BEHAUPTEN, HINSTELLEN UND LOSLEGEN …
Ein Nachwort frei nach und mit Rüdiger Carl
von Bastian Zimmermann

Ich kann ja morgen abkacken, aber was gibt es heute zum Mittagessen (S. 173)? Genuss am Risiko und doch lebensfähig bleiben (S. 171). Wie geht das zusammen? Die Fallhöhe bestimmt sich erst ab dem Moment, wo Musik und Leben eins sind. Mit der Trennung von Musik und Leben (hier das neue Werk für die Schließung der Alten Oper!) fände die Fallhöhe nicht ihre Bestimmung. Musik zu riskieren, bedeutet im besten Carlschen Falle, sein Leben zu riskieren. Carls Großmutter meinte schon in seinen frühen Jahren, er sei ein Künstler (S. 127). Empfindsamkeit, Sensibilität, extreme Einsamkeit, das Bauen von Fantasiewelten prägten seine Kindheit: eine schöne Vorlage für das Künstlerselbstverständnis (S. 64). Später dann der Helmkasuar, ein Vogel, der seinen Mageninhalt dreimal verdaut und, mit einem Hornhelm vorweg, in gerader Linie durch das Dickicht rast (S. 130).

▲▲▲

Dies ist ein Nachwort. Ist es aber auch der Versuch einer Biographisierung? Ich ordne nicht, ich schreibe fort, treffe eine Auswahl, forme diese zu Collagen und erzeuge aus diesen Wissensbeständen Destillate, aus dem im Interview gewonnenen Ertrag, den Aussagen, Gedanken und Wortspielen Carls, dem gekelterten Wein aus den, man verzeihe mir dieses Bild, Früchten seines Lebens.

Es wird sich erst in der Ausnüchterungsphase, nach der Lektüre dieses Buches, die Frage stellen lassen, ob diese Konzentration der Inhalte, vermeintlich nur das Beste aus den süßen, schon an sich verführerischen Trauben, Kopfschmerzen bereitet? Das Destillat erzeugt bekanntermaßen den größeren Rausch. Die Konzentration auf die Inhalte, auf das, was gesagt wird, und die Konzentration der Inhalte im Nebeneinander, in ihrer Dichte, überschwemmen, ja, überfordern gar den Geist. Sind das die kleinen Giftdinger, die Carl immer drin hat, damit man die Sache nicht einfach wegschlabbert? Die Kunst soll existentiell wirken, und der Fusel bewirkt im besten wie im schlimmsten Falle die Erblindung vor den Inhalten des Gesagten, einem Nicht-Mehr-Zurückkehren-Können aus dem Rausch dieses Lebens, dieser Musik. Der Nachteil: Die ursprüngliche Textur, die Süße des Weins, die Narration seines Abgangs sind im Destillat vergessen.

Auf das Destillat folgt also noch ein zweiter Versuch, der die einzelnen Aussagen, Geschmackseindrücke ernster nimmt als das Destillat – das Mischen des Weins. Diese Methode, mit dem Gesagten umzugehen, bestimmt sich zweierlei. Zum Einen mit dem Begriff der Einlage, so wie sie in der Praxis des musikalischen Zwischenspiels, des Intermezzos zwischen zwei Akten oder Darbietungen auf großen Bühnen gebraucht wird. Sie ist die Unterbrechung der eigentlichen Szenerie auf der Bühne und kann, wie es gerne bei diesem Phänomen praktiziert wird, von einem anderen gelockerten Ort erscheinen – herunter vom Balkon, im Foyer oder

inmitten des Publikums. Eine Einlage bedarf also einer Zutat, die der Sache hinzugefügt wird, die man ihr zutut, antut, damit sie nochmals anders genießbar wird: Man denke an mit Zitronen eingelegten Slivowitz, Ouzo mit Orangensaft oder Retsina mit Cola … Die Mischungen steigern sich ins Absurde, ins beinahe Ungenießbare. Die Zutat ist das, was von außen neu herangetragen wird, über die aufgrund eines kleinen Geschmackseindrucks, zum Beispiel einem kurzen Satz zum künstlerischen Selbstverständnis, Ähnlichkeiten gestiftet und zu neuen Sinnbildungen und -mischungen vorangetrieben werden. Aber: Sowohl das Destillat als auch die Einlage/Zutat, das Panschen, können den Wein, die in diesem Buch archivierten Interviews, nicht ersetzen.

▲▲▲

Das Erbe der freien Improvisation: Ein bisschen Handwerk muss man können, letztendlich ist es aber egal, denn auf der Bühne zählen andere Faktoren. (S. 80) Hier als einfacher Musikant: Spielfreude, einfach gut drauf sein, einen Fokus haben. (S. 41) Oder intellektuell: Erkennen, Negieren, Eliminieren und trotzdem machen, frei nach Albert Oehlen. (S. 49) Oder auch: Mit kühlem Herz die Mitte behalten, kein Übermut, aber dennoch die Herausforderungen, Schrägheiten beibehalten. (S. 47) Die Vielzahl der Argumentationen, seien sie praktischer, kritischer oder ethischer Art, spiegeln das Leben wider, die Komplexität von Handlungsdispositiven in und um die Musik, die sich nicht mit einem einzigen, genuin musikalischen oder anderen Richtmaß klären lassen. Auch Carl besitzt keine Formel für das gute Leben, die gute Musik. Man kann aber sagen, was nicht geht – ohne darauf zu pochen, selbst von diesen Dingen befreit zu sein. Keine eingeschliffene Motorik durch langes Üben. (S. 51) Keine ebenso eingeschliffene Free Jazz-Attitüde: Luft holen, dann reinstochern in die Musik, ein bisschen Soundgeklecksere und am Ende die allbekannte Gipfelsturmnummer. (S. 100)

▲▲▲

Mein Blick schweift über das Tal vor Nea Sinopi, einem kleinen Dorf an der Westküste des griechischen Festlandes. Aus dieser Szenerie improvisierten und vielleicht nicht-entfremdeten Lebens heraus, Armut wandelt sich hier in Schönheit, beginnt mein Schreiben über, oder sollte, möchte man nicht eher sagen, mit Rüdiger Carl. Die Interviews legen es nahe; nicht ein Text über das Schaffen von Carl, eine Biographie oder eine nüchterne bis melodramatische Erzählung, die das einzigartige Leben eines Menschen in allgemeingültige Aussagen presst, sollte an dieser Stelle, dem Nachwort, geschaffen werden (sonst würde es sich wahrscheinlich in einen Nachruf wandeln), sondern ein Text mit und durch den schaffenden Carl, im Mit-Vollzug seines Denkens, Handelns und, wohl das wichtigste, seines Erzählens. Dieses Buch lädt ein, der eigenwilligen, in ihren sprachlichen Wendungen zunächst schroff und vulgär daherkommenden, aber letzten Endes mit ungeahnten Subtilitäten gespickten Sprache Carls zu folgen; einer Sprache, die sich sieben Jahrzehnte an den unterschiedlichsten Ereignissen, Personen und Dingen gerieben hat, und die immer auf der Suche danach war und ist, wie es insbesondere um die

eigene Ordnung dieser Dinge und Verhältnisse, seien es soziale oder musikalische, steht. Oliver Augst brachte es in einem Gespräch auf den Punkt: „Ohne die Geschichten kapierst du die Musik von Rüdiger nicht."

▲▲▲

„Musik ist ein Räuberhandwerk. Man muss einiges riskieren, um auch etwas mitzunehmen"

Musik ist doch eigentlich ein Handwerk!? Ja, das lernt man an Musikhochschulen und -konservatorien. Ein klar definiertes Arbeitsfeld mit bestimmten Techniken, Methoden und einem mehr oder weniger definierten Kanon. Musik ist aber, nach Carl, und das muss man sich genüsslich auf der Zunge zergehen lassen, ein Räuberhandwerk! Allein diesen Satz verstehen zu wollen, bedeutet schon, sich auf diese andere Art von Handwerk einzulassen. Das Räuberhandwerk bewegt sich an der Grenze des Machbaren und gleichzeitig Hochpräzisen und hat zum Gegenstand ein hochindividuelles Objekt des Begehrens oder, wenn es um besonders lustvolle Objekte wie Diamanten geht, der Begierde. Diese Seinsweisen überschreiten das übliche, bürgerliche Handwerk. Das Räuberhandwerk entwickelt zu allererst die Techniken, Instrumente, Methoden, aber auch Tricks, Taktiken und Tarnungen so weit, bis das Ziel, eine einmalige, so nicht wiederholbare Szenerie mit voller Leidenschaft verwirklicht werden kann. Das Risiko steigt ins Unermessliche, jeder wirklich große Coup bewegt sich an der äußersten Grenze zum Scheitern.

Was wird gestohlen? Die Erinnerung an ein musikalisches Ereignis, das sich dem Ewigkeitsstatus eines Diamanten entzieht, per se flüchtig ist; die Erinnerung an den besonderen musikalischen Moment, wo sich etwas, vorher unabsehbar, im Zusammenspiel kristallisiert, welches erneut einen Anlass liefert, Dinge weiterzuentwickeln, das Begehren anfacht für einen nächsten Anlauf auf einer nächsten Bühne. Carls Denken und Handeln fußt auf den Prinzipien oraler Kulturen, denen leider das klischierte Bild anhaftet, unbeweglich, erstarrt, ja dem Tode nahe zu sein. Dem stellt Carl das Moment des Risikos entgegen, sich immer an der Grenze zu bewegen, wo eine musikalische Situation, die für Carl immer eine Kommunikation mit den Anwesenden bedeutet, zu brechen, zu kippen droht: Ein Borderliner inmitten einer dörflichen Gemeinschaft.

▲▲▲

Musik und Begehren. Ein Instrument zu lernen ist wie eine Frau kennenzulernen. (Ein Instrument beherrschen heißt, eine Frau zu beherrschen? Man merkt, Carl handelt konsequent, indem er sich der vollständigen Instrumentalisierung seiner Klarinette entzieht.) Das Instrument nur aus einer Perspektive anzugehen, so formuliert es Carl, bedeutet, sich nur für die Muschi zu interessieren. Manche würden sagen, in der Offenbarung des Sexuellen erfährt man alle Dispositionen des Menschseins. Carl ist da skeptisch. An anderer Stelle hingegen heißt es, sich so einem Gerät, dem Instrument, intensiv anzunehmen, ist gleich dem täglichen Wichsen, aus Freude über seinen Schwanz. Zeitgleiche Auto- und Fremderotik. Mann, Frau, Muschi,

Schwanz, hin oder her. Musik ist sexuell. Carl ist sexuell. Die Szenerie ist eine sexuelle. Und auch wir sind sexuell! (Kann sein, muss aber nicht …)

An anderer Stelle, Carl zitiert Albert Oehlen, gilt ihm die Musik auch als ein Krieg mit gerechten Mitteln. Attacke oder Anmache, zwei unmittelbar miteinander verwandte Seinsbereiche – Gewalt und Lust vereinen sich im (Klarinetten-)Schrei, der Moment, wo eine Wahrnehmung kippt, gebrochen wird. Beide Male wird jemand oder etwas penetriert. Mit der Faust, der Lanze, einem Blick oder schrillen Ton. Die persönlichen Grenzen, sich noch auf die Musik einzulassen, werden aufs Äußerste gereizt. Der empfangene Reiz wandelt sich in Verführung. Schon wieder eine Begehrenssituation.

▲▲▲

Auf die Frage von Augst, wie Carls Form der Arbeit zu verstehen sei, antwortet er, primär würde er ja gar nicht arbeiten (S. 50). Carl verweigert sich. Weg von der Kunsthochschule (S. 31), weg vom Akkordeon (S. 32), raus aus dem Free Jazz-Geschrei (S. 40). Beispiele: Night and Day, die berüchtigte Kunstszene-Jazzband, bedeutete für ihn die Ablehnung der Verbote in der free music (S. 55). Ja, ich bin frei all das zu spielen, das mir gerade gefällt (Zitat Lol Coxhill, S. 45). Thelonious Monk, der Hochgeschätzte, verweigerte sich im Set das Solo zu spielen (S. 101). Und in der Kindheit begriff Carl schon früh, dass das mit dem Lieben und den Sehnsüchten möglicherweise nicht ganz aufgehen wird (S. 58).

▲▲▲

Ich lasse mich von Carl assimilieren. Ich schreibe nicht als Wissenschaftler, im Sinne eines Wissensschaffers, sondern als der, der ich bin. (Reicht die Formulierung von Destillaten und Einlagen/Zutaten für die Etablierung einer Wissenschaft aus?) Ich verhalte mich zu den mir vorliegenden Gesprächen. (Als Ausgleich schreibe ich im Anschluss vielleicht einen Artikel über Carl für das Lexikon „Komponisten der Gegenwart". Wenn das überhaupt geht; ein musikalisch Denkender ohne Werke … aber mit Aufnahmen.) Und auch ich versuche das Risiko, missverstanden zu werden, aufrechtzuerhalten.

▲▲▲

„Ohne Geschichte spielen, wie nach einer Psychobehandlung"

Oder, ich möchte ergänzen: Ohne Geschichte(n) spielen. Es geht nicht um die Geschichte der Musik, sondern, frei nach Godards Filmtitel, um die Geschichte(n) der Musik, Histoire(s) du cinema. Carl kritisiert hier das aufgeklärte Bewusstsein von heute, den symbolischen Tod, dem man sich entgegenstemmen muss, um nicht völlig zum allpermeablen Schwamm mit souverän aufgesetzter Miene zu werden. Das Bild der Gehirnwäsche kommt mir in den Sinn, ein Phänomen, das, übertragen auf das zeitgemäße Medium der Therapie, dem Reflektions-Ort unserer Zeit, nicht mehr als das alte, gerühmte Machtinstrument erscheint, sondern als selbstgewähltes Schicksal, eine erlernbare Lebensführung: Die alte Praxis der Gehirnwäsche entleert den Wissensbestand um die eigene oder allgemeine Geschichte, die Psychobehandlung aber entlehrt das Leben der Form, es in Geschichten zu erzählen. Sie lehrt, mit Allem gut über die Runden zu kommen, zu funktionieren, alles auf der Ebene des Bewusstseins zu verhandeln. So sind Entwicklungen, Improvisationen nicht möglich. Letztlich bedeutet es den Tod des Unbewussten, des Spiels und der Geschichte(n) und somit auch der Musik.

▲▲▲

Entwicklung im Modus von Bestimmen und Bestimmenlassen: Es gibt eine Drift, eine Neigung wohin, die aber auch nur mit gewissen eigenen Kapazitäten vollzogen werden kann (S. 94). Das, was aber eine Musik in die letztlich erklungene Form gebracht hat, unterliegt weniger dem denkenden Bewusstsein, als dem intuitiven Handeln: Musikalische Erfindungen werden nicht gedacht. Vielmehr wird versucht, das Unbewusste, Verdrängte an die Oberfläche zu bringen: Die Band Night and Day hat die Lust am Jazz, der in der Impro-Szene gänzlich verbrämt war und doch weiterhin vielen Musikern heimlich als Referenzpunkt diente, wieder in Szene gesetzt (S. 134). Es ist wichtig, eine Sache über lange Zeit zu verfolgen, das Abseitige und Obskure gelingen dann federleicht (S. 173). Wie lässt sich aber die musikalische Vielfalt in der Welt denken? Gar nicht, man lebt in und mit einem Teil davon. Und wenn Dinge erledigt sind, dann sollte man auch nicht weitermachen (S. 62). Das riecht man (S. 172).

▲▲▲

„Leute, die profund ihre eigene Landschaft sind"

Seine eigene Landschaft sein. Der Traum eines jeden Ästheten – ein zu großer Aufwand für die meisten Anderen. Denn die Anderen denken an die Konstruktion und die viele Arbeit, die hinter einem solchen Projekt steht: Für sie bedarf es eines Landschaftsarchitekten, den sie am besten noch selber mimen wollen, mit dem Fach-Wissen um eine wohlgeformte Anordnung unterschiedlich kultivierter Pflanzen. Oder sie übernehmen eine vertraute, funktionierende Landschaft, damit zumindest ihr Überleben gesichert ist. Dafür benötigen sie einen Gärtner, der den Plan schließlich umsetzt, mit viel Not und Müh die Zypressen, Olivenbäume und kupfernen Ouzo-Kännchen von Griechenland nach Deutschland exportiert. All das heißt aber nicht, seine eigene Landschaft zu sein. Es ist nicht das Wissen um ein Bild, das man schließlich umsetzt. Es ist das Leben, das diese Landschaft zu Papier bringt. Eine Landschaft, die sich kontinuierlich auf die Leib und Seele umspannende Haut seiner Protagonisten einschreibt oder -kratzt, große und kleine Teile wieder neu übermalt oder einzelne Farbpigmente mit einer Flamme bis zur Unkenntlichkeit anschwärzt. Nicht mit dem Bild, der Haut oder der Musik, sondern im Malen, Häuten und Musizieren artikuliert sich erst die Kunst.

Musik ist häufig einfach alter Scheiß in neuem Gewand oder neuer Scheiß in altem Gewand (S. 151). Ehemalige Revolutionsmusik kann zur Faschomusik werden und umgekehrt (S. 150). Protestmusik, wie bei der Occupy-Bewegung vor der EZB-Bank in Frankfurt, reproduziert nur alte Trommel-Klischees (S. 151). Es gelingt, nach Carl, keine aktualisierte Zusammenführung von Inhalt und Form. Musik ist kein Transport-Vehikel. Irgendwas muss da faul sein. Als Schlippenbach im Globe Unity Orchestra Partituren einführte, sortierte sich das Orchester neu, die Querulanten gingen, sie konnten vor der Obrigkeit der Partitur keinen Knicks machen (S. 88). Das musikalische Risiko liegt demnach nicht in den Inhalten, sondern im Riskieren der Aufführungssituationen. Die Partitur arbeitet dem entgegen. Sie stellt sich in den Mittelpunkt und verstellt den Blick zum Anderen, den Mitmusikern, mit denen man gerade etwas auf der Bühne riskieren will. Carl hat zudem eine Scheu davor, in etwas perfekt zu werden. Sich nicht mit zu viel Üben den Spielraum zudrechseln (S. 131).Monk lehrt ihm da eine gesunde Haltung: Man hat bei ihm nie den komischen Verdacht, dass er irgendeine Sache, die er gelernt hat, anbietet. Sondern man hat immer das Gefühl, dass er, während er spielt, regelrecht in dieser Sache, in diesen Mustern da am Stochern und am Suchen ist, um eine Sache herauszubringen, die so noch nicht gespielt worden ist (S. 101).

▲▲▲

„Erfindungen haben oft einen ganz dünnen Eingang"

Dieser Ausspruch impliziert die Unmöglichkeit der Erzählung einer Geschichte, einer großen Geschichte der Kunst: Dass etwas Neues entsteht, geschieht aus den unbedarftesten Situationen heraus, der kleinen oder großen Not an Materialien oder Ideen. Man holt Luft, schnappt nach ihr und findet darin eine neue Form zu Überleben. Das ist keine Genieästhetik, am ehesten eine Produktionsästhetik, letztlich aber einfach die Erfahrungswelt vieler Künstler und Wissensschaffer. Es bedarf nicht der Arbeit, um etwas zu schaffen, vielleicht noch nicht einmal Witz oder Klugheit, sondern eine langgehegte und wie auch immer -gepflegte Disposition im eigenen Leben, um Situationen in dieser Weise gelingen zu lassen. Die Kunstwelt funktioniert zumeist anders. Abgeschaut vom systemischen Management greift sich auch der unsystematischste und kritischste Kopf am Schopf und fokussiert sein Schaffen auf das „Lösen" von künstlerischen bis hin zu genuin sozialen Problemstellungen, die die Geschichte, eine Gruppierung oder die eigene Person ihm bietet. An diesem Punkt benötigt er nun gewitzte oder kluge Strategien, um sein Werk auf den Markt zu bringen. Carls Musik, im gegenläufigen Extrem formuliert, geschieht im Moment, seine Kunst kauft man sich nicht als Produkt ein. Vielmehr ermöglicht man ihm und seinen Mitmusikern mit einem Engagement eine weitere Situation, die offen ist für jedwede Entwicklung …

… ganz gleich eines im besten Sinne agierenden Escorts. Das was unter Jazzmusikern meist als Negativkriterium ihrer Daseinsform diskutiert wird, die elenden Gigs seien Prostitution par excellence, erhält bei Carl eine gewitzte Wendung. Bezahlt wird bei guter Musik allein für die Anwesenheit; die edelste Musik, ebenso wie die edelste Prostitution, ermöglicht Situationen, die sich in viele Richtungen entwickeln können. Dass eine Situation kippen, scheitern kann, erhält im Spannungsfeld dieser beiden Daseinsformen seinen vollen Bedeutungsumfang. Das Kippen einer Situation im vorher geregelten und abgeklärten Setting kann tödlich sein: Es gibt eine Erwartung und die wird nicht erfüllt. Ein Scheitern, das die Szenerie gewaltsam beenden lässt. Das Kippen einer Situation bei offenem Gemüt und Mut zu Neuem erschafft jedoch ungeahnt die von Carl so titulierten dichten Situationen mit dünnem Eingang. Ist die Prostitution also eine eigentlich freie Kunstform, die die Musik und Erotik unter sich vereint?

▲▲▲

Man möchte/sollte lieber von Carl lernen, als Carl zusammenzufassen. Ich picke mir lieber einen Satz heraus, der mich zum Nachdenken anregt, als den Versuch zu starten, alle Sätze zu einem kohärenten Bild zusammenzufügen. Denn selbst die wildesten Collagen vermitteln mir wieder nur ein abstrahiertes Bild von (vielleicht noch nicht einmal) seinem Denken. Der Weg von einem Gedanken zum anderen kann sich (ganz abgesehen von vielen biographischen Pseudo-Narrationen) auch im nüchternen Nebeneinander, gleich dem filmischen Schnitt, nicht vermitteln. Vielmehr überlässt dieser Schnitt es dem Betrachter eine eigene plausible Verbindung zwischen zwei Bildern, Aussagen herzustellen, die diese Übergänge aus einem anderen Wissen heraus plausibel macht. Hier würde sich Carls Haltung zu den Dingen artikulieren, die uns mit den Interviews, im Erleben seiner Sprache, hinterlegt wurden. Diese Sprache lässt sich nicht reformulieren, sie muss von ihm gesprochen werden. Sie findet auch keinen eindeutigen logischen Ursprung – sei es in seinem Schaffen, den kindlichen Erfahrungen oder der musikalischen Ur-Szene mit dem Onkel oder dem Kosovaren –, von dem her man seine Gedanken zu Musik und Leben vollständig erfassen und ableiten könnte. Die Aussagen sind zerklüftet, oft phantasmatisch aufgeladen und können auch je nach Fragestellung variieren. Man kann aber auf einzelne Aussagen reagieren, sie aufgreifen, verstehen oder missverstehen wollen; mit der Gänze an Verhaltensweisen auf eine Sache reagieren oder sich ihr entziehen, ebenso wie Carl es tut.

Nea Sinopi, August 2013