

uli aumüller **warum ist der wald der bessere konzertsaal?**

warum ist der wald der bessere konzertsaal?
3 radio-essays von uli aumüller

1. Teil

Seite 04

Invention für 2 Stimmen in gegenläufiger Bewegung

Reinhard Schulz gewidmet

2. Teil

Seite 27

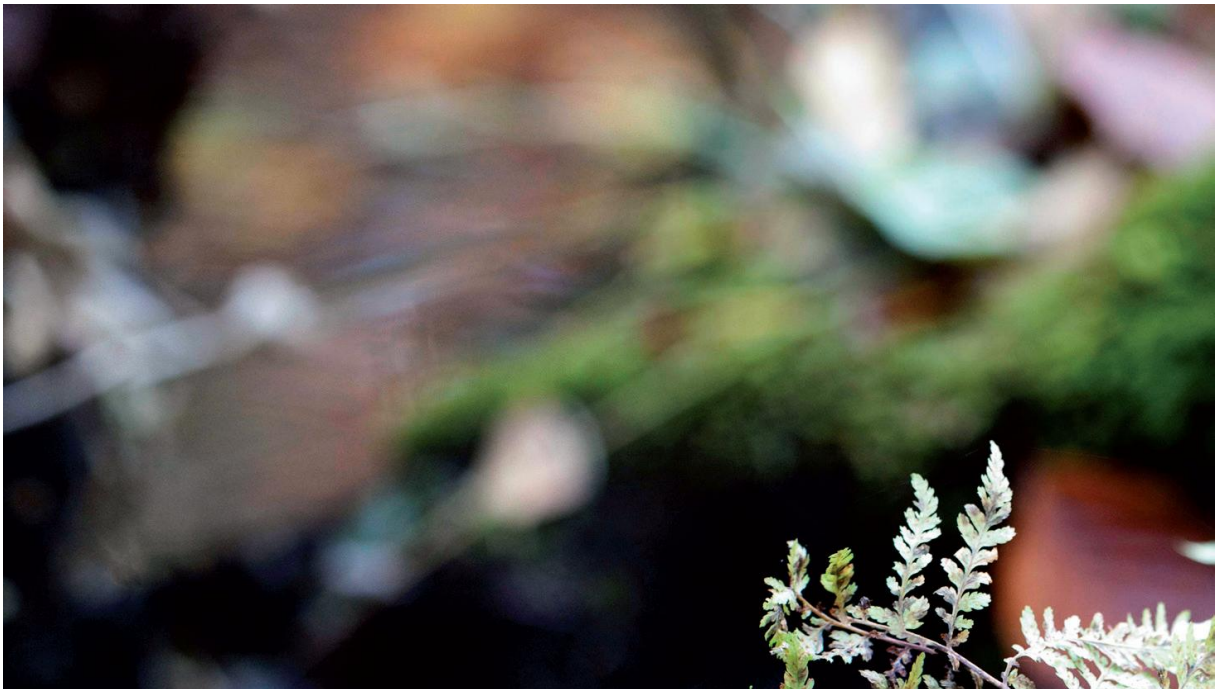
Schläft ein Lied in allen Dingen?

3. Teil

Seite 51

Warum der Sinn verdeckt, was ihm vorausgeht?

Sprecherin: Nicole Boguth
Sprecher: Patrick Blank
Redaktion: Lydia Jeschke
Produktion: SWR Baden-Baden / Freiburg
© 2010 – 2012



uli aumüller **warum ist der wald der bessere konzertsaal?**

teil 01 | invention für zwei stimmen in gegenläufiger bewegung

reinhard schulz gewidmet

SIE: Ach, ach – dreifaches Ach!

ER: Eine simple Aufstellung – Sie und Er. Er und Sie. Einfacher geht es nicht.

SIE: O Christenheit!

ER: Ja.

SIE: Wohlan, so mache dich bereit,
bei dir den Schöpfer zu empfangen.

(Pause)

Der große Gottessohn
Kömmt als ein Gast zu dir gegangen.

Ach ...

(Pause)

Ach laß dein Herz durch diese Liebe rühren;
Er kömmt zu dir, um dich vor seinen Thron
Durch dieses Jammertal ...

(Pause – Seufzer)

Durch dieses Jammertal zu führen.

Musik: BWV 91 – Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ“ – Rezitativo

SIE: Kantate Bachwerkeverzeichnis 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ – das Rezitativo. Abgesehen von dem strahlenden C-Dur Akkord am Schluss kein einziger konsonanter Klang.

ER: Alles ist Jammertal eben ... oder?

SIE: Alles ist Jammertal. Die ganze Welt ist Jammertal – und die klingt ziemlich – naja, dissonant eben. Ein Jammertal halt.

ER: Klar, ein wohlklingender Jammer ist schwer vorstellbar. Die Welt muss ächzen und stöhnen, damit es Grund zum Jammern gibt.

SIE: Da muss doch irgendwo was schief gelaufen sein, oder?

ER: Wo?

SIE: Na, insgesamt?

ER: Insgesamt im Jammertal?

SIE: Nein – überhaupt.

(Pause – Stöhnen)

SIE: Gott, dem der Erden Kreis zu klein,
Den weder Welt noch Himmel fassen,
Will in der engen Krippe sein.

(Pause)

SIE: Na – wie konnte die Schöpfung Gottes, den „weder Welt noch Himmel fassen“,
so missraten, dass außer Jammertal nichts ist?

ER: Ist es doch nicht!

SIE: Wieso?

ER: Ich würde sagen, wo Täler sind, müssen auch Berge sein. Wo ein unten ist, muss
es auch ein oben geben.

SIE: Warum schickt er dann seinen Sohn? Warum müssen immer die Kinder das
Missgeschick ihrer Eltern ausbaden?

(Pause)

ER: Interessant finde ich, dass die Realität des Irdischen, des Diesseitigen, so
dissonant daher kommt – das lässt erahnen, wie unreal und unwahrscheinlich die
Konsonanz ist, der Wohlklang, wie jenseitig seinem Ursprung nach.

SIE: So wird Bach nicht gedacht haben, der alte Bach. Er hat 23 Kinder gezeugt, also
wird er auch andere Töne gehört haben hier auf dieser Welt.

ER: Was meinst du?

SIE: Töne des Einklangs.

ER: Ach so, du meinst das Kindergeschrei.

SIE: Ja, auch.

ER: Wenn einem die Natur kommt.

SIE: So ungefähr.

ER: Hast du eine Ahnung von der Natur?

SIE: Nicht wirklich.

ER: Ein verschlossener Garten?

SIE: Die Natur halt.

Musik: Orlando di Lasso – O Maria – clausus hortus

SIE: Oh Maria, verschlossener Garten,
Hafen der zerschellenden Welt,
die dich dazu gebracht hat,
selbst uns allen wie eine Mutter zu sein,
versöhne uns.

(Pause)

Versöhne uns!

(Pause)

Versöhne uns und hilf uns, die wir dich inbrünstig bitten,
strecke deine gütige Hand aus,
und lenke unser Leben.

(Pause)

Ja, Maria sitzt in ihrem verschlossenem Garten, so würde ich das sehen, sitzt, das
Horn des Einhorns in ihrem Schoß, obszön aber schön, sitzt und ...

(Pause)

Sitzt und, wie soll ich das sagen: Der Garten ist der Garten Eden, noch bevor der
Systemfehler, der von vornherein einprogrammiert war, zum Tragen kam. So würde
ich das sehen. Sitzt und ...

(Pause – ab jetzt freudig und leicht derangiert)

Der Garten Eden, der überhaupt erst durch sie, durch Maria, wieder bevölkert wird,
also durch ihre Unschuld, da gibt es etwas, das durch sie reaktiviert wird, der Garten
Eden, Maria sitzt im Garten Eden, im verschlossenen Garten, aber das ist eigentlich
ein Widerspruch, denn seit Eva ist die Menschheit ausgeschlossen aus

dem Garten Eden, wie also sollte Maria in dem Garten sitzen – durch ihre Unschuld?
Dann wären alle unschuldigen Mädchen ... aber es heißt: Maria hätte Eva umgedreht:
Eva – Ave Maria – oder Eva airam – oder beide umgedreht: ave airam ... ergibt das
Sinn?

(Pause)

ER: Durch das Erkennen, durch die Erkenntnis, hat sich der Mensch außerhalb
dessen gesetzt, oder neben das gesetzt, was er erkannte. Der Garten, dessen Teil er
zuvor war, plötzlich, auf einmal ein verschlossener Garten. Der Garten liegt als
Erkannter im Jenseits der Erkenntnis, weil das Erkennen anderen Gesetzen folgt, wir
wissen es nicht genau, als einfach nur Teil dieses Gartens zu sein.

SIE: Mich hingeben. Einfach nur sein. Wer möchte das nicht?

Musik: *Bruckner, 7. Symphonie – Ausschnitt*

ER: Vielleicht gehört dahinein die Geschichte eines Freundes, oder Freundes? – jedenfalls eines Menschen, der mir sehr wichtig war. Ein Mann meines Alters, der an Krebs starb, jedenfalls zu jung. In den Tagen vor seinem Tod, in Erwartung seines Todes, soll er immerzu nur Bruckner gehört haben, alle Symphonien, rauf und runter, eine CD nach der anderen, und brüllend laut. Umso seltsamer, als dass dieser Freund beruflich fast ausschließlich mit der Neuen Musik befasst war, der Musik des 20ten und 21ten Jahrhunderts. Sein Herz offensichtlich wurzelte im 19ten. Bruckner, um die Angst vor dem Tod zu vertreiben, oder falsch: Um zu sagen, dass der Tod ein Teil des Lebens ist, der Tod also nur ein Übergang, Übergang vom Diesseits ins Jenseits, also nur eine Transformation des Seins im Selben.

Musik: *Geräusche aus dem Wald von Brückentin*

SIE: Du kannst dich erinnern, dass wir durch den Wald von Brückentin gewandert sind. Fast schon in Vorpommern.

ER: Die entvölkerten Wälder des Ostens – ja natürlich.

SIE: Ja, natürlich, ja. Was haben wir gehört? Weißt du es noch?

ER: Dass die Wälder dort langsam Urwälder werden.

SIE: Ja, das schon. Aber was haben wir gehört?

ER: Was meinst du? Was haben wir gehört?

SIE: Ja. Was haben wir gehört?

ER: Ich kann mich nicht erinnern. Wir haben nichts gehört.

SIE: Eben.

ER: Wir haben nichts gehört.

SIE: Eben.

ER: Wir haben nichts gehört.

SIE: Ja.

ER: Wir haben nichts gehört.

SIE: Von allen Seiten.

ER: Rundherum Stille, ich erinnere mich.

SIE: Als ob die Zeit aussetzt.

ER: Ich erinnere mich. Da ein Ast, der knackst. Oder ein Vogel.

SIE: Als ob die Zeit aussetzt.

ER: Ja, stimmt, als ob die Zeit aussetzt. Von allen Seiten. – Die Zeit, die wir dort verbracht haben, fühlte sich an ...

SIE: Wie nur ein einziger Augenblick.

ER: Als ob wir nicht dabei gewesen wären. Vielleicht fällt es mir deshalb schwer, mich daran zu erinnern. Ich kann mich erinnern, dass wir in diesem Wald waren, aber so, als ob ich nicht dabei gewesen wäre.

SIE: Du und ich in diesem Wald – aber du nicht dabei – oder wir nicht dabei. Also da der Wald, und mittendrin du und ich, aber so, dass wir nicht dabei gewesen wären, das ist doch seltsam, oder? Als ob da etwas gewesen wäre zwischen uns, oder?

ER: Aber da war nichts, nichts zwischen uns, also nichts, wie soll ich sagen – und da war diese Stille rundherum – und dieses Gefühl, währenddessen und hinterher, nicht dabei gewesen zu sein. Aus diesem Grund fällt es mir schwer, mich daran zu erinnern.

SIE: Du kannst dich nicht erinnern. Wie kann das sein? Ich kann mich erinnern an den Schnee, der auf den braunen Blättern des Unterholzes lag, ich kann mich erinnern an die Bucheckern, die auf dem Eis des kleinen Baches verteilt waren. Ich kann mich erinnern an die schwarzen Stämme der Erlen. Als ob man ein Gitter vor den Augen hätte, das den Blick sortiert. Aufteilt, in Abschnitte. An die Kristalle des Atems, die herunter fallen wegen der Kälte. An all das kannst du dich nicht erinnern? All das hast du nicht gesehen?

ER: Ich habe nachgedacht über das Hören.

SIE: Über das Hören?

ER: Ja, das Hören.

SIE: Es gab dort nichts zu hören. Nichts.

ER: Eben deswegen.

SIE: Weil es dort nichts zu hören gab. Die Stille. Du hast darüber nachgedacht, dass es nichts zu hören gab. Sondern nur die Stille. Kein Auto, kein Radio, kein Fernseher ...

ER: Keine Kettensäge ...

SIE: Und zu welchem Ergebnis bist du gekommen?

ER: Zu keinem Ergebnis. Ich habe einfach nur gehört.

SIE: Und du hast nichts gehört.

ER: Genau. Nichts – und das Gefühl, nicht dabei gewesen zu sein, das war schon eine ganze Menge, oder.

Musik: *Francis Dhomont – les derives du signe – Dionysos – Übergang
Froschkonzert zur Orchesterprobe*

ER: Es gibt Schallplatten, die zieht man immer wieder aus dem Schrank hervor, gar nicht so sehr, um sie sich anzuhören – denn gerade die, die ich meine, die kenne ich schon auswendig – sondern einfach um ihre Materialität in den Händen zu halten, die Spuren der Zeit – die Abnutzungserscheinungen auf dem Cover zu spüren aber auch um die Frische der Erinnerungen – ja ich weiß nicht – zu riechen fast, die mit ihnen verbunden sind. Das ging mit den alten Schallplatten aus Vinyl noch viel besser ...

SIE: Oh, ich weiß, das ist wie mit den alten Büchern auch, den ganz alten. Ich stelle mir dann irgendwelche Mönche vor, im vierten Jahrhundert oder so – die ja noch auf Tierhäuten, auf nackten enthaarten Tierhäuten geschrieben haben. Was muss das für ein Gefühl gewesen sein, zu wissen: dass ich auf dieses leere Pergament schreiben kann, ist dem Tod eines Tieres zu verdanken. Über so eine Seite zu streichen, muss einen Mönch ganz anders berührt haben, wie wenn er glatte junge Haut liebkost – das hat auch eine erotische Komponente, wie Körperbemalung.

ER: Mit den CDs geht das leider nicht mehr in dieser Form. Wenn die Patina anlegen, dann funktionieren sie einfach nicht mehr ... aber mit dieser CD, von der ich die ganze Zeit spreche, ist es trotzdem immer noch so, dass allein sie anzufassen einen besonderen Wert hat: Sie heißt „Les derives du Signe“ – Die Ableitungen, die Derivate des Zeichens – von Francis Dhomont – elektroakustische Musik aus den späten 80ern, die O-Ton-Aufnahmen verwendet, bearbeitet – verändert und wieder neu zusammensetzt, und bei einer der Kompositionen auf dieser Platte sind es Froschaufnahmen. Ganz viele verschiedene Froschaufnahmen, Francis hat einen ganzen Schrank voll nur mit Froschaufnahmen, einzelne Frösche und Duos, große und kleine Frösche, und ganze Froschkonzerte, deren Musik wie in konzentrischen Kreisen um einen See herumwandert – das ist unglaublich. Und in dieser Musik, sie heißt Signé Dionysos – Unterschrieben Dionysos. Darin treibt Francis ...

SIE: Francis Dhomont ..

ER: Ja, ja – darin treibt Francis das Prinzip des Derivates auf die Spitze. Eigentlich ist nichts einfach nur es selbst, sondern immer zugleich auch ein Zeichen von etwas anderem, in das es übergeht. Wie im richtigen Leben.

SIE: Verstehe – d.h. verstehe ich nicht. Was geht wohin über ...

ER: Die CD geht in eine nackte Ziegenhaut und die erotischen Phantasien eines Mönches über.

SIE: Ehrlich jetzt – ich dachte Frösche – und nicht Ziegen.

ER: Du sprachst von Ziegen und ich von Fröschen.

SIE: Und wieso gehen jetzt die Frösche in Ziegen über.

ER: Weil die Ziegen sterben mussten für das Pergament der Mönche.

SIE: Und die Frösche?

ER: Die Frösche gehen über – oder sind das Zeichen des Gottes Dionysos. Was meinst du, warum Frösche quaken?

SIE: Lass mich raten. Ein Wort mit drei Buchstaben. Die nächste Zahl ist sieben.

ER: Genau, irgendetwas zwischen fünf und sieben.

SIE: Ach so, und als Frösche – nein als Zeichen sind die Frösche nicht nur Frösche sondern sie sind ein Zeichen des Gottes Dionysos, und der steht für die Lust an der Freude, Kinder zu machen. Ist das nicht eine Frage des Standpunktes?

ER: Nicht der Frösche – sondern des Komponisten oder unseres Standpunktes. Schön finde ich diese eine Stelle, ... also das Stück fängt damit an, dass das Geschrei der badenden Kinder aufhört, und alle Sommerfrischler vom See wegfahren, es kehrt Ruhe ein – und langsam beginnen die Frösche zu quaken ...

SIE: Ein kleines Froschkonzert ...

ER: Genau – da steckt das Derivat des Zeichens schon in dem Begriff FroschKONZERT – Francis lässt da kurz ein ganze Orchester, die Aufnahme eines Orchesters anklingen, das sich einstimmt – ein richtiges großes Orchester und dann geht es mit den Fröschen weiter.

SIE: Was den Gedanken nahelegt, dass ein Orchester aus dem gleichen Grund quakt wie die Frösche. Kann so ein Orchester denn bis sieben zählen?

ER: Die Streicher werden von sich behaupten, dass sie das können.

SIE: Aber die Bläser nicht, oder was ...?

ER: Das hast jetzt du gesagt.

SIE: Blödsinn. Aber was heißt das jetzt? Die Frösche sind nicht nur Frösche, je nach Standpunkt des Betrachters, sondern sie bedeuten auch etwas, nämlich zum Beispiel Dionysos, dessen Zeichen sie sind, und sie bedeuten, da sie ein Konzert aufführen, dass sie wie ein Orchester klingen – also für uns ist das wie Orchestermusik.

ER: Wenn wir es entsprechend hören. Hinhören ist schon Komposition.

SIE: Ist Hinhören schon Komposition? Wäre Naturbetrachtung demnach nicht die Betrachtung der Natur, sondern die Betrachtung des Begriffs, den wir uns von ihr machen? Also ist Naturbetrachtung die Betrachtung unserer selbst, die Betrachtung des Betrachters?

ER: Genau, denn den Fröschen dürfte ein Bewusstsein für die Derivate ihrer Zeichenhaftigkeit kaum zu unterstellen sein.

SIE: Trotzdem quaken sie.

ER: Trotzdem quaken sie.

SIE: Sie sind Natur, das lässt sich wohl kaum bestreiten.

ER: Das ist die Frage, was wir als Natur erkennen.

SIE: Du meinst, dass wir erst gar nicht die Natur erkennen, sondern im besten Falle nur uns selbst.

(Pause – Stöhnen)

SIE: Adam hat Eva erkannt, das war dann wohl ein Sonderfall.

ER: Aber er hat sie nicht als Natur, sondern als Mensch erkannt.

SIE: Was aber ist, wenn einem die Natur kommt?

ER: Das ist dann wieder ein Zeichen des Dionysos!

SIE: Ja, warum quaken die Frösche? D.h. wir erkennen die Frösche – auch nur als Menschen.

Musik: *Le Devin du village – Intermezzo von Jean-Jacques Rousseau – Ouverture*

SIE: Ach, ich liebe das 18. Jahrhundert.

ER: Wieso?

SIE: Der schönen Kleider wegen ...

ER: Waren die nicht eher eine Zurichtung ...

SIE: Och – naja schon, aber ...

ER: Ich meine vor allem für die Frauen.

SIE: Aber schön waren sie! Die engen Taillen, die schönen Dekolletés, die Frisuren, die abgefahreneren Frisuren ...

ER: ... die der Natur des weiblichen Körpers ...

SIE: Sie haben der Natur des weiblichen Körpers ein wenig nachgeholfen. So würde ich das sehen. Ein Spiel, nicht immer nur Zwang, worauf du jetzt hinaus willst, Zwang und Jammertal. Ein Spiel, das die Natur, die Schönheit des weiblichen Körpers verfeinert, hochdestilliert ...Nein, verfeinert. So würde ich es ausdrücken.

ER: So wie die Musik gerade eben?

SIE: So wie die Musik. Die war von Jean-Jacques Rousseau, den wir vor allen Dingen als Philosophen kennen. Unter dem Stichwort: Zurück zur Natur!

ER: Die man sich so ähnlich vorstellen muss wie auch die Musik?

SIE: Das ist die Ouvertüre zu einer kleinen Oper, die in einem kleinen Dorf spielt, in dem die Welt in Ordnung, und das mit sich und der Natur im Reinen ist. Die einzige Bedrohung rührt von den reichen Damen und Herren her, die aus der entfernten Stadt das Dorf besuchen. Der Verfall der Sitten, die Dekadenz des Adels versus die Natürlichkeit des Landlebens.

ER: Und wie geht die Geschichte aus?

SIE: Sie bekommt ihn oder hatte ihn schon die ganze Zeit – der Adel hat das Nachsehen. Eine Komödie – eine Seifenoper.

ER: War es eine Seifenoper, die die Französische Revolution auslöste?

SIE: Mit der sozialen Realität des Dorflebens auf dem Lande hatte diese Oper jedenfalls nichts am Hut.

ER: Die war eher ein Jammertal.

SIE: Die Natur, das Landleben, das hier vorgestellt – imaginiert wird, erinnert mich eher an die parfümierten Schafe der Marie Antoinette.

ER: Das war doch die mit den schönen Kleidern.

SIE: Genau die – und mit den Turnschuhen.

ER: Turnschuhen?

SIE: Egal. Sie soll gesagt haben, wenn das Landvolk kein Brot hat, dann soll es Kuchen essen.

ER: Man könnte also sagen, dass der Blick auf die Natur von Marie-Antoinette ...

SIE: ... und der von Jean-Jacques Rousseau, dass gilt für beide!

ER: Dass der Blick von Jean-Jacques und Marie-Antoinette die Natur etwas verfeinert haben.

SIE: Gibt es einen anderen Blick als diesen?

Musik: Gilles Gobeil – *Castalie* 4416

ER: Wo auch immer die Geräusche für dieses Werk aufgenommen wurden, in U-Bahnen, Rangierbahnhöfen, oder was man da noch so heraushören kann, es wurde mitten in einer Großstadt – 2008 in Berlin – zusammengemischt, und zwar schreibt der Komponist Gilles Gobeil, dass er all diese Geräusche fast nicht bearbeitet hat ...

SIE: Um ihren natürlichen Klang nicht zu beeinflussen? Ihre Authentizität ...?

ER: De natura sonoris, ja vielleicht. Die Macht des Rohen, des Unbehauenen, des Ursprünglichen – die Brutalität auch vielleicht. Ich meine es sind die Geräusche des alltäglichen Krieges gegen das Kleinhirn.

SIE: Es ist der Lärm, den wir uns täglich anhören müssen, als Großstadtkinder. Muss ich mir das im Konzertsaal dann schon wieder antun?

ER: Der Konzertsaal war ein System aus 2700 Lautsprechern.

SIE: Welch ein technischer Aufwand, um die Natur der Klänge zu rekonstruieren!

ER: Und die Klänge waren im Raum wesentlich verteilter, kamen nicht so massiv und brutal daher, wie wenn man das nur Stereo mit zwei Lautsprechern hört. Also wesentlich ziselierter, fast tänzerisch ...

SIE: Du willst sagen feiner ...

ER: Ja, feiner ... und dann macht Gilles Gobeil etwas, dass er sozusagen wellenförmig arbeitet, in Schüben mit einem gewissen Rhythmus. Auf einen massiven, bruitistischen Wellenberg folgen im Wellental feine, also wirklich feine, ruhigere Geräusche, Töne fast – Klänge mit harmonischen Obertönen – die wie die gespiegelte Unterseite der Wellenberge daher kommen. Als wären im Rohen und Unbehauenen und Brutalen die Momente der Schönheit, des in sich Ruhenden schon enthalten. Die bilden in dem Sinn keinen Gegensatz, sondern sind Bestandteile der gleichen Einheit.

SIE: So wie Mann und Frau in gewisser Weise. Männliches Thema, weibliches Thema – irgendwie erinnert mich das an was. Durchführung. Coda. Schlussfuge.

ER: Woran denkst du? Die Berge und Täler hatten wir vorhin schon mal.

SIE: Ach so – ja! Die Berge und die Täler – der alte Bach. Das Jammertal und der rettende C-Dur-Akkord am Schluss. Hatte ich fast vergessen.

(Pause)

Er kömmt zu dir, um dich vor seinen Thron
Durch dieses Jammertal ...

(Pause)

Durch dieses Jammertal zu führen.

(Pause)

Wenn deine Analyse zutrifft, ich kann das Gegenteil ja nicht beweisen, das ist glaube ich eine Frage der Betrachtungsweise und des Glaubens – dann ist der C-Dur-Akkord in den Dissonanzen und der Chromatik des Jammertals schon die ganze Zeit enthalten. Es ist wie gesagt nur eine Frage des Hinhörens. So gesehen hätte Gott seinen Sohn gar nicht schicken brauchen, denn der war die ganze Zeit schon da – und ist die ganze Zeit schon da. Die messianische Zeit inmitten der Zeit des Jammertals.

(Pause)

Wenn das so ist, dann können wir unsere ganze Diskussion noch mal von vorne anfangen!

Musik: BWV 91 – Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ“ – Rezitativo

ER: Ach, ach – dreifaches Ach!

SIE: Einfacher geht es nicht.

ER: O Christenheit!

SIE: Ja.

ER: Wohlan, so mache dich bereit,
bei dir den Schöpfer zu empfangen.

SIE: Und so weiter – wie gesagt enthält die Kantate Bachwerkeverzeichnis 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ – das Rezitativo – abgesehen von dem strahlenden C-Dur Akkord am Schluss – keinen einzigen konsonanten Klang. So klingt der Klang des Jammertals.

ER: Die ganze Welt ist Jammertal – und die klingt ziemlich – naja, dissonant eben. Ein Jammertal halt.

SIE: Klar, ein wohlklingender Jammer ist schwer vorstellbar. Die Welt muss ächzen und stöhnen, damit es Grund zum Jammern gibt.

ER: Da muss doch irgendwo was schief gelaufen sein, oder?

SIE: Wo?

ER: Na, insgesamt?

SIE: Insgesamt im Jammertal?

ER: Nein – überhaupt.

(Pause)

ER: Gott, dem der Erden Kreis zu klein,
Den weder Welt noch Himmel fassen,
Will in der engen Krippe sein.

(Pause)

ER: Na – wie konnte die Schöpfung Gottes, den „weder Welt noch Himmel fassen“, so missraten, dass außer Jammertal nichts ist?

SIE: Ist es doch nicht!

ER: Wieso?

SIE: Ich würde sagen, so kann man Bach nicht deuten. Für ihn ist das Jammertal ein Baustein aus seinem rhetorischen Handwerkskästchen neben vielen anderen Bausteinen.

ER: Du meinst, dass man aus dieser Ausgestaltung des Jammertals nicht herauslesen kann, wie Bach die Welt gesehen hat?

SIE: Wo denkst du hin? Wie Bach die Welt gesehen hat, das hat vielleicht ihn interessiert, aber ihn hat nicht interessiert, dass wir erfahren, was in ihm vorgeht.

ER: Du meinst, ihm ging es vor allem Dingen darum, ein Meisterstück der Rhetorik abzuliefern?

SIE: Genau! Welch eine wunderschöne, geradezu lehrbuchartige Zusammenkunft der Gegensätze – coincidentia oppositorum – hier Jammertal – hier C-Dur Akkord. Es geht nicht um Bachs Weltsicht, sondern um die perfekte Beherrschung eines sprachlichen Systems.

ER: Aber irgendetwas muss er doch empfunden haben.

SIE: Natürlich hat er etwas empfunden.

ER: Das ist doch Teil der menschlichen Natur.

SIE: Denkst du – ich weiß nicht wie genau, aber Bach dachte mit Sicherheit anders.

ER: Wie ungefähr?

SIE: Es gab nicht diesen Ich-Begriff, dem wir heute nachhängen.

ER: Du meinst jenen Ich-Begriff, dem wir nachhängen, obwohl wir – genau besehen – nicht so recht wissen, was genau damit gemeint ist.

SIE: Genau, Ich ist uns ein verschlossener Garten.

ER: Die menschliche Natur halt. La condition humaine.

Musik: *Orlando di Lasso – O Maria – clausus hortus*

ER: Oh Maria, verschlossener Garten,
Hafen der zerschellenden Welt,

(das ist gut oder? – Hafen der zerschellenden Welt ...)

die dich dazu gebracht hat,
uns allen wie eine Mutter zu sein,
versöhne uns.

(Pause)

Versöhne uns!

(Pause)

Versöhne uns und hilf uns,
strecke deine gütige Hand aus,
und lenke unser Leben.

(Pause)

Wo waren wir stehen geblieben? Ach so – das ICH unseres Ich-Begriffs gleicht einem verschlossenen Gärtlein. Ein hortus clausus.

(Pause)

Derweil läuft die Geschichte doch irgendwie genau anders herum. In motu contrario. Adam erkennt im Garten Eden Eva als seines Gleichen, aber doch als andere. Ohne die Differenz, ohne das Andere ist die Selbsterkenntnis nicht zu kriegen. Das Ich hängt vom Anderssein des anderen ab.

(Pause)

Adam erkennt sich als jemand anderen als alles um ihn herum, es geht nicht nur um Eva. Und fällt just in dem Moment aus dem Paradiesgärtlein heraus – er ist nicht mehr Teil von ihm, sondern jemand, der sowohl das Gärtlein als auch sich selbst sozusagen von außerhalb, als jemand anderen betrachtet. Das ist der eigentliche Sündenfall.

(Pause)

Und Maria, die Unschuldige, der rettende Hafen der zerschellenden Welt, sitzt nun, als wäre nichts geschehen, mitten in diesem Gärtlein zusammen mit den anderen Jungfrauen, als habe es so etwas wie Erkenntnis nie gegeben. Blond und bevorzugt blauäugig. Selig sind die geistig Armen!

(Pause)

SIE: Ich glaube, man muss sich diesen marianischen Garten wie einen von Mauern umfriedeten Klostergarten vorstellen, oder wie einen Weinberg mitten in der Wüste. Also quasi als Nachbau, als ein Faksimile des ursprünglichen Gartens Eden. Und in diesem Klostergarten ist es durch eine Reihe technischer Hilfsmittel möglich zum Beispiel mitten im Winter Tomaten zu züchten. Paradiesäpfel. Ein Vorläufer des Gewächshauses sozusagen. In anderen Worten ist der marianische Garten eine Natur, die durch den menschlichen Geist hindurch gegangen ist, oder er ist durch den Geist überhaupt erst ausgedacht worden. Eine durch den Geist reproduzierte Natur.

ER: Dann wäre die marianische Unschuld, die den Sündenfall umkehrt, ja auch nur eine vom Geist reproduzierte Unschuld?

SIE: Klar, nur die Frage: „Was ist Geist?“ – bleibt ungeklärt.

Musik: *Bruckner, 7. Symphonie – Ausschnitt*

SIE: Vielleicht gehört dahinein die Geschichte eines Menschen, der mir sehr wichtig war. Etwas älter als ich. Er starb an Krebs. Zu jung. In den Tagen vor seinem Tod, in Erwartung seines Todes, soll er immerzu nur Bruckner gehört haben, alle Symphonien, rauf und runter, eine CD nach der anderen, und brüllend laut. Bach wollte Rhetorik und wir hören's als Empfindung. Bruckner wollte Empfindung, und wir hören's als Rhetorik. Immerhin als Jenseits-Rhetorik, die das Sein nach dem Sein beschwört, das Sein zum Tode, für die sich Musik besonders eignet, da jeglicher Klang ohne Verklingen undenkbar ist. Im Geboren-Werden stirbt die Musik.

Manchmal denke ich mir, es gibt so etwas wie eine Seinsvergessenheit des Klingenden.

Musik: *Geräusche aus dem Wald von Brückentin*

ER: Kannst du dich erinnern, wie wir durch den Wald von Brückentin gewandert sind.

SIE: Fast schon in Vorpommern. Die entvölkerten Wälder des Ostens – ja natürlich.

ER: Ja, natürlich, ja. Was haben wir gehört? Weißt du es noch?

SIE: Was haben wir gehört? Keine blühenden Gärten, sondern unberührte Landschaften – den entvölkerten Osten eben.

ER: Ja, das schon. Aber was haben wir gehört?

SIE: Was meinst du? Was haben wir gehört? Den Wind, das Rauschen, die erste Musik.

ER: Ja. Was haben wir gehört?

SIE: Ehrlich gesagt, ich kann mich nicht erinnern. Wir haben nichts gehört.

ER: Eben.

SIE: Wir haben nichts gehört.

ER: Eben.

SIE: Wir haben nichts gehört.

ER: Ja.

SIE: Wir haben nichts gehört.

ER: Von allen Seiten.

SIE: Rundherum Stille, ich erinnere mich. Obwohl Stille, wenn ich mich recht erinnere, bei weitem mehr als Nichts ist.

ER: Als ob die Zeit aussetzt.

SIE: Da ein Ast, der knackst. Oder ein Vogel. Aber die Stille dazwischen – zwischen dem knacksenden Ast und dem Vogel –

die Stille ist doch ein Zustand, der in unseren Köpfen passiert.

ER: Als ob die Zeit aussetzt. Sage ich doch. Der Wald ist der Wald, könnte man sagen – und was wir in ihm hören, steht auf einem ganz anderen Blatt.

SIE: Als ob die Zeit aussetzt. Von allen Seiten. – Die Zeit, die wir dort verbracht haben, fühlte sich an ...

ER: Wie nur ein einziger Augenblick.

SIE: Als ob wir nicht dabei gewesen wären. Vielleicht fällt es mir deshalb schwer, mich daran zu erinnern. Ich kann mich erinnern, dass wir in diesem Wald waren, aber so, als ob ich nicht dabei gewesen wäre.

ER: Du und ich in diesem Wald – aber du nicht dabei – oder wir nicht dabei. Also da der Wald, und mittendrin du und ich, aber so, dass wir nicht dabei gewesen wären, das ist doch seltsam, oder? Ich kann mich an mich nicht erinnern, aber dass du dabei gewesen bist, das weiß ich noch.

SIE: Aber war es denn ich, die dabei gewesen war? Sonst könnte ich mich daran erinnern. Ich weiß nur noch, da war diese Stille rundherum – und dieses Gefühl, währenddessen und hinterher, nicht dabei gewesen zu sein. Aus diesem Grund fällt es mir schwer, mich daran zu erinnern.

ER: Du kannst dich nicht erinnern. Wie kann das sein? Ich kann mich an die Kälte erinnern – an die Kälte und an die Küsse.

SIE: Küsse? Wessen Küsse sollten das gewesen sein?

ER: Keine Küsse?

SIE: Ich kann mich zwar nicht erinnern, aber Küsse, das wüsste ich noch.

ER: Vielleicht ist der Unterschied gar nicht so groß in der Erinnerung. Küsse sind Küsse – und keine Küsse sind Küsse, die es nicht gab. Die Anwesenheit des Abwesenden.

SIE: Genau. Die Gegenwart des Nichts – und das Gefühl, nicht dabei gewesen zu sein, das war schon eine ganze Menge, oder?

Musik: *Francis Dhomont – les derives du signe – Dionysos – Übergang
Froschkonzert zur Orchesterprobe*

SIE: Ehrlich gesagt interessiert mich der Unterschied, ob eine Platte aus Vinyl oder digital ist, ob analog oder mp3 überhaupt nicht. Entscheidend ist doch, was auf der Platte drauf ist. Und ob es sich um ein Stück oder ein Werk handelt.

ER: Ein Werkstück? Den Unterschied musst du mir erklären – zwischen Werk und Stück?

SIE: Ein Musik-Stück ist eben nur ein Stück, wohingegen ein musikalisches Werk ...

ER: Seit wann gibt es den musikalischen Werkbegriff, seit Johann Sebastian Bach?

SIE: Ein Stück ist ein Stück, auch wenn es gut gemacht ist – wohingegen das Werk darüber hinaus geht ...

ER: Wenn ES darüber hinausgeht, dann heißt das, dass das Werk dieses ES auch hat – oder das ES hat das Werk, was das Stück nicht hat. Hört man ja oft, gerade bei Festivals: Hat was! Gerade bei Stücken, von denen man nicht so genau weiß, gefallen sie mir oder nicht – dann sagt man: Hat was!

SIE: Das würde ich eben nur von Werken sagen.

ER: Was?

SIE: ES.

ER: Sage ich doch.

SIE: Du hast Stücke gesagt, aber ich würde das nur von Werken sagen, dass die etwas haben.

ER: Ach so, Stücke haben ES nicht, was Werke haben.

SIE: Ja, vielleicht so etwas wie ein Eigenleben, eine eigenständige Natur, die über das hinausgeht, was der Komponist zu Papier gebracht hat. Wie wenn ich mir ein Stück anhöre, als wenn es nicht geschaffen, sondern Natur wäre. Oder geschaffen schon, aber sozusagen aus sich selbst heraus. Der Komponist wäre dann nur derjenige, der einen Schaffensprozess in Gang setzt, vielleicht kontrolliert, aber die eigentliche Kreation geschieht aus dem Kunstwerk selbst heraus, und nicht durch den Künstler.

ER: Jetzt hast du selber Stück gesagt, aber ich weiß, was du meinst.

SIE: Ich habe Kunstwerk gesagt, denn das ist genau der Unterschied. Ein Stück hat das nicht. Du hast mir nicht zugehört.

ER: Du hast Stück gesagt, aber Kunstwerk gemeint. Aber das ist nicht so wichtig. Ich weiß, was du damit sagen willst.

SIE: Das ist mir eben doch wichtig. Gerade diesen Unterschied halte ich für entscheidend. Vielleicht hast du mir zugehört, aber du scheinst mich nicht verstanden zu haben.

ER: Und die Frösche haben ES?

SIE: Welche Frösche?

ER: Die Frösche an sich und die Frösche von Francis?

SIE: Von Francis? Francis Dhomont?

ER: Obwohl sie nur Zeichen sind, Derivate von Zeichen, haben sie ES. Oder ich frage dich: Haben sie ES?

SIE: Die Frösche an sich haben ES so und so, sonst würden sie nicht quaken.

ER: Aber was heißt das jetzt? Die Frösche sind nicht nur Frösche, je nach Standpunkt des Betrachters, sondern sie bedeuten auch etwas, nämlich zum Beispiel Dionysos, dessen Zeichen sie sind, und sie bedeuten, da sie ein Konzert aufführen, dass sie wie ein Orchester klingen – also für uns ist das wie Orchestermusik.

SIE: Wenn wir es entsprechend hören. Hinhören ist schon Komposition. Und wenn wir es hören, es vielleicht sogar in uns hören, dann hören wir nicht nur ein Stück, sondern ein Werk.

ER: Ist ES-Hören schon Komposition? Du meinst, dass wir dieses ES der Natur beim Hinhören in das musikalische Werk hineinhören? Dann wäre Naturbetrachtung nicht die Betrachtung der Natur, sondern die Betrachtung des Begriffs, den wir uns von ihr machen? Und die Werkbetrachtung die Betrachtung unserer selbst, die Betrachtung des Betrachters?

SIE: Die Betrachtung des Es im Betrachter. Ich höre die kreative Natur des musikalischen Werkes, aber in mir.

ER: Trotzdem quaken sie.

SIE: Wer quakt?

ER: Die Natur in den Fröschen quakt, und es quakt nicht in dir drin.

SIE: Das ist die Frage, was wir als Natur erkennen.

ER: Du meinst, wenn wir etwas erkennen, dann ist es das Quakende in uns – und nicht das Quaken der Frösche.

(Pause)

ER: Adam hat Eva erkannt, das war dann wohl ein Sonderfall.

SIE: Genau, denn er hat sie nicht als Natur, sondern als Mensch erkannt.

ER: Was aber ist, wenn einem die Natur kommt?

SIE: Das ist dann wieder das Zeichen des Dionysos.

ER: Ja, warum quaken die Frösche? D.h. wir erkennen die Frösche – auch nur als Menschen.

Musik: *Le Devin du village – Intermezzo von Jean-Jacques Rousseau – Ouverture*

ER: Ganz ungerührt lässt mich der Anblick eines eng geschnürten Frauenzimmers auch nicht. Es hat was, würdest du sagen – so ähnlich wie mit den hohen Absätzen. So schön es ist, es anzuschauen, denke ich mir auch immer: Ist das nicht unbe-

quem? Aber vielleicht gefällt es mir gerade deswegen. Wobei ich mich dann frage, für wen leidet die Frau? Für das Auge des Betrachters, also für mich? Oder für ihr Spiegelbild? Dann leidet sie für sich selbst – oder für ihresgleichen. Also für das Auge der Betrachterin – Frauen leiden gerne für sich gegenseitig und um die Wette. Ich glaube, diese Variante hat am meisten für sich.

SIE: Wobei ich glaube, dass die Frauen im 18ten Jahrhundert weniger gelitten haben als ihre Geschlechtsgenossinnen heute, die statt ein wenig Druck von außen zu erdulden sich mit innerer Disziplin die idealen Körpermaße anhungern müssen.

ER: Willst du damit sagen, die Frauen damals seien zwar von außen geschnürt, jedoch im Innern frei gewesen – wohingegen die Frauen heute äußerlich zwar frei wirken, frei oder „natürlich“ – dieser Eindruck der „Natürlichkeit“ aber auf der Anwendung inneren Zwangs beruht, also Unfreiheit. Freiwilliger Unfreiheit. Wobei mit „Natürlichkeit“ so und so nicht Natur, sondern Kosmetik gemeint ist.

SIE: Klingt paradox, aber die Richtung ist nicht wirklich falsch. Wobei ich glaube, die Frauen damals hatten unseren Freiheitsbegriff noch nicht.

ER: So wie bei Bio-Gemüse.

SIE: Bio-Gemüse?

ER: Bio-Gemüse wächst in natürlichen Kulturen, während das andere Gemüse einer kultivierten Natur entstammt.

SIE: Du vergleichst den weiblichen Körper, sein freiwilliges und sein unfreiwilliges Leiden mit Bio-Gemüse?

(Pause)

ER: Ja, aber warum nur den weiblichen?

(Pause)

Ist der weibliche Körper der Natur näher als der Körper der Männer?

(Pause)

Ist er geistloser?

(Pause)

Muss er mehr kultiviert werden?

(Pause)

Oder wächst er selbstbestimmt und frei und unschuldig aus sich selbst heraus?

(Pause – Stöhnen)

Jean-Jacques Rousseau hat in seinem kleinen Opernintermezzo das „natürliche“ Landleben mit seinen „natürlichen“ Moralbegriffen, seiner „natürlichen“ Religion und „natürlichen“ Liebe der Dekadenz des Adels, seinen Kabilen, seinen Ränkespielen gegenübergestellt.

SIE: Wobei das Bürgertum damals selbstverständlich die Natur für sich beanspruchte – Ludwig den XVI Impotenz andichtete und das Gerücht in die Welt setzte, Maria Antoinette würde sich mehr um ihre parfümierten Schafe denn um den Hunger ihres Landvolkes kümmern.

ER: Genauso wie beim Biogemüse – alles Propaganda. Es gibt keine natürliche Kultur, genauso wenig wie es „Naturvölker“ gibt, die im „Einklang mit der Natur“ leben, denn solch ein Einklang mit der Natur ist entweder naive Seifenopern-Romantik, im besten Falle harmlos, oder es handelt sich um Ideologie, um ein Deckmäntelchen, mit dem ganz andere Inhalte verpackt werden sollen.

SIE: Traue niemandem, der sich auf die Natur beruft?

ER: Genau, Natur ist Scheiße!

SIE: Soll Ligeti gesagt haben. Aber der meinte damit etwas anderes, oder? Er meinte damit nicht, dass er die Natur nicht mochte.

ER: Er meinte, dass es besser wäre, statt sich auf die Natur zu berufen, seine eigentlichen Beweggründe anzugeben. Die Machtlosen wollen die Macht, und die Mächtigen wollen sie nicht hergeben.

SIE: Es gibt ja auch Leute, die behaupten, es gäbe so etwas wie ein natürliches Harmonie-Empfinden, natürlichen Schönklang und so weiter. Und gerade die Neue zeitgenössische Musik sei mit ihren atonalen Klängen wider die Natur, und eigentlich krank und mindestens so krankheitsfördernd wie der Lärm einer Autobahn.

Könnte Ligeti nicht so etwas gemeint haben mit seinem Ausspruch: Natur ist Scheiße.

ER: Als Komponist redete er wahrscheinlich eher von sich selbst, und wollte sagen, dass Musik zu 100 Prozent ein Produkt menschlicher Kreativität ist, von daher Kultur, die auch dann Kultur bleibt, wenn sie wie in der Musik von Jean-Jacques Rousseau die Natürlichkeit des idyllischen Landlebens darstellen soll.

SIE: Genau, das Landidyll ist auch Kultur. Und ein schönes Idyll ist schöne Kultur.

ER: Genau. Musik ist immer Kultur – und Natur ist Scheiße.

SIE: Genau.

ER: Genau.

SIE: Sind wir uns also einig?

ER: Genau.

SIE: Genau. Natur ist Scheiße.

ER: Genau.

SIE: Ganz einfach.

ER: Einfacher geht es nicht.

Musik: Gilles Gobeil – *Castalie 4416*

SIE: Auch der Lärm hat seine schönen Momente. Oder?

ER: Wobei Gilles Gobeil, der Komponist, Wert darauf legt zu erwähnen, dass dieser Lärm nicht nachträglich bearbeitet wurde.

SIE: Unverfälschter Lärm also.

ER: Weder geschnürt noch zurecht gehungert.

SIE: Nur so ein Mikrophon verfälscht natürlich immer. Genauso wie jedes Objektiv das Licht umlenkt und verfälscht.

ER: Was immer wir sehen und hören und denken – es ist verfälscht.

SIE: Aber wir wissen, dass es verfälscht ist. Das ist der Humor daran.

ER: Das ist der Humor daran.

SIE: Und wenn alles verfälscht ist – ich meine, schon in der Wahrnehmung – dann ist auch das Jammertal kein Jammertal, sondern es ist eine Fälschung.

ER: Dann ist auch das Landidyll eine Fälschung.

SIE: Und die Natur ist auch eine Fälschung.

ER: Und die unverfälschten Geräusche von Gilles Gobeil sind natürlich auch eine Fälschung.

(Pause)

Und Bachs C-Dur Akkord ist auch eine Fälschung?

(Pause)

Oder ist der echt?

(Pause)

Wenn alles eine Fälschung ist, dann wäre es genauso richtig, genau das Gegenteil zu behaupten.

(Pause)

Wenn das so ist, dann können wir unsere ganze Diskussion noch mal von vorne anfangen!

SIE: Ach, ach – dreifaches Ach!

Musik: *BWV 91 – Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ“ – Rezitativo*

Absage:

Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal?

Invention für 2 Stimmen in gegenläufiger Bewegung

von Uli Aumüller

Sprecherin: Nicole Boguth

Sprecher: Patrick Blank

Ton und Technik: N.N.

Redaktion: Lydia Jeschke

© SWR und Uli Aumüller 2010



uli aumüller **warum ist der wald der bessere konzertsaal?**

teil 02 | **schläft ein lied in allen dingen ...**

SIE: Ich!

ER: Sagte sie.

SIE: Sagte er.

ER: Sagte sie.

SIE: Ich ...

ER: Und es lag ein zärtliches Flimmern auf ihren Lippen, die so schön waren, dass man meinen könnte eine Sünde zu begehen, sich auszumalen, dass diese Lippen einem anderen Zweck dienen könnten, als betrachtet zu werden.

SIE: Ich!

ER: Sagte sie.

SIE: Sagte er.

ER: Ich ...

SIE: Sie sagte, sagte er: Ich bin kein Engel.

(Eisbruch)

SIE: Ich bin nicht nur kein Engel ...

ER: Sagte sie ...

SIE: ... sondern, sagte er, ich bin es ... ach ... ich bin es ach ...

ER: Dreifaches Ach ...

SIE: Sagte sie. Ich bin – ach ich bin es leid, ... mir schwindelt ...

ER: Mit ihren wunderschönen Lippen ...

SIE: Ich finde ... ich finde! ... Ah ... *(schnappt nach Luft)* – Ich finde ... keinen rechten Anfang.

ER: Sie war etwas zerstreut ...

SIE: Derangiert eher.

ER: Sie konnte so schön sein, wenn sie wütend war.

SIE: Aber ich war gar nicht wütend.

ER: Sagte er.

SIE: Sie sagte: Ach, ich bin es leid ...

ER: Ich finde keinen Anfang.

SIE: Mir fehlen die Worte ...

ER: Und wo die Worte fehlen?

SIE: Sagte er – oder besser gesagt, sagte sie, ach ich weiß nicht mehr, wer es sagte ...

ER: Sagte sie ...

SIE: Mir fehlt so recht der Anfang, weil mir die Worte fehlen.

ER: Und was heißt das?

SIE: Er sagte, sagte er, lass uns noch mal ganz von vorn anfangen.

ER: Nein, nicht schon wieder – sagte sie.

SIE: Nein, diesmal wirklich – wirklich, meine ich. Ich meine, wirklich nicht nur dieses Wortgeklingel, Hin und Her und Drehen und Wenden und wechselnde Standpunkte und wechselnde Perspektiven und Paradoxien und Pie Pa Platsch ...

ER: Sie konnte so schön sein, wenn sie wütend war ...

SIE: Ich bin nicht wütend – ich bin nicht wütend und ich bin kein Engel.

(Eisbruch)

ER: Sie sagte

SIE: Ein Anfang wäre ein einfaches Ding ...

ER: Und weiter ...

SIE: Ein einfaches Ding wäre ein Ding, das nur einen Grund hat.

ER: Ein Ding, das nur einen Grund hat? Verweist ein Ding nicht eher auf ein Kollektiv?¹

SIE: Ja! Ist das zu einfach um es zu verstehen? Einfach nur einen Grund!

ER: Ein Ding, das nur einen Grund hat? Ach so, ich verstehe. Nur EINEN Grund, und nicht mehrere. Ein Ding, das nicht mehrere Gründe hat, sondern nur EINEN.

SIE: Poesie, sagte er, wir sprechen von Poesie. Die Philosophie und die Etymologie lassen wir diesmal außen vor. Ich verstand nicht, was er meinte, und dachte, dass er die Dinge nur unnötig verkomplizieren wollte.

ER: Das Lied von den einfachen Dingen wird so häufig gesungen und ist ein poetisches Lied ...

¹ Vgl. Bruno Latour, Das Parlament der Dinge, Für eine politische Ökologie, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1954, Frankfurt 2010, S. 86ff.

SIE: Ein Lied über einen poetischen Gedanken, meinte er, eine Sehnsucht, denn nicht jeder poetische Gedanke trifft auf ein poetisches Lied ...

ER: Es gibt gar garstige Lieder, meinte sie, aber auch einfache Lieder über einfache Gedanken ... Und man solle trotzdem zwischen einfach und „schlicht“ unterscheiden.

SIE: Ihm fiel aber nur eins ein, das einzige, das er kannte und das er nur deswegen auswendig gelernt hatte, um Frauen zu beeindrucken.

ER: Was kann ein Frauenherz denn mehr erweichen?

SIE: Ist Poesie nicht definiert durch ihre Freiheit von jeglichen Zwecken?

ER: Sie kann sowohl nur zu sich selbst verführen, als auch das Ohr der Dame, die ihr lauscht ... Verführung zur Selbstverführung – das ist die höchste Kunst².

SIE: Und an den Damen interessieren dich vor allem die Ohren, willst du damit sagen.

ER: So manche Dame hat es mit den Ohren, das ist wahr, sagte er, und dachte insgeheim: Wie mache ich's, dass sie wütend wird. Das macht sie über alle Maßen reizend.

SIE: Ja, jetzt will ich's aber hören!

ER: Was denn? Das Lied?

SIE: Was du dir gerade insgeheim gedacht hast, das will ich hören!

ER: Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort.

SIE: Das ist ein schlechtes Beispiel. Und es war nicht das, was ich hören wollte. Du weichst mir aus!

ER: Es ist Eichendorff. Warum ist das ein schlechtes Beispiel?

SIE: Ein schlechtes Beispiel für die einfache Sehnsucht nach einem einfachen Grund.

(Stille)

ER: Es entstand in diesem Augenblick zwischen den beiden eine spontane ausgedehnte Stille, die, insofern es sich um eine erfundene Geschichte gehandelt hätte, jeder gute Dramaturg sofort gestrichen hätte oder zumindest gekürzt, denn eine Pause von solcher Länge war aus dem, was bislang gesagt oder geschehen war,

² Der kundige Hörer mag sich hier an die einschlägigen Werke von Arthur Schopenhauer erinnert fühlen.

in keiner Weise herzuleiten. Insofern war die Stille dieser Pause oder Unterbrechung kein Träger irgendeiner erkennbaren oder dramaturgisch begründbaren tieferen Bedeutung, sie war bedeutungslos. In gewisser Weise war sie sogar peinlich – peinlich wegen ihrer Bedeutungslosigkeit. Vielleicht um diese Peinlichkeit zu überspielen, lächelte SIE – SIE lächelte IHN an – weniger mit ihren Lippen, die SIE hinter ihren Fingern verbarg, als vielmehr aus den Augenwinkeln, den Kopf leicht von ihm weggedreht und etwas nach unten gesenkt, lächelte SIE aus ihren Augenwinkeln. ER mochte es, wenn SIE IHN auf diese Weise anlächelte, und zwar weil es IHN verunsicherte (obwohl er dieses Lächeln gern als eine Geste der Demut gedeutet hätte). ER wollte in solchen Momenten dem Blick ihrer lächelnden Augen ausweichen – konnte es aber nicht. Er war fasziniert von der Unsicherheit, die ihr einfaches Lächeln bei ihm auslöste – und diese Unsicherheit blieb auch IHR nicht verborgen. Sie war fasziniert, welche Wirkung ihr Lächeln bei ihm entfaltete.³

SIE: Schläft ein Lied in allen Dingen – damit fängt es schon mal an. Es klingt so einfach und ist doch unklar. EIN Lied in allen Dingen – oder in allen Dingen je ein Lied – wie viele Dinge haben wie viele Lieder? Und warum eigentlich ein LIED? Ist Lied nicht gesungene Sprache – ein Text mit Melodie versehen, Melodie der Sprache, Sprachrhythmus, Lautmalerei und so weiter? – Warum schläft in allen Dingen also gesungene Sprache – oder in jedem Ding je eine Sprache und je ein Gesang – mir wird schon schwindelig von der Vorstellung! Und dann: Was ist ein Ding? Nur ein Objekt äußerlicher Betrachtung, bestenfalls Objekt subjektiver Zuschreibungen – also ein Ding, das mangels eigenen Wesens unmöglich aus sich selbst heraustönen kann, weil ihm qua Definition gerade das fehlt, was in ihm ein Stimme hätte, die singen oder sich sonst wie Gehör verschaffen könnte.

ER: Wer sollte eine solche Definition in die Welt gesetzt haben? Macht nicht die Dichtung sich die Sprache untertan? Bringt die wahre Poesie die Sprache nicht aus sich selbst hervor?⁴ Wer dichtet denn mit einem Lexikon?

SIE: Oder aber Eichendorff meint das Ding an sich und dies ist ein Gegenstand, wie ihn ein intuitiver Verstand anschauen könnte, d.h. er würde ihn denkend erschaffen. Das kannst du bei Kant nachlesen, den Eichendorff mit Sicherheit kannte. Der menschliche Verstand ist diskursiv, bedarf der Anschauung und kann die Gegenstände nur konstruierend erschaffen. Das Ding an sich bezeichnet die Perspektive eines göttlichen Verstandes auf die Welt. Entsprechend bezeichnet es immer die Weise wie wir einen Gegenstand nicht erkennen, wohl aber denken

³ Wer je unter Euch geneigten Hörern schon einmal Theodor Fontane gelesen hat, wird sofort wissen, wer bei der Abfassung dieses Abschnittes Pate gestanden hat. Im Gegensatz zu mir beherrschte Fontane sein Handwerk!

⁴ Hugo Friedrich, großer Freiburger Romanist – er hat mir als Gymnasiast die Welt zu den französischen Symbolisten geöffnet – und taucht in Folge dessen in meiner Auslassungen immer wieder auf.

können. Die Vernunft selbst ist ein Ding an sich und auch der Mensch, sofern er ein Vernunftwesen ist, das unter den Gesetzen der Freiheit, nicht aber der Natur steht.⁵

ER: Das ist in der Tat verwirrend und der Poesie nicht förderlich.

SIE: Finde ich nicht – ich finde, das ist schon klar. Das Wesenhafte eines Dings an sich können wir zwar nicht erkennen, weil wir keine Götter sind, aber wir können es uns denken – und insofern können wir darüber bis zu einem gewissen Umfang auch sprechen – aber es ist nur die Sprache, über die wir da sprechen – die Sprache bleibt da ganz bei sich und verweist auf nichts anderes, außer auf unser Denken, das aber ist menschlich und diskursiv – verfügt nicht über die göttliche Perspektive ...

ER: ... ein Lied in allen Dingen, die da TRÄUMEN fort und fort, und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort – Eichendorff hätte sich wahrscheinlich auf die Intuition berufen und hätte darüber hinaus dich als einen rationalistischen Wissenschaftsphilister beschimpft⁶ ...

SIE: Ich bin also nicht die Interpretin, sondern die Ursache des Problems?!

ER: Man darf nicht jedes Wort so auf die Goldwaage legen – oder den philosophischen Seziertisch. Lied, das ist nicht – in diesem Zusammenhang ist das nicht ein musikologischer Gattungsbegriff, Kunstlied, Volkslied, und so weiter – sondern das ist ganz allgemein das Melodiehafte, das Musikalische, das wir den Dingen entlauschen können: Das Säuseln des Windes, das Murmeln des Bachs, wenn ich vor einer Landschaft stehe, dann hat die irgendwie einen Klang – Nachhall der Schöpfung, hätte Goethe gesagt – das ist kein Klang, den man mit einem Mikrophon würde aufnehmen können, der klingt irgendwie in ganz anderen Registern, deswegen schlafend bei Eichendorff – ein schlafendes Lied, ein Lied, das da ist, aber nicht singt – ich höre eine Melodie, die nicht klingt, die Reminiszenz eines Liedes. Also ich kann das sehr wohl nachempfinden.

***Musik:** Franz Schubert – Was bedeutet die Bewegung – Suleika I
Gundala Janowitz, Sopran; Irvin Cage, Klavier*

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

⁵ Zitiert nach: Reginald Grünenberg, Politische Subjektivität, Der lange Weg vom Untertan zum Bürger (Hannah Arendts große philosophische Entdeckung), Perlen Verlag Berlin, 2006, S. 418

⁶ Die germanistische Betrachtungsweise des Eichendorffschen Gedichtes verdanke ich Prof. Dieter Richter, der mir in einem langen Telefonat auf all meine Fragen nach einer Antwort suchte.

*Kosend spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölckchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insekten frohes Völkchen.*

*Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küßt die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügel prangen.*

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh noch diese Hügel düstern,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

*Und so kannst Du weiterziehen,
Diene Freunden und Betrübten.
Dort wo hohe Mauern glühen,
Find ich bald den Vielgeliebten.*

*Ach, die wahre Herzenskunde,
Liebshauch, erfrischtes Leben
Wird mir nun aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Atem geben.*

SIE: (*Summt die Melodie: Was bedeutet die Bewegung, di da dad dadada*) Vielleicht hätte ich mit ihm nicht so sehr ins Gericht gehen sollen. Aber so war er und so kannte ich ihn. Wie ein Charmeur mit vagen Worten, die alles und nichts bedeuten, mir Honigseim ums Herz zu schmieren. Aber was immer sein Ziel war, das er damit erreichen wollte, er konnte sicher sein, es zu erreichen. Ich liebte ihn deswegen und hasste Eichendorff. Es war die gleiche Geschichte wie die mit den Rosen. Er wusste, ich hasse Rosen. Es gibt viele Gründe, Rosen zu hassen, finde ich. Aber er stand immer wieder, vor allem wenn er etwas ausgefressen hatte, mit einem Strauß Rosen vor meiner Haustür und lächelte. Und ich habe sie ihm immer wieder zugeknallt und ihn dann doch eingelassen. Mein Herz! Ich habe Kant gelesen, rauf und runter und ich habe mich mit Doktorarbeiten bewaffnet – trotzdem hat er mich immer wieder mit Rosen besiegt und mit Eichendorff. Ausgerechnet Eichendorff. Oder Goethe, der ist ein genauso schlimmer Finger. (*summt*) Was bedeutet die Bewegung lila lii lala lalaaa. Das Lied, das in der Hochblütezeit der deutschen Liedkunst kein Gattungsbegriff, sondern nur einer von vielen möglichen Begriffen im Umfeld rund ums Musikalische gewesen sein soll – schläft nicht nur – sondern es träumt. Es träumt fort. Nicht mal das ist klar formuliert – träumt es sich fort, irgendwoanders hin, in den Schoß der Liebsten zum Beispiel, oder träumt es ununterbrochen – und welche Art von Träumen dürfen wir uns vorstellen. El sueno

de razon – den Albtraum – der romantischen Epoche ja durchaus nicht unbekannt – oder den „Träum-was-Süßes-Kindertraum“ – den „Dein-Mutter-hüt-die-Schaf“-Traum, aus dem sich die Dinge fortträumen. Und nicht mal das ist klar: Denn es heißt: ein Lied schläft in allen Dingen, die da träumen.... Das Lied schläft – und die Dinge träumen. Angenommen, dass der Schlaf Voraussetzung zum Träumen ist, schläft ein Lied in den schlafenden Dingen, die sich fortträumen. Einfach alles schläft und träumt, und einsam wacht nicht mal der Verstand! Aber jede Wette, dass ich das nächste Mal auf die immer gleiche Weise auf dieses Wortgeklingel hereinfallen werde. – Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort.

ER: Die Unterbrechung, die in diesem Augenblick entstand, hatte einen dramaturgisch gerechtfertigten Hintergrund, denn sie schnappte etwas nach Luft, weil sie sich gar nicht einkriegen konnte vor Empörung, sagte sie. Nicht dass es ihr an Worten fehlte, eher im Gegenteil, sie hatte ein Problem, die Fülle der Gedanken und der Worte auf die Reihe zu kriegen.

SIE: Die Rede ist vom Alphabeth, vermute ich, letzten Endes, die Rede ist von Sprache, und von der ihr innewohnenden göttlichen Ordnung, dem Alphabeth⁷. Ich finde, die Geschichte, dass das Alphabeth ein Geschenk des göttlichen Logos ist, hat etwas durch und durch Rührendes. Die Vorstellung, dass die Sprache doch mit dem Ursprung dieser Welt auf irgendeine Weise verbunden sein könnte, und zwar in Form einer Gabe, einer Zuwendung – einer Ansprache, bricht wie ein vollkommen beglückendes Nu aus den Weiten des absurd leeren Kosmos hervor. Am Anfang war das Wort – heißt also dass in den Dingen, da es ja Fleisch wurde, dieses Wort – ein Nachhall, ein Stempel, eine Rückführbarkeit auf dieses eine uranfängliche Wort durchaus gedacht werden kann. Mal abgesehen davon, dass dieses Wort Sprache voraussetzt, bevor es Menschen gab, sogar bevor es Dinge gab. Hat Gott sich selbst sprechend erschaffen? (*Kurze Pause der Einkehr*) Die Bibel spricht von Fleisch – und ich spreche vom Ding an sich. Meinen wir dasselbe? Nein – Trage ich den Eichendorff-Virus – bin ich Eichendorff positiv? – Also noch mal Kant: „Das Ding an sich bezeichnet die Perspektive eines göttlichen Verstandes auf die Welt. Entsprechend bezeichnet es immer die Weise wie wir (also wie wir Menschen, die wir keine Götter und auch keine Engel sind) – wie wir ... oder besser noch mal von vorn: Entsprechend bezeichnet es immer die Weise wie wir einen Gegenstand nicht erkennen, wohl aber denken können. Die Vernunft selbst ist ein Ding an sich und auch der Mensch, sofern er ein Vernunftwesen ist, das unter den Gesetzen der Freiheit, nicht aber der Natur steht.“⁸ – Das Nicht-Erkennen-aber-Denken-Können ist das Entscheidende. D.h. wir können denken, wir können sprechen und schreiben und wir können Gedichte verfassen. Aber die Lieder schlafen, die Dinge schlafen, nur die

⁷ Natürlich ist auch dieser Gedanke nicht von mir, sondern dem kleinen lesenswerten Band von Martin Burckhardt entnommen: Martin Burckhardt, *Die Scham des Philosophen*, Semele Verlag Berlin, 2006

⁸ Vgl. Anmerkung 5

Träume sind wach. Wie anders könnte das Zauberwort getroffen werden, denn mit der Sprache – Eichendorff gibt also seiner Hoffnung Ausdruck, dass die Sprache sein Gedicht eines Tages aus dem Traum möge wecken können, in welchem es sich fort und fort dämmt. Und was gebiert Sprache, die sich anschickt, mit Sprache Sprache zu erwecken? Was der Traum der Vernunft gebiert, wissen wir – aber die aus dem Traum geweckte Sprache? Sie gebiert Sprache, Sprache gebärende Sprache. Und die reicht von den nur denkbaren, aber nicht erkennbaren Dingen – bis zu dem unentdeckten, verdeckten, versteckten Zauberwort. Eichendorff will, dass die Dinge zur Sprache zurückkehren. Gleichwohl höre ich, wie die Welt anhebt zu singen – das höre ich wohl, über das Wort, das am Anfang war, aber das war kein Wort von unsreinem, mein Liebster – Ich wünsche dir eine gute Nacht!

Musik: Franz Schubert, *Suleika II*, Gundula Janowitz, Sopran; Irvin Cage, Klavier

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide;
Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Auen, Wald und Hügel
Steh'n bei deinem Hauch in Tränen.

*Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müßt' ich vergehen,
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.*

*Eile denn zu meinen Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.*

*Sag ihm, aber sag's bescheiden:
Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.*

ER: Was bedeutet die Bewegung ...

SIE: Sagte er ... seufzte er ...

ER: Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide ...

SIE: Ein um 200 Jahre verspäteter unzeitgemäßer Seufzer ...

ER: Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide.

SIE: Die Trennung hingegen war zeitgenössisch. Fernbeziehung!

ER: Der Wind. Das Rauschen. Die erste Musik ...

Musik: *Gewitter --- Nachgrollen, das liegen bleibt ...*

ER: In seiner Theogonie erzählt Hesiod, wie Typhon, der Gott des Windes, mit Zeus kämpfte, gegen ihn verlor und in den Tartaros verbannt wurde, den letzten Winkel der Unterwelt. Typhon war ein verschlagener Gott. Er besaß hunderte von Schlangenköpfen.

SIE: Stimmen saßen in all seinen grässlichen Köpfen, allerlei grässliche Laute entstanden. Einmal nämlich tönnten sie so, dass es die Götter verstanden, dann wieder war es der Laut des unbändigen, herrisch brüllenden Stiers, oder sie brüllten wie ein Löwe, der mutig vor nichts zurückschreckte; auch klang es wie Bellen von Hunden, erstaunlich zu hören, und schließlich war es ein Zischen, von dem die mächtigen Berge hallten.

ER: Die Geschichte ist bemerkenswert, denn sie verweist auf eine der interessantesten akustischen Illusionen: Wie das Meer verfügt auch der Wind über eine unendliche Anzahl von Stimmen. Beide Elemente – das Meer und der Wind – produzieren Breitbandgeräusche, und aus ihrer Frequenzbreite lassen sich andere Klänge und Geräusche heraushören.⁹ Der Seufzer also von meiner fernhin Geliebten ist freilich in dem breitbandigen Rauschen des Windes enthalten – da in ihm alles enthalten ist. Dein Seufzen, das so klingt wie eine Welle am Meeresstrand, die sich überschlägt und auf dem flachen Sand ausläuft ...

SIE: Das Geräusch des Windes selbst aber hat keine Gestalt ...

⁹ R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge, Eine Kulturgeschichte des Hörens, Übers. und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter, Schott Music, 2010, S. 61 ff.

ER: „Der Wind“ sagen manche, „Bäume“ sagen andere. Wenn der Wind nicht auf Gegenstände trifft, zeigt er keine wahrnehmbare Bewegung. Er dringt wohl kräftig ins Ohr, bleibt aber richtungslos. Als Laotse mit dem Wind reiste, fand er diesen völlig lautlos, weil er selbst zum Wind geworden war. Bäume geben von allen Dingen den besten Hinweis auf den Wind, weil ihre Blätter rascheln, sobald er durch sie hindurchweht.

SIE: Das aber gar kein Rauschen ist ...

ER: Der Wald ist eher so etwas wie ein riesiges Schlagzeugorchester ... Jedes Blatt, das gegen ein anderes gestoßen wird, erzeugt auf seine Weise und unwiederholbar und einzigartig ein kleines Rascheln oder ein kleines Knistern, einen kleinen Schlag, für sich genommen vielleicht kaum vernehmlich – da es sich aber um ein viel-tausendstimmiges Orchester handelt, kommt unser Ohr in der Auflösung der einzelnen Ereignisse nicht mehr hinterher, und fasst die Fülle der Einzelartikulationen zu einer einzigen Masse zusammen – dem Rauschen eben. Das Rauschen also ist ein Artefakt unserer Wahrnehmung.

SIE: Und warum die erste Musik?

ER: Weil sich die gleiche Geschichte auch anders herum erzählen lässt. Als habe der Wind selbst dem Menschen in der Morgendämmerung seines Menschseins die Erkenntnis der Stimmhaftigkeit des Windes eingehaucht ... Der Mensch erkannte in den Stimmen des Windes sich selbst, das aber nicht er selbst, sondern etwas anderes war, ohne Gestalt, unsichtbar – nicht zu fassen, aber doch vertraut ...

SIE: Wieso vertraut?

ER: Weil der Wind oft so klingt wie das Rauschen der Wellen (auch dies ein Konzert vieler tausender einzelner Tropfen), wie das Plätschern der Bäche, wie das tosende Wasser ... wir Menschen sind aus dem Wasser geboren. Vergiss das nicht!

SIE: Das für sich genommen ebenso keine Gestalt hat ...

ER: Ja, vielleicht. Ich weiß nicht. Führt uns das weiter?

SIE: Hängt von der Frage ab, auf die wir eine Antwort suchen.

ER: Welche Frage?

SIE: Eine einfache grundlegende Frage?

ER: Ja – nun. ... So zum Beispiel: Warum bist du eigentlich hier? Eben warst du doch noch meine weit entfernte Geliebte, die mir durch den Wind ihre Seufzer zurief?

SIE: Im Radio ist das ohne weiteres möglich. Das Radio ist ein Geisterhaus. Eine stimmliche Präsenz zeigt nicht an, dass da auch ein Mensch ist. Sondern dass da vielleicht ein Mensch war – ich kann aus deiner Erinnerung sprechen. Oder aus der Projektion einer gemeinsamen Zukunft, die gar nicht existiert. Oder eine Gemenge-

lage aus beidem: Deine Vergangenheit unterhält sich mit meiner Zukunft. D.h. ich bin da, aber nur in deiner Erinnerung. Aber wir müssen es gar nicht so kompliziert machen, du weißt, ich liebe die einfachen Sachen. Nehmen wir ein alltägliches Beispiel: Meine reale Abwesenheit evoziert in dir meine stimmliche Gegenwart. Das erleben wir doch immer wieder, dass gerade das uns Wichtige uns als Wichtiges dadurch deutlich wird, weil wir es plötzlich vermissen, weil es nicht da ist. Das heißt als Abwesendes wird es uns erst gegenwärtig.

ER: Ich liebe deine Beispiele, weil sie immer so einfach sind. (...) Deine Gegenwart als Stimme besagt also keineswegs, dass du gegenwärtig bist.

SIE: Mach dich nur lustig über meine Sehnsucht, die in deiner Erinnerung lebendig UND gegenwärtig ist.

ER: Oh, das wollte ich nicht. Aber verstehen tu ich´s trotzdem nicht.

SIE: Es ist einfach und nicht verwirrend.

ER: Nein, nein – wenn du sagst, es sei etwas nicht verwirrend, dann rauscht mir schon der Schädel. Lass uns lieber über etwas anderes reden.

SIE: Nicht nur im Radio ist es möglich, abrupt das Thema zu wechseln.

ER: Vielleicht gar nicht so sehr ein Themenwechsel, sondern vielmehr die Frage: Wo hören wir denn die Stimmen des Windes oder das Rauschen der Blätter des Waldes?

SIE: Draußen im Wald vielleicht?

ER: Also dort, wo wir nicht sind, denn wir leben in Städten.

SIE: Als wenn es dort keinen Wind und keine Blätter gäbe?

ER: Das Stimmenwirrwarr des Blätterwaldes vielleicht – aber immer gepaart mit dem Rauschen des Straßenverkehrs.

SIE: Das Blätterrauschen hören wir demnach vor allem als Erinnerung an den Moment, da wir draußen waren. So wie wir jedes Ding als einen Plural wahrnehmen, als etwas, das aus der Vergangenheit in die Gegenwart reicht und das wir projektiv in die Zukunft verlängern. Sogar unser Ich ist ein Plural – wir sollten uns im Plural ansprechen, das käme den Tatsachen bei weitem oder zumindest etwas näher.¹⁰

ER: Ich versuche mich an das Interieur zu erinnern, sagte sie dann, in welchem wir dieses Gespräch geführt hatten. Waren wir bei uns, in einer Bar oder draußen, während eines Spaziergangs am See.

SIE: Es gab kein Interieur, stellten wir gemeinsam fest, es gab nur die Gegenwart unserer Stimmen, alles andere hatten wir vergessen, aus der Zeit genommen in die

¹⁰ Vgl. Anm. 1

Gegenwart der Erinnerung. Und dennoch fühlte ich mich beobachtet, als würdest du nicht wahrnehmen, was ich sagte, sondern nur meiner Stimme lauschen.

ER: Es war nicht und jedenfalls nicht allein das, was man oberflächlich die Musikalität deiner Stimme nennen kann: Es war, grundlegender, die Musik in ihr oder die Ur-Musik dieser Resonanz, in der sie sich zuhört, sich zuhörend sich findet und sich findend sich noch einmal von sich entfernt, und in diesem Abstand hallte sie in mir wider. „Sagen“ ist nicht immer und nicht allein sprechen, oder aber sprechen ist nicht allein bezeichnen, sondern es ist immer auch diktieren, dictare, das heißt dem Sagen seinen Ton, das heißt seinen Stil geben (seine Tonalität, seine Farbe, seine Gangart) und darum oder darin, in dieser Operation oder in dieser Haltung des Sagens, es rezitieren, es sich rezitieren oder es sich rezitieren lassen (sich klanglich machen, sich deklamieren, sich aus-rufen, auf sein eigenes Echo zurückverweisen und eben dadurch sich herausbilden). Da stellt sich die Frage nach dem Hören dieser Stimme als solcher, als einer, die nur auf sich selbst verweist: Das heißt das Hören dessen, was nicht bereits kodiert ist. Vielleicht lauscht man immer nur dem nicht-Kodierten, dem, was noch nicht in ein System von Bedeutungsverweisen eingepasst ist – und vielleicht vernimmt man nur das bereits Kodierte, das man dekodiert. Ich weiß es nicht.¹¹

SIE: Lacan nennt die Stimme „die Alterität dessen, was sich sagt“: das was im Gesagten anders als das Gesagte ist, in gewissem Sinne das Nicht-Gesagte oder das Schweigen ...

ER: Ich hörte also deinem Schweigen zu?

SIE: Doch genauso das Sagen selbst, und auch jenes Schweigen, das da sagt wie der Raum, in dem „ich mich selbst vernehme“, wenn ich Bedeutungen erfasse, wenn ich vernehme, wie sie von anderen oder von meinem Denken (das ist dasselbe) her kommt. Ich kann sie tatsächlich nur vernehmen, wenn ich horche wie sie „in mir“ widerklingen. Die Alterität in Bezug auf das „Gesagte“ der so verstandenen „Stimme“ ist also tatsächlich weniger die eines Ungesagten als die eines Nicht-Sagens im Sagen oder die des Sagens selbst, in dem das Sagen widerhallen und so eigentlich sagen kann.

ER: Ich fühlte mich einfach nur geborgen, als ich deiner Stimme lauschte, wie ein Embryo im Wasser, dem wir alle entstammen.

SIE: Lacan präzisiert: „Die Stimme, insofern sie sich von den Klanglichkeiten abzeichnet, klingt wider“ – Damit möchte Lacan sich distinkt von den sprechenden (signifikanten) Klanglichkeiten halten.¹²

¹¹ Jean-Luc Nancy, Zum Gehör, Aus dem Französischen von Esther von der Osten, diaphanes Zürich-Berlin 2010, S. 47 ff.

¹² Vgl. Anm. 11, S. 38 ff.

ER: Und diese nicht-signifikante Klanglichkeit ruft an oder ruft hervor in ihrer rhythmischen Gliederung die Zeit und damit den Raum, in dem ich sie hören kann. Das ist die subjektive Zeitentfaltung, aber es gibt noch eine historische.

SIE: Ahhh, das wäre dann in der Tat ein neues Kapitel.

ER: Reden wir in Kapiteln?

SIE: Wie reden, weil wir zu keinem Ende kommen.

ER: Wir sollten uns also mit den Anfängen beschäftigen.

SIE: Wieder und nochmal alles von vorne? Mein lieber Herr, ich bitte dich, verschone uns!

ER: Wie sollen wir ein Ende finden, wenn wir die Anfänge nicht haben?

SIE: Aber von welcher Geschichte, das ist die Frage?

ER: Immer noch die gleiche Geschichte – es gibt nur die eine.

Musik: *Konzert der Unken und Frösche*

ER: Anfang des 18. Jahrhunderts komponierte Georg Philipp Telemann ein Violinkonzert mit dem Titel „Die Relinge“ – also ein Froschkonzert. Ich bin ja der Meinung, dass sich in dieses Konzert noch ein paar Unken vermengt haben, aber das tut insofern nichts zur Sache, als dass ich auf etwas ganz anderes hinauswill. Was ist an diesem Konzert bemerkenswert? Frösche oder Unken haben vor 300 Jahren wahrscheinlich genauso geklungen, wie heutzutage, aber sie wurden mit Sicherheit anders gehört.

SIE: (*a parte*) Manchmal, wenn er zu Geschichtlichem ausholte, bediente er sich eines gewissen schulmeisterlichen gewunden dozierenden Tonfalls – den ihm manche, vor allem wenn er Selbstverständlichkeiten als Sensation zu verkaufen versuchte, als Arroganz auslegten. Ich kenne ihn besser, glauben sie mir, er meint es nicht so.

ER: Er hat nicht einfach ein Mikrofon genommen, wie wir das heute tun könnten, und hat seine Musik der Natur abgeschrieben, sondern er hat die Laute der Natur nachgeahmt, gerade in ihrer Disharmonie, ihrer Schrägheit, und hat ihnen aber eine Form gegeben, oder hat sie in eine Form gegossen, die ihrerseits eine gewisse Natürlichkeit für sich in Anspruch nehmen kann. Auf diesen qualitativen Sprung von Natur und Natürlichkeit will ich hinaus.

SIE: (*a parte*) Gerade in der Musik ist die Kategorie der „Natürlichkeit“ ein endloses Thema, aber lassen wir ihn weitersprechen.

ER: Ich würde sagen, Telemann hat die Frösche auf eine zweifache Weise gehört, und zwar einmal in ihrer Geräuschhaftigkeit, und zum anderen die ihnen inhärente Melodie, die er ihnen entlauscht hat. Die Geräuschhaftigkeit der Frösche hebt sich fast provokativ von der geschönten Klanglichkeit ab, mit der andere Kompositionen seiner Zeit Naturszenarien beschrieben haben, nämlich als idealisierende Pastoralen, die sich in das Idyll parfümierter Barockgärten schicklich einfügten.¹³

SIE: (*a parte*) Gemeint sind Vivaldis Jahreszeiten, aber auch die Jahreszeiten von Haydn, Händels L'allegro, il pienseroso ed il moderato, bis hin zu Beethovens Sechster.¹⁴

ER: Das Quaken der Frösche, so wie es Telemann in seinem Konzert imitiert, hat mit dem Idyll des Barockgartens nichts am Hut und scheint es ironisch, humorvoll zu brechen. Andererseits gewinnt er aus dem Quaken eine melodische Form, die er musikalisch weiterentwickelt und ausschmückt und in seiner sangbaren Harmonik der A-Musikalität der Frösche entgegenstellt.

SIE: (*a parte*) Jajajaja ... und nu? Worauf willst du hinaus? Oder hast du dich in den Klang deiner Stimme verliebt?

ER: Und dies geschieht innerhalb einer musikalischen Form, dem Konzert, das seinerseits eine Natur eigenen Rechts¹⁵ für sich beanspruchen kann, eine Natürlichkeit sui generis – nichts scheint an dieser Musik gekünstelt, konstruiert – die musikalischen Elemente nehmen die ihnen eigene in Anführungsstrichen „natürliche“ Entwicklung, alles nimmt einen natürlichen Lauf, ist im Fluss, dabei wohlproportioniert auf eine Weise – d.h. die Musik, ein kaum zu übertreffendes Kunstprodukt, kann für sich beanspruchen, den Schaffensprozess der Natur selbst nachzuahmen – also nicht die Oberfläche natürlicher Produkte wird nachgeahmt, sondern die Prozesshaftigkeit des Schaffens der schaffenden Natur selbst ...

SIE: (*a parte*) Das war kompliziert ausgedrückt, aber man kann in etwa erahnen, was damit gemeint sein könnte. Das musikalische Kunstwerk als Naturereignis eigenen Rechts gewissermaßen.

¹³ Ausnahmsweise habe ich mir diese Interpretation der zweifachen Hörweise der Telemannschen Frösche selbst ausgedacht – ob sie in irgendeiner Weise haltbar ist, tut zum Glück nichts zur Sache, da sie eher etwas über den Charakter von IHM erzählen soll, und nicht einen musikologischen Beweis führen soll. Für die Sprecher dieses Textes sei angemerkt, dass sich die Figuren, die sie sprechen, nicht immer wirklich ernst nehmen, dass sie es lieben, mit Gedanken und sprachlichen Figuren zu spielen. Es ist eine Form des höheren Zeitvertreibs ...

¹⁴ Hier zitiere ich wieder R. Murray Schafer – wie die gesamte Schilderung der Geschichte des Hörens ab der Erfindung der Nähmaschine aus seinem Buch genommen ist, vgl. Anm. 9

¹⁵ Über diesen Begriff korrespondiere ich seit geraumer Zeit mit dem Philosophen Kuno Lorenz. Wer seine Gedankengänge zur Geschichte des Naturbegriffs in einer Zusammenfassung nachlesen möchte, kann zu folgendem Bändchen greifen: Kuno Lorenz, Einführung in die philosophische Anthropologie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1990. Dieses Buch ist zwar vergriffen, aber antiquarisch relativ problemlos zu erwerben.

ER: Das war für sich genommen an sich so neu nicht, neu war, dass die Form musikalischer Nuancierung und Klangrede, um sie wahrnehmen und entziffern zu können, nicht mehr *plein air*, also unter freiem Himmel oder im Salon aufgeführt werden konnte, sondern der konzentrierten Stille des Konzertsaales bedurfte. 1711 wird die Nähmaschine erfunden, 1714 die Schreibmaschine, 1738 gusseiserne Straßenbahnschienen, 1761 die Pressluftzylinder ...¹⁶

SIE: (*a parte*) Wozu auch immer man die brauchte ...

ER: 1781 die Dampfmaschine ...1788 die Dreschmaschine ... und so weiter. D.h. im 18. Jahrhundert setzt mit der zunehmenden Mechanisierung der industriellen Produktion ein Anstieg des allgemeinen Lärmpegels zumindest in den urbanen Zonen ein, der an manchen Orten sogar die Schwelle der bis dato lautesten künstlichen Schallquelle, den Gotteslärm der Kirchenglocken überschritt – die zunehmende Lautstärke in den Großstädten schien aber niemanden zu stören – im Gegenteil, die um sich greifende Ruhestörung der Maschinen wurde begrüßt und der heiligen Kuh des Fortschritts geopfert ...

SIE: (*a parte*) Heilige Kuh? Kuh oder Stier – eher Stier, oder? Aber wieso Stier? Es gab ein goldenes Kalb, um das getanzt wurde und dem auch Opfer dargebracht wurden. Man konnte also sagen, dass der Fortschritt wie ein goldenes Kalb angebetet wurde und dass man ihm den Verlust der Stille und der Ruhe in den Städten und später auch auf dem Land willig opferte. Oder meint er die heiligen Kühe in Indien, denen wird aber nicht geopfert, soweit ich weiß. Ich sagte ja, mit der Sprache nimmt er es manchmal nicht so genau – obwohl man meistens ahnt, was gemeint sein könnte.

ER: Der heilige Gotteslärm wurde vom heiligen Fortschrittlärm übertönt. Nur der Umstand, dass hier etwas Sakrosanktes mit im Spiel ist, erklärt den Umstand, dass die Entfaltung des Fortschritts nicht an der Entfaltung des Lärms, den er verbreitete, scheiterte. Der Fortschritt hatte Erfolg, weil er laut war. Und gleichzeitig begann man in den Zentren der Städte Konzertsäle zu bauen, die den umgebenden Lärmpegel abschotteten, eine befriedete, künstliche und auratische Zone der Stille schufen (fast vergleichbar mit den Klostergärten im Mittelalter), in der man – ja eigentlich genau das zur Aufführung brachte, was man in den Städten nicht mehr zu hören bekam: die Natur, die man sich wie ein akustisches Tafelbild, niederländische Landschaftsmalerei oder Friedrich´sche Gebirgs panoramen, als Ersatz anschauen respektive anhören konnte, für etwas, das in der Stadt real nicht mehr weder zu hören noch zu sehen war. Gleichzeitig wurden in der Musik die Klangtexturen feiner, elaborierter – es wurden größere Orchester notwendig, mit Dirigenten, die wie die Patrone in den Fabriken den Ablauf der einzelnen Produktionsabläufe koordinierten. Das Produkt dieser Orchester, die Musik, reproduzierte die Natur, als Programmmusik oder abstrakter in Form der reinen Instrumentalmusik als eine Natur eigenen Rechts, der soziale Körper aber des Orchesters, die Art und Weise, wie seine Produktivität organi-

¹⁶ Jahreszahlen nach R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge*, (vgl. Anm. 9), S. 137 ff.

siert ist, zeigte die Methodik eben der Zerstörung von Natur, die sie auf der anderen Seite zu reproduzieren vorgab. Ein Orchester funktioniert wie eine Fabrikbelegschaft.

SIE: Du meinst also, dass seit 1711, seit der Erfindung der Nähmaschine – einer Nähmaschine!?! – ein Schelm sei, wer sich Böses dabei denkt – dass spätestens seit 1711 irgendetwas aus dem Ruder gelaufen ist in der Geschichte der Menschheit? Deswegen schlafen die Lieder in den Dingen – sie haben sich zurückgezogen, in dem Sinne etwa, es würde sie ja doch niemand mehr hören, einfach weil die Umgebungsgeräusche zu laut sind? Und die Welt hebt an zu singen – würden die ganzen Autos und Flugzeuge, Fabriken und Baumaschinen, Eisenbahnen endlich einmal Ruhe geben?

ER: Und die Lautsprecher, Radios, Fernseher, Telefone – all die virtuellen Schallquellen, die seit Beginn des 20ten Jahrhunderts noch hinzu kamen – die noch lauter sind und noch penetranter – aber verstehe mich nicht falsch. Ich bin kein Gegner des Fortschritts. Ich möchte nur meine Ohren benutzen, wozu sie mir angeboren sind, zum Hören – und nicht zum Nicht-Hören, zum Weghören – zum Verschließen und Fortträumen.

Musik: *Georg Philipp Telemann, „Die Relinge“, Akademie für Alte Musik Berlin*

ER: (*flüstert*) Höre – höre mein Leben – denn wir sind nicht über die Augen, wohl aber mit den Ohren verbunden, höre, wie die Natur aus sich selbst heraus, vielleicht absichtslos, vielleicht um von einem wachsamem Ohr erkannt zu werden, die vielfältigsten Formen hervorbringt. Die wundersamsten ...

Musik: *Gewitter in Kärnten*

ER: (*flüstert*) Höre – höre mein Leben – diesem Gewitter zu. Schwer vorzustellen, dass hierin kein Geist seinen Willen entfaltet, und als wäre all dieses Tönen und Klingen und Rauschen und Grollen nur ein Produkt des Zufalls. Jeder einzelne Klang ist reich und dehnt sich in Raum und Zeit – wie der Nachhall des Donnerns im weiten Tal – das Plätschern jedes Regentropfens im Vordergrund und der Gesang einzelner Grillen.¹⁷

¹⁷ Der Musikwissenschaftler und Dozent an der Musikhochschule von Manchester Ricardo Climent hat seinen Studenten alle Geräuschaufnahmen meiner *Séries Sonores* als „musikalische Werke“ zur Interpretation vorgelegt (ohne ihnen zu sagen, ob diese CD komponierte Werke enthalten oder einfach nur Aufnahmen von „natürlichen“ Ereignissen sind). Diesen Rezensionen sind im Folgenden einige Anregungen entnommen – ob es der Natur bewusst ist, mit welcher Perfektion sie manchmal komponiert?

Musik: *Gewitter in Kärnten*

ER: Wie ein Liebesakt zwischen Himmel und Erde dehnt sich die Spannung der Stille bis zum Zerreißen, bis sie sich entlädt mit tosender Gewalt und in Fugen und Ritzen dringt des Körpers und sich nachbebend sanft grummelnd wie ein Abschiedskuss in die Tiefe des Raums zurückzieht ... an wen anderen sollte ich dabei denken als an dich – dein Atmen, deine Stille und dein Schrei – die Liebkosungen der Briefe seither und die dem Wind anvertrauten Grüße ...

Musik: *Gewitter in Kärnten*

SIE: Ich bin kein Engel ...

ER: Hat sie gesagt.

SIE: Das war vielleicht ein bisschen hart.

ER: Von Bedauern mir gegenüber kein Wort.

SIE: Ich will als Frau geliebt werden, nicht als ein Gewitter.

ER: Ich bin aus allen Wolken gefallen.

SIE: Das solltest du auch ...

ER: Es war dann erst mal eine Weile Pause. ... Habe ich nicht gesagt, aber es war so.

SIE: Vielleicht bist du ja der Engel von uns beiden, der mit Pauken und Trompeten aus dem Himmel fällt? Ein Engel weniger in den Wolken – schade drum! – aber ein Mensch mehr auf Erden – ein liebenswerter Mensch ...

ER: Hast du das gesagt?

SIE: Ich denke schon.

ER: Ich kann mich nicht erinnern.

Musik: *Michel Corette´s, Combat Naval, Jukka Tiensuu, Cembalo*

SIE: Worüber aber etwas mehr nachzudenken sicher lohnt, das hattest du nur angedeutet, ist der Zusammenhang zwischen dem Lärm und dem Heiligen.

ER: Sie fuhr einfach fort, als wäre nichts gewesen.

SIE: Weil auch in der Natur nach einem Donnerwetter immer irgendwann auch wieder der Sonnenschein kommt.

ER: Kann man das so vergleichen?

SIE: Diese Frage eher zu verneinen ist doch eher mein Text oder?

ER: Verstehe ich nicht.

SIE: Egal. Worüber also nachzudenken lohnt, ist meines Erachtens der Zusammenhang, den du nur angedeutet hattest, zwischen dem Lärm, dem Heiligen und dem Krieg auch, den du noch unerwähnt gelassen hast¹⁸... der Krieg, lateinisch bellum – und der Glocke – im Englischen: Bell – die Wortähnlichkeit ist glaube ich kein Zufall. Funktion und Privileg der Glocke war bis in das 19. Jahrhundert, der Stille in den Städten und Dörfern den Krieg zu erklären, alles dort Lebende und Geschäftige zu übertönen und die Gegenwart einer höheren Macht anzukündigen. Die des Gottesdienstes – und mit Einsetzen der Industrialisierung (noch weit vor der Erfindung der Nähmaschine) die des Zeitmaßes, die vom mechanischen Uhrwerk emittierte Zeiteinteilung. Seit der Einführung der Turmuhr ebenso etwas Sakrosanktes, das aber vom Kerngeschäft des Gottesdienstes ablenkte. Das würde uns aber vom Thema ablenken.

ER: Vom welchem Thema – gerade wollte ich's fragen?

SIE: Aus dem gleichen Metall aber wie die Glocken wurden die Kanonen gegossen – nicht aus Zufall ist das eine in das andere überführbar, transformierbar – auch von ihrer Funktion her. Kündigen doch die Kanonen ebenso mit ihrem Donnern die vermeintlich höhere Macht ihres Heeres an. Wären die Kanonen nicht laut, sie wären erst gar nicht erfunden worden. Nur das Gewitter oder ein Vulkanausbruch erreichten (bis zum Einsetzen der Dampfmaschinen, Eisenbahnen, der Schwerindustrie – der Flugzeuge, des Autoverkehrs ...) – nur Gewitter und Vulkanausbrüche erreichten eine ähnliche Lautstärke wie die Glocken und Kanonen und kündeten ihrerseits von einer höheren Macht – der höheren Macht der Natur – deren Hervorbringungen wir inzwischen gar nicht mehr hören können, sondern nur mehr aus der Erinnerung von Fernsehbildern hervorzaubern – weil ihre Geräusche im akustischen Müll des Zivilisationslärms schlicht und ergreifend untergehen. Man muss weit fahren, für gewöhnlich mit einem lärmenden Auto, um noch ein stilles Plätzchen zu finden. Und um die Sammlung abzurunden: Selbst die Apokalypse konnte sich keiner der biblischen Autoren anders denn lärmend vorstellen ... es scheint so etwas wie eine menschliche Universalie zu sein, das jeweils Lauteste und Lärmendste für das Mächtigste, Unantastbarste und Heiligste zu halten. Nur so ist es erklärbar, nur so, dass praktisch alle Kulturen dieser Welt den Lärm der Mobilität, der Produktion, der Kommunikation, unmittelbaren Lärm von Maschinen, virtuellen Lärm aus

¹⁸ Die folgenden Gedanken folgen R. Murray Schafer (vgl. Anm. 9, S. 104 ff.)

Lautsprechern fast unwidersprochen toleriert haben – jedenfalls sind all die Widersprüche folgenlos übertönt worden.

ER: Naja, nicht ganz, würde ich sagen. Nach meiner Lieblingshypothese, die du ja für etwas kühn hältst ...

SIE: Kommt jetzt die These von dem Ende der Weltkulturen?

ER: Ende der Weltkulturen? – Nein – ich meinte, dass in den Konzertsälen immer die Phänomene Gegenstand der Aufführungen sind, denen es demnächst an den Kragen geht.¹⁹ Im 18. und 19. Jahrhundert war es die Natur, die es jetzt nur noch in Reservaten und Museen gibt – Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Futurismus und später der musique concrète war es der Lärm des Krieges, der Industrie, der Flugzeuge – und so weiter – und ich finde, dass sich die Anzeichen mehren, dass diesem Lärm schön langsam sein letztes Stündlein geschlagen hat – naja, es ist ja auch bald kein Öl mehr da – und zur Zeit erleben wir in den Konzertsälen ein fast beliebiges Kuddelmuddel von Musikstilen, musikalischen Werken aus dem Mittelalter bis heute, von allen Kontinenten, in allen Sprachen, multimedial, vernetzt und ich weiß nicht was – und dieser Vielfalt an erkennbaren Kulturprofilen, oder Kulturpersönlichkeiten, wenn man so will, wird es als nächstes an den Kragen gehen – das ist meine feste Überzeugung – wie viele Sprachen sterben jedes Jahr aus ...

SIE: Und wie viele Soziolekte kommen neu hinzu ...

ER: Ich weiß schon, dass du meiner These des Konzertsaals als Arme-Sünder-Zelle für den nächsten Exekutionskandidaten nicht folgen willst ...

SIE: Wobei ich sagen muss, dass gewisse humoristische Qualitäten ihr nicht abgehen ...

ER: Lass uns in 100 Jahren noch mal sprechen und sehen, ob ich recht habe ...

SIE: Es ist dein Humor, den ich so sehr an dir schätze ...

ER: Soll ich das als eine Entschuldigung verstehen oder einfach nur als eine Charmeoffensive?

SIE: Ach, mein Lieber, du bist ein Engel.

¹⁹ Diesen Gedanken habe ich von nirgendwoher zitiert – er ist mein eigener – und es würde mich wundern, wenn er bislang jemals irgendwo anders formuliert worden wäre, denn er ist so gnadenlos unhaltbar und spottet jeder Beobachtung – er leugnet alle Realitäten – aber manchmal steckt in einer offensichtlichen Lüge dann doch ein Körnchen Wahrheit, wer weiß?

ULI AUMÜLLER: Sie hörten ... Schläft ein Lied in allen Dingen? Oder: Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal? (Teil 2) – Ein Essay von Uli Aumüller – Sprecherin: Nicole Boguth, Sprecher: Patrick Blank, Text und Regie: Der Autor. Ton und Technik: Manuel Braun – Redaktion Lydia Jeschke. Der Text, den Sie auf unserer InternetseiteSWR2.de noch einmal nachlesen können, verdankt viele Anregungen vor allen Dingen drei Büchern: Zum einen von Reginald Grüenberg, Politische Subjektivität – Der lange Weg vom Untertan zum Bürger; erschienen im Perlenverlag Berlin, zum anderen von R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge, Eine Kulturgeschichte des Hörens, übersetzt von Sabine Breitsameter, erschienen im Schottverlag und als drittes von Jean-Luc Nancy, Zum Gehör, aus dem Französischen von Ester van den Osten, erschienen bei diaphanes. Am Rande eingeflossen sind Anregungen von Bruno Latour, Das Parlament der Dinge – Für eine politische Ökologie, übersetzt von Gustav Roßler, erschienen im Suhrkamp Verlag.

Sie hörten eine Produktion des Südwestrundfunks 2011.

Musik: *Konstantin Wecker / Ich singe weil ich ein Lied hab ...*

Er war Sänger, wie andere Bäcker
oder Handelsvertreter sind.
Er verkaufte sehr gut, denn er hielt sich
an die Sonne, den Mond und den Wind.
Seine Welt war so herrlich gerade,
seine Hemden so weiß und so rein,
und er sang sich, ganz ohne zu zögern,
in die Seele des Volkes hinein.

Doch ganz plötzlich befahl ihm das Singen,
wie einen ein Fieber befällt,
so als hätte sich irgendwas in ihm
gegen ihn gestellt.
So als hätte sich seine Stimme
über ihn hergemacht
und das stumme Gestammel des Sängers
plötzlich zum Schweigen gebracht.

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil es euch gefällt.
Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil ihr´s bei mir bestellt.
Ich singe, weil ich ein Lied hab.

Es gab viele, die hatten bis dato
ihr tägliches Brot an ihm,
und sie sahen die Sangesmaschine
aus ihren Fängen entfliehen.

Und die Mädchen verließen den Sänger,
und der Ruhm stieg dem nächsten ins Haupt,
und es wurde ihm einfach alles,
was früher für ihn war, geraubt.

Und so trug man den Sänger zu Grabe,
und ein neuer stieg lächelnd ins Land.
Er verkaufte sehr gut, denn er hatte
sich besser in der Hand.

Nur von weitem und etwas verschwommen,
schon zu leise, um noch zu bestehn,
sucht ein Lied sein Recht zu bekommen,
denn man kann es schon nicht mehr verstehn.

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil es euch gefällt.
Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil ihr´s bei mir bestellt

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht weil ihr mich dafür entlohnt..
Ich singe, weil ich ein Lied hab,
und keiner, keiner, keiner wird von mir geschont.
Ich singe, weil ich ein Lied hab.

SIE: Nachklapp²⁰

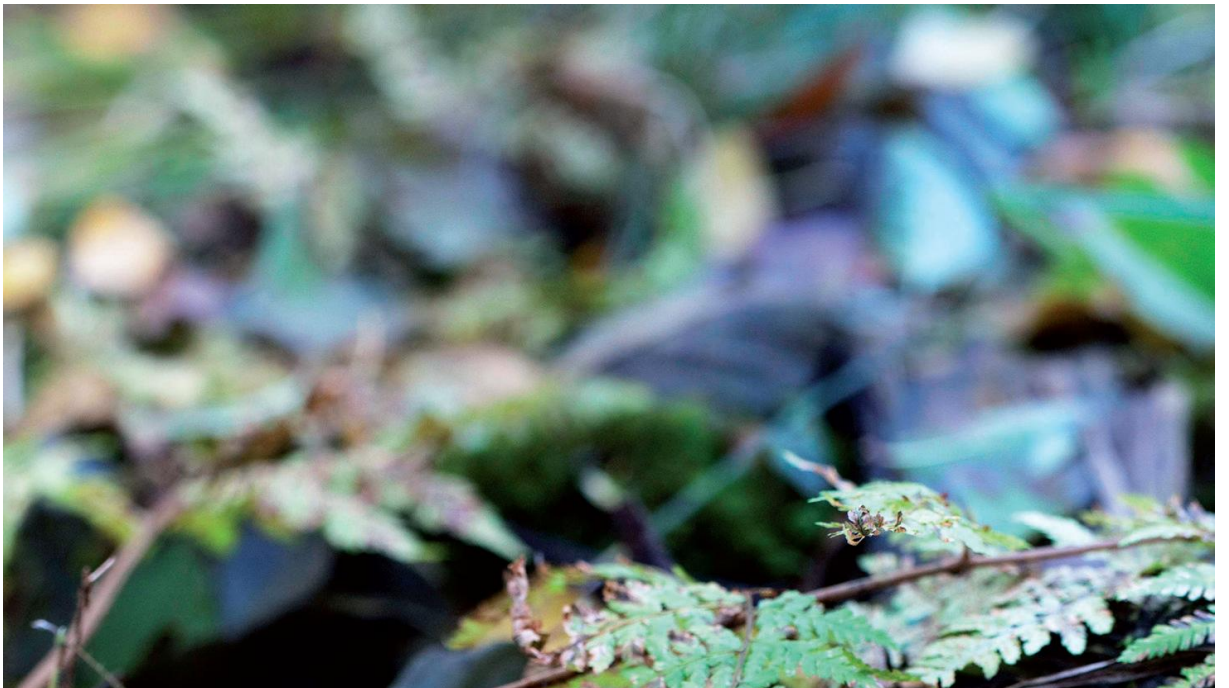
ER: (singt)

*Ich singe, weil ich Lied hab
nicht weil es euch gefällt.
Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil ihr´s bei mir bestellt.
Ich singe, weil ich ein Lied hab.*

Was ist das für eine seltsame Geschichte, die Konstantin Wecker mit diesem Lied über einen Sänger erzählt. Mit dem Lied, das den Sänger des Liedes befällt, brennt ihm der Gaul durch. Es reißt ihn mit seiner Seele fort – es zerreißt seine gesamte Ökonomie – ES singt in ihm, eine Maschine, eine Sangesmaschine hat sich seiner bemächtigt. Die Mädchen verlassen ihn – er wird zu Grabe getragen ... und es kommt ein neuer Sänger, der sich besser im Griff hat. Der das auch mit den Mädchen auf die Reihe kriegt. Es liegt nahe, in dieser zweiten Figur das Alter Ego von Konstantin Wecker zu vermuten – der aber als Sänger von dem Sänger, der ein Lied hat, nur der Barde ist, der aber um den Wahnsinn weiß, um die Gefahr, die vom "Lied" ausgeht. Das Lied als die absolute Verschwendung, die Entselbstung, das sich aus sich selbst Herausrufen bis zur Selbstaufgabe. Dann ist das Lied draußen und vom Sänger bleibt nichts übrig als Leere, das Lied hat ihn, den Sänger, aus sich herausgerissen, ihn mit sich fortgeschwemmt. Interessant ist, dass dies eigentlich positiv konnotierte "Lied", von dem der Sänger besessen wird, das ihn aus der Ökonomie des Alltäglichen befreit, auch aus der Alltäglichkeit des musikalischen Kommerzes (er singt, weil er singen muss, und was er singen muss, was das Lied ihm diktiert – und nicht irgendein Auftraggeber) – dass also dieses Lied alle Kriterien erfüllt, die wir als authentisch bezeichnen würden, weil es ganz bei sich ist, keines Herren Diener ist, zugleich aber bei dem Sänger des Lieds etwas durch und durch Negatives bewirkt: Es macht ihn zur Sangesmaschine – und dass es ausgerechnet eine Maschine ist, lässt in Anbetracht von Konstantin Weckers Bühnengebahnen eher erstaunen, denn hier hätte ich zumindest eher die Metapher des Tiers erwartet. Die Besessenheit, das Antiökonomische, das Herausschreien, das Fieber – all das sind organische, oder meinetwegen metaorganische Prozesse, die man vielleicht aus religiösen Ritualen kennt – die Maschine dagegen gehört ja nun gerade zur Ökonomie, zur Welt der Produktion ... man könnte nun sagen, da hat sich Konstantin Wecker, weil er eben nun kein Dichter vom Format eines Eichendorff ist, einfach in der Wortwahl vergriffen. Die Wortwurzel von Maschine aber geht zurück auf das

²⁰ Die Funktion dieses Nachklapps ist, den Eindruck zu erwecken, dass dieser Essay kein Ende hat – er bleibt offen. Weder ist es gelungen, auch nur eine einzige einfache Frage zu formulieren, auf die man nach einer oder nach mehreren Antworten suchen könnte – noch fügen sich die zusammengetragenen Materialien zu einer eindeutigen Geschichte. Wobei man den beiden Figuren schon abnehmen soll, dass sie sich um Klarheit bemühen, diese mit all ihrem Wissen und handwerklichen Fähigkeiten anstreben – sie schaffen es einfach nicht. So ist auch dieser Nachklapp eine Art Schlusswort, mit dem aber (grundfalsch für ein Schlusswort) völlig neue Fragen auftauchen, die bislang noch nicht behandelt wurden.

Griechische: mechanein und bedeutet so viel wie betrügen. Betrug vor allem an der Natur. Dädalus, der erste Ingenieur, baute eine Flugmaschine, mit der er die Natur um das Fliegenkönnen betrog, das sie dem Menschen nicht zgedacht hatte. Wir wissen, wie die Geschichte ausging. Indem das Lied den Sänger in eine Maschine verwandelt, betrügt es ihn – und zwar in und an seiner Natur. Das Lied wendet sich, indem es sich ins eigene Recht setzt, gegen den Sänger und seine Natur – und dies paradoxer Weise innerhalb eines Liedes, das Konstantin Wecker singt: Er singt ein Lied von einem Lied, aber das Lied, das er singt, ist nicht das Lied, von dem er singt – denn sonst wäre er die Maschine, die das Lied aus ihm gemacht hätte. Wir können beruhigt sein. Denn das, was wir auf der Bühne erleben, ist keine Maschine. Es ist ein Mensch – es ist doch nur ein Tier.



uli aumüller **warum ist der wald der bessere konzertsaal?**

teil 03 | **warum der sinn verdeckt, was ihm vorausgeht!**

Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal?

Teil 03 | Warum der Sinn verdeckt, was ihm vorausgeht!

Sprecherin: Nicole Boguth

Sprecher: Patrick Blank

Ton: Rudjard Hasel

Redaktion: Lydia Jeschke

Vorwort:

Der Wald ist schön, sagt SIE und sagt ER. Aber warum eigentlich? Ein Mann und eine Frau suchen eine Antwort auf die Frage, ob das Naturschöne des Waldes und das Kunstschöne der Musik Gemeinsamkeiten haben? Ist die Musik im Konzertsaal nicht auch ein Wald – ein Wald von Zeichen, die wir irgendwie zu deuten gelernt haben. Und taucht nicht spätestens beim Reden über Musik (auf deren Rückseite sozusagen) ein Naturbegriff auf – weil wir zum Beispiel ein Werk als *organisch*, den Verlauf der Zeit als *fließend* bezeichnen. Sind aber diese Begriffe von Natur, die wir im Konzertsaal erfahren, nicht die Werkzeuge unserer Wahrnehmung, mit denen wir auch den Wald als etwas Schönes, als ein Kunstwerk, als etwas Geschaffenes interpretieren. Die Natur wäre dann ein offenes, aber leeres Buch, in das wir als ihre Betrachter unseren Begriff von Schönheit, ja sogar von Natürlichkeit hineinschreiben. SIE und ER, der Mann und die Frau, verlieren sich in einem Wald von Fragen – kommen zwar zu einem Ende, werden aber gleichzeitig aus ihrem Wald nicht mehr herausfinden.

SIE: Jetzt, da wir fast an ein Ende gelangt sind ... ja fast zu einem Ende gekommen sind, sagte er dann, kurz bevor er dann wirklich zu seinem Ende kam, denn dann würde – wenn er zu einem Ende käme, würde er nichts mehr sagen, und würde auch aus seiner Gegenwart entschwinden, da ist er möglicher Weise ein wenig penibel, buchstabengetreu ...

ER: ... worüber sie im Augenblick, in diesem Augenblick, hinweg sieht – d.h. sie sieht es, aber sie sieht es nicht-sehend, sie sieht hindurch, so dass sie nicht sieht, was sie sieht, da sie es drängt, sich nicht aufhalten zu lassen, zum Ende zu gelangen, auch sie möchte ans Ende gelangen, oder genauer gesagt, nicht an das Ende, sondern in das Ende und nicht über das Ende hinaus, denn dann müsste sie sich wieder anderen Angelegenheiten zuwenden, und aus diesem Grund möchte sie auf keinen Fall über das Ende hinaus, sondern in das Ende hinein, was bedeuten würde, dass sie das Sich-Kümmern-um-Etwas, die Sorge um etwas, das Leid, das Glück, könne fahren lassen, sie könne die Zeit fahren lassen, aus der Zeit entgleiten, so dass sie jenen Moment abpassen will²¹, ja herbeisehnt, da die Zeit sich öffnet, und die Zeit ihre Zeitlichkeit abstreift, wie sie als junge Frau ihre Kleider abgestreift hat in zitternder Erwartung, als wir uns liebten, als wir begannen, uns zu lieben, als wir ängstlich waren, nicht wussten, wie wir uns berühren – so streift die Zeit ihre Zeitlichkeit ab, mit zitternder Bewegung und öffnet sich dem Raum, der nicht vergeht, dem Raum, der ist und der sich nicht bewegt. Der unbewegte Raum.

SIE: Aber was soll das für eine Zeit sein, die ihr Kleid abstreift. Ja, ich meine, das klingt schön: die Zeit, die ihr Kleid abstreift. Und ich kann mich auch erinnern, dass ich – mein Gott, ja – mein Kleid ausgezogen habe.²² Ich habe mein Kleid ausgezogen. ... mein Kleid abgestreift. Ich höre noch das Rauschen meines Kleides. Das Knistern des Stoffs auf meiner Haut. Aber was soll das heißen? Wie die Zeit, die ihr Kleid abstreift? – Nein, nackt – nackt stand ich vor deiner Türe, nein, nackt, wie die Zeit – nackt wie die Zeit, ich glaube nicht, dass die Zeit je bekleidet ist oder war, die Zeit ist so nackt wie ein Kleiderständer, an den wir unsere Erinnerungen hängen, wie Kleider an den Kleiderständer, der selbst nackt ist, nackt wie Eros, der selbst nicht an der Liebe teilhat, ein trauriger Bote, eine Hülle nur – und ich stand nackt vor deiner Tür, nackt wie die Zeit und nackt wie ein Kleiderständer, und ja, ich war aufgeregt, ich war – ja, ich war furchtbar aufgeregt. Ich habe es schon längst vergessen, wie aufgeregt ich war, weil ich die Zeit vergessen hatte, weil ich so aufgeregt war, wusste ich nicht mehr, wie lange ich vor deiner Türe stand, vielleicht war mir kalt, weil ich nackt war, aber ich merkte es nicht.

²¹ Der Grundgedanke der synthetischen Wahrnehmung resp. des prozessualen Hörens, das mit dem Ende eines musikalischen Werkes erst zu einem Abschluss kommt, wird seitenlang von Albrecht Wellmer durchgekaut, ohne dass er zu einem Ende kommt. Das Ende, von dem hier die Rede ist und das Mythologische und Metaphysische berührt, wird vom ihm schlicht nicht gewürdigt, ja nicht einmal angedeutet. Helmut Lachenmann, über den Wellmer ja ausführlich schreibt, traut Musik – und zwar explizit seiner eigenen – durchaus die Rolle zu, die einst Religion ausgefüllt hatte – so in einem Vortrag in Neuhausen, 29.4.2012

²² Wie schon so oft spielt diese Passage an auf das Hohelied, Kapitel 5 Vers 3 folgende.

ER: Ich kenne diese Geschichte gar nicht. Oder genauer gesagt, ich kenne diese Geschichte, natürlich kenne ich diese Geschichte, aber nicht von dir. Wann soll das gewesen sein?

SIE: Ich habe sie dir nie erzählt, diese Geschichte, es war noch vor unserer Zeit. Und du warst auch nicht da. Nicht da. Du warst nicht ... da warst du nicht. Als ich nackt vor deiner Tür stand, da warst du nicht ... es war noch vor unserer Zeit. Und jetzt, jetzt, da wir zu einem Ende kommen, einkehren, zu einem Ende kommen. Einkehren ist schön oder? Zu einem Ende zu einem Einstand am Ende einkehren. Das müsste dir doch gefallen. Zu einem Einstand am Ende einkehren ...

MUSIK: *Gustav Mahler, Symphonie Nr. 4, 3. Satz, London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt, EMI Classics CMS 7 64471 2 LC 6646 Zeit: 2:45*

ER: Du standest also vor meiner Tür – gehüllt nur in die Nacktheit, gehüllt nur in die Nacktheit deiner Haut ...

SIE: Die Nacktheit meiner Haut? ... Ich hatte mich ausgezogen! Ich wollte mich dir – und meine Schönheit – dir schenken.

ER: Du warst schön in meinen Augen.

SIE: Schön war ich in deinen Augen – und meine Schönheit war begierig, in deinen Augen erkannt zu werden. Wie anders kann denn eine unbesehene Schönheit erst zu dem werden, was sie ist. Stelle dir eine Musik vor, die niemand hört. Ist das Musik? Ein ungeträumter Traum – ist das ein Traum?

ER: Du wolltest dich in deiner Schönheit mir zu einem Geschenk machen. Sagst du. Aber gleichzeitig sagst du, du wolltest, dass in meinen Augen deine Schönheit erkannt wird, damit deine Schönheit wird, was sie ist. Du wolltest mir deine Schönheit gar nicht schenken, du wolltest in meinen Augen zu deiner Schönheit finden – du wolltest, dass deine Schönheit erkannt wird. Du wolltest dich erkannt fühlen in meinen Augen.

SIE: Ich war nackt, ich hatte mich ausgezogen – ich war aufgeregt. Alle Poren meines Körpers waren offen, für deine Blicke, für deine Berührungen, für den Klang deiner Stimme.

Ich wollte mich dir schenken, und die Schönheit meines Körpers. Nicht nur meines Körpers, sondern: meine Schönheit. Verstehst du? Meine Schönheit. Ich wollte dir meine Schönheit schenken, damit du sie erkennst. Wo ist da der Widerspruch?

ER: Du warst wie ein offenes Buch – die Nacktheit deiner Haut, ich weiß nicht, wie die leeren Seiten darin, unbeschrieben, nackt, ja, wie ein leerer Bogen eines ungeschriebenen Briefes. Was ist ein Brief, der nicht geschrieben wurde. Was ist

deine Haut, wenn meine Blicke nicht auf ihr wandern – wenn meine Augen nicht zugleich Projektoren wären, nicht nur Erkenntnisorgane, die ihre Botschaften empfangen, die Botschaften deiner Haut, ihre Wärme, ihre Weichheit – die Öffnung ihrer Poren – sondern meine Augen sind oder waren, da ich sie jetzt geschlossen halte, da wir zu einem Ende kommen, meine Augen waren auch Organe, die eine Botschaft aussandten, die Mitteilung meiner Blicke, deren Worte, ja, kann man es Worte nennen – die Mitteilungen meiner Blicke habe ich sozusagen auf deine Haut geschrieben, auf ihre Nacktheit, in ihren Geruch, in ihre Weichheit – in die Öffnung ihrer Poren. Wie Worte auf einen Bogen Papier, wie Worte auf die leeren Seiten eines Briefes haben meine Blicke dir deine Schönheit auf deinen Leib geschrieben. Auf diese Weise habe ich deine Schönheit erkannt.

SIE: Aber es war meine Schönheit, verstehst du. Und ich habe sie dir geschenkt. Meinen Körper, meine Poren. Ich habe mich dir aus meiner Fülle geschenkt, und ich war nicht nur nackt, sondern auch leer, als ich vor deiner Tür stand. Ich war voll dieser Fülle, als ich mich dir verschenkte – und schenkte mich dir aus meiner Fülle. Aus der Fülle meines Körpers – und aus der Fülle meiner Schönheit. Und war leer, als ich meine Fülle dir schenkte. Ist eine Blume, die auf einer Lichtung steht in der Einsamkeit des Waldes, ist eine Blume, die dort steht, in der Pracht und der Fülle ihrer Schönheit, in ihrer Lust fast, ihre Pracht und Schönheit auszuströmen, zu verschwenden, ist die Blume im Licht dieser Lichtung nicht schön, solange sie einsam dort steht. Benötigt ihre Pracht den Blick eines Wanderers, der zufällig des Weges kommt, um ihre Schönheit zu erkennen?²³ Kann denn diese Blume nicht schön genannt werden, einfach nur für sich – in ihrer Einsamkeit, in ihrer Stille, in ihrer Überfülle, die sie in den leeren Raum dieser Lichtung ausströmt?

ER: Ja, natürlich kann diese Blume einsam, oder still, und übervoll an Schönheit genannt werden. Man kann sagen, ihre Existenz ist ein Akt der Verschwendung einer überschwänglichen Natur. Ich selbst war so ein Wanderer, der zufällig des Weges kam, und ich sah das Licht dieser Lichtung. Und ich fragte mich, wo kommt dieses Licht her? Es leuchtet nicht mir, es leuchtet auch dann, wenn der Zufall mich hier gar nicht haben will. Es leuchtet dieser Blume, weil das Licht dieser Lichtung die Überfülle ihrer Schönheit versteht. Aber kann das Licht der Blume sagen, du bist einsam, du bist still, deine Schönheit ist unbegreiflich, eine Provokation. Kann das Licht sprechen? Spricht es, indem es leuchtet? Oder kann nur der einsame Wanderer sprechen, der eine Sprache spricht, die er in seine Bücher schreibt. Auch die Natur ist ein offenes Buch und ihre Seiten sind nicht leer, aber unbeschrieben.

SIE: Dann ist die Schönheit ein Kind dieses Zufalls? Ich will es nicht glauben. Auch meine Schönheit wäre nur ein Kind des Zufalls? Der Biene wird es egal sein, ob die Blume, die sie bestäubt, schön ist oder nicht. Sie will nur den Nektar. Die Biene kann die Schönheit nicht erkennen. Und das Licht – das Licht, das selbst schön ist, schön, wenn es durch die Blätter fingert, durch die Blätter, die sich ihm hungrig und

²³ Diese Passage mit seiner Fülle-Leere-Thematik wurde angeregt von Kuno Lorenz, mit dem ich mich am 15. März 2012 über Fragen im Umfeld der DVD „Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal?“ unterhalten habe.

lichttrunken entgegen recken. Das Licht, das allen Dingen, die wir sehen, Farbe verleiht, soll Schönheit nicht erkennen können? Oder verstehen die Töne, die Schwingungen in der Luft, die die Schönheit der Musik erst zum Tönen bringen, verstehen die Töne ihre Schönheit nicht?

ER: Hier folgt noch eine längere Passage, die allerdings nicht aufgeschrieben wurde, zu der Frage, ob nicht alle Schönheit ein Kind des Zufalls sei, also auch die ihre, also die Schönheit von IHR – und in Folge dessen sei auch der menschliche Verstand ein Kind des Zufalls – und auf diesem Wege die Frage nach der Schönheit nicht zu beantworten. Am Ende dieser nicht ausgearbeiteten Passage noch einmal die Frage, sozusagen in der Rahmenhandlung: Wo warst du? Denn als sie in sein Zimmer trat, war das Zimmer leer, das Bett verlassen, die Laken durchwühlt und noch warm. Er muss das Zimmer genau in dem Augenblick verlassen haben, da sie hineinkam. Der Text, so steht es in den Skizzen, plane gewisse Vorlagen aus dem biblischen Hohelied zu verarbeiten. Nur mit manchmal vertauschten Rollen: Sulamith in der Rolle von Salomon und umgekehrt. Oder die Rollen der Maria aus Magdala und Jesus.

SIE: Dann folgt ein Kapitel, in dem sie sich, also beide, SIE und ER, noch einmal mit der Beschaffenheit des Ortes befassen, in dem sie hofften, zu einem Ende zu gelangen –und von dem aus, sehr bedeutend, sie rückwirkend die Zeit, die bisher geschah, ihr Leben als Kinofilm, als musikalisches Werk betrachten und deuten könnten, und dabei aus dem zeitlichen Verlauf desselben heraustreten würden – wobei rückkoppelnd sozusagen, dieses Aus der Zeit Heraustreten auch die Eigenschaft des Raumes wäre, von dem aus sie sich als sich selbst Betrachtende aus der Zeit heraustretend beobachten würden, wie sie aus der Zeit heraustreten. Sogar der Standpunkt der Beobachtung müsste aus der Zeit heraustreten – um als aus der Zeit Herausgetretener das Beobachtete des Beobachteten (also der Musik) beobachten zu können. Das klingt alles viel komplizierter, als es tatsächlich ist. Man muss sich nur vorstellen, im Rückblick sein eigenes Leben wie einen Kinofilm oder ein musikalisches Werk zu betrachten. Oder wie eine dieser Glashalbkugeln, die zu schneien scheinen, wenn man sie schüttelt. Und darin agieren wir nun als unsere eigenen Hauptdarsteller – tun aber plötzlich Dinge, an die wir uns partout nicht erinnern können. Es sieht so aus, als wären wir aus der eigenen Vergangenheit gefallen. Als hätte sich unsere Vergangenheit verselbständigt. Als wäre sie uns oder wir uns abhanden gekommen. Und dieser erstaunlichen und erschreckenden Beobachtung hätte dieses Kapitel gewidmet werden sollen, dessen Hauptgedanken wir nun an Hand dieser wenigen flüchtigen Skizzen rekonstruieren.

ER: Das Ende, von dem wir hier sprechen, ist – jedenfalls verstehe ich es so – nicht einfach nur das Ende von einer Dauer, von einer Zeitspanne. Ende der Stunde, Ende der Woche, oder Rückblick auf die Vergangenheit in Hinblick auf eine zu gestaltende Zukunft. Wir reden von dem Ende dieser Form der Zeitlichkeit, vom Ende des Endlichen in gewisser Weise, von einem Ende des Mit der Zeit Gehens, eines Endes, das sich mit Gewalt gegen den Fluss, gegen das Mitgerissen-Werden von dieser Art von Zeit auflehnt, um in der Ruhe des Verweilens den Raum zu öffnen, in diesem Raum aufzugehen in einem Akt der Selbstvergessenheit – also der Hingabe, die wir

uns, da sie aus der Zeit herausfällt, nicht anders als unendlich vorstellen können²⁴. Anders könnte Hingabe nicht sein. Die verweilende Hingabe ist unendliche Hingabe, von einer Unendlichkeit, in der Zeit ausgelöscht ist. In solch ideeller Unendlichkeit ist begründet, dass das Verweilen, als Nicht-Mitgehen mit der Zeit zunächst negativ bestimmt, als Aufgehen immer und notwendig einen positiven Wert darstellt. Dadurch hebt es sich vom Sich-Zeit-Nehmen ab. Nehmen kann ich mir Zeit auch für etwas, das ich hinter mich bringen möchte oder das ich als eine, wie wir sagen, „zeitraubende“ Angelegenheit betrachte. Verweilen hingegen will ich gern oder gar nicht. Bei dem, bei dem ich nicht gern verweile, verweile ich auch nicht ungerne; ich halte mich dabei und damit einfach nicht auf. Verweilen aber gewährt Glück, weil sein Gegenstand, herausgelöst aus meinem im Ausgriff auf Zukunft geleisteten Weltentwurf, plötzlich in einem neuen, ungewohnten Licht erscheint. Glück tritt zum Verweilen nicht bloß akzidentiell hinzu, es wohnt ihm selbst inne. Verweilen wäre aber kein Glück, würde es sein Versprechen nicht einlösen.

SIE: Ließe sich, was du sagst, auch auf die Musik anwenden, denn dieses Glück, von dem du sprichst, das Glück, das aufgeht mit diesem Ende, habe ich am ehesten beim Hören von Musik erleben können. Und mir scheint, dass das Leben, das wir führten, am ehesten mit Musik verglichen werden könnte. Musik scheint dem am nächsten zu kommen.

ER: Ich weiß nicht, ob Musik hierfür als Beispiel wirklich so gut geeignet ist, denn Musik hat doch, da sie sich in der Zeit abspielt und entfaltet, einen positiven Zeitbezug zur Voraussetzung. Das Verweilen, das ich meine, als ein Nicht-Mitgehen mit der Zeit, ist näher betrachtet ein Sich-Losreißen von ihr. Die Gewaltlosigkeit, die Hingabe zur Voraussetzung hat, die Gewaltlosigkeit der Hingabe verdankt sich selbst der Gewalt, mit der wir gegen den Strom der Zeit angehen. Da Musik sich der Zeit verdankt, sich ihrem Strömen hingibt und ihr hingegeben ihr Strömen gestaltet, ist sie glaube ich ein schlechtes Beispiel.

SIE: Sie ist im Gegenteil ein sehr gutes Beispiel, denke ich, da sie zum einen als Gestalterin der strömenden Zeit durchaus in der Lage ist, den Strom der Zeit auch anzuhalten, aus ihr herauszukippen, sie hinter sich zu lassen. Nicht jede Musik kann das und nicht jede Musik will das, aber aber wenn ich eine Musik höre, die das will und die das kann, vergeht die Zeit nicht mehr. Die Zeit verlässt ihre Zeitlichkeit. Zum anderen ist Musik von ihrem Ende her betrachtet, als ein Objekt der Erinnerung, ähnlich einer Skulptur der Bildenden Kunst, ebenso ein Objekt, das aus der Zeit herausfällt. Indem ich mir eine Musik, die ich gerade gehört habe, in ihrer Ganzheit vor dem inneren Ohr vor Augen führe – ja beides irgendwie: vor Augen führe vor dem inneren Ohr, fasse ich ihren zeitlichen Verlauf in einen Augenblick der Gegenwart zusammen und kann gleichzeitig die klingende Skulptur, jetzt erst ein Klangkörper, drehen und wenden und von allen Seiten hörend betrachten. Es ist das Verweilen in der Betrachtung einer Vergangenheit, die ich erinnere, und das Glück, das sich mir in

²⁴ Hier ist zum Teil wörtlich zitiert aus: Michael Theunissen, Negative Theologie der Zeit, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 285 ff.

diesem Augenblick ereignet, ist das Glück einer Entdeckung, das Glück der Vielfalt der Bezüge, der Farben und Formen, das Glück der Entdeckung einer neuen Welt, die sich mir in diesem Augenblick in seiner ganzen Fülle auftut.

ER: Wenn es sich um eine gute, oder sogar nur, wenn es sich um eine sehr gute Musik handelt, die über diese Fülle verfügt. Bei einer schlechten willst du gar nicht hinhören, und verweilen schon gar nicht – und dich erinnern erst recht nicht.

SIE: Hier wäre in einer Fußnote eine Erörterung einzufügen über den Widerspruch von augenblicklicher Ekstase, dem momentanen sich Mitreißen-Lassen beim Hören von Musik, die die spätere Erinnerung der musikalischen Textur oder Architektur unmöglich machen. Aber diese Fußnote wurde leider nicht ausgeführt und bleibt ungeschrieben. Ich halte diesen Umstand für sehr bedauerlich, denn mir ist keine Literatur bekannt, die diesen Widerspruch auflöst. Je besser eine Musik ist, desto unwahrscheinlicher ist es, dass ich sowohl ihre Architektur in Erinnerung behalte als auch mich ihr hörend hingebe. Eine Auflösung dieser Frage hätte uns brennend interessiert!

MUSIK: *Rotbauchunken und Frösche von Wolfgang von Schweinitz / Helmut Dorschner – Séries Sonores 37 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 0:57*

SIE: Ich war in unserem Wald, lag im Schatten dieser Lichtung – und schlief. Ich hörte dem Gesang der Unken zu, dem Gesang der Unken und der Frösche, sann über ihre Bedeutung nach – und bin darüber wohl eingeschlafen. Es träumte mir, du seist zu mir in unseren Wald gekommen und bist über mich hergefallen. Es träumte mir, dass ich nichts mehr begehrte, als dass du über mich herfällst und mir die Kleider vom Leibe reißt ...

ER: *(empört und zugleich nur flüsternd)* Ich habe dir die Kleider vom Leib gerissen!

SIE: Ich wollte, dass du mich begehrt, so sehr begehrt, und nur mich begehrt, dass du nicht mehr warten kannst, bis ich mich dir schenke, sondern ich wollte, dass du mich so sehr begehrt, dass es dir gleichgültig ist, ob ich mich dir schenken möchte oder nicht, und ich wollte auf diese Weise dein Opfer sein, ich wollte, dass du den Mut hast, mich nicht zu fragen, sondern mich zum Opfer zu machen deiner Begierde, die so groß ist, so unaufhaltsam, dass sie keinen Aufschub gewährt, dass sie dich übermannt, überschwemmt, so wie du mich übermannt und überschwemmst und ich dir nicht entfliehen kann, mich nicht wehren kann, weil ich mich auch nicht wehren wollte, weil ich mich dir hingeben wollte, deiner Begierde, die kein Halten mehr kennt, keine Fragen mehr stellt, jeden Widerstand überwindet.

ER: Ich habe dir die Kleider vom Leib gerissen – aber du hast dich gewehrt. Du hast geschrien, du hast um dich geschlagen, du bist aufgesprungen und wolltest davonrennen, aber ich bin dir hinterher gelaufen ...

SIE: Ich wollte es dir nicht zu leicht machen, nur deswegen habe ich geschrien, ich wollte wissen, wie sehr du mich begehrt, deswegen bin ich davongelaufen, aber du hast mich festgehalten und hast mich geschlagen, so dass ich es mit der Angst zu tun bekam, und noch lauter schrie und noch mehr Angst bekam vor deinen Schlägen, Angst vor deiner Begierde, die in dich gefahren war, so dass ich dich nicht wiedererkannte, weil du nicht mehr DU warst, du warst nicht mehr DU, nicht der, den ich liebte.

ER: Geschlagen? Nein, ich habe dich nicht geschlagen. Ich kann mich nicht erinnern. Ich bin dir hinterhergelaufen – ich habe dich zu fassen versucht, du bist immer wieder hingefallen, hast dich immer wieder befreit von meinen Griffen, wo immer ich dich zu fassen bekam, bist du aufgesprungen und davongerannt und ich hinter dir her – vielleicht habe ich dich geschlagen, ich wollte es nicht, ich wusste nicht mehr, was ich tat.

SIE: Und dann? Was war dann? Versuche dich zu erinnern.

ER: Ich weiß es nicht mehr.

SIE: Du weißt es nicht mehr?

ER: Nein.

SIE: *(leise)* Haben wir uns geliebt?

ER: Geliebt? Wenn wir uns nach dieser Jagd, die eine Jagd war, wie ein Wolf, der seine Beute jagt, um am Ende, wenn er seine Beute gerissen hat, sein blutiges Maul in ihren Hals vergraben, selbst vor Erschöpfung in eine tiefe Ohnmacht zu sinken. Wenn wir uns nach dieser Jagd geliebt haben, dann war es eine Liebe trotz und über diese Erschöpfung hinaus. Wenn wir uns geliebt haben, dann war es eine Liebe, an die ich mich überhaupt nicht mehr erinnern kann, als wäre ich nicht dabei gewesen und du auch nicht, ich finde keine einzige Spur in meinem Gedächtnis. Was habe ich getan, was habe ich mit dir getan. Ich weiß es nicht. Wenn wir uns nach dieser Jagd geliebt haben, dann war es eine Liebe, von der ich nichts weiß, ich war so sehr außer mir, dass ich mich nicht erinnern kann. Ich war meiner selbst, ich war der Welt abhanden gekommen.

MUSIK: *Rotbauchunken und Frösche von Wolfgang von Schweinitz / Helmut Dorschner – Séries Sonores 37 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 0:17*

SIE: Ich bin aufgewacht. Es war Nacht. Es war dunkel. Ich hatte Schmerzen. Ich war nackt. Es war mir kalt. Ich war allein. Du warst nicht da. Du warst fortgegangen. Wo war ich? Ich hatte überall Schmerzen. Wo warst du?

ER: Ich habe dich gesucht überall in dem Wald, aber es war so dunkel. Ich habe nichts gesehen. Ich habe dich gerufen, ich habe dich gesucht und wusste selbst nicht, wo ich war. Ich bin immer wieder gestürzt, über irgendetwas gestolpert oder gegen einen Baum gelaufen, jeder Schritt tat mir weh. Als ich deine Schreie hörte, konnte ich mein Glück kaum fassen.

SIE: Du hast mich in deine Arme genommen und gewärmt. Du hast mir Worte ins Ohr geflüstert, die ich nicht verstand, so müde war ich, und erschöpft und selig. Ich bin in den Klang deiner Stimme versunken, ich habe mich darin verwoben, verloren, und fühlte mich darin warm und geborgen. Ich war selig bis in alle Ewigkeit.

ER: Ich habe uns mit den Blättern des Waldes zugedeckt und mit Ästen und anderen Dingen, die herumlagen. Wir schmiegt uns eng aneinander, Haut an Haut, und so schliefen wir unbewegt bis in den Morgen, als die Vögel uns weckten mit ihrem Konzert.

SIE: Als ich aufwachte, morgens, lagst du neben mir und warst mir fremd. Ich war mir selbst fremd. War das alles nur ein Traum? Woher dann die Schmerzen.

MUSIK: Mark Andre , „...auf...“ II, Ensemble Modern, Pierre Boulez, Ltg. , (Labelcode & LC Nummer), Zeit: 1:02

ER: Fass mich nicht an – bitte – bitte – rühre mich nicht an²⁵ – so etwas in dieser Art hat sie gesagt, als sie aufwachte, ihn sah – und ihn auf den ersten Blick für einen Förster gehalten hatte.

SIE: Gesagt? – Ich habe es nicht gesagt, ich habe dich angeschrien.

ER: Es war mehr ein Ruf, denn ein Schrei. Es war etwas anderes in dem Klang deiner Stimme, als die Bedeutung der Worte.

SIE: Was ich schrie, war eindeutig.

ER: Vielleicht sind wir Herren der Worte, die wir sprechen, und lassen uns selten hinreißen etwas zu sagen, was wir gar nicht wollen – aber schwieriger ist es, die Materialität, ihre Ausdehnung, den Körper unserer Stimmen zu beherrschen. Und insofern ihre Ausdehnung auch ihre Form bestimmt, könnte man sagen, dass ihre Seelen am wenigsten zu beherrschen sind und ihren eigenen Wegen folgen. In deiner Stimme schwingt immer zugleich so etwas wie Musik – und die Musik ist das eine,

²⁵ Diese Szene folgt in vielen Details Johannes 20, 13-18 – und verdankt des weiteren viele Gedanken dem Essay von Jean-Luc Nancy, Noli me tangere , Diaphanes Zürich/Berlin 2008 in der Übersetzung von Christoph Dittrich

und die Worte sind das andere. Mal scheinen sie sich nicht zu unterscheiden, mal bilden sie eine Einheit aus Gegensätzen.²⁶

MUSIK: *Grunewald von Uli Aumüller – Séries Sonores 10 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 1:55*

SIE: Du hast dich in dieser Morgenstunde, als ich verzweifelt war, dem Gesang der Vögel zugewandt. Ich fühlte mich so einsam, so allein gelassen. Ich fühlte mich, als wäre ich nach drei Tagen aus dem eigenen Grab gestiegen, aus der Leere meines eigenen Grabes – aus meiner Leere.

ER: Du wolltest, dass ich dich nicht berühre – du wolltest, dass ich von mir aus den Wunsch nicht hätte, dich zu berühren. Du wolltest, dass ich dich festhalte, noch einmal festhalte, um dich loszulassen, weil du dir selbst entschwunden warst. Dein Abhandenkommen war nicht mehr aufzuhalten ...

SIE: Das stimmt. Nicht Gegenwart, sondern Abstand von der Gegenwart. Nicht Präsenz im Sinne von Dasein, sondern die Präsenz der Leere, also Nachklang. Nicht der Klang meiner Stimme, sondern nach dem Klang meiner Stimme, etwas Unhörbares. Meine Stimme verstummte – ich hörte das Verstummen meiner Stimme, ich hörte die Unhörbarkeit meiner Stimme ...

ER: Aber auch die Gegenwart von etwas, das nicht ist. Die Hörbarkeit von etwas nicht Hörbarem. Oder dass ich etwas sehe, das unsichtbar ist. Ich sehe etwas, und zwar nicht, obwohl es unsichtbar ist, sondern weil es unsichtbar ist. Ich glaube etwas, von dem ich weiß, dass es nicht da ist.

SIE: Weil du mich nicht mehr sehen konntest, weil ich unsichtbar war, mich verflüchtigte, weil du mich nicht mehr hören konntest, nur mehr den Nachklang meiner Stimme, die verstummt war – hast du einen Ersatz gesucht. Du wolltest Musik hören, die Schönheit des Waldes ...

ER: Es war wie eine Spur. Die Spur deines Verschwindens hinterließ eine Gegenwart. Deine Gegenwart. Der Nachklang deiner Stimme, deines Verstummens, öffnete den Raum, den Raum der Präsenz deiner Stimme. Es war nicht die Spur eines Endes, sondern die Spur eines Anfangs. Anfang und Ende in einem.

MUSIK: *Gustav Mahler, Symphonie Nr. 5, 4. Satz, Philharmonic Orchestra, Giuseppe Sinopoli, Deutsche Grammophon, 415 476 2, LC 0173, Zeit: 3:43*

²⁶ Dieser Gedankengang folgt dem Essay von Michel Serres, Musik, der beim Merve-Verlag Berlin erscheinen wird und bislang nur als unveröffentlichtes Typoskript vorliegt.

SIE: Du hörtest, im Augenblick meines Verschwindens, dem Gesang der Vögel zu – und du hast Musik gehört. Das ist, was du gesagt hast: Deine Musik.

ER: Nein, nicht meine Musik. Trotz der unendlichen Traurigkeit, dass ich dich nicht festhalten konnte im Augenblick deines Verschwindens. Dies hätte ja bedeutet, dass meine Ohren die Sänger gewesen wären des Gesangs der Vögel. Und dass meine Augen die Maler gewesen wären der Schönheit der Buschwindröschen im Unterholz und der Moose und Farne, der Farben und Formen, der leuchtenden Pracht auch des Lichts. Meine Augen waren keine Maler und meine Ohren keine Sänger. Das heißt genauer gesagt, ein klein wenig waren sie es – mehr oder weniger sind sie es immer. Die Ohren sind immer zugleich auch Sänger und die Augen Maler der Schönheit, die sie hören oder sehen. Unsere Sinne sind gewohnt, den Dingen einen Sinn zu geben, die sie wahrnehmen. Aber der Sinn verdeckt, was ihm vorausgeht. Die Schönheit des Gesangs der Vögel wäre nur meine Schönheit, und der Gesang der Vögel an sich nur ein Gezwitscher. Oder was ist mit der Schönheit der Anemone, ihre feingliedrige Haut, denn eigentlich ist sie nur Haut, die sich empor streckt, sich entfaltet, ihre Schönheit wäre nur meine Schönheit, meine Einbildung, und die wäre zu armselig, um meine Trauer zu trösten.

SIE: Aber wer sollte der Autor sein, der Komponist, der Maler dieser Schönheiten, wenn es nicht deine Sinne sind. Das weiß doch jeder Hinterweltler²⁷ – inzwischen – dass ein großer Schöpfer dafür nicht in Frage kommt. Den haben wir begraben.

ER: Den haben wir von Anfang an begraben. Ich meine, das war von Anfang an die Pointe von der Geschichte.

SIE: Von welcher Geschichte?

ER: Gott ist tot, weil er sich selbst geopfert hat. Gott ist nicht tot, weil wir ihn begraben oder umgebracht, und dann begraben haben, sondern Gott ist tot, weil er sich selbst geopfert hat. Und das auch nur, weil es von Anfang an so aufgeschrieben war. Es gibt also weder Opfer noch Täter, sondern es gibt nur Akteure einer sich selbst erzählenden Geschichte – sich selbst erzählend, und zwar buchstabengetreu.

SIE: Kannst du mir verraten, von welcher Geschichte gerade die Rede ist?

ER: Und am Schluss sagt er, ganz lapidar, das klingt so überhaupt nicht geheimnisvoll oder außergewöhnlich. Da sagt er: Liebe Maria von Magdala – das ist die Szene, wo er ihr als Gärtner erscheint. Ein Gott als Gärtner, ist auch eine lustige Vorstellung – also er sagt: Liebe Maria aus Magdala, geh zu meinen Brüdern – als wenn sie auf die Idee nicht schon allein gekommen wäre, die haben ihn ja alle gesucht. Das Grab war leer und sie haben ihn verzweifelt gesucht – also, sagt er, geh zu meinen Brüdern, erzähle ihnen, dass du mir hier begegnet bist, verkleidet als Gärtner – und sage ihnen, dass ich mich auf den Weg zu meinem Vater mache. Also das heißt doch, auf den Weg zu sich selbst.

²⁷ Friedrich Nietzsche's „Also sprach Zarathustra“, 3. Kapitel

SIE: Sagte er?

ER: Ne, sage ich.

SIE: Er sagte, ich mach mich auf den Weg.

ER: Und ich sage, das heißt doch zu sich selbst.

SIE: Wer ist er, wer ist ich?

ER: Das eben ist genau die Frage.

SIE: Ich gebe auf. Ich gehe jetzt.

ER: Sagte er. Er sagte: Ich gehe zu mir. Ich gehe dorthin, wo ich bin. Ich bei mir, bei meinem Vater, bei dem Wort, das geschrieben steht.

SIE: Ich gehe jetzt, weil ich keine Lust mehr habe.

ER: Mit Lust hat das nichts zu tun.

SIE: Du hörst mir nicht zu.

ER: Du hast gesagt: Ich gehe, weil ich keine Lust mehr habe. Und ich sage, dass das mit Lust eher nichts zu tun hat. Gibt es eine Selbstopferungslust – gibt es so etwas wie einen göttlichen Todestrieb? Todestrieb mit eingebauter Selbsteinkehrlust. Können Götter sterben? Aber wie soll das Mit-sich-selbst-Identische denn anders sein, als mit sich selbst identisch. Wenn ich eine Person mit so einem – mit einem solchen Charakter ausstatte, killt das jeden Spannungsbogen. Eine eigentlich absurde Idee, eine Geschichte erzählen zu wollen, in der der Hauptheld unveränderlich mit sich identisch bleibt. Und am Ende wird er umgebracht, weil die Geschichte es so will, er ist da auch nur Akteur, ein Schauspieler, der nicht das Recht hat, auf das Drehbuch einzuwirken – wobei, wenn man da mal drüber nachdenkt, kommt nur er selbst in Frage, der es geschrieben haben könnte.

SIE: Sehen wir uns noch?

ER: Das genau habe ich mich auch gefragt. Warum stellt Maria aus Magdala nicht diese Frage: Sehen wir uns noch? Oder hat sie, da sie ihm noch einmal begegnet, alle notwendigen Informationen? Gott ist tot, weil er sich selbst geopfert hat, und ist auf dem Weg zu sich, wo er die ganze Zeit schon war. Verstehst du, das ist etwas, was Nietzsche nicht verstanden hat: Dieser Gott kommt zu sich, oder ist bei sich, nicht obwohl, sondern weil er sich geopfert hat. Tot oder nicht tot ist für die Präsenz – oder wie soll ich sagen, für die Ekstase, für den Entwurf dieses Bei-sich-Seins vollkommen irrelevant. Oder vielleicht sogar im Gegenteil, die göttliche Präsenz erfüllt sich im Akt der Selbstopferung – im Ausklang, in der Phase des Verlöschens. Nietzsche hat es sich zu leicht gemacht. Er hätte wahrscheinlich gesagt, das ist alles nur eine Einbildung. Maria hat ihn nicht gesehen, sie hatte nur ein Gesicht. Sie hat

ihn gesehen, weil sie ihn sehen wollte. Also eigentlich war da nichts. Gar nichts war da – nicht mal ein leeres Grab.

MUSIK: *Mark Andre, ... als ... II (für Bassklarinette, Violoncello, Klavier), Trio Accanto / Experimentalstudio des SWR, Kairos 0012732KAI LC 10488, Zeit: 1:45*

ER: Wo bist du? Woooo bist duuuu? Wooo biiiiist duuuu?

SIE: Er hatte tatsächlich nicht gemerkt, dass ich aufgestanden und fortgegangen war. Er war so von seiner eigenen Rede begeistert, dass er mir nicht mehr zuhörte. Aus diesem Grund war ich beleidigt, und bin aufgestanden und gegangen.

ER: Wo bist du?

SIE: Er begann mich zu suchen. Er rief mich bei meinem Namen. Aber ich war fort und weggegangen. Er hörte meine Stimme nicht mehr – er hörte nicht mehr meine Stimme, sondern nur mehr mein Schweigen. Ich war fort. Weggegangen. Also gar nichts mehr. Er hörte nicht einmal mein Schweigen. Das Schweigen kann sehr laut sein mitunter. Vielleicht könnte man sagen, dass ich sehr laut geschwiegen habe. Wodurch unterscheidet sich absichtsloses Schweigen von absichtsvollem Schweigen – und dem Schweigen, das sich durch die Abwesenheit seiner Gegenwart auszeichnet. Also das Nichts. Das Nichts, das keinen Namen hat. Aber wie kann etwas Namenloses „Namenlos“ genannt werden?

ER: Ich habe dich gesucht.

MUSIK: *Uli Aumüller, „ ... im Wald ... (Under the Trees)“, Séries Sonores 61, inpetto filmproduktion berlin, Zeit 3:36*

SIE: Ja, ich weiß, du hast mich überall gesucht. Du hast mich gesucht in den Blättern unter den Bäumen, die der Schnee im Winter flach gedrückt hatte. Die noch ganz feucht waren vom Schnee, weil der Schnee gerade geschmolzen war. Wie gebügelt waren die Blätter – und du dachtest, das sieht aus wie eine Haut, die Haut dieses Waldes – oder meine Haut, meine Poren, mein Geruch. Du hast dir die Knospen der Bäume angesehen, die im Frühling aufspringen, an allen Ästen und Zweigen, und du hast an meine Brüste gedacht, ihre Knospen, meinen Mund, meinen Schoß, der sich dir öffnet. Du hast über das Wasser geschaut, und hast gesehen, dass an seiner Oberfläche kleine Dampfschwaden aufsteigen, und meintest meine Ausdünstungen zu sehen, zu riechen, zum Greifen nah. Du hörtest dem Rauschen des Windes zu, und seinem vielstimmigen Konzert in den Birken, ihrem feingliedrigen Klang, in den Pappeln mit ihren silbernen Blättern, den Buchen, die dunkler dröhnen, oder den

Fichten, die heller pfeifen als die Kiefern, mit ihren langen Nadeln. Aber was du hörtest war der Klang meiner Haare, der so unendlich leise, fast unhörbare Klang meiner Haare, du hörtest den Klang meiner Kleider, den Klang, wenn ich mich entkleide, du hörtest, wie deine Hände mich berühren, du hörtest, wie deine Hände über meine Haut streichen, du hörtest die verschiedenen Klänge meines Rückens, meiner Brüste, meines Bauches – du hörtest den Klang deiner Küsse auf allen Saiten meines Körpers, deiner Küsse und deiner Bisse. Du hörtest mich stöhnen und schreien in dem Geschrei (denn Gesang ist es nicht) – in dem Geschrei der Frösche und in dem unheimlichen Singsang der Unken, in den du meine Wollust eingewoben hattest. Sogar den Himmel, noch über den Wolken, sein unendliches Blau, hast du mit den Höhlungen meines Leibes in eins gesetzt.

ER: Ich habe Musik gehört – ich habe überall Musik gehört. In jedem Bild, das ich sah, entdeckte ich eine Partitur, die Partitur einer Musik, die in den Bildern ihre Spuren hinterlassen hatte. Einer Musik also, die zu hören wir entweder verlernt haben, oder die schon lang verklungen ist, und deren Klanggestalten die Gestalten der Materie geformt haben. Wie sie aber geklungen hat, wissen wir nicht, wir wissen nur von der Vielfalt der Farben und Formen – und nicht welche Gestalten die Klangspur welcher Schwingungen sind.

(kleine Pause)

Ich wollte einfach nicht glauben, dass die Natur ein offenes Buch ist, aber ein Buch mit leeren Seiten. Und dass alles, was ich aus diesem Buch herauslese, von mir und nur von mir zuvor dort hineingeschrieben wurde.

SIE: Du hast also gar nicht nach mir gesucht? Du bist in den Wald und hattest einen Konzertsaal im Kopf. Der Wald als der bessere Konzertsaal ...

ER: Der Konzertsaal war mir von jeher der aufmerksamste Lehrmeister. Ein Objektiv der Wahrnehmung, Mikroskop und Teleskop in einem, die kleinsten Dinge zu beobachten – und in ihren Zusammenhängen zu erkennen, in ihrer Einzigartigkeit. Aber auch ein Ort der Hingabe: Wie oft war ich im Konzertsaal und habe eigentlich nicht gehört, sondern habe einfach nur die Zeit vergessen.

SIE: Ich glaube jedoch nicht, dass der Wald oder die Natur – mit all ihrem Reichtum an Gestalten, Strukturen, Klängen, Geräusche, ihrem Licht – der bessere Konzertsaal sein könnte. Der Reichtum an Sinneseindrücken in der Natur, an Beobachtungen ist mehr und ist zugleich weniger als das, was der Konzertsaal, der bürgerliche Konzertsaal bieten kann²⁸. Musik als Kunst, so wie ich sie verstehe, ist für mich reflektierte Nachricht von geistvoller Menschlichkeit – geladen mit kreativer und auch subversiver Energie. Aber ich gebe zu, dass ich mir manchmal denke, ich bin mit dieser Auffassung von Kunst, wie ich sie liebe, einfach nur ein Auslaufmodell.

²⁸ Aus einem Brief von und aus einem Brief an Helmut Lachenmann, im März 2012

ER: Nein, auf keinen Fall ein Auslaufmodell. Aber ist nicht die Natur, sobald wir ihr begegnen, für uns kein unbeschriebenes Blatt, weil wir schon so viel wissen über sie, und ist sie nicht, sobald wir ihren Begriff nur in den Mund nehmen, keine Jungfrau mehr. Ist das Reden oder Schreiben über, von oder in der Natur nicht eine Art von Tätigkeit, die von ihrem Charakter her eher in den Konzertsaal gehört? Der Konzertsaal als das Laboratorium dessen, oder der Begriffe dessen, was wir für Natur halten? Eigentlich kommen wir gar nicht heraus aus diesem Konzertsaal, selbst wenn wir in der Natur sind, denn der Ort, der uns geprägt hat, von dem aus wir in der Lage sind, aufzuspüren, was in oder an der Natur natürlich ist, ist natürlich der Konzertsaal. *Insofern könnte man sagen, dass umgekehrt der Konzertsaal der bessere Wald ist, weil erst durch den Saal der Wald als Natur erkennbar wird. Und zwar nicht, weil der Konzertsaal ein Kubus ist, und aus Stein und Holz, und ein Spross einer langen Tradition der Kulturgeschichte – und der Wald ist im Gegensatz dazu einfach nur der Wald. Die Frage, wie und ob er gestaltet ist, berührt allerdings eher Glaubensfragen. Es ist nicht so sehr der Gegensatz des Waldes zum Konzertsaal, der mich herausfordert, sondern wo ich eher versuchen würde anzusetzen, ist der Naturbegriff, der im Konzertsaal immer wieder aufgerufen wird, wenn das Musikerleben oder das Reden über Musik als etwas Naturhaftes, Organisches, Fließendes, Fließend-Eruptives, Rührendes, Erhabenes beschrieben wird, also als etwas, das im Wald doch unmittelbar gegenwärtig sein müsste.*²⁹ Inwieweit prägt ein Gustav Mahler unsere Auffassung dessen, was wir als Natur begreifen. Vor allen Dingen weil Natur bei ihm als etwas latent Verlorenes, Vergangenes aufscheint, als wären die Tage der Natur vergangen und was wir von ihr zu sehen bekommen sozusagen nur ein Überbleibsel, das auf etwas verweist, das nicht oder schon längst nicht mehr existiert, außer vielleicht in unserer Phantasie oder in den einen oder anderen Erzählungen, Mythen.

SIE: Nein, das kann es doch nicht gewesen sein. Dem Menschen ist sein Geist doch nicht gegeben, um sich in das gemachte Bett der Natur zu legen, und den feuchten Schoß ihrer Schönheiten nachzuahmen – sondern dieser Geist kommt dann in reinster Form zu sich, der Mensch zu sich selbst, wenn er menschengemacht, von seiner Erfindungsgabe durchdrungen Dinge erschafft, die es vorher nie gegeben hat. Nicht nur, dass er zu neuen Welten die Türen aufstößt, die uns bislang verborgen geblieben waren, sondern dass die Welten, die sich da eröffnen, nie gewesen wären, hätte der Mensch sie nicht in die Welt gesetzt. Seine eigene Welt über die Welt hinaus, in der wir sind und aus der wir sind. Aber dieser nicht verhaftet, sondern frei, frei, nicht nur Kopien herzustellen von dem, was schon ist, sondern eigene Originale herzustellen, Originale eigenen Rechts, sui generis – und darin liegt ihre Provokation, auf ihre, nur ihnen eigene Art genauso lebendig und – ja – „schön“ zu sein, wie die Schönheiten und die Lebendigkeit, die du in der Natur beobachtest und die du an ihr so preist. *Die Lebendigkeit und Schönheit der Kunst sind aber nicht die gleichen, wie wenn wir einen Wald als lebend, lebendig und schön bezeichnen. Das Leben der Kunst hat eine andere Natur, als die Natur der Natur – also die Natur der Natur draußen, oder wie sagt man, als das Wesen, das die Natur draußen, wenn wir im*

²⁹ *Kursiv geschriebene Passagen* wurden für die Hörfunkfassung gekürzt.

Wald sind, ausmacht. Die kann man zwar vergleichen, irgendwie, sind aber doch vom Wesen her grundverschieden, so wie Äpfel und äääähmmmm Himbeersorbet. Aber nur deswegen gehe ich in den Konzertsaal. Wegen dieser Provokation – und die Subversion läge darin, dass ein Kunstwerk, so es die Herausforderung neue Welten zu erschaffen, annimmt, sich nicht damit begnügen kann, den bekannten Klängen eine Reihe neuer Nuancen hinzuzufügen, und dem Alphabeth ein paar neue Buchstaben und dem Wörterbuch ein paar neue Wörter – sondern dass es, um sich lebendig aus sich selbst heraus zu formen, zu entfalten, um Zeugnis abzulegen von der Kreativität des menschlichen Geistes – dass es jedes Mal eine neue Sprache erfindet, welche die Regeln der bisher bekannten Sprachen aus der Bahn wirft, untergräbt, durchwühlt wie die Wildschweine den Boden des Waldes. Kunst muss an der Sprache rütteln, die sie hervorbringt. Deswegen gibt es so wenige Kunstwerke, die diesen Namen verdienen. Die meisten sogenannten Kunstwerke sind nur Mixturen neuer Klangnuancen, Buchstabenerfinder, enzyklopädische Nischenbesetzer – aber eben keine Kunst.

MUSIK: *Mark Andre, ... als ... II (für Bassklarinetten, Violoncello, Klavier), Trio Accanto / Experimentalstudio des SWR, Kairos 0012732KAI LC 10488, Zeit: 0:45*

ER: Es würde hierauf noch folgen eine Abhandlung zur Frage nach dem Ursprung der Musik. Entweder entwickelte sich aus den Geräuschen der Natur zuerst die Musik und aus der Musik die Sprache. Oder Musik und Sprache gleichzeitig, als Systeme, die einander bedingen, aber nicht aufeinander aufbauen. Sozusagen als eine ontogenetische Parallelentwicklung mit zwei verschiedenen Akzentuierungen ihrer Bedeutungen. Oder – dritte Möglichkeit: Zuerst die Sprache, dann die Musik. Dann wäre die Musik das Medium der Transzendierung der Sprache – von der aus, was Wittgenstein wohl andeutete, Sprache könne analysiert werden. Aber von dieser Abhandlung existiert nur diese knappe Skizze, eine Ausführung wurde nicht aufgeschrieben.

SIE: Bevor wir zu einem Ende kommen, meinte er dann noch, und sagte, was er eigentlich immer wieder gesagt hat, bevor er ankündigte, zu einem Ende kommen zu wollen, zu einem Ende einzukehren, wie er das immer sagte, oder um jetzt am Ende ein klein wenig mit einem Adornozitat zu spielen, sprach er auch vom Einstand der Vergängnis, also nicht unserer eigenen leiblichen Vergängnis, sondern von der Zeitvergängnis, dem Einstand der Zeitvergängnis, die sozusagen ruht, die ausgehebelt ist, wie auch immer.

MUSIK: Uli Aumüller, „ ... im Wald ... (Under the Trees)“, *Séries Sonores 61*, inpetto filmproduktion berlin, Zeit 2:01

ER: Ich meinte, dass die Schönheit des Waldes, der Natur, in dem Augenblick, da ich anderen davon erzähle, wie auch immer, indem ich davon erzähle oder Bilder davon mache, und die herumzeige, die anderen, also dich und du und du und du, genauso trifft, diese Schönheit trifft dich genauso, wie sie mich getroffen hat vor Ort. Unmittelbar. *Und diese Schönheit ist auch eine Provokation, und subversiv als Provokation ist sie sowieso. Subversiv, weil nicht zu fassen ist, woher sie eigentlich kommt. Weil sie mich unmittelbar und immer wieder einfach umhaut – und ich mir hundert Mal sagen kann: Gut – ok! Habe ich jetzt gelernt. Die Natur selbst hat mit Schönheit nichts am Hut. Das ist absolut nur mein Ding, was ich da partout hinein- oder herauslesen möchte. Aber dann merke ich halt einfach und beunruhigender Weise: Ne, das kommt auch aus dem Objekt selbst heraus, da bleibt immer so ein kleiner Rest, auch wenn ich all meine Projektionen und Wahrnehmungstechniken und so weiter sozusagen einfach mal wegstreiche, heraus rechne sozusagen, dann bleibt immer noch so ein kleiner Rest, der aus dem Objekt Wald oder der Natur selbst herauskommt, ein Rest, der mich so anpackt. Das Objekt ist also nicht nur ein Objekt, ein Objekt Wald oder ein Objekt Natur, sondern es ist zugleich ein Subjekt, es hat etwas Magisches, und wenn man sich nun vorstellt, man könne den Wald in einen Konzertsaal transferieren – was gar nicht so unmöglich wäre es sich vorzustellen, denn man kann ja auch jedes Kunstwerk, jedes musikalische Kunstwerk mit einem Wald vergleichen, in dem wir uns verlieren, aber zugleich irgendwie zu orientieren gelernt haben, ... wenn man sich nur vorstellt, den Wald in einen Konzertsaal zu transferieren, dann würde er dort in seiner Eigenart als Subjekt-Objekt, als Objekt mit Subjektcharakter seine subversive Energie entfalten, die Provokation seiner Schönheit entfalten – oder wäre es dann so, wie es einer Mikrobe unterm Mikroskop ergeht, die wegen des Lichtes und der Hitze zwar schön anzuschauen ist, aber leider zu Grunde geht.*

(nach einer gewissen Pause)

SIE: Selig sind, die nicht sehen und doch glauben! Wenn ich dem noch ein letztes Wort hinzufügen darf, dann dieses: Denn im Anschluss an diese Seligpreisung im Johannesevangelium heißt es, dass Jesus noch viele Zeichen getan hat, nach seinem Tod und noch vor der Auferstehung. In der Phase seines Entschwindens – in der Übergangsphase: Nicht mehr hier und noch nicht woanders. Aber diese Zeichen – oder viele dieser Zeichen, heißt es in dem Evangelium, wurden nicht aufgeschrieben – und ich frage mich dann immer: Aufgeschrieben wann? Weil es ja auch immer heißt: Er tat, wie es geschrieben steht. Er tat ja nichts, was nicht schon geschrieben stand. So gesehen müssten also die Zeichen, die er tat, die nicht geschrieben standen, ungeschriebene Zeichen sein. Und da frage ich mich immer, was ist das, „ungeschriebene Zeichen“? Das ist doch Musik, oder? Zeichen zwar, aber ungeschrieben.

ER: War es das jetzt? ... Ich meine – was geschieht denn jetzt zwischen den beiden, IHR und IHM? Sie waren im Wald – und ER hörte den Vögeln zu. Irgendwann in der Frühe. Ja, und dann? Was geschah dann?

SIE: Ich sagte doch schon: Nichts. Es gibt darüber keine Aufzeichnungen. Was immer geschah, es geschah unaufgeschrieben.

Text und Regie Uli Aumüller

Sprecherin: Nicole Boguth

Sprecher: Patrick Blank

Redaktion: Lydia Jeschke

Covergestaltung Christof Berndt

Produktion: SWR Baden-Baden / Freiburg
© 2010 – 2012