

Erster Teil

- ① Konkrete Musik, darüber klärte mich der franko-kanadische Komponist Christian Calon auf, konkrete Musik sei viel weniger ein Gattungsbegriff, als viel mehr die Bezeichnung einer Herangehensweise.

Konkrete Musik also sei nicht die Bezeichnung einer Musik, deren Herstellung auf konkreten, also mit Tonband oder ähnlichem aufgenommen Tönen beruht. Autohupen, Waldesrauschen und Kindergeschrei.

Konkret sei viel mehr die Art und Weise, wie man etwas hört, oder genauer gesagt, welche Bedeutung man dem gibt, was man hört. Die konkrete Hörweise hört Geräusche und Tönen nur in Hinblick auf ihre musikalische Qualität, ihre klangliche Morphologie.

1
2
Es wird uns schwer fallen, beim Hören einer Autohupe uns von der Vorstellung eines hupenden Autos zu lösen, vielleicht sogar von der Signalwirkung, die davon ausgeht. Aber als konkretes Geräusch interessiert nur das Hupende des Hupens, losgelöst von seiner Provinienz, von seinen symbolischen oder anekdotischen Assoziationen, von seinen konkreten Bezügen in der Sphäre des alltäglichen Lebens.

Genauso sind die Erinnerungen an einen ausgedehnten Waldspaziergang am Wochenende im Falle des Waldesrauschens in der konkreten Musik uninteressant. Es tauchen ganz andere Fragen auf: Mit welchen anderen Geräuschen, vielleicht Rauscharten kann ich das Rauschen des Waldes in Beziehung setzen. Rauschen verschiedene Wälder verschieden, rauscht eine Birke anders als eine Pappel, und rauscht die anders als mein alter Röhrenverstärker. Gibt es also Melodieformen verschiedener Arten des Rauschens?

- ② Geräusche sind in der konkreten Musik erst einmal so etwas wie neutrale Musikinstrumente, genauso wie die Instrumente eines Orchesters, und die werden unter die Lupe gelegt, und genau untersucht. Was kann ich musikalisch mit ihnen anfangen, zu welchen Familien gehören sie, wie verhalten sie sich, wenn ich sie elektronisch manipulierte, wie verhalten sie sich, wenn ich sie mit anderen Geräuschen mische. Verschmelzen sie dann, oder bewahren sie ihre eigenen Individualität.

Und so weiter.

Konkrete Musik ist also viel eher ein musiktheoretischer Begriff, der von unserer alltäglichen Erfahrung im Umgang mit Geräuschen abhebt. Es liegt dem sozusagen die Annahme zugrunde, daß die Vorstellung von schreienden Kindern uns beim Hören von Kindergeschrei davon abhält, dieses Geschrei als Musik zu hören. Oder besser gesagt, als potentiell Material von Musik.

~~Kurzum, wenn wir Kindergeschrei hören, werden wir auf eine Geschichte warten, die mit Kindergeschrei in Verbindung gebracht werden kann, die vielleicht auf einem Spielplatz spielt, oder von einem Erziehungsproblem handelt.~~

- ③ Davon will die konkrete Musik absehen, in der Herangehensweise, und sich dieses Kindergeschrei als ein Kompositum von Ober- und Untertönen, von Tonhöhen und Dauernwerten, von Ein- und Ausschwingvorgängen zu Gemüte führen. Konkret, abstrakt, wie die Farbe rot, in der abstrakten Malerei. Rot als Rot, also nicht als die Farbe des Blutes, der Lippen, der Liebe, der Verkehrsregulierung. Rot als Rot. Geschrei als Geschrei, oder eben nicht als Geschrei, sondern als Klangmaterial.

Die Vorstellung einer solcher Art konkreten Geräuschwahrnehmung fällt dann leichter, wenn man sich vor Augen führt, daß man das Kindergeschrei nicht sieht. Im Alltag würden wir die Kinder in der Regel sehen, wenn sie auf dem Spielplatz spielen und schreien. Die

konkrete Musik hingegen kommt vom Tonband, meistens, und was man hört, sind die Lautsprecher, und was man sieht, sind oft genug auch nur die Lautsprecher, konkret nur die Lautsprecher.

Aber das ist wiederum die Frage, wie charakteristisch die Lautsprecher sind, d.h. inwiefern sie neutral bleiben, und nicht als Medium eines Geräusches - bei der Wiedergabe eines Geräusches dieses in seiner Bedeutung verändern. Das Kindergeschrei auf dem Spielplatz hören wir anders, d.h. nehmen wir anders wahr, als das Kindergeschrei, das aus einem Paar Lautsprechern kommt.

Im Falle der Lautsprecherwiedergabe wissen wir ja, daß die Kinder gar nicht da sind, die da schreien, sondern wir nur eine Reproduktion hören, von Band oder einem anderen Speichermedium, und im Falle der konkreten Musik das reproduzierte Geräusch nicht unbedingt etwas anderes (also zum Beispiel Kindergeschrei) bedeutet, sondern viel mehr sich selbst. Das Reproduzierende bedeutet sich selbst, und das Reproduzierte ist etwas anderes.

Das wäre in der Theorie der Extremfall. Konkret, in der Praxis, und eigentlich auch in den meisten Kompositionen, in denen Geräusche vorkommen, die mir begegnet sind, kommt dieses Extrem nicht vor. Da ist es meistens ein Gemisch aus beidem, d.h. Geräusche werden sowohl in ihren repräsentativen, assoziativen Qualitäten genutzt als auch in ihren abstrakten, musikalischen.

- ④ Geräusche in der elektroakustischen Musik sind polyvalente, mehrdeutige Zeichen, man kann sie also gleichzeitig musikalisch-konkret und assoziativ-erzählend hören. Das macht den Reiz dieser Musikrichtung aus, aber auch ihre Schwierigkeit, muß man doch beim Hören, wenn man sich zum bewußten Hören entschließt, und nicht zum schwelgend-träumerischen, zwei Texte sozusagen gleichzeitig lesen, musikalisch struktural und welche Geschichte die Geräusche denn erzählen könnten.

2 Ein besonders schönes Beispiel für die mehrschichtigen Bedeutungsebenen von Geräuschen in der elektroakustischen Musik ist das Werk von Francis Dhomont, ebenfalls ein Frankokanadier, der nicht nur wegen seines hohen Alters, Jahrgang 1926 sozusagen zu dem Urgestein der elektroakustischen Szene gehört. Es sind auch seine jahrzehntelangen Erfahrungen im Umgang mit seinen Ausgangsmaterialien, die Erfahrungen im Umgang mit der rasant voranschreitenden zunächst ausschließlich analogen, inzwischen überwiegend digitalen Technik, die Vorzüge und Nachteile bestimmter Mikrophone, die Erfahrungen mit Hörgewohnheiten des Publikums bei Konzerten, Reaktionen der Käufer seiner Schallplatten. Immer wieder auch die Frage, wie müssen die Lautsprecher aufgestellt sein, welche Qualität müssen sie haben, um seine Musik wirklich genießen zu können. Und es kommt hinzu, daß im Werk von Francis Dhomont bestimmte Geräusche immer wieder auftauchen, als Anspielungen, Erinnerungen an vergangene Kompositionen, oder Kompositionen von Kollegen. Es kommen hinzu bestimmte private, oder auch sprachräumlich gebundene Assoziationen, die mit bestimmten Geräuschen verknüpft sind. In diesem Sinne meinte ich, ist Francis Dhomont ein Urgestein, ein Sediment von Erfahrungen, Techniken, Erinnerungen.

3 In der Komposition Espace/Escape aus dem Jahre 1989 hört man eine Kugel, die in einer Kreisbahn um den Hörer herumrollt, mit einem Neumann-Mikrophon aufgenommen, fügte Francis Dhomont mit einer gewissen Aufgeregtheit hinzu, denn das Mikrophon steht für eine bestimmte Klangqualität, die nicht nur der tönenden Kugel, sondern auch dem aufnehmenden Mikrophon zu eigen ist.

5 Aber woran denken Sie beim Geräusch einer rollenden Kugel: Roulette - das Leben ein Glücksspiel. Aber dafür ist diese Kugel zu groß, die man da hört. Kegeln - ebenfalls ein Spiel, das Geschicklichkeit und Glück vereint. Aber was könnte das in diesem Zusammenhang bedeuten? Zugleich ist für's Kegeln der Untergrund, auf dem die Kugel rollt, zu dunkel, und zu sandig. Es ist schwer zu

identifizieren, um was für eine Kugel es sich handeln könnte. Ich hatte beim Hören anfangs immer an einen steinernen Mörser gedacht, eine Art Mühlsteinkugel, wenn es so etwas überhaupt gibt. Dann aber klingt es auch wieder ganz anders, der Klang der Kugel verändert sich, bleibt nicht mit sich identisch. Auf jeden Fall hatte es einen eher bedrohlichen Charakter. Aber für Francis Dhomont ist es noch etwas anderes:

O-Ton französisch / deutsche Übersetzung over-voice

6 2.6

D: Das ist eine Anspielung, eine Referenz, ein anderes Zitat, das findet sich wieder, wenn du die Aufnahme hast, und zwar wesentlich entwickelter in dem Stück "Point de fuites". Das ist ein Stück aus dem Jahr 1982, glaube ich ~~81 oder 83~~, ~~das weiß ich nicht mehr~~. In dem genau diese Kugel herumrollt, die im übrigen mit Neumann-Mikrofonen aufgenommen wurde, sehr präzise, und das ist eine ganze Arbeit nur darüber und auch eine symbolische Arbeit.

Über den Stein, der rollt, a' amasse pas le mouse, das ist ein

1 Sprichwort in Frankreich, \int pière qui roule n' amasse pas les mouses, das heißt so viel wie: Wer immerzu herumreist, begreift nirgendwo
2 die Strukturen \int weißt du, was mousse bedeutet...

3.7

U: Mousse - wie mousse au chocolat...

D: Nein, la mousse des arbres, das bildet sich auf den Bäumen, und wenn eine Kugel rollt, dann verhindert das, daß sich diese Mousse, dieses Moos auf ihr bildet. Das ist ein verbreiteter Ausspruch. Um einfach damit zu sagen, daß das Thema von Points de fuites die Reise ist, das Verschwinden, der Raum. Das ist ein Thema, das ich nachher in mehreren Werken entwickelt hatte. Deswegen habe ich dir gesagt,
3 ich bestehe auf dem Selbstzitat, also dieser Kugel, die rollt, \int das heißt dieser Klang ist aus dem ersten Stück genommen, ~~der~~ dieses Thema
4 behandelt, d.h. also Points de fuites. Und Espace/Escape ist ein Wortspiel, Espace - Escape - was Flucht bedeutet im Englischen, ~~zugleich im wirklichen Sinne als Flucht, und Flucht im symbolischen Sinn, Flucht als Metapher, und Espace - der Raum - ist auch der Ort~~

5
6

der Flucht, im Raum. Das ist ein Anagramm, d.h. es verwendet dieselben Buchstaben. Ein zweisprachiges Wortspiel. Also in diesem Stück habe ich bestimmte Elemente aus den Points de fuite genommen, und aus einem weiteren Stück Mourir un peu - der kleine Tod. Mourir un peu ist ein längeres Stück, in mehrerer Sätzen, die miteinander verbunden sind, die auch das selbe Thema behandeln, die Reise, das Vergessen, die Flucht, das Entweichen. Das stand in Verbindung mit einer Periode meines Lebens, in der ich emigriert bin. Ich bin aus Frankreich ausgewandert, um mich in Kanada niederzulassen. Und da hatte ich natürlich Probleme, die in Verbindung damit standen, daß ich nicht mehr in meinem Land war, nicht mehr zu Hause, daß ich mich an ein anderes Land gewöhnen mußte, also an die Veränderung, und deswegen gibt es da so viele symbolische Ereignisse, die auf die Reise anspielen, auf die örtliche Veränderung, die Bewegung.

7

Eines der nächsten auffälligen Geräusche der Komposition Espace/Escape ist das von herunterstürzenden Baumstämmen. Jedenfalls klingt es so, wie dicke schwere Balken, was aber nicht heißt, daß es tatsächlich dicke schwere Balken sind, die hier so klingen, wie dicke schwere Balken, sondern es können auch nur Streichhölzer gewesen sein, die Francis Dhomont in eine Schale geworfen und mit seinem Neumann aufgenommen hat, um sie hinterher elektronisch weiterzubearbeiten, also zum Beispiel um sie 2 oder 3 Oktaven tiefer zu transponieren, solange bis eine gewisse morphologische Ähnlichkeit zum Dröhnen der Kugel erreicht war, die ebenso eine tiefer transponierte Kinderrassel gewesen sein könnte. Das Dröhnen der Kugel und das Donnern der Balken klingen in den tiefen Frequenzbereichen irgendwie ähnlich, und in den Höhen hört man von den Balken ein punktuell attackenähnliches Krachen Dongdongdong - das man auch bei der Kugel hört, jedesmal, wenn sie in ihrer Bahn aufschlägt klockklockklock. Dieses Klicken oder Klocken allerdings vermittelt sich nur über sehr gute Lautsprecher und eine sehr gute Stereoanlage, aber dieses Problem habe ich vorhin schon einmal angesprochen.

8 Ich glaube, daß an dieser einleitenden Stelle die Geräuschauswahl weniger symbolischen, als vielmehr musikalischen, also konkreten Kriterien zu folgen scheint. *Mag auch sein, daß* einstürzende Holzbalken mit dem Thema Flucht, Reise, Emigration assoziiert werden können. Zusammenbruch, Einbruch, Aufbruch. Ich habe Francis Dhomont nicht gefragt. Die Kugel rollt, und es bricht etwas zusammen. Anfangs sind es Holzbalken, später sind es Steine. Die Zeichen sollen bewußt offene Zeichen bleiben. Jeder Abschied ist ein kleiner Tod - man kann diese Stelle also sowohl als symbolische Geschichte, sowie auch als eine musikalische Entwicklung, eine Metamorphose von Geräuschqualitäten lesen und hören.

Hinzu kommt - und ich rede immer nur von dieser Eingangssequenz, die kaum mehr als ein Minute dauert - hinzu kommt ein seltsames regelmäßiges Piepen. Ein Geräusch, das man in Kanada und in den USA sehr häufig hört, als Warnsignal, immer dann, wenn ein Lastwagen rückwärts fährt. Aber, sagt Francis Dhomont, daran habe er nicht gedacht, als er dieses Piepen der rollenden Kugel hinzufügte, nein, darauf habe ihn erst später jemand aufmerksam gemacht. Vielleicht kam das unbewußt, aber dieses Geräusch generierte er synthetisch - und daß er es tut, hat viel mehr mit seinem ästhetischen Credo zu tun. Die elektroakustische Musik vor allem seiner seiner Kollegen erlebt er zu oft als eine rein monodische Musik, während er selbst sich den polyphonen Traditionen des westlichen Abendlandes verwurzelt fühlt, und deswegen brauchte er an dieser Stelle so etwas wie einen Kontrapunkt in der Tonlage des cantus firmus.

9 Wie überhaupt Formbegriffe der Musiktradition an allen Ecken und Enden präsent sind. Das Stück insgesamt hat einen rondoartigen Charakter, oder den Charakter eines Themas mit Variationen. Man hört U-Bahnen, Züge, Autos, Flugzeuge, Fußgänger, Bahnhöfe, Flughäfen - alles Dinge also, die im weitesten Sinne mit Bewegung, Reisen und auch Migration zu tun haben. Bestimmte Themen, im Sinne eines musikalischen Themas, tauchen immer wieder auf, die Kugel, die Balken, die Steine, das Grollen im Untergrund. Und am

Ende des Stückes, resp. kurz davor wird das eingangs exponierte Klangmaterial noch einmal ähnlich einer Coda zusammengefaßt.

- 10 Zusammengefaßt und gleichzeitig hebt das Stück ab, sphärisch sozusagen, entweder wie ein *vorbeisausender hupender amerikanischer Truck*, oder wie ein abhebendes Flugzeug oder ein Hochgeschwindigkeitszug - Francis Dhomont hat die Wiedererkennbarkeit der Geräusche in der Schweben gehalten, ihre konkrete Individualität soweit verfremdet, daß nur mehr ihre abstrakte wie soll man sagen "Geschwindigkeitshaftigkeit" erhalten blieb. Man weiß, daß sich ein großer massiver Körper schnell bewegt, eine Eisenbahn, ein Truck, ein Flugzeug - und abhebt, sich verliert in ein sphärisches Nirgendwo. ~~Und das Geräusch verändert sich, ständig, klingt mal eher wie das eine oder wie der andere oder die andere, ist in seiner eigenen Befindlichkeit stets in Bewegung.~~ **Aber** \Rightarrow weg die Morphologie der Geräusche ist wie der rollende Stein in steter Bewegung, es bildet sich keine wiedererkennbare Struktur eines mit sich identischen Individuums.

Die Komposition *Espace/Escape* aus dem Jahre 1989 dauert 19 Minuten und 23 Sekunden. Ich habe sie inzwischen vielleicht dreißig oder sogar fünfzig mal gehört, ich weiß nicht mehr, und entdecke immer neue Nuancen, die mir vorher nicht aufgefallen waren. Das ist möglicher Weise das größte Lob, das man einem solchem Stück machen kann. Wie gesagt, beim einmaligen Hören hat man fast keine Chance, das ist der Nachteil dieser Musik - aber immerhin, wenn ich mich erinnere, als ich sie das erste Mal in den CD-Player schob: Ich habe mir gedacht, das möchte ich noch einmal hören. In Ruhe.

Francis Dhomont
Espace/Escape

- 11 Paul Koonce ist kein Frankokanadier, aber er lebt und arbeitet nicht sehr weit entfernt davon, ca. 600 Meilen nördlich von Montreal, in Princeton an der dortigen Universität, deren Reichtum und

Ausstattung, was beides - Hard- und Software - anbelangt, sogar in den Vereinigten Staaten legendär ist.

- 1) Während bei Francis Dhomont die Auswahl der Geräusche noch so einer Spur des Anekdotischen und Symbolischen folgt, also der Erzählung von Reise, Bewegung, Migration betreibt Paul Koonce
- 2) eine bewußte Sprengung dieses Rahmens - die Diversität der sounds als Metaebene der Geräuschkonstellationen - und interessiert sich im wesentlichen für den musikalisch gestischen Charakter, der auch in alltäglichen Geräuschkonstellationen enthalten sein kann. Eine startende Flugzeugturbine hat für ihn den gleichen musikalischen Gestus wie ein tremolierendes Streichercrescendo. Oder Vogelgesang kann mit quietschenden Reifen wunderschöne Zwei- und Dreiklänge bilden. Das Klappern einer Schreibmaschine erinnert an die Schlagzeugstimme eines Jazz-Quartetts, und besonders schön ist es, wenn man eben eine High-Hat der Jazzpercussion in eine Schreibmaschine, oder einen trippelnden Basketball in einen Tablaspieler verwandeln kann. Soundjunkie hat sich Paul Koonce denn auch selbst genannt, der mit beiden Händen lustvoll aus einem übervollen Geräuscharchiv schöpft und Geräusche wie aus einem Füllhorn vor sich ausschüttet und somit die Suche nach einem anekdotischen, symbolischen Zusammenhang unmöglich macht. Aber
- 3) welchen anderen Zusammenhalt gibt es denn. Die Antwort kam prompt und überraschend:

O-Ton Amerikanisch / deutsche Übersetzung over-voice

26.0

K: Ja, das ist ein interessantes Thema. Zuerst einmal denke ich, daß uns Geschichten nicht irgendetwas erzählen, was geschieht, sondern was sie uns erzählen sind aufregende Geschichten am Rande, d.h. was sie hinterlassen am Ende, ist eine Spur, die aus der Geschichte herausführt. Aber nun zu der Vielzahl an Geräusche an, die ich verwende, - die traditionelle Musik hat vorgegebene Muster in dieser Hinsicht, sie hat einen interessanten Rahmen, ein Rahmen, der vom Medium erzeugt wurde, indem ein Stück für Cembalo oder Orchester komponiert. Und indem dieser Rahmen durch das Mediums

eingehalten wird, beschreibt es wirklich etwas, das nur in seinem Innern stattfinden kann. Und damit einige der Geschichten, einige der Spuren, die aus diesem Rahmen herausführen. Und ich möchte eine Vielfalt von Spuren, ich mag nicht nur die Geschichte des Cembalos erzählen, oder des Orchesters - also verwendete ich die Diversität der Klänge, um zu verhindern nur ein Stück über den Jazz zu machen, oder Schreibmaschinen oder egal welcher Sachen, sondern ich verwende den Platz, den Rahmen, den das Medium erzeugt, als eine Art von Metageschichte, auf die ich meist in den Titeln anspiele. Das sind keine Geschichten, in dem Sinn, hört her, ich möchte euch etwas erzählen, sondern als ein Weg, wie man auf die Klänge schauen könnte oder sollte. Um die Qualitäten und Gesten der Klänge zu sehen, und so weiter. Zum Beispiel das Stück Pins ist eine Anspielung darauf, was Pinball-Spieler häufig erleben...

28.00

U: Was ist denn Pinball...

K: Du kennst Pinball nicht. Es ist ein Spiel mit Metallbällen, die auf einer Oberfläche herumgestossen werden, die Oberfläche ist schräg, so daß die Bälle herunterrollen, wo man sie mit zwei Flippern wieder zurückstossen kann...

Es ist immer ein Spiel mit schnellen Aktionen und sich schnell ändernden Dingen und und sehr bunt und sehr plötzlich ist es vorbei.

28.8

U: Und manchmal tauchen Melodien auf, wenn du mehr als 100.000 Punkte hast... oder eine Million... ~~DS~~

K: Und das hat irgendwie die gleiche Textur oder Geste, die ich in dieser Komposition hervorrufe, diese Art von Erfahrung. Und der lange stille Abschnitt ist in vieler Hinsicht auf eine witzige Weise eine Anspielung auf Pinballs, weil ich eine Art von Resonanz gefunden habe zwischen diesen Klacks und Klicks von Pinball und einem transformierten Webern, also den Klaviervariationen von Anton Webern. Webern selbst klingt irgendwie wie Pinball, oder Pinball wie Webern. Die ganze Idee der pointilistischen Musik hat witzige Gemeinsamkeiten mit der pointilistischen Natur von Pinball. Diese Art von Spektrum weit verstreuter isolierte Dinge. Das heißt

ich spiele mit dieser Art von Metageschichten oder Metaphern, aber nicht in einer direkten Weise, oder irgendeinen bestimmten Ziel. Viel eher denke ich an die Geste, von etwas wie Pinball wieder als etwas das eine Art von Spektrum in diesen anderen Plätzen oder Rahmen entfalten kann. Jazz zum Beispiel, als einem sehr spielerischen, verspielten Rahmen mit schnell sich ändernden Ereignissen, oder in einer belebten Büroszene, mit Schreibmaschine und solchen Sachen, oder Restaurants, wo die Menschen sich unterhalten und die Geräusche machen, oder all die anderen Sachen. Das Stück endet mit einer transformierten Basketball-Szene. Wir hören jemanden eine Basketball trippeln, Körbe werfend sehr dramatisch, aber der Basketball wird in einen Tablaspieler transformiert. Es kommt wieder zu so einer Transformation, hier in dem Sinne - daß ein Spiel, eben das Basketballspiel in ein anderes Spiel übersetzt wird, in den improvisierten Stil eines Tablspielers. Es gibt eine Menge solcher Duo-Erfahrungen so wie die zwei Flipper im Pinball-Spiel. Das Stück ist auch inspiriert von einem ähnlichen Spiel. Eine Art Pin-Ball-Verwandter, ein Spiel, das als Pong bekannt wurde. Kennst du Pong. Das ist ein Videospiele, wo du einen Springball hast, der springt zwischen Oben und Unten, und du schiebst kleine Flugzeuge Oben und Unten hin und her und versuchst den Ball zurückzuschlagen auf die andere Seite in einer bestimmten Weise, und du das macht in diesem sozusagen klassischen Videogame, hört man einen sehr heftigen, kruden Klang, im Abstand einer Oktave, oben und unten, wenn es die beiden Seiten des Bildschirms berührt, und diese Oktavgeste ist eine sehr verbreitete Melodie oder ein Motiv, das ich in diesem Stück häufig verwende. Evoziert von dieser Hin- und Herbewegung, die als eine Geste immer wieder auftaucht. Das Stück geht oft und ziemlich schnell von einer musikalischen Stelle zu einer Stelle mit Umweltgeräuschen, so ist es eine Art von Metapher für den Hin- und Herspringen zwischen Musik und Umweltgeräuschen. Ich habe damit sehr viel gearbeitet.

13 Falls Sie lieber Hörer - und auch Hörerinnen - die Klaviervariationen von Anton Webern zufällig vor ihren inneren geistigen Ohren nicht

gegenwärtig haben, möchte ich Ihnen - bevor ich Ihnen Pins von Paul Koonce vorstelle - Gelegenheit bieten, Ihre Erinnerung an Weberns spätromantischen Pointilismus ein wenig aufzufrischen - und zwar in einer Einspielung mit der Pianistin Patricia von Blumröder.

Musik:

Webern - Variationen für Klavier op. 27

- 1) Soweit Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, die Paul Koonce an den Pointilismus des Flipper- resp. Pinballspiels und dessen Vorläufer Pong erinnern, oder anders herum formuliert stieß Paul
- 2) Koonce beim Flipper-Spielen auf eine gestische Transformierbarkeit der Flipper-Geräusche zum Pointilismus von Anton Webern, eine strukturelle Beheimatung der Kunst im Leben, in gewisser Weise.
- 3) Paul Koonces Pins dauern insgesamt 13 Minuten und 25 Sekunden, die von Webern durchdrungene Sequenz beginnt nach exakt 4 Minuten und 25 Sekunden.

Musik:

Paul Koonce, Pins

Zweiter Teil

15) Zwei Gesichter mindestens hat ein Geräusch, das mit einem Tonband irgendwo in der freien Natur oder im alltäglichen Leben aufgenommen wurde. Da ist zum einen seine anekdotische, symbolische Qualität, daß wir also bei einem Autogeräusch an ein Auto, bei einem Vogelgeräusch an einen Vogel denken.

1) Zum anderen hat jedes Geräusch eine abstrakte, rein musikalische Qualität. Da geht es um seine Tonhöhe, seine Dauer, seine Rauigkeit, seine Klangfarbe, kurzum seine morphologischen Eigenschaften - für die vor allem sich die *musique concrète* interessiert. *Musique concrète* meint dabei eine kompositionstechnische Herangehensweise, die nach den verwandtschaftlichen Beziehungsgraden morphologischer Geräuschqualitäten sucht, konkrete, im Klang selbst liegende Ähnlichkeiten oder Unterschiede - vollkommen unabhängig davon, welche Geschichte diese Geräusche vielleicht erzählen könnten.

Jedoch diese anekdotischen, symbolischen Qualitäten gehen beim "konkreten" Komponieren mit Geräuschen ja nicht verloren, und müssen als eigenständige Textebene mit einkalkuliert werden. Auch wenn ein Auto noch so schön in *fis-moll* quietscht und ein gußeiserner Deckel ebenso - ein Auto bleibt ein Auto und ein Deckel bleibt ein Deckel - weswegen der Begriff *musique concrète* vom ganzen Kern der Sache nur die Hälfte trifft.

16) Aus diesem Grund hat der frankokanadische Komponist Francis Dhomont den Begriff der Akusmatischen Musik vorgeschlagen, anspielend auf die Legende, daß der griechische Philosoph Pythagoras im sechsten vorchristlichen Jahrhundert seinen Unterricht mit Vorliebe hinter einem Vorhang gewährt haben soll, damit sich seine Schüler ausschließlich auf den Inhalt seiner Rede konzentrieren könnten, und nicht von seiner physischen Präsenz abgelenkt würden.

7] Aber diese Legende hat ein noch älteres mythologisches Vorbild, zum Beispiel im Alten Testament, in welchem der namenlose Gott Abrahams in einem brennenden Dornbusch zu ihm spricht: Ich bin der ich bin - der gleiche Gott, der Moses ein paar Kapitel später verbietet, sich ein Bild von ihm zu machen. Doch wohl unter anderem deswegen, weil eine bildliche Vergegenwärtigung Gottes von der allumfassenden Essenz des göttlichen Seins und der göttlichen Gegenwart ablenken würde. Ein Gott, von dem man sich ein Bild machen kann, ist wahrhaftig nur ein Werk menschlicher Phantasie.

17 So gesehen ist der Begriff des Akusmatischen nicht nur die Beschreibung einer äußerlichen Präsentationsform, daß nämlich diese Musik meistens über Lautsprecher übertragen und aufgeführt wird, und die Geräusche, die man hört, sozusagen ohne ihre ursprünglichen Wirkursachen erklingen. Akusmatisch meint darüber hinaus noch eine ästhetische Qualität, daß nämlich diese Musik eine Konzentration auf die akustische Essenz nicht nur des Geräusches, sondern des Klingenden überhaupt ermöglichen sollte, ohne etwa vom Personenkult des verabgotteten Klaviervirtuosen abgelenkt zu werden. Akusmatische Musik verzichtet auf alle Äußerlichkeiten, beschränkt sich nur auf den Klang, auf die Essenz von Musik überhaupt, und auf das, was innerhalb der Musik und eben nur der Musik, das heißt in ihrem Erklingen gegenwärtig werden kann. (Absolute) Akusmatische Musik konzentriert sich auf die Präsenz des Essentiellen und sagt unterschwellig und wie ich meine etwas überheblich, daß mit dem Akustischen zugleich das Essentielle eines Phänomens präsent sei, wovon dessen Bild nur Ablenken könne. Kurz gesagt, erklärt die Akusmatik das Primat des Radios vor der Oberflächlichkeit des Fernsehens. Und da sind wir eigentlich schon wieder am Anfang dieser Geschichte, nämlich beim Gott Abrahams, der von sich sagt, und er läßt nur seine Stimme hören: Ich bin gegenwärtig, ich bin das Gegenwärtige, ich bin der ich bin. Das ist die Bedeutung des Wortes Jahwe. Oder anders formuliert, in Anspielung auf einen anderen Mythos: Am Anfang war der Klang, und der Klang war die Essenz, und die Essenz wurde das Wort, und

das Wort wurde zu Fleisch. Und so weiter. Und irgendwann erfand das Fleisch das Fernsehen.

18) Aber nicht jeder Lautsprecher ersetzt einen brennenden Dornbusch. Nicht jeder Klang wird zum Wort, und nicht jedes Wort wird zu Fleisch. Und was dieser Versuch einer Gattungsbezeichnung ebenfalls nicht berücksichtigt, ist, daß die konkrete und elektronische Hör- und Behandlungsweise von Tönen und Geräuschen, die am Anfang ihrer Geschichte mit der Emphase aufgebrochen war, in eine absolute terra incognita, eine Welt unausdenklicher Klänge vorzudringen, so unausdenkliche Ergebnisse gar nicht zeitigte, unausdenklich jedenfalls nicht für den einen oder anderen Instrumentalvirtuosen und Instrumentalkomponisten, der die jenseitigen Ergebnisse in den hiesigen traditionellen Musikbetrieb mit der Gegenwart leibhaftiger Musiker zurückübertrug - oder beide Formen einfach mischte.

Helmut Lachenmann zum Beispiel läßt in vielen seiner Werke elektronische Klangeffekte - rückwärts laufende Tonbänder, Dopplereffekte, Klangmikroskopien - von ganz normalen Instrumenten imitieren, mit einem manchmal immensen spieltechnischen Aufwand. Auch seine Kompositionsmethode, die Suche nach Verwandtschaftsbeziehungen ähnlicher Geräuschqualitäten, hat viele Anleihen bei der musique concrète genommen, weswegen Lachenmanns Musik auch als musique concrète instrumentale bezeichnet wurde.

19) Aber dieses Thema in seinen Einzelheiten darzustellen wäre Gegenstand einer eigenen Sendung. Weit weniger bekannt als Helmut Lachenmann, und doch bei den elektroakustischen Spezialfestivals preisgekrönt ist der römische Komponist Luigi Ceccarelli.

Er arbeitet neben seiner Professur in Perugia sehr viel für das Theater, das Tanztheater vor allem. Aber auch bei der Musik ohne Bühnenperformance hat er die Erfahrung gemacht, daß es den

Zuhörern leichter fällt zuzuhören, wenn sie einen Musiker auf dem Podium sehen, und nicht nur Lautsprecher, hinter denen sich die Zeugung der Klänge verbirgt.

Ein Musiker, der musiziert, verleiht den Klängen der Musik, indem er seinen Körper bewegt und atmet, eben seine Sinnlichkeit, seine Präsenz, die Präsenz des Musikers. Das Musizieren der Musik ist die sublimen Gegenwart des Tanzes, die jeder Vorstellung von Musik zugrunde liegt. Und anscheinend war der mosaische Gott kein großer Freund des Tanzes - wohingegen die Dinge im katholischen Italien ein wenig anders liegen. Da ist, um im Bild zu bleiben, der menschliche Körper das Maß des Gegenwärtigen, das Maß der Präsenz des Allgegenwärtigen, und das ist auf dieser Erde vor allen Dingen der Mensch.

Somit komponiert Luigi Ceccarelli elektroakustische Musik mit Live-Instrumenten, die allerdings technisch so hochvirtuos gespielt werden müssen, daß sie in einer Schallplattenaufnahme - also der auf Akustische reduzierten Reproduktion des Livekonzertes - gar nicht mehr so klingen, als hätte da jemand live gespielt, und außerdem sind die Mikrophone so extrem nah an den Instrumenten angebracht, daß hier Töne, oder besser Geräusche ans Tageslicht kommen, die nicht einmal dem Musiker vertraut sind.

Hier also - und ohne Einführungstext - Birds - Vögel von Luigi Ceccarelli für 6-Spur-Tonband und Kontrabaßklarinette..

Musik:

Luigi Ceccarelli - birds

20 Birds - Vögel von Luigi Ceccarelli, für Kontrabaßklarinette und Tonband. *Die Klarinette spielte David Kerberle* Ich traf Luigi Ceccarelli in Perugia, in einer Trattoria, und wir wurden von daher gelegentlich von dem Menu unterbrochen, das wir bestellt hatten. Antipasti...!

21
2.0

C: Ich habe die meisten Klänge im Zoo von Rom aufgenommen. Aber es gibt auch Klänge von Vögeln aus Australien und aus Südamerika. Als meine Eltern nach Australien gefahren sind, habe ich sie gebeten, mir Klänge von Vögeln mitzubringen. Alle Klänge sind bearbeitet und auch geschnitten. Ich habe die Komposition mit einem Sampler gemacht. Die Klänge der Vögel habe ich in sehr kurze Schnipsel geschnitten. Und dann habe ich sie komponiert. Vor allem der kleine Vogel, der ganz allein ist, gegen Ende des Stückes, war nur ein einziger Klang eines Vogels aus Australien. Ich habe diese Sequenz komponiert im Computer. Das ist also eine komponierte und keine natürliche Sequenz.

4.2

U: Ja, da habe ich mich tatsächlich gefragt, am Ende, ist diese Melodie, das hast du schon gesagt, die Melodie eines Vogels - es ist nicht die Melodie des Vogels, es ist deine Komposition. Und darüber hinaus erschien sie mir sehr viel tiefer gestimmt zu sein und langsamer als das Original. D.h. zwei Oktaven tiefer vielleicht, etwas dieser Art.

4.7

C: Vielleicht. Ich erinnere mich nicht mehr. Aber ich habe viel mit den Klängen gearbeitet, und mit den Tonhöhen, den Dauern. Ich erinnere mich nichtmehr. Es war nur eine kleine Sequenz von 2 oder 3 Sekunden, und ich habe die pitches, die Tonhöhen geändert, und die Dauern. Auf diese Weise bleibt die Qualität des Klanges erhalten geblieben, aber die Melodie ist ganz und gar meine Erfindung.

5.7

U: Dennoch vermute ich, ich weiß es nicht, es ist eine Frage, daß die ursprüngliche Idee es war ein Art Fluß, eine Ambivalenz herzustellen zwischen dem Gesang der Vögel, wie man ihn in unserem alltäglichen

Leben hören kann, mehr oder weniger in einem Wald oder einem Zoo, der uns so vorkommt, als wäre er komponiert. D.h. wenn man dem Gesang der Vögel zuhört, in einem Garten, hat man den

Eindruck, daß die Vögel ein Konzert machen untereinander. Nicht nur die Nachtigalen mit den Nachtigalen, sondern alle mit allen. Daß eine Struktur im Zufälligen ist.

Ich will damit sagen, es ist nicht organisiert, aber dennoch gibt es eine Struktur. Und deine Idee war es mit den Strukturen, die man in der Natur finden kann, zu spielen und sie in komponierte Strukturen zu überführen, zu transponieren. Die du mit den Instrumenten hergestellt hast.

7.4

C: Das ist eine sehr komplexe Frage. Ich habe mir gedacht, daß die Baßklarinette ein großer Vogel ist. Die Klänge der Klarinette sind sehr ähnlich zu den Klängen der Vögel. Ich habe also versucht in diesem Stück Strukturen zu komponieren, die die verschiedenen Vögel singen, wie du gesagt hast. Und die Strukturen der Musik. Wenn ich Musik sage, dann meine ich ein intellektuelles Produkt - aber ein Produkt, das sehr natürlich klingt. Ich habe versucht die Berührungspunkte zu finden zwischen den Gesängen der Vögel, die zufällige Strukturen sind, aber man kann sagen, daß es Strukturen der Natur sind, und unseren Strukturen der Musik, die ein künstliches Produkt von uns sind. Ich suchte nach einer Verbindung zwischen den beiden. Und ich denke, daß das der Punkt ist, wo die Musik von allen Menschen verstanden werden kann, wenn die Strukturen mit den Strukturen der Natur zusammenhängen.

10.8

U: Weil jeder glaubt etwas wiedererkennen zu können, was er schon erlebt hat in seinem eigenen Leben. Es ist nicht so, daß man etwas wissen muß über die Geschichte der Musik, um diese Musik zu begreifen.

Aber es gibt noch eine andere Geschichte, die ich in diesem Stück bemerkt habe, eine Art Entwicklung auf zwei Seiten, bei dieser Baßklarinette. Das ist, daß es Passagen gibt, wo man wirklich dieses Instrument hört, vor allem in den tiefen Passagen (ich singe), und dann steigt es an, in einer Art flautando-Spiel, es ist etwas anderes, es ist nicht nur flautando, in deutsch würde man Quietschen sagen,

kikiki - gieksen, das ist eine Technik, die vielleicht nicht sehr verbreitet ist.

12.1

C: Vor allem ist es eine Technik, die keine vorhersehbaren Töne produziert, also zufällige Töne, d.h. der Klarinettist kann die Tonhöhen der Töne nicht exakt kontrollieren, das ist sehr instabil, diese

Töne. Also gibt es einen großen Anteil des Zufalls.

12.9

U: Ja, eine Zufälligkeit - random auf englisch - eine Zufälligkeit, die kontrollierbar wird, im Anschluß, während der Mischung im Computer, in welchen Augenblick du welchen Klang haben möchtest. Und außerdem hast du wahrscheinlich nur einen einzigen Instrumentalisten aufgenommen, obwohl man in dem Stück einen Chor von Musikern hört.

13.5

C: Ja, aber dieses Stück ist mit einem Band und einem Liveklarinettisten gemacht. Also die Liveklänge können sich ändern, aber

natürlich ändern sie sich sehr wenig in dem ...

Bedienung: Antipasta...

13.8

Musik:

Luigi Ceccarelli

Exsultet - Anfang

22 "Jedes Geräusch", schrieb Victor Hugo in "Satans Ende", "jedes Geräusch, dem man lange genug zuhört, wird zur Stimme." - "Es gibt keine Geräusche" ergänzt Pierre Henry den Gedanken, "es gibt nur Klänge."

Es ist sehr umstritten, was ein Geräusch überhaupt ist. Victor Hugo, ein Schriftsteller, der aufschrieb, was seine Stimme ihm einflüsterte, schrieb auch dem Geräusch, sobald wir ihm längere Aufmerksamkeit

schenken, eine Stimme zu. Es ist damit nicht gemeint, daß ein Geräusch immer etwas erzählt. Nein, Stimme haben meint vermutlich weniger, was es uns erzählt, und ob es uns überhaupt etwas erzählt, sondern, wie es uns etwas erzählt. Die sich mit der Stimme offenbarende Eigenart, die Farbe, die Rauigkeit, der Charakter. Beim aufmerksamen Zuhören entdecken wir die jedem Geräusch inhärente Vielfalt und Eigenart. Und manche Geräusche haben nicht nur Stimme (wenn man ihnen zuhört) - manche Geräusche singen sogar. Man kann von manchem Geräusch sagen, daß es singt. Das heißt nicht unbedingt, diesen Geräuschen eine anima oder ein Unterbewußtes zuzuschreiben, daß da zu uns singt, wenn wir es hören, solches anzunehmen, verbietet uns die Vernunft. Nennen wir es viel mehr eine Projektion: Daß ein Komponist ein Geräusch hört, und schon die Musik hört, die er aus dem Geräusch herausholen möchte, die also in dem Geräusch schon drin ist, indem er mit seiner Komposition die Struktur schafft, die Fokussierung, die eben genau die Aufmerksamkeit erzeugt, diesen Gesang des Geräusches auch wahrzunehmen. Ob diese Komposition es dann schafft, diesen Gesang hörbar zu machen, der den Geräuschen und ihrer Stimme zu eigen ist, hört man sofort - und ich zumindest kann ihnen beileibe nicht sagen, was genau den Unterschied ausmacht, ob es nun singt oder nicht. Entweder es ist da - oder nicht.

23
14x

Aber dann ist die Frage, ob ein Geräusch, dessen Stimme ich höre, und dessen Gesang ich womöglich höre, denn überhaupt noch ein Geräusch ist. Die Ergänzung zu dem Ausspruch von Victor Hugo stammte schließlich von jemanden, der es wissen mußte: Pierre Henry ein Geräuschmusik-Komponist der ersten Stunde, gilt mit Pierre Schaeffer als Mitbegründer oder Erfinder der musique concrète - und er macht seit mehr als 50 Jahren nichts anderes, als mit Geräuschen zu komponieren. Wenn Pierre Henry nun sagt, es gäbe überhaupt keine Geräusche, sondern nur Klänge - dann klingt das etwas erstaunlich.

Was unterscheidet denn eigentlich Klänge von Geräuschen.

Zweifelsohne reden beide Autoren im Prinzip von etwas ähnlichem - daß sich Geräusche durchs Zuhören verändern, es ist eine Frage der Hörperspektive, der Sichtweise des Hörens. Das Geräusch ist akustischer Müll sozusagen, dem niemand zuhört, oder niemand zuhören will (weil es stört, zum Beispiel) - aber das ist noch eine andere Frage, ob ein Geräusch ein Geräusch ist, wenn ihm niemand zuhört, sondern nur eine vorübergehende Erregung der Luft. Ein Geräusch muß sich auf der neuronalen Kinoleinwand eines denkenden Bewußtseins erst als solches abbilden, um als Geräusch erkannt und erdacht zu werden. Weil aber sich ein Geräusch aus jeder Hörposition anders darstellt, anders mischt, kurzum anders gehört wird, ist ein Geräusch gar kein Geräusch, sondern ist mehrere Geräusche, je nach dem von wem es aus welcher Perspektive gehört wird. Demnach gäbe es gar keine Geräusche, die nicht gehört werden. Wohingegen dem aufmerksam und gründlich gehörten, gelauschten Geräusch die höheren Weihen des Klanges zukommen. Ein Geräusch, das Stimme hat, vielleicht sogar singt, ist kein Geräusch, sondern ein Klang.

- 24 Das Singen der Klänge ist Thema der Vokalkomposition für 8-Spur-Tonband von Luigi Ceccarelli, mit dem Titel: "Exsultet" -
1 Exsultet iam angelica turba coelorum - Schon jauchze die himmlische
2 Engelsschar - der Komposition liegt der gregorianische Osterliturgietext zu Grunde - und der hebt an nicht nur mit einem
3 Singen, sondern mehr noch, einem Jauchzen und zwar mit der Aufforderung, daß die Engel jauchzen sollen, die noch nie jemand hat jauchzen hören, weswegen es sehr schwer fällt ein solches Jauchzen zu komponieren und in die irdischen Sphären zu transponieren. Gut, natürlich sind es irdische Choristenstimmen, die die Engel auffordern zu jauchzen, aber die Sichtweise des Jauchzens ist himmelwärts gerichtet, in der Erwartung, der Ahnung, der Gewißheit einer Antwort von dort droben.

Also bedient sich Luigi Ceccarelli eines Tricks, um eine Differenz anzudeuten, zwischen dem dies- und dem jenseitigen Jauchzen. Eine

nach oben gerichtete Skala gewissermaßen, eine Himmelleiter der Unterschiede. Die er innerhalb der Sprache selbst aufspürt.

16.5

25
2/3
C: In allen Klängen suche ich den Teil des Klanges, der normaler Weise nicht als Klang angesehen wird. D.h. alle Geräuschanteile, die gleichzeitig mit den Tonanteilen erscheinen, den Tonhöhen, den intonierten Tönen. Also in diesen Bereichen ähneln sich die Töne ein bißchen, und es ist sehr schwerer, sie zu unterscheiden. Und in diesen Bereichen der Mikroklänge kann man Charakteristiken finden, die fast in allen Instrumenten gleich sind ~~und allen Klängen~~. Sowohl in Instrumentalklängen als auch in Klängen der Natur. Auf diese Weise suche ich in diesen mikroskopischen Klängen noch mehr die Expression - noch mehr die Intensität und zum Beispiel vor allem in Stücken mit der menschlichen Stimme, suche ich immer diese mikroskopischen Klänge der Stimme, und die Atemgeräusche deutlich werden zu lassen. Die Atemgeräusche sind für mich in der Musik sehr wichtig, und alle Klänge die normaler Weise nicht als Musik angesehen werden, verwende ich sehr oft. Weil ich glaube daß diese Klänge eine sehr große emotionale Intensität haben.

20.2

U: Die Komposition exsultet ist so etwas wie ein Paradigma für diese Art das Komponierens. Auf der einen Seite reine Stimmen, wie Engel wirklich wie gereinigt von allen körperlichen Qualitäten, keine Fehler mehr, das ist rein, wie Engelsstimmen. Und auf der anderen Seite ein großes langes crescendo von fast nichts anderem als dem Atem, der von der anderen Seite kommt. Eine Art Kontrapunkt zwischen den menschlichen Atemgeräuschen und den Engelsgesängen, um es auf eine sehr einfache Weise zu sagen.

21.3

C: Ja, das ist genau so in dem Stück. Ich habe die Klänge der Vokale - also die Klänge, die eine Tonhöhe haben, die gesungenen Klänge - vollkommen von allen anderen Klängen getrennt, also die Atemgeräusche und die Konsonanten. Also dem Gegenteil der Vokale. Ich habe das gemacht mit dem Computer, und ich habe die beiden Komponenten in den Gesängen getrennt. Der erste Teil des Stückes ist vor allem eine Komposition mit Klängen, die nicht gesungen werden, also mit Konsonanten. Der zweite Teil oder der zentrale Teil, ist eine Komposition

vor allem mit gesungenen Vokalklängen, und ich habe alle Komponenten, die nicht gesungen werden können, entfernt mit dem Computer, d.h. alle Atemgeräusche und Konsonanten. Aber ich habe noch eine andere Sache gemacht, die mir wirklich außerordentliche Klangqualitäten geliefert hat. Ich habe von den Gesängen nur den Nachhall aufgenommen. D.h. ich habe die Mikros nicht in Richtung auf die Stimmen, sondern auf die Kuppel in der Basilika aufgestellt, und ich habe die Stimmen zusätzlich verlangsamt. D.h. ich habe die Zeiten, die Dauern mit dem Computer verzehnfacht. Also ein Stück von 10 Sekunden dauert jetzt 100 Sekunden. Und diese Technik, das Stretching, hat mir erlaubt, alle kleinen Veränderungen des Nachhalls hörbar zu machen. In dem zentralen Teil ist es übrigens nur eine einzige Stimme die singt, aber der Nachhall erweckt den Eindruck, daß es ein Chor ist, mit vielen Stimmen, aber es ist nur eine einzige Stimme, garantiert und deren Nachhall mit allen polyphonen Überlagerungen.

25.5

26 Ich halte es in gewisser Weise für ein Vorurteil zu sagen, daß sich das Geräuschhafte der menschlichen Stimme in wesentlichen in den Konsonanten ereignen würde und in den Atemgeräusche, wohingegen die Vokale wegen ihrer leichteren Intonierbarkeit einer reineren Substanz angehören, aber wen stören bedenkliche theoretische Grundlagen, wenn das musikalische Ergebnis schlicht umwerfend daher kommt - nach meinem Geschmack laut gehört werden will - und eigentlich oktophonisch, also mit seiner ganzen auf 8 Lautsprecher verteilten räumlichen Tiefe und Durchhörbarkeit, die eine Stereoverision nicht leisten kann.

Hören Sie "Exsultet" nach dem Text der gregorianischen Osterliturgie - Komposition für 8-Spur-Tonband von Luigi Ceccarelli. Es singt das Ensemble Kantores 96. Das Stück dauert 16 Minuten und 26 Sekunden.

Musik

Exsultet von Luigi Ceccarelli bis zum Schluß

27) Es gibt, um zum Abschluß noch einen kleinen Ausblick auf die Akousmatik der reinen Instrumental- und Vokalmusik zu geben, die ganz ohne den Einsatz von Lautsprechern und Computer auskommt, es gibt eine Theorie in der Wahrnehmungsforschung, die besagt, daß wir vor allem solche Geräusche wahrnehmen, die wir mit unserer Stimme nachahmen können. Lallation heißt das hierzu passende Fremdwort - und beobachten kann man es vor allem bei Kleinkindern, die vor sich hin zu lallen scheinen, tatsächlich aber die Geräusche ihrer Umgebung nachahmen. Natürlich ist auch diese Theorie umstritten, wie weit die Artikulationsfähigkeit der Stimme die Wahrnehmungsfähigkeit der Ohren kontrolliert. Aber etwas dran ist sicherlich, daß wir vor allem solche Geräusche beachten, die wir in unserem aktiven Gedächtnis haben, und aktiv schließt die Fähigkeit zur Nachahmung mit ein. Was umgekehrt ja hieße, daß wir das Unsägliche gar nicht hören würden.

Ein Beispiel solcher Art Lallation in der zeitgenössischen Musik ist eine der inzwischen zu einer stattlichen Zahl herangewachsenen halb somnambulen, halb völlig abgedrehten meist Frauengestalten aus dem Oeuvre von Salvatore Sciarrino, ich spreche von Elsa, die sich ihren Lohengrin herbeiflüchtet, der aber gar nicht kommt, den sie deshalb mit dem Kopfkissen verwechselt, eine sehr lustige Oper ist das, in der, wie so oft bei Sciarrino, überhaupt nichts passiert und außerdem ist es Nacht - und diese Nacht kann man deutlich hören:

Musik:
Lohengrin von Sciarrino
Bis zum Abwinken.

Text:

28) Eigentlich, kann man sagen, ist ein großer Teil der Musik von Helmut Lachenmann für die Wiedergabe im Radio schlichtweg ungeeignet.

Das hängt nicht mit ihrer Qualität zusammen, sondern mit einem quantitativen Faktor und einem theatralischen.

Zuerst zur Quantität: Helmut Lachenmann bewegt sich gerne und aus vielerlei Gründen immer wieder an der Grenze des Hörbaren. Man muß seine "Ohrwascheln" - wie er sagen würde - schon sehr weit aufreißen oder spitzen, um überhaupt noch etwas hören zu können, hört dann in erster Linie sich selbst, den Atem, das Blut in den Adern und im Konzertsaal das Knistern der Seide der Nachbarin.

Man hört das Rauschen des Saales, das Knacken, das Brummen der Scheinwerfer, und im Radio hört man das Rauschen des Übertragungsweges - und dann sieht man (das eben ist der theatralische Faktor, den das Radio nicht überträgt) einen Cellisten mit seinem Bogen an der Kante des Resonanzkörpers schaben oder man sieht einen Trompete tonlos und ohne Mundstück in sein Instrument blasen. Die Musiker tun also etwas, an seltsamen, ungewöhnlichen Stellen ihrer Instrumente, und wenn sie etwas tun, muß auch etwas zu hören sein - und es ist bei der sich dann im Konzertsaal allgemein einstellenden konzentrierten Stille tatsächlich etwas zu hören, ein ganz feines, weißes, rosa, graues Rauschen in verschiedenen farblichen Abstufungen.

Lachenmann:

29) *Und wenn dann so ein zum Beispiel so ein Trompetenton soviel Luftanteil mitbringt, daß man die Tonhöhe nicht mehr erkennt, dann macht das einen großen Unterschied aus, man kann nämlich wirklich quasi tonlose Melodien spielen, die richtig feierlich und melodisch klingen, die dürfen nicht zugewischt werden. Solche Dinge zum Beispiel. Da wird der Laie vielleicht zunächst mal, der sogenannte Laie denn als Hörer sind wir alle mehr oder weniger Laien oder kompetent, je nachdem. Alle haben wir ja Ohrwascheln. Die werden dann schon merken, daß hier plötzlich ne ganz feierliche schöne melodische Form herauskommt, wo er vorher nur Luft zu hören*

meinte. Genau dieses hinter dem oberflächlichen bloß Geräuscheffekt die Poesie und die auch die akustische Präzision zu spüren, das ist ja ein tolles Erlebnis. Weil man entdeckt sich nämlich dann selber als - man entdeckt seine eigene Sensibilität dabei, und darauf kommts an.

Text:

30 Vier Dinge sind es also, die man nach Helmut Lachenmanns Schilderung an tonlos geblasenen Trompetentönen entdecken kann, so wie er sie in seinen Stücken komponiert hat: die feierliche, quasi tonlose Melodie, wo man vorher nur Luft zu hören meinte. Also die positive Überraschung des Vorurteils, Luftrauschen sei Luftrauschen, und mit Luftrauschen ließen sich keine Melodie erzeugen. Dann unter der Oberfläche des Geräuscheffekts die Poesie - die Geräusche sind also keine Effekte, mit denen sich Lachenmann als Bürgerschreck von anderen Komponisten absondern möchte, sondern die Poesie, die er vor Augen hat, ist ohne diese Geräusche gar nicht zu kriegen. Und um eben diese Poesie hörbar, bemerkbar zu machen, damit sich diese Poesie aus dem Untergrund der Oberfläche eines Geräusches entfalten kann, bedarf es einer ungeheuren akustischen Präzision - das ist die Virtuosität, die technische Meisterschaft und Musikalität der Instrumentalisten. Sie müssen die klanglichen und rhythmischen Bezüge mithören, mitdenken, in denen ihre Geräusche, die sie zu produzieren haben, eingebunden sind. Bei Helmut Lachenmann steht ein Geräusch selten für sich allein, sondern ist Teil einer Skala ähnlicher, in Nuancen abweichender Geräuschfamilien, oder Klangräume. Damit dieses Netz an Korrespondenzen sich dem Hörer erschließt, muß es sich dem Musiker erschlossen haben, und seine Spielweise muß es ebenso präzise wiedergeben. Präzision meint also auch ein "Aufeinander hören Können" - und das ist sicherlich eine Eigenschaft, die man sowohl in partnerschaftlichen Beziehungen wie auch bei internationalen Konfliktlösungen immer wieder gebrauchen kann.

Zuletzt und viertens läßt sich am tonlos geblasenen Trompetenton die eigene Sensibilität entdecken, ich die meine und Sie die Ihre, Sie können also entdecken, daß sie etwas entdecken können. Und Sie

können sich freuen darüber, über die Entdeckung, etwas entdecken zu können.

Lachenmann:

31 *Ich hab mal einen Spaziergang mit Nono gemacht, da haben wir über ich weiß nicht über das Verstehen von sich selber gesprochen, und da ist er irgendwo an einem Baum stehen geblieben, mit einer ziemlich rissigen Rinde, und hat gesagt, schau dir diese Struktur an, wenn du das wirklich gesehen hast, dann hast du dich selbst verstanden. Also Wahrnehmung von Dingen, die wir im allgemeinen täglich um uns haben, aber nicht beachten, als ne Art Selbstwahrnehmung oder Selbsterfahrung, das ist die eine Sache und das halte ich für das Thema von Musik wenigstens heute, seit Musik über sich selbst nachdenkt, muß sie sich als eine Art Wahrnehmungskunst verstehen. Den Begriff der Wahrnehmung den gab's glaube ich zur Zeit von Beethoven Brahms in Bezug auf Musik nicht, da war das ein Hören, es gab eine Sprache, die man zu einem gewissen Grad wie eine Syntax vorweg schon in sich selbst bereit hatte, man konnte wie das glaube ich bei Haydn hieß, verstehen, wie vier vernünftige Leute sich unterhalten zum Beispiel bei einem Streichquartett. Dieser diskursive Teil, diese fast semantische sprachanaloge Erleben von Musik, das war eigentlich die Form, in der wir aufgewachsen sind. Es gab die Tonalität und die daran gebundenen sprachähnlichen Dinge. Und irgendwann fingen wir an nicht nur eine Melodie als Melodie, d.h. als etwas Vordersatz, Nachsatzes, wie wir das fast interpunktionsmäßig bei Sprache hören, sondern fingen plötzlich an die Schwebungen zu hören, oder die Unschärfen bei irgend ner bestimmten Tongebung, sei es durch ein Instrument, oder sei es durch eine Stimme, so wie man jetzt, wenn ich gerade spreche, ich hab schon mal davon gesprochen, entweder mir zuhört, was ich sage, oder einfach der Stimme zuhört, und daraus eine ganze Menge vielleicht von einem Engagement bei der Sache schließt, oder überhaupt, von den ganzen Umfeld, was die Sache mitprägt, schließt. Das ist das eine. Das wird hier thematisiert und wirklich als eine existentielle Bedingung bewußt gemacht. Wahrnehmen als ein Teil des Suchens nach Erkenntnis,*

zugleich Furcht vor Erkenntnis. Im Grunde geht's um den Tod, also die Höhle, vor der wir stehen, ist die Grenze zum Leben und das ist zugleich etwas verlockendes und etwas bedrohendes.

Text:

32

Haben Sie schon einmal versucht, ein Stück rissige Rinde, nein nicht nur zu betrachten, und sich in Betrachtung dieses Wunderwerks der Natur sich über den Tatbestand der Schöpfung als solcher zu erfreuen, nein, haben sie darüber hinaus versucht, dieses Stück Rinde zu verstehen. Was habe ich verstanden, wenn ich ein Stück Rinde verstanden habe? Nono, der Lehrer und väterliche Freund Lachenmanns meinte, sich selbst habe man dann verstanden. Also das Verständnis des Gegenstands der Betrachtung und des Betrachters selbst fallen in eins zusammen. Oder das eine zieht das andere nach sich. Oder ist mit der Baumrinde nicht wirklich eine Baumrinde, sondern als Metapher die rauhe Oberfläche eines Geräusches gemeint?

Ziehen wir also den Gaul von dieser Seite auf, vielleicht kommen wir dann weiter?

Kurz nach der Stunde Null, einer der zahllosen radikalen Neuanfänge in diesem Jahrhundert, begann ein französischer Toningenieur und Komponist mit für unsere heutigen Verhältnisse primitiven Mitteln, Geräuschaufnahmen aneinander zu kleben und diese mit elektromechanischen und elektronischen Methoden zu manipulieren. Ein Tonband rückwärts zu spielen, führte zum Beispiel zu erstaunlichen Ergebnissen.

Pierre Schaeffer

3. Etüde

Text:

33

Was Pierre Schaeffer in seiner 3. Etüde "Étude violette" 1948 im wesentlichen aus einem Klavier herausholte, führte weit weniger zu Stimmen der Empörung und der Ablehnung, meines Wissens, als wenige 20 Jahre später sich Helmut Lachenmann daran machte,

dergleichen nicht mit Tonband und Ringmodulator zu verfertigen, sondern diese Art von verwandtschaftlichen Beziehungsgeraden zwischen solchen Geräuschen herauszulauschen, die sich von lebenden Musikern direkt und auf dem Konzertpodium ihren Instrumenten würden entlocken lassen. Man könnte zum Test einmal einem Cellisten zum Beispiel eben jene Etüde von Pierre Schaeffer aus dem Jahre 1948 geben und ihm sagen, er solle sie auf seinem Cello nachspielen, was zu einem sehr weitgehenden Grade sogar ginge, wenn sich ein sehr guter, wagemutiger und offenerherziger Cellist fände, wie zum Beispiel Pierre Strauch. Vielleicht ist es tatsächlich diese Nähe zwischen der musique concrète der 50er Jahre und dem Oeuvre von Helmut Lachenmann, dem man mitunter den Namen Musique concrète instrumentale gegeben hat, weswegen Lachenmann in Frankreich ein hohe Anerkennung und Verbreitung gefunden hat.

Musik:
Pression

Lachenmann:

34 *Das ist, wie wenn einer auf den Berg steigt, das Entscheidende ist ja nicht, daß er unbedingt von dem Berg aus eine schöne Aussicht hat, sondern daß er selber sich erfährt, wie er Schritt um Schritt sich etwas abverlangt, und dabei in eine Situation kommt, die auch von außen aber auch von innen her ihn total erneuert.*

Text:

35 Pression für Violoncello solo, komponiert in den Jahren 1969/70 ist das Paradebeispiel einer solchen konkreten Klang- und Geräuschforschungsreise in die Möglichkeiten, in die Potenz eines solistischen Cellos, wobei das bei dieser Reise gesammelte Material nicht nur schaubudenhaft zu Schau gestellt wird, sondern nach morphologischen Kriterien sortiert und nach quasi seriellen Methoden komponiert wurde. Bei meinem Spaziergang mit Helmut Lachenmann erläuterte er ein wenig die Details dieses kompositionstechnischen

Verfahrens:

Lachenmann:

②6 *Nein das Verhältnis vom Einzelklang zur Gesamtform, die ist nicht so, daß die Gesamtform jetzt ne große Projektion der Struktur des Einzelklanges ist. Sondern die Einzelklänge sind Partikel von irgendeiner, nicht von irgendeiner von einem Tableau, von einem Gesamtvorrat, von Erfahrungsmöglichkeiten, die eigentlich zunächst von klangtechnischer Art sind. Wie ich sie als Komponist organisiert hab. Und die ergänzen sich. Also wenn ich den Begriff der Familie nenne, dann ist es genau dieses. Um eine Familie vorzustellen, in irgendeiner Reihenfolge, die kann einem niemand vorschreiben, ob ich zuerst die Tochter und dann den Vater, und dann das Dienstmädchen und dann den Hund und dann den ältesten Sohn vorstelle, oder in welcher Reihenfolge ich das mache. Und die Reihenfolge, es gibt eigentlich keine Reihenfolge, es gibt es ist wie ein Raum, der möbliert wird, dort steht was, dort steht was, dort steht was, und in welcher Reihenfolge ich das stelle, ist ein Teil der Erfahrung dieses Raumes, aber das ist ja genau das, was man ja eigentlich vermeiden möchte, daß das ganze wie eine Story einfach das eine aus sich das nächste erzeugt. Sondern ich kriege die Möglichkeit immer wieder einen anderen Blick auf das gleiche zu werfen. Und je nachdem oder auf den gleichen Raum zu werfen. Wenn ich auf diese Seite schaue, sehe ich ne weiße Wand, wenn ich auf diese Seite schaue, sehe ich einen sehe ich ein Fenster oder sehe ich alle möglichen anderen Dinge, und oder noch besser wäre das Bild, daß ich sage, weil Musik erlebe ich ja nie von vornherein als Ganzes, bei einem Raum könnte ich den ganzen von vornherein im Blick haben, also eher im Finstern, ich taste mich durch einen Raum, und wenn ich in den Raum reingehe, er ist finster, ich taste, aha hier ist ein Heizkörper, dann gehe ich weiter, aha, das muß ein Tisch sein, und ach vielleicht hier das Fenster oder hier ein Schemel. Irgendwann durch die Addition und durch mein Gedächtnis, welches alle diese meine Erfahrungen speichert, erfahre ich den gesamten Raum, das ist also nicht logisch, der Schemel oder der Heizkörper ist*

ja nicht die logische Fortsetzung der Wand oder so etwas.

...

U: Du hast erzählt, daß du gestern in der Probe einen bestimmten Klang gehört hast, der dich sofort inspiriert hat für ne neue Komposition, du hast da Skizzen gemacht.

L: Gibt es jedesmal. Passiert immer.

U: Jedesmal, bei jeder Probe,

L: Fast immer... bei jeder Probe, bei der man nicht bei der man wirklich am Klang arbeitet, da kommen dann Momente, die sind einfach als isolierte so intensiv, daß man so sagt, das müßte einmal fokussiert, da müssen mal so die Linse so drauf gerichtet werden und es nicht nur wiederholt, sondern es müßte entfaltet werden. Das ist so ein bißl, wie wenn ich in den Wald gehe und sehe da ne Blume und finde die phantastisch, ich weiß natürlich, wenn ich die jetzt rausnehme, und zu Hause in ne Vase stelle, dann sieht die plötzlich ganz unansehnlich aus. Das ist eher eine Herausforderung. Was machst du jetzt um deine Angerührtheit durch diesen Anblick zu erhalten, oder gar zu erweitern. Da muß ja auch irgendwas in mir sein, daß ich das ich so phantastisch finde. Und wenn ich dann bestimmte Dinge höre, die vielleicht nur ein Partikel von einer Struktur waren, die ich ganz anders gedacht hatte, aber jetzt höre ich einen Wisch der Harfe vor einem pianissimo Paukenschlag. Dann ist das plötzlich ein neues imaginäres Instrument mit diesem Zischen und einem wirklich lange räsonierenden Impuls, und das schreibe ich auf. Und sage mir, ich könnte ja, wenn man so will, ich könnte es dekonstruieren, wie das so heutzutage heißt. Ich könnte alle Daten, die ich da jetzt finde in diesem mich faszinierenden Objekt einzeln isolieren, beobachten, dieser Wisch, der dieses Zischen hervorgebracht hat, der läßt sich ja noch nach allen Richtungen erweitern, oder auch verengen oder abwandeln, und seine Verbindung zu diesem ihm folgenden Paukenschlag, der das vielleicht ausgelöst hat, die könnte man total erweitern, da könnte unheimliche Zeit noch dazwischen gepumpt werden, und dann erfahre ich, so wie ich ein Wort, wenn ich es ganz lang sa m ausspreche, wie ich dann da plötzlich in die Struktur des Wortes hinein lausche, weil ich jetzt die

phonetischen Elemente getrennt hab. Und solche Wahrnehmungsspielchen, die passieren in ner Probe, wo man eine Sache so oft wiederholt hört, und dann ergeben sich Momente, von denen aus man sagt, hier gibt's plötzlich eine Stille oder eine Intensität, etwas im einzelnen wahrzunehmen, was nachher in diesem Stück vielleicht verloren oder mindestens total relativiert wird, weil der Kontext gar nicht darauf geachtet hat, aber das könnte mal geöffnet zu einem eigenen Raum geöffnet werden. Ich glaube, daß eine ganze Menge von Musik auch in der Vergangenheit so entstanden ist, daß man irgend etwas ...

25.6

U: ... aus der Zusammenarbeit mit den Musikern...

L: Ja, das könnte auch im Alltag sein, ich höre eine klirrende Fahnenstange, und ein Vogelgezwitscher dazu, und denke eigentlich gehört das zusammen. Und diese Art von Verbindung mit irgend etwas analogen, so ein fast ein rhythmisches Spiel, das hält man fest. Und natürlich bin ich bei Proben noch ganz anders mit dem Ohr dabei, und deshalb reagiert so der kreative Apparat, so wie eine Wütscherute, der sagt, ach, Mensch, hier ist eigentlich etwas. Das ist ja klar, das ist ja nur im Grund ein botanisches Entdeckungsspiel, nachher geht's ja darum, was hat dich so begeistert. Das muß etwas von ner heimlich darin empfundenen Ordnung sein, die es nachher zu gestalten gilt. Das einfach nur wieder zu zeigen, ich hab wieder was gefunden, dieser Effekt, der ist ganz kurzlebig. Aber in dem Moment, wo ich sage, da ist etwas ganz aufregendes, oder etwas unheimlich intensives, da muß da bin ich ja nicht, da habe ich nicht etwas gefunden, ich hab was gefunden, aber dieses Gefundene ist eine Herausforderung jetzt muß ich etwas überlegen. Was ist das für ein Zusammenhang, den ich da gleichzeitig mit spüre, den jetzt realisieren muß. Und dann geht's darum, Ordnungen und Konstellationen zu finden, in denen das vielleicht nachher wieder sogar verschwindet, aber das mich nachher zu einer klanglichen und musikalischen Vision geführt hat, die ich ohne diese momentane Entdeckungsmomente vielleicht niemals gehabt hätte.

37

Text:

“... zwei Gefühle ...” - Musik mit Leonardo für 2 Sprecher und Instrumentalensemble heißt ein Zwischenspiel von Helmut Lachenmanns Oper “Das Mädchen mit den Schwefelhölzern”. Ein Kontraststück zur Rahmenhandlung, in der es um Eis und Kälte, Nacht und Einsamkeit geht - basiert das Zwischenspiel auf der Schilderung eines mediterranen Vulkanausbruchs, einem Textfragment von Leonardo da Vinci, der sich “getrieben von seiner brennenden Begierde” dem Berg nähert, um “das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat”. Auch handelt es sich um eine quasi abstrakte, wissenschaftliche Untersuchung von Felsformationen, die darüber hinaus eine expressive Geste haben und beim Betrachter “zwei Gefühle” - beim Blick in eine Höhle - auslösen: Furcht und Verlangen. Das Stück beginnt sehr dicht, sehr expressiv, es brodeln zwar kein Vulkan, aber es brodeln die Instrumente - und dünnt mit der Zeit immer mehr aus. Ein Diminuendo der Masse - und ein Crescendo der Intensität. Je mehr sich die Musik dem Schweigen nähert, also eigentlich der Nicht-Musik, je intensiver ich zuhören muß, um überhaupt noch etwas zu hören, um so intensiver wird die Aura der Konzentration, die dieses Stück erzeugt.

Musik:

... zwei Gefühle ...

38

Text:

... zwei Gefühle ... Musik mit Leonardo für Sprecher und Instrumentalensemble - es spielte das Ensemble Klangforum Wien und der Leitung von Hans Zender - Sprecher war Helmut Lachenmann.

Nachtrag:

Warum habe ich alles verstanden, wenn ich die Struktur einer rissigen Baumrinde wirklich gesehen habe?

Erst einmal geht es doch darum, wirklich einmal hinzusehen, und nicht sofort unseren Blick wieder abzuwenden, weil wir glauben, eh schon alles zu wissen.

Lachenmann:

39 *Also ein Klangereignis, sagen wir mal, ein Ton ist ein Klangereignis. Ich kann jetzt sagen, das ist ein C, als C ist es vielleicht konsonant in C-Dur und dissonant in Cis-Dur, oder der Ton ist ein hallender Klavierklang, der erstickt ist, und unter dem Gesichtspunkt gibt es vielleicht ein völliges ersticktes Geräusch, bei ner Gitarre, die weniger verhallt wirkt. Also ich achte nicht mehr so unbedingt auf diesen Ton, sondern ich achte auf andere Eigenschaften. Ein Ton ist ein Komplex nicht nur von Tonhöhe, sondern von Energie von dem Material, welches da angeregt wird, dann ist es eben wichtig, ob es ein Klavierton oder ein Harfen- oder ein Oboen- oder Flötenton ist. Und das Spiel, das kompositorische Spiel ist eigentlich dann, besteht darin fast in jedem Stück andere Eigenschaften zu erfinden, oder ins Licht zu rücken, die dem vertrauten Ton einen ganz anderen Zusammenhang geben. Und dazu gehören und dann passieren, wie in diesem Fall, spieltechnische Verfremdungen, weil wir ohne diese möglicherweise immer nur auf die Intervalle auf die Töne achten würden. Und zugleich durch diese Verfremdung wird eben das spürbar, was ich an diesen ganzen Klängen ja immer wieder ins Hörfeld rücken möchte, nämlich der Klang als Naturereignis.*

Text:

40 Aber warum habe ich dann alles verstanden, wenn es gelingt, dieses Naturereignis - sei es nun ein Klang wirklich zu hören oder ein Stückchen Rinde wirklich zu betrachten. Sind wir in den Möglichkeiten unserer Wahrnehmung nicht sowieso eher etwas beschränkt, und ist es nicht etwas unbescheiden zu behaupten, wenn wir über die Begrenzungen unserer Wahrnehmungsmöglichkeiten alles verstünden, dann hätten wir auch wirklich alles verstanden?

Lachenmann:

41

Diese Erfahrung, daß die Klänge nicht nur Klänge sind, sondern Abbild eines menschlichen Willens oder eines utopischen Willens sind, da würde ich sagen, das nenne ich transzendent. Der Klang selber, der ist akustisch, das ist ein biologisch zu verfolgendes Erlebnis.

5.9

U: Das ist erstaunlich. Auf der einen Seite ist es die hervorgerufene Natur, das hatten wir gestern. Und jetzt ist es das Zeugnis eines schaffenden Willens.

6.1

L: Ich glaube Kunst könnte man vielleicht unvollkommen so definieren, daß es eine vom Geist beherrschte zum Teil neu definierte Natur ist. Ich glaube, das ist sogar fast im Goethischen Sinn. Also die Mittel, das Material ist ja jedem zur Verfügung. Jeder kann sagen, ich will mal in eine Trompete blasen. Aber jetzt einen Zusammenhang zu schaffen, in dem dieses natürliche Ereignis ein Resultat einer Konstruktion und eines poetischen Willens ist, das verweist über den Klang weg auf den Geist. Und das ist transzendent. So würde ich es mal in diesem Fall bezeichnen. Und das ist kein Widerspruch. Mit all unseren auch in der Malerei in der Dichtung haben wir es ja im Grunde mit sinnlichen Objekten zu tun. Die sind nicht a priori transzendent, sondern das sind reale empirische Erfahrungen, die wir auch im Alltag verwenden. Und hier hören wir sie plötzlich anders, hier hören wir sie nicht als Resultate irgendeines Alltagsvorgangs, sondern wir hören sie als Teil einer Konstruktion. Einer Konstellation - und zwar einer interesselosen, die nichts weiter als Absicht hat, als eben wahrgenommen zu werden. Und zwar wahrgenommen nicht wieder nur als botanisches Ereignis, sondern als Ausdruck dieses Geistvollen, oder dieses geistig bestimmten Willens. Kein Gegensatz. O.k.

U: Jetzt gehen wir essen..

L: Jetzt gehen wir essen, gut.