geraten und schlichtweg ausgelutscht zu werden. Und

dieser Missbrauch reicht wiederum selbst bis tief in künstlerische Welten hinein: Wo im Film ist Musik (wie eben diskutiert) gleichberechtigt, mit ihren Spezifika präsent? Wo beim Tanz? Ich denke dabei nicht unbedingt gleich an Tschaikowskis Spitzentanz, sondern – abgesehen von ziemlich raren Ausnahmen – vor allem an den modernen Tanz!

Man muss sich klar darüber sein, „wo“ und „wann“ und „wie“ man Musik einsetzt. Und dies hat große Auswirkung darauf, wie man schreibt, welche Materialien man benützt, und wo man sie zur Aufführung bringt.

KC: Ganz explizit kommt dies zum Ausdruck, wenn man eure Partituren durchgeht. Immer wieder gebt ihr, vor allem Kunsu, extreme Anweisungen an Musiker wie zum Beispiel „so leise wie möglich“ oder „fast unhörbar spielen“. Doch wenn Musiker dies ausführen, spielen Menschen.

KS: „extrem leise“ oder „an der Grenze der Hörbarkeit“ klingt zunächst nach einer utopischen Forderung. Doch gerade da setzt ein Prozess der Arbeit an, bei dem ich mit einem Musiker tatsächlich den Weg an die Hörgrenze beschreiten möchte.

GS: Wenn man nur „ppp“ schreiben, also „sehr, sehr leise“ angeben würde, dann würde man nie das Extrem in den Bereich des Möglichen einbeziehen, denn viele Spieler nehmen scheinbar konkrete Anweisungen als „objektiv“ und wissen ganz genau, was sie bedeuten, obwohl dies – auch physikalisch betrachtet – Humbug ist.

KS: Einmal gab ich einem Spieler die Anweisung „extrem leise“ zu blasen, worauf man von ihm gar nichts mehr hörte, obwohl er spielte! Ich bat ihn dann, etwas hören zu lassen. Anweisungen sind dazu da, bestimmte Intensitäten zu erreichen. Und wenn man spielt, meine ich, müssten Klänge vernehmbar sein, ansonsten würde ich „Stille“ bzw. Pausen notieren.

Dies ist vielleicht ein Aspekt, der dem Unterschied von „schwarz“ und „dunkel“ ähnlich ist. „Schwarz“ ist die Mischung aller Farben und die Abwesenheit von Licht. Bei „schwarz“ kann ich nichts mehr hinzufügen und in der Finsternis sehe ich nichts. Schwarz ist schwarz, auch wenn man behauptet, dass man es differenzieren könnte. „Dunkel“ ist die Abstufung eines Farbzustandes oder die Anwesenheit minimalen Lichts. Für mich bedeutet „schwarz“ Alleinsein, Klanglosigkeit, Stille, dagegen „dunkel“ Mit-Jemand- und Mit-Etwas-Anderem-Sein, also Hörbares und Sichtbares. Wenn ich in der Partitur „extrem leise“ vermerke, bewegt sich dies im Bereich „Dunkelheit“.

KC: Mein Eindruck beim Hören von eurer Musik ist, dass „leise“ in diesem Sinne eben nicht gleich „leise“ ist, sondern dass es unterschiedliche Intensitäten, Nuancen gibt.

KS: Sicher, es ist völlig anders, ganz leise Töne mit großen Instrumenten, etwa Blechbläsern, oder kleineren, sagen wir Holzbläsern wie Klarinette oder Flöte auszuführen. In jedem Fall ist es sehr schwierig, bei leisen Passagen eine Balance zu finden, weil manche Instrumente in bestimmten Lagen oder überhaupt keine wirklich leisen Töne spielen können.

Bei manchen Stücken differenziere ich in den Abstufungen äußerst präzise, doch bei anderen lasse ich die Nuancen ereignen.

KC: Für Bilder gilt Ähnliches, denn bei Fotoarbeiten sind „visual effects“ manchmal sehr dominant, obwohl das Sehen selbst nicht im gleichen Maße intensiviert wird, so dass es sein kann, dass man durch Vageres, scheinbar Undeutlicheres größere Offenheit im Blick erzielen kann.

KS: Das kann man auch auf die Interpretation jeglicher Musik beziehen, ganz gleich ob leise oder laut gefordert ist, wobei allerdings auch das musikalische Können ein wichtiger Faktor darstellt.

GS: Oft kommt es auch bei Diskussionen über Lautstärken zu Missverständnissen, weil ihre Interpretation schnell zu einer ästhetischen Bewertung führt, bei der „Leises“ dem Bereich eines größtmöglichen Freiraums zugeordnet wird. Ich finde auch, dass man sich in einer ruhigen Umgebung nachhaltiger inspirieren lassen kann, als in einer geschäftigen. Dennoch ist es für mich zwischendurch auch immer wieder einmal nötig, in einer von Werbung, Verkehr und Hektik dominierten Stadt zu sein. Den Wust an Eindrücken, die Fülle sozusagen, kann ich durchaus wegfiltern und in der Lautheit manchmal sogar sehr gut arbeiten und bei mir sein. Einmal entfaltete sich sogar in einer irrsinnig lauten, mit Menschen voll gestopften Disco eine ganze Komposition in meinem Kopf. Stille kann im Gegensatz

dazu – beispielsweise nachts – auch reichlich störend sein, wenn ein Regentropfen, das Rascheln eines Tieres, das singuläre Quaken eines Frosches mitunter jäh aus den Gedanken reißt, als es ein permanenter, mit dem Geklapper von Geschirr gespickter Gesprächsteppich in einem Café täte.

KC: Stimmt, man kann in Extremsituationen auch ihr Gegenteil erleben.

GS: Man kann sowieso niemals alles wahrnehmen, man muss filtern, sonst würde man verrückt. Wahrnehmung ist immer auch ein selektiver Akt und setzt eine eigene geistige Aktivität voraus ...

KC: Wenn ich nur passiv aufnehme, was um mich herum passiert, würde ich sicherlich schnell müde, aber wenn ich anfangs, mich auf mein Umfeld einzulassen, mich von ihm anregen zu lassen, dann ereignen sich spannende Situationen. Zum Beispiel in Tokio oder in Seoul in der U-Bahn, wenn ich hautnah zwischen wildfremden Leuten stehe, die überhaupt kein anderes Bestreben haben, als von einem Ort zum anderen zu gelangen: Welche Blicke geistern da herum! Total lustig, witzig, komisch, beängstigend manchmal! Das ist ein Ort von Arbeit für mich, ein Ort, der eine enorme Wirkung auf mich ausübt!

KS: Dass wir unterschiedlich wahrnehmen, an gleichen Orten, zu gleichen Zeiten unterschiedlich sehen, hören, riechen, das ist das Wesentliche, nicht, dass wir alles gleich und womöglich noch gleichzeitig erfassen. Und dadurch, dass man unterschiedlich wahrnimmt und sich darüber austauscht – in Gesprächen über Musik oder Bilder – gelingt es sogar, wie ich Gerhard neulich sagte, Lust und Freude am Entdecken zu bekommen und ein größeres Verständnis von den Vorgängen des Lebens.

GS: Ja, Lust und Freude!?

KC: Warum sonst macht ihr, machen wir unsere manchmal qualvolle Arbeit, wenn nicht aus Lust und Freude! Ich habe gerade von der koreanischen Schriftstellerin Kyunglee Park gelesen, dass sie lebenslang an einem einzigen Roman gearbeitet und sich dafür ziemlich abgemüht hatte, um nicht zu sagen „gequält“.

GS: Arbeit wird oft mit Qual verwechselt, doch was uns Menschen ausmacht, hat elementar mit Arbeit zu tun, allerdings nicht mit fremd-, sondern selbstbestimmter. Inspiration, Ideen sind die eine Seite der Medaille, der Ausgangspunkt, doch die andere ist Arbeit, eben oftmals verbunden mit der schwierigen Suche nach Lösungen; sie ist das Wesentliche, das Ferment, um ein Kunstwerk zu gebären. Ein künstlerischer Prozess kennt bisweilen unglaublich aufreibende Wehen, doch wenn man etwas gefunden hat, was man vermisste, hat dies mit Lust und der Sehnsucht nach Vollkommenheit und Schönheit zu tun ...

KS: Im Grunde geht es darum, auf deine eigene spezifische Weise eine Vision zu entwerfen, die aus *dir* entspringt.

GS: Manchmal gibt es sicher auch Situationen und Fragen, die sich nicht lösen lassen, vielleicht sogar zeitlebens, wie es bei der koreanischen Schriftstellerin Kyunglee Park gewesen sein könnte, die ich leider noch nicht kenne. Aber auch dies kann ein wichtiger Zug der Kunst sein: Fragen aufzuwerfen, Probleme zur Diskussion zu stellen, die zur Lösung anstehen, aber Zeit, vielleicht viel Zeit benötigen, um geklärt zu werden. Viele sind oft so mit dem tagtäglichen Ein und Aus okkupiert, dass sie gar nicht mehr merken, was um sie herum nötig wäre, nötig wäre zu (ver-)ändern, und eher das Kreisen um das eigene Ich zum Goldenen Kalb stilisieren, als auszumisten und Vorschläge für Wesentliches zu bedenken und dieses in der Kunst, mit der Kunst vorzubereiten.

KC: Nocheinmal eine konkrete Frage, Gerhard: Oft sah ich auf Deinem Schreibtisch Würfel und Zettel mit Zahlen liegen. Haben diese etwas mit der Konkretisierung Deiner Ideen zu tun?

GS: Zahlen sind in der Tat Rückgrat, Inspirationen, Ideen, Utopien zu formulieren, ihnen eine künstlerische Gestalt zu geben und sie damit sinnlich erfahrbar zu machen.

KC: Zahlen sind für dich also Bausteine, ein strukturelles Gebäude zu gestalten?

GS: Mit Zahlen definiere ich formale Zusammenhänge ebenso wie musikalische Details. Die Fibonacci-Reihe ist eine der gebräuchlichsten Zahlenfolgen, die den Goldenen Schnitt bestimmt. Zwar habe ich diese einige Zeit gebraucht, doch schon lange benütze ich – nach Prozeduren mit Morsecodes – Zahlenstrukturen, die ich an bzw. von ausgewählten Orten, aus Alltagszusammenhängen oder aus Texten gewinne.

KC: Du bestimmst diese Zahlenreihen also selbst?

GS: Die Fibonacci-Reihe existiert natürlich schon, und die Cage'sche Zufallsoperation, bei der man per Würfeln Zahlen gewinnt, ist ebenfalls bekannt. Alles habe ich ausprobiert und auf ihre Strapazierfähigkeit abgeklopft. Schließlich habe ich herausgefunden, dass Zahlenreihen, die ich zusammen mit dem zu bearbeitenden Sujet zusammenstelle, komponiere, am besten dem Sujet selbst entnehme. Ein Beispiel: Ein Gedichtfragment der antiken Dichterin Sappho war unter anderem Grundlage meiner *SapphoTrilogie für Sopran, Chor und Orchester*, zu der du ein Video realisiertest. Deshalb generierte ich dafür Zahlen aus eben diesem Fragment: Seine Worte goss ich in Zahlen von 1-9, bildete ihren Krebs, ihre Umkehrung (woraus sich jeweils die Summe 10 ergibt) und den Krebs der Umkehrung. Und damit arbeitete ich kompositorisch und erreichte so eine große formale und dadurch dann auch inhaltliche Dichte. Die Konsequenzen von Zahlenreihen kann ich mittlerweile ziemlich gut einschätzen und mit ihnen quasi souverän „jonglieren“.

KC: Sind die Zahlen dann nur für dich wichtig, oder sollen sie auch für den Hörer nachvollziehbar sein?

GS: Im übergeordneten Verlauf sollten sie auch für den Hörer deutlich sein, aber keineswegs absolut, als Folge konkreter Zahlen. Was man verfolgen sollte, sind formale Proportionen, kurze, lange, lockere und dichte Strukturen etc. und ihre jeweilige Spezifik. Die Zahlenanordnung im Detail ist Handwerkszeug und allenfalls für eine musikwissenschaftliche Analyse von Belang, die sämtliche Konnotationen eines Werks ergründen will.

KC: Zahlen betreffen erst einmal etwas Quantitatives, doch eins und eins bedeutet nicht immer das Doppelte...

GS: „1+1=3“ ist ein „Geschenk“ der Werbung. Nein, Spaß beiseite: eine qualitative Bewertung bringt die strukturelle Gewichtung in einer Komposition; das ist ja gerade das Charakteristische beim Komponieren.

KS: Ich versuche in meiner Arbeit zu vermeiden, dass man irgendwelche Zahlenstrukturen hört, auch wenn ich sie beim Komponieren oft benutze. Vor Jahren probierte ich eine Zeitlang aus, wie sich selbst mit einer auf drei Gruppen reduzierten Augenzahl von Würfeln (1, 2 = Gruppe A, 3, 4 = Gruppe B, 5, 6 = Gruppe C) die ausgewürfelten Reihen entwickeln. Nähern sie sich an, werden sie sich immer gleichmäßiger? Oder driften sie auseinander. Drei Monate würfelte ich jeden Tag ca. eine halbe Stunde, dann habe ich damit aufgehört, denn die Summen glichen sich überhaupt nicht, sondern waren so weit auseinander, dass man wahrscheinlich Jahre hätte weiter würfeln müssen, um sie sich einander – wenn überhaupt – wieder näher zu bringen. Wofür ich ausgewürfelte Zahlensysteme verwende, ist die innere Struktur eines kompositorischen Moments bzw. deren Wiederholung, manchmal verwende ich sie auch für die Bestimmung der Anzahl von Tönen oder für die Dichte der Instrumentation etc. Auch für Performances gebrauche ich Zahlen...

GS: ...die dann aber wieder – wie in deiner Performance „inside piece“ – „individualisiert“ werden, wenn sie von einem persönlichen Zeitempfinden „interpretiert“ werden...

KS: Bei *inside piece* erhalten alle Zuschauer/Zuhörer eines PerformanceKonzertes ein Stück Papier. Nach 90 Sekunden – lautlos individuell gezählt – sollen sie dieses zerknüllen und ins Zentrum eines Aufführungsortes werfen. Die Zeit des Werfens kann, obwohl nur 90 Sekunden verabredet ist, erfahrungsgemäß bis zu drei Minuten betragen, denn ab einer Minute ungefähr wird das Zeitgefühl wirklich ziemlich unterschiedlich. Aus dieser Erfahrung nehme ich in Kompositionen für lange Töne, lange Klänge meist zwei Zeiteinheiten – 30 Sekunden, bei denen man noch das Maß behalten kann, die Zeit „überblicken“ kann, oder über 90 Sekunden, bei denen man einfach loslassen muss, sich hingeben, vergessen. Mit einer exakten Angabe von Dauer habe ich bewusst die Quantität von Zeit begrenzt. An

sich bedeutet sie mir jedoch kaum etwas, doch ohne sie – wir sprachen darüber – ist die Qualität von Zeit nicht real erlebbar.

KC: Ich erinnere mich, dass du in deinem Essener Arbeitszimmer einmal fallende Blätter gezählt und damit gearbeitet hast. Das klingt mir wie „gesuchter“ Zufall, um gegen eine blinde Struktur zu komponieren.

KS: Auch wenn ich Blätter zähle, verwende ich eine strenge Form, muss ich bestimmte Parameter bewusst festlegen...

KC: ...aber die Anzahl der Blätter kannst du nicht vorhersehen, das ist doch Zufall?

GS: Ich nenne solch einen in Zahlen gegossenen Vorgang gelegentlich die „Fotografie eines Augenblicks“, die eine Komposition bestimmen kann, und bei dieser Ablichtung kommt es nicht so sehr darauf an, *wieviele* einzelne Blätter fallen, sondern in welcher Folge, welcher Häufigkeit, welcher Farbe sie fallen. Es ist Zufall und doch eben wieder nicht.

KC: Könnte man dies auch mit Würfeln erreichen?

GS: Auch, aber bei Blättern spielen noch viele andere Faktoren mit, die zusätzlich zum „trockenen“ Auswürfeln inspirieren könn(t)en. Doch noch eine andere Möglichkeit, Zahlen zu gewinnen, sei erwähnt: In der Oper *Madame la Peste* und einigen Kammermusikwerken verwende ich eine Zahlenreihe, die aus Jahreszahlen der Veröffentlichung von Gedichten des ersten modernen griechischen Dichters Konstantin Kavafis zusammengestellt ist. Das ist zwar auch ziemlich zufällig, aber Kavafis hat zu Lebzeiten sehr genau verfügt, was er veröffentlichen möchte und was nicht, war also äußerst selektiv. Die Jahreszahlen-Reihe erhält dadurch einen „bewussten“ Stempel. Setze ich sie nun so ein, wie sie ist, dann ergeben sich unverwechselbare Strukturen, die – wenn es sich um Zahlen zwischen 1897 und 1933, den Jahren, in denen Kavafis Gedichte publizierte, handelt – durchweg unmittelbar nacheinander immer wieder einen niedrigen und einen hohen Wert aufweisen und somit stets Gegensätzliches bedingen. Konfrontiere ich die Jahreszahlen-Reihe mit einer ausgewürfelten, also völlig zufälligen Reihe, dann kann ich – je nach kompositorischem Plan – Strenges mit Lockerem, Offenem in eine sinnfällige Beziehung bringen. Zahlen sind also ein Kunstgriff, um Strukturen dem geplanten Inhalt entsprechend zu formulieren und spezifische Verflechtungen zu schaffen.

KS: Mir geht es nicht um „Zufall“ an sich. Zufallsverfahren helfen mir, kompositorische Fragen zu lösen. Zum Beispiel bin ich interessiert, die Folge einzelner Klänge offen zu lassen, doch bei manchen Stücken lege ich sie eben auch fest. Spannend ist doch gerade das Wechselspiel von dem, was offen oder zufällig ist, und dem, was fixiert ist, nicht wahr? Mit anderen Worten: Ich versuche, zwei Ebenen von Klangereignissen zu gestalten. Die eine ist mit ziemlich klaren Strukturen ausgestattet, die andere schafft einen Raum, in dem – wir sprachen darüber – „Dunkles“ erfahrbar wird.

GS: ...vielleicht doch wie in der Kunst des alten Korea!?

KS: ...wie bei allen „schönen“ Künsten überhaupt!

Im Centro Cultural Andratx (CCA), Mallorca, Spanien, Januar 2009