

13.08.20026

Lieber Alberto,

wie versprochen nur ein paar kurze Notizen und Gedanken zum Stand unserer Dreharbeiten für unseren Film. Was haben wir, was brauchen wir noch?

Was wir haben ist so etwas wie ein inhaltliches Gerüst. Nicht in dem Sinne, welcher Erzählung der Film folgen soll, sondern welche inhaltlichen Aspekte er erzählen soll.

Im Grunde geht es um die verschiedenen aufeinander aufbauenden Aspekte des kompositorischen Prozesses:

Welche klanglichen Materialien wählst du aus – als wir in Madrid darüber sprachen und bei den Bratschen-Proben kamen hier zwei wichtige Herangehensweisen zum Vorschein. Zum einen: Du willst keinen Klang ausschließen, den man mit einem Instrument herstellen könnte – nicht nur das traditionelle Repertoire an Techniken und Klangqualitäten, sondern schlicht und ergreifend erst einmal alles, auch wenn es mitunter schwierig zu reproduzieren ist (Scordatura plus Heifetz plus Flageolet plus Doppelgriff plus ...) Für das Saxophon hast du mit einem Musiker ein ganzes Buch mit möglichen Klängen zusammengetragen – und systematisiert. Ich habe das mit der Systematik von Linné verglichen, dessen Ansinnen es auch war, die Gesamtheit der Species der Flora und Fauna zu erfassen, in welche Gruppen sie sich aufteilen, wie sie miteinander verwandt sind (obwohl sie sich äußerlich womöglich komplett unterscheiden). Diese Totalität steht dann Raum überhaupt erreichbarer klanglicher Möglichkeiten im Hintergrund – wie eine Resonanz zu der beschränkten Auswahl, die du daraus triffst (die du im Wissen, dass sie eben nicht das Total abbildet oder symbolisiert, gern als „Fragment“ bezeichnest). Dieses Linné'sche System im Hintergrund erleichtert dir vermutlich die Gestaltung von fließenden Übergängen, metamorphische Übergänge von Klangqualität A zu Klangqualität B, du weißt, wo Du suchen musst, um die Zwischen- oder Übergangsklänge zu finden.

Selbstverständlich gibt es aber in der Fülle dieses Alles-Möglichen Klänge, die du vor anderen bevorzugst – nämlich solche, die für oder in sich „lebendig“ sind. Um das zu erläutern, was einen lebendigen von einem nicht so lebendigen Klang unterscheidet, hast du mir diesen Photoband gezeigt von Edward Weston mit Bildern von Dünen, abgestorbenen Bäumen, einem Kohl, einer Paprika, Felsformationen. Im Gespräch mit Tabea Zimmermann gibt es immer mal wieder Anmerkungen, warum die diesen Klang a einem anderen ähnlichen Klang b vorziehen würdest – meist klangfarbliche Spektren, die nicht statisch sind, sondern sich in sich bewegen – und meist sehr fragil sind (es ist für die

Musikerin schwer, sie aufrecht zu erhalten). Vor dieser Frage wird Edward Weston vermutlich auch gestanden haben: Welche Paprika ist eher ein Kunstwerk (wie eine Skulptur von Henri Moore), und welche ist einfach eine Gemüse? Welche Düne ist langweilig, welche ist spannend? Oder wie muss ich sie photographieren, um das Spannende in ihr aus ihr herauszulocken – ihre Lebendigkeit.

Wobei es feine Unterschiede gibt, ob „Lebendigkeit“ gemeint ist – dass also ein Objekt so erscheint oder sich so verhält, als ob – als wäre es lebendig (obwohl ihm dieser Funke fehlt) – oder ob es tatsächlich am Leben ist, spirsch: lebt – unterschiedslos, ob es so erscheint oder nicht.

Nahe liegt die Geschichte von Pinocchio oder Pygmalion. Worin besteht der Unterschied zwischen der Puppe, die der Tischler schnitzt und Pinocchio, dem von einer guten Fee (wenn ich mich recht erinnere) das Leben eingehaucht wird. Pygmalion (der Frauenhasser) verliebt sich in die Frauenfigur, die er aus Elfenbein geschnitzt hat – und mit Venus Hilfe wird diese Frau lebendig – und gebärt sogar ein Kind, Paphos.

In deinem Fall aber ist das Leben (oder doch nur die Lebendigkeit?) in dem Material selbst. Das Lebende muss nur heraus gefunden werden, aufgedeckt – und für den ungeübten Hörer mag dieses Leben verborgen bleiben. Wobei du als Komponist die Umgebung schaffst, die eben genau auf dieses Leben fokussiert – es hörbar, wahrnehmbar macht – und somit (weil das Material schon Leben in sich birgt) auch dem Kunstwerk, das es herausstellt, Leben einhaucht. Ein Leben, das aus seinen Bestandteilen heraus atmet. Der göttliche Odem, der bei Pinocchio und Pygmalion jeweils von außen, von den Göttern kommt, ist im Falle deiner Musik jeweils im Material schon drinnen – es geht nur darum, das Atmen sich ereignen zu lassen, ... „Atmendes Klarsein“ hat das Luigi Nono einmal genannt – wobei du, würde ich sagen, weniger die Klarheit, sondern die Dunkelheit bevorzugst, das Geheimnis, die Erde. (Das Klarsein ist greko-protestantischer Hölderlin – du hast diesen spanischen katholischen Hintergrund).

All das sind Spekulationen – ich schreibe einen Essay. Auch wenn ich immer wieder den Indikativ verwende, so sind meine Gedanken als Entwurf gemeint – aber so würde ich im Gespräch mit dir erst einmal hineinrufen – und dann müsstest du so antworten, dass wir aus deinen Antworten für einen außen Stehenden, der diese Zusammenhänge nicht kennt, einen Film machen, der eine Geschichte erzählt, die diese Zusammenhänge nahe legt.

Und für diese Geschichte brauchen wir nicht nur die Suche nach den mehr oder weniger lebendigen Klängen (das wäre der Linné'sche Teil), sondern wir

brauchen einen zweiten Teil, in welchem du mit diesen Klängen komponierst. Und hier verwendest du oft Modelle, die du der Naturwissenschaft, der Biologie und Mathematik, der Geometrie nachbildest – also im wesentlichen Modelle, mit denen die Wissenschaft versucht, die Natur zu beschreiben. Die Klangelemente werden also zum Teil einer Struktur, die sich ihrerseits wie die Natur verhält, jedenfalls gibt es in diesen Strukturen ähnliche Gesetzmäßigkeiten, welche die Wissenschaft auch in der Natur entdeckt hat. Und deine Hoffnung ist, dass die Körper (Körper, zusammengesetzt aus Klängen, Klangkörper also, die sich wie natürliche Körper verhalten) transsubstantiierten.

Mit der christlichen Transsubstantiation verhält es sich ein bisschen so wie mit den Klängen, die an sich oder in sich schon lebendig sein. Der Geist, der aus dem Körper Christi herausfährt – eine Ekstase gen Himmel – war zuvor bereits in diesem Körper enthalten. Christus ist eben Gott und Mensch – beides. Das Göttliche muss ihm nicht erst noch eingehaucht werden. So gesehen ist die Transsubstantiation eher eine Destillation – das Göttliche erscheint in reiner Form – als eine Verwandlung einer Materialität von einer gewöhnlichen Qualität (Brot) in eine lebendige (Fleisch Christi).

Oder um ein anderes Bild von dir zu verwenden: Das obscure Leuchten der Dunkelheit ist in dieser Dunkelheit schon enthalten. Dieses Leuchten ist nicht das Gegenteil des Dunklen, sondern substantiell Teil dieses Dunklen. Es leuchtet aus dem Dunklen heraus. Nicht dass etwas leuchtet – und rund herum ist es dunkel. Sondern das Dunkle leuchtet. Mit diesem Oxymoron „Das Dunkle leuchtet“ ist ein großer Teil deiner Musik umschrieben.

Trotz Indikativ: Diese ist ein Essay, bitte verstehe all dies auch so!

Wenn wir den ersten Teil unseres Filmes (also seines Inhaltes, nicht seiner Erzählung) Linné nennen, dann wäre Dilthey (Wilhelm Dilthey, 1833 -1911), bei dem das Ineinander von einzelnen lebendigen Elementen und großer komponierter Gestalten oder Körper Thema ist – berühmter wären Leibniz‘ Monaden – die allgemeine Frage dahinter: Wie entsteht aus einem einzelnen Klang (oder einer Sammlung von Klängen, die dich interessieren) eine musikalische Großform? Und ab wann entwickelt die Morphogenese, die Gestaltwerdung dieser Großform ein Eigenleben, da es sich aus sich selbst heraus generiert?

Vielleicht sollten wir uns deswegen auf die Entstehung eines einzelnen Werkes konzentrieren – anbieten würde sich da meines Erachtens Florian Hölscher. Was wir also mit Tabea Zimmermann begonnen hatten, setzen wir (nochmals ganz von vorn) mit Florian Hölscher nochmals an. Recherche nach Klängen

gemeinsam – Konzeption (im doppelten Sinne dieses Wortes „Entwurf“ und „Empfängnis“) der musikalischen Struktur, des integrierten Modell – Bilder, Momente während des kompositorischen Prozesses (hierzu könnte dann ein zweiter Anlauf nach Piedralaves gehören – vielleicht mit dem Schwerpunkt, dass wir gemeinsam nach Edward-Weston-Motiven suchen, Wolken, Wasser, Felsen, Hölzer, Verbranntes, Blühendes – hier glaube ich könnte die Idee, die uns umgebende Natur so zu zeigen, wie wir sie sehen, aber nicht uns (oder vor allem dich) zu zeigen, wie du sie betrachtest (was schnell geschauspielert wirkt), wieder fruchtbar werden – bei der Zusammenarbeit mit Florian nicht.

Gibt es Proben mit Florian von Skizzen oder halbfertigen Passagen, um auszuprobieren, ob es funktioniert, spielbar ist – um es dann nochmals zu verändern – oder schreibst du nach der ersten Begegnung mit dem Interpreten gleich alles auf – und präsentierst deine neue Komposition erst wenn sie vollständig fertig ist?

Unser Film endet (zumindest vom zeitlichen Ablauf der Dreharbeiten) mit der Uraufführung des neuen Werkes – wie auch immer das dann geschnitten wird.

Das wäre jetzt erst einmal eine erste Skizze meiner Gedanken ...

Liebe Grüße

Uli

17.08.2026

Lieber Alberto,

Mehr aus dem Gedächtnis denn nach der Lektüre der Transkriptionen habe ich die verschiedenen Bestandteile unserer bisherigen Drehs übereinander gelegt – und mir überlegt, wie die Sachen, von denen du mir erzählt hast und die du mir gezeigt hast, zueinander passen, wie das eine aus dem anderen hervorgeht. Geholfen hat mir dabei das Modell eines Zeitgenossen von Linné, nämlich Leibniz, dessen Monadologie ich vor langer Zeit mit Faszination gelesen habe (ob wirklich verstanden, glaube ich eher nicht – es ist aus mir kein Philosoph geworden). So wie in jeder unserer Körperzellen, in ihrer DNA, der Bauplan für den gesamten Körper und auf jeden Fall die Grundlagen für das Zusammenleben mehrerer Individuen in einer sozialen Gemeinschaft angelegt sind, siehst auch du besondere Klänge als Samen an, aus denen sich größere kompositorische Formen oder Strukturen entwickeln lassen. Im Klang selbst ist also etwas ganz winzig klein zusammengerollt, und das wird nun im zeitlichen Verlauf ausgewickelt – man könnte auch sagen, die Funktion der großen musikalischen Form wäre die mikroskopische Winzigkeit des im einzelnen Klang

Eingewickelten überhaupt erst wahrnehmbar zu machen – es besteht eine gewisse Isomorphie zwischen den Qualitäten des Großen im Kleinen und anders herum. In deinen Beschreibungen sprichst du allerdings nicht von Strukturen und Formen, sondern in Bezug auf die Klänge von Lebendigkeit – oder sogar von Leben. Ich weiß nicht, ob der Unterschied von Lebendigkeit und Leben in anderen Sprachen so präzise ist wie im Deutschen. Das Muster eines Kleides kann lebendig sein – oder wirken, obwohl weder dieses Muster noch dieses Kleid lebt. Die Zellen unseres Körpers sind am Leben, obwohl man selbst mit dem besten Mikroskop nicht feststellen kann, was genau ein System von komplexen chemischen Reaktionen in einer Zelle zu einer lebenden Zelle macht. Leben ist also eher etwas Metaphysisches, als etwas Physisches. (Ich kann mich erinnern, wie wir einen Bauarbeiter hier in Zehlendorf, der einen Herzinfarkt erlitten hatten, durch Beatmung und Herzmassage wieder ins Leben zurückgeholt haben: Ein wunderbarer, ein seltsamer Vorgang – jedenfalls plötzlich atmete er wieder – plötzlich schlug das Herz wieder ... aber nach ein paar Monaten ist er dann leider verstorben. Aber das ist eine andere Geschichte).

Bestimmte Klänge, manche mehr, manche weniger, wirken auf dich nicht nur lebendig, du schreibst ihnen Leben zu. Und vielleicht sollten wir – wenn wir mit Florian Hölscher zusammen drehen werden – uns darauf noch sehr viel genauer konzentrieren, wann ein Klang diese Qualität bekommt (diese Magie) – und wann es sich nur um Zusammensetzung von Frequenzen und Klangfarben handelt.

Und dieser kleine feine Unterschied zwischen lebendig (wirkend) und lebend (sein) spinnt sich wie ein roter Faden als Thema durch all die Gespräche, die wir in Madrid (und auch schon vorher) geführt haben. Bei der Probe mit Tabea die Erklärung: Ich möchte das Instrument in all seinen Möglichkeiten ausnutzen, beziehungsweise alle Möglichkeiten in gleicher Weise präsent halten (Resonanz-Raum der Möglichkeiten). Ein Instrument ist in analoger Weise eine Monade wie auch ein Klang – oder um bei dem Vergleich mit der Körperzelle von vorhin zu bleiben: Warum nur einen Teil der DNA auslesen, die ein Instrument verkörpert – und alles andere unter den Tisch kehren. Das wäre genauso, als würde ich mich an meiner Ehefrau nur für ihren Mund und ihre Beine interessieren – und das andere einfach nur ignorieren. Mag sein, dass für den Eindruck der Lebendigkeit Mund und Beine genügen, aber die Frau, mit der ich mein Leben teile, muss und will ich als Ganzes sehen und erleben (und aushalten manchmal). In deinem Studio hast du mir die Bilder gezeigt von Edward Weston, aber davon habe ich schon geschrieben. Die Klänge, die du mit der Stahlfeder erzeugt hast – die Erläuterungen, wie du größere musikalische Strukturen baust. Diese orientieren sich an Modellen, mit denen die aktuelle Naturwissenschaft Formbildungsprozesse in der Natur beschreibt (Lindenmeyer

ist 19. Jahrhundert oder?). Diese Modelle durchdringst du in einer Weise, dass sie nicht nur halb- oder ganzstündige musikalische Werke tragen (für jede Note gibt es einen Grund, eine andere Note an der gleichen Stelle wäre nicht einfach nur eine andere Möglichkeit, sondern sie wäre schlicht und ergreifend falsch), sondern du passt das Modell den performativen und spieltechnischen Notwendigkeiten in einer Weise an, dass die Musik, die daraus entsteht, klingt, fließt, aus innerer Notwendigkeit – wie Kleist über das Marionettentheater schrieb: Sie folgt ihrem inneren Schwerepunkt. Diese Musik wirkt nicht nur lebendig, sie lebt – wer auch immer das beurteilen soll und woran das zu bemessen wäre, wann eine Musik tot ist oder lebendig oder (noch darüber hinaus) lebend.

Aber es nutzt uns wenig, wenn wir in einem Film (unabhängig davon, ob das Filmen ästhetisch gelungen war oder nicht) dich bei einer Probe mit Tebea Zimmermann und ihrer Bratsche sehen, dann experimentierst du in deinem Studio an einer Stahlfeder, sodann improvisierst du mit dem Saxophon in deinem Wohnzimmer - und als musikalisches Beispiel sehen wir dann womöglich Florian Hölscher am Klavier. Da sollten wir noch eine andere Form finden – oder nicht wir, sondern ich. D.h. wir sollten uns aufteilen: Ich mache den Film – und du bist der Komponist, über den ich einen Film mache. Du musst die nicht die Muster anschauen – das ist Zeitverschwendung Ein Komponist kann vor allem eines am Besten: Komponieren – und mein Bestes ist: Das Filmmachen.

Schön hingegen fand ich wie du in Gedanken verloren (vor rund 10 Jahren am Hellmühler Fließ) ein Stück Waldboden betrachtest – und nicht wusstest, wie ich dich dabei filme – sondern da warst du bei dir und dem Gegenstand, den du betrachtet hast. Wahrscheinlich waren es tote Blätter, aber ich bin mir sicher, in deinen Augen waren sie lebend.

Kurzum, wir sollten, wenn wir diese Geschichte ungefähr so erzählen wollen (sicher würdest du das eine oder andere ganz anders formulieren – aber ich glaube, der Plan, die jeweils größeren Zusammenhänge aus den kleinen und kleinsten Bestandteilen oder Monaden abzuleiten, dürfte dir sympathisch sein), und mit einem Musiker zusammentun – eben Florian zum Beispiel – um von der Klangrecherche, kompositorisches Modell, Proben, Aufführung alles rund um eine Personalie (mit dir und Florian – also zwei Personalien – seine Geschichte käme ja auch noch hinzu) zu bauen – die Thematik ist an sich schon kompliziert genug ... jedenfalls liefert uns das eine erzählerische Struktur für den Film, der es uns erleichtert, die nächsten Schritte zu planen.

18.08.2026

Lieber Florian,

wie du weißt, habe ich schon einige Mal mit Alberto gedreht, das erste Mal vor rund 13 Jahren gab es ein Gespräch in Bamberg (nur Audio), aus dem ich später eine Radiosendung für den Bayerischen Rundfunk gemacht habe – hierzu führte ich allerdings noch einige weitere Gespräche im Berliner Wissenschaftskolleg, mit dem Quatuor Diotima – und am Hellmühler Fließ, einem kleinen idyllischen Bach einige Kilometer nördlich von Berlin.

https://inpetto-filmproduktion.de/de_DE/films/das-gras-wachsen-hoeren.13847

Auf der Grundlage dieses Materials und angeregt durch den Philosophen Jean-Luc Nancy entstand eine essayistische Radiosendung, die auch einige Eigenarten von Alberto aufgreift, aber die nicht wirklich nur um seine Musik kreist – gleichwohl fühlte Alberto eine Verwandtschaft im Geiste. Anlass war die Aufführung von „Sombras“ in Witten, der Streichquartettzyklus (+2), der dich ja auch so beeindruckt hatte. Ich suchte nach Worten, um meine eigenen Gefühle während dieses Konzertes zu erzählen:

https://inpetto-filmproduktion.de/de_DE/films/72-die-verklaerung-des-koerpers.17987

Außerdem war ich im Frühjahr dieses Jahres in Madrid – wir haben mit Tabea Zimmermann gedreht, in seinem Studio, in einem Park, in einer Kirche – er improvisiert auf einem Saxophon und an einer Stahlfeder.

All diese Aufnahmen haben den Nachteil (oder Vorteil, wie man es sehen will), dass sie zugleich immer Recherche waren – ich hatte also noch nicht vor Augen, wie der Film als Ganzes hinterher aussehen soll – sondern ich bin eher der (inhaltlichen) Intuition gefolgt und nahm erst mal alles auf, was interessant sein könnte.

Das Problem an den Aufnahmen ist, dass man hinterher nicht weiß, wie man von dem einen zu dem anderen kommt. Ich habe eine Probe mit Tabea, aber es fehlt nun die Fortsetzung – die Arbeit an Skizzen möglicher Weise, der Prozess bis zur Uraufführung. In welchem Kontext steht diese Probe, wohin führen die Diskussionen zwischen Interpretin und Komponist. Ich habe zwar ein Interview mit den Diotimas gedreht, aber keine Musik mit ihnen gefilmt. Ich war mit Alberto im Wald – aber es ist unklar, wie ich von den teilweise wunderbaren Naturaufnahmen zur Musik komme. Wunderbar, wie er sich ein paar Pilze, oder verrottendes Laub ansieht, ganz verträumt – offenbar merkte er nicht, wie ich ihn dabei filme. Was hat aber das eine mit dem anderen zu tun? In der filmischen Erzählung sollte sich ja das eine – also die Probe an einzelnen Klängen - wie

selbstverständlich aus dem anderen ergeben – also aus der Beobachtung von Details in der Natur, draußen im Wald. Und den Entwurf einer solchen filmischen Erzählung hatte ich bislang noch nicht entwickelt.

Und der rote Faden einer solchen filmischen Erzählung könnte die Entwicklung einer Komposition von den initialen Momenten (wie kam es zu der Entscheidung, nun für dieses Instrument ein Werk zu schreiben) über die Klangrecherche, über spieltechnische und performative Experimente, Überlegungen zur Form, zum Inhalt – zum Warum – und mit Überlegungen meine ich nicht nur Gespräche und Verbalisiertes, sondern Ereignisse, Begegnungen, Erlebnisse, die nahelegen, dass es dieses Werk jetzt in dieser Form und zwar genau so geben muss (Wie zum Beispiel als Antwort auf die Frage, wie man mit den brennenden Wäldern in Spanien umgeht). Dann gibt es Skizzen und Proben, dann gibt es vielleicht besondere Anforderungen an die Spielstätten, wo dieses Werk aufgeführt werden soll, weil es vielleicht eine besondere Aura des Raumes benötigt, oder im Freien gespielt werden sollte oder in einem Raum mit besonders langer Nachhallzeit. Und am Ende jedenfalls dieses Prozesses steht auch im Film die Aufzeichnung möglichst des ganzen Werkes – in voller Länge.

Das für mich Spannende an einer solchen Erzählung wäre ja – vor allen Dingen bei Albertos Art und Weise des Komponierens – dass bei ihm die musikalische Form des Werkganzen sich aus der Auffassung und dem Umgang mit dem einzelnen Klang ergibt. So weit ich das nunmehr erfahren habe, versucht er bei den Instrumenten, mit denen er arbeitet, so weit es geht, alle Möglichkeiten zu erfassen, wie man mit diesen Instrumenten Klänge erzeugen kann. Nicht um noch exotischere Varianten herauszupressen, die man als „neu“ verkaufen könnte, sondern weil es ihm um den gesamten Möglichkeitsraum eines Instrumentes geht. So wie man ein Kind in seiner Ausbildung ja auch nicht ausschließlich auf Elektroingenieur trimmt oder Geigenvirtuose, sondern alle seine Möglichkeiten ausschöpft und entfalten möchte – um dann zu entscheiden: Wohin will es von sich aus, wie sind seine Anlagen, seine Eigenarten, seine Potentiale. Innerhalb dieses Möglichkeitsraumes kommt es Alberto dann aber sehr wohl auf kleine bedeutende Unterschiede an – es gibt also Klänge, die ihn mehr interessieren als andere – wenn man ihn danach fragt, dann spricht er von Lebendigkeit. Gemeint ist damit, dass diese Klänge nicht nur lebendig wirken, sondern dass sie leben. Wann immer solche Klänge auftauchen, haben wir es also nicht mit musikalischen Objekten zu tun, sondern mit musikalischen Subjekten, die dem Eigenwillen ihrer klanglichen Materialität unterworfen sind. (Man kann das durchaus mit Begriffen wie Transfiguration oder Transsubstantiation bezeichnen, was Alberto hier versucht zu beschreiben).

Für unseren Film wäre also nicht nur interessant, das systematische Sammeln von Klangmöglichkeiten für diesen Möglichkeitsraum zu beobachten (Ich habe es Alberto gegenüber mit der Systematik des Ferdinand Linné in der Flora und Fauna verglichen) – und viel spannender wäre es dann zu verfolgen, wie dann aus diesen Klängen komponierte Werke werden, die mehr sind als nur eine Aneinanderreihung dieser Möglichkeiten. Wenn wir schon Linné heranziehen, dann zugleich einen Zeitgenossen: Leibniz – Alberto würde mir wahrscheinlich nicht widersprechen, wenn ich sagen würde, dass er Klänge behandelt wie Monaden. Analog zu dem vorhin Gesagten wäre auch anzumerken, dass Alberto Kompositionen anstrebt, die nicht nur lebendig wirken, sondern lebend sind – also als musikalische Struktur nicht nur ein musikalisches Objekt, das wir mit dem realen und dem inneren Ohr beobachten und betrachten können, sondern das in gewisser Weise zu einem musikalischen Subjekt mit Eigensinn, innerer Logik und dem eigenen Willen unterworfenen Spontaneität mutiert. Um diese Genese oder Mutation vom Objekt zum Subjekt (Alberto spricht sogar von Transsubstantiation) in Gang zu setzen, greift Alberto zu Konstanten oder Gesetzmäßigkeiten aus der Wissenschaft, resp. Mathematik – Modelle, mit denen Naturphänomene beschrieben werden: Das Wachstum der Pflanzen, die Bewegung von Staubkörnern im Raum, mathematische Gesetzmäßigkeiten, insofern sie sich auf musikalische Parameter übertragen lassen. Man könnte also sagen, Alberto ahmt die Natur nach, aber eben nicht ihre klingende Oberfläche, d.h. zwitschernde Vögel oder plätscherndes Wasser hört man in seinen Werken eher nicht – dafür aber könnten die Bézierformeln eine Rolle spielen, mit denen sich die Formationsflüge der Stare beschreiben lassen – oder aber andere mathematische Formeln, welche die innere Logik von Wasserstrudeln in einem Bach nachzeichnen.

Die Begriffe und Formulierungen, die Alberto verwendet, berühren häufig religiöse oder spirituelle Sphären – Klänge als lebende Entitäten anzusprechen, obwohl jeder Musiker weiß, was damit gemeint ist, ist eine magische Vorstellung. Denn diesen Klang erzeugt zwar der Musiker, und vielleicht auch dessen Lebendigkeit, aber dass ein Klang lebt, ist nicht eine Zeugung des Musikers – sondern ... es kommt ... bei einem guten Musiker kommt ES vielleicht häufiger, aber was da kommt, will gerufen werden, dass ES kommt – es kann nicht gemacht werden.

Genauso ist natürlich die Idee der Transsubstantiation (des musikalischen Werkes, seine „Wandlung“ vom musikalischen Objekt zu einem musikalischen Subjekt – wie eben das Brot zu Fleisch, womit ja nicht das tote, sondern das lebende Fleisch gemeint ist) ein religiöser Begriff, genauso wie die Transfiguration, in der sich Christus der Mensch zu Christus dem Gott hinaufdestilliert.

Nun habe ich in diesem Brief meine Beschreibungen und Deutungen vielleicht schon zu ausführlich dargelegt. Ich bin mir unsicher – festhalten möchte ich, dass wir den Weg des Kompositionsprozesses von der ersten Begegnung, den ersten Anläufen begleiten – und dabei klar wird, wie selbst die kleinsten Dinge notwendiger Bestandteil eines Ganzen werden – und sogar dann, wenn Alberto dieses Ganze (natürlich) Fragmente nennt. Selbst in diesen Fragmenten ist sorgsam darauf geachtet, dass nichts das Fragmentarische dieses Ganzen stören würde.

Ja, was denkst du – hättest du Lust auf so etwas ... es geht noch ein Schritt weiter als bei meinem Film mit und über Helmut Lachenmann (vor 30 Jahren), wo ich „nur“ gefilmt habe, wie Helmut mit dem Kammerensemble Neue Musik Berlin seine erweiterten Klangtechniken einstudierte. Damals habe ich es dabei belassen im Verlauf dieses Probenprozesses deutlich zu machen, dass es eben jeweils genau diese Klänge sein mussten, dass deswegen einige Takte dutzende Male geprobt und wiederholt wurden, bis der Meister zufrieden war (also alles andere als beliebig). Die Frage nach der musikalischen Form habe ich damals gar nicht gestellt – so wie es komponiert wurde, so wurde es halt gemacht. Nun würde ich also noch gern einige Schritte nach vorn gehen wollen – bis zu dem Punkt, wo ich bei Lachenmann erst angefangen habe.

https://inpetto-filmproduktion.de/de_DE/films/zwei-gefuehle-von-helmut-lachenmann.9033

Mit lieben Grüßen

Uli

21.08.2026

Lieber Alberto,

mir geht es immer wieder durch den Kopf, was wir in den Bergen in Piedralaves machen können. Zu einem späteren Zeitpunkt dorthin fahren – vielleicht im Herbst? Diese Feuer sind eine Zäsur in unserer Geschichte, die mit dem Begriff Klimawandel nur einen Namen hat – dahinter verbirgt sich etwas, dessen Ausmaß wir noch nicht wirklich kennen oder abschätzen können. Sehr wahrscheinlich jedenfalls ist, dass sich solche Feuer jedes Jahr aufs Neue wiederholen werden – und die Trockenheiten, die langen Dürrephasen in den Sommern werden nicht kürzer werden. Das wird Auswirkungen haben auf die Bewohnbarkeit unserer Städte, auf die Erträge der Landwirtschaft. Klar, vieles lässt sich vielleicht durch neue Technologien abmildern. Wir haben zum Beispiel eine Photovoltaik-Anlage auf dem Dach – im Sommer, wenn es besonders heiß

ist, liefert diese genügend Strom, um eine Klimaanlage zu betreiben. Trotzdem lindern wir damit nur die Symptome, wir beseitigen nicht die Ursachen dieser Veränderungen. Unser Beitrag zu den Ursachen ist, dass wir mit vier Personen in einer 400 qm Wohnung leben, die irgendetwas zwischen 5.000 und 10.000 Liter Heizöl im Jahr in die Luft jagt. Wir haben 2 Autos und 8 Fahrräder. Wir haben vier Kaffeemaschinen, 3 Kühlschränke, 2 Waschmaschinen, 4 Stereoanlagen – ich weiß gar nicht wie viele Computer und Telefone. 1 Klavier, 1 Cello, 2 Geigen, 3 oder vier Flöten. 3 Systeme zur Bewässerung unseres Gartens. 1 Klimaanlage, eine Photovoltaikanlage auf dem Dach, 50 kWh Batterie im Keller (kann man die eigentlich recyceln). All diese Dinge mussten irgendwo produziert werden, und dafür wurden viele Bestandteile kreuz und quer über die Erde transportiert. Ich möchte uns nicht ein schlechtes Gewissen einreden, dafür dass es uns gut geht, aber wenn alle Menschen auf dieser Welt so ein Leben führen würden, wie ich es tue, würde der Klimawandel noch schneller voranschreiten. Noch verheerender.

Ich bin weit davon entfernt zu wissen, was wir tun könnten. Den ökologischen Fußabdruck verringern, so klein wie möglich.

24.08.2026

Wir wissen jedenfalls, dass die Veränderung des Klimas eine Menge mit den Folgen zu tun hat, was wir in den letzten Jahrzehnten und Jahrhundert als Fortschritt bezeichnet haben. Es gab große Fortschritte in der Mobilität, dem Gesundheitswesen, dem Standard der Wohnungen, fließendes warmes und kaltes Wasser, Telekommunikation, Medien – es ging noch nie so vielen Menschen auf der Erde so gut wie zurzeit – für sehr viele Menschen ist der Lebensstandard deutlich gestiegen im Unterschied zur vorindustriellen Zeit, im Unterschied zum vorigen Jahrhundert und dem Jahrhundert davor. Aber wir wissen, welchen Preis dieser Fortschritt gekostet hat. Welche Ressourcen dieser Fortschritt verbraucht hat und noch immer verbraucht. Wir wissen, warum sich die Atmosphäre aufheizt, wir wissen, warum das Wasser knapp wird, wir wissen, warum sich extreme Wetterbedingungen häufen, Dürren im Sommer, Starkregen im Winter. Wir wissen, dass auch deswegen Kriege ausbrechen, Kriege um Ressourcen, um das Öl, das Gas, Getreide, das Wasser ...

Es ist wahrscheinlich so gut wie sinnlos, wenn einzelne Personen ihr Verhalten verändern und nicht mehr Autofahren, kein Öl oder Gas verbrennen, um im Winter zu heizen, ihre Flugreisen auf das Notwendigste beschränken ... die ganze Menschheit müsste ihr Verhalten ändern – und ich weiß nicht, wie eine solche Änderung des Verhaltens durchsetzbar wäre. Und wer einen solchen

Masterplan entwickeln und durchsetzen könnte. Die Natur ist ein komplexes System – und es ist nicht gesagt, dass eine hypothetisch mögliche plötzliche Verringerung des Kohlenstoffverbrauchs am Anfang genau das Gegenteil bewirkt, von dem, was wir uns erhoffen. Die Erwärmung der Meere kann vereinfacht gesagt dazu führen, dass der Golfstrom zu Stillstand kommt – und dies hätte zur Konsequenz, dass in Europa eine neue Eiszeit heraufzieht. Eine globale Erwärmung würde also dazu führen, dass es in manchen Erdteilen extrem kalt wird.

Vielleicht bleibt uns im Augenblick nichts anderes zu tun, als im Privaten, in unserer unmittelbaren Umgebung das zu tun, was wir für vernünftig und angemessen zu tun – und für diese Einsichten, die wir gewonnen zu haben, zu werben, Verbündete zu suchen – Ideen zu tauschen – also Kommunikation ...

Und vielleicht bleibt uns im Augenblick nichts anderes zu tun, als die Veränderungen zu dokumentieren (an welche Pflanzen- und Tierarten können wir uns aus unserer Kindheit erinnern, die inzwischen ausgestorben sind, zum Beispiel), und diese Veränderungen zu betrauern. Es sind zwar riesige Waldflächen abgebrannt fast überall in Europa, aber sieht denn noch jemand hin, wenn die Feuer aus den Schlagzeilen sind? Doch eher nur die Menschen, die in den Gegenden dieser Wälder wohnen (und das sind die wenigen), die anderen fahren wieder in ihre Städte zurück – und schreien, dass nunmehr der Staat Mittel und Strukturen bereitstellen soll, um die Folgen des Klimawandels zu begrenzen. Eigentlich geht es um Subventionen für Klimaanlagen ...

Und es bleibt uns nur zu trauern ...

... seitdem ich deine „tenebrae“ gehört habe – und gelesen hatte, dass sie von dem officium tenebrae – hebdomadae sanctae inspiriert seien, dem Requiem und Tenebrae Responsorien von Tomás Luis de Victoria, sind mir Schuppen von den Ohren gefallen. Oder es hat mich diese Verbindung auf eine falsche Fährte gesetzt. Ich weiß es nicht ... jedenfalls höre ich seitdem auch das Werk, durch das ich dich kennengelernt habe (so wie Florian ja auch), Sombras – mit der Musik von de Victoria im Hinterkopf in einem ganz anderen Licht. Vor allen Dingen, glaube ich, weil ich jetzt glaube zu wissen, woher mir die Art und Weise, wie du mit Zeit umgehst, beim Hören von Sombras schon so vertraut war.

Dieses Phänomen gibt es bei anderen Komponisten Victorias Epoche auch, aber bei ihm ist es besonders ausgeprägt (ohne sagen zu können, woran das im Einzelnen liegt), dass jeder Moment dieser Musik mit ihrem Anfang und ihrem Ende zusammenfällt. Erzählt wird der Verrat Christi durch Judas – bis hin zu seinem Tod – durchweg dramatische Ereignisse, die aber nicht als Drama erzählt

werden, sondern eben als Ereignisse, die sich so ereigneten, weil sie so vorherbestimmt waren, um ihr eigentlich Zieles, die Erlösung der Menschheit, die Aufhebung der menschlichen Schuld (des Sündenfalls durch Eva und Adam) zu erreichen. Drama ja, im jeweils einzelnen Moment, Trauer, Schrecken, Furcht, Angst – aber all dies im Rahmen eines Heilsplans, der Erlösung, der Auferstehung – jedes Einzelnen, der gesamten Menschheit, der gesamten Welt – und vor dem Hintergrund dieser großen Rahmenhandlung, die eher einen Zustand beschreibt, denn eine Handlung – ist jedes noch so dramatische Ereignis der Passionsgeschichte, der Verrat, der Schmerz, die Folter, die Verdunkelung der Welt nur ein Tropfen in einem großen, wunderbaren, gemächlich dahinströmenden Fluss, der in seinen Ursprung zurückfließt, bewegt unbewegt – wie Gott selbst (ihn Aristoteles beschrieben hat) ein unbewegter Beweger.

Vielleicht ist es ja auch dies, was dir vorschwebt, wenn du von der Transfiguration des musikalischen Werkes sprichst, als Idee, als Zielvorstellung, die du mit deinem Schaffen erreichen möchtest – wenn du deine Musik hörst, wenn deine Zuhörer sie hören – als etwas, das sich in der Musik selbst ereignet (also eben nicht nur im Ohr der Zuhörer, im Auge der Betrachter): Dass sie sich von einem Objekt zu einem Subjekt transfiguriert. Kann sich eine solche Geschichte außerhalb dieser anderen Geschichte der Heilserwartung, resp. Erlösung erzählen lassen?

Oder anders herum gefragt, wenn wir mit all unseren Zweifeln und Depressionen (und Krankheiten und Misserfolgen, Verzweiflung, Abgründen, etc.) nicht doch und gleichzeitig mit einem Funken Hoffnung dieser Heilserwartung ausgestattet wären, könnten wir doch jedwede künstlerische Tätigkeit aufgeben. Es sei denn wir empfinden uns und gefallen uns in der Rolle des Entertainers, dessen Aufgabe es ist, die Menschheit im Angesichts der Sorgen, die wir wegen der Entwicklung des Klimas haben (und ja nicht nur des Klimas), bei Laune zu halten. Das wäre Unterhaltung – lässt uns fröhlich und vergnügt den Fortschritt feiern und seine Errungenschaften, auf die wir so stolz sind und die uns das Gefühl der Souveränität gaben – bis der letzte Baum rund um unsere Städte abgebrannt ist, und der letzte Tropfen Wassers aus unseren Hähnen fließt. Die Evakuierung der Menschheit auf den Mars wird ja schon vorbereitet.

Das kann es wohl kaum sein ...?

Wenn du aber in den Singularitäten jeden Klanges oder zumindest einiger besonderer Klänge „Leben“ erkennst, wenn du die Singularitäten eines (jeden) Instrumentes in all seinen Möglichkeiten ausschöpfen und entfalten möchtest, so dass du dich in deinen Werken in deren vollkommenen und wunderbaren Möglichkeitsraum bewegen kannst – dann hast du die Hoffnung nicht aufgeben

mit deinem Tun, mit deiner Existenz eher Schönheit und Leben zu erschaffen als nach dir ein Trümmerfeld zu hinterlassen, nach dem Motto: Nach mir die Sündflut – Hauptsache, ich kann jetzt meinen Spaß erleben – was kümmert mich der Rest.

Dieser Möglichkeitsraum übernimmt dann die Rolle des Platzhalters für den „Unbewegten Beweger – der bewegten Unbewegtheit“ – auch wenn du innerhalb dieses Raumes Fragmentarisches komponierst – oder eben ganze Zyklen, die sehr wohl stetig und immer wieder an ihren Anfang zurückkehren, wie eben „Sombras“.