

Wo beginnen?

Sprecher: Die Idee der Einfachheit fällt in Stücke. In welche Richtung auch immer sie gehen, sie werden auf Komplexität stoßen."

Rihm, Kein Firnament
3.45 - 3.55

U: Was hören sie, wenn sie Musik hören?

S: Nun es wäre mir fast lieber gewesen, sie hätten ein anderes Fragewort benutzt. In dieser Formulierung, denn mir scheint die Frage nicht zu sehr zu sein, was einer hört, sondern wo er ist, wenn er es hört.

Rihm, 4. Streichquartett, Beginn

Rihm: Also die Musik spielt heute glaube ich für die Philosophen eine ungeheure Rolle. Aber eher als etwas, das man wie ein Naturphänomen, oder wie einen leisen Schauer genießt, weniger aus der Mühsal des Machens von dort Kenntnis habend. Das ist halt das Problem.

Warum will der Philosoph Peter Sloterdijk mir keine Antwort geben auf die Frage, was er hört, wenn er Musik hört. Zugegeben, sie hat einen doppelten Boden. Denn - obwohl sie so einfach klingt, unterstellt die Frage doch, daß außer Musik nun gerade der Philosoph unter den Hörenden noch etwas anderes hört, als eben Musik - und das unterstellt, daß der Philosoph unter den Hörenden Auskunft geben kann und an den Tag bringen, was in der Musik über das Hören hinaus anklingt. Klänge aber, die nur anklingen, unhörbare Klänge also, die entweder noch nicht, oder aber überhaupt nicht klingen, Klänge, die als abwesende Klänge gehört werden können, sind als abwesende Klänge ja nun auch nichts anderes als Musik, wenn auch eine nichtklingende Musik, eine dem inneren Ohr hörbar-unhörbare Musik - die, wäre der Philosoph ein Komponist, ein Musiker, er höchstens andeutungsweise auf dem Klavier oder sonstwo vorspielen könnte - die sich also genauso wenig als Grundlage des Philosophierens eignen wie die Musik, die man hört, wenn man Musik hört.

Rihm, Neue Alexandrienlieder
Ihr seid so wirsch ich
mag euch alle nicht.
Ihr seid mir zu deppert.
Wenn ihr von mir
gehen würdet. ich wäre
froh darüber.

U: Dann frage ich noch einmal, wo sind sie, wenn sie Musik hören.
S: Die Frage wäre, wo sind wir, wenn wir Musik hören. Ich glaube, diese Korrektur vom was zum wo ist die Entscheidende, denn Musikhören (?) ist immer eine Tätigkeit, die den Hörer verrückt. Das ist meine Überzeugung in Bezug auf Musikalität, nämlich daß sie eine Ortsveränderung - und nämlich eine vom Subjekt selber nicht mitreflektierte Ortsveränderung des Hörers bewirkt. Und zwar auf einer topologischen Ebene, auf einer Ebene der Ortskunde, auf der sich der Alltagsverstand normalerweise nicht

auskennt. Meine Grundauffassung in Bezug auf die Verrückung des Hörers mit der Musik, geht dahin, daß ich glaube, daß Musik das Medium ist, das den Menschen aus dem Gegenüber-Sein gegenüber den Dingen, d.h. die Seinsweise der konfrontativen Beziehung zur Welt, auflöst, ihn aus dieser Haltung herauslöst, und ihn - den Hörer und die Hörerin - eintaucht in eine mediale Verfassung, die nicht geprägt ist vom Geist des Gegenübers, sondern vom Geist des Darinnen-Seins. Also diese Primärverrückung geht von der Konfrontativität in die Medialität zurück. Und insofern ist Musik immer eine Art von Zauber, weil sie Menschen einschmilzt in die Sphäre des Klangs.

Anders formuliert, vielleicht etwas drastischer: Sobald ich Musik höre, höre nicht ich keine Musik mehr. D.h. ich bin eingeschmolzen in die Sphäre des Klangs, wie Sloterdijk sich ausdrückt. Und wenn ich eingeschmolzen bin in die Musik, dann kann ich nicht sagen, was ich höre, denn ich bin die Musik. Da ich aber nicht ich bin, wenn ich Musik höre, sondern da ich die Musik bin, kann ich genauer gesagt auch nicht sagen, wo ich bin, wenn ich Musik höre. Es sei denn, es bliebe vom Musikhörenden Ich, das sich eigentlich in die Musik aufgelöst hat, noch ein kleiner reflektierender Rest, der mich beobachtet, wohin ich mich denn auflöse - wenn ich Musik höre. Wenn ich mich aber beobachten kann, wohin ich mich in die Musik auflöse, dann stellt sich drängend die Frage, wer genau denn ich bin, wenn ich Musik höre. Bin ich derjenige, der sich auflöst in die Musik, der einschmilzt in die Musik, oder bin ich derjenige, der mich beobachtet, daß ich einschmelze in die Sphäre des Klangs der Musik, die ich höre.

Sprecher:

Was ist "schizophren"? Ein vermodertes Wort aus einer alten, alltagsgrauen Epoche des Wissens. Was ist Ich, Subjekt, Selbst und was sind Dichotomie, Widerspruch, der andere oder gar "die anderen"? Nichts als Denker-Staub, der in ehrwürdigen Seminaren am späten Nachmittag im Zwielflicht glitzert. Staub, eine Heerstraße winziger Partikel, aus denen alles besteht, wie groß und gestalthetischerisch wir auch die Namen und Kontraste wählen. Nichts zählt im Unzähligen.

Wir sind in eine Überschüttung geordnet und zerfallen unentwegt von einem Aufbau in den nächsten.

Auszumachen ist nichts als viele Wirbel und kurze Prozesse.

Rihm:

Ja, Musik ist wahrscheinlich der denkbar schlechteste Beleg für jemand, der über Musik philosophiert. Denn sie wird seinen Gegner belegen, daß er recht hat. Also so wie Meinung mit Klang zusammentrifft, ist die Eindeutigkeit weg, löst sich auf.

U: Was bedeuten würde, Musik und Philosophie haben miteinander eigentlich herzlich wenig zu tun.

R: Das finde ich hochphilosophisch. Gerade das finde ich philosophisch. Nicht philosophisch wäre ein einem Musikstück einen Hegelschen Dreischritt oder irgendwas nachvollziehbar aufzeichnen zu können. Das wäre ja furchtbar akademisch und tot in der Geburt bereits.

Rihm, sine nomine
Beginn

Machen wir - noch ehe wir so richtig begonnen - die Gegenprobe. Wir sind, um diese Frage noch einmal zu wiederholen, auf der Suche nach einer Philosophie des Hörens, und sind auf der Suche nach einer Philosophie der Musik, einer positiven Philosophie nach Möglichkeit, also einer Philosophie, die etwas mehr zu sagen weiß, als daß sie nichts zu sagen weiß.

Sine nomine - Namenlos hat Wolfgang Rihm, der Komponist - wie Peter Sloterdijk in Karlsruhe ansässig - diese Studie für fünf Blechbläser genannt, aus der wir gerade einen Ausschnitt hörten. Sind die Erkenntnisse, die Einblicke oder Durchblicke, zu denen uns Musik auf welchen vermittelten Wegen auch immer verhilft, Erkenntnisse und Einblicke oder Durchblicke im Namenlosen.

R: Ja nur, daß es in einem Fall Erkenntnis in Anführungszeichen ist, das ist ein Wort, das wir dafür wählen muß, weil man ja keinen anderen Begriff dafür hat. Es ist eben nicht nur dann der Genuß des Reizphänomens Klang, sondern es ist dann darüber hinaus oder darunter hinein ein kurzer Blick in den Zusammenhang, oder überhaupt in das Zusammenhängen, aber dann wieder ein

270

Dunkelwerden. Das ist ein Blick. Und ein kurzes Sichtbar oder Hörbar oder Fühlbarwerden von Struktur, von Einwirkung von Energie, aber mehr es nicht sein, denn dann wäre es weniger. So wie es bliebe, und als nachsprechbare Formel auffaßbar und dann wieder weitergebbar wäre, wärs total verloren. Das ist ja das Verrückte an der Musik. Die artikuliert ständig den Augenblick, der eigentlich verweilen soll, aber sie besteht ja aus diesen Augenblicken, die eben nicht verweilen. Würde ein Augenblick verweilen, in der Musik, dann ja falls es da gäbe, dann bliebe die Zeit stehen.

U: Sie haben jetzt gesprochen von Struktur und von Zusammenhang.

R: Ja.

U: Haben wahrscheinlich bewußt vermieden zu sagen, der Struktur oder des Zusammenhangs. Wie ist das, auch als Vermittlungsprozeß. Der Philosophie geht es ja eher um die Struktur und den Zusammenhang von was weiß ich Zivilisation oder Kultur und Natur, oder Mensch und Kosmos, Individuum und Gesellschaft. Ist es in der Musik Struktur jeweils bezogen nur auf die Struktur dieser Musik, oder gibt es da auch Vermittlungspunkte Berührungspunkte zwischen der Struktur der Musik und allgemeiner gesellschaftlicher Strukturen.

R: Ja es gibt sicher in jedem gelungenen Stück, oder besser gesagt in jedem gelungenen Hören Momente oder den Moment, wo man durch das, was man wahrnimmt, hindurch etwas anderes wahrnimmt. Durchscheint. Und dieses Durchscheinende glaube ich ist dann das, was ich vorhin mit dem plötzlich Gewahr-Werden von Zusammenhang zu bezeichnen suchte. Das sind Augenblicke, wo man dann auch den eigenen Zusammenhang mit der Welt dann erfährt. Daß man da, oder daß ich da angeschlossen bin an einen Strukturkreislauf, aber mehr kann nicht gesagt werden, und mehr kann auch nicht behalten werden. Es kann aber nur immer wieder, da nach solchen Momenten auch immer eine Sucht entsteht, immer wieder danach gesucht werden, es kann immer wieder nur versucht werden, diese Stelle neu aufzusuchen, neu aufzufinden. Aber es kann daraus nicht ein Schluß gezogen werden, der da vielleicht lauten könnte, immer wenn auf den Ton der Ton folgt, bei gleichzeitiger Beibehaltung der und der Dynamik, ja gut, oder sowas, dann wird klar, daß es je nachdem, was man beweisen will Gott gibt oder daß die Welt in

Wirklichkeit so sei oder so sei, welche Wirklichkeit man zu beweisen wünscht, dann wird das Ganze nur ein das werden akademische argumentative Brösel, nicht. Aber es ist abhängig vom Erlebnis.

U: Erlebnis beim Hören, oder Erlebnis schon beim Komponieren?

R: Ach so ja, ich redete jetzt nur vom Rezipienten. Beim Komponieren ist das wieder etwas anderes. Da ist man sicher nicht so den schönen Stellen ausgeliefert. Weil deren Herstellung erstens nicht in die Absicht genommen werden kann, und zweitens sollte man es vorhaben, von äußerster Mühsal der Erstellung begleitet sind. Und allein schon durch ihre Zeitdauer, was die Niederschrift bedarf, keinerlei Lust abwerfen oder Einsicht. Da ist man eher der Blinde, der mit der Stange im Nebel herumstochert. Nein nein. Aber ich meine jetzt nur den Hörer.

Wolfgang Rihm, Frau/Stimme

5.22 ...

Musik also, das sagt der Komponist Wolfgang Rihm, der komponierend wie mit einer Stange im Nebel herumstochert, als akustisch Blinder, der also nicht weiß, bestenfalls ahnt, was in seinem Körper das Lied singt, das er komponiert, Musik sei sehr wohl in der Lage – augenblickhaft, im plötzlichen Nu, das im selben Augenblick, in dem es erscheint, wieder verschwindet, erkenntnishaft Struktur von Zusammenhängen zu vermitteln – wobei sich aber derjenige der Lächerlichkeit preiszugeben wagt, der den Fluß jener augenblickhaften Erkenntnisse aufhalten will, der dem durchscheinenden Namenlosen Namen geben möchte, der darüber hinaus, daß Erkenntnishaftes sich ereignet, begreifen und benennen möchte, um welche Erkenntnisse es sich denn eigentlich handelt.

Sprecher:

"Die Gedanken selbst sind die Ursache für ihren Fluß". In der Wahrnehmungspsychologie spricht man von dem Haufen, dem Halo alternativer Versionen einer wahrgenommenen Situation, der dadurch suggeriert wird, daß wir über sehr viele Merkmale einfach hinweggleiten, indem wir, was tatsächlich ist, unentwegt mit dem vergleichen, was unserer Vorstellung nach hätte sein können. IN der "Verrutschbarkeit" der Erkennes wird die Gestalt ermittelt, im Halo des Mitverstehens, des Drunter- und Drüber-Verstehens die brauchbare Mitteilung ... "In jedem wirklich kognitiven System muß es Organisationsebenen geben, die es gestatten, daß aus einer starren Syntax auf unterster Ebene eine fluide Semantik auf oberster Ebene hervortritt."

Rihm, Klavierstück Nr. 7, Beginn

Obwohl also die starre Syntax der Philosophie und die fluide Semantik der Musik sich ausschließen, kreieren erst beide gemeinsam ein wirklich kognitives System. Wenn dem so ist, dann können wir es getrost akzeptieren, daß der Philosoph Peter Sloterdijk, wenn er ansetzt, über den Ort zu reflektieren, an dem wir uns befinden, wenn wir Musik hören, daß der Philosoph Peter Sloterdijk sich um so weniger über das Hören von Musik äußert, je mehr, je präziser er ein Modell skizziert von dem Ort, an dem wir uns befinden, wenn wir Musik hören. Die Musik fällt also als Abwesende völlig unter den Tisch, sobald der Ort hinreichend

beschrieben ist, an dem sie gehört wird. Oder anders formuliert: Seien sie versichert, daß je weniger Peter Sloterdijk von Musik zu reden scheint, er umso mehr - gerade dadurch daß von Musik keine Rede ist - über Musik philosophiert.

Sloterdijk:

Der Klang selber hat ein sphärisches Format, er ist entweder innerhalb seiner Sphäre, was griechisch soviel bedeutet wie Kugel, überall oder nirgends. Er schwächt sich zu einer bestimmten Klangperipherie ab. Er scheint ein Zentrum zu haben, also ein Punkt höchster Intensität. Das Zentrum ist aber nicht unbedingt das Optimum. Man hört am besten auch, wenn man nicht unbedingt irgendwo am Zentrum dieser Sphäre lebt, oder schwebt. Musik ist auf jeden Fall eine Kunst, die eine sphärologische Reflexion erfordert. Sphaira - die Kugel - und Menschen sind Wesen, die in der Regel nicht mehr darüber nachdenken, daß sie in Kugeln leben. Menschen sind Wesen, die in psychosphärischen Verhältnissen existieren. Wenn wir miteinander sprechen, erzeugen wir eine psychosphärische, in diesem Fall durch Stimme strukturierte für die Dauer unserer Kommunikation schweben wie zwei Amöben in einer akustischen Nährlösung. Um das mal so in einer biologischen Metapher auszudrücken. Und diese Menschen sind psychosphärische Schwebewesen. Die Musik spricht diese Qualität der psychosphärischen Löslichkeit der menschlichen Seele an. Diese Prämisse muß man vorausschicken, bevor man in die Dimension vordringt mit Namen und mit Hinweisen auf einzelne Musikstücke und seinen Vorlieben im einzelnen zu erkennen gibt.

Wolfgang Rihm, Streichquartett "Im Innersten"
(Liegen lassen)

Ich bin in meinen Studien in den letzten Jahren auf die Spuren einer neuen, noch nicht recht gut konsolidierten Wissenschaft gestoßen, die sich Psychoakustik nennt, und von der ich glaube, daß sie wesentlichen Teile zu einem Schlüssel zum Geheimnis der menschlichen Natur in sich birgt. Eine Theorie des Denkens wird in Zukunft garnicht mehr ohne psychoakustische Seitenbeleuchtungen möglich sein. Auch eine Soziologie wird ohne Psychoakustik nicht mehr gehen. Warum? Wir brauchen uns nur vorzustellen, was wir erlebt haben in zum Beispiel orientalischen Städten, oder südlichen Ländern, in Gesellschaften mit einer aus unserer Sicht gesehen etwas früheren Verfassung, mit einer etwas archaischen Sozialstruktur. Wie wir uns dort aufgehalten haben. Was haben wir zuerst erlebt. Es war ganz offenkundig, daß diese Gesellschaften sich selbst identifizieren, sich selbst erleben, durch eine bestimmte Art von Geräuschen. Andere Gesellschaften sind andere Geräuschtotaleitäten. Daß wir in einem anderen Land sind, erleben wir nicht so sehr an einer bestimmten Art von Stille in der Welt, sondern an einer bestimmten Geräuschkulisse, die kanadische Komponist Muray Schäfer sehr schon mit dem Ausdruck Soundscape umschrieben hat. Es gibt auch soziologisch hochmarkante Soundscapes, die die geräuschhaften Muttersprachen - es gibt auch Muttergeräusche, nicht nur Muttersprache, einer bestimmten Kultur sind. Man könnte kleiner primitivere Kulturen von früher vergleichen mit so einer plappernden Zauberkuugel, in der die Menschen allesamt eingeschlossen sind wie unter einem unsichtbaren Zirkuszelt. Da wird immer eine bestimmte Nummer gespielt, ein bestimmtes Stück, ein Endlosstück, in dem die für

diese Gesellschaft typischen Geräusche, bestimmte Melodien,
568

Sprachmelodien, bestimmte prosodische Kompositionsverfahren, zum Tuning dieser Gesellschaft gehören, unablässig reproduziert werden. Und in diesen Gesellschaften sind Menschen gelöst, dort hinzugehören und nirgendwo sonst. Natürlich gibt es dann die Ausweicher, die Ausbrecher, die Jagdgesellschaft von Männern, die geht in eine Sphäre, wo man das fokale Geräusch der Heimat nicht mehr hört, wo man in Soundscape der Natur, der Wildnis, einer bestimmten Jagd-erlebniskultur hinausbricht, wo dann mehr Männergeräusche gemacht werden, nicht mehr Sozialgeräusche bei den Frauen, Kindern, Schamanen und anderen, die mit im Spiele sind, aber auf jeden Fall, es ist auch für Gesellschaften selbst von größter Bedeutung, daß man begreift, sie sind psychosphärische, psychoakustische Realitäten. Und die Tatsache, daß moderne Individuen sich in einer heimgemachten, zuhause selbst produzierten durch Medien aber Übertragenen Eigensphäre, psychoakustischen Eigenrealität befinden, ist eine Tatsache, die zu dem individualistischen Schub gehört, der seit dem 18. Jahrhundert die bürgerliche Gesellschaft in eine weltgeschichtlich beispiellose Konfiguration verwandelt. Wir wissen nicht, was Gesellschaft ist, heute, weil wir nicht wissen, was wie man die psychoakustische Sphäre eines Nationalstaates wirklich gut beschreibt, erst recht wissen wir nicht, wie man die Psycho- die Semiosphäre oder die Sonosphäre einer Weltgesellschaft beschreibt. Da gibt es erst ganz schwache und nicht sehr aussagekräftige Ansätze dazu. Zum Beispiel, daß man über Weltmusik redet, oder soziologisch beobachtet, wie zum Beispiel die Durchdringungskraft bestimmter Schlager in den vernetzten Popularkulturen des ganzen Globus sich vollzieht. Wahrscheinlich ist es so, daß das Maximum an akustischer Synchronisierung, welches bisher auf dem Globus erreicht worden ist, an zwei Ereignissen sich hat beobachten lassen. Nämlich bei der Eröffnung der olympischen Spiele, wo ungefähr eine Milliarde Menschen gleichzeitig an den Fernsehern gehangen haben, die in diesem Sinne nicht als Visionsmedien, als optische Medien interessant sind, sondern als getarnte Menschheitsradios. Wir nehmen die Bilder in Kauf, damit wir das, worauf es eigentlich ankommt, nämlich die Klänge, weiterhin hören können. Ich gehe davon aus, daß die heutigen Fernsehfetischisten einen großen Denkfehler begehen, wenn sie die Suggestivkraft des Fernsehen nur von der Magie der bewegten Bilder her begründen, es ist genauso wichtig, darauf Rücksicht zu nehmen, daß das Fernsehen ein weitergedachtes Radio ist. Man kann den Test darauf machen, indem man sich vorstellt, was passiert, wenn der Ton an einem Fernsehgerät ausgeht, es ist schlimmer, als wenn die Bilder ausfallen. Eine Bildstörung kann man bei durchlaufender mit einem durchlaufenden Soundtrack sehr wohl kompensieren. Wenn bei Derrick für 2 Minuten die Bilder ausfallen würden, und man würde trotzdem die Stimmen der Akteure weiterhin hören, hätte man halt einen Augenblick lang das Gefühl, das Fernsehen ist in ein Hörspiel regrediert, aber es wäre unter dem Aspekt die geringere Katastrophe, als wenn die Bilder weiter laufen, und der Sound für eine Weile weg ist. Also These ist: Fernsehen ist ein Radio - ein akustisches Medium, das um die bewegten Bilder angereichert worden ist, welches mit der Doppelverführung von Klang und Bild operiert. Der wichtigere Teil des Fernsehens sind aber die Klänge, weil sie das psychoakustische Kontinuum einer sich selber

hörenden Gesellschaft stabilisieren. Gesellschaften
036

müssen sich nicht so sehr sehen als hören. Die Forderung, daß alle Mitglieder einer Gesellschaft sich irgendwann mal sehen, ist so unreal, daß es gar keinen Sinn macht, sie zu erheben außer in diesem Experimentellen negativen Kontext, um deutlich zu machen, daß die Erfüllung dieser Forderung eine Sinnlosigkeit wäre. Wir können uns erstens keinen Platz vorstellen, an dem sich alle Deutschen versammeln, um sich gegenseitig zu sehen. Abgesehen davon, daß der Anblick von 70 Millionen Deutschen oder 79 Millionen Deutschen außer der sozusagen quantitativen Erhabenheit keine eigentliche Information enthielte. Doch die Information wäre die, wir können diese 80 Millionen nicht sehen, weil wie auch immer sie sich versammeln würde, die Fläche, auf der sie stehen, und die Schlange, die sie bilden würde, wäre zu groß, um sie mit einem Blick zu umspannen, man könnte mit anderen Worten auf Weise demonstrieren, moderne Gesellschaften haben bereits das Format erreicht, wo visuelle Methode zu einer eins zu eins Selbsterfahrung nicht ausreichen. Selbst wenn sie alle in einen Raum reingingen, gingen sie nicht in den Raum rein, weil der Raum so groß wäre, daß man ihn nicht mehr mit einem Blick bis zum Ende überblicken könnte. Was bleibt, ist anderes. Es ist sehr wohl vorstellbar, daß alle Mitglieder eines Nationalstaates auch eines politischen Blocks vom Typus Vereinigte Staaten von Amerika oder von Vereinigten Staaten von Europa oder was man sonst will, sich in einer akustischen Synchronisierung um ein gemeinsames Klangereignis herum versammeln. Also wird am besten die Ereignisse, die die bisher größten Synchronisationen - akustischen Synchronisationen von Menschenmengen um eine einzige akustische Aussendung herum vollzogen haben, und das sind nach meiner Einschätzung - aber vielleicht vergesse ich etwas wichtiges - vor allem zwei Dinge, erstens die Eröffnungs- und Schlußzeremonien von Olympischen Spielen, die sind von einem Großteil der Menschheit als festliches Gelegenheiten zur Vereinigung anerkannt, und werden mit einem signifikanten Ausmaß als Musikereignisse strukturiert.

Mod.

Ähnliche solche akustischen Synchronisationen wären weltweit Übertragene Popkonzerte, spektakuläre Weltmeisterschaften beim Schwergewichtsboxen, Königskrönungen, Königshochzeiten, Oscarverleihungen - und nicht das schlechteste Beispiel: Die Direkt- und Liveübertragung des Golfkrieges.

Messiaen, Vom Ende der Zeit

Wovon Peter Sloterdijk spricht, obwohl er eingangs versprach, eine Antwort zu suchen auf die Frage, wo wir sind, wenn wir Musik hören, ist nicht eigentlich die Musik als solche, sondern die Musik bestenfalls als integraler, vielleicht sogar integrativer Bestandteil weltweit ausgestrahlter, medial vermittelter Soundtracks mit und ohne Bilder. Diese Soundtracks sollen uns Hörenden ein Gefühl der Zugehörigkeit vermitteln zu einer Weltgesellschaft, der wir nur als Einzelne angehören, ohne uns in ihr zu Hause zu fühlen. Das Problem der Entheimatung arbeitsteiliger und unüberschaubarer Industriegesellschaften versucht Sloterdijk einer Lösung entgegenzudenken - und Musik spielt in seinen Denkansätzen globaler Repatriierung vereinsamter

Individuen nur eine funktionale Rolle.

Es sei dadurch garnicht in Abrede gestellt, daß von allem europäische und nordamerikanische Popmusik Elemente der afrikanischen und asiatischen Musikkulturen in sich amalgamierend solche oder so ähnliche Funktionen schon übernommen hat, indem sich ihre Zuhörerschaft weltweit mittlerweile in Milliarden zählt. Die Rückschlüsse aus der Quantität der Zuhörenden auf die Qualität der Zugehörigkeitsempfindung halte ich allerdings für eine wüste Spekulation, nicht einmal für eine philosophische. Und was ist dann mit der sogenannten Neuen Musik, der zeitgenössischen Neuen Musik, die erstens nur von einer Minderheit gehört wird, und die zweitens ihre Qualität durch ihre Andersartigkeit gewinnt, durch ihre Entfernung von alltäglicher Erfahrung. Was ist also zum Beispiel mit der Musik von Wolfgang Rihm, dessen Kompositionen immer wieder ein gewisser expressiver Gestus eigen ist, der auch verstanden werden will, dessen Kompositionen sich aber zugleich durch einen gewissen gegengrammatischen Sinn, eine fluide Semantik auszeichnen, die sich einer wie auch immer gearteten Funktionalisierung schon allein dadurch widersetzen.

S: Der Fall glaube ich ist am besten zu charakterisieren durch vor dem Hintergrund dieser Überlegungen dadurch, daß man zeigt, bei ihm ist die Verknüpfung zwischen der Musik und der Intelligenz nie aufgeköndigt worden. Fast alle anderen Musiken müssen irgendwann den Appell an die individuierte Intelligenz aufgeben, und machen eine Kehrwendung in die Schunkelsphäre. Wo man sich wieder mit dem Ohr beim anderen einhängt. Und mitschwingt, und in diese kollektiven Rhythmisierungen einfällt, die ja mit vor allem von Adorno mit einem fatalen Akzent moniert sind, an diesen Rhythmisierungsmusiken vom Typus Marschmusik, vom Typus Seemannsmusik, vom Typus Volksmusik, die den Menschen immer schon in die Beine fährt, und ...

U: Bei Adorno wars sogar der Jazz, Beatles sowieso, aber eben auch der Jazz.

S: Bis hin zum Jazz, also eigentlich all die Arten von Musik, die ein Glück zu mehreren simuliert haben. Oder in den Bereich des Möglichen stellen wollen. Waren ihm verdächtig. Der einzige Typus von Musik, den er als authentisch zugelassen hat, war dieses gute Zureden einer großen sozusagen mütterlichen Gesangsstimme gegenüber einem einschlafenden Kinde. Ansonsten war sein Hörer immer ein einsamer Hörer, der bereits in der Musik in einem eins zu eins Verhältnis zum Gesamtverhängnis der Welt sich exponieren sollte und mußte und daher auf eine Politik des verzweifelt Ohrs zurückgeworfen war. (S)

U: Welche Lösung hat dann ihrer Meinung nach Wolfgang Rihm gefunden. Sie sagten die Verkoppelung von Intelligenz und Klang.

S: Ich glaube, er hat diesen Pakt des musikalischen Materials oder der Komposition mit einer sozusagen unentmutigten individuierten Intelligenz - er hat diesen Pakt nie aufgeköndigt, ohne ins Verstummen zu gehen. Weswegen er eigentlich auch in seiner glücklichen Natur, die er möglicherweise haben mag, ein auch ein tragischer Komponist ist, der, in historischer Sicht gesehen, besser der vierte oder fünfte große der in der Serie Mozart, Beethoven, Schumann und so weiter gewesen wäre als nun ein einsamer Nachkömmling der europäischen Hochmusik in einer

279
Zeit vollkommener musikalischer Verwahrlosung. Das ist eher eine

tragische Nachkömmlingsposition, die er allerdings eher mit wenn ich ihn richtig kenne, mit Heiterkeit und Bravour bewältigt, auf jeden Fall ist beim Zuhören seiner Stücke eines zu bemerken. Der Hörer wird weder verführt, was die Komponente der Dummheitspakete wäre, noch überwältigt, noch eingeschüchtert, sondern er wird immer bei dieser allerinnersten Intelligenz berührt und abgeholt, die dann da ist, die dann da ist, wenn dieses Psychoakustische Mysterium des Bewußtseins, das an dem Differenzpunkt von Selbstbewußtsein und Weltbewußtsein lebt, wenn dieses aufgeht. Ich glaube, das ist der generative Punkt seines Komponierens, das daher wie eine spontane Quelle, aus der Intelligenz in die Welt sprudelt, beschrieben werden könnte. Aber ich glaube es gibt auch im Bereich der populären Musik Beispiele dafür, wo auch dieser Pakt zwischen Intelligenz und musikalischen Glückserlebnissen nicht so endgültig zerrissen ist, wie Adorno es aus seiner Perspektive heraus gezeichnet hat. Ich will da nicht ins Aufzählen geraten, aber es gibt Stücke, an denen man vergleichbares dingfest machen kann. Zum einen scheint mir dieses ebenfalls erratische in unserem Jahrhundert erratische Phänomen Richard Strauß sehr bedenkenswert zu sein. An dem scheiden sich bekanntlich ja auch die Geister, aber ich glaube, er ist einer von denen, bei denen diese Formel intelligenter Klang für ein glückliches Ohr noch applizierbar wäre, in einer Zeit, die in ihren musikalischen Avantgarden bereits unterwegs ist in eine Kultur des unglücklichen Ohrs. Ich unterscheide Musik für ein unglückliches Ohr, das in der Moderne fast immer dumm ist, und eine Musik für ein glückliches Ohr, das in der Moderne fast immer häßliche Musik macht. Das ist eine tragische Schere, wenn man so will. Je glücklicher das Ohr, je mehr Zutrauen es darauf hat, daß alles, was es zu hören gibt auch gelungen - auch zumutbar ist, das ist auch die schwierigsten Klangereignisse herausexperimentiert, es ist aber in der Bewegung des Zur-Welt-Kommens, des Ermöglichens der Anreicherung der Welt mit Klangmöglichkeiten eingeschrieben ist, in dieser Bewegung ist keine Entmutigung möglich, der Musikmachende, der Komponist, der geht nach vorne mit seinen neuen Klangereignissen, und wettet auf das Glück, das die Welt hat, daß diese Klänge dazu gekommen sind. Nur es ist am Ort des Hörens fast nie ein mitarbeitendes Bewußtsein da. Die neigen viel eher dazu, sich die Ohren zuzuhalten, und zu sagen, diese allerneueste Scheußlichkeit hätte uns noch erspart werden dürfen. Man muß beobachten, daß Musik heute auseinanderbricht, dieser sonosphärische Pakt der alten Musik, daß der Geist, der am Ort des Komponierens vorgewaltet hat, am Ort des Hörens noch ein Echo finden kann. Daß es irgendwie so eine Art Geistergemeinschaft auf der psychoakustischen Ebene gibt, dieser Sonosphärische Pakt der alten Gesellschaft, der alten Musik ist wietgehend aufgelöst. Natürlich hat auch ein Spontanhörer des späten 18. Jahrhunderts schon nicht mehr verstanden, worin die großartige Steigerung zum Beispiel Mozartischer Kompositionskünste gelegen haben, aber er hats noch gehört, er war noch dabei, und es war ihm manches ein bissl unheimlich, nicht: Zu viele Noten! hieß es bei Mozart. Das hat es bereits gegeben, diese Reaktion, aber es war so etwas wie eine Utopie des Zusammenhörens, des Zusammengehörens in einer sonosphärischen Musikwelt.

??

U: Lohnt es dann noch überhaupt in der Gegenwart von solchen

Sonosphären zu reden, wenn sich eigentlich, wenn man moderne Gesellschaften untersucht, herausstellt, daß das entweder eben dieses große Haus gibt, in das alle hineinpassen, und infolgedessen niemand, und daneben lauter klitzeklitze kleine, die noch dazu massenmediale Sonosphären sind.

S: Ich glaube, es lohnt sich auf alle Fälle aus einem Grunde, weil ma 400 Jahre nach Erasmus wieder mal Grund hat, ein Lob der Dummheit zu schreiben. Und ich glaube, daß man sowas wie Differenzialdummheiten heute beobachten muß, unter denen die musikalischen eine ganz wichtige Rolle spielen. Es gibt Dummheiten, die garnicht so dumm sind. Es gibt musikalische Einigungsformeln, die so etwas wie eine Million Menschen auf ein Lied von Bobby McFerrin einschwören helfen, und das ist garnicht so das dümmste, sagen wir mal, es gibt musikalische Einigungsformeln, die dafür sorgen, daß nennenswerte Zahlen Menschen bei Simon und Garfunkel ein bischen mitgeschwungen haben seiner Zeit vor 15 20 Jahren, und daß es ihnen immer noch so ein bischen, daß es sie angenehm überkommt, wenn Simon alleine in einem Fußballstadion Südafrikas dieses berühmte Graslandkonzert gegeben hat. Das in seinem Verlauf aber auch in seiner politischen Komponente eher auf der helleren Seite blieb. Das kann man musikalisch vielleicht nicht so sagen, nicht das letzte Wort dieses Jahrhundert, aber es war ein Moment, wo man sagt, da war die Dummheit nicht so dumm. Das ist auch eine repetitive und eine Musik, wo der Serum(?)faktor nach dem Geschmack mancher strenger Geister ein bischen zu hoch ist, aber es geht, aber sind Dinge, die noch Angebote machen, an eine Vergesellschaftung im Guten. 

U: Aber es ist doch auch der Export eines europäischen, euro-nord-amerikanischen harmonischen Denkens in andere Welten, die anders harmonisch denken. Die anders harmonisch wohnen, und die, indem sie das nun vorgesetzt bekommen, oder sich vorsetzen lassen wollen, und das vielleicht als Fortschritt ihrer Gesellschaft vielleicht empfinden, aber das nur empfinden können unter dem Preis ihre eigene vorher tradierte gewesene Häuslichkeit zu verlassen. Das hat doch mit dem Export von einem Harmoniesystem zu tun, von dem Behrend behauptet, es sei das beste und das richtigste.

S: Es werden hier sonosphärische Imperien geschaffen. Das ist der Sinn der modernen Massenkultur. Die Durchdringungskraft des Bilderimperiums und des sonosphärischen Imperiums des Westens ist sehr viel weiter reichend als die Durchdringungskraft der Waren bisher¹. Selbst die Kulturen Lateinamerikas und Afrikas, die sich fast nichts aus dem Kaufhaus Universum der ersten Welt leisten können, können sich immerhin einen Transistor leisten, über den die erste Weltmusik omnipräsent wird. Ich glaube, das ist die Realität heute. Der Westen ist eben heute im Begriff, sein sonosphärisches Imperium weltweit zu etablieren. Weitgehend ohne wirklich zu wissen, was er damit tut. Und welche Hypothesen er damit auf sich nimmt. Welche Sprache er in die anderen - also akustische Weltsprache er in die anderen Weltteile importiert. Welche Messages auch über die Songtexte in die Welt ausgestrahlt

384

¹Das kann garnicht stimmen, denn Radiogeräte und Fernsehempfänger sind ja schließlich Waren des Westens. Oder nicht?

werden. Er schwört die Mehrheit der Menschheit auf eine mentale Haltung ein, die man nennen könnte, den Konsumismus der Armen. Das ist ein Konsumismus, bei dem es nichts gibt. Wo nur der Hunger geweckt wird, aber die Mittel, ihn zu stillen nicht da sind.

???

Wenn in einem lateinamerikanischen Dorf ein Stereoradio in die Dorfmitte stellt, und ein Tape von You too oder Van Heilen oder so einlegt, und die Dorfjugend ist eine halbe Stunde später sozusagen im Swing. Dann ist das natürlich ein Gottesurteil der Musik - die hat in dem Moment an der Stelle den Durchbruch geschafft. Und wir müssen mit diesen sonosphärischen Universalien, mit diesen sonosphärischen Imperium, was der der Westen im Augenblick aufbaut, allgemein rechnen.

S:Vielleicht muß man eine solche musikpolitische Großanalyse erst mal vorausschicken, ich beziehe mich natürlich auf die Musikpolitik Platons, im Hintergrund dieser Überlegungen, weil er derjenige als erster ich glaube in einer nie wieder aufgegriffenen Weise darüber nachgedacht hat, wie man Gesellschaften in tonale Gemeinschaften zusammenschweißt. Denken sie über seine Reflexion über seine militärischen Tonarten, über die politisch willkommenen Tonarten, mit einer solchen Analyse kann man sehr wohl auch beginnen, um zu fragen, welche Tonarten, welche Arten von Musik, ganz allgemein gesprochen, braucht eine Gesellschaft, die wie die unsere, die westliche ansetzt, um es so zu sagen, zum letzten Gefecht der Globalisierung. Und in diesem Globalisierungsgefecht spielt natürlich eine bestimmte Form von hinreichend dummer Musik eine Rolle. Wobei das Wort hinreichend auf dieses Problem der Differenzialdummheit hinweist, die die große Aufgabe der Übergroß gewordenen Gesellschaften nämlich sonosphärische Synchronisation mit Abwesenden zu leisten, deuten soll. Differenzialdummheit ist glaube ich sowieso ein Wort, das eine gewisse Zukunft haben dürfte, weil es unentbehrlich ist für eine Analyse dessen, was die Medien in einer fragmentarisierten, letztlich atomisierten Gesellschaft von Individuen zu leisten haben. Sie müssen sozusagen den gemeinsamen Klang zwischen Abwesenden vorstimmen, so eine Art politisches, musikpolitisches Tuning, von riesen Gesellschaften mit anregen. Deswegen moderne Musik auch so wichtig ist, weil sie die einzige Sphäre ist, in der man die Gegenprobe machen kann, auf das, was eine Musik wäre, die aus der Dienstbarkeit solcher sonosphärischer musikpolitischer Funktionen entlassen wäre, die ganz einsame Angebote macht an eine Intelligenz eines Individuums, das nicht primär der Esel der Gesellschaft sein will. Das heißt einer

438

Intelligenz, die sich noch selber zelebriert, und die in der Anarchie des freien Geistes zu Hause ist.

Rihm, schwarzer und roter Tanz

Machen wir noch einmal die Gegenprobe, die Gegenprobe auf die Vereinbarkeit von Philosophie und Musik. Ich frage also Wolfgang Rihm, ob seiner Ansicht nach an der Wahrnehmungsweise von Musik seit der flächendeckenden Verbreitung von Radio und anderen Tonträgersystemen sich etwas geändert hätte.

R: Ja, man hört den Wind nicht mehr, man hört das Wetter nicht mehr, man hört das Gehen nicht mehr, die Eigengeräusche nicht mehr, das geht ja bis dahin, daß derjenige, der sich den Walkman ins Ohr, das Hörgerät des Walkmans, denn der Walkman ist er ja selber, wenn er das ins Ohr steckt, daß er da eigentlich eine graduelle Taubheit in Kauf nimmt, Als würde man die Augen schließen und nur noch bestimmte Bilder wahrnehmen wollen, das ist eigentlich die Gedanken, die erste Malerei sind die Wolken, und die erste Musik ist der Wind, da ist diese erste Musik ausgelöscht. Beim Sehen kommt eigentlich niemand auf den Gedanken mit geschlossenen Augen zu gehen. Weil das Sehen braucht doch noch mehr als das Gehör. Ich weiß nicht, könnte sein, daß das Sehen doch noch lebenserhaltender ist, als das Hören. Heute.

Am Ende unseres Gesprächs, als wir auf keine unserer Fragen wirklich befriedigende Antworten haben finden können, schenkte mir Wolfgang Rihm ein Buch, mit dem Titel: Beginnlosigkeit - Reflexionen Über Fleck und Linie von Botho Strauß. Ein interessantes Buch, meinte Wolfgang Rihm, und schrieb eine Widmung hinein, die da lautet:

Sprecher:
Warum? - Darum!

Zum Abschluß dieser Sendung wie schon vorhin einige Male eingestreut ein Zitat aus diesem Buch, ein Zitat, das zum Thema nichts beiträgt, aber mir persönlich ist die Anarchie des freien Geistes allemal noch lieber als sie sonosphärische Synchronisation.

Sprecher:
Als Konstruktivist werden Geist, Gefühl und Wille immer wieder dem "Naturalismus" des organischen Gebildes etwas so Unnatürliches wie die Pyramide entgegensetzen. Hierarchie z.B. wird auch unter dezentralisierten Machtverhältnissen noch als Behausungs-Wert erinnert, in abgegrenzten Sektionen beibehalten oder im Krisenfall praktiziert. Selbst das geozentrische Weltbild verbleibt im Herzen unseres Gedächtnisses und wird nicht aus seinen leblosen Archiven geholt. Längst widelegte Weltanschauungen bilden im Bewußtsein eine ideelle Rücklage und werden in der Sehnsucht des Komplexen nach seiner Andersheit aktiv. Es ist unser Bestreben, die Welt zu begründen, wo immer wir das geringste von ihr erkennen. Dem entspricht, daß wir in der Krise immer auf das Einfache zurückgreifen, als läge es der Menschennatur näher als das Komplexe, das letztlich für eine Überflüssige Vwicklung gehalten wird, obgleich die Flechte mehr Halt verspricht als der stramme Faden.

Musik: Geburt zum Tode

U: Inwiefern handelt die Musik immer vom Tod.

R: Zunächst ist sie selber Zeichen des Vergehens. Er beginnt und er endet, und am Leben erhalten wird er gerade dadurch, daß er dem Vergehen anheim gegeben ist. Musik existiert nicht, sie dauert nicht, obwohl sie in der Zeit durch Dauer überhaupt erst zum Leben kommt. Aber sie dauert nicht an. Ihr eigentliches Leben, aber was heißt eigentliches Leben, aber die wichtigste Form ihres Lebens ist dann im Gehörtwerden, im Moment nach dem Gehört werden, im Hörer, im jeden einzelnen Hörer. So erfährt sie durch jedes Erkennen Geburt. Eine enorme gesteigerte Geburt, eine Wiedergeburt, eine Vielwiedergeburt.

U: Wobei diese Geburt im Moment des Geborenwerdens schon wieder verklingt. Eine Geburt zum Tode.

R: Ja, es ist ein dialektischer Vorgang. Es ist keine Geburt, um jetzt endlich zu existieren, sondern das ist bereits das Existieren, also im Geboren werden stirbt die Musik. Sie dauert nicht an, wie ein Objekt haptisch greifbarer Kunst.

U: Ich glaube bei ihrer Musik spielt auch noch eine Rolle, ich weiß nicht, ob das so zutrifft, daß sie ihre Musik expressiv einsetzen, aber zugleich gegengrammatisch. Ich meine damit, daß sie nicht darauf setzen irgend Bedeutungen zu artikulieren, die man sich merken kann, und wo man hinterher sagen kann, aha, der Künstler wollte mir das und das sagen, das sprachen sie ja schon vorhin an, ...

R: Keinerlei didaktische Absicht, ...

U: ... und auch keine zeitlogische, kein Vortrag, wenn man so will. Erst dieses und dann jenes. Sogar irgendwo bei der Hamletmaschine ...

R: ... mit der Energie des Textes .. um die Wege freizusprennen, in Flußrichtung. ...

084

...

190

Ich glaube nicht, daß ich nach Dingen suche, die eine Abwesenheit des Konstruktiven erheischen. Damit wir uns nicht mißverstehen. Ich bin sehr konstruktiv. Ich bin es aber dann nur im Moment. Ich bin nicht konstruktiv, und verlass mich dadrauf, wie auf eine Lebensversicherung, sondern ich bin dann konstruktiv, wenn es sein muß. D.h. ich bin dann konstruktiv, wenn - in ein Bild gebracht. Konstruktiv als Goldsucher, oder als Gangster, als Glückritter oder als Wahrsager. Oder als Namenloser. Jedenfalls nicht mit dem Lageplan der Dinge versehen. Ich bin nicht mit dem Lageplan der Vorgänge vertraut. Ich laß mich darauf ein, und treffe dann ganz hochkonstruktive Entscheidungen. Das ist schwierig zu verstehen, wenn man auf der Schule gelernt hat, das Konstruktivität immer von vorne anfängt, und von hinten aufhört, und am Schluß kommt was raus, was am Schluß dann konstruktiv ist, so ist es nicht. Schon vor allem in der Kunst nicht, wo ja klügere Leute als ich schon gesagt haben, daß eins und eins keinesfalls zwei ergibt.

(ich erzähle etwas von Batailles Ökonomie der Verschwendung - Lust aufgesparte Ökonomie zu verschwenden)

223

R: Ja so verfährt die Natur. Natur verfährt äußerst konstruktiv mit verschwendetem Material. Sie verschwendet ständig, aber alles

Konstruktion im Moment

Im Fluß der Energien

kehrt wieder zurück und der Mensch greift mit Konstruktion in diesen Kreislauf ein, greift mit seiner Vorstellung von Logik in diesen Kreislauf ein, und man sieht, was dabei heraus kommt. Nicht. Die Natur ist ja nicht - ich möchte jetzt keine Analogie: Schöpferischer Vorgang und Natur herstellen, obwohl da sehr viel dafür spräche, aber es ist ein sehr gefährliches Gebiet, man kommt dann gleich in die Sphäre des Naturrechts, für den der da schöpft. Aber ich glaub, daß das Bild von der Natur deswegen ein gutes Beispiel abgibt, weil da die sogenannten verschwendeten Kräfte, die bleiben ja im Kreislauf, die sind ja eigentlich nicht in der Weise verschwendet, daß sie weg wären, die sind ja nicht fort. Die sind freigesetzt, um an anderer Stelle wirksam zu werden, aber das System bleibt immer gleich. Indem es stattfindet. Das System der Kräfte bleibt gleich. Es gibt nicht plötzlich mehr Kraft oder weniger Kraft, sondern es ist immer gleichviel Kraft anwesend, während die menschliche Vorstellung von Architektur, Ordnung und Bau, Logizität durch die Bindung und die Unterbrechung des Flußes, das ja hervorruft, was man medizinisch eigentlich Krankheit nennt. Wenn man das weiterführen möchte, das Bild, dann müßten wir uns ausmalen, was Krankheit im menschlichen Körper für Ursachen haben kann. Aber das ist nicht der Grund unseres Gespräches.

253

(Nun spreche ich von De Sade- zerstückelter Mensch, die in den Kreislauf der Natur zurückgeführt werden. Rihm meint, de Sade mache zu schnell halt, weil er bleibt bei der Zerstückelung, das das naive und verbrecherische bei de Sade sei.)
R: Er sieht nicht den Fluß der Dinge, er sieht nicht den Fluß des Moleküls. Er braucht die Gestaltähnlichkeit des Stückes, des Zerstückelten¹⁷. Und das ist das Perverse drann. Wenn er bis in die Zersetzung bis ins Molekül hinein ginge, was ja ein griechischer Gedanke wäre, dann wäre es eine hochmoralische Sache, die es im Hintergrund ja vielleicht auch ist, aber dadurch, daß es Halt macht vor der Erkennbarkeit des abgehauenen Stückes, die betrachtet er für mich zu lange. Da bleibt er zulange davor stehen, an dieser Zwischenform. Und dieses künstliche Herstellen des Stückes, das hat etwas von dilettantischem Kunstmachen, er will Kunst machen, aber er macht es mit Objekten, die bereits in ihrer Art der Verwertung dem Fluß anheim gegeben sind, daß er um überhaupt aufzufallen, nur diesen Fluß unterbrechen kann, um beim Stück anhalten, und dieses Betrachten, im Moment der Zerstückelung. Also das ist jetzt meine persönliche Phantasie dazu. ...

290

(De Sade hat sich in der Natur begraben lassen ...)
(Bewegung nicht entspricht, sondern entspringt. Etwas, das wirksam wird durch die Art meines Tuns. Aber es ist nicht das Ziel meines Tuns.)
Sowie das ein Lebensprozeß geworden ist, stellt sich die Frage nach dem Clischee überhaupt nicht mehr. ...

360

U: Was da natürlich immer eine Rolle spielt, ist, Hans-Günther heyne bezeichnet das immer als ein Betondeckel unserer Kultur.

¹⁷Hoppla! Wie ist das mit den Fragmenten von Zitaten, die bei Rihm auftauchen?

*Archive verstopfen,
behindern das Verdauern!*

Denn es ist soviel Material, historisches Material aufgehäuft, noch nie waren die Magazine so voll wie heute, die Abrufbarkeit von historisch gewachsenem Wissen, von auch auch Tondokumenten.

R: Die Abrufbarkeit von Speicherkapazitäten, die wir inzwischen erzeugt haben, sind so groß, und historisch gewachsen ist wunderbar, nur es durfte nicht mehr "historisch" sterben. Es wurde wieder der Kreislauf angehalten. Es ist wieder das Motiv, das wir vorhin bei de Sade hatten. Es wird beim Stück angehalten. Bei der zerstückelten Position. Bei dieser Position des Zerfalls. Nicht mehr der Zerfall selber und die Entstehung neuen Lebens wird gewährt, also das Vergessenwerden von Kunst, und das Wiederaufkommen, und wieder Vergessenwerden und wiederaufkommen, was etwas ganz natürliches ist. Ich meine Bach wurde erst mal 100 Jahre vergessen. Und dann. Und dann wieder akzeptiert. Und dieser Kreislauf, der wurde durch die technische Reproduzierbarkeit, von der sich Benjamin so viel erhofft hat, kraß als würde es ihm im statu mortis mesmerisiert, wie bei Poe, der Fall Waldemar, als würde der Tod in dem Moment verhindert, so daß das, was weiterlebt, der lebenden Leichnam ist. Das Anhalten von Kunst an einen historischen Moment, und das immer Wiederholen dieses Moments ist durch die technische Reproduzierbarkeit gegeben. Und das verschafft diese Verstopfung, und deswegen ist dieses Bild mit dem Kanaldeckel von Hans-Günther Heyme, das finde ich phantastisch, weil es nämlich das System erhellt, oder ein Licht auf das System wirft, wo das stattfindet. Nämlich in der Kanalisation. Im Verdauungstrakt. Im Abflußtrakt. Da ist die Verstopfung. Da kann nicht abfließen, da kann sich nichts zersetzen. Da kann nichts mehr zuende faulen. Weil es wird im Moment, was war, konserviert. Und immer wieder verzehrt, und immer wieder verzehrt, aber es wird nie

U: Aber er sieht das aus zwei Seiten. Zum einen Material, so ähnlich wie man Eisen schürfen kann. Es ist eine Quelle, es ist ja sehr schön, was weiß ich, in den Uffizien umherzugehen, und sich diese Bilder anzuschauen, ...

R: Das sind ja die Originale, das sind ja nicht die reproduzierten, ...

...
(Ich erzähle etwas von dem Brunnen E. Mörikes - das Wasser, das heraussprudelt in einen Brunnen sich ergießt.)

425

R: Das ist jetzt ein Bild, ich habe die Stelle nicht gegenwärtig, aber was ich fast in Gegenbewegungen anschau. Was sich in Gegenbewegungen befindet. Nämlich, einerseits das Wasser, und andererseits der Brunnen. Der Brunnen ist ein höchst artifizielles Gerät, das Wasser zur Geltung zu bringen, in einer strukturalen Form, während das Wasser selber jede Form annimmt, die es vorfindet. Es ist gegensätzlich. Wasser Brunnen - und das mit den Rohren, das legt ja fast ein manieristisches Röhrensystem zur Kanalisation dieser Kraft, wenn er das bringt, spielt er wohl auch auf die Antinomie von schöpferischer Begabung und energetischer Kanalisierung, die erfolgen muß, um diese Begabung überhaupt zum Sprechen zu bringen, denn begabt sind viele, aber um ins Sprechen zu kommen bedarf es dieser höchst artifizialen Brunnenarchitektur, damit es eben in die Richtung oder in die Richtung spritzt. Das ist ein schönes Bild. Gleichzeitig ist Wasser aber auch ein Element, was für das Unbewußte steht. Was fürs - erstens kommt auch chthonisch von unten von der Erde, denn es ist Grundwasser, und auch in den Träumen ist es ja immer

Das Bild des Drummeins,

wenn aus dem Wasser etwas auftaucht, etwas, das aus den Tiefen des Bewußten, oder des Unterbewußten auftaucht, Das Wasser als Bild eines des unten im Selbst angesiedelten oder vorhandenen nicht ganz durchsichtigen Zustandes. Und dann eben auch diese jede Form annehmen, also ...

U: Also es hat auch etwas, in das hinein ich mich auch lösen kann.

R: Oder das hinein man sich selber auch auflöst.

U: So ähnlich wie ein Boullionwürfel, so in der Art.

R: Das war jetzt weniger von der Küche her gedacht.

U: Die Frage zielte ja eher dahin, daß wir mit diesem Deckel ja umgehen müssen, mit dem Kanaldeckel. Um an das Grundwasser überhaupt zu kommen, um es sprudeln zu lassen.

R: Sprudeln tuts von selber.

U: Also dieser Kanaldeckel verhindert das Wasser ja.

R: Wer macht aber den Kanaldeckel drauf. Das sind wir. Dann müssen wir ihn wieder heben. Das ist die einzige Möglichkeit. Oder das Wasser hat die Kraft und sprengt ihn von selbst weg. Nicht.

U: In Form einer Naturkatastrophe, die irgendwo etwas sehr schönes wäre.

(Zitate in der Hamletmaschine, die mir bekannt vorkommen. Verschiedene Stilsphären im Familienalbum des 1. Teil, sagt Rihm, aber wenn ich Bach höre, dann höre ich viele Partikel, die auch bei Händel sind, usw. : Wenn ich höre, dann erkenne ich. ... Ich habe neulich bei Mozart ein D-Dur Akkord gehört, was bedeutet das. ...)

..

570

R: Ich finde die Geräusche der Kanalisation in diesem Zimmer ganz großartig. Gehört genau zu unserem Thema.

U: Ich glaube, das stimmt dann auch wieder nicht. Also das ist zumindest nicht die Intention. Also damti fühle ich mich nicht verstanden. ...

R: Also diese Auflösung an der Grenze wo es zerbröselt. Um was zu ermöglichen. Ich würde sagen, Anschauung. Und Anschauung heißt in der Musik, hören. Nun ist hören aus dem Medium des Radios heraus ja nun auch ein sehr krückenhaften Vorgang. Man müßte dieses Hören nochmal als Krücke reflektieren. Daß eigentlich Anschauung garnicht möglich ist, und daß wir, wenn wir über Musik sprechen, wir über etwas sprechen, das es garnicht gibt, und in der Form schon garnicht.

...