

Ohrenzeugen gesucht!
Portraits von Hörern zeitgenössischer Musik
Zweite Folge
Der Geräuschflüchtling. von U. J. Hummel

Der Geräuschflüchtling. (Explosion)
Vieles, was wir über den Geräuschflüchtling sagen
werden

gehört in das Reich der Spekulation.
Als gesichert gilt, daß zum Beispiel Mozart während eines
Festbanketts komponiert haben soll. Die Geräusche seiner Umgebung
haben ihn nicht irritiert.

Falscher Gott
Im Gegenteil vielleicht sogar

inspiriert.

Kinderscha
Auch Johann Sebastian Bach, der Meister der Architektur, der
Klangarchitektur, soll - das wurde oft kolportiert - inmitten
seiner zahlreichen Nachkommenschaft - im Wettgesang der Götter -
Noten zu Papier gebracht haben.

Spätestens Beethoven

Ludwig van Beethoven störte es dann, der Lärm von nebenan. Unter
anderem deshalb wechselte Beethoven so oft seinen Wohnsitz - aber
auch, weil er umgekehrt, wenn der Genius ihn ungefragt oder
heraufbeschworen nachts um halb drei befahl,

Ultravergelt.
keine Rücksicht nahm, den Einfall sofort fortissimo dem Klavier
anzuvertrauen. Und dann nahmen seine Nachbarn Anstoß, weil es
nicht immer Walzer waren, die sie zu später Stunde aus dem Schlaf
rissen. *Tukano*

expl.
Selbst schon ertaubt soll Beethoven die Sprengung der Wiener
Stadtmauern, deren Vibrationen er spürte, gestört haben.

Utop.
Klopfend - auch ein Geräusch - unterbricht Famulus Wagner das
Zwiegespräch Fausts mit sich selbst und geisterhaften andren
Sphären - und andere Geräusche: Glockenklang und Chorgesang, die
die Mauern seines einsamen Studierzimmers durchdringen, retten
Faust das Leben. Der Gotteslärm von draußen ein wenig früher, und
Faust hätte seine Hirngespinnste garnicht zuende denken können,
und das Drama hätte einen völlig anderen Verlauf genommen - Der
Gotteslärm von draußen ein wenig später, und das Drama

hätte geendigt, noch bevor es richtig angefangen: Durch Fausts
vollendeten Selbstmord.

U. J. Hummel
Faust wird durch die dramaturgisch rechtzeitigen Störungen der
Geräusche aus dem erhabenen Makrokosmos seiner kreisenden
Gedanken und Phantasien herausgerissen und an den profanen
Mikrokosmos seiner schnöden materiellen Lebensumwelt erinnert.
Häufigere Störungen - und sei es nur durch Vogelgesang oder
Hundegebell, von Automobilen und Flugzeugen wollen wir garnicht
sprechen - hätten seinen melancholischen Sentimentalitäten

②

garnicht den Raum gelassen sich in voller Blüte zu entfalten. Das ist einer der Gründe, warum Arthur Schopenhauer meinte, das wahre Genie könne nur in völliger Abgeschlossenheit und Stille sich in Allem und im Ganzen erkennen. Groß nenne man das Genie wegen dieser Ausdehnung seiner Sphären, aber nichts dürfe sie an ihrer Ausdehnung hindern, diese Sphären.

0 Holbein Cass. 1 Seite 2

90

H: Das es Lärm gibt, das erfuhr ich aber auch kaum durch vorbeifahrende Autos, sondern das las ich bei Schopenhauer in seiner Abhandlung über Lärm und Geräusch, Lärm mit e geschrieben, wurde mir mitgeteilt, daß er sehr unter Lärm leide. Da erfuhr ich, daß man unter Lärm leiden kann, und daß Genie muß praktisch immer unter Lärm leiden. Er macht da ja eine ganz einfache Formel, Genies leiden unter Lärm, und wer nicht unter Lärm leidet, das muß schon ein Indiz sein, daß mit der Textur seiner Gehirnmasse irgendwas nicht stimmen kann, der ist dumpf. Das ist eine sehr handhabbare Gleichung, die mir auch sehr plausibel

105

stimmig vorkam und mit 20 habe ich die halt unseliger Weise geglaubt. Und ab da achtete ich mal genauer drauf, und genau wirklich, das war ja nun alles sehr laut, als Kind war ich natürlich nicht lärmempfindlich gewesen. Und dann in der Auswahl meiner Wohnorte merkte ich schon, daß ich instinktiv also instinktiv jetzt sehr in Gänsefüßchen, weil was ist das für ein Instinkt, der aus Schopenhauerlektüre herausfließt, merkte ich, daß ich in der Wahl meiner Wohnorte schon still gelegene bevorzugte, und litt, wenn da etwas drunter durch fuhr. Und ich wohnte natürlich in Darmstadt genau neben einer Straßenbahn, die genau so dicht an meinem Fenster vorbeifuhr, daß ich praktisch durch das offene Fenster in die Straßenbahn reinfassen konnte. Litt aber lange nicht so darunter, wie heutzutage unter dem geringsten Säuseln, welches an die dreifach verglaste Fensterscheibe zu tippen wagt. D.h. in der psychischen Disposition habe ich mich so in die praktischer Allergie gegen Lärm hineingelebt, hineingesteigert, daß das irgendwann im Lauf der Jahre immer schlimmer wurde, ich immer mehr litt, immer einsamere Häuschen suchte, immer weiterhin weg zog, in Einzellage, Alleinlage hinein, was aber im Endeffekt dann nichts mehr nutzte, weil immer kleinere punktuell herausgegriffene Geräusche immer ärger zu plagen anhuben. So daß ich heute eigentlich auf dem Gipfelpunkt meiner Leiden angekommen bin.

Mod:

M Auch von Gustav Mahler wird berichtet, daß er in seinen Schaffensperioden, die sich durchweg zu existentiellen Krisen auswachsen, extrem geräuschempfindlich gewesen ist - weswegen er sich in den hintersten Winkel Österreichs an den Attersee zurückzog. Aber selbst dort hat ihn der Lärm der Welt nicht in Ruhe gelassen: Seine Symphonien klingen über weite Strecken, als wollten sie die musikalische Innenwelt mit dem Zufallsgetön der Außenwelt versöhnen: Kuhglocken, Hammerschläge, Ländler und Zapfenstreiche konzertieren mit dem romantischen Orchesterklang. Man weiß wie schwer ihm die Synthese der Logik und musikimmanenten Klangrede mit den äußerlichen Akzidenzien gefallen ist. Die Sphärenharmonien des Individuums, seine Gedanken, Phantasien, seine Gefühle und Schicksale sollten sich

harmonisch einfügen in das Total der Welt als solcher - eine gewaltige synthetische Leistung, die oft genug scheitert, und selbst aus dem Scheitern, der individuellen Tragödie, ex negativo die Idee des Totalen, der künstlerisch zu konstituierenden Ganzheit nicht aufgibt.

Klar, daß nur die kleinste Störung von außen, der Postbote, ungebeter Besuch - Telefon gabs damals ja noch nicht - dieses ganze sentimentalische Sphärenmodell wie ein Kartenhaus in sich zusammenbrechen ließ.

Oder man denke an die Schreibstube von Marcel Proust: Fenster zu, mehr als daumendicke Korktapeten, darüber schwere Samtvorhänge, die Prousts Arbeitsplatz total von der Außenwelt abschirmten. Von Belang ist nur die reine Imagination -

Holbein Cass. 1 Seite 2

190

Ich wohnte einmal in einem Mietshaus, was mir heute schon unerträglich wäre, weil ich transparent alle Stockwerke aller Bürger, jedes Klogeräusch, jeder Schritt, was man da so alles hören kann, das Gluckern in der Kanalisation, das höre ich auch, das Telefongeklingel, aus drei Stockwerken höher gelegenen Wohnungen, das höre ich das ist ganz präsent. Und so wohnte ich eben auch mal in einem Mietshaus vor 10 Jahren, wo oben fleißige Popfreunde drin wohnten - und die dröhnten halt mit ihren Bässen Popmusik. Die versuchte ich mit Mahlers Symphonie der 1000 zu übertönen, das geht nicht. Ich kann mein Boxen noch so aufdrehen, die feinen Pianissimo und Ritardando und Diminuendo, die in jeder Kunstmusik enthalten sind, denen bangt man schon entgegen, beim Hören, da man genau weiß, jetzt kommt von oben wieder der dumpfe Grundbaß wieder durch. Natürlich beim Tutti ist alles herrlich, da kann man drin schwimmen, hat aber schon Angst, weil man weiß, gleich schwillt es wieder ab.

(Bachrauschen, Vogelgezwitscher - in der Ferne Hundegebell)

unweit von Kassel

Mod:

M Ulrich Holbein - Literat und Essayist - hat sich in den Knüllwald zurückgezogen, ein einsames und ruhiges Fleckchen bundesdeutscher Erde ~~unweit von Kassel~~, denkt man, bis ich eines besseren belehrt werde.

Holbein: Cass. 1 Seite 2

260

O Wenn ich in Frankfurt in der U-Bahn stehe, dann ist das ja dort eigentlich sehr laut. Stört mich natürlich überhaupt nicht. Das höre ich garnicht. Wenn ich Edgar Varese höre, und ordentlich überall auf das Schlagwerk gedonnert wird, das könnte mich nie und nimmer anfechten. Also ich kann auch die scheußlichsten Querklänge einer Oboe hören. Oder beliebige Geigenstrapazierungen oder sowas. Also ich bin gerne an der Spitze, und ich kann alles hören. Ich kann es nicht nur, sondern ich will es hören ich muß es hören und es wäre schlimm, wenn es das alles nicht gäbe. Auch Geräuschkompositionen ziehe ich mir bevorzugt ein, der Lärm wird für mich erst dann zum Lärm, wenn er eben meine Kreise stört.

... Also diese hier bellen Hunde, und hier gibt es den Fußballplatz - da schreien fußballernde Asylanten geben Urschreie von sich. Und dieses Hundegebell und diese Urschreie, also eigentlich Töne

von lebenden Wesen, es sind noch nicht mal Maschinen, es sind Menschen und Tiere, und neuerdings auch mal Pflanzen, weil hier das Haus steht am Wald, und der Treibhauseffekt hat dieses Jahr besonders dicke Eicheln hervorgebracht. Diese Eicheln prasselten jetzt auf das Schindeldach. Das gab wahre Explosionen. Ich bin jede Nacht wegen diesen Eicheln aufgewacht, weil die aufs Dach schlugen. Um drei fing dann noch ein Siebenschläfer oben im Gebälk an zu nagen, so daß man richtig hört, wie die Zähne das Holz splintern lassen, um fünf Uhr bellt dann am Horizont der erste Hund, weil ein Zeitungsmann die Hessische Allgemeine hier durch das Knüllgebirge und durch das Kuhdorf trägt, dieser Mann hustet, hat eine Bronchialverschleimung, das höre ich dann auch durch alle Wände hindurch, wie dieser Mann hustet, höre das Husten so einen weiten Weg, so einen Bogen hundert Meter durch das Haus herum, bei mir steckt er auch noch Delta-Markt Waschzettel ein, dann höre ich ihn da noch husten, und 70 Meter weiter oben am Horizont, wo es dann schon bergauf geht, wunderschöne Berge Schlängelwege, kinetische Landschaften, da fängt dann wieder so eine deutscher Schäferhund nochmal an zu bellen, ja und nach all diesen Erlebnissen soll ich wieder einschlafen, und dann fällt wieder eine Eichel runter, und dann fangen drüben in Richtung Hülsa, Steindorf, Asmuthshausen rollen dann schon die ersten Milchmädchentransporte durch, mal ein Panzer dazwischen. Dann hat sich ein Schornsteinfeger angesagt, er möchte Kaminschau machen. Plötzlich höre ich sein Klopfen, renne verschlafen um 8 Uhr raus, und da sind dann so Explosionen am Knüllköpfchen, hinter dem Knüllköpfchen liegt Schwarzenborn, und seit die Bundeswehr ja nun sehr schön abgerüstet wird, sind dort sehr vermehrt sehr viel Explosionen zu hören, im Zeitalter der Abrüstungsminister knallts dort besonders penetrant, besonders häufig, mehr denn je. Jetzt weiß ich nicht, ist das objektiv lauter geworden, machen die jetzt öfter Manöver, oder bin nur ich schon wieder um eine Graddrehung hypersensitiver geworden.

Mod.

M

Frei nach Schopenhauer, der die anfechtbare Ansicht vertrat, ein Genie müsse geräuschempfindlich sein, ist der Umkehrschluß natürlich unsinnig, anzunehmen, daß ein geräuschempfindlicher Schriftsteller automatisch ein genialer Schriftsteller sei. Da im Zeitalter der Postmoderne Künstler ja auch nicht mehr originell sein wollen oder können, ist das Attribut des Genialen so und so hinfällig. Aber es ist in jedem Fall beeindruckend, welche Wissensmengen aus den unterschiedlichsten Kunstgattungen und Wissenschaften Ulrich Holbein in seiner einsamen Klausur am Knüllwald für seine Publikationen zusammenträgt: Zuletzt ist von ihm ein Buch über den Lärm erschienen, Der belauschte Lärm - dessen erste Auflage wohl auch deshalb vergriffen ist, da Lärm als Streßursache, Lärm als akustische Umweltverschmutzung über den Kreis der Hypersensitiven hinaus als gesamtgesellschaftliches Problem erkannt wurde. Holbein aber bleibt nicht bei der Konstatierung oder Ausschmückung der zunehmenden Lärmbelästigung - durch Autos, Flugzeuge, Telefone und Fernsehgeräte - Holbein skizziert ein ganzes Pandämonium des Lärmens und des Tönens - beginnend mit den ersten tierischen Lauten irgendwelcher Molche oder Pochkäfer im Karbon - bis hin zu einer zeitgenössischen Musikästhetik, die den Lärm, spätestens seit Mahler, Ives, Varèse, versuchte salon- sprich Konzertsaalfähig zu machen, die

versuchte den Lärm zu veredeln.

[Atmospheres - von György Ligeti]

Sprecher:
Der Lärm der Sphären
von Ulrich Holbein

Anfangs war jede Sphärenmusik lauter als Lärm. Wer sie nicht hörte, war, laut Pythagoras, abgestumpft. Wer sie hörte, mußte sofort sterben, zumindest ertauben. Wer sie hören wollte und sogar Gehör und Leben dafür hingegeben hätte, wartete umsonst. Wer ertaubte oder wahnsinnig wurde, mochte die privaten Ohrgeräusche für objektive Sphärenmusik halten. An Objektives war einfach nicht heranzukommen.

Es gab Gelehrtenstreits, ob der Ton, den der Mond nicht hören läßt, der tiefste im System oder der höchste sei.

Irgendwann - vor oder nach Dufay - entstand und versteifte sich die Ansicht, daß Unhörbares schön sein müsse. So mäßigte sich das ebenmäßige, doch unmenschliche Dröhnen zu himmlischen, englischen, ätherischen, sphärischen Klängen, wodurch diese Klänge allerdings nicht hörbarer wurden. Die irdische Instrumentalevolution geigte und flötete ihnen entgegen.

Das allzu Irdische des Überirdischen warf, um zum Lohengrinvorspiel und über es hinaus zu gelangen, Bässe, Wärme, Süße und Kantabilität, lauter Sandsäcke des Irdischen, zunehmend ab. Es mußte aber, um es zu Dauerklingen und Klnagflächen zu bringen, die Violinen sechsfach, bei Wagner, und schließlich achzigfach, bei Ligeti, aufspalten, also den konkreten Apparat, um der Sphären willen vergrößern.

Bei Arthur Schopenhauer erscheint die ganze Welt, jedenfalls die als Wille, als ein einziger Mißklang. Bei Karl Kraus ist die Menschheit der einzige Mißton in der ansonsten vielleicht begrüßenswerten Welt. Joachim-Ernst Berendt geht in der verruchten Affirmation noch einen Schritt weiter: die einzige Dissonanz in der Musik der Sphären ist der Lärm, Motorenlärm, hörbarer Müll, Produkt vernachlässigter Ohren. Sehr ungerecht: alles wird eins, einzig der Lärm findet im harmonikalen Kosmos keine Integration, keinen Ort, wo er ungestört röhren dürfte, er bringt es nicht zur erlaubten Tonart, dieser Outsider, dieser akustische Irrläufer. Erst in György Ligetis Orchester wird selbst der übelste Lärm noch umarmt. Die Musik der Sphären wird als verklärter Lärm definiert. Ungeölte Planeten trudeln durch gasförmig fluoreszierende Landschaft. Dauertöne werden unumgänglich, physikalische Langweile glüht als ein Märchenozean verschieblicher Interferenzen. Moskitosirren, Gejauer der Hunde, Gefiep der Welpen, Gepfeif der Hundepfeifen, Singsang der Klimaanlage, Getriller der Pikkoloflöten: Die unerfreuliche Identität von Tieren, Maschinen und Musikinstrumenten wird gleichzeitig entlarvt und erzeugt, dann wieder verwischt.

Holbein Cass. 2 Seite 3
190

Aber die Idee einer Sphärenmusik wäre doch wohl, das sie auch

6

nicht mehr auf die Bewegung der Himmelskörper angewiesen ist, sondern es wirklich freischwebende, losgebundene, entbundene dahinschwebende Klangflächen wären, und die Musik von Ligeti ist auch besonders geeignet diese Vorstellung zu befördern. Überhaupt viele Musiken, die vergessen lassen, wie das jetzt eigentlich gemacht ist, was das für Instrumente das jetzt eigentlich sind. Die in ihren Mischklängen und in ihrem schwirrenden Reibungsflächen, eben verbergen, wie es eigentlich gemacht ist. Ja, weshalb man im Cellokonzert von Ligeti, oder im Flötenkonzert die Flöte garnicht mehr heraushören muß. Man muß es nicht als Flötenkonzert identifizieren. Es hat selbst diese herkömmlichen Bestimmungen abgestreift. Weshalb die Hauptwerke, die Atmospheres und Lontano und diese Stücke für besonders großes Orchester sind eigentlich vorgestossen in so ein ja man kann eigentlich garnicht mehr sagen seelisches Weltraum sondern es ist ein physikalisch verzauberter Weltraum, also ein farbig märchenhaft schwingender Kosmos, der praktisch die üblichen Nachteile von Kunstwerken hinter sich läßt. Und bei Ligeti insbesondere habe ich dann gestaunt. Er ist doch dann in den Kosmos vorgestossen, bis in die Sphärenmusiken hinein, und dann aber nach ein paar Jahren, als Ligeti offenbar mit dem von ihm erfundenen unverwechselbaren Stil offenbar nicht mehr weiter vorstossen konnte. Er war ja nun schon im Weltraum, wohin will man im Weltraum noch vorstossen, wenn man ihn schon erreicht hat. Schreibt dann plötzlich eine Kammermusik, sein Horntrio. Also eine Rückzugbewegung. Ein Rückzug, die Fühler waren schon draußen, die werden zurückgezogen zu etwas, was man irgendwie schon gehört hat, plötzlich ein wieder absichtlich hergestellter Rückbezug eine Rückbindung auf Brahms.

[Horntrio, 2. Satz]

Mod.

M

Es wäre interessant zu erfahren, wie György Ligeti, der Komponist des eben gehörten Horntrios und auch der Orchesterkomposition "Atmospheres", die als Filmmusik von Stanley Kubriks Science Fiction 2001 bekannt wurde, wie also György Ligeti, dessen Hörer Ulrich Holbein ihn so gerne auf die Komposition mikrotonaler Klangflächenglissandi festgelegt hätte, auf die Komposition zeitgemäßen Sphärenengesangs, wie also György Ligeti seinerseits auf Geräusche reagiert, die anfangs völlig unkünstlerisch in seine Schaffensprozesse eindringen und eine wie auch immer geartete Umwandlung erfahren.

Ligeti Seite 1

270

0

Es gab doch einen ganz großen Komponisten, das war Charles Ives, der zum ersten Mal Tempoverläufe, also Geschwindigkeiten, die total disparat ist, simultan ablaufen ließ. Es war eigentlich sein Vater, George Ives, den man kennt aus Ives Leben, daß er das mit seinem Vater erlebt hat. Sein Vater hat drei so Militärmusikkapellen gebeten von drei Ecken mit ihrer Musik - verschiedene Märsche - aufmarschieren und sie trafen sich bei der Kirche, ich weiß es nicht. In Denburry war das glaube ich. Und George Ives der Vater und Charles Ives der Sohn waren oben am Kirchturm und haben das gehört, und das war eine unglaubliche ... Ich selbst habe das, bevor ich noch Ives Musik gekannt habe, ich hab Ives Musik erst im Jahr 64 oder 65 gab es die erste Schallplatte, das war die Stokowski-Aufnahme der 4. Symphonie, bis

dahin war Charles Ives nur ein Name, gabs gar keine Aufnahmen, aber ich zum ersten Mal ähnliches und war total begeistert, ohne von Ives zu wissen, erlebt im Jahr 58 in Venedig, am großen Markusplatz, es gibt da drei Kaffee-Häuser, Floriani - ich weiß jetzt nicht die Namen - also zwei auf einer Seite, und dritter auf der anderen Seite. Wenn man genau in der Mitte des Platzes steht, und alle drei Kaffeehäuser verschiedene so Salonmusikkapellen spielen, gibt es eine unglaubliche Polyphonie und Polymetrik und das war mein erstes solches Erlebnis, damit. Aber bei mir war schon Vorkonditionierung durch zum Beispiel als ich mein Metronomstück geschrieben habe, geschrieben also gut --- also gut, im Jahr 62, war schon auf Grund der Markuskirche, aber schon früher zum Beispiel, wenn man mehrere Glocken von mehreren Kirchen, das muß jetzt bei mir, eine Kindheitserinnerung sein, in der Stadt Klausenburg, wo ich meine ganze Jugend erlebt habe, gab es aus einem Zufall der Gegend, wo wir gewohnt haben mehrere Kirchen, vier fünf Kirchen, und manchmal um 12 Uhr, wenn die Kirchen läuten, konnte man simultan also das fällt mir jetzt ein - also ich war vorkonditioniert von dieser Musik.

[Monument]

Mod.

M

Wer ein Blümlein ganz erfahren könnte, der hätte die Welt erfaßt, sagte um die Jahrhundertwende der Anarchist und Mystiker Gustav Landauer - hatte diesen Satz vielleicht bei Kant geklaut, aber dem müssen wir jetzt nicht nachgehen. Wichtig ist, daß Ulrich Holbein, indem er dem Lärm zu seinem Thema macht, und der Lärm ist ja nur ein Problemchen unter vielen anderen viel größeren Problemen dieser Erde, schließlich und endlich, vermittelt unendlicher Dialektik und assoziativer Negation bei dem Ganzen dieser Welt - dieser Welt? - seiner Welt ankommt, oder eben nicht ankommt, weil alles ist mit allem verbunden, und war es nicht Nietzsche, der von der Wiederkehr des Ewiggleichen sprach - gleichviel: Mit dem Lärm begann es, und wer den Lärm ganz erfahren könnte, der hätte die Welt erfaßt, oder sich vielmehr in seine Welt verflüchtigt, in der unendlich viel gleichzeitig gedacht und beobachtet werden kann, daß kein Enden ist nimmermehr.

Da hat es Ligeti, der Komponist, natürlich wesentlich einfacher, denn er hört an den Glockenklängen seines Heimatdorfes einfach nur das Polymetrische, und an der Kakophonie dreier Kaffeehausmusiken ihre polyphonen Möglichkeiten.

Der Literat hingegen hat nicht nur musikalisches, sondern das Total aller seiner irgendwie verbalisierbaren Erinnerungen und Empfindungen - und womöglich auch noch das Konzert seiner literarischen und philosophischen und und und Vorgänger im Kopf.

Holbein Cass. 1 Seite 1

350

0

Zum Beispiel ich wohnte mal in einem kleinen Häuschen im Schwabenländle Obernau, ..., da kam im Radio, Cellokonzert mit Ligeti, rauschende schwirrende Flächen, ein wunderbar wühlendes Cello, welches sich so halb heraushob aus irgendetwas, kreisendem schwingenden - und gleichzeitig vor diesem Fenster, vor diesem alten Bauernhäuschen, ein Fachwerkhaus war das, trieb ein humpelnder Mann eine Schafherde nach Hause. Und ich hatte nur so Kerzenbeleuchtung und dieses kleine silberne Kofferradio, in dem

das Cellokonzert von Ligeti kam, welches sich nun gleichzeitig mit dieser Schafsherde 6 Schafe etwa, kamen direkt an meinem Fenster vorbei. Und dieses persönliche Ambiente hat sich jetzt so mit der Musik vermischt, das war eine ungeheure Kluft zwischen diesen Welten, der schwingende Kosmos, dann diese dörfliche, wo man doch denkt, das kann nicht zusammengehören, aber in meiner Perzeption hat sich das sonderbar nun auch vertragen. Obwohl ich jetzt wußte hier im Umkreis von 38 Kilometern Radius hört keiner dieses Cellokonzert von Ligeti und würde es nie verstehen, und einerseits schwamm ich sehr einsam mit dieser Musik dort im Raume, und gleichzeitig heimelig wollig, kamen da die Schafe vorbei, ein ganz archaisches mittelalterliches Bild. Auf der einen Seite und auf der anderen Seite dieses avancierteste spitze

...
[Cellokonzert]

Mod.

Mag kommen, was da wolle, irgendwie wird Ulrich Holbein bei Ligetis Cellokonzert immer auch an Schafe denken. Es gibt sogar Theorien, die behaupten, das menschliche Erinnerungsvermögen arbeite im allgemeinen so. Ein russischer Erinnerungskünstler namens Schereschewski, auch um die Jahrhundertwende, konnte sich ewig lange Zahlenreihen dadurch merken, daß er die Zahlen bestimmten Gegenstände einer Straße, die er besonders gut kannte, zuordnete und dann, indem er die Reihenfolge der Gegenstände memorierte, zugleich mit ihnen die Reihenfolge der Zahlen präsent hatte. Vorausgesetzt, daß wir jede neue Wahrnehmung mit bereits gemachten erinnerten Wahrnehmungen vergleichen, die mit anderen erinnerten gleichzeitigen oder ungleichzeitigen Erinnerungen verknüpft sind - nach dem Modell Cellokonzert und Schafe - begegnen wir mit jeder neuen Sinneserfahrung tatsächlich einer ganzen Welt, die wir weder begreifen noch ermessen können, es sei denn wir begnügen uns mit der Spitze des Eisbergs, verdrängen, vergessen, retouchieren das meiste, was um uns und in uns geschieht.

Holbein Cass. 2 Seite 4
100

Ja das schöne, synthetische und märchenselige muß ich sagen an Ligeti ist dieses, daß er als ein physikalischer Profi für Wellen die irgendwo durchlaufen die ganze Kälte, die mit der Physik auch in ein antropomorphes Weltbild der vorigen Jahrhunderte eindrang, ablöste, die ganze Erkältung die damit gekommen ist, die die heutige moderne Physik ist eine sehr kalte Angelegenheit und die Physiker die dran hängen, sind ja auch alles so kalte amerikanische trockene Typen, das ist ja nicht mehr der Dr. Faustus, der in seiner gotischen seelischen Höhle sitzt, und sich abgesperrt hat, der Vorläufer des heutigen Biochemikers, oder Astrophysikers, vom Typ her sind das ja ganz andere Gestalten, Die sind ja nicht mehr universal, das Universum hat sich ja so verbreitert, daß sie arbeitsteilig sich aufspalten, dabei ging aber Fausts Seele stark verloren, so daß das jetzt erkaltete Typen mit einer kalten Physik allein geblieben sind.

U: Und was hat Ligeti damit gemacht.
H: Und bei Ligeti verbindet sich jetzt diese Kälte mit einem Märchenglanz, der durch diese Farbigkeit dieser feinen Schwingungen zustandekommt. Und in der reinen kalten nackten Physik dieser Fachidioten von Nebenan, aus der modernen Physik,

Wörterbuch

die haben ja garnicht diese Märchenhaftigkeit eines Klangkosmoses von Ligeti. Damit ist er einerseits auf der Kältehöhe dieser Zeit, rettet aber indirekt das seelisch Märchenhafte den Goldgrund aus diesen früheren faustisch gotischen Zeiten mit hinein. Und synthetisiert die zu einer Einheit. Und die dann auch seine Faszination ausmacht. Und seiner Eigenart. Und das ist der Ligeti dieser Musik. Ja. also eine märchenhafte Physik, weshalb ich ja dann im Buch von einer Verklärung des Lärms gesprochen habe. Es gibt in dieser Musik trotz dieser schneidenden Piccolo-Flöten gibt es keine unversöhnlichen Stellen. Es gibt eigentlich keinen von außen kommenden Einbruch in die Musik. Sondern das, was da vielleicht mal umschlägt oder brodeln, diese tiefen Bässe, die da dann mal so reinvibrieren, die sind nicht etwas, was diesen Kosmos stört oder so. Sondern sie gehören auch harmonisch schon gleich dazu, und das wiederum zeitigt dann wieder eine Gemeinsamkeit mit der früheren klassischen Polyphonie, daß

210
 nämlich etwas von vornherein schon miteinander harmoniert. Also das, was er von außen hereingenommen hat, oder was von außen reingekommen ist, die heutige moderne Physik, diese Schwingungsangelegenheiten, finden sich harmonisch mit ihren Gegensätzen so zusammen, daß es von vornherein doch wieder eine runde geschlossene Kunstwerkhafte Sache wird¹, und von daher auch die Nachteile, die ich vorhin berührt habe, die Nachteile von Kunstgebilden, die diese Kunstgebilde wieder mit anderen Naturprodukten teilen, die Schwäche, daß sie eben doch nicht alles, was anders ist, mit reinnehmen können, sondern nur einen Teil und den gleich wieder angleichen dem eigenen Stil, der eigenen Tendenz, so daß dann das künstlerische Subjekt in den eigenen Kunstwerken doch wie in Gefängnissen drinsteckt, so daß dann der eigene unverwechselbare Stil zu einem Gefängnis geworden ist, aus dem man dann nur wieder ausbrechen kann, durch Rückgriffe auf frühere Stile, oder aber auf plötzlich tatsächliches Verstummen, daß man weniger schreibt, oder nichts mehr schreibt, wie ich vorhin sagt, nochmal etwas aufgießt, und dann eben stirbt. Der Mensch, der Komponist stirbt dann ----

S [Ohrenzeugen gesucht
 Portraits von Hörern zeitgenössischer Musik
 2. Folge: Der Geräuschflüchtling.
 Nachtrag.

M Hans-Ulrich Treichel, Berliner Freier Autor und Germanist, hat sich eingehender mit den Ursachen synästhetischer Kompositionsverfahren in moderner Dichtung und moderner Musik beschäftigt.

Treichel Seite 1 330

Also gerade in den letzten 150 Jahren sind in der Kunst zunehmend Werke geschaffen worden, die den Verlust und die Sehnsucht nach

335

Ganzheitserfahrung ausdrücken, ausdrücken, konstruieren,

¹ Im Gegensatz zu seiner eigenen - Holbeins eigener - faustischen Seele, die durch störende Außengeräusche gehindert wird, sich abzurunden.

formulieren wollen. Und da gibt es das merkwürdige Phänomen einer gewissen Dialektik, das diese Sehnsucht dieser einzelnen Künste, also der Musik zum Beispiel, an der bildenden Kunst oder an der Literatur teilzuhaben, an anderen Erfahrungsqualitäten, die außermusikalisch sind und umgekehrt, die Sehnsucht von Bildender Kunst und Literatur an musikalischen Erfahrungsqualitäten teilzuhaben, daß diese Sehnsuch Kunstwerke hervorbringt, die wohl über die anderen Künste sprechen, und sich ihnen anzunähern suchen, aber zugleich dadurch natürlich die eigene Genrehaftigkeit kompletieren. Also die vielen Bilder, die gemalt worden sind in den 20er und 30er Jahren, und Musik thematisieren, kompletieren natürlich nur das Spezialsystem Kunst, und nicht Musik. Das gleiche kann man über die Synästhesiegedichte von Rimbaud, Baudelaire und anderen sagen, daß auch hier im eigenen Medium, der Wunsch thematisiert wird in das andere Medium hinüberzugehen. Wenn man das jetzt noch verallgemeinert, könnte man sagen, daß wiederum alle Künste nicht unter ihrer eigenen Teilsystemhaftigkeit und unter ihrer Isolierung und Spezialisierung leiden, sondern daß natürlich darüber hinaus, wenn man zum Beispiel an Skrjabin denkt oder auch an Wagner, eine generelle Dimension von Erlösungswunsch und kosmischer Teilhabe an der Existenz, am Leben kosmischer Teilhabe der Erfahrung am Ganzen ausgedrückt wird. Und das ist sicherlich ein spezifisch modernes Phänomen, oder dieses Phänomen hat seinen spezifische Ausprägung in der Moderne, denn gerade diese erlaubt es am wenigsten Ganzheitserfahrungen zu machen, weil sie unter dem Diktat der Ausdifferenzierung, der Teilsysteme, um es mit Luhmann zu sagen funktioniert und arbeitet.

[Continuum]

Die nächste Folge der Sendereihe OHRENZEUGEN GESUCHT - Portraits von Hörern zeitgenössischer Musik - skizziert von Uli Aumüller - können Sie hören am

Die Tonbedenker - Hören mit den Ohren Peter Sloterdijks und Norbert Bolz'

Holbein Cassette 1 Seite 1

050

H: Beim Wort Sphären denke ich mehr an die gasförmigen Sphären, also eher an Engel als an Würmer. Da oben kosmischen Sphären.
...

U: Sie haben ein Buch geschrieben über den Lärm und beschreiben darin die verschiedensten Formen des Lärmens, auch den musikalischen Lärm. Da gibt es aber doch Unterschiede zwischen dem Lärm, der im Konzertsaal produziert wird, und dem Lärm, den man auf der Straße zuhören muß, wenn man da nun vorbeikommt, oder gar an einer Straße wohnt. ... Welche Unterschiede haben sie entdeckt zwischen diesen beiden Arten von Lärm.

H: ... Gar keine Unterschiede. Ich behandel die Musik als Lärm, ja .. nein.

U: Oder vielleicht ist das kein guter Einstieg, und wir müssen nochmal anfangen.

H: Ja, vielleicht mit den Engeln und den Würmern.

U: Den Engeln und den Würmern? Wie sind sie auf die Musik gekommen, das ist ja nicht so verbreitet, gerade zeitgenössische Musik ist nicht so verbreitet als ein Gegenstand, mit dem man sich gerne beschäftigt, und wie sind sie darauf gekommen.

H: Genetisch, ganz früher mal, wie das kam, ja.

U: Ja.

H: Zunächst hatte ich gar keine Gelegenheit auf Musik zu kommen, auf Grund familiärer Herkunft. Meine Eltern steckten in keiner Bildungskultur drinnen, sondern drehten Ihr Röhrenradio auf, und da kam der fröhliche Feierabend, wir wünschen einen fröhlichen Feierabend, eine Trompetenschulze, da kamen die Schlager der 60er Jahre, ich sah die weißen Wolken ziehen, und fange an zu träumen, also mit solchen Liedern, zwei kleine Italiener, die nach Napoli fahren, mit solchen Sachen bin ich aufgewachsen, mit Werbeslogans, mit Werbemelodien, die erste klassische Musik wahr womöglich auch aus einer Werbung heraustönend, Kosakenkaffe, Werbung für Kosakenkaffee, und da war derselbe Tanz von Khatchaturian verarbeitet. Mein Vater spielte Akkordeon.

Zerrwanst. Ein Klavier gab es nicht, von der Existenz eines Klaviers erfuhr ich zum ersten mal auf dem Gymnasium bei einer engagierten Musiklehrerin, so eine dünne vertrocknete Natur, die dann Lieder vorstochert, und die Kinder zu Klassik führen will, und das gelang auch ein wenig, indem sie Bastienne et Bastian, dieses Singspiel von Mozart, welches Mozart mit 14 komponierte, aufführte in der Schule und diese ganzen Arien, die kannte ich nach kurzem auch auswendig, und sang dann selber, mein liebster Freund hat mich verlassen, mein Schlaf und Ruh ist dahin, und Schuberts Erikönig lernte ich in diesem Unterricht kennen, und sogar Hugo Wolffs Feuerreiter. Das waren die ersten klassischen Musiken, mit denen ich zusammenkam, die sich dann aber wieder verloren durch verschiedenes Sitzenbleiben meinerseits, und das außer sich Geraten dieser speziellen Lehrerin, so daß ich wieder nur so im Bruder singen, die Volkslieder, Zigeunerleben, so die üblichen Dinge da inhallieren mußte, und dann hörte ich schon

mal aus der Ferne von der Existenz des Beat und meine Mutter und eine Tante prophetzeiten mir, daß auch ich das eines Tages gut finden würde. Und ich schwor mir, daß ich das nie gut finden

Kinder hat

Warten auf Bastienne

Beat

50

Würde, und später geriet ich dann auf diese Weise, wie bei Musil der Zögling Törless beschrieben wird, in den Bannkreis eines Übermächtigen pubertierenden Freundes, der mich in Diskotheken einführte, so daß ich dann doch eine Beatphase hatte, und hab dann in diesen Jahren, das war dann so im Ende der 60er Jahre, habe ich dann Beatles, Beegees, Rollings Stones, und deren ganzen Titel in den Diskotheken kennengelernt, und hatte so eine dreijährige Beatphase, bei welcher mir schon damals auffiel, daß mir kleine Zwischenspiele, wo ein Instrument vorkam, zum Beispiel bei den Beatles ist da irgendwo mal ein Fagott dabei oder ein kleine Oboe, oder Sitar, daß mir ... daß ich da mehr drauf ansprang, als auf den reinen Schlagzeugbeat.

Gleichzeitig hatte ich einen kleinen Bruder, und der spielte Oboe, also der hörte klassische Musik, und mit 17 gab es dann diese Situation, daß dieser Bruder, und diese Mutter, die zogen sich da so Oboenkonzerte rein, Cimarosa, und sie fragten mich dann, während ich da in meiner Beatphase da so durch Wohnzimmer stiefelte, fragten sie mich, ob ich nicht sowas auch mal hören würde, und da war das so eine Schlüsselsituation, daß ich errötet bin, und mich schämte, weil ich insgeheim wußte, diese andere Musik sei das eigentliche. Und ab da nahm ich mir dann auf Tonband statt Beatles klassische Musiken auf. Und zwar ging ich zunächst mal nicht nach Komponisten, sondern nach Instrumenten, so daß ich bei der Ansage nur darauf achtete, was sind das für Instrumente, klingt das interessant, und das nahm ich dann auf.

Und die erste Kunstmusik, die ich dann aufnahm, so mit 17/18 war dann ganz zufällig Debussys Trio für Viola, Flöte und Harfe. Und das war dann mein Einstiegsstück in die Kunstmusik. Das hörte ich dann, und war davon derart berauscht, daß ich darauf hin dann auf Debussy besonders achtete, sodaß Debussy mein erster Komponist wurde, ...

U: Was hat sie an der Oboe oder der Sitar bei den Beatles mehr interessiert als das Drumrum, wissen sie das noch. Oder was hat sie an Debussy so berauscht.

H: Also die Oboe selbst, die hörte ich ja täglich aus dem Zimmer meines Bruders, weil der Oboe übte ab dem 14. Lebensjahr und ich weiß nicht, ob sie eine Oboe schon mal gehört haben, von einem Anfänger, das hört sich schaurig an, wie so eine Quetschtrompete und das schnarrte täglich stundenlang, grauslig. Die Oboe selbst, der Anfangsklang, und wenn ich dort telefonierte, hörte ich es im Hintergrund, immer diese Oboe, wie eine verzerrte Melodika. also da konnte mich die Oboe natürlich nicht berauschen. Aber durch meinen Bruder lernte ich dann Zelenka kennen, und Haydns Oboenkonzerte. Offenbar lag das doch schon im Blut, daß ich auf diese Musik auf Dauer doch mehr anspringen sollte, so daß ich die Beat-Phase im Nachhinein als Umweg betrachten muß, aber immerhin hat sie mir dazu verholfen, daß ich alle Schönen dann kennengelernt hatte, weil kurz darauf gabs dann noch die Ravi Shankar Phase die mich dann zu einer Sendereihe des WDR führte, Musik des Orients, wo ich dann auch eifrig ganesische und kambodschanische Musiken aufnahm und die dann auch kennenlernte. Indische tropaz und Ragas. Aber das Ulkige dabei ist, daß ich nie Blockflöte lernte, nie Klavierunterricht hatte, und eben auch nicht das kennenlernte, was man als höherer Sohn, höhere Töchter kennenlernt, Bach oder sowas, das kannte ich alles garnicht. Ich

U: Was hat sie an der Oboe oder der Sitar bei den Beatles mehr interessiert als das Drumrum, wissen sie das noch. Oder was hat sie an Debussy so berauscht.

H: Also die Oboe selbst, die hörte ich ja täglich aus dem Zimmer meines Bruders, weil der Oboe übte ab dem 14. Lebensjahr und ich weiß nicht, ob sie eine Oboe schon mal gehört haben, von einem Anfänger, das hört sich schaurig an, wie so eine Quetschtrompete und das schnarrte täglich stundenlang, grauslig. Die Oboe selbst, der Anfangsklang, und wenn ich dort telefonierte, hörte ich es im Hintergrund, immer diese Oboe, wie eine verzerrte Melodika. also da konnte mich die Oboe natürlich nicht berauschen. Aber durch meinen Bruder lernte ich dann Zelenka kennen, und Haydns Oboenkonzerte. Offenbar lag das doch schon im Blut, daß ich auf diese Musik auf Dauer doch mehr anspringen sollte, so daß ich die Beat-Phase im Nachhinein als Umweg betrachten muß, aber immerhin hat sie mir dazu verholfen, daß ich alle Schönen dann kennengelernt hatte, weil kurz darauf gabs dann noch die Ravi Shankar Phase die mich dann zu einer Sendereihe des WDR führte, Musik des Orients, wo ich dann auch eifrig ganesische und kambodschanische Musiken aufnahm und die dann auch kennenlernte. Indische tropaz und Ragas. Aber das Ulkige dabei ist, daß ich nie Blockflöte lernte, nie Klavierunterricht hatte, und eben auch nicht das kennenlernte, was man als höherer Sohn, höhere Töchter kennenlernt, Bach oder sowas, das kannte ich alles garnicht. Ich

Beat +
Törless +
Disco +
Fagott

Im 17. Oboe
Erntete
Instrumente

Parasiten
Spezial der
Musik
Edmo-Haus
meine
Spezial höherer
Oboe

230

kannte als erstes Debussy dann. Von diesem wechselte ich dann über auf Ravel, dann auf Stravinsky, so daß ich alle Jahre einen anderen Lieblingskomponisten hatte, nach einiger Zeit kam dann nach Stravinsky kam Musik des Mittelalters. (Lacht)

U: Auch wieder eine Sendereihe des WDR.

H: Das war dann eine Sendereihe des HR Studio für alte Musik, und da lernte ich dann Machaut und Landini und Osswald von Wolkenstein ..

U: Das heißt aber auch daß sie dann gezielt Radio gehört haben, eingeschaltet, jetzt ist es 22 Uhr, jetzt kommt wieder das Studio für Neue Musik oder für Alte Musik oder orientalische Musik oder dergleichen.

H: Und da hatte ich auch schon ein paar ganz neue Komponisten aufgenommen. Und auch selber Hörspiele gemacht, also hatte eigentlich den Drang zum komponieren, hatte aber nicht die allermindesten Voraussetzungen dazu und hab dann nur Klangmontage gemacht. Mit ganz schlechter Schaltknaxmentalität und Erdnußdosen, und Maultrommeln und so Kollagenverschnitt aus Debussy und so habe ich so Klangbilder so Klangteppiche zusammengesetzt, zwei Spuren, also sehr dumpf und also eigentlich von heute aus gesehen grauenhafte Produktionen, also dumpf spätpupertierende Versuche Komponist zu sein. Was dann aber zum Glück sehr bald einschlief.

U: Sie haben Ravel mit Debussy verkomponiert ...

H: Verkuddelt und vermatscht und ... siehe da und ich hatte da ein Vierspurgerät, und konnte da zwei Spuren auf einmal hören, und hab auch verschiedene Musiken, die zufällig da landeten doppelt gehört, und auf einer war mal dieses Debussy Trio, Harfe, Flöte, Bratsche und auf der anderen Spur lief eine experimentelle Musik mit Stimmen zum Beispiel (bellt) und später stellte sich dann raus, das war ~~Aventures~~ von Ligeti, das war aber 1976 und das muß damals ganz frisch gewesen sein. Aber erst später habe ich erfahren, wer das eigentlich war. Und das hörte ich zusammen mit Debussys Trio gleichzeitig auf der Doppelspur.

U: Das erste mal sozusagen. Sie haben das zufällig aus dem Radio dann überspielt. Weil da lief.

H: Und ich lernte es kennen ~~zusammen mit Debussy, gleichzeitig, das war für mich eine Einheit, die völlig stimmig war. Diese rülpsenden und wimmernenden und sich verkuddelnden Stimmen von ~~Aventures~~ von Ligeti mit diesem Trio von Debussy.~~ Und als ich jetzt als Erwachsener ganz normal seriös diese Aventures kennenlernte Ligeti, György Ligeti, da schien mir diese Debussy zu fehlen. Naja gut, das kann ich Ligeti nicht antun, weil objektiv fehlt er natürlich überhaupt nicht, sondern nur aus meiner vermurksenden und vermixenden biographischen Eigenart, Sachen gleichzeitig zu hören. War der dort halt verkuddelt und siamesisch zusammengemanscht worden, sehr illigitim.

U: Geht das ihnen beim Hören von Debussy dann auch so, daß sie das nicht als Debussy hören, sondern als immer den Einstiegsklassiker, die Einstiegsdroge zur klassischen Musik, quasi in Verbund mit den Erlebnissen, oder den Zeiterfahrungen als 17jähriger Jugendlichen, also im Verbund mit quietschenden Oboen ihres Bruders, und im Verbund mit dem Nachhall der Beatphase in ihrem Leben. Hören sie das dann immer noch, oder ist das dann Debussy.

Hörspiele-
Komponierte

Hörspiele

Gemeinsam
verkauft

6

300

H: Das schwierige von heute aus, in der Retrospektive ist, das dann wieder davon zu reinigen. Wenn ich heute Beattiteln, Oldtimertitel höre von damals, dann erkenne ich sie entweder wieder oder ich kannte sie damals nicht, und dann finde ich sie heute grauenhaft schlecht, aber wenn ich sie kannte, sind sie natürlich mit Edelpatina und nostalgischem Mischmasch untrennbar verbunden, das kann man garnicht abstreifen, und es kommt einem immer noch so vor als sei es gut, so wie man vielleicht auch irgendwelche Kinderbuchillustrationen immer noch gut findet, obwohl sie objektiv miserabel sind, unvertretbar, ist die damalige Gefühlsstimmung, die damit verschmolzen ist, also ein Amalgam von dem Objekt, welches eigentlich mit dem persönlichen Schutt des Subjekts, welches da nun herantritt, also reingehalten werden sollte, sollte ja ein freier Spiegel sein, aber das ist immer so dermaßen verkuddelt, das ist kaum mehr auseinander zu kriegen, so daß ich bei bestimmten Musiken sogar die Schaltknackse und die Bändeigentümlichkeiten, die gleichzeitig mit der Musik liefen, daß man die mithört, so daß die später meinetwegen von heute, wenn man eine schöne digitale CD-Aufnahme hört, wo sie nicht dabei sind, dann wird die Aura, die sie damals bildeten, zerfasert, angeknackst, da scheint etwas nicht mehr zu stimmen, aber wohlgemerkt, die Komponisten, die können da nichts dafür, das ist die Zutat des Subjekts, welche mir besonders auffällt, die aber wahrscheinlich nirgendwo herauszukriegen ist.

Zum Beispiel ich wohnte mal in einem kleinen Häuschen im Schwabenländle Obernau, und dort machte ich meine zweite Erfahrung mit Ligeti, da kam im Radio, Cellokonzert mit Ligeti, rauschende schwirrende Flächen, ein wunderbar wühlendes Cello, welches sich so halb heraus hob aus irgendetwas, kreisendem schwingenden - und gleichzeitig vor diesem Fenster, vor diesem alten Bauernhäuschen, ein Fachwerkhaus war das, trieb ein humpelnder Mann eine Schafherde nach Hause. Und ich hatte nur so Kerzenbeleuchtung und dieses kleine silberne Kofferradio, in dem das Cellokonzert von Ligeti kam, welches sich nun gleichzeitig mit dieser Schafherde 6 Schafe etwa, kamen direkt an meinem Fenster vorbei. Und dieses persönliche Ambiente hat sich jetzt so mit der Musik vermischt, das war eine ungeheure Kluft zwischen diesen Welten, der schwingende Kosmos, dann diese dörfliche, wo man doch denkt, das kann nicht zusammengehören, aber in meiner Perception hat sich das sonderbar nun auch vertragen. Obwohl ich jetzt wußte hier im Umkreis von 38 Kilometern Radius hört keiner dieses Cellokonzert von Ligeti und würde es nie verstehen, und einerseits schwamm ich sehr einsam mit dieser Musik dort im Raume, und gleichzeitig heimelig wollig, kamen da die Schafe vorbei, ein ganz archaisches mittelalterliches Bild. Auf der einen Seite und auf der anderen Seite dieses avancierteste spitze

U: Ich möchte jetzt nochmal bei Debussy stehen bleiben. Meinetwegen können wir es dann bei Ravi Shankar, ihrem nächsten Liebling, oder Ravell, dazwischen festmachen. Wissen sie noch, wie sie das gehört haben. Und zwar woran sie sich orientiert haben, wie haben sie das gehört.

(370 Beispiel Bernhard, Alte Meister - die Deutschen lesen den Museumsführer)

Das erzähle ich ein bisschen deshalb, weil mir persönlich ist es

Bestimmung der
Musik mit
Biographie

2. Erlebnis-
Ligeti

330

so gegangen, eher, weil ich halt meine Schallplatten gehabt und da gibt es so Begleittexte dazu, diesen Begleittext habe ich gelesen und eventuell auch die Musik gehört, ... um das bestätigt zu kriegen, was der Text da schreibt. Das ist eine Möglichkeit. Ja, wie war bei ihnen, sie haben das ja jetzt aus dem Radio eher herausgefischt.

H: Ja, zunächst war ich angewiesen auf das Radio und die Zufälligkeit dessen, was da kam. Also erstes Stück Debussy Trio, aber in der gleichen Sendung kam halt Rossini Bläserquintett, und die waren jetzt bei mir hintereinander auf dem Tonband. Und Rossini war auch sehr schön. Gut, und nachdem ich jetzt jedes Jahr einen anderen Lieblingskomponisten hatte, Debussy, Rossini, versuchte ich dann natürlich wenn ich mehrere Werke kennengelernt hatte, die im Verhältnis zueinander zu sehen. Jetzt griff ich auch zur Sekundärinformation und guckte, welches hat der eigentlich wann geschrieben. Und rechnete so mit. Images pour Orchestre war halt ein Spätwerk, dieses Trio war ein Spätwerk, aber etwas anderes war halt vorher gewesen, und nachdem ich jetzt einen Überblick über das Gesamtwerk hatte, habe ich mir natürlich ein Bild gemacht, wie derjenige Komponist anfang. Wie das weiterging, wie seine eigene Kurve als Künstler war, und so daß nach und nach eben dann eine Gesamtsynopse des Jeweiligen Werkes dastand, so daß ich von soundso vielen Komponisten eben dann im Laufe der Zeit tendenziell alles kannte, und so eine Werk - Lebensperspektive angereichert mit biographischen Kinkerlitzchen oder Briefen Komponistenbriefen vor mir hatte, so daß ich eben dann eben auch insofern hineinfließen konnte, so daß ich da wie hat er um seinen Stil gerungen, wann hat er ihn gewechselt, wie alt war er wie jung war er, als er mit etwas anfang, Übrigens, wie alt bin ich zu der gleichen Zeit, habe ich vielleicht noch 5 Jahre Zeit um auch so gut zu sein, gleichzeitig hatte ich natürlich Lieblingsautoren, mit denen ich das genauso machte, parallel zu Debussy lief zum Beispiel Hermann Hesse, der ja nun eigentlich als Künstlerpersönlichkeit nicht besonders gut zu Debussy paßte, aber während meiner heißen Debussyphase war gleichzeitig meine heiße Hermann Hesse Phase, beide Phasen dauerten im Glutkern vielleicht zwei drei Jahre, in dieser Zeit lernte ich alle Werke von Debussy und las alle Bücher von Hermann Hesse. Wobei es vielleicht garnicht mal Querverbindungen zu geben brauchte. Später wechselte es dann wieder ein bisschen, da war dann Thomas Mann mein Lieblingsautor, oder Kafka, für ein zwei drei Jahre, während einer schon wieder abschwoll, war dann schon wieder ein anderer Komponist dran, manchmal mischte sich noch ein Maler dazu, und so lief das durch die Jahre; so daß da so eine Ahnenkette von Lieblingen zustande kam.

U: Ja, aber auch dann immer ihre Lieblinge nicht als Solitäre, rein, das haben sie ja vorhin schon gesagt, sondern in Verknuddelung verknuddelt mit anderen Erlebnissen, also dieses Tonband, diese Tonbandkollagen, oder eben Literatur, und solchen Verbindungen. Haben sie dann teilweise bei Hesse dann doch teilweise an Debussy gedacht. Können sie sich da erinnern. Oder anders herum von der Musik zur Literatur. Oder können Sie sich erinnern nach solchen Verbindungen gesucht zu haben.

H: Man könnte eine Liste dieser Reihenfolgen und der Lieblinge machen und manchmal wird man sehen, daß da man von dem einen auf

Später Gesamtwerke + Sekundärlit.

Hes 2 + Dickhaut + Maler

Draße von Dickhäute

440

den anderen kam, da zum Beispiel Hermann Hesse, durch den erfuhr ich dann, daß es da auch noch andere Dichter gegeben hat, die er damals las, nämlich Novalis, E.T.A. Hoffmann und Goethe. Durch Hermann Hesse kam ich erstmal drauf, daß man die ja auch lesen könnte, daraufhin las ich dann Romantiker, und die Romantiker wiederum ließ ich mir dann gleich wieder madig machen durch Nietzsche-Lektüre, der ja nicht nur der Religion an die Gurgel ging, sondern auch romantischen Naturstimmungen, in die ich mich gerade angefreundet hatte, von Hesse und Debussy gegeben wollte, wollte er mir das gleich wieder durch Nietzsche theoretische - wurde mit dieser Weg nun gleich mal wieder abgeschnitten.

U: Und dann hörten sie sich ersteinmal den Sache von Stravinsky an.

H: Ja ja.

H: Und alle Jahre kam dann immer wieder ein neuer dazu, irgendwann kam dann Brahms dazu, und zwischendurch mal Landini, der ~~da~~ konnte man ziemlich schnell durchziehen, Webern das ging auch ziemlich schnell, aufgrund des geringen Stundenumfangs des Gesamtwerks, aber Webern war auch mal dabei, und Mahler war da natürlich sehr lange dabei, den hörte dann parallel zur Adorno-Lektüre, des Mahlerbuches, hörte ihn dann praktisch mit den Ohren, die entstehen, wenn man dieses Mahlerbuch liest.

U: Und Ligeti verstreut, das was ja dann schon eine frühe Begegnung, mit Schäfchen ...

H: Und ... dann sah man natürlich jeweils ununterbrochen Parallelen. Künstlertypen in den gleichzeitigen unglaublichen Verschiedenheiten sah man so ähnliche Abläufe, wie Werke sich aufeinander türmen, wie erst die Jugendwerke erstmal auf den Schultern der vorigen steht, bei Ligeti sieht man das sehr deutlich, bei diesen Bläserquintetten, oder dem ersten Streichquartett, diese unvermeidlichen Bartokanklänge, die er ja garnicht zu verbergen braucht, weil irgendwo muß jeder hervordringen. Ja und dann schreitet man dann dorthin, wo eben die Hauptwerke liegen, die dann eben unverwechselbar werden meistens bei eben so großen Figuren wo man sagen kann schon nach wenigen Takten, das ist von Ligeti, das kann von keinem anderem sein, den man dann in die ...

Höher perspektive
Zeitzeit-
Abstände

Cassette 1 Seite 2

000

H: Ja, und bei diesem Gesamtstudium ...

U: Sie habens dann irgendwann auch studiert - also sie haben sich nicht nur autodidaktisch mit den Literaturen und den Musiken beschäftigt, sondern sie haben es studiert.

H: Ja, ich habe studiert, aber durch das Studium habe ich keine Impulse bekommen, keine Entdeckungen gemacht oder sowas. Ich habe da auch nicht Musik studiert, und ich habe auch nicht Literatur studiert, ja, aber die wichtigen Erlebnisse sind natürlich die Aneignungen durch das jeweilige Oeuvre des Künstlers.

U: Und das immer so auch allein, also nicht unbedingt im Gespräch mit jemanden, sondern das klingt alles so sehr in sich selbst ruhend ...

H: Ich mein, man ist ja da nicht allein, man ist ja da praktisch mit dem jeweilig erkorenen Komponisten zusammen. Man ist also zu zweit. Das ist natürlich eine Zweisamkeit, von der natürlich nur der eine Teil etwas merkt, ja dem Komponisten, der ja auch tot sein kann, dem ist das ja nun auch wurscht, ob da irgendwo drei Generationen später jetzt da irgendjemand dran hängt, und sich da etwas reinzieht. Insofern ist das dann doch eine Einsamkeit, aber es war kein dritter dabei, der da jetzt noch hätte mitkreisen brauchen. Auch nur. Ich hab natürlich manchmal versucht, jemanden reinzuziehen, und ihn zum Tonband gezogen, und jetzt hör auch mal Debussy, aber das gehört nicht in die engere Aura des Erlebnisses hinein, so wie man denkt, ahh, der Sonnenuntergang, der ist ja wunderschön, aber leider stehe ich jetzt hier ganz alleine vor diesem Sonnenuntergang, wenn da noch eine mitgenießende Seele wäre, wie schön wäre dann erst der Sonnenuntergang. Alleine bringt ers nicht. Da muß man erst sagen können - ohh very beautiful. Und der andere: Yes - it is. Dann erst blüht der Sonnenuntergang so richtig auf - so wie Essen allein auch kein Spaß macht - bekanntlich.

U: Nicht soviel - ja da gibt es Geschichten dazu. Naja - aber das, was sie erzählten, mit der Erinnerung an Beatmusik, die als wiedererkannte Beatmusik eine ganz andere Aura oder ganz andere Patina anlegt, als eine erstmals gehörte Popmusik, das hat schon so das Ähnlich, wie der Sonnenuntergang, der alleine langweilig ist, und zu weit wunderschön sein kann. Etwas widerspiegelt, oder markiert, was zu dem Zeitpunkt eben passiert. Sie haben dann irgendwann angefangen, sich nicht nur mit Musik zu beschäftigen, sondern auch mit Phänomenen, die außerhalb von Musik liegen. Oder mit ja mit Geräuschen, rund herum, also Sachen, die ja keine Literatur sind, das steht nicht bei Hesse, das steht nicht bei Goethe, die auch keine Musik sind, das kann man nicht beim WDR hören, eben der Lärm.

H: Daß es Lärm gibt, das erfuhr ich aber auch kaum durch vorbeifahrende Autos, sondern das las ich bei Schopenhauer in seiner Abhandlung über Lärm und Geräusch. Lärm mit e geschrieben wurde mir mitgeteilt, daß er sehr unter Lärm leide. Da erfuhr ich, daß man unter Lärm leiden kann, und daß Genie muß praktisch immer unter Lärm leiden. Er macht da ja eine ganz einfache Formel. Genies leiden unter Lärm, und wer nicht unter Lärm leidet, das muß schon ein Indiz sein, daß mit der Textur seiner Gehirnmasse irgendwas nicht stimmen kann, der ist dumpf. Das ist eine sehr handhabbare Gleichung, die mir auch sehr plausibel

Zweisamkeit
mit Kompo.

Schopenhauer

Genie & Lärm

105

stimmig vorkam und mit 20 habe ich die halt unseliger Weise geglaubt. Und ab da achtete ich mal genauer drauf, und genau wirklich, das war ja nun alles sehr laut, als Kind war ich natürlich nicht lärmempfindlich gewesen. Und dann in der Auswahl meiner Wohnorte merkte ich schon, daß ich instinktiv also instinktiv jetzt sehr in Gänsefüßchen, weil was ist das für ein Instinkt, der aus Schopenhauerlektüre herausfließt, merkte ich, daß ich in der Wahl meiner Wohnorte schon still gelegene bevorzugte, und litt, wenn da etwas drunter durch fuhr. Und ich wohnte natürlich in Darmstadt genau neben einer Straßenbahn, die genau so dicht an meinem Fenster vorbeifuhr, daß ich praktisch durch das offene Fenster in die Straßenbahn reinfassen konnte. Litt aber lange nicht so darunter, wie heutzutage unter dem geringsten Säuseln, welches an die dreifach verglaste Fensterscheibe zu tippen wagt. D.h. in der psychischen Disposition habe ich mich so in die praktischer Allergie gegen Lärm hineingelebt, hineingesteigert, daß das irgendwann im Lauf der Jahre immer schlimmer wurde, ich immer mehr litt, immer einsamere Häuschen suchte, immer weiterhin weg zog, in Einzellage, Alleinlage hinein, was aber im Endeffekt dann nichts mehr nutzte, weil immer kleinere punktuell herausgegriffene Geräusche immer ärger zu plagen anhuben. So daß ich heute eigentlich auf dem Gipfelpunkt meiner Leiden angekommen bin Ganz nebenbei privat in der Hoffnung, daß danach der Lärm abschwilt. Da ich ihn jetzt theoretisch erkannt, behandelt, 200 Seiten lang maltrahiert habe, mich gerächt habe am Lärm, und daß er nun Grund haben könnte abzuklingen, aber keineswegs, es wird eigentlich noch schlimmer, so daß ich mich eigentlich jetzt schon nach Taubheit sehne, und solchen Sachen, und alles dieses hat mit natürlich Schopenhauer eingebrockt, mir den Floh ins Ohr gesetzt, daß ich offenbar durch ihn ich reingefallen bin auf diese plumpe Gleichung, und daß ich das geglaubt habe, heute durchschaue ich das, weil ich weiß, Mozart war nicht lärmempfindlich, also ich brauchs ich ja eigentlich auch nicht zu sein, und meine Mutter ist sehr lärmempfindlich, aber völlig un kreativ. Also diese Gleichung geht überhaupt nie auf, nicht immer auf, geht auch an mir nicht auf, und ein Genie werde ich dadurch auch noch lange nicht, selbst wenn ich jetzt am Lärm vergehe und aus dieser Zwickmühle komme ich also zur Zeit noch immer nicht raus, leide zur Zeit an Hundegebell, welches hier in der Öde ganz von ferne am Horizont an mein Fenster schlägt, aber mich auf diverse Palmen bringt. Und was ich dann mit Ligeti Übertöne - ich stelle ein Maschinchen an, möchte Musik eigentlich nicht mehr hören, weil ich die Musik ja in meinem Buch auch ja als Lärm entlarvt habe, aber benutze sie noch mäuchlings um realen Lärm Hundegebell, Traktorengeräusch und das Schlagen von Forellen, die vor meinem Haus durch das Bächlein schwimmen so mit ihren Schwänzen das Wasser, das stört mich sehr - das muß ich Übertönen mit Atmospheres von Ligeti, und Gustav Mahlers Symphonie der Tausend, die müssen herhalten, ...

U: Die haben aber auch leise Stellen.
H: Ja, das ist es nämlich, ...
U: Da haben die Forellen ja ab und zu ja Chancen. Oder die Hunde ganz bestimmt.
H: Das ist nämlich eine ganz besonders leidvolle Erfahrung. Ich

*Fenster des
 Dekors am
 der kimmernden
 Welt!
 so hämmelkoppe*

*Mozart +
 der hämm*

*Musik um
 hämm zu
 was können*

Forellen

190

wohnte einmal in einem Mietshaus, was mir heute schon unerträglich wäre, weil ich transparent alle Stockwerke aller Bürger, jedes Klogeräusch, jeder Schritt, was man da so alles hören kann, das Gluckern in der Kanalisation, das höre ich auch, das Telefongeklingel, aus drei Stockwerken höher gelegenen Wohnungen, das höre ich das ist ganz präsent. Und so wohnte ich eben auch mal in einem Mietshaus vor 10 Jahren, wo oben fleißige Popfreunde drin wohnten - und die dröhnten halt mit ihren Bässen Popmusik. Die versuchte ich mit Mahlers Symphonie der 1000 zu übertönen, das geht nicht. Ich kann mein Boxen noch so aufdrehen, die feinen Pianissimo und Ritardando und Diminuendo, die in jeder Kunstmusik enthalten sind, denen bangt man schon entgegen, beim Hören, da man genau weiß, jetzt kommt von oben wieder der dumpfe Grundbaß wieder durch. Natürlich beim Tutti ist alles herrlich, da kann man drin schwimmen, hat aber schon Angst, weil man weiß, gleich schwillt es wieder ab.

U: ... 215 Dieser Schopenhauer - daß er ihnen einerseits plausibel erschien, andererseits, daß sie ihn mittlerweile durchschaut haben. Und dann das würde mich mal interessieren, weil der Schopenhauer, der sagt das ja nicht als Psychologe, oder als Psychopathologe, sondern auch als Philosoph. Ich kenne ihn nicht so gut. Also ich weiß, daß er mit Pathologie was zu tun hat, aber wie nun genau, ich will jetzt nicht, daß sie mir den Schopenhauer erklären, sondern, wie das für ihn begründet ist. Da müßte wirklich eine ganze Menge von zeitgenössischer Musik, die ja nun wirklich lärmt, auch eine Musik sein, die sich Genies nicht anhören. Ganz abgesehen von der Frage, ob Genies im Lärm komponieren kann, wenn dem so wäre.

Das zweite ist, diese Wahrnehmung von Lärm, was da genau sie so zerlegt, was da sie so in Rage versetzt. Ich kann mich erinnern, - wie hören sie Lärm? ...

Ich erinnere mich an unser letztes Gespräch, und wie sie sagten, Lärm ist Leben. Und sagten da noch so eine Gegenthese dazu, die ich nicht mehr so genau erinnere, von der Stille ...

H: Stille Tod vielleicht.

U: Nein Tod nicht, Meditation vielleicht, oder Sein, oder das dritte ist jetzt dieses Haus, dieses lärmende Haus, das ist ja auch so, sie haben das in ihrem Buch ja beschrieben, ...

H: Das heulende Haus. Es gibt eine Geschichte von Arno Schmidt.

U: Das ist doch die erste Sache Hauswand zwischen 6 und 8. Das hat ja auch schon wieder etwas komponiertes, wenn man das so aufschreibt, also das ist fast mit der zweiten Frage im Verbund, wie hört man den Lärm, oder wie hört man ihn - störend ist dann, daß man es nicht mehr abschalten kann.

H: Ja, es ist ja so. Wenn ich in Frankfurt in der U-Bahn stehe, dann ist das ja dort eigentlich sehr laut. Stört mich natürlich überhaupt nicht. Das höre ich garnicht. Wenn ich Edgar Varese höre, und ordentlich überall auf das Schlagwerk gedonnert wird, das könnte mich nie und nimmer anfechten. Also ich kann auch die scheußlichsten Querklänge einer Oboe hören. Oder beliebige Geigenstrapazierungen oder sowas. Also ich bin gerne an der Spitze, und ich kann alles hören. Ich kann es nicht nur, sondern ich will es hören ich muß es hören und es wäre schlimm, wenn es das alles nicht gäbe. Auch Geräuschkompositionen ziehe ich mir bevorzugt ein, der Lärm wird für mich erst dann zum Lärm, wenn er

Mietshaus +
Symphonie der
1000 ...

Franziska
U-Bahn
Geräusche
in der
Kunstmusik 2

Ursache // Privat-
sphären

270

eben meine Kreise stört. Wenn ich hier sitze und über Lärm schreiben möchte, aber der Lärm von außen in Gestalt eines kleinen punktuellen aggressiven Hundegebells dringt in diese Sphäre dann ein. Ab da wird dieser Lärm dann so grauhaft, obwohl sachlich objektiv gesehen ist er eine Lapalie. Das könnte man auch als romantisch empfinden, ein Geigerzähler, oder womit zählt man die Dezibels, würde da garnicht ausschlagen, das ist minimal, ja, also ich hab mich da neurasthenisch zentralnervös, hat sich mein System darauf versteift, das als unangenehm zu empfinden, obwohl es sachlich gesehen ganz neutral und minimal ist. Also es kommt da so ein wahnhaftes Moment hinein. Welches nicht nötig wär, aber das ist psychisch schon mal so eingerastet, und ich weiß nicht, wie ich das rauskriegen soll. Also diese hier bellen Hunde, und hier gibt es den Fußballplatz - da schreien fußballernde Asylanten, geben Urschreie von sich. Und dieses Hundegebell und diese Urschreie, also eigentlich Töne von lebenden Wesen, es sind noch nicht mal Maschinen, es sind Menschen und Tiere, und neuerdings auch mal Pflanzen, weil hier das Haus steht am Wald, und der Treibhauseffekt hat dieses Jahr besonders dicke Eicheln hervorgebracht. Diese Eicheln prasselten jetzt auf das Schindeldach. Das gab wahre Explosionen. Ich bin jede Nacht wegen diesen Eicheln aufgewacht, weil die aufs Dach schlugen. Um drei fing dann noch ein Siebenschläfer oben im Gebälk an zu nagen, so daß man richtig hört, wie die Zähne das Holz splittern lassen, um fünf Uhr bellt dann am Horizont der erste Hund, weil ein Zeitungsmann die Hessische Allgemeine hier durch das Knüllgebirge und durch das Kuhdorf trägt, dieser Mann huster, hat eine Bronchialverschleimung, das höre ich dann auch durch alle Wände hindurch, wie dieser Mann hustet, höre das Husten so einen weiten Weg, so einen Bogen hundert Meter durch das Haus herum, bei mir steckt er auch noch Delta-Markt Waschzettel ein, dann höre ich ihn da noch husten, und 70 Meter weiter oben am Horizont, wo es dann schon bergauf geht, wunderschöne Berge Schlängelwege, kinetische Landschaften, da fängt dann wieder so eine deutscher Schäferhund nochmal an zu bellen, ja und nach all diesen Erlebnissen soll ich wieder einschlafen, und dann fällt wieder eine Eichel runter, und dann fangen drüben in Richtung Hülsa, Steindorf, Asmuthshausen rollen dann schon die ersten Milchmädchentransporte durch, mal ein Panzer dazwischen. Dann hat sich ein Schornsteinfeger angesagt, er möchte Kaminschau machen. Plötzlich höre ich sein Klopfen, renne verschlafen um 8 Uhr raus, und da sind dann so Explosionen am Knüllköpfchen, hinter dem Knüllköpfchen liegt Schwarzenborn, und seit die Bundeswehr ja nun sehr schön abgerüstet wird, sind dort sehr vermehrt sehr viel Explosionen zu hören, im Zeitalter der Abrüstungsminister khalits dort besonders penetrant, besonders häufig, mehr denn je. Jetzt weiß ich nicht, ist das objektiv lauter geworden, machen die jetzt öfter Manöver, oder bin nur ich schon wieder um eine Graddrehung hypersensitiver geworden. Und anstelle von echten Problemen, es gibt ja auch echte Probleme in dieser Welt, es gibt ja auch Schaffensprobleme, es gibt grauhaftes Schaffenskrisen, es gibt Partnerkonflikts auf dieser Welt, es gibt Krieg, es gibt richtige Probleme, ja, und ich muß mich in solchen Nichtigkeiten, das ist ja nun nichts nichts! das ist ja nun was völlig selbstgebasteltes. Da muß ich

Hunde
Asylanten

Eicheln

Siebenschläfer

Hund
Zeitungsman

Schlaf und

Milchmädchen

Panzer

Es geht ja
auch echte
Probleme!

330

mich verzeihen, das ist nun mein einziges Problem, das ist ja nur ein Ärgernis, das ist ja nur ein Unbill, den ich mir selbst bereite, in solipsistischer Durchgedretheit, könnte ja alles sofort abgeblasen werden, wird ja auch abgeblasen, wenn ich in Frankfurt in der U-Bahn fahre, da bin ich ein Mensch wie sie und ich. Aber hier wird diese Kette von Ärgernissen zu einem einzigen zermürbenden also ich muß schon sagen im Laufe der Jahre grauenhaften Leid, und ich wälze ununterbrochen Überlegungen, wie telefoniere ich mit dem Ordnungsamt, daß die wieder ein Brief an die Hundebesitzer schreiben, wie mobilisiere ich das Veterinäramt, wie mache ich ein Protestbrief, wann wird es das nächste mal bellen, das hat schon drei Stunden nicht gebellt, wann bellt es wieder, und dann zucke ich zusammen: Dann höre ich ein Hundegebell, und während ich es mit dem Ohr entziffere merke ich, es war gar kein Hund, es war ja nur es war eine Eichel, die ... die ganze Zeit weg auch vielleicht runterfiel, und dies Geräusch einer herunterfallenden Eichel habe ich mir selbst schon zu einem Hundegebell uminterpretiert, also wenn das nicht unangenehm ist.

U: Und dann passiert es ihnen auch noch, weil das Thema Lärm als Umweltverschmutzung, als ein Teil des Themas Umweltverschmutzung erkannt ist, sie nun mit diesem Buch ein gewissen, jetzt kommen immer wieder Leute und fragen danach, weil sie da so einer der ersten waren, der erste waren sie nicht, aber sagen wir einen gewissen Publizitätsgrad hat es ja erreicht, dieses Buch, aber das wäre ein anderes Thema. Irgendwann müßten wir wieder auf Ligeti kommen, aber das schaffen wir schon, da habe ich keine Sorge. Schopenhauer nochmal. Sie haben jetzt an dieses Schopenhauerzitat oder diese Schopenhauerlektüre geknüpft, wo drinnen steht, ein Genie kann nicht im Lärm haben. Muß Stille haben. Ist es wirklich so ein Satz, den sie da gelesen haben, aha das leuchtet mir ein, so mit dem Impetus, wie es jetzt scheint, ich halte mich für ein Genie, oder ich möchte eins werden, und deswegen muß ich mich so verhalten wie das Genie Schopenhauer das vorgeschrieben hat, oder es kann ja sein, daß er da streckenweise recht hat, mit dem was er da meint, wenn es jemanden gelingt in seiner Schaffenskraft, die er hat, wie Mozart, vielleicht, also daß alles nur so purzelt, die Ideen fließen und fluten, ich glaube, der war er so begeistert, kann ich mir vorstellen, wäre plausibel, daß er während er schrieb, überhaupt nicht gehört hat. Da hätte jemand einen Kanonenschlag abgeben können neben ihm, und er hätte immer noch weiter gemacht. Also er hat dann die Stille in sich gehabt.

H: Stille war da überhaupt kein Thema. Er konnte ja sogar in Gesellschaft komponieren. Was später ja vielleicht überhaupt kein Komponist mehr hingekriegt hat, ja - ich könnte mir denken, heute, die schaffen das vielleicht wieder, man sieht das ja auch in Bürohäusern, daß da, wo Leute in Redaktionen sitzen, lassen sie die Türen offen, um das ganze Summen des gesamten Korbes und das ständige Vorbeilaufen der Kollegen das praktisch so als einen willkommenen Teppich mitzugenießen, sie könnten die Tür zumachen, aber sie wollen es garnicht mehr. Und was diese verschiedenen Musiktypen oder verschiedenen abgehärteten Typen von verschiedenen Hörtypen einfach - Mozart ist einfach das Beispiel - während Schopenhauer sich sonst in seiner Genielehre sich

Mozart
+ Stille

aber in
Bürohäusern

390

Öfters mal auf Mozart als Beleg beruft, widerlegt Mozart eigentlich Schopenhauers Lärmgeniethorie. Indem er völlig anders ist, indem er da garnicht reinpaßt, indem er sie widerlegt. Also Schopenhauer hat da einfach die Ausnahmen, die es da auch gibt, und zu seiner Zeit sehr häufig gab, Bach ist ja dieses andere Beispiel, der auch legendär immer in Gegenwart seiner zig Kinder, was oft kolportiert wurde, komponiert haben soll, und der andere Typ, der Geräuschempfindliche, der ist offenbar erst danach richtig hochgewachsen, denn von den Großen des 19. Jahrhunderts, die dann nach Mozart waren, im Zeitalter des sich zusammenschnürenden zuspitzenden Individuum, bei denen wurde es dann nahezu obligatorisch, daß sie nicht mehr so funktionieren wie Bach und Mozart in Bezug auf Lärm als Störquelle beim Komponieren, Beethoven, da ist bekannt, daß wiederum sehr geräuschempfindlich war, und er ist ein völlig andere Typus, es ist unvorstellbar, daß der an einer Tafel mit klingenden Gläsern sitzt, und nebenbei Sachen aufschreibt. Er ist praktisch dieser faustisch gotische Mensch, der im stillen Kämmerchen hockt, wo keiner die Kreise stören darf, wo höchstens mal ein voller Nachttopf unterm Flügel steht, oder so etwas, der sich da einschließt, der hermetische Typus, und alles, was nicht dazu gehört, ist etwas fremdes, anderes, darf nicht dabei sein. Das wurde von Schriftstellern, ab diesem Zeitalter, dem sogenannten subjektiv individualistischen Zeitalter wurde das praktisch zur Pose und zur Unabdingbarkeit eben in der Sudelküche eingeschlossen zu sein, bei Mahler wars dann nochmal so extrem, bei Beethoven wars ja so extrem, daß er sogar in der Taubheit lärmempfindlich war, Also das natürlich durch die Krankheit mitbedingt, das schreibe ich auch in meinem Buch, der belauschte Lärm, daß selbst der taube Beethoven, der selbst wenn er auf Klavier schlug, und ins volle Orchester schlug - kompositorisch hineinschlug, schon nichts mehr hörte, aber das Sprengen der Stadtmauern damals, was gerade damals 1826 vor Wien geschah, zur Zeit der späten Quartette, dumpfe Detonationen, die hörte er. Also vielleicht nur auf seinem unterirdischen vibrierendem Weg, wie Quasimodo, der Glöckner von Notre-Dame die Glocken noch unterscheiden konnte in der Taubheit an den Vibrationen, die durch die ganzen Gewölbe liefen. Ja, und diese Tendenz hat sich dann natürlich verstärkt, in Gustav Mahler, der sich dann auch kräftig geäußert hat, noch auf einen gewissen Gipfelpunkt, aber in diesen Jahrhundert, jetzt in der zweiten Jahrhunderthälfte, Walkmans, sowieso ansteigende Geräuschkulissen, die Verdoppelung zunächst der Tonstärke, dann der Dezibelstärke, von Jahr zu Jahr. Da dreht sich es um. Dieser bekannte psychische Effekt, von Freud her gehend. Die Identifikation mit dem Angreifer, Lärm macht nichts mehr aus, plötzlich kommen wieder diese quicken Typen, die praktisch mozartisch den Lärm als Lebensquelle empfinden, und da ist ein Beispiel, welches dann wieder anders aussieht als wie bei Mozart, durch das veränderte Zeitkolorit, Milhaud, sitzt im Paris am Schreibtisch, komponierend, hat vor sich wehende Partituren, und daneben stehts Kofferradio, und dadrin kommt irgendwas, was überhaupt keinen Bezug zu seiner Komposition hat, offenes Fenster, draußen rauscht das Pariser Leben vorbei. Milhaud sitzt dort und komponiert. Bei laufendem Radio. Ein mozartischer Typ. Kaum wiederzuerkennen. Und das ist

Genese des
Geräusch-
empfindliche
Typus

Feuerwerk
Geräusch

Mahler
Beethoven

Walkmans

Milhaud



445

heute ja die normale Hörweise der Berieselung, des Ausblendens, alles tönt, aber keiner hört hin.

U: So, wie sie das typisieren, klingt das in etwa so, daß im 19. Jahrhundert zu Beginn des 19. Jahrhundert sagen wir bis Mitte des 20.igsten, also Mahler eben, dieser Individualnachtsmensch, Nacht ist es ja auch ruhiger als tagsüber, entsteht, der so seine Ich-Sphären ausbreitet, also ich meine mit sich selber als der schöpferische denkende Mensch, quasi im Mittelpunkt, und der baut nun so seine Welt um sich herum auf, wie was weiß ich Mann mit seinen Papierfiguren, die er auf seinem Fenster hin und her schiebt, und daraus wird dann ein ganzer Roman, oder was weiß ich Marcel Proust, der sich an diesen Teegeruch erinnert, und mit den Vorhängen ist sein Zimmer ja auch abgedunkelt.

H: Nicht nur Vorhänge, richtig dicke Korkeinlagen, damit der Lärm nicht reinkommt, um die Fülle der Gesichter nicht zu stören, das ist praktisch immer nach diesem Faustmodell, wo dann auch der trockenere Schleicher außen davor klopft, ja und dadurch die Erdgeistervision in sich zusammenbricht, die Vision des einsamen Denkens, der da mitten alleine im Weltall steht, während draußen die Schafe, ihr Schafe vorüber ihr Schafe, alles andere ist ja bloß Welt, aber das ist Seele. Das ist Gotik.

U: Sie haben auch das Wort Sphäre verwandt. Also Sphäre als das, was der Lärm stört. Meine Sphären. Wenn jetzt da der Hund bellt, dann stört der Hund ihre Sphären. Und es ist grad so, als hätte dieses Konzept von Individuum, das da vielleicht in Schopenhauer beschreibbar ist, durch seinen Erfolg sich selbst dann zunichte gemacht, als Lärm produzierendes Individuum.

Proust
Sphären -
Faust...

Cassette 2 Seite 3

000

H: Dieses nicht hinhören, das wird heute wieder natürlich ideologisch verwandelt kehrt es wieder in dem Umstand, daß man meinetwegen Musik von Morton Feldman, daß da gerühmt wird, daß man da nicht in jeder Minute hinhören braucht, weil das so angenehm ist, sie erlaubt es wegzuhören, und man kann so auch 10 Minuten ein bisschen dämmern, und dann wieder zurückkehren, man hat ja überhaupt nichts verpaßt, es tönt ja immer noch, während die dynamisch klassische Musik expressive Musik natürlich, wenn man da nur ein paar Sekunden aussetzt, hat man gleich die Zusammenhänge verloren, also die fordert, da muß man dabei sein, die Vehemenz der Seele und des Individuums, die sich dort in der Musik niederschlägt, die will beantwortet werden durch eine pertinente Vehemenz des Zuhörers. Natürlich wenn der heimlich trotzdem weghört, dann vermißt die Musik auch nichts, aber im Berleselungszeitalter ist das praktisch eine abrüstende Wende wieder, daß man nicht mehr hinhören braucht, welches dann aber in der Konsequenz dahin führt, daß das Ohr selber schon wieder überflüssig wird, also daß Subjekt und Objekt sich weiter auseinanderleben, weil das Subjekt sowieso nicht mehr dabei zu sein braucht. Dann in irgendwelchen kosmischen Dauertönen sowieso schon längst verschmolzen ist, verdämmt ist, die Tönen dann so vor sich hin und sind auf kein Ohr mehr angewiesen.

U: Ja, so wie sie das vorhin erzählten, ... der Beat, der Pop, der in diesem Mietshaus dröhnt, durch meinetwegen sogar zwei Etagen hindurch bis zu ihnen, der stört natürlich die Mitteilung von Mahler, wenn Mahler etwas leises sagen will, oder sagen will, daß das, was er zu sagen hat, sich auch oder nur leise mitteilen läßt. Oder das Leise gehört als Kehrseite der Medaille zum Lauten. Oder ist eine Seite davon. Das ist ja dann der Punkt. Also um Mahler zu verstehen, brauche ich keinen Fremdlärm, brauche ich das abgeschlossene Konzerthaus. Diese künstliche Nacht. Eigentlich - und somit diese Art von Symbol von Stille, das ist ja sowas. Kunst als der symbolische Raum der Stille.

H: Der Kampf zwischen verschiedenen Teilnehmern zwischen Innen und Außenwelt, dieser Kampf wird ja innerhalb dieser Musik schon dargestellt und ausgetragen, also gerade bei Mahler, wo ja etliche Materialschlachten innerhalb der Musik stattfinden. Das, was diese Musik von außen stört, ist ja in stilisierter Form in anderer Form schon innerhalb dieser Musik enthalten. Es müßte garnicht mehr von außen stören. Es gibt ja innerhalb von dieser Musik Einbrüche. Die das, was jetzt noch außen ist, schon drinnen haben. Insofern wäre das Außen für die Musik selbst schon unnötig, es ist ja selbst schon drin. Aber eine Musik kann natürlich trotzdem in dieser Stille in diesem Kosmos ja nie schweben, da ist ja immer noch irgendwas dabei. Während sie produziert wird, ist das Orchester dabei. Also ein ungeheurer gesellschaftlicher Apparat, wo hundert Leute sitzen, wo tausend Leute sitzen, fideln, singen müssen, wo eine ungeheure Organisation dahinter steht, Interessenverflechtungen, die Musik ist angewiesen, weil sie sonst nicht erklingen kann, auf diesen Apparat, aber er wird zu etwas körperlich Äußerlichem, die materielle Voraussetzung, aber sie kann sich auch losreißen davon und als Cd-Aufnahme diesen ganzen schwitzenden und organisierten Apparat der Musiker erstmal hinter sich lassen, also praktisch wie

Feldman
(Tönen)
vers.
Zuhören

Töne dämmern
vor sich hin,
auf kein Ohr
angewiesen er.
weil nichts gesagt
wird...

Kampf zw.
Innen und
Außenwelt
oben anbelangt...

Entkörperlich-
ung d. Musik

105

so eine gewaltige Leiche oder so ein Kot erstmal abwerfen, dann ist erstmal die reine CD da. Die reine Musik. Die hat erst mal den ganzen Aperat von Contrabässen und so erst mal hinter sich gelassen. Aber da kann sie auch noch nicht frei schweben als Sphärenmusik, da ist ja noch die CD oder das Radio, der ganze Gerätepark, ist da wieder da. Also eine Materie abgeworfen, die ungeheure physische Materie erstmal abgestreift, schon ist die nächste da, dieser Gerätepark.

U: Es kommt noch etwas dazu, was sehr wichtig ist, weil nämlich zwischen den Zuhörern im Konzertsaal und den schwitzenden aber auch Geräusche produzierenden Orchestermusikern sagen wir auch noch, also die knarzen mit ihren Stühlen, die man hört ringsrum irgendwelche Leute die im Konzertführer blättern, oder die Seidenstrümpfe knistern, oder so, all das die Kleider nicht die Strümpfe knistern, also es gibt icks Geräusche, die sich einstellen. Nur ergeht es mir, wenn mir diese Musik gefällt, dann so, wie es ihnen ergeht, oder wie es jeden ergeht, wenn er in der Straßenbahn fährt in Frankfurt oder wo auch immer, daß man das dann eigentlich nicht mehr hört. Man hört tatsächlich nur die Musik, . Genauso wenn ich ein spannendes Buch lese. Wenn das wirklich spannend ist, wenn es mich fesselt. Dann höre ich auch rundrum nichts mehr. Da bin ich ganz drin. Und das ist bei dem Orchestervorstellung, wenn sie diese Art - ich hab's dann mit einer Art von Dialog zu tun, der wirklich nur live in dieser Weise stattfinden kann, der nicht stattfinden kann, wenn ich zu Hause sitze und eigentlich immerzu nur meine Stereoanlage anlotze, oder diese Leuchtdioden, die dann da aufblitzen oder nicht aufblitzen oder so etwas. Da gelingt es dann der Information des Auges nicht, dem Ohr die Nebeninformation zu geben, die Nebengeräusche, die der Geiger da macht, wenn er auf dem Podium steht und knarzt, und außerdem, wenn er atmet, was man ja sieht, und hört ihn - stöhnen und so weiter, das alles, das ist ja dann das Ohr in der Lage, einfach auszufiltern, man hört nur noch die Musik. Das geht, wenn man das auf der CD hat, oder auf der Schallplatte, das Knakserphänomen, diese Knakser, die sich auf der Schallplatte ausbreiten. Wenn sie nicht bekannte Knakser sind, dann hört man sie. Wenn sie bekannte Knakser sind, dann hört man sie nicht. Wenn man weiß, jetzt kommt der Knakser, wenn man das dreimal gehört hat, diese Schallplatte, und weiß, genau da kommt der Knakser, dann hört man den schon nicht mehr. Aber wenn er das erste mal da ist, dann stört er. Und der atmende Dirigent, auf der Schallplatte, oder der mitsingende Glen Gould, das hört man auf der Schallplatte ganz furchtbar, aber wenn man Glen Gould live sieht - ich hab ihn leider nicht gesehen, bin ich mir sicher - man hätte ihn nicht gehört. Oder nach einer Weile eben nicht mehr.

Aber ich glaube, sie wollten auf etwas anderes hinaus. Ich habe sie da unterbrochen.

H: Hierzu könnte ich auch was sagen, aber das ist vielleicht redundant zu dem, weil geht wieder etwas in mein Wahnhafte hinein, ich höre natürlich Glen Goulds Summen mehr als die Musik, die er spielt. Das ist ja klar. Und mir selber persönlich, aber das ist jetzt vielleicht hierfür unwichtig, ich kann nicht mehr in so ein Buch versinken, weil die Außengeräusche sind für mich so schlimm, daß ich sowas schon lang nicht mehr hatte. Der Mensch

Reine
Musik =
Information

180

ist ja dann ein Richtmikrofon. Wenn er, wie sie gerade beschrieben haben, da irgendwo reintauchen kann, dieses Hineintauchen ist eine Voraussetzung um auch in etwas hineinzufließen, aber mir persönlich gelingt das schon nicht mehr. Immer schwieriger. Das ist ja der Akt der Konzentration. U: Ist es dann richtig verstanden, daß sie eigentlich idealiter danach streben, in einer Welt zu leben, die völlig still ist, so daß ihre Gedankengebilde und Gebäude sich da ganz frei entfalten können.

H: Da würde es noch andere Paradoxe geben und Mißlichkeiten. Man kann das garnicht konsequent weitendenken. Also ich merke natürlich, wenn kein Hund bellt und so weiter, dann kann ich mich schon besser konzentrieren, jetzt ganz empirisch gesehen, aber ... Aber der Gedanke von vorhin, den könnten wir fortsetzen. Jetzt ist die CD da, die kann praktisch das, woran sie hängt, zunächst am Orchester, dann an der CD, nicht ganz abstreifen, aber die Idee einer Sphärenmusik wäre doch wohl, das sie auch nicht mehr auf die Bewegung der Himmelskörper angewiesen ist, sondern es wirklich freischwebende, losgebundene, entbundene dahinschwebende Klangflächen wären, und die Musik von Ligeti ist auch besonders geeignet diese Vorstellung zu befördern. Überhaupt viele Musiken, die vergessen lassen, wie das jetzt eigentlich gemacht ist, was das für Instrumente das jetzt eigentlich sind. Die in ihren Mischklängen und in ihrem schwirrenden Reibungsflächen, eben verbergen, wie es eigentlich gemacht ist. Ja, weshalb man im Cellokonzert von Ligeti, oder im Flötenkonzert die Flöte garnicht mehr heraushören muß. Man muß es nicht als Flötenkonzert identifizieren. Es hat selbst diese herkömmlichen Bestimmungen abgestreift. Weshalb die Hauptwerke, die Atmospheres und Lontano und diese Stücke für besonders großes Orchester sind eigentlich vorgestossen in so ein ja man kann eigentlich garnicht mehr sagen seelisches Weltraum sondern es ist ein physikalisch verzauberter Weltraum, also ein farbig märchenhaft schwingender Kosmos, der praktisch die üblichen Nachteile von Kunstwerken hinter sich läßt. Und bei Ligeti insbesondere habe ich dann gestaunt. Er ist doch dann in den Kosmos vorgestossen, bis in die Sphärenmusiken hinein, und dann aber nach ein paar Jahren, als Ligeti offenbar mit dem von ihm erfundenen unverwechselbaren Stil offenbar nicht mehr weiter vorstossen konnte. Er war ja nun schon im Weltraum, wohin will man im Weltraum noch vorstossen, wenn man ihn schon erreicht hat. Schreibt dann plötzlich eine Kammermusik, sein Horntrio. Also eine Rückzugsbewegung. Ein Rückzug, die Föhler waren schon draußen, die werden zurückgezogen zu etwas, was man irgendwie schon gehört hat, plötzlich ein wieder absichtlich hergestellter Rückbezug eine Rückbindung auf Brahms oder einen Abstand von Ligeti zurück zu Brahms, der vielleicht theoretisch auch nicht größer ist, als der von Reger, der ebenfalls - Max Reger - der sich ebenfalls schon auf Brahms bezog, so daß zwar noch eine wunderbare Musik zustande kommt, ein Kunstwerk, ein Meisterwerk, eine wunderbare Kammermusik, aber eigentlich eben doch nur eine Kammermusik, wieder bloß in der Enge eines Kunstwerks, während doch die vorherigen Orchesterwerke der 60er Jahre von Ligeti die Enge von Kunstwerken und daß es eben bloß Musik ist, und bloß ein Kulturprodukt, scheinbar schwirrend und sirrend und singend schon hinter sich gelassen

gibt es als
Sphären-
Musik?

Kosmos
vorgestossen!



Theorie der
Jahreszeiten
von Ligeti

260

hat. Schon etwas anderes erreicht. Das war so eine Hörerfahrung von mir.

U: Den ersten Ligeti, den sie kennengelernt hatten, jetzt abgesehen von dem unerkannten ihrer Tonbandkollagen, war dieses Cellokonzert im Verbund mit den Schafen, mit dem Schäfer, dem humpelnden Schäfer, vielleicht gar der humpelnde Schäfer als Cello und die Schafe als Orchester, weiß ich ja nicht ...

H: Ne. So hat sich das nicht verschmolzen, ...

U: Ne, war auch eher ein Witz eher, aber die von da aus dann, von dieser Erfahrung das zweite Mal hören, wo sie dann wußten, das ist Ligeti, da haben sie sich dann begonnen, mehr zu interessieren.

H: Ja, dann habe ich so mehrere Werk hintereinander auf Bändchen gehabt, und sie gehört. Das Kammerkonzert für diese 13 Bläser äh 13 Instrumente, Continuo für Cembalo, ...

U: Und das immer aus den Radioausstrahlungen ...oder auch zusammengeliehen oder irgendwo gekauft ...

H: Jajaj.

U: Und dann hier in ihrem Buch taucht das Ligeti im Zusammenhang mit einem Begriff auf, den sie Sphärenlärm - Lärm der Sphären nennen. Da ist ein anderer Gegensatz aufgemacht. Also nicht der der die reine Sphärenmusik, die deshalb eine solche genannt werden kann, wie sie jetzt gerade meinten, weil man die Körperlichkeit des Instrumentierens nicht mehr erkennt, weil eine Geige klingt nicht, wie eine Geige, sondern irgendwie was anderes, und ein Cello klingt nicht wie ein Cello, und ein Horn klingt nicht wie ein Horn, Also dieses Jenseitige von irgendetwas definierbaren. Das ist ja nicht dasjenige, was sie in diesem Zusammenhang interessiert hat, sondern eigentlich das Geräuschhafte Musik der Musik im Gegensatz zum Geräuschhaften des Lärms. Oder nicht als Gegensatz, sondern als zwei Gesichter von etwas gleichem. Oder - und zwar als Variation von gleichen Phänomenen, die man mal so anschauen kann, dann kommt das dabei heraus, mal so anschauen, dann kommt was anderes dabei heraus. Oder das jetzt als Frage, wie ist da Ligeti von ihnen gehört worden. Als Sphärenlärmmusik.

Ich mein, sie sind doch ausgegangen sozusagen davon, daß es sozusagen banalen Lärm gibt, und veredelten Lärm.

H: ... Jetzt fällt mir nichts anderes ein, als das, was da drinsteht, und was sie ja als Zitat bringen können, nämlich die Verklärung des Lärms, ... Ich kann das zwar jetzt nochmal irgendwie sagen, aber das wird auf jeden Fall dann irgendwie so sein wie das. Insofern, wenn man das dann vorliest, dann sage ich es irgendwie ein bisschen anders, dann ist das zum Beispiel was ich eben sagte, davor, in der p....

360

H: Das ist eine Beobachtung, die ich auch bei beliebigen anderen Künstlerpersönlichkeiten gemacht habe, daß, nachdem sie einen Stil entwickelt haben, der sie unverwechselbar macht, kommt ja selten vor, daß man, einerlei, ob jetzt ein Literat oder Komponist, daß man meinetwegen ein kleines Stück herausnehmen kann, als Quiz für Hörer, von wem ist das. Und da wird man feststellen, daß die Entwicklung eines eigenen Stiles - also daß das natürlich nicht jedem Künstler gelingt, daß man den sofort erkennt, bei vielen muß man erst eine Weile hören, kombinieren,

*Denkmal auf
den Boden*

*Wachstums:
deba-vallu-
thone.*

370

das erinnert an den und den, also ein bisschen ist das beim Grand Macabre zum Beispiel, da sind ja absichtliche Allusionen an irgendwelche früheren Musiken, da war eine ganze Passage Wozzek absichtlich drin, dann merkt man aber, das ist jetzt aber, das ist jetzt ein Spiel mit Zitaten. Aber nach dem was wir unter Ligetis Stil verstehen, und was man ununterbrochen wiedererkennt, auch bei Ligeti-Epigonon, wo man genau sieht, aha, der hat an Ligeti angeknüpft, oder der aha - Rihm, ein neues Stück für Geige und Orchester, nanu, der knüpft ja an Ligeti oder umgeht ihn völlig, oder er knüpft auch nicht so indirekt an Ligeti an, daß man merkt, diese Hörerfahrung ist irgendwann gewesen, in den 60er 70er Jahren, sondern da scheint zwischen Berg und 1992 Alban Berg und 1992 gar keine andere Hörerfahrung zwischengeschoben worden zu sein. Gut, also der Ligeti-Stil ist also so eigen, und dafür ist er ja auch so wichtig, und verdienter Maßen bekannt geworden, daß er sowohl bei Ligeti in seinen Hauptwerken wie auch bei seinen Epigonon sofort wiederzuerkennen ist. Aber was nun. Die Komponisten, die jetzt nach ihm sind, können ihn nachahmen, können anknüpfen, können indirekt anknüpfen, können ihn umfunktionieren, oder können ihm blind ausweichen, wie in dem eben geschilderten Fall. In einem bestimmten Werk meinetwegen. Was aber macht der Komponist selber. Jetzt kann er immer wieder den einmal gefundenen völlig unverwechselbaren Stil aufs neue anwenden, ein Werk nach dem anderen schreiben, was bei Ligeti in den 60er Jahren ja auch geschah. Jedes Stück praktisch wieder Atmospheres, erst Atmospheres, dann das dann das, jedes nochmal eine neue Wolke, nochmal dieser Kosmos, nochmals diese Schönen, dann später aber, ist ein scheinbar Rückschritt da. Da können die einen nun sagen, ja warum schreibt jetzt Ligeti nicht so wie Ligeti. Das ist doch ein Rückfall. Aber ein Rückfall, den man von allen anderen großen Komponisten vor ihm auch kennt. Schönberg hat ja später auf einmal in einem Werk auf einmal plötzlich ein bisschen herkömmlicher geschrieben. Und Beethoven hat nach der großen Fuge auf einmal auch wieder leichteres mehr an Haydn anknüpfendes Stück seine letzte Komposition, das opus 135 ja, also hat garnicht an dem am weitesten gemachten Schritt an seiner eigenen Avanciertheit angeknüpft, um sie noch weiter zu treiben, weil offenbar jeder an eine Grenze kommt, wo es nicht weiter geht. Und wenn er länger lebt, muß er, wenn er sich nicht ununterbrochen neu aufgießen will, und gleichzeitig nicht noch weiter schreiten kann, muß er wieder zu noch älteren Mustern zurückgreifen, da er aber jetzt schon auf seinem langen Lebensweg schon die Erfahrung des Meisters hat, bleibt das natürlich weiterhin meisterhaft, wie eben dieses Horntrio von Ligeti, aber Ligeti ist dann nicht mehr Ligeti, oder er ist auch immer noch Ligeti, aber nicht mehr dieser Ligeti, der unverwechselbar sondern er schreibt halt jetzt eine schöne Musik, die alle möglichen Schönheiten hat, aber die Passagenweise auch von einem seiner eigenen Nachahmer stammen könnte. Und dieses Problem des Altwerdens, also erstmal des Stil-Gefunden Habens, und was macht man in all den Jahren, viele machen dann halt etwas anderes. Zum Beispiel Peter Handke, oder irgendwelche Schriftsteller, nachdem die schon soviel geschrieben haben, nun sie können halt jedes Jahr wieder ein bis drei Bücher, oder ein bis drei Werke schreiben, die wieder sehr fatal an die vorhergegangenen

420

erinnern, oder sie können Übersetzen. Dann Übersetzen sie dann eine Zeit lang. Schriftsteller Übersetzen. Komponisten unterrichten dann. Oder machen Vorträge, oder lesen mal eine Zeitlang. Also ein Leben ist offenbar zu lang - um entweder immer wieder neue Stile durchzuboxen, wie Stravinsky das versucht hat, daß er alle sieben Jahre oder wie die Etappen waren einen neuen Stil bringt, Manche hören dann auch ganz auf, Rossini kocht nach einer Zeit dann ...

U: Aber das ist ja nicht das, was sie an Ligeti fasziniert. Was sie da an dieser Musik fasziniert hat.

H: Ja, aber ich höre das natürlich. Ich merke, daß das derselbe Lebensbogen ist, auf den Schluß, ja, einerseits ein auf der Stelle treten, im Ligeti Fall, ist noch dieses das besonders - daß er das Thema auf der Stelle treten, durch seine repetitiven Meriten selber thematisiert hat. Also er hat ja selber das auf der Stelle treten glorifiziert in seinen Werken der 60er 70er Jahre. Also wie ich in meinem Buch von der Verklärung des Lärms schrieb, so hat er auch das Auf-Der-Stelle-Treten, was man immer im Bezug auf seine Klangwolken da immer das statische Element nennt, wenn also wenn mans seriös ausdrückt, ist das statische Element, und wenn man es so ein bisschen flapsig, so wie ich ausdrückt, dann ist das halt das Auf-Der-Stelle-Treten. Das hat er schon selber thematisch gemacht, aber nachdem das so wie Stravinsky Vivaldi vorwarf, daß er zweihundert mal ein und dasselbe Violinkonzert komponiert habe, so unsensibel kann natürlich ein heutiger Komponist nicht mehr sein, man kann nicht zweihundertmal lontano komponieren, man kanns höchstens fünf mal komponieren, dann muß man einfach anders werden. Es ist aber auch nur ein Weben und wenn man denselben Namen behält, und dieselben Kenntnisse, und dieselbe psychische Grundstruktur, dann kommt ein Künstler, der so einen eigenen und unverwechselbaren Stil entwickelt hat, kommt in Redundanzen hinein, kommt in einen Kreislauf hinein, so wie ich jetzt in der Darstellung dieses Sachverhalts auch schon leise merke, daß ich selber so ein Kreisen angenommen habe, wo ich selber diesen Gedankengang auch schon zweiten Mal ausgedrückt, und wenn ich jetzt weiterrede, kann der gleich nochmal kommen. Also vorsicht.

U: Dieses Moment von Wiederholen, das ist ja in ihrem eigenen Werk ja auch da. Ja jetzt gerade dieses Poprad, mit dem neuem Buch - (Sperrfrist) - ...460 Das macht Ligeti natürlich auch, wenn sie es jetzt anwenden, dann hat sie Ligeti dazu angeregt, oder andere Komponisten, die ähnlich verfahren, Phil Glas oder Steve Reich, oder Morton Feldman, ders intelligenter macht, ...

H: Oder Nietzsche mit der Lehre der ewigen Wiederkehr des Gleichen, also das kann aus beliebiger Richtung wehen, das muß nicht mal Musik sein. Dieser Gedanke der Wiederholung Kierkegaard hat ein ganzes Buch über Wiederholung geschrieben. Es heißt die Wiederholung.

U: Was aber die Musik von Ligeti ausmacht,

Auf der Stelle
treten

Nietzsche
Kierkegaard

Cassette 2 Seite 4

000

U: Also gerade das, was man dann als Sphären bezeichnen könnte, d.h. verschiedene Sphären gleichzeitig, das ist bei dem Cembalo-Stück so, bei dem Continuum, das ist bei den atmospheres so, wobei das in verschiedenen Geschwindigkeiten abläuft, sehr schnellen Geschwindigkeiten, so daß, wenn man das übereinanderlegt, dieses Flirrende entsteht. Was dann chaotisch klingt, obwohl es eine sehr fein gewebte Struktur und Ordnung hat. Und das müssen sie doch - und das haben sie auch gehört, denke ich schon so. Sonst wäre Ligeti nicht im Zusammenhang des Sphärenlärms aufgetaucht.

H: Jaja.

U: Oder haben sie anders erlebt, empfunden.

H: Nein, das ist eine - das was sie beschreiben, ist eine heute zeitgemäße Neueinkleidung der klassischen Polyphonie, die also des Grundgedankens, daß Mehreres gleichzeitig geschieht, was auch zunächst kaum wiederzuerkennen ist, da es ja damals schon gleich so vorgeordnet wurde, beim Komponieren, daß es sowieso gleich gut zusammenpaßt, und jetzt in diesem Jahrhundert, wofür ja Charles Ives besonders bekannt ist, daß er eben die Gleichzeitigkeit des nicht zueinander Passenden auskomponiert habe, aus der Erfahrung heraus, daß es eben immer in einer Wahrnehmungssphäre mehr als eine Klangquelle gibt, die sich überkreuzen, und was in früheren Jahrhunderten praktisch nicht komponiert, außer vielleicht in irgendwelche Quodlibets, da liegt der Gedanke auch schon drin, was aber in der klassischen Polyphonie nicht kompositorisch verarbeitet wurde, weil nämlich damals tatsächlich jeder schon lange vor dem industriellen Zeitalter als Richtmikrofon insofern funktionierte, als er das, was jetzt nicht in seine kompositorischen Kreise paßte, einfach kurzerhand stillschweigend ausblendete, rauswarf, nicht mitnahm. Bei Charles Ives ist das alles mit hineingenommen. Zumindest eine Auswahl der Quellen die zu einer bestimmten Zeit in einer Wahrnehmung hineinfallen. Wobei natürlich auch noch sehr viel zusätzlich ausgeblendet werden muß, da ansonsten immer nur gleich eine totale Kakophonie oder Chaos da wäre, was wahrscheinlich in einen riesigen Klangmatsch führen würde, der auf einer Partiturseite grau oder braun wäre, wo überhaupt nichts mehr heraussteht. Also selektieren muß auch der, der jeder Klangschicht und Quelle gerecht werden möchte. Und in den Sphären geht es eben, in den märchenhaft kosmischen Sphären geht es eben auch gleich wieder so vielsträngig zu, daß sich verschiedene Planetenkreise, obwohl es ja so eine wunderbare Harmonie sein soll, die tönende Sonne dort oben, des Sphären Wettgesang, daß irgendwelche Jupiterinflüsse nicht ganz harmonieren, mit dem Saturn, und dann überschneiden sich die Kreise und die Ellipsen, und das wandert so ineinander, und gibt feine Gegenbewegungen, bei Ligeti sich überlagernde Ringe Kreise, Bewegungen, die aber natürlich doch nur wieder eine Auswahl sind, von dem was dort wirklich stattfindet, das ganze wird natürlich gefiltert, durch ein außerkünstlerisches Funktionsprinzip, nämlich die Wahrnehmung, die auf Filterung angelegt ist. Wenn man die Sphären ungefiltert hören würde, würde man ja ertauben, und das war ja auch so ein legendärer Mythos aus der Renaissance, daß man ertaubt, wenn man Sphärenmusik hören würde. Deshalb sei sie

Sphärenmusik
neues Kleid
für 6. Polyphonie
Polyphonie
zugleich immer
aussondern.

Ives

Keine totale
Kakophonie

Ligeti
Sphären
erkunden
ganz usw.

100

unhörbar. Empirisch genommen hören wir im Kosmos ja auch nichts, denn dort ist es ja ganz ganz leise. Dort ist ja gar keine Sphärenmusik. Ein Astronom hat dort noch keine vernommen.

U: naja gut, wenn man eine Erdenumkreisung um die Sonne nimmt, das ist das eine Schwingung pro 365 Tage, eine sehr lange Welle. Und das können wir natürlich nicht hören, das ist klar.

H: Ja das schöne, synthetische und märchenselige muß ich sagen an Ligeti ist dieses, daß er als ein physikalischer Profi für Wellen die irgendwo durchlaufen die ganze Kälte, die mit der Physik auch in ein antropomorphes Weltbild der vorigen Jahrhunderte eindrang, ablöste, die ganze Erkältung die damit gekommen ist, die die heutige moderne Physik ist eine sehr kalte Angelegenheit und die Physiker die dran hängen, sind ja auch alles so kalte amerikanische trockene Typen, das ist ja nicht mehr der Dr. Faustus, der in seiner gotischen seelischen Höhle sitzt, und sich abgespernt hat, der Vorläufer des heutigen Biochemikers, oder Astrophysikers, vom Typ her sind das ja ganz andere Gestalten, die sind ja nicht mehr universal, das Universum hat sich ja so verbreitert, daß sie arbeitsteilig sich aufspalten, dabei ging aber Fausts Seele stark verloren, so daß das jetzt erkaltete Typen mit einer kalten Physik allein geblieben sind.

U: Und was hat Ligeti damit gemacht.

H: Ja, und Ligeti der ist einerseits auf der Höhe der neuen in diesem Jahrhundert unvermeidlich erreichten Kälte, er ist also in der Musik meinetwegen in den Melodies - wie die anfangen - in diesem psychodelischen weißen Licht, ist er als Subjekt eigentlich so kalt, so unvermeidlich kalt, wie eben auch in der Malerei heutige Portraits auch so was blaues kaltes Auraloses an sich haben, wenn heute einer Portraitmalerei macht, sehen diese Portraits irgendwie anders aus als Rembrandtbildnisse. Und diese einerseits unvermeidliche Kälte, die unvermeidlich ist, andererseits von irgendwelchen herkömmlich schweigenden Typen, die in wohligen Klängen weiterhin von vornherein wohligen Klängen schweben, ist so eine Kette vielleicht unerreichbar, die ist dann nicht auf der Höhe ihrer Zeit, nicht auf der Kältehöhe ihrer Zeit, und bei Ligeti verbindet sich jetzt diese Kälte mit einem Märchenglanz, der durch diese Farbigkeit dieser feinen Schwingungen zustandekommt. Und in der reinen kalten nackten Physik dieser Fachidioten von Nebenan, aus der modernen Physik, die haben ja garrnicht diese Märchenhaftigkeit eines Klangkosmos von Ligeti. Damit ist er einerseits auf der Kältehöhe dieser Zeit, rettet aber indirekt das seelisch Märchenhafte den Goldgrund aus diesen früheren faustisch gotischen Zeiten mit hinein. Und synthetisiert die zu einer Einheit. Und die dann auch seine Faszination ausmacht. Und seiner Eigenart. Und das ist der Ligeti dieser Musik. Ja. also eine märchenhafte Physik, weshalb ich ja dann im Buch von einer Verklärung des Lärms gesprochen habe. Es gibt in dieser Musik trotz dieser schneidenden Piccolo-Flöten gibt es keine unversöhnlichen Stellen. Es gibt eigentlich keinen von außen kommenden Einbruch in die Musik. Sondern das, was da vielleicht mal umschlägt oder brodelt, diese tiefen Bässe, die da dann mal so reinvibrieren, die sind nicht etwas, was diesen Kosmos stört oder so. Sondern sie gehören auch harmonisch schon gleich dazu, und das wiederum zeitigt dann wieder eine Gemeinsamkeit mit der früheren klassischen Polyphonie, daß

Ligeti +
die Physik
Wie die
Physik +
Genschnung

210

nämlich etwas von vornherein schon miteinander harmoniert. Also das, was er von außen hereingenommen hat, oder was von außen reingekommen ist, die heutige moderne Physik, diese Schwingungsangelegenheiten, finden sich harmonisch mit ihren Gegensätzen so zusammen, daß es von vornherein doch wieder eine runde geschlossene kunstwerkhafte Sache wird¹, und von daher auch die Nachteile, die ich vorhin berührt habe, die Nachteile von Kunstgebilden, die diese Kunstgebilde wieder mit anderen Naturprodukten teilen, die Schwäche, daß sie eben doch nicht alles, was anders ist, mit reinnehmen können, sondern nur einen Teil und den gleich wieder angleichen dem eigenen Stil, der eigenen Tendenz, so daß dann das künstlerische Subjekt in den eigenen Kunstwerken doch wie in Gefängnissen drinsteckt, so daß dann der eigene unverwechselbare Stil zu einem Gefängnis geworden ist, aus dem man dann nur wieder ausbrechen kann, durch Rückgriffe auf frühere Stile, oder aber auf plötzlich tatsächliches Verstummen, daß man weniger schreibt, oder nichts mehr schreibt, wie ich vorhin sagt, nochmal etwas aufgibt, und dann eben stirbt. Der Mensch, der Komponist stirbt dann ---

U: Es kann ja auch eine Weiterentwicklung sein. (Vortrag über den Punktualismus, Weiterentwicklung des Serialismus, Entwicklung ist davon abgekommen, Musik punktuell zu definieren, sondern als Abfolge von wahrnehmbaren Gestalten. An die Gestaltmomente sind Assoziationen geknüpft: Gefühle, innermusikalische Strukturen. Wenn man Punktualismus aufgibt, als zu seinem Ende gekommen ansieht - dann ausprobieren, ob so etwas wie adventures, Lontano auch mit größeren Gestalten nicht nur Punkten. Nicht nur einzelne Tasten, sondern Melodiebögen. Gran macabre nicht nur Melodien - sondern gleich ganze Blöcke von zitierten Passagen. Auch Holbein zitiert, wahre Theater aus Zitaten. Collagen und Zitat-Theater. Ich wundere mich, daß sie den Gran Macabre oder das Horntrio als einen Rückschritt empfinden.)

310

H: Ein Punkt, wo man an die Grenze kam. Es gibt noch ein Beispiel aus der Literatur, welches mir, als sie jetzt gesprochen haben, einfiel, nämlich Punktualismus an seine Grenze gekommen sein, dann wieder weiter zurücktreten, bis die Netzhaut die aufgelösten Punkte wieder zu Gestalten zusammensetzt. Die gleiche Entwicklung wie sie bei Ligeti so zu sehen war, war noch bei diesen Roman nouveau in Frankreich der 50er Jahre. Robic Relais, das war damals eben die neue Tendenz, daß man Menschen nicht mehr darstellen kann, sondern nur Objekte, ja und die ganzen Bücher, die Romane waren voll mit detaillierten Beschreibungen von herumstehenden Flaschen unter Ausklammerung aller Menschen, man konnte höchstens an Hand der Objekte schließen, was die Menschen da eventuell hinterlassen haben oder so. Und das wurde nun zwei Jahrzehnte betrieben, Objekte schildern. Es lief sich sehr schnell tot. Das führt nicht weiter. Das war immer nur wieder diese genauen Wahrnehmungen der Objekte. Das trat verzweifelt auf der Stelle. Nun der Initiator Robic Relais ist nun halt auch älter

¹Im Gegensatz zu seiner eigenen - Holbeins eigener - faustischen Seele, die durch störende Außengeräusche gehindert wird, sich abzurunden.

330

geworden, hat nicht das Schicksal der früh vollendeten, früh zu sterben mitgemacht, muß weiter leben. Und kann das nicht mehr repetieren, und heute schreibt er halt immer noch Bücher. Und jetzt kommt er wieder auf Menschen zurück, weil er ohne dann doch nicht auskam. Da ist er an eine Grenze gekommen, jetzt sieht er wieder Gestalten. Also was bei Ligeti dann die Punkte waren, Seurat, wenn der noch weiter gelebt hätte, ich weiß nicht, ob er immer noch weiter farbiges Schneegestöber hätte malen wollen. Und er mußte wieder zu Gestalten kommen, und inzwischen sieht er sogar schon in Objekten Gestalten, Robic Relais. Ein neues Buch von ihm in einem Jahr fing dann damit an, daß er in einer Holzmaserung Gesichter sieht. Und genau diesen Vorgang, der wurde nun tatsächlich vor 250 Jahren von ETA Hoffmann besser beschrieben als von heutzutage in einem Buch von 92. Und Le gran Macabre würde ich natürlich nicht Rückschritt nennen. Dieses Werk ist in sich so originell, und 1000 nie gehörte Klänge drinnen. Und wahrscheinlich eine wunderbar originelle Handlung. Es ist etwas drin, was man bei anderen Komponisten nirgendwo findet. Es sind Sachen drin, die man bei Ligeti selbst anderswo nicht findet, also es sicher nicht ein Veratmen der Lebenskurve, weil er nicht nur auf der Stelle treten konnte, und jetzt eben diesen reichen Fundus, den jeder der auf einer Tradition aufbaut, der kann natürlich ungeheuer durch den Wechsel des Stoffes, kann natürlich Jahrzehnte damit füllen. Also ich merke das zum Beispiel an mir selbst. Ich habe diese Abwärtskurve rein vom Lebensalter her noch nicht erreicht. Aber ich merke natürlich, daß diese Strukturen auch vorhanden sind, daß sie sich anbahnen, daß sie sich näherkommen, und daß sie sich irgendwann ich mir auch selber stilistisch, das bahnt sich auch jetzt schon an, aus dem Hals hängen werde. Ich könnte jetzt auch ein Buch nach dem anderen so ähnlich schreiben wie auch das Lärmbuch geschrieben wurde, mit wechselnden Stoffen. Man würde aber immer wieder mich an meinem Stil erkennen, und immer wieder sehen, das sind ja immer wieder diese Strickmuster, und das sind ja immer wieder diese Gedankenfiguren, es sind ja immer wieder diese Grundthemen, die für mich charakteristisch sind, Sein und Schein, immer diese Antithetik, die sich so in sich dreht, und in das andere umkippt, und diese scheinbare Parteilichkeit, die dann in eine noch scheinhaftere Unparteilichkeit übergeht und diese starken Kontraste: Lärm und Musik, und Sphäre und Materie, und also daß ich immer mit diesen Gegensatzpaaren so jongliere, und mich abarbeite und daß ich irgendwie immer dasselbe. Das ist auch so eine Art auf der Stelle treten und jetzt kann ich immer mehr Stoff heransaugen in Zukunftsprojekte, jetzt kann ich mal gut Lärm, jetzt mücht ich mal 10 Jahre nichts über Musik schreiben, das wäre dem zu ähnlich, jetzt greife ich doch mal zur Religionsgeschichte, das ist doch auch ein ungeheurer Themen - ein Volumen an Themenmaterial. Aber wenn ich da wieder so essayistisch bunt farbig philosophierend schwadronierend essayierend drangehe, dann wird dieses Buch wieder an vorige erinnern, und man wird dann irgendwann sagen, ach, das ist ja nur ein Aufuß, jetzt fängt er schon wieder an, und ich kenne ihn, und das ist Holbein, und der kann nicht anders, und der muß so schreiben, und jetzt kann ich die Gattung wechseln, ich kann jetzt ein Roman schreiben, aber in meinem Lärmbuch kommen ja auch

Elacrische...

390

schon Dialoge vor, das istt ja eigentlich wie ein Roman. Ja, jetzt kann ich Lyrik schreiben, das wäre ja doch wieder was neues, ja, oder nein - ich bin doch eine Doppelbegabung. Ich kann malen. Ich kann meine eigenen Bücher illustrieren, aber man wird an den Illustrationen so auch wieder meine typischen Themen erkennen, da wandeln die Roboter rum, das Mechanische, das Materielle, und dort quillt irgendein Fleischbatzen herum und das ist das ist jetzt wieder der Gegenpol des Kantigen, Mechanischen, Scharfen, und jetzt wandeln die ineinander und jetzt kippen die ineinander um, und wenn dann wieder ein Jahrzehnt um ist, dann schrumpfen die Themenkreise, und dann verknöchert man so vor sich hin, und dann habe ich auch die schwere Aufgabe, die jeder, der ein eigentümlichen Stil entwickelt hat, den er nun einmal erreicht hat, dann tja was dann. Lebt man aber auch noch immer mal 10 Jahre, durch die Fortschritte der Medizin, ist man halt nicht in der Lage als Frühvollendeter gestorben zu sein, so daß man denkt, oh, wenn der noch weiter gelebt hätte. Büchner, mit 23 Jahren gestorben. Was hätte der noch eine ungeheure Kette gesammelter Werke hervorstoßen können, und Mozart Spätstil, wenn was hätte Mozart im Alter von Köchel geschrieben, nämlich doppelt so alt. Was hätte der 76-jährige Mozart geschrieben. Immer noch weitere Requien, immer noch ein Klavierkonzert. Dann hätte er 76 Klavierkonzerte geschrieben. Mit 76 hätte er vielleicht selber schon den Stil von Brahms erreicht, den technischen Standard später, oder Beethoven hätte ja auch 80 werden können, statt 60. Also um diese Struktur kommt keiner der alt wird umhin. Als so ein produzierender Künstler einerseits, ob das jetzt ein Musiker, Schriftsteller, Bildhauer, Maler, oder wen es noch so geben kann, umhin. Das ist ein biologisch psychologisches und dann eben auch künstlerisches Problem.

Ans: ^(mit u. ohne) Kontinuum, Durchbruch

innerhalb des fis-moll-Quartetts von Schönberg stattfindet, führt nicht aus dem Quartett hinaus, sondern innerhalb der Formationen wird durchgebrochen zu einer neuen stilistischen Etappe. Selbst noch bei Stockhausen 1976 bleibt Durchbruch von vornherein eine interne Angelegenheit, siehe den Text "Ausserhalb" aus seinen 17 Texten für Intuitive Musik "Für kommende Zeiten," worin es heißt: "Breche durch den Ton eines anderen / Gib nach, wenn einer durch Dich hindurchbricht / und so weiter" - doch nein: am Schluß des betreffenden Textes heißt es plötzlich: "Breche durch den Ton des Ganzen / und halte Dich draußen." Hier also wird an bester Mahlertradition angeknüpft; oder auch nicht: Denn was bei Mahler ein heimlicher, nicht überstrapazierter, nur sehr sporadisch und oft unerkant durchbrechender Wunsch blieb, falls da Adorno nichts hineingehört hat in Mahlers Höhepunkte, das wird bei Stockhausen zum lyrischen Programm für Spieler, Schüler und Jünger, die singend und spielend kreativ werden sollen, als wären Violine und Klarinette kaum anderes als Tablas und Bongos und Schlaggitarre. Doch absichtsvoll angestrebte Durchbrüche boykottieren den Sog gemeinsamen Musizierens sowenig, wie komponierte Durchbrüche den Panzer des Kunstwerks aufknacken. Draußen findet sich nie, was ängstlich und verlangend ein Leben lang der Blick von der Erde am Himmel erhoffte, kein leuchtendes Drüben, sondern immer nur ein leeres Draußen, bestenfalls die empirische Person des Komponisten, der sein inadäquat realisiertes opus gegen sein brütendes, hüstelndes Publikum abdichtet. Draußen zuckt und wuselt Hegels verkehrter Weltlauf bzw. Adornos blindes Funktionieren, drinnen zuckt und wuselt das ästhetische Bild desselben Weltlaufs, beide Weltläufe aneinandergelötet durch das täuschende Durchgangstürchen Durchbruch.

→ Ligetis "Continuo" für Cembalo bewegt sich diesseits, vielleicht sogar jenseits von Höhepunkt und Durchbruch und markiert so den Übergang, wenn nicht gar den Umbruch vom expressiven Zeitalter ins meditative Zeitalter. Kein Ruck geht durchs sachliche Heiligtum. Kein Bruch, kein Riß öffnet sich im lückenlosen Zusammenhang, eben im Kontinuum. Die herkömmliche Aufregung dramatisch-expressiver Musik hat die emotionalen Begleiterscheinungen abgelegt, übrig bleibt physikalisches Rauschen, teilnahmslos weitervibrierend auf einem Instrument, das historisch an der Schwelle des empfindsamen Zeitalters steht, wodurch die Entseeltheit des 20. Jahrhunderts der noch unvollständig angewärmten und noch nicht völlig durchseelten Musik des 18. Jahrhunderts die erkaltete Hand reicht. Der wildbewegte Weltlauf wird hier

zum penibel ausgehörten Leerlauf. Das maschinenflinke Auf-der-Stelle-Treten schreitet kosmische Räume aus und macht elektronische Musik so unnötig wie den Titel "Continuo." Die gähnende Durchbruchslosigkeit repetitiver Musik kann täuschen. Zwar wird auf die punktuellen Sensationen herkömmlicher Durchbruchsmusiken verzichtet, auf all die schmerzhaften lustvollen Eruptionen, Wunden, Stigmata und Affekte; irgendwann aber merkt das repetierende oder mitvibrierende Subjekt, daß es unmerklicherweise anderswo repetiert und mitvibriert als eben noch, am Anfang, so als hätte sich unterwegs anstelle eines Durchbruchs ein sanftes Hinüberfließen ereignet, kein cholerasches Zerschmeißen des Porzellanladens à la 19. Jahrhundert, sondern im Zeitalter der Abrüstungsministerinnen und Softies ein pazifistisches Schmelzen, ein mystisches Diffundieren im zeitgemäßen Gewand physikalischer Schwingungen. Am Schluß von "Continuo" dünnt das raumausfüllende Spektrum aus, übrig bleibt eine spillerige Linie, die in Richtung hochgelegener Hörgrenzen abdriftet. Formal hält sich dieser Schluß an das traditionelle Schema von Tod und Verklärung: Vorher rumoren ausgeblutete Konvulsionen, anschließend langweilt metaphysisch Langgezogenes, bei Richard Strauß wohlige Liegeklänge mit Harfenklang und Flöte, bei Ligeti teilen sich zwei neutrale Finger einen neutralen Ton.

Statt hypermotorisches Unterwegs - weisheitsvolles Angekommensein. Statt musikhistorisch sattsam ausgekostete, theoretisch hinfällige Brüche, Umbrüche, Durchbrüche und Zusammenbrüche wildzerrissener Ausdrucksmusik mit ihrer unheilbaren Aufstauungs- und Entladungsdramaturgie - endlich Frieden, und sei er durch partielle Regression erkaufte. Daß das Leben Kampf sei, braucht nicht mehr facettenreich vorgeführt werden, zumal man es leichter haben könnte, gleich von vornherein sich am Zielpunkt ausbreiten, dort, wo ein Durchbruchsspezialist erfahrungsgemäß doch nicht dauerhaft eintrifft. Wozu die unendliche Anstrengung der Melodie, dieses aussichtslose Abirren vom Grundton, wo der Grundton doch gleich festgehalten werden könnte, von Anfang an am Ziel, ohne dieses unerleuchtete Hoch und Runter und Runter und Hoch, den roten Faden pur, ohne Brimborium, das er zusammenhält, den nackten Dauerton. Das exklusive Ohr, schrittweise allergischer geworden gegen selbst nur umgefärbte Wiederholungen, verbiß sich im Namen der Kunst immer ausschließlicher ins Einmalige, derweilen das Leben ins Rad permanenter Wiederholungen gespannt blieb, allmählich überboten auch in diesem Punkt von umgepolter Kunst, nämlich minimal music, die überbot selbst das monotonste Leben, das ja nicht nur aus

usw.