

Das Selbstbewußtsein von der *Nichtigkeit*

Musikfeature

nach

Theodor W. Adorno

von

Uli Aumüller

Einleitung

1. Szene: (Wohnung, Ein Flügel.)

1. Klavier:

Ein fis. (Nachklang)

Nochmals ein fis (einmal lang - dann kurz, gedämpft)

2. Sprecher 1 (Studio):

Der Repriseneinsatz im 1. Satz der Neunten, mit dem Clair obscur ist eine der folgenreichsten (*) Stellen der Musik.

3. Sprecher 2 (Studio (*)):

Die Extraterritorialität der Einleitung wird zugleich bewahrt und aufgehoben.

4. Moment Pause (Atmo Wohnzimmer)

5. Sprecherin 1 (wie aus einer anderen Welt, schwelgend, nachts draußen, vor der Kommandantur):

Wagner. Bruckner. Mahler.

6. Klavier:

Ein fis. (Sehr heftig!)

7. Sprecher 1 (Studio):

Es ist das größte Beispiel (*) des Hereinziehens des romantischen Moments in die Konstruktion.

8. Sprecher 2 (*):

Es wird die Einleitung wiederholt nochmals das Thema in statu nascendi vorgeführt.

9. Sprecherin 2 (rauhe, sehr trockene Stimme - hier fast mürrisch, ich denke an Metzger, aber der gleiche in weiblich, Typus der Künstlerwitwe - Interview):

Nota bene: Die Statik des Themas. Die Statik des Themas entspricht dem, daß es entsteht, schon in der Exposition: Es ist selber Resultat.

10. Klavier:

Wieder das Fis, jedoch sehr gedämpft, sozusagen lyrisch, immer wiederholt.
Ein Teppich, aus einer Note geknüpft.

11. Sprecher 1 (Studio)

Der "Farbe" des Leerklangs entspricht die des fis: Feuerschein des Fahlen.

12. Sprecher 2 (Studio):

Was Einleitung war, ist Klimax.

13. Klavier:

Fis, wieder sehr heftig. Abschließend.

14. Sprecher 2 (Studio):

So "erfüllt" das fis im wörtlichen Sinn die leere Quinte. Was *vor* der symphonischen Zeit lag, wird zum Einstand der symphonischen Zeit. Fast könnte man sagen: Die Voraussetzung wird bewiesen.

15. Augenblick Pause

16. Sprecher 1 (sehr nah, intim - aber trocken und rasch. Wie eine ironische Liebesbezeugung):

Das fis wird zum f auf schlechtem Taktteil ...

17. Sprecherin 1 (draußen):

...Takt 324 ...

18. Sprecher 3 (Studio):

... die Relation as-a verstärkt ...

19. Sprecherin 1 (draußen):

... gleicht aus? ...

20. Sprecher 3 (Studio):

... die von fis-f.

21. Klavier:

Noch ein kurzes, endgültiges fis.

22. Sprecherin 2 (lapidar, herrschsüchtig, auf die Art: "So ist es!" - Interview):

Wie der riesige Komplex des 1. Satzes der Neunten eigentlich um ein paar Takte des Reprisesbeginns willen da ist, daß Ungeheures doch ohne den ganzen Satz nicht wäre - so muß es mit jeder anständigen Prosa bestellt sein.

2. Szene: (Schloßpark bei Sonnenaufgang, 4 Uhr morgens)

23. Die Atmo braucht eine Weile, bis sie präsent ist. Der Geräuschkosmos, die Entität des Schloßparks am frühen Morgen. Am Knirschen des Kieses ist von Anfang an zu hören, daß eine Person anwesend ist. Die Szene hat den Charakter als wäre sie wie eine Moderation in Kamera gesprochen, wie ein Korrespondent aus Tel Aviv.

24. Sprecher 3:

Man darf dieses Buch nicht überschätzen. Man darf vor allem nicht vergessen, daß es als Buch nie geschrieben wurde. Daß es nun als Buch vorliegt, ist eine Illusion. Es ist gewissermaßen ein fiktives Buch. Es als Buch zu lesen, verfehlt seine Intentionen. Es ist nie als Buch geschrieben worden. Wie es jetzt als Buch vorliegt, war es nicht für den Leser bestimmt.

3. Szene: Kommandantur (Prenzlauer Berg am sog. "Wasserturmplatz") nachts um 3 Uhr. Brüllend laute Musik aus den Lautsprechern. Mikrofon sehr nah an den Sprecher, dennoch Aufnahmewinkel ganz geöffnet, so daß in den Sprechpausen die Atmo "eindringt".

25. Sprecher 1:

Es ist der bürgerlichen Utopie eigentümlich, daß sie noch das Bild der vollkommenen Freude nicht denken kann ohne das dessen, der davon ausgeschlossen ist.

26. Sprecherin 1 (quasi aus dem Off, ohne Atmo, Studioaufnahme, im Stile der sich empörenden, mitleidenden "weiblichen" Betroffenheit):

Die Utopie des Morus kennt Sklaven, die sich aus Sträflingen, Kriegsgefangenen, vom Ausland erkaufte "todeswürdigen Verbrechern" rekrutieren. Es gibt auch "ausländische Lohnarbeiter".

27. Sprecherin 2 (im Tone des Triumphes, daß besagte Betroffenheit nur "Zitat" ist - Interview):

Elster, Wörterbuch der Volkswirtschaft, Jena 1933, Seite 290

28. Sprecher 1 (Atmo wie oben weiter):

Es gibt ihr Freude nur nach dem Maß des Unglücks in der Welt. In Schillers Ode "An die Freude", dem Text der Neunten Symphonie, ist jeder in den Kreis einbezogen, der "auch nur eine Seele sein nennt auf dem Erdenrund": also der glücklich Liebende; "doch wer keine hat, der stehe sich weinend aus unserem Bund".

29. Sprecherin 1 (Studio)

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

30. Klavier:

Ein heftiges fis.

31. Sprecherin 1 (weiter):

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

32. Sprecher 1 (Atmo wie oben):

Dem schlechten Kollektiv ist das Bild des Einsamen inhärent, und die Freude will ihn weinen sehen. Das Reimwort "stehle" deutet dennoch mit Recht auf das Eigentumsverhältnis. Man kann verstehen, warum das "Problem der Neunten Symphonie" nie zu lösen war. Auch in der Märchenutopie gehört zur prächtigen Hochzeit die Stiefmutter, die in glühenden Schuhen tanzen muß oder in ein mit Nägeln gespicktes Faß gesteckt wird. Die von Schiller bestrafte Einsamkeit ist aber keine andere als die, welche die Gemeinschaft seiner Freudigen selbst produziert hat. Was soll auch in ihr aus alten Jungfern und gar aus den Seelen der Toten werden.

4. Szene: (33. Schloßpark wie zweite Szene - langsamer Aufbau der Atmo, dann plötzlicher Cut):

34. Sprecher 3:

Das Buch ist eigentlich nicht zu retten.

5. Szene: (Interview bei Gretel zu Hause)

35. Sprecherin 2:

Ja, und dann habe ich ihn gefragt, was denn nun eigentlich an der Missa so unverständlich sei. Das Unverständliche daran war mir nämlich nicht so klar ...

36. Sprecher 1 (Studio):

Es könnte ja auch nach all dem scheinen, als *wäre* die Missa erkannt. Aber die Erkenntnis des Dunklen als dunkel ist nicht unmittelbar dessen Verständnis.

37. Sprecherin 2 (wieder bei Gretel):

Er meinte dann, erst einmal, daß kaum einer, der es nicht wüßte, dem Werk anhören könnte, daß es von Beethoven ist. Aber diese Antwort hat ihn selbst nicht befriedigt. Die Missa war ihm ein Ärgernis.

38. Sprecher 1 (Studio):

Die Schwierigkeit ist höherer Art, eine des Gehalts, des Sinnes dieser Musik. Man wird, worum es sich handelt, vielleicht am einfachsten sich vergegenwärtigen, wenn man sich fragt, ob man, als Ununterrichteter, wohl überhaupt die Missa, von vereinzelt abgesehen, als Werk Beethovens erkennen würde. Spielte man sie solchen vor, die noch nichts daraus gehört haben, und ließe sie den Komponisten raten, man hätte einige Überraschungen zu gewärtigen.

39. Sprecherin 2 (wieder bei Gretel):

Er hat es mir dann genauso in sein Notizheft diktiert.

Exposition: 1. Thema

6. Szene: 40. Schloßpark

41. Sprecher 3:

Der Herausgeber meint, um mit diesem Thema zu beginnen, daß sein editorisches Prinzip dem Gegenstand angemessen sei, obwohl diese Texte nicht zum Leser sprechen. Der Herausgeber meint, der Leser müsse das bloß Angedeutete, gelegentlich wie in einem privaten Idiom Notierte, in eine Sprache übersetzen, in der es von allen verstanden wird. Das ist leichter gesagt, als getan.

42. Sprecher 2 (im Schloßpark, aber eiligen Schrittes, gehetzt und mit einem leicht beleidigten Tonfall):

Das Verfahren ist einer Philosophie nicht unangemessen, die, wie die Adornosche von Anfang an ihre Aufgabe darin erblickt hat...

43. Sprecherin 1 (Studio, sanft):

... so ungefähr hat er immer wieder versucht zu umkreisen, bis eine Wahrheit dabei herausspringt.

44. Sprecher 2 (wie oben weiter):

... ihre Aufgabe darin erblickt hat, "ihre Elemente so lange in wechselnden Konstellationen zu bringen, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während zugleich die Frage verschwindet."

45. Sprecher 1 (Kommandantur):

Daß Musik nur das ihr Eigene sagen kann: das bedeutet, daß nicht *unmittelbar* Wort und Begriff ihren Inhalt auszusprechen vermögen, sondern nur vermittelt, d.h. als Philosophie.

(es bleibt ein Moment die Atmo stehen)

46. Sprecher 1 (w.o.):

Vielleicht kommt man dem am nächsten, wenn man dem uralten Vergleich von Musik und Traum nachgeht.

47. Klavier:

Ein gemächliches Fis.

7. Szene:

48. Sprecher 3 (im gemächlichen Tempo im Schloßpark spazierend und philosophierend, im vertrauten Tonfall, als redete er mit einem Freund, oder jovial, um Anerkennung heischend. Wichtig: Die Schritte - nötigenfalls gesondert aufnehmen!):

Worum es dabei vor allen Dingen geht - ich habe es auch noch nicht so ganz verstanden - das ist das Problem der Identität. Identität nicht in dem Sinne, daß ein a mit einem a identisch ist, oder ein fis mit einem fis, sondern daß sowohl das a, als auch das fis identisch sind, als Elemente der gleichen, der identischen Tonalität.

49. Geräusch:

Eine Autotür klappt zu, von innen aufgenommen, dumpf.

8. Szene:

50. Sprecher 1 (Kommandantur):

Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, daß die Selbstreproduktion der

Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja daß sie falsch ist.

51. Sprecher 2 (Studio, tönend, die Bedeutung des Textes nicht begreifend. Der Dramaturg, der es nicht geschafft hat, Regisseur zu werden!):
Denn die Sache ist nicht in ihrem *Zwecke* erschöpft, sondern in ihrer *Ausführung*, noch ist das *Resultat* das wirklich Ganze, sondern es zusammen mit seinem *Werden*.

52. Sprecherin 2 (Interview)

Der Weg ist das Ziel, aber nicht als Prozeß, sondern als Episode.

53. Sprecher 2 (wie oben, mit völligem Unverständnis):

... der Zweck für sich ist das unlebendige Allgemeine, wie die Tendenz das bloße Treiben, das seiner Wirklichkeit noch entbehrt; und das nackte Resultat ist der Leichnam, der die Tendenz hinter sich gelassen.

54. Sprecher 1 (Kommandantur):

Die Beethovensche Musik stellt in der Totalität ihrer Form den gesellschaftlichen Prozeß vor und zwar derart, daß jedes einzelne Moment, mit anderen Worten: jeder individuelle Produktionsvorgang in der Gesellschaft verständlich wird nur aus seiner Funktion in der Reproduktion der Gesellschaft als ganzer.

9. Szene: (Studio-Rauschen. Lexicon?)

55. Sprecher 3 (Studio, aus der Erinnerung längst vergangener Zeiten):

Ich habe das nie verstanden. Ich wollte es auch nicht verstehen. Aus dem Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, aus der Nichtigkeit des vergesellschafteten Individuums auf das Verhältnis zwischen Motiv resp. Thema und der musikalischen Großform zu schließen, also der Sonate oder der Symphonie. Und gerade der Umstand, daß in der bürgerlichen, oder gemeint ist die kapitalistische Gesellschaft natürlich, daß in der kapitalistischen Gesellschaft sich das Ganze, die Ganzheit sich nur als ideologische Phrase entpuppt, während die Wahrheit die Absenz des Ganzen ist - also, gerade davon soll sich Beethoven, der späte Beethoven, der ja immerhin Sonaten und Symphonien weiterhin komponiert hat, dann abgewandt haben. Also wie gesagt, der Gedanke ist kühn, oder einfach nur: ja kühn!

56. Sprecher 1 (Kommandantur):

Mit dem Reproduktionsmoment hängt entscheidend zusammen die Nichtigkeit des Einzelnen und die Zufälligkeit des Ersten, das doch gleich wieder mehr als

nur zufällig ist. Daran wäre die Theorie des Beethovenschen Themas anzuschließen.

(Atmo stehen lassen für einen Moment)

57. Sprecher 1 (w.o.):

Die Beethovensche Musik ist gewissermaßen die Probe aufs Exempel, daß das Ganze die Wahrheit ist.

10. Szene: (58. Schloßpark - aus der Ferne Autoverkehr)

59. Sprecher 2 (ist der Einzelgänger, der einsame Spaziergänger, ein Hektiker, einer der nicht zur Ruhe kommt, einer, der nachbetet, der fleißig ist, der Probleme mit seinem Vater hat. Hier ist er wieder im Schloßpark):

Denn das Individuelle bei Beethoven ist in der Tat "nichtig": und während der "klassische" Stil es in der Totalität aufhebt und ihn den *Schein* des Bedeutenden verleiht...

60. Sprecherin 2 (Studio):

Schein als entscheidende Kategorie des mittleren Beethoven.

61. Sprecher 2 (wie oben):

.. tritt jetzt die Nichtigkeit des Individuellen als solche hervor und macht es zum "zufälligen" Träger des Allgemeinen. Mit anderen Worten, der Spätstil ist das Selbstbewußtsein von der Nichtigkeit des Individuellen, Daseienden. Darin beruht das Verhältnis des Spätstils zum Tode.

11. Szene: (Auto)

62. Sprecher 3 (im Auto, im Stehen - die dumpfe Akustik):

Ich habe immer Probleme mit diesem Moment des Dialektischen gehabt. Es hat einen Hang zum Artistischen. Eine Art Sprachkunstwerk. Ein Taschenspielertrick. Passagen, in denen Sprache sich an ihrer eigenen Virtuosität begeistert. Ja, und diese Begeisterung deckt zu, was in diesem Augenblick sprachlich - ich meine gedanklich schon, aber nicht mit der Sprache selbst - nicht gesagt werden kann.

63. Sprecher 1 (Kommandantur):

Der Schlüssel zum letzten Beethoven liegt wahrscheinlich darin, daß seinem kritischen Genius in dieser Musik die Vorstellung der Totalität als einer schon geleisteten unerträglich wurde.

64. Sprecher 3 (wieder im Auto):

Das komponierende Subjekt verschwindet in der Objektivität der von ihm geschaffenen quasi bruchlosen Kunst.

12. Szene: (65. Atmo Schloßpark, eine ganze Weile - dann nach Sprecherin 1 plötzlich Cut)

66. Sprecherin 1 (Studio: hauchend - obwohl es ein Klischee ist.)

Die Suche nach der Wahrheit. Dem Gehalt. Dem Leib.

13. Szene: (67. Studio, dazugemischt der Schloßpark. Nochmal. Bleibt liegen, ist unter den folgenden Textteil, der im Studio aufgenommen wurde.)

66. Sprecher 1 (völlig ausgeglichen, ruhig, entspannt - "Seele baumeln lassen", im Tonfall des Fabulierens):

Das idealistische "System" ist bei Beethoven die Tonalität in der spezifischen Funktion, die sie bei ihm gewinnt, als auskomponierte.

Momente:

1. Subsumption: alles fällt *unter* die Tonalität, sie ist der abstrakte Begriff dieser Musik, alles ist ihr "Fall". Sie ist die abstrakte Identität Beethovens, d.h. alle Momente lassen sich als Grundcharaktere der Tonalität bestimmen, Beethoven "ist" die Tonalität.
2. dagegen: sie bleibt nicht abstrakt sondern ist *vermittelt*: sie ist das *Werden*, d.h. konstituiert sich nur im Zusammenhang der Momente.
3. dieser Zusammenhang ist die Negation der Momente in der Selbstreflexion.
4. wie der abstrakte Begriff und die Voraussetzung, so ist die Tonalität als konkret vermittelte das *Resultat* von Beethoven. Es ist dies eigentlich das Moment, das ich das Auskomponieren der Tonalität nenne. Hier liegt das identitätsphilosophische Moment bei Beethoven - das Vertrauen, die Harmonie, und hier zugleich zum Guten und Bösen sein Zwangscharakter.
5. das *ideologische* Moment scheint mir darin zu liegen, daß die bloß daseiende, vorgegebene Tonalität "frei", d.h. aus dem musikalischen Sinn der Komposition selber hervorzugehen scheint. Das ist aber auch wieder nicht ideologisch, da ja die Tonalität nicht kontingent ist und von Beethoven wirklich "reproduziert" wird wie bei Kant die synthetische Urteile a priori.
6. die Kategorie des Tragischen bei Beethoven ist die Auflösung der Negation in die Identität. Harmonistisch.

7. wie Beethovens Musik ist die Tonalität das *Ganze* .

8. die Affirmation in der Tonalität ist die Identität als Ausdruck. Das Resultat: So ist es.

(Es ändert sich die Qualität des Rauschens im Studio)

67. Sprecher 1 (w.o):

Im Spätstil schrumpft die Harmonie ein.

Um sich die Bedeutung dieses Prozesses klarzumachen, muß man wohl auf die Konstruktion der Tonalität rekurrieren. Deren Wesen besteht darin, daß durch die Formation der Musik deren Voraussetzung zum Resultat erhoben wird. Dagegen rebelliert offenbar eine Erfahrung, die sich nachvollziehen läßt. Die zum Resultat erhobene Voraussetzung sedimentiert sich als Material. Damit hört sie auf das Problem der Musik zu bilden: Man weiß es eh schon. Durch den Beethovenschen Prozeß ist die Tonalität universal durchgesetzt. Alles wird auf ihre Funktion bezogen: sie braucht sich nicht mehr zu beweisen. Die Voraussetzung ist durch den Prozeß so substantiell geworden, daß sie ihrer Bestätigung als Resultat nicht mehr bedarf. Damit aber gerade verliert sie ihre Substantialität und wird zur stehengelassenen und der konkreten Musik sich entfremdenden Konvention.

(68. Die Schloßparkatmo bleibt noch eine Weile stehen, plötzlich - gleichzeitig die zuschlagende Autotür von innen und ein nicht zu lautes fis. Das Auto wird gestartet und fährt los.)

Seitensatz: 2. Thema

14. Szene:

69. Sprecherin 2 (Interview):

An der Musik Beethovens interessierte ihn deren Humanität. Das war natürlich schwer zu bestimmen. Was ist das Humane an dieser Musik, oder anders gesagt, gibt es eine inhumane Musik, von der sich Beethoven grundlegend unterscheidet. Mit der Humanität war nicht der Psychologismus gemeint, die Koppelung zwischen Biographie, Beethovens Lebens- und Leidensgeschichte und seinen musikalischen Erfindungen. Die waren so nichtssagend wie irgendetwas. Einblicke in die psychische Verfassung Beethovens mögen simple Gemüter erregen, wissen sie, solche Gemüter, die auch gerne Romane lesen. Aber was sagt das zur Substanz eines Kunstwerks aus, seinem Gehalt, dem Stand seiner musikalischen Sprache. Und seiner Unendlichkeit. Und man kommt damit einer solch bilderlosen Musik, wie es die Beethovens war, durch das Drumherumpspsychologisieren nicht näher. Nicht einen Schritt.

70. Sprecher 1 (Kommandantur):

Die Physiognomik Beethovens hat einen wesentlichen Zug am Miteinander des "humanen" Kraftgenies und des unterirdischen Kobolds oder Gnomen. Das Humanistische an Beethoven ist das Chthonische.

71. Geräusch:

Autotür

15. Szene:

72. Sprecherin 2 (wie oben):

Er hat ihn immer mit Rübezahl verglichen.

73. Sprecherin 1 (vor der Kommandantur, aber ebenfalls spät in der Nacht. Das Schweigen der Nacht):

Denn Freund Rübezahl, sollt ihr wissen, ist geartet wie ein Kraftgenie, launisch, ungestüm, sonderbar; bengelhaft, roh, unbescheiden; stolz, eitel, wankelmütig, heute der wärmste Freund, morgen fremd und kalt; zu Zeiten gutmütig, edel empfindsam; aber mit sich selbst im steten Widerspruch; albern und weise, oft weich und hart in zwei Augenblicken, wie ein Ei, das in siedend Wasser fällt; schalkhaft und bieder, störrisch und beugsam; nach der Stimmung, wie ihn Humor...

74. Sprecher 1 (w.o.):

... die chthonische Disposition ...

75. Sprecherin 1 (w.o.):

... und innerer Drang beim ersten Anblick jedes Dings ergreifen läßt.

16. Szene:

76. Sprecher 1 (im Schloßpark, eiligen Schrittes):

Mit dem Bärbeißen hängt Hilfsbereitschaft, Neigung zum Schenken, zugleich Mißtrauen zusammen.

77. Sprecher 1 (gemächlich):

Ein Mensch, der zur Monade wird und an der monadologischen Form festhält, um das Menschliche zu erhalten.

78. Sprecher 1 (eiligen Schrittes)

Das abweisende kommt daher, daß für den richtigen Menschen den Beethoven vorstellt, alle menschlichen Beziehungen das Moment des

Menschenunwürdigen haben.

79. Sprecherin 2 (Interview):

Welches Bild soll man sich denn von Beethoven machen?

80. Klavier:

fis

17. Szene:

81. Sprecherin 1 (w.o. - nachts auf der Straße):

Dahin gehört die rührende Sage, daß der Strömkarl oder Neck für seinen Unterricht in der Musik sich nicht bloß opfern, sondern auch die Auferstehung und Erlösung versprechen läßt. Zwei Knaben spielten am Strom, der Neck saß und schlug seine Harfe, die Kinder riefen ihm zu: "was sitzt du Neck hier und spielst? du wirst doch nicht selig!" da fing der Neck bitterlich zu weinen an, warf die Harfe weg und sank in die Tiefe. Als die Knaben nach Haus kamen, erzählten sie ihrem Vater, der ein Priester war, was sich zugetragen hatte. Der Vater sagte: "Ihr habt euch an dem Neck versündigt, geht zurück, tröstet ihn und sagt ihm die Erlösung zu". Da sie zum Strom zurückkehrten, saß der Neck am Ufer, trauerte und weinte. Die Kinder sagten: "weine nicht, du Neck, unser Vater hat gesagt, daß auch dein Erlöser lebt"; da nahm der Neck froh seine Harfe und spielte lieblich bis lange nach Sonnenuntergang.

82. Sprecher 2 (Schloßpark, gemäßigtes Tempo):

Zum "Strom" der Einfall, daß Verse Eichendorffs (aus dem Liederkreis Schumanns etwa) nicht wie einem Gegenstand, sondern wie dem unterirdischen, unablässigen Rauschen der Sprache abgelauscht scheinen. So hört das Adagio der Hammerklaviersonate dem Rauschen der Musik an sich zu, das dann am Ende gleichsam in sie selber hineintönt.

83. Sprecher 1 (Kommandantur)

Was ist Rauschen? Eine der Grundfragen zu Beethoven.

84. Sprecher 2 (Schloßpark, gemäßigtes Tempo):

Beethovens Zorn: so schildert der Neck die Kinder. Das Wegwerfen der Harfe als der Gestus des letzten Beethoven. - Das Zurückkehren, die Gewährung als Widerruf. - Daß der Neck in die Tiefe sinkt, d.h. gerade an der chthonischen Versenkung haftet die Humanität. - Die Trauer des Neck ist stumm.

85. Sprecherin 2 (Interview):

Beethoven kann nicht veraltet sein, solange seine Musik von der Wirklichkeit noch nicht eingeholt ist, ihr "realer Humanismus".

Durchführung:

18. Szene: (86. Unter der gesamten "Durchführung" liegt das Geräusch eines über eine Brücke ratternden Zuges als quasi ostinate Bewegung, wie eine Schleife. Teilweise in sich variiert. Sozusagen eine Komposition. Die Sprecherin ist vor der Kommandantur, nachts aufgenommen. Die Sprecher, wenn nicht anders vermerkt, im Studio. Die Stimmen sind so im Stereofeld gemischt, daß eine maximale Durchhörbarkeit erhalten bleibt, trotz der Überlagerungen):

87. Sprecherin 1:

Warum ist dieses Buch nie (*) geschrieben worden.

88. Sprecher 1 (*):

Ich habe an Beethoven gelernt, wann immer mir etwas falsch, widersinnig, schwach erscheint, ihm alles vorzugeben und die Schuld (+) bei mir zu suchen.

89. Sprecherin 1 (+):

Daß Beethoven (*) nie völlig vergessen war ...

90. Sprecher 1 (*):

Daß Bach um 1800 völlig vergessen war ...

91. Sprecherin 1:

... ist eines der folgenreichsten Fakten der Musikgeschichte. Es wäre sonst (*) alles anders verlaufen.

92. Sprecher 1 (*):

Er war aber nicht veraltet, sondern zu *schwer*. Das Vergessen hängt schon mit der bürgerlichen leisure time, (+) Unterhaltung usw. zusammen.

93. Sprecherin 1 (+):

Wie keine anderen Gesellschaft ekelt (*) sich die bürgerliche vor dem Vergessen.

94. Sprecher 1 (*):

Mit anderen Worten, der Spätstil ist das Selbstbewußtsein von der Nichtigkeit des Individuellen.

95. Sprecherin 1:

Seitdem die Himmel nicht mehr bewohnt sind ...

96. Sprecher 1:

... mit anderen Worten ...

97. Sprecher 3:

... die Grasengel ...

98. Sprecherin 1:

... die (*) für einen Augenblick geschaffen werden, um im heiligen Feuer zu (+) verlöschen.

99. Sprecher 3 (*):

... in der jüdischen Mystik ...

100. Sprecher 1 (+):

... zu vergessen. Seine Wahrheit ist eben die Vernichtung alles Einzelnen. Ihm geht es, in späterer Sprache ausgedrückt, darum, ob Ontologie, die objektive geistige Ordnung des Seins, überhaupt noch möglich sei.

101. Sprecherin 1:

Es fehlt (*) sozusagen die Durchführung.

102. Sprecher 3:

Dann bedeutet das, daß wir nicht länger an ein Leben nach dem Tode glauben. D.h. wir sind nicht mehr länger unsterblich. Und wenn wir nicht mehr unsterblich sind, müssen wir Menschen erschaffen, (+) die unsterblich sind. (*) Und das sind die unsterblichen Komponisten.

103. Sprecherin 1 (+):

... im opaken Glanz ...

104. Sprecher 1 (*):

Das Subjekt in seiner Endlichkeit bleibt verbannt; der objektive Kosmos ist als verpflichtender nicht länger vorzustellen; (*) so balanciert die Missa auf einem Indifferenzpunkt, der dem Nichts sich annähert.

105. Sprecherin 1 (*):

Das alles nur: Technisch, nüchtern, sachlich. Das war der Anspruch: Aus der Analyse der tönend bewegten Figuren. Oder besser gesagt: den tönend gedachten, den notierten, tönend gedachten, bewegten Figuren. Aus der Immanenz der Taschenpartituren.

106. Sprecher 3:

Musik - nach der Lobpreisung Gottes gebildet, auch (+) und gerade wo sie

gegen die Welt steht - gleicht diesen Engeln. Ihre Vergänglichkeit, das Ephemere, ist eben die Lobpreisung.(*). Nämlich die immerwährende Vernichtung der Natur.

107. Sprecher 1 (+):

... auch und gerade wo sie gegen die Welt steht.

108. Sprecher 1 (*):

... der Vernichtung der Natur.

109. Sprecher 1:

...Das Feuer, das Feuer, das die Natur verzehrt.

110. Sprecherin 1:

Ich weiß nicht. Das Problem der Freiheit. (*) Der Unsterblichkeit.

111. Sprecher 1(*):

... das Feuer, das Feuer, das seinem - gegen das Weinen gerichteten - Wort zufolge Musik in der Seele des Mannes entzünden soll.

112. Sprecherin 1:

Ein gegen das Vergessen gerichteter Archivierungswahn. In der Geschichte der (*) Menschheit ein einmaliger Vorgang.

113. Sprecher 3 (*):

... und unsterbliche Werke. Denn ohne einen Mythos von Unsterblichkeit gibt es keine (+) Zivilisation.

114. Sprecher 1 (+):

Der letzte Beethoven ist die objektive Antwort auf diese Frage.

115. Sprecher 1:

Wie ist (*) es möglich, der "Selbsttäuschung" der Totalität sich zu entäußern, *ohne* dabei dem Empirismus, der Kontingenz, der Psychologie zu verfallen.

116. Sprecherin 1 (*):

... wie ist es möglich ...

117. Sprecherin 1:

Warum hat es bei Beethoven noch funktioniert. Oder, da gegen jedes "Noch" Zweifel anzumelden sind: Was hat bei (*) Beethoven funktioniert.

118. Sprecher 3 (*):

Die Frage aller Musik ist: wie kann ein Ganzes sein, ohne daß dem Einzelnen

Gewalt angetan wird.

119. Sprecher 1:

Als ich die Sonate op. 101 geübt hatte.

(Anderes Studiorauschen - das während dieser Passage fließend variieren kann)

120. Sprecher 1 (weiter):

Ist der 1. Satz das Modell zum Tristanvorspiel? Ganz anders im Ton, gleichsam die (beispiellos kondensierte) Sonatenform als lyrisches Gedicht, ganz subjektiviert, durchseelt, enttecktonisiert. Und doch, nicht nur wegen der Achtel und des 6/8 - Taktes, sondern wegen der konstruktiven Bedeutung der (aus der Wechseldominante des 1. Taktes abgeleiteten) Chromatik und einem Element das schwer zu fassen ist - Sequenzen der Sehnsucht - vor allem in der Durchführung nach dem fis-moll-Einsatz Takt 41. - Der 2. Satz gehört in Charakter (und Tempo!) genau zur Einleitung des Finales vom a-moll Quartett, op. 132; 4. Satz: Alla marcia, assai vivace). Die außerordentliche Schönbergsche Stelle bis zum Abreißen über Des, Takt 19 - 30, (äußerst schwer darzustellen und sehr rätselhaft). Das ebenso merkwürdige zweistimmige kanonische Trio. Sehr *bewegt* nehmen damit es Sinn gibt, um keinen Preis - wozu es verführt - langsamer. - Die Adagioeinleitung in Achteln nehmen. Spannung zum Finale ähnlich wie in der Waldsteinsonate, nur versunkener, subjektiver, Vorform zum langsamen Satz der Hammerklaviersonate. - Das *Literarische* der Reminiszenz an den 1. Satz, nicht formimmanent sondern "poetisch", wie die Zitate in der Einleitung zum Finale der 9. Symphonie. - Das Finale ist der Prototyp des Spätstils, eine Art Urphänomen. - Die ganze Sonate eminent *Hegelsch*. Der 1. Satz das Subjekt, der 2. "entäußert" (objektiv zugleich und *zerrüttet*), der 3. - schämte man sich nicht es niederzuschreiben - die Synthesis und zwar aus der Kraft der Objektivität heraus die im Prozeß als mit dem Subjekt, dem (+) lyrischen Kern identisch sich erweist.

121. Klavier:

Ein fis (+)

19. Szene:

122. Sprecherin 1:

Die zentralen Themen: die deutsche Katastrophe, der Zusammenbruch jeglicher Ontologie (unter den Füßen schwindet die Ordnung des Seins). Beethoven als ein zu dechiffrierendes Rätsel, also eigentlich: (*) Das Ärgernis Beethoven.

123. Sprecher 3 (*):

Alles, heißt es, liegt oben auf, ist von einer gleichsam opaken Evidenz und zugleich dunkel.

124. Sprecher 1:

Der letzte Beethoven hat Rätselgestalt bei gleichzeitiger höchster Evidenz. - Schwelle ist doch wohl die Sonate op. 101, ein Werk der größten, unausschöpflichen Schönheit.

125. Sprecherin 1:

Fragen

126. Sprecher 3:

Namen.

127. u. 128. Sprecherin 1 u. Sprecher 3 (getrennt aufgenommen):

Dunkle Passagen.

129. Sprecher 1:

Musik ist der Name im Stande der absoluten Ohnmacht (*) und ...

130. Sprecher 3 (*):

... nur Engel könnten rein musizieren.

131. Sprecherin 1:

Der (+) entvölkerte Himmel ...

132. Sprecher 1 (+):

... und nur Engel könnten rein musizieren.

133. Sprecher 3:

Fragen.

134. Sprecher 1:

... und zugleich Bedeutungsferne und beides ist (*) das gleiche.

135. Sprecherin 1 (*):

Die Präsenz eines abwesenden Gottes, rein klar jenseits der Geschichte im dunklen, um den ich ihn beneide, den er hat indem er ihn nicht hat seine Wahrheit und (+) zugleich...

136. Sprecher 3 (+):

Fragen

137. u. 138. Sprecherin 1 und Sprecher 2:
Namen. Dunkle Passagen.

139. Sprecher 1:

... bis man lernt, daß die Antwort, wenn eine solche möglich ist, nicht in der Kontemplation liegt, ...

140. Sprecher 3:

... in der Helligkeit, oben auf. (*) Nichts Verborgenes. Demokratisch.

141. Sprecherin 1 (*):

... und den Namen Gottes verschweigt. Entmythologisiertes (+) Gebet.

142. Sprecher 1 (+):

Das Heilige der Musik ist ihre Reinheit von Naturbeherrschung.

143. Sprecher 3:

Nur die Engel könnten rein musizieren...

144. Sprecherin 1:

... hatte ich ihn gefragt, (*) warum ...

145. Sprecher 1 (*):

Ihre Geschichte aber ist die unabdingbare Entfaltung zur Naturbeherrschung als zur Herrschaft über sich selbst, ihre Instrumentalisierung, die von ihrem Bedeutungannehmen nicht getrennt werden kann.

146. Sprecher 3:

Das Heilige in der (+) Musik ...

147. Sprecher 1 (+):

Aber der Name erscheint in der Musik einzig als reiner Laut - losgelöst von seinen Trägern, und damit das Gegenteil eines jeglichen Bedeutens, ...

148. Sprecherin 1:

... losgelöst ...

149. Sprecher 1:

... einer jeglichen Intention auf den Sinn.

150. Sprecher 3:

Unverdautes.

151. Sprecherin 1:

... und die Wahrheit ...

152. Sprecher 3:

Fragen.

153. Sprecher 1:

Da aber die Musik den Namen - das Absolute als Laut - nicht unmittelbar weiß, sondern ...

154. Sprecherin 1:

... losgelöst ...

155. Sprecher 1:

... wenn man es so wenden darf, um dessen beschwörende Konstruktion durch ein Ganzes, ...

156. Sprecher 3:

Unverdautes.

157. Sprecher 1:

einen Prozeß sich bemüht, so ist sie selbst verflochten in den Prozeß, in dem Kategorien wie Rationalität, Sinn, Bedeutung, Sprache gelten.

(158. Pause - Brückenatmo)

20. Szene:

159. Sprecherin 1:

Warum also Beethoven?

(160. Pause)

161. Sprecherin 1:

Nicht einen Schritt weiter.

(162. Pause)

163. Sprecherin 1:

Wer hat (*) jemals diese Musik gehört ...

164. Sprecher 3 (*):

... nur die Engel ...

(165. Pause)

166. Sprecherin 1:

... aus dem Schweigen.

Reprise

21. Szene:

167. Sprecher 2 (Schloßpark, hektisch):

Sie müssen, wie ich schon sagte, oder der Leser muß, was hier notiert wurde, und was so stehen blieb - unausgearbeitet, als Einfall, oder als Eindruck, das muß sich der Leser in eine Sprache übersetzen, in der es von allen verstanden wird.

168, Klavier:

fis

169. Sprecher 2 (w.o.):

Das sind Materialien, die nicht in einer verbindlichen Form durchgearbeitet sind. Ohne Vermittlung in der Form. So sind sie, wie sie aufeinandertreffen, mehr oder weniger zufällig, also unvermittelt. Aber vielleicht ist genau das, genau das Problem, worum es auch in dem Buch geht. Oder hätte gehen sollen.

170. Geräusch:

Autotür, überlagert von fis.

171. Sprecher 2 (w.o):

... angewendet auf Beethoven. Es ist das Problem oder die Frage nach der musikalischen Sprache, die bei Beethoven aufzugehen schien, wie sonst bei keinem anderen Komponisten der Neuzeit, abgesehen von Bach vielleicht noch - und die später nicht mehr aufgehen konnte nach seiner Überzeugung, aus bestimmten historischen Gründen, die bekannt sind, und die bereits, wie soll ich sagen, auch bei Beethoven aus einem gewissen Scheitern heraus nur gelingen konnte (ausblenden)...

172. Sprecher 1 (Kommandantur - einblenden):

... daß Beethoven, seine Sprache, sein Gehalt, überhaupt die Tonalität, d.h. das System der bürgerlichen Musik für uns unwiederbringlich verloren ist. Der Blick Eurydikens. ... Und die Philosophie soll keine Symphonie sein, die den Stand der Sache selbst einlöst (ausblenden)...

173. Sprecher 2 (w.o. - einblenden):

...und Beethoven war, wie soll ich mich ausdrücken, der letzte und vielleicht der einzige Komponist, auf dessen Musik der Begriff einer objektiven Musik zutrifft, selbst in seinen schwächeren Werken, selbst im Scheitern, oder sogar gerade dann. Und dieser Stand der Objektivität war nicht mehr rekonstruierbar, es sei denn, ja, wie ich schon sagte, aus einem gewissen Bewußtsein des Scheiterns heraus, daß eben die Begriffe, die man verwendet, oder verwenden muß, nicht das sagen können, um was es eigentlich geht, d.h. man müßte diese Begriffe eigentlich durchstreichen, noch während sie ausgesprochen werden, und dann kann man auch gleich nichts sagen, also schweigen. Deswegen, unter anderem deswegen glaube ich, ist das Buch nicht zustande gekommen.

22. Szene:

174. Sprecher 3 (in die Kamera im Schloßpark):

Ich habe es nicht verstanden - und ich wollte es auch nicht verstehen.

175. Sprecher 1 (Kommandantur):

Beethoven "ist" die Tonalität.

176. Sprecher 3 (w.o.):

... wie das funktionieren sollte. Also einerseits diese akribische Untersuchungen des Notenmaterials. Es kommt dabei heraus, daß Beethovens Musik die Prinzipien der Tonalität bestätigt, und daß Beethoven gewisse Großformen der Tradition entnahm, die Sonate, die Symphonie - die Messe - daran festhielt, und gerade mit ihr und gegen sie seine Sprache entwickelte. Also gerade die Erfüllung der Form, die Erfüllung, die freiwillige Erfüllung ihrer Notwendigkeit, ermöglichte diesen qualitativen Sprung zur Objektivität seiner Musik - also eben nicht als subjektive Setzung, als subjektiven Ausdruck, sondern als ein Gebilde, das in erster Linie seiner eigenen Notwendigkeit, seiner inneren kohärenten Gesetzmäßigkeit folgt. In dem nichts zufällig passiert - das ist soweit klar - aber nicht klar - oder was mir nicht einleuchtet, ist der Sprung von diesen Einsichten zur Philosophie. Daß die im Entstehen begriffenen kapitalistischen Gesellschaften sich selbst eine Identität, einen Begriff des zusammenhängenden Ganzen vorgaukeln wollten, der sich vielleicht in der Musik als Tonalität niederschlägt, mag als Gedanke evident sein, aber bewiesen ist er für mich nicht.

177. Sprecher 1 (Kommandantur):

Vielleicht kommt man dem an nächsten, wenn man den uralten Vergleich von Musik als Traum nachgeht.

178. Sprecherin 2 (Interview):

... aber diesen Gedanken hat er dann nicht weiter verfolgt. Ich habe ihn dann einmal gefragt, warum die Komponisten fast ohne Ausnahme, trotz der Vergeistigung der Musik, an Vokalkompositionen festgehalten haben. Seine Antwort war, daß der Übergang vom Vokalen zum Instrumentalen, der eigentlichen Vergeistigung durch ihre Verdinglichung, ihrer Subjektivierung der Menschheit unendlich schwer fiel - und daß die Komponisten immer wieder - gleichsam versuchsweise - diese Aufklärung rückgängig machen.

179. Sprecher 1 (Kommandantur):

Die Imagination aller Musik nämlich, und gerade auch der instrumentalen, ist vokal. Musik sich vorstellen heißt immer: Musik innerlich singen: die Vorstellung ist untrennbar vom Körpergefühl der Stimmbänder, und die Komponisten tragen der "vokalen Schranke" Rechnung. Nur die Engel können rein (*) musizieren.

180. u. 181. Geräusch und Klavier(*):

fis - dann Autotür.

23. Szene:

182. Sprecher 3 (im Auto):

Das komponierende Subjekt, verschwindet in der Objektivität der von ihm geschaffenen quasi bruchlosen Kunst.

183. Sprecher 1 (Studio):

Damit hört sie auf das Problem der Musik zu bilden: Man weiß es eh schon.

184. Sprecherin 1 (Nachts auf der Straße):

Dahin gehört die rührende sage, daß der strömkarl oder neck für seinen Unterricht in der musik sich nicht bloß opfern, sondern auch die auferstehung und erlösung versprechen läßt. Zwei knaben spielten am strom, der neck saß und schlug seine harfe, die kinder riefen ihm zu: "was sitztest du neck hier und spielst? du wirst doch nicht selig!" da fing der neck bitterlich zu weinen an, warf die harfe weg und sank in die tiefe. Als die knaben nach haus kamen, erzählten sie ihrem vater, der ein priester war, was sich zugetragen hatte. der vater sagte: "ihr habt euch an dem neck versündigt, geht zurück, tröstet ihn und sagt ihm die

erlösung zu". Da sie zum strom zurückkehrten, saß der neck am ufer, trauerte und weinte. die kinder sagten: "weine nicht, du neck, unser vater hat gesagt, daß auch dein erlöser lebt"; da nahm der neck froh seine harfe und spielte lieblich bis lange nach sonnenuntergang.

185. Sprecher 1 (Studio):

Eine der Grundfragen zu Beethoven.