uli aumüller
heidelbergerstr. 25
7520 bruchsal
tel. 07251 - 15310
tags. 07251 - 72724
fax 07251 - 72746
bruchsal, der 4.5.1992

U: Die Beobachtung, die ich machte, gleich am Anfang, war die, daß sich eigentlich niemand fand, der sich als Gesprächspartner für so etwas anbot. Es wird weiterhin viel über Musik gedacht, und viel über Musik geschrieben, aber doch einerseits nur Monographien über bestimmte Werke, da wird beschrieben, was weiß ich, wie Scelsi, wie Cage, wie Feldman und so weiter, nur um ein paar Namen zu nennen, ihre Werke aufbauen, wie sie sich geschichtlich entwickelt haben, wie sie sich selbst programmatisch dazu geäußert haben, wie sie rezipiert wurden und so weiter, das auf der einen Seite und dann natürlich die - ich sag jetzt mal üblichen musikgeschichtlichen Werke und auf der anderen Seite die Philosophie, ich sag auch mal die Philosophie, ein Begriff, der so wahrscheinlich auch nicht paßt, aus bestimmten Gründen, über die wir uns vielleicht auch noch unterhalten könnten, die sich speziell mit der Musik seit Adorno nicht mehr befaßt hat, die Musik subsummiert, wenn dann unter anderen Kapiteln, wie zum Beispiel Medienwissenschaft, oder bestenfalls als Metapher einsetzt für etwas anderes, also Lärm der Motoren und so weiter, wahrnehmungs- und gestalttheoretisches, ich glaube in der Gestalttheorie ist die Musik am längsten noch bedacht und bearbeitet worden. So daß sich wiegesagt seit Adorno sich die Philosophen von diesem Thema eher haben abschrecken oder ich weiß nicht, es hat sie nicht interessiert, und nun ist das merkwürdige entstanden, daß es auf der einen Seite die Musiker oder die Musikwissenschaftler sagen, sie können mir dazu keine Antworten geben, weil sie haben von der aktuellen philosophischen Diskussion keine Ahnung, wissen eigentlich nicht genau, was da passiert, und auf der anderen Seite sagen mir Philosophen, ja also gut, über Wagner das weiß ich noch, Schönberg auch ein bischen, und natürlich was Adorno geschrieben hat, auf welche Musik und Komponisten er sich berief, die sind ja auch überall erhältlich auf dem Markt, diese Sachen, in mehrfachen Einspielungen, aber was seitdem passiert ist, da kann ich nichts dazu sagen.

Norbert Bolz: Nun, das ist ja auch keine Überraschung, daß Adorno sich der Musik gewidmet hat, man sollte vielleicht fragen weniger, warum Philosophen sich heute nicht mehr für Musik interessieren, als vielmehr wieso Adorno als wesentlichen Teil seiner Philosophie als Musikphilosophie entwickeln konnte. Das hat sehr sehr tiefgehende Gründe. Das war nicht nur ein Bereich unter vielen, die ihn interessiert hat, sondern Musik hatte eine Doppelfunktion. Sie war einmal vor dem Hintergrund eines jüdischen Denkers und einer jüdischen Tradition, die dem Bilderverbot genügt, und Adornos gesamte hat in einer säkularisierten Form ne sehr eminente Anknüpfung an dieses mosaische Bilderverbot immer wieder bewiesen. Man soll sich kein Bild machen und das heißt dann auch, für ihn ist der Materialismus, der an der Zeit ist, das muß ein bilderloser Materialismus sein. So hieß es beispielsweise in der negativen Dialektik. Wo kann man das nun einlösen. Bilderlosen

Materialismus können sie einmal in einer ganz abstrakten Theorieform einlösen. Das hat Adorno ja zum Teil versucht. Und sie könnens natürlich ästhetisch innerhalb der Musik einlösen. Allein dadurch ist die Musik schon zu einem überragenden Denkmodell geworden für Adorno. Und der zweite Punkt ist nun der, und der ist für mich fast noch wichtiger. Es ist für mich auch kein Zufall, daß Adorno nicht nur in den letzten Lebensjahren, sondern in dem Gesamtwerk eigentlich schwerpunktmäßig ästhetische Fragestellungen verfolgt hat. Auch das war nicht nur einfach nur ein Hobby von ihm oder eine besondere Spezialisierung von ihm, sondern ich halte es für fundamental, daß Philosophie vor allem die dialektische Philosophie, des 20. Jahrhunderts sich prinzipiell nur im Inkognito ästhetischer Fragestellungen ausgedrückt hat. Das heißt alle möglichen traditionellen Abteilungen des philosophischen Denkens, seien es nun ethische Fragen, erkenntnistheoretische Fragen wurden im Inkognito ästhetischer Fragen abgehandelt. Das können sie bei sehr viel jüdischen Philosophen des 20. Jahrhunderts wiederfinden, denken sie nur an Walter Benjamin, denken sie an Ernst Bloch, an den Geist der Utopie, also Ästhetik ist mehr als Theorie der Schönen Künste oder nicht mehr Schönen Künste, sondern ist auch wenn so will der Deckmantel, der gefaltet wird, über eine Philosophie, die sich explizit nicht mehr aussprechen kann. Und diese Doppelüberlegung muß man anstellen, um überhaupt zu begreifen, warum Adorno Musik so ernst nehmen konnte. Also das ist eine Die Musik hat innerhalb der Ästhetik übrigens auch noch mal eine hervorragende Position für Adorno innerhalb des ästhetischen Gesamtgefüges, weil sie die einzige Kunst, bei der Synthesis erlaubt ist. Sie können sich sicher gut erinnern an dei vielen Verbote, die Adorno ausspricht über dialektische Syntesis, also es muß ja immer bei der Negation bleiben. Und die einzige Form der Synthesis, die erlaubt ist, ist die, die er nennt auch die begriffslose Synthesis, und wenn man sich irgendwie klar machen soll, was das wohl heißen soll, kann man sich nur eine musikalische Durchführung vergegenwärtigen. Also diese, wenn sie so wollen, eine Vielfachbelastung, eine sehr philosophische Belastung, dessen, was Musik leistet, ist glaube ich eine Voraussetzung daß etwa die Philosphie der Neuen Musik zum Hauptwerk Adornos werden konnte.

U: Es kommt ja noch etwas anderes hinzu, und das ist Abbild eines gewissen Logos. Den er in bestimmten Kompositionen, die er anerkannte, nachweisen konnte. Und zwar eines spezifisch modernen Logos, also eines sehr konstruktiven, so würde ich es bezeichnen, der im musikalischen Material auf keinen Widerstand stieß. Solange Musik im wesentlichen auf dem Notenpapier entstand. Der Widerstand kam ja erst dann, als die Musik sich mit naturlistischen Klängen oder besser gesagt, Krach oder Geräusch zu beschäftigen begann, wie es Cage dann tat, der diese logische Art von Aufbau bald auch dann aufgab, und der Nachweis des Funktionierens eines solchen Logos in ästhetischen Produkten, könnte man annehmen war gleichbedeutend mit dem Nachweis eines möglichen Funktionierens dieser Moderne auch an außerästhetischen Bereichen.

Bolz: Ich finde, das ist der springende Punkt, der uns heute trennt von Adorno. Adorno hat - wir könnten es ganz detailiert festmachen etwa an seiner Analyse von Berg - Adorno hat sich sehr wohl auseinandergesetzt mit dem Problem der - ich möchts mal auf

179
ne simple Formel bringen, Rezeption des aktustischen Chaos. Und Alban Berg ist für ihn eine gelungene großartige Figur dieses akustischen Chaos, aber typisch für Adorno, diese Rezeption erfolgt nur unter der Bedingung, daß dieses chaotische Klangmaterial von Geist, von kompositorischen Geist durchdrungen wird. Durcharbeitung, geistige Durcharbeitung, das ist - wenn man so will, ich sags jetzt mal sehr grob, die Formel, mit der er Alban Berg Orchesterstücke Op. 6 interpretiert. Das heißt natürlich im Klartext, Adorno ist nicht an dem musikalischen Geräusch selber interessiert, also an der wenn man will der physiologischen Komponente dieser neuen musikalischen Erfahrung, der Auseinandersetung von Musik mit noise, mit Rauschen: Und ich würde sagen, da wird auch klar, daß er eine ganze untergründige Tradition einer anderen Musik auch nicht wahrnehmen kann, nämlich die gesamte Tradition der eher physiologischen Musik. Adorno ist ein Musikästhetiker des musikalischen Geistes, und deshalb auch wie sie richtig bemerken, seine Insistenz darauf, daß man im Grunde das volle ästhetische Erlebnis hat, oder die volle ästhethische Erfahrung hat, wenn man die Partitur studiert. Und auch dies ist eine Konsequenz aus dem mosaischen Bilderverbot. Denn für Adorno geht der Imperativ der Vergeistigung so weit, daß selbst das Erklingende, der erklingende Ton schon ein bischen Verrat ist an der Konzeption. An der musikalischen Konzeption, also er wittert, wenn man so will im Klangfarbenspektrum schon die Verführung durch goldenen Kalb. Alban Berg ist ein schönes Beispiel für seine Auseinandersetzung mit akustischem Chaos, aber natürlich steht hinter der ganzen überlegung seine Kritik an Wagner. Also er ist ja wohl fasziniert gewesen, wie viele seiner Generation, aber gleichzeitig war für ihn Wagner auch der große Verführer, und warum, weil Wagner seine gesamte avantgardistische Kraft und seine gesamte Modernität eben auf dem Niveau der Physiologie der Klangfarben entwickelt hat. Ich glaube, das ist genau die Wasserscheide der ästhetischen Theorie Adornos, wo er verzweifelt versucht, diese Traditon der Vergeistigung festzuhalten, aber auch deutlich sieht, daß die Musiker, die Künstler selber, den Verlockungen des physiologischen, des Klangs und auch den Verlockungen von nicht artikuliertem Geräusch folgen. Also von nicht mehr durch Menschenhand geformte akustische Materie. Ich denke, daß er dann auch Abschied genommen hat von der musikalischen Avantgarde.

U: Ich geh nochmal zurück auf das Zwischenergebnis meiner Recherchen, wie ich es ihnen vorhin geschildert habe. Es gibt wenig Komponisten oder Wissenschaftler, die sich auf dem philosophischen Terrain bewegen wollen, weil sie befürchten, ich sags mal ganz rabiat, eins vor die Schnauze zu kriegen, was wagst du da philosophisch herumzudilletieren, und andersherum bei den Philosophen mit der Musik. Sie haben jetzt einen, ich nenn es jetzt mal Essay geschrieben, Ich weiß nicht ob sie mit dieser Bezeichnung zufrieden sind

Bolz: In jedem Falle

U: ... der sich sehr viel mit Nietzsche und Wagner beschäftigt, aber dann auch einen großen Sprung macht von dem endenden 19. Jahrhundert mit dem Zwischenscchritt: Entdeckung des Kinos oder Kinomusik auch hin zu der gegenwärtigen Medienrealität. Auch da wird von gegenwärtiger musikalischer Produktion sehr wenig geredet. Hat das Gründe darin, daß sie die gegenwärtige
256

avantgardistisch oder postavantgardistische Produktion nicht kennen, oder meinen sie, daß in diesem Phänomen Wagner und Nietzsche all das schon vorgezeichnet ist, was an erkenntnishaftem und Interessanten passiert ist im 20. Jahrhundert.

Bolz: Es wäre absurd, wenn ich mich als Spezialist der Avandgarde der 90er Jahre aufführen würde. Allerdings meine ich in der Tat, man kann an bestimmten Urphänomenen der musikalischen Entwicklung sehr vieles ablesen, was dann wahrscheinlich wahrscheinlich auch über diese konkreten Phänomene hinaus Geltung hat und ich vermute es einfach mal an zwei Punkten, von denen ich einmal schon kurz ein paar Dinge gesagt habe. Der eine Das eine Urphänomen der musikalischen Avantgarde scheint mir in der Tat ein bestimmter Richard Wagner zu sein. Ein Richard Wagner der weniger der Vorläufer der von Mahler oder der zweiten Wiener Schule ist, was er natürlich auch ist, sondern der Richard Wagner, der auf der Ebene des Inszenatorischen seiner Konzeption des Gesamtkunstwerks zur großen Fusion von E- und U-Musik übergeleitet hat. Das scheint mir das erste und große musikalische Urphänomen zu sein. Und das zweite ist eben dies, und dafür steht eben auch noch immer der alte Klassiker John Cage ein, die Rezeption des Rauschens, die Rezeptions des Geräuschs, die Rezeption des Chaos, wenn man so will die Rezeption der unmenschlichen Töne innerhalb der Menschenmusik. Diese beiden Phänomene machen glaube ich sehr gut deutlich, daß es der Avangarde nicht mehr darum geht, nicht mehr jedenfalls nach dem zweiten Weltkrieg nicht mehr darum geht, einmal Musik auf unter tradtionellen Produktionsbedingungen, nämlich nicht elektronischen Produktionsbedingungen zu produzieren, und zum zweiten geht es ja nicht mehr darum, die Fiktion ein schöpferischen Subjekts aufrecht zu erhalten. Diese beiden Vorstellungen, die Vorstellung des großen Komponisten und die Vorstellungen der traditionellen Instrumentierung, die sind nicht mehr zu halten. Die Künstler sind willens und bereit, seit langen schon, sich den neuen Medienbedingungen ihrer musikalischen Produktion zu stellen. Und da passiert nun natürlich etwas wunderbares, seit vielen vielen Jahren, daß nämlich sich herausstellt, daß die sogenannte Unterhaltungsmusik eben genau dieselben Medientechnischen Bedingungen hat wie die ernste Musik. Die Tonstudios sind schon fast die gleichen, zumindest kann man sich dort treffen, und man trifft sich tatsächlich, das wird also immer gegenstandsloser großartig gemachte Popmusik zu unterscheiden von avantgardistischer, sogenannter ernster oder seriöser Musik. Ich gebe zu, daß das ein bischen überzeichnet ist, essayistisch zugespitzt, sicherlich. Aber die Tendenz scheint mir klar zu sein, es gibt eine Konvergenz zwischen einer eher physiologisch orientierten, man könnte sogar sagen Rauschmusik, Popmusik scheint mir nach wie vor der Eigenname dieser Musik zu sein, und auf der anderen Seite der Experimentierfreudigkeit der alten seriösen Avantgarde die nun sich öffnet für diese neuen Erfahrungen, und diese Konvergenzphänomen, wenn man so will, wird von Seiten der Popmusik von Artisten von den Beatles bis zu Pink Floyd sicher repräsentiert, und auf der Seite der Seriösen Musik mit Sicherheit zum erstem Mal von John Cage, aber ich denke, es ließen sich gerade in der Gegenwart zahlreiche andere Beispiel zufügen. Das sind also für mich die beiden wichtigsten Dinge, man kommt eher ab von einer eher konzeptionellen Form von Musik und

325

richtet und orientiert sich in Richtung auf eine Musik der Klangoberflächen, der Gestaltung von Klangoberflächen.
U: Jetzt muß ich hier meinen Zettel zu rate ziehen, daß ich das nicht genau falsch herum zitiere. Sie haben weil das auch die ein Titel der Sendung werden soll, Explosion. Sie haben in ihren Essay eine Art Formel plaziert. Die lautet Explosion des Sinns und Implosion der Sounds. Wozu ich mir dachte, es müßte doch grad andersherum heißen: Denn meines Erachtens sind die Sounds explodiert, nun in dem Sinne, daß sie allgegenwärtig geworden sind, es gibt eigentlich keine Nische mehr in unserem Land, wo Sounds nicht hindringen. Also die Stille, das Nichtereignis von Musik ist das musikalische Ereignis, denn die Wahrnehmung oder die Verbreitung von Musik - während der Sinn, also das, wonach Adorno noch gesucht hat, was er noch versucht hat, zu bestimmen in der musikalischen Struktur, in der musikalischen Partitur, und auch in der Erscheiung selbst im übrigen, diese Frage stellt sich fast niemandem mehr und man wird eigentlich für verrückt oder für ja frigide gehalten, wenn man diese Frage stellt. Selbst diese Frage zu stellen ist schon hirnverbrannt.
Bolz: Daß sie diese Frage stellen an die Formel, die ich gegeben habe, Explosion des Sinns und Implosion des Sound, zeigt, daß die Formel hochmißverständlich offensichtlich ist. Ich meinte natürlich nicht, daß es zu einer explosionartigen Vervielfältigung von Sinn kommt, sondern ich meinte es ganz brutal so, daß Sinnkonstruktionen expoldieren und in nichts zergehen. Also so, wie das offenbar auch ihre Erfahrung ist mit den Klangteppichen, die uns alltäglich umgeben. Nun meine ich allerdings umgekehrt, daß das interessantere Phänomen nicht die Allgegenwärtigkeit des Sound in dem Sinne ist, daß wir unentwegt dem Terror von Beschallung ausgesetzt sind. Das ist zwar auch charakteristisch für unsere Zeit, aber das halte ich nicht für das interessante Phänomen. Ich glaube dieser Terror könnte nicht mit soviel Konsequenz und Widerstandslosigkeit auch ausgeübt werden, wenn sich nicht etwas ereignet hätte, was ich versuche auf diese Formel Implosion des Sound zu bringen. Daß nämlich die ästhetische Distanz zwischen musikalischem Ereignis und Hörer eingezogen worden ist. Musik erklingt nicht mehr als ein autonomes Gebilde, das Akte der Rezeption, der Aperzeption, wie man philosophisch sagen müßte sogar, fordert, sondern Musik schaltet sich kurz mit dem Nervensystem der Menschen. Und das ist eine Erfahrung, die für alle Medienprodukte unserer Zeit man machen kann. Und die schon früh registriert worden sind von Leuten wie Marshal McLuhan. Er sagte beispielsweise einmal sehr schön: It is rediculess, to ask what people want plyaed over their own nerves. D.h. also es ist lächerlich, danach zu fragen, welches Programm die Leute gerne sehen möchten im Fernsehen oder im Radion hören möchten, denn was da gesendet wird, wird unmittelbar über die Nerven gesendet. Also die Nervenbahnen der Menschen sind die unmittelbare Verlängerung der Drähte und Kabel, an die wir angeschlossen sind. Also Musik wird über die Nerven gespielt. Und wird nicht mehr als ein differnziertes ästhetisches Gebilde der Rezeption dargeboten. Und diese Erfahrung war nämlich schon die geniale Technik oder diese Erfahrung steckte schon hinter der genialen Technik von Richard Wagner. Richard Wagner war sicher schon der erste Musiker, der unmittelbar Nervenmusik produziert hat. Ich habe in meinen Buch Theorie der Neuen Medien deshalb Nietzsche immer wieder so stark gemacht, und immer wieder
391

zitiert, weil er als erster sehr stark gesehen hat, was da eigentlich musikalisch passiert: Nämlich ein Angriff auf die Nerven. Und das ist die Art und Weise, wie die neuen Medien insgesamt funktionieren. Und deshalb denke ich, man muß diese Musik auch unter den Bedingungen der neuen Medien verstehen und interpretieren.

U: Ja nun, taucht da natürlich ein Problem auf, vor allem wenn man das als ein Ausläufer der kritischen Schule oder des Späthegelianismus sieht, wie das zum Beispiel Metzger sieht, den sie sicher kennen werden, Der spricht da natürlich von Narkose. Dieses Wort taucht bei ihnen auch auf, Es gibt allerdings zwei verschiedene Arten von Narkose, scheinbar. Die eine, die auch Metzger meint, ist die eines Sedativums, d.h. einer Narkose, wo man so vor sich hin dämmert. Und vor allen Dingen in diesem Zusammenhang sieht er die Wirkung der Musik heute, so wie sie eingesetzt wird über die Massenmedien, oder eingesetzt ist, die auch den Wahrnehmungsapperat von Menschen sediert, d.h. einschlafen läßt. Er bringt das dann auf die Formel: Wenn es diese Musik nicht gäbe würden die Leute ihre Autos stehen lassen und mit der Bahn fahren, weil diese Musik sie daran hindert, zu bemerken, daß die Welt vor ihren Augen in ihren Händen zugrunde geht. Und dann gibt es noch eine andere Art von Narkose, die sie glaub ich meinen. Die ist eigentlich ein Art von Narkose, die die Menschen zu sich selbst erweckt. Ich sag das jetzt auch so paradox, obwohl sie auch gegen dialektisches polemisieren. Ja, eigentlich sind das zwei Fragen, die da drinstecken: Nämlich die ist Wirkung der Musik, wie sie derzeit wahrgenommen wird, tatsächlich so extrem, hat sie dieses Ausmaß, kann man ihr dieses Ausmaß zuschreiben, daß sie bewußte kritische Wahrnehmungsformen gegenüber der eigenen Umwelt und Mitwelt lahmlegt und auf der anderen Seite, was für eine Art von Narkose ist es, diese andere, die eigentlich zu sich selbst führt, im körperlichen Sinne.

Bolz: Ich meine, daß was Metzger im Auge hat, ist eine uralte Beobachtung, das gehört zu den allerersten Jehremiaden, die über neue Medien, und zwar, seit es den Telegraphen gibt, heruntergebetet worden sind. Das ist bekannt, seitdem der Telegraphen existiert, gibt es nicht mehr die feine, distinguierte Weltwahrnehmung der Buchkultur, sie zerbröckelt immer stärker und wir sind am Endpunkt dieses Zerbröckelns, der Errusion der alten, differenzierten intelligenten Buchkultur angekommen. Man kann das bejammern, man kann aber auch zur Tagesordnung übergehen und überlegen, was de facto passiert. Was de facto passiert läßt sich durchaus auch als eine Form von Narkose beschreiben, aber ich denke, mit einer ganz anderen Funktion. Die Funktion dieser Mediennarkose ist dies, die Menschen überhaupt in die Lage zu versetzen, mit einer revolutionär veränderten technologischen Wirklichkeit umzugehen. Denn sie werden ja auch festgestellt haben, daß die freaks, die sich an diese Musikmaschinen ankoppeln, auch diejenigen sind, die die wenigsten Reibungsprobleme haben in der Auseinandersetzung mit den neuen Medien und Technologien. Also die sogenannten Gadget-Lovers, also die Leute, die lustvoll sich verknüpfen mit diesen neuen Gegenständen, diesen neuen Technologien, sind meistens auch diejenigen, die an die Musikmaschine angeschlossen sind, mit derselben Lust und sich von ihr betäuben lassen. Diese Betäubung hat also offentlich auch den Sinn, Schmerzen zu betäuben, die entstehen, wenn der Menschenkörper sich neuen

Gliedmaßen oder neuen Prothesen vertraut machen muß. Mit ihnen arrangieren muß. Und das passiert ja ohne Frage. Wir werden ja praktisch von Monat zu Monat neuen Technologien ausgesetzt und müssen mit Ihnen operieren. Die Musik hat also in der Tat hier eine Schmerz narkotisierende Wirkung und sie ist zugleich das Medium, in dem wir und dieser Welt nähern. Ich möchte das ganz ohne Wertung, einfach deskriptiv einmal festhalten. Ob das zunächst ein Prozeß ist, den wir begrüßen sollten oder nicht, ist für mich, offengestanden zweitrangig. Es zählt zunächst einmal die Beschreibung der Situation. Wenn dem so ist, könnte allerdings Musik auch und gerade diese rauschhafte Musik ein Medium sein, in dem Menschen, bitte nehmen sies in Anführungszeichen, es klingt sehr pathetisch, in denen Menschen tatsächlich wiedergeboren werden können als andere nicht mehr gutenbergianische Subjekte. Ich nehme bewußt in Anführungszeichen das Wort Wiedergeboren, denn besagter Nietzsche hat ganau diesen Ausdruck benutzt, seine Utopie zu charaktersieren, die er mit Wagners Gesamtkunstwerk, mit Wagner großen Musikdramen verbunden hat: nämlich die Wiedergeburt des echten ästhetischen Zuschauers. Also eines Zuschauers, bei dem nicht mehr auseinanderfällt das kritische Bewußtsein und das genießende, die genießende Haltung, sondern wo dies wieder eins, ein lustvoller Akt der Musikwahrnehmung oder der Gesamtkunstwerkwahrnehmung wäre. Das ist nach wie vor eine Utopie, das ist nach wie vor ein Traum, aber es ist ein Traum, über den wir mittlerweile sehr konkret nachdenken können. Man kann sich vorstellen, was heute Gesamtkunstwerk oder die Asthetik eines Gesamtkunstwerks heißen könnte. Dieser Begriff hat ja auch Konjunktur in den letzten jahren wieder gehabt, und ich glaube diese Konjuntkur ist nicht nur ein schlechtes Modephänomen, sondern diese Konjunktur antwortet auf technische Sachverhalte. Das nämlich die neuen Medien und die Computertechnologien uns heute in den Stand versetzen alte uralte Träume des 19. Jahrhunderts heute wirklich einzulösen, und ich würde mich soweit vorwagen zu sagen, bei bestimmten besonders gelungenen Medienspektakeln der Popmusik ist es zu einer derartigen Einlösung der alten Gesamtkunstwerksträume schon gekommen. Was dann auf Rezipientenseite geschieht, unter den Zuschauern geschieht, ist sicher noch nicht die Wiedergeburt des echten ästhetischen Zuschauers, aber das sind sicher Formen der Rezeption, und dann auch Formen der ästhetischen Wahrnehmung, die alles sprengen, was sich Adorno, und Metzger ist ja nur ein Adorno-Schüler, sich Metzger je träumen ließe. Das Medium aber ist das der physiologischen Musik und ich denke, das kritische Bewußtsein, das davor zurückschreckt, ist im Grunde immer ein Bewußtsein, das zurückschreckt vor der Dimension einer klangintensiven durchaus auch rauschfähigen Musik. Also einer Tradition, die geht von Wagner, bis zur Popmusik.

U: Womit ich natürlich Schwierigkeiten habe, ist die Art, wie sie den Begriff des Subjekts bezeichnen. Denn zum Beispiel, wenn ich im Radio arbeite, und dort meine verschiedenen Töne und Zuspielungen zusammenmische, aus den verschiedensten Bereichen, seis nun gesprochen, seis nun Musik, seis nun Geräusch, mit denen man ja Rauschzustände herstellen will, oder so etwas ins Gleiten Bringen kann, dann fühle ich mich da ja als Handwerker, der Entscheidungen trifft, der sagt, der Erhfahrungen hat, der bestimmte Effekte, teils herstellen will, teils entdeckt, und ich habe das immer als einen Dialog empfunden, zwischen dem Material,

505

das ich verwende und meiner Selbst. Und das, was dann herauskommt, als fertige Sendung, ist das, was ... ist ein Drittes. Da ist subjektives drinn, da ist aber auch Intersubjektives, oder ja alles mögliche ist da drinn. Und ich denke nicht, daß jedweder Komponist oder Literat oder Schriftsteller, ich verwende jetzt bewußt, Leute, die sich eher in der Literatur, der Buchgegend bewegen, wird es keinem andern gehen. Also dieses Subjekt ist in ästhetischer Produktion immer nur ein Teil meines Erachtens. Also da hat sich nichts verändert. Die Wirkung kann sein, daß rauschhafte Zustände entstehen. Aber der Hersteller, der Produzent, auch Wagner selbst wird nicht ständig besoffen gewesen sein, er wird auch nicht diesen Liebestrank getrunken haben, von dem seine Oper handelt, Tristan und Isolde. Also damit habe ich etwas Schwierigkeiten, weil weil für mich etwas den Eindruck macht, da sei eine Projektion passiert, bei Nietzsche auf das griechische Theater, das so, wie er es erinnert, nun mal nicht war, oder auch an die in seiner Zeit gerade entdeckten Stammeskulturen, die sogenannten Naturvölker, und so etwas taucht bei ihnen ja auch wieder auf, wenn sie sagen, die Medien, so wie sie uns jetzt kreuz und quer durch den Kopf schießen und wie sie sich in uns inkarnieren, sind so etwas wie das Wiederentstehen dieser dieses Stammesich, oder dieser, wie nennen sies selbst, es fällt mir der Begriff nicht ein, also jedenfalls etwas, das an Stammesgesellschaften erinnert.

Bolz: Into a heart of tribal darknes.

U: Ja genau.

Bolz: Nun, das ist eine Auffassung, die sicher nur metaphorisch zu nehmen ist. Das ist ja ein Zitat aus Joseph Konrads Roman Heart of darknes, Und steht ein diese Formel heart of darknes steht ein für dieses wie wir heute gern so modisch sagen dieses andere der Vernunft, also sozusagen die Leiche im Keller der abendländischen Rationalität, und daß wir diese Kellertüren öffnen, geschieht immer dann, wenn wir über die Schwelle des Realitätsprinzips einmal hinauswagen. Und es gibt eben lizensierte Formen, wenn man so will der Auseinandersetzung mit diesem Schwarzen, mit diesem Dunklen, mit dem was normalerweise nicht Wort werden darf und eine dieser lizensierten Formen ist eben die Kunst und vor allem Dingen auch die triviale Kunst, und ich denke, es war schon immmer die Musik das Sammelbecken diese Erfahrungen, und dieser Erlebnisse. Nun bin ich um Himmels willen kein Fürsprecher irgendwelcher Regessionsprogramme. Das wäre absurd und lächerlich. Und die Bannflüche, die Adorno gegen die Thalassale Regression von Jungianern, auch musikalischen Jungianern ausgesprochen hat, die bleiben in Kraft, und sind selbstverständlich richtig. Und in diese Richtung bewegt sich auch keine Avantgarde, auch nicht die Avantgarde der Popmusik. Was ich meine ist nur, daß es sinnvoll ist, sich zurückzuerinnern an Schemata, wie sie etwa auch Nietzsche ausgebildet hat, eines Miteinanderringens von ästhetischen Produktivkräften. Es gibt eben nicht nur Nietzsche nannte sie apollinische und dionysische, ich finde das garnicht lächerlich, diese alten Formeln, wenn man sie in Ruhe durchdenken würde und überlegen würde, wie man das heute technisch implementiert, was Nietzsche damals in seiner Greichensehnsucht mit diesen beiden Göttern benannt hat, dann würde das einen sehr guten Sinn bekommen. Gedacht war bei Nietzsche nur das beständige Ringen zweier ästhetischer

Produktivkräfte, ein gestaltintensiven, einer strukturierenden, einer konstruktiven Kraft und auf der anderen Seite einer Kraft, die er dann mit dem Titel des Dionysischen belegte, in der die physiologische Seite der Produktion, die Seite der Klangintensität, die Seite des Rauschs eben benannt wurde. Und daß Menschen in sich selbst diese Kräfte tragen, wird ihnen selbst jedesmal klar, wenn sie etwa träumen. Nietzsche philosophisches Paradigma war ja dann auch der singende träumende und auch der betunkene Mensch. Es geht also nicht darum, zum hundertsten mal pseudoromantisch in die Regression oder in den Urwald zurückzurufen oder gar zu irgendwelchen Buschtrommeln, sondern es geht darum zu sehen, daß Kunst die großartige Erfarhungschance bietet, Expeitionen in ein Reich zu unternehmen, das normalerweise strengen Tabus unterworden ist. Un dzwar Expeditionen, die geleitet sind, souverän geleitet sind von einer äquilibirierende, balancierenden, anderen ästhetischen Produktivkraft, die Nietzsche das apollinische genannt hat, wir könnten es das Konstruktive, das gestalterische nennen, also das Moment der strengen Form. Es kommt auf diese Balance, auf diese Experimente an. Und ich denke alle großen alle großen Musiker haben Experimente in diese Richtung angestellt. Wenn wir noch einmal Adorno erwähnen wollen. Adorno hat eine sehr charakteristische Verwandlung durchgemacht in seinem Urteil über Stravinsky. Sie werden sich erinnern. Stravinsky war der Inbegriff des Protofaschismus. Des Protofaschismus in seiner großen Philosophie der neuen Musik. Aber in seinen späteren Jahren hat Adorno völlig anders über Stravinsky gedacht. Nämlich mit charakteristischen Modifikationen und hat sehr genau gesehen, daß diese scheinbaren Regressionen bei Stravinsky ein sehr souveränes Zitieren von musikalischen Formeln darstellen, die diesen Bereich des Dunklen anzapfen. Die eben diesen Bereich des Rituellen, eben von Zivilisatin tabuisierten spielen. Und zwar in sehr souveräner, verblüffender und eingängiger Weise. Eine Philosophie der wirklich neuen Musik hätte sich wieder an solche Schemata zu erinnern, und zu überlegen, wie wir die heute neu definieren und neu beschreiben.

U: Ja, aber jetzt sagen sie Philosophie. Ist denn eine Philosophie von etwas Physiologischem, was seinen Rhythmus hat, aber nicht seine Systematik, möglich. Ist das ... Ich mein, es kann über das, was ästhetisch momentan passiert, in seiner unglaublichen Vielfältigkeit nicht über einen Kamm geschoren werden und geredet werden. Da kann man sagen, da geht es die Richtung, da geht es in die Richtung, der eine zitiert mehr, der andere versucht sich mehr in konstruktivistischen Methoden. Der nächste verwendet den Computer. Und der eine verwendet den Computer eher physiologisch, dh. indem er Klangsprektren untersucht, der andere verwendet den Computer, weil er besser und noch schneller 12-Ton-Musik errechnen kann. Also diese Situation, vor der Adorno sich selbst stellte, also hie Stravinsky, und da Schönberg. Die kann man nicht mehr annehmen jetzt. Das wäre - ich weiß nicht, wen sollte man da gegenüberstellen: Lachenmann und Birtwhistle. Ich weiß nicht.

Bolz: Es fehlen diese idealen Repossoir(?)-Figuren für eine neue Philosophie der neuen Musik, aber das heißt nicht das es philosophisch nicht möglich und dringlich sein sollte, über Musik und musikalische Avantgarde nachzudenken. ich finde, das ist dringlicher denn je. Diese Philosophie könnte natürlich weder
607

eine Adornosche sein. Also eine Geistästhetik. Noch könnte es eine schlichte physiologische Ästhetik im Nietzsch'schen Sinne sein. Denn Nietzsche bleibt 19. Jahrhundert. Daran kann auch die tollste Interpretationsleistung nichts ändern. Es bleibt also uns aufgetragen, wenn wir etwas in Richtung Philosophie der avantgardistischen Musik unternehmen wollen, eine Fortschreibung üver Nietzsches Physilogischer Ästhetik in Richtung Medientheorie zu unternehmen. Denn Medientheorie ist nichts anderes als physiologische Ästhetik unter Bedingungen der neuen Technologien. Bedingungen, die Nietzsche natürlich nicht kannte, die uns aber gegenwärtig und über die wir uns Rechenschaft ablegen müssen. Es ist jedenfalls nicht mehr möglich, denke ich, eine Philosophie der neuen Musik 1992 zu schreiben, in der nicht klar wird, was es bedeutet mir Synthesizern zu arbeiten, in der nicht deutlich wird, was es bedeutet, unter Bedingungen elektronischer Aufnahmestudios zu produzieren, und in der auch nicht klar wird, was es bedeutet, das schlechterdings jedes akustische Datum digital aufgezeichnet, transformiert, verarbeitet werden kann. Das sind natürlich völlig neue Standards ästhetischen Produktion und der ästhetischen Reproduktion, die fundamental sein müßten für eine ästhetische Philosophie 92.

U: Was da allerdings als Problem auftaucht. Sie beschäftigen sich ja dann praktisch mit den Übertragungswegen, und den HerstellungsArt- und Weisen. Aber nicht mit der Musik selbst. Also die Bedeutung von Musik - ich meine, daß sich ihre Bedeutung wandelt, je nachdem wie und wo sie gehört wird, und wo sie produziert wird, und wo sie rezipiert wird, ist völlig klar. Aber nun den Gehalt der Musik selbst, wie das Adorno ja auch nannte, den zu bestimmen.

Bolz: Also ich halte das nicht für belanglos. Das wäre sicherlich das Ziel einer derartigen Philosophie, das gehört zu ihrem Pensum. Ich meine nur, bevor man sich daran macht, bräuchte man erst mal das Werkzeug, die theoretische Armatur, das Instrumentarium, man müßte gewisse Register ziehen können, um diesen Gehalt zu bestimmen. Das wären zunächst einmal Register der Technologie dieser Musik, und ich meine auch wenn sie sagen, auf der Ebene einer reinen Medienanalyse des Musikalischen kommt man nicht zum Gehalt, so sollte man immer noch ins Auge fassen, daß für Neue Medien die alte Einsicht Marshall McLuhans gilt, The medium is the message. Sehr, sehr viel was an message, an Botschaft rübergebracht wird, steckt schon in der Medialität selber. D.h. Wenn man sich klar darüber wird, was man da eigentlich zu hören bekommt. Durch welche Vermittlungsinstanzen, durch welche Technologien, hat man auch ein großes Stück Botschaft schon verstanden und auch aufgenommen, Ihc glaube, wenn sie sich zum Beispiel Selbstinterpretationen von John Cage anschauen oder auch von Ligeti, werden sie nichts anderes hören. Das sind Leute die auch wenn man so will den geistigen Gehalt ihrer Kompositionen verankern in ihrem technologischen Equipment. Diese Gleichgültigkeit, diese arrogante Gleichgültigkeit der Geisteswissenschaftler gegenüber den Technologien, den sie ihre eigene Produktion verdanken, die hat glaub ich heute keine Chance mehr.

U. Aber ich nehm mal die Kompositione von Bernd Alois Zimmermann. Mischungen von verschiedensten Materialien, teils gesungen, teils O-Tonaufnahmen berühmter Reden berühmter Leute, und das alles zusammengeworfen, in einen Kosmos, den er selbst definiert. So etwas wie eine Polyphonie, die auch den Anspruch hat, die Welt insgesamt abzubilden, vergleichbar dem elisabethanischen Weltbild ungefähr. Da komm ich ja über die Analyse des Mediums, das er verwendet, nicht an den Sinn, warum er das so macht, heran. Man kann sagen, es hat die Voraussetzungen gebraucht. Man kann sagen, er brauchte Zimmermann brauchte das Studio des WDR, brauchte die Archive, über die wir noch garnicht geredet haben, aber über alles kann man nicht reden, und diese ganzen Voraussetzungen machten es erst möglich, daß man in dieser Form der Collage musikalische Produktion produziert.

Bolz: Ich bin einverstanden. Nur würde ich meinen, mein zweites Paradigma zur Erklärung dessen, was sich musikalisch zuträgt, genügt völlig zur Auflösung auch dieses Phänomens und zu seiner sehr sinnvollen Einordnung, nämlich die Rezeption von Chaos, bzw. die Rezeption von Unartikuliertem. Es geht ja nicht darum, daß man nun in der Rezeption des akustischen Chaos nur noch neues produziert, das wäre wirklich dilletantisch und und uninteressant, sondern das Interesse bei der Rezeption des akustischen Choas besteht eben genau darin, daß man sagt, Belle Canto und dirty voice sind beide gleich möglich, E und U ist beides gleich möglich. Sie können wohlartikuliertes und komponiertes aber auch gefundenes Geräusch in ein und dieselbe ästhetische Konstruktion einbinden. Es hat eine Gleichberechtigung gewonnen, es gibt keine Hierarchie der Kompositionen mehr, und - was sie ja selber völlig zu recht als polyphone Konzeption ansprechen, nur mir Registern, die in der alten Polyphonie undenkbar waren, was ich aber auch als Polyphon empfinden würde, gerade diese Polyphonie hat gerade wieder, wenn ichs anekdotisch wenden darf, ein wunderbares Urbild bei Mahler, Mahler hat ja, befragt, wie er zu seiner Konzeption von Polyphonie gekommen sei, gesagt, immer wieder gesagt, seine Urerfahrung sei eben das Volksfest gewesen. Er war als Kind eben oft auf dem Volksfest. Da hat eine Militärkapelle gespielt, da gab es Kindergeschrei, da ist ein Karusell gefahren und hat gequietscht. Diese Kakophonie war das Urmodell seiner Polyphonie und das ist ein eminent avantgardistisches Modell, das man natürlich weit über Mahler'sche, die Feinheit der Mahler'schen Realisation hinaus in die 90er Jahre transponieren könnte. Auch hier gilt in der Tat Kakophonie unter der Hand eines ästhetisch souveränen bewußten Komponisten zum Urmodell neuer Polyphonie. Das ist Medientechniker würden das Modell des Found foodage nennen, wenn sie ein Parallelphänomen zu dieser Form von Musik etwa im Film wollen, denken sie an Alexander Kluge. Alexander Kluge produziert so Filme, wie offenbar Zimmermann seine Kompositionen konsturuiert. Das ist Found foodage. Man nimmt vorgefundenes, unterschiedlichster Qualität und der Reiz, der ästhetische Reiz steckt in der Kollage, in der Konstellation.

U: Ja klar. Und da nun freilich läßt sich eine Philosophie schlecht ansetzen, es sei man - was sie ja auch erwähnen - man verläßt sich auf die eigene Assoziation des "Zurücklesens" des Unartikulierten Materials. Man artikuliert es auf seine Weise zwangsläufig synästhetisch, denn das ... denn ein Schnittplan meinetwegen von Zimmermann oder meinetwegen auch ein Schnittplan von Alexander Kluge sagt nichts über den Gehalt seiner Filme. Man kann sagen, er hat das so und so aufgeteilt. Es gibt sicherlich irgendeine Struktur, irgendeine Symetrie. Wer weiß. Aber damit hat man aber auch nicht annähernd das an Ironie, was beide ja haben, Zimmermann weniger als Kluge, da eigentlich ausweisen.

703

Bolz: Da haben sie sicher recht. Ich würde deshalb sagen, das philosophische Nachdenken müßte deshalb auf einer etwas formalistischeren Ebene ansetzen.

Cassette 2 Seite

U: Es ja nun die Frage, weil die Philosophie ist ja nun nicht Kunstkritik. D.h. es müßte da etwas gemeinsames gefunden werden, was all diesen neuen Erscheinungen zu grunde liegt oder warauf sie hinauswollen. Das scheint mir das schwierige zu sein, Ich habe, wenn ich es von dieser Seite her betrachtet habe, immer immense Probleme und hab sie eigentlich noch und habe sie nicht beantwortet, mir, was dann bei einer solchenArt von überschauender Kunstbetrachtung das Philosophische daran wäre. D.h. wo daran dann das Moment an Erkenntnis stattfindet, das über die Addition von Einzelbefunden hinausgeht.

Bolz: Sie werden sicher keine Interpretation mehr auf philosophisch ansprechenden Niveau finden, das mit so sensationellen gesellschaftlichen Diagnosen dann endet, wie dann Adorno Philosophie der neuen Musik, also daß man durch die Analyse ästhetisch formaler Strukturen durchschlägt, und in virtuosen dialektischen Vermittlungen durchschlägt bis zum gesellschaftlichen Kern des ganzen, bis zum Ausdruckskern dieser Formen. Das ist, das hat seine Zeit gehabt. Ich hab vorhin versucht ein paar Andeutungen zu machen, vor welchem Hintergrund Adorno diese Analysen gemacht hat, dort könnte auch im übrigen eine Kritik an Adorno einmal ansetzen, an dieser Form der ästhetischen Theorie als Inkognito einer Geschichtsphilosophie, oder auch einer Gesellschaftsanalyse, aber mir scheint etwas anderes wichtig, Philosophie und philosophische Diagnose, die die Form selber und die formalen Prozesse selber als das wesentliche nimmt. Und ich finde, das ist eigentlich guter Artistenbrauch, die Form als das wesentliche zu nehmen und nicht die Inhalte, und Gehalte an der Form abzulesen, die hätten in der Tat nicht zu resignieren, Und ich würde meinen eines der übergreifenden Phänomene ist doch ganz offensichtlich, daß die Artisten sich genötigt sehen, sich mit einer unglaublich angewachsenen Weltkomplexität auseinanderzusetzen. Also keine subjektive Verarbeitungsperspektive mehr haben auf Welt, klare Schablonen oder dialektische Mechanismen zur Verarbeitung von Welt, seis ein symphonischer Satz, was ja ein derartiger dialektischer Mechanismus, der ein derartiger der Weltverarbeitung war, seien es komplexere ...

U: Kontrapunkt zum Beispiel.

Bolz: Genau. Kontrapunkt wäre ein gutes Beispiel. Das liegt offensichtlich so nicht mehr vor. Man hat sich die Aufgabe gestellt, man weicht nicht zurück von der Hochkomplexität von Welt, und versucht nun Schneisen zu schlagen in die Unübersichtlichkeit, diese berühmt gewordene neue Unübersichtlichkeit soll nun nicht als das letzte Wort hingenommen werden, sondern man versucht das, was Benoit Mandelbrot mal so schön formuliert hat. to split chaos, also eine Spaltung, eine Trennung innerhalb des Chaos selber einzuführen. Nicht zu sagen, es ist unübersichtlich, die Welt ist chaotisch, sie ist hyperkomplex, sondern wir können Regelmäßigkeiten finden, wir können Darstellungsmuster patterns, finden. Nur diese patterns lassen sich nicht mehr deduktiv ableiten, sondern auch da muß ich wieder ein Modewort der Gegenwart, das allerdings sehr prägnant ist, bringen: Es ist ein Effekt von Immergenz. A pattern

790
immerge, sagt man dann so schön. Und ich glaube auch, das ist eine der schönen großen ästhetischen Erfahrungen, die man heutzutage macht. A pattern immerge. Es zeigen sich Zusammenhänge, es zeigen sich Muster, es zeigen sich verblüffende Konstellationen, aber hinter denen steht nicht mehr ein kompositorisches Subjekt, dahinter steht nicht die große dialektische Synthesis, sondern das sind pattern, die aufscheinen aus Experimentalanordnungen heraus, aus ästhetischen Experimentalanordnungen heraus. Und deshalb denke ich ist das große die große Expedition ins Chaos auf allen Ebenen des Ästhetischen angebrochen und die Techniken, die Expeditionstechniken sind nicht mehr die der heroischen Phase der dialektischen Phase der Moderne, diese Phase ist ohne Frage beendet. Und deshalb wird sicherlich eine Philosophie, die an Adorno anknüpft keine Chance mehr haben, diese neuen ästhetischen Phänomene zu beschreiben.

U: Also statt des einsamen Erfinders, der wahrscheinlich auch im Kollektiv arbeitende Entdecker.

Bolz: Mit Sicherheit jemand der in Studios sowieso abhängig ist von Kollektiven, nämlich den Technikerkollektiven, und in der Tat mit allem, was er macht, in netzwerkartigen Verschränkungen zu seines gleichen, anderen Artisten, anderen Technikern steht.

Stenzel
000
U: Nun gut, das Thema ist die Musikphilosophie, um mal den bisherigen Recherchenverlauf mal kurz zu beschreiben, daß von Seiten der Philosophie, also der reinen Philosophie, in Hinblick auf die Musik sehr wenig geschehen ist. Da gibt es dieses eine riesen Werk, eines Menschen, der nach der Wahrheit in der Musik und nach der Wahrheit außerhalb der Musik an sich gesucht hat, und sich die Musik ausgesucht hat, um es daran zu entwickeln, aber seither ist bis auf wenige Philosophen oder Wissenschaftler, also eher eigentlich Literaturwissenschaftler, die das Werk Adornos untersucht haben und zusammengefaßt haben, in puncto Musik wenig nachgedacht worden. Es gibt auf der anderen Seite die Musikwissenschaft, die die Entwicklung der Musik nachzeichnet, die sich mit einzelnen Komponisten befaßt, die sich mit ästhetischen Phänomenen der neueren Musik befaßt, die aber wiederum mit der Philosophie wenig am Hut haben. Nun erst mal unabhängig von ihrem Aufsatz, der ja die Grenzen der Musikwissenschaft, der engen Musikwissenschaft verläßt, auch sich mit Lyrik beschäftigt, zum Beispiel, vielleicht auch eine Frage an sie: Haben sie eine Idee dazu, warum das so sein könnte. Warum von Seiten der Philosophie, von Seiten der Philosophen, der jeweils einzelnen, über Musik so wenig gesagt wird.
Stenzel: Vielleicht lohnt es sich einen kurzen Blick in die Vergangenheit zu werfen. Dort. wo Philosophie und Künste zum ersten mal zusammenkommen, das ist der Bereich der Ästhetik. Und die Ästhetik gibt es ja nicht von allem Anfang an, sondern grosso modo seit der Aufklärung und denkbar ist immerhin auch, daß sie ein Ende hätte. Philosophen, nicht nur die Schulphilosophen, kommen und ich sage das mit allem Respekt als Laien an die Musik heran, und umgekehrt sind Leute, die sich mit Musik beschäftigen, Laien in der Philosophie. Aber das gilt nicht nur für die Kombination Musik und Philosophie, das gilt für sehr viele "und", für sehr viele Brückenthemen. An sich wäre ein Musikhistoriker, wenn er sich beispielsweise mit Schubertliedern abgibt, durchaus auch verpflichtet, einen einblick in die Literatur der Schubertzeit zu haben, mehr noch Schuberts Textwahl und die Art und Weise, wie er einen text versteht, denn wie er ihn versteht, das sagt uns seine Musik, diese Textwahl ernst zu nehmen. Er müßte eigentlich auch Literaturhistoriker sein. In diesem Falle. Genauso wie ein Opernforscher und vielleicht ist die Oper in diesem Zusammenhang ein gutes Vergleichsbeispiel - ein Opernforscher kann ja nicht nur ein Forscher von Opernpartituren und allenfalls Libretti sein. Gerade die letzten Jahre haben gezeigt, daß es ganz wesentlich ist, etwa in einem italienischen Libretto des 19. jahrhunderts, Versstrukturen zu untersuchen. Weil man erkannt hat, in wie immenten Maße ein Komponist wie G. Verdi ein Rhythmiker ist und daß seine Rhythmik auf ganz bestimmte Verstypen die er für ganz bestimmte Personen in ganz bestimmten Situationen einsetzt, zurückgeht. Mit anderen Worten, wer über die italienische Oper oder französische oder deutsche arbeitet, muß also mindestens auch ein Metriker sein, er sollte aber eigentlich auch ein Theaterwissenschaftler sein, denn Oper findet ja nicht im luftleeren Raum statt, sondern innerhalb einer Institution, für die sie geschrieben wird, und innerhalb derer die Partitur und der Gesang und das Kostüm und das Bühnenbild fungiert. Wir haben also bei dem von ihnen angesprochenen Thema eine Schwierigkeit, die man - wenn man als Historiker mit Musik

umgeht, immer hat. Adorno ist sicherlich ein Glücksfall. Ein Glücksfall einfach deshalb, weil er im musikalsichen Bereich zu einem professionellen Urteil fähig war. Er konnte eben mir Partituren umgehen. Erstaunlicher sind vielleicht Philosophen wie Hegel, der in seiner Ästhetik ja durchaus auch zeigt, daß er einen profunden Einblick in Musik hat, diesen Einblick in einen ganz in einem geschlossenen System einbaut. Und das ist vielleicht eine weitere Schwierigkeit, die beim Zusammentreffen von Musik und Philosophie entsteht. Nämlich die tendenz zur Systematisierung und zwar auf beiden Seiten. Ich geb ihnen ein Beispiel. Je nachdem welcher Typus Oper für sie im Zentrum steht, muß anders sagen. Jener Typus Oper, der für sie im zentrum steht, konditioniert die Art und Weise, wie sie Oper, und vor allem wie sie Operngeschichte sehen. Ich glaube erst dadurch, daß in den letzten Jahrzehnten das Schaffen Wagners historisch geworden ist, ablesbar etwa am Regietheater mit Wagner, ich denke an P. Chereau, und den Ring, unter der Leitung von P. Boulez, das zeigt ja, daß man einen anderen Blick auf dieses Werk werfen kann und zwar einen gegenwärtigen blick. Dadurch, daß dieses Werk historisch geworden ist, muß die Operngeschichte neu geschrieben werden, weil nicht mehr selbstverständlich Wagner in der Mitte steht. Das stand er für die ganze Operngeschichtsschreibung vom Ende des 19. Jahrhunderts bis ich würde sagen mindestens bis zum ende des 2. Weltkrieges. Infolgedessen beispielsweise eine Neubewertung der Nummernoper, der romantischen, der italienischen Oper, eine Neubefragung jenes Operntypes, des Wagner zurückgestossen hat, um seinen eigenen in die Mitte zu setzen, etwa jenen von Meyerbeer und der Grande Opera. Also es gibt auch eine Systematisierungstendenz auf Seiten der Musikgeschichte. Und daß diese Systeme konvergieren können, wie etwa im Hegelianismus und der zeitgenössischen Musikgeschichte, das ist eine Möglichkeit, aber ich würde fast sagen, es ist nicht so sehr das normale. Weil Musikgeschichte dazu tendiert, wie es Dahlhaus gesagt hat, eine Teilautonomie zu haben. Man kann eben Musikgeschichte nicht einfach entlang der Weltgeschichte, der politischen Geschichte, beispielsweise oder der Sozialgeschichte schreiben, obwohl Musikgeschichte immer eingebunden ist in eine Sozialgeschichte, einen politischen und gesellschaftlichen Kontext. Und da gibt es einfach mal grundsätzliche Schwierigkeiten. Und ich würde noch einen zweiten Punkt hier anführen, der aus dem ersten, nämlich der Tendenz zum System geradzu sich von selber ergibt. Auch Adorno ästhetisches Hauptwerk, die ästhetische Theorie, tendiert ja noch zu einer globalisierenden Gesamtschau. Das tat schon seine Philosophie der neuen Musik. Da kommen ja schon im Titel Musik und Philosophie zusammen. Und die Tatsache, daß Adornos Philosophie der neuen Musik nicht über ein Personenregister verfügt, läßt uns vielleicht leichter darüber hinwegsehen, welche Komponisten in diesem System Platz haben und welche eben nicht. Es läuft ja eigentlich auf eine Konfrontation eines Strawinsky-Bildes und eines Schönberg-Bildes zunächst mal hinaus. Mit ganz eindeutigen auch Wertsetzungen, die sich aus Adornos Werdegang sowohl dem philosophischen wie insbesondere dem musikalischen und deren spezifischen Verknüpfung erklären lassen. Die Tendenzen ja auch in der Philosophie und zwar wenn ichs richtig sehe nicht nur Europaweit sondern weitgehend abendlandweit, laufen ja darauf hinaus, daß man solchen Globalentwürfen, sei es in philosophischer, sei es in historischen oder eben in unserem Falle im musikgeschichtlichen Gegenüber, daß man solchen globalentwürfen gegenüber enorm skeptisch geworden ist. Stichwort: Postmoderne. Und das hat seine Auswirkungen gerade in Deutschland, also im deutschen Sprachgebiet, wo ja Adornos Musikästhetik, überhaupt seine Ästhetik die weitreichendsten Auswirkungen hat, dahingegend also das läßt sich daran zunächst mal ablesen, daß sich das Interesse auf Komponisten oder auf Musikformen richtet, die in Adornos Entwurf rigoros ausgeschlossen waren. Sei es absichtlich oder in Anführungsstrichen systembedingt, sei es weil diese Musikformen oder Komponisten einfach nicht ins Blickfeld Adornos hineingekommen sind. ich denke an all die Vorläufer oder die Nebenentwicklungen die ja eine so komplexe Musikkultur wie die Abländische oder europäische zwangsläufig aufweist. Beispielsweise die Idee eines Fortschrittes, die Idee einer Avantgarde, die einen bestimmten Typus eines Komponisten, der an einen einmal erreichten Stand festhält, wenn diese sogenannte Avantgarde weiterschreitet, eigentlich in den Bereich wenn nicht gerade der Akademiker, so eben der Zurückgebliebenen oder stehengebliebenen, die nicht verstanden haben, ich polemisiere jetzt etwas, was der Zeitgeist geschlagen hat, daß die dann aus den Raster herausfallen. Und die Musikgeschichte ist natürlich voll von solchen Komponisten. Ein konkretes Beispiel: Ein Komponist wie Scelsi. Aber auch ein Komponist wie Varese. Ein Komponist wie Szymanowsky. Wie Schostakowitsch. Aber auch jene Komponisten, über die Adorno geschrieben hat, und sei es negativ, sei es so halb halb. Zur ersten Kategorie würden Sibelius zählen, zur zweiten Kategorie so Komponisten wie Zemlinsky oder Schrecker, für die ist insbesondere in der BRD ein ganz intensives Interesse da. Weil die Musikkultur Deutschlands intensiv ist, durch die zahlreichen Theater und Orchester und Rundfunkstationen ausstrahlt auch in andere Länder, so daß es mit ganz charakteristischen Verzögerungen dann oft zu einer zu ähnlichen Interessen etwa in Italien oder Frankreich kommt, oder es kann sein, wie es im Falle von Scelsi der Fall war, oder es kann sein wie bei Scelsi, daß solche Impulse auch aus der deutschen Musikkultur kommen, sondern sie kam eindeutig aus der französisch-italienischen - und dann in Deutschland aufgegriffen werden und der in Anführungsstrichen Fall Scelsi plätzlich als etwas ganz zentrales erscheint.

U: Ich mein, es ist ja noch ein ganz anderer Aspekt, wenn man noch weiterhin von Adorno ausgeht, das ist der, daß sich Adorno noch mit Werken - sag ich mal - herumschlägt. Also musikalischen Gebilden, die ein Anfang und ein Ende haben. Und die mit einer gewissen nachvollziehbarkeit musikalische innermusikalische Zusammenhänge herstellen. D.h. dort gibt es einen Logos, den man nacharbeiten kann, den man nachvollziehen kann, den man nachreflektieren kann, und von daher auf seine Stimmigkeit und Folgerichtigkeit kritisieren. Kurz nach Adornos Tod und noch kurz vorher, als er schon älter wurde, will sagen kurz vor seinem Ableben, tauchten da ja ganz andere Kompositionsverfahren auf, ich nenn'jetzt mal das Stichwort der Losigkeit, also Musiken, die keinen Wert darauf legten, als Werk verstanden zu werden, die keinen Wert darauf legten in irgendeiner Weise logisch zusammenhängendes Etwas zu produzieren, auch aus bestimmten ästhetischen Gründen heraus, oder philosophischen, zen-

277
buddhistischen, wie im Fall Cage etwa, und auch über die hat Adorno nicht mehr nachgedacht, oder er hat sie nicht mehr gekannt, oder wahrnehmen wollen auch. Nun ist natürlich ein ästhetisches Gebilde - ich bleib nun mal bei Cage - in dem es eine solche festgelegte Form von Struktur Logos, an das sich alle anderen ästhetischen Eckpfeiler also Ethos und Lexis dann aufhängen lassen, philosophisch nicht mehr nachvollziehbar. Da muß man eigentlich von vornherein mit außermusikalischen Analogieschlüssen arbeiten, um da nur annähernd heranzukommen, also wir haben jetzt den Zen-Buddhismus genannt, die sich aber nicht in der Musik drinn bewegen. Und ich glaub, auch das macht eine Berührung zwischen Musik und Philosophie seit dieser Zeit immens schwierig.
Stenzel: Das ist völlig richtig, was sie sagen. Adorno hat festgehalten an einer bestimmten Konzeption dessen, was man durchaus musikalische Sprache nennen kann. Etwa an Durchführungstechniken, wie wir sie von Schönberg oder Webern und Berg kennen, wie sie sich durchaus, wenn nicht direkt vergleichbar aber doch vergleichbar bei Strawinsky ja auch finden. Die Schwierigkeiten Adornos, über die er sich ja sehr deutlich geäußert hat, mit sehr viel Respekt für diese Komponisten, begannen eigentlich schon in den 50er Jahren. Und ich glaube der wichtigste Komponist in diesem zusammenhang ist Pierre Boulez, denn wie gerade jüngere Arbeiten über Pierre Boulez gezeigt haben, entwickelte er Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre man darf schon sagen einen neuen Musikbegriff. Und zwar in einer ganz charakteristischen Weise. Er nahm er war ein Teilerbe und ich unterstreiche Teil von Schönberg und ein Teilerbe von Strawinsky und ein Teileibe von Debussy und es gibt noch ein paar kleinere Erbanteile. Und die verschmilzt er zu einer neuen Konzeption des Serialismus, wie er dann im ersten Buch der Structures für 2 Klaviere. Mateau sans maitre und den folgenden Kompositionen vorliegt. Mit Werken die schon zur Zeit der Uraufführung als etwas besonderes und als Fraglos Werke von hohem musikalischem Anspruch rezipiert wurden. Bei Cage liegt die Sache ja etwas anders. Wir werden auf Cage sicher noch zu sprechen kommen. Aber es sind Werke, bei denen durchaus nicht feststeht, ob man sie mit einem Hören wie jenem das für eine das einer Musik gegenüber wie jene von Schönberg oder Weber oder Berg durchaus adäquat ist, das durch das auch adäquat ist für Kompositionen wie jenen Beethoven oder von Mozart oder von Johann Sebastian Bach, das mit einem solchen Hören, also einem Hören, das ausgeht auf thematische Zusammenhänge, auf das Variationsprinzip, das Durchführungsprinzip, das Expositions- und Reprisenprinzip, beispeilsweise, auf ganze klare formale Einschnitte uns so weiter, das man mit einem solchen Hören, um es etwas burschikos zu sagen, in anbetracht eines Stückes wie dem ersten Heft der Structures eigentlich nur Bahnhof versteht. Und wie diese Musik eigentlich zu hören ist, was man denn in dieser Musik hören kann, und das ist auch für die Frage nach Philosophie und Musik von Bedeutung, das können wir eigentlich heute zum ersten mal fragen. Denn diese Frage wurde in den fünfziger Jahren schon gestellt, nämlich von den Gegnern von Boulez und seinen Zeitgenossen, Stockhausen, Nono, Xenakis, durchaus auch Cage. Die Gegner dieser neuen Musik, dieser emphatisch neuen Musik, sagten ja, das ist nur Getön. Mathematisches Getön, beispielsweise. Und was da an Strukturen und weiß nicht was alles drinn ist, kann man

nicht hören. Infolgedessen war es von Leuten wie Stockhausen oder Boulez durchaus nicht angezeigt, die Frage nach der Hörbarkeit dieser Musik, dieser musikalischen Objekte, die da die Komponisten machten, zu stellen. Heute, nachdem es eine zeitliche Distanz gibt zu diesen Werken und wie sie schon sagten, neue und andere Formen von Musik gekommen sind, die sich nicht einfach aus diesem Serialismus herausentwickelt haben, kann man diese Frage erstmals stellen. Wie hört man serielle Musik. Was gibt es da zu hören. Und welches wäre beispielsweise einer solchen Musik gegenüber ein adäquates Hören. Und diese Fragestellung fällt aus Adornos Musikästhetik wenn ich es richtig sehe eigentlich schon heraus. Wenn er schon von der Krise der neuen Musik spricht, meint er ja genau diese Kompositionen und er rekurriert auf einen Musikbegriff der in erster Linie jener der Wiener Schule Beethovens und Bachs war. Genauso wenig Verständnis hatte ja Adorno und man sollte ihm das nicht zum Vorwurf machen, etwa für Musik von Heinrich Schütz. Oder der name Monteverdis taucht genauso wenig auf wie jener von Josquin. Jeder Musikhistoriker wird zugeben, daß Figuren wie Dufay, Josquin, Monteverdi, oder Schütz zu den absolut zentralen Gestalten der abendländischen Musikgeschichte gehören. Die tauchen natürlich auch bei Hegel nicht auf. Nur und dann kommen wir auf einen weiteren Punkt, der ich glaube, so abstrus das auf den ersten Moment erscheinen mag, für das Verhältnis von Philosophie und Musik auch von Bedeutung ist. Nicht nur die Musik hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts gewaltig geändert, sondern und zwar in einer Art, die man gerne als revolutionär bezeichnet hat. Ich glaube die fundamentale Revolution ist nicht etwa der Übergang von tonaler wie auch immer tonaler Musik zu atonaler Musik. Sondern die Revolution in der Musik des 20. Jahrhunderts ist die Tatsache, daß es die technische Reproduzierbarkeit gibt. Was heute, wissen wir alle, wenn wir an einem Rundfunkgerät sitzen oder vor unserer Diskothek, dazu führt, daß wir vom Mittelalter, bis zur unmittelbaren Gegenwart von China bis nach Südamerika, von den Eskimos bis zu ich weiß nicht was für Musikkulturen von Naturvölkern sozusagen auf Knopfdruck

U: Bis zu den Walen

Stenzel: alles wählen, ist alles da. Das was um den weiß Gott schon modisch gewordenen Begriff von aus der Rezeptionstheorie den Erwartungshorizont also das, was ins Hörfeld eines Hegel gekommen war, können wir beschreiben, können wir sagen welche Musik er vom Hören her kannte, welche vielleicht noch etwas vom Lesen darüber, und welche er mit Sicherheit nicht kannte.

U: Und wenn er Partituren in der Lage war zu lesen, dann die Partituren. Ich meine Adorno hat sich auch im wesentlichen auf die Partituren gestützt.

Stenzel: Das hat er. Das ist eine ausgesprochene Ausnahme für Philosophen. DAß man an eine Philosophie die Forderung stellen kann, daß sie materialisiert werden muß am einzelnen Kunstwerk ist alles andere als selbstverständlich. Denn solange im ästhetischen Denken die Frage nach der Schönheit im Zentrum stand, mußte es übergeordnete Kriterien geben, die allgemeingültigkeit beanspruchen durften. Und wenn man sagen kann, was die Kriterien von Schönheit sind, dann kann man auch sagen, was aus diesem Kanon herausfällt. Das hat wieder mit dem systematischen Denken zu tun. Alles, was über die Tischkante hinaus kommt, wird dann eben weggeschnitten. Diesen Vorgang kennen wir dann allerdings auch von anderen globalisierenden Systemen. Das Interessanteste in der Musikgeschichte ist fraglos die Harmonielehre von j.P. Rameau, die eine und das ist eine faszinierende Leistung eines systematisiernden Denkens, die erlaubt, die ganz unterschiedlichen harmonischen Erscheinungen in der Musik aus einem Prinzip heraus zu begreifen. Aber hätte man Rameau ein Stück von Dufay vorgelegt, hätte er es rundweg als nicht Musik bezeichnet. Und noch im 19. Jahrhundert haben ganz bedeutende Musikhistoriker die Musik etwa der Renaissance oder die Mehrstimmigkeit des Mittelalters als noch im Vorbereich der Kunst angesiedelt bezeichnet. Für sie war meist der erste Komponist im emphatischen Sinne für sie, war das Palestrina, und nachher kam noch einmal eine Durststrecke, und dann kommen Bach und für einzelne schon Schütz und dann beginnt als Kunst überhaupt erst. Es gibt also eine Form des Vergessens des Alten, die es heute so nicht mehr gibt. Jetzt kommt aber ein Zweites, das aus diesem ersten auch direkt wieder hervorgeht. Weil sie gerade von Zen-Buddhismus gesprochen haben. Es sind ja eben auch ganz andere Musikarten, etwa indische Musik, oder Musik der Naturvölker, und so weiter und so fort, in unseren Horizont und damit in unsere Ohren hineingekommen. Und die Tatsache, daß auch die Beatles nach Indien pilgerten, um es so zu sagen, daß in der sogenannten Unterhaltungsmusik diese etwa asiatischen Musikformen ihr Echo hatten, und natürlich in erster Linie in Kalifornien, wo man einer japanischen Kultur näher ist als vielleicht in Mitteleuropa, zeigt, daß sich da ein - Möglichkeiten aufgetan haben, die ihren Niederschlag dann im Kompnieren finden, sowohl im Komponieren neuer Musik wie eben wie gerade erwähnt in Formen mit Meditativer Musik. Meditative Musik gibt es ja nicht nur etwa im Bereich etwa der E-Musik. Sondern es gibt sie ja durchaus auch schon und es hat sie vielleicht auch schon vorher gegeben in der Rockmusik, wo ja das Psyxholdelische 65 folgende gerade wieder im kalifornischen Bereich gerade wieder eine ganz zentrale Rolle gespielt hat. Wo Musik ja auch wieder neue Funktionen zugewachsen sind, Diese neue Funktion aber konnte der Musik in erster Linie deshalb zuwachsen, weil es die Schallplatte und das Tonbandgerät und die Cassette gab und man beispielsweise am Meer spazieren konnte, mit eben dem Cassettenrecorder unter den in der Hand und Musik nicht mehr an den Ort und sei es das Rundfunkgerät festgebunden war. Musik selber ist mobil geworden. Wir fahren durch die Landschaft mit den Cassetten im Auto. Un dob wir jetzt Glen Gould hören wollen oder, was wohl häufiger ist, irgendwelche easy listening music, oder was weiß ich , vielleicht so gar irgendwelche o Schreck Jodellieder, das ist ja alles möglich. Es gibt schon Untersuchungen wie Leute, die klassische Musik hören und Leute die Rockmusik hören, unterschiedlich Auto fahren.

U: Ja, und auch Untersuchungen wie Arbeiter am Fließband unterschiedlich arbeiten, wenn sie Musik hören oder nicht Musik hören. (Dieses Gerät macht so eigenartige ungleichmäßige Geräusche. Ich werde es ... Qualität wesentlich besser) Das hat ja auch irgendwie mit dem Thema ihres Ausatzes zu tun, diese Reproduzierbarkeit, die Möglichkeit der Reproduzierbarkeit. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Musik vor dieser Reproduzierbarkeit entweder selbst produziert werden mußte, und dann natürlich auch mit dem Ende der Aufführung verschwunden war und vergessen oder erinnert war, was ein Unterschied ist ...

Stenzel: Ja, das ist ganz wichtig, dieser Unterschied,

459

U: ... und Musik, wenn man so will, die Ausnahmeerscheinung war im Vergleich zur Zeit, da man sie nur erinnern oder nachsingen konnte, still oder laut, ist dies jetzt nicht mehr der Fall. Also man diese Musik ständig abgreifen, hat sie immer zur Verfügung, einerseits, andererseits ist diese immerwährende Verfügung eine Art Mauer - ich würds mal Mauer nennen, Rihm sagte das immer sehr schön und drastig, Verdauung, also er nennt es Verstopfung. D.h. auch eine Verstopfung, die das Spekulative der Philosophie über Musik abblockt, weil das ja jederzeit nachgefragt werden kann, was die Philosophie über welche Musik auch immer sagt. D.h. wenn man nun der Philosophie ein Moment des Träumens, das meine ich jetzt, des Assoziierens, des Phantasierens und dann letztendlich des Systematisierens zugesteht, dann wird das in gewisser Weise durch die jederzeit abrufbare Musik blockiert.

Cassette Seite 2

Sie haben jetzt in ihrem Aufsatz ja - ich fang jetzt mal bei Debussy an - eigentlich versucht, das nachzuweisen, daß das was wir bei Adorno noch gerade konstatierten, nämlich die Syntax einer Musik, die Systemhaftigkeit eines Aufbaus - nicht umsonst hat sich Adorno mit Vorliebe mit Reprisen beschäftigt, oder den Momenten, wo sie eingeleitet werden, gerade diese Momente interessieren sie nicht so sehr, sondern sie interessieren sich viel eher das Moment, wo Musik aus einer Liedform beispielsweise ausbricht, wo sie unsystematisch und wie soll ichs nennen asynstaktisch wird.

Stenzel: Da muß ich eine kleine Vorgeschichte erzählen dazu. Wie es überhaupt zu dieser Sache kam. Im allgemeinen als Musikhistoriker stellt man sich ja selbst das Thema oder sucht sich das Thema aus, über das man arbeiten will. Das war in diesem Fall nicht so, sondern es gab einen fächerübergreifenden Vortragszyklus. Eben über Traum. Und ich wurde gefragt: Ja, wie sieht denn das bei Musik aus. Und ich war dann eigentlich erstaunt, daß es darüber keine Literatur gibt. Und je mehr ich mich da auf die Suche machte, vor allem jetzt nehmen wir mal jetzt die Neuzeit, sagen wir mal die zeit ab Mitte des 19. Jahrhunderts, umso weniger hat es mich überrascht. Denn wenn wir an Traum denken, so wenn wir ein Wort gebrauchen, wie Traumformen, oder Traumform, dann sind das ja gerade wie wir Sigmund Freud gelesen Habenden wissen, Formen die signifikant von dem uns aus dem Alltag vertrauten abweichen. Man könnte sie ja auch in einer bestimmten Weise deformiert bezeichnen, oder als eben nicht logisch in einem stringent systematischen Sinn. Faszinierend war nun zu beobachten, wie lange es dauert, bis in der Musik solche ich nenne es jetzt mal assoziative Formen oder freie Formen, man könnte sie auch, wäre der Begriff nicht anders besetzt, offene Formen nennen, Eingang finden in die Musik. Und interessanterweise - und da ist nun Debussy ganz besonders interessant, Ich glaube, Debussy gehört zu jenen Komponisten, deren Modernität insbesondere im deutschen Sprachgebiet, immer noch unterschätzt wird, etwa im Vergleich mit Mahler, die gehören ja einer gleichen Generation an: Mahler, Richard Strauß, Debussy. Die Generation, die man als Generation der Moderne im Unterschied zu Generation der neuen Musik, Schönberg Strawinsky bezeichnen kann. Mahler ist ja viel eher jener, der ausgeht, von präexistenten symphonischen Formen, nicht nur symphonisch, sondern auch Liedformen, Kantatenformen und so weiter, und sie mit neuen Inhalten füllt und füllen kann. Gerade die deutsche

575
Mahlerexegese hat enorm stark reagiert, und zwar in Anschluß an Adorno, auf die Qualität Mahler'scher Musik auf Realität zu verweisen. Realität, ja man muß sagen Realitäten, und zwar ganz kontradiktorische Realitäten, man könnte sagen hohe und niedrige, alltägliche und Kunstrealitäten, in eine ganzes symphonisches Ganzes aufzunehmen, bis hin zu Musikformen Alltagsmusikformen, Militärmärschen zum Beispiel, oder Tanzmusiken, die bisher in der großen Form der Symphonie eigentlich kein Daseinsrecht hatten, es sei denn in einer Symphonischen Dichtung wurde durch ein Programm dieses Daseinsrecht sozusagen gerechtfertigt. Das macht Mahlers Modernität aus. Diese Sprengung ästhetischer Normen innerhalb einer musikalischen Form höchsten Kunstanspruchs. Man kann durchaus sagen, Debussy ist zeitlebens ein Ästhet geblieben, unter der Voraussetzung, daß man dieses Wort nicht mit einer negativen Konnotation versieht. Es ist eine Kunstmusik die zwar auch sich öffnet auf andere Arten ich würde fast sagen des Denkens des Hörens, des Fühlens, aber sie nicht sozusagen realistisch ins Kunstwerk hineinnimmt. Und deshalb ist es charakteristisch für Debussy, daß das was man die Traumperspektive nennen kann, also eine frei sich konstituierende Form schon sich bei ihm in frühen Werken, und zwar schon vor den berühmten Preludes a l'apresmedi d'un faune konstitutiv werden. Ich würde sogar weiter gehen und sagen, auch Debussys Verständnis von Harmonik geht von einem viel weiteren Harmonikbegriff aus, als etwa die gleichzeitige deutsche oder mitteleuro ja deutsche Kunstmusik das tut. Die deutsche Musik, eingeschlossen die Chromatik Wagners ist in einem viel höheren Grade systematisierbar. Und bereits die französische Musik vor Debussy zeigt eine ausgesprochene Tendenz sich etwa in Hinblick auf Orientalismen auf eine couleur locale die aus einer anderen Kultur kommt, zu öffnen. es gibt ganz spezifische harmonische Fortschreitungen gerade etwa in orientalisierenden Opern oder in Opern beispielsweise spanischen Sujet. Denken sie beispielsweise an Bizets Carmen. Also eine Tendenz, sich diese couleur locale zu öffnen und solche Musikformen oder ungewohnte unakademische Fortschreitungsprinzipien etwa im Bereich der Harmonik oder der Melodik oder der Rhythmik aufzunehmen. Es ist gar kein Zufall, daß Strawinsky dann mit seiner folkloristisch geprägten Musik den frühen Balletten, dem Feuervogel, Petrouschke, und dann Sacre du printemps so stark in Frankreich gewirkt hat, das dauerte sehr viel länger, daß in einer deutschen Musikkultur dann das auch rezipierbar war. Aber um auf den Traum zurückzukommen. Die Bereitschaft eines Komponisten ohne eine programmatischen Vorwurf, wie bei einer symphonischen Dichtung, die also so etwas wie eine Geschichte erzählt, die nun mit musikalischen Mitteln erzählt, um nicht zu sagen nacherzählt wird, das finden wir ja bei Debussy nicht. Prelude d'un apresmidi d'un faune hat man immer wieder versucht, auf das berühmte Gedicht von Mallarme zurückzubeziehen. Aber das gelingt nicht, um ein Schlagwort zu gebrauchen, diesen Text entlang, der ja in der Musik garnicht erscheint. Sondern er geht von einem bestimmten Ton, von bestimmten Bildvorstellungen, auch von bestimmten Vorstellungen der Antike durchaus auch von Erotikvorstellungen aus, und die gerieren nun, die für jedes Werk ihre eigene Form entwickelt. Und auf genau diese eminente Neuheit gerade in der Musik Debussys hat nun ein Komponist wie Boulez in den späten 40er und 50er Jahren rekurriert. Das war für ihn eine Modernität, die so weder bei

669
Strawinsky noch bei Schönberg bei finden konnte, sondern nur bei Debussy, und deshalb hat Debussy für die Formvorstellung jenes Boulez, der die serielle Musik schafft, eine so zentrale Bedeutung. Anders sieht es nun aus, wenn wir den Blick auf die Einflüsse außereuropäischer Musiken werfen. Und da liegt sicher die asiatische Musik mal zu ...

U: Liegt ganz vorne dran.

Stenzel: Da ist sicher die asiatische Musik. Ich denke die indische Musik von besonderer Bedeutung. Vielleicht weniger wegen spezifischen Klanglichkeit, oder etwa den Bordunen, die durch vergleichsweise lange, man kann sie eigentlich nicht Stücke nennen. Aber wir haben kein anderes Wort. ...durchklingen, als durch ihre spezifische Statik. Es ist eine im Prinzip nicht harmonische mehrstimmige Musik im europäischen Verständnis. Es ist aber einer Musik, die auf eine ganz eigene Weise mit der Zeit umgeht. Mit der Entfaltung der Töne, oder der Tonleiter eines Melodiemodells in der Zeit. Es ist eine Musik, die fast immer von ganz wenigen Tönen oder Figuren oder Rhythmen ausgeht, und diese nun entwickelt. Etwas wie sie sich entfalten läßt, aber auch wieder nicht, für unsere europäischen Ohren versteht sich, nach einer formalen Strategie, würde ich es nennen, die von A nach Z will,auf welchen vielleicht Umwegen auch immer. Sondern die etwas vegetatives hat. Die aber insbesondere für abendländische Ohren so etwas auch wie einen Zeitstillstand oder einen Zeitdehnung als eminente Qualität besitzt. Ich sage nocheinmal für unsere europäischen Ohren, denn wenn jemand nicht in eine solche Hochkultur, und die indische Musikkultur ist eine Hochkultur aufgewachsen ist, dann braucht er viele Jahre, um diese Musik überhaupt zu verstehen. Das schließ aber keinesweg ein - man könnte sagen - ästhetisches Mißverständnis aus, daß wir nämlich mit europäischen Ohren diese Musik hören und von ihr fasziniert sind. Wie wir sie hören, das kann ein Mißverständnis sein. Aber das schließt nicht aus, daß unsere Erfahrung mit dieser Art des Umgangs mit Tönen und insbesonder mit Zeit, als für unsere Ohren für unser Hören sinnvoll erscheint, auch wenn der Sinn, der für einen Inder drinn ist, eventuell ein ganz anderer ist.

U: Ja da wollte ich gerade darauf abheben, denn die indische Musik in allen ihren Schattierungen, steht ja auch in einer genauso entwickelten irgendwo zwischen Religion und Philosophie liegenden Auffassung von Welt, die sie teils symbolisch abbildet, aufgreift, jedes Instrument hat seine Bedeutung, der Zusammenklang hat eine bestimmte Bedeutung, die Mathematik, die da auch eine Rolle spielt, teilweise, hat eine Bedeutung, und so weiter. In diese Sache kann man, das kann man studieren, ob man es dann von Europa aus begreift ist eine andere Frage. Es hat also eine eigene Form von Zusammenhang, den es herstellt. Während das, was Debussy macht, und was dann in der Moderne passiert, von ihnen als etwas dann beschrieben wurde, was Zusammenhang nicht mehr in einer solchen wie in indischen Musik geschlossenen Art und Weise produziert, sondern eigentlich das auflöst. Sie verwenden dann wie soll man sagen einen Begriff, der versucht, zwei Gegensätze ineinanderzuschieben, traumlogisch. Dieser Begriff von Traumlogik bedeutet ja, daß es eine Art von Logik gibt, in Träumen, die aber mit dem herkömmlichen Instrumentarium der herkömmlichen Logik, die behauptet A kann nicht gleich nicht-A sein, zum Beispiel, die mit hat diese Traumlogizität nichts
751

mehr zu tun und verläßt sie. Dennoch aber gibt es in dieser Traumlogik etwas wiederkehrendes. Oder anders gefragt: wenn es nichts mit Logik zu tun hätte, würden sie es nicht traumlogisch nennen. Sie würden es dann alogisch nennen oder sie würden es traumatisch

Stenzel: Ja. Oder vielleicht auch sinnlos. Debussys Musik ist ja in einem Punkt unglaublich.

U: Noch einen Punkt dazu. Letztendlich hat das ja etwas mit - in der französischen Philosophie wird das ja behauptet, Roland Barthes schreibt darüber, der dann - ich übertrage das jetzt, das hat er selbst nicht so geschrieben - der dann diese Logik, diesen Begriff verwendet er nicht, auf den Körper bezieht. Auf den menschlichen Körper. Und letztendlich die Psyche.

Stenzel: Ich denke, daß für Debussy und vor allem die Debussy-Rezeption entscheidende Gestalt Bergson ist. Das ist auch in einer sehr umfangreichen Arbeit über die Debussy-Rezeption vor etwa 10 Jahren in einer sehr eindrücklichen Arbeit - ich find im Moment den Autor nicht, den Namen, vielleicht kommt er mir dann wieder in den Sinn -

U: Dann hieße es, daß er sich auf diesen elan vital bezieht.

Stenzel: Ja, natürlich.

U: Also dieses sprengende Moment, dieses letztendlich auf den Darwinismus zugehende Moment.

Stenzel: Ja, der Darwinismus hat ja ..

U: Er fragt sich nach der Energie, wo die herkommt, daß eine Entwicklung überhaupt stattfinden kann. Und diese Energie entwickelt er von dem Beginn der Materie bis hin zu höheren Formen, und dann sagt er, macht es immer Sprünge, Konrad Lorenz nennt das dann Fulguration beispielsweise.

Stenzel: Ich glaube man kann bei Debussy ein Man kann es bei Debussy an einem Phänomen oder einem doppelten Phänomen sehr deutlich machen, was ich meine. Debussy ist jener Komponist, der am Anfang eines Stückes eine musikalische Figur oder eine harmonische Figur aufstellt und sie sehr sehr häufig sogleich wiederholt, und zwar unverändert. Ich kenne eigentlich keinen Komponisten, der das so häufig tut. Also etwas aufstellt und es gleich wieder wiederholen. Aber was er dann tut, unterscheidet sich fundamental von den satztechnischen Prinzipien etwa der deutschen Musikkultur. Es wird nachher nicht entwickelt oder durchgeführt, also ein Variationsprinzip in welcher Art auch ein Variationsprinzip zur Anwendung gebracht, sondern charakteristisch ist für Debussy, und wie wir gleich sehen werden nicht nur für ihn das was Horst Weber im Zusammenhang mit Zemlinsky das Variantenprinzip genannt hat. Also eine kleine Abweichung wo auch immer. Ob in der Tonhöhe im Rhythmus in der Klangfarbe in der Begleitung und so weiter und dann beginnt das Werk sich zu entfalten. Und dann kommt vielleicht eine Zäsur und dann kommt ein neues Element das wird wieder wiederholt und dann findet wieder ein solcher Entfaltungsprozeß statt. Also das kann bis zum Wuchern gehen. Dieses wie Wurzeln, die sich dann so verzweigen. Nicht. Es gibt also nicht ein stringentes oder lineares oder narratives Prinzip in dieser Musik, man könnte vielleicht auch mit der Figur des Umkreisens von einem abwesenden zentrum beschreiben. Und das ist ein Moment, das interessanter Weise zunächst einmal nach Debussys Tod schon während des 1. Weltkrieges und unmittelbar nachher auch in Frankreich vehement zurückgewiesen wurde. Das Stichwort lautete etwa bei Cocteau: Und

nicht nur bei ihm. wir haben gleiche Entwicklungen auch in Italien und dann auch in Deutschland. Neue Ordnungen. Man verdammt das sozusagen als Impressionismus. Als vage. Als nicht klar. Was gefragt wird, ist nun nach dem ersten Weltkrieg: Neue Ordnungen. Ob die jetzt dodekaphon sind oder ein Rückgriff auf ältere Musikformen oder ältere Musik direkt ist, wie auch immer kubistisch montiert, ich denke an Pulcinella von Strawinsky und dessen Verwendung von Pergholesi-Musik, die größtenteils garnicht von Pergholesi ist, aber das spielt garkeine Rolle. Da werden Ordnungen geschaffen, nachvollziehbare klare Ordnungen. Das ist das genaue Gegenteil von dem, was Debussy macht. Und Debussy findet zunächst, wenn ich das richtig sehe, eigentlich kaum unmittelbare Nachfolger. Am ehesten kann man vergleichbares noch in Rußland feststellen. Und zwar in Anschluß an Skriabin. Die sogenannten Skriabinisten, die russische Avantgarde der 20er und frühen 30er Jahre, bis Stalin dem dann auch ein Ende macht, die haben bei denen stellen wir vergleichbare musikalische Fakturen und auch vergleichbare Zeitbegriffe fest. Aber dominierend wird dann in der Zwischenkriegszeit das, was man herkömmlich Neoklassizismus oder vielleicht genauer Neoklassik nennt, also eine also eine Musik, die zu neuen Ordnungen tendiert.

Auch bei Schönberg, die 12-Ton-Technik gehört ja auch dazu, das berühmte Wort von Schönberg: Daß durch diese Kompositionsweise die Suprematie der deutschen Musik nun wieder für ein Jahrhundert gesichert sei, so ähnlich lautet seine berühmte Aussage, rekurriert ja auf eine Tradition von Bach über Beethoven durch Schönberg hindurch in die Zukunft. Also dieses eigenartige Phänomen in der Zwischenkriegszeit, daß dieser Ansatz, den ich mal grob als traumlogisch beschrieben habe, nicht fortgesetzt wird. Dabei gab es auch im deutschen Sprachgebiet, und jetzt rede ich von der Wiener Schule, eine kurze Zeit, nämlich jene der freien Atonalität, wo wir durchaus vergleichbares feststellen. Ich denke an die kurzen Stücke oder an Werke wie Erwartung von Schönberg oder die Orchesterstücke op. 16, das sind ja nun im Unterschied zu Werken wie nachher der Suite oder dem Bläserquintett nicht Stücke die auf präexistente Formen rekurrieren, wie immer sie auch Sonate oder Rondo nun neu gestalten. Es sind Musiken, die wenigstens zu einem großen Teil ihre Form auch selber schaffen müssen. Und das ist nun wieder zurückverfolgbar auf eine Musik noch vor der sogenannten Atonalität, insbesondere in dem was man gemeinhin den Wiener Jugendstil nennt. Wir finden also dieses etwas Wuchernde, dieses Variantenprinzip und um nochmals Horst Webers Begriff aufzugreifen, gerade auch bei Komponisten wie Schreker oder Zemlinsky oder beim früheren Schönberg, bei beim frühen Webern etwa auch und bei ähnlichen Komponisten, zum Teil sogar bei beim frühen Richard Strauß und das verschwindet dann auch. Aber es verscwindet vor allem in dem Moment, wo dann auch die Wiener Komponisten Schönberg, Weber, Berg tendieren zu wieder geschlossenen Formen. Denken sie an die Art und Weise, wie Alban Berg eine offene Dramenstruktur wie das Fragment Woyzeck von Büchner zu einem geschlossenen Drama zu ganz konsistent durchstrukturierten Szenen und Akten gestaltet hat. Es wäre ja auch denkbar, daß man eine solch fragmentarische Form wie jene des Woyzeck als so komponiert, daß man eben diese Fragmentarität des Textvorwurfes in Musik transfomiert. Das ist an sich mal als ästhetisches Projekt denkbar. Aber es ist eben in den 20er Jahren

884

und in den Jahren nach dem 1. Weltkrieg wohl schon nicht mehr denkbar.

U: Ja, nun muß man eines sagen, wenn man mal den Bezug von Bergson und Debussy mal als gesichert annimmt, daß sich in der Philosophie ja auch inzwischen einiges getan hat. d.h. daß dieses - ich nenn es jetz mal - Urvertrauen, das Bergson hat, auf etwas, was da strömt, auf das man sich durch bestimmte ja fast priesterliche Techniken beziehen kann, wo es einzelne Führerhafte - das spielt ja auch eine Rolle - Figuren, die dann da runtertauchen können, und dann wie ein neuer Mensch auferstehen, Nietzsche spielt da sicher auch eine große Rolle, diese Hoffnung oder dieses Urvertrauen ist inzwischen auch durch die Erfahrung des 2. Weltkrieges und des Nationalsozialismus sehr brüchig geworden. Sich darauf zu beziehen, ist heute in der Weise nicht mehr möglich. Jetzt mach ich einen ganz großen Sprung. Sie haben sich am Ende ihres Aufsatzes sich dann auch noch mit Nono dann beschäftigt. Und sie bringen das dann auch im Zusammenhang mit Traum, inwiefern hat das Thema Traum etwas Gemeinsames mit dem Thema Traum oder der Traumlogik bei Debussy.

Stenzel: Nono hat sich nie auf - im Unterschied zu Boulez - kaum nie oder überhaupt explizit auf Debussy bezogen. Aber für den Nono der 80er Jahre, im Prinzip nach der 2. Oper algran sole carico d'amore und insbesondere für den Nono vom Streichquartett an 1979/80 komponiert - seit dieser Zeit gibt es bei Nono das Bild oder Metapher des Offene, des ins Offene gehen. Man hat ja Nono vor allem den Nono der 60er und 70er Jahre immer wieder als jene Komponisten gesehen der von einem klar politischen Modell ausgeht, und innerhalb dieses sich marxistisch artikulierenden Denkens komponiert.Das ist garnicht zu bestreiten. Zuerst. WAs man allerdings - und das ist charakteristisch - für unser Musikdenken gemacht hat, man hat von den verbalen Äußerungen des Komponisten etwas rasch auf die Musik zurückgeschlossen. Ich stelle die Behauptung auf, daß der verbal sich äußernde Nono auch vor den 80er Jahren in einer manchmal fast bestürzenden Weise klischeehaft sein konnte, nicht sein mußte, daß wir aber von dieser Klischeehaftigkeit auch in seinen kämpferischsten Werken a floresta e jovem e cheja de vida etwa von 1965, daß wir dort ein musikalisches Denken von einer Differenziertheit finden, das mit diesen plakativen der verbalen Äußerung kaum etwas gemeinsam haben. Es gibt und zwar würde ich sagen sogar ich würde viel früher zurückgehen in einem Werk wie dem Lorca-Epitaph aus den Jahren aus den frühen 50er Jahren, 1952 ist der erste Teil komponiert, dort finden wir schon eine musikalische Differenziertheit, die sich sozusagen im Laufe der 50er und 60er und 70er Jahren in immer neuer Weise entfaltet hat. Und sich dann in den 80er nocheinmal in einer neuen Weise entfaltet. Man könnte es auch anders sagen, Nono hat sehr früh in den 50er Jahren so etwas wie sein Vokabularium seiner Musik erarbeitet. Da seine Werke aber immer auf die jeweilige Gegenwartssituation reagieren hat er nur Teile dieses Vorrates jeweilen gebraucht, und andere eben nicht. Konkretes Beispiel: Nehmen wir das Streichquartett. Auffallend ist, die höchst differenzierte Art wie im Streichquartett mit dem Klanglichen umgegangen wird. Etwa die Art und Weise wie mit dem Bogen und mit dem Holz gestrichen wird, die Flagoletts und all diese Dinge. Sie finden das alles aber durchaus schon im Lorca-Epitaph. Nur ist das eine Dimension, die er nachher in nur ganz wenigen Werken gebraucht hat, die aber dann wirklich erst bei dem Streichquartett sozusagen dominant und in den Jahren nach dem 1. Weltkrieg wohl schon nicht mehr denkbar.

[illegible] da, nun muß man eines sagen, wenn man [illegible] den Bezug von [illegible] und Debussy [illegible] als gesichert annimmt, daß sich in der [illegible] ja auch inzwischen einiges getan hat, d. h. daß dieses [illegible] kann er ganz mal - [illegible], des Bezugs in Bezug auf etwas das in [illegible], auf das man sich durch [illegible] ja [illegible]. [illegible] Techniken beziehen kann, wo es einzelne Führernatur - das spielt [illegible] auch eine Rolle - [illegible] die dann da [illegible] können, und dann wie ein neuer Mensch [illegible] [illegible] spielt [illegible] auch eine große Rolle. Diese Hoffnung oder dieses Urvertrauen [illegible] auch durch die Erfahrung des 2. Weltkrieges und des Nationalsozialismus sehr brüchig geworden, sich darauf zu beziehen, ist heute in der Weise nicht mehr möglich. Jetzt mach ich einen ganz großen Sprung. Sie haben sich am Ende Ihres Aufsatzes sich dann auch noch mit Nono dann beschäftigt. Und sie bringen das dann auch in Zusammenhang mit Traum, inwiefern hat das Thema Traum etwas Gemeinsames mit dem Nono Traum oder der Traumlogik bei Debussy.

[illegible] Nono hat sich nie auf - im Unterschied zu Boulez - kaum [illegible] oder überhaupt explizit auf Debussy bezogen. Aber nun der Nono der 80er Jahre - im Prinzip nach [illegible] - [illegible] [illegible] und insbesondere für den Nono vom Streichquartett [illegible] 1979. 80 komponiert - seit dieser [illegible] in der Nono [illegible] [illegible] den Maßstab des Offenen, des [illegible] gehen. Man hat ja Nono vor allem den Nono der 60er und 70er Jahre immer wieder als [illegible] Komponisten gesehen der von einem klar politischen Motiv [illegible] ausgeht, und innerhalb dieses sich [illegible] Denkens komponiert. Das ist gar nicht zu bestreiten. Zuerst. Was [illegible] - und das ist charakteristisch - für unser [illegible] gemacht hat, man hat von den verbalen Äußerungen des Komponisten etwas rasch auf die Musik zurückgeschlossen. Ich [illegible] Behauptung auf, daß der [illegible] Nono sich vor den 80er Jahren in einer manchmal fast [illegible] Weise [illegible] sein konnte, nicht sein mußte. Daß wir aber von dieser [illegible] auch in seinen [illegible] Werken [illegible] etwa von 1965, daß wir dort ein musikalisches Denken von einer Differenziertheit finden, das mit diesen plakativen der verbalen Äußerung kaum etwas gemeinsam haben. Es gibt und zwar würde ich sagen sogar ich würde viel [illegible] zurückgehen in einem Werk wie dem Epitaph aus den Jahren aus den frühen 50er Jahren. 1951 ist der erste Teil [illegible], dort finden wir schon eine musikalische Differenziertheit, die sich sozusagen im Laufe der 60er und 70er und 70er Jahren in immer neuer Weise entfaltet hat. Und sich dann in den 80er noch einmal in einer neuen Weise entfaltet. Man könnte es auch anders sagen, Nono hat sehr früh in den 50er Jahren so etwas wie sein Vokabular seiner Musik [illegible]. Im Laufe [illegible] immer auf die jeweilige Gesamtsituation reagieren hat er nur Teile dieses Vorrates jeweils gebraucht. Und andere [illegible]. Konkretes Beispiel. Nehmen wir das Streichquartett auffallend ist, die höchst differenzierte Art wie im Streichquartett mit dem Klanglichen umgegangen wird. Wenn die Art und Weise wie mit der Bogen [illegible] mit dem [illegible] wird. Die [illegible] und all diese Dinge [illegible] aber durch [illegible] schon im Lorca-Epitaph. Nur [illegible] Dimension, die er [illegible] immer ganz wenigen Werken [illegible] hat, die sich dann wirklich erst bei dem Streichquartett [illegible]

949

wird. Das stellt die Frage nach dem Neuen in Nonos Musik. Die braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Was aber fraglos für Nonos Musik der 80er Jahr

Cassette 2 Seite 1

Was sich in der Musik Nonos der 80er Jahre wesentlich verändert, das ist - ich nenn es jetzt einmal - die Dramaturgie. Nonos Werke bis zum Ende bis zur zweiten Oper haben eine Dramaturgie, die sehr wesentlich durch Kontraste bestimmt ist. Eine Kntrastdramaturgie - und erklärt auch warum er schon sehr früh und zwar lange vor der ersten Oper zu einer Oper zur Bühne tendierte (~~- Gerade der Lorca-Epitaph läßt sich beschreiben als eine Art versteckter Oper.~~) Diese Art der Kontrastdramaturgie tritt nun extrem stark zurück. Was ihn jetzt interessiert in den 80er Jahren hat sich für ihn am besten kristallisiert in einem Text, von dem er sagt, er hätte ihn an einer Klostermauer in Toledo gefunden: Wanderer, es gibt keinen Weg, sondern nur das Gehen. Wenn er Toledo und Klostermauer und Spanien sagt, denkt jedermann an Mittelalter, man denkt an gerade Toledo an eine Kultur wo Christentum, Judentum, sehr lange Zeit bis zur Gegenreformation zusammengelebt, einträchtlich zusammengelebt haben, auch mit arabischen Kulturen, aber dieser Text ist garnicht mittelalterlich. Sondern er stammt aus einem Prosagedicht von Antonio Marchado. Nun spielt das garkeine so große Rolle, wo dieser Text herkommt, Viel wichtiger ist dieses Bild, das dieser Text anspricht, nämlich das Bild eines Schiffes auf dem Meer. Das Schiff hat vor sich keine Weg, keine feste vorgelegte, keine vorgeschriebene Straße, sondern Fläche, und hinten am Schiff gibt es diese Kielspur, von der spricht Machado auch. Diese weiße Spur, die aber auch sogleich verschwindet. Entscheidend ist für Nono geworden, und das gilt für viele Denkformen der Postmoderne, oder genauer gesagt, nicht entscheidender aber wichtiger geworden ist für ihn das Moment der Perzeption und zwar das Moment der offenen Perzeption. Der Hörer ist um eine andere Metapher zu gebrauchen bereit in ein unbekanntes Hörland zu sozusagen auszufahren. In ein Wasser hnauszubegeben, von dem er nicht weiß, wann wieder Land in Sicht kommt. Oder ob er eventuell im Zickzack oder im Kreise herum in einer Art (nicht) Labyrinth sich verliert. D.h. das hat erhebliche Konsequenzen für die Komposition, die interpretation und insbesondere fürs Hören. Man könnte Nonos Werke der 80er Jahre und durchaus nicht nur der Nonos Werke der 80er Jahre als Hörlandschaften bezeichnen, in denen sich die Ohren ihren Weg suchen, und der Komponist verzichtet darauf einen solchen Weg explizit auszukomponieren und vorzugeben. Es sind also Werke die ganz bewußt viele Zugänge ermöglichen zum Teil auch ganz unterschiedliche oder partiell unterschiedliche Interpretationweisen ermöglichen etwa dahingehend, daß die Werke sehr stark bezogen werden auf den Aufführungsraum und gerade durch die Liveelektronik in unterschiedlichen Räumen auch ganz andere Teile preisgeben verhüllen. Diese Idee der Offenheit, des nicht Präfixierten könnte man jetzt ja auch wieder zurückbeziehen auf unser durch die Schallplatte konditioniertes Hören. Was ist denn für uns eine Symphonie Beethovens. Doch zunächst einmal jene Aufführung, die wir auf Schallplatte besitzen und uns 5 oder 10 oder vielleicht auch 20 mal angehört haben. Kennen wir das Werk. Aber wir kennen das Werk in einer bestimmten Interpretation. Un dwir tendieren nun dazu, im Konzertsaal, die eine andere

121
Interpretation sozusagen digital zu hören: gleich unterschiedlich. Lauter als auf der Platte. Leiser als auf der Platte. Mehr Englischhorn - weniger Englischhorn. Und so weiter. Sie verstehen, was ich meine, daß wir Tendenz haben durch das intensive Schallplattenhören eine Aufführung mit dem Werk kurzzuschließen. insofern ist die beliebte Form der vergleichenden Schallplattensendung diesem neuen Musikbegriff, nämlich diesem Musikbegriff im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit angemessene Form der des Umgehens mit Musik. Weil die Werke sozusagen zurücktreten gegenüber der Interpretation und insbesondere des Interpretationsvergleichs. In einem etwas kühnen Schritt könnte man nun sagen, Komponisten reagieren auf so etwas. Auf diese präfixierten, im Ohr gleichsam eingeschriebenen Texturen und und sie entwerfen nun Texturen oder Werke oder Klanglandschaften, das gibt es jetzt ja auch environment beispielsweise, die den Hören nun mittlerweile mit sanfter Gewalt und vielleicht auch ohne Zwingen oder mindestens nach drücklich auffordern seine Ohren in einer kreativen Weise zu nutzen. Ganz charakteristisch für viel Kunstformen, nicht nur Musikform ist dieses Insistieren auf den Perzeptionsakt, auf dem Erfahren des Kunstwerkes, wir stellen das in der Literatur fest, stellen das in der Malerei fest, wir stellen das auch bei neuen Kunstformen fest. ich sprach schon vom environment beispielsweise. Eine Installation beispielsweise, die nicht mehr aus einem Bild oder einer Skulptur besteht, sondern aus einer manchmal verwirrenden Fülle von Dingen, die zunächst einmal Zusammenhangslos erscheinen, sie sind vielleicht sogar explizit zusammenhangslos gedacht oder in einer anderen Art - da kommen wir wieder in die Nähe der Traumlogik und des oder da sind wir immer noch mittendrin. Sie sind in einer neuen Art zusammenhängend. Oder aber sie fordern den Betrachter, den Hörer den Leser auf, diese Sachen für sich zu entdecken, zu erkunden, genauer noch seine eigenen Zusammenhänge gleichsam als Interpret dieses Werkes genauso wie der Geiger und der Pianist zum Interpreten zu werden, und seine Version des Werkes entstehen zu lassen. Das wiederrum verweist nun wieder auf die Aleatorik eines Cage zurück. Und wenn wir viel früher von außereuropäischen Kulturen gesprochen haben, so ist es vielleicht nicht ganz sinnlos darauf hinzuweisen, daß Cage ja nun gerade nicht, obwohl er Schönberg Schüler, wenn auch nur kurz Zeit, war, Cage ja nun aus jener Ecke des nordamerikanischen Kontinents kommt,der am nähesten den asiatischen Kulturen ist, nämlich aus Kalifornien. Kalifornien, das reicht ja mal, Chinatown in San Franzisko herumzugehen, nun in einer Art und Weise, sich durch aus geographische Nähe in Anführungsstrichchen vielmehr solchen aupereuropäischen asiatischen Kulturen geöffnet hat. Und wesentlich für Cages Musik ist ja eine anderer Zeitbegriff. Gleichzeitig auch ein neuer Musikbegriff. Daß Cage sagt, Töne sind nicht weben, sondern Töne sind Töne. d.h. das heißt ja zunächst einmal, die Formel ist nicht ohne Polemik, oder ohne Humor, das ist bei Cage manchmal auf eine höchst originelle Art miteinander verflochten, daß das was Cage macht, im nicht mehr Werke mitteleuropäischen Verstandes sind. Sondern man könnte sie vielleicht als evenment, später hätte man vielleicht happenings gesagt, als zufällig, als sich ständig verändernde Klangdinge wären sie zu beschreiben. Faszinierend ist nun zu sehen, daß Cage, und insbesondere der Cage der letzten Zeit, auf der einen

Seite mit Zufall operiert, also dem Zufall die Tore weit öffnet, aber dann den Resultaten, die er so zufällig gewinnt, mit diesen Resultaten ganz streng umgeht. er entwirft also, könnte man so sagen collageartige Dinge, deren collageartiges Prinzip durch Zufallsoperationen erzeugt werden. Aber das, was ihm der Zufall so in die Hände spielt, das nimmt er dann ganz ernst. Un der erlaubt dann beispielsweise seinen Musikern, den Orchestermuikern, in seinen europeras nicht, nun nochmal zufällig zu sein, sondern er verpflichtet sie, das was der zufall erzeugt hat, genau zu spielen. das sind ganz andere Werkvorstellungen, das da spielen auch ganz andere Musikbegriffe, insbesondere auch ganz andere Zeitbegriffe hinein, Zenbuddhismus haben wir beiläufig erwähnt, der spielt eine ganz große Rolle, bei vielen seiner amerikanischen Zeitgenossen und Nachfahren, Nachfolgern und wenn wir jetzt noch einmal diese Vielfalt von neuen Musikformen, die da entstanden sind oder die jetzt Nono oder Cage oder die ganzen Orientfarben oder ich weiß nicht, was wir mal so vor unseren auge passieren lassen, die klangenvionment und so weiter und so fort, dann wird im Blick auf frühere ästhetische Systeme es völlig klar mit einem systematisierenden Zugriff ist da keine Ästhetik mehr zu schreiben. ich bin zu wenig Philosoph oder nur partiell nur philosophisch bewandert, um sagen zu können, wie weit nun die Philosophie, die sich mit ästhetischen Gegenständen abgibt, auf diese, man darf es wohl doch schon sagen, Herausforderung reagiert hat, aber ich denke jetzt gerade an die ästhetischen Diskussione in Italien, etwa ausgehend von Umberto Ecos Buch das offene Werk. Oder nachher das sogenante Schwache Denken, das (persiero diebole) das sehr stark auf Nietzsche, oder dann auch heidegger, oder auch auf Jugendstil und so weiter, rekurriert, da sind ja nun Formen der philosophischen Postmoderne entstanden, die durchaus ja nun wieder in Parallele zu setzen sind verwirrend vielfältigen Situation. Es könnte sein daß sich gewissen Formen des philosophischen denkens und ästhetische Erscheinungen aus allen Kunstbereichen, wobei ja auch die Grenzen zwischen den Kunstbereichen gefallen sind oder oft gefallen sind, daß sich philosophischen Denken mit Kunst mit großen und mit kleinem K näher gekommen sind als sie vielleicht glauben. Daß nur sich neue Philosphien sich eher ich denke gerade auch an Frankreich oder zum Teil auch England oder Amerika sich nicht gerade am Gegenstand der Kunst artikulieren, aber daß Denkformen im Blickfeld sogar im Zentrum philosophischer Bemühungen stehen die ihre Parallelen und oft frappierende Parallelen in der Philosophie aufweisen. ich hab ja in TRaum und Musik noch eine andere Hypothese oder noch einen anderen Diskussionsvorschlag gemacht. Eines der herausfordernden Werke, die mit Traum in Verbindung stehen, ist natürlich James Joyce Finnegans Wake. Also sein letztes monumentales Werk. Das er ja als einen Traum des Finn konzipiert hat, und für das er auch explizit gesagt hat, das das - er hat nicht den Begriff Traumlogik gebraucht, aber wir können ihn ohne weiteres verwenden, daß das den Prinzipien des Traumes verpflichtet ist, genauso wie es der berühmte Monolog der Molly Blum im Ulysses ja auch war, dieses dieser sogenannte innere Monolog, der ja dieses frei assoziative, das einer herkömmlichen konstruktiven Logik in keiner Weise verpflichtet ist, auch schon in einer höchst beeindruckenden Form aufweist. Bei Joyce ist ja nun bei Finnegans Wake charakteristisch, daß die Worte selber aufgebrochen werden.

300
Daß Joyce etwa Worte aus verschiedenen Sprachen miteinander verbindet, sozusagen übereinander projeziert, so daß sozusagen jedes Wort mehrere Vektoren hat. Das verweist auf ein französisches Wort, das es aber nicht ist, und auf ein englisches, das es auch nicht ganz ist, und vielleicht sogar noch auf ein lateinisches, das es auch nicht ganz ist, und als ganzes vielleicht noch auf etwas anderes. Das einzelne Wort ist vielschichtig geworden. Ist offen geworden, und gerade diese Offenheit, die sich dann ergibt, wenn man aus solchen worten Sätzen,Abschnitte , Kapitel macht, das läßt sich ja durchaus vergleichen mit dem was Nono, jahrzehte später gemacht hat, wenn er etwa mit der Liveelektronik gearbeitet hat. Oder mit ganz differenzierten Arten der Klangerzeugung, die Liveelektronik erlaubt es den Komponisten ja, Stockhausen macht das auch schon seit vielen Jahren, in den einzelnen Ton hineinzugehen. Sozusagen einzelne Aspekte aus dem Ton herauszunehmen, oder diesen Ton zu verräumlichen, also, das was mal ein Klangpunkt war, zu einem Klangspektrum zu machen, das dann auch als solches hörbar ist. Und mein Vorschlag war, daß die Art und Weise wie der schon erwähnte Umberto Eco Finnegans Wake dargestellt hat, daß man diese Darstellung durchaus auch einmal als ein Analsysemodell für Nonos, für Werke wie die Nonos etwa der 80er Jahre gebrauchen könnte. Nono hat in den 80er Jahren unwahrscheinlich viel gelesen, und hat auch in vielen freien Vorträgen, die er gehalten hat, auf auf eine durchaus eklektizistische Weise unterschiedliche Kulturen und angelesenes und studiertes und so weiter zu einem oft verwirrenden Kaleidoskop zusammengebracht. Und etwas durchaus analoges hat ja Joyce auch gemacht. Nur die Pointe ist, daß bei diesen Dutzenden und Dutzenden und Dutzenden von Autoren und Malern und Bildhauern und Philosophen, aus Vergangenheit und Gegenwart die Nono erwähnt hat, der Name von James Joyce meines Wissens überhaupt nie fällt. Ja, nun könnte jemand sagen, wie kommt der Stenzel dazu, gerade den Joyce ins Spiel zu bringen, wenn der nono sich doch nicht auf ihn beruft, Was mich fasziniiert daran ist eine Parallelität oder eine fundamentale Vergleichbarkeit der Denkstrukturen. Auch durchaus den Zeitbegriffes. Des Kulturbegriffes auch. Daß das, was verfügbar ist, was man kennt, und sei es noch so heterogen und unterschiedlich auf eine neue Weise zusammengebracht werden kann,
U: Und auch zusammengebracht werden muß. Ich meine, das ist auch das Abbild der gegenwärtigen wie soll ich sagen Verfassung, wir können garnicht mehr umhin diese Archive, die uns zufließen, dieses enorme Wissen, das wir über die ganze Welt haben, was da gleichzeitig überall passiert, in irgendeiner Weise zu verarbeiten.
Stenzel: Nur wissen wir auch, wir können es ja nicht verarbeiten. Wir wissen ja auch bereits, daß wir mit der Informationsflut, die wir jeden Tag haben, hoffnungslos überfordert sind. Daß wir gerade in dieser Flut, in der wir eigentlich nur untergehen können, nun von vielen Künstlern, weiß Gott nicht nur von Nono, insistiert wird auf das eigene kreative hören in diesem Fall oder das kreative Sehen, Oder auf das kreative Lesen. Ein Leser der nicht bereit ist, kreativ zu lesen, der kann mit einem Text wie James Joyce oder Arno Schmidt einfach nichts anfangen. Das ist für den sinnlos, und es gibt viele durchaus kluge und gebildete interlligent Leute, die mit diesen Werken nichts anfangen können. Wir kommen auf eine mich sehr beschäftigende Frage, nämlich jene

des Publikums und neuer Kunst. Man hat ja lange Zeit sich immer bemüht, und die Pädagogen allen voran, Neue Kunst, sog. moderne Musik oder Malerei einem durchaus widerstrebenden Publikum nahe zu bringen. Mit nicht gerade großen Erfolg. Ich denke mir, und das hat glaube ich mit dem, was wir gerade vorhin über Denkformen gesagt haben, sehr viel zu tun, daß man die Musikhörer einmal unterscheiden könnte, ich weiß die Unterscheidung istetwas grob, um nicht zu sagen grobschlächtig, unterscheiden könnte in Bestätigungshörer und Erkundungshörer. Und ich bin überzeugt, man könnte in der Philosophie von Bestätigungsdenkern und von Erkundungsdenkern reden. Daß mir letztere nähere liegen, und die dann auch mit einem emphatischen Kreativitätsbegriff zusammenbringt, das anderen Blatt, aber das merkt man ja sowieso. Und dann würde das aber heißen, daß das Bemühen um jenen Hörer, der im Konzert eine Bestätigung seines Musikverständnisses, oder in der Ausstellung eine Bestätigung seiner optischen Kultur oder im Lesen seiner Lesekultur sucht, daß man von dem nicht erwarten soll, daß er sich auf fremdartiges Musikstück, oder einen fremdartigen Text einläßt, der unfähig ist, diese Erwartungen in irgendeiner Weise und sei es noch so partiell, zu befriedigen. Daß es aber auf der anderen Seite viele Leute gibt, sehr viel mehr als wir glauben, die vielleicht gerade nicht eine hochentwickelte Musikkultur haben, weil sie von Kindheit an immer selber Musik getrieben und viel Musik gehört haben, die manchmal aber eine Neugierde haben, für die ganz wesentlich Musik hören, oder lesen oder schauen, mit entdecken von etwas unvertrautem zu tun hat. Und die Aufgabe unserer Kulturinstitutionen jetzt kommen wir auch noch auf die Kulturpolitik, würde eigentlich darin bestehen, möglichst vielen Leuten, die so disponiert sind, die Möglichkeit zu geben,solche Erfahrungen zu machen. Man redet ja immer gerne von Subventionen. Ich glaube, daß die Kulturindustrie, der Begriff stammt auch von Adorno, ich will nicht sagen ohne Subventionen auskommt, aber der Subvention natürlich weniger bedarf, weil ein Bestätigunghören sich jene Gegenstände im Konzertsaal oder auf der Schallplatte, im Bereich holt, die das ermöglichen. Hingegen das, was neu was ungewohnt ist, was ja nichts bestätigen kann, was schon da ist, das muß ermöglicht werden und zum ermöglichen gehören auch Finanzen, ich würde also plädieren für eine Kulturpolitik, die eine Kulturpolitik der Eermöglichung von Erfahrungen ist. Von ästhetischer Erfahrung oder durchaus in Analogie, von Denkerfahrungen, die das Festgefahrene, wenn nicht aufbrechen, so doch in Frage stellen auflösen und neue Erfahrungen ermöglichen, die man ja automatisch rückbezieht auf die Erfahrungen, die man schon.

U: Es ist ja nicht nur die neue Erfahrung. Ich meine, neue Erfahrung macht man eigentlich mit jedem Konzert. Ich meine, wenn ich ein Schubertlied höre, in einem Konzert, das ich bisher nicht gehört habe, dann ist das eigentlich auch eine neue Erfahrung. Oder auch wenn ich eine Beethovensymphonie anders gespielt höre, als beim letzten Konzert, dann ist das auch eine neue Erfahrung. Ich glaube, was bei Nono, so wie ich ihn verstehe, oder so wie ich ihn mir zurechtgelegt habe, das Entscheidende ist, das hat auch mit dem Wahrheitsbegriftt zu tun, um den wir uns ja auch noch kümmern wollten, ist diese Form der Offenheit. Eine im positiven Sinn Produktion von Bedeutungslosigkeit, also die Produktion von weißer Fläche. Gerade bei Nono besonders eklatant, die Produktion von Pause. von Stille, in der etwas erscheint, also d.h. eines Raumes, in der klangliche oder wie auch immer Ereignisse, ersteinmal per se nicht anderes bedeuten als nur sie selber im Gegensatz zu der Geschwätzigkeit der meisten trivialen Musik oder auch Popmusik, die stets sogleich etwas bedeuten, sei es nun Sexualität, oder sei Aggression oder sei es Widerstand, oder was auch immer. D.h. das ist ja eigentlich der Moment, wo in der gegenwärtigen Situation, wie es Baudrillard beschreibt der Simulation, wo alles Zeichen von etwas anderes ist, aber nichts es selbst, etwas passiert, was nichts ist - aber gerade dadurch es selbst. Stille ist das essentielle, die nichts zu bedeuten hat, aber indem es nichts bedeutet, das ist eigentlich paradox, es selbst sein kann. Und dieses ist die entscheidende Erfahrung, die da gemacht werden kann.

Stenzel: Schauen sie, so extrem unterschiedliche Komponisten wie Scelsi Cage und Nono haben insistiert darauf, daß man Pausen hören müsse. Daß ist ja zuerst einmal ein Satz, der keinen Sinn macht. Pausen hören. Aber daß Pause unterschiedliche Qualitäten haben kann, Daß Pause nicht einfach Nichtmusik ist, sondern daß Musik, das müßten wir wieder lernen können, daß Musik etwas ist, was zu klingen beginnt, und endet. Und daß Musik nicht etwas ist, was permanent tönt, das ist ja das tolle daran. Daß - das läßt sich leicht rekonstruieren, wenn sie sich vorstellen, wann ertönte denn im 18. Jahrhundert oder 19.Jahrhundert Musik. Ja vom Moment an, wo jemand Musik gespielt hat bis zum Moment, wo er aufgehört hat. Musik ist also immer aus einem Zustand der Ruhe herausgekommen, der Stille, vielleicht sogar der totalen Stille, das ist ja Musik heute, wie sie aus dem Lautsprecher kommt, nur in den seltensten Fällen. Und das ist doch kein Zufall, daß Pause als Qualität, und zwar als ästhetische Qualität, und gerade nicht als Loch in genau dieser Zeit, von Musik von Musikern müßte man sagen, zu neuen Ehren kommt, und eben als ästhetische Qualität erkannt wird. Genauso wie man in der Malerei plötzlich weiße Bilder gehabt hat. Weiße Bilder, bei der das entscheidende die nicht plane Oberfläche war. Oder ganz blaue Bilder. Also monochrome Bilder, die nämlich eine Dimension, nämlich jene der Farbe, der unterschiedlichen Farben, einfach mal ausblendet und nur blau ist. Das Blau changiert auch in Nuancen. Das erinnert auch an Nonos Satz: Ich will die größte Expressivität mit den minimalsten Mitteln. Genau wie die blauen Bilder. Die wollen ja so etwas auch. Vielleicht ist der Ansatz eher ein meditativer gewesen, er kann ästhetisch anders begründet sein, aus einer anderen ästhetischen Richtung kommen, aber da gibt es zwischen durchaus unterschiedlichen ästhetischen Ansatzen oft erstaunliche Parallelen. Es ist gerade im Nono der 80er Jahre immer wieder artikuliert worden, daß es durchaus jetzt Vergleichbarkeiten zwischen dem Nono der 80er Jahre und dem Cage der 80er Jahre gäbe, obwohl genau Nono es war, der in den späten 50er Jahren gegen die offene Form von Cage auf der Basis ...

Cassette 2 Seite 2

U: Die Frage, welche Wahrheit hat diese Pause .. ist sie ein ähnliches Merkmal, was wir vorhin bei Debussy besprachen, wir hatten da den Begriff des elan vital, die ja sozusagen auch eine Pause darstellt im Denken von Bergson im Unterschied zur Funktionalität der zivilisierten, der geordneten Gesellschaft, die wenn es einem Menschen gelingt, sie zu ergreifen, dieses perpetuum mobile der Zivilisation, der sich verzahnenden Systeme die Produktion von Pause. von Stille, in der etwas erscheint, also d.h. eines Raumes, in der klangliche oder wie auch immer Ereignisse, ersteinmal per se nicht anderes bedeuten als nur sie selber im Gegensatz zu der Geschwätzigkeit der meisten trivialen Musik oder auch Popmusik, die stets sogleich etwas bedeuten, sei es nun Sexualität, oder sei Aggression oder sei es Widerstand, oder was auch immer. D.h. das ist ja eigentlich der Moment, wo in der gegenwärtigen Situation, wie es Baudrillard beschreibt der Simulation, wo alles Zeichen von etwas anderes ist, aber nichts es selbst, etwas passiert, was nichts ist - aber gerade dadurch es selbst. Stille ist das essentielle, die nichts zu bedeuten hat, aber indem es nichts bedeutet, das ist eigentlich paradox, es selbst sein kann. Und dieses ist die entscheidende Erfahrung, die da gemacht werden kann.

Stenzel: Schauen sie, so extrem unterschiedliche Komponisten wie Scelsi Cage und Nono haben insistiert darauf, daß man Pausen hören müsse. Daß ist ja zuerst einmal ein Satz, der keinen Sinn macht. Pausen hören. Aber daß Pause unterschiedliche Qualitäten haben kann, Daß Pause nicht einfach Nichtmusik ist, sondern daß Musik, das müßten wir wieder lernen können, daß Musik etwas ist, was zu klingen beginnt, und endet. Und daß Musik nicht etwas ist, was permanent tönt, das ist ja das tolle daran. Daß - das läßt sich leicht rekonstruieren, wenn sie sich vorstellen, wann ertönte denn im 18. Jahrhundert oder 19.Jahrhundert Musik. Ja vom Moment an, wo jemand Musik gespielt hat bis zum Moment, wo er aufgehört hat. Musik ist also immer aus einem Zustand der Ruhe herausgekommen, der Stille, vielleicht sogar der totalen Stille, das ist ja Musik heute, wie sie aus dem Lautsprecher kommt, nur in den seltensten Fällen. Und das ist doch kein Zufall, daß Pause als Qualität, und zwar als ästhetische Qualität, und gerade nicht als Loch in genau dieser Zeit, von Musik von Musikern müßte man sagen, zu neuen Ehren kommt, und eben als ästhetische Qualität erkannt wird. Genauso wie man in der Malerei plötzlich weiße Bilder gehabt hat. Weiße Bilder, bei der das entscheidende die nicht plane Oberfläche war. Oder ganz blaue Bilder. Also monochrome Bilder, die nämlich eine Dimension, nämlich jene der Farbe, der unterschiedlichen Farben, einfach mal ausblendet und nur blau ist. Das Blau changiert auch in Nuancen. Das erinnert auch an Nonos Satz: Ich will die größte Expressivität mit den minimalsten Mitteln. Genau wie die blauen Bilder. Die wollen ja so etwas auch. Vielleicht ist der Ansatz eher ein meditativer gewesen, er kann ästhetisch anders begründet sein, aus einer anderen ästhetischen Richtung kommen, aber da gibt es zwischen durchaus unterschiedlichen ästhetischen Ansatzen oft erstaunliche Parallelen. Es ist gerade im Nono der 80er Jahre immer wieder artikuliert worden, daß es durchaus jetzt Vergleichbarkeiten zwischen dem Nono der 80er Jahre und dem Cage der 80er Jahre gäbe, obwohl genau Nono es war, der in den späten 50er Jahren gegen die offene Form von Cage auf der Basis ...

Cassette 2 Seite 2

U: Die Frage, welche Wahrheit hat diese Pause .. ist sie ein ähnliches Merkmal, was wir vorhin bei Debussy besprachen, wir hatten da den Begriff des elan vital, die ja sozusagen auch eine Pause darstellt im Denken von Bergson im Unterschied zur Funktionalität der zivilisierten, der geordneten Gesellschaft, die wenn es einem Menschen gelingt, sie zu ergreifen, dieses perpetuum mobile der Zivilisation, der sich verzahnenden Systeme zu unterbrechen, für einen Augenblick auseinanderzusetzen, Heterogenes zusammenzufügen und auf einer höheren Ebene wieder neu zu verbinden, bis neue Systeme entstehen. Dieser Umbruch, den Bergson da beschrieben hat, der stufenartig beschrieben hat, der findet derzeit, nach meinem Dafürhalten ständig statt, also kann es dieser Umbruch nicht sein, den diese Pausen, die Scelsi, die Nono produzieren, damit meinen. Ersteinmal subjektiv, wenn ich diese Musik höre, empfinde ich es als etwas entspannendes, als eine furchtbar erholbare Sache, endlich einmal nicht mir neuer Information konfrontiert zu sein, sondern mit der negativen Form von Information natürlich muß sich etwas ereignen , aber es verweist nicht auf etwas was ich jetzt neu lernen muß, oder es verweist nicht auf etwas, das mit welcher Pädagogik auch immer erlernbar wäre. Insofern würde ich - wenn diese Beobachtung zutrifft - ihrer Beschreibung von vorhin nicht ganz zustimmen, von dem kreativen Hören, denn was die Musik des späten Nono erfordert, ist ja eigentlich nicht die Kreation von etwas, sondern eher - auch das als positiven Begriff - die Dekomposition von etwas. also das Zerbröseln, das Zerstäuben lassen und es eigentlich dabei gut sein lassen. Da wird ja nicht etwas neues beim hören, zumindest mir geht es so, nichts Neues hergestellt, es wird das was unbewältigbar auf mich einströmt, auf irgendeine Art und Weise beruhigt. Ja, eigentlich nicht beruhigt, auch nicht zur Seite geschoben, es reflecktiert schon, was an Information da ist, ästhetischen Wissen, an historischen Wissen, also auch bei Nono sind Zitate eingebaut, bei Nono sind Anspielungen eingebaut, aber all das in dem Licht der Negativität - auch das ein positiver Begriff - einer negativen Ästhetik, um etwas lichtes herzustellen, so wie es Heidegger oder Offenes herzustellen. Un dum dieses Offene geht es. Und es ist eigentlich nicht ein Offenes, das sich im nachvollziehenden Hören erst vom Hörer neu herstellen muß.

Stenzel: Ich bin nicht so sicher. An sich ist ja für die Werke, die wir hier angesprochen haben, durchaus charakteristisch, daß sie ich nenne sie jetzt mal etas fragmentarisches haben. Mal zuerst daran ablesbar, wir sprachen von den Pausen, daß eine Linearität, oder eben Narrativität von A nach L gehen, und zwar stufenweise nicht mehr gegeben ist. Es sind eher erlauben sie mir das Bild, Netze, oder Weglabyrinthe, die unterschiedliche Verbindungen und auch unterschiedliche Akzentsetzungen implizieren. Ich meine, daß wenn sie vom negativen sprechen auch einen anderen Begriff ins Spiel bringen könnte, nämlich den der Gegenentwürfe. Und Gegenentwürfe gibt es ja nun im 20. Jahrhundert eine ganze Menge, Die gibt es in der Geschichte immer, aber sie häufen sich im 20. Jahrhundert. Gegenentwürfe sind natürlich gegen etwas bezogen, gegen das man etwas entwirft, und sosehr solcher Musik ein meditatives Moment eigen ist, sollten wir aufpassen, daß wir Meditation nicht die Hinterstube in der Hinterstube des Pfarrhauses oder in der Sakristei ansiedeln, oder sie mit einer Art Mystizismus verwechseln. Die Mystik, das brauche ich ihnen ja nicht zu sagen, durchaus eine philosophische Denkform. Und nicht irgendein Freiflanieren eines Gefühls. Mit Gefühligkeit hat das garnichts zu tun. Es hat aber damit zu tun, daß es auf die kleine Nuance, auf die Differenz ankommt. Ganz charakteristisch für solche Musik ist ja, daß sie in die Pause hinein verklingt und aus der Pause heraus wieder zu klingen beginnt. Daß ja auch die Grenze zwischen Klang und Pause

619
verwischt ist, drum sagte ich ja auch kein Loch, daß da etwas anderes entsteht. Aber gerade weil sie den Wahrheitsbegriff erwähnt haben, kommen wir vielleicht doch nochmal auf Adorno zurück. Für Adorno aber auch für Bloch, in einer anderen Weise auch für Nietzsche und in anderer Weise auch für Benjamin, ist die Vorstellung von Kunst als Wahrheit etwas ganz Zentrales. Und das ist uns, diese Vorstellung, daß Kunst mir Wahrheit zu tun hat, das ist für uns zur zweiten Natur geworden. Insbesondere in der deutschsprachigen Kultur. Daß aber Kunstwerke aus Tönen etwas mit der ethischen Kategorie Wahrheit zu tun haben, ist alles andere als selbstverständlich. Denn, daß man sagen kann, eine Kunst ist so wie sie ist, weil sie wahr ist, dann sagt man ja gleichzeitig auch, man kann musikalisch lügen. Oder man kann musikalisch die Unwahrheit sagen. Oder wie es bei Bloch heißt, oder wie bei Bloch die Wahrheit gedacht wird, daß das Kunstwerk das Vorscheinen einer utopischen Wahrheit ist. Da wird Kunst überhaupt zu der Form, in der uns eine zukünftige Wahrheit fast greifbar, oder greifbar ungreifbar ist. Und mir scheint ganz charakteristisch zu sein, daß es einen solchen Wahrheitsbegriff, der ja nun nicht eine musikalischer Begriff ist, sondern ein übermusikalischer, ich nenne das jetzt nicht einen außermusikalischen, sondern ein übermusikalischer Begriff bei einem Denken, wie demjenigen aus dem aus der deutschen Philosophie eines Hegel und Marx hervorgegangenen, eine so zentrale Rolle spielt. Er hat, wenn ich es richtig sehe, in der französischen, oder italienischen oder englischen Philosophie kein Äquivalent. Daß aber beispielsweise Adorno mit dem Begriff des musikalischen Materials umgeht, ihn recht eigentlich definiert und sagt, in einem bestimmten musikalischen Material ist Geschichte sedimentiert. Und wenn ich dieses Material sozusagen in einer Spätzeit verwende, so ich überspitze jetzt enorm, ist das sozusagen reaktionäres Denken, da vermischen sich ja nun Geschichte, und Ästhetik und Werturteil in eine - sie vermischen sich nicht, aber sie kommen zueinander in eine ganz spezifische Konstellation. Und ich würde behaupten, daß auch die Vorstellung, daß Kunst Wahrheit darstellen könne, ja überhaupt, daß Kunst mir Wahrheit in Verbindung gebracht werden kann, ein historisch in der Geschichte einen Anfang hat und auch ein Ende haben kann. Und vielleicht hängt es gerade damit zusammen, daß die globalisierenden ästhetischen Entwürfe, sozusagen an ihr Ende gekommen sind, das heißt ja wohl auch, nein ich muß das anders formulieren: Die Tatsache, daß die globalisierenden ästhetischen Entwürfe, die vielleicht an ihr Ende gekommen sind, vielleicht gerade mit Adornos ästhetischer Theorie, daß könnte ja auch zurückzuführen sein auf einen anderen Wahrheitsbegriff, oder vielleicht auf die Vorstellung, daß viele Komponisten, durchaus nicht alle, daß Wahrheit oder ähnliche übermusikalische philosophische Begriffe, in einem Diskurs über ästhetische Gegenstände problematisch geworden sind. Sei es, daß das der globale Entwurf problematisch geworden sind, sei es daß es einen anderen Wahrheitsbegriff gibt, daß es andere Logik gibt, die mehrstellige Logik gibt es schon lange, eine Logik, wo es nicht nur das Ja und das Nein gibt, sondern Möglichkeitsstufen, da kann man wieder auf Nono zurückkommen, der hat immer gesagt, gerne, den Titel des vierten Kapitels des Mannes ohne Eigenschaften von Musil zitiert, Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch einen Möglichkeitssinn geben. Daß es also zwischen ja und nein,

706
die Möglichkeit gibt, und die Möglichkeit ist weder ein ja noch ein nein, und jetzt kommen wir wieder auf dieses Offene, dieses Ungewisse, dieses noch zu Erkennende, Dieses zu Suchende, und daß vielleicht der Prozeß des Suchens im Bereich der Ästhetik vielleicht zunächst, in der Philosophie wage ich mich nicht auf die Äste hinaus, entscheidender sein könnte, als das zu finden. Für Nonos Ästhetik der 80er Jahre ist das auf alle Fälle zentral. Daß das Suchen, das Unterwegs-Sein des Wanderers wesentlicher ist, als ein Ziel zu erreichen. Denn wenn man das Ziel erreicht hat, wird sich erweisen, daß das Ziel ja doch keines ist. Das in Bewegung Sein, das Aufbrechen, das Entscheidende ist. Und mir ist das jetzt in der letzten Zeit wieder bewußt geworden, als ich mich mit der Idee des Fragmentes beschäftigt habe. Wie stark ästhetische Theorien in die musikalische in die kompositorische Praxis hineinwirken. Ich hab einfach, so wie ich Werke, die mit Traum zusammenhängen, Werke gesucht, die als Fragmente, so paradox das zunächst klingt, abgeschlossen worden sind. Es gibt etwa von Heinz Hollinger ein Stück, das heißt Tonscherben. Scherben. Also nicht ein ganzer Krug, sondern nur Scherben. Es gibt von Helmut Lachenmann ein Stück, das heißt gran torso. Oder das mehrmals schon angesprochene Streichquartett von Luigi Nono heißt Fragmente Stille, An Diotima. Fragmente ist im Titel, und die Werke werden verstanden als Fragment, der übermusikalische Gedanke, der hinter all diesen Gedanken steht, und sie stammen fast ausschließlich von Werken von Komponisten, aus dem deutschen Sprachgebiet, oder solchen, die mit der deutschen Kultur in enger Verbindung stehen, wie Nono, die übergeordnete Idee ist natürlich wieder ein Wahrheitsbegriff, nämlich jener daß die Wahrheit nur, daß die ganze Wahrheit ein Fragment sei. Und daß sich Wahrheit anderes als fragmentarisch nicht sagen lasse.

U: Ja, das ist das, was ich vorhin schon angesprochen hatte, aber das ist eigentlich ein Allgemeinplatz, den ich mich scheue hier anzusprechen, daß dieser Wahrheitsbegriff, der musikalisch angesprochen werden kann, jenseits von der begrifflichen, und somit jenseits von Ja - Nein - Entscheidungen zurückzuführenden Wahrheit befindet. Das Unaussprechliche, das Musik aussprechen kann, das hatten wir ja schon auch in der Romantik. Wo dem ja sogar auch noch göttliche Qualitäten gegeben wurden. Aber da hat sich ein ganz entscheidender Umbruch ereignet. Also das Unsystematische. Es ist eigentlich eine Wahrheit, die - ich kann das eigentlich nur aus einer Negation heraus begreifen, wie auch Lachenmann als der große Verweigerer hingestellt wurde, er hat zerstörtes oder zerrissenes zerbrochenes oder kaum hörbares ausgestellt, nicht ein gerade gespielter Ton, oder nur selten - und meint damit gerade das Gegenteil. Er meint, daß man eine Mozartsymphonie nicht einfach mehr so hören kann, sondern sie eigentlich zerstören, um die Qualität der Schönheit wieder zu gewinnen, im Durchlauf durch die ständige Reproduktion im Kaufhaus oder wo immer, wo man jeder Sinn eines bestimmten Werkes jedem Hörer auf seine Weise aber eingegraben ist,

Stenzel: Wir könnten es vielleicht so sagen, ein schönes Beispiel ist natürlich gran torso für Streichquartett. In dem wirklich ein sogenannt normaler Ton kaum erklingt. Bis auf das Bartok-Pizzikato ganz am Schluß. Aber , und das weist auf für Helmut Lachenmann ganz spezifische übermusikalische Denkformen hin, dieses für einen konventionellen Hörer, wenn ich mal so sagen darf, dieses mit Schönheit und mit Streichquartett nicht zu tun

776
habende Werk gran torso, beabsichtigt ja gerade, sie haben es schon einmal angesprochen, einen emphatischen Schönheitsbegriff, wie es sich einmal in einem Streichquartett von Mozart oder Bartok herauskristallisiert hat, gegen die Zeit zu retten, Es ist ein Moment von Abtrotzen einer Zeit, in der scheinbar in der eine konventionelle Schönheit nur noch Konvention ist, um nicht zu sagen Markt ist, es mit Mitteln zu versuchen, die diese Konventionalität nicht eingeschrieben ist. Und so noch einmal ein Streichquartett von mehr als 25 Minuten Dauer zu komponieren, das zwar garn torso im Titel heißt, das aber genau das Gegenteil eines Torsos ist, das eine sozusagen destruktive Außenseite hat, wenn man von der Konvention her kommt. Wer aber hineinhört, und das teilt er mit seinem Lehrer Nono durchaus, wer sich hineingehört hat, nun erkennt, daß das nicht nur ein chaotisches Gekratze und Geschabe ist, sondern daß hier mit Zeit, mit Strukturen, mit Gesten mit Ausdrucksfiguren, daß da Ausdruckfiguren wieder möglich waren, wie sie hunderfünzig Jahre vorher zum Zentralen dieser Gattung Streichquartett gehörten. In gewisser Weise kann man Helmut Lachenmann auch mit diesen Schlagwort, das man für Schönberg gebraucht hat, als einen konservativen Revoulutionär bezeichnen, der, wie Schönberg das ja auch hatte, dieses emphatische Traditionsbewußtsein, aber nicht einen Traditionalismus, nicht ein Stehenbleiben, ein Anhalten der Zeit, bis hierher und nicht weiter, sondern weiter und etwas, was er aus einer vergangenen Zeit als zentrales heraushört, oder vielleicht auch nur rekonstruieren muß, weil er sich bewußt ist, daß eine Musik von Johann Sebastian Bach aus einer ganz anderen Zeit entstanden ist, eine ganz andere Sprache spricht, als wir es heute hören, auch wenn wir ihn auf knopfdruck haben. Der insistiert auf einer Distanz des Alten, daß wir einen Bach nicht so umarmen können und einen Beethoven eigentlich auch nicht, oder es nur tun können um den Preis von Mißverständnissen, und dann versucht durchaus geleitet von philosophisch ästhetischen Gedanken Zeit ein Streichquartett im emphatischen Sinne abzutrotzen. Da haben wir der Zeit ein Streichquartett im emphatischen Sinne abzutrotzen. Da hätten wir dann eine ganz besondere Konstellation zwischen Philosophie, ästhetischer Theorie und Komposition und vielleicht wäre es wirklich lohnend, wenn einmal Philosophen, und Musikhistoriker und Komponisten und Interpreten zusammensitzen würden, um an einem solchen Werk ein neues Verhältnis oder ein anderes Verhältnis zwischen Philosophie und Musik zu diskutieren und klar zu machen.

U: Ja ja, das wäre dann die Philosophie eines Werkes. Das ist genau das Problem. Weil gleichzeitig zu Lachenmann ...

Stenzel: Es ist klar...

U: gibt es den einen wichtigen Gegner von Lachenmann, Rihm, der sich auch so

Stenzel: Wolfgang Rihm bezeichnet sich auch nicht als Gegner.

U: Oder, ich weiß nicht, es ist halt eine andere Schule, während Rihm oder eine andere Herangehensweise, Schule kann man in dem Sinn nicht sagen. Rihm greift einfach in die vollen, Wenn der sich mit Schubert beschäftigt, dann wird da aber schon voll der gerade Ton zitiert und dann verschwindet es wieder, und dann taucht es wieder auf.

Stenzel: Ja und nein. Das gibt es durchaus, bei Wolfgang Rihm. Aber es gibt bei Wolfgang Rihm auch Stücke, das Wort stammt von ihmn selber, er hat es zwar auf eine Werk von Nono bezogen, in

842
die in der die Dinge einfach so in der Landschaft herumliegen. So wie archaische Steinblöcke. Und das Bild vom gleichsam ungeschliffen in der Landschaft rum herumliegen, das ist für einen Adornoleser ja nicht ganz unvertraut. Denn im berühmten Aufsatz über die Spätwerke rekurriert Adorno ja gerade auf jene späten Werke, die nicht mehr die in der eben Kontraste hart aufeinanderstossen. In der eben die verbindenden Übergänge eventuell wegbleiben. In der nun so ein Moment von Dissoziiertem entsteht, daß er insbesondere am Lied von der Erde von Mahler überhaupt fest macht, aber durchaus auch schon am Spätwerk Beethovens. Und das Spätwerk von Beethoven spielt für Rihm, insbesondere den frühen Rihm, ich denke etwa an sein Streichtrio eine ganz zentrale Rolle. Man muß aufpassen gerade bei einem so vielschichtigen Komponisten wie Rihm, daß man ihn nicht auf eines festlegt. Ich glaube es liegt gerade eine besondere Qualität von Rihm darin, daß er eben auf eine Schiene nicht festzunageln ist, sondern daß es in seinem Schaffen, und zwar machmal innerhalb ganz kurzer Zeitabschnitte unterschiedlichste Verfahrensweisen gibt, einmal eine fragmentarisierte, die sehr stark auf den Nono der achtziger Jahre antwortet, und dann wieder das, was man in einem herkömmlicheren Sinn als traditionell symphonischen Diskurs bezeichnen möchte, dann wieder eine Dramturgie, in der letzten Oper, die etwa von Antonin Artaud, einer ganz bestimmten Ästhetik herkommt, und die es manchmal schwierig macht, diese große Fülle von Werken, die er ja oft auch in unglaublich kurzer Zeit produziert, als ein in sich geschlossenes einheitlich zu begreifen. Aber es könnte auch eine neue ästhetische Qualität sein, daß ein Komponist auf einen Personalstil im herkömmlichen Sinne nicht mehr achtet. Und daß er über durchaus unterschiedlichste Möglichkeiten verfügt. Und daß das, was seine Musik als die seine ausweist auf einer anderen Ebene wieso nicht, und ich glaube gerade bei Rihm könnte das sich so herausstellen, auf einer Ebene der Konzeption des Klanglichen und dessen Entfaltung im Werk beispielsweise festmachen läßt.

Holbein
Cassette 1 Seite 1
Holbein: ... ein Schußstein
U: Nein, noch kein Schlußstein
Holbein: Oder wer kommt noch in Frage oder wer ist noch dabei.
U: Zum Beispiel und um gleich aufs Thema zu kommen, den Hinweis auf ihre Person bekam ich Norbert Bolz. Ich weiß nicht, ob der ihnen bekannt ist, ein Berliner Philosoph
H: Schon vor langem, oder
U: Den Hinweis bekam ich vor nicht allzu langer Zeit. Na, vor drei Wochen.
H: Denn ich war hier vor nicht länger als drei Wochen hier in Kassel, war ein Sonnemann(?)-Symposium, und da war Norbert Bolz einer der Redner dort, und ich hab ihn aber nicht kennengelernt. Ich hab ihn nur beobachtet und weiß, daß er über Walter Benjamin schrieb und so, und ich weiß aber nicht, wie er mich wahrgenommen haben kann. Das wird auf andrem Weg gegangen sein, vermute ich.
U: Ich denke, daß er ihr Buch kannte. ... Ich bin wiederum auf Norbert Bolz über Florian Rötzer gekommen, Florian Rötzer ist Autor von Tumult gewesen, dieser Zeitschrift Tumult, und außerdem auch suhrkamp ist ein Buch erschienen, Denken, das an der zeit ist.

048

H: Von Rötzer.

U: Florian Rötzer. Weil ich verzweifelt auf der Suche war nach Philosophen, die sich mit Musik beschäftigen. Die sich also der Frage stellen, so kann man ja das Thema eingrenzen, inwiefern berührt Musik so etwas wie Wahrheit, wie sieht diese Wahrheit aus, die Musik berührt, und wie läßt sich diese Wahrheit beschreiben im Kontext oder im Diskurs, wie man Neudeutsch sagt, mit Philosophischen Entwürfen. Weil so umfassend und so wie soll ich sagen na systematisch direkt war es nicht, wie es Adorno gemacht hat, ist es seither auf jeden Fall nicht mehr geschehen. Nur sind meine Vorstösse in diese Richtung, das heißt meine Suche nach Philosophen, die sich mit Musik auskennen, und sich damit als Philosphen beschäftigen, nicht nur als Liebhaber, bisher eigentlich eher unfruchtbar gewesen. Also habe ich mein Konzept verändert, und habe nun Leute befragt, die etwas von Philosophie wissen, oder Komponisten befragt, die etwas von Philosophie wissen, Musikwissenschaftler, die etwas von Philosophie wissen, resp. ich bin auf der Suche nach Philosophen, die etwas von Musik wissen, wie zum Beispiel Norbert Bolz ...

H: Der aber glaube ich nichts geschrieben hat, oder ..

U: Doch doch er hat etwas über Musik geschrieben, eines seiner jüngeren Bücher Holzwege ich habe es hier, nur der Titel ist ...

H: Also der gleiche Titel wie schon mal jemand, ne ...

U: Nein, vielleicht habe ich den Titel falsch gehört. Nein, Theorie der neuen Medien heißt es.

H: Denn Holzwege wäre Heidegger, ne.

U: Ja, eben. Es gibt ein ähnliches Buch, zumindest der Titel von Norbert Bolz, ich glaube, der ist da auch angekündigt. Mit Norbert Bolz werde ich mich im kommenden Monat, nein in diesem Monat im April treffen. Und ihn fragte ich, ob er einen Kollegen wüßte, der ähnlich wie er, er sei mir empfohlen worden von Florian Rötzer, etwas zur zeitgenössischen Musikproduktion sagen kann, ihren Ästhetiken, und ihren Verknüpfungen zu dem, was auf philoshischen Gebiet geschieht, und eben zu dieser einen Frage nach der Wahrheit von Musik, oder in Musik. Und da hat er mir ihren Namen genannt. Allerdings gleich mir der Einschränkung ob mir der nicht vielleicht doch zu unsystematisch sei.

H: Ist er garantiert.

U: Jetzt deshalb gleich die erste Frage eben. Fühlen sie sich als ein Philosoph.

H: Ach nein nein fühl ich mich nicht. Da ist glaub ich doch wohl eher Norbert Bolz zuständig. ... Ja, wenn sie mich Philosoph nennen, wäre das gleich wieder so ein bischen einengend, was ja doch so ein Widerspruch sein müßte, weil Philosophie umfaßt ja alles. Wenn man Philosoph ist, hat man ja schon alles erreicht. Was will man dann noch anderes sein. Und deswegen habe ich mir garnicht überlegt, was ich sei. Es wird manchmal versucht, mich darauf festzulegen, daß ich Essayist sei, aber das ist mir genauso unangenehm, weil Essayisten sind auch solche, die rein referierend oder so rein akademisch schreiben, sind genauso Essayisten, und wenn ich genauso wäre, wäre ich unter der gleiche Vokabel abzubuchen wie diese, und das würde auch nicht zutreffen. Und Philosophen heutzutage, wenn Norbert Bolz ein Philosoph ist, dann ich auch. Uns mit dem selben Wort abzudecken, das wäre nicht richtig. Poet wäre auch wieder falsch, weil ich dann doch zu reflektierend bin. Also keins der in Frage kommenden Worte paßt da so richtig. Ich hab mich mal versuchsweise als Synthetiker bezeichnet, aber das stimmt auch nur momentan, vielleicht in einer bestimmten Situation, wo ich einer anderen Bezeichnung ausweichen möchte. Was gibts noch, was könnte ich noch sein: Kulturkritiker ...

U: Das ist ja jeder andere Künstler auch, oder jeder Philosoph ... Es geht mir garnicht so sehr um die um die Berufsbezeichnung, oder um den Gattungsbegriff, sondern vielmehr eigentlich um das, was mich eigentlich ist, d.h. nämlich ein gewisser Anspruch. Sie sind unter Menschen, die mir bisher begegnet sind, oder unter den Literaten, Buchverfassern, derjenige der, eine der wenigen, die sich mit Musik befassen unter Heranziehung sag ich einmal von philosoühischen Wissen. Dieser Begriff ist auch nicht so sauber formuliert, was ich meine ist, daß so jemand wie Kant oder Hegel oder wie Nietzsche bei ihnen beim Bearbeiten ihres Themas zwische Lärm und Stille eine Rolle spielt, und sie zitieren, und sie kommen dann auf ihre eigenen Schlüsse. Das hat natürlich nichts zu tun mit einer Systematik. Das war ja das, was Norbert Bolz sagte. Sie wollen kein System errichten. Stimmt jetzt erstmal die Schilderung ihrer Lage, also ihrer Beschäftigung.

H: Ja, ein System zu errichten, das wäre dasselbe, wie ein Philosoph sein, nämlich jedes mal eine bestimmte Enge, die ein Begriff zur Selbst-Bezeichnung mit sich bringt, oder ein System mit sich bringt, in sich birgt. Und diese Enge, die knack ich ja nun gleich im Text auf, indem ich verschiedene Stimmen zu Wort kommen lasse. Das könnte ja nun gleich die Kritik finden, daß sich keine Lehrsätze herauspressen lassen oder Resultate. Aber ich hab Methoden gefunden, das, was an ein System erinnern könnte aufzuknacken, und trotzdem sehr viel auszusagen, ohne daß das anstreichbar wird. Und sich zwischen den Stühlen bewegt. Da der Popfreund genauso zu Wort kommt, wie ich selbst oder wie jemand anderes. Ja, also ich möchte nicht recht behalten, zwischen diesen verschiedenen Stimmen.

U: Ja, diese verschiedenen Stimmen, das ist, wie sie gerad sagten, eine Art Methode. Eine Art Methode doch wohl, um mit der, wie soll ich sagen, Vielfalt von dem was gesagt wird, gesagt wurde, gesagt werden kann, über Musik. D.h. heißt eine Art sich zurechtzufinden in der ... ja, sie machen sich in gewisser Weise selbst darüber lustig, diese Polyphonie der Musikästhetiken. Viele gleichzeitige musikästhetische Ansätze, nicht nur in der Kunstmusik, sondern auch in der Unterhaltungsmusik, laufen parallel.

H: Dadurch wird der Text selber polyphon, während sonst, wenn der Philosoph ein Buch schreibt, über Musik, dann ist er selber nur eine Stimme. Und die Polyphonie entsteht dann höchstens in der Synopse verschiedener Bücher. Das versuche ich in einen Zusammenhang zu bringen, und habe dieses vielleicht der Musik abgelauscht. Man kann ja von dem Medium Sprache her kann man ja nicht polyphon sein, weil die Sprache linear verläuft, und das sind jetzt kleinere Kunstgriffe, doch die Wirkung von Polyphonie zu erreichen und Gleichberechtigung. Aber ob das dann noch Polyphonie sei - aber die Frage braucht ja nicht von mir beantwortet zu werden.

U: na, das ist auch nicht das, was mich im Augenblick interessiert. Natürlich steckt dieser - sie haben es Kunstgriff genannt, steckt in dieser Form von in Literatur nachgeahmter Polyphonie eine Setzung drinnen, eine Art von Analyse, die dann doch irgendwie stattgefunden hat, im Vorfeld, nämlich der, daß

245
sich Musik - Musik im Spannungsfeld zwischen Lärm und Stille - nur auf diese Weise nähern läßt, um was zu sagen, was Musik heute ist. Kein Kommentar dazu.

H: Ich hab da keine Frage rausgehört.

U: Ja, ich meine nun . Ich versuche ihr Buch zu beschreiben, wo sich ja doch der Autor in irgendeiner Weise bemerkbar macht, indem er so schreibt und nicht anders.

Ich könnte die Frage auch anders stellen - was meinen sie, woran es liegt, daß von Seiten der Philosophie, also von Seiten der vielen Philosophen, die es gibt, die sich mit allen möglichen Themen beschäftigen, von der Philosophiegeschichte, bis zur Sprachanalyse, und zur Geschwindigkeit, daß unter diesen vielen Philosophen sich kaum jemand befindet, der sich mit Musik beschäftigt.

H: Wie das kommt. Ja, diese Philosophen sind einfach unmusikalisch. Musikalische waren in der Seltenheit, aber wenn es einer war, dann grief er auch zur Musik, natürlich. Die Musik hat sich auch sehr spät entwickelt, wenn man bedenkt, was für Musik es zur Kants Zeit gab. Es gab ein bischen Cembalo-Continuo, ein bischen Flöte drüber, da konnte man auch keine musikalische Ästhetik entwickeln. Das wurde dann erst ein bischen später interessant und möglich. Und in diesem Jahrhundert, wer hat die musikalischen Ästhetiken geliefert, Adorno und Bloch. Oder wen wissen sie noch zu nennen.

U: Na ja, es gab die ganzen neoklassizistischen Ideen, von Strawinsky. Nun gut, der beste Theoretiker von Strwinsky war dann wahrscheinlich doch Adorno, indem er es beschrieb. Aber es ist nicht als ein philosophisches System geschreiben worden, es ist geschrieben worden als Beschreibungsversuch bereits existierenden ästhetischer Praxis.

H: Immerhin gibt es überhaupt Musikphilosophen. Wenigstens entstanden diese beiden. Bloch und Adorno. Während die Malerei wüßte ich nicht, ob die überhaupt einen gefunden hat, der sprachlich, philosophisch gut gewesen wäre nicht. Weshalb ich zunächst garnicht wagte eine Musikästhetik zu schreiben, niedergeworfen als jüngerer Autor von Bloch und Adorno hätte ich nicht gewagt, über Musik zu schreiben, obwohl ich auch damals schon mehr wußte, als über Malerei. Ich hab ja Kunstgeschichte studiert, und schrieb dann zunächst ein Buch über Malerei, wo ich das, was ich in diesen Philosophien gelern hatte, auf ein Medium übertrug, was von offenbar keinem behandelt worden war. Es gab natürlich viele, die ihr ganzes Leben für Malerei schreibend eingesetzt hatten, Panowski, Ikonographen, die blieben aber alle sprachlich, philosophisch alle auf einer Ebene der üblichen Akademiker mit deren Fußnoten und deskriptiv und sammelnd und so weiter. Und deshalb war mein erstes Buch dieses über Homumculus. Also wo ich aus der Kunstgeschichte eine unbeachtete Ecke heraushob und da eine Ästhetik des ungültigen und der mittleren Kunstwerke direkt am Beispiel von Illustrationen zum Homunculus-Thema schrieb. Und als ich das geschrieben hatte, habe ich mich an Musik noch immer nicht herangewagt, aber über den Umweg Lärm hab ich dann einen Weg gefunden, doch über Musik noch zu schreiben, ohne daß ich dieses unbedingte Gefühl haben mußte, Bloch und Adorno zu unterbieten. Also mittels Umweg, und wenn ich sah, wie Adornoepigonen oder Carl Dahlhaus oder er hier, die sind halt nicht so gut, wie die, die sie kritisieren. Wenn ich seh, wie da Dahlhaus da die Strawinsky-Kritik von Adorno herunterputzt, aber in der üblichen dürftigen akademischen Sprache, oder auch er (Bolz) auf dem Symposium, wollte er die ästhetische Theorie von Adorno wollte dort zeigen, daß er da etwas erkannt hätte, was Adorno entgangen war, aber er brachte das in der üblichen akademischen Sprache, also sehr lebendig, aber es war das übliche, es war nicht der orginelle Zugriff. Also das bitte rausschneiden dann. Und dann wollte es mich auch bedünken, als seien in der neueren Generation keine richtigen Musikphilosophen bisher sichtbar geworden. Und ich kann ein solcher auch nicht sein, weil ich auch andere Themen habe. Aber ich wollte mit dem einen Buch mich wenigstens einmal mich äußern, zumal ich lange mir die Musikgeschichte erarbeitet hatte, so daß das wenigstens noch in diesem Buch ausgebeutet werden konnte.

U: Was wäre denn die Fragestellung, die einer solchen Musikphilosophie angemessen wäre oder die auf sie wartete. Denn eins ist klar, es hat sich in der Musik seit Adorno viel getan. Da ist viel passiert, und es ist ein leichtes, Adorno nachzuweisen, daß er das oder das vergessen hätte, was möglicher Weise auch schon noch zu seinen Lebzeiten entwickelt und gedacht wurde, und auch schon aufgeführt wurde. Und was halt dem Blick des Schönbergadepten, oder aus der Schönbergumgebung, Adorno nicht mehr auffallen konnte. Ganz klar.

H: Er hat ja Schnebel und Ligeti noch wahrgenommen und auch kommentiert. Und ein Interview mit Stockhausen gehabt. Aber diese ganze Richung mit Weltmusik und diese ganze Vermischung mit Sphärenmusik und diese ganze Behrendsche Richtung, und überhaupt auch von östlicher Philosophie beeinflußte Musiken, diese ganzen Dauertonmusiken, das ist ja sehr angewachsen, das war Ende der 60er Jahre nicht, dazu hat er keine Stellung bezogen und auch nichst kommentiert. Jetzt könnte man sich natürlich hinsetzen und überlegen, wenn er jetzt 10 oder 20 Jahre älter geworden wäre, da hätte er sich garantiert geäußert dazu. Aber ich kann jetzt garnicht sagen, was die Aufgabe irgendeines wäre. Wenn jemand er wäre oder jemand so ähnlich wäre, würde er dann in diesem Sinn natürlich diese Musiken so herunterputzen, das kann man schon ablesen aus allem was er vorher schrieb. So wie er mit dem Jazz umgegangen ist, so wird er auch mit dem ganzen NadaBrahmisten oder wie ich sie dort nenne, würde er da auch sehr geschickt, würde er die philosophisch unmöglich. Aber ein anderer Typus, ein anderer Zugriff würde eben wieder ganz anders hineinblicken. Ich habe dieses Thema ja aufgerollt auf meine Weise. Und würde da aber auch sicher anders und noch anders drüber denken und schreiben können. Bei mir ist nichts anderes in Sicht. Bei mir steckt schon so allerlei drin. Ich hab ersteinmal vor ein paar Jahre nichts mehr darüber zu schreiben. ... Also ich kann nicht sagen, es sollten nun zwei Philosophen und ein dickes Buch genau über dieses Thema schreiben, was bei mir nur ein Kapitel ist. Das wäre bestimmt, es wäre bestimmt möglich. Ich habe es zum Beispiel auch als Manko empfunden, daß meine Popkenntnisse viel kleiner sind als meine E-Musikkenntnisse. Und wenn ich jetzt akribischer oder wissenschaftlicher gewesen wäre, dann hätte ich mir einen wunderbaren Berater noch genommen, der mich über neueste Strömungen informiert, also im nachhinein haben sich da noch ein paar Berater gemeldet, als es schon zu spät war. Dann hätte ich naürlich noch mehr Stoff von der Popmusik verwursten können. So könnte das vielleicht ein schwacher Punkt sein, daß das unausgewogen ist, in meiner Darstellung, stofflich unausgewogen, oder.

U: Ja ich glaube, daß jedwedes Buch stofflich unausgewogen ist, in der gegenwärtigen Lage. Es ist bereits ein Unding ein Buch zu schreiben, nur über das, was gegenwärtig auf dem - und seis nur sammlerisch, nicht einmal in irgendeiner Art bewertend oder in Bezug setzend zu einem Wahrheitsbegriff oder zu einer philosophischen Systematik gleich welcher Art. Was auf der Welt musikalisch geschieht, zur Zeit. Also allein darüber die Übersicht zu behalten, oder sie erst zu bekommen, halte ich für ein Ding der Unmöglichkeit. Es gibt mir Sicherheit Strömungen, und diese esoterische resp. Nadabrahmistische ist nur eine davon, die man soziologisch oder sonst wie bewerten kann. Also es ist aus meiner Sicht so, daß natürlich dieses, daß dieses Harmoniebild, das diese Musiken malen und ihre Theoretiker, in einem krassen Gegensatz steht zu dem was derzeit lebensweltlich, von Seiten der Zivilisation passiert, oder der Menschen. Oder somit eine Hoffnung ist, eine Flucht, ja auch ein Kommentar im positiven Sinne, ein Kommentar, wie kaputt die Welt schon ist, in der wir leben. Das kann dieses Phänomen kann man in irgendeiner Weise beschreiben. Aber das hat dann mit Philosophie nichts zu tun. Und wie man von dort aus zu ganz anderen Komponisten kommt, Lachenmann, Nono, oder eben die neueren sogenannten Postmodernen, wie eben Hans-Jürgen von Bose, oder Schweinitz, oder Rihm, weiß ich auch nicht, wie das aus einer Sichtweise her beobachtet werden können soll.

H: Rihm als Literat schreibt ja ganz gut. Ich weiß nicht, ob man das dann gleich Philosophie nennen kann. Das ist jedenfalls sehr frisch und instruktiv und Lachenmann doch wohl auch. Ich glaube auch, daß es zur Zeit keine besonders guten, keine Musikphilosophen gibt, die so gut sind wie bestimmte Komponisten, eben Lachenmann. Vielleicht ist die Musikphilosophie garnicht bei sogenannten Philosophen zu suchen, sondern bei den Komponisten indirekt, also nicht, wie sie sich äußern, über ihre Werke, sondern in der Musik zur Zeit, Musikphilosophen sind sowieso immer etwas seltener gewesen als Komponisten. Viel seltener. Und die Gier mal wieder einen Philosophen zu vernehmen zum Gesamtspektrum, die muß ich halt ein bischen bremsen und zwei drei Generationen warten. Müßte auch genügen. So im Jahrhundert drei vier fünf, müßte genügen. Während Komponisten gibts ja hunderte im einem Jahrhundert.

U: Sie haben jetzt selbst gesagt, daß sie den Umweg über den Lärm genommen haben. Warum gerade der Lärm?

H: Der Lärm ist ja sehr naheliegend, da er sich glaub ich vervierzehnfacht hat, seit 1900. Bei mir persönlich natürlich dadurch daß ich halt unter Lärm dermaßen leide, daß es mein größtes Privatproblem ist, war, daß ich deshalb auch nicht in Berlin wohne, oder Bruchsal oder München, sondern irgendwo hier an einem Dorfrand. Weil der Lärm selber eine Art Musik ist, oder Musik lauter als Lärm sein kann, weil das sowieso zwei Bezeichnungen für akustische Phänomene sind. Die ich in dem Buch ineinanderwandeln lasse. So daß der Lärm mal als Musik gehört wird oder die Musik sich in Lärm verwandelt, wieder zurückflutet, und so daß es nie ganz klar ist, wer ist was dabei. Und Umweg nur im Bezug darauf, daß Adorno und Bloch nicht über Lärm schrieben sondern gleich über Musik. Insofern Umweg.

U: Es ist ja auch so eine Art wie Hinzubeziehung. Denn natürlich, wenn ich bei mir zu Hause, da ist es nicht so leise wie hier,

459
eine Musik höre, höre ich den Lärm auf der Straße mir. D.h. zur Wahrnehmung von Musik, die sich selbst als Musik versteht, und so gehandhabt wird, auch gehandelt wird, der Lärm der Umgebung dazugehört.

H: Ja, nur Musik zu hören wäre auch ein bischen eng, und zwar so eng, als wäre einer nur Philosoph wäre. Weil außerhalb der Musik geht es eben weiter, die Musik nur in einer Musik sich zu befinden, da kann man ja gleich Musiker sein, und befangen in der Musik, die man erzeugt, man steckt dann eben auch in einem System, in einem Kunstwerk, in einem Musikstück, oder in einem philosophischen System. Und das transzendente Moment, dabei herauszuspringen aus einer Geschlossenheit, ist dann gerade, den Lärm draußen mitzuhören. Den Ring größer zu ziehen. Herauszuspringen und das Außen und das Innen gleichzeitig zu hören. Da gibts dann vielleicht außerhalb des Außens noch ein weiteres Außen, das ist dann vielleicht wiede Musik...

Cassette 1 Seite 2

U: .. aber gerade bei dem letzten Thema. Ich mein, da dauerts halt ein wenig, bis man sich an das Thema herantastet: Wie hören sie Musik. Sie haben gerade beschrieben, daß für sie gerade das interessante ist an Musik, eigentlich aus der Musik herauszuhören. Nicht nur, was in der Musik selber drinnen ist, an Innermusikalischem, sondern auch das zu hören, was aus der Musik herausfällt, das können Assoziationen sein, das können eben auch die Geräusche sein, die sich zeitgleich mit der Musik ereignen. Und das nun gerade haben sie als einen Vorgang beschrieben, der mit ich drücks mal vorsichtig aus mit etwas transzendentalen zu tun hat. Also Transzendental ja nicht nur im Verhältnis zur Musik.

H: Ja in ihr zu verweilen, da wäre man eng, wäre befangen, innehalb dieser Musik, aber von außen unterbrochen zu werden, das ist eine Störung, und das wäre auch nicht das richtige. Also ist beides nicht richtig. Da kommen sich zwei Bewegungen in die Quere. Einmal der Versuch, in der Musik zu verweilen, in ihr zu bleiben, uns sie dadurch ganz zu verstehen, oder so irgendetwas, und das umgekehrte. Sie zu sprengen, oder irgendetwas. Es ist nicht aus mir herauszuholen, scheint mir.

U: Ja.

...

H: Was für Musiken ... weil, was nimmt man da. Was für Musiken haben mit mir oder Bolz zu tun. Haben sie da eine Idee. Weil was planen sie da.

U: Sie haben sich zum Beispiel beschäftigt mit Ligeti. Sie haben sich beschäftigt mit sicher auch John Cage. D.h. den Komponisten die Lärm in dem Sinn, als musikalische Elemente oder Material verwenden. Ansonsten ist mein wie soll ich sagen die Vorsortierung denkbar offen. Wenn sie jetzt sagen würden, für das, was ich denke, was Wirklichkeit ist, oder was die soziologische Lage von Musik ist, oder wo Musik auf eine Krise des Denkens antwortet oder mit ihr korrespondiert, da ist der der Komponist und der macht das, den halte ich in den Zusammenhang für richtig, oder so etwas. Dann würde ich auch auf den zugehen. Das ist natürlich die gleiche Schwierigkeit, die der sie auch in diesen platonischen Dialogen oder Zusammenbringungen von mehrfachen Aussagen mehrerer Leute letztendlich ausgewichen sind, weil sie sagen, das was der sagt, hat seine Richtigkeit und das andere hat auch seine Richtigkeit, und die Wahrheit kann

580

eigentlich nicht gesagt werden, sondern liegt eigentlich irgendwo dazwischen, ...

H: Einer allein hat immer unrecht. Mit zweien beginnt die Wahrheit, Oder so etwas. Naja, aber diese Fragen, wo Musik auf eine Krisis antwortet, oder aus einer Krisis herauskommt, da gibt es ja etliche Autoren, die diese Fragen mehr oder wenig langweilig beantworten. Und das muß ich ja dann nicht tun. Es muß ja auch mal etwas geschrieben werden, das andere nicht tun. Deshalb wüßte ich auf diese Frage, wüßte ich gar keine Antwort, da müßte ich nur staunen. Krisis der Zeit, das gibt es für mich garnicht. Krisis der Zeit, ... Also insofern bin ich wahrscheinlich doch ein völlig unphilosophischer Kopf, weil bei mir muß das näher am Material sein wahrscheinlich, oder am Thema. Krisis der Zeit, das ist wahrscheinlich schon wieder so abstrahiert, daß ich mir darunter alles mögliche drunter denken kann. Ich kann mich darüber mit ihnen nicht vereinigen, was Krisis der Zeit sei.

U: Was ist denn für sie das Material, an dem sie nah heran wollen oder sind.

H: Die stofflichen Details des Themas jeweils. Was es sei.

U: Am Beispiel des Buchs.

H: Ja, ein Stück von Ligeti. Irgendeins der beliebigen Stichworte, die da vorkommen. Sirenengesang, oder je nachdem, wenn sie ein Detail ansprechen, oder so, vielleicht werd ich da beredter...

U: ... ich hatte ihnen geschrieben, daß mich unter anderem das Thema der Unterscheidung der Popmusik und der ernsten Musik interessiert. Also diese Trennung, die sie da unternehmen. Mit den Stichwörtern Erotik und Sexualität.

H: Kam ihnen das plausibel vor, oder ...

U: Mir war unwohl dabei. Weil die Grenzen so unglaublich fließend sind. Das zum einen. Und es auch eine gewisse Arroganz dadrinn steckt. Was ist dann zum Beispiel ein Großteil der afrikanischen Volksmusik, die sehr rhythmisch ist, sehr bewegt ist, und große Strecken der Popmusik beeinflußt hat, ist die nun sexuell oder erotisch.

H: Ja ja, nach der Parallelisierung dort wäre sie natürlich sexuell. Aber das wäre eine interessantere Sexualität als beim reinen Beat, weil fast alle afrikanischen Rhythmen sind viel komplizierter interessanter, und da gibts ja auch Polyrhythmik, als das, was im Beat daraus geworden ist, denn der ist durchgehend viel primitiver als afrikanische Trommelkunst. Das schrieb ich auch irgendwie, irgendwo. Wollte ich sagen. Und insofern wird auf dem Weg von Afrika, worauf sich ja die Popmusik beruft, zum Beat oder zur Popmusik wird aus einer verwickelten und interessanten Sexualität eine völlig primitive, sich völlig nur ans Uhrmetrum haltende Angelegenheit.

U: Die dann in dieser Form ja dann auch mit Sexualität nichts mehr zu tun hat.

H:Vielleicht ist das ...

U: Weil das ist ja eine Form von wie soll ich sagen, Zusülzung,

H: Zusülzung?

U: Ja, völlig ja ... ja ich wüßte nicht was daran sexuell ist.

H: Ja, ich wunder mich da auch. Also hmhem. Deswegen verunglimpfe ich es ja auch als mechanisch. Ab einer bestimmten Stufe des Mechanischen ist Sexualität vielleicht auch keine mehr. Wenn Seuxualität nichts ist sexuell, dann wird das vielleicht irgendwie neutral und löst sich auf. Aber übrigens war mir auch ein bischen unwohl nach diesem Kapitel, nicht weil ich Gefahr liefe, dabei arrogant zu sein, sondern weil ich durch das ganze Kapitel doch ziemlich parteilich blieb, und das ist sonst überhaupt nicht meine Art. Sonst drehe ich immer irgendein Gegensatzpaar noch um, nachdem ich vielleicht am Anfang parteilich war, drehe ich es dann irgendwie um, so daß so in einer Bewegung eines Kaleidoskopes ein anderer Blickweise auf das zunächst Verunglimpfte fällt und ich dann das zunächst Verunglimpfte ausspiele gegen das zunächst Verteidigte. Und das geschieht hier nicht, und das ist vielleicht eine theoretische Schwäche dieses Kapitels über Pop und Klassik intim. Ich hab mal an einem anderen Stoff habe ich das gleiche gleiche Gegensatzpaar aufgestellt, und zwar an der gipsernen Bildungssphäre Goethe und so weiter, und an der an Comicfiguren und Werbung. Knox, Onkel Otti, Micky Maus, diese beiden Sphären habe ich einander gegenübergestellt, und da lagen eigentlich meine Sympathien, meine Parteilichkeit eher auf der anderen Seite, die gipserne Sphäre wäre ja dann im musikalischen Bereich Beethoven Mozart, und Comicfiguren und Reklame wäre eigentlich Popculture. Und da hab ich eigenartiger Sympathie eher für den U-Bereich votiert. Und da habe ich es auch geschickter gedreht, und war nicht so stur parteilich. Aber dort ist das mal so geworden. Zum Glück ist das nicht ein ganzes Buch. Man könnte sich ja vorstellen, daß so ein verbiesterter Pfarrer gegen Popmusik ein ganzes Buch draus macht. Bei waren das gerade mal eben drei Seiten. Und dann wehte wieder ein anderer Wind, ein anderes Kapitel, ein anderer Stoff drängte sich vor, dadurch geht das gerade noch. Und es war ja auch nur mal so ein Experiment, so Pop mit Sexus zu parallelisieren und Klassik mit Eros. Aber für die Dauer dieses Experimentes denke ich ist das durchaus mal eine mögliche naheliegende Blickweise gewesen.

U: Ja was einen da natürlich auch wiederstrebt, ist die Beobachtung bei klassischen, gerade zeitgenössichen Konzerten, die wenig Sinnlichkeit entwickeln. Und man Eros definieren wie man möchte, mit Sinnlichem hat er auch zu tun. Und zwar in ganz erheblichem Umfang. Wo sich also im erotischen Gebiet zwischen den Menschen, zwischen denen, die Musik machen und dem Publikum und zwischen dem Publikum und dem Publikum selber so etwas nicht einstellt, sondern wenn dann ist das so ein intellektueller Vorgang, seitdem die Musik aus dem höfischen Umfeld herausgekommen ist, die ernste Musik, ich meine die ernste Musik. Und diesen Bereich hat vollends die Popmusik, die erweiterte Popmusik in den Griff bekommen. Und sie vermag ja tausende von Menschen, ich denk jetzt gerade an die neuerdings in Mode gekommenen Technoparties ...

H: Ach, was geschieht da?

U: Ganze Massen zu paralysieren. Technoparties sind - ich habe sie selbst noch nicht besucht, habe aber dovon sehr viel gehört - weil meine Mitarbeiterin darauf völlig abfährt, wie man so schön sagt - es sind von Computern erzeugte Rhythmen, also genau so steady beat, ziemlich laut, mit diversen zitierten Einsprengseln, melodischen Einsprengseln, und anderen Applikaturen, also die Musik ist relativ einfach. Ist aber begleitet, und das ist, was offensichtlich viele Leute fasziniert, durch eine ungeheuer aufwendige Lichtshow, mit Lasern mit allen möglichen Scheinwerfern, Nebel und sonstigen Gerätschaften, und sie vermag,

741

und das ist das erstaunliche daran, Leute für 4 oder 5 Stunden in Trance zu versetzen. So bezeichnen sie es selber ...

H: Sie tanzen dazu?

U: Sie tanzen dazu, die ganze Zeit, ohne etwas anderes zu tun, und ohne an etwas anderes zu denken. D.h. so etwas wie Kontrolle, wie Beobachtung, und so weiter, ist da ausgestaltet. Es ist wahrscheinlich nicht eine solche Trance, wie man sie von afrikanischen Völkern her erzählt bekommt. Es ist eine andere Form von Wegtauchen, von Benebelt-Sein. Und das aber auf eine genußvolle Art und Weise. D.h., daß die Leute die das erleben, die das beschreiben, empfinden das als unglaublich schön, entspannend, und fühlen sich aus sich selbst heraustretend. Aus ihren sonstigen Zwängen. Gerade der das Mechanische daran ermöglicht in der Psyche, in der Wahrnehmung des jeweils einzelnen das pure Gegenteil. Befreiung.

H: Es gibt einen Philosophen, der genau über dieses Phänomen schrieb, noch bevor es den Ausdruck Techno-Parties gab. Das ist Günter Anders. In der Antiquiertheit des Menschen steht das ziemlich weit vorne drinnen. Ich weiß jetzt nicht, ob mans am Titel erkennt. Der zählt ja jetzt nicht als Musikphilosoph, aber über das Fragwürdige dieser angeblichen Extase schreibt er ein sehr gutes Kapitel.

U: Also sie bezweifeln, daß es sich tatsächlich um Trance oder Extase handelt. Daß es ein falscher Begriff ist für dieses Phänomen.

Trance

H: Es ist Trance, es ist auch Extase. Aber in der Extase gibt es natürlich auch verschiedenste Abstufungen, Inhalte, und für mich ist diese Form von Extase ein bischen leer. Eine leere Extase. Weil das aus sich Heraustreten ist ja sehr illusionär dabei. Wer dort ein bischen schwitzt und zuckt ist ja hinterher genauso armselig drann wie vorher. Für ihn hat sich ja gar keine Lösung ergeben, garnicht eine Form von Erleuchtung, oder sowas. Es ist eigentlich ein motorischer Vorgang geblieben. Und hinterher kreicht dann vielleicht jeder einsam irgendwo ins Bett oder auch nicht. Aber das Leben hat sich nicht geändert. Ich finde Extasen schöner, die ein Leben umkrempeln. Und das geschieht dort glaub ich nicht so leicht. Die müssen am nächsten Abend wieder dahin und dieselben Zuckungen machen und das ist eher eine Betäubung, als ein Herausspringen. Oder was meinen sie.

U: Nun reden wir beide über eine Erscheinung, die wir beide selbst nicht durchgemacht haben. Ich selbst hatte einmal ein Erlebnis, da habe ich Geburtstag gefeiert, da habe ich wahrscheinlich auch sehr viel getrunken, ich weiß das nicht mehr so genau, meine Freundin war dabei, und plötzlich war unter den Gästen ein Mädchen, das ich bisher nicht so wahrgenommen'hatte, die war sehr blond, sie hatte sehr wirksame primäre Geschlechtsmerkmale, wie man so schön sagt.

H: Blond ist aber ein sekundäre, oder.

U: Lange Haare und ansprechender Körperbau. Es paßte alles in mein irgendwie tief vergrabenes Schema. Lange Haare ist auch so ein Signal. Und ich tanzte dann mit dieser Frau auch drei oder vier Stunden.

H: Und wo war die Freundin derweil

U: Stand daneben. Die hatte ich völlig vergessen.

H: Ach was, das ist ja interessant.

U: Und die Musik, dieses Tanzen wollen, es hat sich dann noch ein ganzes Drama daraus entwickelt, aber diese Musik, dieses Tanzen

803

-Wollen in dem Moment des Tanzens, habe ich dabei erlebt, und ich glaube es ist das gleiche Erlebnis, wie es die Besucher von Technoparties anstreben. Also dieser ... nun war das aber natürlich jetzt in diesem Fall verbunden auch mit dem Bewußtsein, ich mache jetzt etwas kaputt, ich überschreite ein Tabu, und ich

H: Und das verschwand dann?

U: Und ich gehe da in eine Freiheit hinein und dann war ich da nur noch drinn, und dann hatte ich das vergessen. Und war dann tatsächlich in der Zeit in Extase deshalb, weil das hatte sich erst hinterher rausgestellt, halt in der Verhältnis etwas nicht stimmte, das mußte auf diese Weise zerschlagen werden. Halt auf diese tanzende Weise. Das war die Bewegung zu einer Beziehungskrise.

H: Tja, interessanter Vorfall, jetzt könnte man sich ja ein Musikphilosophen denken, der steht jetzt souverän über einer solchen Trance, und analysiert sie von außen und fühlt sich gerechter Weise und passender Weise erhaben über eine solchen Zustand. Jetzt möchte er sich aber auch mal in die Welt begeben, geht in eine Disko, und tanzt auch mal vier Stunden. Ja. Und nun stellt er fest, ihm gelingt es nicht, das letzte Zehntel Reflexion abzustreifen. Er schwitzt zwar, zuckt, liebt, fällt auf primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale, Blonde Sachen rein und so, aber das letzte Zehntel bleibt anwesend und währenddessen spult sich da alles mögliche Reflektorische ab. Ist seine Extase jetzt vollgültig zu nennen, weil das letzte Zehntel zäh am Ball blieb, und nebenbei alles interpretierte und reflektierte oder ist das keine vollgültige Extase, weil er nicht ganz in der Situation aufging, sondern nebenher heimlich was dachte.

U: Ja, die andere Frage ist, ob E-Musik so ein ähnliches Phänomen wie Extase erzeugen kann, beschreibt. Mit "beschreibt" mein ich nicht, daß ein Komponist sich hinsetzt und sagt, nun mach ich ein Stück über Extase, sondern ein extatisches Stück, das funkioniert ja bei Rihm zum Beispiel nicht, diese Stücke, die dann Artaud im Titel führen, die sich selbst damit ein Programm setzen, das nicht zu leisten ist.

H: Nennt er die irgendwie Extase, weil ich kenne die Stücke nicht. Will er Extase darstellen oder komponieren, ... weil ich kenne die Stücke nicht.

U: Ja, ich sagte, Artaud im Titel führt, und da gehe ich von dem Artaud'schen Kunstbegriff aus, und der wollte das. Und die sind auch, das ist sehr schwierig, das adjektivisch zu beschreiben, also über Adjetive läßt sich über Musik sowieso sehr wenig sagen. Das sagt eben sehr viel mehr über das Vokabular des Journalisten als über die Musik, aber sie sind ekstatisch, die Klänge, also er haut feste drauf, und die Schlagzeuger freilich, die müssen sehr viel schwitzen und zucken, und zappeln, wie sie sagen, ... Und mag sein, daß es die Schlagzeuger an Sexuelles erinnert, aber Zuhörer ist man da erstmal einer Wand von Lautstärke und Impulsen konfrontiert, in die aber so diese reflektorische Distanz eingebaut ist.

H: Ja, ich erzähle ihnen mal ein Erlebnis, da wurde eine Mozartfuge gespielt, aus der Spätzeit, für zwei Klaviere, oder wars Klavier vierhändig, ich weiß es nicht mehr. Dada da dadada daa da da. Alois Kontarsky und sein Bruder, und nun saß hinter mir offenbar jemand, der aus der Poppzene kam, und der aber offen ist, natürlich auch für Klassik, und der aber jetzt sichtlich Lust dabei hatte, und da man ja der Ansicht ist, daß

855
sich alles auf den Körper übertragen soll, und man nicht so verkopft alles einseitig erfinden, stampfte er nun mit. Und zwar sehr hörbar, so mit einem Bein stampfte er mit und ich saß nun schwitzend vor ihm und ärgerte mich über dessen Mitstampfen. Gleichzeitig sah ich natürlich die üblichen Abonnenten, angejahrte Herrschaften mit weißen Haaren, die saßen natürlich stocksteif wie Mumien. Und diese stocksteife Dasitzen wirkte auf mich natürlich auch wie tot abgestorben, und ich dachte, wenn die einfach nur mit ihren funkelnden Brillengläsern und ihren Ohrgehängen dasitzen, ist das auch meilenweit entfernt von einer adäquten Verhaltensweise, also sowohl die Bewegung, als auch die Übersetzung der Rhythmen, in motorische Bewegungen, wie auch das völlige Abgestorbensein und ausschließlich innere Erleben, wenn da überhaupt noch welches vorhanden war, schien mir nicht der Musik zu entsprechen, als würde es keine Lösung des angemessenen Hörerverhaltens geben. Nun denke ich mir mal, wenn jemand von vorhinein wie Rihm, Ekstase auf eine Fahen schreibt, daß die Musik dann ekstatisch sein soll, da - obwohl ich das STück nicht kenne, kommt mir das auch gleich ein bischen problematisch vor. So ein Vorgang. Ich glaube aber, daß alle Klassik, ohne daß sie sich das vornehmen muß, von selber schon das ekstaische drinnen hat in der Musik, jetzt unabhängig davon, ob da jetzt Musiker schwitzen zappeln, oder auch nicht. Daß der Fluß eines romantischen Orchesters das ist. Das sind aufgelöste Gefühle. das ist ein Dahinbluten dieser sich vermischenden Klänge. Das ist Ekstase. Unabhängig, ob die Zuschauer sich das jetzt so übersetzen, daß sie selbst ekstatisch werden, oder ob sie nur passiv dahocken, oder so etwas. Die Musiker dürfen ja garnicht in Ekstase kommen, weil sie sonst falsch spielen würden. Die müssen einen bestimmten Grad von tod sein, müssen die beibehalten, um die Ekstase, die in der objektiven Struktur drinnen liegt, überhauopt erst im Raum darstellen zu können. Deshalb ist es möglicherweise im Konzertsaal einer Brucknersymphonie einfach dieses der Fall, Bruckner selbst war ja als Mensch auch nicht gerade das, was man sich als einen Ekstatiker vorstellt. Also Bruckner, keine Ekstase, die Musiker, keine Ekstase, da sie ja sich auf ihre Musik konzentrieren müssen, beim Fideln, die Zuschauer, die Abonnenten, die Mumien, der Mumienwald, auch keine Ekstase. Keiner ist in Ekstase, aber die Musik ist eine durchgehend, einerlei in welchem Satz ekstatische Musik. Objektive Ekstase, aber die vielen kleine Subjekte, die sind alle irgendwie gelähmt, einschließlich der Komponist. Was nun.
U: Also sie wissen auch nicht, wo das sinnliche Äquivalent finden zu der Sinnlichkeit, die in der Musik drinn steckt.
H: Das ist vielleicht auch nicht nötig.
U: Das ist ja auch so etwas ähnliches wie aus einem Menschenopfer eine Oblate machen.
H: (lacht) ja. Durch den Kulturprozeß müssen ja mindestens Komponist und Musiker still halten, dürfen nur die nötigsten Bewegungen machen, während ein Ekstatiker, der muß ja frei strampeln dürfen. Und bei freiem Strampeln würde ja auch die Form auseinandergehen und die Musik wäre dann ein Chaos und keine irgendstrukturierte Ekstase mehr.
U: Das heißt ja dann, irgendwo gehts ja dann garnicht.
H: Was geht da nicht.
U: Ja, es geht nicht daß - ich weiß nicht dieser Begriff von objektiver Ekstase. Ja, es ist ein Zurückhalten eines eigentlich

körperlichen Zustands. Und diese Zurückhalten um des Transportieren willens, resp. um der um einer um sie einem bestimmten Kommunikationssystem einzuschleusen, das Kommunikationssystem zwischen Komponist, Orchester, und Publikum, um deretwillen wird dann Ekstase objektiviert.

H: Ja, bei archaischen Musizieren, da würde man ja sofort Ekstase assoziieren, also sowohl bei den Trommelnden, sowohl bei den nach den Trommeln zuckenden. Da stimmt es ja noch. Obwohl Ekstase ein ein sich paradoxer Zustand in sich sein muß, denn wer außer sich steht, wer ekstatisch ist, aus sich heraus gelangt, fühlt, kann eigentlich, weil er ja außerhalb von sich selbst ist, kann die Ekltase garnicht mehr fühlen, weil es muß ja ein nervöser Mittelpunikt da sein, ein Träger, dessen, was man dann Ekstase nennt. Und wenn man außer sich ist, ist das Subjekt ja außerhalb und kann nicht mehr der Träger sein. Es wäre dann auch diesem Zustand schon eine leblos zuckende Hülle. Bei wirklich gelungener Ekstase. Also entweder gelingt sie, dann ist kein Träger mehr da, der die Ekstase als Ekstase fühlt, oder sie gelingt nicht, dann behält man das letzte Zehntel Gedankenmasse dabei, dann ist man nicht außer sich, dann ist man eigentlich auch nicht in Ekstase. Also beide gegeneinander gehaltenen Möglichkeiten zeigen eine Struktur, mit der jeweils irgendetwas nicht stimmt. Also der Begriff Ekstase auf diese Sachen angewendet, läßt sich nicht so ganz anwenden. Will mich bedünken.

U: Was aber, aber nun passiert, Metzger beschreibt das sehr schön, der ...

H: Ja.

Cassette 2 Seite 1

H: ...irgendwie unbefriedigt. Ihm hats nicht gefallen. Und mir nicht. Und dann hat er das alles abgetippt. Und mir auch geschickt. Und irgendwie war es dann doch ganz gut. Und er konnte es dann doch nehmen und einbauen und so. Also das täuscht dann manchmal. Also hier, wo ich da so stammelte, da können sie ja ermessen, was da

U: Ich muß das noch im einzelnen auswerten.

H: Thematisch auch mit anderen verquicken.

U: So etwas schwebt mir vor in dieser Richtung. Jetzt bleiben wir nochmal bei dem Phänomen der wie soll ich sagen Ekstasesehnsucht.

H: Es ist natürlich die Gefahr, daß das jetzt schon gründlich ausgelutscht wurde. Mal sehen, ob sie da noch einen neuen Aspekt daraus ...

U: Der neue Aspekt, ist oder wäre der, daß Metzger die These vertritt, daß die weltweiter Verausstreuung der Musik, aus allem, was da einen Spulenmagneten hat und eine Membran, oder wie auch immer da diese Lautsprecherdinger da funktioniern, die Musik dröhnt einzig und allein zu dem Zweck, die Menschheit in Narkose zu versetzen, was ja eine andere Art von Außersichsein ist, weil das Bewußtsein oder die Wahrnehmungfähigkeit ausgeschaltet, oder beiseite geschoben wird, damit sie die reale Zerstörung ihrer Umwelt und ihrer selbst nicht wahrnehmen, sondern in einem Dauerzustand von Narkose oder Trance, also da sind die Begriffe wahrscheinlich beliebig und wahrscheinlich austauschbar, verbleiben. D.h. da ist die Musik, von wem aus immer eingesetzt, sowas stellt ja auch immer die Frage, von wem und gegen und warum und so weiter, um die Menschheit zu manipulieren, um sie damit praktisch davon abzuhalten, um über sich selbst und ihren eigenen

Zustand nachzudenken.

H: Welcher Bösewicht sollte das tun.

U: Es ist Metzger glaube ich nicht zu unterstellen, daß er da einen bestimmten Bösewicht im Auge hat. Das weiß wohl jeder, daß da nicht irgendwo der böse Ami sitzt, in einem kleinen Kämmerchern oder Japaner oder irgendwo, der da nun beschließ, nun werden wir erstmal die Radioempfangsgeräte verbilligen, und wenn sie alle einen haben, dann werden wir sie berieseln und sie dahin manipulieren, wohin wir sie haben wollen.

H: Auch darüber schreibt Günther Anders in einem anderen Kapitel. Die akustische Leine. Aber das jetzt irgendwie festzumachen, die die Menschheit einlullen wollen, das halte ich für ein bischen fehl

U: Nein, das halte ich auch ... er hat da weiter die Kulturindustrie oder was auch immer identifiziert. Es sind ja auch zwei Partner. Ja weil natürlich auf der einen Seite gibt es den Apperat von Menschen, von Institutionen, die Produkte herstellen, die sie verkaufen wollen. Das ist ganz klar. Auf der anderen Seite, ich finds erstaunlich, gibt es weltweit Menschen überall praktisch jeder, es gibt kaum jemand, der sich dessen enthält, die diese Sachen kaufen und sie dann auch hören wollen. Und zwar weltweit ein und den gleich Sumps, im schlechtesten Sinne ihrer vorhergehenden Trennung sexuelle, und zwar leere sexuelle Musik, also eigentlich nicht sexuelle Musik.

H: In der Dritten Welt gibt es Dorfgemeinschaftslautsprecher, welche die ganze Dorfgemeinschaft in einen Klangbrei tauchen. Ich hab da selber mal im südlichsten Indien, wo alle ohne Elektrizität leben, bis eben auf diesen Dorflautsprecher, und mal selber gefragt, wenn mal jemand das nicht hören will, Greise, Kranke, oder kleinste Kinder, das geht auch rund um die Uhr, Tag und Nacht, und der einzige, der dort Englisch sprechen konnte, der war sehr verwundert über diese Frage, und sagte. Nein, das gibt es nicht. Also die Individuation ist dort offenbar noch nicht so weit vorgedrungen, daß irgendjemand das nicht hören will, und das klingt in einem Umkreis von 5 Kilometern macht das einen riesigen Herleß(?) und in einem nächsten Dorf ist das selbige. Und die Musik ist gleichzeitig noch völlig verzerrt durch technische Mängel. Und das dröhnt durch jede Bambushütte. Also das nur mal so eine kleine Illustration. Zu ihrer Aussage, daß weltweit der gleiche Sumps gehört wird.

U: Na, dann muß aber diese Musik irgendetwas, das in dem Menschen drinn steckt, diesem Bedürfnis des Menschen entgegenkommen, oder es auf eine direkte und einfache Art und Weise befriedigen.

H: Stille ist tot. Und Lärm ist Leben. Dann offenbar.

U: Sie meinen, daß es nur das ist. Oder anders herumgefragt, an der These der Narkose, ist da was dran, wollen die Menschen von der Musik narkotisiert werden. Und ist die nun ja letztendlich irgendwo in Europa oder Amerika entstandene Popmusik, die es ja ist, die ich als Sumps bezeichnet habe, also ein Gemisch aus europäischer Harmonilehre und afrikanischer Rhythmik und ja im wesentlichen das, und dann kommen noch ein paar asiatische Klänge dazu, ist es ist diese Musik diejenige, die besonders in der Lage ist, diesem von Metzger letzlich unterstellten Narkosebedürfnis am besten entgegenkommt. Woran mag das liegen, was weiß ich, in Mexiko, wo ich war, die Menschen dort über ungeheuer vielfältige und hochkomplizierte und entwickelte Musiken verfügen, und die auch untereinander austauschen, es ist nicht so, daß die nicht voneinander wüßten, und so weiter, aber dann dennoch im großen Teilen, was weiß ich, zu 90 % dann doch der wesentlich einfacheren und lebloseren und liebloseren Musik aus den Radios zuneigen.

H: Ja ich hörte ja dann auch Abendragas für Sithar und Tropatsch(?), diesen nordindischen klassischen Gesangsstil, der in Indien praktisch ausgestorben ist, weil ihn in Indien keiner mehr weiterpflegt, und nun als ich zum ersten mal auf einer Trampreise einen Inder traf, wollte ich mich mit ihm über indische Musik unterhalten, aber der äußerte sich nur verächtlich und wußte nichts und kannte absichtlich nichts und schwärmte von den Beatles, und zwar gerade von dem Lied, welches mit Sithar begleitet war, aber wo eine normale Schlagermelodie nur den Klangreiz der Sithar nimmt. Wo nichts davon drinn steckte, was gerade das indische Element ist. Das war dann schon fast wieder ein bischen lustig, ne. Das auf Umwegen der Inder den Schlager mit der indischen Untermalung bevorzugte. Vom Sargent Pepper Album. Narkose. Warum soll das Norkosebedürfnis in diesem Jahrhundert gestiegen sein. Wenn die Technik im vorigen Jahrhundert schon dagewesen wäre, wären alle Menschen derselben narkotischen Tendenz verfangen. Weshalb ich vermute, daß es eher eine Folge der Technisierung, der Organisation, der Administration sein wird. Weil das Leben ist ja sicherlich nicht um so viel schwerer geworden, daß eine größere Narkosemenge verabreicht werden muß. Früher traten die sehr häufigen Feste ein dafür. Aber die waren eben punktuell. Höchstens einmal die Woche gab es ein Fest, für sieben Stunden, vielleicht. Aber daß in der Dritten Welt Feste immer häufiger gefeiert werden, und daß eben ein Stecker garnicht mehr herausgezogen werden braucht, damit es laut ist, das kann dann so eine Identifikation mit einer Überfütterung geben. Das ist dann natürlich Narkose. Aber wenn dann plötzlich kein Strom mehr da wäre, würde die Narkose auf akustisch angenehmere Weise erzielt werden. Also die Narkose ist nicht die Ursache dabei. Es ist Technik in Verbindung mir Gewohnheit, und dann Sucht aus der Gewohnheit. Irgendso eine trübe Mischung aus all diesen Stichworten. Technik. Narkose. Sucht.

U: Sie haben vorher das Stichwort, als wir noch das Gegensatzpaar E-Musik und Popmusik unterhielten, das Stichwort gebracht von Erleuchtung, oder von einem ja das im Umgang dieser Musik, also der Ernsten Klassischen Musik für sie selbst in ihrem Lebenswandel oder in ihrer Laufbahn, in ihren Entscheidungen, die sie treffen, sich etwas verändert. Ist ihnen das passiert, oder gibt es tatsächlich solch eine Begegnung mit Musik, die einen solchen Schritt ausgelöst hat.

H: Ja, bei dem klassischen Schritt der Erleuchtung, der gehört ja eher in den östlichen Raum, und dortige Zen-Meister oder Yogis, die werden erleuchtet ohne die Begegnung mit polyphoner abendländischer Musik. Die nehmen die kleinsten uninteressantesten Anlässe und sind schon erleuchtet. Aufgrund der Tradition, daß sie schon mit dem Begriff zusammenkommen, daß sie erfahren, es kann ein Ziel sein, erleuchtet zu werden, und daß sie dann anhand einer Stufenfolge an Hand eines Meisters erreichen. ja. Hierzulande gibt es ja diese Tradition und dieses Ziel garnicht. Und wenn jemand mit leuchtenden Augen plötzlich im Schimmer der Kronenleuchten eines Konzertsaales säße und er dann bei Hören einer Mahlersinfonie die Augen noch mehr leuchten, und

hinterher drängt er sich dann auch zur Garderobe. Ist er dann erleuchtet gewesen im zweiten Satz, oder so. Also von Adorno herkommend müßte man sagen, auch daß die Rezipienten sind nicht die, die durch Musik erleuchtet werden, sondern wenn Erleuchtung es überhaupt gibt, dann sind Werke oder Stellen aus Werken Passagen sind erleuchtete Passagen, aber irgendein empirischer Zuhörer ist nicht nach der Begegnung mit der Musik erleuchtet, und vorher wars er nicht. Und hinterher kann man sich überlegen, ist ers danach noch oder muß er die Platte wieder auflegen, um es wieder zu sein. Also das ist ein bischen kritisch.
U: Ich wollte gerad sagen, jetzt ziehen sie sich auf Adorno zurück und ich hatte nach einem persönlichen Erlebnis gefragt.
H: Kann ja vielleicht noch kommen. Adorno hab ich jetzt deshalb herangezogen, weil der Begriff der Erleuchtung kommt ja bei ihm in solchem Zusammenhang oder ich weiß garkeinen Zusammenhang, in dem er bei ihm vorkäme. Er wendet aber diesen Trick auf den Begriff Katharsis an. Daß ein Mensch ein Mensch keine Katharsis erfährt, aber innerhalb der Musikgeschichte findet Katharsis innerhalb der Werke statt, daß sie sich aneinander und nacheinander hinaufentwickeln, und bestimmte Untugenden früherer Werke nicht mehr mitmachen, so daß insgesamt eine Katharis durch die Musikgeschichte läuft, aber die einzelnen Hörer erleben eine solche Katharsis nicht. Und das habe ich jetzt einfach einmal naja Bolz würde sagen, diese Denkfigur habe ich jetzt einfach einmal vom Begriff der Katharsis abgezogen, und auf Erleuchtung angewendet, und dann kam diese Betrachtungsweise zustande. Und in Bezug auf persönliche Erlebnisse kann ich einfach einmal so ganz cool sagen, daß ich so jedes Jahr ein Lieblingskomponisten hatte, nicht chronologisch nach der Musikgeschichte, sondern zunächst wie es kam. Alle Jahre wechselte dann so dieser Lieblingskomponist, so daß ich dann jeweils von ihm alles kennenlernen wollte, und dann auch die Werke zueinander in ein Verhältnis setzte, so daß ich dannbeurteilen konnte, wie er sich entwickelte und so etwas, und da gibt es natürlich Erlebnisse. Muß ich vielleicht nicht unbedingt das Wort Erleuchtung drauf anwenden. Vielleicht ginge das, aber damit muß ja keiner protzen, oder das fällt auch unter das was ich eben sagte, also der Problematik, den Begriff Erleuchtung auf irgendwelche privaten Gefühlserlebnisse anzuwenden. Muß ja nicht sein. Führt nicht so weit.
U: Sie haben gerade gesagt, Adorno hat gemeint, daß die jeweils nachfolgende Musikgeneration die Fehler der vorangehenden ausschließt, oder ausschloß, also sich so ein Prozeß der Katharsis sich durch die Musikgeschichte zieht, seiner Ansicht, oder zog, d.h. er kam dahin von einer Avantgarde zu sprechen, die eine Avantgarde ist, die auf dem Kenntnisstand, dessen, was im Augenblick notwendig und nötig ist eben steht, und das auch vorantreibt, im Gegensatz zu anderen, die das eben nicht tun. Diese Anschauung einer Avantgarde ist seither ja ins Zwilicht geraten, also es gibt wahrscheinlich mehr Komponisten, die sich da wahrscheinlich im großen Umfang mißverstanden fühlen würden, wenn man sie einer Avantgarde zuzählen würde. Rihm zum Beispiel,
H: Killmayr.
U: Ja, Killmayr ist noch ein anderes Kapitel, der ist eher renitent. Das ist was ganz anderes. Sehen sie da ein Prozeß, seitdem Adorno das beschrieben hat, in den sechziger Jahren, daß sich dieser Avantgardebegriff halten läßt.

322

H: Ja, von Adorno her gesehen, und nach wie vor von Heinz-Klaus Metzger her gesehen, sind dann solche Umkippbewegungen, daß viele Komponisten garnicht neu sein mögen, also weil sie auch sowieso nicht können, sieht das sehr nach Regression natürlich aus. Und ein Musikphilosoph ist von meiner Seite her noch nicht zu sehen, der solche renitenten oder bewußt alte Harmonieverhältnisse oder längst gehabtes wieder neu aufgreifen, die so etwas rehabilitieren würden. Theoretisch. Also jeder hat natürlich sein kleines eigenes Theorem, womit er das dann verteidigt, womit er im Programm so eine kleine theoretische Absicherung versucht. Aber ich sehe keinen Weg, wie man da um den Begriff Regression herumkommt. Und Metzger noch im jüngsten Interview noch vor ein oder zwei Jahren auch nicht. Also wer nichts neues sagt, brauch nichts zu sagen.

U: Braucht sich auch nicht Philosoph zu nennen, dann.

H: Nicht als Komponist.

U: Ja, dann sind wir gegenwärtig in einem Zustand, in dem wenig neues gesagt wird. Das neue an dem, was gesagt wird, ist, daß es schon alles gesagt wurde.

H: Minimal music war ja mal etwas neues. Das gabs in dieser orginellen Ausprägung. Aber das ist ja auch schon 20 bis 30 Jahre her. Und innerhalb von ihr hat sich dann nichts neues vollzogen. Sie bleibt immer so. Es wird nur immer ein bischen uminstrumentiert. Und dann wurde es für Orchester gesetzt. Bei Phil Glas oder so. Oder daß noch mal was neues entstünde. Oder eine Auseinandersetzung zwischen minimal music und avantgardistischer Musik innerhalb von Musik habe ich auch noch nicht beobachtet. Entweder schreibt ein Komponist minimal music oder eine andere Musik, aber daß er beide Musiken miteinander, daß er beide beherrscht und beide musikalisch zueinander bringt, und daraus etwas musikalisch macht. Ich weiß nicht, ob das schon vorgekommen ist. Also wenn ich Komponist wäre, hätte ich da gleich mal ein kleines Arbeitsfeld auszuschreiten.

U: Es wird versucht, ja.

H: Wer versuchts.

U: Dadelsen, zum Beispiel.

H: Dadelsen?

U: Dadelsen, ja heißt der.

H: Wie macht der das.

U: Ja er nimmt den, wie soll ich sagen, den Gestus der minimal music, also diese in einem Mikrobereich übereinanderliegenden Rhythmen, die sich so schön langsam verschieben, das ist ja die Grundidee, und setzt aber die Veränderungen, die da passieren können, bricht er auf, d.h. daß da Regelmäßigkeiten erscheinen, die gar keine sind, oder auch das an einer bestimmten Stelle unterbricht, und auch melodiösen passieren kann, also ich bin damti nicht völlig einverstanden, weil es da dann so ein Moment von Montage bekommt. Es kein durchgeschlagener Beat mehr, wie es Steve Reich etwa noch ganz nachzuweisen war, also im Grunde sind es bei Steve Reich nichts anderes als mehrere Beats übereinander, die halt nur sehr exakt gespielt werden müssen, um einen Sinn zu ergeben. Das können Computer mittlerweile besser. Sondern was er macht ist, diese beats, sogar noch jenseits von off-beats eine Unregelmäßigkeit zu geben, die so unregelmäßig ist, daß sie kein Computer nachahmen könnte, aber dabei den Gestus, also diese Art von Fluß, oder auch Magie natürlich der minimal music bewahrt. Da kann man wahrscheinlich noch mehr machen, als es der Dadelsen macht. Ich weiß auch nicht, ob minimal music diese Bedeutung hat, um sich jetzt auf sie zu konzentrieren. Ich mein Sachen, Kompositionen, die in letzter Zeit sehr viel ins Gerede gekommen sind, worüber viel geschrieben wurde, das sind halt die letzten Streichquartette von Nono, Lachenmann, also an Diotima, wie heißt das andere von Lachenmann.

H: Gran torso?

U: Noch danach. Es sind auch jeweils Streichquartette. Es sind auch alles sehr sehr ruhige, sehr zurückgenommene Stücke, noch ruhiger, noch stiller, noch fließender als der gran torso, gran torso ist ja mitunter sehr abgehackt eigentlich sehr abgehackt, eigentlich. Operiert eher mit dem Moment des verschweigens, also mit der Weigerung, was eine Aggression hat, im Gegensatz zu diesem letzten, das ein ständiger Fluß ist, der sich aber am Rand des Schweigens bewegt. So daß etwas anderes gemeint ist. Das eine Mal ist ein Verstummen gemeint, mit einem gewissen Protest. Und das andere Mal ist das Verstummen gemeint, ein gewisser Rückzug, so zu deuten vielleicht, daß Stille komponiert werden soll.

Stille

H: Ja, im belauschten Lärm schrieb ich ja über das hohe Verkehrsaufkommen am Rande des Verstummens,ja. Wo ja schon bei Webern der Rand des Verstummens sehr prononnciert in den Blick kam. Und wo es aber nicht aufhört, daß alle verstummen wollen, aber eben so inkonsequent verstummen, nämlich doch nicht verstummen, und von vornherein schon wissen, daß sie nicht verstummen, aber ständig mit der Gebärde des Verstummens spielen. Wo das ursprüngliche Verstummen Weberns garnicht nur umfunktioniert wird, sondern es ist immer in dem Sinne, daß etwas verhalten wird, verstummen soll, tatsächlich auch verstummt, aber eben unredlich bleibt, weil es ja nicht wirklich verstummt, weil die Musik geht ja weiter. Oder spätestens das nächste Stück geht weiter. So oder ähnlich oder besser hab ich das dort schriftlich ausgedrückt.

U: Und da ist dann wieder das gleiche Phänomen, daß das Verstummen in der Musik stattfindet. Und nicht beim Hörer. Oder vielleicht ist es gerade umgekehrt, weil der Hörer sich die Stille dazudenkt.

H: Ja, beim Hörer im Konzert läßt sich ja genau der umgekehrte Prozeß beobachten, also eine Musik, die mit dem Verstummen liebäugelt, fängt erst mal an. Sie muß ja erst mal anfangen, um dann irgendwie verstummen zu können. Und das Verstummen ist ja wohl mehr am Schluß, als am Anfang. Gut, die Musik läuft. Am Anfang sitzt der Zuhörer noch recht still, nämlich stumm, aber aufgrund der physiologischen Verhältnisse bekommt er eine Druckstelle, und muß irgendwie sich bewegen. Spart das manchmal bis zur Pause auf, oder hüstelt auch schon mal zwischendurch. D.h. während die Musik eher auf eine Verstummen zuläuft, wird der Hörer unruhig, und muß sich irgendwann bewegen. Also aus einer relativ stummen Situation, geht er in die umgekehrte Richtung, daß er auch so wie in der minimal music, wo sich zwei Tendenzen überlagern, jeweils auch in den Hörenden und den Spielenden und der Komposition sich gegenläufige Muster bilden, die man sich jetzt so gegeneinander gelagert vorstellen kann. So daß eigentlich der Komponist nur verstummt, damit der Zuhörer sich endlich mal so richtig bewegen und hüsteln kann. Womit wir wieder im Innen und Außen angekommen wären. Aber das kommt ihnen vielleicht zu gaghaft vor oder so. Philosophisch nicht so ganz relevant vielleicht.

448
U: Ja, schon so etwas.
H: Ja, was ist da zu tun.
U: Wir hören einfach an dieser Stelle auf, das ist zu tun.

Zenck
Cassette 1 Seite 1

U: Sie haben - eine Dissertation war das - ein Buch über die Musik als begriffslose Erkenntnis geschrieben, da geht es um die Rezeption von Adorno, oder ihre Rezeption von Adorno, oder ihre Rezeption von Adorno, und die besondere Stellung der Musik im Werk Adornos, und es wird zuerst etwas erstaunlich These entwickelt, oder nachentwickelt, nach Adornos Schriften, daß mit der Musik in der Musik Erkenntnis, möglich sei. Fangen wir vielleicht erst einmal einfach damit an, was hat es Gedanken auf sich, und wie wird der begründet.

Z: Zuerst muß man mal sagen, daß die Musik etwas begriffliches artikuliert, nicht neu ist, nicht erst von Adorno etabliert worden ist, sondern Vorformen hatte bereits bei Friedrich Schlegel, der die Musik bereits mit einem philosophischen Diskurs verglichen hat. Ich glaube, es gibt diese beiden Voraussetzungen, einmal Schlegel, daß die Musik bereits Gedanken formuliert, und gedankenähnlich Wendungen annimmt. Das andere ist, daß die Musik sich immer sehr stark orientiert hat an Sprache und dadurch sprachähnlich geworden ist. Und ich glaube, das ist nachher der springende Punkt für Adorno gewesen, daß es eine Phase gab, also Frühromantik könnte man sagen, daß die Musik dann sich solange an Sprache orientiert hat, und dann plötzlich etwas hat formulieren können, was Sprache nicht formulieren kann. Und das war für Adorno nachher der springende Punkt, das er der Auffassung war, daß die Sprache sehr normativ Wirklichkeit wiedergibt, und keinen Freiraum läßt für das, was über die Wirklichkeit über eine sehr beschränkte Realität hinausgeht. Also dieses utopische Potential von Musik. Also ganz wichtig ist, sich klar zu machen, daß er die Musik nicht angesiedelt hat, einfach im beliebigen Bereich der Schwärmerei, oder der Bidlerhaftigkeit, noch daß er sie gleichgesetzt hat mit philosophischer Erkenntnis. Daß sie ein Drittes war, diesen beiden gegenüber. Man müßte es sehr klar absetzen, das habe ich auch versucht, nur muß ich dazu sagen, die Arbeit ist lange her, die Arbeit ist 78 erschienen, und hab ich hab weiß Gott einen großen Abstand zu diesen Ansätzen, hab das dann selbst ganz anders weiter entwickelt, aber ich glaube, daß damals ein ganz wichtiger Punkt in der Absetzung von Lukacs, der versucht hat auch die Musik sehr stark in ein in die Nähe der Abbildtheorien zu bringen, daß die Musik Natur oder äußere Verhältnisse unmittelbar wiedergibt oder abbildet. Und da gibt es ja auch durchaus Belege, Lukacs hat da auch durchaus recht, also wenn er an Naturimitationen und dergleichen mehr denkt, also die Imitationen der äußeren Natur, und das hat Adorno weniger interessiert, das war für ihn nur ein Teil, ich würde sogar fast sagen, er hat der Musik mißtraut, die sehr bilderhaft, oder plakativ bilderhaft, wie die Alpensinfonie von Strauß. Die hat er richtig gehaßt. Also wenn Musik so plakativ einen Sonnenuntergang wiedergibt oder den Sonnenaufgang, dann ist sie von vornherein unwahr. Das ist glaube ich ganz wichtig, sich das klar zu machen, woher das bei Adorno kam, wovon er sich abgesetzt hat, und dann daß er eben, daß er in der Musik - und das ist glaube ich das Zentrum ihrer Frage eine Erkenntnisform gesehen hat, die es weder in der Sprache, in der Sprachtheorie, in der Philosophie, noch in einer der anderen Künste gibt. Daß sie eine so spezifische Kunstform ist, und eine Erkenntnis wiedergibt, die sich in keiner der anderen Künste wiederfindet.

U: Vielleicht etwas naiv. Aber wie kann man diese Erkenntnisform charakterisieren. Ich mein, da sie sich jenseits von Sprache befindet, ist klar. Aber über die Tatsache hinaus, daß Musik als Zeichen erstmal sich selbst bedeutet, findet Adorno doch einen bestimmten Ort, oder ein bestimmtes - wie soll man es sagen - ja Ort, mir fällt kein anderer Begriff dafür ein, wo diese besondere Erkenntnis von Musik sich ereignet, im Unterschied zur Philosophie.

Zenck: Ja, oder zur Sprache. Zum einen, diese Orientierung an Sprache, an Denken ist bei ihm in der ästhetischen Theorie noch einmal entwickelt worden, in seinem letzten großen Werk, da hat er ja immer gesagt, daß die Musik durchsetzt sei von signifikaten Elementen. Also daß es in ihr eine Urteilsstruktur gibt, fast so wie in der Kantischen Urteilskraft, da hat er sehr gerne die Repriseneintritte der Beethovensinfonien, der Neunten vor allen Dingen herangezogen, da hat er immer gesagt, da sagt die Musik, so ist es. Da spricht sie ein Urteil aus. Aber ich glaube, das war für ihn nur die eine Seite, die andere Seite war, daß sie die Festsetzungen, die Fixierungen der Begriffe, das so ist es, auch immerwiederum auch aufgelöst hat, ins erzählende, ins Epische, ins in sich verlierende. Ein ganz gutes Beispiel wäre hier, das hat er nicht ausgeführt, das hab ich dann weiter später mal selbst entwickelt, das Beethoven-Buch liegt ja bereits, liegt ja noch nicht vor, es gibt ja ein großes Konvolut aus dem Nachlaß. Und man kann nur spekulieren darüber, wie das aussieht, aber ich stell mir das so vor, daß er die Fixierung auf Beethoven zum Beispiel hatte, weil sie aufgrund der Nähe der Beethovenschen Musik mit Schlegel, also mit dieser Vorstellung, daß die Musik einen philosophischen Gedankendiskurs formuliere, sich auf Beethoven bezog, weil er dort diese Nähe zur Urteilsstruktur hatte. Also diese strenge Formulierung musikalischer Gedankengänge die Verwicklungen, diese Kombinationen, das Abarbeiten von Gegensätzen, und die Lösung nachher, wie man die dann interpretiert, mag offen bleiben. Und dann gibt es von Adorno ja einen ganz schönen frühen Schubertaufsatz, von 1928, und da merkt man, wie stark eigentlich seine Zuneigung war zu einer Musik, die nicht so angestrengt war, wie die Beethovens. Die nicht mal uns klar machen will, so klug bin ich, das kann ich mit Thema, mit dem Thema machen, das entwickel ich dahin, sondern eine Musik die sich dem inneren Atem überläßt. Und sich auch verliert. Also ich glaube hätte nichts dagegen gehabt, wenn man also Schubert Verfahren, vor allem der späten Klavierwerke, und vor allem auch der Großen C-Dur Sinfonie, wenn man die verglichen hätte mit einem Titel von Kleist, über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Daß er doch Schubert geliebt hat, weil er doch jemand war, der ganz lange gebraucht hat, um sich selbst zu finden , auch in den Stücken, und der sich auch verloren hat. Also das würde ich jetzt gegeneinandersetzen, also das ist der Freiraum, der Freiraum liegt nicht dort, wo die Musik ihren Erkenntnischarakter, ihre Nähe zum philosophischen Diskurs einfach aufgibt, und einfach schlechte Unmittelbarkeit produziert, sondern wo sie streng doch organisiert ist, und doch sich auch davon sich distanzieren kann, sich lösen kann. Und

das hat er wohl mehr in Schubert dann gesehen, so daß ich ohne ihm Unrecht damit zu tun, sagen würde, daß beides zusammen wäre es gewesen. Also die große B-Dur Sonate und die Hammerklaviersonate.
U: Sie haben jetzt im Bezug auf die Alpensinfonie von Strauß vom einem Verlassend er Wahrheit gesprochen. Und in Abgrenzung zu dem Schubertschen sich Verlieren von einer schlechten Unmittelbarkeit. Das sind ja beides eher moralische Begriffe, und sie haben dann als Drittes, und das mündet dann in meine Frage, von einer Weiterentwicklung der Gedanken Adornos gesprochen, die sie ich weiß nicht aus Anlaß welchen Themas oder Beispiels entwickelt haben. Wie ist es betellt in der Musik, und ich mein das jetzt besonders in Bezug auf die zeitgenössische Musik, die jetzt von lebenden Komponisten hergestellte, mit diesen moralischen Begriffen, also Wahrheit ist nicht moralisch, aber die schlechte Unmittelbarkeit ist auf alle Fälle eine moralische Frage. Kann man das an Hand des musikalischen Materials, also der Partitur, oder seis dann des klingenden Material entscheiden.
Z: Also das sind ja zunächst mal zwei Fragen, die man auseinanderhalten kann. Zunächst mal eine, das Adorno die ganze Ästhetik, die ganze Betrachtung von Kunst immer unter der Perspektive von Wahrheitsbildung oder -reflektierung ist klar. Da hat er eigentlich eine Schönbergsche Begriffbildung aufgenommen, der sozusagen diesen ganzen Streit, ob die Musik etwas schönes oder häßliches ausdrücken müsse, oder könne, oder dürfe, so gelöst, daß Schönberg der Auffassung war, die Kunst oder die Musik müsse in der Hauptsache wahr sein. Also im Grunde hat er die Kategorie des Häßlichen von Baudelaire zusamengezogen mit der Kategorie des Schönen von Hegel, und hat dann gesagt, weder das eine noch das andere, sondern er hat gesagt, die Musik müsse wahr sein.Und Schönbergs Musik ist ja mit diesem fast fanatischen Begriff von Wahrheit aufgetreten. Also das ist eigentlich ich mein Adorno kam ja aus der Schönbergschule und aus der sehr rigiden Sprachvorstellung von Karl Kraus, daß er diese Wahrheitsvorstellung, diese Moralität des Komponierens weitergetragen hat, weitergebildet hat. Das ist also die eine Frage. Die andere Frage ist, wie kann man sowas aus den Partituren her begründen. Und da hat er - ich folge dieser Vorstellung nicht so uneingeschränkt, wie er das immer versucht hat, er hat diese Vorstellung nun gehabt, daß jedes Kunstwerk einen Stand innerhalb der Materialentwicklung formuliert. Und daß man an diesem Stand des musikalischen Materials die Wahrheit oder Unwahrheit ablesen könne. Das klingt jetzt erstmal sehr einfach und rigosos, und ist nachher in der Verifizierung sehr schwierig. Es einfach so zu sagen. Ich würde es einmal so auf ihre Frage mit der Alpensinfonie so formulieren, daß er bei Strauß deutlich gesehen hat, fast wie Mahler auch, daß die Salome und die Elektra zwischen 1906 und 1910, ganz radikale Werke von Strauß waren. Und dann der Rosenkavalier und die Alpensinfonie, überhaupt dieser ganze Bereich der Programmusik und der sinfonischen Dichtung sehr stark Gefahr lief die Musik einfach in schlechte Malerei zu übersezten. Das war immer schon Thema in der Musik, ja. Also im späten 18. Jahrhundert haben sie große Texte über Malerei in der Musik, das ist ja nie verboten gewesen, daß die Musik diese malenden Züge hat, daß sie darstellt, daß sie Bildassoziationen weckt, ist ja durchaus ein Teil, aber sie aufzulösen in Malerei,

ist das Problematische und wir leben ja heute in einem sehr von optischen Medien bestimmten Zeitalter und die größte Gefahr, die der Musik drohen kann, wäre sie aufzulösen in einer Bilderhaftigkeit. Aber auf ihre Frage nochmal zurück, mit der Wahrheit. Das Problem mit der Wahrheit auf neue Musik bezogen, das war ja ihre Frage nach 1950 ist ja das für Adorno gewesen, daß er eigentlich dem, was in Darmstadt und Köln passiert ist in der damaligen Darmstädter und Kölner Schule mit Werken von Stockhausen und Boulez und nachher von Ligeti, daß er den Werken eigentlich nicht mehr recht hat folgen können. Er war zwar in den Darmstädter Ferienkursen am Anfang noch da, hat aber die Entwicklung dort nicht mehr so lebendig mitverfolgt, wie früher. Und dafür gibt es eine ganz einfache Erklärung. Wenn man sich Kompositionen von Adorno ansieht, ja, also Trakl-Lieder oder Orchestervariationen, dann sieht man sehr stark, daß er versucht, Webernsche Traditionen, also im Fall der Trakllieder ist das ja ganz deutlich, die Webern vor 20 Jahren komponiniert hatte, ja also in diesem Abstand von 20 Jahren zu komponieren auf seine Weise, daß da keine große Entwicklung mehr gelaufen ist. Ich würde nicht sagen, daß sie schlecht sind, oder daß man sie nicht aufführen sollte, aber es war einfach sein Verhaftetsein in der Wiener Schule, und mit dieser Vorstellung von Musik, mit ihre Sprachähnlichkeit ist er auch an die neue Musik herangegangen, hat auch dann für Cage nicht mehr so großes Verständnis an den Tag bringen können.

U: Ja, ist aber dann, ich formuliere es jetzt drastisch, diese Frage nach der Wahrheit nach der - ich würde es mal Aufhebung nennen - 12-Tonschule in Anschluß an Schönberg, ist diese Frage nach Wahrheit da noch zu retten oder in irgendeiner Weise zu beantworten.

Z: Ja, sie ist zu beantworten, aber nicht auf dem Weg, wie Adorno das gemacht hat, weil Adorno diese Wahrhaftigkeit der Musik gebunden hat an den Stand des Materials, und zwar des tonalen - atonalen duodekaophonen Materials. Und im Augenblick, wo sie ganz anders Musik komponieren, also wie Varese sehr stark mit Raum, oder sehr stark mit Farbe oder mit Mikropolyphonie wie Ligeti, also wenn ganz andere Kriterien ins Spiel kommen, oder wenn sie Musik konzipieren, wie Cage, von der Pause, oder der Absenz von Musik, dann kommen sie mit diesem Materialbegriff einfach nicht mehr an die Musik oder diese neueren Produktionen heran. So daß das dann auch keine Dimension mehr für Wahrheitsfindungen oder Wahrheitsbestimmungen sein kann. Da muß man ganz neue Kriterien finden.

U: Haben sie nach solchen Kriterien gesucht, oder wissen sie von der Suche nach solchen Kriterien.

Z: Es ist ja erst mal wichtig, sich aus dieser monolithischen Vorstellung des Gangs der Geschichte zu befreien, und dieser Vorstellung ist Adorno teilweise durchaus verfallen gewesen, er hat also wirklich im Grunde im Sinne eines Großbürgers hat er die Entwicklung der Musik gesehen, also im Sinne ihrer großen Repräsentanten, also von Bach über Beethoven, Brahms, Schönberg, und dann vielleicht bis hin zum frühen Boulez vielleicht, mit Fragezeichen. Und wenn ich möchte jetzt nicht sozusagen ihm vorhalten, er hätte zu wenig musikalisches Repertoire gehabt, die Zeitgenossen haben jeweils nur eine beschränkte Perspektive auf ihre eigene Geschichte, das ist klar, aber ich glaube wenn man unter heutiger Befassung mit Geschichte, also auch sozusagen andere Komponisten der Vergangenheit entdeckt, sieht man auch, die zeitgenössische Produktion anders. Dewegen würde ich sagen, wenn man weggeht von Heroengeschichtsschreibung, wenn man Streichquartette von Danzi, von Hoffmeister, oder sehr viel andere Komponisten wie Hummel, also ein Beethovenzeitgenosse wahrnimmt, dann sieht man also jetzt auch die zeitgenössische Produktion anders. Und wir müssen uns glaube ich eine Sache klar machen, die Fortsetzung der Wiener Schule in Darmstadt wäre ja ganz anders verlaufen, wenn etwa Varese der Nachfolger geworden wäre, oder an Stelle von Steinike das Institut geleitet hätte. Ich will damit nur sagen, die musikalischen Entwicklungen, oder künstlerische Entwicklungen laufen ja nicht nur in den Köpfen von Menschen ab, von Komponisten, sondern sind sehr stark bestimt von Institutionen, von den Leuten, die diese Institutionen selbst bestimmen. Also wenn Varese 1950/51 anstelle von Schönberg, Schönberg war damals vorgesehen als Leiter des Instituts, nach Darmstadt gekommen wäre, wäre die ganze Entwicklung in Darmstadt vollkommen anders verlaufen. Und dann hätten solche Komponisten wie Scelsi auch viel früher eine Chance gehabt, in Darmstadt Fuß zu fassen. Also ich würd jetzt sagen, wir befinden uns jetzt in einer nach-adornoschen Situation insofern, als wir merken, wie problematisch diese monolithischen Geschichtsvorstellungen sind, und wie wichtig es ist, andere Formen des Musikmachens, des Komponierens wahrzunehmen. Also wenn man eben von der strengen Richtung herausgeht, und etwa bei Stefan Wolpe in den 30er, 40er Jahren, oder etwa bei Scelsi etwa auch schon in dieser Zeit in den Klavierstücken sieht, daß da Komponisten rausgehen aus der strengen Wiener Schule, aus dieser Orthodoxie und plötzlich ganze Stücke, ganze Klavierstücke nur einen Ton schreiben, ja eine ganz andere Vorstellung, sozusagen einen Ton aufzuladen mit unendlicher Energie, oder nur Klänge zu komponieren, also sozusagen nicht immer nur diese Substanzvorstellung, die Adorno immer hatte, daß die Instrumentation nur eine Verkleidung ist, oder ne Einkleidung, und daß die Substanz nur im eigentlich Tonsatz liegt, also daß meinetwegen die Textur eines Klangs, die Farbigkeit, das Blühende eines Klangs oder eines Tons, wenn das plötzlich bestimmend wird, oder die Pause, oder das Nichts, oder das ja, oder diese plätzliche Erschütterung, wenn ein Ton plötzlich in die Pause fällt, solche Dinge hat Adorno nicht in dieser Form wahrgenommen. Was seine Verdienste garnicht schmälern soll.

U: Ja sie werden jetzt ganz begeistert, geradezu schwärmerisch. Natürlich hat mich das, als ich Scelsi das erste Mal hörte in Graz, war das, hat mich das genauso beeindruckt, so daß ich gleich Sendungen darüber machen und mußte, und auch mehr darüber erfahren mußte, soviel ich halt habe finden können. Aber die Frage, die gestellt war, war ja die: Die Suche nach der Wahrheit, die Adorno noch hat festmachen können an den Partituren, an der Organisation dieser Partituren, an der Organisation des Materials, er redete ja sehr viel von Konstruktion, die kann man an Scelsi in der Form nicht mehr festmachen. Eine Konstruktion findet man in dem Maße bei Wolfgang Rihm auch nicht, die findet man vielleicht bei Kirchner, oder bei einer Reihe von Postmodernen, die mit der Form der Sinfonie wieder umgehen. Bei Cage ist es eine andere Art und Weise problematisch. Also was ich damit sagen will, die Art von Objektivierung und Entwicklung eines Gedankens, der ganze Begriff des musikalischen Gedankens,

335
ist heute nicht mehr so aufzufinden, wie er vielleicht für Adorno in den Komositionen aufzufinden war.

Z: Ja, das ist auf jeden Fall richtig. In dem Augenblick, wo die Musik kein sprachähnliches Gebilde mehr ist, und die Situation haben wir nach 1950 bereits, das ist die frühen Boulezklavierstücke und Sonaten und Stockhausenstücke haben ja mit der Sprachähnlichkeit von Musik überhaupt nichts mehr zu tun. Und man muß dann in der Tat für diese neue Musik ganz neuartige Kategorien entwerfen, und an diesen dann die Wahrheitsfrage diskutieren. Und das Beispiel, das sie vorhin brachten, ich glaube, da hätte man mit Adorno wieder gut diskutieren können, also die ganzen jungen, jüngeren Komponisten, die sich traditioneller Formen bedienen, ja, da hätte man gerade wiederum eine Möglichkeit Adorno mit ins Spiel zu bringen. Und eigentlich auch die Unstimmigkeit zu zeigen. Daß also die Restitution von klassischen oder traditionellen Formen ja etwas sehr problematisches darstellt. Ich mein das hat Adorno ja sehr deutlich gesehen, also im Spätwerk von Schönberg, daß glaub da schon wieder, da ist Adorno eigentlich sehr aktuell, daß man durch ihn wieder Kriterien hätte, um diese Kompositionen auch wieder zu kritisieren, was nicht heißen soll, ihn zu absolutieren. Aber ich finde es sehr problematisch. Ich meine Kandinsky hat sehr früh das einmal so formuliert, daß man ein alte Form nicht wiederholen könne in der Geschichte der Kunst. Daß sie also von vornherein Totgeburten seien. Und in den frühen 70er Jahren war das ja auch so, daß die jungen Komponisten plötzlich alle so quasi wie Mahler schrieben, und ich hab mir dann gesagt, dann hör ich lieber Orginal-Mahler als so einen Gestus, der sich da eine Unmittelbarkeit erschwindelt, oder eine Tiefe oder eine Welterfahrung, die einfach nicht da ist. Da ist mir dann einer lieber, der mit ganz einfachen Tönen, also wie G. Kurtag, und dann das ganz konzentriert macht. Aber auf ihre Frage nochmal zurück, es ist auf jeden Fall richtig, daß es gerade da würde ich auch Adorno in Hinblick auf seinen Wahrheitsbegriff, bezogen auf Konstruktionsvorstellungen der tradionellen Musik, daß es überhaupt einseitig ist, die Wahrheit von Musik zu beurteilen nach Kriterien der Konstruktion in der Musik selbst. Da muß man schon näher bestimmen, was die Konstruktion ist, und dann kommt man weiter. Also wenn man das mal versucht, zurückzuverfolgen, dann würde ich sagen, dieser Punkt zum Beispiel mit der Reprisenproblematik bei Adorno unglaublich eineitig betrachtet worden ist, daß er da sich immerfestgehakt hat, an dieser Unstimmigkeit, daß eine Musik, die eben auf dem Weg ist, sich entwickelt hat, keine Reprise darstelle. Also keine Reprise sich zumuten dürfe. Weil dadurch falsch wird, was alles sich entwickelt hat. Auch eine Kritik an Hegel gleichzeitig. Das kann man ja auch ganz anders sehen. Er hat ja eigentlich immer sehr klug gehört. Aber ich höre in diesen Reprisen die Gewalt mit, die den thematischen Gebilden angetan worden ist. Ich höre jetzt nicht nur die Reprise, aha, das hab ich schon am Anfang gehört, sondern ich höre die ganze Durchführung mit, ich höre die ganze Veränderung, die ganzen Farbschattierungen, und den ganzen Prozeß mit. Und das hat er merkwürdiger Weise nicht getan. Also ich würde sagen solche Dinge sind bei ihm auch zu rigoros gewesen, also auf Konstruktion hin, nicht. Und auch zu wenig auf gestische Charaktere, nicht. Oder auf bildhafte Elemente, das ist einfach zu kurz bei ihm gekommen, nicht. ER hatte schon diese

382
Vorstellung, daß das nur große Musik sei, wenn sie sich wirklich sehr stark an diesen schlegelschen philosophischen Diskurs orientieren würde. Oder an Sprache nachher, wie bei Mahler, wie in der mahlerschen Sinfonik.

U: Ja, da bleibt weiterhin die Frage nach der Wahrheit in der gegenwärtigen Produktion von Musik und nach der Schwierigkeit, dort Kriterien, Skalen, Zeichentheorien, oder was auch immer, zu finden, zu fordern, mit denen gesagt werden kann, was kann uns Musik sagen.

Z: Ich würde jetzt mal versuchen, das anders aufzudröseln. Also die rein immanente Bestimmung von Wahrheit aus den Werken heraus, ist immer sehr schwierig. Und wenn man im Kompostionsunterricht ist, dann sieht es ja ersteinmal sehr anders aus, daß bestimmte Dinge korigiert werden, oder Entwürfe diskutiert werden, oder verworfene Stellen nochmal reflektiert werden, und das ist ja erstmal eine ganz andere Dimension. Die bewegt sich durchaus auch schon zwischen Handwerk und Phantasie. Aber ich würde jetzt erstmal herausgehen aus den Werken. Wir machen ja alle die Erfahrung, daß die Qualität eines Stückes, ob das jetzt schon die Wahrheitsfrage ist, möchte ich jetzt offen lassen, sich sehr stark bestimmt durch den Kontext innerhalb eines Konzertes, in dem ein Stück erscheint oder erklingt. Also für mich ist es bis heute faszinierend, wenn ich ein Stück neue Musik höre, und es ist ein Stück von Webern dabei, dann fallen die meisten einfach runter, dagegen. Und das hat jetzt nichts mit meinem Webernfanatismus zu tun, sondern einfach die unglaubliche Konzentration auf wenige Töne, daß man ständig diese Gefühl hat, da spricht jemand, formuliert jemand nur soviel, wie er wirklich kann, also fast ein ökologisches Prinzip, diese unglaubliche Aussparung, nur ganz weniges und dafür kann ich eintreten. Und nicht ein riesen Orchestersatz, der eigentlich nicht stimmlich und inhaltlich wirklich gefüllt ist. Also da gibt es schon Kriterien. Wenn sie heute, um mal von Webern wegzukommen, wenn sie Paysages/Passages von Matthias Spahlinger hören, und die dritte Sinfonie von Rihm, oder neuere Stücke, dann hat man da zumindest schon mal ein Kraftfeld, oder noch ein Stück von Xenakis, würde ich sagen, um es wirklich auch international zu machen, das ist ja auch immer problematisch, wenn man sich auf deutsche Verhältnisse konzentriert. Also da würde ich schon sagen, daß man bei Spahlinger sofort eben aufnimmt, daß das ganze Material, die ganze Arbeit mit dem Orchester, was er macht, die ganze Differenzierung, und die ganze Nichtdifferenzierung, da gibt es nämlich im zweiten Teil einen wunderbaren Mikadohaufen, also der fünf Minuten braucht, bis er in sich zusammenbricht, also da schlagen die Streicher alle so ein Superpizzikato gleichzeitig an, und nach und nach treten die Stimmen verzögert ein, also mit ganz geringen Verspätungen, und das hört sich nachher an wie also ein Mikadohaufen, der zusammenbricht, also so im Zeitlupenverfahren. Also ich will sagen, da gibt es Momente von ganz hoher Komplexität, wo man ständig also sehr angetrieben werden, also was ist das, und dann diese ganz einfache, ja, also da würde ich sagen, da ist ein Entwurf einer Musik da, der noch nie vorher dagewesen ist, Und wenn man eben ein Rihmsches Stück hört, dann hat man immer sehr starke Assoziationen an Tradition, auch sehr viel an Entlastung. Ich glaube nicht, daß Wolfgang Rihm so weit gehen würde, daß er das unterschreiben würde, aber es ist zunächst mal ne Gefahr, daß man was Vertrautes hört, und ob man des Schritt wirklich dann auch mitmacht, den der Komponist gemacht hat durch die Tradition hindurch, ist immer eine ganz andere Frage. Zunächst mal hat diese Musik eine ganz andere Art von Akzeptanz, weil sie eigentlich immer Traditionalismus vortäuscht, ohne ihm eigentlich zu verfallen, wenn man sie ernst nimmt. Ich würd mal die Wahrheitsfrage entscheiden wollen zu können im Augenblick sagen, wenn sehr viele Werke in einem Kontext betrachtet, daß die Wahrheitsbestimmung viel schwieriger ist, als wenn man sich auf strenge Schulbildung beschränkt. Und sagt, alles was aus der Wiener Schule kommt, oder der Darmstädter Schule ist immer sowieso an der Spitze und unbefragbar, sondern wenn man sozusagen die letzten Werke von Cage und von Scelsi mit Xenakis verbindet, und was ich vor allem seit einiger Zeit sehr liebe, Werke von Kurtag, also auch diese Kafka-Fragmente, die eine Stunde dauern, diese unglaubliche Konzentration, also nur Singstimme und Geige, eine Stunde, also das finde ich schon ein Kriterium, die Konzentration auf ganz weniges, auf eine Idee, die tragfähig ist, für eine Stunde. Es gibt viele Komponisten, die haben eine Idee, die trägt vielleicht zweieinhalb Minuten, und dann hat sie sich verzehrt, obwohl es dann noch eine Stunde dauert, das Stück.

U: Mein persönlicher Eindruck ist, wenn ich ihre Gestik beobachte, daß zwei Kriterien wichtig zu sein scheinen bei der Beurteilung von Qualität von Musik: Das eine ist Konzentration un das andere ist der Enthusiasmus beim Rezipienten. Ich meine darauf läßt sich keine Philosophie bauen wahrscheinlich. Ja, ich will wahrscheinlich auch darauf hinaus, es ist die Vielfalt des Angebotes so groß, und die Vielfalt des Angebotes, was gedacht wird, was gedacht wird, was komponiert wird, was über Musik geschrieben wird, hinzukommt in einem unübersichtlichem Ausmaß natürlich die aufgezeichnete Musik in Form von Tonträgern jeglicher Art, ich glaube, daß wahrscheinlich in keinem Jahrzehnt der Musikgeschichte soviel Musik gehört wurde wie in unserem. Metzger hat das dann als Narkotisierung bezeichnet. Das ist immer, da weiß man nie so genau, meint er es ernst oder ist es ein Scherz. Aber es ist wahrscheinlich ein sehr ernster Scherz. Da läßt sich ja eigentlich nicht mehr verbindlich durch Musik auf etwas reagieren. So wie es Adorno ja auch beschreibt. Für ihn hat Musik ja auch einen bestimmten Platz von aus sie gesellschaftliche Prozesse reflektieren kann und kritisieren kann und dort ja regelrecht eingreifen kann, so als eine Art von letzter Hoffnung. So ungefähr. Um es mal ins theologische Licht zu rücken, wo Adorno ja auch einen Teil seiner Quellen herbezieht.

Z: Im Sinne von Benjamin. Vielleicht auch noch mal auf die eine Frage zurück und dann, was sie am Schluß gesagt haben. Über die Frage inwiefern man eine Philosophie der neuen und neuesten Musik bauen könne im Verhältnis zu Adorno enthält ja die Voraussetzung zu bestimmen, was Philosophie ist. Und daß es kein geschlossenes System mehr sein kann, ist vollkommen klar. Es muß sozusagen ein offenes System sein nach vielen Seiten, offen nach vorne nach hinten, nach oben, nach unten, ohne deswegen beliebig zu sein. Ich würde jetzt deswegen, weil sie gesagt haben mit Konzentration und Enthusiasmus, wie ich mir das jetzt so von mir gebe, läßt sich keine Philosophie bauen. Es sind immerhin zwei Momente sehr wach auf die gegenwärtige Produktion zu reagieren und die Konzentration ist schon ein Kriterium für genaue und moralisch zu

473
veranwortende künstlerische Tätigkeit, und wenn der Komponist dann und auch der Hörer und dann auch der Spieler sich über dieser präzisen Konzentration sich auch mal selbst verlieren kann, und das

Cassette 1 Seite 2

U: und bei der gleichzeitigen Existenz einer Konzentration, die wie mir jetzt einfällt, ja ihm ähnlichen Begriffsfeld wie die Konstruktion auch ist, denn eine Konzetration bedeutet ja, bedeutet? - vielleicht gibt es auch andere Formen von Konzentriertheit, aber erst einmal an die Ökonomie der Mittel, auf die ich mich konzentriere, und wodurch ich gerade eine gewisse Zielgerichtetheit erreiche, die ein musikalischer Gedanke sein kann. Um noch mal die Gedanken zusammenzufassen.

Z: Da würde ich das nochmals absetzen wollen. Konzentration auf Konstruktion im Adornoschen Sinne würde immer heißen, der Strenge der Sprachbildung der Gedankengänge folgen. Also wenn man sozusagen eine Minute nicht bei der Sache ist, ist man aus der Musik draußen. Und in der neuerenn Musik, wenn sie soferte onde serene von Nono nehmen, oder auch das große Streichquartett, Fragmente, Stille, an Diotima, und auch die letzten Werke von Nono, dann ist es ja gerade so, daß die Musik einen nicht ständig zwingt, dabei zu sein, also Konzentration ist nicht gleich Konzentration. D.h. sie gibt mir Freiräume mich in dieser Musik zu bewegen, ohne daß ich ständig Konzentration in dem Sinne habe, daß ich lineare Verläufe ständig in ihrer Verwicklung verfolgen muß. Sondern Konzentration würde heißen, mich selbst, auch körperlich auch in die Musik hineinzubringen, mich als Teil eines Körperklangs zu fühlen, was ja Nonos Konzeption ja auch mit Prometheo war, mit dieser großen tragedia della scolta (?), also dieser Tragödie des Hörens. Also ich würde das Absetzen, diese Konzentration, die muß nicht immer gerichtet sein wie bei Adorno, auf den philosophischen Diskurs hin in der Musik, auf das Sprachähnliche, daß da vier Menschen sehr gelehrt miteinander sprechen im Streichquartett, das war ja seine Vorstellung, die von Goethe her kam, sondern ne Konzentration auch auf Stille, das Zulassenkönnen von Stille, von Nichts, wenn sie Stücke von Morton Feldman haben, müssen sie eine am Anfang viel größere Konzentration haben, gerade bei dem großen vierstündigen Streichquartett um die Stille dieses Rotieren dieses immer gleichen Tonmaterial ertragen zu können. Und dann dadurch ganz frei zu werden, das ist eine ganz andere Form von Konzentration. Ich würde sagen, das ist eigentlich schon ein ganz anderes Kriterium der Musik der 70er und 80er Jahre, da könnte man sehr weit ausholen, also über Robert Jaus und Iser, also über die Leerstellentheorie, die die beiden ja sehr stark formuliert haben, in Hinblick oder ausgehend vom Roman, daß der Romanautor den Roman ja keineswegs so schreibt, daß der Leser ständig oder vollständig bei der Sache sein muß um den Gedankengang mitzuverfolgen, sondern daß er durchaus auch mal so schreibt, daß man auch mal drei Seiten oder vier Seiten etwas weg ist, auch mal fasziniert ist von Bildern, die dabei sind, also auch garnicht genau weiß, was uns da eigentlich genau erzählt wird. Und wenn man das überträgt, diese Leerstellentheorie, auf diese neuere Musik, kommt man ihr sehr nah, weil es sehr viele Freiräume gibt, und es ist jetzt nicht so, daß da in den Partituren drüber steht, also bitte dösen oder sich nach hinten legen, das ist ja nicht gemeint, sondern einfach daß man eine Chance hat, reinzukommen.

559

Daß man ich würde fast sagen, bei Nono und bei Feldman gibt es dann so Klänge, die werden festgehalten, auf die kann man richtig zugehen, bis man sie hat, während die Musik der 50er Jahren, also Goeyvaerts Stochhausen, Boulez, (den schreibt man ganz anders, ich weiß!), Pousseur, das waren Stücke, da hat man ständig unter Srom gestanden, das was das, das habe ich nicht verstanden, jetzt bin ich da nicht mitgekommen, also dieses Überdifferenzierte, und jetzt eine ganz andere Vorstellung von Musik, daß man auf Klänge zugeht, daß man sie haptisch spürt am Körper, diese ganze Dimension, die die ganze Musik füher ausgeblendet hat, und da würde ich jetzt nochmal auf Metzger eingehen wollen, und sitzt glaube ich das größere Problem. Das größere Problem ist nicht die Rezeption der neuen Musik, oder die noch nocht existierende Philosophie der neuen und neuesten Musik, sondern dieses unglaubliche Überangebot von Einspielungen von meinetwegen der Eroica, also die Leute haben lieber zuhause 37 Einspielungen der Eroica als ein Stück neue Musik, es ist eine totale Pervertierung der Situation noch bis ins 19. Jahrhundert, in der im Konzertsaal ja ständig neue Musik gespielt wurde, und nur zum ganz geringen Maße historische Musik, Als Liszt Konzerte gab in Paris hat er im wesentlichen Werke von sich gespielt, und noch irgendwelche Transkriptionen Schubertscher Lieder. Aber es gab sozusagen nicht die Vorstellung, daß man da chromatische Fantasie und Fuge, oder daß man nur traditionelle Musik spielt, und dann am Schluß vielleicht mal als Zugeständnis an die kritische Presse ein Stück neuer Musik, Und heute ist es vollkommen umgekehrt, daß sie in traditionellen Konzerten also kaum ein Stück neuer Musik finden, und das wäre ganz einfach, das immer der neuen Musik anzulasten, daß sie nicht in der Lage sei, auf die Hörer zuzugehen. Auch die Mutlosigkeit und die Angepaßtheit der Veranstalter, Also ich würde sagen, wenn wir mal so den Bogen zurückschlagen, ...

U: Ja möglicherweise ist das auf eine andere Frage noch einmal ein Bezug, die ich gestellt hatte, die Frage war, was kann die Musik heute sagen, Musik kann ja etwas sagen, was nicht narkotisiert, den Finger auf die Wunde legt. Möglicherweise ist da so etwas wie Scelsi, weil er zwar esoterisch wirkt zuerst, es aber dann garnicht ist, sozusagen die echten Esoteriker auf irgendeiner Weise enttäuscht, da ist so etwas unbequemes immer noch drinnen. Also das ist ja dann auch die höhere Wahrheit, wenn man es so ganz allgemein ausdrückt. Aber den Gang, den sie gemacht hatten, wie sie beschreiben, den Weg der neueren Musik, das ist vom intellektuellen der Darmstädter Schule zum Gestalthaften heute, ich sage auch bewußt nicht meditativ, ich sage auch bewußt nicht esoterisch, aber das Gestalthafte d.h. der Bezug des Tons auf den Körper, zum Beispiel, oder den Bezug der Stille auf einen Zustand unserer Schöpfung, Natur, das ist etwas, was ich persönlich zum Beispiel sehr genieße, diese Erfahrung, im Gegensatz zu Autobahn, als einer zentralen Erfahrung, vor allem auch eines Journalisten. Dann diese Stille denken zu können, das ist etwas sehr schönes, Aber das nur als Randbemerkung, sie wollten da noch ihren Gedanken fortsetzen.

Z: Ja, da müßten wir auch noch auf einen Gedanken zurückkommen, also das mit der Körperlichkeit von Musik ist auch garnicht also nicht so neu, wie wir das jetzt empfinden, also ich möchte neuere Kompositionen deswegen jetzt nicht zuückführen, auf bereits vorhandenes, aber es gab in 20er Jahren bei Johannes Iten also um das Weimarer Bauhaus herum durchaus diese Vorstellungen, daß,

631
bevor man ans Klavier geht, wenn man komponiert, daß man erst zusammen Gymnastik macht. Daß man zusammen den Körper bewegt, und daß man dann erst ans Klavier geht. Es gibt jedenfalls diesen Komponisten Stefan Wolpe, der aus dieser Schule gekommen ist, der mit Schwitters zusammen gearbeitet hatte, bei von Iten war, also bei ihm sehr stark die Vorstellung, daß man seine Klaviermusik überhaupt bloß spielen kann, wenn man sie voll aus dem Körper spielt. Es kommt garnicht so sehr darauf an, ob man alle Töne immer trifft. Es ist eine wahnsinnig schwierige Musik. Es kommt erstmal drauf an, dieses zerklüftete und zersprengte zusammenzubinden, durch eine große Bewegung, die im Körper ist, voll aus den Schultern raus, und dann wirklich voll drauf zu, und das ist glaube ich etwas, was nachher durch Varese bis in die neueste Musik gedrungen ist. Also ich glaub schon, daß sie da recht haben, wenn sie da sagen, es gibt diese zwei Richtungen heute, die sehr stark sind, und daß sie uns, das wäre das neue, daß sie uns beispielsweise den Körper, der überall prostituiert wird, in den Medien ja, plötzlich in einer ganz anderen Weise erfahren läßt, wenn wir den Körper in dieser Weise selbst spüren, es ist eine ganz andere Art von Körperempfindung, als wenn man ausgestellte Körper in den Medien betrachten kann. Also es ist eigentlich eine sehr enterotisierte Form, der Voyeurismus ist eine enterotisierte Form der erotischen Wahrnehmung, und dieses sich selbst fühlen können, der eigenen Körper fühlen können, daß der Körper im Klang in Schwingungen versetzt wird, daß glaube ich ist eine ganz neue, ich nenn jetzt mal dieses Wort, das ist eine ganz neue Sinnlichkeit. Und auf der anderen Seite, das was uns fehlt, sie brachten das Beispiel mit der Autobahn, das in dem Augenblick, wenn man Stücke von Nono hört, also Streichquartette beispielsweise oder Stücke von Feldman, man plötzlich die Außenwelt plötzlich wahrnimmt. Also entweder hört man daß draußen ständig Krach gibt, auch wenn man eigentlich normalerweise garnichts zu hören ist, das wäre, daß wir uns daran gwöhnt haben, ständig einen Geräuschpegel auf dem Ohr zu haben. Oder daß wir dann plötzlich in der Lage sind, die Außenwelt dann also Geräusche draußen mithineinzunehmen in diese Stille. Das sind glaube ich zwei ganz wichtige Bereiche. Ich würd sagen, auch die Tatsache, daß all diese Stücke so unglaublich lange dauern, daß sie nicht szenisch konzipiert sind, also wie Prometeo von Nono, und daß die Quartette solange dauern, dieser Stücke, ist ja der verzweifelte Versuch unsere ständig sich immer mehr fragmentierenden Wahrnehmung eine Kontinuität wieder zu geben. Es gibt ja von Kagel so ein Stück, wo das Thema, es ist in einem Hörspiel, daß jemand zu Hause, also nach Hause kommt, und Musik hört. Und dann hört man einen Kühlschrank, dann geht ein Kühlschrank auf, und dann wird ein Spiegelei gebraten, und dann geht er die Toilette. Also im Grunde wird das was er wahrgenommen was wahrnehmen möchte, einen bestimmtes STück Musik tausenfach zerstückelt in die kleinsten Bestandteile, und es hat überhaupt nichts mehr mit Musik zu tun, Und ich weiß nicht wie ihre Erfahrungen sind, aber ich glaube, ich selbst muß mir ständig das abringen, drei oder vier Stunden wirklich mal das Telefon abzustellen, und wirklich eine Konzentration am Stück zu haben, oder mal Musik zu hören. Wirklich in einem Druch ja. Wirklich mal ne ganze Oper zu hören mit ner ganz vollen Innerlichkeit. Ich sag jetzt bewußt nicht Konzentration, sondern einfach daß man ganz in der Musik ist. Die meisten Leute haben immer die Vorstellung, man

693
muß über neue Musik sehr viel wissen, man muß also ganz lange Gespräche hören, man muß Einleitungen hören, lesen, um sie überhaupt wahrnehmen zu können. Ich glaube das viel größere Problem ist die Erfahrung auszuhalten, sie mehrfach zu hören. Oder sie überhaupt zu hören.

U: Das ist eine erstaunliche Erfahrung, das nur am Rande, das gehört jetzt nicht zu dem Gespräch, in Bruchsal führe ich Hörspiele auf, im Theater, in so einem Studio. Da habe ich unter anderem auch ein Stück aufgeführt, das ich selbst geschrieben hatte, da ging es um die Musik von Morton Feldman. Der Text, der dazu geschrieben wurde, in dem Text geht es um Sprache, und es geht eigentlich um Sprachverweigerung. D.h. über das Namemlose bis hin zu dem Unbegreiflichen bis hin zur Verweigerung, ich spreche jetzt nicht mehr, weil wenn ich jetzt reden würde, würde ich das nur kaputt machen. So ungefähr der Gedankengang. Und das ist auch mit einer Sehnsucht nach Schweigen, also nach der ... und weil ich auf diesen Punkt Sehnsucht des Schweigens, oder Sehnsucht der Stille auch die Musik von Feldman in meinem Höreindruck gebracht hatte, dieses Hörspiel dauert 1 Stunde, es wird auch 40 Minuten andauernd geredet, mit vielen Pausen, und vielen gegengrammatischen Pausen, die die deutsche Grammatik garnicht vorsieht, und obwohl der Text sehr kompliziert ist, eigentlich, haben die Leute plötzlich Feldman gehört, und alle hinterher gefragt, was das für eine schöne Musik sei, die sie garnicht kannten. Und waren plötzlich begeistert von der Musik. Also da wurde durch den Vorwand Hörspiel eine Unvoreingenommenheit geschaffen, weil die Leute wahrscheinlich auf die Sprache gehört haben und die Musik im Verhältnis zur Sprache, das war eine ganz phantastische beglückende Erfahrung, daß das so passieren kann.

Z: Dazu würde ich schon was sagen wollen, weil vielleicht kann man das schon mal auseinanderhalten, diese Protesthaltung von Kunst, wie sie sehr stark sowieso im Surrealismus da war, und dann eben in anderer Form in den späten 60er und frühen 70er Jahren, Also Handke Publikumsbeschimpfung, und viele happenings, zwischen den Künsten. Daß jetzt das, was sie unter Verweigerung verstehen, ja doch jetzt etwas anderes ist. Also keine offensive Protestaktion, gezielt auf politische Mißverhältnisse im Sinne von Aussparungen, im Sinne von Reduktionen. Ich finde, man kann das sehr gut vergleichen auch mit Beckett, und nicht zufällig hat ja Morton Feldman sich ja sehr intensiv mit Beckett befaßt, Und Beckett ist überhaupt so neben Joyce so eine Leitfigur eigentlich auch für die neue Musik gewesen und ist es immer noch, daß in diesen Stücken von Beckett, wie in diesen Stücken von Feldman wirklich ja nur wenig, oder fast immer nur das gleiche gesagt wird, und ne sehr starke Zurückwendung auf dieses immer gleiche, was dann doch sich immer verschiebt, geringfügig, zustandekommt. Und da sehe ich eigentlich eine sehr starke Kritik eigentlich an der Beliebigkeit und Austauschbarkeit von Vokabeln, in der Sprache, also in Zeitungen, ja, also wie wir mit Sprache umgehen, man ist eigentlich sehr tief getroffen, und möchte erst mal die Klappe halten, das wäre erst mal das eine, das andere wäre diese Sehnsucht nach Schweigen, also daß man, das wäre ja eine ganz wichtige Funktion von Kunst, daß man wieder sehr viel bedachter und vielleicht sehr viel spontaner mit Sprache umgeht, oder mit Ausdruck mit Körper, mit dem was man eben sich geben möchte.

U: Und wer einmal den Urwald gesehen hat, der weiß was Schweigen bedeutet. Der Urwald ist ein großes Schweigen, und das Schweigen gibt es nur dort. Also seitdem ich ihn gesehen habe, leuchtet mir da eine andere Funktion des Schweigens ein. Also eigentlich eine andere Art von ja schon eine Art von Protest, weil der Künstler macht etwas sehr freches, er zwingt die Leute dazu sich mit nichts konfrontiert zu sehen. Und das auch noch ziemlich lang. Und das geschieht aber schon auch aus einer resignativen Haltung. Geschwiegen wird ja über den Verlust des Schweigens in der gesellschaftlichen Realität. Jedes Fernsehrpgramm, jedes RAdioprogramm hat keine größere Angst als die vor einer Pause. Und so ist es mit unserer Gesellschaft, die industrialisiert ist, von frühmorgens, dem Kaffeautomaten, bis abends, in der Freizeitfabrik, was weiß ich wo. Das hört ja nicht auf. Pausen darf da ja garnicht geben. Ist nicht vorgesehen.

Z: Das ist ein ganz wichtiger Punkt, den Alexander Kluge, und das gibts ja ein ganz schönes Buch mit dem Negt zusammen, über den Begriff der Erfahrung, und die gehen ja von dem Freudschen Begriff der Zeitmarke aus. Und das ist eigentlich auch ein Punkt, über den wir vorhin auch schon gesprochen haben. Nämlich diese unglaubliche Gefahr der ständigen Zerstückelung von eigentlich einheitlichen Bewegungsvorgängen. Daß diese Zerstückelung wirklich zu einer Zerstörung der Wahrnehmung führt. Und der Empfindung überhaupt insgesamt. Wahrscheinlich generell auch aufs ganze gesehen der Zerstörung von Zuwendung, von dem Zugehen auf andere, jemand zuhören zu können, das ist ein ganz wichtiger Punkt, zum Beispiel bei Nono, der ja gesagt hat, der sich ja ganz lange mit Hölderlin beschäftigt hat, daß da eigentlich durch Bruno Ganz und vor allem durch die Frankfurter Ausgabe, also Roter Stern durch das Lesen Hölderlinscher Gedichte überhaupt erst wieder gelernt hätte zuzuhören. Also er hat ja vor allen in den früheren Jahren immer sehr laut gesprochen, Nono in seiner Musik, sehr politisch, und sehr auch bewußt plakativ, und plötzlich eine Musik, die sich ganz nach innen nimmt, und eine unendliche Möglichkeit gibt, ihm zuzuhören. Also ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Punkt, daß die Musik oder die Kunst, die sich so artikuliert, die Pausen nicht als peinliche darstellt, sondern als eine andere Form von Kunst. In der Musik würde man sagen, es ist zwar die Abwesenheit von Klang, ja, aber es ist nicht die Abwesenheit von Musik, gerade die STille. Die Pausen, Generalpausen, oder große Passagen, in denen scheinbar nichts klingt. Und damit haben die Leute, auch Studenten, wenn ich damit unterrichte, große Probleme, daß sie dann, wenn da eine große Fermate über einer Pause ist, die 17 Sekunden dauert, da können sie nichts damit anfangen. weil das Potential, oder die Bewegungsenergie von vorher oder ein flirrender Klang der bewegt sich für sie innerlich nicht in diese Pause hinein. Oder die Pause hat in ihnen nicht diese Vorstellung der unglaublichen Erwartung, was jetzt noch kommen kann überhaupt. Das ist ja eine ganz große Chance mit der Pause. Und also wenn sie sind ja auch vom Theater, und sie sehen ja auch wenn dieses Problem inszeniert wird, daß die Regisseure mit stillstehender Musik nichts anfangen können. Also mit diesen, also wo nur ... La nozze de figaro, Beginn des zweiten Aktes, wo sie eben zwischen Angst und Hoffnung schwebt, und da wird sie immer dargestellt, wirft ihren Kopf ins Kissen rein, und daß die Susanna dabei sein könnte, ihre doch gute Freundin, also es ist immer eine Schwierigkeit mit Stille, mit wenig umzugehen.

814
Es wird immer vollgepfropft. Und vielleicht ist die Kunst und die neuere Musik, also auch Stücke von Beckett oder von Feldman Nono, ist das ein Versuch diese Konzentration auf Stille mit dieser Konzentration auf Stille uns etwas zurückzugeben, oder uns etwas bewußt zu machen, was wir erst wieder freisetzen müssen, sonst sind wir in einer Maschine drinn, oder werden selbst zu einer Maschine. Un das ist glaube ich auch ganz wichtig, das wäre glaube ich auch nochmal eine Antwort auf ihre Frage, daß inwiefern hat nach Adorno die Musik doch sehr viel mit Gesellschaft zu tun, daß es sehr viele Stücke gibt, also spätere Ligetistücke, also spätestens Clocks and Clouds, und dann zweites Streichquartett, immer bei Ligeti diese Spannung der Kunst als Präzisionsmechanismus so eine pefekte Uhr, so ein perfektes Uhrenwerk, diese Kafkasche Zahnmaschinerie, wir werden dazwischen zermahlen, und das andere die Wolken, das frei schwebende, Daß es diese beiden Momente gibt, auf der einen Seite die Kritik an sich verselbstständigenden Bewegungsformen und die uns eigentlich immer mehr zerreiben, unsere Wahrnehmungen fragmentieren, und auf der anderen Seite diese Konzentration auf Leerräume, sie auszuhalten sie wirklich auszufüllen mit sich selbst, indem man die Klänge hineintaucht, wie man ein Teil des Klangs wird.
U: Ja, ich glaube wir beenden die Aufnahme an diesem Punkt.

Spahlinger
Cassette 1 Seite 1
S: Meine Komponier und meine Denkweise, während ich von einem professionellen Philosophen verlangen würde, daß er sich hat auskennt, bei dem, was die Kollegen hat auch noch tun. Ich würde von einem professionellen Philosophen was ähnliches verlangen, wie ich von mir verlang, nämlich daß ich nicht einfach nur vor mich hinkomponier, und meinen eigenen Stiefel mach, und mein eigenes Süppchen koch, und bescheid weiß, was die anderen komponieren, und wie die anderen denken. Und das ist etwas, was ich als Rezipient von Philosophie nicht sagen kann. Und auch nicht verlangen würd. Ich beschätig mich zwar, mit Philosophie und versuch musiktheoretisch auf einem Niveau zu denken, das, für das man sich nicht genieren muß, aber allgemeine Fragen zum Verhältnis der Philosophie zur Musik zum Beispiel, da feht mir die Kompetenz.
U: Bleiben wir gleich bei dieser Frage. Die ist sehr spannend und sehr wichtig. Ich hab mich natürlich auch bei Philosophen umgetan, herumtelefoniert wie ein Geisteskranker hätte ich jetzt fast gesagt, aber es ist mir bisher noch nicht gelungen, einen Philosophen aufzutreiben, sag ich jetzt mal so salopp, der sagt, ja, ich beschäftige mich in meiner Philosophie mit Musik, und ich kann dazu etwas sagen. Und zwar insbesondere geht es mir um die Musik, die hier und heute, enthält also zumindestens innerhalb der letzten 20 Jahre. Und da hört es mit der Beschäftigung mit Nietzsche beispielsweise auf. Da reißt der Faden einfach ab, wenn man jetzt den einen Solitär, so kann man ihn nennen, Adorno ausnimmt. Also seit Adorno ist dieses Thema nicht mehr gründlich von der Philosophie bearbeitet worden.
S: Na gut, es hat gelegentlich Kongresse und Tagungen gegeben, zu denen ich auch eingeladen war. Es gibt schon Leute, die sich damit beschäftigen, das Problem ist nur, so wie ich mich, was die Philosophie anlangt, nicht unbedingt aus der Reserve traue, so traut sich so trauen sich halt die Philosophen, was die

fachmusikalischen Fragen anlangt, nicht aus der Reserve, weils halt leicht ist, sich zu blamieren, und es ist auch eine schwierige Gesprächssituation in den Tagungen und Kongressen, bei denen ich war, wos um die Problematik ging, is erfreulicher Weise teilweise das Klima aufgekommen, in dem jeder riskiert hat, und das kann überhaupt nicht anders sein, wenn irgendein fächerübergreifender Dialog zustand kommen soll, dann kanns nicht anders sein, daß man riskieren muß, daß man sich blamiert, und daß man sich eben aufs Glatteis begibt. Und glücklicher Weise kann ich mich noch an Situationen erinnern, in denen das ansatzweise gelungen ist, aber immer dann, wenn die Diskussion kontrovers wird, greift eben doch leider jeder zu dem Mittel, den anderen dadurch zur Schnecke zu machen, daß er eben ihm Inkompetenz nachweist. Also man müßte, das ist einfach eine klimatische Frage, ob ein interdisziplinärer Dialog möglich ist, und teilweise war er schon möglich.

Also zum Beispiel die erste Frage, was der Unterschied zwischen Musikwissenschaft und Musikphilosophie ist, das ist zum Beispiel so eine Frage, die eigentlich auch lexikalisch beantwortet werden kann. Man kann im - und die ich nicht beantworten möchte, weil mir jemand, in dessen Fachbereich (?) das präsent ist, so präsent nicht sind. Ich muß das jetzt geschwind nachgucken. Das steht auch in jedem Lexikon, das eine ist eben Philologie und das andere hat mit - na ja, das ist eben der Unterschied zwischen Philologie und Philosophie.

Was hab ich mir denn jetzt noch notiert, wir müssen auf gar keinen Fall, ich hab mir zu allem Notizen gemacht, auf gar keinen Fall das jetzt nacheinander abhaken, hier.

U: Was auch nicht mein Gedanke. Absolut überhaupt nicht. Ich hab mich halt hingesetzt, und mir überlegt, was könnte ich sie fragen, und worum geht es mir in diesem Gespräch. Denn das haben sie jetzt auch schon gesagt, auf alle Fälle scheint für ihren Schaffensprozeß die Beschäftigung mit Philosophie, also dieses Interdisziplinäres, wie sie es nennen, ja von Wichtigkeit zu sein. Also sehen sie auf alle Fälle eine Verbindung zwischen Philosophie und Musik. Also ein Moment, wo sich das berüht. D.h. ein Moment, wo mit Musik möglicher Weise etwas ähnliches oder etwas gleiches geschieht, was auf dem Niveau der Musik, d.h. auf dem Niveau der Philosophie auch passiert. Nur daß mit Musik etwas anderes angesteuert werden kann, was vielleicht mit Philosophie, also mit Sprache nicht angesteuert werden kann. Das wäre jetzt mal so eine Vermutung, die ich habe. Darüber würde ich mich mit ihnen gerne unterhalten.

S: Also so speziell. Also wenn sie direkt fragen, was Philosophie mit Musik gemeinsam haben, und was sie voneinander trennt, das ist unmöglich gesprächsweise zu beantworten. Das ist also ein Habilitationsthema. Aber ich glaub, man muß das auch nicht beantworten, um sich darüber klarer zu werden, ohne daß man bestimmte klar benennbare Antworten in der Hand hat. Ich weiß nicht, das ist mir irgendwie zu sehr, also so ne riesen Frage, das ist mir zu sehr die Pistole auf die Brust. Das sind halt zwei verschiedene Paar Stiefel. Wonach ich gelegentlich gefragt werd, das is also das gibt es oft, daß Stücken von mir als Motti philosophische Zitate vorangestellt sind. Und was ich gelegentlich gefragt werde, ist, ob man die Musik nur dann versteht, wenn man die Tragweite des Zitats genau begriffen hat. Wenn man den Zusammenhang kennt, und also wirklich weiß, was das

Zitat bedeutet, was das herbeizitiert. Und das kann ich eigentlich wirklich nur in der Richtung beantworten, ich weiß es selber nicht. Ich weiß nur, daß ... ich weiß, daß wir nicht wissen können, wieviel die Theorie von Musik mit Musik zu tun hat. Aber offenbar, aber das ist ein ganz allgemeines Problem. So wenig können wir wissen, was wir über andere Gegenstände sagen, mit dem Gegenstand selber zu tun hat. Wir wissen nur, daß wir uns über daß wir uns vereinbaren über Gegenstände und gemeinsame Erfahrungen wach rufen. Es findet ja eine Verständigung statt, wenn Erfahrungen benannt werden. ABer es gibt keine Garantie, daß da irgendetwas zur Deckungsgleichheit kommt.

U: Das wäre womöglich, das wäre auch eine Überforderung. Das hieße ja, daß Philosophie das, was musikalisch passiert, total benennen kann. Die Frage ist, ob am Gegenstand Musik Philosophie etwas entdecken kann, was sie ohne Musik nicht entdecken könnte.

...

Mit der Verständigung habe ich so meine Schwierigkeiten, mit der stilistischen Vielfalt, die sich spätestens seit den 50er Jahren herausentwickelt hat. Ist es glaube ich mit Philosophie über Musik auch schwierig geworden, weil das ist eines der Begründungen, die immer wieder bekomme, wenn ich anrufe. Die Philosophen beschäftigen sich nicht mit der zeitgenössischen Musik schlicht und ergreifend weil sie da den Überblick nicht haben. In keinster Weise. Und um eine solche Überblick zu bekommen, muß man sich dermaßen in die Materie hineinbegeben, daß die Philosophie vielleicht wieder auf der Strecke bleibt, einfach weil sie nicht mehr nachkommt, die Beschäftigung ~~damit~~ nicht mehr nachkommt

S: Na gut, das ist für einen Außenstehenden, also eine Nichtfachphilosphen, was die Philosophie betrifft, ähnlich. Also es ist nicht so, daß es die Philosophie gibt. Aber was die Musik betrifft, und deren Stilvielfalt, da wüßte ich Antworten zu sagen, die ich nicht geben könnte, wenn ich mich nicht mir Philosophie beschäftigt hätte, und es wundert mich, daß sich außer ansatzweise Adorno, der aber bestimmte Dinge einfach vom Geburtsjahrgang her so nicht sehen konnte, eigentlich kaum ne Philosophie kenne, die das genauso darstellen würde. Da spielt alle Problematik mit hinein, die spezifisch geschichtsphilosophisch ist. Bisher hat - aber ich muß vorher noch einschränken sagen, das ist keine Antwort, die von Seiten der Komponisten zu einem geschichtsphilosophischen Problem gegeben wird, sondern das ist meine Antwort.

U: Eine andere erwarte ich überhaupt nicht...

S: Das macht eben die ... Das macht ein Großteil der Problematik aus, daß jeder, der danach gefragt wird, denkt, er müßte für sein Fach reden. Un dich tu das halt nicht, ich sag .. na gut, eigentlich ...

U: Ich rede ja auch nicht für den Bayerischen Rundfunk, oder für das Radio, oder die Medien. Das wäre ja Unsinn.

S: Ja, wenn man die Frage stellt, wie verhält sich die Philosophie oder der Stand der neueste Stand der Philosophie zu den neuesten Stand dessen, was komponiert wird, dann steckt in der Frage drinn, daß man bei dem Befragten unterstellt, er kennt sich in beiden, er kann in beiden für den Stand seines Faches reden. Das ich kann zwar für den Stand der neuen Musik reden, aber eben auch aus meiner Sicht, und es gibt bestimmt genügend Komponisten, die mir das wiedersprechen würden.

U: Und deswegen spreche ich da auch mit mehreren Komponisten natürlich. Und mit mehreren Musikwissenschaftlern und mit mehreren Philosophen.

S: Also eine eminent, sie sprachen von der stilistischen Vielfalt. Und das ist eine eminent - eminent ist ein furchtbares Wort, das ist eine Fragestellung, die bestimmt mit Geschichtsphilosophie zu tun hat, un die wir auch mit dem Verhältnis zu Geschichte zu tun hat. Sie wissen, daß momentan der Begriff der Postmoderne an allen Ecken und Enden diskutiert wird, und es wurde von Musik gesagt, alles geht. Und es tatsächlich, daß alles geht. Nur wurde dieser Begriff aus meiner Sicht in die Welt gesetzt, oder dieser Slogan wurde aus meiner Sicht in die Welt gesetzt, um der Anstrengung des Begriffs oder in der Anstrengung der Noten sage ich mal, nachlassen zu können, um halt alles mögliche machen zu können, was einem irgendwie eklektizistisch so beikommt. Ja. So würde ich das beurteilen. Und ich sage es geht tatsächlich alles. Das hat die Postmoderne richtig erkannt. Nur geht alles das nicht, was hinter diesen Stand des BEwußtseins zurückfällt. D.h. es ist eben doch unmöglich, in irgendeinen früheren Stil zurückzufallen, oder eklektizistisch vorzugehen, weil in diesen Verfahrensweisen eben nicht der Stand des Bewußtseins drinn steckt, daß alles geht, nämlich die vollkommene Offenheit von musikalischen Systemen. Sondern es wird in musikalische Systeme zurückgefallen, die bestimmten Konventionen verpflichtet sind, oder bestimmten Stilmerkmalen, die der Vergangenheit angehören. Wir sind in der geschichtlich einmaligen Situation, in der es kein Wunder ist, daß vom Ende der Geschichte gesprochen wird, dennoch geht munter die Geschichte weiter, das ist nämlich auf den Abgrund zu, aber es wird deshalb von dem Ende der Geschichte gesprochen, weil, was sich an der Musik ablesen läßt, weil nämlich eine Befreiung von sämtlichen musikalioschen Systemen stattgefunden hat. Da ist die Atonalität nur irgendein Beispiel. Denn dieser Vorgang hat sich in allen anderen Parametern genauso vollzogen inzwischen. Der Parameter der Tonhöhe oder Harmonik, war die erste Eigenschaft in der die sozusagen Systemlosigkeit realisiert worden ist. Was passiert da eigentlich, muß man sich fragen, oder was bedeutet das, in der Konsequenz bedeutet das, daß die es keine Werke mehr gibt. Denn wenn Zusammenhang aufgekündigt wird, der auch außerhalb und unabhängig von einem bestimmten Musikwerk existiert, dann wird Zusammenhang insgesamt aufgekündigt. Und dann wird die Grenze des Werks aufgekündigt. Dann kann es keinen qualitativen Anfang und keinen qualitativen Schluß eines Stückes geben. Also was, um noch ein bischen ins Detail zu gehen, damit das klr wird, was ich meine, und zunächst behaupte ich, daß diese Loslösung von diesen vorgebenen und außerhalb eines bestimmten Werks existierenden Systemen nach und nach in der neuen Musik in allen Eigenschaften vollzogen worden ist sowohl was die Tonhöhe, der Rhythmus, die Klangfarben und so weiter anlangt. Es fängt schon an mit dem als spezifisch musikalisch definierten Ton. Wenn man einen Geigenton hört, dannassoziiert jeder Mozart Sonate. Und jeder weiß, daß solche Töne nicht zufällig vorkommen, sondern Werkem angehören. Und wenn das Klangmaterial so weit erweitert ist, Material meine ich jetzt nicht nur in dem engeren oder konziseren Adornoschen Sinn, als der Stand des Materials, sondern ganz allgemein, was überhaupt klingen kann. Und dieser ...

U: Von der Sinusschwingung bis zum Lärm.

S: Ja ja, alles was übers Ohr rezipert werden kann. Oder

323
apperzipiert werden kann. Und da gibts praktisch keine Grenzen. Und in kulturellen Sotuationen, in denen nicht nur was klingen kann, definiert ist als spezifisch musikalisch oder nichtmusikalisch, meine ich, daß es Töne gibt, die zur Musik gehören können und Geräusche gibt, die nicht zur Musik gehören können, sondern viel weiter gehend, daß es unmöglich ist, einen Ton zu hören, ohne den zu bestimmen in Hinblick auf ein System. Ich höre jetzt nicht den Ton G, sondern ich sage, ich höre die Quint auf der C-Dur Tonleiter. Oder ich höre die Terz auf der Es.Dur Tonleiter. Was also immer heißt systematisch, also systembezogen wahrnehmen. Also nicht anders ist es, was den Rhythmus anlangt. Es ist unmöglich einfach irgendne Dauer zu hören. Sondern Dauern werden als ne Artikulation von Rhythmus in Bezug auf irgendein metrisches System gehört in der Tradition. D.h. also in der traditionellen Musik sind alle Eigenschaften, die Zusammenhang herstellen innerhalb eines Werkes, sind systematische Zusammenhänge, die auch außerhalb und unabhängig des bestimmten Werkes existieren. Und wenn die aufgekündigt werden, findet eine genaue Umkehrung dessen statt, was auch außerhalb und unabhängig eines bestimmten Werkes existieren kann, nämlich alles das, was innerhalb von Musik existiert, kann auch außerhalb von Musik existieren. Es ist also bei dem was klingt, in einem Stück von Cage, nie klar, ob das eigentlich zu einem Stück gehört, oder nicht. Und das heißt, daß damit ne bestimmte Beschneidung und eine systematische Zurichtung dessen, was wahrgenommen wird, wegfällt. Es wurde in den 50er Jahren und folgenden sehr bejubelt, so als wenn die Klänge zu sich selber kämen, und das Ohr endlich befreit wäre zu hören, was in Wirklichkeit klingt. Und jeder, der sich mit Erkenntnistheorie auch nur ein Stück weit beschäftigt hat, weiß, daß die Wirklichkeit so nicht zu haben ist, nicht ohne die Kategorien, nach denen Wirklichkeit entschlüsselt wird. D.h. es kann bbetenfalls von der Wirklichkeit mehr zum Bewußtsein kommen, wenn das Kategoriensystem selber noch in das Bewußtsein gehoben wird. Ich würde sogar behaupten, es kommt überhaupt nur etwas in das Bewußtsein, wenn von den Kategorien etwas zu Bewußtsein kommt.

U: Und wenn dann nur in einer bestimmten Negativität. Also Kategorien als Muster, und Wahrnehmung als Abweichung von Mustern, aber bezogen auf Muster.

S: Erstens so, und dann zweitens indem zu Bewußtsein gebracht wird, wie dieses Muster gebracht wird, nach dem Wirklichkeit entschlüsselt wird. Also man muß festhalten, daß Wirklichkeit unabhängig vom Bewußtsein, wenn man nicht in eine Denken verfallen will, das überhaupt in einem kruden Allerweltidealismus verfallen will, der überhaupt sagt, die Wirklichkeit gibts nur, weil ich sie sehe, und wenn ich die Augen zu mach, isse weg. WEnn ich darein nicht verfallen will, muß ich zugeben, daß es eine Wirklichkeit unabhängig vom Bewußtsein gibt, muß aber sehen, daß es nur für das Bewußtsein Wirklichkeit unabhängig vom Bewußtsein gibt.

U: D.h. sie werfen dieser Cage-Rezeption vor, eine falsche Form der Unmittelbarkeit. D.h. ja, daß man unmittelbar wahrnehmen könnte ohne diesen Durchlauf durch diese Wahrnehmung von Bewußtwerdung von Wahrnehmungsformen oder von Systemen, wenn man da sagt, das braucht man alles nicht, man kann es direkt sehen. Und dem werfen sie vor, es sei falsch, oder nicht durchdacht genug.

S: Das ist sozusagen erkenntnistheoretisch falsch. Aber der Witz ist, das wirft ein ganz interessantes Licht auf das Verhältnis von Musik und oder überhaupt von Kunst und Philosophie. Es ist sehr gut möglich, daß meinetwegen ein falsches Bewußtsein, oder Irrtümer Gegenstand von Kunst sein können, und als Kunst ist es richtig. Also damit ist Cage überhaupt nicht abserviert, daß man sagt, außerdem ist es sowieso noch komplizerter, da wäre noch über die Zufallsoperationen noch eine Menge zu sagen. Aber das auffallendste Merkmal an dieser Art des Komponierens ist doch, daß es keine auch außerhalb und unabhängig von den Werken existierenden und konventionellen Systeme verwendet. Und daß es scheinbar und nicht wirklich die Aufmerksamtkeit darauf lenkt, was klingt in Bezug auf ein bestimmtes System, sondern was wirklich klingt, was in Wirklichkeit klingt. Und mein Einwand ist jetzt, es ist nicht möglich unanhängig von Kategorien Einzelheiten wahrzunehmen, es ist nur möglich mehr und genaueres von dem wissen, was in Wirklichkeit klingt, wenn zu Bewußtsein kommt, welche Kategorien in darauf anwende. Und auf die Einzelheiten anwende. Und das kommt am ehesten aus meiner Sicht zu Bewußtsein, indem in andauernd Kategoren wechsle. Also indem ich die Methoden von Zusammenhang ständig in Fluß halte, wie auch immer, so daß von den Rändern der Systeme her ein Licht aufs System fällt. Es ist ja gut möglich, daß man Zusammenhänge stiftet in Musik, oder Nichtzusammenhänge oder das was ohnehin zusammenhängt dekomponiert, indem man an den Rändern von Konstruktionssystemen komponiert, so daß etwas nach mehreren Systemen gleichzeitig konstruiert sein kann. Also es ist zum Beispiel möglich, ein Zusammenhang zu komponieren, der nach der 12-Ton meinetwegen, nach der 12-Ton-Methode und gleichzeitig anderen systematischen Zusammenhängen auch noch genügt. Und wenn hier allmähliche Übergänge komponiert werden, dann wird in dem Moment, wo das eine System verlassen und das andere betreten wird, werden meinetwegen die Systeme selber sichtbar, ob das so ganz allgemein zu sagen. Was mir aber jetzt wichtig ist, das ist, daß diese Überlegungen, das sind Überlegungen erkenntnistheoretischer oder philosophischer oder wahrnehmungspsychologischer Art, Ästhesis heißt ja nichts anderes als Wahrnehmung, und die können Inhalt von Musik sein. Nicht nur Wir sind gewöhnt, daß das was in einen Drama die handelnden Personen äußern, nicht mit der Meinung des Autors indentifiziert wird, sondern das sind Dinge die kommen halt vor, als Inhalt. Und die Art und Weise, wie sie dargestellt sind, ist dann noch die zweite Frage. Obs mal ganz platt gesagt gut oder schlecht gemacht ist. Das erhebt den falschen Inhalt dann auf das Niveau von Kunst. Und deshalb sagt das gegen die Musik von Cage überhaupt nichts, sondern im Gegenteil, weil der erste war, der diesen oder einer der ersten war, die diesen allgemeinen Bewußtseinswandel als Musik bearbeitet haben. Deshalb ist es ich hätte beinahe gesagt, es ist nicht auch noch zu verlangen gewesen, daß er die Schwächen dieser Sichtweise auch noch durchschaut, sondern es ist buchstäblich nicht nötig. Ein Künstler bringt etwas zur Darstellung, oder Kunst ist der Eindruck des Ausdrucks, und es kommt nicht drauf an, daß das theoretisch vollkommen durchdrungen wird, während im Gegenteil die theoretische Durchdringung oft nicht an das Wiedererkennen der Erfahrung zu appellieren vermag. Also die Erfahrung, die beim Wahrnehmen von Kunstwerken zu machen ist, die sozusagen den Nagel auf den Kopf treffen, und auf der

431
Höhe der Zeit sind, deren Richtigkeit nicht nur darin besteht, daß etwas richtig gemacht, sondern daß es zum richtigen Zeitpunkt auch richtige negiert, ne falsche Ästhetische Erwartung negiert, oder eine falsch gewordene, muß man sagen. Oder ne falsch gewordene Schönheit negiert. Also der Zeitpunkt ist der richtige Zeitpunkt, ist sozusagen der, der darüber entscheidet ob etwas länger dauert. Und diese ...
U: Wenn ich einmal zusammenfassen kann in meinen Worten, also sie bedienen sich weiterhin einer Sprache, der schwer zu folgen ist, also zumindest für mich schwer zu folgen ist, hat Cage zu einem Zeitpunkt diese Musik entwickelt, als auch außerhalb von Musik Systeme auseinandergefallen sind. So wenn man das einmal wie soll ich sagen Nachahmung von etwas begreift, das Gesamtgesellschaftlich passiert, dann war diese Musik in Anführungsstrichlein richtig, weil sie eben genau das auf den Punkt brachte, zu eben genau diesem Zeitpunkt, als das passiert war, ohne daß es vielen Leuten bewußt gewesen wäre auch innerhalb der Kunstproduktion nicht. Daß aber enthebt Cage selbst und auch die nachfolgenden Komponisten nicht von der Fragestellung, wie kann mit dem neuen Zustand von Systemlosigkeit umgegangen werden und wo liegen seine Schwächen. Korrigieren sie mich da, wenn ich da ne falsche Richtung nachvollziehend denke.
S: Ne, falsch ist da garnichts. Es ist diffizil, es sind immer nur die Gewichtungen. Zunächst einmal würde ich betonen, daß der Zustand, der Zeitpunkt, in den hinein Cage komponiert hat, ein ziemlich anhaltender ist. Die historische Situation, die ich kennzeichnen würde oder die zusammenfällt oder parallel verläuft zu dem geschichtlichen Stand, daß gesprochen worden ist von neuer Musik. Der beginnt aus meiner Sicht so um 1910 und hält ununterbrochen an. Und es ist auch zunächst einmal aus meiner Sicht da keine Veränderung in Sicht. Was qualitativ neu ist, ich wills nochmal versuchen an der ... sie haben mir eine konkrete Frage gestellt, da will ich schon dazu etwas sagen.
U: Ich mein natürlich denke ich, wenn ich jetzt diese Frage so stelle, daß Komponisten nicht dieser Frage enthoben sind, sich der Systemlosigkeit ...

Spahlinger Cassette 1 Seite 2
U: Indem man, was weiß ich, wie es Kirchner tut, beispielsweise aus der gesamten Weltliteratur der Musik allerdings des 19. Jahrhunderts nun etwas neues zusammenbastele, und innerhalb dieser Symphonien oder wie auch immer das dann heißt, also auch die Gesamtform bezieht sich dann auf vergangene Ästhetiken, etwas neues zusammenkomponieren, wo ich natürlich immer Bezugssysteme haben, die auf diese Musik anwenden kann, indem ich zitiere, indem ich die Systeme anwende, von vergangener Zeit, sie aber dann breche. Also er stellt sie schon als vergangene Systeme, dieses Moment von Geschichte, und Nachdenken über Geschichte ist da schon drinnen, aber es stellt glaube ich nicht, es gibt keine Antwort auf einen Zustand von Produktion von Musik, wie er gegenwärtig existiert. Also dem Überwinden von Archiven, der Allgegenwart von Musik über Medien, und eben diesen Zustand von Losigkeit, also Anarchie im negativen Sinn einer Menschheit, die sich allem was existiert auf eine freßende Weise nähert.
S: Das, was sie jetzt gesagt haben, da sind noch ein paar Aspekte dazugekommen, die mir es nicht leichter machen, ne relativ knappe Antwort auf die erste Frage zu geben. Ich wills man versuchen, es

523
nun doch wieder durch ein Statement zu umkreisen, was mir da am wichtigsten zu sein scheint. Alle bisherige Musik, solange seiter Musikgeschichte bisher geschrieben wird, solange wie wir sie übersehen können, unterscheidet sich qualitativ von dem, was wir neue Musik nennen. Und mir scheint, als jemand, der in Kategorien denkt, wie Basis und Überbau, und Wiederspiegelung und all ~~von~~ solchen Dingen, was allegemein, man kann sagen menschheitsgeschichtlich passiert. Und interessanter Weise und das wirft nämlich auch ein Licht auf das Verhältnis von Philosophie und Musik, weil es ist nämlich aus meiner Sicht unmöglich erst zu philosophieren, und dann die richtige Musik dazu zu schreiben. Sondern Musik ist eben eine Sache mit eigener Gesetzlichkeit, und man kann hinterher versuchen, oder im Wechselspiel versuchen, das irgendwie in einen Zusammenhang zu bringen, aber wenn man sich nicht der Eigengesetzlichkeit der Musik überläßt, ist für einen Komponisten überhaupt nichts gewonnen. Und interessanter Weise hat die neue Musik aus ihrer Eigengesetzlichkeit heraus solche Verfahrensweisen , die lauter negative Verfahrensweisen erfunden, nämlich solche die direkt Systeme verlassen und die wie serielle Methoden Verfahrensweisen, die positiv zu sein scheinen, oder überhaupt Methoden der formal-logischen oder der formalen Logik, oder der Regelhaftigkeit, müßte man eigentlich sagen, der reinen Regelhaftigkeit, auch solche Musik scheint mir oder die Regelhafitigkeit scheint mir in erster Linie darin zu bestehen, darum da zu sein, vorgegebene syntaktische Systeme zu negieren. Und nicht einen postiven Zusammenhang darzustellen. Der positive Zusammenhang oder der Zusammenhang existiert unabhängig vom Werk als Musiksprachliche Konvention, und wenn ich ein Stück komponier, das dieser musiksprachlichen Konvention nicht folgt, sondern eigene Regeln entwirft, die nicht wie in Vergangenheit außerdem noch den musiksprachlichen Regeln folgt, also die Kunst der Fuge wäre witzlos, was die ganze Kombinatorik anlangt, wenn sie nicht außerdem den Gesetzen der Harmonik und des Kontrapunkts folgen würde. Während es in der Neuen Musik Stücke gibt, die nur ihren eigenen Regeln folgt, und nicht gleichzeitig einer musiksprachlichen Konvention. Und das scheint mir was qualitativ anderes zu sein. Damit will ich sagen, mir scheint das absichtliche Negieren von musiksprachlichen Konventionen auch dann oder von Zusammenhang auch dann der Fall zu sein, wenn die Komponisten glauben positiven Zusammenhang herzustellen, wenn sie Regeln erfinden, die dann aufs ganze STück angewendet werden. ~~Und~~ dieses Aufkündigen von Zusammenhang innerhalb des Werk, dem entspricht eine Aufkündigung von Zusammenhang außerhalb des Werks. Denn es ist ja gleichzeitig ein Verstoß gegen Konvention. Und es ist nicht ein Aufkündigen von Konvention, wie es in der Vergangenheit normalerweise üblich war, Denn in der Vergangenheit hat von einem bestimmten Zeitpunkt der Beschleunigung der geschichtlichen Entwicklung, deshalb habe ich davon gesprochen von dem von allem was wir wissen, seitdem Musikgeschichte geschrieben wird, finden Paradigmenwechsel statt, also finden Stilwandelungen, dadurch, daß vergangene Konventionen verletzt werden, und neue an deren Stelle treten. Und der Witz der Sache ist, daß die vergangenen Konventionen für barbarisch, oder veraltet, oder lächerlich gehalten werden, und die neuen für fortschrittlich und für besser und schöner, und das sowas wie die Vorstellung ins Bild kommt, die Musik mache Fortschritte und die Menschheit überhaupt mache Fortschritte, zum besseren hin. [Und

[illegible] der Wiss[illegible] gelegt zu untersuchen, was sie da [illegible]
[illegible] in einer ähnlichen [illegible]
[illegible]
[illegible] sich [illegible]
[illegible]
[illegible] und Wahr[illegible] [illegible]
Dingen, was [illegible] dann [illegible]
[illegible] Und [illegible] Weise und [illegible] auch ein
[illegible] das [illegible] und [illegible]
[illegible]lich aus neuen [illegible] Sicht [illegible] eigentlich und
d[illegible] wichtige Punkt [illegible] ist eine
[illegible] Sache mit eigenen Gesetz[illegible] dem [illegible]
[illegible], oder [illegible] Wechselspiel [illegible] in einen
Zusammenhang zu bringen, aber wenn man [illegible] nicht nur
[illegible] Musik [illegible] eine Tonganzheit
überhaupt nichts gewonnen. Im Interesse [illegible] die [illegible]
[illegible] aus ihrer Eigengesetzlichkeit heraus [illegible]
[illegible]gewiesen [illegible] negative [illegible] ergänzen,
[illegible] die [illegible]
[illegible] positi[illegible] oder Ursprung,
[illegible] der formal[illegible] oder der [illegible]
[illegible]
[illegible] auch solch [illegible]
[illegible]keit [illegible]
darum es zu [illegible] vorgegebenen, sprachliche [illegible] zu begleiten
und [illegible] einen positiven [illegible] Meinung darzustellen. [illegible]
Zusammenhang oder der Zusammenhang [illegible] unabhängig von [illegible]
[illegible] Konzert[illegible], und [illegible]
[illegible], das dieser [illegible] folge
[illegible] eigene Regeln entwirft, die nicht wie [illegible] Vergangenheit
[illegible] nach den [illegible]lichen Regeln [illegible]
[illegible] Folge [illegible] wie die ganze [illegible]
[illegible] nicht [illegible] den [illegible] der Harmonik [illegible] Kontrapunkte
[illegible] würde. Während es in der Musik [illegible] die [illegible]
[illegible] Regeln folgt, [illegible]
[illegible] Komposition. Und das scheint mir was qualifiziert
[illegible] zu [illegible] will [illegible] sagen, [illegible] scheint [illegible]
[illegible] sich
[illegible] wenn die
[illegible] Zusammen[illegible], wenn sie
[illegible] die dann [illegible] werden
[illegible] Zusammenhang [illegible]
[illegible]
[illegible] Konvention[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

615
tatsächlich ist es so, daß die Vorstellung vorherrscht, man könne den vergangenen Bewußtseinszustand getrost vergessen. Weil der neuere der bessere und höher stehende ist. Was natürlich eine barbarische Vorstellung, was wir allmählich zu durchschauen beginnen. Und die neue Musik, indem sie Konventionen nicht nur als eine vorherige negiert, sondern Konventionen insgesamt negiert, und keine andere als positiv neue an deren Stelle setzt, vollzieht eigentlich in sich, was menschheitsgeschichtlich passiert, nämlich daß wir endlich den Blick dafür kriegen, daß nciht Zentraleuropa der Nabel der Welt ist, daß nicht die vorgeschobenste Position von Avantgarde die vorgeschobenste Position der Entwicklung von Menschheit ist, Und daß - und woraus ja dann folgert, daß die Avantgarde ist europäisch und die Avantgarde ist die Sperspitze Europas und das andere ist zum Wegschmeißen, und das durchschauen wir allmählich, daß das nicht richtig ist, sondern daß es darauf ankommt, jeden Bewußtseinszustand nicht wegzuwerfen, zugunsten des Fortgeschrittneren, sondern daß es darauf ankommt, jeden Bewußtseinszustand als in seinem Zusammenhang den richtigen zu erkennen und daß wir nur dann Fortschritte machen, wenn wir ein Fortschritt in der Richtung machen, Maßstäbe zu relativieren, und relativ die Resultate relativ zu den Bedingungen zu sehen und zu erkennen, unter denen sie entstanden sind. Und das ist eine Position, in der Avantgarde nicht geht, die sich einfach als Vorreiterei begreift, sondern da ist das, was in Zentraleuropa komponiert wird mal prinzipiell genauso interessant ist, wie das, was in Lateinamerika oder Australien von sog. Ureinwohnern gemacht wird. ... Und Witz ist, daß diese Einsicht nicht als Theorie, oder als geschichtsphilosophie an die Musik herantritt, sondern daß die Musik ihre Eigengesetzlichkeit, die neue Musik aus ihrer Eigengesetzlichkeit heraus sich in diese Richtung entwickelt hat, daß alles geht, und nix mehr geht. Sie entspricht eigentlich haargenau der weltgeschichtlichen Situation. In den nämlich, wenn innerhalb des Werks keine verbindliche Kategorien für das ganze STück gelten, sondern dauernd Kategoriensprünge stattfinden, dann spiegelt das eigentlich nur wieder, was eigentlich weltpolitisch, weltkulturpolitisch eigentlich zu leisten wäre, nämlich daß wir nicht einfach nur Highlive-Multi-Kulti betreiben, und alles dient zur Unterhaltung und alles kann konsumiert werden, und wird in die gleiche Sauce gerührt, sondern wir sind von uns wird ernstlich verlangt, wir sollten uns auf andere Kulturen einlassen. Nur dann bringt ne Multikulturelle Kultur was. Aber das ist gleichzeitig das ist gleichzeitig auch das Todesurteil für Kunst. Weil Musik ist muttersprachlich. ~~Und von uns wird ein äußerstes verlangt, nämlich gleichzeitig oder man muß so sagen: Musik kann nur dann etwas~~, es gibt doch den Unterhaltungsmusikslogan, Musik ist international. Das ist natürlich glattweg gelogen. Das gilt nur für die Unterhaltungsindustrie, die weltweit nach dem selben Strickmuster gemacht wird, wie auch Coca-Cola weltweit verbreitet ist und deshalb weil alle Leute alles verstehen, halt alle nix mehr verstehen. Da find keine wirkliche Kommunikation statt, wenn das in wenn Kommunikation in nem universalen Kauderwelsch gefürht wird, in dem alle sich nicht mehr ausdrücken können. Was von uns wirklich verlangt wird, das wäre sich auf unterschiedliche kulturelle Bedinungen einzulassen, solange sie noch existieren. Und das Gegenteil davon wäre wirklich das Ende von adäquatem Ausdruck,

686
weil etwas universelles auszudrücken ist nur möglich, indem ichs auf einmalig individuelle Weise ausdrück. Und von den Bedingungen was sichtbar mach. Was war von den unwiederholbaren und unvergleichbaren - ja vergleichbar schon - aber von den unwiederholbaren Bedingungen der Individuation etwas aussagt.

U: Da tauchen doch noch einer Reihe ganz anderer Probleme auf. Ich möchts mal erzählen am Beispiel einer Sendung, an der ich zur Zeit auch gerade arbeite. Ich war 1 1/2 Monate in Mexiko-City und habe dort eine Reihe von Komponisten interviewt, die dort leben und arbeiten, und ich muß sagen, ich hab noch nie soviele Leute kennengelernt, die sich kompetenter als ich mit Thomas Bernhard auskennen, die sich kompetenter als ich - es ist so - mit Stockhausen auskennen, und mit Boulez und mit Lutoslawski auskennen. Also ich habe vieles erfahren über Europa, dahin schauen sie. Wenn jetzt - und ich wollte von denen etwas erfahren über die Musik, die in Mexiko entstanden ist, da gibt es ja zahllose Schichten, also angefangen von Muttersprachlichkeit der Musik wie sie das nennen der Musik vor der Conquista, und was daraus geworden, die verschiedenen Musiker der verschiedenen Volöksgruppen und Ethnien bis hin zu der von Spanien importierten Folklore, bis hin bis zu der von Spanien importierten Konzertmusik, bis hin zu der natürlich dann über Medien und Melting Pot aus den Staaten und sonst woher einwirkende Musik. Und wenn ich jetzt da nun jeweils einen Kompnisten herausgreife, der egal welche Musik macht, und ganz unabhängig davon, welche Qualität die hat, oder haben könnte, was man da sagen könnte, fehlen ja die Kategorien irgendwo, dann stellt sich heraus, egal welchen wie bei Seifried aus der Menge herauspicke sofort die ganze Welt da letztendlich dahineinströmt. D.h. dieser Begriff, den sie da vorhin brachten, jede in seinem spezifischen Zusammenhang, das ist kaum zu leisten, das auszugrenzen, dieser Zusammenhang, das ist so ein bischen wie Stadtteilkulturarbeit, wo man ein Stadtteil zu einem Dorf erklärt, irgendwo auf einer Ebene, das ist nicht zu leisten, und damit steht man vor genau dem gleichen diffusen nicht genau wissen, was. Also von daher kann man da wie soll man sagen erkenntnisreich nicht ansetzen, weil man sich egal wo man nur bohrt in Unendlichkeiten, also globale Unendlichkeiten verliert. Das ginge nur, wenn man für das Globale wieder ein System hätte, und gerade, daß dieses System von uns als eurozentristisch, oder von unserer Geschichte her stammend durchschaut ist, macht die Sache ja nicht leichter. Und genauso ja ... nicht, es gelingt nicht, mir zumindest gelingt es nicht da auf einen Grund zu kommen. Also auf diesen Grund, den sie als Muttersprachlichkeit bezeichnet haben. Der mich im übrigen sehr erstaunt, weil er so setzt, also das war wie eine Grunddefinition. Aber ich weiß nicht genau mit was soll das korrespondieren. Soll das mit Land korrespondieren, soll das

S: Ne! Ne! Sondern das soll nur heißen, daß was die Massenkultur so fatal macht, und red jetzt nicht gegen die Massen, sondern gegen die Art und Weisen der medialen Verbreitung. In der Geschichte der Rockmusik gibts einen Zeitpunkt, von dem aus verschiedenen - ich muß das irgendwie abkürzen, weil das ist eine lange Geschichte, aber die sagt ziemlich deutlich, worauf ich hinaus will. Man kann so sagen, die Rockmusik und zwar die schlechte Rockmusik ist mehr oder weniger, das kann man ziemlich genau belegen, eher mehr als weniger aus der Retorte entstanden. Und zwar durch den Zusammenschluß, oder nicht durch den

769

Zusammenschluß, sondern dadruch das aufgekauft worden sind eine Menge kleine Plattenfirmen, die verschiedene Bluessnger herausgegeben haben. Und die große Firma, die die kleinen Firmen aufgekauft hat, die alle regional waren, und die Platten produziert haben von Bluessängern, die noch von Kaff zu Kaff gezogen sind und die die Leute alle gekannt haben, die haben halt dann die Platten von den Musikern gekauft, die se auch live gesehen haben, die waren alle stilistisch verschieden, die hatten alle einen irgendwie landschaftlichen Touch, und das Problem, vor dem die große Plattenfirma stand, nachdem sie die kleinen alle aufgekauft hat, war, wir brauchen ein Stil, der überall akzeptiert wird, sozusagen der stilistische Querschnitt von all den kleinen Firmen ist, und das ist der Rock'n'Roll. Jetzt finde ich den Rock'n'Roll in seine frühen Jahren garnicht mal so das schlechteste, was es gibt auf dem Unterhaltungsmarkt, aber auf jeden Fall ist das eine Musik, die viel schlechter ist, als die ganzen die Bluesgrößen darein, die dann halt baden gegangen sind, durch diese geschäftliche Transaktionen und was ich damit sage ist, daß einfach durch die ne angeschaffte Universalität, die keine wirklich Universalität ist, das was universell interessant wäre für alle Menschen halt verloren geht. Indem nicht eine allgemeinverständliche Sprache gesprochen wird, sondern ne ein schlechtes Esperanto, in dem dann niemand mehr sich ausdrücken kann, oder die Erfahrungen von niemanden mehr enthalten sind. Das kann man wahrscheinlich viel einfacher saen, aber ich krieg da jetzt irgendwie die Kurve nicht. Das sagt ...

U: Sie habens ja schon vorher gesagt mit dieser Coca-Cola Verbreitung, die zwar irgendwie geschwätzig ist, das ist ja das, was die Motte-Haber auch behauptet, gerade zur trivialen Unterhaltungsmusik, von der sich der Bluessänger in seinem Dorf, oder in seinem Arbeitszusammenhang zu seinen Mitarbeitern und Kollegen ja auf einer ganz anderen Ebene bewegt. Das ist ja damit nicht gemeint, mit trivialer Musik. Als da gibt es viele funktionelle Zusammenhänge, die in der Unterhaltungsindustrie dann kommerzialisiert sind. Was wollte ich jetzt eigentlich sagen, ja , daß in dieser Geschwätzigkeit dieser Musik eigentlich nicht nachgedacht wird, etwas anderes fällt mir jetzt auch nicht ein, es findet nur der Schein von Sprache statt, und nicht die Hinterfragung, also diese ganze Vielschichtigkeit, die vielleicht die Qualität von Konzertmusik oder guter Konzertmusik ausmacht.

S: Oder genauso guter Volksmusik. Das hat nämlich überhaupt nichts zu tun mit dem Kunstanspruch, sondern das hat einfach mit der medialen Vermittlung zu tun. Ich wäre der letzte der plädiert für die Idiotie des Landlebens, oder für irgendne Chimäre von Autochtonie oder was auch immer. Es werden Sprachschwierigkeiten, sprachliche Unterschiede, die tatsächlich bestehen einfach durch die mediale Vermarktung ausgeblendet und weggelogen. Musik ist nicht international. Und wer so tut, der schwindelt uns was vor. Und das ist einfach die. Und es gibt Eigengesetzlichkeiten die. Ja jedes Medium hat seine Eingengesetzlichkeit und das ist eine Eigengesetzlichkeit, die im Medium liegt. Es gibt bestimmte Dinge, die kann man in einer Vorlesung, im Seminar sagen, die kann man im Radio schon nicht mehr sagen, weil die 10fache Zahl Leute zuhört, und natürlich, nicht natürlich, sondern menschlicher Weise richtet man in der Weise wie man spricht, richtet man sich in der Weise, wie man spricht, natürlich nach demjenigen, der zuhört, Bestimmte Erfahrungen lassen sich vor einer Vielzahl von Leuten, deren Erfahrungshintergrund man nicht kennt, und wo abschätzen kann, daß es nur auf Mißverständnisse hinausläuft schon nicht mehr sagen. Und was im Radio noch sagbar ist, ist im Fernsehen schon überhaupt nicht mehr zu sagen. Weil man einfach weiß, daß das Bildzeitungsniveau ist, und in ner bestimmten Sprache und ein bestimmtes Medium gibt eine bestimmte Redeweise vor, In ner bestimmten Redeweise lassen sich bestimmte Dinge nicht ausdrücken.

U: Jetzt würde ich aber dennoch vorschlagen dieses Lamentieren

S: Ich weiß nicht, ob das ein Lamento ist, ich versuchs ja nur festzustellen, daß das so ist. Und ausgegangen sind wir davon, daß das ne geschichtliche Situation ist, wie noch keine andere da war, daß nicht übergegangen wird von einem Stil zum andernen, daß nicht ein Paradigmenwechsel stattfindet, daß nicht übergegangen wird von der einen Konvention zu einer anderen, sondern daß mit einem Schlag, sozusagen mit einem Schlag, der schon mehr als ein halbes Jahrhundert währt, klar wird, daß Konventionen insgesamt der Reflexion bedarf, und nicht nur reflektiert, sondern insgesamt der Negation bedarf. Das ist ja nichts anderes als Reflexion. Und nicht nur negiert werden muß, um eine neue Konvention zu setzen. Und daß ist eben eine weltgeschichtliche, ja ne menschheitsgeschichtliche Situation, und nicht nur eine von Europa, das ja bisher die Geschichte gemacht hat.

U: Und sich jetzt tapfer daran beteiligt, das weiter zu tun. Weil das hat ja nicht aufgehört.

S: Ja sicher, versuchts nach wie vor.

U: Das ist auch eine Beobachtung, die ich da in Mexiko als dieses eine persönliche Erlebnis, gesehen habe. Ich meine, das ist schon ein Phänomen, daß da eine Sprache auftaucht, ich meine diese Worldmusic, ich meine das auch in diesem esoterischen Sinne, also diese Spacemusik, die sich selbst mit der Aura umgibt, eine ganzheitliche Musik zu sein, aber die meine ich eigentlich nicht nur, sondern diese weltweite Popmusik, die sich selbst so generiert, da man sie überall zu hören bekommt, als spräche sie eine internationale Sprache. Und diese Musik wird auch überall verbreitet und findet überall Käufer, also Leute die es hören und Leute die es hören wollen, die sauer reagieren, wenn sie das nicht kriegen. Die wahrscheinlich Hunger und alles mögliche ertragen, aber diese Musik hören wollen. Ganz erstaunlicher Weise. Als wäre das eine Hoffnung. Ich weiß eigentlich garnicht genau, was da eigentlich der auslösende Faktor ist, daß überall auf der Welt milliardenfach Menschen ihre eigene Kultur ihren eigenen Zusammenhang verlassen und sich flüchten in diese Art von Universalität und gleichzeitig eine - ich weiß nicht ob sie wächst, aber jedenfalls kann man konstatieren, die neue Musik ist weiterhin in ihrer speziellen Ecke, und kommt da auch nicht raus, wenn man von Sonderphänomenen wie Kronosquartett oder so etwas mal absieht, das sind dann so Lichtblicke über die man je einzeln auch noch mal eine Menge sagen könnte. Aber dieses Phänomen des Auseinanderdrfiten von musikalischer Wahrnehmung und Sehnsucht - es müssen ja irgendwelche Projektionen stattfinden auf diese Musik, oder es muß ja irgendetwas in dieser Musik drinnen sein, Metzger, das hatte ich in meinem Brief auch geschrieben, Metzger hat das als Narkose bezeichnet, was einem weltweit verbreitetem Bedürfnis entspricht. Egal wie dieses Bedürfnis manipulierbar ist. Wenn es nicht da wäre in seiner Substanz, könnte man es auch nicht manipulieren, in diesem Ausmaße, stelle ich mir vor. Zum Abschluß nochmal zurück zu dem Anfang unseres Gesprächs, sie erzählten von Kongressen, die stattfinden, zu denen sie auch eingeladen wurden, wo Musiker, Musiktheoretiker und Philosophen sich treffen um gemeinsam über Musik zu reden, und sie sagten, daß es da ganz selten vorkommt, daß sich je einzelne Vertreter aus ihren Fachbereichen exponieren, etwas behaupten, etwas entwickeln, weil sie Angst haben sich zu blamieren.

S: Ne, ich sagte, daß es die verbreitetere Haltung ist, daß na gut, vielleicht hatte ich etwas zu dick aufgetragen mit der Angst, sich zu blamieren, aber das kann ich wenigstens von mir sagen, daß es so ist. Daß ich vor, was die Philosophie anlangt, die ich als Rezipient auffasse. Na ja, aber ich sprach davon, daß die wünschbare Situation, daß Philosophen sich auf die das vermeindliche Glatteis begeben, und was zur neuen Musik sagen, obwohl sie nicht auf dem neuesten Stand sein können. das ist so einfach nicht möglich. Die allerdeuesten Entwicklungen, das ist ja alles mit Zeitaufwand und Arbeit verbunden, und jeder Beruf hat seine eigenen Streß und seine eigenen Anforderungen. ich sprach davon, daß es glücklicher Weise schon mehrfach Situationen gegeben hat, in denen eben ein Dialog doch tatsächlich stattfindet, und die Angst sich da aufs Glatteis zu begeben. Ansatzweise, sagen wir mal für 30 40 Prozent oder.

U: Ja, jetzt ist es fast das Gegenteil. Ich wollte darauf hinaus noch mal nachzufragen, warum sich diese Näherung, oder diese Beschäftigung der Musik mit Philosophie, von Komponisten ihnen am Beispiel von ihnen, da möglicher Weise schwertut. Also woran das letztendlich liegt, daß das - das ist ja wahrscheinlich nicht nur die Spezialität jeweils der einzelenen Disziplinen. Es ist denkbar, daß es in Deutschland, oder in Europa einen Philosphen gibt, der sich praktisch als ökologische Nische seines Fachgebiets nun auf die Musik stürzt, und das nun beackert von A bis Z. Aber so jemanden scheint es nicht zu geben, der von daher seine Inspiration oder einfach das Phänomen bezieht, über das er arbeitet. WEil Musik etwas zum Inhalt hat, was in anderen Künsten nicht aufscheint. Das könnte ja sein. Aber diesen Menschen scheint es nicht zu geben. Und für mich ist das schon ein Phänomen, daß das nicht passiert. Ich meine gut, das kann so eine Art von Angst sein, vor dem einen, den es da gab, Adorno, gut, den viele bekämpfen, oder auf den viele sich ablehnend beziehen, ohne ihn gelesen zu haben, aber nur diese Angst vor der Größe eines einzelnen kann es ja nicht sein. Weil ja soundsoviel neue Sachen inzwischen passiert sind, die Adorno ja bedacht hat und nicht gewußt hat. Also mit dem Phänomen Cage oder der ganzen Umgebung des Phänomens Cage oder den Folgen daraus hat er sich natürlich nicht beschäftigt. Und wenn man dazu etwas wissen will, und das hinterfragen will, dann kann man auf keinen Fall bei Adorno nachlesen. Da kann man vielleicht Voraussetzungen dazu finden, oder eine gewisse Systematik oder eine gewisse Vorprägung eines gewissen Schönheits oder Wahrheitsbegriffes der bei Adorno wichtig ist. So etwas ist nicht gemacht worden, soweit ich blicke. Ich kann da auch gewaltig fehl gehen, aber mein Eindruck bisher ist es. Und ich frage mich halt nun, woran liegt es.

S: Ja, woran das liegt, das weiß ich auch nicht. Was wünschbar wäre, daß die ...

Karbusiszky
Cassette 1 Seite 1

U: Herr Karbusizky, sie sind Professor für systematische Musikwissenschaft, und beschäftigen sich mit unter anderem dem Feld Sinn und Bedeutung von Musik. 1. Frage: Was ist systamatische Musikwissenschaft.

K: Alles andere was die historische ist. Das heißt solche Disziplinen wie musikalische Psychologie, die Musiksoziologie, die Philosophie der Musik, die Anthropologie der Musik und eben die Semiotik der Musik. D.h. die Zeichenlehre der Musik.

U: Zeichenlehre der Musik, das haben sie in ihrem Buch ja auch geschrieben, das ist eine problematische Geschichte. Zum einen ist die Begriffwelt dieser Zeichenlehre eigentlich seit ihrem Beginn schon durcheinander. Man müßte sie sortieren. Und zum anderen ist in der Musik von einem Zeichen zu sprechen, sehr problematisch. Vielleicht erst einmal zu dem ersteren Problemfeld. Seit wann gibt es Zeichenlehre der Musik, und welche Ergebnisse hat sie gebracht.

K: Die ersten Ansätze gibt es schon im 18. Jahrhundert, bei Lambert, bei Christian Wolf, bei Philosophen, aber sie hat sich sehr langwierig entwickelt, bei den berühmten Semiotikern finden sie nur Ansätze dazu, und die waren nicht Musiker, und deshalb ist das nicht meistens adäquat, nicht entsprechend bei Peirce oder bei Morris. Deshalb eigentlich ist es eine junge Disziplin, die sich entwickelt eigentlich erst nach dem ersten - nach dem zweiten Weltkrieg. Ansätze gab es auch schon in den 20er Jahren, bei Arnold Schering, der war der erste, der sich Gedanken über das Symbol in der Musik gemacht hat. Aber das alles war unsystematisch. Ich habe versucht in meinem Grundriß der musikalischen Semantik Ordnung zu bringen in dieses breite Forschungsfeld. D.h. zunächst ein System der Zeichen aufzubauen, die Musik ist kein kommunikatives System apriori, wenn wir untereinander sprechen müssen wir nicht Musik benutzen. Die Musik ist für etwas anderes, vornehmlich für etwas anderes da. Sie könnte ihre wichtigen Funktionen wie die Unterhaltungsfunktion, die Entspannungsfunktion nicht erfüllen, wenn sie die Musikformen nicht im vollen Bewußtsein so hören müßten und dechiffrieren müßten, wie die Sprache. Deshalb kann sie uns überhaupt beruhigen, kann uns Vernügen bringen. Es war übertrieben zu glauben, daß die Musik ist ein kommunikatives System ist, wie die Sprache. Das war ein Irrweg. Wir müssen differenzieren. Und jetzt ist ein Problem, wie die Zeichenwelt in die Musik eingesetzt werden kann. Vor allem gibt es in der Musik ein Gewebe von Tonformen. Von Musikformen. Von harmonischen Bindungen, von melodischen Bruchstücken und so weiter, und jetzt das Problem besteht darin, wie man in dieses an und für sich formale Gewebe, die Zeichen hineinbringt. Ein banales Beispiel ist der Vogelsang. Wenn sie da in der Flöte das Zwitschern hören, wissen sie, aha, das ist der Vogelsang. Es wird zitiert. Ein akustisches Bild wird hier eingebracht in die Musik. Sie haben Resphigi, Römische Pinien, da haben sie wunderbares Zwitschern von Vögeln, sie haben am Ende des zweiten Satzes der Pastoral-Symphonie von Beethoven ein schönes musikalisches Bild des Vogelsangs, und diesem Bild antwortet die Emotion, das wölbt sich schön bei Beethoven, und das ist aber eigentlich nicht die einzige Möglichkeit. Wenn wir jetzt bei Beethoven bleiben. Ein sehr schönes Musikstück ist die Wut über den verlorenen Groschen. Das ist ein wunderschönes Beispiel, wie die Emotion und die Geste in die Musik eingesetzt wird. Natürlich, wer nicht weiß, daß es die Wut über den verlorenen Groschen bedeutet, kann es nicht gleich dechiffrieren, aber er wird sicherlich gleich erraten, daß es etwas Cappricioses ist, daß es etwas ja wütiges, etwas suchendes, und etwas eben, wo die Emotionen wirbeln, und so weiter. Das ist der Unterschied. Wir erkennen nicht genau die Chiffren, aber das ganze Umfeld der ganzen Tonfiguren können wir doch irgendwie erraten.

U: Die - ich bin jetzt natürlich noch etwas aufgeregt von der Hetzerei, das Tonbandgerät zu finden. Ja natürlich, einerseits kann man fast in jeder Musik wahrscheinlich solche Chiffren finden, die sich auf etwas finden lassen, was eigentlich außermusikalisch ist. Denn man kann ja nicht sagen, daß ein Vogel, also als lebendiges Wesen, eine musikalische Erscheinung ist. Halt er pfeift, er zwitschert, und damit assoziiere ich dann halt Vogelhaftes. Andererseits gibt es ja auch den Gedanken der reinen Musik, die als musikalisches Zeichen eigentlich nur sich selbst bedeutet. Was macht die Semiotik, die Brahms als einer der ersten Vertreter, wenn ich das richtig verstehe, gefordert hat.

K: Zunächst diese Fügung, ein Zeichen, das sich selbst bedeutet, das ist eigentlich auch ein Umweg von denjenigen, die meinen, daß Musik grundsätzlich auch ein Zeichensystem ist. Musik ist kein Zeichensystem apriori. Das ist ein System aus Spiel, aus Konstruktion, also eben ein Musikgewebe. Erst in dieses System können Zeichenqualitäten hineingetragen werden. Un da müßten wir immer skalieren, wir müßten eine Skala aufstellen, von einer Musik, die nur für sich da ist, tönend bewegte Formen, wie es Hanslick ausgedrückt hat. Es ist doch eine große Unterschied zwischen eine Mozartschen Divertimento oder einen Divertimento oder eine Tafelmusik von Telemann und sagen wir Till Eulenspiegel von Richard Strauß. Oder die Moldau von Smetana. Wir haben Musikstrukturen, die für sich dastehen, ein angenehmen Spiel von Tonformen sind, und wir haben Musikstrukturen, die hochsematisiert sind. Wo der Komponist sich bemüht hat, die verschiedenen Bedeutungen, oder die Bedeutungen, die er da auch ausdrücken wollte in die Musik auch hineinzutragen. So müssen wir das sehen.

U: Was genau untersucht dann die Semiotik. Ist das der Notentext, ist das der das was man abstrakt von einem Tonträger hören kann, ist es die Einbettung der Aufführung von Musik in das Konzertgeschehen, berücksichtigt den Markt, der da herumgeschieht, das Ritual, das da herum geschieht, also eine Musi, die ich in einer Kathedrale aufführe, ist ja womöglich eine andere Musik, die bei einem Kinofilm verwendet wird, auch wenn es die gleiche Musik ist. Und da wird es doch dann irgendwann unendlich.

K: Ja, sie haben recht. Das kann unendlich sein auf der Linie des Symbols. Auf der Linie des Symbols kann alles zum Zeichen werden. Auch eine nichtzeichenhafte Struktur kann zum Symbol werden. Ich habe genannt das Beispiel des Divertimento oder der Tafelmusik. Sie bedeutet an und für sich nichts, die ist da, wie Kant sich ausgedrückt hat, über die Tafelmusik. Daß sie die Gesprächigkeit der Partner bei der dem Tisch begünstigt. Und bedeutet einfach nicht viel, ist für die Unterhaltung da. Aber sie kennen diese Tafelmusik einsetzen als Symbol der adligen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Oder als Symbol der Sorglosigkeit. Es kommt auf den Kontext an, wie ich die Musik einsetze. Also jetzt kann ich ein wahres Beispiel benutzen aus unserem Alltag. Hier, dieser Tisch, das ist eine Realie aus Holz, und bedeutet nichts. Ich kann diese Tisch mit einem weißen Tuch bedecken, kann hier ein Kelch geben und so weiter, und es wird zum Symbol, der Tisch des Herren. So kann ich eigentlich aus allen Gegenständen Symbole machen und das ist so auch bei der Musik. Und das führte zur Verwirrung, als die Musik als Zeichensystem betrachtet wurde. Nur als Zeichensystem, und das geht eben nicht. Es kommt auf den Kontext an. Das einzige komplexe Zeichensystem im Bereich der Musik ist der Notentext. Ist die Partitur, da verweist jedes Zeichen auf eine Klangrealie. Also da haben die Noten die Zeichenbedeutung. Jede Note hat eine Bedeutung. So ist es aber nicht mit der klingenden Musik, kann ich sagen, daß jede klingende Note in dem Divertimento eine Bedeutung hat. Da muß ich schon höhere Komplexe in Betracht ziehen. So muß ich immer differenzieren unterscheiden.

U: Das klang jetzt ein wenig so, als wäre die Musik besonders dafür disponiert, daß man ihr in bestimmten Kontexten - ich würde einmal sagen - bestimmte Bedeutungen andichtet.

K: Ja, die Kontexte sind besonders wichtig. Hören sie mal, sie haben sogar solche Klangrealien wie Tonleiter. Jemand übt die Tonleiter, auf dem Klavier. Das ist doch kein Zeichensystem. Da sind keine Zeichen, die er sendet, damit es der andere versteht. Aber es kann etwas bedeuten. Ich kann diese Tonleiterübung als Kulisse, Klangkulisse für einen für eine Reportage aus dem Konverstorium benutzen, und dann bedeuten diese Tonleitern eben das folgende Zeichen, aha, hier gibt es das Klangmilieu des Konversatoriums, hier wird geübt. Also kann zum Zeichen der Dressur der Adepten der Tonkunst werden, oder so. Also auch eine ausgesprochen sagen wir unmusikalische Tonformel. Wie die Tonleiter, wie die Skala, kann plötzlich zum Zeichen werden.

U: Meine Sendefolge - drei Sendungen à eine Stunde über Musikphilosophie - hat im Untertitel nach Adorno, historisch nach Adorno. Adorno hat sich, so weit ich ihn kenne auch die Frage nach Qualität gestellt, nach richtig und falsch und nach dem Mißbrauch natürlich von Qualität. Es ist ganz klar, z.b. im Theater oder im Kinofilm, oder auch in Radiostationen wird Musik gebraucht für etwas anderes. Da haben sich im Laufe der Zeit bestimmte Zeichen eingeschliffen, die dieser Musik aufgesetzt sind. Ein Beispiel sind Les Preludes von Liszt als Zeichen für das nazistische nationalsozialistische - für den Sieg. Den Siegeszug der Herrenrasse. Für Liszt wird das etwas anderes gewesen sein, als er das geschrieben hat.

K: Das war eine heroische Fanfare bei Liszt. Allgemein heroische Fanfare. Überwindung der Hindernisse, vorwärts zum Licht, der aspira ad astra, über die Hürden zum Sieg allgemein. Und da kam Goebels, nicht wahr. Und hat er veranlaßt die Schlagermacher, oder diese Massenliedermacher, daß sie diese Fanfare am Ende des Liedes "Es ziehen nach Osten die Heere" eingebaut haben. Und somit wurde es zum Zeichen vom Sieg der Nazisten. Man konnte dann Les preludes lange nicht mehr spielen.

U: Und genauso hatte man seine Schwierigkeiten mit Wagner... ja, es gibt verschiedene Aufführungsprkatiken, und so weiter und so fort. Was mich interessiert, ob mit der Semiotik die Frage nach Qualität beantwortet werden kann.

K: Wir sind wieder bei Adorno. Adorno hat viel richtiges gesagt und viel falsches gesagt. Jetzt dialektisiere ich ihn, wie er dialektisiert hat. Er hat gesagt, Musik kann falsches ausdrücken und richtiges ausdrücken. Was ist eine falsche Musik, was ist

287
richtige Musik. Da meine ich, war er auf einem Irrweg, weil er ein Dialektiker hegelscher Prägung war, und er wollte alles so entweder oder sehen. Und er hat einen Konstrukt aufgebaut. Fortschritt bei Sshönberg und Regress bei Strawinsky. Fortschritt liegt bei Adorno in der Unverständlichkeit der Schönbergschen Musik, er hat sie mythologisiert. Er hat gesagt, alle Schuld der Welt hat sie auf sich genommen, durch ihre Unverständlichkeit. Also das ist ein hohes Konstrukt. Und Strawinsky hat er verworfen als Regress. Das geht nicht. Er hat auch den Folklorismus verworfen, als Regress bei Bartok zum Beispiel. Er wollte als Soziologik auftreten und hat vergessen, daß die Hauptkategorie der Soziologie in Bezug auf Musik besonders die Funktion ist, also wenn ich die Funktion der Folklore in Ungarn betrachte, oder in Rußland muß ich auch den sogeannten Folklorismus bei Strawinsky oder Bartok bei Janacek anders sehen. ich muß ihn anders bewerten. Der Folklorismus war ein Mittel der nationalen Identität. Hatte eine ganz andere Funktion. So meine ich, daß hier die Semiotik auch wenig hilft. Bei der Demontage der Adornoschen Philosophie muß man sich auch philosophisch damit auseinandersetzen. Und anthropologisch. Soziologisch eben auch.

U: Bleiben wir aber bei der Frage nach der Frage nach Richtig und falsch. Ich meine, die Komponisten, die sie jetzt gerade eben und auch in dem Buch Sinn und Bedeutung heranziehen, sind anerkannte Größen. J.S. Bach, das ist L.v. Beethoven. Es gibt ja Musik, die einen, sagen wir, packt. Oder die sich als Gegenstand zum Nachdenken, zum Philosophien eignet. Und andere tut es nicht in dem Maße. Kann man mit den Mitteln von Semiotik auch eine Skalierung von Qualität oder von philosophischen Gehalt ermitteln.

K: Da würde ich gleich bei Strawinsky ansetzen. Adorno hat Strawinskys Musik als großbürgerlich bezeichnet. Die Musik Hindemiths als kleinbürgerlich. Da würde ich gleich protestieren. Bitte zeigen sie mir das großbürgerlich in der Partitur. Wenn ich es nicht kann , dann gibt es diese Großbürgerlichkeit nicht bei Strawinsky. Ich muß also semiotisch untersuchen. Ich müßte untersuchen die Klasse der Großbürger, ihren Geschmack, und dann vergleichen mit dem, was Strawinsky komponiert hat. Ja und dann, wenn ich empirisch untersuchen würde, den Geschmack der Großbürger, da wäre ich vielleicht sehr überrascht, weil das vielleicht eine Art leichte Musik wäre, höhere Unterhaltungsmusik, die mit Strawinsky garnichts zu tun hat. Also das ist eben Aufgabe der Semiotik auch, solche Vorurteile vielleicht zu destruieren. Zeigen sie mir das Kleinbürgerliche bei Hindemith. Das geht nicht.

U: Ja aber es gibt doch schon Unterschiede zwischen Unterhaltungsmusik oder niveauvolle Unterhaltungsmusik zu sagen wir weniger gehobener ernster Musik. Kann man das aus diesen Partituren herauslesen.

K: Ja, diese Ebenen kann ich schon herauslesen. Nicht wahr. Ich kann doch aus der Partitur, schon wenn ich geübt habe, die Partitur zu verstehen, oder sich diesen Klang vorzustellen, kann ich doch einen Rossini unterscheiden von sagen wir von Gershwin, Dvorak, Schostakowitsch. Uns so kann ich auch beurteilen, welche oder eine Operette, Kalman und so weiter, kann ich beurteilen, welchem Genre dieses Partiturbild zugehört. Und dann eben muß ich das wieder soziologisch beurteilen, diese Musiken haben ihre Funktion. Ich kann doch nicht alle Unterhaltungsmusiken verurteilen als minderwertig. Es gibt hochwertige Unterhaltungsmusik, natürlich ich muß von den Funktionen wieder ausgehen. Wenn ich die Unterhaltungsfunktion verfolge, muß ich mir fragen welche andere Funktionen noch mit der Unterhaltungsfunktion da sind, sagen wir Entspannungsfunktion und so weiter. Es Wir lesen auch nicht jeden Tag philosophische Schriften. Wir lesen auch gute Literatur, wir lesen auch Krimis ode so, oder wir sehen auch Krimifilme. Hitchcockfilme, die sind wunderbar, un d wie die Musik da eingesetzt ist auch oder die Geräusche wie die eingesetzt sind. Also das hat seinen Wert. Das wäre doch sehr langweilig, wenn wir nur hochphilosophische Musik hätten. Wenn wir lauter relevante Musik hätten, es gab auch solche Bewegung nicht wahr, das Adornosche Wort relevant war in der Mode, nicht wahr, wenn wir lauter nur relevante Musik fortschrittliche Musik hätten, oh wie langweilig es wäre.

U: Ja, das ist mit Sicherheit so. Ich fühle, daß die Frage noch immer nicht beantwortet ist. Ich weiß nicht beantwortbar ist. Da spielt natürlich so etwas mit hinein nach Schönheit, nach Ästhetik, ich kann wenn ich die verschiedenen, wie soll ich nennen, wahrscheinlich existiert dieser Begriff nicht, den ich jetzt nehme, die verschiedenen Register von Funktionen eben je nachdem aus welcher Richtung ich es sehe, wenn ich es soziologisch sehe, dann geht es auf die Funktion, ob ich es als internes Zeichensystem sehe, dann geht es eher auf die Harmonielehre oder auf die Struktur einer Komposition und so weiter, aber dieser Begriff von Schönheit, oder die Frage nach Schönheit, was sie ist, oder was sie sein könnte, oder auch das Transzendentale oder Numinose, das in der Musik auftaucht, all diese Begriffe habe ich in der semiotischen Literatur, die ich bisher gelesen habe, zur Musik nicht gefunden, da machen diese Herren und Damen irgendwie einen Bogen drum rum. Woran mag das liegen.

K: Ja, es gibt eine nicht richtige Auffassung der Ästhetik, das sie eine Lehre vom Schönen. Die Ästhetik ist auch eine Lehre vom tragischen, vom komischen. Es gibt verschiedene Funktionen der Musik, und zu einer Funktion gehört eben die Funktion des Schönen. Wir haben eben eine Art wie soll ich sagen philosophische Musik, die sich nicht dieses Ziel setzt nur schön zu sein, weil sie destruieren will, weil sie etwas drastisches zeigen will, und ja, die Umweltkatastrophe Hiroshima, Ausschwitz, das sind nicht schöne Gegenstände. Also ich kann nicht schöne Musik über Ausschwitz komponieren. Es gibt eine Anzahl von Kompositionen, die eben auch Hiroshima, Ausschwitz zum Gegenstand haben. Darüber entstand eine schöne Arbeit. Darüber entstand eine analytische Arbeit, über die Ästhetisierung des Grauens in der Musik des 20. Jahrhunderts, von Heinz Gramann. Es ist zu haben auf dem Markt. Er hat sich die schwierige Frage gestellt, ob es überhaupt möglich ist, so etwas wie Ausschwitz in der Musik zu komponieren. Auch wenn da drastische Klänge benutzt werden, entfremdete Klänge, drastische Klangkombinationen, ist das immer schon irgendwie verschoben in Richtung Schönes. Ästhetisierendes.

U: Sie meinen gibt es Zeichen für das Unfaßliche, das ist ja dann die Frage.

K: Das ist gerade die Frage. Die Musik war immer hier, seit jeher für etwas Schönes. Wenn Musik erklang, da gab es gleich Tanz, es gab Gesang, und so weiter. Es gab Vergnügen. Musik brachte gleich etwas Behagliches in die Stimmung. Und plötzlich kommt unser

Jahrhundert und wir haben solch große Probleme, solche Wunden, solche unfaßbare Ereignisse. Und was soll jetzt die Musik. Wir haben solche Opernwerke wie Moses und Aaron, wo das Wort verstummen muß. Das Wort kann nichts mehr ausdrücken. Wir haben solche Ansätze zur Ohnmacht im Bergs Wozzek. Wir haben solche Werke bei Schostakowitsch zum Beispiel. Das Unfaßbare des Leidens des russischen Menschen. Was soll die Musik tun. Da hat Adorno den bekannten Satz gesagt: Nach Ausschwitz kann man nicht Gedichte schreiben. Das wurde auch appliziert auf die Musik. Nach Ausschwitz kann man keine schöne Musik schreiben. Da müssen wieder die neuen Generationen sein, die Kinder, ihre Vitalität, wie kommen die Kinder dazu, daß sie keine schöne Musik mehr bekommen. Sie wollen ihr Selbst aufbauen. Sie wollen erwachsen, sie wollen entdecken. Sie wollen Freunde haben, Freude am Spiel haben. Also soll die Musik verstummen, soll die Schönheit sich versagen. Wie auch der Sinn der Adornoschen Musikphilosophie in etwa ist. So müssen wir das differenziert sehen.

U: Ja ich sehe, daß ich da nicht recht weiter komme, denn den Eindruck, den ich jetzt habe, ist - was halt, ich kenne nicht ihr gesamtes Schaffen, daß sich diese Frage dort nicht findet, also falsch und richtig, ihre Fragestellung ist die des differenzierten Anallysierens, dessen, was passiert, und das in ihrer Vielfältigkeit, wo sie herkommt, wo aufgeführt wurde, von wem sie gehört wurde, und wie sie ihre Zeichen in jeweils anderen Kontexten verändert. Gehen wir vielleicht an dieser Stelle zur anderen Frage über, der dieser Begriffsverwirrung. Ist es - sie haben in ihrem Buch ja auch darüber geschrieben - ist es denkbar, daß ein allgemein anerkannter systematischer Begriffsapperat entstehen wird, auf den sich praktisch nach DIN-Norm die Gelehrtenwelt eines Tages einigt.

K: Ja, das hab ich versucht in meinem Grundriß der musikalischen Semantik, es gibt diese Systematik von Peirce, die gut anwendbar. Charles Peice war der amerikanische Logiker, Mathematiker, Naturforscher, und als erster hat er versucht, die Semiotik zu systematisieren. Er ist zu den drei Zeichenqualitäten gelangt, die ein allgemeine Bedeutung haben, die sehr hilfreich sind, auch wenn wir das Musikmaterial systematisieren. Das ist die Zeichenqualität des Bildes, also das Ikonische, oder das, was er den Index nennt, das ist in der Musik das Ausdruckshafte, das ist die unmittelbare Verbindung zwischen den Zeichen und dem Bezeichneten, und dann drittens, die symbolische Qualität. Index, was das bedeutet. Die klassische ...

U: Könnten sie jeweils ein Beispiel zu einem dieser drei Zeichenarten in der Musik anführen.

K: Das klassische Beispiel, das schon Christian Wolff benutzt hat und Peirce auch, ist die Verknüfung des Zeichens Rauch und Bedeutung Feuer. Das ist die Unmittelbarkeit der indexikalen Qualität. Sehe ich Rauch, weiß ich Feuer. Und so kann ich auch diese Unmittelbarkeit in der Musik aufstellen, wenn ich einen tief emotionellen Bogen habe in der Musik, eine schön gewölbte Melodie, weiß ich, daß es Ausdruck ist von irgendwelchen Emotionen, diese Unmittelbarkeit ist hier. Wenn ich das Vogelzwitscher höre, dann ist das das Ikonische. Und wenn ich das Beethovensche Schicksalssymbol höre, dann Schicksalszeichen höre, dann weiß ich, daß es ein Symbol ist. Das sind die einfachsten Beispiele für die Indexikalität. Das einfachste Beispiel ist der sogenannte Seufzer. Das ist fallende Sekunde. Sie finden sie in

475
der Musik schon bei den Mannheimer Meistern, bei Mozart ...

Cassette 1 Seite 2
K: Wenn sie die fallende Sekunde hören, wissen sie gleich, das indiziert Kummer, Klage. Ahhah. So weint auch der Narr da bei Boris Godunow bei Mussorksky, ja. Ahhah. Sie haben ihm die letzte Kopeka getohlen, die Kinder und so weiter weiß, er klagt. Jeder weiß, er klagt. Das ist eben die unmittelbare Verbindung von Zeichen zur Bedeutung. Ein klassisches Beispiel dafür. Die Bilder, das sind eben die akustischen Bilder der Umwelt, die in der Musik eingesetzt werden, auch zum Beispiel das akustische (Signal), wenn die Hörner erklingen, hat man gleich den Eindruck von Jagd, oder von einem Geschehen im Freien, oder ein Pastorale wird mit Oboe oder Englisch Hörnern ausgedrückt, das sind auch solche bildhafte Mittel. Und das Symbol, das sind das, was in der Musik nicht so vertreten ist, wie in der Sprache. Die Sprache, das ist ein System von operationalisierten Symbolen, grammatisch geregelten Symbolen. Jedes Wort ist ein Symbol für einen Gegenstand, für etwas. Das ist in der Musik nicht. Die Symbole sind eine Ausnahme. Das ist das Schicksalssymbol bei Beethoven. Oder sind solche Anagramme B A C H, bedeutet Bach. Oder D S C H bedeutet Schostakowitsch, das sind die Anagramme, die eingesetzt werden auf dem symbolischen Wege. Oder Symbole müssen immer verkonventionalisiert werden, vereinbart werden: Der Tritonus diabolus in musica, der Teufel in der Musik, das sind solche Ausnahmen, die symbolische Qualität, die primäre symbolische Zeichenqualität ist nicht so vertreten in der Musik wie in der Sprache. Aber auf dem Weg des Symbols kann alles eben die Bedeutung gewinnen. Sagen wir die ganze Zwölftonmusik wurde in der Ästhetik der DDR zum Zeichen des Kapitalismus des Westens und so weiter. Das war so umgemünzt worden.
U: Das klingt bisher alles sehr einfach und übersichtlich.
K: Ja, darum geht es. Die Wissenschaft soll letzten Endes zu übersichtlichen Ergebnissen kommen.
U: An welcher Stelle entsteht dann die Verwirrung.
K: Die entsteht dort, wo jemand die Musik als ein durchgehendes Zeichensystem betrachtet. Als ein kommunikatives System, wie die Sprache. Oder wo er eben nicht sauber mit den Begriffen arbeitet, wenn zum Beispiel er zwischen Symbolen und Zeichen unterscheidet, und beides ist ein Zeichen. Dann entsteht ein alogischer Satz, die Zeichen bestehen aus Symbolen und Zeichen. Das ist ein grober Fehler. Aber sie können solche Sätze ruhig lesen in der Literatur, besonders von den Nichtmusikern.
U: Sie sagen alogischer Satz, dazu fällt mir ein auf der wie soll ich sagen auf der von Mensch zu Mensch, wenn man kein Wissenschaftler ist, dann heißt es, Musik rühre insbesondere an Gefühl, sie sei sogar das Medium der Kunst, das praktisch die Aufgabe hat alogisch zu sein, eben Gefühle zu rühren. Sehen sie das auch so, oder wie verhält es sich dann, eine Konstruktion aus logischen Sätzen mit einem Gegenstand zu vollführen, der aber unlogisch ist. Alogisch ist, ich meinte das Wort alogisch ist, unlogisch ist ja noch etwas anderes.
K: Das ist eine interessantes Problem. Es gibt verschiedene Forscher, die wollen von der Sprache ausgehen, und wollen alles, was es in der Sprache gibt, auf die Musik anwenden. Zum Beispiel die Gesetze der Grammatik. Und jetzt, wenn sie diese Arbeiten lesen, stellen sie bald fest, daß sie grundsätzlich mit der Musik

von Mozart arbeiten oder von Haydn oder mit dem Volkslied. Und da gibt es diese klassischen Formen, wenn a dann b, wenn Thema dann Variation, und so weiter, da gibt es gewisse logische Regeln. Eine der logischen Regeln war zum Beispiel, daß man ein Motiv nicht zum vierten Mal wiederholen darf. Also ich darf einmal, zweimal wiederholen, aber wenn ich zum vierten Mal wiederhole, dann ist es schon irgendwie fad und es ist ein Zeichen vielleicht des Unvermögens, oder so, das nannte man auch Schusterfleck. Wenn ich nicht weiß, wie weiter, dann wiederhole ich. Gut also, diese Mozartsche Musik, dieses Haydnsche Musik, das ist eben nur das Musterbeispiel der gebundenen Form. ABA, Variation von A B eine Art Durchführung und so weiter, also da gibt es gewisse Regeln, Mozart selbst hat das benutzt zu seinen musikalischen Scherzen, er die sogenannte Würfelmusik komponiert, er Formeln vorgegeben, die man wie man will kombinieren kann, und immer kommt man zu einem Ergebnis zu einem Tanz. Mozart wußte wie formalisiert diese Art der klassischen Musik ist. Und jetzt kommen Forscher, und nehmen sich nur diese Musik, und machen sogenannte tree-structures. Das sind solche grammatische Schemata, Subjekt, Objetkt und so weiter. Und da bitte, das geht im Volkslied, einfache Form, aber versuchen sie das bei sagen wir schon Gustav Mahler, oder versuchen sie das bei Schostakowitsch, oder bei Franz Liszt schon in der romantischen Musik. Oder auch schon bei Beethoven. Warum nimmt man nicht Beethoven.

U: Das geht jetzt in die Richtung, daß ein musikalischer Gedanke etwas anderes ist, als ein philosophischer Gedanke.

K: In der Musik wird oft, gerade seit der Zeit der Romantik, das beginnt bei Beethoven mit Assoziationen gearbeitet, d.h. ich habe einen musikalischen Gedanken, einen musikalische Vorstellung, und plötzlich, wie im Traum die Bilder wechseln, kommt mir eine andere Vorstellung. Und ich füge sie rein. Weil es mir um die Wahrheit, dieses einen Gedankenganges geht, um die Wahrheit des Phantsierens geht. So verwirrend eigentlich waren die letzten Streichquartette Beethovens. Die waren nicht so streng. Man meinte, daß er irgendwie geistig schon nicht so daß er irgendwie geistig umnachtet war, oder daß er nicht bei Kräften war, deshalb dieses Wirrwarr. diese Unordnung in dem formalen Aufbau der Streichquartette. Aber, wenn man sie assoziativ hört, das sind wunderbare Musikwerke. Und so assoziativ ist auch Gustav Mahler vorgegangen nicht wahr. Und moderne Musik. Besonders würde ich hervorheben eine Musik, der hier in Deutschland nicht so viel rezipiert wird, das ist Bohuslav Martinu, ist viel gespielt bekannt in Amerika, in Frankreich, in der Schweiz, aber hier in Deutschland nicht. Das hat seine Gründe. Das ist das selbe wie bei Sibelius.

U: Ja, dennoch, wenn ich jetzt die Assoziativität des Komponierens nehme und natürlich auch noch das Assoziaitve Hören, das ja auch dann eine Rolle spielt. Ich denke, wenn ich Kuhglocken höre an etwas anderes als Mahler gedacht hat, oder diese berühmten Militärfanfaren, die wohl aus der Kindheit stammen und die für ihn auch das Zeichen sind, sage ich jetzt ganz allgemein, für diese Kindheit, die hören wir mit der Erfahrung der Kriege, ich denke nicht mehr so naiv, wie das Mahler getan hat. Da entsteht ja, ich würde sagen eine Gemengelage an Ideen, an Assoziationen dazu, die vielleicht mit Psychologie zu tun haben, mit dieser besonderen Grammatik des Traumes. Aber ich wüßte nicht wie man das, ohne der Sache Schaden

668
anzutun, das in eine systematische Form bringen kann.
Um das zu erklären.
Auch da das spezifisch unsystematische sowohl bei der Komposition, selbst, also da ist das Unsystematische strukturbildend für eine Komposition und das ganze mulitpliziert sich dann noch einmal, wenn es rezipiert und ich von einem einigermaßen gebildeten Zuhörer ausgehe, der das eine oder andere Symbol von Mahler oder das von Mahler geprägte Symbol, oder das von Mahler zitierte Symbol kenne, das gibt das ja einen solchen Wust von emotionalen Qualitäten, von ideellen, ideologischen, intellektuellen Qualitäten, die mir nicht systematisierbar erscheinen.

K: Doch, aber auf eine andere Weise. Was sie gesagt haben, das ist das Problem der Zielgerichtetheit der Intentionalität der Wahrnehmung. Das kommt schon von Kant, von Husserl. Das ist das Problem, das wir uns ein gewisses Weltbild aufbauen, wir projezieren unsere Sicht der Welt auf die Welt. D.h. wir projezieren unsere Hörerwartungen, unsere Hörerfahrungen auf die gehörte Musik. Wir assoziieren viel, was ganz privat ist. Und dennoch, damit hat sich schon die experimentelle Musikästhetik im 1910 befaßt. Das ist sehr interessant, es gab erste empirische Untersuchungen darüber, über die Vorstellungen, die der Mensch sich bei der Musik macht. D.h. wir assoziieren verschiedenes, wenn wir die Musik hören. In dem Konzertsaal assoziiert sicherlich jeder Mensch etwas anderes. Aber dennoch gibt es ein Feld von Assoziationen, die sozusagen möglich sind. Sagen wir, wenn es da eine Art lustige Musik gibt, da werde ich doch nicht ein Begräbnis assoziieren. Und bei einem Trauermarsch, würde ich vielleicht nicht sagen wir den Flug ins Weltall assoziieren. Da gibt es doch gewisse Grenzen. Grenzen des Genres. Und dann gibt es was wir so nennen, in der Physik auch stochastische Prozesse. Das weiß ich , ich habe ein Feld von Vorstellungen und dann wenn sie empirisch untersuche, sagen wir schon bei 200 Personen oder so, oder 500 oder 1000 Personen, stelle ich fest, daß sich die Vorstellungen doch verdichten in einem gewissen Bereich.

U: Ist das versucht worden, stochastische Untersuchungen. Und da kam das heraus.

K: Das kam heraus, ich hab diese Untersuchungen schon in den 60er Jahren gemacht, mit den Vorstellungen, die von den elektronischen Klängen hervorgerufen sind, und da konnte ich eben solche Felder feststellen, die doch ihren Kern haben. Da bekomme ich vier oder fünf Hauptvorstellungen, die da in der Musikstruktur oder Tonstruktur schon angelegt sind. Und so kann ich weiter systematisieren. In der elektronischen Musik gab es zum Beispiel Weltallvorstellungen, oder Vorstellungen von schönen Gegenden, Blüten auf einem Teich, oder so etwas ja. Und auch Vorstellungen des Schreckens. Also so komme ich zu sagen wir vier oder fünf Typen von Vorstellungen, die alle da sind. Also ich nie voraussagen bei einem einzelnen Menschen, was er sich vorstellen wird, aber ich kann voraussagen, auf Grund des empirischen Materials, daß bei der größeren Menge von Rezipienten sich diese vier oder fünf Typen von Vorstellungen sich einstellen. Wie bei allen stochastischen Feldern, d.h. Zufallsfeldern kommen auch Vorstellungen, die ganz außerhalb sind. Sagen wir jemand assoziiert die Katze seiner Oma. Ja, das ist ganz außerhalb. Das kommt auch im Konzertsaal vor. Plötzlich können sie sich ertappen, daß sie vielleicht an die Katze der Oma denken. Ganz

745
außerhalb. Das kommt vor. Aber dennoch, wenn sie eine Mahlersche Sinfonie hören, eine gewisse Hörerfahrung haben, auch mit den Klängen des Posthorns, oder der Hörner schlechthin, da die Posthornepisode weckt in ihnen doch eine doch eine gewisse Vorstellung im Freien, einer Landschaft oder sowas.

U: Ja, die wichtigsten Fragen, die mir durch den Kopf gingen habe ich gestellt. Man kann natürlich an jeder Ecke noch vertiefen. Das ist klar. Wie gesagt, an irgendeinem Punkt bin ich unglücklich mit dieser Semiotik bin ich unglücklich mit dieser Semiotik, weil es mir so scheint, daß als wäre irgendetwas ausgespart, und zwar gerade da zentrum.

K: Das Schöne oder die Qualität, oder

U: Oder die , wie soll ichs nennen. Das haben sie vorher ja auch schon angedeutet, als sie von der Unterhaltungsqualität von Musik sprachen, die unter anderem eben darin besteht, das zwar ein Ereingis ist, aber ein Ereignis, das nicht bedeutet, d.h. man kann beim Musikhören seinen Verstandesapperat ausruhen. Das ist sehr schön. Das ist wie im Traum eben. Das ist wie schlafen, obwohl man wach bleibt. Wie Zigarettenrauchen. Man ist beschäftigt, aber man ist nicht eingepreßt in irgendeine Funktion in irgendeine Rationalität, auf irgendein Ziel hin opperiert, denkt. Also das Offene daran. Das ist aber nur eine Funktion, die Musik hat, und haben kann, und haben soll, eine andere ist eben die des denke ich, daß mit Musik über Dinge nachgedacht werden kann, die auf irgendeine Weise und das ist das wunderbare, oder erhabene und auch schöne egal ob es sich nun mit einem häßlichen oder einen schönen Gegenstand beschäftigt, also egal ob es ein Liebeslied ist, oder sich mit Ausschwitz beschäftigt, oder in ausschwitz komponiert wurde, wie Ullmann oder so, da paaiert etwas, das jenseits des Begriffsapperates liegt. Also selbst wenn ich ein Buch schreiben würde, oder Gedichte schreiben würde, dann erreiche ich etwas damit nicht, was mit Musik möglich ist. Im 19. Jahrhundert ist Musik sehr viel in den Bereich des Religiösen gestellt worden, also eigentlich als eine Ersatzreligion, oder als ein Austausch der Religion, weil die Religion da schon begann das nicht mehr zu leisten, wonach die Menschen Sehnsucht hatten. Und diese oder ähnliche Qualitäten, oder wie gesagt, habe ich in den semiotischen Analysen nicht analysiert gesehen. Da sind praktisch die Voraussetzungen dieser Qualitäten analysiert worden, aber nicht der Gegenstand selber, also nicht dasjenige, was über die Wörter hinaus passiert. Genauso wenig wie wenn ich ein CelanGedicht nehmen würde, und das auf seine grammatische Struktur hin untersuchen würde, aber dann gerade dieses Moment von Ausstreichen von Sprache, von Dem-Schweigen-Zu-Schreiben, also das Schweigen ausklammere. Sondern nur das nehme, was da steht. Und dann ist eigentlich der bedeutende Teil umschifft.

K: Ich verstehe, was sie sagen möchten. Es geht um den Übergang von der Semiotik zur Ethik der Musik, gucken sie nehmen sie sich diese an und für sich schreckliche Komposition von Beethoven, Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Victoria. Das ist soetwas wie eine Ästhetisierung der Schlacht. Die Schlacht war so etwas wie Schachspiel auch. Nein, da kommt dieses Regiment hier und dieses hier, so der Feldherr beobachtet das, und so ist das komponiert bei Beethoven. Das Schrecken des Krieges klingt hier eigentlich nicht wie wir das Schrecken sehen. Nehmen sie sich dann die Götterdämmerung von Richard Wagner, wie er da blutgierig geradezu diese Szene komponiert, Männer an die Waffen. Das ist

819
1870. Das ist die Stimmung des deutsch-französischen Krieges. Männer an die Waffen, wir zeigen es den Franzosen. In den derselben komoponiert Cesar Frank seine Leberetudes (?), eine Komposition, ein Oratorium über das Böse, da ist der Satan selbst, der die Kinder des Bösen in den Krieg führt, zum Töten. Da haben sie schon den Protest. Also das 19. Jahrhundert war in dieser Hinsicht noch ziemlich in Gefangenschaft der Betrachtung des Krieges als einer heroischen Auseinandersetzung. Erst allmählich kommt der Schrecken des Krieges zum Ausdruck. Ich glaube, bei Cesar Frank, es ist das erste Mal, es ist leider nicht so bekannt. Nicht so oft gespielt auch. Und da haben wir schon die heutige Situation auch. Da geht es schon um alles. Um das Leben auf Erden. Und die Musik muß klagen, muß sich auflehnen. Muß auch das fruchtbare Schweigen, die furchtbare Stille moderieren. Einen Ansatz dieser furchtbaren Stille finden sie in dem wunderbaren Streichquartett von Friedrich Smetana aus meinem Leben. Da in dem letzten Satz kommt mitten in fröhlichen Klängen die Katastrophe. Eine Generalpause, zwei Takte. Das schreckliche Schweigen der Musik. Und dann kommt der hohe Ton E, das war, was er bei seiner Ertaubung gehört hat. Den Pfiff, den höhen Pfiff. Dann das Tremolo, das Zeichen der Angst. Und dann Klage. Da haben sie auf einer Partiturseite ein ganzes Drama ausgedrückt, mit diesen Mitteln. Was das Schweigen betrifft, es gibt auch einen Musikphilosophen in Frankreich, der hier nicht rezipiert wurde. Wir hatten den Adorno, brauchten wir den Jan Kelewitsch (?) nicht. Jan Kelewitsch ist ein wunderbarer Philosoph. Er hat ein Buch geschrieben über, ich muß mich an den genauen Titel erinnern: La musique et l'ineffable. Das heißt: Die Musik und das Unaussprechbare. Er hat da ein wunderbares Kapitel über das Schweigen in der Musik. Über die Stille in der Musik. Also sie wissen vielleicht diese apokalyptische Situation, die wir uns mehrmals auch vorgestellt haben, es wird auf den Knopf gedrückt, und jetzt fliegen die Raketen von Rußland nach Amerika, von Amerika nach Rußland, und die haben ihre Laufzeit eine halbe Stunde. Das ist eben die apokalyptische halbe Stunde, die letzte furchbare stille Stunde, bevor die Atombomben fallen. Also diese katastrophische Situation haben wir schon aktuell in unserem Jahrhundert. Und da gibt es eben dieses furchtbare Schweigen, die furchtbare Stille. Das kann die Musik eben auch moderieren. Und auch sie kann erreichen, daß der Mensch sich auflehnt. Sie kann erschüttern. Sie kann aufrütteln. Da sind wir bei der Ethik der Musik.

(Batterien offenbar leer. Ton läuft schneller!

U: Aber welche Zeichen, haben sie solche Zeichen gefunden, verwendet die Musik für das Unaussprechliche.

K: Die Stille. D.h. wenn sie die Stille in ein gewisses Musikgeschehen einrahmt. Wie ich Smetana genannt habe, ja, zunächst Freude, alles harmlos, wunderbar schön, das gesellschaftliche Leben, und dann kommt plötzlich die Katstrophe, er ist er taucht plötzlich in der Nacht am 20. Oktober 74 und er war taub. Und nur der hohe Pfiff da in seinem Gehör. Katastrophe. Auch wieder interessant wieder auch ethisch. Er wollte sich selbst der ganzen Welt auch beweisen, daß seine Schaffenkräfte nicht nachgegeben haben, er hat die Moldau komponiert. Die Moldau, dieses berühmte Werk, das soviel Freunde bringt, wurde komponiert in dem ersten Monat nach der Katastrophe. Da sind wir wieder bei der Ethik, ich kann die Ethik moderieren, ich kann

877
erschüttern, aufrütteln, aber ich muß auch daran denken, daß es viele Menschen gibt, eine Masse von Menschen, die für die Erhaltung ihrer psychischen Kräfte auch schöne Musik brauchen.

Hans-Ulrich Treichel
U: ... In welchem Kontext steht ihre Beschäftigung mit Musik.
T: Ich bin von Hause aus Germanist, und auch Schriftsteller, und mein Interesse für Musik hat sich vor allen Dingen auch als Librettist für Hans-Werner Henze ergeben. Und auch in Und das ist sozusagen die eine Richtung, in der ich mich in letzter Zeit vor allen Dingen moderen Musiktheater beschäftigt habe. Das zweite aber ist, daß Musik eine der wichtigsten Künste ist, und im Rahmen meines Interesses für ästhetische Theorie und Kunsttheorie, vor allen Dingen der Moderne, interessiert mich auch Musik.
U: Und sie stellen in ihrem Aufsatz, so weit ich, mehr kenne ich leider von ihnen nicht, die Musik aus dem inneren musikalischen Rahmen heraus in einen größeren Zusammenhang. D.h. den Sinn oder den Gehalt von Musik suchen sie nicht in der Musik selber, sondern korrespondierend zu anderen Formen der Wahrnehmung, des Assoziierens, des Denkens.
T: Ja, in diesem Aufsatz, den ich zusammen mit Jens Brockmeier geschrieben habe, und der in dem Band Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik 4, hrsg. von Hans Werner Henze erschienen ist, ging es uns um ein Phänomen, das Phänomen der Synästhesie. Synästhesie ist das Zusammenempfinden von Tönen, Farben, und Räumen oder Gegenständen, also akustisches, taktiles, visuelles zusammenempfinden. Und das ist ein Phänomen, was in der Kunst der Moderne immer wieder thematisiert wurde, und was uns interessiert hat, sowohl in der Poesie, wie auch in der Psychologie, auber eben auch in der Musiktheorie, und hierbei übernimmt eben das Hören, die akustische Seite ein Teil ein. Synästhesie ist eben etwas, wozu die Musik gehört, als ein Phänomen, was aber nicht nur die Musik angeht. Sondern um ein Beispiel zu nennen, es gibt Gedichte von Baudelaire oder Rimbaud, die davon handeln, wie Farben gehört werden, oder wie Töne gesehen werden. Und uns hat gerade dieses Zusammenspiel dieser Konzepte, eine Überschneidung der Künste wie auch der Wahrnehmung interessiert.
U: Was besagt das nun in Bezug auf die Musik. Ich meine, daß Rimbaud oder Baudelaire in ihren Gedichten bestimmte andere Künste mitansprechen, also bestimmte Farben oder Klänge, das kann man da nachlesen, ist völlig klar, und man kann sich Gedanken darüber machen an Hand dessen, was geschrieben steht, in welchem, in diesem Fall symbolistischen Kontext das zu verstehen ist, um sich dem Verständnis dieser Autoren anzunähern. In punkto Musik, ich nehm jetzt mal die Instrumentalmusik, die ohne Text begleitet ist, der sie eventuell erläutert, oder den sie illustriert, oder kommentiert, kann man ja solche Art von Beobachtung per se ersteinmal nicht machen.
T: Bevor ich direkt darauf antworte, will ich ersteinmal ex negativo darauf antworten. Auf die Frage, was besagt das für die Musik, nämlich die Erfahrung, daß in den Künsten wie in der Literatur oder in der Bildenden Kunst gibt es auch immer diesen Zielort musikalische Erfahrung. Also da ist oft Musik anwesend, ohne daß sie als akustisches Phänomen anwesend ist. Das heißt, es gibt in der Moderne immer wieder den Wunsch, literarische oder bildnerische Erfahrung musikalisch zu machen oder in Musik zu

überführen. Also eine ganze Palette zum Beispiel von Bildern in der modernen Kunst, die musikalisches thematisieren. Berühmtes Beispiel Paul Klee die Zwitschermaschine. Hier wird also versucht, sich mit einem akustischen Phänomen bildnerisch auseinanderzusetzen. Ein Bild zwitschern zu lassen, was freilich nicht geht. Aber der Wunsch ist da, musikalische Erfahrung in nicht akustische Erfahrung hineinzuholen. Das ist sozusagen die eine Seite des Phänomens. Die andere ist jetzt die Frage der Bedeutung der Synästhesie für die Musik, und da gibt es ein wichtiges Phänomen, daß synästhetische Erfahrung auch in der Musik thematisiert wird, auch bei Wagner, also Stichwort Gesamtkunstwerk, wos auch innerhalb der Musik, sozusagen korrespondierend zu den Bedürfnissen von Literatur und bildender Kunst ebenfalls den Wunsch gibt, nach Entgrenzung, nach Überschreitung der Grenzen, durch die sich Musik definiert. Also erst mal durch das rein akustische, das die Musik ausmacht. Also in der Musik Erfahrungen zu artikulieren, die über die reine akustische Erfahrung hinausgehen, und dann so etwas wie sinnliche Totalerfahrungen darstellen.

U: Kann man das an einem Beispiel erläutern.

T: Ja, ich versuche das, so gut ich kann. Also ein Beispiel ist Wagners Tristan. Wo mit synästhetischen, oder synästhesieähnlichen Erfahrungen gespielt wird. Auf der rein technisch-dramaturgischen Ebene ist das z.B. so, daß das Bühnengeschehen in unmittelbarer Korrespondenz zur Musik gebracht wird, indem, wie das früher bei Wagner ja der Fall war, der Orchesergraben verdeckt wird, und so die Musik zu einer unmittelbarer Nähe zum Bühnengeschehen, auch der Psychologie der Protagonisten gebracht wird, es wird gewissermaßen visuell dieses Teilsystem, um es systemtheoretisch auszudrücken, weggedrückt, versteckt, um eine stärkere Verschmelzung von Erfahrung der Figurern, von Gesang und Musik, aber auch Seelenlage herzustellen. Das ist keine wirkliche Synästhesie, kein wirkliches Zusammenempfinden, aber ich denke, man kann sagen, es wird so etwas wie synästhetische Erfahrung fingiert, durch dieses rein äußerliche Erfahrung.

U: Nun ist das ja bei Wagner ganz klar im Zusammenhang mit Oper, in der Musik und Geste und Bühnenbild, Licht, Gesang, Text also Literatur von vornherein gemeinsam auftreten, und ja miteinander kommunizieren. Das ist völlig klar, daß wenn ich einen bestimmten musikalischen Klang höre, der mit einem Text assoziiert ist, mit einem bestimmten Handlungsabschnitt, sagen wir, der dramatisch ist, oder sentimental, dann bringe ich natürlich die verschiedenen akustischen oder optischen Eindrücke miteinander in Verbindung. Meine Frage war jetzt die, ob diese synästhetische Erfahrungsform auf Instrumentalmusik auch anwendbar ist, also umgekehrt wie auch diese Klee'sche Zwitschermaschine, umgekehrt wie etwa in der abstrakten Malerei, wo man ja auch vom Rhythmus spricht der Farben, der Bildkomposition, da gibt es da Musiken, die synästhetische Erfahrung evozieren wollen, oder gehört zur Wahrnehmung von Musik diese synästhetische Assoziation oder correspondance, wie es bei Baudelaire heißt.

T: ich versuche die Frage noch ein bischen zu systematisieren. Die nach dem Evozieren von synästhetischen Erfahrungen: Das wird sicherlich von der Musik, auch wenn sie sich nicht synästhetisch versteht, immer wieder angestrebt. Isoldes Tod und ihre Worte, soll ich schlürfen, untertauchen, süß in Düften mich verhauchen, das spielt auch ein bischen an auf synästhetische Erfahrung. Nämlich Todeserfahrung, die dann korrespondiert zu bestimmten Geruchsempfindungen zum Beispiel. Also da wird sozusagen ein Theater der Erfahrung konstruiert über Musik. Der zweite Aspekt nun ist der der Produktion, daß es nämlich auch Komponisten gab, die versucht haben, Korrespondenzen zwischen Tönen und beispielsweise Farben herzustellen. Also nicht nur wie Rimbaud, das als Text gemacht hat, indem er Vokale Farben zuordnete, sondern zum Srkjabin, der in seiner 5.Symphonie für Chor, Klavier und Farbenklavier, eine besondere Empfindung, den Tönen, mit denen er gearbeitet hat, ein bestimmtes Farbgerüst aus der Ordnung der Spektralfarben zugeordnet hat. Also zum Beispiel gleich blaugrell, h gleich blauweißlich, a gleich grün, d gleich gelb, und so weiter. Also ihm kam es anscheinend darauf an, schon von der Produktionseite her nicht nur den Effekt synästhetischer Überschneidungen zu produzieren, sondern auch die Produktion selber gewissermaßen aus einer visuellen Perspektive heraus zu schreiben.

U: Das war halt seine symbolische Setzung. Für ihn ist halt das fis oder das a ist grün,

T: Das fis ist blaugrün

U: Das fis ist blaugrell, das sind natürlich Assoziationen, die eine gewisse Beliebigkeit haben, und Zufälligkeit. Ich weiß es die Expressionisten zum Beispiel hatten sich gestritten über die Bedeutung der Farbe blau, für Kandinsky war sie unendlich,und für Kirchner war sie ich weiß nicht was, sexuell. Ich denke mir, man muß diese Frage wahrscheinlich noch allgemeiner stellen, denn allein schon die Tatsache, daß man beim Hören von Musik Gefühle empfindet, ist ja nicht direkt logisch, wenn man sich das überlegt auf die Musik zurückzuführen. Die Musik selber, wenn er verwirklicht wird, hat ist eine akustische Erscheinung, aber es ist kein Gefühl. D.h. zu der akustischen Erscheinung kommt immer noch das Gefühl dazu. Also bereits da sind bereits zwei Sinnes oder Erfahrungsebenen da, das Fühlen und das Klingen. Nun haben sie das auch in ihrem Aufsatz geschrieben, wenn ich bestimmte Melodien erinnere, dies womöglich unter Zuhilfenahme bestimmter Assoziationen tue. Ich glaube ihr Fall, den sie beschreiben, dieses Supergedächtnisses, sah dann bestimmte Bilder, bestimmte Straßen, denen er bestimmte Zahlen zuordnen konnte, und auf diese Weise konnte er sich unglaublich lange Zahlenketten merken. Ich glaube, daß auf ähnliche Weise man auch Melodien erinnert. Un da bei der längeren aufmerksamen Wahrnehmung eines längeren Orchesterwerkes beispielsweise die Erinnerung nicht rein musikalisch funktioniert, also nur auf die Melodie bezogen, sondern auch über die Assoziationen. Also zum Beispiel zu einer sanften Melodie eine sanfte Hügellandschaft. Darum ging es doch bei Synästhesie. Also nicht nur auf der Wahrnehmungsseite. Ich glaub diese Seite hatten wir jetzt zu wenig berücksichtigt.

T: Also was sie sagen zur Wahrnehmungsseite ist richtig. Es gibt immer wieder das Phänomen, was immer wieder kognitionspsychologisch erforscht worden ist, nicht zuletzt durch den sowjetischen Psychologen Alexander Luria, das sich Erinnerungsvorgänge oftmals so herstellen und eben auch perfektionieren lassen, daß sich Erinnerungsvermögen selbst perfektionieren läßt, indem transferriert wird von dem einen Medium in das andere. Indem man sich beispielsweise zu akustischen Phänomenen visuelle Phänomene ins Gedächtnis ruft,

und diese akustischen Phänomene nach diesen visuellen Phänomenen einer Landschaft oder eines Lattenzaunes oder was auch immer ordnet und darüber im Gedächtnis behält. Und es gibt diesen Fall, den Luria berichtet, über den Mann, der nichts vergaß, mal gerade den Namen schauen, Schereschewski (?),jemand der ein enormes sozusagen absolutes Gedächtnis hatte, und bei dem wurde dann herausgefunden, daß es weitgehend nach diesem Prinzip der Transformierung des einen Mediums in das andere funktioniert.
U: Es geht ja dabei um dieses Phänomen, oder es ist eine Theorie der Gestaltwahrnehmung. D.h. wenn wir einen Hund bellen sehen, oder durch eine Glasscheibe wir das nicht hören, oder in einem Kinofilm ist der Ton ausgefallen, dann können wir das Bellen des bellenden Hundes sehen. So wird diese Gestalt in unserem Hirn ja praktisch ergänzt, und genauso stelle ich mir das vor, ist das mit der Musik. D.h. wenn ich bestimmte musikalische Phänomene höre, dann bleibt das in unserem Wahrnehmungsapperat nicht nur auf akustisches begrenzt sondern tritt in Korrespondenz zu bestimmten anderen wahrgenommenen oder erinnerten Phänomenen.
T: Ja. Ich kann darauf antworten. Das ist zwar jetzt nur eine Spekulation, aber möglicher Weise gibt es so etwas wie eine anthropologische Grundausstattung des Menschen, in denen seine Sinne zusammengehalten sind. Und ein bestimmter Wahrnehmungsmodus wird immer begleitet von anderen Wahrnehmungsmodi. Also wir sehen den Hund bellen. Und wir hören ihn sogleich. Oder wir sehen einen Regenbogen und haben verschüttete akustische Zuordnungen zu den Farben des Regenbogens. Ich glaube, man kann zum Teil die Sache in psychologischen Untersuchungen nachweisen, eben wie zum Beispiel in diesem Fall des Schereschewski, bei dem das über eine Störung dessen, was wir ein normales Gedächtnis nennen, über eine Störung der normalen Gedächtnisfunktion sich immer wieder gezeigt hat. Daß ein Moment dieser anthropologischen Grundausstattung nämlich Zusammenzuempfinden und die verschiedenen Sinne in Korrespondenz zu halten deutlich geworden ist.
U: Bei diesem Phänomen des Zusammenempfindens rutscht ein Begriff da mit hinein, und das ist das Problem der Ganzheit. Der ist auch bei dieser Gestalttheorie ganz wesentlich dabei. Der besagt natürlich auch, daß wenn ich einen viertel Kreis sehe, dann nehme ich den als den Viertel eines Kreises wahr, den ich aber erst ergänze. D.h. unser Wahrnehmungsapperat versucht erst etwas ganzes herzustellen, und das eben nicht nur auf dieser einfachen Ebene dieses Kreises, sondern auch auf eine totale Weise des Lebenszusammenhanges. Auch da wird versucht eine Ganzheit herzustellen, eine Art Harmonie zwischen Mensch und Natur beispielsweise oder ein sich hinaus Phantasieren aus den bloß funktionalen Zusammenhängen des alltäglichen modernen Lebens. Und damit passiert in der Musik in dem Beginn der Moderne ja ganz entscheidendes. Oder in der Dichtung, indem sie diese synästhetischen Phänomen wieder thematisiert.
T: Das ist ein äußerst wichtiger Aspekt. Also einmal vorerst an meine Spekulation dieser anthropologischen Grundausstattung des Zusammenempfindens gibt es diesen Wunsch nach Ganzheitserfahrung natürlich verstärkt auch in der Moderne, in der Phänomene der Ausdifferenzierung, der Teilsysteme, um es systemtheoretisch, um es systemtheoretsich zu sagen, Kunst. Literatur, Wissenschaft, und so weiter und so fort immer stärker geworden sind. Also gerade in den letzten 150 Jahren sind in der Kunst zunehmendWerke geschaffen worden, die den Verlust und die Sehnsucht nach

335
Ganzheitserfahrung ausdrücken, ausdrücken, konstruieren, formulieren wollen. Und da gibt es das merkwürdige Phänomen einer gewissen Dialektik, das diese Sehnsucht dieser einzelnen Künste, also der Musik zum Beispiel, an der bildenden Kunst oder an der Literatur teilzuhaben, an anderen Erfahrungsqualitäten, die außermusikalisch sind und umgekehrt, die Sehnsucht von Bildender Kunst und Literatur an musikalischen Erfahrungsqualitäten teilzuhaben, daß diese Sehnsuch Kunstwerke hervorbringt, die wohl über die anderen Künste sprechen, und sich ihnen anzunähern suchen, aber zugleich dadurch natürlich die eigene Genrehaftigkeit kompletieren. Also die vielen Bilder, die gemalt worden sind in den 20er und 30er Jahren, und Musik thematisieren, kompletieren natürlich nur das Spezialsystem Kunst, und nicht Musik. Das gleiche kann man über die Synästhesiegedichte von Rimbaud, Baudelaire und anderen sagen, daß auch hier im eigenen Medium, der Wunsch thematisiert wird in das andere Medium hinüberzugehen. Wenn man das jetzt noch verallgemeinert, könnte man sagen, daß wiederum alle Künste nicht unter ihrer eigenen Teilsystemhaftigkeit und unter ihrer Isolierung und Spezialisierung leiden, sondern daß natürlich darüber hinaus, wenn man zum Beispiel an Skrjabin denkt oder auch an Wagner, eine generelle Dimension von Erlösungswunsch und kosmischer Teilhabe an der Existenz, am Leben kosmischer Teilhabe der Erfahrung am Ganzen ausgedrückt wird. Und das ist sicherlich ein spezifisch modernes Phänomen, oder dieses Phänomen hat seien spezifische Ausprägung in der Moderne, denn gerade diese erlaubt es am wenigsten Ganzheitserfahrungen zu machen, weil sie unter dem Diktat der Ausdifferenzierung, der Teilsysteme, um es mit Luhmann zu sagen funktioniert und arbeitet.

U: Was an den Teilsystemen eine wesentliche Erfahrung ist, das ist ihre Zufälligkeit. D.h. es gibt keinen zumindest offensichtlichen Zusammenhang zwischen diesen Systemen für jeweils jeden einzelnen, der in einem dieser Systeme drinnsteckt, der vermag es nicht aus eine globalen Perspektive darauf zu schauen. Ist die Frage, ob es jemals anders war. Das wag ich noch zu bezweifeln. Also ob ein griechischer Sklave sich selbst auch nur als ein teilsystem empfunden hat und den Rest der Welt sehr gefährlich und zufällig erschien, ob sich dessen Erfahrung unterscheidet von einem Bankangestellten heute, der mit seinen Zahlen am Computer umgeht. Ist ein anderes Thema. Was sicher da eine Rolle spielt in Musik auf einer symbolischen Ebene etwas erwischen zu wollen, was in diesem Teilsystem Musik eben nicht zufällig zusammenhängt, sondern vermittelt über eine ästhethische Theorie zusammenhängt, oder eine bestimmte Harmonie, ein Harmoniesystem zusammenhängt, und was diesen allgemeinen globalen Zusammenhang, von dem keiner weiß, auf der symbolischen Ebene bedeutet, und sich selbst im Verhältnis dazu praktisch ausstreicht. Das ist eine andere Form der Negation. Also was ich meine ist, hat einen kosmologischen Hintergrund. Die Harmonielehre rekurrierte auf bestimmte Zahlen. mit denen man auf die Bewegungen der Planeten etwa beschreiben zu können glaubte. Das heißt ....

T: Also, das was man sphärenharmonische Vorstellungen nennt. Das nur als Einschub.

U: Das Sphärenmodell spielte da natürlich eine ganz große Rolle. Auch natürlich die frühe Mathematik, von der man hoffte, wenn man sie nur weiterentwickelt, man so weit rechnen kann, daß man

vorausberechnen kann, welches Wetter es morgen geben wird, weil man ja alle Zahlen hat und damit auch alle Relationen. Daß das nicht geht, ist heute klar, aber ein Musikwerk, das sich selbst als ein geschlossenes System präsentiert, symbolisiert das nicht zugleich die Machbarkeit von einer ja überschaubaren Welt.
T: Die Frage ist sicherlich berechtigt. Es gab ja in Musikwerken nicht nur den Anspruch, eine geometrisch gefügte Überschaubarkeit darzustellen, um sozusagen Gottes Weltordnung als übersichtlichen Plan noch einmal wiederzuspiegeln, sondern auch bei Skrjabin zum Beispiel kosmosiche Ganzheit musikalisch auszudrücken und erfahrbar zu machen. Ich glaube allerdings, daß wenn man heute eine Musikstück schreibt, das einen Anfang und einen Schlluß hat, daß daraus nicht unbedingt zu schließen ist, daß das zugleich als Modell für einen in sich konsistenten Gesamtzusammenhang der Welt und der Möglichkeit diese Welt als Gesamtzusammenhang zu erfahren besteht. Denn heute werden - und wir wissen es spätestens seit Adorno, der es theoretisch immer wieder formuliert hat: Kunstwerke konstituieren sich oftmals durch die Negation ihrer eingene Ganzheit. Adorno hat das Negation der Synthesis genannt. Das gerade ist ein Konstitutionsmoment von Ganzheit im Kunstwerk. musikalisch oder auch literarisch gibts ja auch immer wieder das Phänomen des seit den zwanziger Jahren immer wieder des harten Schnittes, der Collage, des Montagehaften, der Brüche, die mitkomponiert werden, der Löcher und offenen Stellen, in einer Komposition oder auch einem literarischen Werk, und da denke ich ist schon Abschied genommen von der Idee im Kunstwerk, in einem Musikstück generell Ganzheit als geschlossene Ganzheit abzubilden. Ich glaube, das heute das fragmentarische immer hineinragt in das, was dann ein ganzes Werk wird, und was es auszeichnet.
U: Also eine negative Ganzheit. Also eine negierte Ganzheit.
T: In Teilen. Also natürlich stellt sich über Brüche und Leerstellen und Abwesenheiten im Werk das Werk am Ende als Ganzes dar. Und ich denke, daß es dadurch für uns, einen modernen Zuhörer auch Leser eines Werkes, als Ganzes erfahren werden kann, weil nämlich diese Leerstellen und Brüche auch zu unserer Erfahrung gehören. Es ist natürlich nicht die totale Negation, das wäre das Schweigen, die Stille oder die Leere. Aber es ist die Thematisierung von fragmentierter Erfahrung. Und daß es sicherlich einer der Hauptgegenstände von Kunst heute.
U: Ihre Musikbeispiel bezogen sich bisher auf Wagner und Skrjabin. Die beide ja noch, wenn man so will, die Hoffnung hatten im Bereich des musikalischen Ausdruck, im Zusammenwirken mit anderen Künsten, Skrjabin Farbenklavier, Wagner die Oper, so etwas, was wir jetzt mir diesem leidigen Wörtchen Ganzheit bezeichnet, herzustellen, ja auf einer ästhetischen Ebene sichtbar zu machen. Und zwar unter ganz bewußter eben synästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten und Zusammendichtungen und auf der Rezeptionsseite Empfindungen. Wie ist es denn seither. Ist da so etwas noch einmal versucht worden, ist da so etwas noch einmal versucht worden. Ist ihnen so etwas bekannt. Die nur mit dieser Erfahrungsweise der Synästhesie wahrgenommen werden kann, oder wahrgenommen werden soll.
T: Also mir fällt jetzt an moderen Kompositionen nichts ein. Aber ich kann sagen, daß es auch in Teilen der modernen Musik Impulse gibt, Ganzheitserfahrungen auch komposiorisch auszuleben. Stockhausen wäre vielleicht jemand. Mit seinem großen

Siebentagewerk. Und natürlich auch mit dem, was er theoretisch und programmatisch dazu erklärt hat. Daß da so etwas wie kosmische Ganzheitserfahrung möglicherweise nochmal thematisiert und auch erreicht werden soll. Ansonsten glaube ich schon, daß in der modernen Musik, so weit ich mich auskenne doch andere Kompositionprinzipien stärker Platz geschaffen haben, die aber auch auf das, was man Kontingenz der Erfahrung, also Zufälligkeit der Erfahrung nennt, eingehen. Zum Beispiel die Aleatorik. Das ist ja sozusagen ein das Zufallsprinzip wird zur Methode gemacht, um Musik zu komponieren. Und das ist sicher auch die modernere und mittlerweile auch schon wieder klassisch modernere Variante mit diesem Problem umzugehen. Ansonsten glaube ich nicht, daß es heute noch jemand gibt, der jetzt speziell synästhetisch operiert, im Sinne so einer Ganzheitserfahrung, aber es gibt schon auch Autoren, die musikalisch über Literatur reden, ohne literatursprachlich zu werden. Es gibt sieben Liebeslieder für Cello, wenn ich mich recht erinnere, oder fünf von Henze, also ein Cellokonzert, welches Gedichte aus der Shakespearezeit vertont, ohne daß in diesem Stück gesungen wird, oder einzige Wort dieser Gedichte sich artikuliert. Also das ist ein Stück, nochmal zusammen empfinden und zusammenkonstruieren der verschiedenen Gattungen und Künste, wo zugleich der Bruch mitartikuliert wird, daß nämlich das eine Medium nicht für das andere Medium sprechen kann, und es doch tut. Also eigentlich ein paradoxes Verfahren.
U: Es ging letztendlich um den Satz von Hanslick, indem er sagt, daß Musik die Organisation der Intelligenz ...

Treichel
Cassette 1 Seite 2
U: Die Frage, die sich an dieser Stelle stellt, paradox ist sie zu formulieren, mit Musik läßt sich etwas sagen, was begrifflich nicht zu sagen ist, aber eben außerbegrifflich. Also die Frage, was sagt Musik nun.
T: Eine wichtige und schwierige Frage, und die auch schon immer ein Diskussionspunkt im Streit um die Unterscheidung von Programmmusik und absoluter Musik. Sie ist schwer zu beantworten. Natürlich kann man sich auf den Standpunkt stellen, und sagen, daß Musik, reine Musik nur sich selbst organisiert und artikuliert, nur das Material organisiert, Töne, Rhythmen Klangfarben zueineander in Beziehung setzt, und diese miteinander kommunizieren läßt, und diese als ganzes als intelligent angeordnetes Material vor die Welt tritt und mit dieser kommuniziert und sonst gebe es nichts an außermusikalischer Bedeutung in so einem Werk. Man kann diesen Standpunkt haben, aber ich denke, daß am Ende die Gesellschaft sozusagen ihren semantischen Anteil hinzutut. Daß wenn nicht der Autor selbst, dann die Gesellschaft auch mitentscheidet, was sich in Musik artikuliert und was sie bedeutet. Denn ein Werk, das sich noch so streng rein an Materialorganisationsprinzipien konstituiert hat, wird am Ende von der Gesellschaft, die diese Musik hört, mit Bedeutung gewissermaßen überschüttet und dadurch auch semantisch aufgeladen. Im Akt der Rezeption, im Akt der Interpretation, im Akt der historischen Einordnung, im Akt des Herstellens von Analogien, und der Entschlüsselung dann des Materials und dessen dann, was dieses Material bedeutet. Die Töne und das Material einer Musik ist nie unhistorisch, sondern ist natürlich in der

530

Zeit und der Geschichte angesiedelt, und antwortet damit letztlich auch auf diese Zeit.

U: Ja was dann noch einmal verstärkt wird, man muß es sagen Musikbetrieb. Es ist ganz klar, wenn man 125 mal am Tag auf verschiedenen Radiostationen Beethoven hören kann, dann kann, gesetzt dem Fall, Beethoven hatte die Absicht, was glaube ich nicht der Fall ist, aber nehmen wir mal an, absolute Musik zu schreiben, dann ist diese Musik durch diesen Kontext nicht mehr anzuhören, weil sie auf jeden Fall und immer bürgerliches Kulturgut bedeutet und die Schönheit der Wiener Klassik im Gegensatz zur neutönerischen Moderne, zum Beispiel.

T: Das ist ein wichtiger Punkt, Beethoven ist sicherlich semantisch überladen worden und auch Mozart. Beethoven kann man heute wahrscheinlich nicht mehr hören als normaler Radiohörer. ohne zugleich an das heroische, im Aufbruch befindliche bürgerliche Individuum zu denken, ohne an Assoziationen an Geniekult zu haben, ohne an Napoleon zu denken oder auch an Schwerhörigkeit und an die Einsamkeit des Künstlers, das sind völlig außermusikalische Kriterien, aber sie werden wahrscheinlich in den Gang- und Gebehörformen immer wieder gleich präsent sein, und das ist ein Ergebnis der gesellschaftlichen Rezeption. Und Distribution von Beethoven zum Beispiel.

U: Da sind wir noch an einem ganz interessanten Punkt, und das ist der der Projektion, der ja im Prinzip auch zu diese Synästhesieerfahrung gehört, denn Musik eignet sich wie sonst kaum eine Kunst gerade durch ihre Unbegrifflichkeit, dafür Glied in der Konstitution eines Mythos zu sein, wie es gerade mit der Musik von Mozart auf alle Fälle der Fall ist, spätestens seit dem berühmten Film, von Milos Forman. Also man kann Mozart nicht mehr hören, ohne diesen Hauptdarsteller zu sehen. Das ist ja nun ganz klar eine Ergänzung, die dieser Musik angetan wurde, egal ob sie das wollte, oder nicht, und dann hört man mit diesen Versatzstücken, mit dieser Erfahrungen komplettiert die Musik von Mozart, und entfernt sich womöglich von dem ursprünglich intendierten Sinn dieser Musik, der innermusikalischen Gedanken dieser Musik.

T: Ja, die Frage ist richtig. Die Frage ist, wie geht man damit um. Natürlich wird die Musik festgelegt und mit allen möglichen Dingen dann auch besetzt, die man dann nicht mehr von ihnen lösen kann, wie die Gestalt dieses Schauspielers und dann auch der Musik Mozarts. Die Frage ist, soll man das für schlecht halten, soll man das hinnehmen. Wenn man das abwehrt, und für schlecht hält, dann ist immer die Gefahr da, daß man die Musik rein halten will von ihrer gesellschaftlichen Rezeption, auch vor ihrer Popularisierung, auch von ihren Fehlwegen, die da gegangen werden. Wenn man das befürwortet, dann stellt natürlich auch wieder das Problem, daß man die Künste nicht vor diesen möglicher Weise falschen, trivialisierenden oder gänzlich mit anderen belastenden Rezeptionen. Das ist ein Problem, dem kann man in unserer Gesellschaft glaube ich nicht entgehen. In letzter Zeit das Phänomen der Fersehwerbung, Sprengelschokolade, die mit einem Stück von Carl Orff, ich glaube aus der Carmina Burana präsentiert wird, das ist jetzt für viele, daß sie Carl Orff hören, und das wird jetzt für viele Leute auf Ewigkeiten mit der Sprengelschokolade verbunden bleiben, andererseits haben sie zum ersten mal Carl Orff gehört, und mittlerweile werden sowieso Platten verkauft mit der Carmina burana, wo drauf steht, oben:

613
Aus der Sprengelwerbung.
U: Ich hab das noch garnicht gesehen. Tatsächlich.
T: Ja sorum läuft dann der Weg zur Musik. Weil die Leute dann wissen, es ist die Musik aus der Sprengelwerbung, sie wissen aber nicht, von wem das ist, und was das ist. Das kann man als Kulturkritiker entsetzt aufschreien, und sich in sein Kämmerlein zurückziehen und der reineren Kultur huldigen. Aber andererseits ist es glaube ich in unserer Gesellschaft, so wie sie organisiert ist, fast nicht zu vermeiden, daß das so geht.
U: Das hieße ja, daß es nicht zu vermeiden ist, daß Sprengel einem zeitgenössischen Komponisten einen Auftrag gibt, ein Musikstück zu schreiben, das der in den besten kritischen und intellektuellen Absichten macht, aber es wird Schkoladenmusik.
T: Wenn die Konsequenz daraus wäre, Mäzenatentum zu betreiben, das wäre ja wunderschön, aber ich befürchte immer, zu diesem Schritt kommt es dann doch nicht. Sondern es bleibt bei dieser Verwischung von einem Produkt einem Konsumprodukt und einem Kunstwerk und bei dem Phänomen, daß sich am Ende das Kunstwerk nachträglich sich über das jeweilige Konsumprodukt definiert wird. Gegen Mäzenatentum wäre ja nichts zu sagen. Jeder Komponist wäre dankbar, einen Auftrag zu kriegen, wenn er dann schreiben könnte, was er wollte.
U: Ich meine Adorno hatte diesem Phänomen gegenüber einmal vereinfacht dargestellt den Rat der Kompliziertheit oder der Uneingängigkeit, eine Musik, die nur schwer zu entschlüsseln ist, die kompliziert gebaut ist, würde sich wahrscheinlich für einen Werbespot schlechter eignen und der möglichen oder anzustrebenden künstlerischen ästhetischen Wahrheit reiner sich nähern können, als eine solche, die man auf diese Weise mißbrauchen kann. Gilt diese Annahme noch?
T: Adorno hat auf den Widerstand der Komplexität von Kunst gesetzt gegen den Griff der Macht und der Kulturindustrie nach der Kunst und der Musik. Ich glaube, daß der Griff stärker ist, und daß generell alles zu vereinnahmen ist, was komponiert wird. Schließlich sind es Beethoven, Mozart und andere, sind ja auch alle vereinnahmt worden. Und das ist glaube ich nicht so schlimm, entscheidend ist, was übrig bleibt. Und ob Rezeptionsweisen übrigbleiben jenseits dieser Umarmung durch kulturindustrielle Verwertung, und da glaube ich, daß schon eben nicht nur dieses Phänomen gibt, der Verschmelzung von Werbung, Konsumprodkut und Künsten, sondern daß es auch weiter eine Rezeptionsebene in der Gesellschaft gibt, die seriös ist. Und daß da das gleiche Werk wie im Fall Carl Orff zu Sprengel-Werbung dient, auf einer anderen Schiene ernsthaft rezipert wird, samt den Sprödigkeitenund der Komplexität, die in diesem Werk drinnsteckt, wenn sie drinnsteckt.
U: Da sind wir bei noch einem weiteren Punkt, das ist die Rezeptionsgeschichte. Rezeptionsgeschichte schreibt sich im Augenblick im wesentlichen übers abspielen von Musik im Radio und im Fernsehen. Also das eigene Medium, in dem ich arbeite, bestätigt ja, das am laufenden Band diese Wunschkonzerte spielt, oder ein Programm, von dem man weiß, daß es gerne gehört wird, und das bewegt sich in der historischen und ästhetischen Bandbreite, die bis zu Carl Orff reicht etwa, bestätigt ja bestimmte Hörweisen, es sei denn, sie versucht über informative Sendungen, essayistische Sendungen neue Rezeptionsweisen zu etablieren, die aber erst gehört werden müssen, wahrgenommen

werden müssen, durch das Hören dieser Sendungen, durch das Lesen bestimmter Literatur, die man dann hört, und gerade dieser Bereich des Überdenkens von Rezeptionsweisen wird zurückgedrängt. D.h. das Gesetz des Marktes ist es, im Augenblick, daß ein Großteil der Hörerschaft Musik hören will, Musik hören will, Musik hören will, bis zur Narkose würde ich sagen. Die Menschheit will sich von Musik einlullen lassen. Weil Musik erstmal nicht so zum Nachdenken auffordert, man kann sie im Hintergrund laufen lassen, und hört dann die Straße nicht mehr, die eigentlich stört. Musik ist ein Stück Dekorationsgegenstand in jeder Wohnung. Ja, da habe ich als direkt Betroffener äußerst pessimistische Gefühle gegenüber dem was da passiert.

T: Ja, ich glaube auch da sollte man nicht zuviel Angst um das Abendland haben, denn es ist schon richtig, daß die Medien beständig Musik herausrieseln lassen, und man oft nicht mehr weiß, ob es Unterhaltungsmusik ist, Schlager oder ob das eine Beethovensymphonie ist, aber ich denke, je mehr es rieselt, umso resistenter werden auch die Wahrnehmungseigenschaften der Menschen. Und sie werden nicht daran gehindert, wenn sie wirlich wollen, dann doch auch wahrhaft Musik zu hören. Ich glaube, es bildet sich eine Schutzschicht über den Augen, über den Ohren, vor dieser ständigen Konfrontation mit kulturindustriell medial verwerteten Kunstwerken. Und ich glaube auch da, was ich vorhin schon sagte, daß man mit dieser Schutzschicht auch bewußt und gewissermaßen operativ umgehen kann, man kann sich ihrer dann entledigen, wenn man zum Beispiel in Konzertsaal setzt oder sich wirklich vor das Radio setzt, weiß, was gespielt wird, und hören will, was gespielt wird. Das ist zumindest eine Hoffnung, die ich habe.

U: Das wäre ein Appell an die Radioanstalten, endlich einmal eine detailierte Programmvorschau herauszugeben, aus der man ganz genau und gezielt entnehmen kann, was wann gesendet wird. So etwas gibt es ja leider bisher nicht. Zum Abschluß noch eine andere Frage, die ich habe. Sie haben ja für Opern Libretti geschrieben, für zwei Opern mindestens, haben sie vorhin erzählt. zum einen der Hofmeister von Michele Reverdy und dann für eine Oper von Hans-Werner Henze ...

T: Das verratene Meer

U: Was ist das spezifische am Schreiben eines Opernlibretto. Hören sie, wenn sie schreiben schon die mögliche Musik mit, die dazu kommen könnte, kommen sollte, bauen sie Leerstellen ein, bauen sie Pausen ein. Stellen sie sich da und da einen was weiß weiß ich, eine Choral vor. Oder was funktioniert da im Unterschied zur reinen Literatur, die sie ja glaube ich auch herstellen.

T: Ja ich schreibe Prosa und auch Lyrik, aber das Libretto ist schon etwas besonderes. Weil es eben keine freie Gattung ist. Und das spezifische generell ist, daß es eine musikalische Form hat. Als Text, und diese musikalische Form richtet sich einmal nach dem Genre, das Operngemäß sein muß, daß es also bestimmte geben muß, bestimmte Wechsel, zwischen Arien beispielsweise und Ensemble. Und zweitens richtet sich das natürlic auch nach der speziellen Vorstellung des Komponisten, die er von seiner Oper hat. Und da gibt es natürlich eine vorher abgesprochene Struktur über die Länge der Szenen, über den Wechsel zum Beispiel Einzelszenen, Arien, Duetten, Ensembles. Und das kann man technisch besprechen. Das zweite, was eigentlich mehr über die

Einfühlung dann geht, und was man dann nicht besprechen kann, was aber elementar für jeden Komponisten wichtig ist, wenn er sich ein Libretto schreiben läßt, daß er sich - wie sie schon sagten - Leerstellen produziert. Also man muß einen Text schreiben, der so oft wie möglich den Komponisten einlädt, ihn mit Musik zu füllen, und der ihn herausfordert, zu dem Text, den man geschrieben hat, zu schreiben.
U: Haben sie ein Beispiel für eine solche Leerstelle aus ihrer letzten Oper.
T: Es ist schwer. Ich kann das nicht im einzelnen. Es gibt zum Beispiel da so innere Monologe, die auch so angelegt sind, indem sie fragmentarisch sprechen, mit Auslassungszeichen, wo ein Junge vor sich hinträumt, und sagt, ich sehe etwas, ... und so weiter. Das ist nun ganz sozusagen äußerlich, da sieht man schon, daß da was passieren muß. Ansonsten ist das für mich von der Erfahrung her mit den Leerstellen nicht so, daß dort etwas frei bleibt. Aber es muß von der Struktur der Sprache her etwas frei bleiben, es muß diskret bleiben, zum Beispiel. Die Worte dürfen rhythmisch und musikalisch nicht die Musik ersetzen. D.h. man muß eher skellettartig arbeiten, aber man darf gleichwohl nicht unpoetisch oder unliterarisch werden. Es eine ziemlich Gratwanderung. Man schafft so etwas, wie ein Gerüst, gleichwohl muß es in sich haltbar sein und zuweilen auch verfügt sein.

Wolfgang Rihm
Cassette 1 Seite 1
R: Philosophisches Räuspern.
U: Ja. Ich sehe doch, wenn sie sich so nach da hinten.
R: Nein, ich neige mich schmerzensreich nach vorn.
U: Sonst müßte ich mit einer - was macht er denn.
R: Er schweigt.
U: Garnix macht er. So wirds besser. Die Zeit der Systeme ist vorbei. Ich kann das nur in Form eines Netzwerkes machen. Die so eine intellektuelle Größe, wie es Adorno gewesen ist, gibt es nicht mehr. Der so und so sich mehr oder weniger auf ein kompositorisches System gestürzt hat, ..
R: Auf welches?
U: Na ja, auf das Schönbergsche.
R: Gestürzt? Er hat es kritisch begleitet. Also ich kenne mindestens genauso viele Problemnotizen, Anmerkungen dazu, wie Verteidigungen. Also - ich glaub, das ist immer so eine Mär, daß Adorno in irgendeiner Form ein Parteigänger oder etwas wär. Das ist ein durch und durch selbstständiger Denker, der eine Musik imaginiert hat, die er - wäre er Komponist gewesen, auch sicher hätte komponieren können - aber weil er keiner war, mußte er es mit Worten tun. Daß die Schönbergsche und zwar bestimmte, einige Musik der sehr nahe kommt, dieser informellen Musik, dieser von Adorno imaginierten, das glaube ich auch. Aber daß er ein System verteidigt hat, er hat ja immer auf Systemzwänge hingewiesen, wenn er sie gespürt hat, als Verholzung des Flusses, als Stockung der Bewegung, als Gefahrmomente, besonders auch bei Webern. Das geht ja bis zur offen ausgesprochenen Kritik, durchaus im Bewußtsein von der Großartigkeit der Sache, natürlich. So ne Kritik ist nur möglich aus, immanent zu äußern, aber ich hör das immer Adorno als Apologet und Prophet der ja der Dodekaphonie womöglich noch. Klammer zu.
U: Es ist jedenfalls so daß seit Adorno von Seiten eines

Rolle der Musik für die Philosophie

070

Philosophen, der Philosophie will ich garnicht sagen, auf Musik nicht mehr in dem Zusammenhang und Umfang nachgedacht wurde. Und die Musik eigentlich auch nicht genommen wurde, als das sie Adorno nahm, nämlich als ein Medium, mit dem sich gesellschaftlicher Zustand, Analyse eines gesellschaftlichen Zustand betreiben läßt einerseits, und andererseits so etwas wie Wahrheit, um was es ihm ja immer ging letztendlich. Diese eminent wichtige Rolle hat zumindest meines Wissens nach Adorno kein Philosoph mehr in der Musik vermutet. Und dort aus analysiert.

R: Vermutet sicher schon, aber nicht mit dem technischen Einblick zu artikulieren vermocht. Also die Musik spielt heute glaub ich für die Philosophen eine ungeheure Rolle. Aber eher als etwas, das man wie ein Naturphänomen, oder wie ein wie einen leisen Schauer genießt, weniger aus der Mühsal des Machens von dort Kenntnis habend. Das ist halt das Problem. Nicht Adorno war eben doch primär einer, der Künstler werden wollte. Nicht er wollte ja Komponist werden. Er ist ja zu Alban Berg.

U: Ich schau jetzt nochmal ... ich muß das nochmal umstellen, weil der Ausschlag so erschreckend gering ist.

R: Ich hab auch noch ein Mikrophon.

U: Nee nee, das geht eigentlich schon, aber es stimmt irgendwie mit der Sprechrichtung.

R: Sind wir jetzt brillanter, virtuos verständlich.

U: Allerdings, ja.

R: Bleiben wir doch grad dabei, bei Adorno und bei der Bedeutung, die die Musik für ihn hatte. Das war natürlich auch das Wunschziel eine auch ein biographisches Wunschziel. Bei Nietzsche übrigens auch. Deswegen schreibt er ja auch so ein unnachahmliches deutsch. Ich glaub für viele Denker ist heute die Musik, etwas, was sie zunächst mal als Rezipienten erleben. Und nicht was sie aus einer irgendgearteten Machbarkeit heraus erfahren haben. Das hängt damit zusammen, daß sie nicht wie es Adorno noch erlebt hat, vierhändig Klavier gespielt wurde. Wird. Adorno schreibt ja auch über das vierhändige Klavierspiel als etwas ganz besonderes. Ja prägendes. Das Kennenlernen von Musik dadurch, daß man es in die Hand nimmt. Und mit einem anderen teilt, der neben einem sitzt. Mit dessen beiden anderen Händen man ein vierhändiger Körper wird. Das ist ein Erkenntniskörper. Also Symphonien von Brahm vierhändig durchzuspielen, ist eine ganz andere Form des Kennenlernen, als sie in fünf und mehreren CDs in mehreren Interpretationen mit der Stoppuhr zu vergleichen, ob der eine nun 5 Sekunden länger ist, und der andere vier Minuten brillanter, ist ja Quatsch. Das ist eine Annäherung an Musik, die total an der Sache vorbei geht.

U: Mir ist erzählt worden von einem Studenten, den Adorno seinerzeit zu Hause aufgefordert hatte zu spielen, auch vierhändig im übrigen, daß Adorno sich bei diesen Hauskonzerten sich über das Klangliche der Musik mit einem völlig anderen Enthusiasmus geäußert hätte als es dann in seinen Büchern geschah, wo er sich, erzählt dieser ehemalige Student, sich viel mehr an dem Notentext orientiert hätte.

R: Ich weiß jetz net, also das muß ein sehr ehemaliger Student sein, der wenn ich Adorno lese, und ich lese ihn stängig, weil das ist für mich ganz wichtiger Autor und ein immer wieder wichtig werdender und immer wieder wichtiger werdender Autor, dann lese ich von Stelle zu Stelle und von Text zu Text eine ungeheure Faszination gerade am Klangcharakter und an der jetzt

positiv verstanden, an der Oberfläche von der Musik. Was rühmt er an Berg, wenn er über die Lulusuite schreibt, ja daß der Klang sogar noch verführerischer und noch brillanter und noch sinnlicher sei, als der von Ravel. Das ist für ihn höchstes und rühmenswertestes Lob. Aber man rezipiert ihn gern den Vollstrecker von Texten. Aber er war auch ein Kenner der Düfter. Und das lese, ich wenn ich ihn lese

U: Wo lesen sie denn, kommt bei Adorno so etwas wie Wahrheit zustande. Also wenn man dieses zweite nimmt. Inwiefern eignet sich Musik gesehen über die Lektüre von Adorno um dieses Motiv um diesen wie soll ich sagen Punkt, von dem aus sich Philosophie entwickeln lassen kann, auf den zu Philosophie sich entwickeln lassen kann. Wo zieht er das aus der Musik heraus.

R: Wenn ich Adorno lese, dann lese ich Adorno. Und wenn ich Musik höre, dann höre ich Musik. Ich höre Musik nicht auf eine Verbalisierung hin, und ich lese Texte nicht, daß ich sie dann in der Musik wiedererkenne als erfüllt. Das eine ist das eine, und das andere ist das andere. Und wenn man Musik textlich beschwert und immer weiter behängt, dann geht man eigentlich um das herum, was möglich ist, nämlich Erkenntnis in Musik. Die ist nämlich nonverbal. Es ist nicht eine, die in einer verbalen Nachschrift, oder Nachrede, zu sich zu bringen wäre. Das ist wirklich ein Drittes, ein Anderes. Und wenn man versucht, das zur Deckung zu bringen, das geht wiederrum nur durch Kunst.

(Andere Klangcharakteristik, viel besserer Ton)

Und alles andere, jeder neu herangeschaffte Sekundärtext, jeder neu verfaßte sekundäre Zusammenhang, bleibt, was er ist, ein sekundärer, so gut er sein mag.

U: Das würde ja bedeuten, daß Philosophie und Musik miteinander überhaupt nichts zu tun haben. Es sei denn, daß das, was Philosophie behandeln kann, genauso sich der Verbalisierung entzieht, wie es in der Musik geschieht.

R: Ich hoffe es. Und ich glaub auch, daß es so ist. Ich bin nicht befugt, und zwar befugt von mir selber, weil ich einfach nicht das Recht habe, über Philosophie als ein anderer zu sprechen als ein Liebhaber dessen, der die Texte liest. Aber mehr kann ich nicht für mich beanspruchen. Aber über Musik kann ich reden. Und da ist mein Hauptsatz, daß man über Musik eigentlich nicht reden könne. Und ich glaub, daß anders versucht: Daß eine Annäherung von Philosophie und Musik, das ist der falsche Ansatz, das ist der falsche Schritt. Das eine wird immer ein begrifflicher, so sehr er sich entgrenzt, ein begrifflicher Kontext bleiben, und das andere wird immer außerhalb von Begriff angesiedelt bleiben. Das eine im anderen zu suchen. Ich kann über Zwischenbereiche meditieren. Ich kann über Zwischenbereiche auch systemisch entwickeln. Aber ich kann da nichts decken.

U: Ich leg mal ihre Pfeife zur Seite, nicht daß ich sie mit .. Sie sprechen aber dennoch von Erkenntnis, die sich in oder mit Musik ereignen kann.

R: Hmmm

U: Und um Erkenntnis geht es Philosophie ja auch.

R: Ja nur, daß es in einem Fall Erkenntnis in Anführungszeichen ist, das ist ein Wort, das wir dafür wählen muß, weil man ja keinen anderen Begriff dafür hat. Es ist eben nicht nur dann der Genuß des Reizphänomens Klang, sondern es ist dann darüber hinaus oder darunter hinein ein kurzer Blick in den Zusammenhang, oder überhaupt in das Zusammenhängen, aber dann wieder ein

Erkenntnis durch Musik?

Erkenntnis durch Musik
als durchscheinendes Nu...

Dunkelwerden. Das ist ein Blick. Und ein kurzes Sichtbar oder Hörbar oder Fühlbarwerden von Struktur, von Einwirkung von Energie, aber mehr es nicht sein, denn dann wäre es weniger. So wie es bliebe, und als nachsprechbare Formel auffaßbar und dann wieder weitergebbar wäre, wärs total verloren. Das ist ja das Verrückte an der Musik. Die artikuliert ständig den Augenblick, der eigentlich verweilen soll, aber sie besteht ja aus diesen Augenblicken, die eben nicht verweilen. Würde ein Augenblick verweilen, in der Musik, dann ja falls es da gäbe, dann bliebe die Zeit stehen.

U: Sie haben jetzt gesprochen von Struktur und von Zusammenhang.

R: Ja.

U: Haben wahrscheinlich bewußt vermieden zu sagen, der Stuktur oder des Zusammenhangs. Wie ist das, auch als Vermittlungsprozeß. Der Philosophie geht es ja eher um die Struktur und den Zusammenhang von was weiß ich Zivilisation oder Kultur und Natur, oder Mensch und Kosmos, Individuum und Gesellschaft. Ist es in der Musik Struktur jeweils bezogen nur auf die Struktur dieser Musik, oder gibt es da auch Vermittlungspunkte Berührungspunkte zwischen der Struktur der Musik und allgemeiner gesellschaftlicher Strukturen.

R: Ja es gibt sicher in jedem gelungenen Stück, oder besser gesagt in jedem gelungenen Hören Momente oder den Moment, wo man durch das, was man wahrnimmt, hindurch etwas anderes wahrnimmt. Durchscheint. Und dieses Durchscheinende glaube ich ist dann das, was ich vorhin mit dem plötzlich Gewahr-Werden von Zusammenhang zu bezeichnen suchte. Das sind Augenblicke, wo man dann auch den eigenen Zusammenhang mit der Welt dann erfährt. Daß man da. oder daß ich da angeschlossen bin an einen Strukturkreislauf, aber mehr kann nicht gesagt werden, und mehr kann auch nicht behalten werden. Es kann aber nur immer wieder, da nach solchen Momenten auch immer eine Sucht entsteht, immer wieder danach gesucht werden, es kann immer wieder nur versucht werden, diese Stelle neu aufzusuchen, neu aufzufinden. Aber es kann daraus nicht ein Schluß gezogen werden, der da vielleicht lauten könnte, immer wenn auf den Ton der Ton folgt, bei gleichzeitiger Beibehaltung der und der Dynamik, ja gut, oder sowas, dann wird klar, daß es je nachdem, was man beweisen will Gott gibt oder daß die Welt in Wirklichkeit so sei oder so sei, welche Wirklichkeit man zu beweisen wünscht, dann wird das Ganze nur ein das werden akademische argumentative Brösel, nicht. Aber es ist abhängig vom Erlebnis.

U: Erlebnis beim Hören, oder Erlebnis schon beim Komponieren?

R: Ach so ja, ich redete jetzt nur vom Rezipienten. Beim Komponieren ist das wieder etwas anderes. Da ist man sicher nicht so den schönen Stellen ausgeliefert. Weil deren Herstellung erstens nicht in die Absicht genommen werden kann, und zweitens sollte man es vorhaben, von äußerster Mühsal der Erstellung begleitet sind. Und allein schon durch ihre Zeitdauer, was die Niederschrift bedarf, keinerlei Lust abwerfen oder Einsicht. Da ist man eher der Blinde, der mit der Stange im Nebel herumstochert. Nein nein. Aber ich meine jetzt nur den Hörer.

U: Gut, dann bleiben wir beim Hören. Wir hatten uns ~~auch als~~ Thema gesetzt, vorfomuliert. Wo findet Hören von Musik statt, also wo kann sie stattfinden. Und sie hatten einmal die Hypothese, nenn ichs, geäußert, daß sie übers Radio nicht stattfinden kann.

R: Ich kann das erweitern, dadurch daß ich mich dazu durchringe und sage, es kann überhaupt nirgends stattfinden. Denn wo wäre ihre Stadt. Wo wäre sie zu finden. Musik. Wo.

U: Na ja, man muß das ganz einfach erstmal nehmen. Wo erklingt Musik.

R: Und dann ist es schon etwas anderes. Denn dieselbe Musik, falls es sowas gibt, wie dieselbe Musik, gibts es gibt ja nicht mal die gleiche Musik, wenn sie da erklingt, in Ort A und dort erklingt im Ort B. Ich wage zu behaupten, daß es sich um zwei völlig verschiedene Arten von Musik handelt. Und dann noch dazu noch um völlig verschiedene Arten des Hörens handeln kann, je nachdem, wer hinzutritt.

U: Es ist aber jetzt rein statistisch und von der Oberfläche her betrachtet doch so, meine ich, daß derzeit wesentlich mehr Musik gehört wird, natürlich hauptsächlich über irgendwelche Tonträgersysteme, über den Autocassettenrecorder, Stereoanlage zuhause, in jeder Kneipe ist irgendeine Musik, im Hintergrund, in jedem Kaufhaus, im Fernseher wird jede Seifenoper oder auch jeder Kinofilm wird mit Musik unterlegt.

R: Ja, wir alle Komponisten leben davon, daß Musikverbreitung ständig stattfindet, wir leben davon, das ist unser Lebensunterhalt. Natürlich.

U: Ja klar, aber es ist die Frage, ob diese Musik, die da ständig als Umweltgeräusch, so würde ich es mal bezeichnen, stattfindet, ob die als Musik gehört wird, oder ob die etwas anderes ist. Also zum Beispiel könnte es ja sein, daß die Vorstellung von Eric Satie, das ist eine Art Möbel, das ist eine Art "musique d'ameublement". Oder etwas anderes, wie Metzger es formuliert. Das ist ein Narkosemittel. Ein Narkosemittel, das einzig und allein dazu dient, dazu hergenommen wird, ich möchte nicht sagen, daß das von irgendwem irgendwo gesteuert ist, was bei Metzger da so irgendwie da mitschwingt, Unterhaltungsindustrie, aber es wird ja auch gewollt, jeder kauft sich diese Sachen. Um sich selbst die eigene Aufmerksamkeit abzulenken, der Mitwelt abzulenken.

R: Man schafft sich ein Ambiente.

U: Genau.

R: Ein Klima.

U: Um da so einem Tran womöglich auch abzuheben, da so eine Art Ekstase.

R: Das muß ja kein Tran sein, das kann ja auch ein ganz bewußter Zustand sein, nicht. Derjenige, der sich ganz bewußt ein Beethovenstreichquartett als Tonkonserve erwirbt, und das hochbewußt hört, ist ja auch in seinem Klima, in seinem Ambiente in dem er vorgefunden werden will, da will er auch aufgesucht sein, als der will er ja auch angesprochen werden. Also qualitativ ist eigentlich kein Unterschied. Nur die Musik würde ich sagen, hat dann Qualitätsunterschiede, aber das ist eine Entscheidung, die ich subjektiv treffe. Ich. Die treffe ich für mich wiederrum. Weil es mir um mein Klima, um mein Ambiente geht. Indem auch nur ganz bestimmte Dinge anzutreffen wünsche. Wenn andere da sind, lasse ich die zwar zu, aber ich überleg mir, ob ich dazu beitrage, daß sie bleiben, oder ob ich mich dann doch ausschalte, oder mich in dieser Absicht nicht wiederhole. Also da ist der eine wie der andere.

U: Jetzt verliert es sich aber in das Allgemeine. Natürlich kann jeder sich entscheiden, welche Platten, welche Cds er sich kauft, 107 Wahrnehmungswandel durch Medien...

es kann ... es kann jeder sich entscheiden, gehe ich in ein Konzert oder nicht. Es kann jeder entscheiden, schalte ich das Radio ein, oder schalte ichs dann wieder aus.

R: So isses.

U: Aber es ist dennoch meine ich durch diese massive und flächendeckende Verbreitung von Radio, von diesen ganzen Tonträgern ja eine andere Wahrnehmungsweise von Musik auch entstanden.

R: Ja, man hört den Wind nicht mehr, man hört das Wetter nicht mehr, man hört das Gehen nicht mehr, die Eigengeräusche nicht mehr, das geht ja bis dahin, daß derjenige, der sich den Walkman ins Ohr, das Hörgerät des Walkmans, denn der Walkman ist er ja selber, wenn er das ins Ohr steckt, daß er da eigentlich eine graduelle Taubheit in Kauf nimmt, Als würde man die Augen schließen und nur noch bestimmte Bilder wahrnehmen wollen, das ist eigentlich die Gedanken, die erste Malerei sind die Wolken, und die erste Musik ist der Wind, da ist diese erste Musik ausgelöscht. Beim Sehen kommt eigentlich niemand auf den Gedanken mit geschlossenen Augen zu gehen. Weil das Sehen braucht doch noch mehr als das Gehör. Ich weiß nicht, könnte sein, daß das Sehen doch noch lebenserhaltender ist, als das Hören. Heute.

U: Ja, heute würde ich auch sagen. Als Tauber findet man sich eher zurecht, als als Blinder. Schon allein daß für Blinde an Fußgängerampeln extra ein Gerät installiert werden muß, das muß für Taube nicht gemacht werden. Das ist alles optisch vorhanden. Aber welche Auswirkung auf die Situation von Musik hat das. Das ist eigentlich die Frage. Ich möchte das ja auch garnicht bewerten, man kann es ist auch als Umweltverschmtzung bewertet worden, oder es ist eben wie von Metzger im negativen Sinne als Narkose bewertet worden, D.h. Musik als ein Instrument, das von Wahrnehmung ablenkt.

R: Der Narkosegedanke den hat ja schon hanslick geäußert, wenn er den Hörertypus der sich in den Sessel zurücklehnt, und eigentlich narkotisiert ist und am bewußten Wahrnehmen durch sein Verhalten gehindert wird. Wobei die Frage ist, ob Narkose ein Verhalten ist, zumindestens etwas, das man aufsuchen kann, und antrainieren, also diesen Hörertypus hat er auch schon imaginiert, weil er ihn auch schon vor Augen hatte. Ds ist keine Erfindung der Neuzeit, der Narkotisierte. Ich mein bei den Griechen der Zusammenhang bei den Choribanden und den Flötentönen und Berauschtheit durch die Töne. Das ist ein Thema, das sich durch die Zeiten zieht. Wir verbinden das natürlich alles mit Moral. Wie wir alles mit Moral verbinden. Ja. Ich bin dankbar, daß sie das nicht werten wollen. Wie will ichs werten. Ich kanns nur durch meine Auswahl werten. Durch meine Selektion, die ich treffe. Das was ich aufsuche, und das, was ich wünsche, zu hören. Und das, was ich nicht wünsche zu hören.

U: Aber wenn man Musik diese Form von Narkose zugesteht, dann auch dann dieses Verhalten. Es ist ja ein eine Entscheidung, auch das ist eine Entscheidung, daß ich mir in mein Auto ich nehm jetzt mal ich mach eine Karikaritur: Man kauft sich ein Auto, ein extrem PS-starkes, ein GTI sonst was, mit extrem großen Auspuffrohren, die besonders laut sind, so ein Typus Auto fährt bei meiner Wohnung besonders häufig vorbei. Der dann auch Signalfarben hat, also nach außen hin aggressiv ist zum geht nicht mehr. Und in jeder Sekunde der Mitwelt zeigt, hier bin ich, hier komm ich, ich bin der Stärkere. Und in diesem Auto ist

eingebaut eine Stereoanlage, mit ich weiß nicht wieviel hundert wenn nicht gar tausend Watt, so daß über den Motorenlärm hinaus noch diese Musik dröhnt. d.h. der Fahrer selbst nimmt den Lärm, der er selbst mit seinem Motor und den doppelt breiten Reifen verursacht und dem Pfeiffen seiner Karosserie etc. selbst garnicht wahr, den übertüncht er und hebt davon ab, also im doppelten Sinn indem er sich eben in diesen Rauschzustand versetzt, mit der Musik, die er darin spielt.
R: Spielen läßt.
U: Spielen läßt. Ja nicht selber spielt. Klar. Das ist schon eine Form von Rausch. Das Gegenteil von dem, was sie vorher ansprachen. Erkenntnismomente in Musik über Zusammenhang und Struktur. Denn diese Distanz, die es braucht, um diese Erkenntnismomente zu erfahren, hat dieser berauschte Autofahrer von seiner Potenz und seiner Lautstärke berauschte Fahrer, von der Lautstärke seiner Stereoanlage berauschte Fahrer auf keine Fall. Würde ich nicht vermuten.
R: Das ist klar. Das ist, als würde man den berauschten Philosophen, von denen die Chinesen und die Griechen und überhaupt, das ist ein Topos, der berauschte Philosoph, nichtwahr, oder der im Wein, im geistigen Getränk durchaus zur Erkenntnis zu erlangen, wenn man den vergleicht mit dem vom Fusel Zugedröhnten am Hauptbahnhof. Also, das sind die beiden Auswirkungen derselben Chemie. Berauscht gleich berauscht. Eben doch nicht. Es halt nur eine andere Sozialphantasie, beim einen wie beim anderen. Die Verwirklichung läuft anders, jetzt mal ironisch ausgedrückt. Welcher Aufwand ist nötig, um dieses Aggressive nach außen zu setzen, das Zeichen nach außen zu setzen, hier komm ich, hier bin ich,, weil würde er ohne das Zeichen kommen, wäre er nicht da. Gut aber, das Phänomen kenne ich, die rollende Stereoanlage, die an einem vorbeibraust, und die einen mit musikalischer Scheiße überschüttet. Das hat man mindestens fünf mal, wenn man auf der Straße läuft, nicht. Aber, phhh, es fährt ja auch wieder weg. Es entfernt sich auch genauso schnell, wie es kam. Einem imaginären Ziel entgegen, wo sie sich dann alle treffen. Es weiß es nicht, wo das ist. Gut. Und man geht dann. Gelegentlich schüttel ich den Kopf. Und sag. Wie ein alter Mensch: Diese Jugend. Und manchmal sag ich: Ach, das war aber ein interessanter Akkord. Das ist völlig ... Ich mach jetzt hier Klamauk. Es bleibt doch weiterhin bei mir. Es bleibt doch weiterhin bei mir. Was ich mache. Übrigens das mit Satie, mit musique d'ameublement ...
U: musique d'ameublement, ja.
R: Was ja immer zitiert wird, bis Brian Eno und so. Das wird ja immer als die Quelle angegeben. Ich weiß garnicht, wie das gemeint ist, ich muß mal schauen, ich hab hier seine ganzen Texte, ich möcht mal die Belegstelle finden, wie das gemeint ist, in welchem Zusammenhang das steht.
U: Da könnte ich nachschauen. ich hab es von dem Buch der Helga de la Motte-Haber,
R: Über Musik und Bilder.
U: Genau.
R: Wenn ich das nicht gerad ausgeliehen hab. ... Nein, das wird immer herangezogen als Belegstelle, ja Satie. Es redet jeder über Eric Satie, der noch nie eine Note von ihm gehört hat. Das wird wie so ein Popstar wird Eric Satie behandelt, ein liebenswürdiger Kleinmeister, als würden alle über Johann Nepomuk Hummel ausbrechen in Begeisterung. Hübsche lustige Klavierstücke,

wenn man sie spielt, und wenn man sie liest, geistvoll. Ich mein aber doch, wenn man sie mit einer Figur wie Debussy vergleicht, irgendwo rührend. Rührend, auch harmlos. Vielleicht bin ich da deformiert.

U: Frau de la Motte-Haber beschreibt, daß bei der Aufführung dieser Musikstücke, es sind ja mehrere Kompositionen, die unter dem Obertitel musique d'ameublement zusammengefaßt sind ...

R: Ach so, ich dachte das ist ein Text, ...

U: und sie sagt, Satie hätte dazu eingeladen, zu dieser Aufführung der musique d'ameublement, und sie sagt, Satie hätte sich dazu vorgestellt, daß die Leute in diesem Salon, wohin er eingeladen hatte, treffen, bewegen, sich unterhalten, parlieren

R: Salon, es ist Salonmusik, im weiterer Sinne, ...

U: Ja, und daß eben genauso wie die Vorhänge, wie die Puten, ich weiß nicht, was da eben in dieser Zeit, Klassizimus wird das so gewesen sein, diese Musik auch als ein Teil dazugehört.

R: Aber das war bei den anderen Salons auch so. Das war ja bei allen so. Woher kommt den die Salonmusik. Das ist doch musique d'meublement. Das ist ja schon welche. Nur daß Satie es so genannt hat, und eigens Stücke dafür geschrieben hat, die eben diese Möbel stellvertreten.

U: Ja, nur das war dann die Beschreibung, von Frau de la Motte, daß ausgerechnet bei diese Einladung dann die Leute kamen, sich auf die ganzen Sessel verteilten und sich eben nicht unterhielten, also sich genau andersherum verhielten, als er es sich eigentlich gewünscht hätte.

R: Das heißt, wenn man die Absicht äußert, erreicht man gerad das Gegenteil,

U: Das Gegenteil. Ja meinen sie denn, daß auch Werke von ihnen oder Beethovenstreichquartette ...

R: Danke für die Nachbarschaft.

U: Ich weiß, daß das öfters schon in einem Atemzug genannt worden ist, das war aber jetzt nicht in dieser Form gedacht.

R: Daß das auch als Möbel dienen kann.

U: Nein, daß das auch in gleicher Weise erkenntnishaft, wenn man die Musik von Beethoven hört, dann ist da dieser Aufbruch drinnen, dieses Pathos ist drinnen, diese Reflektion von Natur, zum Beispiel

R: Ja das hören wir drinnen, ich weiß nicht obs drinn ist. Ich höre das gelegentlich auch, aber ich weiß nicht ob drinn ist.

U: Ja.

R: Das sind vielleicht Echos von Erwartungen, die ich hineinspeise, denn der Notentext selber gibt darüber ja nur Auskunft, wenn man dementsprechend fragt. Das ist ja das verführerische an Noten und an Musik, daß sie einem so antworten, wie man sie fragt. Plötzlich ist das, was gestern noch Pathos war, morgen Sachlichkeit. Aber was gestern noch sauber und clean war, und richtig so geputzt, das ist morgen Sumpf, morgen ist das dann Schmutz. Je nachdem, wie ich frage. Die Noten ändern sich nicht. Die Einstellungen ändern sich.

U: Ja ist denn Musik überhaupt anders zu hören als so. Ich meine zumindest mir geht es so - das werden sie auch an der Sendung als ein Beispiel über Mexiko bemerkt haben - daß ich persönlich Musiken nur so höre, daß ichs mit anderen Dingen in Verbindung bringe, die dann sich zusammenfügen oder nicht zusammenfüge.

R: Und das werden dann aber immer andere sein.

U: Natürlich.

Musik reagiert auf Erwartungen.
und ändert ihre Gestalt.

110 Musik mit Philosophie nichts am Hut. Gerade das ist Philosophisch

604

R: Das wird nicht nach einem Lebensplan immer wieder derselbe sein, sondern sie werden dieselben Dinge mit den gleichen, aber anderen Zusammenhängen immer wieder zu neuen Einheiten verbinden.

U: Was aber bedeuten würde, daß Musik hinsichtlich des Nachdenkens über Musik, wenn man also über ein bestimmtes Werk nachdenkt, oder über eine bestimmte Epoche, oder über die Musik als solche, zu immer wieder anderen Erkenntnissen kommen kann, die aber mit der Musik womöglich garnicht zu tun haben, oder mal mehr oder mal weniger.

R: Ja Musik ist wahrscheinlich der denkbar schlechteste Beleg für jemand, der über Musik philosophiert. Denn sie wird seinen Gegner belegen, daß er recht hat. Also sowie Meinung mit Klang zusammentrifft, ist die Eindeutigkeit weg, löst sich auf.

U: Was bedeuten würde, Musik und Philosophie haben miteinander eigentlich herzlich wenig zu tun.

R: Das finde ich hochphilosophisch. Gerade das finde ich philosophisch. Nicht philosophisch wäre, in einem Musikstück einen Hegelschen Dreischritt oder irgendwas nachvollziehbar aufzeichnen zu können. Das wäre ja furchtbar akademisch und tot in der Geburt bereits.

U: (versuche eine Zigarette anzuzünden, aber das Feuerzeug geht nicht)

R: Das Feuer verlischt bereits, vor Schreck. Versuchen wirs mal damit, da kommt auch nix raus. Damit kommt auch nichts. Doch, da könnte vielleicht etwas.

U: Ja. Danke.

R: Die Frage ist wirklich, um welche Philosophie gehts. Gehts um eine, die versucht, der Musik eine zu geben, oder gehts um eine, die versucht aus der Musik für sich selber Gangarten, Denkbewegungen zu schließen, fündig zu werden da für eigene Bewegungen, oder gehts um das Aufsuchen für Belegstellen im jeweils anderen. Will der Musiker im philosophischen text bewiesen haben, daß er recht handelt. Oder will der Philosoph durch die Musik - ich beobachte gerade einen Vogel, der ungeheuer emsig auf etwas rumhackt. Er hat sich oben da auf den Baum gesetzt, da sitzt ein großer Rab, auf einen Ast

U: Ich sehe ihn nicht, ...

R: und kämpft wie verrückt mit einem Gegenstand. Hm toll. also, jetzt habe ich den Faden verloren, aber der Rabe war wirklich zu sprechend. Wo waren wir?

U: ja für mich ging es - ja sie sagten gerade, ist das eine Philosophie, die der Versuch, der Musik eine Philosophie zu geben, oder anders herum, ..

R: ja ja, zu nehmen.

U: Oder anders herum, eine Philosophie, die aus der Musiketwas nimmt. Mir ich bin eher auf der Suche nach der zweiten Variante. Wobei ich das ein Dialog verstünde. Wo aus dem Ungang aus der Begegnung mit Musik, mit dem was da geschieht. Also zum Beispiel, sie bewegt sich an den Rand des Schweigens, oder sie ist sehr impulsiv, dabei aber nicht auf eine bestimmte Struktur verpflichtet, sondern eher wachsend, wuchernd, wieder mit Pausen.

R: Das ist aber wieder eine sehr bestimmte Struktur, von der sie da reden.

U: Ja, aber jedes Musikstück anders. Also nicht in Form einer Sonate, mit bestimmten Regeln, oder nicht im Rahmen einer ganz bestimmten Harmonielehre, die bestimmte Tonfolgen eben erlaubt

667

oder nicht erlaubt, wo es dann bedeutsam wird, wenn diese Regeln nicht eingehalten werden zum Beispiel. Na ich meine diese verschiedenen Begegnungen mit Musik, gerade zeitgenössische Musik, wie sie heute sind oder wären, wenn man sie denn wahrnähme. Und dem was dann im philosophischen Diskurs davon niederschlägt. Auf der Suche bin ich. Und ...
R: Da muß man Texte vergleichen. Im wahrsten Sinne des Wortes Klangtexte, und Schreibtexte. Wie die Bewegungen sind, Textbewegungen. Wie die Worte gesetzt werden. Wie die Gedanken, ob die einer Art Glossolalie folgen, eine Art Zungenreden haben, oder ob die sich gemauert aufeinandersetzen, das wären ja durchaus musikalisch vergleichbare Phänomene. Oder im musikalischen vergleichbare Phänomene.
U: Ja, das hieße, daß man in Texten versucht ihre Musikalität aufzuspüren. Das kann man tun bei Autoren, Literaten, Thomas Bernhard zum Beispiel, der ist halt ein Literat, da hat es Berührungspunkte en masse zwischen Musik und seinen Texten, also man kann Thomas Bernhard auch als Komponist wahrnehmen.
R: Oder Nietzsche. Nietzsche.
U: Wonach ich suchte waren zeitgenössische, noch lebende Philosophen.
R: Ich glaub für Sloterdejk ist sehr wichtig die Musik.
U: Was meinen sie, ist für ihn wichtig.
R: Sehr wichtig. (sucht ein Buch). Ich glaub nicht an die Abbildbarkeit, ich glaub nicht, daß das eine in dem anderen aufgeht. Ich glaub immer mehr an eine Unvereinbarkeit. Das, was ich brauch, find ich nicht, das Buch.
U: Scheerbart steht bei ihnen auch da.
R: Ja, der steht auch da. Des Lesens kein End.
U: Ich glaub, äh. (Band abgeschalter)

Rihm
Cassette 1 Seite 2
U: Ja, ich hab da eben sehr sehr wenig gefunden, bei den Philosophen, hab wirklich herumtelefoniert wie ein Wilder, ...
R: Wen denn?
U: Einen habe ich gefunden, Norbert Bolz.
R: Kenn ich garnicht.
U: Der ein Buch geschrieben über, wie heißt der Titel genau, jetzt fällt er mir nicht ein, es geht um die neuen Medien. Er behauptet, das ist seine Theorie, er entwickelt das aus den beiden Figuren Nietzsche und Wagner, und sagt, die Musik Wagners in der Rezeption Nietzsches sei wahrgenommen worden als eine Musik, die eben nicht auf die kritische Distanz setzt, auf das beurteilende Hören, auf das vergleichende Hören, sondern die je direkt ja direkt auf den Nervenbahnen spielt der Hörer, sie in Rauschzustände versetzt. Und das auch der Grund sei, warum die Leute, die Wagner hören, ihn hören wollen. Und das habe sich ...
R: Da müßte man sich darüber dann unterhalten, weil der ein großer Wagnerianer war.
U: Und es habe sich daraus dann entwickelt, auch aus dieser Konzeption des Gesamtkunstwerks, letztendlich die Präsentationsform von Musik oder von Kunst im allgemeinen, mit der wir es jetzt zu tun haben, nämlich als erstes der Kinofilm, der ja auch sämtliche Sinne in Anspruch nimmt, und auch nicht ein distanziertes Sehen und kritisches Sehen will, sondern die Vereinnahmung aller Sinne und eben auch auf die Nervenbahnen zielt. Bis hin eben sagt er zu den Menschen, die sich an

780
Musikcomputer oder Computer überhaupt, anschließen. Dabei gleichzeitig noch über Walkman oder Stereoanlage Musik hören, d.h. die sind einfach angeschlossen an verschiedene Kommunikationskabel, die mit denen wir vernetzt sind, untereinander, aber eben nicht so, daß es einzelne herausragende, quasi monolithische Subjekte gibt, die aus dem aus der Höhe ihrer Subjektivität und ihrer Einzelheit also ja Individualität nun herabschauen können und bewerten. Das hat mit Moral überhaupt nichts zu tun. Das sei auch garnicht möglich, also an den Tatsachen vorbei, des Entwicklungsstandes eben dieser Vernetzung. Sondern gerade das Gegenteil sei der Fall, dieser Effekt, diese Vernetzung generiere einen Typus Mensch, der die Distanz garnicht will, sondern der sich mit einer Verve, mit einer Leidenschaft eben in diese Verkabelung hineinwirft, gerade so als seien seine Nervenbahnen die Verlängerungen dieser Kabel, die in jeder Stereoanlage, in jedem Computer, in jeden Eurocheckautomaten enden, und eigentlich warten, daß wir uns da anschließen. So daß eine Art von neuer oder zweiter Natur entsteht.
R: Ja, und was ist mir Furcht und Mitleid. War das was anderes. Aus der Dramentheorie. Ist das nicht auch ein Anschlußangebot.
U: Es ist - ich habe gerade das Buch von Hans-Thies Lehmann gelesen, und in Erinnerung, über den antiken Mythos. Da wird noch einmal behauptet, diese Theorie ist ja eigentlich auch nicht neu, daß gerade in diesen Dramen der Konflikt zwischen der von den Göttern gesetzten Schicksalen und dem Schicksal einer vorgefundenen Welt und ihren Katastrophen, die niemand versteht und dem Individuum, das da sich hinstellt, gerade in der Szenerie dieser Theater, wo das aufgeführt, sowieso unter freien Himmel, Blick frei auf ein irrsinnig weites Meer, im Hintergrund die Berge, versammelt 10, 15tausend Menschen oder 30 oder 60tausend sogar, für diese Zeit als das aufgeführt wurde eine unglaubliche Anballung von Menschen, wenn man bedenkt, daß diese griechischen Städe vielleicht gerad 30tausend Einwohner hatten, dann muß man sich mal vorstellen.
R: Wo kamen die 60tausend unter?
U: In den Theatern.
R: So.
U: Das waren riesige Anlagen, und da nun steht ein einzelner Mensch, noch auf Stelzen, ...
R: ... auf Kothurnen ...
U: Und erhebt seine Stimme, die Stimme ist von immenser Bedeutung, ...
R: Persona.
U: .. und alle hören auf ihn. Das ist ein einzelner Mensch. Der da heraustritt aus der Masse des Chores. Und auch die Blicke konzentrieren sich auf ihn.
R: Er hat eine Maske wohlgemerkt. Es ist nicht die Individualität, die da spricht, sondern durch die Maske hindurch tönt er, und er tönt einen Text. Es ist keine Ich-Performance.
U: Aber diese Figuren werden immer individueller. Am Anfang waren es noch zwei Darsteller, dann drei, dann vier zuletzt. Und wenn man sich die Texte anschaut, nur ein Beispiel Antigone, die mit ihrer Entscheidung, dem Ritus zu gehorchen gegenüber der politischen Macht ein ganz persönliches Schicksal dann auf sich nimmt. Das ist ja nur ihre Entscheidung. Da geht es eigentlich die ganze Polis sich eher der Macht, also der politischen Macht beugt, und nur eine einzelne Frau sagt, nein, ich möchte meinem

Bruder beerdigen.

R: Sie gehorcht da nicht einem Ritus, sondern sie gehorcht Gefühlswerten, ned. Sie setzt diese Gefühlswerte höher als den Staatszusammenhang.

U: Ja nicht nur Gefühlswerte, sondern eben diese Verwandtschaftsbande, und ihrem Auftrag, daß ein Mensch beerdigt werden muß, damit er ...

R: Ich frag mich immer, wenn sie ihren Bruder nicht geliebt hätte, ob sie dann auch so gehandelt hätte.

U: Nur wenn sie sagen Gefühl, das Gefühl ist ja dann eine Äußerung eines Subjekts, die sagt, das ist mein ...

R: Das mein ich ja, sie ist nicht die Stellvertreterin eines moralischen Imperativs, der da sagt, der Mensch muß beerdigt werden, sondern sie redet aus der geschwisterlichen Liebe heraus.

U: Ja, aber gerade das ist ja eine subjektive Entscheidung, da hatten sie gesagt, wenn dann dieser Darsteller, es waren nur Männer, sich auf die Bühne begeben, und sagen, ich will ihn dennoch beerdigen. Dann ist das die Entscheidung eines Subjekts, das sich auflehnt gegen den Gang der Geschichte.

R: Ja, ich meinte der Schauspieler selber hat ja eine Maske. Durch die tönt er ja durch. Als ich wird er vernehmbar. Das ist klar. Was heißt das aber für die Musik jetzt und die Philosophie.

U: Für die Philosophie heißt das, insofern sie mit Musik umgeht, der da sie ausgehen muß von einer Welt, in der die Vernetzungswege die Transportwege, an die jeder angeschlossen werden will, fast wichtiger sind, also daß, was da heraustönt, daß dieses was da heraustönt, garnicht mehr in dem Maße der Gegenstand ist, über den sich nachzudenken lohnt.

R: Man müßte also fragen, daß Satie genau dieses. Daraufhinweisen, daß da ganz tolle Sachen, dann wird niemand mehr hinhören. Oder wie. Dann würd man nämlich im Gegenteil, sich ausführen. Nein, weil wir vorhin über Satie gesprochen haben und er gesagt hat, ja unterhaltet euch, da stehen nur Möbel rum, die Musik, sind nur Möbel, und dann hören alle hin.

U: Das heißt ein totales Einreißen aller Unterschiede zwischen E- und U-Musik sowieso. Ein Streichquartett, die Instrumentalisten, die sich einlassen darauf, sich übers Radio ausgestrahlt zu werden, unterscheiden sich qualitativ weniger immer weniger von einer Popgruppe, die das gleiche tut, und womöglich im gleichen Studio, und womöglich auf dem gleichen Kanal.

R: Durch die Straßen werden diejenigen, die auf ihnen gehen immer ähnlicher. Also durch die Wege. Das ist richtig. Nur ich habe mich vorhin ein bischen dagegen gewehrt, daraus für mich einen pessimisitschen Imperativ zu realisieren. Also in irgendeiner Form das beklagen zu beginnen. Ich seh weiterhin die Entscheidung des einzelnen gefordert. Und gefragt. Wie zu dem Angebot sich zu verhalten ist. Ob sich überhaupt verhalten werden muß.

U: Ja, die Moral habe ich garnicht abgefragt. Also ...

R: Nein nein, das habe ich eher für mich ...

U: Es zieht da jeder selbst seine Schlüsse daraus. Ein Beispiel, ich könnte mich ja furchtbar darüber aufregen, daß bei diesen Sendungen wie der Mexikosendung keiner zuhört.

R: Warum?

U: Weil es Mühe macht, es aufzuschreiben, weil es differenziert ist, weil es ja vielleicht wichtig sein könnte.

R: Warum hört keiner zu.

U: Die Resonnanz ist sehr gering.

975
R: Ich verstehe jetzt nicht, woher wollen sie das wissen.
U: Aus dem, was da zurückströmt, aus den Messungen der Einschaltquoten.
R: Was bedeutet das,
U: Relativ wenig, ich habe ja gesagt ich könnte. Ich tus ja garnicht.
R: Mit welchem Recht könnten sie. Sie hätten gar kein Recht dazu. wie hoch ist die Einschaltquote.
U: Sie liegt bei 3 - 4 Prozent.
R: Ja, ungeheure Volksmassen. Das sind 10tausende. Unvorstellbar, daß die alle hören. Nehmen wir mal an, das sind 50tausend.
U: Das entspricht etwa der Zahl.
R: Ja eben. Bis ein Buch von 50tausend Menschen gelesen ist. Ein Text. Das ist ja Wahnsinn. Ein Bruchteil von einer dreiviertel Stunde oder was anderthalb Stunden erreicht man ungeheuer viele Menschen, wenn ein Musikstück gesendet wird, da ist Einschaltquote minus 4, dann sinds immer noch tausende mehr als zu Beethovens Lebzeiten seine Orchesterstücke hörten. Also diese Quantitäten kann man garnicht füllen, die kann man garnicht erfüllen. Und in diesen 10tausenden, manchmal sogar hundertausenden sind manchmal auch nur noch diese 7 oder 8, dies auch wären, wenns nur 40 Hörer wären, dann wärens auch nur diese 7 oder 8. Aber die Vorstellung ist so, wenn nicht Millionen in Fußballstadien jubeln, dann findet keine Rezeption statt. Es findet ungeheure Rezeption statt. Es findet ungeheure Rezeption statt. Wir leben in einem Zeitalter der Rezeption, es wird alles rezipiert. Sie könnten, aber sie könnten eigentlich nicht, sich beklagen. Eigentlich müßten sie froh sein, wieviel es hören.
U: Aber ich geh immer noch davon aus, daß der Zuhörer, der sich konzentriert hinsetzt, und das nun hört. Also Programmheft, aha den, finde ich gut, habe ich schon mal gehört, finde ich gut, der macht sicher wieder etwas interessantes, und dann schalte ich um 20 Uhr 5 ein, und dann höre ich es bis 21 Uhr, und dann schalte ich wieder aus, und denke darüber nach, was war da eigentlich oder so, von dem gehe ich nicht aus, sondern ich gehe von dem aus, der eigentlich eher im Stau steht, und zufällig hört, un dabei noch etwas anderes tut. ... Ja und inszeniere das, d.h. ich nehme meine eigene Rede garnicht so wichtig, denke mir gut, der der mir zuzuhören in der Lage ist, oder bereit ist, der wird es wichtig nehmen, und der hört es dann auch so, was wichtig ist. Was viel wichtiger ist, daß der Tonfall schon Information sein muß. Daß die Struktur schon Information sein muß, daß wie jetzt in diesem Fall der Schnitt, diese Hektik, diese gehetzte Sprechweise, diese übereinander sich türmenden Geräusche, die zugespielt werden, daß, wenn man das so im Hintergrund hört, die Neugierde weckt, daß man genauer hinhört, dann aber auch wieder in jedem Moment auch wieder hineinkommt, und so weiter, das ist eigentlich die Schlußfolgerung daraus.
R: Also daß das Ganze in jedem Augenblick anwesend ist,. und nicht einen Fortgang hat, dem man in der Weise folgen muß, daß wenn man Element C nicht wahrgenommen hat, daß man dann Element D nicht versteht.
U: So ist es ja. Das ist auch vorausgesetzt, es ist mit drinnen. Es ist ganz sicher so, es gibt einen Aufbau, und es erzählt eine Geschichte in diesem Fall, man kommt an, ...
R: Man geht immer weiter, von den Kapillaren bis zu den entsprechenden Personen, die sie dann antreffen,

049
U: Genauso ja.
R: Bis zu der Person, die sie nicht antreffen. Das ist natürlich auch wichtig. Der Nichtangetroffene kann sprechen.
U: Der dann aber auch noch so mysthische Musik macht, ...
R: Zumindest das, was sich der Konsument unter mystisch vorstellt. Was ist das für mystische Musik, das ist das, was in den Filmen dazu erklärt wird, wenn Handtücher über Personen gelegt werden, die als Gespenster herumlaufen. Was bedeutet nichts.
U: Ich meine jetzt unter mystisch, daß eine Mystik dem zugrunde liegt.
R: Von ihm reklamiert.
U: Also die Reflexion über Klang. Ich hatte die Formulierung, daß durch die ganze Oper sich ein Klang durchzieht, und sich eigentlich nur sehr wenig verändert, so ein Zeitzusammendrängen auf einen Klang, so daß sie in einem Nu verschwindet, und gleichzeitig nicht aufhört nicht endet. Ich bin da selbst, sehr ambivalent, also einerseits mag ichs ja, mich fasziniertsja, ich schmeiß mich da auch gern rein und versinke dadrinn. Und andererseits denke ich mir, wenn ichs dann höre, also andererseits erwacht dann der Mensch, der das aus einer Distanziertheit hören will, denke ich mir, jetzt reichts aber, jetzt könnte was passieren.
R: Ja, es ist sehr kitschig halt. Aber Philosophie und Musik.
U: Aber Philosophie, wenn man es als ein System begreift. Also wenn man sagt, Philosophie ist eine Tätigkeit, die Zusammenhänge herstellt, und diese Zusammenhänge nicht nur setzt und annimmt, wie man das in der Kunst so machen kann, da kann man ein Fettkloß und ein Stück Filz nebeneinanderstellen, und sagen, die haben miteinander eine Beziehung.
R: Das kann man nicht. Das kann man nur, wenn sie es haben. Und bei Beuys haben sie eine Beziehung. Da gehts um Wärme. Da gehts immer um Sender und Empfänger. Gehts um Energiefluß. Das ist ja der Irrtum, dem der erliegt, der sagt, das kann ich auch. Und dann stelle ich da einen Haufen gegen den Haufen. Es geht eben nicht. Wenn keine Energie fließt. Und die fließen zu machen, das ist die Aufgabe des Künstlers. Oder sie dort zu finden, wo sie fließt.
U: Ja klar, es funktioniert aber dennoch in einem Akt von Setzung. Der in diesem Fall von Beuys aus seiner eigenen Biographie herrührt, und dort auch seine Quellen hat.
R: Das ist für uns anekdotisch interessant, aber das Objekt selber bleibt auf wunderbare Art rätselhaft und erhellend zugleich. Ich such jetzt Zuflucht beim Mauthner. Fritz Mauthner.
U: Aber es ist ja nicht Aufgabe des Künstlers, in diesem Fall von Beuys, zu erklären, warum da etwas fließt. Dann fließt es halt, er hat es ausgewählt, er hat es betrachtet, die einzelnen Elemente, in diesem Fall Filz und Fett, oder in der Musik der Klang und der Klang, die Klangmasse, der Klangkörper und der Klangkörper, oder die Stille und der Klangkörper, und dann ist nach soundso oft Probieren, oder Reflektieren, also im inneren Ohr, und in der Imagination ist das irgendwann da, oder ereignet sich beim Interpretieren. Also beim Klang werden. Das ist eine Handlung. Das ist ein Abschnitt leben. Ein Lebensvorgang. Philosophie hieße dann doch, daß dieser Vorgang - zumindest im abendländischen Sinn auf einen logischen Vorgang zurückgeführt wird. D.h. wo die Spannung zwischen Filz und Fett oder zwischen

Klang und Nicht-Klang zurückführbar ist auf einen benennbaren Zusammenhang, eine benennbare Struktur, von Welt. Die gesetzt ist. Ein Beispiel wäre Kepler in seiner Weltharmonik, wo er sagt die Gestirne bewegen sich in diesen Zahlenproportionen, und die Harmonien der Musik, oder der richtigen Musik bewegen oder operieren mit den gleichen Proportionen, also gibt es einen Zusammenhang zwischen der Struktur der Töne oder der Harmonien, besser gesagt, und der Struktur der Schöpfung. Und der verbindende Logos ist die Mathematik. Ist die Zahlenproportion. Ob das dann stimmt oder nicht, das kann man dann überprüfen. Ja es kommt darauf an, was man damit beweisen will. Wenn man danach greift heute, wenn man dann wenn man darin einen Beleg sucht, ich meine mit der Obertonreihe zum Beispiel, in der kommt jeder in der kommt jedes Intervall vor. Da kommen auch Intervalle vor, die dann von einem nur jetzt harmonikal von einem tonalen Denken her, dissonant sind. Kommt auch in der Obertonreihe vor. Gut aber die Vertreter der Tonalität kappen halt die Obertonreihe, meistens nach dem siebten Oberton. Und dann ist Schluß. Was dann noch kommt, kommt nicht vor. Es geht weiter. Es ist immer alles da. Und dann kommt halt einer, und filtert da nun raus, weil er sagt, es kann nur das da sein, damit. Und damit erklärt er dann sein Kunsttuten. Aber es sollte sich aus sich selber erklären. Es sollte aufgrund seines Daseins, seines Erscheinens, seine Erklärung haben. Kunst und Erklärung sind soundso Gegensätze. Völlig entgegengesetzte Lebenskonzepte. ... Ich habe jetzt hier den Mauthner aufgeschlagen, wunderbarer Texte. Philosophie bedeutet heute ungefähr soviel wie Erkenntiskritik. Das Wort bedeutet in früheren Jahrhunderten nacheinander manche andere Sehnsucht nach Erkenntnis, nach Erkenntnis der reinen Vernunft, des Zusammenhangs zwischen Geist und Körper, des göttlichen Wesens, des Verhältnisses zwischen Idee und Individuum und so weiter. WEnn nun der gute alte Brucker halb im Scherz die Frage aufwarf, wer der erste philosophus gewesen sei, so hatte das nach dem Stande der damaligen Geschichtswissenschaft den guten Sinn, ob eine von den philosophischen Schulen die traditionell immer genannt wurden schon in den überlieferten Äußerungen Adams nachzuweisen wäre oder nicht. Wird heute die Frage aufgeworfen, ob die sogenannten Naturvölker, also die prähistorischen Völker eine Weltanschauung gehabt haben, auf welchen sich der fließende Begriff der Philosophie noch anwenden lasse, so hat das einen so klaren Sinn nicht. Wir müssen die Urzeit, da wir an Adam nicht mehr glauben, immer weiter und weiter zurückrücken, und wir müssen mit dem Begriffe Philosophie einen fast nicht mehr erlaubten Bedeutungswandel vornehmen. Das ist in dem Abschnitt, der heißt primitive Philosophie. Da geht er bis zu der Möglichkeit eine Philosophie der Tiere zu schreiben. Ich bin halt, ach Hanslick. ... Ah interessant. Hier. haha. Ich schlags gerad auf und lese: Von meinen Beispielen von der erregenden Kraft der Künste mag das aus der Musik abgelehnt werden, weil die Musik bekanntlich unmittelbar auf das Gefühl wirkt. Dann müßte aber die Musik aus dem Gebiete der interesselosen Kunst ausgeschlossen werden, woran doch ernstlich nicht gedacht werden kann. Selbst der berühmte Musikästhetiker Hanslick, dessen Verdienste um seines Wagnerhasses willen jetzt geleugnet werden, wenn man seine Lehre vom musikalisch Schönen für reine Formästehtik hält. Das wußte ich garnicht, daß der das schon 1910 geschrieben hat hier. Auch er gibt der Musik Inhalt, nur daß der Inhalt musikalisch zu sein habe. Und jetzt kommt ein

Hanslickzitat: Der Arabeske gegenüber ist die Musik in der Tat ein Bild, aber allein ein solches wir nicht in Worte fassen und in Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische. Sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind. Hanslick.

U: An einer anderen Stelle spricht Hanslick dennoch, das ist die Frage, ob sich das widerspricht, von der Intelligenz von Tönen.

R: Ja, es gibt in der Musik keinen Gegensatz zwischen Form und Inhalt, sagt jetzt Mauthner, und dann zitiert er Hanslick weiter, was will man den Inhalt nennen. Die Töne selbst. Gewiß, aber sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst. Aber sie sind schon erfüllte Form. Jetzt schreibt Mauthner ne Fußnote. Ich finde die Art des Gesprächs wunderbar. Ich rede nur in Zitaten, das entlastet herrlich. Mit geringer Überraschung und Freude habe ich bei meinem Landsmann Hanslick auch die Unterscheidungen zwischen der substantivischen und adjektivischen Welt schon gefunden, freilich ohne den erkenntniskritischen Mitgedanken, die in einem hundertjährigen Betriebe und so weiter... Aber das ist witzig. Herrlich. Ich find, ich bin momentan auch in einer Lebensphase, wo mir dieses ganze Gerede und Gedenke, ach, immer schwieriger wird. Ich glaub, das ist was für die Jugend. Ich komm eigentlich immer mehr dazu, meiner Hauptbeschäftigung dem Erfinden von Musik nachzugehen. Und das muß ich auch verteidigen. Darum muß ich kämpfen. Alles zehrt halt drann, daß das nicht stattfindet. Weil die Zeit, in der es stattfinden soll im vorhinein schon gefüllt wird mit Terminen und Absprachen und allem möglichen. Davon, wovon wir vorhin gesprochen haben. Mein wichtigster Adorno, also mein Text, dem ich am wichtigsten finde für mich selber, von Adorno, Hin zu einer informellen Musik. Vers une musique informelle. Das ist der beste Text. Ne. Auch der Meinung.

U: Ich hab den noch garnicht gelesen. Ehrlich gesagt.

R: Das muß gelesen werden. Das ist wenn dann der.

U: Ich hab halt die Philosophie der neuen Musik,

R: Die ich komischer Weise viel weniger philosophisch finde, da gehts um ne Abrechnung mit Strawinsky. Also das ist eigentlich ein Eingreifen, ein Eintreten in die Tagesdiskussion. Und das macht das ganze so unerheblich im Grunde. Der Text über die informelle Musik, hin zur informellen Musik, den finde ich viel bedeutender.

U: Der ist aber doch nur nicht geschrieben worden von Adorno, weil er selbst Komponist werden wollte.

R: Nein, aber deswegen konnte er so schreiben. Weil er darum wußte. Er steht nicht davor, und hört Hekuba, und denkt, daß muß irgendwas tolles sein, und das benutze ich mal. Sondern er weiß, was es heißt, einen Klang, und einen anderen Klang. Nebeneinander zu stellen. Sich zu überlegen, ob da Verbindung sein muß. Oder überhaupt, Verbundsästhetik. Oder parataktisches Formulieren. Oder überhaupt Ereignisklang und so weiter. Das setzen zu wollen. Das sind nicht nur berauschende Erlebnisse, von Opernabenden oder von Popkonzerten, auf die er sich berufen kann, sondern das sind - er kann sich auf die Schwierigkeit berufen, eine Note neben die andere und unter die andere zu setzen, weil er das selber erlebt hat. Ein Zeitzusammenhang aus der Zeit herauszuschneiden, und ihn Musik zu nennen. Und das tue ich ja auch, wenn ich sage, es herrscht Zufall. Es beginnt vor und endet hinten. Auch wenn ich es aus der Zeit heben will. Auch wenn ich sage, ein Stück sei aus

Adorno kein Erlebnisästhetiker

ganz aus Zufall entstanden, hat es einen Beginn und ein Ende. Und das ist akademisch bereits. Das ist schon wieder eine Reprise.

U: Etwas zu machen, was Anfang und Ende hat.

R: Aber es geht nicht anderes. Man ist dazu verurteilt. Man müßte die Zeit statt von vorn nach hinten im übertragenen Sinn von oben nach unten gehen lassen, oder von unten nach oben. Von hinten nach vorn ist dann schon wieder allzuleicht vorstellbar.

U: Obwohl ich damit immer meine Schwierigkeiten habe, wenn gerade wenn ich mit Komponisten spreche, die sagen, sie hätten versucht verschiedene Zeitebenen oder Wahrnehmungsformen von Zeit übereinander zu schichten.

R: Es spielt sich sowieso immer alles nur in einer Zeit ab.

U: Also mit dieser Art von Symbolik, weil sich das meistens dann in Polyrhythmie letztlich erschöpft, das ist ..

R: Das macht dann (klopft)

U: Ich sehe da nicht, wenn ich das höre, verschiedene Zeitebenen.

R: Es ist eine Zeit, die eben differenziert gestaltet ist. Das ist klar.

U: Wie gesagt, das einzige, was ich an unterschiedlicher Zeitwahrnehmung spüre, wenn ich Musik höre, ist entweder ein Musikstück begeistert mich, dann sitze ich eine Stunde oder anderthalben was weiß ich wie lange da, und merk garnicht, wie die Zeit vergeht.

R: Das muß aber ein langes Stück sein. Was ist dann bei Webern, der so kurz, ...

U: Dann kann man möglicherweise hinterher sitzen, und ist in einer Form von Angeregtheit, die auch lange dauert.

R: Das ist also der Unterschied von Webern und einem anderen, der lange Stücke schreibt, bei einem anderen kann man hinterher nicht lange sitzen. Oder man liegt.

U: Oder man schläft ein. Bei Feldman bin ich immer eingeschlafen.

R: Das ist aber nicht schlimm. Das nimmt der Sache nichts. Denn sie bleibt bei sich, sie ist unangreifbar. Das ist was ganz Großartiges bei Feldman. Die Musik bietet den Moment an, und den Verlsut des Augenblicks. Und man kann sie in jedem Moment wieder aufsuchen, und ist bei ihr. Gleichzeitig Aufhebung und Erfüllung.

U: Ja es ist auch so eine Musik, wenn man sie distanziert hören würde und nach Zusammenhängen suchen würde, nach wo taucht welches Motiv, das ich schon einmal gehört habe, wieder auf, wie wird das verändert, ja wie hört es auf, wie fängt es wieder an. Man kann, man könnte ..

R: Aber das ist schon ein sehr akademisches Hören, Musik so hören zu wollen, das würd ich ja, so möcht ich net mal Mozart hören. Also so möchte ich, daß man nicht Musik hört. Die Musik abzufragen, was taucht wo wieder auf, wie ist es verarbeitet, um Himmels willen. Was ist, ist. Im Grund schreibt Feldman ne Musik, die ein Hören nicht fordert, aber wünscht, das ich wiederum als Hören von Musik selber. Er schreibt hörbares Hören,nicht. als Hören von Musik selber bezeichnen würde. So möchte ich auch, daß man Mozart hört. Und nicht eben abfragt, ah, da kommt das Thema wieder. Ah, da wars schon wieder. Jetzt hats sichs verändert. Sondern eben nicht die Ortung. Die Benennung des Moments überhaupt bezeichnen kann. Daß man wirlich ortlos wird durch Hören.

U: Dann sind sehr sehr viele Musikeinführungen, über die ich mich auch sehr viel ärgere, tatsächlich völlig unsinnig, und an der

Ortloses Hören ..

332
Natur der Sache vorbei, die bevor eine Symphonie oder gerade neuerer Musik erklingt, dann noch diesen Konzertzettel vorliest, wie der Komponist etwas noch sich selbst oder irgendein schlauer Mensch beschreibt, welches Thema am Anfang und es erklingt in den Klarinetten und taucht, was weiß ich im Orgelpositiv wieder auf, oder sonst wo.
R: Ja, das ist ja Quatsch. Das ist ein fruchtbares Bild von Hören, was da entworfen wird. Das Strickmuster-Hören. Die Durchwirkung des Gegenstand. - Ach ich hab ein Buch, das ich ihnen schenke. Schon gelesen. Das hab ich hier liegen, für Geschenkzwecke. Ein äußerst aufregendes Buch. ...

George Steiner Von realer Gegenwart

Kirchner
Cassette 1 Seite 1
U: wobei das Problem dabei ist, herauszufinden, was Musikphilosophie Überhaupt sein könnte, Zum Beispiel in dem berühmten Riemannlexikon steht unter diesem Begriff garnichts, die gibt es dort garnicht. Und auch hat seit Adorno kaum ein Philosoph oder Musikwissenschaftler ...
K: Philosoph, da würd ich sofort einhaken, dann würd ich sagen, wenn überhaupt einer, dann war der Adorno ein Musikphilosoph. Obwohl er sich Soziologe nannte. Er war für mich überhaupt kein Soziologe.
U: Ich meine, wenn er ein Buch schreibt mit dem Titel Philosophie der neuen Musik, dann wird er sich wohl als Philosoph verstehen. Seit ihm hat sich kein Philosoph mehr Musikphilosophie zu betreiben getraut oder das oder in Anspruch genommen, zu sein, oder das versucht, Auch kein Musikwissenwissenschaftler hat sich in die Philosophie Institution oder in dieses Gebiet begeben. Um von der Musik her Philosophie zu bedenken, oder einzuarbeiten.
K: Da sind wir aber schon am Punkt. Von der Philosophie her oder von der Musik her, das ist eine Kernfrage.
U: Wobei es Adorno sich es - ja man kann nicht sagen einfach gemacht hat, sondern er hat sich, gerade was diese Philosophie der neuen Musik anbelangt, zwei sie er sagte extreme Persönlichkeiten herausgegriffen, Strawinsky und Schönberg, und behauptet hat, daß zwischen diesen beiden extremen Polen eigentlich alles andere abgedeckt sei.
K: Wobei der dem Strawinsky sehr großes Unrecht getan hat.
U: Das sicherlich ja. Man kann auch sagen, daß er damit nicht alles abgedeckt hat, weil zwischen Strawinsky und Schönberg, oder abseits von dieser Polarität Strawinskys und Schönberg hat sich noch so manch anderes getan, so zum Beispiel in den Vereinigten Staaten zur gleichen Zeit, ...
K: Zwischen Schönberg und seinem eigenen Schüler, den er als solchen nie als seinen eigenen nie voll anerkannt hat, Cage, zum Beispiel.
U: Cage fing an mitte der dreißiger Jahre, noch in Schönberg'scher Manier, aber oder mit dem Hintergrund davon, aber schon mit Schlagzeug, mit Küchentassen und ...
K: Percussion, das Klavier als Perkussionsinstrument, ja.
U: Ja, seine ersten Arbeiten waren tatsächlich für Tassen und Löffel, weil er kein Geld hatte. Also der berühmte amerikanische Pragmatimus spielte da eine Rolle. Das paßte da nicht hinein,

080
konnte da nicht bedacht werden. Das ganze ist also das Ergebnis einer Setzung, und auch einer europäischen Setzung, das ganze spielt sich mehr oder weniger Kontinent ab, also auf dem europäischen Kontinent. Diese Art von Musikbetrachtung oder von Musikgeschichtsschreibung, die ja dann auch da mit drinnen Steckt, kann heute nicht mehr in dieser Form geleistet werden. Das ist unmöglich. Jemand, der so etwas täte, würde von vornherein einen riesigen Fehler machen, und damit was auch immer er herausfindet, ...

K: Es wird immer noch getan, und es wird eine gewaltige Schere entstanden. Es gibt noch ... Wenn sie sich heute den reflektierenden, sofern es sowar heute überhaupt noch gibt, aber ich geh jetzt mal davon aus, in den Rundfunkanstalten beispielsweise reflektierenden Musikbetrieb gibt, leigt das Schwergewicht auf einer Betrachtung - vielleicht liegt das daran, daß es daran, daß Adorno wirklich der einzige Musikphilosooph ist, liegt das Schwergewicht auf der Betrachtungsweise Adornos, d.h. es wird mit dem Instrumentarium Adornos werden die Dinge betrachtet, werden sie angeschaut. Oder beurteil. Sofern das in der Philosophie überhaupt möglich ist. Und ich denke, also darüber bruach man sich, darüber gibts nichts zu deuteln, da gibts keine Zweideutigkeit. Adorno ist einfach ein ganz bedeutender Mann gewesen, aber die Entwicklung ist natürlich über ihn hinaus gegangen, bei weitem hinausgegangen. Und sie hat ihn zum Teil punktuell auch widerliegt. Und wir stehen heut vor der grotesken Situation als Komponisten, und da können sie vielleicht mit Ausnahme vielleicht mal der Leute, die sich ganz bewußt immer weiter auf ihn berufen, das ist eine große Gruppe von Komponisten, aber die meisten, die sich unabhängig von ihm gemacht haben, oder von je her unabhängig von ihm waren, oder das überhaupt nicht zur Kenntnis genommen haben, gibts auch viele. Die befinden sich in einem großen Widerspruch zu ihm. Es gibt ja sowas wie eine Dreieinigkeit in der Reihenfolge: Adorno, Webern, Schönberg. Das ist die Reihenfolge, nach der Musik ab den 50er Jahren beurteil wurde, oder nicht nur beurteilt, sondern versucht wurde , umzusezten. Und das war ein Holzweg letztlich. Das hat in eine große Isolation geführt. Weil Adorno meines Erachtens eine wesentlich Komponente der Musik außer acht gelassen hatte, nicht nur außer acht gelassen, sondern sie bekämpft, das war die Sinnlichkeit. Das Sinnliche Element, von dem die Musik lebt. Und ich selbst habe ihn erlebt, als junger Musiker, ich bin also zweimal eingeladen worden, zu Hauskonzerten, die haben berühmte Hauskonzerte veranstaltet, da mußten Studenten, oder fertige Studenten spielen, wir haben damals die WebernStücke für STreichquartette gespielt, und er hat es also demonstriert vor den Leuten und hat an dem Klavier, er ging dann rüber zum Klavier, und einzelne Elemente, Strukturen dieser Komposition vorgetragen. Und das war das interessante für mich, das ist mir noch sehr deutlich in Erinnerung, mit welch einem großen sinnlichen Genuß er diese Musik interpretiert hat. Er hat sich, indem er Musik gemacht hat, seinem eigenen Denken widersprochen. Und da ist man bei einem ganz wesentlichen Punkt seiner Philosophie. Wo sie nicht greift, auf die Dauer nicht greifen kann. Man kann nicht in der Musik, und das ist vielleicht überhaupt das Problem wenn man über Philosophie oder Musikphilosophie sprechen will, man kann nicht in einem hermetische Gebäude denken. Also man kann nicht ausschließen, Musi ist etwas, nicht etwas rein analytisches für mich, sondern etwas synthetisches. D.h. im Sinne Mahlers einschließend. Es gibt nichts, was außen vor bleiben kann. Und die Entwicklung die meisten würden sagen nach 45, das stimmt nämlich garnicht, ab den 50er Jahren, also postserielle, war eine Denkmuster was zunehmend ausschloß. Da spielten Begriffe der Origiginalität ne Rolle, die dann wiederum einer Definition entspringen, die in der Romantik zuhause ist. Also wenn man diese ganzen Begriffen, mit denen da operiert wurde, wenn man die untersucht.

U: Ja, ein wesentlicher Punkt scheint mir ja der zu sein, sie habens mir schon angedeutet, mit dem hermetischen System, daß um einen philosophischen Diskurs zu führen ich eine Systemhaftigkeit dessen, was ich sage, annehmen muß. Da spielt dann die Forderung von einer zu definierenden Logik eine Rolle, d.h. das alles, was ich sage, muß kohärent sein, muß aufeinander aufbauen. Und wenn dieses System da ist, kann ich von dort her Urteile fällen. Entweder es paßt dazu, oder es paßt nicht dazu. Das setzt auch voraus, daß ich mich einer bestimmten Grammatik bediene. Das ist sicher sind sicher Punkte, die man jede Philosophie anlegen kann. WEnn ich das gleiche nun mit der Musik mache, dann eignet sich natürlich ein solches System, wie es Schönberg angeboten hat, mit seiner Grammatik und seiner Logik, Folgerichtigkeit, ausgehend vonder Monade des der 12-Ton-Reihe bis hin zur Makrostruktur eines Werkes, dann entspricht das auch den Regeln der Philosophie. Also wenn ich den ersten Satz habe, dann baut daraus der zweite auf und so weiter. All das kann ich ja von einer Philosophie, die sich an solche grammatischen Regeln nicht hält, dann nicht mehr sagen.

K: Ja, wenn sie gerade Schönberg erwähnen. Das ist ein schönes Beispiel. Das System Schönbergs, das systemimmanente Denken Schönbergs auf sein eigenes System bezogen immer, wird von ihm permanent durchbrochen. Und wenn er das nicht durchbrochen hätte, es wäre jetzt anhand von Stücken nachzuweisen, und da ist es nachzuweisen, wenn er es nicht durchbrochen hätte, dann wäre das mit Gewißheit keine so bedeutende Musik gewesen. Das kann man mit Gewißheit sagen, denn all die Komponisten, die versucht haben, sich absolut an das System zu halten gescheitert. Nicht in ihrem systematischen aber in der Hervorbringung großer Musik. Musik, die - wenn man das jetzt einfach ausdrückt, eine Botschaft auszudrücken hat. Und das interessante ist, daß Schönberg überall dort anfängt interessant zu werden, wo er - das ist wie bei der Textauslegung des Alten Testaments, wie im Talmud, wo er versucht seine eigenen aufgestellten Regeln zu umgehen, indem er sie interpretiert. Und damit auflöst. Denn an sich ist das System, das Schönberg - ist ja nicht Schönberg alleine, entwickelt hat, es ist ja eine furchtbare Verengung. Es sollte eine Befreiung sein, es ist ein Schlag nach vorne gewesen, und das hat der sehr schnell gemerkt, ich kann jetzt nicht mich da darauf berufen, was er selber dazu gesagt hat, aber ich bin mir ganz sicher, daß er sich dazu geäußert hat, daß er mit diesem System nicht zurande kam. Mit diesem Denken in Systemen. Sogar seinen eigenen Systemen, denn er hats ja permanent durchbrochen. Und es ist mir eine Äußerung noch ganz klar in Erinnerung, als er gefragt wurde, bei den neuen Psalmen, die er ganz im Grunde auf tonalen zentren wieder beruhen. Und gesagt hat, das ist für mich vollkommen gleichgültig, ob das tonale Musik ist oder dodekaphonische ist, das entscheidende ist, daß es durchstrukturiert ist, und daß es gut ist. Und was immer gut hier bedeutet, das hat er nicht interpretiert, weil es es nicht konnte. Ich kann es auch nicht interpretieren. Ich kann nicht sagen also als Revolution, das wird ja als der revolutionäre Moment in der Musik bezeichnet, Eroice. Beethoven. Dritte. Ich kann nicht sagen, warum dieses Stück so bedeutend ist, ich kann eine ganze Reihe von Fakten aufzählen, ich kann logische Zusammenhänge erkennen. Aber was macht dieses Stück aus, letztlich. das ist nicht nachvollziehbar. Machen sie den Versuch, und geben sie 5 Studenten eine Werkanalyse dieses Stücks, und sagen zu den Studenten, eine genaue Analysedieses Stücks, Beethovens dritter, und sagen sie, setzt versetzt diese Analyse. Es wird etwas total anderes dabei herauskommen. Und das liegt nicht nur daran, daß damit etwa dokumentiert würde, daß verbales und musiksprachliches zwei vollkommen verschiedenen Dinge sind. Es liegt in der Unlogik des Systems. System setzt ja Logik voraus, sonst ist es keines. Aber in der Kunst, denke ich, in der Musik, da kann ichs am besten beurteilen, es immer zugleich auch der widerspruch mit eingearbeitet, und das ist zugleich der Punkt, den der Adorno immer vermeiden wollte. Wenn ich ihn richtig verstanden habe.

U: Ich meine für Adorno war ein Punkt sehr wichtig, den die Kunst gegenüber der Gesellschaft ...

K: Da möchte ich gern noch drauf eingehen.

U: ... gerade durch ihre hermetik, gerade durch ihre Selbstbezüglichkeit, so daß das was Kunst zu sagen hat, in dem jeweiligen Kunstwerk selbst enthalten ist. Also nicht eine von außen herangetragene Intention bebildert, sondern eigentlich aus sich selbst heraus spricht.

K: Das ist seine Forderung, das ist glaube ich die Forderung jeder wahren Musik. Ich gebrache jetzt mal einen Gemeinplatz. Wenn ich von wahrer Musik rede, was ist hier wahr. Also gut. Aber sind wir genau an dem Punkt, wo die Fragwürdigkeit solchen Tuns solchen Denkens und Tuns offenbar wird. Wenn ich das jetzt übertrage auf Gesellschaft. Und dann fällt mir dazu Webern ein. Webern, der mit seinem widerspruchsfreien Denken im System selber in widerspruch geraten ist aus der Sache zur Gesellschaft. Zunächst. Aber gleichzeitig fasziniert war von einem scheinbar stimmigen System wie dem Nationalsozialismus. Denn er hat ja am Beginn sehr damit sympathisiert. Und dieser Art von Naivität, wie sie wahrscheinlich ich sag das jetzt mal so aus der hohlen Hand raus, ich bin da nicht sehr firm, aber so weit ich mich erinnere ist das auch das Problem Heideggers gewesen. Ich denke aber, an solchen Beispielen läßt sich erkennen, wohin es führt, wenn hermetisch denke. Verstehen was ich meine.

U: Sie meinen, daß diese hermetik letztendlich eine Form von Naivität erzeugt. Die auf Nichtbedenken der gesellschaftlichen Bedeutung, von dem was ich tue hinausläuft.

K: Wenn ich immer nur von der Logik ausgehe, und sage, eins und eins ist zwei, darauf - da stimmts ja dann - baue ich darauf ein ganzes mathematisches System auf, dann stimmt das System in sich wegen mir. aber es schließt aus, ein System schließt ja immer irgendetwas aus, und das ist die Gefahr dabei. Wenn ich sozusagen dogmatisch an den Buchstaben glaube. Und das geht in der Kunst, das ist auch ein Begriff, den ich mit äußerster Vorsicht verwende, eigentlich tue ich das auch nicht gerne, weil das auch ein Begriff ist, der überhaupt nicht definiert ist. Was ist Kunst. Also jetzt einigen wir uns mal darauf, also wenn ich den auf Kunst anwende, fängt für mich aus der Erfahrung,also historisch betrachtet, immer die Unglaubwürdigkeit an. ... Da fängt immer für mich die Unglaubwürdigkeit an.

U: Der Punkt an Kunst ist ja keine allgemeine Forderung, das ist keine Setzung, aber was fasziniert an gelungenen Kunstwerken, die ich als gelungen empfinde, ist, daß ihre einzelnen Phrasen, im sinne einer musikalischen Phrase, nicht als Blabla, multivalent sind, d.h. sowohl das eine als auch das andere bedeuten können. Je nachdem, wie ichs mir anschaue, und wie ich mich selbst als Entdeckungsreisender dem gegenüber verhalte.

K: Das ist eine Betrachungsweise, die mir sehr vertraut ist.

U: Und wenn ich nun systematisch an eine Sache herangehe, dann heißt es, daß ich Begriffe nur in der einen Form und nur in dieser benutze, was zu Mißverständnissen führt im wissenschaftlichen Dialog, wenn ich einen Begriff anders verwende, als jemand anders. Also in der ganzen Semantik ist das zur Zeit das Problem, daß der eine unter Information etwas völlig anderes versteht, als der andere ...

U: Umberto Eco zum Beispiel verwendet den Begriff Information genau für die Multivalenz künstlerischer Information.

K: Ein Informatiker verwendet das ganz anders.

U: Ein Informatiker verwendet den Begriff Information für eine eindeutige Ja Nein Aussage.

K: Und das sind meine Probleme zum Beispiel, da ich immer hinter den Begriffen wenn sie mir denn vertraut sind, es gibt auch natürlich sehr viele Begriffe die für mich sozusagen Zitatwert haben, die keine eigentliche Bedeutung haben, mit Zitatwert meine ich, die also so Versatzstücke sind, (Zitat, da wollten wir hin), aber ich habe schon sehr früh als Kind das Problem gehabt, daß ich hinter einem Begriff einem ganz alltäglichen Begriff, der in der Gebrauchssprache, mit dem man umgeht einfach, gestutzt hab, und gedacht habe, da klingt etwas anderes mit. Der Begriff hat einen doppelten, einen dreifachen vierfachen Boden oft. Und das ist für mein musikalisches Denken etwas sehr entscheidendes. WEil ich immer beim Anhören von Musik assoziativ Querverbindungsketten höre. Also wenn zum Beispiel jemand sagt, in der Mahlersymphonie gibts ja in der zweiten, die berühmte Geschichte bei der Uraufführung in Paris war Debussy drinnen, und der hat unter Protest den Saal verlassen, weil er gesagt hat, das ist ein abgehangener Schubert. Dann hat er ein Detail richtig erkannt, aber nur ein Detail, daß Mahler in der Melodik sehr oft mit Schubert zu tun hat. Daß etwas verinnerlich hat, eine Hülse verinnerlicht hat, die er mit einem völlig anderen Sinn aufgefüllt hat. Und da fängt für mich das Komponieren auch an interessant zu werden. Oder Kunst. Und ich denk, daß das wahrscheinlich eine Beschreibung von Kunst sein wird, die man in 50 Jahren unserer Zeit zuordnen wird. Da hat sich etwas ganz gewaltig verändert. Das war ja anrüchig bisher. Kunst hatte eindeutig bisher zu sein. Und für mich sind Begriffe wie Multivalenz, Vexierbild, das ist ein Begriff den ich sehr liebe, weil meine Musik besteht aus musikalischen Vexierbildern, zum großen Teil. Um zurückzukommen auf diesen Mahler-Schubert-Vergleich: Ich hör dann weiter, und hör dann nicht nur Schubert, durch durch diese Schuberthälse hindurch bis in den Minnegesang hinein, wo ganz bestimmte Elemente und Verbindungen da sind. Und ich hab das selber in einem Stück bis zum Exzeß getrieben, in einem Stück, in meinem kalten Herz damals, wo ich den Leuten, wenn sie so wollen, bewußt oder unbewußt, vieles bewußt, vieles auch unbewußt, permanent Hörfallen gestellt hab. Und die gesagt haben, ah, der zitiert eben Ring. Wagner oder was. Und wenn sie das angeguckt haben, oder untersucht haben, war dasdas genaue Gegenteil davon. Das ging viel weiter zurück. Das ging über immer weiter zurück, bis sie zum Urquell gekommen sind, was weiß ich, 12. Jahrhundert, was weiß ich irgendein Minnegesang. Und da sind diese Querverbindungen, die in der Musik sind, wo musikalische Strukturen ihren Runen angesetzt haben, wenn Klang, wenn melodische Teile, die durch die Zeit gehen, was für mich eine Illusion ist auch, aus jeder Zeit eine Schicht ansetzt, und die dann auch weiter mit sich transportiert.

...

U: Die Runen, die sich durch die Musik ziehen. Oder in der Musik sedimentiert sind.

K: Ich weiß nicht, ob jetz der Zusammenhang klar wird, den ich meine. Ich hab jetzt eine riesen Schleife gemacht, und hab den Zusammenhang verloren. Ich wollt auf einen bestimmten Punkt hinaus. Ich wollt auf den falschen Begriff des Zitierens hinaus. Weil der Kern der Aussage wäre, oder könnte sein, alles schreiben, alles erfinden von Musik ist ein permanentes Variieren ein und desselben Urstoffs. Ich mein das jetzt garnicht im wissenschaftlichen Sinn, indem ich sage, ich habe soundso viel Töne zur Verfügung. Mehr habe ich ohnehin nicht. Und aus. So meine ich das aber nicht. Ich meine, daß Musik immer Zitat ist. Also wenn ich in den Zeiten zurückgehen, wenn ich mir einen bestimmten Komponisten herausnehme, hundertfünfzig Jahre zurück, Mendelsohn, Schubert, Schuman, irgendetwas, dann sind das bereits Zitate von vorausgegangenem. Und es kommte einfach eine neue Schicht dazu. Und die Vieldeutigkeiten - Schumann ist ein interessantes Beispiel, Schumann ist eine Musik, bei der die Vieldeutigkeit an der Oberfläche erkennbar ist, auch schon. Das ist eine Musik, die ganz viele Schichten hat, und sich widersprechende Schichten, und da sind wir wieder bei dem Widerspruch. Wenn man in einem aufgestellten System denkt, und schreiben würde, nicht zurande käm, dem nicht gerecht würde. Das nicht die Vielfalt in der Lage wäre einzufangen. Selbst wenn ich die systematisieren würde, die Vielfalt meine ich. Mein Eindruck ist oft, wenn mir jemand sagt, also wenn ich von einem Musikkritiker angegriffen werde, weil er sagt, Musik müßte so und so sein, dann sind das alles Behauptungen, Behauptungen sind das. Oder wenn jemand sagt, die Musikgeschichte geht weiter, weiter gehen, das ist unsinnig, Musik geht nicht weiter, geht nicht und weiter auch nicht. sie befindet sich auf einen Punkt. So empfinde ich sie, so denke ich sie, und ist in einer permanenten Drehbewegung. Und entläßt permanent neue Figuren. Andere Figuren. Aus der gleichen Materie nämlich aus Klang.

U: Da habe ich zwei Bemerkungen dazu. Sie haben es selber wahrscheinlich bemerkt, daß ich es nicht darauf angelegt habe, Fragen zu stellen, sondern ein Gespräch zu führen. Das eine ist ein Ergebnis eines Gesprächs, das ich mal mit dem Regisseur Heyme geführt habe, den sie anscheinend kennen, der von einem Kulturbetondeckel sprach, mit dem wir es anscheinend zu tun haben. Das ist der Begriff seiner eigenen Melancholie in gewisser Weise. Er meint damit, daß in unserer gegenwärtigen Epoche so sehr wie in keiner anderen Kulturgüter in Archiven vorhanden und abrufbar sind, ... vor allem die Abrufbarkeit spielt da eine

455
Rolle, wie in sonst keiner anderen. Auf Musik angewandt, daß nicht nur die Notenbilder vorhanden sind, die konnte man sich früher auch holen, mit etwas mehr Aufwand als heute vielleicht, aber man konnte es. Aber viel eher ist abrufbar eine Unmenge von Einspielungen dieser Musik, und auch eine ständige Präsenz. Auch über die Kanäle die ich auch bediene, nämlich das Radio. Und den Schallplattenmarkt, natürlich. Nun ist ganz klar, daß in dem von Marktgesetzen, das ist nicht wegzudiskutieren, dirigierten Musikbetrieb bestimmte Musikalische Werke immer wieder gespielt und auch verlangt werden, daß dieses immer wieder Spielen ja nicht die Entdeckung oder das Heraushören ihres Gehalt fördert. So daß diese Werke eigentlich sehr radikal interpretiert werden müßten, vielleicht gegen sie, um auf ihren Gehalt zu kommen. Das war der Ansatz von Heyme. Mit Theatertexten geht das einfacher, da ist eine Erwartungshaltung da, seitens des Publikums, und nun kann man vermittels der Inszenierung neue und vielleicht auch eigentliche, also wesentliche Bedeutungen gebe.

K: Wobei ich da sehr ...

U: Manchmal gelingt es und manchmal gelingt es nicht, das sei damit nicht in Abrede gestellt.

K: Es dreht sich da nicht um die Leute, wie Marowitz (?) zum Beispiel, das gemacht hat mit seinem Black Othello, ein eigenes Stück zu

Kirchner Cassette 1 Seite 2

K: versucht hat ein neues Stück zu machen. Und sagen nicht mehr, das ist der Othello Shakespeares. Das ist nämlich das ein bischen unehrlich bei der Geschichte oft.

U: (Theater....)

K: Wo es immer hieß, mit neuem Musiktheater, das funktioniert nicht. Wenn man das gleich betrieben hat, wie klassische oder traditionelleStücke, und dannhats auch machmal trotzdem funktioniert. Und ich denke, mal soll die Leute nicht immer für so ganz blöd halten, wenn auf viele Stücke auch beim dritten vierten Mal ansprechen, dann liegt es möglicher Weise auch an den Autoren, oder an den Leuten, die es machen. Wär ja immerhin möglich, daß da auch irgendwas nicht stimmt. Ja. Also. Gut. Prinzipiell bin ich aber der gleichen Meinung. Das führt ja dazu, diese Haltung, die der Musikbetrieb, die den Musikbetreib beherrscht, führt ja dazu daß eine ganze Reihe von Komponisten, eine sogenannte Veweigerungshaltung - also ganz im Adorno'schen Sinne, ich verweigere mich dem, ich verweigere Eindeutigkeit,ich sage das jetzt mal so, wie das in den Raum gestellt wird, ich perönlcih wäre mit diesen Begriffen vorsichtiger. Ich verwiegere das sinnliche Erlebnis. Also all das, was Musikhören ausmacht. Mit dem Ergebnis,ich hör keine Musik, ich hab keine Zuhörer. Ich stell das Schreiben als solches in Frage, in der Form, aber wenn ichs ein zweites ein drittes mal tue, dann frag ich mich bei diesen Leuten, wo ist die Konsequnenz. Ihr müßtet doch konsequenter _WEise schweigen. Also das ist für mich nicht der WEg.

U: Das kommt zu einem ganz anderen Punkt, weil auch das Schweigen hat in sich so eine Polyvalenz. Also herstellen von Pause, das man kann mit Musik Pause herstellen. Ich meine, nicht daß die Leute in den Konzertsaal kommen,und 1 Stunde nichts hören.

K: Vie Minuten tacet von Cage

U: Das ist ja noch etwas anderes. Aber es gibt in der Musik die

Möglichkeit eine sagen wir meditative Stille herzustellen, mit einem Minimun an klanglichen Ereignis, wo der zumindest mir ist es so gegangen, wenn ich diese Sachen hören, No hay caminos ist da so ein Beispiel, wo in mir bei einem Minimum an mir gebotenem an Klang in meinem Kopf beim Hören eine ungeheure Weite und ein ungeheuer großer Klangraum entsteht, der in dieser Weite ...

K: Das ist aber nur, weil es gekonnt geschrieben ist ..

U: Der in dieser Weite und Größenordnung und Unendlichkeit in sonst keiner Musik begegnet ist, wie bei dieser.

K: Ja, nono ist ein großer Komponist gewesen und Nono konnte mit den geringsten Klangsymbolen oder Klangzeichen, eine ungeheure ich sag das nur mal ganz platt, mit einem deutlichen Begriff besser gesagt, große Spannung erzeugen. Mit Spannung meine ich eine große Neugierde. Die Musik Nonos zu hören ist immer ein Abenteurer. Und das einfach, weil er ein großer Komponist war. Und warum ist er ein großer Komponist, weil er etwas zu erzählen hatte. Da ist immer eine Botschaft bei ihm. Und es genügt eben nicht, das ist das beste Beispiel für das, was ich meine, es genügt eben nicht zu sagen, also ich verweigere mich und suche jetzt an den Rändern des Schweigens entlang und das 10 oder 20 Jahre lang, was dann auch irgendwann öde wird,

U: Sie meinen jetzt Lachenmann wahrscheinlich.

K: Ich will mich nicht äußern, obwohl der nicht zimperlich ist im verteilen von Attributen, was andere Kollegen angeht. Da möchte ich mich jetzt wirklich nicht einlassen. Ich die Richtung ja. Ich glaub da nicht dran. Das ist mir diese puritanische Haltung weckt bei mir immer den Verdacht eines reinen Selbstzwecks. Weil das andere das will ich nicht, Und das läßt sich da kann man sich nicht so gut absetzen, also tu ich dieses. Das ist vielleicht eine Unterstellung. Aber irgendetwas von dem vermittelt sich, wenn ich nicht die Musik höre, sondern vornehmlich wenn ich die Stellungnahmen dazu höre. Und das ich ja auch die Sache, daß all diese Komponisten in der Hauptsache verbal komponieren. Da gibts das Äußern über das Stück , die Beschreibung eines Stückes und all dieses Drumherum die Tertiärliteratur gleich mitliefern. Und das macht mir die Sache schon suspekt, weil für mich Musik eine eigene Sprache ist, die eigentlich des Wortes nicht bedarf, und wenn sie des Wortews bedarf, stimmt etwas nicht an ihr. Musik muß sich aus sich selber mitteilen. Sonst es nutzt ihr nichts einen weißen Kittel anzuziehen. Wir leben in einem Jahrhundert der Wissenschaft, und aus diesem Grund muß Musik sich entsprechend gebärden. Das ist mir suspekt, so eine Haltung. Ich meine sie müßte das Gegenteil. Sie müßte ein Gegengewicht schaffen. Sonst wird sie sinnlos. Aber ich spreche damit, das möchte ich betonen, nicht gegen die Stille in der Musik, die gibts in meiner Musik ganz extrem oft sogar. Und es gibt auch bei mir sehr viel Stücke, die sich Rande des Schweigens bewegen. Oder des Verstummens. Aber ich kann das nicht zum Programm machen und sagen, Musik muß so oder so sein. Und das ist es, was mich an dieser Richtung, wenn sie schon den namen Lachenmann erwähnt haben, also was mich daran STört. Es ist nicht, daß er sowas tut, sondern die übereifrigen Kommentare, die dazu geliefert werden, die stören mich ,und die apodiktische Haltung, die dahinter steht. Die stört Musik. Musik muß nicht so oder so sein, das ist nicht wahr, das sind Behauptungen,

U: Kehren wir vielleicht nochmal zurück zu diesem Begriff des Betondeckels, diesem Heymischen Betondeckel. Jetzt Berufe ich mich auf einen Satz von Rihm, oder einem Gedankengang von Rihm, der spricht da von Verdauung. Ein sehr drastisches Bild. Er sagt zum Beispiel, Bach wurde ersteinmal 150 Jahre vergessen, ehe man ihn wieder entdeckte, und die Musik hat sehr kräfig weitergelebt. Man hat ihn dann auch ganz anders gedeutet und wiedereingelochten, wieder aufgeführt in der Romantik, als Bach es nach unserem gegenwärtigen Wissensstand wohl gemeint hat. Was nach Rihms Ansicht aber derzeit nicht möglich ist, diese Form von Vergessen, und verdauen, weil eben die Archive so hervorragend organisiert sind, eine solche Fülle von abrufbaren Produktionen liefert, daß eigentlich Raum für die Produktion von neuem, für die Aufnahme von neuem, das so neu dann garnicht sein muß, auch Bach hat Brot gegessen, nicht mehr da ist. Es ist dann so eine Art von Verstopfung zu attestieren.

K: Aber das ist ein,

U: Dahinter steckt so eine - sagen wir, daß dem so ist, wenn dem so ist, es ist tatsächlich eine Art Verstopfung da, man hört vor lauter Bach, Beethoven, Mozart die Musik nicht mehr, oder auch das, was sie Urklang genannt haben, dann müßte damit ja auf irgendeine Art und Weise damit umgegangen werden. Wie komme ich durch den ganzen Betonklotz durch wieder auf den Klang.

K: Das ist eine entscheidende, wichige, gute Frage, und das ist das womit sich ein Komponist oder ein Gänsefüßchen Künstler eigentlich permanent auseinandersetzen muß, wenn er heute schreibt, da bin ich ganz d'accord mit Herrn Lachenmann, mit Herrn Rihm, ganz gegensätzliche Leute, mit allen bin ich auf den Punkt einer Meinung. Nur ist die Frage, wie man das interpretiert, Rihm sagen sie, ich kenn diesen Ausspruch nicht, er macht ja viele, auch viele gute, Rihm nennt das Verstopfung, Verdauung. Für mich hat das, das ist ja wahrscheinlich auch damit gemeint, ich distanziere mich davon, es ist etwas historisch betrachtet, abwertendes urteil. Man kann es aber auch genau andersherum sehen. Und ich sehe es anders herum. Ich sehe ersteinmal die Welt, die Klangwelt, in der wir leben, ist so wie sie ist. Und ich kann sie durch meine schönste Verweigerung nicht verhindern. Ich werd sie nicht verhindern. Indem ich eine Musik dagegen schreibe, werde ich nicht verhindern, daß Mozart Beethoven, Bach den Kanal verstopft. Wenn ich es denn so ausdrücken will. Ich sehe etwas anderes darin. Ich sehe ne Chance in diesem Zustand. Ich hab das vorhin eingeworfen knopfdruckgesellschaft, und kann abrufen. Sofort hab ich Stücke, oder ich schieb sone Scheibe darein, Cd heißt sie wohl, und darauf ist das ich kann mir alles sofort ins zimmer holen. Ich seh da ne große Chance drinn. Mir ist die gesamte Musikgeschichte gegenwärtig, und zwar so gegenwärtig, wie das so noch zu keiner zeit logischer Weise der Fall war. D.h. mein musikalisches Vokabular ist enorm angereichert, und ich betrachte diese Musik, diese vergangene Musik auch nicht als eine Musik von gestern, da kommen wir zu dem Zeitbegriff, über den wir unbedingt noch sprechen müßten in diesem Zusammenhang, also diese Musik als ein Museum. Indem ich sag, so hat man zu Mozarts Zeit komponiert, und so hat man also das ist weit weg von mir. Diese Musik ist ja nicht weit weg von uns. WEil wir permanent von ihr umgeben sind. Und wir leben mitten in ihr drinn. Und ich hab vor vielen jahren, mal so eine kleine Umfrage bei ein paar Kollegen gemacht, was hört ihr denn eigentlich. Was hört ihr, wenn ihr zuhause sitzt, und habt Lust Musik zu hören. Also, das war erschreckend aus unserer Sicht heute.

725
U: Sehr viel Pop wahrscheinlich.
K: Nein, da kam vielleicht der eine oder andere
U: Ein Redakteur, für den ich arbeite, den ich sehr gern mag, und der auch sehr verständig ist, ich weiß nicht ob sie den kennen, der hört mit Vorliebe Pop.
K: Es gibt solche Leute viele. Ich hör sowas auch sehr gerne ab und zu, wenn so was gut ist. Im allgemeinen habe ich keine Vorliebe dafür, aber es gibt schon Dinge die ich interessant finde, und die auch gerne höre. Nein, das interessante war, daß die gesagt haben, ich höre Bach, ich höre Beethoven, ich höre WAgner, oder aber kein Mensch, noch nicht mal Schönberg,oder Webern, oder was . Ja, ab und zu mal. Auf meine Frage hin: Ja wieso hört ihr das eigenlich nicht. Und hört ihr zeitgenössische Musik, Zeitgenössische Musik, ja, wenn ich in ein Konzert gehe. HÖre ich mir das an. Einfach zur Information. Was macht der Kollege x: Um dann zu finden, daß es ganz schlecht ist, natürlich. Der hat die völlig falsche Ästhetik. Ich denke ..
U: Aber wir leben nicht nur in dieser Musik, ich mein gut, diese Musik ist da, sie ist präsent. Was aber ganz sicher der Fall ist, ist, daß wir ganz sicher in einer anderen Zeit leben, als Beethoven, daß wir zum Beispiel das revolutionäre Pathos, was auch immer da bei Beethoven wirklich drinnen ist, wir in dieser Form nicht mehr haben.
K: Nein, das stört auch niemanden, aber es gibt bestimmte Dinge, die über die Zeitaspekte dieser Musik hinausgehen. Und das macht sie zu großer Musik.
...
Ich hab vorhin von dem Begriff Urhefe oder Ursubstanz von der Musik gesprochen. Und die ist in alldieser Musik vorhanden, und die ist, die bleibt sich gleich. Vom Urklang haben wir vorhin gesprochen, das ist ein veschwommener Begriff, wie gesagt. Und das ist das, was mich interessiert. Mich interessiert, die Verschiedenartigkeit von Musik natürlich, am Rande. je weiter ich von der Substanz der Musik nach außen gehe, auf die Oberfläche, um so verschiedener wird sie. Und wenn ich Musik nur in diesem Bereich wahrnehme, dann sind die Unterschiede ganz enorm, da spielen natürlich gesellschaftliche Strukturen und und und da spielt die ganze Geschichte hinein. Aber das macht nicht letztlich in ihrem Urkern verschwommener Begriff ...
U: Man muß da von Mystik sprechen.
K: Er ist nicht nachweisbar.
U: Der Begriff des Urklangs ist wohl bei Eckart eher zu suchen, als woanders.
K: Ich stosse da nie zu diesem Punkt vor, und wenn ich diesen Punkt nicht mithöre, und dann nämlich Musik immer nur in Schubladen auch war, dann nehme ich die Gemeinsamkeit wahr, und für mich ist mich als Komponist interessiert genau dieser Kern. Mich interessiert die äußeren Veränderungen die ja im Laufe der Zeit in immer kürzenen Abständen erfolgt sind. Und heut sind wir so weit, daß gleichzeitig ganz extreme Entwicklungen parallel laufen.Das gabs in soner ausgeprägten Form so in auch keiner zeit, das ist auch eine Reaktion darauf. Also die äußere Entwicklung von Musik ist damit sozusagen zum Stillstand gekommen. Das existieren hunderte von verschiedenen Richtungen nebeneinander, die sich in sich alle weiterentwickeln, oder wegen mir auf der Stelle bleiben, oder sich weiterentwickeln, oder in welche Richtung immer, Richtungen, Zeitrichtungen sind für mich

auch immer etwas sehr fragwürdiges...

U: Sowohl in der Zeit in Form des Zitats, es werden wieder Symphonien, wurde die ganze Zeit, aber es werden vermehrt Symphonien komponiert, es werden vermehrt Opern komponiert, auch eine Gattung, die lange Zeit übel angesehen waren. Und es wird zitiert andere Musikkulturen, namentlich nun die indische, die fernöstliche, nicht nur die Indische, die afrikanische, nur das Stichwort der Polyrhythmik, Eskimoklänge....

K: Es ist die Elektronik da, es ist also alles da. All das sind ist aber für mich immer die Periferie. Das sind die äußeren Ordnungen. Die ist interessant, die interessieren mich natürlich auch, müssen mich interessieren. Aber mein eigentliches Interesse ist der gemeinsame Punkt, Und deshalb habe ich vorhin auch schon gesagt, ich glaube nicht an das ausschließen, sondern ich glaube an das einschließen, das Integrieren. Das integrieren ist für mich etwas ganz wichtiges, wir haben in den letzten hundert oder hundertfünfzig Jahren, da spielt der Begriff der Originalität eine Rolle, der ja ein Begriff ist, der erst in der Romantik zur vollen Blüte kam, in den Glauben an das Individuum,

U: An das OriginalGenie,

K: An das Orginalgenie. Und die meisten Zeitgenossen sind immer noch verwurzelt in diesem Denken. So fortschrittlich sie sein möchten, eigentlich sind sie in ihrem Denken tief verwurzelt in letzten Jahrhundert. WEil die Begriffe, die da angewendet werden, das sind Zeiterscheinungen. Die gelten für mich überhaupt nicht, das interessiert mich überhaupt nicht. Was ist das Origninalität. Originalität ist das Unerhörte, das was ich noch nie gehört habe und das gibts nicht. Das gibt es einfach nicht. Ich erfinde die Musik neu. Das gibts nicht. Das kann nicht sein, das entsteht nicht plötzlich im luftleeren Raum, oder was. Jedes Ding trägt seine Geschichte in sich oder an sich. Und das will ich hören. Und dann kann ich hören, versuchen hineinzuhören und kann plötzlich die vorhin schon zitierten Querverbindungen wahrnehmen, und das ist die spannende Geschichte. Wo sind die Berührungspunkte. Wo sind die verschiedenen Gewichte, bei dem gleichen Kern. Verstehen sie die Entwicklung dauernd vermeindlich nach vorne zu treiben, ist ja ein sehr abendländisches Denken, das gibts bei den Orientalen überhaupt nicht. Ich erinnere mich daß ich bei einer vor 25 Jahren gemachten Tournee nach Indien drei Tage im hause eine indischen Schriftstellers zu Gast war, der mir mit einem sehr einfachen Beispiel die unterschiedliche Art des Denkens demonstriert hat, zwischen Abend- und Morgenland. Indem er nämlich gesagt hat, ihr Europäer oder Westler ihr denkt wie ein Lineal, immer den kürzesten Punkt, die kürzestes Gerade, wir Orientalen denken wie ein Teppichmuster. D.h. nach der Seite, nach rückwärts, in sämliche Richtungen, alles einschließend. Und das scheint mir das interessantere Denken zu sein. Mich interessieren zum Beispiel, um darauf zurückzukommen, sie haben das vorhin angesprochen, die vielen außereuropäischen Einflüsse in der Musik, die natürlich auch alle gegenwärtig sind, auch alle durch Knopfdruck, Wir wissen heut soviel über indische Musik, über asiatische Musik, wie zu keiner Zeit vorher, weil sie vorher allenfalls in Büchern beschrieben war, oder anhand von Notenbeispielen, wenigen, die es gab, von einzelnen Leuten, die sich damit vielleicht wissenschaftlich auseinandergesetzt haben, heut können wir das anhören. Wir können das auch in unser Wohnzimmer reinholen. Es gibt also sowas, wie ihn der Stockhausen gebraucht, von der er träumt, oder den er angeblich oder wirklich schreibt, den gibt es wirklich. Und da ist für mich nicht das entscheidende, wenn ich jetzt an Indien denke, mich hat das nicht beeinflußt, insofern, daß ich Orientalismen oder bestimmte indische Floskeln in meine Musik hätte einfließen lassen, das war nicht, was mich interessiert hat, was mich interessiert hat, war das Denken über Zeit zum Beispiel, was in dieser Musik so eine große Rolle spielt. Oder soclche Erkenntnisse wie der Vergleich mit dem Teppichmuster. Also den des Einschließens, des sich weitens und Auffächerns. Des sich Öffnens, und nicht des Zumachens. Und das unterscheidet mich - und das ist nur ein ganz kleiner Ausschnitt, aber für mich ein wesentlicher - unterscheidet mch von vielen, vielleicht von den meisten meiner Kollegen. Die wenigen Ausnahmen, gut ich kenne sie natürlich nicht alle, und ich kenn auch alle Musik, wie könnte ich das wissen, die geschrieben wird, im Moment. Aber von denen Leuten, von denen ich weiß, sind die meisten verwurzelt in dem Denken: Ich muß mich absetzen, von dem, was andere tun, ich muß mich verweigern, dem, was um mich herum geschieht, d.h. ich muß dauernd Fenster und Türen zumachen, ich darf keinen Öffnung mehr lassen. Weil das könnte mich beeinflussen, weil das könnte mich in die Nähe von irgendetwas bringen. Und das ist ein Denkvorgang, der mir vollkommen wesensfremd ist.

U: Ich glaube, daß die Grenze, die ich beobachte, die auch keinerlei Anspruch erhebt auf Universalität, das sind ein paar wenige, ein knappes Dutzend, mit denen ich Kontakt hatte und mit denen ich Gespräche geführt habe, die mir genauer angehört. Es geht da schon sehr viel darum, ein nicht ein Begriff sondern das sinnliche Erscheinen von Schönheit anzusteuern. Wie mache ich das? Da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder ich schreibe eine schöne Musik, die jeder als schön empfindet und die dann auch, in einem komerziellen Erfolg drückt es sich aus. Wenn viele Leute diese Musik hören wollen, und sich die CD kaufen. Was weiß ich, Phil Glas wäre so ein Beispiel. Er macht sehr schöne Musik, die man sehr schön hören kann, auch als Hintergrundmusik. Andere sagen, wenn ich dies mache - man muß es ja nicht so extrem machen, wie es Phil Glas getan hat, also nicht so poppig, es gibt ja auch andere Möglichkeiten, aber wenn ich dies mache, dann tue ich ja gerade so, als wenn es furchtbar einfach wäre, in der Welt, in der wir gerade leben, so etwas wie Schönheit wieder zu installieren. D.h. dann ist Musik wirklich ein Museum, und hat mir der Realität, in der wir leben, überhaupt nichts zu tun. Denn in der Realität, in der wir leben, das würde ich auch erstmal so annehmen, haben wir es mit einer laufend zerstörten Schönheit zu tun. Noch nie war die Menschheit so gefräßig, wie sie es heute war, zumindest was ihre Effizienz an Fraß anbelangt. D.h. überall ist die Naturschönheit, die Schönheit des sich gegenseitig wahrnehmens, des Zuhörens, des Hinschauens, so gefährdet und eigentlich kaputt, wie es jetzt der Fall wäre, und dann wäre es eine Lüge, so zu tun, als könne man einfach mit ein paar schönen Klängen an diese Schönheit erinnern. Sondern dann muß der Istzustand dieser Gesellschaft mithineingedacht werden. Wenn ich das aber tue, dann konfrontiere ich das Publikum mit etwas, das es vielleicht garnicht hören will.

K: Ja, vordergründig stimmt das, aber ich muß ihnen da ein bischen widersprechen. Sie haben jetzt den Begriff des Erinnerns benutzt, und der Begriff der Erinnerung, da fällt mir die

908
Achmatowa (?) ein, diese russische Lyrikerin und Dichterin, die mich tief tief beeindruckt hat,und die mir sehr nahe ist, die den Begriff der Erinnerung als den zentralen Begriff der Erinnernung als den zentralen Begriff von Kunst überhaupt betrachtet hat. Und die hat gesagt, und sie hat das auch gesellschaftlich gemeint. Wir Künstler, sie hat den Begriff wahrscheinlich unbelasteter gebraucht als ich ihn gebrauchen kann, also ich würde nicht von mir als den "Wir Künstler" - verstehen sie, der Begriff ist mir wirklich suspekt, Also sie hat gesagt, wir Künstler sind das Gedächtnis des Volkes. Das klingt vordergründig sozialistisch, Gedächtnis des Volkes, das hat sie auch genauer ausgeführt. Das ist eine steht in der russischen Tradition, und auch dieses Denken, so wie ich es verstehe, wie ich es interpretiere, ist mir sehr nah, das sich erinnern an Schönheit und das ist etwas, was in meiner Musik , glaube ich sehr intensiv passiert, setzt einen distanzierten Standpunkt, also da ist fast eine Glaswand dazwischen, das ist verfremdet, Das ist ein Istzustand, der das Ergebnis der Gesellschaft in diesem Jahrhundert beispielsweise, oder überhaupt unserer Geschichte, mit ihrem gefräßigen Zustand, mit ihrer Zerstörung von Umwelt, von all diesen schrecklichen Dingen. In der wir mittendrin leben. Und die Frage, die sich dann stellt, für mich stellt, ist das ist eine uralte Frage, und die ist auch sehr deutlich zu Bewußtsein gekommen glaube ich, auch in der Mitte des letzten Jahrhunderts, bin ich eine moralische Institution, die nichts oder in der Hauptsache, die nichts anderes zu tun hat, zu spiegeln, was dort ist, an erster Stelle, und dann erst alles andere. Oder bin ich nicht vielmehr jemand, der versucht einen Gegenentwurf zu machen. Also eine Utopie zu denken. Und ich glaube, Leute, die sich mit Kunst beschäftigen, oder kreativ arbeiten mit ihr, sollten sich dieser Tugend mehr erinnern.

U: Welcher, der der moralischen Instanz, oder des utopischen Gegenentwurfs.

K: Das klingt ein bischen naiv, aber das ist garnicht so naiv. Der des utopischen Gegenentwurfs. Ich werde die Welt nicht verändern und ich kann das getrost sagen,weil meine Musiktheatralischen Entwürfe, die ich gemacht hab, alle fünf, sind schärfste Gesellschaftskritik, das kann man wirklich sagen, die setzen sich mit all diesen Problemen auseinander und das hat man mir oft genug auch vorgeworfen von anderer Seite. Also ich habe mich nicht um diese Probleme herumgedrückt. Und ich glaube, das kann man wenn überhaupt nur effektiv im Theater machen, im sprechtheater noch besser wie im Musiktheater ist das sehr viel schwieriger, in der reinen Musik ist das fast unmöglich, und da sind all diese ismen, die da stellvertretend die etwas symbolisieren sollen, die die Menschen sensibilisiert für die Probleme, die können dort nicht stattfinden, ich kann keine musikalsichen Manifeste von mir geben.