

Jörgi Jaeger Witteband O-Ton 1/2 Musik und  
Not- 1/2 Halbwelt von 1

010

Jaeger

Vorrede, sie wissen, ich verstehe nichts von Musik.

Nono

~~ca. 1.00~~

ca. 1.00

Musik unter nächsten O-Ton stehen lassen, bis Moderation

P: Ich fand es war sehr auseinandergezogen, und wenig Material, also sehr minimalistisch, so habe ich das empfunden. Ich liebe an 610

sich moderne Musik, aber das war mir ein bisschen zu wenig. Manchmal fühle ich mich so an das Kaisers neue Kleider erinnert. Wo einem etwas nahe gebracht wird, wo vielleicht nicht so viel Gehalt hat. Aber das ist natürlich eine Unterstellung eines Laien.

U: Was meinen sie denn, will der Komponist, wenn er so lange Pausen macht. Was meinen sie denn, worauf der Hörer da hören soll.

P: Wahrscheinlich auf seine innere Stimme. Es ist ja vielleicht sehr anregend, vielleicht zu meditieren, natürlich die Frage, ob man in ein Konzert geht, um zu meditieren. Gerade in so eins, dann würde ich vielleicht mehr indische Musik oder Musik aus diesen Kulturkreisen mir vorstellen. Wo ich auch entsprechend vorbereitet bin, wenn ich hingehe.

U: Wie ging es ihnen, worauf haben sie gehört bei den Pausen.

P: Ach nicht auf eine innere Stimme, ich habe gar nicht gehört, ich war - ich habe auf Musik gewartet.

U: Ja, vielen Dank.

Moderation

Über den Komponisten Luigi Nono haben sich schon viele kluge Leute ihre Köpfe zerbrochen. Grob gesagt wird sein Schaffen in drei Phasen unterteilt. Zunächst der junge Komponist, der in Darmstadt der 50er Jahre für Aufsehen sorgt, weil er einige Grundregeln der seriellen Kompositionsweise, das Oktavierungsverbot, das Wiederholungsverbot, ignoriert, seinem elegischen Ausdruckswillen unterordnet. Sodann die lange Periode politisch motivierter Werke, die sich solidarisch erklären mit der Arbeiterklasse, den Opfern des Krieges, des Faschismus, der Ungerechtigkeit - und schließlich bis zu seinem Tod am 8. Mai 1990 die scheinbar unpolitische, poetische Phase, mit sehr stillen, meditativen Kompositionen, die in Zeitlupe sich kaum von der Stelle bewegen, durchsetzt von ewigwährenden Pausen.

Was diese klugen Köpfe an Wissenswerten zu Tage gefördert haben, wie das Spätwerk Nonos sein Frühwerk in einem anderen Licht erscheinen läßt, und warum die erlöchernde Langsamkeit, der Klang der Stille seiner letzten Kompositionen keineswegs als Abkehr vom politischen Engagement der 50er und 70er Jahre zu verstehen sind, im Gegenteil, sogar als dessen Radikalisierung, das soll uns in dieser Sendung nicht beschäftigen, höchstens nur am Rande.

J: Sie müssen immer wieder einblenden, und sagen, ich verstehe nichts davon. (lacht)

Nicht die Frage, was sich Luigi Nono mit seinen Werken gedacht hat, in welchen ästhetischen Traditionen er steht, welche Bedeutung ihm in der europäischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts beigemessen wird, und auch nicht die Frage soll uns diesmal interessieren, warum welche Interpreten welche Fermaten, welche Bogenstrichtechnik, welche Flagolettöne besser in den Griff bekommen haben.

Wie sie wissen, verehrte Hörerinnen und Hörer, gehören zum Musizieren mindestens drei beteiligte Partner. Der Komponist, der seine Noten zu Papier bringt, der Interpret, der sie aufgreift, und sie erklingen läßt und nicht zuletzt, und der wird meistens vergessen, der ist und bleibt der unbekannte Faktor, ein dunkle ungreifbare Menge mit ihren eigenen Gesetzen, der Zuhörer und oder die Zuhörerin. Was kommt von dem, was das Hirn und den Bauch des Komponisten bewegte, beim Hörer eigentlich an. Hat, was die nervösen Sensoren des Hörers reizt, und woraus er oder pardon sie sich jeweils ihren eigenen Reim macht, mit den Intentionen des Komponisten, mit dem Ausdruckswillen des Interpreten überhaupt noch etwas gemein.

010

Vorrede, sie wissen, ich verstehe nichts von Musik. Also ich bin eine höhere Tochter, die Klavierspielen gelernt hat. Miserabel, hab's dann auch irgendwann aufgegeben. ~~Das ist die Wahrheit.~~

Oder sind die Bilder, die sich auf der quasi akustischen Projektionsleinwand des inneren Ohres der Hörerin zusammenfügen, mehr oder weniger durchmengt mit außermusikalischen Assoziationen, die sich um verpatzte Quintolen wenig scheren, von der Musik, die im Konzertsaal zur Aufführung gelangt, soweit entfernt, daß wir, wenn wir uns die Mühe machen und versuchen, den Gang dieser Assoziationen zu rekonstruieren, noch größere Mühe haben werden, von dort aus den Weg zur Musik, die dazu nur der Anlaß war, zurückzufinden?

Es kommt auf den Versuch an.

A Pierre-

ca. 30 Sek. ✓

(Unterblenden - ziemlich schnell raus)

Jedoch - bevor wir uns auf den Gegenstand selbst dieser Sendung konzentrieren, damit Sie sich nicht zu viel erwarten, ein paar einschränkende Vorbemerkungen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß es so viele Hörweisen gibt wie Hörer, und selbst ein und derselbe Hörer hört an einem Tag ein und die gleiche Musik so - und am andern Tag ganz anders. Daß ein Arbeiter am Fließband andere Erwartungen und Hörgewohnheiten mit in den Konzertsaal bringt als ein promovierter Akademiker, berechtigt keineswegs zur Annahme, daß es letzteren entschieden leichter fiele, komplexe Klangstrukturen gerade der zeitgenössischen Musik mitdenkend nachzuvollziehen, oder einfach nur sensibler zuzuhören als seine

Kollegen der niedrigeren Lohngruppen. Noch fataler wäre es, bestimmte musikalische Inhalte, was immer im einzelnen darunter zu verstehen ist, bestimmten sozialen Schichten unserer Gesellschaft als ihnen gemäß, ihnen zugehörige zuzuweisen.

Wir müssen uns also jedem einzelnen Hörer, jeder einzelnen Hörerin zuwenden - um uns ein Bild davon zu machen, was wie und warum und in welchen Zusammenhängen gehört wird. Ob die Ergebnisse, die wir hier nur essayistisch skizzieren können, repräsentativ sind für die gegenwärtige Hörerschaft zeitgenössischer Musik, wage ich nicht zu behaupten. Daß jedes einzelne Hörerportrait - das wir versuchen in lockerer Folge in diesem Sender für sie zu zeichnen - sich einen bestimmten Hörertypus annähert, ähnlich der Sammlung der Ohrenzeugen Elias Cannettis, von denen es nur eine begrenzte Anzahl gibt, das ist meine Vermutung. Und zwei solcher Ohrenzeugen möchte ich Ihnen vorstellen: den beruflichen EMPFINDUNGSHÖRER und den empfindsamen BERUFSHÖRER - beide sind sie Liebhaber der Musik von Luigi Nono, vor allem von seinem Spätwerk.

Nono

A Pierre

20 Sek. dann ziemlich schnell raus.

Jaegi:

15

Ich hab Musik schon immer ganz gerne gehört, und nicht aber ich bin auch nicht so ein Musikfen, daß ich dauernd in alle Konzerte gegangen wäre, aber moderne Musik habe ich grauenhaft gefunden. Ich hatte einen Freund, schon als Studentin, der war Musikkritiker, ein sehr bekannter Musikkritiker, und der hat mich ab und zu in Konzerte mitgenommen, wo auch moderne Musik aufgeführt wurde, und ich konnte nur schrecklich finden, ich weiß daß er mich mal zu Webern und dann Hauer, ich konnte, es war mir so gräßlich, es war mir peinlich, es ist mir kalt den Rücken runter gelaufen. Ich konnte nichts sagen dazu, als versteh ich nicht, was du dadraun findest. Und das ist auch so geblieben, und ich hab mich dafür auch nie interessiert, und gleich abgedreht, wenn im Radio was war, und bin dann einmal, das war im übrigen die Premiere von Nonos Prometheus, und ja hab mir auch gedacht, ich mußte dahin gehen aus gesellschaftlichen Gründen, und dachte mir gut, das lasse ich jetzt über mich ergehen, ich höre halt nicht ordentlich hin, dann tuts mir auch nicht weh.

Moderation:

Daß Musik Empfindungen zu rühren versteht, diese Beobachtung können wir schon bei Immanuel Kant nachlesen. "Denn ob sie zwar" - die Musik, schreibt er in der Kritik der Urteilskraft - "Denn ob sie zwar 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, welches nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation), ... uns so weiter". Interessant ist, daß Kant zuerst garnicht von der Musik selbst, sondern nur von ihrer Wirkung spricht - daß es ihn garnicht in den Sinn kommt, die Vernünftigkeit ihres inneren Aufbaus zu bedenken, sondern nur ihre empfindsamen Außenseite. Und

wenn schon Kant, der klardenkende Gröbler, an der Musik nichts  
anderes zu entdecken vermag, (wir wissen ja nicht, welche Musik  
er seiner Zeit in Königsberg zu hören bekam), darf es uns nicht  
erstaunen, wenn es so manchen zeitgenössischen Hörer genauso wie  
ihm ergiebt.

Jaegi  
ca. 40

Und vielleicht weil es so anders war, als alles andere habe ich  
plötzlich so wie ein Umspringbild etwas erlebt, und hab mir  
gedacht, ich hab's mir garnicht gedacht, sondern ich hab's so  
empfangen, na wenn du jetzt nicht erwartest, daß bestimmte Töne  
kommen, wie sie bei Beethoven oder Mozart kommen, wenn nicht  
bestimmte Aufführungen von Dissonanzen erwartet werden, wenn ich  
nicht das übliche Hörerlebnis erwarte, dann kann ja vielleicht  
was anderes kommen, das habe ich so vielleicht nicht gedacht,  
aber es war mir zumeist, jetzt hör ich mal zu, und zwar nicht in  
Erwartung, völlig ohne jede Erwartung des Gewohnten, und das hat  
sich erweisen als ein ungewöhnlich packendes Erlebnis, ich habe das  
Gefühl gehabt, daß erst einmal dieser Raum sich ungemein  
erweitert, daß so etwas entsteht wie eine rund um mich, eine  
Landschaft, und zwar habe ich dazu phantasiert, eine ganz südlich  
Landschaft, Griechenland oder so etwas, Mittelmeer so diese Art  
Landschaft, und ich hab auch, das ist zum Teil, natürlich auch  
weil die Philharmonie natürlich auch so gebaut ist, aber ich  
habe auch das Gefühl von Bergen, irgendwelche Berge, die so in  
den blauen Himmel gehen, und Abgründe, also es war eine sehr  
lebhaft Landschaft, ja das waren eigentlich so die ich kann zur  
Musik selber garnicht soviel sagen, außer daß es mir bezaugt hat,  
so daß es mich angeregt hat, aufgeregt hat, und eine ganze Fülle  
von Bildern, Assoziationen, freigesetzt hat, wie ich es sonst  
eigentlich nur erlebe, wenn ich in sehr meditativer Stimmung bin.

Moderation

Frau Professor Jaegi gehört dem - ich würde sagen - gehobenen  
Mittelstand an, ist Akademikerin, Psychoanalytikerin -  
musikalisch vorbelastet.

Jaegi  
ca. 300

Aber noch häufiger erinnere ich mich, ja - erinnern ist fast schon  
ein falsches Wort, das ja nicht so eine Gedächtnisleistung ist,  
aber rauchen auf erlebte Situationen, die gefühlshaltig sind,  
Sehr oft schon Landschaften, Landschaften ist ein gängiges Symbol  
für Gefühle, und dem bin ich natürlich auch unterworfen. Und  
Farben und Bewegungen, es sind auch oft Bewegungen, sehr oft  
farbige Bewegungen.

Moderation:

Daß ihr Bericht als Psychoanalytikerin - sich mit dem  
Gefühlshaushalten ihrer Patienten zu beschäftigen - auch ihre Art  
und Weise beeinflusst, Musik zu hören, ist naheliegend. Von daher  
- glaube ich - ist sie eine Vertreterin der beruflichen  
„EMPFINDUNGSGEBER“, von dem empfindsamen EMPFINDUNGSGEBERIN  
unterscheidet sie sich darin, daß ihr Bericht ihr das Vokabular zur  
Verfügung stellt, den Klang der eigenen Empfindungen modellhaft zu  
verorten.

J: Wenn ich Luigi Nono höre, den ich besonders liebe, dann habe ich das Gefühl, klingt komisch, aber ich sitze neben der Couch und lasse meine Patienten frei assoziieren. Das hat für mich etwas von der freien Assoziation, das Patienten auf der Couch. Das sind natürlich Bilder, die jedem kommen, die berufsspezifischen Bilder, aber diese Art von wenn ich wirklich drinn bin, wenn ich mich dem hingeben kann, was mein Patient sagt, mit der berühmten gleichschwebenden Ausmerksamkeit, und ich kann diese Bilder, diese Gedanken, Wortfetzen, Gefühle, die da kommen, wenn ein Patient wirklich in diesem Primärprozeß drinn ist, dann habe ich oft das Gefühl, gerade bei Luigi Nono, ... da ist es mir ganz, ganz deutlich gewesen, das ist eine ähnlich Art von Erleben für mich. Und natürlich, ich denke, ist das nicht dasselbe, was die Patienten sagen. Ein Künstler kann dann das auch noch in eine Form gießen, die auch wiederum Angst mildert. Die Form ist ja auch immer wieder etwas, was irgendwie dann wieder angstmildernd ist. Ich denke, in moderner Komposition, zu der ich fast mehr Bezug hab, als zu Klassik, kommt etwas davon zum Ausdruck, und ist mir daher sehr nahe.

Luigi Nono  
Carlo Scarpa  
"Nur ein Supfer"

Jaegi  
Seite 1  
340

Also die freie Assoziation der Patienten, die ist gekennzeichnet durch einen Wechsel von wie ich sag mal, ich red mal als Psychoanalytikerin, von aus dem Unbewußten aufsteigenden sozusagen erratischen Blöcken, und Glättungen, die sofort das Bewußtsein vornimmt. Das wird sozusagen wieder banalisiert, sehr rasch, an der man kann nicht ununterbrochen aus dem Unbewußten heraus Dinge produzieren, oder die wenigsten Menschen können das. Das funktioniert meistens nicht. Und ich denke bei einem Künstler ist dieser Banalisierungsprozeß nicht da. Der hat eine Fähigkeit, viel stärker sozusagen immer dran zu bleiben sozusagen, mit der Fingerspitze am Unbewußten zu bleiben, und das ganze nicht zu banalisieren, und trotzdem eine hörbare oder auch schaubare Form etwas draus zu machen. Es geht ja nun nicht als erratischer Block unmittelbar nun in die Welt hinaus, sondern ich kann das ja nun leider, ich hab ja nun leider gar keine Worte dafür, was er macht, sondern er hat ja sein Werkzeug, Instrumente, und Harmonielehre oder was immer es jeweils ist, und die Banalisierung ist es, die bei guten Künstlern ausbleibt. Oder nur sehr einwirkt, wird wohl auch oft eintreten, aber - in dem Maße, in dem ein Kunstwerk sehr gut ist, ist dieser Banalisierungseffekt wahrscheinlich ziemlich gering, er fügt sich nicht in gängige Klischees, also Patienten, selbst wenn sie sozusagen eine Entdeckung machen, hüllen das dann schnell wieder in ein Klischee, weil sie ihnen zuviel angst macht. Und ich denke ein Künstler braucht das Klischee nicht, und trotzdem macht er etwas damit, was die Sache auch mitteilbar macht für den anderen. Da gibt es bestimmte Gesetzmäßigkeiten, beim Malen oder beim Komponieren, die ja beachtet werden. Und das denke ich ist der Unterschied. Also das ist ein ganz großer Unterschied. ... Das Klischee dämpft die Angst. Es ist glaub ich

sowieso, ein Künstler hat weniger Angst oft davor, mit unbewußtem Material in Berührung zu kommen.

...

Luigi Nono  
A Carlo Scarpa  
5 Minuten wind.

Passant (wie oben)  
610

Ich liebe an sich moderne Musik, aber das war mir ein bisschen zu wenig. Manchmal fühle ich mich so an des Kaisers neue Kleider erinnert. Wo einem etwas nahe gebracht wird, was vielleicht nicht so viel Gehalt hat. Aber das ist natürlich eine Unterstellung eines Laien.

Jaegi  
ca. 30  
Cassette 2

Ich denke, Freud hat ja gesagt, das ist ja sein großer Satz, der Mensch ist nicht Herr im eigenen Haus. Und Herr im eigenen Haus sein wird üblicher Weise verknüpft mit dem Gefühl, das Zentrum von Planungen zu sein. Man ist dann Herr über die eigene Geschichte, über das eigenen Tun, wenn man immerfort weiß, was gerade geschieht. Das Unbewußte arbeitet so, daß man oft garnicht weiß, was gerade geschieht. Es arbeitet leise, unmerklich, langsam, und erschreckend. Und diese Vorstellung, daß ich nicht mehr Herr im eigenen Haus bin, sondern da könnte etwas kommen, was mich erschreckt, was ich garnicht kenne, das ist es, was viele Leute zurück, vor der Pause eigentlich zurückschrecken läßt.

Moderation

A Carlo Scarpa, Architetto, ai suoi infiniti possibili aus dem Jahr 1984 - aus dem wir vorher einen Ausschnitt hörten, ist ein Beispiel des Spätwerks von Luigi Nono. Musikalisch handelt es sich um eine Art von "Invention über zwei Noten" - den Initialen des berühmten Architekten und Freundes Luigi Nonos Carlo Scarpa, also C und Es. In minimalen, mikrotonalen Variationen wandern diese beiden Tonhöhenwerte, in verschiedenen Besetzungen und Spieltechniken durch das Orchester. Obwohl man - im Prinzip - fast immer das gleiche zu hören bekommt, klingt das gleiche stets erstaunlich anders. Diese Wanderung durch die unendlichen klanglichen Möglichkeiten zweier Tonhöhen, scheint nirgendwo zu beginnen, scheint sich in den möglichen Unendlichkeiten dieser komponierten Klangskulptur zu verlieren. Und noch ein typisches Merkmal für das Spätwerk Nonos - tritt frappant und unüberhörbar in den Vordergrund: Die Pause.

Jürg Stenzl, Basler Musikhistoriker, hat sich unter anderem in seinem Buch: "Musik und Traum" eingehender mit Luigi Nono beschäftigt.

Jürg Stenzl, 426  
Cassette 2 Seite 1

Stenzl: Schauen sie, so extrem unterschiedliche Komponisten wie Scelsi Cage und Nono haben insistiert darauf, daß man Pausen

hören müsse. Daß ist ja zuerst einmal ein Satz, der keinen Sinn macht. Pausen hören. Aber daß Pause unterschiedliche Qualitäten haben kann, Daß Pause nicht einfach Nichtmusik ist, sondern daß Musik, das müßten wir wieder lernen können, daß Musik etwas ist, was zu klingen beginnt, und endet. Und daß Musik nicht etwas ist, was permanent tönt, das ist ja das tolle daran. Daß - das läßt sich leicht rekonstruieren, wenn sie sich vorstellen, wann ertönte denn im 18. Jahrhundert oder 19. Jahrhundert Musik. Ja vom Moment an, wo jemand Musik gespielt hat bis zum Moment, wo er aufgehört hat. Musik ist also immer aus einem Zustand der Ruhe herausgekommen, der Stille, vielleicht sogar der totalen Stille, das ist ja Musik heute, wie sie aus dem Lautsprecher kommt, nur in den seltensten Fällen. Und das ist doch kein Zufall, daß Pause als Qualität, und zwar als ästhetische Qualität, und gerade nicht als Loch in genau dieser Zeit, von Musik von Musikern müßte man sagen, zu neuen Ehren kommt, und eben als ästhetische Qualität erkannt wird.

Jaegi

150 Cassette 1 Seite 1

Ich hab dann einen Komponisten dann kennengelernt, ich hab den Namen inzwischen vergessen, er war mal hier in Berlin

148

längere Zeit, und der hat dann mal gesagt, er will eigentlich, was er komponiert, garnicht aufschreiben, denn er hat Angst, daß alles was er an Musik aus sich entläßt, von den Leuten so aufgenommen wird, daß es zum Schluß so etwas wie Ohrwürmer wird. Das findet er als das allerentsetzlichste. Musik, die zum Ohrwurm degradiert wird. Und das habe ich komischer Weise gut verstanden, was er damit meint, und ich hatte den Eindruck, also ich mein, was weiß ich, die Unvollendete, die kann ich jetzt schon, die könnte ich singen, den Beginn, weil da gibts auch Texte immer dazu, daß man sichs merkt, nicht. Und das ist für mich, - das ist natürlich ein Ohrwurm, inzwischen, die Fünfte von Beethoven, oder ein paar Sachen, kennt man einfach, kann ich garnicht mehr so recht was empfinden, das ist wirklich, er hat recht, weil ich eben nicht besonders musikalisch, oder nicht besonders hörgewohnt oder garnix keinen besonderen privilegierten Zugang zur Musik hab, nur so den normalen, verflacht sich mir etwas, was ich gut kenne, auch dann schnell. Ich krieg dann keinen guten Zugang mehr, und bei moderner Musik passiert das nicht so leicht. Zumindest für mich nicht. Weil ich überhaupt keine Vorstellung davon hab, wie es weitergehen könnte, was man bei anderer Musik eben hat. Und ich denke, das ist einer der Gründe, weshalb das immer wieder von neuem, wenn ich gut drauf bin, also das braucht schon auch eine bestimmte Stimmung dazu, wenn ich nervös geht das nicht, daß ich das dann unmittelbar hören kann, -sozusagen Ton für Ton, ohne daß ich das Bedürfnis und hab, ich muß es zu einem zusammen bringen, und es

179

wirkt unmittelbarer auf mich. Natürlich dann auch als Ganzes. Aber ich habe nicht dieses Gefühl, vorausschauend schon mal ahnen zu müssen, was jetzt an Tonfolgen auf mich zukommt. Und deswegen hat mir das mit dem Ohrwurm schon eingeleuchtet.

Stenzl

Cassette 2 Seite 1

Was sich in der Musik Nonos der 80er Jahre wesentlich verändert.

das ist - ich nenn es jetzt einmal - die Dramaturgie. Nonos Werke bis zum Ende bis zur zweiten Oper haben eine Dramaturgie, die sehr wesentlich durch Kontraste bestimmt ist. Eine Kontrastdramaturgie - und das erklärt auch warum er schon sehr früh und zwar lange vor der ersten Oper zu einer Oper zur Bühne tendierte - Gerade der Lorca-Epithet läßt sich beschreiben als eine Art versteckter Oper. Diese Art der Kontrastdramaturgie tritt nun extrem stark zurück. Was ihn jetzt interessiert in den 80er Jahren hat sich für ihn am besten kristallisiert in einem Text, von dem er sagt, er hätte ihn an einer Klostermauer in Toledo gefunden: Wanderer, es gibt keinen Weg, sondern nur das Gehen. Wenn er Toledo und Klostermauer und Spanien sagt, denkt jedermann an Mittelalter, man denkt an gerade Toledo an eine Kultur wo Christentum, Judentum, sehr lange Zeit bis zur Gegenreformation zusammengelebt, einträchtlich zusammengelebt haben, auch mit arabischen Kulturen, aber dieser Text ist garnicht mittelalterlich. Sondern er stammt aus einem Prosagedicht von Antonio Machado. Nun spielt das garkeine so große Rolle, wo dieser Text herkommt, Viel wichtiger ist dieses Bild, das dieser Text anspricht, nämlich das Bild eines Schiffes auf dem Meer. Das Schiff hat vor sich keine Weg, keine feste vorgelegte, keine vorgeschriebene Straße, sondern Fläche, und hinten am Schiff gibt es diese Kielespur, von der spricht Machado auch: Diese weiße Spur, die aber auch sogleich verschwindet. Entscheidend ist für Nono geworden, und das gilt für viele Denkformen der Postmoderne, oder genauer gesagt, nicht entscheidender aber wichtiger geworden ist für ihn das Moment der Perzeption und zwar das Moment der offenen Perzeption. Der Hörer ist um eine andere Metapher zu gebrauchen bereit in ein unbekanntes Hörland zu sozusagen auszufahren. In ein Wasser sich hinauszubegeben, von dem er nicht weiß, wann wieder Land in Sicht kommt. Oder ob er eventuell im Zickzack oder im Kreise herum in einer Art (nicht) Labyrinth sich verliert. D.h. das hat erhebliche Konsequenzen für die Komposition, die Interpretation und insbesondere fürs Hören. Man könnte Nonos Werke der 80er Jahre und durchaus nicht nur Nonos Werke der 80er Jahre als Hörlandschaften bezeichnen, in denen sich die Ohren ihren Weg suchen, und der Komponist verzichtet darauf einen solchen Weg explizit auszukomponieren und vorzugeben. Es sind also Werke die ganz bewußt viele Zugänge ermöglichen zum Teil auch ganz unterschiedliche oder partiell unterschiedliche Interpretationweisen ermöglichen etwa dahingehend, daß die Werke sehr stark bezogen werden auf den Aufführungsraum und gerade durch die Liveelektronik in unterschiedlichen Räumen auch ganz andere Teile preisgeben verhüllen. Diese Idee der Offenheit, des nicht Präfixierten könnte man jetzt ja auch wieder zurückbeziehen auf unser durch die Schallplatte konditioniertes Hören. Was ist denn für uns eine Symphonie Beethovens. Doch zunächst einmal jene Aufführung, die wir auf Schallplatte besitzen und uns 5 oder 10 oder vielleicht auch 20 mal angehört haben. Kennen wir das Werk. Aber wir kennen das Werk in einer bestimmten Interpretation. Und wir tendieren nun dazu, in Konzertsaal, die eine andere

121

Interpretation sozusagen digital zu hören: gleich unterschiedlich. Lauter als auf der Platte. Leiser als auf der Platte. Mehr Englischhorn - weniger Englischhorn. Und so weiter. Sie verstehen, was ich meine, daß wir Tendenz haben durch das intensive Schallplattenhören eine Aufführung mit dem Werk



kurzzuschließen. insofern ist die beliebte Form der vergleichenden Schallplattensendung diesem neuen Musikbegriff, nämlich diesem Musikbegriff im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit angemessene Form der des Umgehens mit Musik. Weil die Werke sozusagen zurücktreten gegenüber der Interpretation und insbesondere des Interpretationsvergleichs. In einem etwas kühnen Schritt könnte man nun sagen, Komponisten reagieren auf so etwas. Auf diese präfixierten, im Ohr gleichsam eingeschriebenen Texturen und und sie entwerfen nun Texturen oder Werke oder Klanglandschaften, das gibt es jetzt ja auch environment beispielsweise, die den Hörer nun mittlerweile mit sanfter Gewalt und vielleicht auch ohne Zwingen oder mindestens nachdrücklich auffordern seine Ohren in einer kreativen Weise zu nutzen. Ganz charakteristisch für viel Kunstformen, nicht nur Musikform ist dieses Insistieren auf den Perzeptionsakt, auf dem Erfahren des Kunstwerkes, wir stellen das in der Literatur fest, stellen das in der Malerei fest, wir stellen das auch bei neuen Kunstformen fest, ich sprach schon vom environment beispielsweise. Eine Installation beispielsweise, die nicht mehr aus einem Bild oder einer Skulptur besteht, sondern aus einer manchmal verwirrenden Fülle von Dingen, die zunächst einmal Zusammenhanglos erscheinen, sie sind vielleicht sogar explizit zusammenhangslos gedacht oder in einer anderen Art - da kommen wir wieder in die Nähe der Traumlogik und des oder da sind wir immer noch mittendrin. Sie sind in einer neuen Art zusammenhängend. Oder aber sie fordern den Betrachter, den Hörer den Leser auf, diese Sachen für sich zu entdecken, zu erkunden, genauer noch seine eigenen Zusammenhänge gleichsam als Interpret dieses Werkes genauso wie der Geiger und der Pianist zum Interpretieren zu werden, und seine Version des Werkes entstehen zu lassen.

Luigi Nono  
A Carlo Scarpa  
ein zwei Zupfer

Jaegi, 90 2. Cassette  
Das Unbewußte ist maßlos. Es ist chaotisch, kindisch, maßlos. Wenn es sozusagen rein und ungefiltert hereinbräche über uns, was nie ganz der Fall sein kann, weil wir eben so sozialisiert sind. Aber es herrschen durchaus Ahnungen davon in jedem Menschen, zum Beispiel, was er träumt, in den Träumen können wir oft unsere Maßlosigkeit erleben. Und das kann oft sehr erschreckend sein. Gott sei dank vergessen wir die meisten Träume. Aber manche Träume schaffen ja ins Bewußtsein zu dringen. Wir sind dann häufig sehr verblüfft, was hier alles sich getan hat. Und manchmal trotz aller Abwehrbewegungen, der Traum unterliegt ja auch einer Zensur, kommt doch oft sehr schreckliches zu Tage.

Luigi Nono  
Per Donau  
(der hohe Ton)  
Schon im O-Ton aufblenden - und dann ziemlich lange liegen lassen, so daß er die Verständlichkeit des nachfolgenden O-Ton behindert. Bis "Also ich kann relativ leicht", dann schnell ausblenden.

Jaegi 250 Cassette 1 Seite 1

Es klingt immer alles so blöd, wenn man über Musik redet. - aber so, daß die Tönen unmittelbar in einen eindringen, unmittelbar. Einzelnen. Oder wie immer man das sagt, das kann ich sehr viel schlechter, oder gar kaum, bei altgewohnter Musik. Das gelingt mir irgendwie besser. Das ist vielleicht eine ganz falsche Art, Musik zu hören, wenn es eine Richtige geben sollte, das weiß ich nicht. Aber das ist eine, die für mich gefühlhaltiger ist. Die aber in mir mehr Gefühle und Bilder loslöst. Also ich kann relativ leicht bei Schubert, oder Mozart ans Essen denken, oder was ich morgen kochen will, oder wie ich mein Seminar vorbereite. Das gelingt mir bei moderner Musik nicht so leicht. Ich kann das an mir als Kulisse vorüberraschen lassen, klassische Musik, und moderne Musik, ja, regt mich mehr auf. Natürlich könnte ich es auch, man kann alles an sich vorüberraschen lassen, aber es ist nicht so leicht möglich. Ich will das ja nicht, ins Konzert, damit ich ans Kochen denk. Ich will das ja nicht. Es geht jedenfalls an mir nicht so schnell vorbei. Und gerade wenns manchmal weh tut. Das gibt es

275

schon Tonfolgen, oder auch wenn Instrumente so verfremdet verwendet werden, das tut mir schon manchmal a bissl weh. Da ist dann die Diskrepanz zu dem, was ich zu hören erwarte, oder gewohnt bin, manchmal schon allzu groß. Als daß ich mich so ...

Hier noch mal kurz der pfeifende Ton von Nono

U: Was machen sie mit so Tönen, die ihnen weh tun.

J: Was ich damit mach. Also - unerschiedlich denk ich. Manchmal tu'ichs einfach weg. So wie einen Schmerz, den man schnell wegsteckt und verdrängt. Ihh. Aber wenns gut geht, dann kann man natürlich auch solche Dinge integrieren und in sich einlassen, und dann kann sich schon wieder etwas formen. Ich denke es formen sich sowas ein Äquivalent für Gefühle oder Gefühle, die sich auch in Bildern und Farben natürlich, das ist wahrscheinlich sehr unterschiedlich bei verschiedenen Leuten, ausdrücken können.

Stenzl

640 Cassette 3 Seite 2

Und ich würde behaupten, daß auch die Vorstellung, daß Kunst Wahrheit darstellen könne, ja überhaupt, daß Kunst mit Wahrheit in Verbindung gebracht werden kann, ein historisch in der Geschichte einen Anfang hat und auch ein Ende haben kann. Und vielleicht hängt es gerade damit zusammen, daß die globalisierenden ästhetischen Entwürfe, sozusagen an ihr Ende gekommen sind, das heißt ja wohl auch, nein ich muß das anders formulieren: Die Tatsache, daß die globalisierenden ästhetischen Entwürfe, die vielleicht an ihr Ende gekommen sind, vielleicht gerade mit Adornos ästhetischer Theorie, daß könnte ja auch zurückzuführen sein auf einen anderen Wahrheitsbegriff, oder vielleicht auf die Vorstellung, daß viele Komponisten, durchaus nicht alle, daß Wahrheit oder ähnliche überausikalische philosophische Begriffe, in einem Diskurs über ästhetische Gegenstände problematisch geworden sind. Sei es, daß das der globale Entwurf problematisch geworden sind, sei es daß es einen

anderen Wahrheitsbegriff gibt, daß es andere Logik gibt, die mehrstellige Logik gibt es schon lange, eine Logik, wo es nicht nur das Ja und das Nein gibt, sondern Möglichkeitsstufen, da kann man wieder auf Nono zurückkommen, der hat immer gesagt, gerne, den Titel des vierten Kapitels des Mannes ohne Eigenschaften von Musil zitiert, Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch einen Möglichkeitssinn geben. Daß es also zwischen ja und nein,

706

die Möglichkeit gibt, und die Möglichkeit ist weder ein ja noch ein nein, und jetzt kommen wir wieder auf dieses Offene, dieses Ungewisse, dieses noch zu Erkennende, Dieses zu Suchende, und daß vielleicht der Prozeß des Suchens im Bereich der Ästhetik vielleicht zunächst, in der Philosophie wage ich mich nicht auf die Äste hinaus, entscheidender sein könnte, als das zu finden. Für Nonos Ästhetik der 20er Jahre ist das auf alle Fälle zentral. Daß das Suchen, das Unterwegs-Sein des Wanderers wesentlicher ist, als ein Ziel zu erreichen. Denn wenn man das Ziel erreicht hat, wird sich erweisen, daß das Ziel ja doch keines ist. Das in Bewegung Sein, das Aufbrechen, das Entscheidende ist. Und mir ist das jetzt in der letzten Zeit wieder bewußt geworden, als ich mich mit der Idee des Fragmentes beschäftigt habe. Wie stark ästhetische Theorien in die musikalische in die kompositorische Praxis hineinwirken. Ich hab einfach, so wie ich Werke, die mit Traut zusammenhängen, Werke gesucht, die als Fragmente, so paradox das zunächst klingt, abgeschlossen worden sind. Es gibt etwas von Heinz Hollinger ein Stück, das heißt Tonscherben. Scherben. Also nicht ein ganzer Krug, sondern nur Scherben. Es gibt von Helmut Lachenmann ein Stück, das heißt gran torso. Oder das mehrmals schon angesprochene Streichquartett von Luigi Nono heißt Fragmente Stille, An Diotima. Fragmente ist im Titel, und die Werke werden verstanden als Fragment, der übermusikalische Gedanke, der hinter all diesen Gedanken steht, und sie stammen fast ausschließlich von Werken von Komponisten, aus dem deutschen Sprachgebiet, oder solchen, die mit der deutschen Kultur in enger Verbindung stehen, wie Nono, die übergeordnete Idee ist natürlich wieder ein Wahrheitsbegriff, nämlich jener daß die Wahrheit nur, daß die ganze Wahrheit ein Fragment sei. Und daß sich Wahrheit anderes als fragmentarisch nicht sagen lasse.

Luigi Nono

A Carlo Scarpa (ein weiterer Ausschnitt) unter Wittekind liegend

Wittekind

Cassette 2 Seite 1

120

W: Ja. Carlos Scarpa. Da erinnere ich mich an eine Reise, die wir nach Italien irgendwann einmal gemacht haben, und in Verona steht ein umgebautes sehr sehr altes Ruinengebäude von Carlos Scarpa umgebaut. Und das sonderbare war, ich kannte Carlos Scarpa, als ich dort hingefahren bin, aber ich wußte überhaupt nicht, daß dieses Gebäude von Scarpa war, und ich ging durch dieses Gebäude und durch diese Höfe, und was alles dazugehört, dachte immer wieder, daß jemand versucht hätte, Scarpa zu imitieren. Und ich fand, das war sehr gut gelungen, bis ich jemanden traf, der mich dann aufklärte, daß dieses Gebäude nun von Carlos Scarpa selbst gemacht worden wäre.

Moderation:

Es ist glaube ich ein Zeichen hoher künstlerischer Qualität, wenn man ein Musikstück sozusagen von vorne nach hinten, von hinten nach vorne, von oben nach unten und von unten nach oben hören kann, und jedesmal kommen dabei Interpretationen ein und des gleichen Werkes zustande, die voneinander völlig abweichen, aber jede für sich ihre Berechtigung haben.

So ist es keineswegs ausgemacht, daß man nur seinen Empfindungen nachlauschen muß, wenn man diese Musik von Luigi Nono hört. Matthias Wittekind ist Architekt, sein großes Hobby sind seine Aquarien - und von daher erklärt es sich fast schon von selbst, daß er bei einer Komposition, die dem Architekten Carlo Scarpa gewidmet ist, sich in erster Linie an dessen Architektur zu erinnern versucht, um wechselseitig aus der Gestaltung der einen den Aufbau der anderen zu beleuchten. War Frau Professor Jaegi sozusagen eine berufliche EMPFINDUNGSHÖRERIN, so würde ich Matthias Wittekind als einen Vertreter der empfindsamen BERUFSHÖRER bezeichnen.

Wittekind:

Und wenn man wieder raus geht, geht man über einen großen Hof, der ist von einer Seite flankiert von dem Gebäude selbst. Das ist auch ein Gebäude mit sehr kleinen Fenstern, so weit ich mich erinnere. Auf zwei Seiten sind glaube ich Mauern, und in einer Ecke steht so ein turmähnliches Gebilde, und dieser Hof ist mit einer Wasseranlage sozusagen versehen, das kann man sich so vorstellen, das sind viereckige Wasserlöcher, die sehr sehr tief sind, vielleicht ein mal ein Meter, und die sind glatt zwei Meter tief, so richtige dunkle schwarze Löcher und diese Vierecke sind so in einem bestimmten axialen Verhältnis zueinander verteilt, oktogonal verteilt, und zwischen diesen tiefen Löchern sind Gräben, und zwar ganz flache Gräben, vielleicht 20 Zentimeter breit und 15 Zentimeter tief, die diese Gewässer verbinden, und das Verrückte ist, daß diese ganze Anlage bevölkert ist mit einem Stamm von Goldfischen, der da anscheinend auch schon sehr sehr lange lebt, weil die Goldfische auch schon enorme Ausmaße haben, und ich hab einen Gärtner gefragt, ob die immer sterben oder so, und der meinte, nö, die würden da schon immer rumschwimmen, sich sogar verkehren, und das verrückte ist, daß man immer normalerweise, wenn man so ein künstliches Gewässer anlegt, das ist ja immer sehr flach, dann sterben die Goldfische im Hochsommer, weil das Wasser zu warm wird, und kein Sauerstoff mehr drinn ist, aber in diesem Gewässer können die Goldfische eben überleben, weil sie in diese tiefen Löcher schwimmen können, und dennoch schwimmen sie hin und wieder gut sichtbar durch diese flachen Kanäle, die diese Löcher miteinander verbinden, und diese flachen Kanäle kreuzen sozusagen den Weg, über den man selber geht, und da kann es dann vorkommen, daß man einen Plattenweg entlang geht, und plötzlich kreuzt ein Goldfisch den Weg, und zwar kein kleiner, sondern ein alter großer Goldfisch, der da seine Pfade abschwimmt, und wenn es ihm zu warm wird, dann dreht er sich in diesen tiefen Löchern wieder nach unten in Schwarze und kühlt sich ab. Und diese Verbindung zwischen dieser kristallinen Struktur von diesen Löchern und diesen sehr gerade gezogenen labyrinthhaften Gräben mit diesen Tieren, die da halt seit Jahrzehnten schwimmen fand ich sehr gelungen. Und als ich dann sehr viel später mal ein Stück vorgespielt bekam, von Luigi

185

Nono, das im Titel nun auch noch eine Anmerkung trägt, also der

1. 01

Name Carlos Scarpa taucht auf, in dem Titel - erinnerte ich mich eigentlich an diese Architektur - nicht an die Architektin, sondern an dieses Wasserlabyrinth, und das Stück ist ja so aufgebaut, daß es immer auf einigen nur wenigen vielleicht zwei Tönen basierenden kleinen clusterähnlichen Verdichtungen von Klängen besteht, und dann sind enorm lange, passiert überhaupt nichts, und dann plötzlich taucht wieder etwas auf, auf eine andere Art und Weise, und dann ist wieder Ruhe. Und als ich das hörte, dachte ich an die Goldfische, die ihren Weg schwimmen, wo sie quasi in der Sonne leuchten, und irgendwelche schnellen oder langsamen Bewegungen machen, und dann wieder in diese schwarzen Löcher abtauchen, um sozusagen in diesen Pausen sich zu erholen, um sich dann wieder auf den Weg zu machen. Und ich hatte den Eindruck, daß vielleicht daran gedacht worden ist, bei dem Schreiben dieses Stückes, also diese Goldfische, also daran hab ich zumindest gedacht.

Luigi Nono  
A Carlos Scarpa

Also was das Faszinierende sozusagen ist, ist, daß man das Tier wahrnimmt wie ein Fußgänger, ein Fußgänger kreuzt, nur daß eben so ein völlig sprachloser Goldfisch, der da rüberschwimmt, aber man sieht ihn plötzlich als ein Element der Architektur, n. Goldfisch, was man sich so eigentlich gar nicht vorstellen kann, als ob es inszeniert wäre. Dieser Goldfisch ist sozusagen seit 15 Jahren da angestellt und schwimmt da durch die Gegend, die verkehren sich sogar in dieser völlig abstrakten Landschaft. Und vielleicht kann man da eine Verbindung sehen zu dieser Musik von Scarpa, daß man sagen kann, sozusagen, diese Pausen als Hauptstruktur, und mittendrin sind da so einige Töne in die Welt gesetzt worden, die sich dann im Laufe des Stückes so auch verkehren. Also ich meine als ob sie sich ständig paaren würden, und irgendwelche Jungen erzeugen - mit Überlagerungen und Klangdinge, ja Dinge, die dadurch passieren, daß man mehrere Dinge zusammenschweißt. Und da würde ich am liebsten die Verbindung sehen, und diese schwarzen Löcher, weil die Goldfische kommen wirklich aus dem Kanal so raus, schwimmen so an der Oberfläche, und dann drehen sie sich so runter, das ist wirklich, und dann sieht man sie nicht mehr. Dann sind sie weg. Und dann kommen sie so wieder hoch, als ob sie so Spaziergänger wären.

A Pierre  
Sie hörten  
OHRENZEUGEN GESUCHT  
2 Hörerportraits von Uli Aumüller

mit Ausschnitten aus folgenden Werken von Luigi Nono:

A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili für  
Orchester aus dem Jahr 1984

aus  
A Pierre, dell'azzurro silenzio, inquietum & più cori  
für Kontrabaßflöte, Kontrabaßklarinetten und Live-Elektronik  
komponiert 1983

und aus  
Post-Prac-Ludius per Donau für Tuba und Live-Elektronik von 1987.

Jaegi, 14.12.92

010

*Frucht, Eink  
Wiederholen  
nach Hoch*

Vorrede, sie wissen, ich verstehe nichts von Musik. Also ich bin eine höhere Tochter, die Klavierspielen gelernt hat. Miserabel, habs dann auch irgendwann aufgegeben. Das ist die Vorrede. Ich hab Musik schon immer ganz gerne gehört, und nicht aber ich bin auch nicht so ein Musikfan, daß ich dauernd in alle Konzerte gegangen wäre, aber moderne Musik habe ich grauenhaft gefunden. Ich hatte einen Freund, schon als Studentin, der war Musikkritiker, ein sehr bekannter Musikkritiker, und der hat mich ab und zu in Konzerte mitgenommen, wo auch moderne Musik aufgeführt wurde, und ich konnts nur schrecklich finden, ich weiß daß er mich mal zu Webern und dann Hauer, ich konnte, es war mir so gräßlich, es war mir peinlich, es ist mir kalt den Rücken runter gelaufen. Ich konnte nichts sagen dazu, als versteh ich nicht, was du dadrann findest. Und das ist auch so geblieben, und ich hab mich dafür auch nie interessiert, und gleich abgedreht, wenn im Radio was war, und bin dann einmal, das war im übrigen die Premiere von Nonos Prometeo, und ja hab mir auch gedacht, ich mußte dahin gehen aus gesellschaftlichen Gründen, und dachte mir gut, das lasse ich jetzt über mich ergehen, ich höre halt nicht ordentlich hin, dann tuts mir auch nicht weh und irgendwie, ich war sehr gleich gepackt, das ist ja eine sehr sehr unkonventionell ist ein blödes Wort aber es ist ja ganz anders als alles andere mit diesem zum Teil ja es ist ja so na wie nennt man das so mit diesen künstlichen Apperaten, aus denen Musik kommt, ...

*Zaser*

U: Elektronik

J: Elektronische Musik, und dann in jeder Ecke sind dann Instrumente oder Sänger gestanden, ganz andere Art mit Instrumenten umzugehen. Und vielleicht weil es so anders war, als alles andere habe ich plötzlich so wie ein Umspringbild etwas erlebt, und hab mir gedacht, ich habs mir garnich gedacht, sondern ich habs so empfunden, na wenn du jetzt nicht erwartest, daß bestimmte Töne kommen, wie sie bei Beethoven oder Mozart kommen, wenn nicht bestimmte Auflösungen von Dissonanzen erwartet werden, wenn ich nicht das übliche Hörerlebnis erwarte, dann kann ja vielleicht was anderes kommen, das habe ich so vielleicht nicht gedacht, aber so wars mir zumute, jetzt hör ich mal zu, und zwar nicht in Erwartung, völlig ohne jede Erwartung des Gewohntnen, und das hat sich erwiesen als ein ungemein packendes Erlebnis, ich habe das Gefühl gehabt, daß erst einmal dieser Raum sich ungemein erweitert, daß so etwas entsteht wie eine rund um mich, eine Landschaft, und zwar habe ich dazu phantasiert, eine ganz südlich Landschaft, Griechenland oder so etwas, Mittelmeer so diese Art Landschaft, und ich hab auch, das ist zum Teil, natürlich auch weil die Philharmonie natürlich auch so gebaut ist, aber ich hatte auch das Gefühl von Bergen, irgendwelche Berge, die so in den blauen Himmel gehen, und Abgründe, also es war eine sehr lebhaftete Landschaft, ja das waren eigentlich so die ich kann zur Musik selber garnicht soviel sagen, außer daß es mir behagt hat, so daß es mich angeregt hat, aufgeregt hat, und eine ganze Flut von Bildern, Assoziationen, freigesetzt hat, wie ich es sonst eigentlich nur erlebe, wenn ich in sehr meditativer Stimmung bin, wie ichs manchmal erlebt habe, in meiner eigenen Analyse, wenn ich sehr regressiv eigentlich auf der Couch gelegen bin, weil ich halt sehr müde war, und dann so vor mich hin

phantasiert hab, manchmal auch ich mach ganz gern manchmal es gib so Zeiten Collagen, und manchmal wenn ich Collagen mach, kann ich auch in so eine Stimmung kommen, wo ich überhaupt nicht mehr plane und denke, sondern wo die Tatsache, welche Form oder welche Farbe sich jetzt gerade in dieses Bild hineinfügt, wie von selbst passiert, und so ähnlich war dieses Erlebnis. Ich war sehr verblüfft, erstens daß es mir garnicht langweilig gewesen ist, ich ganz angeregt und aufgeregt war, ein bischen unangenehm war mir, daß ich nichts dazu hätte sagen können, ich hab nicht mal gewußt, wie man diese Art des Einsatzes von Instrumenten nennt, und handelt es sich um ein Orchester, und was ist mit elektronischer Musik, was hat das auf sich, wie macht man das, ich hab nicht mal so richtig gesehen, wie das eigentlich produziert wird, also es war sehr komisch, es waren zum Teil dann auch sehr merkwürdige Gebrauch von Stimmen, und Instrumenten, wo ich auch nicht gewußt habe, wie man das herstellt, weil alles anders war, aber ich hab das so auf sich beruhen lassen, weil ich gedacht habe, das ist ja eigentlich egal, ich bin ja nicht Musikhistorikerin, oder Musikwissenschaftler, ich brauch das ja nicht erklären. Ja, und dann bin ich neugierig geworden, ich hab eigentlich von da an reglemäßig moderne Musik gehört, ohne jede Kenntnis, ich hab auch nie was gelesen. Übrigens wenn ich dann manchmal in der Zeitung so Kritik gelesen hab, von einem Konzert, das verstehe ich meistens auch nicht, stört mich eher, übrigens stört mich das sowieso wenn man allzu viel erklärt, also ich mag das auch nicht, wenn man eine Mozartsymphonie erklärt bekomme<sup>1</sup>, irgendwann habe ich mir dann gedacht, es ist eigentlich völlig wurscht, ob ich das verstehe, so wie - das muß ich jetzt schon in Anführungszeichen setzen, weil eigentlich verstehe ich Beethoven und Mozart auch nicht, im gewissen Sinn, man muß sich nur reinfallen lassen<sup>2</sup>, vielleicht<sup>3</sup>, und muß so hören, als wäre es das erste mal. Das ist mir dann irgendwann dachte ich mir, bei moderner Musik gelingt mir besser<sup>4</sup>, als bei klassischer Musik, wo ich hörgewohnt bin natürlich<sup>5</sup>, so zu hören, als wäre es das erste mal. Ich hab dann einen Komponisten dann kennengelernt, ich hab den Namen inzwischen vergessen, er war mal hier in Berlin

---

<sup>1</sup> Ambivalenz gegenüber den Begriffen.

<sup>2</sup> Das wiederum ist Rezeptionsästhetik des 20. Jahrhundert, unter dem Stichwort "Unmittelbarkeit".

<sup>3</sup> Das "Vielleicht" an dieser Stelle wäre so ein Zeichen, daß sie etwas sagt, von dem sie glaubt, daß sie es sagen muß, obwohl sie ihrer Sache garnicht sicher ist. "Vielleicht" wären ihr mehr Mittelbarkeit, also mehr Verstehen, mehr Begriffe doch ganz recht, denn vgl. ihre Theorie vom Unbewußte, das Unbegreifbare des Unbegrifflichen ist ihr überhaupt nicht geheuer.

<sup>4</sup> Eine gewisse, angestrebte Hörweise: "man muß" gelingt ihr besser - d.h. sie möchte auf eine gewisse Weise hören, und sie legt es jedesmal im Konzert auf den Versuch an.

<sup>5</sup> Ich habe das Gefühl, das sei nachgeplappert von ihrem Freund, ich kann mir nicht helfen, denn die Hörgewohnheiten sind garnicht ihr Problem.

längere Zeit, und der hat dann mal gesagt, er will eigentlich, was er komponiert, garnicht aufschreiben<sup>6</sup>, denn er hat angst, daß alles was er an Musik aus sich entläßt, von den Leuten so aufgenommen wird, daß es zum Schluß so etwas wie Ohrwürmer wird. Das findet er als das allerentsetzlichste. Musik, die zum Ohrwurm degradiert wird. Und das habe ich komischer Weise gut verstanden., was er damit meint, und ich hatte den Eindruck, also ich mein, was weiß ich, die Unvollendete, die kann ich jetzt schon, die könnte ich singen, den Beginn, weil da gibts auch Texte immer dazu, daß man sichs merkt, nicht.<sup>7</sup> Und das ist für mich, - das ist natürlich ein Ohrwurm, inzwischen, die Fünfte von Beethoven, oder ein paar Sachen, kennt man einfach, kann ich garnicht mehr so recht was empfinden, das ist wirklich, er hat recht, weil ich eben nicht besonders musikalisch, oder nicht besonders hörgewohnt<sup>8</sup> oder garnix keinen besonderen privilegierten Zugang zur Musik hab, nur so den normalen, verflacht sich mir etwas, was ich gut kenne, auch dann schnell. Ich krieg dann keinen guten Zugang<sup>9</sup> mehr, und bei moderner Musik passiert das nicht so leicht. Zumindest für mich nicht. Weil ich überhaupt keine Vorstellung davon hab, wie es weitergehen könnte, was man bei anderer Musik eben hat. Und ich denke, das ist einer der Gründe, weshalb das immer wieder von neuem, wenn ich gut drauf bin, also das braucht schon auch eine bestimmte Stimmung dazu, wenn ich nervös geht das nicht<sup>10</sup>, daß ich das dann unmittelbar hören kann, sozusagen Ton für Ton, ohne daß ich das Bedürfnis und hab<sup>11</sup>, ich muß es zu einem zusammen bringen, und es

---

<sup>6</sup>Da haben wirs, es geht ihr um Syntax, nicht um Gewohnheiten.

<sup>7</sup>d.h. wenn sie den Text kennt, versteht sie Musik, d.h. der Text behindert das Hören, kennt sie den Text nicht, kann sie Hören, versteht aber die Musik nicht.

<sup>8</sup>Bestätigung der These oben, denn die Hörgewohnheit ist in diesen Zusammenhang sinnlos ...

<sup>9</sup>Vermutung also, daß unterhalb dessen, was sie hört, noch etwas anderes zu hören oder zu interpretieren (hermeneutisch) sei, was eben nur die Spezialisten hören können. Insofern ist sie ein typisches Beispiel einer Schwellenangsthörerin, die sich die Möglichkeit verbaut des Hörens aus Zwang zum Tiefsinn. Der Tiefsinn ist aber auch eine typische Eigenart der deutschen Musik, und wie man sieht, des deutschen Publikums.

<sup>10</sup>Ein weiteres Thema: Gestimmtheit und - ich nenns mal - Temperierung. Das eine bringt der Hörer pardon die Hörerin mit in den Konzertsaal, das andere erzeugt die Musik.

<sup>11</sup>Hier holpert sie ein wenig, hat Schwierigkeiten, den Satz "zusammenzubringen" - das ist interessant. Vielleicht ist sie in ihrer Erinnerung, im Zustand der "Losigkeit", den auch Nono anzustreben scheint.



wirkt unmittelbarer auf mich. Natürlich dann auch als Ganzes<sup>12</sup>. Aber ich habe nicht dieses Gefühl, vorausschauend schon mal ahnen zu müssen, was jetzt an Tonfolgen auf mich zukommt<sup>13</sup>. Und deswegen hat mir das mit dem Ohrwurm schon eingeleuchtet. Ich mein, ich finde es verrückt, wenn einer komponiert, und es dann nicht aufschreibt. Ich weiß nicht, ob er sich wirklich dran hält. Er behauptet ja. Aber kommt mir komisch vor. Aber ja gut. Ich hab verstanden glaube ich, was er meint, ein Stück weit habe ich es verstanden.<sup>14</sup>

Und wenn ich später dann ins Konzert gegangen bin, also ein besonders schönes Konzert erinner mich von Rihm, aber manche Komponisten vergesse ich auch immer wie die heißen, weil ich überhaupt keine Bildung hab, ich kann die garnirgends verorten, aber dieses Konzert von Rihm das hat mir damals besonders auch - ich weiß garnicht, ob man sagen soll - gefallen.<sup>15</sup> Kommt - ist schon fast ein komisches Wort, aber gut - sagen wir mal gefallen.

U: Sie haben sich gut hineinfallen lassen können.

J: Ich hab mich hineinfallen lassen können, und es ist es setzt dann so wenns gut geht, eben so einen Bilder oder natürlich auch Gefühle<sup>16</sup>, Gefühle, die verknüpft sind mit Bildern<sup>17</sup>, die Bilder sind manchmal nicht sehr konkret, vielleicht eher auch Farben, aber auf jeden Fall Gefühlsqualitäten, die ich dann schon genau benennen könnte.<sup>18</sup> Also ich erinner mich an ein Konzert, da war Messiaen war das, aber fragen sie mich nicht, was es war, und wo ich so stark das Gefühl hatte von einer Todesschwere<sup>19</sup>, von sehr viel schwarz und von sehr viel schweren Dingen, die einen runterziehen, das hätte ich damals glaube ich in vielen Nüancen sagen können. Ich hätte es wahrscheinlich auch sogar noch unmittelbar danach sagen können, an welchem Teil welche Art von Schwere aber auch von Aufschwung zwischendurch da war. Aber das

---

<sup>12</sup>D.h. ihr Gefühl, daß sie etwas nicht zusammenbringen muß, hängt sehr viel damit zusammen, daß sie der Musik sich anvertraut, daß sie "natürlich" etwas "Ganzes" sei.

<sup>13</sup>Da könnte sie ja außerdem gegenüber den Spezialisten, die das besser beherrschen, versagen. Das kommt da noch hinzu.

<sup>14</sup>Das Verstehen-Wollen ist schon ihr Problem - aber ganz komme ich noch nicht dahinter, wie genau es liegt, dieses Problem.

<sup>15</sup>Woher kommt ihre Scheu zu sagen: Etwas hat mir gefallen.

<sup>16</sup>Gefühle glaube ich nun zum ersten mal.

<sup>17</sup>Gefühle nicht allein, Gefühle bekommen sofort Partner. Ist ein Gefühl allein zu gefährlich.

<sup>18</sup>Die Gefühlsqualitäten kann sie benennen (da sind sie in Sicherheit) - die Musik will sie nicht benennen, da sie sonst nicht hören kann.

<sup>19</sup>Nun redet sie auch langsamer.

das kann ich viel weniger komischer Weise bei klassischer Musik, die ich 10 mal mehr gehört hab, natürlich, oder hundert mal mehr, wobei sicher auch noch eine Rolle spielt, daß meine Mutter eine sehr gute Pianistin war, so über den Leidensstatus hinaus. Bei uns zu Hause sehr viel musiziert worden ist. Und das waren alles, das sind Ohrwürmer für mich, die ich dann auch noch so mit bürgerlichem Klimbim<sup>20</sup> verbinde, der mir ein Greuel war.

U: Also die eine Musik, die klassische, im Sinne Beethoven, Mozart, Bach und so weiter, ist für sie praktisch schon behangen mit Kindheitserinnerungen ...

J: Mit Einengungen, mit selber Klavierüben<sup>21</sup> müssen natürlich auch. Aber ich denke, das da da könnte man sich davon lösen. Ich glaube nicht, daß mich das so behindern würde, ich denke, was mich mehr behindert, ist liegt schon in mir selbst, in diesen Erwartungen an bestimmte musikalische Wendungen, und schon Vorausahnungen, oder sogar schon Wissen, wie sie aussehen, und ich bin sehr schlecht imstande mich davon zu lösen. Ich weiß schon, daß wirklich musikalische Menschen das natürlich immer wieder ganz von neuem hören können<sup>22</sup>, Dann auch imstande sind, die Nuancen zu hören, ob das ein Claudio Abbado dirigiert, oder ein Karajan, es liegen dann Welten dazwischen, für mich nicht, weil ich nicht so hörgewohnt<sup>23</sup> bin, oder mich dann so nicht lösen kann dann wiederum von dem, was ich schon innerlich voraushöre.

U: Ist das dann sie sagten dann sie führen immer diese anderen Menschen an, die das alles können, ...

J: Das stelle ich mir vor.

---

<sup>20</sup>Etwas, das sie nicht mag, erhält erstmal pauschal, den Namen "bürgerlich" - und dieses Bürgerliche wird im folgenden, wenn ich mich recht erinnere - für einiges zur Verantwortung gezogen. Also zum Beispiel das Höhere Töchter Klavierspiel als Medium von Leiden an Status der Höheren Tochter, die es nur im Bürgertum gibt. Musikhören ist also Bestandteil eines Emanzipationsvorgangs.

<sup>21</sup>Daß also die Mutter sehr gut spielt, sie aber sich als "unmusikalisch" entdeckt, macht ihr die Freude am Klavier nicht leichter. Was auch die Assoziation nahe liegt, das sie nicht "leidend" am Klavier ihr Höhere-Töchter-Dasein hätte fristen können, weil dieses Terrain durch die Meisterschaft der Mutter verstellt war. Jedenfalls war die Musik dadurch nicht offen, als eine zu entdeckende, als Selbstspiegel, sondern besetzt, weil andere sie besser verstanden, ihr Unverstand als Hörende von Anfang an desavouierte. Na ja.

<sup>22</sup>Woher weiß sie das. Das ist mir nicht klar.

<sup>23</sup>Hörgewohnt ist für sie ein Begriff der Hörübung, der Schulung im positiven Sinn, nicht ein Begriff, der als Negatives das "wahre", das "unmittelbare" Hören verbaut.

U: Das scheint ja fast ein bisschen Angst zu sein, weil die anderen die können das, ...

J: Die können das ja auch. Na, die können das doch auch.

U: In der zeitgenössische Musik, da gibt es diese eratischen Guthörer, oder Besserhörer nicht.

J: Das weiß ich nicht. Es gibt ja wohl auch Guthörer bei moderner Musik. So ist es ja nicht. Nein nein. Das denke ich ja nicht, daß ich darin eine einmalige Person bin, nein ganz und garnicht, überhaupt nicht. Für mich persönlich ist es einfach leichter, weil offensichtlich etwas ganz neues anzufangen. Als alte - ich würde garnicht mal sagen schlechte - Hörgewohnheiten abzulegen. Da war es für mich leichter, neue Hörgewohnheiten anzunehmen. **Und es gelingt mir nicht, oder nur augenblicksweise diese neuen Hörgewohnheiten auf das Alte zu übertragen. Also sich unmittelbar beeindrucken zu lassen. Es klingt immer alles so blöd, wenn man über Musik redet.** - aber so, daß die Tönen unmittelbar in einen eindringen, unmittelbar. Einzeln. Oder wie immer man das sagt, das kann ich sehr viel schlechter, oder gar kaum, bei altgewohnter Musik. Das gelingt mir irgendwie besser. Das ist vielleicht eine ganz falsche Art, Musik zu hören, wenn es eine Richtige geben sollte, das weiß ich nicht. Aber das ist eine, die für mich **gefühlshaltiger** ist. Die aber in mir mehr Gefühle und Bilder loslöst. **Also ich kann relativ leicht bei Schubert, oder Mozart ans Essen denken, oder was ich morgen kochen will, oder wie ich mein Seminar vorbereite. Das gelingt mir bei moderner Musik nicht so leicht.**<sup>24</sup> Ich kann das an mir als Kulisse vorüberraschen lassen, klassische Musik, und moderne Musik, ja, regt mich mehr auf. Natürlich könnte ich es auch, man kann alles an sich vorüberraschen lassen, aber es ist nicht so leicht möglich. **Ich will das ja nicht, ins Konzert, damit ich ans Kochen denk. Ich will das ja nicht**<sup>25</sup>. Es geht jedenfalls an mir nicht so schnell vorbei. Und gerade wenns manchmal weh tut<sup>26</sup>. Das gibt es

---

<sup>24</sup>D.h. sie kann klassische Musik abschalten, obwohl sie zugleich behauptet, qua Hörgewohnheit sie praktisch voranzuhören. Will also sagen, daß die Möglichkeit der Rationalisierung ("Text") das Eindringen und Zulassen der Musik verhindert, Sie deshalb Kapazität frei hat für andere Dinge, die nicht mit der Musik assoziiert sind. Es kann also sehr wohl sein, - was ja überhaupt nicht erstaunt - daß klassische Musik für andere Hörer komponiert wurde, als eben die zeitgenössischen.

<sup>25</sup>Trotzdem ists offenbar hin und wieder passiert. Auch da steckt etwas dahinter, worauf ich jetzt gleich nicht komme. Ungefähr so: Wenn man ins Konzert geht, hat man es mit Kunst zu tun, Kunst heißt tiefere, jedenfalls andersgeartete Bedeutung, Erhabenes oder Unmittelbares, sehr Tiefes oder sehr Hohes: eins jedenfalls nicht: Alltägliches. Deswegen hat sie ein schlechtes Gewissen, wenn sie unterm Konzert ans Kochen denkt. Vielleicht besteht Nono - in gewisser Weise - mehr aus "Ans-Kochen-Denken", als ihr das klar ist.

<sup>26</sup>Nun ein weiterer interessanter Aspekt.

schon Tonfolgen, oder auch wenn Instrumente so verfremdet verwendet werden, das tut mir schon manchmal a bissl weh. Da ist dann die Diskrepanz zu dem, was ich zu hören erwarte, oder gewohnt bin, manchmal schon allzu groß. Als daß ich mich so ...

U: Was machen sie mit so Tönen, die ihnen weh tun.

J: Was ich damit mach. Also - unerschiedlich denk ich. Manchmal tu'ichs einfach weg. So wie einen Schmerz, den man schnell wegsteckt und verdrängt. Ihh. Aber wenns gut geht, dann kann man natürlich auch solche Dinge integrieren und in sich einlassen, und dann kann sich schon wieder etwas formen.<sup>27</sup> Ich denke es formen sich sowas ein Äquivalent für Gefühle oder Gefühle, die sich auch in Bildern und Farben natürlich, das ist wahrscheinlich sehr unterschiedlich<sup>28</sup> bei verschiedenen Leuten, ausdrücken können.<sup>29</sup>

U: Sie haben ja nun in ihrem Beruf sehr viel mit Menschen zu tun. Und ihren Gefühlswelten. Und sie müssen sich - denke ich mir - sich auch an die Gefühle erinnern, die ihre Patienten möglicher Weise haben. Verwenden sie da dazu die Musik möglicher Weise als Brücke. Also um sich selbst zu erinnern. Das habe ich in dem und dem Konzert doch gehört.

J: Eher wenn ich im Konzert bin erinnere ich mich an die Menschen. Andersrum nicht. Kann ich mich nicht erinnern. Aber daß ich dem Konzert etwas höre, eine Art von Klangbild, und das erinnert mich an eine Person, kann ein Patient sein oder sonst jemand, mit irgendeinem unmittelbaren Gefühlsausdruck. Und was das in mir bewirkt hat, man kann ja immer nur, das, was es in einem bewirkt hat, fühlen, das kann schon vorkommen. Aber noch häufiger erinnere ich mich, ja - erinnern ist fast schon ein falsches Wort<sup>30</sup>, das ja nicht so eine Gedächtnisleistung<sup>31</sup> ist, aber tauchen auf erlebte Situationen, die gefühlshaltig sind. Sehr oft schon Landschaften. Landschaften ist ein gängiges Symbol für Gefühle, und dem bin ich natürlich auch unterworfen. Und Farben und

---

<sup>27</sup>Der Begriff der Form und der Integration in diese Form werde ich gedanklich mal markieren.

<sup>28</sup>Das Gefühl ist - in Form gebracht, als Geformtes - etwas anders als der Schmerz zu Anfang. Als Äquivalent etwas Objektives, Objektiviertes - als Geformtes, sich selbst geformt Habendes etwas Betrachtbares, aus mir heraus in mir seiend - und dennoch etwas anderes als ich.

<sup>29</sup>Warum betont sie die Unterschiedlichkeit so. Weil sie denkt, daß sie das muß. Unmittelbarkeit und Unterschiedlichkeit (Sprich Körperkultur und Demokratie/Individualismus) sind sicherlich zwei wichtige Pfeiler gegenwärtiger Rezeptionsästhetik.

<sup>30</sup>"Erinnern" ist ein falsches Wort und "Gefallen" auch.

<sup>31</sup>Im Falle des Erinnerns kommt nun die psychologische Fachsprache ins Spiel, die ich als Interviewer natürlich nicht kenne.

Bewegungen, es sind auch oft Bewegungen<sup>32</sup>, sehr oft farbige Bewegungen.

U: Wie ist das mit der Verbindung dieser Musik, das wird auch oft erwähnt, gerade wenn es um zeitgenössische Musik geht, daß sie mehr mit dem Leben zu tun hat, das wir heute leben. Im Gegensatz zu Mozart, wo man immer das auch noch begründen muß, daß auch Mozart lebendig sei, obwohl er schon vor 200 Jahren gestorben ist. Aber das ist jetzt nicht das Thema. Sondern die Frage ist, wie verbindet sich zeitgenössische Musik aus ihrer Sicht mit dem heutigen Leben. Oder tut sie das überhaupt.

J: Da müßte ich vielmehr Kenntnisse haben und nachgedacht haben, um das sagen zu können. Also ich denke mir, also in den glücklichsten Momenten, wenn ich auch klassische Musik mal richtig anhören kann, da habe ich nicht den Eindruck, daß das nichts mit meinem Leben zu tun hat. Das kann ich so nicht sagen. Ich kann nur immer wieder sagen, daß es bei zeitgenössischer Musik mir leichter fällt einen Zugang, die Verbindung zwischen Musik und Leben zu schaffen. Ich bin mir da garnicht so sicher, ob das so stimmt. Natürlich könnte man jetzt eine Menge an Überlegungen machen. Wirr<sup>33</sup> und traditionslos, und die Zerrissenheit der modernen Welt und ich weiß nicht, ob sowas hinhaut. Ne also, das kommt mir genauso ein bisschen komisch, ich mag das auch nicht, wenn man sagt, im ersten Satz der Sinfonie läuten Glocken und eine schöne friedvolle Landschaft breitet sich aus, das hilft mir garnix beim Musikhören. Ich glaub es würd mir garnix helfen, wenn man mir sagt, in diesem zeitgenössischen Musikstück kannst du die Zerrissenheit der modernen Welt sehen, und der Verkehrslärm tönt, ist nicht die Art wie ich Musik empfinde. Aber wird schon stimmen.

U: Sie haben in unserem letzten Gespräch - ich komme nun auf Nono zurück - erzählt, daß diese Musik sie sehr daran erinnerte, wie manche Patienten vor sich hin assoziieren, nur - sagten sie - der Künstler Nono hat eine Gabe, die ihre Patienten eventuell nicht haben, und das ist dem ganzen eine Form zu geben<sup>34</sup>. Wie nehmen sie denn diese Form wahr, bei Nono, gerade bei Nono.

J: Das ist wirklich schwer. Wenn ich das so gesagt habe, meine ich das zwar wirklich, aber das zu explizieren, finde ich schon sehr schwierig. (lange Pause) Also die freie Assoziation der Patienten, die ist gekennzeichnet durch einen Wechsel von wie ich sag mal, ich red mal als Psychoanalytikerin, von aus dem Unbewußten aufsteigenden sozusagen erratischen Blöcken, und Glättungen, die sofort das Bewußtsein vornimmt<sup>35</sup>. Das wird

---

<sup>32</sup>Stichwort: Tanz. Die sublimierte Variante.

<sup>33</sup>Sie sagt das auch wirr - also zumindest ihr Sprechen ist alles andere als unmusikalisch.

<sup>34</sup>Form - Gefühl und Integration. Formen steigen auf, tauchen auf.

<sup>35</sup>Das ist das psychoanalytische Modell.

sozusagen wieder banalisiert, sehr rasch, an der man kann nicht ununterbrochen aus dem Unbewußten heraus Dinge produzieren, oder die wenigsten Menschen können das. Das funktioniert meistens nicht. Und ich denke bei einem Künstler ist dieser Banalisierungsprozeß nicht da. Der hat eine Fähigkeit, viel stärker sozusagen immer dran zu bleiben sozusagen, mit der Fingerspitze am Unbewußten zu bleiben, und das ganze nicht zu banalisieren, und trotzdem eine hörbare oder auch schaubare Form etwas draus zu machen. Es geht ja nun nicht als erratischer Block unmittelbar nun in die Welt hinaus, sondern ich kann das ja nun leider, ich hab ja nun leider gar keine Worte dafür, was er macht. Sondern er hat ja sein Werkzeug, Instrumente, und Harmonielehre oder was immer es jeweils ist, und die Banalisierung ist es, die bei guten Künstlern ausbleibt. Oder nur sehr einwirkt, wird wohl auch oft eintreten, aber - in dem Maße, in dem ein Kunstwerk sehr gut ist, ist dieser Banalisierungseffekt wahrscheinlich ziemlich gering<sup>36</sup>, er fügt sich nicht in gängige Klischees, also Patienten, slobst wenn sie sozusagen eine Entdeckung machen, hüllen das dann schnell wieder in ein Klischee, weil sie ihnen zuviel angst macht. Und ich denke ein Künstler braucht das Klischee nicht, und trotzdem macht er etwas damit, was die Sache auch mitteilbar macht für den anderen. Da gibt es bestimmte Gesetzmäßigkeiten, beim Malen oder beim Komponieren, die ja beachtet werden. Und das denke ich ist der Unterschied. Also das ist ein ganz großer Unterschied. Also am besten wo ich am meisten weiß, ist die Sprache, es gibt sehr gute Gedichte von manchen, also nehmen wir mal Celan, da ist es mir immer sehr unmittelbar, wie sehr dieser Mann den Finger am Unbewußten gehabt hat, wie jedes Wort, jedes Bild, jede Farbe, alles was er verwendet, dem Klischee entrinnt und trotzdem, er hat seine sprachliche Form, die ja mitteilbar ist, und nicht immer gleich verständlich, aber eigentlich relativ rasch, wenn man sich nur Sprachklischees entziehen kann. Und das tun Patienten natürlich nicht. Das Klischee dämpft die Angst. Es ist glaub ich sowieso, ein Künstler hat weniger Angst oft davor, mit unbewußtem Material<sup>37</sup> in Berührung zu kommen.

...

(Telefon hat geklingelt)

U: Ja, wir waren bei der Angst stehen geblieben. Ich kriegs noch nicht ganz zusammen, was ich sie als nächstes fragen möchte. Es ist praktisch nur eine Richtung. Ich hab jetzt überlegt, einerseits, sagten sie, wenn ein Patient vor sich hinplappert praktisch, dann verwendet er Klischees, oder dieses Ich in diesem Dreiecksmodell schreibt ihm vor, Klischees zu verwenden, um etwas

---

<sup>36</sup>Nur den Gedanken einmal nachgehen, ob ihre Angst vor der banalen Assoziation "Kochen" mit dem besonderen Vermögen des Künstlers, Banalisierungseffekte zu vermeiden, etwas zu tun hat. Ist die - verbotene - Assoziation "Kochen" die Wirkung, das Klischee einer Regung aus dem Unterbewußten.

<sup>37</sup>Das unbewußte Material - das ist die Frage, welche Qualitäten das hat. Es ist mir nun überhaupt nicht klar, ob Nono Unbewußtes mitteilen möchte - oder obs eigenartig gewendet, nur das Mittel zum Zweck ist.

zu verdecken, was aus dem Unterbewußtsein kommt. Also da ist praktisch das Klischee die Form, die Angst zudeckt. Im andern Falle, wie Nono, sagten sie, da ist es das Schöne, daß er das ohne Klischee praktisch freilegt, ganz offen legt, aber des Form des künstlerischen Werkes, aber die Form des künstlerischen Werkes es ermöglicht, es angstfrei zu tun.

400

J: Also ich denke, die Form ist immer auch eine Angstbewältigung, aber es ist offenbar, er ist offenbar jemand, der weniger Angst hat, Künstler, denke ich, haben weniger Angst, in gewissen Situationen zumindest vor dem, was aus dem Unbewußten kommt, und finden daher auch adäquate Formen, die nicht schon tausendmal genannt worden sind, die zitieren nicht immerfort schon Genanntes, und schon x-mal Gehörtes, sondern haben dann den Mut, das dann in eine Mitteilung zu gießen, die natürlich eine Form ist, und als Formen sicher etwas mit Angstbewältigung zu tun haben, aber es ist doch riskanter, was sie machen, als derjenige, der Unbewußtes in eine x-mal gehörte oder ja x-mal geschaute Form gießt.

U: Die dann diesen beunruhigenden Charakter nicht mehr hat. Beunruhigend und zugleich bewältigend. Wie ist das denn bei ihnen, wenn sie das hören. Dann scheint das ja zugleich die Faszination zu sein, ...

J: Das ist die Faszination ...

U: Sie da hineinzustürzen, ...

J: Das ist die Faszination, und ich denke, meine Schwierigkeit mit klassischer Musik ist, daß ich nicht imstande bin, das ist ja auch sind ja auch das Kli ... also ich rede .... löschen sie alles wieder aus... Aber, wenn etwas schon so oft abgehört ist, dann kann es im Gebrauch sogar auch schon zu einem Klischee werden, denke ich. Also man kann Mozart einfach so verwenden. Als Klischee, und insofern ist es dann auch nicht interessant. Es ist also in gewisser Weise schwieriger, denke ich, Mozart zu hören, als zeugenössische Musik, weil man sich da erst durchwurschteln muß, durch diese x-mal gehörten Hülsen, und außerdem ist einem schon erzählt worden, und hier hat Mozart eine besonders schwermütige irgendwas geschaffen, und da dann an seine Mutter, seine sterbende gedacht, oder weiß der Kuckuck was, und sich da wieder durchwinden zu müssen und zurückzufinden zum ursprünglichen Ton oder Tonfolge, scheint mir schwieriger fast als etwas ganz Neues zu hören, weil es in keiner Weise noch für mich mit einer klischierten Aussage verbunden ist.<sup>39</sup> Natürlich

---

<sup>39</sup>Ein wunderbares Statement für das Hören zeitgenössischer Musik, da es die Schwierigkeit, Klassiker zu hören, recht deutlich benennt, eine Schwierigkeit, die sonst allerorten geleugnet wird, weil, würde ich vermuten, das Harmoniesystem, der Tonfall des Klassischen für uns heutige nichts beunruhigendes mehr hat, im Gegenteil, hier dürfen wir uns sicher wähen - und Zusammenhang, harmonischen Zusammenhang hören, den ein zeitgenössisches Musikstück, zumindest bei Nono, in dem Sinn nicht anbietet, hier ist Zusammenhang, oder Nichtzusammenhang

ist Mozart kein Klischee, das ist klar. Aber man kann oftmals gehörtes offensichtlich - deswegen diese Ohrwurmthematik - für sich dazu machen.

U: Ich bleib jetzt noch bei dem Unterbewußten, weil - wenn sie sagen, Nono gestaltet das in seiner - auf seine Weise, dann  
430

bedeutet das ja umgekehrt, daß wenn sie seine Musik hören, daß diese Musik praktisch eine Art von Gestaltcharakter bekommt, ...

J: Ja.

U: Eine Art Gestaltcharakter für das Unbewußte, ein Symbol davon. Das hieße dann doch auch, das als Frage, daß das Hören dieser Musik ihren Begriff oder Ihre Gestalt, ihre Vorstellung von Unterbewußtem mitträgt.

J: (Pause) Das Hören von Musik, also man hat ja keine Vorstellung vom Unbewußten<sup>39</sup>, sondern man spürt Wirkungen, die es gibt. Also wenn ichs jetzt - nehmen wir mal die Situation, wo das vielleicht am Labormäågisten einem sich sozusagen serviert, das wäre diese Situation auf der Couch, obwohl es natürlich sehr viele Alltagssituationen gibt. Aber auf der Couch ist man darauf programmiert, auch mal die Stimme des Unbewußten zu hören. Dann hat man ja keine Vorstellung, daß das irgendein Raum ist, oder - man hat ja keine - sondern es es gibt sozusagen wie es<sup>40</sup>, man könnte sagen, wie elektrische Schläge, man weiß es plötzlich, es ist ein Aha-Erlebnis, es ist wie ein Liebeserlebnis, wie wenn man jemanden anschaut, und HHHHH, merkt, der guckt mich auch an, und er liebt mich. Oder er hat Interesse, oder sowas. Also so ist es, ja. Wenn man merkt, das ist es jetzt. Also der Lacan, der macht angeblich, der hat angeblich nur Therapien gemacht solange, bis er das gehört hat, d.h. er hat immer gesagt, er wartet auf le mot, kann ich mir ganz gut vorstellen, obwohl ich nicht finde, daß man so Therapie machen soll. Aber er hat gewartet, der hat wahrscheinlich ein ganz besonderes Gefühl dafür gehabt, daß - wann das gekommen ist, bei seinen Patienten. Und dann hat er gesagt so, jetzt reichts, die Stunde ist zuende. Und das ist so etwas. Es gibt so etwas, sowohl beim Hinhören, als auch bei sich selbst. Daß man so - und das kann bei der Musik eben auch passieren. Und wenn man richtig hinhört, passiert das gehäuft, und sehr konzentriert, natürlich nicht immer, weil erstens kann man das nicht immer aushalten<sup>41</sup>, und ich denke so sind wir nicht konstruiert<sup>42</sup>, manche Menschen besser, manche schlechter. Aber etwas ähnliches ist es schon. Es hat etwas für mich gemeinsam mit

---

weitgehend Thema.

<sup>39</sup> Da hat sie beim ersten Gespräch ganz anders getönt.

<sup>40</sup> Schön, daß sie hier nun gehäuft "ES" sagt.

<sup>41</sup> Die Unerträglichkeit der Aha-Erlebnisses, die Unerträglichkeit des Unmittelbaren, des die Form dissoziierenden Unbewußten, das durch die Form der Kunst evoziert wird, ...

<sup>42</sup> Das wäre ein Leben in Ekstase.



der Situation auf der Couch. Und natürlich kann das auch etwas ganz anderes sein, also ich war jetzt in der Picassoausstellung. Da gibts zwei drei Bilder, wo sowas für mich passieren kann, ich will überhaupt ned behaupten, das sind seine besten Werke. Weiß ich garnicht, sowas interessiert mich sowieso meistens nicht. Sondern da ist in mir etwas angesprungen. Es gibt in mir so einen Schlag, und das heißt nicht, das ist schön, und das verstehe ich, obwohl mit Verständnis hats dann schon letztlich was zu tun, aber es ist eher, daß in mir etwas angerührt worden ist, so wie ein ja so wie ein Liebeserlebnis. Oder wie so ein Verständnis, wo ich dann weiterdenken kann. Ich hab dann schon gewußt, welche Art von Erlebnis - was das zu tun hat, in dem Fall mit dem Tod meiner Mutter, zum Beispiel, das war dann schon klar. Aber es war kein Bild über den Tod. Das war was anderes. Ich könnte dann lang darüber nachdenken, warum gerade dieses Bild, das kann ich, oder kann ich auch nicht, muß ich auch nicht. Also ich denke, das passiert auch im normalen Leben. Es kann aber auch passieren, wenn jemand irgendeine Alltagsbemerkung kanns auch sein. Aber auf der Couch passiert's am geballtesten. Und wenn man Musik anhört. oder überhaupt sich mit Kunst beschäftigt, oder versucht, das in sich eindringen zu lassen, passiert's auch gehäuft.

J: Sie müssen immer wieder einblenden, und sagen, ich verstehe nichts davon. (lacht)

U: Ja, wie gesagt, im Grunde soll es darum gehen, daß man ganz gewöhnliche Leute, die man im Konzert trifft, oder sagen wir, Leute, die einen Brief geschrieben haben an die Redaktion, das sind ja fast schon wieder ungewöhnliche Leute, weil die ein Manuskript haben wollen. Diese Leute anzusprechen, und sie zu fragen, was diese Musik mit ihnen macht, weswegen sie sie fasziniert, was sie sich dabei denken, und ja auch warum sie immer wieder hingehen. Das ist ... Und ich glaube, daß es da ganz vielleicht so Typen gibt, vielleicht so ähnliche Typen, ich mein jetzt nicht Karikaturen, sondern wie Cannettis Ohrenzeugen, ich weiß nicht, ob sie dieses Buch kennen oder diesen Begriff kennen, und so mal das zu untersuchen. Ich weiß es bisher eigentlich von niemanden, daß es einmal getan worden wäre, einmal ein bisschen genauer - es wird auch dadurch nicht getan werden, weil es im essayistischen Bereich bleibt, dazu müßte man dann eine Systematik entwickeln usw., und das ist bei der Vielfalt von Menschen, um die es geht, nicht möglich.

J: Man kann sich annähern.

U: Dazu fällt mir - ja, dieses immer wieder Hingehen zu dieser Musik, bleiben wir auch bei Nono, wahrscheinlich wird es ihnen - wenn ich das richtig sehe - ihnen so gehen, daß wenn ein Nonostück aufgeführt wird, dann gehen sie dahin.

J: Wenns irgendwie geht, und meine Faulheit und mein Terminkalender und so weiter es zulassen, muß ich sagen ja. Übrigens muß ich sagen, daß ich viel mehr Mühe hab, es im Radio zu hören, ich möchte es im Konzertsaal hören. Ich kann es schlecht erklären, warum, aber wenn ichs im Radio höre, ist diese Unmittelbarkeit des Angesprochenwerdens, und dieser Assoziationen längst nicht so gegeben, da kanns plötzlich auch eine Kulisse werden, und ich hör garnicht mehr hin. Das im Konzertsaal, aber fragens mich nicht warum, aber es ist so. Also viel mehr als andere Musik muß ich zeitgenössische Musik auch sehen, und muß in einem Raum sein, also das wichtige ist vielleicht auch der Raum. Daß es sich in einem Raum abspielt. Und daß ich Teil dieses Raumes bin. Aber warum das so ist, weiß ich überhaupt nicht. Ich weiß nur, daß es so ist. Und deswegen will ich da auch ins Konzert hingehen, und will - ja, fast möchte ich sagen, die Pause gehört auch dazu. Aber das ist, weiß ich nicht genau. Aber es gehört dazu, daß ich Teil auch dieser Musik räumlich bin, indem ich da sitze, ich bin ja auch ein Resonanzboden dann, und durch mich verändert sich ja wahrscheinlich auch der Klang, nicht, wenn ich auch akustisch physikalisch das nicht ganz, aber so ist es ja wohl auch. Irgendetwas davon muß gegeben sein, damit mich das so in dieser Weise davon anrühren lassen kann.

Übrigens, wenn sie sagen, was dann nachher geschieht. Ich hab sehr oft dann, wenn ich selbst so über mich nachgedacht hab, wenn ich versucht hab, so einen eigenanalytischen Prozeß einzugehen, was man ja als Therapeut immer wieder sollte, habe ich mich

tatsächlich an an Dinge erinnert, weil sie vorher gesagt haben: bei Patienten, (da) nicht, aber bei mir selbst. Es war so. Ich hab eine bestimmte Gefühlswelt, eine Gefühlsstruktur, Gefühlsstruktur oder so, sowas im Konzertsaal haben können, konnte es nicht benennen, und hab da unter Umständen dran anknüpfend es mir etwas klarer machen können. Was das eigentlich ist, womits zusammenhängt, unter Umständen auch zurückverfolgen in frühere Zeiten, Kindheit oder so, das gelingt mir manchmal. Und ganz allgemein jetzt überhaupt diese Fähigkeit, oder diese neue Hör Tendenz hat mich immer sehr erinnert an das, was man sowieso in der Analyse erlebt. Wo vieles sich plötzlich sich ganz anders darstellt. Und das ist auch, was mich immer in der Analyse so fasziniert hat, und auch fasziniert. Wie plötzlich Dinge sich anders zusammensetzen.<sup>43</sup> Sich ergeben, aus dem Gewohnten heraus.<sup>44</sup>

U: Bezieht sich das nur auf Gefühle, wenn sie Musik hören, oder sich an das Hören von Musik erinnern, oder gibt es da auch noch andere, also weiterreichende Konsequenzen. Erkenntnishafte, oder ...

J: In dem Moment, wo Gefühle sich in Sprache verwandeln, was ich dann tue, dann haben sie natürlich auch ganz andere Funktionen, ned, dann sind sie Orientierung, dann führen sie in die Vergangenheit, komplettieren eine Szene sozusagen, eine eigene biographische Szene, dann hat es natürlich geschieht das, was überhaupt geschieht, wenn man versucht, Gefühle irgendwie ins so in - mit Gedanken zu verbinden. Ich denke, bei mir ist das immer sehr stark, diese Verbindung von Gedanken, Überlegungen und Gefühlen, weniger stark ist dann so das Bildhafte Erleben. Obwohl das schon eine Rolle spielt, unmittelbar im Konzertsaal, aber die verschwinden auch wieder die Bilder, die sind dann nicht so, daß sie mir dauern im Gedächtnis bleiben, ich denk nicht so visuell.

U: Was ich mich frage, sie haben vorhin erzählt von dem Prometeo, ich weiß auch nicht wie man genau ihn ausspricht. Ich hab ihn im übrigen selber auch nicht gehört. Trotzdem sie haben vorhin erzählt von den Landschaften, und diesen Sachen. Diese Landschaften für sich kann ich mir im Augenblick nicht vorstellen, daß die so eine - daß die sie so lange beschäftigen, daß das über - Prometeo dauert ja ziemlich lange, das sind ja 2 Stunden oder ich weiß nicht wieviel - das sie so in Bann versetzt, allein. Das müssen dann auch bestimmte Landschaften sein, ...

---

<sup>43</sup>Da anknüpfend Stenzl, der erläutert, wie jeder Hörer sich seine Musik zusammensetzt, je anders. Aber eben das Andere ist noch verbunden mit einem Erkenntnismoment, das plötzlich hereinbrechende Nu, die plötzliche Nacktheit, der Schauer, das Heilige, wie auch immer.

<sup>44</sup>Qualitativer Sprung nach oben, oder vorn, oder nach unten, jedenfalls eine Art von Glückserfahrung, mit dem Unbekannten vertraut zu sein, ohne es zu begreifen.

J: In dem Fall waren die Landschaften sehr bestimmend, nur es war so als würde man wirklich eine lange Wanderung<sup>45</sup> machen. Man kann sich ja auch rundrum drehen, nicht. Gerade bei diesem Stück, es passiert hinter einem was, vor einem was. Man kann sich ja auch nur auf diese Ecke sagen wir konzentrieren. Und das andere läßt man verschwimmen. In dem Fall wars wirklich so, das war nun ein herausgehobenes Hörerlebnis<sup>46</sup>, würde ich auch sagen, daß ich das Gefühl gehabt hab, ich geh spazieren. Das kann ich sogar jetzt noch wiederholen, innerlich. Also, ~~das hat sich mir eingeprägt, durch diese unterschiedlichen Hörlandschaften finde ich ein gutes Wort, aber~~ für mich war das schon eine richtige Landschaft, mit Katarakten, und mit - kann man dazuphantasieren, dann Wasserfälle, oder so, obwohl ich das nicht unbedingt so, daß ich jetzt sagen würde, das klingt wie Wasserfall, so nicht, aber es waren solche Bilder warens schon, und da hatte ich schon sehr stark, aber durch eine Landschaft gehen ist ja immer auch, hat ja sehr viel zu tun mit wechselnden Gefühlqualitäten, das waren schon sehr wechselnde Gefühle, aber meine inneren Bilder waren in diesem Fall waren diese sehr hellen, weiten Landschaften, auch dort wo Berge waren, Katarakte, Schluchten, hat das nichts zu tun gehabt sagen wir mit unseren Alpen, es war eine ganz südliche Landschaft, wo man auch immer das Meer irgendwie geahnt hat. So war das Gefühl. Und das hat sich eigentlich über lange Zeit so gehalten. Ich will nicht behaupten, daß es zwei Stunden es sich gehalten hat, dazwischen habe ich wahrscheinlich auch ans Essen gedacht, weiß ich nicht mehr. Aber das war schon sehr wichtig, wahrscheinlich weils das erste Mal war, daß ich nicht erwartet hab, wie es weitergehen wird. Und mich daher nicht gelangweilt hab.

U: Das scheint mir eine sehr wichtige Beobachtung zu sein, dieses "Nicht-Erwarten", wie es weitergeht.

J: Das schien mir auch das Wichtigste.

U: D.h. sie hatten das Gefühl, als wäre die Zeit angehalten, oder ...

J: Als hätte ich auch die Vergangenheit abgestreift. Die Zeit angehalten kann man vielleicht nicht sagen. Sondern die Zeit ganz unmittelbar auf mich wirken lassen, ohne Vergangenheit, tatsächlich in der Gegenwart gelebt, nicht in der Vergangenheit, nicht in der Zukunft. Ich hab nicht erwartet, daß etwas demnächst kommt, was ich schon oft gehört hab, also Zukunfts -

190

---

<sup>45</sup>Das ist natürlich ein weiteres Stichwort für Stenzl, was erstmal nur sagt, daß er "recht" hat. Andere hören das genauso. Und vielleicht hat es Nono auch tatsächlich so gehört.

<sup>46</sup>Hier wird sehr klar, daß das szenische Element des Livekonzertes, zudem das inszenierte raumakustische Konzept des Komponisten aufging. Man kann überall hingucken, wann macht wer was, usw. Das kann Ablenken von der Frage, warum eigentlich da und dort dieses und jenes passiert. Möglicherweise ermöglicht dieses Ablenkungsmanöver - das im Radio sich nicht ereignet - erst das Hören.

Vergangenheit ist sozusagen ausgeschaltet, und was unmittelbar in der Gegenwart<sup>47</sup> war, das war das Wichtige, und das ist wahrscheinlich. In gewisser Weise ist das wahrscheinlich ein naives Hören und auch ein kenntnisloses Hören, denn ein Kenner zeitgenössischer Musik weiß wahrscheinlich auch, was kommen könnte, aber gut, bin ich eben nicht, und von daher war mir das eben möglich. Und ein bisschen denke ich, das wahrscheinlich Leute, die sehr begabt sind, zum Musik hören, so etwas auch immer wieder eintreten lassen können. Daß sie eine unmittelbar nur gegenwärtige Hörempfindung haben, die nicht getrübt ist von Vergangenheit und Zukunft<sup>48</sup>.

U: Ja, meinen sie denn aus dieser Sicht heraus, wirklich die Spezialisten jetzt einmal beiseite, ob Nono das sozusagen wollte. Daß sie 2 Stunden diese Gegenwart wahrnehmen.

J: Keine Ahnung, was Nono wollte. Kann ich mir garnix vorstellen. Nono ist ja, soweit ich weiß, ein relativ intellektueller Komponist. Und ich könnte mir vorstellen, daß er sich ganz was anderes als Hörer wünscht. Einer, der viel mehr denkt. Und der Strukturen auch gedanklich nachvollzieht, könnte ich mir denken. Ich weiß nicht was Nono denkt, wissen sie.

U: Nein, nein. So genau kenne ich Nono auch nicht. Ich weiß, daß es zwei Nono gibt, den frühen Nono und den späten Nono. Aber das werden sie inzwischen auch erfahren haben. Eben den Nono, der politisch sehr motiviert war, in Fabriken gegangen ist, ein Epitaph auf Auschwitz geschrieben hat, und dergleichen mehr, also sehr engagierte Musik geschrieben hat, ich übertrage das jetzt praktisch auf ihr Modell, so das Unterwußte der kapitalistischen Gesellschaft angreifen wollte. Oder auch in dem Unterbewußten der sozialen Schicht, die das Unterbewußte nach dem marxistischen Modell war, nämlich bei den Arbeitern aufwühlen wollte, nun aufzusteigen, rege zu werden, und das hat gewandelt, und zwar gerade just mit diesem Prometeo. Das ist so der Umschlag gewesen von einer Musik, die sagen wir dann diese definitiv politische Ambition, da gabs immer den Scherz den kommunistischen Komponisten, hin zu einem unpolitisch scheinenden Komponisten. Prometeo, dann gibt es das Streichquartett. Das Stück, das ich ihnen vorgespielt habe, Carlo Scarpa. Das sind alles Stücke, die einen meditativen Charakter haben, die von nirgendwoher zu kommen scheinen, und nirgendwohin, die da sehr offen sind. Und sozusagen

250

---

<sup>47</sup> Ich glaube zur zeitgenössischen Rezeptionsästhetik gehört der Begriff der Gegenwärtigkeit sowohl zur Unmittelbarkeit als auch zum Körperlichen, weil der Körper nicht denken kann, nur leidet, unmittelbar zu sein, ersteinmal auch bedeutet, in allergrößter Nähe, ohne räumlich oder zeitlich Distanz. Daß damit nicht die Aufhebung der Objektivierung gemeint ist, war oben angesprochen.

<sup>48</sup> In der klassischen Literatur, bis in den Realismus wird in der männlichen Phantasie immer wieder ein Frauenbild gezeichnet, das diese Art von unmittelbarer Naivität, als Gabe der Natur, wofür Frauen ja dann immer stehen, besitzt. Aber auf diese Art von geschlechtsspezifischen Hören lasse ich mich jetzt nicht ein.

intentionlos scheinen. Aber ich glaube nicht, daß sie ganz intentionlos sind. Sondern auch das, was sie schildern, diese Aura, diese Art von Raum absichtlich herstellen, und zwar mit einem Grund, und zwar um überhaupt an diese Räume zu erinnern. Das war eigentlich auch eine Frage, die ich hatte. Wie ist das mit diesem Raum, dieser Aura, die sie vorher auch beschrieben haben.

J: Das ist ein ganz starkes Erlebnis.

U: Erleben sie diese Aura woanders auch, oder nur mit der Musik.

J: Also ich denke, mit der Musik am meisten, glaube ich. Aber es kann Begegnungen geben, mit Menschen wo so etwas ähnliches entsteht. So als wäre um einen herum eine Art von Traum, oder Aura, oder so, die tatsächlich sich über einen wölbt, oder so. In diese Richtung kanns gehen. Und das kann auch so gehen in der Analyse. Also die Analyse in meiner eigenen Analyse habe ich solche Momente erlebt, wo mein Analytiker und ich in einer - ich hab damals immer gesagt - im Raumschiff sitzen. So. Aber ich denke, das ist eine relativ seltene Art der Begegnung, der Übereinstimmung, des wahrscheinlich wirklich von Unbewußt zu Unbewußt kommunizieren, das ist auch in der Analyse sehr selten. Das glaube ich kommt auch nur vor zwischen Mann und Frau. Also ich hab jedenfalls bei gleichgeschl ich hab dann auch bei einer Analytikerin meine Analyse fertig gemacht, da ist das nie vorgekommen. Ich glaub, das hat was mit dem Geschlecht zu tun.

U: Ein förmlich erotischen Charakter ...

J: Das hat einen erotischen Charakter, auch wenns überhaupt nichts mit ner oberflächlichen Erotik zu tun hat, aber ich denke das hat etwas zu tun damit, daß einer ein Mann ist, und eine Frau, daß die zusammen sind. Aber das hat nichts mit erotischen Worten und Phantasien, oder so zu tun. Überhaupt nicht. Sondern eher mit diesen Erleuchtungserlebnis, daß es auch zwischen Mann und Frau geben kann. Also wahrscheinlich wenn man schwul ist auch zwischen weiß ich nicht genau wie es dort ist, kann ich mir nicht vorstellen. Aber zwischen Mann und Frau gibts das. Aber so ein Erlebnis von Aufzucken, Erleuchtung, und das kann noch im Vorfeld, da braucht noch garnichts sicher, das kann noch ganz unsicher sein, was daraus wird. Und ich denke, sowas. Da könnte mans am ehesten vergleichen, daß da ein Raum entsteht. Aber das was ich in der Musik, glaube ich, ist es noch ein bisschen anders, und erweiterter, es erweitert sich irgendwie mehr, dieses räumliche und deswegen möchte ich da auch im Konzertsaal sitzen.

U: Erleuchtung ist ja ein Begriff, der eher aus dem religiösen Umfeld kommt. Hat es das für sie, etwas Religiöses.

J: Nein, garnicht. Also für mich ist das wirklich der unmittelbarste Ausdruck, daß Unbewußtes auftaucht, und eventuell sich mit einem anderen trifft<sup>49</sup>. Also diese Kommunikation.

---

<sup>49</sup>Schöne Zusammenfassung. Von dort aus kann man entwickeln.

Also ich hab eine Schwester, die ist ganz irdisch. Hat weder mit Kunst, noch mit Analyse noch irgendwas zu tun, das ist eine Geschäftsfrau, aber die kann Gedanken lesen. Das kann sie wirklich. Aber sie kann das nicht wollen. Sie liest sie nur manchmal. Die beschreibt das übrigens sehr ähnlich. Die sagt, das ist wie ein Schlag, dann weiß sie, was der andere gedacht hat. Ich bin sicher, daß es stimmt, weil sie bei mir es schon ein paar mal mir es gesagt hat, und ich denk, das ist so. Sie kann aber garnicht wollen, daß das so passiert, und sowas gibts eine besondere Empfänglichkeit für eine andere Art von Kommunikation. Also das ist klar, daß es sowas gibt. Das ist nichts Übernatürliches, das überhaupt nicht. Das ist nur etwas, das bisher nicht so üblich war, daß das alle Leute können.

J: Läuft das Band schon.

naja, mit fällt ein, da ich Psychoanalytikerin bin, haben meine Patienten den Auftrag, alles zu sagen, was ihnen durch den Kopf geht, und es gibt natürlich immer wieder Zeiten, wo man das Gefühl hat, es geht mir garnichts durch den Kopf, also Pausen entstehen. Diese Pausen werden von vielen Leuten sehr gefürchtet. Und das wird dann auch immer mit verlegenen Gerede gefüllt, oder man redet dann eben über die Angst vor der Pause, es wird sehr schwer durchzuhalten. Übrigens auch oft für den Therapeuten. Der hat auch Angst vor der Pause. Und wenn man sich überlegt, was wird denn da eigentlich gefürchtet, würde ich sagen, in dieser Situation, das mag für viele andere Situationen auch gelten, wird gefürchtet, daß hier sich Unbewußtes an die Oberfläche drängt. Daß hier Dinge, die eigentlich in der Versenkung gehalten werden sollen, Phantasien, Gefühle, Körperempfindungen, allzu rasch heraufkommen, allzu rasch das Bewußtsein überschwemmen können. Und ich denke, das ist nicht nur so in der Psychotherapie, das mag sehr häufig auch dann sein, wenn man Angst vor Gesprächspausen hat, auf einer konventionellen Ebene gehört sich das irgendwie nicht, daß man, wenn man mit jemanden spricht, eine Zeitlang nichts sagt. Aber die Konvention hat ja wohl irgendeinen Sinn. Und die Konvention sagt irgendwie nur aus, daß viele Leute Angst haben. Es ist also eine Erklärung dafür. Und ich denke, da mag wiederum etwas ähnliches sein, daß ich im Schweigen mit einem anderen plötzlich Dinge entdecken würde, die vielleicht garnicht so angenehm wären. Oder vielleicht deshalb sehr beängstigen, weil sie zu viel Nähe bedeuten. Weil irgendwelche Gefühle, zärtlich erotischer Art aufbrechen würden, oder auch das Gegenteil. Ich denke, Freud hat ja gesagt, das ist ja sein großer Satz, der Mensch ist nicht Herr im eigenen Haus. Und Herr im eigenen Haus sein wird üblicher Weise verknüpft mit dem Gefühl, das Zentrum von Planungen zu sein. Man ist dann Herr über die eigene Geschichte, über das eigenen Tun, wenn man immerfort weiß, was gerade geschieht. Das Unbewußte arbeitet so, daß man oft garnicht weiß, was gerade geschieht. Es arbeitet leise, unmerklich, langsam, und erschreckend. Und diese Vorstellung, daß ich nicht mehr Herr im eigenen Haus bin, sondern da könnte etwas kommen, was mich erschreckt, was ich garnicht kenne, das ist es, was viele Leute zurück, vor der Pause eigentlich zurückschrecken läßt.

Es gibt noch eine andere Angst, wenn wir sagen, die Angst vor dem Nichts, naja. Naja, das Nichts, das ist ja so eine Konstruktion. Schwer zu sagen, aber wenn wir im Bereich der Psychologie gibt es die Vorstellung, daß es bestimmte Entwicklungen gibt, wo im Inneren sozusagen sich nichts abspielt. Wo Menschen durch irgendwelche Fehlentwicklungen nicht erlebt haben, daß sie einen inneren Raum haben, der gefüllt ist, in dem sich etwas abspielt, was durchaus bewegend sein kann, was kreativ ist, was zeigt, daß man selbst eben mit sich etwas anfangen kann. Es gibt Menschen, die mit sich selbst das Gefühl haben, in mir ist nichts. Und dieses Nichts muß dann gefüllt werden. Durch Drogen, durch Alkohol, durch Geschwätz, durch alle Art von süchtigen Verhalten, weil sie große Angst haben, daß in diesem Nichts sich einfach zeigt, daß garnichts ist. Aber im Grunde genommen ist das wahrscheinlich wieder dasselbe, wie das, was ich vorher gesagt



habe, natürlich gibt es das Nichts im Inneren nicht, sondern es ist wiederum gerade das krampfhaft Bemühen nicht das Unbewußte, nicht auf die Stimme des Unbewußten lauschen zu müssen, sondern dieses Gefühl, da ist sowieso nichts, und dann muß ich aber auch ganz schnell etwas tun.

U: Wie ist das denn mit diesen Gefühlen. Wie stellt man sich das vor. Ist das der Einbruch von etwas Unstrukturiertem, oder sogar mehr noch, von etwas Zerstörerischem in eine stukturierte Oberfläche?

J: Ja, das könnte man sagen, das Unbewußte ist chaotisch. Das Unbewußte ist maßlos. Es ist chaotisch, kindisch, maßlos. Wenn es sozusagen rein und ungefiltert hereinbräche über uns, was nie ganz der Fall sein kann, weil wir eben so sozialisiert sind. Aber es herrschen durchaus Ahnungen davon in jedem Menschen, zum Beispiel, was er träumt, in den Träumen können wir oft unsere Maßlosigkeit erleben. Und das kann oft sehr erschreckend sein. Gott sei dank vergessen wir die meisten Träume. Aber manche Träume schaffens ja ins Bewußtsein zu dringen. Wir sind dann häufig sehr verblüfft, was hier alles sich getan hat. Und manchmal trotz aller Abwehrbewegungen, der Traum unterliegt ja auch einer Zensur, kommt doch oft sehr schreckliches zu Tage. Genauso wild und chaotisch drängt das Unbewußte zu Tage in der Psychose. Der psychotische Mensch kann unter Umständen für den anderen ausgesprochen erschreckend, abstossend bizarr sein. Und das Erschrecken bezieht sich darauf, daß man eine Ahnung davon hat, daß man selbst auch eine solche Welt von Chaos und von Ungeordnetheit in sich birgt. Und es gibt noch Menschen, die sind offensichtlich prädisponiert, manchmal dieses Chaos auch zulassen zu müssen. Nicht zu dürfen, denn es ist entsetzlich und erschreckend. Und in diesen bizarren Symptomen, wo Angst, und Mord und Todschatz herrscht, und immer wieder diese Maßlosigkeit, so wie das Kind maßlos ist, diese Maßlosigkeit ist es, die uns erschreckt, und der wir eigentlich nicht anheimfallen wollen. Und die Stille mag für viele Leute eine Andeutung davon sein, daß nun vielleicht davon etwas kommen könnte. Und dann entsteht Angst, und dann entsteht das Bedürfnis, diese Stille schnell wegzumachen. Gibt natürlich Leute, denen das sehr viel weniger ausmacht, die mit ihrem Unbewußten eher vertraut sind, in Frieden leben, die wissen, daß sie bestimmte Dinge sehr gut ertragen können, und für die dieses Chaos nicht ganz so erschreckend ist. Gibt ja Leute, die sehr gut schweigen können. Denen das nichts ausmacht. Die meditieren, die auch das, was in der Meditation aufsteigt sozusagen freundlich begrüßen können. Und es sind doch in unserem Kulturkreis sehr wenige Leute, ich denke es ist auch ein kultureller Unterschied, da gibts kulturelle Unterschiede.

U: Darauf wollte ich gerade zu sprechen kommen. Ein Kennzeichen unserer Kultur ist ja, ich würde es einmal etwas salopp bezeichnen, der Erfolg der Dūdelsender. Solcher Radioprogramme, auch Fernseherprogramme, die ununterbrochen den Tag über eingeschaltet sind, die Musik senden, der man eigentlich nicht so zuhören braucht, wenn man es tun würde, fände man sofort heraus, daß sie ganz schrecklich ist, da sie im wesentlichen daraus besteht, daß Rhythmus gespielt wird, oder was diese Musikmacher Rhythmus nennen, im Grunde ist es nur ein Takt, der da geschlagen wird. Dann würden sie sagen, daß, das kann man aus ihren Ausführungen schlußfolgern, der Erfolg dieser Sender darauf besteht, daß die Leute, die das hören, Angst davor haben, dem

eigenen Schweigen zuhören zu müssen.

J: Ich denke, da ist etwas dran. Es ist die Angst, dem eigenen Schweigen zuhören zu müssen. Und das Gefühl, da macht ein anderer für mich eine Aktivität, zu der ich jetzt selbst gerade nicht im Stande bin. Da wird für mich irgendwie Krach gemacht, da wird für mich Schweigen durchbrochen, und ich denke, das würde schon ganz gut hineinpassen in dieses Bild.

U: Wie ist das denn, wovon ich ihnen vorhin erzählt habe, bei den vielen vielen Regisseuren, die Angst davor haben, Pausen entstehen zu lassen.

J: Naja, ich denke, die wissen, was ihr Publikum will, und das wahrscheinlich oft zum Schaden der Stücke, würde ich meinen. Ich könnte mir vorstellen, es gibt ja auch Regisseure, die sehr das Publikum strapazieren, mit Pausen, und das könnte natürlich dazu führen, daß viele Leute empört weggehen.

...  
260

J: Wenn ich Luigi Nono höre, den ich besonders liebe, dann habe ich das Gefühl, klingt komisch, aber ich sitze neben der Couch und lasse meine Patienten frei assoziieren. Das hat für mich etwas von der freien Assoziation, des Patienten auf der Couch. Das sind natürlich Bilder, die jeden kommen, die berufsspezifischen Bilder, aber diese Art von wenn ich wirklich drinn bin, wenn ich mich dem hingeben kann, was mein Patient sagt, mit der berühmten gleichschwebenden Ausmerksamkeit, und ich kann diese Bilder, diese Gedanken, Wortfetzen, Gefühle, die da kommen, wenn ein Patient wirklich in diesem Primärprozeß drinn ist, dann habe ich oft das Gefühl, gerade bei Luigi Nono, aber auch bei manchen anderen modernen Komponisten, ich weiß jetzt nicht genau, ich habe einen bestimmten im Sinn, ich weiß jetzt nicht, wer es war, da ist es mir ganz, ganz deutlich gewesen, das ist eine ähnlich Art von Erleben für mich. Und natürlich, ich denke, ist das nicht dasselbe, was die Patienten sagen. Ein Künstler kann dann das auch noch in eine Form gießen, die auch wiederum Angst mildert. Die Form ist ja auch immer wieder etwas, was irgendwie dann wieder angstmildernd ist. Ich denke, in moderner Komposition, zu der ich fast mehr Bezug hab, als zu Klassik, kommt etwas davon zum Ausdruck, und ist mir daher sehr nahe. Ich hab mich gewundert, ich bin irgendwann reingesprungen in die in ein Werk von Luigi Nono, ohne Kenntnisse. Ich hab auch jetzt nicht viel Kenntnisse. Ich war überrascht, wie relativ leicht es mir gefallen ist, mitzugehen.

...  
die Umgebung der Pause ist für mich von Nöten, um das zu verarbeiten, was vorher gekommen ist. So wie die Pause, die mein Patient macht auf der Couch nötig sein mag, um das was vorher gekommen ist, in eine Form zu bringen. Aber solche Analogien kann man auch wieder vergessen.

Matthias Wittekind

530 Seite 1

W: ein beeindruckendes Stück. (bezgl. Nono) Bei wem hat der denn gelernt.

U: Jetzt muß ich ...

W: der ist schon älter, nicht.

U: Ja ja, der ist schon älter, der ist auch schon gestorben. (Mikro näher ran')

Seine Frau, die er geheiratet hat, war eine Schönbergtochter. von daher

W: (wissend) ahja!

U: .. aber das erklärt eigentlich zu dieser Art von Musik überhaupt nichts. Es wäre noch darauf hinzudeuten auf den Titel, a carlo scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili, und da ist ein Doppelsinn drinn, ich glaub, das heißt einmal seinen unbegrenzten Möglichkeiten, und seiner möglichen Unendlichkeit, genau. Und das kann man nun genau auf das Tonmaterial beziehen, diesen Titel, es sind glaube ich nur zwei Noten, letztendlich, die Vorkommen, zwei Noten, Tonhöhenwerte, mehr oder weniger, um die kreist es, und diese beiden Notenwerte werden nun ständig variiert. Und es kommt immer etwas völlig anderes dabei heraus, je nachdem wie sie halt aufgebaut sind. Eine Art von Meditation um diese Notenwerte. Wobei das Interessante dabei diese Pausen sind. Einmal das, und das andere ist, das Stück fängt im Nirgendwo an, eben in dieser Pause, kehrt dahin auch immer wieder zurück, und geht dabei aber nicht irgendwohin. D.h. es kommt aus dem Nirgendwo, es versinkt wieder, es kommt aus dem Nirgendwo, es versinkt wieder, es gebiert sich praktisch ständig, aber es gebiert sich nicht zu etwas hin, es ist kein musikalischer Gedanke formuliert, wie etwa bei einem Beethovenstück, wo man ein Thema exponiert, und dann wird das variiert, und dann kommt man irgendwohin, zu einer Synthese. Es gibt da keine Synthese. Oder so etwas.

W: Das Architektonische daran finde ich daran finde ich das - es hat etwas sehr kristallines, obwohl es vom Klang her etwas trockenes und dumpfe Geräusche sind, also nicht zum Beispiel, ich erinnere mich an ein Stück von Pierre Boulez zum Beispiel, wo dann immer so ganz helle Stimmen sind, zum Beispiel, und (singt), also wo ganz helles Geklister ist, sind das hier (singt) so'ne dumpfen und trockenen Geräusche, trotzdem hat es sowas kristallines.

(Mikro näher)

U: Man kann jetzt viel darüber erzählen, was das mit der ästhetischen Entwicklung von Nono zu tun hat. Vielleicht nur einmal soviel, daß er das Planende, wie soll man sagen, das Utopien entwicklnde Subjekt, das Vorbereitungen trifft, diese Utopien durchzusetzen, im Sinne einer historisch dialektisch historisch voranschreitenden Menschheit, die versucht diesen Prozeß nun zu beschleunigen, oder erst herbeizuführen, oder so etwas, da offensichtlich aufgegeben hat, und nun eher in der Situation liegt, eines Wanderes, der auf dem Weg ist, aber nicht auf dem Weg irgendwohin, sondern die Sachen, die eben geschehen am Rande, neben ihm sich anschaut, sozusagen absichtslos, und sie also sie selbst gelten läßt, und nicht als ein Material für etwas anderes. Als das man es in den Dienst nimmt. Ich glaube, das ist da intendiert, und in diesem Zusammenhang ist auch die Pause zu sehen. Als der Ort von Stille, in dem ich in mir selbst hinein die nackte Fläche aufbaue, herstelle, auf die ich dann einen

Gegenstand genauso 1 zu 1 projizieren kann, ohne ihn zu verändern. So ungefähr kann man sich das vorstellen, ist die Frage ob es so geht, aber das ist ja jetzt nicht das Thema. Es ist die Frage, ob diese Musik, die du gerade gehört hast, mit der Architektur von Scarpa etwas zu tun hat, und da insbesondere, wie es sich mit den Pausen verhält.

W: Ja, also ich hab' wenn ich versuche meine Erinnerungen wieder wach zu rufen an das was ich gesehen hab von Scarpa, also nicht so sehr die Bücher, sondern was ich an Architektur wirklich gesehen hab, dann hat es kann man sagen, daß die Architektur etwas sehr ruhiges hat. Ruhig, nicht so gedacht, daß die Architektur nicht dynamisch wäre, oder spannungslos, aber, wofür er ja sehr bekannt geworden ist, und was ich von ihm vor allem kenne, die Konfrontation neuer Architektur mit sehr alter Architektur, also zum Beispiel die Aufgabe ein altes Castellum nutzbar zu machen als Museumsbau, und dementsprechend fehlende Wände einzufügen, einen trockenen Boden reinzumachen, eine Beleuchtung reinzumachen, das ist das, was ich am meisten von ihm erinnere, was ich gesehen hab, da sehr sehr sensibel mit der Architektur umzugehen. Und da diese Gebäude, mit denen er umgeht natürlich, da sie schon fünfhundert, oder sechshundert Jahre alt sind, oder wenigsten vierhundert Jahre alt sind, hat es immer was insofern ruhiges, als es immer so ein bisschen umso was wie so zwischen Archäologie und auch irgendwie was totes, auch wenn das auch sehr schön gemacht ist, oder es ist auch sehr sehr aber es ist sehr andächtig. Die Sachen, die er macht, sind sehr ruhig, ich erinnere mich an Rinnen im Boden, oder an den Wänden, weil die Wände vielleicht feucht sind, und dann da das Wasser abgeführt werden kann, das sind so sehr ruhige Elemente. Und das was ich auch erinnerte so als erstes bei dem Wort Scarpa, war diese Geschichte mit den Goldfischen, daß also in einem Innenhof wenn ich das richtig erinnere von diesem Castellum in Verona sind Goldfischbecken angelegt, geometrische Goldfischbecken, d.h. das basiert glaube ich alles auf Vierecken, es sind mehrere solche Vierecke, Becken sagen wir ein mal ein Meter, und die sind teilweise verbunden durch relativ breite Rechtecke, wo das Wasser relativ flach ist, vielleicht 15 Zentimeter, oder so, und teilweise auch durch ganz dünne Kanäle, so weit ich das erinnere, wenn das stimmt, was ich erinnere. Und in diesen Becken schwimmen Goldfische, und das verrückte ist, daß normaler Weise würden Fische das nicht lange aushalten in 20 Zentimeter flachem Wasser zu schwimmen, weil sich das Wasser zu stark erwärmt, daß der Sauerstoff entweicht, und dann würden sie einfach ersticken, das Wasser würde auch verfaulen sehr schnell, und dadurch, daß er diese tiefen Löcher gemacht hat, also ein mal ein Meter und dann zwei Meter tief, können die Goldfische sich sozusagen in diesen tiefen Basins wieder erholen, die schwimmen dann manchmal runter, da ist es kühler, da ist mehr Sauerstoff, und können auf die Weise lange Jahre in diesen Becken leben. Die Goldfische, die da drinnen waren, waren schon relativ groß, und ich vermute mal, daß sie da einfach seit Jahren da lebten. Ich glaub, ich hab sogar jemand gefragt, und der meinte, die sind da immer drinn. Und die schwimmen nun dann aber manchmal als ob sie so einen kleinen Spaziergang machen würden, schwimmen sie in diesen ganz flachen Becken, da wo das Wasser natürlich auch klar ist, und man den Goldfisch richtig sehen kann, und manchmal durch diese Rinnen, und überkreuzen dann quasi durch die Rinne schwimmend

irgendwelche Plattenwege auf den man gehen kann, und man geht sozusagen auf dies Gebäude zu, und auf einmal kreuzt sozusagen ein Goldfisch den Weg, in einem Gewässer, das sehr artifiziell ist, aber was dennoch funktional ist. Also man kann überleben in dem Gewässer. Das fand ich zum Beispiel sehr bemerkenswert. Aber das ist schon eher jetzt eine architekturtheoretische Diskussion, daß also Scarpa so eine extreme Sensibilität, und fast ein Milimetergefummel mit Beton, verbindet mit einer Funktionalität. Zumindest kann man eine ablesen. Ob die wirklich so wichtig ist, ist noch eine andere Frage. Und diese Goldfische strahlen natürlich auch immer eine enorme Ruhe aus, wenn sie da so langsam durch diese kleinen Rinnen gleiten, und da auch so in einer Schraube sich da so in das tiefe Wasser herunterfallen lassen, so im Dreidimensionalen Raum gekrümmt, das sind so die Sachen, die ich mit Scarpa erst mal so am stärksten verbinde.

U: Dann ist der Goldfisch in der Architektur, mit der man doch sonst verbindet Steine, Holz, Stahl, Glas, durchweg tote, oder gestorbene Materialien, und da nun ein Goldfisch - ist das die Pause in der Architektur, der Raum, der sich auf einmal aufmacht, wenn lebendiges sich in diese ansonsten geometrischen, artifiziellen Umgebungen bewegt.

Ich weiß, es nicht, ich bin da selbst ...

W: Ne, würde ich nicht sagen. Ich würde die Verbindung anders sehen. Also ein Goldfisch, der sich da durch so'ne Rinne bewegt, und meinen Weg kreuzt, würde ich eher sagen, erzeugt bei mir eine andere Art von Geschichte, oder die Erinnerung daran ist eine andere, garnicht so lebhaft, sehr sonderbar, würde ich sagen, während die Erinnerung an Architektur ist für mich als Architekt, immer eine geometrische Erinnerung, eine Erinnerung, die sofort damit korrespondiert, wie hat er das gemacht, wie hat der andere das gemacht, wie hätte ich das gemacht, also ein .. Architektur ist ja oft ein Abgleichen wie ist diese Ecke gelöst, wie ist das gelöst, und natürlich in sakralen Räumen oder so, kommt noch eine ganz andere Stimmung, die sich jetzt garnicht mehr so aus der Summe der Details, ob da nun der Bodenanschluß gut gemacht ist, sondern sich allein aus der großen Raumkonstellation sich ergibt, und dies hier - im Grunde genommen ist es eine Art Geschichte, kann man sagen, also die Geschichte zu erzählen, daß ein Goldfisch da durch diese komischen Becken schwimmt, ist eine ganz andere Art von Geschichte, als wenn ich die Geschichte erzähle, wie ich meine, daß Carlo Scarpa dazu gekommen ist, einen Eckanschluß so zu machen, und bei wem er das vielleicht gelernt hat. Da ist schon die Qualität eine ganz andere. Das Aus dem einen könnte man fast so'ne Kurzgeschichte machen, aus dem Goldfisch, da könnte man sich auch sofort Menschen vorstellen, die mit dem was zu tun haben, bei dem anderen bleibt das eher Architekturgeschichte. So, da ist für mich dann der Unterschied. Der Goldfisch ist sozusagen erzählerischer, oder ja.

U: Aber natürlich bleibe ich jetzt bei dem Moment von Pause. Ich bin ja selbst da am Suchen und weiß nicht, ob jetzt diese Musik von Nono mit den Pausen, ob es da eine direkte Übertragung gibt auf die Architektur von Scarpa. Also eine mögliche wäre ja die von Freistellung. Also an die denkt man ja auch. Du hast vorhin erwähnt, die Erinnerung von geometrischer Form, die man sich ja auch freigestellt vorstellen kann, also freigestellt als abstrakt, ohne Verbindung zu etwas anderem, nun kann man sich so eine abstrakte geometrische Form ja auch gedreht und gewendet

vorstellen, und eine Pause ist dann etwas, in der das erstmal intentionslos angeschaut werden

Cassette Seite 2

000

W: Ja also ich würde, ich könnte mir eine Sache vorstellen, wo man mir also wirklich so was sagen kann, gerade auf Carlo Scarpa bezogen, zwei Dinge, das eine ist, ich erzählte ja, daß es sich um sehr alte Gebäude handelt, da kann man sich natürlich einfach vorstellen, es gibt einen Architekten, und es gibt ein planes Land, Mittelalter. Der Architekt macht sich, oder damals eher ein Handwerker, oder ein Baumeister wahrscheinlich, Gedanken, macht Pläne, formuliert was, auf den Plänen, wie auch immer, dann wird es realisiert, d.h. das Land ist besetzt, es findet eine Veränderung statt während er baut. So, dann ist dieser Bau abgeschlossen, und dann passiert eigentlich nichts mehr, dann ziehen da Leute ein, die leben da, aber mit der Architektur passiert eigentlich nicht viel, es sei denn es wird ein Teil da eingerissen, der Architektur. Dann steht es soundso lange da. Über diesen Zustand wissen wir eigentlich garnichts. Also da kann man sich kaum vorstellen, was zwischen 1430 und 1435 mit dem Gebäude nun wirklich de facto passiert ist, irgendwann findet man es wieder vor - und es ist eine Ruine. Es hat sich also irgendwas geändert, und es ist eine Ruine. Und auch die Ruine hat ihre Zeit, d.h. sie liegt soundso viel Jahre als Ruine da, und manchmal kullert ein Steinchen runter, und dann ist wieder Ruhe, und wenn man die Geräusche über 100 Jahre einer Ruine aufnehmen würde, und zusammenraffen würde, dann würde man immer lange nichts hören und hin wieder klackts mal, manchmal klick klack, manchmal bricht auch mal ne Wand ein, und in dem Moment kommt dann so jemand wie Carlos Scarpa, und beendet sozusagen diese Ruhepause, indem er mit seiner Architektur, also sagen wir mal Betonplatten, Glaswände in Stahlrahmen, oder wie auch immer, sozusagen die Architektur wieder rekonstruiert, ergänzt, etc. d.h. es kommt wieder ein Planungsvorgang, gemessen an den anderen, die Pause, während die Architektur nur vor sich hinmoderte, ist beendet, vorerst, es gibt einen kreativen Prozeß, jemand nimmt sich die Ideen aus dieser Zeit der Pause, aus der Verfäulniszeit des Gebäudes, der Verfallszeit des Gebäudes, entwickelt daraus neues, es gibt wieder einen kreativen Prozeß, es wird gemacht, gehämmert und genietet, oder was weiß ich, und dann ist das Gebäude wieder fertig, weil die Gebäude haben was irgendwie sehr ruhiges, es gibt also diese schweren Steinwände, und dann gibt es eine Glaswand dazu, und so, aber es ist immer was museales und was ruhiges. Und dann ist wieder ist wieder Pause.

Der zweite Gedanke, was ich wieder interessant finde, wäre, wenn man das Wort Pause als ein Übergang oder ein eben nicht Übergang zwischen zwei Zuständen nimmt, also natürlich auch eine Nichtübergang ist ein Übergang, also da ist etwas und da ist etwas, und dazwischen ist nichts. Und was da nicht ist, das nenne ich jetzt Pause. Weil es ein anderer Aggregatzustand sozusagen ist. Da kann man vielleicht wirklich eine architektonisch korrekte Verbindung sehen, daß Carlo Scarpa sehr bekannt dafür ist, also ich habe das von ihm gelernt, daß wenn er zwei Elemente aneinander fügt, sowas altes und was neues, dann macht er das,

wenn es ihm irgend gelingt, wenn es nicht wasserdicht sein muß, zum Beispiel, dann macht er es so, daß er eine Lücke dazwischen läßt. D.h. er versucht nicht, an eine alte Steinwand mit einem Stahlpfeiler so ranzugehen, daß er die da nun reinschraubt, draufschraubt, so ein sagen wir mal T-Träger und ein bisschen Dämmung dazwischen klebt und alles verkleistert und verklebt, und dann baut er sein neues Teil ran. Sondern Carlo Scarpa hat immer sehr viel kleine Abstandshalter. Die dann so 'ne neue Wand mit einem kleinen Abstand von der alten Wand halten, und in dieser Lücke, also wenn das nur so ein Raumteiler oder so etwas ist, zum Beispiel, und das nicht witterungsfest sein muß, das ist ein anderes Problem dann, in diese kleine Lücke, da ist Luft dazwischen. Und da ist sozusagen die Zäsur zwischen dem alten und dem neuen. Und selbst wenn er das wasserdicht kriegen muß, dann stülpt er - sage ich jetzt mal - eher ein ganz neues Gebäude über das alte Gebäude rüber, als daß er jetzt anfängt, irgendwo mit Plastilin irgendwas ranzukleben. Weil es ist immer sehr schwer, an ein altes Ding was neues ranzubringen, weil das alte ist meist etwas krumpelig, und das neue ist sehr gerade. Und das erinnere ich bei Carlo Scarpa auch bei vielen Formen die er hat, also wenn er einen dreieckigen Betonteil macht, was weiß ich, was er gerne genommen hat, dieses Dreieck, hat er gerne genommen, wo innen noch mal so was reininskribbiert ist, dann steht das auch immer so auf kleinen Füßchen, so - das hat gar keine Funktion, das muß nur mindestens sagen wir ein Zentimeter vom Boden abheben. Oder von der Wand abheben, oder was auch immer. Und da würde ich sagen, daß er die Zeit, die zwischen dem alten Gebäude liegt, und seinem neuen Teil, die kann ja 500 Jahre betragen, das könnte man jetzt einfach so einmal behaupten, durch diese jetzt ein Zentimeter Pause ausdrückt, wo Luft ist und nischt anderes, bestenfalls ein kleiner Stahlzylinder, der das dann irgendwie drandrückt. Da würde ich eine direkte Verbindung sehen. Das ist immer so ein bisschen abgehoben, n' bisschen ein Zentimeter weggerutscht, auch wenn man so ein Treppenverbindungssteg, so zwischen zwei Teilen von Gebäuden, damit man nicht auf der einen Seite herunter, und auf der anderen wieder hochgehen muß, dann ist das eine eigenständige Brücke, die links und rechts nicht an die Gebäude anstößt, sondern da ist so eine kleine Lücke dazwischen. Also dieser Null-Abstand ist dann sozusagen der Respekt vor der Pause, vor der alten Architektur.

U: Du hast aber vorhin auch das Weihevollere angesprochen, eine Ruhe. Das ist ja auch etwas aus Nonos später Entwicklungszeit, ist das Motiv des Spaziergangs sehr häufig aufgetaucht, des Gehens durch ein Gebäude. Und wenn ich nun mit das vorstelle, wie du das geschildert hast, wie so ein gebäude aussah, von Scarpa, dann denke ich mit daß da eine Stimmung geschaffen sein muß, wo ich diese beiden Elemente alt und neu, ihre Geschichte, ihre jeweilige Historizität, aber dann doch ihr Zusammensein in einem neuen Raum, mir anschauen kann. Also wo das keineswegs so gesetzt ist, als ein funktionales Gebäude einfach genutzt wird, schon auf dahin entwickelt, daß man es anschauen kann. Also dieser eine Zentimeter Abstand, unterstreicht - würde das ja unterstreichen, das ist ja noch eine Feinheit, die sicher sehr viel Geld kostet, das konsequent durchzuhalten, und da muß dann ...

W: Kann viel Geld kosten, kann aber auch, wenn man es wirklich intelligent macht, ich glaub Scarpa hat noch nicht in der Zeit gelebt, wo so Wärmedämmmaßnahmen so wichtig sind wie heute, das

klingt zwar ziemlich profan, aber viele von seinen Sachen könnte man heute so nicht bauen, weil es die erste und zweite Wärmeschutzverordnung gibt, und da dürfen so luftige Ecken einfach nicht mehr sein. Das gilt für weite Teile der Architektur, auch so filigrane Dinge sind da nicht mehr möglich, aber es kann auch sehr preiswert werden, weil wenn so eine Lösung sehr klar ist, also wenn ich eine schiefe und krumme Wand habe, und mit einer geraden Wand drann will, daß ich nicht die gerade Wand zu krümmen anfangen, sondern gerade anfangen, ist natürlich erstmal billiger, im Grunde genommen könnte man, das hat er sicher nie gemacht, könnte man mit Normteilen da reingehen, und einfach sagen, jetzt haben wir hier 2 1/2 Zentimeter, wo's hin und her geht, und alle konfus ist, das Problem lösen wir am Schluß, aber wir machen die ganze Wand fangen wir nicht krumm und schief an. Weil einen krummen und schiefen Eisenträger zu machen, das ist ja auch sehr teuer. Also oft sind solche Lösungen oft garnicht so sehr teuer, zumahl es so Sachen wie Wärmeausdehnungen von Materialien gibt, wenn man so alles aneinander knüttelt, so gerade so eine alte schwere Steinwand und einen neuen Stahlträger, dann kracht dann irgendwann das Glas auseinander, weil der Stein sich anders ausdehnt, als der Stahl. Und dann gibt es überall Risse und so weiter. Und so ist das voneinander ablösen auch gut, weil völlig andere Materialien verwendet werden. Und zu dem sakralen. Er hat zum Beispiel auch für Banken, Banken? ne, ich glaub für Olivetti hat er sehr viel gebaut, und das sind Funktionsbauten, trotzdem würde ich die sofort, man hat sofort das Gefühl, daß man in eine Skulptur reingeht, das sind also so oft so ich muß wirklich versuchen zu erinnern, runde Fenster in denen dann eingeschrieben ein Dreieck oder auch mal ein Auge, also man hat immer das Gefühl, daß man in irgendwas relativ heiliges hineingeht, das ist sicherlich auch die Ironie der Architekten, das ist immer auch bewußt gemacht, den Eingang zu einer Bank oder zu einer Hauptzentrale von einem großen Industriekonzern eben dann sehr heilig zu gestalten, weil das ihrer Meinung nach durchaus nicht unangemessen ist, so etwas so zu tun. Also er hat - es ist auch - mit Beton hat er zwar sowas gemacht, aber er hat sehr viel so inskribbiert, da ist irgendwo so eine Betonfläche, und da ist aufeinmal so eine kleine Zickzacklinie drinne, da könnte man fast sagen, wie bei den Ägyptern, so reinge - das ist natürlich nicht gemeißelt, sondern das wird vorher geschalt, das ist natürlich unglaublich aufwendig, wenn man in der Negativform eine Skulptur erst machen muß, und dann gießt man Beton dagegen, und das hat alles - das sind zwar meistens rechteckige Sachen und auf Kreis und Ellipsen aufbauend, aber die Wirkung ist nicht sehr viel geringer, als wirklich bei ägyptischen Meißelangelegenheiten. Man vermutet da auch immer, daß es Wege in den Beton reingibt, daß es da so Stufen rein oder so, das ist eher immer sehr abenteuerlich, aber immer sehr technisch gemacht. Dadurch wirds dann nicht so schnell kitschig, als wenn man den Beton kneten wollte. Was man auch so garnicht kann, es sind immer sehr klare Sachen.

Jetzt zum Sakralen - das ist immer so bei ihm, weil die Gebäude sind Museen, da sind dann vielleicht auch Tongefäße ausgestellt oder irgendwelche Sarkophage, dadurch hat es sofort was Sakrales. Aber er macht zum Beispiel, ich kann mich nicht erinnern, daß er so Gewölbedecken macht, die sowas noch besonders hervorrufen,



dieser Bau in Verona, das sind einfach nur Doppel-T-Träger, als Unterzüge, die liegen dann auch wieder mit so einem kleinen Abstand auf den Steinmauern auf, und dadrauf ist dann einfach ein Stahldach, oder etwas so ähnliches, und das ist auch ganz unpräzise, eher technisch, nach der Devise, da regnet es rein, also mache ich ein Dach drauf, fertig. Wobei diese Unterzüge so richtig im Dunkeln so dräuen, so richtig schwere Stahlträger, dann schon, das sieht sehr mächtig aus. Das ist aber alles, witzigerweise, ich hab - das ist alles aus der Erinnerung, das ist jetzt acht Jahre her, ich seh manches sehr klar, manches, da kann ich mich auch irren, aber diese Unterzüge und die Doppel-T-Träger - nicht daß ich mich irre, und das stimmt alles garnicht. Das könnte auch sein, wäre aber auch interessant.

Na, zur Pause in der Architektur fiel mir übrigens noch etwas lustiges ein. Weil ich habe mir nochmal schwer Gedanken gemacht, weil das für mich als erstes mal - man kann das wirklich nur so aus einem überhöhten wie soll man philosophischen lyrischen, da kann man Assoziationen ziehen, also das wär so wie das Glück in der Mathematik. Also das sind so Sachen, die erstmal so garnicht so zusammengehen, sie gehen natürlich in dem Menschen zusammen, der die Sachen betrachtet. Da kanns Pausen geben, da kann man zum Beispiel davon sprechen, es gibt Architektur, die das Auge, und damit vielleicht die Wahrnehmung ruhen läßt, auch an bestimmten Stellen, und es gibt Architektur, die sozusagen nach Architektur, die an jeder Stelle nach Attraktionen winselt, und das Auge rast über die ganzen Gebäude, du siehst ein unglaubliches Durcheinander von Sachen. Bei Scarpa entdeckt man. Also da ist erstmal alles sehr einfach. Und dann entdeckt man überall so kleine Sachen, und denkt, Wahnsinn, wie er das gemacht hat. Aber erstmal sieht das ziemlich normal aus, man hat Gefühl, das ist eine abgesicherte Baustelle, oder sowas, und es gibt eine andere Architektur, die lockt einem von einem Bogen zum nächsten Dreieck, und was weiß ich, von einer Farbfläche zur anderen, und gönnt einem überhaupt keine Pause. und was mir da noch auffiel, also das würde die Wahrnehmung des Menschen dann betreffen, und da gibts dann natürlich Pausen und Nichtpausen, die einem zu permanenter Wahrnehmung zwingt, und dann eine, die einen auch nicht dazu zwingt, ...

U: Daß scheint doch eine ganz spannendes Angelegenheit zu sein, daß sie zuerst einmal überhaupt nicht zwingt, die Architektur von Scarpa, man schaut sich das an, denkt, naja - und dann entdeckt man. Daß etwas entdeckt werden kann. Daß ist schon mal sehr wichtig, daß ist schon mal eine Analogie zu dem, was Nono da macht, man hat erst mal Pause, und nichts weiter besonderes, und dann passiert etwas, und dann passiert etwas ähnliches nochmal, und denkt, daß das erste mit dem zweiten zwar ziemlich ähnlich ist, es handelt sich nämlich um die beiden gleichen Noten, Notenwerte, Tonhöhen, manchmal eine Oktave höher, manchmal eine Oktave tiefer, mal von der Pauke gespielt, und das andere mal gezupft auf den Kontrabässen, oder wie auch immer, aber immer irgendwie ein bisschen was anderes. Und das scheint ja bei Scarpa dann ähnlich zu sein. Man schaut es sich an, und ist garnicht so sehr erschlagen bedroht davon, ...

W: Ne überhaupt nicht, ...

U: man hat den eindruck, ...

W: Man geht rein, ich weiß noch, daß ich reingegangen bin, es war ganz merkwürdig, ich wußte zwar, ich hab damals schon Architektur

studiert, ich wußte daß Scarpa in verona gebaut hatte, ich bin da reingegangen in das gebäude und hab mich sehr wohl gefühlt, und ich dachte, das ist aber schön gemacht, dann habe ich gedacht, . das ist fast so wie Scarpa, und fiel mir ein, das ist eines der berühmtesten Bauwerke von Scarpa ist, weil aber erst nachdem ich sovieler Details entdeckt hatte, wo ich immer dachte, Mensch aber, das hätte Scarpa doch genauso gemacht, dann erst fiel mir das auf, daß überhaupt, stimmt, das ist ja das Ding, was man auch oft erzählt bekommt, oder schon gesehen hat, das war eine ganz sonderbare Entdeckung. Ich bin überhaupt nicht hingegangen, weil ich wußte, das ist jetzt von Scarpa, und in erster Linie fand ich einfach die Räume wie sie waren einfach interessant. Aber ohne daß einem das so reingeprügelt wurde.

Mir fiel noch etwas ein, was ich - ich hab noch nachgedacht über das Thema, Pause in der Architektur, das ist nicht so einfach im ersten Moment, dann fiel mir wiederum ein, daß in jedem Architekturbüro ungefähr zwölf bis 15 mal am Tag das Wort Pause, dann sagt der Chef, machen sie mal 3 Pausen, machen sie mal davon 2 Pausen, das fand ich dann auch irgendwie lustig, weil es wird alles immer durchgepaust, also die architektur lebt von den Pausen, sonst müßte sie immer die Originale rausgeben. Das zeigt aber auch die Schwierigkeiten, die man damit hat, mit dem Thema Pause, sowas muß man sich dann schon irgendwie rauswringen, weil man keine direkte Verbindung hat.

Was mir noch auffiel, auch wenn es im Augenblick von Scarpa wegführt, was ich auch interessant finde, ist die Pause in der Architektur, wo ich das am stärksten das Moment der Pause in der Architektur ich selber bemerkt habe, sind bestimmte Gebäude, zum Beispiel symmetrische Gebäude, da gibt es sowas wie eine Pause, und auch bei sehr langen, sehr seriellen Gebäuden gibt es eine Pause, da gibt es dieses Moment, wenn man ein symetrisches Gebäude sieht, dann guckt man sich vielleicht den Mittelflügel zuerst an, und dann geht das Auge auf den linken ausladenden Seitenflügel, und man guckt so die Kollonaden, oder was immer das auch ist, sich entwickeln, und man weiß, auf der rechten Seite ist ers genauso. Obwohl man noch nicht hingeguckt hat. Und dann guckt man hin, und es ist genauso. Und dann entsteht auch sozusagen eine ganz kurze Lücke, die unheimlich befriedigend ist, weil man merkt, daß es genauso ist, wie man es sich vorher schon dachte. Auch bei sehr langen, sehr seriellen Gebäuden, guckt man 2 Meter ab, und dann kann man so diese Ganze runtergucken, muß nicht mehr nachdenken, weil genau das sich abspielt, was man sich vorher schon dachte, daß sich abspielt. Das ist für mich auch immer etwas, was ich mit Pause bezeichnen würde. Weil da im Gehirn sozusagen ein Vakuum entsteht, was sehr befriedigend ist. Weil etwas, was man erwartet, und etwas, was da ist genau deckungsgleich ist.

U: ich dachte, als ich überlegte, Arichitektur und Pause, wird an sowas gedacht, es gibt zwei Sachen, die ich dachte, einmal Rhythmus, davon hattest du auch mir mal erzählt, oder Gösta und mir, Rhythmus bei der Gestaltung einer Straße, auch da kann es ja sein, das wäre gerade das Gegenteil von dem, was du gesagt hast, bei sehr sehr lang gestreckten Gebäuden, die wenn man sie anschaut ja langweilig würden, wenn man da nicht Unterbrechungen

reinsetzt, die den Blick anhalten, einen Augenblick einladen zum Verweilen, und dann geht das weiter, wie auch immer man sowas gestaltet. Und das ist das eine Moment von Pause.

Und das andere Moment von Pause dachte ich könnte man finden in dem Gegensatz Kulturfläche also Stadtlandschaft und Naturfläche, Naturlandschaft, ein Erlebnis einfach mal dazu, ich bin gefahren mit einem Motorboot, den Orinoco hoch, und zwar ein Strecke von in etwa 800 oder 850 Kilometer, auf dieser Strecke war praktisch nichts, also da war links und rechts nichts Urwald Urwald Urwald, alles so 20 30 Meter hohe Bäume, und das 800 Kilometer lang, der fluß ist auch sehr ruhig, da passiert ganz ganz selten etwas, und was da sich einstellte, war ein Moment von Pause. Also ich war wirklich erschlagen, von der Gleichförmigkeit der Landschaft, und von der Sich-Selbst-Überlassenheit von Landschaft. Also Struktur konntest du höchstens an den sich verändernden Wolken erleben. Veränderung von Struktur. Du kamst in einen so Dämmerzustand, der sehr faszinierend, sehr befreiend war. Und man hat sich dann irgendwie sehr heimisch da gefühlt. Einerseits bedroht, andererseits heimisch. Und ich denke, daß man so ähnliche Formen von Sich-Heimisch-Fühlen von sich einnisten können, von nur Dasitzen können, an nichts denken müssen, mit der Architektur doch auch plant. So wie man Plätze gestaltet. Wo man in einem Cafe sitzt, und nur einfach sitzen will, und gucken. also Räume gestalten, wo die Leute Pause machen. Sollen und wollen. Viel rundherum Büros sind, und da nun sollen die Leute hingehen, um Pause zu machen.

W: Was meistens in der Architektur entsetzlich daneben geht. Wenn das gemacht wird, warum auch immer, Es ist fast immer daneben gegangen, es gibt ein paar gute Fußgängerzonen, oder Plätze, die meisten Plätze die gut sind, entstehen mehr oder weniger zufällig, die geplant als gemütlich sind, die sehen dann auf der zeichnung so aus, daß überall Leute rumlagern, und Radio hören, in Wirklichkeit muß man dann nachts über den Plätzen aufpassen, daß man da heil rüber kommt. Das ist in der Architektur ein Kreuzthema, das immer mißlingt, dann sind die Räume architektonisch unheimlich schön und klar, zum Beispiel der Alexanderplatz, der finde ich so von der Anlage so etwas sehr sehr klares und gestaltetes hat und funktioniern tut es dann überhaupt nicht, die Leute schleichen meistens so um den Rand rum, und gehen nicht mal in der Mitte, außer vielleicht Gruppen von Architekturstudenten, ...

U: das ist ja auch ein Moment von Pause, dieser Alexanderplatz, seine Größe, seine Ausdehnung, die Mitte ist leer, ein Pause, eine Pause in der Stadt.

W: Ja, kann man sagen. Aber das ist eine Pause, die man eher als unangenehm empfinden würde, weil man nicht geschult ist, sich das als angenehm sich vorzustellen, daß da mal eine Lücke ist, und daß da mal auf einer riesigen Fläche einmal nichts ist. Auch die ich persönlich vertrete immer die Ansicht, daß viele Gebäude gerade so Wohnblöcke können durchaus etwas haben, das sie durchaus, wenn man ein bischen darauf geschult ist, sie so zu sehen, können sie etwas sehr schönes haben, wie sie so angeordnet sind, da sind drei so links, dann kommt einer quer, und dann kommen drei längst, dann kommt ein Turm, das hat dann einen Rhythmus, und all sowas in der Art, nur defacto wachsen da unten Bäume, und Büsche und man sieht das garnicht, also man sieht es nicht so klar, in der Architektur sieht man am Schluß meistens

alles nicht so klar wie es einmal geplant wurde, d.h. man sieht ein Gewusel von Bäumen und unten dahinter, fast nicht mehr zu erkennen irgendwelche grauen riesigen Kästen, und das sieht natürlich dann nicht so schön aus. Also diese Klarheit - also so ein z.B. Pause, also so ein Ja und dann eindeutig Nein und dann nach einer Weile wieder Ja, bedeutet, das gibt es in der Architektur halt sehr selten, weil dann parken da 10 Autos und dann hast du schon nicht mehr die klare Sache, daß hier was aufhört, und .. da noch einen Satz, Scarpa, Italien, diese Städte in der Po-ebene, die gehen ja auch, das ist vielleicht so wie am Orinoco, man fährt durch die Stadt, das ist die Ansammlung konzentrierter von Häusern, dann nimmt die Höhe allmählich ab, bis auf so eingeschossig, dann wird es so auf Baracken, oder so ähnlich, und so bleibt es dann endlos so weiter, dann werden die Baracken wieder etwas größer und und dann nimmt die Höhe wieder zu und dann ist man in der nächsten Stadt. Also sowas, wo man sagt, man verläßt die Stadt, wo man noch durch ein Stadttor fährt, wie durch die Wildernis, und kommt dann durch ein Stadttür in eine formulierte Stadt, das gibts ja überhaupt nicht mehr. Das war immer sicher der Wunsch der Architekten. Sowas zu konzentrieren auf die Übergänge zu gestalten, was weiß ich, Palladio, irgendso ein Mauer, die dann in einen Garten reinführt, und nach einer Weile als Hecke, als geschnittene Hecke, weitergeht, und dann sieht man, wie sich die auflöst. Das waren sicher immer so Wünsche, in Wirklichkeit, durch die Funktionalität, irgendwelche Kleinhändler, die Sachen abstellen, da sieht das natürlich immer sehr verschwommen aus. Und selbst wenn der Architekt sozusagen Pause sprich hier ist ende und zwar sofort, zack, Ende das so formuliert, wird das in der Realität immer anders aussehen. Weil die Menschen mit der Architektur auch umgehen müssen, und dadurch wird alles weniger klar. Was ja auch irgendwo in Ordnung ist.

...

(wo Laute Pausen gerne verbringen würden)

W: Na da hatte ich ja eine eher pessimistische Haltung dazu geäußert. Da es im Grunde genommen fast nie gelingt, und die Plätze die funktionieren sind meistens solche, die zufällig entstanden sind, und wenn sie dann restauriert werden, und für die Menschen noch mal ganz neu eingerichtet werden, dann sind sie hinterher hinüber. Das ist halt eigentlich fast immer so. Und wo sich was ansammelt an Nischen, das ist der bare Zufall. Natürlich, Architekten versuchen dann immer noch zu sagen, ich kann das. Die meisten Architekten werden inzwischen immer, wenn sie Plätze haben, etwas vorsichtiger sein, es sei denn, sie wollen ihren Plan verkaufen, und sagen, das wird hier unheimlich schön, weil sie ahnen, manchmal lassen sie Sachen auch einfach undefiniert, und warten erstmal zwei Jahre, wo entstehen Wege, lagern Leute, und dann macht man nach zwei Jahren an den Wegen vielleicht einen architektonisch gestalteten Weg, und da wo die Leute sich immer hingefletzt haben, da macht man dann eine Bank hin oder wo die Kinder dann immer rausrennen, da macht man dann einen Spielplatz hin. Also das garnicht so vorweg nimmt, per Gedanke, sondern sich eher der Realität anpaßt weil das haben dann manche dann gelernt aus der Realität, das ist halt so.

Es gibt noch etwas, was ich dazu beitragen kann, was ich sehr schön finde, es war der Gedanke eines ..... eines russischen Architekten, mit dem ich mal gesprochen hab. Ich weiß nicht, ob der noch lebt, der war damals, als ich mit ihm sprach schon 94. Den habe ich auch gefragt, nicht zur Pause, den habe ich gefragt zur Architektur in Bewegung. Aber es liegt nicht so weit voneinander entfernt. Bewegung sozusagen als ein Wechsel von Attraktionen aufgefaßt. Er hat mir gesagt, wenn zuviel Bewegung an einem Gebäude ist, dann gibts gar keine Bewegung mehr. Weil der Verstand von diesen Bewegungen schon so am rotieren ist, daß er gar keine Bewegung mehr hat. Aber jetzt muß ich das aus dem Englischen übersetzen. Sie können die Haltung des Architekten zur Bewegung also auch zur Pause auch in ein sehr ruhiges Gebäude implizieren in die Fassade die sehr ruhig ist, und wenn sich der Mensch dann die Zeit nimmt, diese ruhige Fassade anzugucken, dann können in dem Menschen wieder diese Bewegungen entstehen. Oder dann auch diese Pausen entstehen. Die einmal impliziert war. Und ich glaube, das ist die realistischere Einstellung dazu, was passiert bei Menschen daß man glaube ich nicht so schnell in der Architektur eine Pause inszenieren würde, daß alle an Pause denken, sondern eher, ich denke man muß eine Haltung zur Pause in der Architektur haben, weil eine Haltung zum Weglassen oder eine Haltung zum soundso und diese Haltung muß der Architekt haben, und wenn er dann entwirft, dann kann es sein, daß diese Haltung bei den Leuten, die das wahrnehmen, wieder herauskommt. Das ist also der Weg, den man auch garnicht jetzt wissenschaftlich beschreiben kann. wies glaube ich am ehesten funktioniert. Wie mit den Plätzen. Wenn ich sage ich mache hier eine Bank, und dann fühlen sich die Leute sauwohl, so funktioniert das meistens nicht. Aber wenn ich vielleicht selber die Haltung dazu habe, daß ich gerne mich auf Plätzen aufhalte, das aber garnicht inszeniere. Dann kann es sein, daß für mich sich an einem Platz etwas so darstellt, daß sich Leute da gern aufhalten. Daß könnte man so an der Uni nicht lehren. Aber das ist eher die Haltung des Architekten, die da eine Rolle spielen kann.

Ein kleiner Text: (da kommt nämlich das Wort Pause mehrfach drin vor):

....  
Pause in dem Leben eines Architekten, das für ihn sozusagen eine Initialzündung bedeutet, um sozusagen Sachen zu entdecken, die ihn später als Architekten dann weiter bringen.

Da, ich saß vor meinem Fenster im ersten Stock, und guckte über einen Schmalen Hof, wie immer, direkt auf die sogenannte chinesische Mauer. ich war von einer langen Fahrt in einem überhitzten Abteil müde nach Moskau zurückgekehrt und mußte für den nächsten Morgen noch etwas schreiben. Ich weiß heute noch nicht warum ich plötzlich an Dublinski denken mußte. Vielleicht weil ich in diesem Moment die Mauer zum ersten Mal bewußt wahrnahm. Ich war von einer Motte abgelenkt worden, die gegen das innere Glas vom Fenster flatterte. Sie wollte raus. Bumm. Pause. Wieder bommb. Mein Cousin Alexander wirft einen Gummiball gegen die Mauer, dann der unvermeidliche Treffer. Es wurde sofort kälter und alle Geräusche der Stadt waren da. Laut. So konnte ich nachts nicht schlafen. Immer hört man in der Stadt etwas neues,

nachts, wenn das Fenster fehlt. Von draußen. Einmal war ich kurz eingeschlafen, und dann die Marseillaise, ich liege. Ein weiteres Echo eines zweiten Sieges. Siegen wir bei Verdun, oder ein Marnemirakel von der Marne. Ich liege auf dem Rücken, es denkt sich in mir von selbst die Gewöhnung. Nein, ich höre wieder, aber warum so früh. Jetzt, es wurde lauter. Ich stehe auf, ein Instinkt, Ich stand auf, um rauszugehen, und weil ich wach bin, und schnell, ich habe mich sehr schnell angezogen, im Dunkeln vor dem Fenster, und ging nach draußen, ich ging zu meiner Schule, ich blieb draußen, ununterbrochen, tagelang. Als ich schließlich zurückkam, war Rußland eine Republik.

Matthias Wittekind

20.12.92

000

U: Du hast erzählt, daß es so eine Art Initiationserlebnis gab, mit der Musik von Nono. Das erste Konzert - und ...

Kannst du uns erzählen, wie das passiert ist.

W: Das faszinierendste an der Musik war eigentlich die Art und Weise wie ich das gehört hatte. Weil wir waren in Italien, und an einem Abend - wir hatten jemand kennengelernt, wir wohnten in so ner Jugendherberge, wir kamen irgendwie auf die Musik von Luigi Nono, und ich muß sagen, ich kannte nur den Namen hier aus Berlin, von bestimmten Leuten, die es immer erwähnt hatten, hatte aber nie was gehört, und der hat mir dann einige Sachen vorgespielt, unter anderen anderen ein Konzert, wo im Titel der Name Carlo Scarpa vorkam, was mich natürlich mir in Erinnerung geblieben ist, weil ich Architekt bin, und es hat sich mir eingeprägt, und vielleicht hätte ichs auch vergessen. Aber zwei Tage später sind wir durch Verona gegangen, und ich kam zu einem Gebäude, das sehr interessant aussah. Und wir haben das betreten und beguckt, und nach einiger Zeit dachte ich immer das sieht irgendwie aus, als ob einer versucht hätte Scarpa nachzumachen, bis mir jemand gesagt hatte, daß das Gebäude von Scarpa ist. Weil sehr viele Details an Scarpa erinnerten, eben zurecht. Und auf dem Weg in diesem Innenhof, das ist ein Gebäude, das umschließt so einen Innenhof, sieht man dann etwas sehr merkwürdiges, und zwar ist das ein Gehweg, angelegt aus Platten, sehr präzise gemacht, und der ganze Innenhof oder diese Platten, wenn ich mich richtig erinnere, ist so durchzogen von einem Labyrinth von Kanälen, und viereckigen Wasserbecken, und diese viereckigen Wasserbecken sind durch Kanäle verbunden. Und das hat mir sehr imponiert, daß Scarpa in diesen Gewässern schwimmen Goldfische, und in diesen Gewässern schwimmen Goldfische, und normalerweise sterben Goldfische in solchen flachen Gewässern, wie diese flachen Kanäle waren, aber er hat es so gemacht, daß er immer so Vierecke angelegt hat, wo das Wasser drei Meter tief ist, und die Goldfischen können sozusagen, wenn sie so durch einen schmalen Kanal geschwommen sind, sich da in die Tiefen schrauben und sich da wieder abkühlen und auch Sauerstoff finden. Und irgendwie kam mir die Idee, als ich den Weg längs ging, und plötzlich ein Goldfisch meinen Weg kreuzte, was eben durch geeignete Technik da möglich war, also man hält dann instinktiv an, weil man glaubt, ihn vorbeilassen zu müssen, hatte ich dann so ne Idee, daß das eigentlich ein bisschen von der Struktur her vielleicht etwas mit diesem Stück, was wir gehört hatten, mit dem Titel, der an Scarpa erinnert zu tun hat, weil es auch so ist, diese Goldfische schwimmen eher träge, und unterbrechen sozusagen diese strukturelle und sehr genau geordnete Struktur, und fließen sozusagen quer dazu, und diese schwarzen tiefen Löcher könnte man dann mit diesen enormen langen Pausen zwischen den einzelnen Teilen in Verbindung bringen. Das war irgendwie so eine Verbindung, die da war. Und so habe ich dieses Musikstück eigentlich in Erinnerung eher als das Bild eines schwimmenden Goldfisches, als jetzt tonal in allen Einzelheiten, wenn ich von dem Stück spreche, dann denke ich am ehesten an die Goldfische, die den Weg kreuzen, und sich dann in die Tiefe schrauben, um sich abzukühlen.

U: Du hast erzählt, daß du als du Nono das erste Mal gehört hast, das mit Erinnerungen und Erlebnissen sofort in Verbindung bringen konntest eines Gebäudes von Carlos Scarpa. Das war auch dieses Stück, A Carlos Scarpa a soui possibili infiniti von Luigi Nono. ... Wenn du das mal erzählen könntest, welches Erlebnis war es, das du mit der Musik in Verbindung hast bringen können.

W: Ja. Carlos Scarpa. Da erinnere ich mich an eine Reise, die wir nach Italien irgendwann einmal gemacht haben, und in Verona steht ein umgebautes sehr sehr altes Ruinengebäude von Carlos Scarpa umgebaut. Und das sonderbare war, ich kannte Carlos Scarpa, als ich dort hingefahren bin, aber ich wußte überhaupt nicht, daß dieses Gebäude von Scarpa war, und ich ging durch dieses Gebäude und durch diese Höfe, und was alles dazugehört, dachte immer wieder, daß jemand versucht hätte, Scarpa zu imitieren. Und ich fand, das war sehr gut gelungen, bis ich jemanden traf, der mich dann aufklärte, daß dieses Gebäude nun von Carlos Scarpa selbst gemacht worden wäre.<sup>50</sup> Und wenn man wieder raus geht, geht man über einen großen Hof, der ist von einer Seite flankiert von dem Gebäude selbst. Das ist auch ein Gebäude mit sehr kleinen Fenstern, so weit ich mich erinnere. Auf zwei Seiten sind glaube ich Mauern, und in einer Ecke steht so ein Turmähnliches Gebilde, und dieser Hof ist mit einer Wasseranlage sozusagen versehen, das kann man sich so vorstellen, das sind viereckige Wasserlöcher, die sehr sehr tief sind, vielleicht ein mal ein Meter, und die sind glatt zwei Meter tief, so richtige dunkle schwarze Löcher und diese Vierecke sind so in einem bestimmten axialen Verhältnis zueinander verteilt, oktogonal verteilt, und zwischen diesen tiefen Löchern sind Gräben, und zwar ganz flache Gräben, vielleicht 20 Zentimeter breit und 15 Zentimeter tief, die diese Gewässer verbinden, und das Verrückte ist, daß diese ganze Anlage bevölkert ist mit einem Stamm von Goldfischen, der da anscheinend auch schon sehr sehr lange lebt, weil die Goldfische auch schon enorme Ausmaße haben, und ich hab einen Gärtner gefragt, ob die immer sterben oder so, und der meinte, nö, die würden da schon immer rumschwimmen, sich sogar vermehren, und das verrückte ist, daß man immer normalerweise, wenn man so ein künstliches Gewässer anlegt, das ist ja immer sehr flach, dann sterben die Goldfische im Hochsommer, weil das Wasser zu warm wird, und kein Sauerstoff mehr drinn ist, aber in diesem Gewässer können die Goldfische eben überleben, weil sie in diese tiefen Löcher schwimmen können, und dennoch schwimmen sie hin und wieder gut sichtbar durch diese flachen Kanäle, die diese Löcher miteinander verbinden, und diese flachen Kanäle kreuzen sozusagen den Weg, über den man selber geht, und da kann es dann vorkommen, daß man einen Plattenweg entlang geht, und plötzlich kreuzt ein Goldfisch den Weg, und zwar kein kleiner, sondern ein alter großer Goldfisch, der da seine Pfade abschwimmt, und wenn es ihm zu warm wird, dann dreht er sich in diesen tiefen Löchern wieder nach unten in Schwarze und kühlt sich ab. Und diese Verbindung zwischen dieser kristallinen Struktur von diesen Löchern und diesen sehr gerade gezogenen labyrinthhaften Gräben mit diesen Tieren, die da halt seit Jahrzehnten schwimmen fand ich sehr gelungen. Und als ich dann sehr viel später mal ein Stück vorgespielt bekam, von Luigi

---

<sup>50</sup> Schon das wie in einem Traum. Das Original erscheint als Imitation.



Nono, das im Titel nun auch noch eine Anmerkung trägt, also der Name Carlos Scarpa taucht auf, in dem Titel - erinnerte ich mich eigentlich an diese Archtiktur - nicht an die Archtitektur, sondern an dieses Wasserlabyrinth, und das Stück ist ja so aufgebaut, daß es immer auf einigen nur wenigen vielleicht zwei Tönen basierenden kleinen clusterähnlichen Verdichtungen von Klängen besteht, und dann sind enorm lange, passiert überhaupt nichts, und dann plötzlich taucht wieder etwas auf, auf eine andere Art und Weise, und dann ist wieder Ruhe. Und als ich das hörte, dachte ich an die Goldfische, die ihren Weg schwimmen, wo sie quasi in der Sonne leuchten, und irgendwelche schnellen oder langsamen Bewegungen machen, und dann wieder in diese schwarzen Löcher abtauchen, um sozusagen in diesen Pausen sich zu erholen, um sich dann wieder auf den Weg zu machen. Und ich hatte den Eindruck, daß vielleicht daran gedacht worden ist, bei dem Schreiben dieses Stückes, also diese Goldfische, also daran hab ich zumindest gedacht.

Also was das Faszinierenden sozusagen ist, ist, daß man das Tier wahrnimmt wie ein Fußgänger, ein Fußgänger kreuzt, nur daß eben so ein völlig sprachloser Goldfisch, der da rüberschwimmt, aber man sieht ihn plötzlich als ein Element der Architektur, n. Goldfisch, was man sich so eigentlich garnicht vorstellen kann, als ob es inszeniert wäre. Dieser Goldfisch ist sozusagen seit 15 Jahren da angestellt und schwimmt da durch die Gegend, die vermehren sich sogar in dieser völlig abstrakten Landschaft. Und vielleicht kann man da eine Verbindung sehen zu dieser Musik von Scarpa, daß man sagen kann, sozusagen, diese Pausen als Hauptstruktur, und mittendrin sind da so einige Töne in die Welt gesetzt worden, die sich dann im Laufe des Stückes so auch vermehren. Also ich meine als ob sie sich ständig paaren würden, und irgenwelche Jungen erzeugen - mit Überlagerungen und Klangdinge, ja Dinge, die dadurch passieren, daß man mehrere Dinge zusammenschmeißt. Und da würde ich am ehesten die Verbindung sehen, und diese schwarzen Löcher, weil die Goldfische kommen wirklich aus dem Kanal so raus, schwimmen so an der Oberfläche, und dann drehen sie sich so runter, das ist wirklich, und dann sieht man sie nicht mehr. Dann sind sie weg. Und dann kommen sie so wieder hoch, als ob sie so Spaziergänger wären.