

Gespräch mit Richard Klein

U: Haben wir schon alle Leute verscheucht.

K: Hm.

U: .. hat sich mit Perotin – mit der Erfindung der Uhr, die ungefähr gleichzeitig stattfand – 30 Jahre später sind ...

K: Die erste Uhr – ja – bis die Zeit mal so eine Art Bewirtschaftungsparameter ... da hat es ja wahrscheinlich noch etwas gedauert. Also – Perotin, ich habe jetzt die genauen Daten nicht mehr im Kopf, aber das ist doch 11tes Jahrhundert ...

U: Also einfach, man kann sagen, viderunt omnes – und sederunt principes – 1199 bis 1205 in dieser Zeitspanne.

K: Jaja.

U: Und das was mit Perotin stattfindet, ist, dass eine andere rhythmische Handhabung sich breit macht. Die als erstes Opfer zu verzeichnen hat eben die Verständlichkeit der Sprache. Also Viderunt omnes fängt mit eineinhalb Minuten – selbst wenn man das schnell interpretiert, wie das die Hilliards tun – dann sind das eineinhalb Minuten, singen die nur iii iii i iiiii – also ...

K: Die Graduale sind die – die eine viertel Stunde brauchen –

U: Ja, also ein gotisches Kathedralbauwerk jetzt im zeitlichen Sinn aus diesen kleinen Modi zusammengesetzt – die die Sprachverständlichkeit hintansetzen und durch ein quasi mathematisches Konstrukt ersetzen, in dem dann halt nur noch die Zeit tickt. In dem Sinne, dass Zeit zerschnitten wird im äquidistante Schnipsel –

K: Ja, in diesem mathematischen Denken – aber im Hören ist es ja eigentlich nicht ...

U: Im Hören ist es noch Gregorianik.

K: Man kann gerade das Messbare daran nicht im sinnlichen Phänomen wahrnehmen. Das soll wohl nicht sein, dass dieser Zucker äh –

2.7

K: So – jetzt war schon zu viel.

U: Und da fragte mich dann der Redakteur, der jetzt auch vom Bayerischen Rundfunk diese Sendung mit betreut, Helmut Rohm, wie ich das denn meinte, mit der Zeit. Also, was sich denn da nun genau geändert hatte. Hätte. Außer dass eine andere Form der Zeitmessung eingeführt wurde. Denn in der Beschreibung der Zeit habe sich ja eigentlich nichts geändert, dadurch. Da ist sozusagen nur noch eine neue Zeitmaschine hinzugekommen, eben die Uhr. Man kann die Uhr ja auch als eine Zeitmaschine beschreiben. Die in ihrer Konstruktion eine bestimmte Interpretation, was Zeit ist, inkorporiert, und die dieses ihr Eingebaute sozusagen emittiert.

K: Und eben eine neue Wirklichkeit der Zeit schafft. Das muss man glaube ich auch dazu setzen.

U: Die es zuvor in so extremer Form nicht gegeben hat. Aber doch auch gegeben hat. Ich meine, die Zeitmessungen mit Kerzenlängen oder mit Wassertropfen oder dergleichen Dinge mehr, haben ja auch bestanden.

K: Ich glaube, es gibt aber einen großen Unterschied. Wenn sie – es hat ja immer schon im Bereich der Philosophie und auch der mittelalterlichen Klöster so eine Zeitauffassung gegeben, wo die Zeit eine Grundlage ist, die man irgendwie bewirtschaften kann. Bei Augustinus gibt es schon Vorstellungen von linearer Zeit, wo die Erlösungsvorstellungen die ganze Geschichte umspannen. Aber noch nicht sozusagen in der Realität. Da läuft die (Zeit, die) im wesentlichen auf agrarischen – auf einer agrarischen Wirtschaft beruht hat. Und insofern sehr viel mehr auch an zirkularen, an kreisförmigen – wiederkehrende Jahreszeiten und so weiter (orientiert war). Der liturgische Kalender war einer, der sich eigentlich an den Jahreszeiten orientiert hat. Und der Unterschied generell zu dieser entwickelten, modernen oder neuzeitlichen Zeitauffassung liegt darin, dass die Religion auch immer noch gesagt hat,

Zeit ist eine Gabe Gottes und nicht einfach etwas, was man bewirtschaften kann, was man nur so einteilen und rechnen (muss) – damit ist gesagt, es ist etwas, was uns gegeben ist. Und das ändert sich natürlich mit dieser - mit der Uhr – nicht gleich von Anfang an. Das ist ja gerade der Witz, dass also (mit) Perotin eine quantitative - eine im Denken über Musik eine quantitative Komponente hinzutritt, aber das braucht noch sehr viel Zeit, bis - wenn sie die *compendium musica* von Descartes nehmen, da ist er immer noch sehr demütig, wie man mit der Zeit in der Musik umgehen soll, aber das gewinnt im Laufe der Zeit dann wirklich eine ökonomische Komponente, dass die religiöse Komponente dann verschwindet. Das würde ich schon als den entscheidenden Unterschied sehen. Es gab mal ein Buch, lange her, das sehr schön beschrieben hat, wie aus der göttlichen Gabe eine Handelsware wurde.

6.1

U: Das ist aber auch in dieser Zeit angelegt. Das ist ja das, was in meinem Film Kaden und Burckhardt vor allen Dingen gesagt haben, da geht es um die Erfindung des Geldes. Und – in dem Sinne, wie wir es heute gebrauchen, also die Herausgabe von Papiergeld als Anleiheformulare für in Zukunft zu erzielende Gewinne.

K: Richtig.

U: Also es ging um die Kreuzzüge,. Als die Kreuzfahrer das Geld nicht hatten, um ihre Kreuzzüge zu finanzieren. Und dann haben sie eben diese Scheine ausgegeben auf zukünftige Gewinne. Einerseits – andererseits eben der bargeldlose Transfer zwischen Palästina und dem europäischen Kernland, wo man eben nicht mehr das Gold hin und her gefahren hat, sondern nur noch diese Anleihescheine. Also eigentlich dieses Girossystem entwickelt wurde.

K: Ja, könnte man auch sagen, genau.

U: Dass eben auch auf der Zinsbasis funktioniert hat. Also plötzlich wird Zeit als Faktor zur Geldvermehrung – zur Zinsberechnung umkodiert.

K: Absolut – also Uhr und Geld sind sozusagen die Prinzipien, die das neuzeitliche Zeitdenken zunächst einmal prägen. Auch die Vorstellung, dass die Zeit eine Gerade sei, und dass sie sich in eine Richtung hin entwickelt, das hat es so vorher nicht gegeben. Es hat zwar Ansätze von linearer Zeitvorstellung gegeben, bei Augustinus jetzt in einem ganz anderen Rahmen – und bei den Griechen gab's zwar auch Vorstellungen von Messen nicht, das Gemessene, aber die Messinstrumente waren natürlich völlig andere – und alle Vorstellungen von Messen waren eingebunden in einen kosmologischen Zusammenhang. Und der fällt eben in der Neuzeit völlig weg.

8.1

U: Und auch, das war das, was Kaden sagte, ...

K: Christian Kaden?

U: Ja, Christian Kaden, der war der vierte im Bunde in meinem Film, der da noch ein qualitative Komponente hineinbrachte. Abgelesen eben an diesen großen Kompositionen von Perotin, wo er meinte den Nachweis führen zu können, dass eben im Verlauf dieser Kompositionen das Ausmaß der konsonanten Klänge, die zu hören sind – also am Anfang ein striktes Abwechseln zwischen Dissonanz und Konsonanz – und die Dissonanz wird sozusagen Stück für Stück herausgelassen, um ein ...

K: Ach – die Konsonanzen – ich habe eben erst Konsonanten verstanden.

U: Konsonanzen – ja ja – die einen Weg zum Heil hin verdeutlichten – verdeutlichen würden – auch ablesbar an der Konstruktion der Kirchen.¹ ... Es verändert sich das Geschehen zu einem harmonischen Ende hin.

K: Ob das wirklich ein Weg ist, da hätte ich jetzt noch meine Probleme, auch was die ganze spätere niederländische Vokalpolyphonie betrifft. Ob man da wirklich mit Entwicklungsvorstellungen arbeiten kann. Ein Weg von dort hin – also das ist – ist ein

¹ Das kann so niemand verstanden haben, dass ich hier auf die Par Impar Regeln anspiele: Angefangen mit Dissonanzen auf den Breven – Konsonanzen auf den Longen – wobei die Dissonanzen im Verlauf des Stückes tendenziell zu Gunsten der Konsonanzen verschwinden.

schwieriges Thema, wenn sie so große Motetten nehmen wie also die – kennen sie Spem in alium von Thomas Tallis –

U: Hm

K: Das ist ja so eine flimmernde oder feurige Kugel – eine unglaubliche einerseits Bewegung – aber die Bewegung ist intern quasi in einem Klangraum, der in sich bewegt ist, aber sich nicht selber bewegt. Also ich weiß nicht, ob man da von einem Weg, einen Weg zum Heil, (sprechen kann), das setzt schon quasi diese, das würde heißen, dass diese augustinische Vorstellung (sich artikuliert): Herr du bist der, der wahrhaft vorne ist. Also das Ewige kriegt hier diesen Zukunftsaspekt – und ich weiß nicht, ob man den in dieser Musik wirklich schon ansetzen kann. Also – aber die müsste man jetzt technisch müsste man da sehr genau gucken – ich weiß auch nicht, in welchen Punkten Herr Kaden das fest machen würde, aber grundsätzlich würde ich sagen, dass das musikalische Material, das Perotin hat – wobei ich auch hinzufügen muss, ich bin kein Perotin-Forscher, aber kenne ihn so – kenne eben doch einiges so von ihm, dass selbst in gewisser Weise also - eben das hat keine Entwicklungsmodelle, das sind Bausteine, die natürlich fließen, aber doch eher so, dass dann die Sukzession, also das, was nacheinander kommt, quasi ein Medium ist, um etwas eher Statisches oder in sich Bewegtes, aber als solches Statisches zu exponieren. Also das wäre jetzt sehr grob gesprochen meine Vorstellung davon. Also bis man von so einem – von linearen Vorstellungen ausgehen kann, vergeht noch sehr viel (Zeit) – da müsste auch eine ganz andere Rhythmik (vorkommen), also ich glaube, das ist auch vor dem Akzentstufentakt so gar nicht möglich. Und das ist ein relativ spätes Phänomen. Der Akzentstufentakt, wie wir ihn kennen, ist ja dann erst – kann man so um 1600 auch mit der neuen, mit der Tonalität - Dur-Moll-Tonalität eben ansetzen, während vorher, geht ihnen das nicht so, wenn sie Perotin und diese späteren hören, dass das so – die Musik strömt – und schwingt meinetwegen in eine Weite – aber ohne dass jetzt so direkt Sukzession komponiert würde.

12.2

U: Mir subjektiv geht es so, ja. Es ist ein so in sich ruhendes bewegtes fließendes Gewässer. Eher so, wie wenn man eine Kaffeetasse umrührt.

K: Ja, doch doch ...

U: So, in dem Sinne, dass eine Geschichte wird, von wegen *Durch die Nacht zum Licht*, oder so etwas, dieses Modell kann ich da überhaupt nicht erkennen. Das hat mich auch total überrascht, als Kaden versuchte so etwas in dieser Richtung dort fest zu machen, obwohl seine Beschreibung etwas Verführerisches an sich hat. Er versuchte halt die Parallelisierung zwischen der gotischen Architektur, wo man durch die Füße Christi praktisch in einen Körper eintritt in der Kathedrale – und dann dem Osten zu – dem Chorraum ...

K: Ich weiß nicht, ob man so etwas machen kann. Ich finde, dass die Musik etwas ist, das doch sehr eigene Kriterien hat. Und was in der einen Kunst kristallisiert ist, braucht in der anderen nicht zu sein. Wir haben sehr viele Ungleichzeitigkeitsphänomene. Und also diese wirklichen ... Selbst bei Bach hat das dann natürlich programmatische Elemente, dann in den Passionen, aber das ist dann noch was anderes, wenn direkt bei Bibelvertonungen von biblischen Texten, diese Komponente hinzukommt. Ich denke, wenn etwa in Arien der Johannespassion, wo zum einen der Tod Christi und dann in h-moll und sehr sehr – wo er in einem Klagegestus arbeitet, und dann im Mittelteil – wie der singt, macht er einen Sprung nach D-Dur und das ist eine ganz ekstatische Koleratur, des Soprans, aber das ist etwas anderes, auch da sind das architektonische Abschnitte, und nicht eigentlich lineare Entwicklungen vom einen zum anderen. Also –

14.5

U: Ab wann kommt denn das? Es wäre ja jetzt langsam Zeit uns an unser eigentlich avisiertes Thema heranzutasten. Ab wann kann man von solchen Entwicklungen sprechen?

Die wohl – wenn ich das recht verstehe – mit dem Begriff der Sukzession beschrieben werden.

K: Also ganz sicher kann man das bei Beethoven – der also – das ist ja interessant, dass bei Beethoven diese – dass diese ganze revolutionäre, der ganze revolutionäre Hintergrund der französischen Revolution bei Beethoven zu einer Aufladung auch solcher Vorstellungen geführt hat. Also *durch Nacht zum Licht* – und aber jetzt nicht so einfach als ein ideologisches Programm, sondern etwas, was eine ganze Formkonzeption bedingt. Also man kann das, wenn sie den gesamten Verlauf etwa der 5ten Symphonie sehen, dann ist – da wird ja auch noch programmatisch komponiert. Die Entwicklung aus dem Scherzo hin in das Finale, aber da auch die vorhergehenden Sätze gehören dazu. Ein sehr dichter, extrem dicht komponierter motivisch dicht komponierter erster Satz, dann diese quasi – dieser religiöser Gestus, den es vor Beethoven auch nicht gegeben hat. Also im langsamen Satz. Beethoven hat ja eine Art neue religiöse Inbrunst könnte man verkürzt sagen erfunden, da kommt dieses Scherzo, was in diesem dunklen Mittelteil übergeht, der dann in dieses sehr ja das Finale (mündet), könnte man sich auch vorstellen, hier wird die Menschheit durch die französische Revolution zur Freiheit geprügel oder was. Also eine sehr affirmative, sehr siegbetonte, sehr siegbetonte Musik, sie kennen vielleicht die Episode, dass da angeblich ein – als da dieses Finale beginnt, irgendwann mal in einer Aufführung in Paris also ein alter Soldat aufgestanden ist, und gesagt: C'est l'Empereur. Aber generell bei Beethoven ist diese Entwicklung, dass die – nennen wir es das musikalische Subjekt sich durcharbeitet durch eine gewisse Negativität, durch Nacht durch Schmerz und so weiter. Hin sozusagen aus eigener Kraft sich herauszuarbeiten ... Ich meine, extrem ist natürlich auch wiederum die 9te Symphonie. Nehmen sie auch das Beispiel der Pastoralsymphonie. Es geht bei dem Gewitter bei dem Pastoral – ich glaube nicht um ein einfaches Naturphänomen. Sondern das ist auch schon eine Tendenz, dass diese Katastrophe, ich glaube das kann man schon so sagen, einbricht – und die ja Beethoven mit ganz extrem modernen Mitteln auch zu einem Geräusch- fast streckenweise Geräuschhaften – Beethoven macht daraus einen streckenweise geräuschhaften Exzess, könnte man sagen, und dann kommt dieser Dankesgesang an die Gottheit. Dieser Dankesgesang an die Gottheit ist auch mehr als ein Abendgebet, sondern das ist also – da ist auch schon ein Wille zum Heil, auch in dem Sinne, dass man jetzt diese Katastrophe auch durchgearbeitet hat. Also – nicht nur, also sind wir froh, ein Landvolk sagt, bittet also, dankt an die Gottheit, dass es jetzt nicht mehr gewittert. Sondern so auch von der ganzen Konzeption her, dass diese schreckliche Seite der Natur auch kein Gegenstand der Angst mehr zu sein braucht. Also ... können viele – ich würde schon denken, dass bei Beethoven ist. Mozart ist in den Affektfiguren - da sind sehr viel mehr verschiedene Affektfiguren von Anfang an ineinander, als dass man so eine Programmatik machen könnte. Es gibt natürlich - in der Zauberflöte kommen sie in gewisser Weise nicht vor. Sarastro singt am Schluss, die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, vernichten der Heuchler erschlichene Macht. Das ist vielleicht kein Zufall, dass Beethoven die Zauberflöte besonders geschätzt hat. Und meinte, es sei unanständig, dass Mozart den Don Giovanni komponiert hat. Darüber – das hat er gesagt, das hat er gesagt, das ist unmoralisch - darüber komponiert man – so was komponiert man nicht. Weil dieser Don Giovanni auch eine also Il dissoluto (ist) – das heißt ja auch, heißt nicht nur der Wüstling, sondern auch der Uneindeutige. Der verschiedene Personen in einem ist. Und Beethoven hat diese – bei Beethoven gibt's eine neue Eindeutigkeit, moralische Eindeutigkeit. Und Werteeindeutigkeit. Und das führt dazu, dass er diese Figur *Durch Nacht zum Licht*, die ja (ist) auch eine propagandistische Formel eines Aufklärungsprogramms – (so) kann man die ja auch sehen. Aber das gewinnt bei ihm doch große Bedeutung, aber nicht nur als ein ideologisches Element, sondern als etwas, was die ganze Form eines Werkes dann auch angeht. Kann man auch bei Klaviersonaten, denke ich, könnte man das zeigen. Es ist jetzt ein gewaltiger Sprung...

20.3

U: Ja ja, natürlich. Ich mein, Perotin war ja nur der Aufhänger, weil ich da gefragt wurde, was ist denn da mit der Zeit. Was bedeutet das denn bei Beethoven mit der Zeit. Heißt das, dass

durch das Erzählen dieser Geschichte, nenne ich es jetzt mal, *durch die Nacht zum Licht*, oder zur strahlenden Zukunft. (Heißt das,) dass Zeit da nicht als eine bloß Verfließende beschrieben wird, sondern als eine die sich in ihrer Entwicklung qualitativ verändert.

K: Ja, ich glaube, es kommen da glaube ich zwei Punkte zusammen. Es ist einmal etwas, (was) Beethoven macht, das hat der Brinkmann beschrieben, es ist die Erfahrung auch einer, sollte man die Eroica nennen, die Erfahrung einer offenen Geschichte. Und das Ende eines Denkens über Zeit, das von naturgeschichtlichen Vorstellungen bestimmt war.

Naturgeschichtlichen Vorstellungen in dem Sinne, dass auch zyklische Zeitvorstellungen, oder im Wesentlichen zyklische Zeitvorstellungen dominant sind, was immer heißt, es kann eigentlich kein Zustand geben, der nicht auch aus dem vorhergehenden erklärbar ist. Denn wenn es ein Naturprozess ist, lässt er sich aus ersten Prinzipien oder ursprünglichen Figuren eben erklären. Und man kann sagen, dass die französische Revolution ein Ereignis war, das zumindest für die Menschen damals einen qualitativen Sprung bedeutet hat, der also nicht aus vorhergehenden Vorstellungen einfach abgeleitet werden konnte. Wir wissen heute, dass die Revolution so unvorhergesehen auch wieder nicht war, es hatte schon mit der Übernahme wirtschaftlicher Schlüsselpositionen durch bürgerliche Kräfte und so weiter auch zu tun, aber für die Menschen damals war es - für das Volk, le peuple, - war es ein ungeheurer Schnitt. Und dann ist eben die Frage, dann verändert sich die Zeitauffassung. Es bricht sozusagen auf der einen Seite ein Horizont auf, der etwas Offenes ist, was einen Moment von Freiheit bedeutet, aber auch ein katastrophisches Moment, weil es ja - könnte man sagen - einen aus der Geborgenheit eines naturalen Horizonts auch wiederum herausfallen lässt. Interessant ist ja, dass die französische Revolution damals von vielen Menschen gesehen wurde als eine absolute Katastrophenmetaphorik beschrieben wurde². Als Vulkanausbruch, als riesenhafter Schnee, als Einbruch von Schnee und – also es war ein Ereignis, was eben auch mit großen Befürchtungen verbunden war und auf der anderen Seite ein Befreiungsakt war. Und damit ...

23.9

U: Als Beginn einer großen Zukunft auch.

K: Als Beginn einer großen Zukunft, die aber keiner kennt, die sozusagen auch eine - zunächst einmal Sicherheiten auch zusammenbrechen lässt. Insofern kann man überlegen, ob solche Dinge wie auch das Gewitter der Pastoralsymphonie von Beethoven auch etwas mit diesem Verständnis zu tun haben, dass die Flut also – oder es gibt ja auch apokalyptische Vorstellungen von Flut, Zustände überspült werden, das finden sie sogar noch in den Texten von Bob Dylan, wo also revolutionäre Dinge auch gleichzeitig mit eschatologischen und religiösen Vorstellungen aufgeladen werden. Ja ... die Zeit – also ich würde vor allen Dingen einmal sagen, dass es diese Offenheit bedeutet, Vorstellungen von Beschleunigung, von immer schnelleren Veränderungen, von Verhältnissen, durch diese ein – den Zusammenbruch eines alten Horizonts und durch dieses plötzliche sich Auftun einer offenen Perspektive, die gleichzeitig hohe Unsicherheiten in sich birgt. Und ich glaube, dass Beethoven ein Komponist gewesen war, der diese Erfahrung - denke ich - vielleicht gar nicht so sehr ideologisch, der gleichzeitig - dem es gelingt, diese Perspektive zu gestalten, indem er dieser rasenden Veränderungsdynamik, deren Zeitgenosse er war, auch etwas entgegengestellt hat, also eine Vorstellung von musikalischer Rationalität und vor allen Dingen auch musikalischer Arbeit – die dieses Unvorhergesehene, dieses, was völlig von außen kommt, was die bisherigen Vorstellungen von Natur und Zeit revolutioniert, gleichzeitig als etwas zeigt, das auch bezwungen werden kann. Also was man so sagt, Beethovens motivisch thematische Arbeit und Kompositionsweise, die quasi jeden einzelnen Akt versucht auch zu begründen, und zu vermitteln und so weiter – **also er bringt noch diese Erfahrung, diese moderne Erfahrung zu einer Form von Einstand.** Und vielleicht ist das wirklich – würde ich traditionell so ausdrücken können, was ein bisschen schief ist, könnte man sagen, Beethoven ist sozusagen -

² Das macht Richard Klein häufiger, dass er mitten im Satz zuerst das Subjekt und dann auch das Prädikat austauscht. Ist kein Protokollfehler!

gestaltet die Erfahrung der offenen Zukunft, und es gelingt ihm gleichzeitig noch die musikalische Form als etwas Ewiges zu zeigen. Das heißt, dass das erst einmal sehr paradox ist. Aber, das was Angst auslöst daran, dieses Offene, ist gleichzeitig noch mal etwas, was man in eine Form zwingen kann. Also ...

27.0

U: Was heißt dann in diesem Zusammenhang: Ewiges? Ewiges heißt ja dann auch wiederum: Menschengemacht. Und sie sagen ...

K: Ja ja – ich meine nur das Gegenteil davon. Also ich glaube, es ist, dass diese Offenheit ewig in dem Sinne – sagen wir mal so: Machen wir es am Beispiel der Sonatensatzform fest und nehmen wir als Beispiel die Eroica. Beethoven kann man schon sagen, bringt ungeheure Veränderung in die Sonatensatzform herein. Die Coda ist bei nicht einfach speziell bei der Eroica nicht einfach irgendwie so ein Formteil, der am Schluss kommt, sondern es ist – da geschieht noch etwas völlig Neues. Zuvor gab es praktisch – ist jede motivische Struktur quasi offen, oder besetzt mit einem Mangel, der eine ganze Entwicklung weiter treibt. Es ist die Tendenz da, von Anfang an durchzuführen. Wenn die Reprise kommt, ist es nicht ein architek – die Wiederkehr eines architektonischen Schemas, sondern die Reprise ist gewissermaßen der Zielpunkt der Durchführung. Es ist einerseits eine dynamische lineare Vorstellung, das wird noch in die Coda hinein weiter gesteigert, trotzdem komponiert Beethoven diesen immens instabilen Prozess noch so, **als ob es im Gleichgewicht ist**. Das meine ich mit ewig. Also jetzt nicht im Sinne eines ideologischen Programms, sondern dass das überhaupt – dass diese doch auch bedrohliche Erfahrung dieser neuen Zeit noch überhaupt in der Musik bezwungen werden kann. Das ist das Ewige da dran. Und ich würde fast vermuten, dass die Bedeutung Beethovens und auch lange im 20ten Jahrhundert mit dieser Erfahrung zu tun hat. Dass er – er ist gleichzeitig - könnte man sagen - er ist Revolutionär der Stabilität. Paradox, dass das geht. Aber das – sie können ihn nach der Seite der Revolution hin interpretieren, und gleichzeitig ist er natürlich auf eine – wird die Form auch in Stein gehauen, in gewisser Weise.

29.6

U: Rückblickend würde das die Bedürfnisse der Schicht widerspiegeln, also des Bürgertums, die diese Revolution getragen hat. Sie wollte ja zugleich Veränderung, war aber auch zugleich auch Hauptträger der Restauration, letztendlich ...

K: Ja, das ist natürlich viele Jahre später, ich weiß nicht, ob das nur Geborgenheit ist. Er hat zu einer Zeit – zunächst mal muss man eines sagen: Beethoven, die Eroica, diese Formen, diese Zeitgestaltungen setzten bei Beethoven an zu einer Zeit, in der die Revolution ja eigentlich schon gescheitert ist. 1803 ist die Eroica – es gibt davor den berühmten Brief über seinen neuen Weg, über Klaviersonaten – und das ist dann ein Komponieren, könnte man sagen dann, wo er diese dichte Vermittlung durch Arbeitskomponieren dann darstellt. Also es ist nicht einfach eine schiere Zeitgenossenschaft, dass - es passieren jetzt irgendwelche revolutionären Dinge – und in Frankreich passiert das und das, sondern die Voraussetzung ist dass, wir wissen ja, dass ursprünglich sollte ja die Eroica dem General Bonaparte gewidmet sein, und dann hat der sich zum Kaiser ausgerufen – und da hat Beethoven das Titelblatt zerrissen, obwohl er seine Wertschätzung für Napoleon weiter behalten hat. Aber die Dinge sind erst also musikalisch erst im Nachhinein realisiert worden. Und ich weiß jetzt nicht genau, wie weit man das – ob man das so ideologisch konkret machen kann, dass jetzt, gut, wenn es ins Stabile geht, dann sind das die Bedürfnisse des Bürgertums. Ich meine, das ist zunächst mal eine Formbehandlung. Und vielleicht - ich weiß also nicht, ob da eine andere Position möglich gewesen wäre. Also wenn man so sagt, das Bürgertum ist eine bestimmte Klasse, das sagt implizit auch, dass man sagt, dass es noch eine andere Position hätte geben können, die nicht diese Stabilität noch versucht hätte in der Beschleunigung zu erreichen. Also ich weiß es nicht- ich bild – ich bin mir da nicht sicher, es gibt ja auch sehr unterschiedliche Werke von Beethoven. Es gibt diese ganz konzentrierten Arbeiten. Die

Eroica, es gibt dann die Pastoralsymphonie, die schon so ein in Teilen jedenfalls ein zuständliches sich Ausbreiten realisiert, eine ja, wie soll ich sagen, in gewisser Weise auch eine Gegenkraft zu dieser dynamischen Zeitkomposition – und im Spätwerk kommt dann noch mal was anderes. Das so wie so. Ich glaube, dass man von dem Zeitverständnis – das ist kein Zufall, dass, wenn man über Zeit in der Musik redet, immer so schnell auf Beethoven kommt, weil mit Beethoven, die Beethovensche Zeit, damit es auch beginnt, dass sie diese gewisse Grunderfahrung, soziale Grunderfahrungen, existentielle Grunderfahrungen auch über das Medium der Zeit hat darstellen können. Nicht, sie können die Pastorale als eine Art Korrektiv einer Auffassung sehen, für die die Zeit eine Art Medium der Arbeit, das eben durch Arbeit bewältigt wird und gleich weggeschafft, wegbewertet, weg bewirtschaftet wird – und dann kommt auf einmal dieses andere Modell der Zeit – die Zeit ist das, gerade weil sie mächtiger ist als wir, und wir sie nicht bezwingen können und bewirtschaften können – das ist dann das Glück, oder die Gottheit, die Natur – es kommt bei Beethoven ja auch in den Briefen so, diese Vorstellung von Natur, das ist so ein gewisser Kontrapunkt, aber diese Konzepte gehören natürlich zusammen.

34.1

U: Ich hatte sie ja angesprochen, weil sie ein ausgesprochener Adornospezialist sind oder sich jedenfalls sehr sehr viel mit ihm befasst haben. Und – und auch Adorno hat sich immer wieder und sehr ausführlich mit Beethoven beschäftigt. Und offenbar hat sich Adorno eben genau für diese Balance, die sie gerade beschrieben haben, interessiert, die man bei Beethoven feststellen kann – zwischen Sukzession einerseits und dem, was sie auch selber vorhin Einstand der Zeit genannt haben. Wobei bei mir schlicht und ergreifend Verständnisprobleme aufgetaucht sind, das war ja auch Gegenstand meines Briefes. Also ich musste erst mir langsam erschließen, dass mit Sukzession eben nicht ein Gleichlauf von Zeit gemeint ist, die verfließt, also so wie sich jetzt diese Uhr, wenn ich sie regelmäßig aufziehe, sich dreht und dreht und dreht ... und auf der anderen Seite ist mir dieser Begriff des Einstandes der Zeit gänzlich dubios, da kann ich nicht wirklich sagen, was damit gemeint ist. Ist es das sozusagen, was die Musik mit all ihrem kritisch künstlerischen Können und ihren Möglichkeiten als Ziel leisten kann, als ein Beitrag zum Gestalten einer menschlichen Umwelt, um es jetzt mal wirklich sehr plakativ und oberflächlich zu beschreiben. Weil dieser Begriff der Zukunft, oder Entwicklung zum Besseren hin sind schon diejenigen, die im Umfeld dieses Einstandes der Zeit immer wieder auftauchen.

36.4

K: Ich gehe ein auf diese eine Formulierung aus dem Getreuen Repetitor, die ja in der Tat sehr erstaunlich ist. Das hat mich auch, als ich das das erste Mal gelesen habe, sehr überrascht, dass Adorno das so gesagt hat. Wenn er dann ungefähr sagt: Der Einstand der Zeit als Bild des Endes von Vergängnis ist das Ideal von Musik. Denkt mal erst mal – Moment. Poh. Also - haben wir also immer gedacht, also die Musik sei eine Zeitkunst, und sei eine Zeitgestaltung, und jetzt erfahren wir, also nein, es ist das genaue Gegenteil, die Musik beschäftigt sich mit der Zeit nur und gestaltet die Zeit nur um sie eigentlich um sich eigentlich von ihr zu verabschieden oder um sie zu überwinden. Oder ...

U: Das Ende von Vergängnis.

K: Ja, ja – das Ende von Vergängnis. Aber ich meine, das habe ich eigentlich eben mit dem, was ich über Beethoven gesagt hab, nicht ganz so pathetisch eigentlich auch gemeint. Das ist, wenn man nur da betont, dass Beethoven also die Dynamik komponiert, die Arbeit komponiert, den Zukunftsaspekt komponiert – die Auflösung natürlicher Formen komponiert. Was sozusagen immer unter Beschleunigungsaspekten gesehen wird. Da fehlt natürlich etwas ganz Entscheidendes. Dass er Formen entwickelt, die das überhaupt darstellen können. Und damit natürlich auch wiederum zu einer Gegenwart zusammenzwingt. Nicht. Also er präsentiert - zeigt einem, wenn er sagt, - die Eroica zeigt gewissermaßen diese Dynamik und diese offene Zukunft, aber gleichzeitig als Werk. Der Einstand der Zeit könnte man ja einfach

auch sagen, ist das Werk. Wenn es ein Werk gibt, das offene Zukunft gestaltet, ist es ja mehr als etwas, das mehr als diese offene Zukunft ist. Es geht eine Distanz sozusagen gegenüber dieser ganzen Beschleunigungserfahrung, dieser Offenheitserfahrung voraus. Und das würde ich zunächst einmal sehr simpel als diesen Einstand bezeichnen. Also inmitten aller Entwicklungen, Überholungen von Zuständen, aller Negativität ist also ein Punkt möglich, der es erlaubt, sich zu dieser Entwicklung noch mal von dieser Entwicklung zu distanzieren. Das ist glaube ich ..

38.9

U: Und dass durch die Erfahrung des künstlerischen musikalischen Kunstwerkes ... Also banal beschrieben – ist dies sozusagen dieses Sprungbrett oder nennen wir es dieses - diesen Raumbahnhof – wo man in den outerspace sozusagen abheben kann. Also ich rede jetzt nicht von science fiction, sondern eher dieser archimedisches Punkt, von dem aus man diese Zeitentwicklungen hier betrachten kann, setzt dann ein, wenn ich sozusagen mit dem letzten verklingenden Ton, den ich bei der Aufführung eines symphonischen Werkes dieser Qualität erlebe, das Werk aus der Erinnerung herausklappt – und als ganzes da ist.

K: Ja – so – so das ist sozusagen die Idealvorstellung dabei...

U: Und dass dieses Herausklappen ist – kommt der Erfahrung eines Meister Eckhart ähnlichem Nu gleich –

K: Das hat Adorno gemeint – ja ...

U: Wo sich diese ganze – der zeitliche Verlauf ...

K: Das ist die Idee von Anfang an – ob das dann empirisch der Fall ist, kann man noch sehr bezweifeln. Aber ich verstehe, wie Adorno auf diese Position gekommen ist. Die er übrigens nicht als erster (formuliert) hat. Und wenn diese anderen Zeitkonzepte, die er selber als extensive Zeit beschreibt, ist es ja wieder ein anderes Modell.

U: Was ist mit extensiver Zeit gemeint?

K: Das ist – was ich versucht habe am Beispiel der Pastoralsymphonie aufzuzeigen, die eine Zeitauffassung, die wir jetzt gerade besprochen haben, ist die, in der die Zeit gewissermaßen als Medium erscheint, das nun durch Arbeit und Prozess gewissermaßen bewältigt wird. Durch eine Art vernunftgemäßer Aktivität zum Einstand gebracht werden kann, gleichzeitig aber gibt es eine extensive Zeit, in der die Zeit quasi als etwas dargestellt wird, das mächtiger ist, als das Ich – oder das Subjekt. Und in der die Arbeit – die Vorstellung der Arbeit der Zeit, an der Bewältigung der Zeit zurücktritt und Zeit quasi auch als Zuständlichkeit überhaupt darzustellen. Wenn sie zum Beispiel – nehmen wir die Pastorale, bleiben wir beim ersten Satz, dass - da kommen kompositorische Elemente vor, die ja das Gegenteil von Arbeit sind, sondern ganz große Flächen, in denen sich sozusagen eine einzige Figur sich immer wieder wiederholt. Dieses jimpada damdara damdara .. nicht – wo mir Zusprieler von Zuständlichkeit oder einem erfüllte Gegenwart oder man könnte auch sagen, auf der Stelle Treten sogar dar – also das hat Beethoven eben auch gemacht, und wenn man jetzt nur diese andere Seite – diese intensive Seite nimmt, dann wäre das auch zu einseitig. Also Beethoven hat nicht nur diesen Einstand der Zeit komponiert. Das ist ein - denke ich - sicher wichtiger Aspekt von ihm, aber Adorno war sich auch darüber im Klaren, dass das nicht der einzige ist.

42.3

U: War das denn nach Adornos Ansicht oder vielleicht auch nach der Ihren – man muss ja nicht immer diesen Säulenheiligen herbeizitieren – gab es einen anderen Komponisten oder ist es in einem anderen Werk gelungen, seitdem - seit Beethoven, einen solchen Einstand nahe zu kommen.

K: Ich glaube, man sollte es schon so sehen, dass das ein Modell (ist), mit dem man auch über Musik denken kann. Und muss gleichzeitig auch sehen, dass das bei Beethoven auch, dass das eine sehr problematische Idee (ist), die natürlich so gar nicht die - gar nicht ohne weiteres ganz und vollkommen – vollkommen ohnehin nicht realisierbar ist. Sicher nicht. Also man könnte sagen, dass die Musik nach Beethoven sehr viele unterschiedliche Versuche

unternommen hat, sich an solch einer Erfahrung abzuarbeiten, indem man zum Beispiel auch etwas gegen - dagegen gesetzt hat. Auch in den Formen einer sehr konzentrierten Kompositionsweise mit motivischen Beziehungen aufkamen, die also einerseits dieses intensive Element gestaltet haben, aber ohne vielleicht diese Emphase der Zielorientierung, wie sie bei Beethoven teilweise noch eine Rolle spielt, realisieren zu können. Also man kann zeigen, dass Brahms sehr viel auch an - eine unglaubliche Dichte an motivischen Beziehungen hat in seinen Werken, andererseits käme kein Mensch auf die Idee zu sagen, dass Brahms jetzt ein Komponist sei, der in diesem Sinne eine offene Zukunft so von diesem visionären Gestus geprägt gewesen wäre. Das hat sich da schon wieder zu einem Stil sedimentiert, es gibt ganz gegenteilige Erfahrungen. Also - vielleicht liegt ja die Faszination von Franz Schubert darin, dass er in sehr vielen seiner Werke in Liedern, Klaviersonaten, Streichquartetten komponiert hat, dass Zeit Verlust ist. Also wie die Vorstellung des verlorenen Paradieses - und die Trauer darum. Man kann Zeit - ich würde persönlich der These zuneigen, oder ich würde sie für sehr plausibel halten, ich glaube auch, dass man das im Einzelnen zeigen kann, dass bei Schubert die musikalische Zeit aus der Erfahrung der Trauer heraus gestaltet werden kann. Um einen unwiederbringlichen Verlust. Trauer jetzt nicht nur als einen bestimmten Affekt, der vor anderen Affekten gestaltet werden kann, sondern als die Erfahrung - sondern als der Grund aus dem alle Erfahrung hervorgeht. Das findet teilweise seine Vorbereitung bei Beethoven, nur bei Schubert kriegt es besonders diesen Traueraspekt eben. Das ist eine Möglichkeit. Eine ganz andere ...

45.8

U: Zeit als Trauer - d.h. es wird ...

K: Als Verlust ... Zeit als Verlust, und damit im Zusammenhang die Erfahrung der Trauer, es ist etwas verloren gegangen. Also wenn in der schönen Müllerin dann diese Figur kommt, dass also da der Mann also irgendein - wie auch in den Texten, die Frauen immer mal so in vergangener Zeit (begegnet), das kommt aber nie mehr wieder, das ist immer dieser melancholische Retrospektive - ich glaube, es geht aber nicht nur darum, dass er eine Freundin hatte, die ihm eine anderer ausgespannt hat. Sondern dass überhaupt die Zeit als ein verlorenes Paradies erfahren wird. Zeit als Verlust - dass wir überhaupt in der Zeit sind ist sozusagen ein Sturz aus einem Glückszustand oder wie auch immer. Und dieser Ton von Schubert glaube ich schon - der hat dann vielleicht ganz unterschiedliche emotionale Qualitäten dann -

46.9

U: Also auch da sozusagen ein Sturz aus dem Zustand der reinen Gegenwart.

K: Ja, so könnte man ...

U: Das wäre die ins Melancholische gewendete Beschreibung des Einstandes der Zeit...

K: Ob es diese reine Gegenwart gegeben hat, ist dann die andere Frage - aber ich glaube schon, dass der Beethoven, der konnte noch, das ist irre im Heiligenstädter Testament, er hat die Erfahrung gemacht, dass er irreversibel taub ist. Schreibt dann einen Brief, und der beginnt: **Oh Menschheit! Die Menschheit hat Schubert nicht mehr. Der hat wirklich nur noch die Individualität.** Nicht. Beethoven hat noch so eine idealistische Kraft bedingt auch im Leben sich über seine - sein persönliches Verhalten hinweg zu setzen. Schubert hat das nicht mehr. Und dadurch vielleicht ist die Erfahrung der Trauer - auch das, es hat immer schon eine Darstellung von Trauer in der Musik gegeben. Sie können: *Ach ich fühlte sie ist verschwunden* in Pamina, bei Mozart sehr komplex und auf andere Weise bei Beethoven, aber eben nicht in dieser Einsamkeit, in dieser Zurückgezogenheit - da würde ich denken, das hat mit Zeit zu tun. Sie haben dann wiederum bei Schumann Elemente, die ganz die chronometrische oder quantitative Zeit (wiederspiegeln), was Bergson die temps d'espace (nannte). Die Toccata zum Beispiel, die ist wirklich an dem Quantitativen entlang komponiert, ist natürlich auch immer mehr die Faszination für das Mechanische, Maschinelle. Auf der anderen Seite bei Schumann völlige Zerfallsmomente, wo sie überhaupt keine

kontinuierliche Linie mehr haben. Ganz subjektive – emotionale affektive Brüche sich auch zurückziehend. Wagner ist dann wieder was anderes. Also Wagner ist auch noch mal ein komplizierter Fall für sich. Weiß nicht, ob wir den jetzt im Einzelnen erörtern könnten. Aber grundsätzlich könnten wir sagen, dass diese Erfahrungen bei Beethoven - so die Sache mit dem Einstand der Zeit so eine Bedeutung gewonnen hat. Nicht nur bei Adorno. Sie finden sie im Prinzip, nicht ganz mit dem Pathos, auch bei Karl Dahlhaus. Häufig in der Beethovenforschung. Hängt damit zusammen, dass dieser Einstand der Zeit etwas ist, was uns unheimlich fern gerückt ist. Und wir so fast ungläubig – davor stehen. Also wenn sie eben gesagt haben, das können sie nicht ganz nachvollziehen, dann geht das - glaube ich - zunächst mal jedem von uns so. Dass die Erfahrung Revolution die Erfahrung einer Aufhebung der Zeit ist, das ist ja zunächst einmal verblüffend. Dass das überhaupt möglich war. Auch das dazwischen (?) ist eine Erfahrung von Beethoven, und das hat sich dann zu einer Art Norm oder einem Maßstab entwickelt, in der man dann die Zeitformen nach Beethoven beurteilt oder verstanden hat, verstehen konnte. Während andere Zeiterfahrungen bei Debussy, Schönberg, wenn sie jetzt heute zu Nono gehen, also - aber das hat es natürlich nicht noch einmal gegeben, diese Beethovensituation in dieser Form, ist wirklich sehr spezifisch und gehört einem geschichtlichen Raumpunkt an.

50.0

U: Ich hatte mit einem, was war das - ein koreanischer Philosoph (zu tun), der in der Schweiz wohnt, den habe ich kennen gelernt bei dem Stuttgarter New Music World Festival, das die Christine Fischer da organisiert hat – der jedem dieser Begriffe, den wir so ungefähr jetzt in den Mund genommen haben, das Wort hyper vorangestellt hat. Hyper. Also es gibt die Hyperzeit, und es gibt den Hyperraum und es gibt den sonst wie etwas. Der meinte, dass eigentlich letztendlich jeglicher Zeitbegriff mit - im Zuge der Globalisierung der Zusammenschaltung der Archive der Netze in sich implodiert sei – und man von einer so emphatischen Zeiterfahrung wie der von Beethoven, die ja immerhin voraussetzt, dass man sich eine halbe dreiviertel oder sogar eineinhalb Stunden Zeit nimmt, um einen Werk konzentriert zuzuhören und aus der Erinnerung des Werkganzen sich eine überzeitlich aus der Zeit herauspringende Zeiterfahrung jeweils zusammenzubasteln - zu konstruieren, gegenwärtig überhaupt nicht mehr sprechen könne.

K: Könne man nicht mehr, meinte er...

U: Könne man überhaupt nicht mehr. Man müsse da von einer allgemeinen Implosion der Zeit, also von der absoluten Gleichzeitigkeit sprechen. Und von daher mit Adorno überhaupt zu kommen, das wies er weit weit weit von sich.

K: Das ist wahrscheinlich das Problem des koreanischen Professors. Aber Tatsache ist, dass diese Beethovenwerke nun diese Zeiterfahrung auch gestalten.

52.0

Das ist ja nicht einfach nur phantasiert und schon die Tatsache, dass es immer mit Adorno ist, das ist einfach nicht wahr. Man kann in der 19ten Jahrhundert, die Vorstellung ist auch bei sehr vielen anderen Theoretikern – da ist Adorno in einer Linie, der es auf eine sehr einprägsame sehr scharfe Weise formuliert hat, aber das ist nicht einfach seine Erfindung. Das können sie bei vielen anderen machen – was vielleicht der koreanische Professor meint, ist, dass sich die Zeiten geändert haben. Das ist richtig.

U: Die Wahrnehmungsformen.

K: Die Wahrnehmungsformen haben sich geändert, aber das heißt natürlich nicht, dass – das ist nun die Frage: Müssen die Werke den Wahrnehmungsformen angepasst werden, oder die Wahrnehmungsformen den Werken. Also ...

U: Ich meine, das ist eine Huhn- und Eifrage.

K: Ne, das kann man nicht eindeutig entscheiden. Aber ...

U: Das haben wir ja gerade besprochen, dass Beethovens Art des Komponierens und Denkens ja auch mit der sich verändernden Wahrnehmungsform seiner Zeit ja - damit korrespondieren.

K: Da gibt es sehr schöne Gegenargumente, wenn sie unseren Zeitband kennen, werden sie einen Text zur Globalisierung gelesen haben, die mir also felsenfest versicherten, ich kann das im einzelnen gar nicht nachprüfen, dass im südostasiatischen Raum – das gilt für Japan und Korea, gerade für die – was Musik betrifft - die ganze deutsche Philosophie eine ungeheure Bedeutung hat, weil sie Verhältnisse haben auch, die vielleicht wir hier zu Beginn des 20ten Jahrhunderts auch hatten. Wir sind mit der Konzertkultur – also Globalisierung hin her – ich kann nicht sehen überhaupt – natürlich hat sich das pluralisiert. Es gibt natürlich nicht diesen einen Zeitbegriff. Man kann gar nicht anders als von einer Pluralisierung der Zeitbegriffe ausgehen – aber Adorno ist da ja jemand, der auch angefangen hat eine solche Pluralisierung zu denken. Dass man überhaupt nicht mehr mit ihm kommen könnte, finde ich eine recht kühne Behauptung ihres Gesprächspartners. Also ich habe da auch gerade von Korea und Japan gibt es eine ganze Menge ganz anderer Stimmen. Und es ist mir auch nicht einsichtig. Warum sollte man die Musikerfahrungen, die man hat und die Erinnerungsgeschichte, das kollektive Gedächtnis, was auch in einer solchen Musik enthalten ist, nun irgendwelchen Vorstellungen von Hyper – anpassen. Oder wie hat der sich das gedacht.

55.0

U: Ich bin überhaupt nicht seiner Meinung. Wie er es sich gedacht hat. Was er letztendlich meint, ist, dass durch die Omnipräsenz von allem überall jeder Zeit sich eine vollständig andere Gegenwart erzeugt, die ...

K: Die Welt ist ein Dorf...

U: die die Konzentration auf das Werk gar nicht mehr zulässt, sondern das ist dann sozusagen nur noch ein Datensatz – wird hin und her geschoben. So habe ich es verstanden, das ist ein übergehen in ein allgegenwärtiges ...

K: Aber interessanter Weise allgegenwärtig. Also die Vorstellung – das soll schon noch wieder .. alles ist ja nicht gegenwärtig. Guantanamo ist nicht gegenwärtig. Ist zwar einerseits da, aber allgegenwärtig ist es nicht. Wir müssen – wir wissen entschieden zu wenig davon. Und also es gibt noch abgedunkelte Bezirke. Und ich meine natürlich, die modernen Medien machen natürlich die Welt, die entferntesten Winkel präsenter und das ist glaube ich ein Konsens. Ich begreife nur nicht, weswegen sich die Werkvorstellung deswegen geändert haben sollte. So wie grundsätzlich geändert haben sollte. Das ist ein Korrektiv. Gerade dann, angesichts einer solchen Globalisierung gewinnt die traditionelle Werkvorstellung auf einmal eine Bedeutung, die sie vorher gar nicht gehabt hat. Ich meine, das ist eine indem sie ein Gedächtnis bildet, indem sie Erinnerung bildet, indem sie eine Distanz – indem sie zu einer Distanz zur Globalisierung verhilft. Und und und – und ich meine, da kommen noch viele andere Fragen dazu. Verhältnis von Aufführung und Text und so weiter und Interpretation in unterschiedlichen kulturellen Bedingungen. Aber dass man das einfach nicht mehr zulässt, dass das schwieriger wird, erheblich schwieriger wird, das würde ich auch sagen, das spricht nicht gegen die Werke, sondern möglicher Weise auch gegen die Globalisierung. Oder, also

...

58.0

U: Globalisierung, das hatte ich ihnen ja auch geschrieben, oder angedeutet, wird ja auch von denen, die sie befürworten, als ein Prozess beschrieben, der letztendlich zu einem solchen Estand des Gesellschaftlichen führen sollte, also zu einem Ausgleich der ...

K: Man kann nicht einfach dafür oder dagegen sein...

U: Unterschiede zwischen Armut und ich meine jetzt von ganzen Gegenden der Welt, die unendlich arm und solchen, die auf der anderen Seite reich sind, einfach, indem man Waren tauscht, indem man Informationen tauschen kann – das ist – und wofür es fürwahr keinerlei Zeit mehr braucht, also um eine email von hier nach Japan zu schicken, das dauert genauso lang, als wenn ich das zu dem Haus da drüben hinwenden würde.

K: Das ist ja sowieso klar. Aber was besagt das für die Werkerfahrung. Das ist email. Aber das email widerlegt ja nicht das Werk. Würde ich sagen.

U: Es wäre die Frage, wo der soziale Ort des Werkes ist. Ich glaube, dass, was Beethoven geschaffen hat, den Konzertsaal braucht in erster Linie. Also diesen abgedunkelten Raum, die Konzentration, diese Stille, die Aura der Stille rund herum, sehr wichtig.

K: Wenn man es so auffasst.

U: In dem Augenblick, wo ich die gleiche Symphonie in den Fernseher packe, wird sie eigentlich eher zu einem Gegenstand der Unterhaltung. Würde ich mal behaupten.

K: Ach ne, das muss ja nicht unbedingt sein. Diese Entwicklung ist ja schon sehr lange daran, selbst – vor allen Dingen Karajan hat ja schon sehr an dieser Isolierung mitgearbeitet, dass er dann von sich selber die Aufführung gemacht hat – und dann hat er diese Homevideos gemacht, also um schon sich zu Hause Beethoven anzuschauen. Er hat natürlich nicht mehr das Element der Livesituation des Konzertsalles, da haben sich natürlich eine Menge Dinge verändert und dass das die Erfahrung des Werkes verändert, dass die Bedingung der Erfahrung des Werkes verändern, das ist ja klar. Aber zu sagen, weil es sich verändert, geht es überhaupt nicht mehr. Das ist ein bisschen die Logik, die hinter dem Vorstellungen des Philosophen aus Korea da steht, das hat mir noch nie eingeleuchtet. Weil es heißt zunächst einmal, es ändert sich, es wandelt sich, das heißt doch nicht, es ist überhaupt nicht mehr möglich. Also – es: Wo ist der soziale Ort. Ja, das ist eine gute Frage.

Diese Erfahrung hat vielleicht einen sozialen Ort gehabt im Konzertsaal, wobei ich das nicht weiß. Ob der Konzertsaal wirklich immer so als etwas erfahren wird, wo er gewissermaßen den bürgerlichen Alltag transzendiert hat. Das haben ja viele gedacht. Ich war immer sehr erschüttert. Ich hatte mal, als ich in der Pubertät ins Konzert ging, mit meinem Vater oder so, immer große Schwierigkeiten. Ich wollte da nicht irgendwie im Anzug dahin gehen. Ich fand das immer – war immer sehr peinlich berührt davon, sich da so fein herauszumachen. Und dann las ich sehr viel später bei Herbert Marcuse, im Eindimensionalen Menschen, also einem sehr linken Philosophen, da sagt er ja: also in Amerika geht man jetzt mit Jeans in die Konzerte. Und da sagt er, er hätte nichts dagegen, aber man müsse sich darüber klar werden, was man dadurch verliert. Dann sagt er, wenn die Leute früher ins Konzert gegangen sind, und in feinen Anzügen, was heute doch noch mehr der Fall ist, als man denkt. Dann wollen sie damit auch zum Ausdruck bringen, dass es noch etwas anderes gibt, als ihren Alltag. Also sie gingen in das Konzert um sozusagen in der Kunst etwas zu erfahren, was sie aus ihren normalen Nöten irgendwie herausreißt. Und das hat mir dann sehr imponiert. Ich dachte, so ein linker Philosoph sagt das. Und der sagt, ich soll den Anzug anbehalten. Ich meine, das ist jetzt sehr vereinfacht, verstehen was ich meine. Es geht nicht um Kleiderordnung. Aber es geht um diese Erfahrungen, das ist schon so, dass sich einfach Traditionen individualisieren. Ich – es gibt nicht mehr diese Tradition von Beethoven Brahms Schönberg – so diese eine – wo man so diese Meisterwerke hat. Sondern die Leute gehen ein bisschen – basteln sich sozusagen ihre Tradition auch zusammen und ja ich weiß auch nicht genau, wo der soziale Ort des Werkes, aber ich kann zunächst mal negativ mal festhalten, dass ich nicht sehen kann, dass das Werk ...

(Akku alle)

U: Die meisten Fragen sind ja auch gestellt. Ja klar, man kann, wie sie selber geschrieben haben, ungeheuer viele und neue Fässer aufmachen.

63.0

Wie hat sich diese Zeiterfahrung eines Beet – die auf dieser Tradition eines Beethoven beruht – verändert oder muss sie sich verändert haben durch die Entdeckungen der Physik zu Beginn des 19ten Jahrhunderts.

K: Das kann ich Ihnen jetzt nicht sagen,

U: Die sich ja noch weiter ausgeweitet hat, na also ... bislang hieß es, die Lichtgeschwindigkeit sei die Konstante. Nein, sie ist es nicht. Ich weiß nicht, ob sie dieses Experiment kennen: man hat irgendein Teilchen, ich weiß jetzt nicht welches, das schickt man mit Lichtgeschwindigkeit in die eine Richtung. Und irgendwie kommen diese Teilchen aus

einer gemeinsamen Quelle – und gleichzeitig wird ein anderes Teilchen emittiert, aus der gleichen Quelle mit der anderen Kreisbewegung, Spin, und nun laufen diese beiden Teilchen in die entgegengesetzte Richtung, beide in Lichtgeschwindigkeit, und wenn man nun das eine Teilchen in seinem Drall umdreht, dann verändert sich das andere ganz genauso. Obwohl sie eigentlich miteinander gar nicht korrespondieren könnten.

K: Aber wie gesagt, mir liegt jetzt nicht daran, dass dies, was ich jetzt sagte, als störrische Verteidigung von irgendwas Traditionellem (verstanden wird), sondern ich bin grundsätzlich skeptisch gegenüber der Figur, dass irgendetwas überhaupt nicht mehr geht. Und dass das Werk nicht mehr geht, dass man nicht mehr an Werke denken könne. Das höre ich nun seit Jahrzehnten, von allen möglichen Leuten, und ich habe noch nie ein plausibles Argument dafür gefunden. Ich weiß nicht, zunächst mal ist es dadurch entstanden, dass man eine ganz bestimmte, sehr statische Vorstellung von Werk, die aus dem 19ten Jahrhundert stammt, quasi damit erledigen wollte, indem man sagte, ja, es verändert sich historisch. Es sind im Übrigen keine Werke mehr. Und weil Werke historisch sind, heißt das ja nicht, dass es keine Werke mehr gibt. Also das ist glaube ich manchmal wirklich die Figur, und dass die Globalisierung nun überhaupt nicht mehr erlaubt Werke zu denken, verstehe ich einfach nicht. Also es gibt ja gerade die Fülle von Beispielen, dass gerade in der Musik die Werke gerade in ganz anderen kulturellen Zusammenhängen eben auftauchen und die gleichen Probleme oder sehr ähnliche Probleme dann wieder – die für unsere Geschichte bezeichnend gewesen sind, dann eben auch in den anderen Kulturen sich darstellen. Japan Korea – ich habe eine ganze Menge japanische und koreanische Bekannte – ich bin manchmal verblüfft wie eng diese Erfahrungen auch unserem kulturellen ...

U: Man könnte ja auch die umgekehrte Auffassung vertreten, dass gerade durch den Werkcharakter von Werken, d.h. ihre Fixiertheit, ihre Referenz, sie sind notiert, sie wollen als ein Ganzes erscheinen, man kann sie aufnehmen – schlagendes Beispiel, die Länge der CD, wie sie handelsüblich ist, orientiert sich an der Länge der 9ten Symphonie, das wurde gerade so bemessen, dass da drauf passt, ich meine, das ist ja auch kein Zufall.

K: 80 Minuten.

U: Genau – das war die Vorgabe. Das wurde gesagt hatte, wir müssen einen Tonträger in die Welt setzen, mit dem es möglich ist ..

K: Da hat Karajan glaube ich noch mitgewirkt ... kann gut sein ...

U: Dem es möglich ist, dieses Werk auf eine Scheibe zu bringen, ohne dass man da zwei oder dreimal umdrehen muss. Das sollte ununterbrochen möglich sein. Gerade das europäisch traditionelle Werk lässt sich hervorragend über diese Kanäle der Datenübertragung oder der Archivierung weiter fortpflanzen, da haben andere Kulturen, die orale Traditionen verfolgt haben, immense Schwierigkeiten, sich demgegenüber durchzusetzen, im Gegenteil, sie sind da eher zum Untergang verdammt, was eigentlich auch ein Paradox ist. Dass ausgerechnet mit dem Auftauchen von Tonaufzeichnungssystemen orale Traditionen verschwinden.

K: Das hat es - in der amerikanischen Populärmusik hat es das auch gegeben. Ganz wesentlich. Wobei die Tradition allein durch Tonaufzeichnungsmedien nicht erhalten werden kann. Würde ich denken. Das wäre ja dann schon auch ein Problem. Es brauchte dann schon auch realer Aufführungen, auch Neudeutungen – neuer ... aber ich habe nicht den Eindruck, dass das in Korea oder in Japan zu kurz käme.

68.4

U: Wobei die Bewegung des Aufzeichnens an sich ist ja auch schon wieder so ein ein Versuch ein historisches ...

K: Unbedingt...

U: ... aus der Zeit herauszuheben.

K: Natürlich .. ganz klar. Aber ich wollte damit nur sagen, dass man lebendige Traditionen nicht allein auf der Basis von CDs also bewahren kann, das wäre glaube ich nicht möglich. Sondern dass es dann dieser Risiken auch einmaliger Aufführungen, unwiederholbarer

Aufführungen bedarf, und damit auch verbunden auch neue Perspektiven auf Werke. Was sich auch geändert in den Konzerten, sind - wissen sie noch vor 50 Jahren war die Vorstellung ein Symphoniekonzert, das umfasste die Musik von Bach bis sozusagen 20tes Jahrhundert. Im Grunde genommen eine Vorstellung von einer Art Orchester, hat das irgendwie alles abgedeckt. Heute gibt es alle möglichen Ensembles – für zeitgenössische Musik, für Alte Musik, die Ensembles für Alte Musik haben sich weiter ausdifferenziert, inzwischen dirigiert Harnoncourt Schumann, Mozart, - also Harnoncourt, der sozusagen als historischer Musiker begonnen hat, vielleicht dirigiert er irgendwann in Bayreuth, was ich allerdings nicht glaube. Und Bruckner macht er ja. Die Tradition ist nicht mehr so einheitlich. Und ja – also Globalisierung kann nicht alles – man kann nicht alles der Globalisierung unterordnen. Man muss dann sehr genau hinschauen, wie sich die Dinge verändern. Die Werke – die Werkbegriffe verändern sich, aber weil sie sich verändern verschwinden sie nicht, sie bleiben doch irgendwie da, würde ich denken.
U: Dankeschön ...