

uli aumüller
 heidelbergerstr. 25
 7520 bruchsal
 tel. 07251 - 15310
 tags. 07251 - 72724
 fax 07251 - 72746
 bruchsal, der 19.5.1992

Explosion der Sounds

Implosion des Sinns.

X [Musikphilosophie nach Adorno
 [Mitgeteilt von Uli Aumüller

Teil 1

X Adorno hat gesagt

Kapitel 1

X Die Welt ist ein Klangbrei

Kapitel 2

X Kant hat gesagt.

Kant hat gesagt:

X [Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz
 und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige,
 welche ihr unter den redenden am nächsten
 kommt und sich damit auch sehr natürlich
 vereinigen läßt, nämlich die Tonkunst setzen.
 Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen
 ohne Begriffe spielt, mithin nicht, wie die
 Poesie, etwas zum Nachdenken übrigbleiben
 läßt, so bewegt sie doch das Gemüt
 mannigfaltiger und, obgleich bloß
 vorübergehend, doch inniglicher; ist aber
 freilich mehr Genuß als Kultur

[das Gedankenspiel, welches nebenbei dadurch
 erregt wird, ist bloß die Wirkung einer

gleichsam mechanischen Assoziation)

X [und hat, durch Versmaß beurteilt, weniger Wert
als jede andere der schönen Künste.

(Musik, Haydn, Sinfonie Nr. 22 1. Satz)

X Fußnote:

Die Sinfonie Es-Dur Hoboken-Verzeichnis
Römisch Eins. Nr. 22, von Joseph Haydn trägt
den Titel "Der Philosoph", der - wie so oft -

|| nicht von Joseph Haydn selbst stammt. X Die
Sinfonie beginnt sehr langsam, Satzbezeichnung
Adagio, und erinnert an das von Marcangelo
Corelli geprägte, barocke Modell der Sonata da
Chiesa, der Kirchensonate, die ebenfalls in

der Regel mit einem getragenen, feierlichen,
langsamem Satz begann. X Die weltliche Sinfonie
zitiert ein zur Aufführung in Sakralräumen
bestimmtes Strukturmodell der

Instrumentalmusik. An die Stelle der alles
beherrschenden Theologie ist die Philosophie
getreten, freilich noch eher zurückhaltend.
Melancholisch. Warum gerade die französischen
Hörner, denen die Englischhörner antworten,
die Melodie anstimmen, ist

| Interpretationssache. X Ist's ein dezenter
Hinweis der gerade in England und Frankreich
beheimateten Philosophen der Aufklärung, deren
Saatkorn des Zweifels die Jagd einleitet auf
vor der Vernunft unhaltbare Dogmen der Kirche.

oder gerade umgekehrt: Ist's der musikalische Versuch, die spätbarocke Staatsform des Absolutismus mit moderner Rationalität sinfonisch in Einklang zu bringen. Wie gesagt: Nicht Joseph Haydn selbst gab der Sinfonie den programmatischen Titel, und so muß es die zeitgenössische Zuhörerschaft gewesen sein, die die Musik an etwas Philosophisches erinnerte. Um welche Philosophie es sich im einzelnen gehandelt haben mag, oder nur um die Allegorie des Philosophierens, ist der Musik selbst schwerlich zu entnehmen. Der aufgesetzte Titel mag die Nachdenklichen unter uns gehörig in die Inne führen.

X Kapitel 3

Schelling hat gesagt.

X Den Überspringen wir. vorerst.

Hanslick hat gesagt.

X War Hanslick ein Philosoph?

|| Nietzsche hat gesagt.

X Auch davon später.

Bloch. Benjamin. Cioran.

X [Die Namen seien der Vollständigkeit halber erwähnt.

Günther Anders philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen. Davon später.

Adorno hat gesagt.

X Adorno hat gesagt.

P

Adorno hat gesagt.

X Adorno minus Musik, und der Suhrkampverlag wäre pleite.

Wer hat Adorno gelesen?

X Wer hat Adorno wie gelesen?

(Sondermeldung)

Kapitel 4

X Adorno hat gesagt.

(Schubert, Ellens Gesang I, 1. Strophe)

Adorno hat gesagt.

X Vielmehr wird es

(das Naturschöne)

X bestimmt von seiner Unbestimmtheit, einer des Objekts nicht weniger als des Begriffs. Als Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist das Naturschöne unbestimmbar, darin der Musik verwandt, die aus solcher ungegenständlichen Ähnlichkeit mit Natur in Schubert die tiefsten Wirkungen zog. Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich. Das nennt, über die Aporie des Naturschönen hinaus, die von Ästhetik insgesamt. Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ. Deshalb bedarf Kunst der Philosophie.

die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.

Reprise 1

X Ihr Gegenstand

(das Naturschöne an sich)

X bestimmt sich als unbestimmbar, negativ.

Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.

X Fußnote

Adorno wollte Komponist werden. Vielleicht also wäre seine Philosophie weniger als Philosophie zu lesen, die sie gar nicht sein will, sondern als Musik, als die sie zu hören schwer fällt.

X Exkurs

Wer hat Adorno wie gelesen?

X Wolfgang Rihm, Komponist

Rihm: Bleiben wir doch grad dabei, bei Adorno und bei der Bedeutung, die die Musik für ihn hatte. Das war natürlich auch das Wunschziel eine auch ein biographisches Wunschziel. Bei Nietzsche Übrigens auch. Deswegen schreibt er ja auch so ein unnachahmliches deutsch. Ich glaub für viele Denker ist heute die Musik, etwas, was sie zunächst mal als Rezipienten

erleben. Und nicht was sie aus einer
 irgendgearteten Machbarkeit heraus erfahren
 haben. Das hängt damit zusammen, daß sie nicht
 wie es Adorno noch erlebt hat, vierhändig
 Klavier gespielt wurde. Wird. Adorno schreibt
 ja auch über das vierhändige Klavierspiel als
 etwas ganz besonderes. Ja prägendes. Das
 Kennenlernen von Musik dadurch, daß man es in
 die Hand nimmt. Und mit einem anderen teilt,
 der neben einem sitzt. Mit dessen beiden
 anderen Händen man ein vierhändiger Körper
 wird. Das ist ein Erkenntnis Körper. Also
 Symphonien von Brahms vierhändig
 durchzuspielen, ist eine ganz andere Form des
 Kennenlernen, als sie in fünf und mehreren CDs
 in mehreren Interpretationen mit der Stoppuhr
 zu vergleichen, ob der eine nun 5 Sekunden
 länger ist, und der andere vier Minuten
 brillanter, ist ja Quatsch. Das ist eine
 Annäherung an Musik, die total an der Sache
 vorbei geht.

✗ Volker David Kirchner, Komponist

Kirchner: Es gibt ja sowas wie eine
 Dreieinigkeit in der Reihenfolge: Adorno,
 Webern, Schönberg. Das ist die Reihenfolge,
 nach der Musik ab den 50er Jahren beurteilt
 wurde, oder nicht nur beurteilt, sondern
 versucht wurde, umzusetzen. Und das war ein

Holzweg letztlich. Das hat in eine große Isolation geführt. Weil Adorno meines Erachtens eine wesentlich Komponente der Musik außer acht gelassen hatte, nicht nur außer acht gelassen, sondern sie bekämpft, das war die Sinnlichkeit. Das Sinnliche Element, von dem die Musik lebt. Und ich selbst habe ihn erlebt, als junger Musiker, ich bin also zweimal eingeladen worden, zu Hauskonzerten, die haben berühmte Hauskonzerte veranstaltet, da mußten Studenten, oder fertige Studenten spielen, wir haben damals die Webern Stücke für Streichquartette gespielt, und er hat es also demonstriert vor den Leuten und hat an dem Klavier, er ging dann rüber zum Klavier, und einzelne Elemente, Strukturen dieser Komposition vorgetragen. Und das war das interessante für mich, das ist mir noch sehr deutlich in Erinnerung, mit welchem großen sinnlichen Genuß er diese Musik interpretiert hat. Er hat sich, indem er Musik gemacht hat, seinem eigenen Denken widersprochen. Und da ist man bei einem ganz wesentlichen Punkt seiner Philosophie. Wo sie nicht greift, auf die Dauer nicht greifen kann. Man kann nicht in der Musik, und das ist vielleicht überhaupt das Problem wenn man über Philosophie oder Musikphilosophie sprechen will, man kann nicht

in einem hermetische Gebäude denken.

Rihm: Ich weiß jetzt net, also das muß ein sehr ehemaliger Student sein, der wenn ich Adorno lese, und ich lese ihn stängig, weil das ist für mich ganz wichtiger Autor und ein immer wieder wichtig werdender und immer wieder wichtiger werdender Autor, dann lese ich von Stelle zu Stelle und von Text zu Text eine ungeheure Faszination gerade am Klangcharakter und an der jetzt

174

positiv verstanden, an der Oberfläche von der Musik. Was rühmt er an Berg, wenn er über die Lulusuite schreibt, ja daß der Klang sogar noch verführerischer und noch brillanter und noch sinnlicher sei, als der von Ravel. Das ist für ihn höchstes und rühmenswertestes Lob. Aber man rezipiert ihn gern den Vollstrecker von Texten. Aber er war auch ein Kenner der Düfter. Und das lese, ich wenn ich ihn lese.

Kirchner: Das System Schönbergs, das systemimmanente Denken Schönbergs auf sein eigenes System bezogen immer, wird von ihm permanent durchbrochen. Und wenn er das nicht durchbrochen hätte, es wäre jetzt anhand von Stücken nachzuweisen, und da ist es nachzuweisen, wenn er es nicht durchbrochen hätte, dann wäre das mit Gewißheit keine so

bedeutende Musik gewesen. Das kann man mit Gewißheit sagen, denn all die Komponisten, die versucht haben, sich absolut an das System zu halten gescheitert. Nicht in ihrem systematischen aber in der Hervorbringung großer Musik. Musik, die - wenn man das jetzt einfach ausdrückt, eine Botschaft auszudrücken hat. Und das interessante ist, daß Schönberg Überall dort anfängt interessant zu werden, wo er - das ist wie bei der Textauslegung des Alten Testaments, wie im Talmud, wo er versucht seine eigenen aufgestellten Regeln zu umgehen, indem er sie interpretiert. Und damit auflöst. Denn an sich ist das System, das Schönberg - ist ja nicht Schönberg alleine, entwickelt hat, es ist ja eine furchtbare Verengung. Es sollte eine Befreiung sein, es ist ein Schlag nach vorne gewesen, und das hat der sehr schnell gemerkt, ich kann jetzt nicht mich da darauf berufen, was er selber dazu gesagt hat, aber ich bin mir ganz sicher, daß er sich dazu geäußert hat, daß er mit diesem System nicht zurande kam. Mit diesem Denken in Systemen. Sogar seinen eigenen Systemen, denn er hats ja permanent durchbrochen. Und es ist mir eine Äußerung noch ganz klar in Erinnerung, als er gefragt wurde, bei den neuen Psalmen, die er ganz im Grunde auf

tonalen zentren wieder beruhen. Und gesagt hat, das ist für mich vollkommen gleichgültig, ob das tonale Musik ist oder dodekaphonische ist, das entscheidende ist, daß es durchstrukturiert ist, und daß es

254

gut ist. Und was immer gut hier bedeutet, das hat er nicht interpretiert, weil es es nicht konnte. Ich kann es auch nicht interpretieren. Ich kann nicht sagen also als Revolution, das wird ja als der revolutionäre Moment in der Musik bezeichnet, Enoice. Beethoven. Dritte. Ich kann nicht sagen, warum dieses Stück so bedeutend ist, ich kann eine ganze Reihe von Fakten aufzählen, ich kann logische Zusammenhänge erkennen. Aber was macht dieses Stück aus, letztlich. das ist nicht nachvollziehbar.

311 Sprecher: ^{2x} Hat bereits Schönberg Adorno widerlegt? Ähnlich ~~unwesentlich~~ erwähnter Haydnsinfonie Nr. 22, "Der Philosoph", die wie schon gesagt, entweder sehr viel, allerdings nur schwer nachzuweisen, oder garnichts mit "Philosophie" zu tun hat, nicht mehr und nicht weniger als andere Haydn^sinfonien, welche Frage umgekehrt auch Immanuel Kant gestellt werden müßte, durch welche Musik und wieoft er seinem nach Glockschlag geregelten Arbeitstag

hat aufwirbeln lassen, so ist auch das Werk Adornos grad ob seiner Bedeutung, die wir nicht in Frage stellen, und seines Umfangs, seines organischen Wachstums vomfrühen bis zum noch immer nicht veröffentlichten Spätwerk, dem einen oder andren Mythos anheimgegeben, in dem Ohren seiner Leserschaft.

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

Sprecher: Norbert Bolz, Philosoph

Bolz: Nun, das ist ja auch keine Überraschung, daß Adorno sich der Musik gewidmet hat, man sollte vielleicht fragen weniger, warum Philosophen sich heute nicht mehr für Musik interessieren, als vielmehr wieso Adorno als wesentlichen Teil seiner Philosophie als Musikphilosophie entwickeln konnte. Das hat sehr sehr tiefgehende Gründe. Das war nicht nur ein Bereich unter vielen, die ihn interessiert hat, sondern Musik hatte eine Doppelfunktion. Sie war einmal vor dem Hintergrund eines jüdischen Denkers und einer jüdischen Tradition, die dem Bilderverbot genügt, und Adornos gesamte hat in einer

säkularisierten Form ne sehr eminente
 Anknüpfung an dieses mosaische Bilderverbot
 immer wieder bewiesen. Man soll sich kein Bild
 machen und das heißt dann auch, für ihn ist
 der Materialismus, der an der Zeit ist, das
 muß ein bilderloser Materialismus sein. So
 hieß es beispielsweise in der negativen
 Dialektik. Wo kann man das nun einlösen.
 Bilderlosen

094

Materialismus können sie einmal in einer ganz
 abstrakten Theorieform einlösen. Das hat
 Adorno ja zum Teil versucht. Und sie könnens
 natürlich ästhetisch innerhalb der Musik
 einlösen. Allein dadurch ist die Musik schon
 zu einem überragenden Denkmodell geworden für
 Adorno. Und der zweite Punkt ist nun der, und
 der ist für mich fast noch wichtiger. Es ist
 für mich auch kein Zufall, daß Adorno nicht
 nur in den letzten Lebensjahren, sondern in
 dem Gesamtwerk eigentlich schwerpunktmäßig
 ästhetische Fragestellungen verfolgt hat. Auch
 das war nicht nur einfach nur ein Hobby von
 ihm oder eine besondere Spezialisierung von
 ihm, sondern ich halte es für fundamental, daß
 Philosophie vor allem die dialektische
 Philosophie, des 20. Jahrhunderts sich
 prinzipiell nur im Inkognito ästhetischer

Fragestellungen ausgedrückt hat. Das heißt alle möglichen traditionellen Abteilungen des philosophischen Denkens, seien es nun ethische Fragen, erkenntnistheoretische Fragen wurden im Inkognito ästhetischer Fragen abgehandelt. Das können sie bei sehr viel jüdischen Philosophen des 20. Jahrhunderts wiederfinden, denken sie nur an Walter Benjamin, denken sie an Ernst Bloch, an den Geist der Utopie, also Ästhetik ist mehr als Theorie der Schönen Künste oder nicht mehr Schönen Künste, sondern ist auch wenn so will der Deckmantel, der gefaltet wird. Über eine Philosophie, die sich explizit nicht mehr aussprechen kann. Und diese Doppelüberlegung muß man anstellen, um überhaupt zu begreifen, warum Adorno Musik so ernst nehmen konnte. Also das ist eine Die Musik hat innerhalb der Ästhetik übrigens auch noch mal eine hervorragende Position für Adorno innerhalb des ästhetischen Gesamtgefüges, weil sie die einzige Kunst, bei der Synthesis erlaubt ist. Sie können sich sicher gut erinnern an dei vielen Verbote, die Adorno ausspricht über dialektische Syntesis, also es muß ja immer bei der Negation bleiben. Und die einzige Form der Synthesis, die erlaubt ist, ist die, die er nennt auch die begriffslose Synthesis, und wenn man sich

irgendwie klar machen soll, was das wohl heißen soll, kann man sich nur eine musikalische Durchführung vergegenwärtigen. Also diese, wenn sie so wollen, eine Vielfachbelastung, eine sehr philosophische Belastung, dessen, was Musik leistet, ist glaube ich eine Voraussetzung daß etwa die Philosophie der Neuen Musik zum Hauptwerk Adornos werden konnte.

(Nono, Musik)

X Martin Zenck, Professor für *Historische Musikwissenschaft*

Zenck: Über die Frage inwiefern man eine Philosophie der neuen und neuesten Musik bauen könne im Verhältnis zu Adorno enthält ja die Voraussetzung zu bestimmen, was Philosophie ist. Und daß es kein geschlossenes System mehr sein kann, ist vollkommen klar. Es muß sozusagen ein offenes System sein nach vielen Seiten, offen nach vorne nach hinten, nach oben, nach unten, ohne deswegen beliebig zu sein. Ich würde jetzt deswegen, weil sie gesagt haben mit Konzentration und Enthusiasmus, wie ich mir das jetzt so von mir gebe, läßt sich keine Philosophie bauen. Es sind immerhin zwei Momente sehr wach auf die gegenwärtige Produktion zu reagieren und die Konzentration ist schon ein Kriterium für genaue und moralisch zu

473

verantwortende künstlerische Tätigkeit, und wenn der Komponist dann und auch der Hörer und dann auch der Spieler sich über dieser präzisen Konzentration sich auch mal selbst verlieren kann, und das

Sprecher: Hier hat das Ende der

Tonbandcassette ohne Vorwarnung den Redefluß

von Martin Zenck, ~~unterbrochen~~ *Musik? Historie im Baumburg*

unterbrochen. Es sei an dieser Stelle

eingeflochten, daß nicht nur das Musikhören, sondern auch das Sprechen über Musik, wie im emphatischen Sinne aus dunklen Kanälen Ideen sprudeln, ein gar leidenschaftlich Ding sein kann. Worüber man die Zeit vergißt, die eine Tonbandcassette mit zwei mal 30 oder zweimal 45 Minuten in zwei Kategorien teilt: Band läuft oder off records.

Hören wir nun die Fortsetzung auf Seite zwei besagter Cassette:

Zenck: Da würde ich das nochmals absetzen wollen. Konzentration auf Konstruktion im Adornoschen Sinne würde immer heißen, der Strenge der Sprachbildung der Gedankengänge folgen. Also wenn man sozusagen eine Minute nicht bei der Sache ist, ist man aus der Musik draußen. Und in der neueren Musik, wenn sie sofort und serene von Nono nehmen, oder auch

das große Streichquartett, Fragmente, Stille, an Diotima, und auch die letzten Werke von Nono, dann ist es ja gerade so, daß die Musik einen nicht ständig zwingt, dabei zu sein, also Konzentration ist nicht gleich Konzentration. D.h. sie gibt mir Freiräume mich in dieser Musik zu bewegen, ohne daß ich ständig Konzentration in dem Sinne habe, daß ich lineare Verläufe ständig in ihrer Verwicklung verfolgen muß. Sondern Konzentration würde heißen, mich selbst, auch körperlich auch in die Musik hineinzubringen, mich als Teil eines Körperklangs zu fühlen, was ja Nonos Konzeption ja auch mit Prometheus war, mit dieser großen tragedia della scolta (?), also dieser Tragödie des Hörens. Also ich würde das Absetzen, diese Konzentration, die muß nicht immer gerichtet sein wie bei Adorno, auf den philosophischen Diskurs hin in der Musik, auf das Sprachähnliche, daß da vier Menschen sehr gelehrt miteinander sprechen im Streichquartett, das war ja seine Vorstellung, die von Goethe her kam, sondern ne Konzentration auch auf Stille, das Zulassenkönnen von Stille, von Nichts, wenn sie Stücke von Morton Feldman haben, müssen sie eine am Anfang viel größere Konzentration haben, gerade bei dem großen vierstündigen

Streichquartett um die Stille dieses Rotieren dieses immer gleichen Tonmaterial ertragen zu können. Und dann dadurch ganz frei zu werden, das ist eine ganz andere Form von Konzentration. Ich würde sagen, das ist eigentlich schon ein ganz anderes Kriterium der Musik der 70er und 80er Jahre, da könnte man sehr weit ausholen, also über Robert Jaus und Iser, also über die Leerstellentheorie, die die beiden ja sehr stark formuliert haben, in Hinblick oder ausgehend vom Roman, daß der Romanautor den Roman ja keineswegs so schreibt, daß der Leser ständig oder vollständig bei der Sache sein muß um den Gedankengang mitzuverfolgen, sondern daß er durchaus auch mal so schreibt, daß man auch mal drei Seiten oder vier Seiten etwas weg ist, auch mal fasziniert ist von Bildern, die dabei sind, also auch gar nicht genau weiß, was uns da eigentlich genau erzählt wird. Und wenn man das überträgt, diese Leerstellentheorie, auf diese neuere Musik, kommt man ihr sehr nah, weil es sehr viele Freiräume gibt, und es ist jetzt nicht so, daß da in den Partituren drüber steht, also bitte lösen oder sich nach hinten legen, das ist ja nicht gemeint, sondern einfach daß man eine Chance hat, reinzukommen. 559

Daß man ich würde fast sagen, bei Nono und bei Feldman gibt es dann so Klänge, die werden festgehalten, auf die kann man richtig zugehen, bis man sie hat, während die Musik der 50er Jahren, also Stockhausen, Boulez, Heiwertz (den schreibt man ganz anders, ich weiß!), Pousseur, das waren Stücke, da hat man ständig unter Strom gestanden, das was das, das habe ich nicht verstanden, jetzt bin ich da nicht mitgekommen, also dieses Überdifferenzierte, und jetzt eine ganz andere Vorstellung von Musik, daß man auf Klänge zugeht, daß man sie haptisch spürt am Körper, diese ganze Dimension, die die ganze Musik früher ausgeblendet hat, und da würde ich jetzt nochmal auf Metzger eingehen wollen, und sitzt glaube ich das größere Problem. Das größere Problem ist nicht die Rezeption der neuen Musik, oder die noch nicht existierende Philosophie der neuen und neuesten Musik, sondern dieses unglaubliche Überangebot von Einspielungen von meinetwegen der Eroica, also die Leute haben lieber zuhause 37 Einspielungen der Eroica als ein Stück neue Musik, es ist eine totale Pervertierung der Situation noch bis ins 19. Jahrhundert, in der im Konzertsaal ja ständig neue Musik gespielt wurde, und nur zum ganz geringen Maße

historische Musik, Als Liszt Konzerte gab in Paris hat er im wesentlichen Werke von sich gespielt, und noch irgendwelche Transkriptionen Schubertscher Lieder. Aber es gab sozusagen nicht die Vorstellung, daß man da chromatische Fantasie und Fuge, oder daß man nur traditionelle Musik spielt, und dann am Schluß vielleicht mal als Zugeständnis an die kritische Presse ein Stück neuer Musik, Und heute ist es vollkommen umgekehrt, daß sie in traditionellen Konzerten also kaum ein Stück neuer Musik finden, und das wäre ganz einfach, das immer der neuen Musik anzulasten, daß sie nicht in der Lage sei, auf die Hörer zuzugehen. Auch die Mutlosigkeit und die Angepaßtheit der Veranstalter, Also ich würde sagen, wenn wir mal so den Bogen zurückschlagen, ...

Sprecher: Adorno, Nono, Goethe, Feldman, Jaus, Iser, Stockhausen, Boulez, Goeyvaerts, Pousseur, Metzger, Beethoven, Liszt, Schubert, Bach. Ein Großer Bogen. Fürwahr. Zugegeben war meine Fragestellung eher flächig als linear, orientierte sich an der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden, und entsprechend offen für jede Überraschung fällt die Antwort aus. Oder die Antworten oder das Antworten. Sieht man von der lästigen Tatsache

ab, daß zur Expression von Gedanken Wörter und Sätze Verwendung finden müssen, die gewissermaßen ihren eigenen Drall entwickeln, und jeweils von der ursprünglich angestrebten Idee oder Ahnung ablenken, so sei jedenfalls auf die musikalische Struktur der Sprache, die da spricht, verwiesen. Sie ist ihrem Gegenstand, über die sie spricht, der Musik, angemessen, denn Musik, das hat schon Adorno gesagt, oder so ähnlich, ein gelungenes Musikwerk enthält in jedem Augenblick seines Erklingens monadenhaft den Verweis auf den Zusammenhang der gesamten Komposition. Und Adorno hat gesagt, oder gefordert besser gesagt, oder so ähnlich zumindest, eine Vernetzung der Mikrostruktur des Klangs mit der Makrostruktur des gesamten Werkes. Da ich nun also mit Martin Zenck über Musik im allgemeinen ist fast alles mit fast allem irgendwie verbunden. Eine spezifisch musikalische Art des Denkens, die sprachlich mit Wörtern und Sätzen schwer nachzubilden ist, aber auf Joyce kommen wir noch zu sprechen.

(Schmitthenner, CD 2, Europa track 1)

(Webern, Streichquartett op. 28)

X [Streichquartett, op. 28 aus dem Jahre 1938 von Anton Webern, gespielt vom Juilliard-Quartett.

unter anderem dieses Werk soll Adorno am Klavier mit großem sinnlichen Genuß nachgespielt und interpretiert haben. Und sich durch sein Genießen seinem Denken

widersprochen. ~~X~~ Dann wäre schon der Denkgenuß ein Widerspruch in sich. Den Widerspruch zwischen Genuß und Denken hatten wir schon, eingangs, und Immanuel Kant trennt sogar Genuß und Kultur, wenn sie sich besinnen:

X Kant: Denn, ob sie zwar
(die Musik)

X durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur
(das Gedankenspiel, was nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation)

X Daher verlangt sie, wie jeder Genuß, öftern Wechsel, und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Überdruß zu erzeugen.

Stenzel: Debussy ist jener Komponist, der am Anfang eines Stückes eine musikalische Figur oder eine harmonische Figur aufstellt und sie sehr sehr häufig sogleich wiederholt, und zwar unverändert. Ich kenne eigentlich keinen

Komponisten, der das so häufig tut. Also etwas aufstellt und es gleich wieder wiederholen. Aber was er dann tut, unterscheidet sich fundamental von den satztechnischen Prinzipien etwa der deutschen Musikkultur. Es wird nachher nicht entwickelt oder durchgeführt, also ein Variationsprinzip in welcher Art auch ein Variationsprinzip zur Anwendung gebracht, sondern charakteristisch ist für Debussy, und wie wir gleich sehen werden nicht nur für ihn das was Horst Weber im Zusammenhang mit Zemlinsky das Variantenprinzip genannt hat. Also eine kleine Abweichung wo auch immer. Ob in der Tonhöhe im Rhythmus in der Klangfarbe in der Begleitung und so weiter und dann beginnt das Werk sich zu entfalten. Und dann kommt vielleicht eine Zäsur und dann kommt ein neues Element das wird wieder wiederholt und dann findet wieder ein solcher Entfaltungsprozeß statt. Also das kann bis zum Wuchern gehen. Dieses wie Wurzeln, die sich dann so verzweigen. Nicht. Es gibt also nicht ein stringentes oder lineares oder narratives Prinzip in dieser Musik, man könnte vielleicht auch mit der Figur des Umkreisens von einem abwesenden Zentrum beschreiben. Und das ist ein Moment, das interessanter Weise zunächst einmal nach Debussys Tod schon während des 1.

Weltkrieges und unmittelbar nachher auch in Frankreich vehement zurückgewiesen wurde. Das Stichwort lautete etwa bei Cocteau: Und

818

nicht nur bei ihm. wir haben gleiche Entwicklungen auch in Italien und dann auch in Deutschland. Neue Ordnungen. Man verdammt das sozusagen als Impressionismus. Als vage. Als nicht klar. Was gefragt wird, ist nun nach dem ersten Weltkrieg: Neue Ordnungen. Ob die jetzt dodekaphon sind oder ein Rückgriff auf ältere Musikformen oder ältere Musik direkt ist, wie auch immer kubistisch montiert, ich denke an Pulcinella von Strawinsky und dessen Verwendung von Pergolesi-Musik, die größtenteils gar nicht von Pergolesi ist, aber das spielt gar keine Rolle. Da werden Ordnungen geschaffen, nachvollziehbare klare Ordnungen. Das ist das genaue Gegenteil von dem, was Debussy macht. Und Debussy findet zunächst, wenn ich das richtig sehe, eigentlich kaum unmittelbare Nachfolger. Am ehesten kann man vergleichbares noch in Rußland feststellen. Und zwar in Anschluß an Skriabin. Die sogenannten Skriabinisten, die russische Avantgarde der 20er und frühen 30er Jahre, bis Stalin dem dann auch ein Ende macht, die haben bei denen stellen wir vergleichbare

musikalische Faktionen und auch vergleichbare Zeitbegriffe fest. Aber dominierend wird dann in der Zwischenkriegszeit das, was man herkömmlich Neoklassizismus oder vielleicht genauer Neoklassik nennt, also eine also eine Musik, die zu neuen Ordnungen tendiert. Auch bei Schönberg, die 12-Ton-Technik gehört ja auch dazu, das berühmte Wort von Schönberg: Daß durch diese Kompositionsweise die Suprematie der deutschen Musik nun wieder für ein Jahrhundert gesichert sei, so ähnlich lautet seine berühmte Aussage, rekurriert ja auf eine Tradition von Bach über Beethoven durch Schönberg hindurch in die Zukunft. Also dieses eigenartige Phänomen in der Zwischenkriegszeit, daß dieser Ansatz, den ich mal grob als traumlogisch beschrieben habe, nicht fortgesetzt wird. Dabei gab es auch im deutschen Sprachgebiet, und jetzt rede ich von der Wiener Schule, eine kurze Zeit, nämlich jene der freien Atonalität, wo wir durchaus vergleichbares feststellen. Ich denke an die kurzen Stücke oder an Werke wie Erwartung von Schönberg oder die Orchesterstücke op. 16, das sind ja nun im Unterschied zu Werken wie nachher der Suite oder dem Bläserquintett nicht Stücke die auf präexistente Formen rekurrieren, wie immer sie auch Sonate oder

Rondo nun neu gestalten. Es sind Musiken, die wenigstens zu einem großen Teil ihre Form auch selber schaffen müssen. Und das ist nun wieder zurückverfolgbar auf eine Musik noch vor der sogenannten Atonalität, insbesondere in dem was man gemeinhin den Wiener Jugendstil nennt. Wir finden also dieses etwas Wuchernde, dieses Variantenprinzip und um nochmals Horst Webers Begriff aufzugreifen, gerade auch bei Komponisten wie Schreker oder Zemlinsky oder beim früheren Schönberg, bei beim frühen Webern etwa auch und bei ähnlichen Komponisten, zum Teil sogar bei beim frühen Richard Strauß und das verschwindet dann auch. Aber es verschwindet vor allem in dem Moment, wo dann auch die Wiener Komponisten Schönberg, Weber, Berg tendieren zu wieder geschlossenen Formen. Denken sie an die Art und Weise, wie Alban Berg eine offene Dramenstruktur wie das Fragment Woyzeck von Büchner zu einem geschlossenen Drama zu ganz konsistent durchstrukturierten Szenen und Akten gestaltet hat. Es wäre ja auch denkbar, daß man eine solch fragmentarische Form wie jene des Woyzeck als so komponiert, daß man eben diese Fragmentarität des Textvorwurfes in Musik transformiert. Das ist an sich mal als ästhetisches Projekt denkbar. Aber es ist eben

in den 20er Jahren 884

und in den Jahren nach dem 1. Weltkrieg wohl schon nicht mehr denkbar.

(Sprecher: Jüng Stenzel ist Professor für Musikgeschichte in der Schweiz, ich traf ihn in Basel. Das bedeutet erst einmal viele Stunden Meditation auf der Autobahn, über Geschwindigkeit und Zeit, und die vielen schönen und zerstörten Landschaften, die *attaca ma non troppo*, oder gelegentlich einer Baustelle im gemächlichen *Andantino* an einem vorüberhuschen, sich verändern und doch gleich bleiben. Jüng Stenzel hat einen 95-seitigen Aufsatz geschrieben über Musik und Traum, in dem er nachzuweisen versucht, daß nicht erst seit Freud, und erst recht nicht seit Schumanns "Träumerei", deren Popularität auf einem Mißverständnis und der Unfähigkeit, Noten genau zu lesen beruhe, die Logik des Traums, insbesondere mit Beginn der Moderne, wenn nicht immer Thema, so doch häufig genug prägend für die Struktur vieler europäischer Kompositionen war und immer noch ist. Traum und Logik scheint mir ein weitaus größerer Widerspruch zu sein, als der zwischen Genuß und Kultur, und unterdessen kommt mir in den Sinn, daß der Lärm der Motoren, der sich zu Wasser, zu Lande und in der Luft über die

früher?
 ganze Welt ausbreitet, bis ins letzte
 Mauselloch, doch Musik sein müßte in den Ohren
 der Aktionäre von Mineralölgesellschaften, von
 Automobilherstellern, von Reisegesellschaften,
 von Beerdigungsunternehmern, und so weiter und
 so fort, und somit wäre unser ganzer gräulich-
 blauer Planet eine einzige futuristische
 Sinfonie, oder ersteinmal ein einziger
 futuristischer Klang, ein Klangbrei vielmehr,
 ein chaotisches Klingen, aus dem, insofern es
 geistfähig ist, der formal gestaltete, der
 geistvoll durchdrungene, quasi intelligente
 Klang der Sinfonie erst herausdestilliert
 werden müßte. Der biblische Satz

X Spr. 2: Im Anfang war das Wort

Spr. 1: schrieb Marius Schneider in einem
 aufsatz über die historischen Grundlagen der
 musikalischen Symbolik,

X Spr. 2: Der Biblische Satz, "Im Anfang war das
 Wort" ist kein Hochkulturprodukt, sondern
 gehört bereits zu dem ältesten Gedankengut der
 Menschheit. (...) Der Begriff Wort scheint
 aber nur in unvollkommener Weise den
 ursprünglich gemeinten Sachverhalt
 wiederzugeben, denn es handelt sich hier
 eigentlich um etwas, das genetisch offenbar
 noch älter ist als jedes bestimmte Wort und
 jeder logisch festumrissene Begriff. Es geht

um etwas Primäres und Überbegriffliches und, zum mindesten für das logische Denken, um etwas letztthin undefinierbares und eigentlich unbegreifliches. Die alten Ägypter nannten dieses primäre Element ein Lachen oder den Schrei des Gottes Thot. Die vedische Tradition spricht von einem Ton oder von einem Klang und meint damit das erste noch unstoffliche Sein, das aus der Stille des Nichtseins aufklingt, sich allmählich in Materie verwandelt und dadurch zur geschaffenen Welt wird.

Man kommt also der ursprünglichen Vorstellung wahrscheinlich näher, wenn man den logisch schon zu stark umrissenen Ausdruck "Wort" durch die weniger scharf abgegrenzten und allgemeineren Begriffe "Schrei", Klang oder klingende Silbe ersetzt, die ebenfalls die primäre musikalische Substanz in sich bergen, aber noch durch keine allzu genau abgegrenzte Bedeutung eingeengt sind. Erst im Laufe der Schöpfung, deren Fortgang man sich als eine zunehmende Abgrenzung (Tonbildung) und spätere Materialisierung der Ausstrahlungen des Urklangs vorstellt, erhalten die Klänge einen bestimmten Sinn und bilden (indem sie sich aneinanderfügen) inhaltlich klar bestimmte Worte und Sätze und schließlich, im Zuge ihrer Verstofflichung, konkrete Dinge. Auf dieser

Vorstellung der Genesis aus dem Klang

begründet sich wohl ebenso die Identität eines Dings mit dem Namen, der es bezeichnet, ~~wie das philosophische Wortspiel, das vom Ägyptischen Altertum bis zu den griechischen Kosmogonien eine nicht geringe Rolle spielt.~~
~~Ende des Exkurses.~~

↳ Kapitel 5

Musik als begrifflose Erkenntnis

(Haydnsinfonie Nr. 22)

~~Haydn~~ war kein Intellektueller. Vieles, wovon er irgendwoher gehört hatte, mußte er sogleich ausprobieren. Sein Glück war, daß sein Arbeitgeber, das Haus Esterházy, Haydns Freude am Spiel und am Ausprobieren, an der Integration von Tradition und Neuerung insofern teilte, als es ihm ein wenn auch relativ kleines Orchester, das je nach Bedarf aufgestockt werden konnte, ständig zur Verfügung hielt, mit dem er jeden neuen Einfall sogleich in klingende Tat umsetzen konnte. Jedem Musikstück einen Titel voranzustellen, und damit ein Programm, das war in Frankreich gang und gebe, quasi Mode, bei Rameau, Couperin, Corette ... naja. Haydns Publikum französisierten halt ein bisschen.

(Musik)

Rihm: Ich bin halt, ach Hanslick. ... Ah

interessant. Hier. haha. Ich schlags gerade auf und lese: Von meinen Beispielen von der erregenden Kraft der Künste mag das aus der Musik abgelehnt werden, weil die Musik bekanntlich unmittelbar auf das Gefühl wirkt. Dann müßte aber die Musik aus dem Gebiete der interesselosen Kunst ausgeschlossen werden, woran doch ernstlich nicht gedacht werden kann. Selbst der berühmte Musikästhetiker Hanslick, dessen Verdienste um seines Wagnerhasses willen jetzt geleugnet werden, wenn man seine Lehre vom musikalisch Schönen für reine Formästhetik hält. Das wußte ich garrnicht, daß der das schon 1910 geschrieben hat hier. Auch er gibt der Musik Inhalt, nur daß der Inhalt musikalisch zu sein habe. Und jetzt kommt ein

209

Hanslickzitat: Der Arabeske gegenüber ist die Musik in der Tat ein Bild, aber allein ein solches wir nicht in Worte fassen und in Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische. Sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu Übersetzen nicht imstande sind.
Hanslick.

U: An einer anderen Stelle spricht Hanslick dennoch, das ist die Frage, ob sich das

widerspricht, von der Intelligenz von Tönen.

R: Ja, es gibt in der Musik keinen Gegensatz zwischen Form und Inhalt, sagt jetzt Mauthner, und dann zitiert er Hanslick weiter, was will man den Inhalt nennen. Die Töne selbst. Gewiß, aber sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst. Aber sie sind schon erfüllte Form. Jetzt schreibt Mauthner ne Fußnote. Ich finde die Art des Gesprächs wunderbar. Ich rede nur in Zitaten, das entlastet herrlich. Mit geringer Überraschung und Freude habe ich bei meinem Landsmann Hanslick auch die Unterscheidungen zwischen der substantivischen und adjektivischen Welt schon gefunden, freilich ohne den erkenntniskritischen Mitgedanken, die in einem hundertjährigen Betriebe und so weiter... Aber das ist witzig. Herrlich. Ich find, ich bin momentan auch in einer Lebensphase, wo mir dieses ganze Gerede und Gedenke, ach, immer schwieriger wird. Ich glaub, das ist was für die Jugend.

(Musik Schwarzer und roter Tanz)

x [Sie hörten einen Ausschnitt aus Schwarzer und Roter Tanz von Wolfgang Rihm. Es spielte das Badische Staatsorchester, geleitet von Günter Neuhold.] Am kommenden Montag, den 1. Juni zur gleichen Zeit folgt der zweite Teil dieser

Sendung:

X [Explosion der Sounds.
Implosion des Sinns.

Musik-Philosophie nach Adorno.

Mitgeteilt von Uli Aumüller.

X Untertitel: Rausch und Rauschen.

Explosion der Sounds.

Implosion des Sinns.

X [Musik-Philosophie nach Adorno.
Mitgeteilt von Uli Aumüller.

Teil 2

X Rausch und Rauschen.

Kapitel 6

X Zusammenfassung. [Cage hat gesagt: [X Happy new
ears.

Stenzel: Und wenn wir viel früher von
außereuropäischen Kulturen gesprochen haben,
so ist es vielleicht nicht ganz sinnlos darauf
hinzuweisen, daß Cage ja nun gerade nicht,
obwohl er Schönberg Schüler, wenn auch nur
kurz Zeit, war, Cage ja nun aus jener Ecke des
nordamerikanischen Kontinents kommt, der am
nähesten den asiatischen Kulturen ist, nämlich
aus Kalifornien. Kalifornien, das reicht ja
mal, Chinatown in San Franzisko herumzugehen,
nun in einer Art und Weise, sich durch aus
geographische Nähe in Anführungsstrichchen
vielmehr solchen außereuropäischen asiatischen
Kulturen geöffnet hat. Und wesentlich für
Cages Musik ist ja eine anderer Zeitbegriff.
Gleichzeitig auch ein neuer Musikbegriff. Daß
Cage sagt, Töne sind nicht weben, sondern Töne
sind Töne.

(Musik, 4.33.)

O. Töne ~~eingesen~~¹³³

45.00

2.58

x [Spr. 4 Minuten 33, Nr. 2 von John Cage.
Elektronische Realisierung: Peter Pfister.

Rauschmusik.

(Musik weiter)

Stenzel: das sind ganz andere

Werkvorstellungen, das da spielen auch ganz andere Musikbegriffe, insbesondere auch ganz andere Zeitbegriffe hinein, Zenbuddhismus haben wir beiläufig erwähnt, der spielt eine ganz große Rolle, bei vielen seiner amerikanischen Zeitgenossen und Nachfahren, Nachfolgern und wenn wir jetzt noch einmal diese Vielfalt von neuen Musikformen, die da entstanden sind oder die jetzt Nono oder Cage oder die ganzen Orientfarben oder ich weiß nicht, was wir mal so vor unseren augen passieren lassen, die klangenvionment und so weiter und so fort, dann wird im Blick auf frühere ästhetische Systeme es völlig klar mit einem systematisierenden Zugriff ist da keine Ästhetik mehr zu schreiben. ich bin zu wenig Philosoph oder nur partiell nur philosophisch bewandert, um sagen zu können, wie weit nun die Philosophie, die sich mit ästhetischen Gegenständen abgibt, auf diese, man darf es wohl doch schon sagen, Herausforderung reagiert hat, aber ich denke jetzt gerade an die ästhetischen Diskussione in Italien, etwa

1.00

3.20

ausgehend von Umberto Ecos Buch das offene Werk. Oder nachher das sogenannte Schwache Denken, das (persiero diebole) das sehr stark auf Nietzsche, oder dann auch heidegger, oder auch auf Jugendstil und so weiter, rekurriert, da sind ja nun Formen der philosophischen Postmoderne entstanden, die durchaus ja nun wieder in Parallele zu setzen sind verwirrend vielfältigen Situation.

Es könnte sein daß sich gewissen Formen des philosophischen denkens und ästhetische Erscheinungen aus allen Kunstbereichen, wobei ja auch die Grenzen zwischen den Kunstbereichen gefallen sind oder oft gefallen sind, daß sich philosophischen Denken mit Kunst mit großen und mit kleinem K näher gekommen sind als sie vielleicht glauben. Daß nun sich neue Philosophien sich eher ich denke gerade auch an Frankreich oder zum Teil auch England oder Amerika sich nicht gerade am Gegenstand der Kunst artikulieren, aber daß Denkformen im Blickfeld sogar im Zentrum philosophischer Bemühungen stehen die ihre Parallelen und oft frappierende Parallelen in der Philosophie aufweisen.

Umberto Eco, den der Musikhistoriker Jörg Stenzel anspricht - das Bandrauschen meines Cassettenrecorders, der sich bei dieser

bitte ist zu entschuldigen -

Aufnahme nicht von seiner besten Seite zeigte,
- Umberto Eco bemerkt in seinem Buch, Das offene Kunstwerk, daß das

K Spr. weiße Rauschen, das logischer Weise die höchstmögliche Information vermitteln sollte, überhaupt keine Information mehr enthält. Unser Ohr steht völlig hilflos da und kann nicht einmal mehr "auswählen". Es wohnt passiv und unvermögend dem Schauspiel des Urmagmas bei. Es gibt also eine Schwelle, jenseits derer der Informationsreichtum zum "Rauschen" wird. Natürlich kann auch das Rauschen zum Signal werden. Im Grunde sind konkrete Musik und gewisse Stücke der elektronischen Musik nichts anderes als ein Organisieren von Geräuschen, das sie als Signale ausweist. Doch ist das gerade das Problem bei der Übermittlung einer solchen Botschaft: das Problem einer Färbung des weißen Rauschens ist das des Ordnungsminimums, welches zum Rauschen hinzukommen muß, um ihm eine Identität zu verleihen, ein Minimum an spektraler Form.

Spr. Soweit Umberto Eco. Es gibt also eine Art Umschlagpunkt, da die Überfülle an Information, ein Übermaß an Komplexität in ihr Gegenteil sich verkehrt: In gar keine Information. Alles bedeutet dann nichts, und alles, aber keiner kanns verstehen. Weißes

Rauschen wäre dann gleichviel wie gar keine Musik. Stille. Nichts kann auch nichts bedeuten, oder Nichts kann alles bedeuten. Viele vor allem konservative Musikliebhaber empfinden bereits die serielle Musik als lärmendes Getöse, obwohl sie auf ihre Art hochkomplex sehr ordentlich ist, geradezu systematisch in extremen Fällen, streng logisch nichts als Ordnung wie das Blumenbeet eines Kleingartenvereins. Von dort zum absoluten Chaos, d.h. zum weißen Rauschen, ist nur mehr ein kleiner Schritt. Bleiben wir zunächst beim Lärm.

x [Spr. 2. Für den französischen Philosophen Michel Serres,

Spr. 1 ich zitiere eine Buchbesprechung, die in der Januarausgabe der deutschen Zeitschrift für europäisches Denken Merkur erschienden ist.

x [Spr. 2 sei der menschliche Organismus einfach ein komplexes informationsverarbeitendes System, das die Vielfalt singulärer Ereignisse nicht bloß abwehrt, sondern das "berührte, geschmeckte und gesehene Wirkliche" filtert und transformiert. Serres knüpft daran eine musik-ontologische Theorie der Sinneempfindung: Da jeder Informationsfluß den Grenzwert des "Lärms der Welt" erzeuge,

besteht die "Arbeit der Sinnesempfindung" darin, diesen Lärm zu modulieren und in einer Form zu beherrschen, die selber nur wiederholende Organisierung von Rauschen und Zufall sei. Für Serres sind wir alle gezwungen, "in jedem Augenblick Musik zu komponieren, um zu Überleben, zu fühlen und an Kommunikation teilzunehmen." und insofern drücke sich in der Musik "das Transzendente der Wissenschaften, der Künste und der Sprache" aus.

Spr. 1 Zitat Ende. In anderen Worten: Musik sei organisierte Wahrnehmung, nicht punktuell sondern im Fluß des Lärmens der Welt, ihres Rauschens, ihrer Zufälle. ~~Transzendental~~ kann die Musik jedoch nur genannt werden, wenn ihr Ort sich in einem Anderswo dieser Welt, in der es rauscht und lärmt, entfaltet, von der die Bewegungsform des musikalischen Flußes sich abhebt. Ähnliche Ansichten äußerte auch Günther Anders in den bislang unveröffentlichten "philosophischen Untersuchungen über musikalische Situationen", die er Anfang der 30er Jahre niederschrieb. Bemerkenswerter Weise sehen beide Autoren, Serres und Anders von der Tätigkeit des Komponisten ab, denn die organisieren nicht Geräusche, Klänge oder Töne, sondern

Anweisungen ihrer Erzeugung, wenn man von elektronischer Musik einmal absieht, und die allein kann Serres nicht meinen. Davon nachher mehr. Musik erscheint als ein quase präexistentes Phänomen, transzendental, nicht von dieser Welt. Gedacht ist vielmehr an den Rezipienten, dem Hörer, der Musik wie ein außernatürliches Naturwunder belauscht. Als Hörender in Musik zu sein, bedeutet aus der Welt zu sein.

X [Spr. 2: Das In-der-Musik-sein

Spr. 1: Ich folge den Überlegungen von Thomas Macho

X [Spr. 2: lebt gewissermaßen an-sich vorbei. existiert zwar in zeitlichen Strukturen, aber eben nicht in meiner Zeit, sondern in der musikalischen Zeit.

Spr. 1: Und Thomas macho weiter:

X [Spr. 2: Justament in den musikologischen Äußerungen von Adorno, Bloch und Cioran bezugt sich die moderne Gnosis; Jenes elementare Unbehagen am In-der-Welt-sein, das Bestätigung und Trost in der Musik zu finden gewohnt ist. Gerade weil die musikalische Situation - mit Günther Anders gesprochen - als Nicht-in-der-Welt-sein erfahren werden kann, gewinnt sie auch die Qualitäten einer Offenbarung: einer Offenbarung freilich des abwesenden Gottes.

Spr. 1: Da Serres und Anders das Handwerk des Komponierens in ihren musik-ontologischen Theorien aussparen, ist es nicht weiter verwunderlich, daß es auch im ontisch Dunklen bleibt, welche Musik sie eigentlich meinen: Bachs Kunst der Fuge, Beethovens Neunte, Glen Miller, Charlie Parker, die Gesänge der Buckelwale? Musik-Ontologie sehr schön, sehr gut: Aber redet sie eventuell nicht an der Vielfalt musikästhetischer Praxis vorbei? Müßte der Musikontologie nicht erst eine Musikmoralphilosophie, darauf liefe es hinaus, vorangestellt werden, die zwischen guter und schlechter, zwischen Musik und Nicht-mehr-Musik unterscheidet?

(Sex Pistols)

Unnachahmlich die Fassung der Sexpistols frei nach Frank Sinatras "I did it my way".

Musik, die deshalb Musik ist, weil sie eine andere Musik zerstört, und vielleicht gar Musik gar nicht mehr genannt werden will.

Inzwischen haben sich unsere Ohren an diese Nicht-Musik schon wieder so gewöhnt, daß wir so so hören, als wäre sie Musik. Wenn wir aber schon Frank Sinatra aus dem Kanon ausschließen würden, was aus musik-ontologischer Sicht Musik genannt werden könnte, so ist auch der Zerstörungsversuch der Sexpistols

logischerweise keine Musik, denn was Musik nicht ist, kann musikalisch auch nicht zerstört werden.

Bleiben wir noch beim Lärm, als den konservative Musikhörer schon serielle Musik empfinden, der zu lauschen sie sich weigern, worin wahrscheinlich die Ursache steckt, daß sie serielle Musik nicht als Musik hören. Bleiben wir beim belauschten Lärm. Ulrich Holbein hat sich vom Lärm der Welt, soweit es in den Grenzen der Bundesrepublik überhaupt möglich ist, zurückgezogen. Er lebt am Rand eines kleinen Dorfes unweit von Kassel, im akustischen Windschatten der Autobahnen, Bundesstraßen, abseits des Mittel-Groß und Kleinstadtgetriebes der bundesdeutschen Normalsterblichen. Es rauscht einzig der Wind in den Bäumen, und das Wasser des Bachs, der an seinem Haus vorbeiströmt. Gerade hier hat der meister hexagonischer Dialektik ein Buch geschrieben, über den Lärm.

X Kapitel 7

Der belauschte Lärm

X Warum gerade der Lärm

Holbein: Der Lärm ist ja sehr naheliegend, da er sich glaub ich vervierzehnfacht hat, seit 1900. Bei mir persönlich natürlich dadurch daß ich halt unter Lärm dermaßen leide, daß es

210

mein größtes Privatproblem ist, war, daß ich deshalb auch nicht in Berlin wohne, oder Bruchsal oder München, sondern irgendwo hier an einem Dorftrand. Weil der Lärm selber eine Art Musik ist, oder Musik lauter als Lärm sein kann, weil das sowieso zwei Bezeichnungen für akustische Phänomene sind. Die ich in dem Buch ineinanderwandeln lasse. So daß der Lärm mal als Musik gehört wird oder die Musik sich in Lärm verwandelt, wieder zurückflutet, und so daß es nie ganz klar ist, wer ist was dabei. Und Umweg nur im Bezug darauf, daß Adorno und Bloch nicht über Lärm schrieben sondern gleich über Musik. Insofern Umweg.

U: Es ist ja auch so eine Art wie Hinzubeziehung. Denn natürlich, wenn ich bei mir zu Hause, da ist es nicht so leise wie hier,

459

eine Musik höre, höre ich den Lärm auf der Straße mit. D.h. zur Wahrnehmung von Musik, die sich selbst als Musik versteht, und so gehandhabt wird, auch gehandelt wird, der Lärm der Umgebung dazugehört.

H: Ja, nur Musik zu hören wäre auch ein bisschen eng, und zwar so eng, als wäre einer nur Philosoph wäre. Weil außerhalb der Musik geht es eben weiter, die Musik nur in einer

Musik sich zu befinden, da kann man ja gleich Musiker sein, und befangen in der Musik, die man erzeugt, man steckt dann eben auch in einem System, in einem Kunstwerk, in einem Musikstück, oder in einem philosophischen System. Und das transzendente Moment, dabei herauszuspringen aus einer Geschlossenheit, ist dann gerade, den Lärm draußen mitzuhören. Den Ring größer zu ziehen. Herauszuspringen und das Außen und das Innen gleichzeitig zu hören. Da gibts dann vielleicht außerhalb des Außens noch ein weiteres Außen, das ist dann vielleicht wieder Musik...

|| Spr. Ist's ein Zufall, daß auch Ulrich Holbein wieder von einem transzendenten Moment spricht, das herausspringt nicht aus der Musik allein - darin unterscheidet er sich von Anders und in gewisser Hinsicht auch von Serres - sondern aus der Musik und dem Lärm, der unwillkürlich vom Draußen ins Drinnen der Musik oder der Philosophie hineintönt, und der auch in manchen Kompositionen, bei Gustav Mahler etwa oder Anton Bruckner oder Charles Ives in die Musik mithineinkomponiert ist.

Einblenden

(Ives)

Ein anderes Wort für das Aus-der-Welt-Sein, wie es Günther Anders bezeichnet, ist die Ekstase. Dieses gerade im Musikfeuilleton,

7

()

()

gleich welchen Genres, ob U ob E, inflationär und meist adjektivisch gebrauchte Wörtchen, und noch weniger der von ihm bezeichnete Zustand, will im Gespräch mit Ulrich Holbein im Anderswo des Musikphänomens selbst, man kann es drehen und wenden, nicht so recht sein Plätzchen finden. Denn wenn Musik mit Ekstase etwas am Hut hat, dann ist alle Musik ekstatisch.

Holbein: Ja, ich erzähle ihnen mal ein Erlebnis, da wurde eine Mozartfuge gespielt, aus der Spätzeit, für zwei Klaviere, oder wars Klavier vierhändig, ich weiß es nicht mehr. Dada da dadada daa da da. Alois Kontarsky und sein Bruder, und nun saß hinter mir offenbar jemand, der aus der Poppzene kam, und der aber offen ist, natürlich auch für Klassik, und der aber jetzt sichtlich Lust dabei hatte, und da man ja der Ansicht ist, daß

855

sich alles auf den Körper übertragen soll, und man nicht so verkopft alles einseitig erfinden, stampfte er nun mit. Und zwar sehr hörbar, so mit einem Bein stampfte er mit und ich saß nun schwitzend vor ihm und ärgerte mich über dessen Mitstampfen. Gleichzeitig sah ich natürlich die üblichen Abonnenten, angejahrte Herrschaften mit weißen Haaren, die

7.50

025

(

(

saßen natürlich stocksteif wie Mumien. Und diese stocksteife Dasitzen wirkte auf mich natürlich auch wie tot abgestorben, und ich dachte, wenn die einfach nur mit ihren funkelnden Brillengläsern und ihren Ohrgehängen dasitzen, ist das auch meilenweit entfernt von einer adäquaten Verhaltensweise, also sowohl die Bewegung, als auch die Übersetzung der Rhythmen, in motorische Bewegungen, wie auch das völlige Abgestorbensein und ausschließlich innere Erleben, wenn da überhaupt noch welches vorhanden war, schien mir nicht der Musik zu entsprechen, als würde es keine Lösung des angemessenen Hörerverhaltens geben. Nun denke

ich mir mal, wenn jemand von vorhinein wie Rihm, Ekstase auf eine Fahren schreibt, daß die Musik dann ekstatisch sein soll, da - obwohl ich das Stück nicht kenne, kommt mir das auch gleich ein bisschen problematisch vor. So ein

Vorgang. Ich glaube aber, daß alle Klassik,

ohne daß sie sich das vornehmen muß, von selber schon das ekstatische drinnen hat in der Musik, jetzt unabhängig davon, ob da jetzt

Musiker schwitzen zappeln, oder auch nicht.

Daß der Fluß eines romantischen Orchesters das ist. Das sind aufgelöste Gefühle. das ist ein Dahinbluten dieser sich vermischenden Klänge.

Das ist Ekstase. Unabhängig, ob die Zuschauer sich das jetzt so Übersetzen, daß sie selbst ekstatisch werden, oder ob sie nur passiv dahocken, oder so etwas. Die Musiker dürfen ja garnicht in Ekstase kommen, weil sie sonst falsch spielen würden. Die müssen einen bestimmten Grad von Tod sein, müssen die beibehalten, um die Ekstase, die in der objektiven Struktur drinnen liegt, überhaupt erst im Raum darstellen zu können. Deshalb ist es möglicherweise im Konzertsaal einer Brucknersymphonie einfach dieses der Fall, Bruckner selbst war ja als Mensch auch nicht gerade das, was man sich als einen Ekstatiker vorstellt. Also Bruckner, keine Ekstase, die Musiker, keine Ekstase, da sie ja sich auf ihre Musik konzentrieren müssen, beim Fiedeln, die Zuschauer, die Abonnenten, die Mumien, der Mumienwald, auch keine Ekstase. Keiner ist in Ekstase, aber die Musik ist eine durchgehend, einerlei in welchem Satz ekstatische Musik. Objektive Ekstase, aber die vielen kleine Subjekte, die sind alle irgendwie gelähmt, einschließlich der Komponist. Was nun.

U: Also sie wissen auch nicht, wo das sinnliche Äquivalent finden zu der Sinnlichkeit, die in der Musik drinn steckt.

H: Das ist vielleicht auch nicht nötig.

U: Das ist ja auch so etwas Ähnliches wie aus einem Menschenopfer eine Oblate machen.

H: (lacht) ja. Durch den Kulturprozeß müssen ja mindestens Komponist und Musiker still halten, dürfen nur die nötigsten Bewegungen machen, während ein Ekstatiker, der muß ja frei strampeln dürfen. Und bei freiem Strampeln würde ja auch die Form auseinandergehen und die Musik wäre dann ein Chaos und keine irgendstrukturierte Ekstase mehr.

U: Das heißt ja dann, irgendwo gehts ja dann garnicht.

H: Was geht da nicht.

U: Ja, es geht nicht daß - ich weiß nicht dieser Begriff von objektiver Ekstase. Ja, es ist ein Zurückhalten eines eigentlich

919

körperlichen Zustands. Und diese Zurückhalten um des Transportieren willens, resp. um der um einer um sie einem bestimmten Kommunikationssystem einzuschleusen, das Kommunikationssystem zwischen Komponist, Orchester, und Publikum, um deretwillen wird dann Ekstase objektiviert.

H: Ja, bei archaischen Musizieren, da würde man ja sofort Ekstase assoziieren, also sowohl bei den Trommelnden, sowohl bei den nach den

Trommeln zuckenden. Da stimmt es ja noch.
 Obwohl Ekstase ein ein sich paradoxer Zustand
 in sich sein muß, denn wer außer sich steht,
 wer ekstatisch ist, aus sich heraus gelangt,
 fühlt, kann eigentlich, weil er ja außerhalb
 von sich selbst ist, kann die Ekltase garnicht
 mehr fühlen, weil es muß ja ein nervöser
 Mittelpunkt da sein, ein Träger, dessen, was
 man dann Ekstase nennt. Und wenn man außer
 sich ist, ist das Subjekt ja außerhalb und
 kann nicht mehr der Träger sein. Es wäre dann
 auch diesem Zustand schon eine leblos zuckende
 Hülle. Bei wirklich gelungener Ekstase. Also
 entweder gelingt sie, dann ist kein Träger
 mehr da, der die Ekstase als Ekstase fühlt,
 oder sie gelingt nicht, dann behält man das
 letzte Zehntel Gedankenmasse dabei, dann ist
 man nicht außer sich, dann ist man eigentlich
 auch nicht in Ekstase. Also beide
 gegeneinander gehaltenen Möglichkeiten zeigen
 eine Struktur, mit der jeweils irgendetwas
 nicht stimmt. Also der Begriff Ekstase auf
 diese Sachen angewendet, läßt sich nicht so
 ganz anwenden. Will mich bedünken.

(Bruckner-Sinfonie, Ende ~~ab~~ 10.30)

||| (Norbert Bolz, der Philosoph, lebt nicht am
 Rande der Welt, sondern mittendrin, an einer
 der Hauptverkehrsadern der Essener Innenstadt,

von der ihn allerdings schallisolierende Fenster trennen. Er generiert sich als ein Denker nicht der kritischen Distanz, nicht als moralisierenden Apokalyptiker, der diese unsere Welt langsam und stetig den Bach heruntergehen sieht, den wir schon jetzt verseucht haben, sondern er generiert sich als Begrüßer dieser unseren neuen Medienrealität, oder vielleicht nicht als Begrüßer, sondern als Realist dieser unseren Medienrealität. Ist die Menschheit auf dem Weg zur Wiedergeburt des "echten ästhetischen Zuschauers", wie ihn Nietzsche imaginierte. Die Chance besteht, für Norbert Bolz ist das keine Frage. Im folgenden Ausschnitt spielt Heinz-Klaus Metzger die Rolle des moralisierenden Apokalyptikers.

U: Sie haben weil das auch die ein Titel der Sendung werden soll, Explosion. Sie haben in Ihren Essay eine Art Formel plaziert. Die lautet Explosion des Sinns und Implosion der Sounds. Wozu ich mir dachte, es müßte doch grad andersherum heißen: Denn meines Erachtens sind die Sounds explodiert, nun in dem Sinne, daß sie allgegenwärtig geworden sind, es gibt eigentlich keine Nische mehr in unserem Land, wo Sounds nicht hindringen. Also die Stille, das Nichtereignis von Musik ist das musikalische Ereignis, denn die Wahrnehmung

Banden!

oder die Verbreitung von Musik - während der Sinn, also das, wonach Adorno noch gesucht hat, was er noch versucht hat, zu bestimmen in der musikalischen Struktur, in der musikalischen Partitur, und auch in der Erscheinung selbst im Übrigen, diese Frage stellt sich fast niemandem mehr und man wird eigentlich für verrückt oder für ja frigide gehalten, wenn man diese Frage stellt. Selbst

diese Frage zu stellen ist schon hirnverbrannt.

Bolz: Daß sie diese Frage stellen an die Formel, die ich gegeben habe, Explosion des Sinns und Implosion des Sound, zeigt, daß die Formel hochmißverständlich offensichtlich ist. Ich meinte natürlich nicht, daß es zu einer explosionartigen Vervielfältigung von Sinn kommt, sondern ich meinte es ganz brutal so, daß Sinnkonstruktionen expoldieren und in nichts zergehen. Also so, wie das offenbar auch ihre Erfahrung ist mit den Klangteppichen, die uns alltäglich umgeben. Nun meine ich allerdings umgekehrt, daß das interessantere Phänomen nicht die Allgegenwärtigkeit des Sound in dem Sinne ist, daß wir unentwegt dem Terror von Beschallung ausgesetzt sind. Das ist zwar auch charakteristisch für unsere Zeit, aber das

11.30

Meßgr 1: 2.14

Meßgr 2: 3.34

halte ich nicht für das interessante Phänomen. Ich glaube dieser Terror könnte nicht mit soviel Konsequenz und Widerstandslosigkeit auch ausgeübt werden, wenn sich nicht etwas ereignet hätte, was ich versuche auf diese Formel Implosion des Sound zu bringen. Daß nämlich die ästhetische Distanz zwischen musikalischem Ereignis und Hörer eingezogen worden ist. Musik erklingt nicht mehr als ein autonomes Gebilde, das Akte der Rezeption, der Aperzeption, wie man philosophisch sagen müßte sogar, fordert, sondern Musik schaltet sich kurz mit dem Nervensystem der Menschen. Und das ist eine Erfahrung, die für alle Medienprodukte unserer Zeit man machen kann. Und die schon früh registriert worden sind von Leuten wie Marshal McLuhan. Er sagte beispielsweise einmal sehr schön: It is ridiculous, to ask what people want played over their own nerves. D.h. also es ist lächerlich, danach zu fragen, welches Programm die Leute gerne sehen möchten im Fernsehen oder im Radion hören möchten, denn was da gesendet wird, wird unmittelbar über die Nerven gesendet. Also die Nervenbahnen der Menschen sind die unmittelbare Verlängerung der Drähte und Kabel, an die wir angeschlossen sind. Also Musik wird über die Nerven

gespielt. Und wird nicht mehr als ein differenziertes ästhetisches Gebilde der Rezeption dargeboten. Und diese Erfahrung war

nämlich schon die geniale Technik oder diese Erfahrung steckte schon hinter der genialen Technik von Richard Wagner. Richard Wagner war sicher schon der erste Musiker, der unmittelbar Nervenmusik produziert hat. Ich habe in meinem Buch Theorie der Neuen Medien deshalb Nietzsche immer wieder so stark gemacht, und immer wieder

391

zitiert, weil er als erster sehr stark gesehen hat, was da eigentlich musikalisch passiert: Nämlich ein Angriff auf die Nerven. Und das ist die Art und Weise, wie die neuen Medien insgesamt funktionieren. Und deshalb denke ich, man muß diese Musik auch unter den Bedingungen der neuen Medien verstehen und interpretieren

U: Ja nun, taucht da natürlich ein Problem auf, vor allem wenn man das als ein Ausläufer der kritischen Schule oder des Späthegelianismus sieht, wie das zum Beispiel Metzger sieht, den sie sicher kennen werden, Der spricht da natürlich von Narkose. Dieses Wort taucht bei ihnen auch auf, Es gibt allerdings zwei verschiedene Arten von

Narkose, scheinbar. Die eine, die auch Metzger meint, ist die eines Sedativums, d.h. einer Narkose, wo man so vor sich hin dämmert. Und vor allen Dingen in diesem Zusammenhang sieht er die Wirkung der Musik heute, so wie sie eingesetzt wird über die Massenmedien, oder eingesetzt ist, die auch den Wahrnehmungsapparat von Menschen sediert, d.h. einschlafen läßt. Er bringt das dann auf die Formel: Wenn es diese Musik nicht gäbe würden die Leute ihre Autos stehen lassen und mit der Bahn fahren, weil diese Musik sie daran hindert, zu bemerken, daß die Welt vor ihren Augen in ihren Händen zugrunde geht. Und dann gibt es noch eine andere Art von Narkose, die sie glaub ich meinen. Die ist eigentlich ein Art von Narkose, die die Menschen zu sich selbst erweckt

Ich sag das jetzt auch so paradox, obwohl sie auch gegen dialektisches polemisieren. Ja, eigentlich sind das zwei Fragen, die da drinstecken: Nämlich die ist Wirkung der Musik, wie sie derzeit wahrgenommen wird, tatsächlich so extrem, hat sie dieses Ausmaß, kann man ihr dieses Ausmaß zuschreiben, daß sie bewußte kritische Wahrnehmungsformen gegenüber der eigenen Umwelt und Mitwelt lahmlegt und auf der anderen Seite, was für eine Art von Narkose

ist es, diese andere, die eigentlich zu sich selbst führt, im körperlichen Sinne.

Bolz: Ich meine, daß was Metzger im Auge hat, ist eine uralte Beobachtung, das gehört zu den allerersten Jhremiaden, die über neue Medien, und zwar, seit es den Telegraphen gibt, heruntergebetet worden sind. Das ist bekannt, seitdem der Telegraphen existiert, gibt es nicht mehr die feine, distinguierte Weltwahrnehmung der Buchkultur, sie zerbröckelt immer stärker und wir sind am Endpunkt dieses Zerbröckelns, der Errusion der alten, differenzierten intelligenten Buchkultur angekommen. Man kann das bejammern, man kann aber auch zur Tagesordnung übergehen und überlegen, was de facto passiert. Was de facto passiert läßt sich durchaus auch als eine Form von Narkose beschreiben, aber ich denke, mit einer ganz anderen Funktion. Die Funktion dieser Mediennarkose ist dies, die Menschen überhaupt in die Lage zu versetzen, mit einer revolutionär veränderten technologischen Wirklichkeit umzugehen. Denn

sie werden ja auch festgestellt haben, daß die freaks, die sich an diese Musikmaschinen ankoppeln, auch diejenigen sind, die die wenigsten Reibungsprobleme haben in der Auseinandersetzung mit den neuen Medien und

Technologien. Also die sogenannten Gadget-Lovers, also die Leute, die lustvoll sich verknüpfen mit diesen neuen Gegenständen, diesen neuen Technologien, sind meistens auch diejenigen, die an die Musikmaschine angeschlossen sind, mit derselben Lust und sich von ihr betäuben lassen. Diese Betäubung

hat also öffentlich auch den Sinn, Schmerzen zu betäuben, die entstehen, wenn der Menschenkörper sich neuen

450

Gliedmaßen oder neuen Prothesen vertraut machen muß. Mit ihnen arrangieren muß. Und das passiert ja ohne Frage. Wir werden ja praktisch von Monat zu Monat neuen Technologien ausgesetzt und müssen mit Ihnen operieren. Die Musik hat also in der Tat hier eine Schmerz narkotisierende Wirkung und sie ist zugleich das Medium, in dem wir und dieser Welt nähern. Ich möchte das ganz ohne Wertung, einfach deskriptiv einmal festhalten. Ob das zunächst ein Prozeß ist, den wir begrüßen sollten oder nicht, ist für mich, offengestanden zweitrangig. Es zählt zunächst einmal die Beschreibung der Situation. Wenn dem so ist, könnte allerdings Musik auch und gerade diese rauschhafte Musik ein Medium sein, in dem Menschen, bitte nehmen sie in

Anführungszeichen, es klingt sehr pathetisch, in denen Menschen tatsächlich wiedergeboren werden können als andere nicht mehr gutenbergianische Subjekte. Ich nehme bewußt in Anführungszeichen das Wort Wiedergeboren, denn besagter Nietzsche hat genau diesen Ausdruck benutzt, seine Utopie zu charakterisieren, die er mit Wagners Gesamtkunstwerk, mit Wagner großen Musikdramen verbunden hat: nämlich die Wiedergeburt des echten ästhetischen Zuschauers. Also eines Zuschauers, bei dem nicht mehr auseinanderfällt das kritische Bewußtsein und das genießende, die genießende Haltung, sondern wo dies wieder eins, ein lustvoller Akt der Musikwahrnehmung oder der Gesamtkunstwerk-wahrnehmung wäre. Das ist nach wie vor eine Utopie, das ist nach wie vor ein Traum, aber es ist ein Traum, über den wir mittlerweile sehr konkret nachdenken können.

Man kann sich vorstellen, was heute Gesamtkunstwerk oder die Ästhetik eines Gesamtkunstwerks heißen könnte. Dieser Begriff hat ja auch Konjunktur in den letzten Jahren wieder gehabt, und ich glaube diese Konjunktur ist nicht nur ein schlechtes Modephänomen, sondern diese Konjunktur antwortet auf technische Sachverhalte. Das nämlich die neuen

Medien und die Computertechnologien uns heute in den Stand versetzen alte uralte Träume des 19. Jahrhunderts heute wirklich einzulösen, und ich würde mich soweit vorwagen zu sagen, bei bestimmten besonders gelungenen Medienspektakeln der Popmusik ist es zu einer derartigen Einlösung der alten Gesamtkunstwerksträume schon gekommen. Was dann auf Rezipientenseite geschieht, unter den Zuschauern geschieht, ist sicher noch nicht die Wiedergeburt des echten ästhetischen Zuschauers, aber das sind sicher Formen der Rezeption, und dann auch Formen der ästhetischen Wahrnehmung, die alles sprengen, was sich Adorno, und Metzger ist ja nur ein Adorno-Schüler, sich Metzger je träumen ließe.

Das Medium aber ist das der physiologischen Musik und ich denke, das kritische Bewußtsein, das davor zurückschreckt, ist im Grunde immer ein Bewußtsein, das zurückschreckt vor der Dimension einer klangintensiven durchaus auch rauschfähigen Musik. Also einer Tradition, die geht von Wagner, bis zur Popmusik.

(Musik: Wagner)

Stenzel: Adorno ist sicherlich ein Glücksfall. Ein Glücksfall einfach deshalb, weil er im musikalischen Bereich zu einem professionellen Urteil fähig war. Er konnte eben mir

Partituren umgehen. Erstaunlicher sind vielleicht Philosophen wie Hegel, der in seiner Ästhetik ja durchaus auch zeigt, daß er einen profunden Einblick in Musik hat, diesen Einblick in einen ganz in einem geschlossenen System einbaut. Und das ist vielleicht eine weitere Schwierigkeit, die beim Zusammentreffen von Musik und Philosophie entsteht. Nämlich die tendenz zur Systematisierung und zwar auf beiden Seiten.

Ich geb ihnen ein Beispiel. Je nachdem welcher Typus Oper für sie im Zentrum steht, muß anders sagen. Jener Typus Oper, der für sie im zentrum steht, konditioniert die Art und Weise, wie sie Oper, und vor allem wie sie Operngeschichte sehen. Ich glaube erst dadurch, daß in den letzten Jahrzehnten das Schaffen Wagners historisch geworden ist, ablesbar etwa am Regietheater mit Wagner, ich denke an P. Chereau, und den Ring, unter der Leitung von P. Boulez, das zeigt ja, daß man einen anderen Blick auf dieses Werk werfen kann und zwar einen gegenwärtigen blick. Dadurch, daß dieses Werk historisch geworden ist, muß die Operngeschichte neu geschrieben werden, weil nicht mehr selbstverständlich Wagner in der Mitte steht. Das stand er für die ganze Operngeschichtsschreibung vom Ende

des 19. Jahrhunderts bis ich würde sagen
mindestens bis zum ende des 2. Weltkrieges.

Infolgedessen beispielsweise eine Neubewertung
der Nummernoper, der romantischen, der
italienischen Oper, eine Neubefragung jenes
Operntypes, des Wagner zurückgestossen hat, um
seinen eigenen in die Mitte zu setzen, etwa
jenen von Meyerbeer und der Grande Opera. Also
es gibt auch eine Systematisierungstendenz auf
Seiten der Musikgeschichte. Und daß diese
Systeme konvergieren können, wie etwa im
Hegelianismus und der zeitgenössischen
Musikgeschichte, das ist eine Möglichkeit,
aber ich würde fast sagen, es ist nicht so
sehr das normale.

X Kapitel 8

Serielles und postserielles Rauschen

X [Rauschen im Zeitalter der technischen
Reproduzierbarkeit.

Worldmusic.

X Exkurs.

Das hat Adorno nicht gesagt.

Stenzel: Adorno hat festgehalten an einer
bestimmten Konzeption dessen, was man durchaus
musikalische Sprache nennen kann. Etwa an
Durchführungstechniken, wie wir sie von
Schönberg oder Webern und Berg kennen, wie sie
sich durchaus, wenn nicht direkt vergleichbar

aber doch vergleichbar bei Strawinsky ja auch finden. Die Schwierigkeiten Adornos, über die er sich ja sehr deutlich geäußert hat, mit sehr viel Respekt für diese Komponisten, begannen eigentlich schon in den 50er Jahren. Und ich glaube der wichtigste Komponist in diesem Zusammenhang ist Pierre Boulez, denn wie gerade jüngere Arbeiten über Pierre Boulez gezeigt haben, entwickelte er Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre man darf schon sagen einen neuen Musikbegriff. Und zwar in einer ganz charakteristischen Weise. Er nahm er war

ein Teilerbe und ich unterstreiche Teil von Schönberg und ein Teilerbe von Strawinsky und ein Teilerbe von Debussy und es gibt noch ein paar kleinere Erbanteile. Und die verschmilzt er zu einer neuen Konzeption des Serialismus, wie er dann im ersten Buch der Structures für 2 Klaviere. Mateau sans maitre und den folgenden Kompositionen vorliegt. Mit Werken die schon zur Zeit der Uraufführung als etwas besonderes und als Fraglos Werke von hohem musikalischem Anspruch rezipiert wurden. Bei

Cage liegt die Sache ja etwas anders. Wir werden auf Cage sicher noch zu sprechen kommen. Aber es sind Werke, bei denen durchaus nicht feststeht, ob man sie mit einem Hören wie jenem das für eine das einer Musik

gegenüber wie jene von Schönberg oder Weber oder Berg durchaus adäquat ist, das durch das auch adäquat ist für Kompositionen wie jenen Beethoven oder von Mozart oder von Johann Sebastian Bach, das mit einem solchen Hören, also einem Hören, das ausgeht auf thematische Zusammenhänge, auf das Variationsprinzip, das Durchführungsprinzip, das Expositions- und Reprisenprinzip, beispielsweise, auf ganze klare formale Einschnitte und so weiter, das man mit einem solchen Hören, um es etwas burschikos zu sagen, in anbetracht eines Stückes wie dem ersten Heft der Structures eigentlich nur Bahnhof versteht. Und wie diese Musik eigentlich zu hören ist, was man denn in dieser Musik hören kann, und das ist auch für die Frage nach Philosophie und Musik von Bedeutung, das können wir eigentlich heute zum

ersten mal fragen. Denn diese Frage wurde in den fünfziger Jahren schon gestellt, nämlich von den Gegnern von Boulez und seinen Zeitgenossen, Stockhausen, Nono, Xenakis, durchaus auch Cage. Die Gegner dieser neuen Musik, dieser emphatisch neuen Musik, sagten ja, das ist nur Getön. Mathematisches Getön, beispielsweise. Und was da an Strukturen und weiß nicht was alles drinn ist, kann man

nicht hören. Infolgedessen war es von Leuten wie Stockhausen oder Boulez durchaus nicht angezeigt, die Frage nach der Hörbarkeit dieser Musik, dieser musikalischen Objekte, die da die Komponisten machten, zu stellen. Heute, nachdem es eine zeitliche Distanz gibt zu diesen Werken und wie sie schon sagten, neue und andere Formen von Musik gekommen sind, die sich nicht einfach aus diesem Serialismus herausentwickelt haben, kann man diese Frage erstmals stellen. Wie hört man

serielle Musik. Was gibt es da zu hören. Und welches wäre beispielsweise einer solchen Musik gegenüber ein adäquates Hören. Und diese Fragestellung fällt aus Adornos Musikästhetik wenn ich es richtig sehe eigentlich schon heraus. Wenn er schon von der Krise der neuen Musik spricht, meint er ja genau diese Kompositionen und er rekurriert auf einen Musikbegriff der in erster Linie jener der Wiener Schule Beethovens und Bachs war. Genauso wenig Verständnis hatte ja Adorno und man sollte ihm das nicht zum Vorwurf machen, etwa für Musik von Heinrich Schütz. Oder der Name Monteverdis taucht genauso wenig auf wie jener von Josquin. Jeder Musikhistoriker wird zugeben, daß Figuren wie Dufay, Josquin, Monteverdi, oder Schütz zu den absolut

zentralen Gestalten der abendländischen Musikgeschichte gehören. Die tauchen natürlich auch bei Hegel nicht auf. Nur und dann kommen wir auf einen weiteren Punkt, der ich glaube, so abstrus das auf den ersten Moment erscheinen mag, für das Verhältnis von Philosophie und Musik auch von Bedeutung ist. Nicht nur die Musik hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts gewaltig geändert, sondern und zwar in einer Art, die man gerne als revolutionär bezeichnet hat. Ich glaube die fundamentale Revolution ist nicht etwa der Übergang von tonaler wie auch immer tonaler Musik zu atonaler Musik. Sondern die Revolution in der Musik des 20. Jahrhunderts ist die Tatsache, daß es die technische Reproduzierbarkeit gibt. Was heute, wissen wir alle, wenn wir an einem Rundfunkgerät sitzen oder vor unserer Diskothek, dazu führt, daß wir vom Mittelalter, bis zur unmittelbaren Gegenwart von China bis nach Südamerika, von den Eskimos bis zu ich weiß nicht was für Musikkulturen von Naturvölkern sozusagen auf Knopfdruck

Spr. Entgegen McLuhan und Norbert Bolz wäre zu behaupten, daß es selbstredend nicht gleichgültig ist, was da aus den Fernsehkisten flimmert und den Transistors dröhnt. Denn Über

diese Kanäle tauschen Kulturen weltweit sich aus, sie kommunizieren miteinander und werden dadurch einander ähnlicher. Aber es dröhnt und flimmert selbstredend, als wäre der Heilige Geist des Pfingstwunders über alle Lautsprecher gekommen und nun plapperten sie wie mit anderen Zungen, und es ist kein Ende in Sicht. Und nicht mehr lang, dann sind es mehr Lautsprecher als Ohren, die ihrem Geplapper zuhören können, und es müssen Lautsprecher erfunden werden, die zuzuhören ebenfalls in der Lage wären, statt nur zu plappern, so daß Lautsprecher den Lautsprechern ihr Geplapper erzählen werden, und niemand, dem Ohren gewachsen sind, sich wird erdreisten können, seine Stimme zu erheben, und etwa da zu behaupten, es fände keine Kommunikation statt. Und selbst wenn dieser Niemand das täte, es ginge unter im allgemeinen Geplapper, vielfach Übertragen von vieltausenden Lautsprechern, aber dem Geplapper täte das keinen Abbruch. Im Gegenteil.

Dank fortschrittlicher Elektronik ist das im Übrigen keine Zukunftsmusik, von der wir bislang noch überhaupt nicht gesprochen haben.

Idle Chatters von Paul Lansky. Ein benedter Versuch, nichts zu sagen, ohne Atem zu holen,

565,9 Sekunden lang, resp. 9,43 Minuten, resp.
31.690.400 Samples und 63.380.800 Bytes,
produziert in den Studios der Princeton
University.

X Exkurs Ende.

Am Montag, den 15. Juni, zur gleichen Zeit,
folgt der dritte Teil dieser Sendung:

X [Explosion der Sounds.
Implosion des Sinns.

Musikphilosophie nach Adorno.

Mitgeteilt von Uli Aumüller

X Untertitel: Collage, Stille und plötzliche Erkenntnis.

Handwritten notes on the right margin, including the number 65 at the top, and various illegible scribbles and numbers.

Handwritten number 3.00

Handwritten number 00.00

Handwritten numbers 00.00, 00.00, 00.00

Handwritten number 00.00

Cage: 4.32 45.-
45.-

Exp. costs 4.04

lves : 1.02

Brudner: 1.21 4.04

Wagner: ~~6.38~~ $\frac{45.-}{45.-}$ 1.02

Demsky: 9.25 1.21

$\frac{9.25}{16.02}$

52.20

3.00

12.20

21.00

33.20

19.00

Explosion der Sounds

Implosion des Sinns

Musikphilosophie nach Adorno

Mitgeteilt von Uli Aumüller

Teil 3

Fragmente. Stille. Plötzliche Erkenntnis.

Kapitel 9

Displaced Spaces. Shocks. Negations. A New
Sort of Relationship in Space. Pattern Tempo.
Diversity of Actions, Interactions and
Intensities for Piano.

Von Stefan Wolpe.

Der fragmentarische

New York

Charakter	erstarren
	ungeschliffen
	unterstrichen

hoquetusartig Displaced Persons

plötzlich Doppelpunkt

Fragezeichen

1946, schreibt Harry Vogt.

beginnen, revidiert, rückt, rhythmische,
spannungsreiche.

wie nach einem Doppelpunkt oder Fragezeichen:

ins Offene.

Konstellationen. Exil.

Geoffrey Douglas am Klavier.

Nach vestem Gesetz, wie einst, aus heiligem

Chaos gezeugt. Nach vestem Gesetz, wie einst
aus heiligem Chaos gezeugt.

(Wolpe, Musik)

Martin Heidegger nannte Sprache ein "Geläut
der Stille".

George Steiner hat auf den seltsamen Umstand
hingewiesen, daß die psychoakustische
Metaphorik des Verfassers von Sein und Zeit
oder von Was ist Metaphysik? zu keiner
expliziten Musikontologie geführt habe.

Anläßlich eines Hauskonzerts der
nachgelassenen Sonate in B-Dur von Schubert
soll der Philosoph geäußert haben: "Das können
wir mit der Philosophie nicht."

Meine erste Begegnung mit dem Denken und
Schreiben, der Sprache Martin Heideggers war
die Lektüre des schmalen Bändchens

"Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung", das
gelesen und immer wieder gelesen Wege nicht
nur zum Verständnis Hölderlins eröffnet,
sondern, wie ich meine, Wege zum Verständnis
gerade der neueren und neuesten
zeitgenössischen Musik, die nicht oder nicht
mehr sich als ein geschlossenes Werk Ganzes
sich dem Zuhörer präsentiert, dessen
Verständnis sich im Nachvollzug des
Zusammenhangs ihrer Teile sich erschöpfen
würde, sondern die vielmehr über das

Verhältnis des je einzelnen Klanges, der je einzelnen Werkfragmente zu den sie umgebenden, sie umfangenden Aura der Stille reflektiert. Der Klang erklingt in die unendliche Offenheit, und in die unendliche Möglichkeit des Raums, in dem der Klang sich entfaltet und wieder verschwindet, eines beginnlosen Raumes, der - obwohl selbst nicht klingendes Ereignis in seiner unmittelbaren Gegenwart das Klinges des Klangs erst ermöglicht, in jedem Klang vermittelt gegenwärtig ist und dadurch quasi als "Stilles Geläut" auch des Klangs hörbar wird.

Den Zusammenhang des Gedankengangs nur dieses einen Philosophen, Martin Heidegger, die Notwendigkeit seines Denkens nur in den größten Zügen nachzuzeichnen, würde den Rahmen dieser Sendung sprengen. Und es ist nur eine Stimme unter vielen, keineswegs repräsentativ für all die anderen, die wir schon hörten und noch hören werden, und doch wichtig genug, um auch sie gleichsam als ein aus ihrem Zusammenhang herausgerissenes Fragment in unerklärter Vieldeutigkeit zu Wort kommen zu lassen. Gerade aber die Vieldeutigkeit des Fragments, das auch sich heraus die Macht nicht hat, sich auch dem falschen Verstehen zu widersetzen, nähert uns

der Sinnstruktur vieler zeitgenössischer Musikkompositionen, etwa von Luigi Nono, dessen Streichquartett Fragmente, Stille - An Diotima unausgesprochen auf Gedankensplitter Hölderlins rekurriert, aber auch von Morton Feldman, John Cage, oder Giacinto Scelsi, die vor allem in ihren Alterswerken nicht den eineindeutigen quasi nachlesbaren Sinnzusammenhang intendierten, sondern jene unmittelbare Offenheit, über die Martin Heidegger Ende der 30er Jahre, genauer im Jahr 1939 philosophierte. Daß diese Offenheit als Gegenteil jeglicher Demagogie selbst nicht tönt, sich marktschreierisch zur Schau stellt, nicht einfach nur multikulturelle Polysemantik meint, und auch nicht postmodernes "Alles geht, und damit nichts mehr", ist die besondere Qualität der genannten Komponisten, ihr Überraschendes gemeinsames Vielfaches, das sie aus denkbar unterschiedlichen Überlegungen zu einem ähnlichen Ergebnis brachte. Es wäre widersinnig, in diese paradoxe Einheit der offenen Systeme ihrer Kompositionen nun wieder einen systematischen Zusammenhang hineinzuspekulieren, weswegen uns, was den Aufbau dieser Sendung über "Musikphilosophie" anbelangt, kein anderer Weg belassen war,

unsererseits nun auch wieder Fragmente in ihrer möglichen unendlichen Bezüglichkeit zu exponieren. Den Zusammenhang beschreibt die Offenheit des Raums, in dem sie sich bewegen, das "Geläut der Stille", was sie sagen oder nicht sagen.

Martin Heidegger, aus: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung.

Alles vereinzelt Wirkliche in all seinen Bezügen ist nur möglich, wenn allem zuvor die Natur das Offene gewährt, darinnen die Unsterblichen und Sterblichen und jeglich Ding sich begegnen können. Das Offene vermittelt die Bezüge zwischen allem Wirklichen. Dieses besteht nur aus solcher Vermittlung und ist daher ein Vermitteltes. Das also Mittelbare ist nur kraft der Mittelbarkeit. Daher muß die Mittelbarkeit in allem gegenwärtig sein. Das Offene selbst jedoch, das allem Zu- und Miteinander erst den Bereich gibt, darin sie sich gehören, entstammt keiner Vermittlung. Das Offene selbst ist das Unmittelbare. Kein Mittelbares, es sei ein Gott oder ein Mensch, vermag deshalb je das Unmittelbare unmittelbar zu erreichen. ...

Die Menschen haben dies von der göttlichschönen Natur gewährte in der Übereilung auf das Greifbare nur zu ihrem

Nutzen und in ihren Dienst genommen und so die Allgegenwärtige (Natur) in die Knechtschaft hinabgestossen. Aber sie hat dies "lächelnd" in der Gelassenheit des Anfänglichen und allen Erfolgen Überlegen zugelassen, und die Menschen der Verkennung des Heiligen überlassen. Bei solcher Verkennung "der Natur" "ist" dann ein Jegliches nur noch das, was es leistet, während es doch in Wahrheit je nur leistet, was es ist. Aber Jegliches, auch jedes Menschentum, "ist" nur nach der "Art", wie die aus sich wesende Natur, das Heilige, in ihm gegenwärtig bleibt.

(Musik: Nono, nach 12.00)

Luigi Nono, Fragmente-Stille, An Diotima aus dem Jahr 1979/80, gespielt vom Arditti-Quartett. Ein Ausschnitt.

Kapitel 10

Die Aufhebung der Negation.

Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa schrieb in ihrem 1975 in deutscher Sprache erschienenen Aufsatz "Ebenen des musikalischen Verstehens", daß sich ein um so volleres Verständnis einer Musik dann einstelle, wenn der geschichtlich-ethnische Horizont der Vorstellungswelt des Musikhörers möglichst viele stilistische Konventionen umfaßt. Erst dann könne der Hörer erfassen,

welche Konventionen der Komponist einhält, und welche Konventionen er sprengt, um seinerseits vielleicht neue Hörgewohnheiten zu etablieren, die dann wieder von der nächstjüngeren Komponistengeneration über Bord geworfen werden und so weiter und so weiter. Keine Ebene des Verstehens sei auf diese Weise stabil, sondern immer dynamisch und sowieso historisch. Und jedes Verstehen niemals vollständig adäquat und verifizierbar angesichts der Polysemantik musikalischer Äußerung.

Nun hat diese Auffassung, so plausibel sie auf den ersten Blick scheinen mag, den einen Haken, meines Erachtens, daß zumindest im Blick auf zeitgenössische Musikproduktion es ab einer gewissen Fülle von Konventionen, die eingehalten werden oder über Bord geworfen werden, keinen Sinn mehr macht, von Konvention zu sprechen oder von Hörgewohnheit. Denn Hörgewohnheiten taugen, denke ich, nur dann als Folie musikalischer Bedeutung, wenn sie lokal und geschichtlich eingrenzbar für eine bestimmte Zuhörerschaft verbindlich sind und gemeinsame Gültigkeit besitzen. Sich auf Hörgewohnheit oder Konvention zu beziehen, ist positiv oder negativ, wie man wendet, nur im singulären Gebrauch von Erkenntniswert.

Singular im doppelten Sinn: Für je einen Zuhörer mit seiner je eigenen Hörgewohnheit oder die eine, und folglich benennbare Hörgewohnheit der gesamten Zuhörerschaft. Die aber ist in der gegenwärtigen Lage globaler multikultureller und multihistorischer Vermischung des Musiklebens schwerlich ausgrenzbar. Es sei denn, man gäbe sich mit so banalen Erkenntnissen zufrieden, daß für den Mozartliebhaber ein früher oder später Cage anders klingt, als für den Fan der Sex Pistols. Konventionen und Hörgewohnheiten frei flottierend heimatlos geworden. Wenn solche Konventionen noch gäbe, die auch außerhalb des je einzelnen Musikwerkes Gültigkeit besitzen, wie die kosmologische Einbettung der barocken Harmonielehre oder der Demokratismus der 12-Ton-Technik, dann wäre es ein leichtes, über den Sinn gegenwärtigen Musizierens zu philosophieren. So aber wissen wir, daß die wenigsten Philosophen auch nur rudimentär über zeitgenössische Musikästhetiken unterrichtet sind, was sie mit gutem Grund hindert, über sie nachzudenken, und vice versa wissen wir, daß die wenigsten Komponisten nur die Spur einer Ahnung, geschweige das Verständnis dafür aufbringen, was in den Köpfen der Philosophen umgeht. Und so waren beiderseitig

im Übrigen meine Gespräche mit Philosophen, Musikwissenschaftlern und Komponisten stets von der Angst begleitet, sich bei den wildernden Streifzügen im Fachgebiet der jeweils anderen gehörig aufs Glatteis zu begeben. Ein Komponist, der es dennoch riskiert hat, und dessen Interesse für Philosophie über die bloße Liebhaberei hinausgeht, ist Matthias Spahlinger, dem man manchmal zweimal zuhören muß, und den ich in Freiburg besuchte.

(Musik, Spahlinger, ab 32.40)

68

69

70

70

70

71/72

73

75-77

Sie hörten den Schluß von "Passage/Paysages" für großes Orchester von Matthias Spahlinger. Es spielte das Sinfonieorchester des SWF Baden-Baden unter der Leitung von Michael Gielen.

Wie also soll Erkenntnis in oder an Musik sich ereignen, wenn ihre Kategorien in steten Wandel sind, oder mehr noch - wenn Matthias

9 Unterbrechungen

Spahlinger in seiner Einschätzung nicht fehlt - gänzlich fehlen oder insgesamt negiert werden. Oder erscheint Erkenntnishafte selbst nur plötzlich, im Wandel, bar aller Kategorien, wenn das nicht ein Widerspruch in sich ist - und verschwindet mit dem gleichen Klang, dem Moment, der Erkenntnishafte entzündete.

Und wo erstreckt sich denn der Grund, auf dessen Boden die von Matthias Spahlinger angedeutete Muttersprachlichkeit der Musik aufkeimen könnte. Ist da nicht Sehnsucht die Mutter des Gedankens. Es bleibt die Offenheit des Schweigens, das Raunen der Stille, die aber hatten wir schon, oder schlicht: apokalyptische Ratlosigkeit, weil nichts mehr geht, da alles zur Verfügung steht.

Gehen wir in unserem Zeitalter der bröselnden Beginnlosigkeit, wie Botho Strauss es kryptisch betitelte, noch einmal an den Anfang zurück, nicht an den Anfang der Geschichte der Musikphilosophie, sondern an den beliebigen Anfang des ersten Teils dieser Sendereihe.

Kapitel 11

Adorno hat gesagt

Adorno hat gesagt, meinte der an Hegel geschulte Musikphilosoph Heinz-Klaus Metzger in seiner Frankfurter Privatwohnung, und

Hobbes

76
Kopierblätter

suchte mit sicherem Griff auf seinem von
 Büchern überquellenden Schreibtisch den längst
 abgegriffenen Band der "Philosophie der neuen
 Musik" von Theodor W. Adorno, aus dem er einen
 Satz vorlesen möchte, und - damit wir den
 Zusammenhang begreifen - auch den ihm
 vorgängigen Abschnitt. Wie dieser Satz, der
 ganze Abschnitt, vielleicht die gesamte
 Musikphilosophie uns heutigen einzuordnen sei,
 erläutert Jürg Stenzl, der Musikhistoriker in
 Basel.

(Metzger)

Stenzl: 34/35

Musik: Nono 15.00

No hay caminos, hay que caminar ... Andrei
 Tarkowskej, aus dem Jahr 1987 von Luigi Nono.

Ein Ausschnitt aus: Es gibt keinen Weg, es
 gibt nur das Wandern, dem Cineasten Andrei
 Tarkowskej gewidmet, einer "Seele, die mich
 erleuchtet", bemerkte Luigi Nono, der 1990
 verstarb.

Explosion der Sounds.

Implosion des Sinns.

Musikphilosophie nach Adorno.

Mitgeteilt von Uli Aumüller

Dritter und letzter Teil.

Fragemente Stille Plötzliche Erkenntnis.

Handwritten notes and calculations on the right side of the page, including numbers like 15.00, 10.00, 20.00, 30.00, 40.00, 50.00, 60.00, 70.00, 80.00, 90.00, 100.00, and some illegible scribbles.

Handwritten note: 15.00

Handwritten note: 10.00

Handwritten note: 12.00

Handwritten note: 16.00

Handwritten note: 10.00

Handwritten note: 16.00

Handwritten note: 12.00

Handwritten note: 10.00

Zuspielungen

Modernisation

21. \$ 30
 14. 05

 35.30
 52.30

~~17.00~~
 16.55

14.05

Wolpe 12. \$ 5

9

Band 1 15.80

Band 2 29.40

 45.10

52.30

7.20

~ 3.40