

Interview mit Uwe Rasch in Bremen am 08.02.2013

[J.B.]

Abseits von stock II würde ich zunächst gerne etwas zu dir als Komponist erfahren. Könntest du grob deinen Ausbildung und deinen Weg in die Szene skizzieren?

[U.R.]

Ich bin ausgebildeter Musikpädagoge für die Sekundarstufe II an öffentlichen Schulen, als Komponist hingegen hauptsächlich Autodidakt. Nach meinem Studium habe ich zwar zwei Semester in Frankfurt bei Rolf Riehm als Zuschauer verbracht, aber nur als Zuschauer. Ich war da nie wirklich Student, sondern konnte daran teilhaben, wie er seine Studenten unterrichtet. Das ganze fing bei mir an nach dem Studium hier in Bremen.

[J.B.]

Hat dich dann von Anfang an mehr das Unterrichten interessiert oder die Inhalte?

[U.R.]

Das ist noch komplizierter. Ich hatte im Grunde keine musikalische Ausbildung. Ich war erst an der Realschule, da gab es keinen Musikunterricht. Wenn, dann wurde ein bisschen gesungen, aber das fiel auch immer aus. Von Musikunterricht, wie ich ihn jetzt beispielsweise auch gebe, kann man eigentlich überhaupt nicht sprechen. Nach der Realschule habe ich das Wirtschaftsgymnasium besucht und da gab es einfach keine Musik. Ich wusste quasi nichts und habe mir also ganz viel autodidaktisch beigebracht. Es war auch nie großartig viel Geld zu Hause, und ich hatte auch keinen Instrumentalunterricht, sondern habe mich dann quasi selber ausgebildet. Entsprechend schwierig war es dann auch, und es hat auch ewig gedauert, bis ich einige von den Mankos dann wieder auffangen konnte.

[J.B.]

Aber generell warst du einfach musikinteressiert.

[U.R.]

Ja, schon immer. Das ist bestimmt nichts Besonderes, jedes Kind ist eine Weile an Musik interessiert. Irgendwann in der Pubertät bricht das dann aus, dass man sich klar macht, was interessiert einen, was möchte man und da spielte Musik bei mir eben immer noch einer Rolle, hat sich nochmal ausgeprägt. Eigentlich wollte ich Gitarrist werden. Daraufhin habe ich mir Gitarrespielen und Notenlesen selber beigebracht, konnte aber keinen Unterricht nehmen. Ich konnte den weder finanzieren noch gab es Ausbildungsmöglichkeiten in der näheren Umgebung. Das Ganze hat dann eigentlich erst angefangen, als ich mit der Schule fertig war und mein Abitur hatte. Ich bin danach extra an einen Ort gegangen, wo ich Unterricht nehmen könnte, nämlich nach Lübeck. Meine Zivildienststelle habe ich so ausgesucht, dass sie direkt neben der Musikhochschule liegt und das war damals die Jugendherberge. Dann wollte ich Gitarre studieren, aber das

ging natürlich nicht. Das Defizit war einfach viel zu groß. Dann war eben die Frage, was kann ich ansonsten machen und dann dachte ich mir, ich mache einfach weiter bis das irgendwann klappt. In der Zwischenzeit bot es sich an, die Lehrerbildung in Bremen zu machen. Da dachte ich mir, ok, das hat wenigstens etwas mit Musik zu tun und dann kann ich immer noch später auf das Instrument umschwenken. Das Studium war dann aber so spannend, allerdings nicht das Musikstudium, sondern mein Zweitfach, Politik, das mir klar wurde, wenn ich in die Musikhochschule wechsele, läuft das darauf hinaus, dass ich Gitarrenlehrer werde. Und die Vorstellung, 30 Stunden in der Woche Gitarrenunterricht zu geben, fand ich schon so abschreckend, dass ich keine Lust mehr darauf hatte. So habe ich dann mein Lehramtsstudium zu Ende gemacht. Dann hatte ich ziemlich lange nichts zu tun, weil es keine Arbeit gab. Auch bis ich meine Referendariatsstelle bekommen habe, hat das ewig gedauert, ich glaube zweieinhalb Jahre. In der Zwischenzeit habe ich für Radio Bremen in der Redaktion für Neue Musik gearbeitet und war dann auch natürlich schon interessiert an Neuer Musik. Weil ich dann relativ viel Zeit hatte, habe ich mich dann weiter hineingearbeitet.

[J.B.]

Wie kamst du denn dann in Kontakt mit der Neuen Musik, die wird ja eigentlich kaum gelehrt oder?

[U.R.]

Also als ich anfing mit dem Studium, war das grauenhaft. Irgendwann tauchte der Komponist Jens-Peter Ostendorf an der Uni auf, der so Sachen zum Teil angeboten hat, obwohl der Lehrplan natürlich mehr so traditionelles Zeug vorsah, ich glaube wir haben drei Semester mit dem *Tristan* zugebracht. Dann kam irgendwann Erwin Koch-Raphael, der ja auch Komponist ist und da gab es schon immer mal Überblicksseminare, also pro Stunde ein Komponist des 20. Jahrhunderts. Am Anfang hat man ja kaum Orientierung, da ist man darauf angewiesen, dass jemand, der sich auskennt, eine Einführung gibt, also was sind die Stilrichtungen, woraus entwickelt sich was, was sind die Begründungen etc. Und das konnte man bei Koch-Raphael eben schon ganz gut lernen. Irgendwann läuft es dann darauf hinaus, dass man versucht selber etwas zu machen, warum auch immer. Das hat sich dann bei mir verbunden mit so einer Art Selbstkritik. Ich war 1980, mit 23, in den Semesterferien eine Weile in Südamerika, in Chile und Peru. Das war natürlich ein ganz anderer Eindruck von Leben. Ich habe dort viele Eltern von Bekannten, die ich in Bremen hatte, besucht. Bremen war ja nach dem Putsch in Chile 1973 auch eine Hochburg von Chilenen. Ich habe fünf Jahre später, 1978, angefangen zu studieren und kannte daher einige, deren Verwandte ich eben rauf und runter besucht habe. Das ging soweit, dass ein Maler, den ich da getroffen habe, Hugo Riveros, das bittere Schicksal von vielen erlitt. Der wurde gefoltert und umgebracht. Er wollte ins Exil gehen, wurde dann aber verhaftet und tauchte nicht mehr auf. So etwas war, glaube ich, schon ganz schön prägend für mich. Nach so einer Erfahrung konnte ich nicht mehr einfach dasitzen und Bach üben. Das vermischte sich also. Ich hatte ja sowieso auch Politik studiert und war auch immer Politik-interessiert. Ich hatte dann das Gefühl, wenn ich in diesem Bereich arbeite, vermischt sich das in einer Weise, die mir liegt, bei der ich Leidenschaft entwickeln kann, bei der mir etwas durch den Kopf geht. Irgendwann habe ich dann auch begriffen, dass es viel mit Materialorganisation zu tun hat und nicht nur mit Gefühlen. Gefühle sind ja der Ausgangspunkt für uns alle denke ich, dass wir uns mit Musik beschäftigen.

Bei mir gab es dann eben diesen Sprung, dass ich feststellte, ok, das ist auch organisiertes Material, wie bei Bildern oder einem Film, mir war klar, man kann das Material organisieren. Dann stellt sich natürlich die nächste Frage: Wie mache ich das, was ist angemessen, was ist „vorbei“ und was gibt es zu tun? Diese Mischung zu finden, das musste ich erst Mal abwarten und erfahren, bevor ich selber etwas machen konnte.

[J.B.1]

Du hast diesen Antrieb also wirklich gebraucht, oder besser gesagt, er hat sich ergeben.

[U.R.]

Das ergab sich eben so. Vielleicht wäre auf anderem Wege auch etwas entstanden, aber für mich war es so, dass an einem bestimmten Punkt eben klar war: Das interessiert mich! Da hatte ich auch das Gefühl, dazu fällt mir etwas ein. Wie gesagt, es war sehr mühsam. Anders als auch viele der stock II Leute, z.B. Hannes oder Christoph, hatte ich ja keine gediegene Ausbildung. Entsprechend interessierte mich am Anfang, was aber auch mit der Lokalverbindung zu tun hatte, so jemand wie Hespos, der im Prinzip ja auch Autodidakt ist. Das war mein erster Kontakt hier. Als ich meine ersten Versuche gemacht habe, bin ich zu Hespos gefahren, habe den ein paar mal besucht und dann haben wir miteinander geredet, ich habe ihm ein paar Noten gezeigt und so habe ich mich herangetastet an diese Geschichte. Das muss so Ende der 80er gewesen sein.

[J.B.]

Lief das dann schon parallel zu deinem Referendariat, also hast du das so parallel laufen lassen?

[U.R.]

1983 habe ich erstes Staatsexamen gemacht, dann waren ungefähr zwei bis zweieinhalb Jahre Lücke, bis das Referendariat anging. In der Zeit habe ich dann, glaube ich, schon Rolf Riehm und Hespos aufgesucht. Eigentlich wollte ich bei Helmut Lachenmann studieren, mit dem hatte ich auch Kontakt, aber der hatte dann überhaupt keinen Platz, ganz viele DAAD Studenten usw. Dann hieß es eben vielleicht Rolf Riehm oder Klaus Huber, das wollte ich mal probieren. Und so hat sich das ergeben.

[J.B.]

Du hast gerade schon gesagt, dass du am Anfang gemerkt hast, dass Musik mehr ist als Emotionen, also Organisation von Material etc. Inwiefern haben sich deine Interessensfelder denn über die Jahre entwickelt?

[U.R.]

Gute Frage. Man sucht sich eigentlich nicht das aus, was man machen will. Was man macht, ist für einen selber ja eigentlich eine Überraschung. Ich habe eine Weile gebraucht, ehe ich verstanden habe, was mich interessiert. Man macht das relativ naiv, man hat irgendeinen Gedanken, dann macht man das und dann das nächste und merkt erst nach

einer Weile, dass es Verbindungen dazwischen gibt. Ich habe eine Weile gebraucht um zu verstehen, dass ich anscheinend sehr genau beobachte, was eine Konzertsituation ist. Was sich auf der Bühne tut und, dass das eben lebendige Menschen sind, die Musik absondern und ich das nicht vom Klang ablösen kann. Live ist für mich bis heute immer entscheidend. Ich höre auch bis heute kaum Musik zu Hause, fast gar nichts. Ich gehe sehr gerne in Konzerte, ich brauche den Raum, die Figuren, die dort stehen. Das habe ich anscheinend immer sehr genau beobachtet und mir scheinbar auch unbewusst immer Gedanken gemacht, die sich dann in bestimmten Dingen niederschlugen, bis mir das auffiel. Das war dann der nächste Schritt, zu merken, aha, das zieht sich wie so ein roter Faden bei mir durch. Dann guckt man natürlich nochmal genauer: Wovon hängt das jetzt ab? Aus welchen Komponenten besteht das? Die Bewegungen sind ja sehr unterschiedlich - dir fällt dann irgendwann auf, dass für jedes Instrument bestimmte spezifische Bewegungen notwendig sind, die unbewusst auftauchen. Ein Geiger bewegt sich völlig anders als ein Klarinettenspieler, schon daher, da er das Instrument anders hält, der eine vielleicht sitzt und der andere steht usw. Diese Sachen beobachtet man dann und überlegt auch: was passiert da? Wie beeinflusst dieser körperliche Gestus den Klang und macht auch etwas von der sogenannten Atmosphäre aus, die insgesamt entsteht? Diese Dinge habe ich sehr genau beobachtet, bis ich eben begriffen habe, dass Bewegung für mich ein Parameter der Musik ist. Entweder ist der eben angebunden, so wie man früher auch mit den anderen Parametern komponiert hat: Ich mache etwas und die Dynamik ist automatisch mit angebunden, bis man das im Serialismus ganz offensichtlich noch einmal voneinander trennte, um diesen Automatismus zu vermeiden. So kann man das mit der Bewegung eigentlich auch sehen, dass man das aus dem Musiziergestus heraus macht und das dann zum Parameter wird, weil es den Klang beeinflusst. Wenn das so ist, dann kann man den Parameter auch separieren! Das habe ich dann eine Weile lang betrieben, zu überlegen, Bewegung selbst ist dieser Parameter und was mache ich damit? Wann führt er zu Musik? Wann durchkreuzt er die Musik? Wann führt er zu Schwierigkeiten, sodass ein anderer Klang, eine andere Atmosphäre, Aufführungssituation entsteht? Das habe ich dann über eine lange Dauer in einem umfangreichen Stück behandelt, das hieß *Sich als etwas Fremdes ansehen, den Anblick vergessen, den Blick behalten*. Das war das erste Ding für Ensemble aus meiner Kafka-Trilogie. Da habe ich das alles sehr genau ausgearbeitet, sodass Bewegungen unabhängig sind von Notenmaterial usw. Da hatte davor im kleinen schon begonnen, in frühen Ensemblestücken, aber da habe ich mir das so richtig zu Brust genommen und auch ein paar Jahre daran gearbeitet.

[J.B.]

Dann wird das Visuelle aber auch noch zum Parameter. Muss der Zuschauer sehen, was in deiner Musik „passiert“, wenn du den Parameter des Spielens auch bearbeitest?

[U.R.]

Ich glaube, das funktioniert zum Teil auch, ohne dass man es sieht, weil der Klang dadurch selbst natürlich verändert wird. Aber ich glaube auch, dass die Intensität viel größer wird, wenn man es erlebt, also im Raum ist, mit in der Live-Situation. Es gibt auch einige Stücke, die eigentlich nur Sinn machen, wenn man sie sieht. Der letzte Teil der Kafka-Trilogie für zwei Bassklarinetten, *über flüssiges*, gibt eigentlich nur Sinn, wenn man es sieht. Es gibt drei Varianten, bei denen die Anweisungen praktisch immer darauf hinauslaufen, dass man so leise wie möglich spielt. Das gibt nur Sinn,

wenn man sieht, dass die wie verrückt arbeiten. Es gibt eine Vorschrift, dass die mit Zirkularatmung arbeiten sollen, aber das geht ja kaum, weil die Bassklarinette so riesig ist; die mühen sich ab, und du siehst wie die pumpen, aber man hört nichts, also fast gar nichts. Das gibt, glaube ich, radiophon überhaupt keinen Sinn. Man muss sehen, dass sie spielen. Ich fand damals, dass das zu einer angemessenen Kafka-Situation führt: Spielen die, spielen die nicht? Hört mein Nachbar etwas, hör nur ich nichts? Ist das Ganze nur eine Einbildung, tun die nur so, als ob sie spielen? Und da war klar, diese Anstrengung, diese leichte Bewegung, all das, ist schon eigentlich ein Musikstück. Das muss man dann allerdings schon sehen, sonst ist die Idee des Stücks für den Rezipienten, denke ich, überhaupt nicht realisierbar.

[J.B.]

Und ist das dann auch so dein Hauptbeschäftigungsfeld geblieben und inwiefern hat sich das noch erweitert oder spezifiziert?

[U.R.]

Es gibt natürlich ganz unterschiedliche Ansätze dafür und auch Stücke, bei denen das nicht nötig ist, die man nicht unbedingt „sehen“ muss. Aber gerade habe ich damit wieder zu tun...Mark Lorenz Kysela wollte ein Stück haben für Saxophon und E-Gitarre und das Erste, was ich in meinem Kopf passiert: ich sehe ihn vor mir, spielend. Das ärgert mich! Das möchte ich eigentlich nicht. Ich möchte mehr über die Musik direkt da heran kommen, das gelingt mir aber nicht. Das ärgert mich auch, weil es immer gleich so aufwändig wird. Dann muss ich irgendwas filmen, es gibt dies und das, man braucht technisches Gerät, die Notation ist kompliziert usw. Eigentlich hätte ich das gerne anders, aber anscheinend denke ich so, also, dass sich der Klang bei mir wirklich mit einer Geste, einer Bewegung des Körpers verbindet. Ich kann das überhaupt nicht mehr trennen, in meiner Birne.

[J.B.]

Und das stört dich wirklich?

[U.R.]

Das stört mich insofern, als dass ich keine Lust habe immer diesen Aufwand zu treiben. Aber eigentlich finde ich das auch schön, wenn man merkt, etwas gelingt. Wo es super gelungen ist, ist in *trasse* für einen Körpertrommler. Wie Stefan Kohmann das aufführt, das finde ich toll! Da funktioniert das, denke ich. Da funktioniert es sogar besser, als ich gedacht habe. Ich habe immer gedacht, das kann man bis zu einem bestimmten Punkt betreiben und dann geht's irgendwie nicht mehr. Auch bei den ersten Aufführungen mit Stefan war das so und dann machte das nochmal einen Riesensprung, weil er es nochmal anders geübt hat, und das war dann wirklich so, wie ich es mir in meinem Kopf vorgestellt hatte. Das ist dann natürlich toll. Aber es ist aufwändig und schwierig, aber anscheinend muss ich mich damit abfinden, dass ich so denke. Deswegen sagte ich ja auch, man sucht sich das nicht aus. Ich kann das zwar bekämpfen, aber das wäre ja auch albern. Wenn das nun gerade mal so ist und das für mich eine Quelle ist, wo das durchsickert und dort den Deckel draufzumachen, ist ja auch Quatsch. Aber das muss man erst Mal herauskriegen. Wie

gesagt, es gibt auch andere Stücke, die man nicht sehen muss, bei denen das nicht so ausgeprägt ist. Aber anscheinend ist das eine Sache, aus Gründen, die ich selber nicht mal nachvollziehen kann, die meine Gedankentätigkeit und Fantasie, wie man das so nennt, sehr anregt.

[J.B.]

Ansonsten setzt du dich auch sehr viel mit Texten auseinander. Wann hat das angefangen, ist das auch so eine Konstante in deinem Schaffen? Also der Bezug zur Literatur.

[U.R.]

Den gab es, glaube ich, immer. So mit 14, 15 beginnt man ja, sich auch mit sogenannter Weltliteratur auseinanderzusetzen. Das habe ich seitdem immer gemacht, das habe ich immer geliebt und fand ich auch sehr anregend. Bei dieser Kafka-Trilogie war es auch eigentlich umgekehrt: Mein Gedanke war, etwas über dieses Fremdsein zu machen und dann fiel mir ein, Kafka schreibt rauf und runter darüber. Dann habe ich mir den Kafka nochmal systematisch vorgenommen, alles durchgelesen und rausgesucht usw.

[J.B.]

Das ist also schon eines der größten Grundlagen für deine Kompositionen.

[U.R.]

Ja, das glaube ich schon.

[J.B.]

Gab es daneben noch Themen, an denen du dich abgearbeitet hast?

[U.R.]

Also was zunehmend eine Rolle spielt und das glaube ich, trifft auch auf viele stock11er zu, dass man sich bewusster wird, dass das Ganze ein mediales Ereignis ist. Das ist ganz deutlich. Da ist man entweder intuitiv oder auch reflektiert darauf eingegangen, dass es eine mediale Situation, also im ursprünglichen Wortsinn nicht authentisch und immer eine Inszenierung ist und dass es entsprechend in einen speziellen Raum transportiert und dort auch wahrgenommen wird oder auch über entsprechende technische Mittel, Radio, Film oder ähnliches, in der Hauptsache rezipiert wird. Das ist eine Sache, die im Moment in den Vordergrund rückt, das schon mit einzubauen und auf eine andere Ebene zu bringen. Auf der anderen Seite, und das glaube ich, kann man auch viel bei den Kollegen und bei mir sehen, probiert man damit auf eine unnaive Art und Weise zu spielen: zu sagen, das gibt es hier, den sogenannten Trash. Den bauen wir mit ein,

weil bekämpfen sowieso nicht geht. Das ist ein Ausdruck unserer Zusammenhänge und Gegenwart, man ist ja umstellt von dem Kram. Es ist spannend, sich diesen Dingen immer wieder auszuliefern und nicht zu versuchen, so eine Kunstphäre aufzumachen, die möglichst versucht, solche Dinge zu vermeiden, stattdessen zu sagen: das ist eben Teil unserer Realität. Das „bewahrt“ einen natürlich auch davor, in dieser bürgerlichen Chose von Kunstmusik abzusaufen, das hält ja auch wirklich keiner von uns aus, in diese üblichen Konzerte zu gehen. Das ist dann diese Traditionspflege, die zwar ihre Berechtigung hat, aber von der man ja überlaufen ist. Wenn man in diese Konzerte geht, dann wird klar: die Gegenwartsmusik ist die aus dem 19. oder 18. Jahrhundert, und das kann es ja wohl nicht sein. Was in diesen Konzerten vielleicht noch an Sandwich-Konzerten stattfindet, ist meistens noch so ausgewählt, dass es nicht wehtut oder sehr an die Tradition andockt. Also bloß nichts Radikales, weil man schon wieder um seine Abonnenten fürchtet oder irgendwas. Das treibt uns, glaube ich, auch alle um, dass wir da nicht mitmachen wollten und das nicht als unser Arbeitsfeld begreifen, wie das ja Lachenmann noch beschreibt. Das ist für uns und mich nicht mehr so, da sind andere Dinge ganz wichtig geworden. Das hängt eben auch mit der Reflexion zusammen: Was ist das für ein Ort, was ist das für eine Tradition, was ist das für ein Milieu? Will ich in der Form mitmachen oder nicht? Was gibt es daneben auch für Ghettos? Das ist ja auch Käse, diese Neue Musik, die sich in einer besonderen Art und Weise spezialisiert, ist ja auch immer gefährdet, in einem noch engeren Rahmen nur etwas für Gleichgesinnte zu machen. Das alles mit zu reflektieren ist Teil der Arbeit, die sich mit dem Ganzen ergeben hat. In meinem Fall kriegt die Sache mit dem Körper nochmal einen anderen Stellenwert. Diesen live zu erleben, ist ja etwas völlig anders als medial vermittelt. Wenn ich den medial vermittelt nutze, dann bedenke ich das. Das war jetzt bei dem letzten Ding, dieser Schubert Adaption, auch so. Da arbeite ich ganz gezielt damit, dass zwar Körper da sind, aber quasi nur als Abbildung, oder dass man merkt, da spielt einer, aber der ist gar nicht zu sehen. Das ist also schon mit überlegt.

[J.B.]

Glaubst du, aufgrund dieser Spezialisierung der Komponisten auf die Szene, dass man für deine, oder auch die Kunst der stock 11 Leute, eine musikalische Bildung braucht? Generell gebildet sein muss und intellektuell, um ästhetisch etwas herauszuziehen?

[U.R.]

Ich glaube nicht mehr als bei alter Musik. Das läuft ja auf verschiedenen Levels. Was man sich immer wünscht, ist, dass die Sache aus sich heraus Kraft hat und die Leute anspringt, an den Leuten rüttelt, ohne, dass man eine intellektuelle Vorbildung dafür haben müsste. Wenn so etwas gelingt, ist das ein Glücksfall. Das kann auch völlig schief gehen. Ich hatte mal so einen Fall. *Trasse* wurde aufgeführt, danach kam eine Frau zu mir und fragte mich, wieso ich denn solche KZ-Phantasien hätte. Offensichtlich war die sehr berührt von dem, sonst hätte sie mich nicht noch mal aufgesucht und angesprochen, aber es ging in eine völlig falsche Richtung. Erstens hatte ich diese Phantasie nie und zweitens hatte ich mich immer darum bemüht, dieses Figurenhafte zu betonen. Ich wäre da nie drauf gekommen. Aber so etwas kann natürlich passieren. Dann entsteht ein Eindruck, der mit anderen Eindrücken verbunden wird, das ganze bleibt ziemlich grob und schon landet man da, wo man eigentlich überhaupt nicht landen will. Es hilft einem natürlich auf der anderen

Seite , wenn man sich auskennt. Das ist ja immer so. Was ich kenne, was ich weiß, das kann ich auch hören. Ich habe ein anderes Bezugsraster und mehr Antennen. Je mehr ich ausgebildet bin und je mehr ich auch aus der jüngeren Musikgeschichte weiß, desto mehr kann ich da andocken und desto mehr kann sich auch mein Erlebnis vergrößern. Aber ich denke nicht, dass das eine ausschließliche Bedingung für eine „angemessene“ Rezeption ist. Das erlebe ich ja manchmal, wenn ich mit Leuten zu tun haben, die in dem Bereich nicht sehr gebildet sind, auch mit meinen Schülern: Die emotionale Erschütterung ist erst mal groß. Das ist ganz offensichtlich, zumindest bei den jungen Leuten und auch bei vielen Erwachsenen noch, die damit noch nicht in Berührung gekommen sind. Was aber daraus wird, ob man es „richtig“ versteht, das weiß ich natürlich auch nicht, aber das ist auch nicht mein Geschäft. Aber, dass das überhaupt möglich ist, dass die Leute mit so etwas in Berührung kommen, hat glaube ich schon eine große Qualität. Das ändert sich dann ja auch. Das kann man auch bei sich selbst beobachten, wenn man vergleicht, wie man auf etwas früher reagiert hat und wie man heute darauf reagiert. Die Emotion ist eine andere, das „Verständnis“ ist ein anderes. Außerdem geht es im Zusammenhang mit Musik ja nicht um das Verständnis im herkömmlichen Sinne, sondern um Erfahrungen. Man erfährt irgendetwas. Und was man mit solchen Erfahrungen macht, hängt wieder davon ab, was man schon für welche besitzt. Also, womit korrespondiert das jeweils, was sind Schlussfolgerungen daraus, sowohl emotionaler als auch intellektueller Art? Das glaube ich, kann man gar nicht steuern. Man kann aber Informationen geben, das wird ja auch immer probiert, also dadurch, dass man entsprechende Texte beigibt, Bezüge und Arbeitsansätze klar macht.

[J.B.]

Versuchst du also auch eine gewisse Zugriffsmöglichkeit zu geben? Ist es in deinem Interesse, dass das Stück nicht nur für sich steht?

[U.R.]

Meistens ist man ja sowieso aufgefordert, etwas zu schreiben. Sich dem dauernd zu entziehen, finde ich auch schwierig, das wirkt dann immer leicht affektiert. Es ist einfach ein Teil der Rezeptionsform, dass man auch liest. Das verstehe ich, das ging mir oft auch so und das biete ich dann auch an, indem ich kurze Texte zu meinen Stücken verfasse.