

RADIO-TIPS

Wende I: Im Herbst 1989 fand die DDR-Bevölkerung mit „Wir sind das Volk“ den positiven, alle vereinigenden Slogan zur Wendezeit. Ob auf dem Boden der Arbeiter- und Bauern-Macht die „da unten“ mit denen „da oben“ je richtig zufrieden waren, sei hingestellt. Sicher ist aber, daß sich spätestens in den Achtzigern erst Unwohlsein und dann Widerstand gegen etliche Maßnahmen der Staatsführung formierte. „An den gewählten Vertretern des Volkes: Ich fühle mich durch Sie nicht vertreten“, schrieben einige mutige DDR-Bürgerinnen im November 1982, als die Wehrpflicht für Frauen eingeführt wurde. Mit der Eingabe begann die Bewegung der Frauen gegen die Militärlösung der DDR. Sieben Jahre lang organisierten sie Kundenswerkmärsche und Pro-



testaktionen. In ihrem Beitrag **Genau hingesehen und nicht geschwiegen - alles vorbei?** stellt Margret Lünenborg die Frauen für den Frieden vor und fragt nach, was sie nach all den Jahren der Repressalien und Bespitzelung heute noch verbindet. (16.12., 19.05 - 19.30 Uhr, SFB 3)

Wende II: **Freaktown** nannte der links-alternative Volksmund die Schöneberger Intellektuellen-Idylle, die im Windschatten der Mauer prächtig gedeihete und sich nach dem 9. November 1989 empfindlich in ihrer Ruhe gestört fühlte. Die Betroffenen reagierten arbeitsteilig: Während die einen über den Verlust ihrer Nischenexistenz lamentierten, schrieben andere auf, was es alles zu bekagen gab. Zu letzteren gesellte sich **Bodo Morshäuser**, der Gehörtes und Erlebtes notierte und zu dem Hörspiel **Die letzten Tage West-Berlins** verdichtete. Der RIAS, ab 1. Januar 1994 Bestandteil des neugegründeten Deutschlandradios, strahlt jene Fassung des Stücks aus, die 1991 mit Schauspielern des Theaters „Rote Grütze“ produziert wurde. (22.12., 20.00 - 20.47 Uhr, RIAS)

Uli Aumüller heißt der Autor des möglicherweise ganz absonderlichen Beitrags **Die Stimme als des Menschen eigenste**, die der Sender Freies Berlin (SFB) im Rahmen seiner Sendung Musikforum ausstrahlt. Es lohnt, auszugeweiht in den dazugehörigen Text der SFB-Pressestelle hineinzuschmökern: „Daß es aber nun ganz gleich ist, was gesagt wird, mit welcher Stimme und wieviel, weil nur das Medium selbst zu uns spricht, an das wir uns mit bereiterem Willen anschließen, und das Medium selbst gleich welchen Inhalts sich zur Botschaft ausbreitet im Radio, Television oder Cyber-Space - zu dieser kühnen These erdreistet sich Norbert Bolz, Prediger der Post-Gutenberg-Galaxis, und drängt sich damit selbst in die Marginalität.“ Bahnhof? (18.12., 20.00 - 22.00 Uhr, SFB 3)

Hörspiele und Features

Chormusik Kammerchor Stuttgart Feature von Achim Nühr; DS-Kultur, 15.15 - 15.30 Uhr

Die Rebellion in der Goldstadt Hörspiel von Günter Eich; DS-Kultur, 20.00 - 21.30 Uhr

Wohin sollen wir gehen? Die Insel Sandwip in Bangladesch Feature von Achim Nühr; DS-Kultur, 1.00 - 2.00 Uhr

Das ist nicht von Eugen Roth Hörspiel von Melchior-Schedler; DS-Kultur, 15.35 - 16.30 Uhr

KunstE... Polit-Spektakel aus der Theaterwerkstatt von Erwin Piscator zu seinem 100. Geburtstag - Szenische Collage; DS-Kultur, 23.05 - 0.00 Uhr

Dachse im Eulenlicht oder: Die Suche des Peter Talion (3) Kriminalhörspiel in drei Teilen von Edward Boyd. Aus dem Englischen übersetzt von Marianne de Barde und Hubert von Bechtoldsheim; Regie: Heiner Schmidt; Deutschlandfunk, 0.05 - 1.00 Uhr

Feature So ist es immer gewesen Vorweihnachtliches aus dem Erzgebirge; Von Ingo Calbow; SFB 3, 9.00 - 10.00 Uhr

Studio Drei Jopp oder die Wohlgefalligkeit Hörspiel von Helmut Bez; Regie: Hans Gerd Krogmann; SFB 3, 22.00 - 23.00 Uhr

Ich bin der Weihnachtsmann Hörspiel von Hans-Werner Hartert; Radio Brandenburg, 15.05 - 16.00 Uhr

Savannah Bay Hörspiel von Marguerite Duras Aus dem Französischen übersetzt von Elisabeth Plessen; Regie: Georges Peyrou; Deutschlandfunk, 20.05 - 21.25 Uhr

Der GUTE Krimi zur NACHT Der Chinese Von Friedrich Glauser; Hörspielbearbeitung: Markus Michel; Regie: Martin Bopp; Berlin 88 8, 22.00 - 23.00 Uhr

Feature Die Kinder von Bethlehem Kleine Weihnachtsgeschichte von Matthias Fink; SFB 3 + Radio Brandenburg, 15.05 - 16.15 Uhr

Saul und David Kinderhörspiel von Andrea Czesnisi nach dem 1. Buch Samuel; DS-Kultur, 13.33 - 14.30 Uhr

Vorsicht Hochspannung! Professor von Dusen und die schwarze Fünfpenski Kriminalhörspiel von Michael Kaiser; Regie: Rainer Klute; RIAS, 21.00 - 22.00 Uhr

Abgestoßen - angezogen oder: Ist im Dagegen sein der Sinn? Eine Betrachtung von Vater und Sohn - Feature von Jochen Altmann - Ursendung -; DS-Kultur, 15.35 - 16.30 Uhr

Fasching und Vogelsang Hörspiel von Helmut Paschina/Osterreich; DS-Kultur, 1.00 - 2.00 Uhr

Das Wunder vom Jesuskind Kurzhörspiel von Dario Fo; Radio Brandenburg, 13.30 - 14.00 Uhr

Orpheus Reihe Frühe Hörspiele Hörspiel von Rudolf Leonhard; Radio Brandenburg, 20.15 Uhr

Das Fräulein Hörspiel von Ivo Andric; Übersetzung: Werner Kreuziger; Regie: Darko Tatic; SFB 3, 20.00 - 21.30 Uhr

Der heilige Christ Hörspiel von Peter Jakubeit; DS-Kultur, 15.35 - 16.30 Uhr

Fluchtpunkt Südafrika - Exil der „kleinen Leute“ Ein Besuch bei deutschen jüdischen Emigranten. Feature von

Winfried Lachauer; Deutschlandfunk, 19.15 - 20.00 Uhr

Studiozeit Besuch im Pfarrhaus Hörspiel von Ilse Aichinger; Regie: Heinz von Cramer; Deutschlandfunk, 22.15 - 23.00 Uhr

Studio Drei Feature Auch ich war ein „Bitschön“; Von Helmut Kapetzky; SFB 3, 22.00 - 23.00 Uhr

Hörspiel - Deutschstunde - Die letzten Tage Westberlins Hörspiel von Bodo Morshäuser; Regie: Bärbel Jarchow-Frey - Eine Produktion des Theaters „Rote Grütze“ 1991 für RIAS Berlin; RIAS, 20.00 - 20.47 Uhr

Bergkristall Kinderhörspiel von Mario Göpfert nach Motiven der gleichn. Erzählung von Adalbert Stifter/ Osterreich; DS-Kultur, 15.35 - 16.30 Uhr

Der letzte Sommer des Joseph Fouche Hörspiel von Ingo Stephan - Ursendung -; DS-Kultur, 20.00 - 21.30 Uhr

Engel Irdische Notizen über ein himmlisches Thema - Feature von Heike Kraft; DS-Kultur, 1.00 - 2.00 Uhr

Feature Als Maria übers Gebirge ging Alpenländischer Advent - Eine stereophone Dokumentation von Ekkehard Saß; Sprecher: Friedhelm Ptok; Regie: Klaus Lindemann; SFB 3, 19.30 - 20.50 Uhr

Kinderfunk Im Zauberwald Hörspiel in 3 Teilen von Paul Hartmann nach Alexander Walkows gleichnamigen Roman; Regie: Paul Hartmann - 1. Folge; „Der Zauberer der Smaragdenstadt“; RIAS, 14.00 - 15.00 Uhr

Weihnachten mit Else Kinderhörspiel von Gabriele Bigott - Ursendung -; DS-Kultur, 13.33 - 14.12 Uhr

Literarische Stunde Ich geh' woanders hin Ein Porträt des Dichters und Essayisten Hans Magnus Enzensberger; DS-Kultur, 16.00 - 17.00 Uhr

Der blaue Boll Funkbearbeitung: Ernst-Frieder Ratochwil nach dem gleichn. Drama von Ernst Barlach; DS-Kultur, 21.30 - 23.00 Uhr

Gorbunok, das Wunderpferden Kinderhörspiel von Elisabeth Pankin und Norbert Speer nach d. russ. Märchen von Piotr Jerschow; Radio Brandb., 15.05 - 16.00 Uhr

Schwarze Schafe Weihnachtsgeschichte des Kanadiers Hans Böggild, übersetzt von Edwin Cirmann; Radio Brandenburg, 22.05 - 23.15 Uhr

Ich wollte immer blond sein auf der Haut Feature von Sieglinde Scholz-Amoulong; Sprecherin: Tatja Seibt; SFB 3, 15.05 - 16.00 Uhr

Im Zauberland Hörspiel in 3 Teilen von Paul Hartmann; 2. Folge: Der schlaue Urfin und seine Holzsoldaten; RIAS, 14.00 - 15.00 Uhr

Der Brandner Kaspar ... Ein bayerisches Volksstück von Joseph Maria Lutz; Regie: Hanns Korajebel; RIAS, 21.30 - 22.30 Uhr

TAMINO - PAMINA und die Zauberflöte Hörspieloper für Kinder und Jugendliche nach W. A. Mozart; Bearbeitung von Konrad Chr. Göke und Stefan Maltzew; DS-Kultur, 10.00 - 11.00 Uhr

Weihnachtsgespräch Hörspielfassung: Joachim Staritz nach der gleichn. Erzählung von Dylan Thomas/ Großbritanniens; DS-Kultur, 13.33 - 14.00 Uhr

Damaskus: Die Braut der Städte Zwischen Okzident und Orient: Feature von Renate Eisel - Ursendung -; DS-Kultur, 1.00 - 2.00 Uhr

Der Medziener Hörspiel von Jürgen Dluzniewski; Radio Brandb., 15.05 - 16.00 Uhr

Gedächtnisverlust - Jeden Tag verschwindet etwas Feature von Luc Haekens und Edwin Brys; Deutschlandfunk, 23.05 - 23.50 Uhr

Ohrenbärs Radiotheater Ein märchenhafter Gesang an König Habnens Ohr - Mär-

chenhörspiel von Thomas Vannasta; Berlin 88 8, 9.30 - 10.00 Uhr

Der GUTE Krimi zur NACHT Fahrerflucht Von Alfred Andersch; Regie: Marcel Wall-Ophüls; Berlin 88 8, 22.00 - 23.00 Uhr

Feature Ich, Paula, Paula Becker, Paula Becker-Moder Ein Porträt aus Briefen und Tagebüchern - Von Dagmar Papula; R. Christiane Helle; SFB 3 + Radio Brandenburg, 15.05 - 16.15 Uhr

Kinderfunk Im Zauberland Hörspiel in 3 Teilen von Paul Hartmann; 3. Folge: Die sieben unterirdischen Könige; RIAS, 14.00 - 15.00 Uhr

Lucie und Karl-Heinz Kinderhörspiel von Paul R. Olbrich nach dem gleichn. Puppenspiel von Franz Zaulek; DS-Kultur, 13.33 - 14.00 Uhr

Alle meine Kinder Irngards Berufung zur Kinderdormutter; Feature von Renate Beckmann - Ursendung -; DS-Kultur, 15.35 - 16.30 Uhr

Vom Melken Die sinnlich-übersinnlichen Abenteuer des Walter Walkenstein; Hörspiel v. Renate Görgen; DS-Kultur, 1.00 - 2.00 Uhr

Kurzhörspiel - Ursendung Ich bin nur eine Stimme von Ditle Buchmann; Radio Brandenburg, 13.30 - 14.00 Uhr

Feature Der Gehörmsch Ossip Mandelstam - Lyriker, Erzähler, Essayist; Von Elisabeth Skopek und Wolfgang Seibel; Radio Brandenburg, 20.15 Uhr

Bericht über Robespierre Hörspiel von Rolf Schneider; Regie: Barbara Plensat; SFB 3, 20.00 - 21.30 Uhr

Literatur Literatur Hörspiel von Daniel Wisser - Ursendung -; DS-Kultur, 15.35 - 16.30 Uhr

Zur Diskussion Deutsche Paare Liebesgeschichte nach dem Fall der Mauer (1) - Feature von Barbara Bronnen; Deutschlandfunk, 19.15 - 20.00 Uhr

Studiozeit Die Mitte der Welt Hörspiel von Patricia Görg; Regie: Robert Matejka; Deutschlandfunk, 22.15 - 23.00 Uhr

Studio Drei Feature Georg Glaser - Auf der Suche nach der unmöglichen Bruderschaft Eine Lebensgeschichte; Von Michael Trabitshsch; Regie: Karin Hutzler; SFB 3, 22.00 - 23.00 Uhr

Der Untergang der Titanic Hörspiel von Hans Magnus Enzensberger; Musik: Stanley Walden; Regie: George Tabori; RIAS, 20.00 - 21.27 Uhr

Der Teufel mit den drei goldenen Haaren Kinderhörspiel von Katrin Lange nach dem gleichn. Märchen von den Brüdern Grimm; DS-Kultur, 15.35 - 16.30 Uhr

Literarische Stunde Ich geh' woanders hin Ein Porträt des Dichters und Essayisten Hans Magnus Enzensberger; DS-Kultur, 1.00 - 2.00 Uhr

Radio-Frequenzen

ANTENNE: Berlin 88 8, 88.8 MHz (Kanal 5) • B 2 92,4 (18) • SFB 3 96,3 (31) • RIAS 89,6 (9) • R.S. 2 94,3 (24) • 100,6 100,6 (45) • Radio Energy 103,4 (55) • 104,6 RTL Berlin 104,6 • AFN 87,9 (3) • BFBS 98,8 (39) • BBC 90,2 (11) • FFB 93,6 (22) • DS-Kultur 97,7 (36) • Berliner Rundfunk 91,4 (15) • Radio Brandenburg 95,8 MHz • Antenne Brandenburg 93,1 MHz • Fritz 102,6 • Deutschlandfunk 98,2

KABEL: Berlin 88 8 94,85 MHz (Kanal 25) • B 2 95,15 (28) • SFB 3 96,65 (32) • RIAS 97,40 (34) • R.S. 2 101,00 • AFN 94,00 (23) • BFBS 102,85 (53) • BBC 87,60 (2) • FFB 103,70 (56) • Radio Brandenburg 100,00 (46) • Antenne Brandenburg 101,85 • Fritz 91,70 (16) • DS-Kultur 102,15 (50) • Berliner Rundfunk 99,45 (49) • Deutschlandfunk 100,30 (44) • 100,6 89,15 (7) • Radio Energy 90,50 (12) • RTL Berlin 104,15 • RTL 88,15 (4) • Radio Melodie & Mischkanal 90,80 (13) • Kiss FM 98,45 (38) • Offener Kanal 92,75 (19) • Voice of America (VOA) 106,50 (64) • Star Sat Radio 106,20 • Radio Rapa 93,30 • Klassik Radio 88,45

Ulri amüller
Falkenhagenerstr. 33
13585 Berlin
voice 0049 30 375 26 87
fax 0049 30 375 41 10
berlin, der 14.12.1993

Herrn Prof. Fischer-Dieskau
Lindenallee 22
Berlin

Sehr geehrter Herr Fischer-Dieskau,

Ihr Brief hat mich zugleich erstaunt und gefreut - und natürlich nachdenklich gemacht.

Nachdenklich gemacht: Natürlich bemühe ich mich, in meinem Sendungen meine Gesprächspartner so darzustellen, wie sie sind - und vor allen Dingen bemühe ich mich, sie so in den Kontext der Sendung zu setzen, daß sie als MENSCHEN wirken können - nicht als Informationsvermittler, Thesenbestätiger, etc. Um eine Metapher aus unserem Gespräch zu verwenden: Ich bemühe mich darum, daß ES spricht - und zwar so, daß aufmerksame Zuhörer, die ich voraussetze, dieses ES auch hören können. Die Anmerkungen beim Abtippen meiner Gespräche dienen ausschließlich dazu, sozusagen im zweiten Dialog mit der Person, mit der ich mich unterhalten habe, diese Passagen zu finden, in denen ES spricht. Sie sind nicht für die Öffentlichkeit gedacht, ähnlich einem Tagebuch, und fließen meist nicht in meine Sendungen ein - d.h. sie fließen nur dann ein, wenn sie - oh je, es ist sehr schwer, das im allgemeinen zu formulieren ... "nach sorgsamer Prüfung" klingt zu bürokratisch. Also: bei meinen Anmerkungen mache ich mir keine Gedanken, ob das nun stimmt oder nicht stimmt - ob das jemand beleidigen könnte oder verletzen - etc. - ... kurzum! Ich möchte Ihnen sagen, daß Sie mir, denke ich, vertrauen können - vertrauen können, obwohl ich einige musikalische Fachausdrücke ("combatimento" z.B.) nicht kannte. -

Ich verstehe meine Arbeit nicht als Journalismus, - auch nicht als Kritiker. Es gibt für mich absolut keinen Grund anzunehmen, daß irgendein Zuhörer einen Gewinn davon haben könnte, daß ich Panzera Lieber mag als Fischer-Dieskau, oder Fischer-Dieskau Lieber als Roland Barthes - oder Sloterdijk - oder Olivier Messiaen - oder David Moss - oder John Cage. Viel wichtiger ist es - das ist mein Anliegen - diese Menschen in meinen Sendungen miteinander in Kontakt zu bringen, sie quasi miteinander sprechen zu lassen - wie Schauspieler mit ihren Rollen auf der Bühne.

Ihr Brief hat mich wieder einmal daran erinnert, daß ich es in meinem Beruf mit Menschen zu tun habe - gleich nun, ob sie berühmt sind oder nicht. Gefreut auch, das muß ich gestehen, weil Sie es für wichtig genug hielten, Ihre Bedenken mir mitzuteilen. Was ist im gegenwärtigen Krieg der Medien ein "Freier Autor", der mit seinem Beitrag mit etwas Glück gerade 10.000 Zuhörer erreicht. Vielleicht auch nur 1.000 oder nur 500. Die

Einschaltquote dieses Sendeplatzes, auf dem Teile unseres Gespräches ausgestrahlt werden, liegt mit 10% unterhalb der Nachweisgrenze. Gelegentlich messen sie 2% - aber wie soll man das durchschauen.

Erstaunt: Ein Sänger, ich glaube, das kann man ohne Übertreibung sagen, der unserer Republik seit den 50er Jahren - wie soll ich sagen - eine Stimme gegeben hat. -
- der bereit ist, sich 1993 mit einem Menschen, den er nicht kennt, über einen Philosophen zu unterhalten, der ihn als "Blasebalg" bezeichnet - oder: "Ich höre nur die Lungen" - ...
das muß ich sagen, das fand ich sowieso erstaunlich -
andererseits dachte ich mir: ein Mann, der soviel Meriten verdient hat wie Sie, müßte in der Lage sein, die Anfechtungen eines ebenfalls berühmten Philosophen zu verkraften.

Tatsächlich dachte ich, daß wir etwas länger brauchen würden, um herauszufinden, was dieser Roland Barthes eigentlich meint. Eine Lösung, was er gemeint haben könnte, glaube ich mittlerweile gefunden zu haben - und diese "Lösung" ist der rote Faden meiner Sendung am kommenden Samstag, den 18. Dezember, um 20.00 Uhr bis 22.00 Uhr im Programm SFB 3. Sollten Sie nicht die Gelegenheit haben, selbst "über Äther" mitzuhören, schicke ich Ihnen gerne eine Kopie. *(Geben Sie mir eine kurze Nachricht!)*

Ihre Reaktion würde mich viel mehr interessieren als Ihre Reaktionen auf die Anmerkungen, die ich in der Abschrift lieber hätte löschen sollen ...

Mit den besten Grüßen


Uli Aumüller

d.11.12.93

Sehr geehrter Herr Ammann,

es ist schon eine Tortur, so ein Band-Skriptogramm von der Sekretärin (mit Hörfehlern und falsch geschriebenen Worten) zu studieren. Zum einen: weil ich daraus sehe, wie wenig schlagfertig und eloquent ich mich mit meinem unausgegorenen Deutsch herumgeschlagen habe. Auch sind mir Ihre Fragen weitgehend unklar geblieben, womöglich auch, weil es mir an Intelligenz zur Verarbeitung fehlt. Zum andern: weil der Stift zu ständigem Korrigieren neigt, was natürlich ganz unsinnig und überflüssig ist.

Etwas besorgt machen mich Ihre nachträglichen "Anmerkungen", auf deren zusätzliche Einblendung Sie hoffentlich verzichten werden. Es wäre unfair dem Antwortenden gegenüber, der sich nicht mehr dazu äußern kann.

Dem Interviewten kam es - der Natur der Sache entsprechend - darauf an, aus der Sicht des Künstlerischen, des Interpreten zu sprechen. Alles Unreflektierte und bloß Körperliche kann schwerlich eine Solorolle unter seinen Aufgaben übernehmen. Deshalb auch mein stetes Zurückkommen auf die Untrennbarkeit des Kreislaufs unbewußt- bewußt- wieder unbewußt.

Wenn ich Sie gelegentlich nicht ausreden ließ, so hängt das wohl mit meinem höchst mangelhaften Kurzzeitgedächtnis zusammen, das so rasch wie möglich zusammenraffen möchte, was es einmal gefaßt hat. Auf Mangel an Interesse konnten Sie eigentlich bei meiner offensichtlichen Bereitschaft, auf Sie einzugehen, nicht schließen !

Die erwähnten Werke heißen "Il combattimento di Tancredi" von Claudio Monteverdi und "L'horizon chimérique", ein kurzer Liederzyklus von Gabriel Fauré, anhand dessen ich mich mit Panzera unmöglich messen konnte, da Fauré ihm den Zyklus noch selbst widmete und ich die Aufnahme erst hörte, als sie viele Jahre zuvor- langst vor dem Krieg - entstanden war. Denn Panzera war sängerisch nicht mein Zeitgenosse, sondern eine gute Sängergeneration früher tätig, weswegen Vergleiche - besonders solche von Schallplatten mit ihrer unterschiedlichen Aufnahmetechnik - kaum statthaft sind. Panzeras Interesse aber an meinem Gesang ging so weit, daß er mich als Lehrer an das Institut de France holen wollte, was ich damals noch für verfrüht hielt.

Der Künstler auf dem Podium: sicherlich kein Marionettenspieler, sondern eine Art Schmelztiegel, in dem die auseinanderstrebenden Gedanken und Empfindungen vieler umgeschmolzen, verwandelt werden.

Das sinnliche Erleben nicht signifikant? Wieso? Ausschließlich über den von der Natur gegebenen und in der

Gesangstechnik verwerteten sinnlichen Schönklang läßt sich sängerische Interpretation überhaupt nur erzielen...

Gegen den "Handwerker" ist durchaus nichts einzuwenden, wiewohl ihn vom Künstler noch Welten trennen.

"Dichterliebe": der landläufige Glaube, Heine sei von Schumann nicht verstanden worden, trifft meiner Ansicht nach nicht zu. Die Gedichte sind bei beiden, dem Dichter und dem Komponisten, Ausdruck reinsten Depression. Und Schubert? Mit "Weltfrömmigkeit", einem nicht von mir erfundenen Begriff, meinte ich das große Trotzdem, das hinter all seiner Lieblichkeit wie seinem aufbegehrenden Trotz steht. Von welchen Wahnsinnsphasen reden Sie? In seiner schöpferischen Tätigkeit von 13-14 Jahren hat es keine solche gegeben, übrigens auch keinen Wahnsinn!.

Der Mythos, von dem wir sprachen, bedeutet für mich immer wieder ein Wunder. Da wird eben nichts dirigiert, sondern er entsteht durch die äußerste Treue einem Werk gegenüber, das dank seiner Größe alle anzusprechen in der Lage ist. Das ist beim Singen nur mit einer orphischen Stimme möglich, nämlich mit einer, die die Sinne ebenso wie den Geist anspricht, die zugleich verführen und überzeugen kann.

Mit den besten Grüßen Ihres



(Dietrich Fischer-Dieskau)

uli aumüller
falkenhagenerstr. 33
13585 berlin
voice 0049 30 375 26 87
fax 0049 30 375 41 10
berlin, der 10.12.1993

Fischer-Dieskau
9.12.93 in seiner Wohnung/Lindenallee

Uher-Cassettten-Recorder Zählwerk
Kopie von DAT

Barthes / Kristeva...

U: Was ich sie als erstes fragen wollte. Herr Ronland Barthes unterscheidet hier zwei Typen des Gesangs, oder besser gesagt, in der Musik selber ...

F: Des Gesang oder der Sänger ...

U: Des Gesangs, er redet von Gesang und er redet insbesondere von der Liedkunst von Schuman und Schubert im Zentrum. Er orientiert sich da an einem Modell von Julia Kristeva ..

F: Die ich kenne ...

U: die unterscheidet zwischen Phänogeesang und dem Genogeesang. Sind ihnen diese Begriffe schon mal irgendwo begegnet.

F: Das wollte ich nämlich sie fragen, ob für als Praktiker und sicher auch als jemand, der sich sehr viel Gedanken darüber gemacht hat, diese Unterscheidung irgendeinen Wert hat.

F: Ja, was wird denn darunter verstanden. Unter Phäno-Gesang und Genogeesang.

U: Ja, wenn sie soviel Zeit haben, lese ich das kurz mal vor

F: Ja, muß ich haben ... Wenn sie darauf eingehen wollen...

U: Der Phänogeesang, wenn man diese Einteilung akzeptieren will umfaßt alle Phänomene, alle Merkmale, die man in den Bereich der Struktur der gesungenen Sprache, der Gesetze des Genres, der codierten Form der Koleratur, des Idiolekts des Komponisten, des Stils der Interpretation fallen. Kurz alles, was in der Ausführung im Dienst der Kommunikation, der Repräsentation und des Ausdrucks steht.

F: Und das andere?

U: Das wovon man gewöhnlich spricht, das das Gewebe der kulturellen Werte bildet, und so weiter und so weiter ...
Expressivität und Dramatik.

Der Genogeesang ist das Volumen der singenden und sprechenden Sprache, der Raum, in dem Bedeutungen aus dem Inneren der Sprache und ihrer Materialität selbst (Zitat Kristeva) hervorkeimen.

F: Also kein Gesang...

U: Es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit Kommunikation, Repräsentation der Gefühle zu tun hat.

F: Dann ist das kein Gesang.

U: Es ist die Spitze oder der Grund der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet.

F: Wie bitte, das habe ich noch nicht verstanden...

U: Es ist die Spitze, oder der Grund der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet. Nicht das was sie sagt, sondern die Wollust ihrer Tonsignifikanten, ihrer Buchstaben, wo sie erforscht, ...

F: Diese Trennung ist ja furchtbar unsinnig, ganz unsinnig. In Phäno- und Genogeesang. Das ist vollkommnen unsinnig. Die beiden Dinge spielen ständig ineinander, und sind nicht voneinander zu

073

trennen. Das wäre so, wie wenn sie den Euter von Kuh abschneiden und sagen, ich will jetzt die Kuh melken. Das läßt sich nicht trennen. Wenn sie auch nur einen einzigen Ton von sich geben, unter Umständen ohne jede Sprache, nur als Ton, a e i o u, auf irgendeinem Vokal, und sie färben ihn oder versehen ihn mit einem Crescendo oder Decrescendo meinetwegen, ein Philato, irgendwas in dieser Art, dann haben sie bereits einen Ausdruck, dann haben sie bereits etwas, worunter sich jeder Hörer im Saal sich etwas anderes vorstellen kann¹, also etwas damit verbindet, also sich zur Wollust oder sich zum Mitdenken sogar verführen lassen kann. Das sind also wirklich, kann man nicht trennen diese Dinge.

U: Ja, er versucht - was er versucht, dieser Roland Barthes, ist, daß er eine Sprache erfinden will, oder eine Form des Sprechens über Musik, die nicht adjektivisch ist. Muß ich sagen, als Journalist, als jemand der ...

F: Adjektivisch?

U: ... der viel über Musik schreibt, ist man sehr häufig verführt und hingerissen, Adjektive zu verwenden: Hervorragend, berückend, berauschend, ...

F: Ich vermeide das, wenn ich schreibe. Möglichst.

U: Natürlich ich auch.

F: Ich streiche da mit dem Rotstift alles nachträglich, wenn da was geschrieben ist, an, ich streiche mir alle diese Dinge raus. Wenns geht. Manchmal läßt es sich nicht vermeiden, weil man sonst nicht umschreiben kann, was man umschreiben wollte.

U: Und nun, so geht er eben auf diesen besonderen Punkt hin, daß es eine ... innerhalb des Gesangs noch einmal praktisch einen Gesang gibt, eine Art der Reibung des Körpers, wie er es nennt, oder der Wollust, mit der Melodie oder der Musik. Und das eben habe Panzera gekonnt ...

F: Das gibt es eben nicht auch noch, sondern daraus besteht es. Wir müssen immer unsere Körpergefühle und das, was die Hörer darunter verstehen, was sie aber nicht verstehen, was sie erleben dabei, vermählen mit dem Sinn dessen, was der Komponist in die Musik gelegt hat. Und diese beiden Dinge kommen zusammen. kann man nicht voneinander trennen. Wenn man sie voneinander trennen wollte, selbst dann, wenn man sagen wir mal einen weißen Gesang ohne jeden Ausdruck, ohne jede Wollust, mit Tönen, die niemanden gefallen, kann ich mir garnicht vorstellen, es gibt immer Leute, denen irgendwelche Töne gefallen, gleichgültig ob ... singt oder Frau Janowitz, oder ich weiß nicht wer. Nicht. Die verschiedenartigsten Tongebungen rufen in den verschiedensten Teilen des Publikums Wollust hervor². Das ist der Sinn des

¹Da haben wir sie wieder, die Theorie der offenen Zeichen: Musik als Sprache, die jeder einzelne für sich auf seine Weise deutet, assoziativ oder analytisch, wie auch immer - jedenfalls auf eine Weise, die auf eine geheime Weise synchron läuft zu dem, was FD später als Mythos bezeichnet.

²Sein Mißverständnis ist, daß Barthes das Singen trennt, das etwas ausdrücken will, also zum Beispiel Gefühle - und das Singen, in dem sich - bar allen Ausdruckswillen, oder Dienstbarkeit des Materials - die Materialität von Sprache und Musik und der schwingende Körper sich reiben. Der Genogesang ist so gesehen oder so gehört, der Gesang, der nicht interpretiert

Wollust & Intellekt sind eins...

menschlichen Singens, genauso wie es eigentlich der Sinn jedes anderen Instruments auch ist. Und das kann man nicht erreichen. Daß da etwas an Tönen von sich gegeben wird, und ganz ausklammern, was sie eben nannten, an entweder Wollustgefühlen oder aber mit Intellekt-gebundenen Verbinden mit Tönen.

144

~~Etwas, in der Vorstellung.~~

U: Ich weiß auch nicht so recht, was er da meint. Wenn er nun die Gesangeskunst von Herrn Panzera in den Himmel lobt, und die ihre in die entgegengesetzte Richtung³ ...

F: Ich kenne Herrn Panzera gut. Kannte ihn gut.

U: Dann sagt er hier, zumindest versetzt sie - also die Kunst von Panzera den von einer ganzen Kultur unternommenen Versuchen das Gedicht und seine Melodie auf seine Expressivität zu reduzieren, damit meint er sie, einen Schlag.

F: Ich habe nie auf Expressivität reduziert. Nie. Kein einziges Mal. Sondern ich habe gesungen, was da steht. D.h. ich habe versucht, das Notenbild zu deuten. Das muß man ja. Niemand kann nur das singen, was gedruckt steht, sondern wir müssen auch das, was zwischen den Zeilen steht, singen, oder interpretieren. Und da gibt es sehr viele Schattierungen. Bei jedem Komponisten sind es andere Dinge, die zwischen den Zeilen stehen, und darin besteht eigentlich die Ausbildung, die wir heute erhalten müßten. Leider tun wir das nicht. Die Ausbildung nun wirklich zu wissen, was wird bei Monteverdi, wenn das Compartmento erklingt, beabsichtigt mit den Tönen, die der Sänger von sich gibt, wie sind sie also zu handhaben, was muß ich außer dem Hingeschriebenen beachten. So ist es bei Schubert, da muß ich wieder ganz andere Dinge beachten, aber ich muß es lernen, diese Dinge zu sehen. Und zwar zu lesen, in den Noten. Das ist etwas, was sehr viel mit der Aufführungspraxis der damalige Zeit zu tun hat, das ist aber auch etwas, was mit der Stilgeschichte überhaupt zu tun hat, es ist etwas, was mit dem heutigen Geschmack der jeweiligen Generation zu tun hat, also sie sehen, daß die Dinge sich ständig ineinander verschlingen, verschränken, und nicht voneinander trennen lassen. Das ist ja das, was ich immer meine. Der Gesang kann etwas bewirken. Die Täuschung, kann ich nur sagen, einer Vermählung von Seele und Körper. Etwas, was philosophisch nicht denkbar ist.⁴ Das ist in der Musik, in dem Gesang besonders möglich.⁵

Die Täuschung einer Vermählung von Seele & Körper...

werden kann, also nicht Sprache ist eines anderes - sondern ein Gesang, der insofern wollüstig ist, als er nur sich selbst bedeutet, und man somit auch keine Absicherung hat im Adjektivischen.

↳ also das eine reale Trennung...

³Mit fällt eines auf. Herr FD läßt nicht ausreden. entweder ich rede ihm zu langsam, oder er glaubt von vornherein zu wissen, auf was ich hinaus will. Oder es interessiert ihn nicht, auf was ich hinaus will.

⁴Etwas, was Sloterdijk, beflügelt von Behrend, zu denken versucht, indem er von der Medialität des denkend/hörenden Ichs spricht.

⁵Mit Philosophie meint er sicher Kant - also eine (deutsche) kategoriale Philosophie - eine agnostische...

U: Das ist die Frage, ob das philosophisch nicht denkbar ist. Darauf wollte ich später hinaus.

F: Ist nicht denkbar. Darüber haben sich die Köpfe seit Jahrhunderten schon zerstritten. Ist nicht denkbar.

U: Vermählung von Seele und Körper. Sie sagten in den Notenbildern etwas sehen. Es ist doch vielmehr ein Etwas-Hören.

F: Nein,

U: Aber natürlich ...

F: Nein. Zunächst einmal nein, ich nehme die Noten in die Hand, und lese etwas. Das ist der erste Punkt.

U: Hören sie dann Stimmen, die sie nachsingen.

F: Unter Umständen erst nach dem zweiten oder dritten Lesen einer Stelle. Ich kann nicht, wenn ich eine Partitur von Berg, nehmen wir mal an, ich nehme die Partitur der drei Orchesterstücke von Alban Berg und sehe mir das erstmal an, dann höre ich nicht sofort, aha, das klingt so und das klingt so, sondern das dauert ein paar Minuten, und ich muß es noch einmal lesen die Stelle, dann werde ich erkennen, wie es etwa klingen könnte, und auch da irre ich mich oft.

U: Ich meinte mit der Frage: Hören sie Stimmen, wenn sie sich vorbereiten zum Singen, wenn sie die Partitur studieren, und das dann singen, meinte ich in einem übertragenen Sinne.

F: Was für Stimmen meinen sie

U: Ich hatte ihnen ja vorhin erzählt, daß ich unter anderen durch sie überhaupt zur neueren oder zur Musik insgesamt gekommen bin. Ich erzähle vielleicht kurz die Geschichte. Ich war 15 oder 16, wahnsinnig verliebt, wie man es häufig ist in diesem Alter, und bin mit diesem angebeteten Wesen in die Oper gegangen. Da haben sie gesungen, in München in der Oper. Deswegen ist ihr Namen mit einem gewissen Knistern des Kleides dieser Freundin verknüpft, ...

F: Ah, das spielt schon da hinein, was sie jetzt sagen wollen, naja gut...⁶

U: Zum andern aber hat mich ihr Gesang und die Musik hingerissen, weil es genau die Melodie war, die mir meine innere Stimme vorgesungen hatte. Vorher schon. Also ich fühlte mich sozusagen bestätigt, oder auch - wie soll ich sagen - ertappt in gewissem Sinne, daß da jemand die Melodien, die ich selber hatte, aufgeschrieben hat. D.h., wenn ich selber komponiert hätte,

F: Also, ihnen ist es so gegangen, wie Charles Baudelaire, als er in Paris zum ersten Mal Richard Wagners Musik vernommen hat. Er hat gesagt, ich kannte diese Musik schon, sie kam mir vor, wie meine eigene. Sie sprach genau das aus, was ich will, wünsche, was ich mir erträume, was ich mir ersehne, das ist derselbe Vorgang.

U: Das meine ich mit innerem Gesang.

F: Aber bitteschön. Nehmen sie die Noten von Aribert Reimann, vom Lear, die riesen Partitur. Schauen sie rein, und sie werden nichts davon haben, zunächst einmal. Sie werden sehen, da sind riesengroße Cluster, oder da sind endlos gesponnene, der jüdischen Zeremonie ähnliche Melismen in den Singstimmen. Daraus

⁶Hier haben wir es wieder wie vorhin. Das vorausseilende Zuhören. Oder das vorausahnende Denken. "Sie brauchen nicht weiterzusprechen, ich weiß schon, was sie meinen: Aber die Dinge liegen anders."

Es ihnen so gegangen wie Charles Baudelaire - aber das ist Wirkung: Das Made ist etwas anderes, Nächsteres...

können sie noch garnichts entnehmen. Sie müssen das erst sozusagen verdaut haben. Sie müssen das mehrere Male gelesen haben, dann können sie da vielleicht etwas damit verbinden. Aber nicht sofort. Das erste ist aber das Lesen. Und bevor wir nicht verstanden haben, was für Noten das sind. Darum lernen wir ja Noten lesen, erstmal. Das ist wie mit einem Buch, sie werden auch nicht, wenn sie ein Buch mittendrin aufschlagen, und dort lesen, werden sie auch nicht sofort einen Eindruck des gesamten Buches haben. Und sie können nicht den Eindruck der gesamten Musik einer auch nur einer Seite von Lear haben, wenn sie es nur einmal lesen. Geht nicht. Das müssen sie dann schon studieren, solange, bis sie wirklich wissen, wie das zusammenklingen könnte. Dann müssen sie das noch organisieren. Sie müssen bestimmte Dinge zurückdrängen, andere Dinge in den Vordergrund rücken. Sie müssen die Klangbalance ausrechnen, und dann erst kann es allmählich dazu kommen, wenn die Leute wirklich tuten und blasen, und streichen und singen, daß sie auch was hören.

U: Ja, aber gibt es diesen Moment dieses "Stimme-Hörens".

F: Natürlich gibt es den.

U: Also hier, Herr Roland Barthes schreibt auch etwas in dieser Richtung, über das Schubert-Trio, Streichtrio Nr. 1 -

F: Streichtrio von Schubert?

U: Ja, ... Andante des Streichtrio Nr. 1, vielleicht haben die sich vertippt. Ich habe das nicht nachgeprüft. Das kann sein.

F: Nehme ich an. Streichtrio gibt es von Beethoven. En masse. Aber nicht von Schubert.

U: Es singt, sagt er, es singt einfach ungeheuerlich.

F: Das singt bei Schubert immer. Das ist ein Kennzeichen.

Gleichgültig, ob es nun rhythmisch betonte Musik ist, gleichgültig ob es rasende Musik ist, er versteht es immer,(Telefon)

U: Wir waren bei Schubert, es singt immer.

F: Es singt immer, es singt immer, ... Nehmen sie selbst so einen Satz wie aus "Der Tod und das Mädchen". aus dem berühmten Streichquartett. Das ist nun wirklich ein Fluchtsatz. Was davonstürmt. Überhaupt nicht zu halten ist. Trotzdem hören sie genau, wie es singt. Was da für eine Melodie gemeint ist. Das ist natürlich nicht immer so. Bei anderen Komponisten nicht.

Und schon garnicht, als die Atonalität dann beginnt. Ab 1911 ist es damit etwas schwierig erstmal. Nicht wahr.

U: Mit diesem "Es singt"?

F: Ja. Das ist genau der Verlust der Musik, der eigentlich mit der atonalen Musik einsetzt. Aber sie kam natürlich nicht um sonst, weil absolut nichts mehr denkbar war an Singbarem. Sie werden sicher wissen, den Kampf Gustav Mahlers um die 8. Symphonie, die ja nun mit Solisten und Gesang stattfindet. Wo er absolut nicht mehr weiter wußte, wie nun weiter fahren. Es ist alles melodiefhafte schon mal dagewesen. So ungefähr. Also mußte jemand kommen wie Arnold Schönberg, der Zusammenstellungen für die Singstimme arrangiert, kann man nur sagen, die nichts zu tun haben mit dem bisher üblich Gewesenen.

U: Ich bleib jetzt nur mal bei der Formulierung. Es singt. Das ist ja nun ein etwas eigenartiges dadrinnen. Gerade so, als würde Schubert Instrumentalmusik wie Vokalmusik, das gilt ja für die auch, das gilt ja nicht nur für sie oder für einen anderen Sänger, sondern da singt etwas durch den Gesang hindurch. Oder der Gesang affiziert uns als Hörende in irgendeiner Weise, daß

Es singt: Ende mit A-Tonalität

Alle hören / fühlen im Grunde dasselbe - nur hat jeder andere Assoziationen...

311

wie es hören.

F: Sie wollen immer wieder hinaus auf diese Trennung. Sie wollen sagen, es singt, aber es singt auch noch etwas dahinter. Assoziationen.

U: Vielleicht will ich eher darauf hinaus, daß dieser Gesang eine Art von Medium sein könnte für dieses Es.

F: Oh ja, wir können leider Gottes Freud nicht mehr befragen, was das bedeutet, was das betrifft, denn er war unmusikalisch. Er wollte von Musik nicht viel wissen. Tja, hmmm.

Ich kann das nicht ganz mitvollziehen, weil für mich spielt sich Musik anders ab. Und ich glaube auch, daß der große Reiz des Zusammentreffens vieler Menschen in einem Saal, um eine Stimmquelle sozusagen zu hören, ja gerade dadrin besteht, daß jeder etwas anderes unter Umständen hört. Oder mithört, was sie sagen hinter dem Gesang oder hinter dem, was an Melodie da ist. Und daß die Verschiedenheit sich doch von dem Künstler auf dem Podium zusammenfassen läßt.⁷ Das ist das Geheimnis. Das, was Furtwängler als Liebesgemeinschaft oder zwischen Interpret und Publikum bezeichnet hat. Alle fühlen im Grunde dasselbe, und doch hat jeder andere Assoziationen. Das kann schon sein.

U: Mir geht es auch um die Art der Assoziationen. Man kann das natürlich ins Metaphysische weiterdrängen. Aber - ich meine, wenn das ersteinmal nur ein kommunikativer Akt ist zwischen dem Künstler, der etwas Aufnotiertes von einem anderen schaffenden Künstler sie es nun Schubert oder Reimann interpretiert ...

F: Nun ist das alles kein Abstraktum⁸. Ich meine, es ist nicht so, daß sie sagen können, der Künstler bringt nun eine fertige vorgefaßte, gerüstartige zusammengesetzte Auffassung aufs Podium.

U: Nein, nein.

F: Sondern es wandelt sich schon nach den ersten Tönen. In einem Konzert die Wiedergabe durch den Einfluß des Publikums. Das läßt sich nicht leugnen. Wenn sie im Studio dagegen stehen, und Aufnahmen machen, und mit sich alleine sind, dann werden sie ein sehr viel abstrakteres und sehr viel deutlicheres Portrait ihres Ich dargeben müssen. Während vor Publikum doch die diversen Schwingungen, die völlig unfaßbar sind, die sie nicht, die man nicht verbalisieren kann, mitwirken, bei einem Vortrag.

U: Genauso wie die Verfassung des Körpers mitwirkt. Ich meine, die Klangerzeugung der Stimme ist eine so den gesamten Körper umfassende Tätigkeit, daß jede Art von Verspannung und so weiter sich auf den Gesang auswirkt.

F: Nun muß ich nochmal auf den Barthes zurückkommen. Also mit dem Panzera die Geschichte ist ja hochinteressant. Aber es ist glaube ich doch ein Mißverständnis. Ich kenne diese Interpretationen

⁷Der Künstler als ein Marionettenspieler????

⁸Es ist etwas Sinnliches, Erlebnishaftes (wir reden hier immer nur von geglückten Kompositionen in geglückten Interpretationen) - und was FD zu meinen scheint, ist, daß sich über das EINE sinnliche Erfahren oder Erleben sich das Publikum über die je verschiedenen Assoziationen und auch Deutungen verständigt. Während die Assoziationen sozusagen die Signifikate des Gesangs sind, ist das sinnliche Erleben selbst nicht signifikant - aber dennoch, paradoxer Weise - das eigentliche Movers im Mythos geeinten Hörens im Konzertsaal.

Gesang: Kommunikation mit dem Publikum...

Die französische Singart...

361

natürlich genau, ich habe bevor ich diese französischen Sachen gesungen habe, alle diese Platten mir mal angehört, von Panzera, habe ihn noch in natura singen hören, da war er allerdings schon alt. Er ist der typischste Vertreter der französischen Sprachgebung. Und schon Rousseau hat ja festgestellt, daß man für die französische Sprache nur so komponieren darf, daß die Töne möglichst nahe beieinander liegen. Daß keine großen Sprünge, daß keine großen Intervalle vorkommen. Und das tut ja der Fauré, daß tut Duparc sogar, obwohl er sehr wagnerianisch ist, das oft Debussy, meistens sagen wir mal, meistens. Das tut auch Ravel, obwohl der versucht, er versucht, von der normalen französischen Sprachgebung ein bischen wegzugehen.⁹ Und - Panzera ist ein ausgesprochen typischer Vertreter dieses Gesanges, und schon zu seinen Lebzeiten, hat es andere französische Sänger gegeben, Wagnersänger zum Beispiel, die sich darauf spezialisiert hatten, die aber auch französische Lieder sangen, nicht wahr. Da gibt es ganz andere Auffassungen vom Singen. Ich hab Panzera immer sehr bewundert, ich fand das sehr schön, wiewohl ein wenig flach¹⁰ im Ganzen, weil eben dieses Ideal - des - es ist nicht nur schön, es ja auch was anderes. Es ist das Ideal, des weder leise noch laut, des weder sehr hoch noch sehr tief Singens, so ungefähr ist das. Einemöglichst, hm, das läßt sich garnicht so beschreiben, eine möglichst einfache sagen wir mal so, Singart. Und da habe ich gerade mit ihm einen Briefwechsel darüber gehabt. Und habe ihm meine Platten nicht nur geschickt, sondern ihn auch gebeten, das einmal zu beurteilen, wie ist das zum ersten mit dem Französisch, sondern wie ist das überhaupt mit dem Stil. Und da hat er geschrieben. Tout est parfait. Er wollte überhaupt nicht irgendwas kritisieren. Er war nur begeistert. Und da fühlte ich mich bestärkt und habe in meiner Art weiter gesungen. Ich wußte genau, daß das nicht genau dem Panzera entsprechen kann. Meine Auffassung zum (etwas Französisches, das ihm so geläufig ist, wie ich es nicht kenne) von Faure ist völlig anders als seine.¹¹ Und das ist einfach, ...

U: Was ich im Vorfeld unseres Gesprächs versucht habe, ist ein Lied aus der Dichterliebe von Schumann zu vergleichen.

F: Ach, da gibt es mit Cortot diese Aufnahme.

U: Mit ihrer Interpretation, oder ich habe mir drei herausgesucht, und eben hier diese - und ich habe mir genau, wie sie es eben gesagt haben, nicht zu laut, nicht zu leise, nicht zu heftig, nicht zu - also eher temperiert. Das hatte ich mir hier bei dieser Interpretation herausgehört, hatte mir aber dazu gedacht, das muß am Mikrophon liegen.

F: Nun das liegt sicher zum Teil daran, daß ausgesteuert worden ist. Man hat früher ja sehr viel mehr als heute, den Hebel am Abhörschalter ständig hin und herbewegt. Um die allzu großen

⁹Nun geht es ^{um} Eigenheiten der jeweiligen Sprache: Klang der Sprache, Rhythmik, Melos, etc.

¹⁰Obwohl Frankreich immerhin den höchsten Berg Europas - und Deutschland nur die Zugspitze sein eigen nennt - ...

¹¹Woraus man schließen könnte, daß es Panzera letztlich nicht der Mühe wert war, FD's Interpretation eingehender zu beurteilen.

Lautheiten und die Leiseheiten hervorzuholen.

U: Ich dachte mir, daß diese alten Künstler, - damals hatte es ja schon Kondensatormikrophone gegeben, die eine große Dynamik beherrscht haben. ... Aber davor haben die Künstler innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens singen müssen, damit überhaupt etwas auf die Schallplatte kam. Wenn sie zu laut sangen ...

F: Aber ich kann ihnen versichern, daß Panzera in natura genauso gesungen hat. Kein bischen anders. Und es ist auch bei den Aufnahmen mit Panzera so, daß das Klavier benachteiligt ist. Das ist ein Monosystem, mit dem einfach nicht alles gefangen werden konnte. Mit diesem einen Mikrofon, was da überhaupt war. Die haben noch nicht mit zwei Mikrofonen gearbeitet, das gab es noch nicht. Das kam erst ein bischen später, daß das Orchester über drei oder vier Mikrofone lief, oder daß jeder Sänger und Pianist jeder eins hatten, das ist noch nicht solange her.

U: Ich knüpfte noch einmal an dieses "Es singt" an. Mit Mahler, Schönberg ungefähr, sagten sie, hat dieses "es singt" aufgehört. In der Musik. Ich habe mich vorgestern unterhalten, telefoniert mit einem lettischen Künstler, Peteris Vasks. Ich weiß nicht, ob sie ihn kennen

F: Ich kenne ihn nicht.

U: Es gibt von ihm eine Symphonie der Stimmen. Stimmen der Stille,

F: Ah, Stimmen der Stille, das habe ich gehört.

U: Stimmen der Liebe, und Stimmen der ... noch etwas. Das dritte fällt mir jetzt nicht ein. Und ich habe ihm die gleiche Frage gestellt, die ich ihnen auch gestellt habe. Ganz naiv, Hören sie die Stimmen, die sie dann aufnotieren. Und er erzählte mir, von Landschaften, von Naturerlebnissen, die er hatte, namentlich bei diesen Stimmen der Stille, die ja keine stillen Stimmen sind, sonst könnte man keine Musik draus machen. D.h. ja, eine Art von pantheistischer Auffassung, er schaut sich so eine Landschaft an, er erlebt sie, er imaginiert sie. Und schreibt das auf. Er tut das aber in einer Art von Umkehrung. Also es sind nicht mehr die Landschaften, die tatsächlich existieren, sondern es sind die Landschaften, die er erinnert. Die tatsächlich existierenden Landschaften sind zerstört. Oder sind bedroht von einer ganz massiven Zerstörung. So hat er mir es erklärt. Und man müsse in der Musik den Hörern, das ist das, was er sich zur Aufgabe gemacht hat, zumindest die Imagination, die Erinnerung an die Schönheit der Landschaft, oder überhaupt an Schönheit geben, damit sie einen Ethos, einen Leitfaden haben, um die Landschaften, im ökologischen Sinne, zu retten, zu bewahren, oder sogar zu revitalisieren.

F: Und was hat das mit Stimmen zu tun.

U: Das wollte ich von ihnen wissen. Er hört diese Stimmen doch.

F: Also für mich kann eine Stimme eine Landschaft überhaupt nur dann schildern, wenn sie mit Worten verbunden ist, die von Landschaften sprechen. Ich halte nichts davon, daß man Landschaften mit Tönen beschreibt. Auch nicht in der Pastorale, auch nicht in Debussys Meeresstücken und sofort. Da können sie alle möglichen Beispiele aufzählen. Debussy selber hat ja ganz eindeutig Stellung bezogen in der Beziehung. Er hat seinen Freunden vorgemacht, was für eine Täuschung das ist. Er hat ihnen unter einem bestimmten Titel ein Stück vorgespielt, auf dem Klavier, ein Klavierstück, und alle, ja ja das ist es ganz genau.

Alles Täuschung

468

Und dann hat er einen völlig entgegengesetzten Titel genannt. Und die gleiche Musik - und alle haben nur Mund und Nase aufgesperrt, das ist ja dieselbe Musik, aber ein völlig anderer Inhalt. Das hängt also ganz von der jeweiligen vorher gegebenen Assoziation ab, und nicht die Töne selber, die es machen.

U: Es sind ja auch keine speziellen Landschaften. Ich frage nur nach diesem "Es singt"...

F: Nicht einmal auch allgemein gehalten Landschaft oder Seelenkummer oder Humor. Alles stimmt nicht, das ist alles nur in Verbindung mit Assoziationen möglich. Vom Wort her gegebenen oder vorher definiertem.

U: Als ich sie das erste mal anrief, ob sie zu einem Gespräch Zeit hätten, berief ich mich unter anderem auf Sloterdijk, mit dem ich mich unterhielt zu diesem Thema und der ...

F: Das würde mich interessieren ..

U: und dessen Überlegungen beginnen an dem Descartes'schen Satz: Cogito, ergo sum. Und da sagt er, das ist ja nun völlige Konstruktion. Es müßte genauer heißen, ich höre eine Stimme, die mir sagt, daß ich denke.

F: Gut, gut gut. Das hat aber nichts mit dem, wovon wir sprechen zu tun.

U: Nach Sloterdijk ja.

F: Mir sagt eine Stimme daß.

U: Ich glaube, es ist nicht ganz präzise formuliert. Wenn ich denke, dann denke ich nicht Buchstaben, also es gibt nicht den reinen Gedanken, sondern es gibt immer einen Sprecher des Gedankens in mir drinnen.

F: Ja gut.

U: Und dann bin ich ein Hörender ...

F: Was sagt uns das bitteschön in Verbindung mit Musik ... das frage ich mich.

U: Sobald ich höre, bin ich nicht gegenüber einem Bild, einem Text-Bild oder auch einem Fernsehbild, oder auch einem Kinobild. Sondern ich bin mittendrin, und das ist die - ich zitiere die ganze Zeit Sloterdijk - dann hebt sich dieses konfrontative Gegenübersein, hier ich - und hier das andere auf, hebt sich auf zu einer Fusion. Das andere und das Ich ist dann praktisch in sich identisch. Und dann kommt man wieder zu diesem Punkt des "Es singt." "Es denkt" ... bin

F: Sie könnten genauso anders vorgehen, und sagen, es wird erst ein Ton produziert, und dann empfindet der, der den Ton hört, etwas, durch den Ton, der produziert worden ist. Es kann aber auch sein, daß sich ein paar Menschen in einem Raum versammeln, und stellen sich vorher auf etwas ein, was ihnen zu Gehör gelangen wird, und daß sie deshalb auf eine bestimmte Art von Musik warten und erwarten, daß das dann auch kommt. Das sind aber beides dann Dinge, die nichts mit dem zu tun haben, was Sloterdijk meint. Ich weiß nicht, ob das stimmt überhaupt. Das hat mit Tönen, mit Stimme nichts zu tun.

Das ist eine, ja, das ist Bewußtsein. Das ist eine von Unterbewußtsein bis Oberbewußtsein. Dazwischen liegt das, was sie jetzt meinen. Aber mit Musik selber hat das garnichts zu tun.

U: Herr Sloterdijk meint des weiteren, daß alle Musik sich praktisch auf zwei Bewegungen reduzieren lasse. Das eine ist, wie soll ich sagen, die des konstruktiven Hinaushörens, also das beginnt mit dem Fötus, der sich ganz ...

Selbsti8 - der erste...

Mit Musik hat das nichts zu tun...

F: Ganz stark auf akustische Reize antwortet, ja ja.

U: Und diese akustische Reize verbindet, und sich dadurch langsam seine Welt herstellt. Seine akustische zunächst, und dann auch optische. Und diese Bewegung eben setzt sich fort, in der experimentellen Musik, in der auch immer neue Klänge ...

F: Moment, was für eine Bewegung, von welcher Bewegung sprechen sie.

U: Diese Bewegung des "nach draußen", des nach Draußen-Hörens. Also - ich zitiere weiter Sloterdijk - das sei eben das besondere der neuen Musik, unbekannte Hörmomente herauszuexperimentieren, weswegen sie sich letztlich auch so vereinzelt und vereinsamt, weil nur wenige Menschen bereit sind, diese Wege mitzugehen. Weil

F: Jetzt muß ich mich wirklich mal dazwischen schalten, ... Ich bin ja ein Interpret, und ich muß ja darauf aus sein, möglichst viel bekanntes zu singen¹², d.h. möglichst viel von dem Notenbild wiederzugeben, was viele Leute schon kennen. Ich denke zum Beispiel an ein japanisches Publikum, das sich auf jeden Liederabend so vorbereitet, daß fast alle die Noten gelesen haben, sich fast alle eine Stunde vorher in den Saal setzen, und warten bis der Künstler kommt, und dann entsprechend zuhören. Anders als hier. Und das ist eine vorher geschehene Einstellung auf etwas, aber etwas bekanntes, etwas vorher gewußtes.

U: Das ist die Gegenbewegung, die Sloterdijk formuliert. Oder versucht zu formulieren. Er sagt, das rückwärts gewandte Hören in das schon bekannte. Das bekannteste des bekannten sei letztendlich laut Sloterdijk wiederum das Ruhen im Mutterbauch. Dorthin würde das bekannte Töne Hörens zurückführbar sein.

F: Aber das spielt alles ins Unterbewußte hinein. Mit außermusikalischen Dingen. Das hat damit zu tun, was sich neben dem Empfangen von Tönen noch abspielen kann in der Psyche. Ich bin nicht so sicher, daß das mit dem zu tun hat, worüber sie gerade sprechen wollten mit mir. Das hat damit nicht so viel zu tun, glaube ich.

Wir wären uns ja schon darüber einig, daß im Grunde sehr viel verschiedene Gemüter auch verschieden Hören, und daß es Aufgabe des Interpreten ist, die möglichst weit zusammenzuführen, zusammenzufassen im Laufe eines Abends, was natürlich nie vollständig gelingt, aber immerhin es gelingt manchmal, in Glücksmomenten. Daß alle das gleiche fühlen. Sozusagen ein riesengroßer Mythos wird neu erfunden auf dem Podium. Und erfaßt alle. Was sie alle verstehen. Sie könnten sich eigentlich in dem Augenblick untereinander ganz schnell verständigen, über das, was geboten worden ist.

U: Aber genau das ist es. Was heißt: Ein Mythos wird erfunden ...

F: Gefunden kann man auch sagen, oder geschaffen ...

U: Das Bezeichnende eines Mythos ist ja gerade, daß er ein gemeinsamer Mythos ist, es gibt ja keine individuellen ...

F: Ja, das meinte ich ja gerade, das ist der Glücksmoment, wenn wirklich eine Gemeinschaft aus den Hörern wird. Und das läßt sich eben nur im Saal nachvollziehen, das wird mit Platten nie sein, obwohl auch mir geht es so, daß ich Musik lieber mit anderen zusammen höre als mit mir allein. Viel lieber. Sei es nur ein Mensch, seien es ein paar Menschen, seien es viele Menschen. Immer anders die Situation, aber jedenfalls anstrengenswert.

¹² Das war mir neu!

12 muß etwas Bekanntes Singe

Der Akt des gemeinsamen Hörens...

560

Besser als sich allein hinzusetzen, und etwas zu hören. Das tue ich aus Studienzwecken natürlich, aber um Musik - wie man so schön sagt - zu genießen, möchte ich lieber nicht allein sein.

U: Es ist also auch die Anwesenheit von Körpern, der sinnliche Akt, der sich über Schallplatte ja eben nur in einer digitalisierten Form konkretisiert, vermittelt.

F: Ja, es ist nicht nur der sinnliche Akt. Es ist auch ein intellektueller Akt. Der Akt des gleichzeitigen Auffassens, Verstehens und Deutens, was ja automatisch sofort geschieht, wenn sie etwas hören. Das kann auf einfacher Basis geschehen, das braucht sich nicht erheben zu großen Gedanken, aber das kann aber auch sehr vielschichtig sein ...

U: Ich habe versucht, in einer Serie ... Ohrenzeugen zu befragen. Ohrenzeugen ist ein Begriff von Canetti, was ich darunter meine, sind einfach Menschen, und nach Möglichkeit einfache Menschen, also Leute, die mit dem Musikbetrieb nichts zu tun haben, mit dem Fach und Umfeld der Musik, wie sie eigentlich hören, zeitgenössische Musik insbesondere hören. Und ich bin bisher darauf gestossen, daß das Hören mit dem Assoziieren gleichbedeutend ist. Es gibt eigentlich keinen, vielleicht in Japan, das wäre so ein weiterer Ohrenzeuge, der sich so vorbereitet, ...

F: Naja ...

U: Aber das assoziierende Hören ist wirklich ein Vorgang. Also nicht zuerst das Hören, und dem nachgeschaltet das - wie soll man sagen...

F: Doch, wenn sie nicht vorbereitet sind, und nicht wissen, was auf sie zukommt, müssen sie erst hören, und dann assoziieren. Und nicht beides gleichzeitig. Das glaube ich kaum¹³, ob das geht.

U: Ich meinte schon. Aber ja, Mythos.

F: Es gibt natürlich diesen Mythos nur in einer ganz einfachen, sinnlich erfahrbaren Weise, hauptsächlich das. Auf dem Weg eines gemeinsamen Genuß eines Klanges, vom Genuß her gesehen, der die Gemeinsamkeit schafft. Viel weniger dann auf der Ebene des ersten Übersetzung, sagen wir mal zum Verständnis des Gedichts, das gesungen wird, oder auf dem Verständnis der Strukturen, die musikalisch geboten werden. Das ist schonmal garnicht vorhanden. Erst recht nicht bei den Komponisten. Und das ist das, was ich als Tragik unserer Zeit ansehe, und deshalb der zeitgenössischen Musik auch mit äußerstem Mißtrauen gegenüber stehe, weil die Willkür noch nicht gleichbedeutend mit Musik ist. Musik ist als Kunst bisher immer etwas nicht schematisches ad eins aber auch

¹³Es spricht, ich nenne es einmal, "der Handwerker": Der, wenn er hört, zugleich auch hört, wie es gemacht ist. Von der Komposition her, und von der Interpretation her. Hier ist er ganz "Ich" - Subjekt, der Musik und dem Musizierenden gegenüber. Das andere, das wollüstige Hören, interpretiert nicht, analysiert nicht, vergleicht nicht, sondern es gibt sich hin. ES assoziiert sich mit dem Klang, der Musik. Beides sind Extremfälle, wahrscheinlich ist das Hören beides zugleich, eine Art kontrollierter Hingabe, eine ekstatische Sublimation, und wenn dem so ist: Dann geschieht noch mehr gleichzeitig, als ein abwechselndes Hintereinander von "Hören" (im mikrofonischen Sinne) und Assoziation.

Der Zersplitterung des Mythos in der Moderne...

nicht willkürliches ad 2. Sondern es ist etwas aus den vorhandenen Materialien gewachsenes, und auf logische Weise gewachsenes. Und wenn das nicht mehr möglich ist, dann kann man die Musik gleich begraben. Das ist wirklich schwierig. Ich bin gerade Zeuge der Uraufführung von mehreren Liederzyklen gewesen, in Stuttgart, wo schwache Texte von vier prominenten zeitgenössischen Komponisten vertont waren, und selbst die schwachen Texte trugen leicht den Sieg über die Komposition davon. Weil sie wirklich nichts mehr zu bieten hatten. Weil wirklich das Material wahrscheinlich erschöpft ist. Es ist nicht um sonst, daß die Komponisten an den Hochschulen garnicht mehr lernen, was für die Komposition eigentlich von Nöten wäre. Nämlich Generalbaß, Kontrapunkt und Harmonielehre durchgehend so, daß sie etwa in der Zeit von Edvard Grieg oder Max Bruch noch eine Aufnahmeprüfung bestünden in der Hochschule, das würden die nicht mehr. Und also fehlt das entscheidende in der Musik. Wenn sie bei Friedel in der Kulturgeschichte nachlesen in der Kulturgeschichte nachlesen, dann werden sie das prophetisch finden. Wo er immer wieder sagt, wir befinden uns, was die Kunst angeht, auf einer Talsohle, aus der wir uns nur mit allergrößter Anstrengung nur erheben können. Vielleicht sogar nur durch die Begabung eines einzelnen Menschen auf der ganzen Welt, der irgendwas zu bieten hat, was so überzeugend ist, daß man garnichts dagegen machen kann.¹⁴

U: Das wundert mich jetzt etwas, daß sie in dieser pessimistischen Richtung über das Zeitgenössische reden, weil ...

F: Ich denke schon lange so...

U: Ich kenne sie eigentlich als ein dem Modernen sehr aufgeschlossener Sänger ...

F: ich bin nicht aufgeschlossen, sondern ich bin verzweiflungsvoll tätig, diese Dinge immer wieder zum Klingen zu bringen und auszuprobieren, was geht, was ist möglich, oder war. Ich singe ja nicht mehr. Ich freue mich auch immer, wenn die

Schüler zeitgenössisches bringen. Weil es ist für junge Ohren garnicht mehr so leicht, sich einen Schubert oder Schumann hineinzusetzen. Das ist weiß von uns weg. Wir wissen nicht mehr, wie man das interpretiert hat. Und wir wissen's nicht mehr, aufzunehmen oft. Die Vorzeichen, unter denen diese Komponisten heute im Publikum vernommen werden, und sozusagen genossen werden, die sind höchst fragwürdig.

U: Ja, die Mythen haben sich verändert.

F: Das führt aber jetzt zu weit.

U: Aber jetzt in der Moderne, der moderne zeitgenössische Gesang, in den 50er, 60er 70er hinein, hat ja zu einer Erweiterung der stimmlichen Anforderung geführt. Also ich denke da an die Kompositionen von Berio, Cage natürlich ...

F: Stimmliche Anforderungen, aber nicht gesangliche. Muß man auch unterscheiden.

U: Also es wurde auch das Gurren erlaubt.

F: Alles, Schnorcheln,

U: Also das, was Schwitters mit seiner Sonate ...

F: Alles, was auch Schnebel mit seinen Gruppen macht. Das ist klar. Aber das hat mit Gesang dann nicht furchtbar viel zu tun. Unter Gesang verstehe ich immer noch das was orphisch verstanden

¹⁴Die Lust am überwältigtwerden. Wieder so ein "ES"!

Gerard
Fajard
...

Indes Moderne alles erlaubt...

Gesang kann Wunder bewirken... Schnorcheln nicht!

660

ist. Und ich glaube kaum, daß man mit diesem Schnorcheln, oder mit dem Schreien allein, Wunder in der Natur bewirken kann.¹⁵ Während echter Gesang, wenn er wirklich vollendet ist, immer noch so etwas wie Wunder vollbringt, nämlich dieses Mythos, von dem wir gerade gesprochen haben, zu erzeugen. Das ist ja ein Wunder. Dies Wunder kann man wunderbar negativ nutzen. Das haben wir ja in der Vergangenheit erlebt. Man kann es aber auch eben zu inneren Weiterentwicklung eines Menschen nutzen. Und das ist durchaus erstrebenswert. Ist nur sehr schwierig mit den Zeitgenossen.

U: Haben sie eine Idee, woran das liegt. Liegt es auch daran, daß in der Gesellschaft insgesamt dieser Mythos fehlt aus dem Künstler nicht mehr schöpfen können. Ich meine,

F: Natürlich - ich meine, die meisten Teile dieser Gesellschaft kümmern sich um diesen Mythos garnicht mehr. Bemühen sich garnicht, ihn zu finden. Sondern sind denaturiert, denken garnicht daran, aus dieser Hülle noch ausbrechen zu wollen.

U: Soweit ich Schubert und Schumann kenne, hat deren Kraft darin bestanden, daß sie gerade das Auseinanderbrechen dieses Mythos kreativ genutzt haben.

F: Na gut, das kann man vielleicht nicht ganz so sagen. Man kann auch Schubert und Schuman nicht in einem Atem nennen. Denn Schumann hat zwar an Schubert gehangen, wie an einem lebenden Strang, wie etwas, das für ihn unbedingt notwendig ist, aber er hat aus der anderen Seite auch wiederum völlig an die Seite geschleudert. Das ist ja, bei Schubert - wenn sie so wollen ähnlich, nur in ganz anderer Weise, die Weltfrömmigkeit von Schubert verbietet eigentlich den Begriff Zerstörung oder Zerschlagen oder was weiß ich, Revolution, das ist bei ihm nicht gegeben, aus Natur nicht,¹⁶ - er hat nie benutzte Klänge erfunden, und sie in ein traditionsgebundenes System gezwungen. Das ist natürlich auch wiederum eine Spezialbegabung, eine musikalische Erfindungsgabe ist ja eigentlich bisher nicht definiert, bis jetzt. Das hat noch niemand wirklich gesagt, was das ist.

U: Ja, vielleicht hängt das mit diesem Mythos zusammen.

F: Das hängt ganz sicher damit zusammen.

U: Und einer Art des Aufschreibens. Giacinto Scelsi hat sich darüber geäußert.

F: Ich weiß das nicht.

U: Das er sich nur als ein Medium fühlt, von etwas, das er aufschreibt.

F: Gut, solche Empfindungen haben ja viele schöpferische Künstler

¹⁵ Huch - Wunder, wieso Wunder. Ist der Mythos ein Wunder. Glaubt er an die Magie der Stimme, die selbst den Tod zu überlisten, zu betören vermag - so wie der Künstler einen ganzen Saal betört, eint. Einen Mythos (nämlich seinen eigenen) dirigiert - mit seiner orphischen Stimme?

¹⁶ Dafür würde ich sagen eine handfeste Depression, die der politischen Depression seiner Zeit sehr ähnlich sieht. Und welche Geschichte erzählt denn die Dichterliebe, die zwar von Heine geschrieben wurde, aber Schumann hat sie vertont. - Und was ist mit Schubert Wahnsinnsphasen - die es vorher so nicht gegeben hatte.

gehabt, aber sie kann sehr täuschen. Denn es gibt auch ein musikalisches Musée imaginaire im Hinterkopf, das ständig da ist. Und benutzt werden muß, man kann nicht um es herum. Und so gibts das bei Bildhauern und bei Malern auch. Aber ich denke natürlich auch - bei Dichtern noch am wenigsten. Weil in der Literatur ist die Situation noch am günstigsten sagen wir mal. Da gibt es immer noch Möglichkeiten, weiterzugehen. Aber das ist ...

...
Ich habe ihnen sicherlich nicht viel geboten, was sie wollten. Aber es ist schwierig. Das sind alles so umfassende Themen.

U: Jajajaja - ich dachte schon, daß man auch über den technischen Aspekt der Stimme redet, das habe ich auch mit Aribert Reimann gemacht. Das Lernen ...

F: Was hat er denn da zum Beispiel da angerührt für ein Thema.

U: Letztendlich die in einer ähnlichen Bresche sage ich mal ersteinmal die Notwendigkeit, das Handwerk zu beherrschen. Und einen Formwillen. ...

F: Ja, worin besteht dies Handwerk, das ist die Frage.

U: Ihn zu Ende zu denken, jedesmal, also wenn ich die Form habe, dann erst kann - das meinte glaube ich auch der Barthes - dann erst kann der Körper, die Stimme, der Gesang, die eigene Subjektivität sich im Dialog - ich paraphrasiere das jetzt, so wie ich ihn verstanden habe, Aribert Reimann - in Dialog treten Form und der eigene Anshub, sage ich mal. Und dann springt der Funke, eventuell. Wenn es gut ist.

F: Leider gibt es da auch keinen Mythos wieder des Kriteriums. Das Kriterium, was ist beherrschtes Handwerk im Gesang. Sehr schwer zu finden. Es ist unter drei Gesanglehrern sicher keine Einigung zu erzielen, in diesem Punkt. Ich habe auch damit wenig zu tun. Gott sei Dank. Ich bemühe mich um Interpretation. D.h. um Übersetzung, was schriftlich niedergelegt ist. Mehr nicht.

Seite 2 der Cassette: 720

45.00

U: Orientieren sie sich denn selber, wenn sie interpretieren, jetzt sage ich wieder, der Stimme, des Mythos, dem Leitbild ihres privaten Mythos zu folgen.

F: Nein, wissen sie im Gegenteil.

U: Oder ist es immer nur die Suche die Recherche nach dem Willen des Komponisten per se, gesehen aus ihrer Perspektive.

F: Sie sprachen ja vorhin von diesem Gehör, oder der Einwirkung von Geräuschen auf einen Fötus. Das ist etwas, was sich dann fortsetzt in der Kindheit. In den ersten Lebensjahren. Nachahmungstrieb, mit dem Hals, mit den Stimmorganen. Alle möglichen Geräusche nachzumachen, alle möglichen Stimmen, Tierlaute, etc. Und - das ist eigentlich etwas, wozu man jeden jungen Sänger erziehen sollte. Daß er in der Lage ist, so viel wie möglich flexibel zu sein auf dem Gebiet. Denn erst dann kann er den vielen neuen Stimmarten, die er mit jedem neuen Stück, das er liest, entgegenkommen. Beherrschen. Ich kann zum Beispiel nicht bei Mahler sagen, ich nehme aus den Liedern aus letzter Zeit eines, und ich nehme das Lied von der Erde und behaupte, das ist der selbe Stil. Das kann man nicht unbedingt. Sondern das ist dann schon wieder 10 Jahre weiter. Und das ist ein anderes Erlebnis vom Komponisten von Sängern gewesen. Er hat andere Leute singen hören in seiner Oper und hat entsprechend anders geschrieben. Auch andere Leute im Ohr. Komponisten haben es ja gut, die haben bestimmte Stimmen im Ohr. Reimann hat mich sehr oft im Ohr gehabt, und hat nach diesem Leitbild sozusagen komponiert. Er hat einen bestimmten Klang im Ohr und schreibt danach. Aber das passiert leider nicht sehr oft zwischen Komponist und Interpret. Bei Britten hats natürlich ganz stark auf Peter Pears gewirkt. Und auch bei mir vielleicht auch - und ich hab mich wiederum anzunähern versucht an Pears Stil. Damit das überhaupt vermählbar ist, diese beiden Sphären. Und so geht das dann fort. Es muß ein Sänger in der Lage sein zum Beispiel ein Klavier zu imitieren. D.h. u.U. er muß Phrasen nachsingen, die ihm das Klavier gerade vorgespielt hat. Er muß also wirklich imitieren. Und das ist nicht gegeben, wenn das nicht von klein auf geübt ist.

U: Das ist auch eine Form von Einwohnen in die Welt, in der ich bin, wenn ich die Geräusche, die ich höre, nachahmen kann. Ich hab mich unterhalten mit einem jetzt in Berlin wohnenden - wie soll ich sagen - Sänger, Schlagzeuger, denn das ist er eigentlich - David Moss, ich weiß nicht, haben sie von ihm einmal gehört. Dessen Ansatz sängerischer Ansatz der ist. Er sagt: Alles was mein Ohr hören kann, kann meine Stimme nachmachen.

F: Ja. Nicht alles, aber fast alles. Die normalen Geräusche, die wir mit einem menschlichen Ohr vernehmen.

U: Das Auto und all diese Dinge, das ist sein Material. Ein ganz anderer Ansatz, er hat Schlagzeug gespielt...

F: Es war auch mein Material. Ich habe selber als ich noch sehr jung war, also mit 16, mir aufgenommen Geschichten gelesen und habe dazu die Geräusche gemacht. Als Untermalung. Mit dem Mund, weiter nichts. Das kann man natürlich. Das macht Spaß. Und das ist eigentlich auch eine unbewußte Vorbereitung auf den Beruf gewesen. Nicht.

U: Was aber dann in der Gesangsschule, oder im Gesangsunterricht nicht mehr in dem Maße gefordert wird.

F: In dem Maße nicht, aber es wird gefordert, nur in sehr

Geräusche
und Stimmen...

Geräusche auf höhere Qualität/stufe

Aus Geräusch werden Zwischenschwingungen...

844

verfeinertem Maße. Mit unglaublicher auch psychologischer Vielschichtigkeit. Wenn sie ein einziges Lied von Hugo Wolf nehmen, da kann ein Panzera machtlos gegenüber stehen, der kann das nicht. Der kann das einfach nicht machen. Weil er nicht versteht, Farben in dem Sinn einzusetzen. Und nicht gelernt hat, mit der deutschen Sprache so umzugehen, ad. 1 und die Art des Deklamierens, die ein Mann wie Hugo Wolf, dieser supernervöse, dem Wahnsinn nahe, in letzten Stadien der tonalen Musik sich befindende Komponist gehabt. Und das sind unglaubliche Zwischenschwingungen, die da erzeugt werden müssen. Und ich bemühe mich bei jungen Leuten, das zu wecken. Das ist aber fast nicht nie zu machen. Weil sie diese Vorübungen, die als Kind schon passieren müssen, nicht an sich ausprobiert haben. Das ist einfach schwierig. Da muß man einfach dann immer Sysiphusarbeit leisten. Ja ...

U: Das bringt mich auf einen Gedanken, gerade im Verhältnis zu David Moss. Denn was er versucht, ist - er versucht aus den konkreten Geräuschen seiner Umgebung, die seine Stimme nachahmen kann, eine Art musikalischen Kosmos zu bauen. Sowohl dasjenige, was ich überhaupt singen kann, er singt ja auch afrikanische Sachen nach, und er singt die Kunst der Fuge in einer Stimmenversion nachempfunden nach Johann Sebastian Bach. Aber da ist immer dieses Geräuschhafte Moment drinnen, und sehr nahe an Elementen, die man wirklich draußen auf der Straße, oder irgendwo Brabbel-Brabbel aufschnappt.

F: Es ist auch sehr nahe der elektronischen Musik, wahrscheinlich. Denn heute wird ja Musik so zusammengebastelt.

U: Nein, nein. Er macht das nicht elektronisch, zwar mit Play Back-Sachen ... aber nur als Zuspielungen...

F: Ich habe einen Sohn, der außerordentlich geschickt ist und sehr viele Bühnenmusiken gemacht hat auf diese Weise, nicht.

U: Aber was das Problem dabei ist, darüber hatte ich mich mit ihm unterhalten, ist, wie bringe ich daraus ein ganzes Zustande. Wie vermittele ich es, daß ich an dieser Stelle nun dieses Geräusch verwende und nicht ein beliebig anderes. Tja. ... Genau dieser Schritt - da hat Hugo Wolf die Kurve wahrscheinlich gerade noch gekriegt, weil er sich dann doch auf Tonalität rückband.

F: Ja -- ? Ja, erweiterte Tonalität.

U: Dieses Rumkommen.

F: Wie sie bei Wagner schon begonnen hat, und wie sie der junge Schönberg schon angefangen hat in seiner Zeit. Das ist alles, spielt hinein da. Sie müssen auch als Sänger und bei Wolf auch wenn nicht als Sänger, so doch als Pianist, unglaublich Geräusche imitieren. Es kommt in jedem Lied was vor in dieser Art. Und trotzdem wäre das dann auch nicht verständlich ohne Assoziationen. Sie müssen dann da auch hören, sonst wissen sie nicht, daß das ein Schuß ist, wenn jemand mit der flachen Hand auf die linke Tastatur haut, und dort einen Akzent erzeugt

U: Ja, das ist das, was Sloterdijk auch wieder als Sonosphäre, als psychoakustische Sonosphäre bezeichnet. Gemeint ist damit die Psychoakustik. Sie lächeln, also kennen sie sie schon.

F: Ich habe davon gehört, ja.

U: ... die von der These ausgeht, ich erzähle nur mal, was Sloterdijk darüber erzählt hat, vielleicht kennen sie eine andere Variante der gleichen Geschichte. Ein Volksstamm nehmen wir einen afrikanischen, in dem der Wind bestimmte Geräusche macht, das Wasser bestimmte Geräusche macht, die eigene Stammesmusik

Problem der harmonisierten Orchester bei David Moss...

Sloterdijk's Sonosphären...

bestimmte Geräusche macht, die täglichen Verrichtungen bestimmte Geräusche machen und was weiß ich, das Korn schlagen und so weiter und so weiter. Diese Leute leben nicht nur in einer visuellen Heimat und einer Gefühlsheimat, sondern

F: Das können sie getrost auf unsere Großstädte übertragen, sogar das...

U: sondern es ist eben auch eine Psychoakustische eine akustische Heimat, die jetzt sich nicht in einer Melodie manifestiert, sondern in dieser Gesamtheit von Geräuschen.

F: Ich habe in Berlin auch eine akustische Heimat immer gehabt. Ich bräuchte garnicht zu gucken¹⁷, ich weiß genau, wann ich hier bin.

U: Und Sloterdijk meint nun, daß genau das, was sie hätten, daß das nicht mehr wäre.

F: Nun, es wird vielleicht immer mehr verloren gehen. Noch ist es da. Noch ist es da. Es wird vielleicht ...

U: Vielleicht in diesem Viertel hier,

F: Nein nein...

U: Ganz Berlin hat einen Klang.

F: Es hat Klänge, man kanns identifizieren.

U: Nun, Sloterdijk meint, es würde verschwinden, und an - gerade in Berlin, meint er, Symptom seien die große Anzahl an Einzellebenden Personen, Singles, und diese Menschen versuchten nun durch eine Ersatzsonosphäre, die eben nicht mehr das Rauschen des Windes und das Rauschen des Wassers und die Wiederkehr der Geräusche der täglichen Verrichtung sind, sich selbst zu verschaffen, weil sie ein Bedürfnis dazu haben, und in diese Kerbe eben zielen die Massenmedien.

F: So ist es.

U: Weswegen er den Fernseher, als die effektivste Waffe unserer Zivilisation, nicht so sehr als ein optisches Medium ansieht, sondern als ein Akustisches.

F: Gegen uns selbst, gegen uns selbst.

Eine Waffe gegen uns selber, aber immerhin. Ja, da wollte ich gerade sagen. Sie brauchen nur das Fernsehen anzumachen, da hören sie ständig dieses mit bestimmten Vorgehen und Gefühlen gekoppelten Klangerzeugungen, elektronischer Art oder auch nicht, je nachdem. Die in Schubladen schon zu haben. Die sind schon markiert. Die braucht man nur rauszuziehen und einzulegen, und dann stimmt das. Nur das hat aber alles nichts mit Musik zu tun.

U: Ich meine ja.

F: Hat nicht. Ich meine, da müßte man sich über den Begriff der Musik erstmal einigen. Aber ich glaube nicht, daß es damit zu tun hat.

...

¹⁷Wenn das so wäre, dann müßte es doch einem Komponisten möglich sein, eine Musik zu schreiben, die dieses Soundscape von Berlin ausspricht - ... gibt es den? Nein. Ich glaube nicht.