

Stationssprecher:

Sehr geehrte Damen und Herren,
Sie hören in der nun folgenden Stunde einen Radioessay von Uli Aumüller über das Bedeutende der Nicht-Musik. Eine schwer zu formulierende Frage eines wesentlichen Unterschieds.
Es spricht der Autor, Aufnahmenleitung hatte Clarisse Cossais.

Der Autor:

Warum hat Nichts eine so große Bedeutung, jedenfalls zur Zeit?

Der Bildhauer Hans Steinbrenner wird in der Bremer Galerie Katrin Rabus gebeten, sich über die von ihm ausgestellten Werke zu äußern. Natürlich sind solcher Art Aufforderungen unter Künstlern nicht sehr beliebt. Sagen sie uns bitte, was will ihre Kunst uns sagen. Ja, wenn ich dies sagen könnte, hätte ich mir die Kunst sparen können. Oder anders herum gesagt, eine Kunst, von der sich sagen läßt, was sie uns sagt, ist keine Kunst, was nicht heißen soll, daß Kunst kompliziert sein muß, es also einfach kompliziert sein muß, auszudrücken, was sie uns zu sagen hat, sondern was Kunst uns sagen kann, das kann durchaus einfach sein, das kann komisch sein, oder erotisch oder beklemmend - es kann sehr einfach sein, was Kunst uns zu sagen hat, wenn sie überhaupt etwas sagen will, das ist noch eine andere Frage, aber es kann einfach sein, und ungeheuer schwer zu formulieren mit Worten zu beschreiben, was Kunst ohne Worte viel einfacher ausdrückt, sagt oder ausdrückt oder ich will damit nicht sagen, daß Kunst etwas ausdrücken muß oder sagen, denn es gibt auch nichtssagende oder besser gesagt nicht sagende Kunst, die etwas ausdrückt, was sich nicht so leicht beschreiben läßt.

Hat was, steht dann der Kunstkenner vor dem Bild und reibt sich an der Nase, hat was, sagt er noch einmal und wird es vielleicht noch ein drittes Mal sagen, dieses „hat was“, nicht etwa, weil ihm sonst und darüber hinaus nichts einfiele, was es denn hat, sondern weil es ihm im Vorlauf, seinen Wortfindungsschwächen vorausseilend einfällt, wie unendlich banal und letztendlich peinlich es wäre zu begründen, warum es etwas hat, daß da nur so ein paar grob behauene Holzblöcke stehen, schwarz bemalt übereinander gestapelt und jetzt sag mal, wenn die was haben,

warum die was haben.

Besagter Künstler jener grob behauenen Holzblöcke schwarz bemalt übereinander gestapelt von dem Fußboden etwa bis zur Augenhöhe wurde gebeten, etwas zu sagen über sein Kunstwerk und er tut es widerwillig - vielleicht nicht - so doch zögerlich, skeptisch.

Er lenkt das Augenmerk nicht auf das, was man sieht, die Skulptur also, die dort steht mit ihren grob behauenen Holzblöcken, sondern, wie er sich ausdrückt, auf die Späne, Meister Eckhart habe das einmal gesagt, er meint damit die Leere, die diese Späne, da sie ja nun nicht mehr da sind, hinterlassen, er meint also, habe ich mir gedacht, nur den leeren Raum, wo vorher Holz war, das dann zu Spänen wurde und wo jetzt Luft ist, nichts als Luft, und wir sollten uns jetzt die Luft betrachten, und zwar nicht so, wie man einen Apfel nimmt, und in ihn hineinbeißt - und da fehlt nun ein Stück und das fehlende Stück kann ich betrachten als ein Loch in einem Apfel, als ein fehlendes Teil von einem Ganzen, das jetzt in meinem Bauch ist, nein, der Künstler, dieser Bildhauer meinte die Leere, das unbeschriebene Nichts, von dem diese Späne, die man nicht mehr sieht, Zeugnis ablegen.

Damit man Stille hört, bedarf es Töne. Damit ich die Leere sehe, vielleicht denn doch vor meinem inneren Auge, oder als den Ort meines inneren sehenden Auges, bedarf es dieser sie gestaltenden Skulptur, deren Späne - denn man sieht, daß es bei ihrer Herstellung Späne gegeben haben muß - deren Späne die Zeugen dieser Leere sind.

Die Hinterlassenschaft der Späne ist die Leere.

Warum aber der ganze Aufwand, habe ich mich gefragt, und nicht den Künstler, denn irgendwann wurde mir das alles zuviel, denn in besagter Galerie waren auch eine Reihe Komponisten anwesend und Musiker, mit denen ich über eine Reihe von Projekten verbunden bin, mit denen ich meinen Lebensunterhalt verdiene und da hatte es schon eine ganze Reihe Gespräche gegeben und Termine und Anregungen und Animositäten und kleine und große Eitelkeiten, in etwa in der Weise,

wenn der das bekommt, will ich aber auch zumindest dasselbe haben, d.h. Künstler sind auch Menschen, aber ich, habe ich mir dann gedacht, bin auch nur ein Mensch und warum in aller Welt habe ich mir diesen Job ans Bein gebunden, freiwillig einen Sack Flöhe zu hüten, aus freien Stücken, niemand hat mich dazu gezwungen, aber es muß doch leichtere Wege geben, sein Geld zu verdienen, trotzdem gibt es keinen Grund mich zu beklagen, denn, schießt mir durch den Kopf, um wie viel Geld auf dieser Welt würde ich mich denn davon abbringen lassen, das nicht mehr zu tun, was ich mache, und für was würde ich das Geld ausgeben, wenn ich denn mit einer anderen Arbeit genug Geld verdient hätte, dann doch wohl für genau das gleiche, was ich jetzt auch schon tue, was mir offensichtlich Spaß macht, obwohl Spaß vielleicht nicht das richtige Wort ist, denn Spaß ist was diese reichen Leute, die da um den Künstler mit seiner Skulptur herumstehen, die seine Kunden sind, Spaß ist, was sie sich mit ihrem Geld vielleicht gerade noch kaufen können. Spaß ist käuflich, aber mehr auch nicht, denn Geld hat eine glitzernde Vorderseite und auf der Rückseite gähnt eine große Langeweile, es tut sich eine große öde Leere auf, auf der Rückseite des Geldes. Geld an sich ist sinnlos und was Geld ist, weiß nur der, der es nicht hat, der sich nichts kaufen kann, weil er keines hat, für den macht es Sinn, nach Geld zu streben und malt sich ein schönes Leben aus, wenn ich nur Geld hätte, aber wenn er das Geld dann hat, wenn, wenn das Geld da ist und das schöne Leben, dann stellt sich heraus, daß Geld allein eben keinen Sinn macht, daß es nur Spaß ist, den ich damit kaufen kann, daß dieser Spaß genauso wie das Geld auf seiner Rückseite öde und leer ist, und ich glaube nicht, daß es diese Leere, dieses öde Nichts ist, wovon der Künstler redet vor seiner Skulptur, die eigentlich unwichtig ist im Verhältnis zu einem Raum, der leer und offen ist, ein heller, lichter Raum, ein von Nichts angefüllter Raum, oder der Raum ist das erfüllte Nichts, genau, das ist es, er ist unbedingt gefüllt oder erfüllt, aber von Nichts, es ist auch Raum gemeint, ein offener freier Raum, ich glaube, daß ich langsam verstehe, was er meint, wovon er spricht, was eben heißt, auch heißt, daß es viele verschiedene Qualitäten von Nichts gibt, unverbunden miteinander, aber wie kann Nichts verschiedene Qualitäten haben?

Es kann.

Die Langweile auf der anderen Seite des Geldes, das Spaß-Nichts und die Leere, der leere Raum, den diese Holzspäne da bezeugen, die gar nicht zu sehen sind, deren Spuren zu sehen sind, genauso wie sie wiederum Spuren sind des leeren Raums, den sie hinterlassen, das sind zwei verschiedene Qualitäten des Nichts, die unterschiedlicher gar nicht sein können. Sie lassen sich vermutlich gar nicht vergleichen.

Jedenfalls ist es schwierig, etwas über den Unterschied ihrer Qualitäten zu sagen, ohne in das Moralisieren eines Griesgrams abzugleiten, der da den schnöden Mammon verachtet und vor den Gefahren der Spaßkultur warnt, als hätte er die Moral für sich gepachtet, während er auf der anderen Seite die Vergnügung, die heitere Erfüllung in Anbetracht eines stillen Nichts in Aussicht stellt. Das wäre mehr als komisch.

Es kommt mir aber zunächst ein anderer Gedanke in den Sinn, der auf erste Sicht mit dem bisherigen Thema nur wenig zu tun hat, zu haben scheint, und das betrifft die Sendung, die sie jetzt gerade im Radio hören, die als ein Musikfeature angekündigt wurde, jedenfalls als eine Sendung, die im weitesten Sinn sich mit Musik beschäftigt. Eine Musiksendung ohne Musik aber ist keine Musiksendung. Oder sie ist eine Nicht-Musiksendung, denn es liegt auf der Hand, daß es einen Unterschied macht, ob man außerhalb einer Musiksendung keine Musik hört oder innerhalb einer Musiksendung keine Musik hört. Eine Musiksendung ohne Musik ist ein seltsames Ding, und hat sich vielleicht im Sendeplatz vertan, aber woanders findet sie erst recht nicht ihren Ort, da eine Musiksendung ohne Musik ein dem äußeren Anschein nach so extremes Thema behandelt, ein extremes Thema der Musik, daß nur die Spezialleckere der Musiksendung für ihre Plazierung in Frage kommt. Es ist auch kein Vortrag über ein bestimmtes Thema innerhalb einer bestimmten oder im allgemeinen der Musik, mit dem sich der Autor so auszubreiten glaubte, glaubte ausbreiten zu müssen, das soll ja vorkommen, so daß für die Musik, um die es geht, plötzlich kein Platz mehr da war. Ehe ich meinen Aufsatz kürze, nach diesem Motto, kürze ich doch lieber diesen Beethoven. Das kann im Extremfall so weit

führen, wie bei Adornos Radiovortrag über die schönsten, die wichtigsten Stellen, die entscheidenden Stellen in der Musikgeschichte des Abendlandes, daß immer nur zwei Sekunden Musikbeispiele in die Ausführungen über die Musik eingestreut waren. Für so klug möchte ich mich allerdings nicht halten, und ich denke auch, dies ist ein spezifisch deutsches Phänomen. Also dies macht Deutschland so liebenswert. Eine andere Variante wäre es, den Vortrag selbst für Musik zu erklären, ihn nach musikalischen Kriterien aufzubauen, wie der berühmte Vortrag von John Cage, über Nichts, lecture on nothing, der nach einem bestimmten zeitlichen Plan aufgebaut ist, nach Sekunden geht es da, dann sagt er wieder was, dann sagt er wieder nichts, und dann sagt er wieder was und dann wieder nichts und so weiter ... und er hatte darüber hinaus diese wunderbare irische Melodie, irisch-amerikanische Melodie in seiner Stimme, also die Stimme hatte diese Melodie, und in welchem Vortrag er trotz dieser Ordnung, dieser zeitlichen Ordnung, die vielleicht ausgewürfelt war, aber trotzdem eine ziemlich dominierende prägnante Ordnung, die den Hintergrund des Vortrages strukturierte und durchführte, wovon auch die Rede war und in welchem eben Cage sagte, wenn er Beethoven höre, höre er keine Musik, sondern Zusammenhänge - da habe ich mir immer gedacht, entweder ich habe da etwas total mißverstanden, oder es stimmt da etwas nicht, also von Losigkeit war da die Rede, vom befreitem Hören der Klänge erst einmal, nicht der Musik, Klänge als Klänge zu hören, und nicht als Funktion des Zusammenhangs in dem sie stehen.

Seitdem haben wir viele viele Klänge gehört, die aber, und das eben verstehe ich nicht, genau im Zusammenhang der Cage'schen Zufallsoperationen stehen, man hört den Cage sofort heraus, das kann nur Cage komponiert haben, oder gewürfelt haben, das war genau sein eigenwilliger Versuch, den Intentionen des Ichs eins auszuwischen, und auch der, wie soll ich sagen, Einflußnahme des Gesellschaftlichen ins musikalische Material. Derweil hat er nur gewürfelt, weil er (hoch lebe die Senkung der Lohnstückkosten) auf diese Weise mehr komponieren konnte, mehr Aufträge annehmen, mehr Uraufführungen produzieren. Natürlich streiten sich die Geister, ob dabei Musik herausgekommen ist, oder eben nur die Idee, die Ahnung einer Idee des befreiten Hörens.

Klar, fragt man sich, wenn das, was dabei herausgekommen ist, keine Musik ist, was ist es denn dann?

Ich saß mit Helmut Lachenmann in einem Berliner Straßenrestaurant, draußen im Freien, auf dem Trottoir. Ich hatte ihn vom Flughafen abgeholt, für ein paar längere Dreharbeiten, die wir uns vorgenommen hatten, deren Vorbereitung mich soviel Kraft und Nerven gekostet hatte (wieder so ein Sack mit Flöhen), daß ich schon vor Beginn der eigentlichen heißen Phase völlig erschöpft und abgespant war. Das ist so ein Zustand, da kann dich nur noch wenig erschüttern, du sitzt da, wie ein ruhender Buddha und läßt die Dinge geschehen, ohne dich großartig einzumischen. Zu planen, zu gestalten, hast du eh keine Kraft mehr, also gehst du einfach nur deinen Weg und denkst dir traumwandlerisch, es wird das schon alles richtig sein. Die Frage, wer bin ich, als welches Ich will ich mich als Regisseur meinem Team verkaufen, wie mein Auftritte gestalten, hat sich mangels Energiereserven einfach von allein erledigt - und noch immer schwärmen die Kameraleute und Lichtleute und Tonleute und so weiter von unserer gelungenen Zusammenarbeit, sie sei zwar körperlich anstrengend, aber so locker und fröhlich, unverkrampft und inspirierend gewesen. Wir hatten das dann den afrikanischen stil der Menschenführung genannt, denn in manchen afrikanischen Dörfern reden die Menschen je höher sie in der Hierarchie steigen desto weniger, ganz im Gegensatz zu uns, der Chef, der Häuptling eines Dorfes sagt überhaupt nichts mehr und läßt einen Interpreten für sich reden, der deutet und spricht aus, was der Chef zu dieser oder jener Frage wohl sagen würde. Also das Zentrum ist leer in gewissem Sinne, die zentralen Gottheiten - dieses Prinzip setzt sich dann auf mehreren Ebenen fort - die zentralen Gottheiten haben keinen Namen, keine Qualitäten, der Platz in der Mitte des Dorfes ist leer, damit man auf ihm tanzen kann, Platz ist für die Gemeinschaft, die die Leere diese Platzes braucht, um sich zu entfalten und der zentrale Beat vieler afrikanischer polyrhythmischer Musik wird eben gerade nicht geschlagen, er wird ausgelassen, ist nicht hörbar, aber fühlbar, damit ihn die Tänzer mit ihrem Klatschen und Füßestampfen ausfüllen können. Die ausgelassene Mitte der Musik, die Leere inmitten der Musik lädt die Tänzer zum Tanzen ein, zum Mitmachen. Nicht so ein dämliches Bass-drum Bumm-Bumm wie bei

uns. Daß man nach diesen Prinzipien auch einen Film drehen kann, Dreharbeiten anleiten, eben einen Sack Flöhe hüten, war mir bis dahin neu, aber es geht, und ich glaube, das Ergebnis kann sich sehen lassen. Na ja, Filme können sich immer sehen lassen, was sonst.

Wenn du auf den Gipfel des Berges möchtest, sagte man dort, in Ghana, wo ich das erlebt habe, mußt du um den Berg herumlaufen. Der Gipfel des Berges, das ist eine Umschreibung dieser zentralen afrikanischen Gottheit, die keinen Namen hat, keine Gestalt, keine Qualität, weder gütig noch strafend, wie unser christliche Gott, der aber eigentlich auch keinen Namen hat und vielleicht haben beide namenlose Götter den gleichen Ursprung - wenn ich also zu dieser zentralen Gottheit will, dann ist das nicht so, als wenn ich von A nach B gehen würde. B hat in diesem Fall eine ganz andere topographische Qualität. Eine transzendente Qualität, aber das sagt sich so leicht, transzendente Qualität. Trotzdem wird vielleicht deutlich, warum man um den Berg herumlaufen muß, um auf seinen Gipfel zu gelangen.

Ich saß also in diesem Restaurant auf dem Trottoir mit Helmut Lachenmann, es war schönes Wetter, warm und das Essen war entgegen der sonstigen Gepflogenheiten Berliner Restaurants akzeptabel. Aus besagten Gründen litt ich unter einer deutlich verminderten Prozessorleistung meines Aufnahme- und Wahrnehmungsapparates. Die Vögel zwitscherten, die Teller klapperten und da es in einer Seitenstraße war, war der Verkehrslärm nur aus der Ferne zu hören, mal näher mal ferner, der ist halt einfach immer da dieser Verkehrslärm, aus den Gründen, die bekannt sind. Aber sagte ich zu Helmut Lachenmann, woran ich mich nicht gewöhne oder mit welchem Gedanken ich mich nicht anfreunden kann, ist, diesen Lärm, dieses zufällige Geräuschkonzert hier in diesem Restaurant auch noch für Musik zu halten. Ich dachte da ziemlich konkret an ein Konzert, das John Cage einmal veranstaltet hatte, bei welchem nur die Fenster des Konzertsaaes abwechselnd geöffnet und wieder geschlossen wurden, und der Lärm von draußen mal mehr und mal weniger deutlich in die Ohren der Zuhörer einzog. Ich frage mich wirklich, ob das noch Musik ist. Es ist keine Musik, es sind nur die Geräusche, und Cage inszeniert bewußt nur

die Wahrnehmung von einem Ausschnitt daraus, aber in dem Augenblick, wo ich meine Wahrnehmung bewußt auf das Hören dieser Geräusche fokussiere, wie zum Beispiel in so einem Konzertsaal, wo die Leute hingehen, um Musik zu hören, oder wenn ich mit meiner Mikrofonangel durch eine Fabrik laufe, um die Fabrikgeräusche aufzunehmen, dann verändert sich die Identität dieser Geräusche, je nachdem aus welchem Blickwinkel ich sie höre. Der Arbeiter, der dort an so einer Maschine steht, die einen Höllenlärm macht, der aber seinen Ohrenschutz trotzdem nicht aufsetzt, weil er davon Kopfschmerzen bekommt, oder Gleichgewichtsstörungen, der hört diesen Lärm mit Sicherheit ganz anders, gestörter, wütender als ich, der ich von den mehrfach überlagerten Rhythmen und den changierenden Obertonreihen und Klangfarben fasziniert bin, die sich nicht nur in sich bewegen, da es zu Interferenzen und Auslöschungen kommt, sondern die sich in ihrer Zusammensetzung nochmals vollkommen verwandeln, je nachdem, wie ich die Stellung und Entfernung meines Mikrophons verändere.

„Jedes Geräusch, dem man lange genug zuhört“, schrieb Viktor Hugo in „Satans Ende“, „jedes Geräusch, dem man lange genug zuhört, wird zur Stimme“. Geräusche, denen ich zuhöre, fangen an, etwas zu erzählen, Geschichten, Räume und so weiter, das ist sozusagen die epische Ebene von Geräuschen, Stimme haben, oder zu Stimme werden meint aber vermutlich noch etwas anderes, nämlich, daß Geräusche, denen ich zuhöre, immer wieder zuhöre, zu singen anfangen. Schwer zu beschreiben, was genau ich damit meine, was das ist, dieser Gesang, denn es ist nicht nur der klangliche Reichtum, den ich in einem Geräusch entdecken kann, und dabei kann ich mich als Entdeckenden entdecken, weswegen der klangliche Reichtum, den ich entdecke, mich bereichert, es ist nicht nur die Entdeckung einer differenzierten Wahrnehmung, sondern - entschuldigen sie, wenn ich jetzt auf eine mythologische Erzählebene ausweiche - es ist zugleich die Freude über die Vielfalt, den Reichtum, die Wunder der Schöpfung, Aber auch des Beziehungsreichtums dieser Wunder der Schöpfung, ihrer Zusammenhänge - die ich da auf einmal entdecke, daß so ein Ding wie ein Geräusch überhaupt existiert - und deswegen singt es von dem Wunder seiner Existenz wie ein Vogel von einem Baumwipfel, aber

diesen Gesang höre ich nicht bei jedem Geräusch, nicht jedes Geräusch singt, sondern es singen nur solche Geräusche, denen ich zuhöre, was auch besagt, daß es gar nicht gesagt ist, daß es wirklich die Geräusche sind, die vom Wunder ihrer Existenz singen, dieser „Schön, daß du da bist Effekt“ - sondern daß nur ich als Hörender diesen Gesang höre, womit ich nicht meine, daß ich als Hörender etwas in das Gehörte hineinhöre, hineinphantasiere, was da gar nicht drin ist.

Es ist nicht in mir drin, es ist nicht in dem Geräusch drin, es ist wie der Gipfel des Berges, um den ich herumgehen muß, man kann auch nicht sagen, daß das die Transzendenz ist, die da singt, oder von der es singt, und dieser Gesang ist sicher Nicht-Ich, und ist Nicht-das-Geräusch, es ist auch keine Sache, die herbeigerufen oder herbeigezwungen werden kann, entweder sie kommt, oder nicht, man kann nur die Türen und Fenster weit aufmachen, von dem Zimmer, in dem ich wohne, von dem Zimmer, das ich bin, das ich als ich mit mir herumtrage. Was ist das Wesentliche an einem Zimmer, hatte der Bildhauer mit seiner schwarzen Skulptur aus grob behauenen Holzklötzen vorhin gefragt, das Wesentliche an einem Zimmer ist, daß es Fenster und Türen hat und ich hinausschauen kann - und hinaushören, möchte ich noch ergänzen, als es geht überhaupt nicht um die Sinne meiner Wahrnehmung, sondern um Wahrnehmung, das ist klar, nicht um den Unterschied zwischen Augen und Ohrensinn, zum Beispiel. Das Auge sieht Objekte als etwas uns gegenüber Stehendes, es mißt Distanzen, Entfernungen: Da ist das eine und hier bin ich. Subjekt und Objekt werden der Tendenz nach getrennt. Beim Ohr verschwimmt diese Grenze etwas. Ich weiß also zum Beispiel gar nicht, ob ich Musik als etwas äußeres Objektives höre, was da von einem Konzertpodium kommt oder noch schwieriger, aus den simulierten Räumlichkeiten eines Lautsprechersystems, oder ob ich das im Innern höre, also nicht als etwas mir Gegenüberstehendes, sondern gewissen Maßen als ein Teil von mir, ein Teil von mir, der Nicht-Ich ist, oder nicht ich bin, denn es ist ja trotzdem die Musik, der ich zuhöre, die ich nicht bin. Jedenfalls an dieser Grenze spielt sich das ab, zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Innen und Außen und so weiter.

Trotzdem fällt es mir schwer, jedes Geräusch zu jeder Stunde und

überall als Musik zu hören, selbst wenn ich hinhöre, höre ich Geräusche und keine Musik. Und habe ich Helmut Lachenmann gesagt, mit dem ich in diesem Straßenrestaurant saß in Berlin, wo die Teller klapperten und die Vögel zwitscherten und die Autos in der Ferne brummt und ich habe Helmut Lachenmann gesagt, daß ich jetzt in diesem Augenblick nur Geräusche und eben keine Musik höre, liegt vermutlich daran, daß ich beim Musikhören bewußt oder unbewußt nach einer Ordnung suche, eine Form von Ordnung, welche diese Geräusche oder Klänge auf irgendeine Weise zueinander in Beziehung setzt, also daß die Geräusche nicht nur sie selbst sind, sondern gleichzeitig, was ja nicht zwingend bedeuten muß, daß sie dadurch in ihrem Selbstsein eingeschränkt sind, aber gleichzeitig suche ich hörend nach jener sozusagen referentiellen Ordnung, die mir - wie soll ich sagen - gewissermaßen garantiert, wo ich ein Vertrauen darauf haben kann, daß diese je einzelnen Klänge vom Geist dieser sie ordnenden Prinzipien durchdrungen sind. Dieser Geist kann die Intelligenz oder Musikalität des Komponisten sein, der die Musik geschrieben hat, oder auch die Präzision, die Leuchtkraft und der Beziehungsreichtum, die der Musiker herstellt.

Natürlich ist Ordnung nicht alles, im Gegenteil, meistens ist sogar die Musik ziemlich langweilig, von der ich weiß, wie sie gemacht - wie sie geordnet ist. Eine spannende Art von Ordnung (kann sein, muß nicht) ist eine Ordnung mit der Möglichkeit ihres Gegenteils, dem Chaos, und wenn das Chaos ausbricht, bestätigt das die Ordnung, oder es ist ein Spiel immer an der Kante zwischen den beiden, so wie Irvine Arditti, der Geigenvirtuose immer an der Ecke, dem Abgrund seiner Stuhlkante sitzt, wenn er spielt, und man immer Angst hat, daß er umfällt oder abrutscht - oder daß er gleich in das Publikum springt, wenn er spielt, und das ist dann unter Umständen genauso spannend, dem zuzuschauen, wie das, was er auf seiner Geige zum Besten gibt.

Es ist also diese Art von Ordnung langweilig oder uninteressant, die sich also solche zu sehr zu erkennen gibt und in den Vordergrund drängt, und sich selbst zu wichtig nimmt, wie überhaupt alles uninteressant ist, was sich selbst zu wichtig nimmt, aber trotzdem möchte ich hören, daß diese

Klänge in einer Ordnung aufgehoben sind, genauso wie die Ordnung sich selbst aufhebt, in den Hintergrund tritt und hinterfragt wird vielleicht, jedenfalls sich selbst nicht zu wichtig nimmt, in ihr Gegenteil umschlägt, damit wir eben nicht nur Klänge und Geräusche hören, die irgendwie geordnet sind oder auch nicht geordnet sind, sondern wir Musik hören, und diese Musik zu singen anfängt, im besten Falle möglicher Weise.

Dies habe ich Helmut Lachenmann gesagt, allerdings längst nicht so ausführlich und ausschweifend, ich wollte mich nicht so wichtig nehmen, in den Vordergrund drängen, deshalb habe ich es ihm viel knapper erzählt, nur irgendso etwas Dahingeworfenes, Ungeordnetes, ich weiß gar nicht mehr, was genau ich ihm gesagt habe oder hatte, es ist ja auch schon eine ganze Weile her, weil dazu war ich viel zu müde und mein Hirn zu ausgenudelt, leergebrannt. Ich habe deswegen, zur Rekonstruktion dieses Gespräches ein paar andere Quellen herangezogen, andere Gespräche, Briefe, Bücher, um damit nicht zu sagen, so ist es gewesen, sondern so könnte es gewesen sein. Ich, sagte Helmut Lachenmann, und er möge mir jetzt keinen bösen Brief schreiben, wenn ich ihn falsch zitiere, weswegen ich lieber sage, daß unsere Begegnung so mit Sicherheit nicht stattgefunden hat und die Figur Helmut Lachenmann, die ich hier etwas sagen lasse, besitzt nur entfernte Ähnlichkeiten mit dem tatsächlich lebenden Komponisten, die Ereignisse, die ich schildere, sind also Nachdichtungen von Begebenheiten, die sich so oder so ähnlich einmal irgendwo so zugetragen haben, aber zugleich sind sie vollkommen fiktiv und Verwechslungen zwischen Phantasie und Wirklichkeit deswegen jeder Zeit möglich.

Ich, sagte Helmut Lachenmann, also nicht der wirkliche Helmut Lachenmann, sondern derjenige, dessen Geschichte ich mir hier versuche zusammenzureimen, so daß ich mich einer gewissen Ähnlichkeit annähere, ich denke, sagte er, daß diese Frage, ob das Musik ist oder nicht, diese Geräusche, klappernde Teller, die Vögel, die Autos, ob das nun Musik ist oder nicht, das mag jeder für sich selbst entscheiden und als solches ist es auch nur ein definitorisches Problem,

der eine mag sagen, das ist Musik, der andere nicht. Das ändert an den Phänomenen als solchen erst einmal überhaupt nichts.

Und was soll das auch? Willst du dich als der große Kritiker hinstellen, und sagen, hier, das ist Musik, die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen. Woher willst du das wissen oder fast noch wichtiger, was hast du damit gewonnen? Selbst wenn das, was du da sagst, unwiderlegbar richtig wäre, was sich erst noch erweisen müßte.

Cage, im Gegensatz zu mir, sagt Helmut Lachenmann, wußte genau, was er tat: er erzwang das Trümmerfeld, machte es zum wenn auch oft verachteten Paradies für Gläubige und Ungläubige, die einen haben ihren Spaß dabei, die anderen spüren den Ernst. Auch ich zehre auf meine Weise vom Cageschen Glück, aber meine kreative Neugier möchte dort nicht landen, sondern starten. Mir geht's um die Erfahrung von Klangtransformation, jenseits der Brechung. Für mich läuft es immer wieder auf das bewußte und unbewußte Erlebnis der Brechung des Vertrauten hinaus, das vielleicht erst in diesem Jahrhundert unwiderruflich zu sich selbst gekommen ist, wo sich unere affektive Beziehung zur Kunst hat aufreißen und neu bestimmen lassen, die wir nicht anders „genießen“ können als dadurch, daß wir endlich einmal achtgeben darauf, was denn da in dieser Musik ganz real passiert: jetzt muß sich die „Liebe zur Musik“ bewähren.

Mit dieser Brechung meinte er wohl, habe ich mir gedacht, daß die meisten Konzertbesucher, vor allem die Abonnementkonzertbesucher, eben immer noch lieber Beethoven hören wollen, weil sie meinen, daß das Musik ist, und nicht Lachenmann oder Nono oder Cage, also ihre Meinung von dem, was Musik ist, hindert sie am Hören, was ihrer Meinung nach Musik nicht ist, hindert sie also am Hören im Allgemeinen. Und diese Hörverweigerung der Konzerthörer gilt es zu brechen. Eine Einladung zum Hören, gewisser Maßen, die aber weithin noch immer ausgeschlagen wird.

Die Musik ist tot, habe ich einmal gesagt, sagte Helmut Lachenmann, und das habe ich gesagt in Anlehnung an diesen Nietzsche-Ausspruch, daß Gott tot sei, womit er die Voraussetzungen schuf, diesen ganzen

verkrusteten, gesellschaftlich sedimentierten Ballast über Bord zu werfen, und endlich wieder zur Sache zu kommen.

Ich greife in vielen meiner Kompositionen unvermeidlicher Weise zu besetztem Material, weiß um seine Besetztheit, empfinde die „Belastung“ als negativen Reichtum, verstärke manchmal sogar diesen vertrauten Aspekt, siehe Tanzsuite mit Deutschlandlied, Accanto, Kinderspiel, Mouvement.

Ich versuche auf jeden Fall, durch welche Manöver auch immer, die Wahrnehmung auf die Anatomie des klingenden Geschehens zu lenken. Dabei ziele ich mit ganz pragmatischen Verfahren oft spielerisch auf einzelne Wahrnehmungsaspekte. Ich benehme mich wie Lorient in der bekannten Szene, in welcher ein Gast ein einzelnes schief hängendes Bild vorsichtig gerade rückt, wonach in einer Kettenreaktion schließlich das ganze Mobiliar zusammenstürzt. Damit unterlaufe ich die alte Musizieremphase und breche die vorweg ans Material gebundene, kollektiv strahlende, falsche Magie. Der kompositionstechnische Vorgang, dem sich solche vorläufige und beiläufige Negation verdankt, könnte fast in Kategorien des klassischen thematischen Durchführungsprinzip beschrieben werden, so wie ich umgekehrt Beethovens Harfenquartett im ersten Satz oder das vierte Stück aus Weberns op. 10 als eindeutige Brechungs- oder Transformationsvorgänge analytisch beleuchtet habe.

Musik:

Helmut Lachenmann - ein Kinderspiel
Filterschaukel

Der Autor:

Gedankenpause. Bindestrich. Doch Musik in dieser Musiksendung ohne Musik. Ein Bruch also in der selbst gesetzten Ordnung? Nein, denn es muß sich erst noch herausstellen, ob dies, was wir da gerade eben hörten, mit den Begriffen von Musik als noch Musik beschrieben werden kann. Aber jedenfalls war es nicht keine Musik, die wir gerade eben hörten, d.h. mit den Denkopoperationen der Dialektik allein kommen wir nicht weit.

Gedankenpause also. Einen Augenblick innehalten, so ungefähr am

goldenen Schnitt dieser Sendung. Luft holen.

Fahren wir fort mit der vorhin begonnenen Geschichte im Berliner Straßenrestaurant. Gerade wollte Helmut Lachenmann dazu ausholen, daß er sich zur Zeit sehr intensiv mit japanischen Philosophen beschäftigen würde, die aus einer anderen Tradition kommend, nach der japanischen Öffnung zu Beginn unseres Jahrhunderts nach Europa reisten und die Vorlesungen der Neukantianer und von Husserl, Jaspers und Heidegger besuchten - und daß er sich in diesem Zusammenhang erneut mit dem Begriff einer Nicht-Musik auseinandersetzen würde und den Fragen seiner ästhetischen Einlösung, da stimmte gleich am Nebentisch die Nachtigal von Ramersdorf ihren Gesang an, ein Gesang, in Vergleich zu dem es sich bei dem gerade gehörten Klavierstück gleichen Namens von Helmut Lachenmann nur um ein Kinderspiel handelt. Die Nachtigal von Ramersdorf, anzusiedeln irgendwo zwischen den Geschlechtern, stammt wohl aus dem Münchner Stadtteil Ramersdorf, aber irgendwann hat es sie oder ihn aus welchen Gründen auch immer nach Berlin verschlagen, sie ist oder vielmehr sie war, den Gerüchten zufolge soll sie kurz nach dem Auftritt, von dem ich jetzt gerade erzähle, verstorben sein, sie war also so etwas wie die Reinkarnation von Troubadix, in dieser Funktion also das, was man gemeinhin ein Original zu nennen pflegt. Die Marktlücke, die sie besetzte, deswegen geliebt irgendwie und akzeptiert, aber damit auch abgetan, die Marktnische, die sie besetzte, die auch niemand nach ihr wird je wieder besetzen können, war es, in einem Lokal, einem Restaurant, einem Café zu singen und Geld dafür einzusammeln, daß sie zu singen aufhörte. Ihr Gesang war die konsequente Verkehrung dessen, was an Gesang schön sein kann, woran aber auch nicht eine einzige Note eine Ausnahme bildete. Sie sang mit schwindelerregender Genauigkeit immer falsch, und blieb sich darin treu, bis - wenn die Gerüchte stimmen, bis an ihr Lebensende. Ein Zerrbild der Perfektion in der Musik, ein Zerrbild des Perfektionismus, die Perversion folglich von dem, was wir für Musik halten.

Ich gab ihr 5 Mark und sagte, weil es mir viel erschien, daß dies für uns beide sei, Helmut Lachenmann und mich, woraufhin sie, vollkommen erobert, mich beschimpfte, wie anmaßend sie es fände, daß ich ihre Kunst

auf diese Weise herabwürdigen würde, und daß ich keineswegs das Recht hätte, nur Kraft meines Geldes für andere zu sprechen. Helmut Lachenmann zog ebenfalls sein Portemonnaie und gab ihr ebenfalls ein paar Münzen, womit die Schuld in ihren Augen keineswegs beglichen schien, aber trotzdem zog sie ihrer Wege.

Dies also war eine Begegnung mit dem, was Musik nicht ist, also keiner Musik, dem Gegenteil davon.

Jedoch über Nicht-Musik zu reden, sagte Helmut Lachenmann, das sei wie beim Heiligen Augustinus. Wenn ich es nicht aussprechen muß, dann weiß ichs, wenn ich es aussprechen muß, weiß ich garnichts. Womit wir aber zumindest, habe ich mir gedacht, oder hätte ich mir denken können, wenn dieses Gespräch diesen Verlauf genommen hätte, wie ich ihn jetzt wie gesagt aus verschiedenen Bruchstücken zusammenfabuliere, womit wir aber zumindest die Zonen des Bekenntnishaften berühren, in vollkommener Ungewißheit, zu was wir uns bekennen, außer einem allgemeinen Bekenntnis zur Humanität und ihrer möglichen Durchsetzbarkeit.

Es ist da, es ist womöglich einfach (wenn ich es nicht aussprechen muß), aber, es ist nahezu unmöglich, es auszusprechen, oder ganz unmöglich. Laß es mich nach alledem nochmals anders sagen, sagte Helmut Lachenmann, es ist ja eine Binsenweisheit, daß es kein intaktes, in Gänsefüßchen jungfräuliches Material gibt, alles ist schon berührt. Aber auf dem Weg über diese Erkenntnis und über die strukturelle Brechung des alten Zusammenhangs mittels eines neu zu entdeckenden muß sich das Paradoxe ereignen, daß solcher Zustand von Jungfräulichkeit erneut hergestellt wird, daß am Ende im neuen Zusammenhang etwas Unberührtes, etwa Intaktes im doppelten Sinn herauskommt, funktionierend im neuen Kontext, und unter diesem Aspekt zugleich unberührt, geheimnisvoll wegen seiner neuen Transparenz.

Das ist auch der Grund, wieso ich immer weniger Lust habe, zu „exterritorialen“ Klangmitteln zu greifen: sozusagen dorthin in Gänsefüßchen auszuweichen (sofern ich diese nicht inzwischen in wie auch immer standardisierter Form ins mir geläufige

Instrumentalrepertoire schon eingegliedert habe). Da es nicht um neue Klänge, sondern um ein neues Hören geht, muß sich dieses auch am „schönen Ton“ einer Cello-Saite bewähren. Ihm möchte ich seine Unberührtheit als Element in einer verwandelten Materiallandschaft zurückgeben. So weit Helmut Lachenmann.

So sollen wohl und wahrscheinlich machen sie´s auch, aber das ist eine Frage der Hörgewohnheiten, die kurzen harten hammerartigen Stakkatoschläge bei dem Klavierstück vorhin, diesem Kinderspiel, an der Oberfläche das zerstören, oder besser gesagt aufbrechen, was für gewöhnlich für Klaviermusik gehalten wird. Da findet also in gewissem Sinn das Gegenteil von Musik statt, also keine Musik, Antimusik. Aber das für sich genommen wäre ja noch keine Kunst, sondern nur die Provokation eines Kleinbürgerschrecks.

Was aber da aus dem Innern des Instruments an Resonanzen heraustönt, was fast so klingt, als käme es von einer himmlischen Orgel aus dem Jenseits herüber, und noch zusätzlich durch die Betätigung verschiedener Pedale in sich moduliert wird, und so daherkommt, als würde der Heilige Augustinus persönlich auf der Empore sitzen, das ist fürwahr eine jungfräuliche, unberührte Musik, eine Musik, die aus dem Gegensatzpaar Musik oder Keine-Musik glatt herausfällt, einfach nur als ein nehmendes akustisches Phänomen Staunen macht, körperlich physisch in einem Konzert natürlich viel mehr, viel ergreifender als bei einer Schallplattenreproduktion.

Unberührt, jungfräulich auch deshalb, weil um diese Resonanzklänge dem Klavier zu entlocken diese selbst nicht berührt werden müssen, sie werden nicht mit dem Anschlag der Tasten direkt erzeugt, sie entstehen indirekt, sie entstehen aus der Eigenschwingung des Klaviers selbst heraus und stehen für sich, sind also keineswegs ein von dem Komponisten mit Geist oder Bedeutung aufgeladenes klangliches Material und gerade diese Entladung von Bedeutung macht sie so bedeutsam, um auf die Frage ganz am Anfang noch einmal zurückzukommen. Warum hat Nichts eine so große Bedeutung? Der ganze Aufwand wird mithin nicht getrieben, damit der Komponist sich selbst ausdrückt, seinen Gefühlen und Seelenvibrationen Gestalt und

Stimme verleiht, sondern damit dieses unter der aufgebrochenen Oberfläche entdeckte klangliche Material von selbst zu leuchten beginnt, sich selbst ausdrückt und von unseren aufgeweckten, wach gehaltenen Sinnen als solche wahrgenommen werden kann. In diesem Sinne: Nicht-Musik.

Es ist also das Nicht-Ich eines Komponisten, dieses Komponisten, der hier eine Nicht-Musik geschrieben hat.

Obwohl mir naheliegender Weise zum Thema Jungfräulichkeit natürlich jene Studentin in den Sinn kam, nennen wir sie, weil mir der Name in unserem Zusammenhang besonders passend vorkommt, Celestine, die mir am Abend zuvor bei einer Ausstellungseröffnung begegnet war, die ich notwendiger Weise in der Akademie besuchen mußte. Unter anderem deswegen war ich ja auch so müde. Ihre herzliche, unvoreingenommene und offene Art hatte mich sofort für sie gewonnen, eine vollkommen unschuldig und unwillkürlich entfachte Leidenschaft, die ich mir aber sofort wieder verbot, da der Altersunterschied so bedeutend war, daß ich mir in gewisser Weise lächerlich vorkam. Trotzdem wich sie mir (und ich ihr) den ganzen Abend nicht von der Seite. Erzählenswert in diesem Kontext ist, daß sie mich schon mit der ersten Sekunde unserer Begegnung an jenen Frauentypus erinnerte, den Adalbert Stifter in seinen Erzählungen beschreibt, Bergkristall oder den zwei Schwestern, ein Umstand, der mich etwas irritierte, denn warum Herr Gott nochmal muß ich, wenn ich ein junges Mädchen kennenlerne, statt mit ihr einfach einen schönen Abend zu verbringen, sofort an Literatur denken. Und tatsächlich fiel sie zu meinem Erstaunen nicht um ein Jota aus der ihr von Stifter zugeordneten Rolle.

Stifter war, das wissen wir, als ein Kind zwischen den Zeiten, in der Mitte des letzten, des 19. Jahrhunderts, zu tiefst beunruhigt von den Nebenwirkungen der heraufziehenden Industrialisierung, des gefräßigen Tieres des Individualismus, das sich langsam aber stetig daran machte, all die alten gesellschaftlichen Institutionen zu unterwandern, die bis dahin als sicher galten: Die Kirche, den Staat, die Familie. Er spürte das Erdbeben, welches die durchgreifende kapitalistische Umgestaltung für

die bislang bestehenden Solidargemeinschaften bedeuten würde, und entwarf, um dem etwas entgegenzusetzen eben diesen himmlischen, engelhaften, natürlich unschuldigen, selbstlosen Jungfrauentypus, heiter, beständig, in sich ruhend, sorgfältig von all dem enthoben, was Stifter soviel Unruhe verursachte.

Eine Frauenfigur, die aus ganzem und vollkommen reinen Herzen hingebungsvoll zu lieben vermochte, und die bei allem Realismus und Sinn für das Naheliegende und Praktische unverbildet ihre Kraft aus einer Sphäre bezog, die mit Worten schwer zu fassen ist. Jedenfalls nicht aus dieser Welt, aber dennoch wohltuend und mit ihrer ganzen Schönheit aus dem Jenseits hierher hinüberwirkend. Das war Stifters deutlichster Protest gegen ein Zivilisation, die sich anschickte, im Namen des Fortschritts die Natur zu zerstören, im Namen der Wahrheit zu lügen und im Namen des Friedens Kriege anzuzetteln.

Und nun stand, 150 Jahre später in der Berliner Akademie genau so ein himmlisches Mädchen mir gegenüber, und ich nutzte die Gelegenheit, herauszufinden, was nun an dieser Geschichte Dichtung, und was Wahrheit sei. Und natürlich stellte sich heraus, daß sie, wie so viele Menschen ihres Alters, Probleme mit ihrer Identitätsfindung hatte, ihr eigenes Leben so wenig im Griff hat, wie sie sich ausdrückte, und es nicht auf die Reihe kriegte, ihren eigenen Rhythmus in Übereinstimmung mit dem Rhythmus dieser Stadt, also Berlin zu bringen. Vielleicht lag genau darin ihr Problem, denn eine Stadt wie Berlin hat so viele eigene Rhythmen gleichzeitig, daß man sein Herz zerreißen müßte, um sich mit ihnen allen in Übereinstimmung zu bringen. Und überhaupt, warum soll ich mich überhaupt mit den Rhythmen des oder der anderen Berliner in Übereinstimmung bringen.

Es ist eine seltsame Geschichte, wie wir in jungen Jahren, ich habe aus diesem Grunde meine eigenen 20er in überhaupt keiner angenehmen Erinnerung - wie wir in jungen Jahren der Chimäre eines Ichs nachlaufen und angestrengt es zu finden hoffen, während die älteren Semester, wie der Bildhauer der grob gearbeiteten Holzklotzskulptur oder der Komponist Helmut Lachenmann keine Mühen und

Gedankenaufwendungen scheuen, dieses Ich zumindest in dem, was von ihrem Schaffen an die Öffentlichkeit kommt, wieder herauszustreichen. Und hier aus vielerlei Gründen nun gerade Nicht-Ich zu sagen.

Wahrnehmen, sagt Kitaro Nishida, also einer der japanischen Philosophen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts die europäische Philosophie studiert haben, Wahrnehmen ist die Bestimmung des Ortes des Seins im Ort des Nichts. Solange wir uns im bestimmten Ort des Seins bzw. im Bereich der Wahrnehmung aufhalten, ist die Welt der Kräfte nicht sichtbar. Im Allgemeinbegriff der bereits bestimmten Qualität kann nur ein bloß Anderes bzw. ein Entgegengesetztes erkannt werden. Um die Welt der Kraft zu erkennen, muß dieser bestimmte Allgemeinbegriff zerstört werden, und man muß über ihn hinausgehen. Dies bedeutet, von der Welt des Gegensatzes in die Welt des Widerspruchs hinzüberzugehen. Dieser Wendepunkt ist von grundlegender Bedeutung.

Um den Gegenstandsbereich einer widersprüchlichen Einheit zu verstehen, muß in ihrem Grunde eine Anschauung vorliegen. Es wird wohl jeder anerkennen, daß der mathematischen Wahrheit eine Art Anschauung zugrunde liegt, wobei diese wohl nicht dieselbe ist wie die sinnliche Anschauung bei Farben oder Tönen. Liegt aber am Grunde aller Urteile ein Allgemeines, so basiert und entsteht auch das Urteil über Farben und Töne in der Anschauung eines Allgemeinen. Welchen Unterschied gibt es zwischen dem Allgemeinen im Grunde der Erkenntnis des Sinnlichen und dem im Grunde der transzendentalen Wahrheit? Um die Wahrheit zu erkennen, die in einer widersprüchlichen Beziehung besteht, müßten wir außerhalb des Allgemeinbegriffs gelangen und ihn von dort betrachten. Der Grund für das Entstehen der transzendentalen Erkenntnis liegt darin, daß das Allgemeine erkannt werden kann.

Durch diese Tatsache können wir von der Struktur des Urteils wissen, anderenfalls käme keine Erkenntnis zustande. Wie ist es möglich, gleichwohl wir bereits über den Allgemeinbegriff hinausgehen, zugleich das Allgemeine zu sehen, das dem Urteil zugrunde liegt? Sich außerhalb

des Allgemeinbegriffes zu begehen bedeutet nicht die Vernichtung des Allgemeinbegriffs, vielmehr dringen wir so noch radikaler und tiefer in seinen Grund ein. Wir gehen dabei über vom bestimmten Ort des Seins zum Ort des wahren Nichts, der dessen Grund ist, und sehen den Ort des Seins als solchen als Ort des Nichts, d.h. das Sein als solches unmittelbar als Nichts zu sehen. So können wir in dem Ort, der bis jetzt etwas Seiendes war, den Inhalt des Nichts bestehen sehen. In den Dingen, die bis dahin in der Beziehung des gegenseitigen Unterschiedes standen, kann jetzt eine Beziehung des Widerspruchs gesehen und im Qualitativen etwas Wirkendes erkannt werden. Der Wahrnehmungsraum, den wir sehen, ist nicht unmittelbar der transzendente Raum, der erstere befindet sich vielmehr im letzteren. Darüber hinaus muß im Hintergrund des transzendentalen Raumes das wahre Nichts liegen. Da das im Ort des Nichts Befindliche die Bedeutung von Bewußtsein besitzt, kann es sich im transzendentalen Bewußtsein befinden. Aus diesem Grunde bedeutet, sich außerhalb des Allgemeinbegriffes zu begehen, eben hierdurch vermittelt das wahre Allgemeine zu sehen. Der transzendente Raum drückt ein Allgemeines dieser Art aus.

Hier bedeutet Sehen nicht einfach nur, von etwas Notiz zu nehmen, vielmehr hat Sehen hier die Bedeutung von Konstituieren. Die wahre Anschauung muß ein Sehen im Ort des Nichts sein. Gerade hier erreicht die Anschauung die Grenze ihrer Erfüllung und kann mit dem Gegenstand eins werden.

Haben Sie das verstanden? Habe ich zu schnell gelesen? Soll ich es noch einmal vorlesen? O.k.

Wahrnehmen ist die Bestimmung des Ortes des Seins im Ort des Nichts. Solange wir uns im bestimmten Ort des Seins bzw. im Bereich der Wahrnehmung aufhalten, ist die Welt der Kräfte nicht sichtbar. Im Allgemeinbegriff der bereits bestimmten Qualität kann nur ein bloß Anderes bzw. ein Entgegengesetztes erkannt werden. Um die Welt der Kraft zu erkennen, muß dieser bestimmte Allgemeinbegriff zerstört werden, und man muß über ihn hinausgehen. Dies bedeutet, von der

Welt des Gegensatzes in die Welt des Widerspruchs hinüberzugehen. Dieser Wendepunkt ist von grundlegender Bedeutung.

Um den Gegenstandsbereich einer widersprüchlichen Einheit zu verstehen, muß in ihrem Grunde eine Anschauung vorliegen. Es wird wohl jeder anerkennen, daß der mathematischen Wahrheit eine Art Anschauung zugrunde liegt, wobei diese wohl nicht dieselbe ist wie die sinnliche Anschauung bei Farben oder Tönen. Liegt aber am Grunde aller Urteile ein Allgemeines, so basiert und entsteht auch das Urteil über Farben und Töne in der Anschauung eines Allgemeinen. Welchen Unterschied gibt es zwischen dem Allgemeinen im Grunde der Erkenntnis des Sinnlichen und dem im Grunde der transzendentalen Wahrheit? Um die Wahrheit zu erkennen, die in einer widersprüchlichen Beziehung besteht, müßten wir außerhalb des Allgemeinbegriffs gelangen und ihn von dort betrachten. Der Grund für das Entstehen der transzendentalen Erkenntnis liegt darin, daß das Allgemeine erkannt werden kann.

Durch diese Tatsache können wir von der Struktur des Urteils wissen, anderenfalls käme keine Erkenntnis zustande. Wie ist es möglich, gleichwohl wir bereits über den Allgemeinbegriff hinausgehen, zugleich das Allgemeine zu sehen, das dem Urteil zugrunde liegt? Sich außerhalb des Allgemeinbegriffes zu begehen bedeutet nicht die Vernichtung des Allgemeinbegriffs, vielmehr dringen wir so noch radikaler und tiefer in seinen Grund ein. Wir gehen dabei über vom bestimmten Ort des Seins zum Ort des wahren Nichts, der dessen Grund ist, und sehen den Ort des Seins als solchen als Ort des Nichts, d.h. das Sein als solches unmittelbar als Nichts zu sehen. So können wir in dem Ort, der bis jetzt etwas Seiendes war, den Inhalt des Nichts bestehen sehen. In den Dingen, die bis dahin in der Beziehung des gegenseitigen Unterschiedes standen, kann jetzt eine Beziehung des Widerspruchs gesehen und im Qualitativen etwas Wirkendes erkannt werden. Der Wahrnehmungsraum, den wir sehen, ist nicht unmittelbar der transzendente Raum, der erstere befindet sich vielmehr im letzteren. Darüber hinaus muß im Hintergrund des transzendentalen Raumes das wahre Nichts liegen. Da das im Ort des Nichts Befindliche die

Bedeutung von Bewußtsein besitzt, kann es sich im transzendentalen Bewußtsein befinden. Aus diesem Grunde bedeutet, sich außerhalb des Allgemeinbegriffes zu begeben, eben hierdurch vermittelt das wahre Allgemeine zu sehen. Der transzendente Raum drückt ein Allgemeines dieser Art aus.

Hier bedeutet Sehen nicht einfach nur, von etwas Notiz zu nehmen, vielmehr hat Sehen hier die Bedeutung von Konstituieren. Die wahre Anschauung muß ein Sehen im Ort des Nichts sein. Gerade hier erreicht die Anschauung die Grenze ihrer Erfüllung und kann mit dem Gegenstand eins werden.

Von etwas so wesentlich anderem hatte der Bildhauer Hans Steinbrenner in der Galerie Rabus auch nicht gesprochen, als er da meinte, das bedeutende seiner Skulptur, diese schwarzen Holzblöcke, das bedeutende sei die Leere, die die Späne, die man nicht sieht, hinterlassen.

Stationssprecher:

Neben der Rekonstruktion einiger tatsächlichen Begebenheiten hat Uli Aumüller in seinem Essay über das Bedeutende der Nicht-Musik aus folgenden Quellen zitiert:

Kitaro Nishida, Logik des Ortes, Der Anfang der modernen Philosophie in Japan, übersetzt und herausgegeben von Rolf Elberfeld, erschienen in der wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt.

Helmut Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung, herausgegeben von Josef Häusler, Breitkopf & Härtel-Verlag
und

Musik-Konzepte Band 61/62, Helmut Lachenmann, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text und kritik.

Sprecher war der Autor, Aufnahmeleitung hatte Clarisse Cossais.
Eine inpetto-filmproduktion im Auftrag des Bayerischen Rundfunks.

Bis zu den Nachrichten verbleibt noch etwas Zeit. Hören Sie von Francis Dhomont „en cuerdas“ - eine elektroakustische Komposition auf der Grundlage von Gitarrenklängen. Arturo Parra spielt die Gitarre, die Komposition entstand 1998 im Studio Syter der Ina-GRM in Paris.

GEMA-Angaben:

Helmut Lachenmann

ein kinderspiel

Filterschaukel für Klavier solo

Helmut Lachenmann, Klavier

3.38

Disques Montaigne / Auvidis

MO 782075

LC keine

Francis Dhomont

En cuerdas

Arturo Parra, Gitarre

Elektroakustische Komposition INA/GRM

4.49

Privataufnahme des Komponisten