



Schläft ein Lied in allen Dingen?

oder

**Warum ist der Wald der bessere
Konzertsaal? (Teil 2)**

Essay von Uli Aumüller

SIE: Ich!

ER: Sagte sie.

SIE: Sagte er.

ER: Sagte sie.

SIE: Ich ...

ER: Und es lag ein zärtliches Flimmern auf ihren Lippen, die so schön waren, dass man meinen könnte eine Sünde zu begehen, sich auszumalen, dass diese Lippen einem anderen Zweck dienen könnten, als betrachtet zu werden.

SIE: Ich!

ER: Sagte sie.

SIE: Sagte er.

ER: Ich ...

SIE: Sie sagte, sagte er: Ich bin kein Engel.

(Eisbruch)

SIE: Ich bin nicht nur kein Engel ...

ER: Sagte sie ...

SIE: ... sondern, sagte er, ich bin es ... ach ... ich bin es ach ...

ER: Dreifaches Ach ...

SIE: Sagte sie. Ich bin – ach ich bin es leid, ... mir schwindelt ...

ER: Mit ihren wunderschönen Lippen ...

SIE: Ich finde ... ich finde! ... Ah (schnappt nach Luft) – Ich finde ...
keinen rechten Anfang.

ER: Sie war etwas zerstreut ...

SIE: Derangiert eher.

ER: Sie konnte so schön sein, wenn sie wütend war.

SIE: Aber ich war gar nicht wütend.

ER: Sagte er.

SIE: Sie sagte: Ach, ich bin es leid ...

ER: Ich finde keinen Anfang.

SIE: Mir fehlen die Worte ...

ER: Und wo die Worte fehlen?

SIE: Sagte er – oder besser gesagt, sagte sie, ach ich weiß nicht mehr, wer es sagte ...

ER: Sagte sie ...

SIE: Mir fehlt so recht der Anfang, weil mir die Worte fehlen.

ER: Und was heißt das?

SIE: Er sagte, sagte er, lass uns noch mal ganz von vorn anfangen.

ER: Nein, nicht schon wieder – sagte sie.

SIE: Nein, diesmal wirklich – wirklich, meine ich. Ich meine, wirklich nicht nur dieses Wortgeklingel, Hin und Her und Drehen und Wenden und wechselnde Standpunkte und wechselnde Perspektiven und Paradoxien und Pie Pa Platsch ...

ER: Sie konnte so schön sein, wenn sie wütend war ...

SIE: Ich bin nicht wütend – ich bin nicht wütend und ich bin kein Engel.

(Eisbruch)

ER: Sie sagte

SIE: Ein Anfang wäre ein einfaches Ding ...

ER: Und weiter ...

SIE: Ein einfaches Ding wäre ein Ding, das nur einen Grund hat.

ER: Ein Ding, das nur einen Grund hat? Verweist ein Ding nicht eher auf ein Kollektiv?¹

SIE: Ja! Ist das zu einfach um es zu verstehen? Einfach nur einen Grund!

ER: Ein Ding, das nur einen Grund hat? Ach so, ich verstehe. Nur EINEN Grund, und nicht mehrere. Ein Ding, das nicht mehrere Gründe hat, sondern nur EINEN.

SIE: Poesie, sagte er, wir sprechen von Poesie. Die Philosophie und die Etymologie lassen wir diesmal außen vor. Ich verstand nicht, was er meinte, und dachte, dass er die Dinge nur unnötig verkomplizieren wollte.

ER: Das Lied von den einfachen Dingen wird so häufig gesungen und ist ein poetisches Lied ...

SIE: Ein Lied über einen poetischen Gedanken, meinte er, eine Sehnsucht, denn nicht jeder poetische Gedanke trifft auf ein poetisches Lied ...

¹ Vgl. Bruno Latour, Das Parlament der Dinge, Für eine politische Ökologie, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1954, Frankfurt 2010, S. 86ff.

ER: Es gibt gar garstige Lieder, meinte sie, aber auch einfache Lieder über einfache Gedanken ... Und man solle trotzdem zwischen einfach und „schlicht“ unterscheiden.

SIE: Ihm fiel aber nur eins ein, das einzige, das er kannte und das er nur deswegen auswendig gelernt hatte, um Frauen zu beeindrucken.

ER: Was kann ein Frauenherz denn mehr erweichen?

SIE: Ist Poesie nicht definiert durch ihre Freiheit von jeglichen Zwecken?

ER: Sie kann sowohl nur zu sich selbst verführen, als auch das Ohr der Dame, die ihr lauscht ... Verführung zur Selbstverführung – das ist die höchste Kunst².

SIE: Und an den Damen interessieren dich vor allem die Ohren, willst du damit sagen.

ER: So manche Dame hat es mit den Ohren, das ist wahr, sagte er, und dachte insgeheim: Wie mache ich´s, dass sie wütend wird. Das macht sie über alle Maßen reizend.

SIE: Ja, jetzt will ich´s aber hören!

ER: Was denn? Das Lied?

SIE: Was du dir gerade insgeheim gedacht hast, das will ich hören!

² Der kundige Hörer mag sich hier an die einschlägigen Werke von Arthur Schopenhauer erinnert fühlen.

ER: Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort.

SIE: Das ist ein schlechtes Beispiel. Und es war nicht das, was ich
hören wollte. Du weichst mir aus!

ER: Es ist Eichendorff. Warum ist das ein schlechtes Beispiel?

SIE: Ein schlechtes Beispiel für die einfache Sehnsucht nach einem
einfachen Grund.

(Stille)

ER: Es entstand in diesem Augenblick zwischen den beiden eine
spontane ausgedehnte Stille, die, insofern es sich um eine erfundene
Geschichte gehandelt hätte, jeder gute Dramaturg sofort gestrichen
hätte oder zumindest gekürzt, denn eine Pause von solcher Länge war
aus dem, was bislang gesagt oder geschehen war, in keiner Weise
herzuleiten. Insofern war die Stille dieser Pause oder Unterbrechung
kein Träger irgendeiner erkennbaren oder dramaturgisch
begründbaren tieferen Bedeutung, sie war bedeutungslos. In gewisser
Weise war sie sogar peinlich – peinlich wegen ihrer
Bedeutungslosigkeit. Vielleicht um diese Peinlichkeit zu überspielen,
lächelte SIE – SIE lächelte IHN an – weniger mit ihren Lippen, die
SIE hinter ihren Fingern verbarg, als vielmehr aus den Augenwinkeln,
den Kopf leicht von ihm weggedreht und etwas nach unten gesenkt,
lächelte SIE aus ihren Augenwinkeln. ER mochte es, wenn SIE IHN

auf diese Weise anlächelte, und zwar weil es IHN verunsicherte (obwohl er dieses Lächeln gern als eine Geste der Demut gedeutet hätte). ER wollte in solchen Momenten dem Blick ihrer lächelnden Augen ausweichen – konnte es aber nicht. Er war fasziniert von der Unsicherheit, die ihr einfaches Lächeln bei ihm auslöste – und diese Unsicherheit blieb auch IHR nicht verborgen. Sie war fasziniert, welche Wirkung ihr Lächeln bei ihm entfaltete³.

SIE: Schläft ein Lied in allen Dingen – damit fängt es schon mal an. Es klingt so einfach und ist doch unklar. EIN Lied in allen Dingen – oder in allen Dingen je ein Lied – wie viele Dinge haben wie viele Lieder? Und warum eigentlich ein LIED? Ist Lied nicht gesungene Sprache – ein Text mit Melodie versehen, Melodie der Sprache, Sprachrhythmus, Lautmalerei und so weiter? – Warum schläft in allen Dingen also gesungene Sprache – oder in jedem Ding je eine Sprache und je ein Gesang – mir wird schon schwindelig von der Vorstellung! Und dann: Was ist ein Ding? Nur ein Objekt äußerlicher Betrachtung, bestenfalls Objekt subjektiver Zuschreibungen – also ein Ding, das mangels eigenen Wesens unmöglich aus sich selbst heraustönen kann, weil ihm qua Definition gerade das fehlt, was in ihm ein Stimme hätte, die singen oder sich sonst wie Gehör verschaffen könnte.

³ Wer je unter Euch geneigten Hörern schon einmal Theodor Fontane gelesen hat, wird sofort wissen, wer bei der Abfassung dieses Abschnittes Pate gestanden hat. Im Gegensatz zu mir beherrschte Fontane sein Handwerk!

ER: Wer sollte eine solche Definition in die Welt gesetzt haben?

Macht nicht die Dichtung sich die Sprache untertan? Bringt die wahre Poesie die Sprache nicht aus sich selbst hervor?⁴ Wer dichtet denn mit einem Lexikon?

SIE: Oder aber Eichendorff meint das Ding an sich und dies ist ein Gegenstand, wie ihn ein intuitiver Verstand anschauen könnte, d.h. er würde ihn denkend erschaffen. Das kannst du bei Kant nachlesen, den Eichendorff mit Sicherheit kannte. **Der menschliche Verstand ist diskursiv, bedarf der Anschauung und kann die Gegenstände nur konstruierend erschaffen. Das Ding an sich bezeichnet die Perspektive eines göttlichen Verstandes auf die Welt. Entsprechend bezeichnet es immer die Weise wie wir einen Gegenstand nicht erkennen, wohl aber denken können. Die Vernunft selbst ist ein Ding an sich und auch der Mensch, sofern er ein Vernunftwesen ist, das unter den Gesetzen der Freiheit, nicht aber der Natur steht⁵.**

ER: Das ist in der Tat verwirrend und der Poesie nicht förderlich.

SIE: Finde ich nicht – ich finde, das ist schon klar. Das Wesenhafte eines Dings an sich können wir zwar nicht erkennen, weil wir keine Götter sind, aber wir können es uns denken – und insofern können wir darüber bis zu einem gewissen Umfang auch sprechen – aber es ist nur die Sprache, über die wir da sprechen – die Sprache bleibt da ganz bei

⁴ Hugo Friedrich, großer Freiburger Romanist – er hat mir als Gymnasiast die Welt zu den französischen Symbolisten geöffnet – und taucht in Folge dessen in meiner Auslassungen immer wieder auf.

⁵ Zitiert nach: Reginald Grünenberg, Politische Subjektivität, Der lange Weg vom Untertan zum Bürger (Hannah Arendts große philosophische Entdeckung), Perlen Verlag Berlin, 2006, S. 418

sich und verweist auf nichts anderes, außer auf unser Denken, das aber ist menschlich und diskursiv – verfügt nicht über die göttliche Perspektive ...

ER: ... ein Lied in allen Dingen, die da TRÄUMEN fort und fort, und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort – Eichendorff hätte sich wahrscheinlich auf die Intuition berufen und hätte darüber hinaus dich als einen rationalistischen Wissenschaftsphilister beschimpft⁶ ...

SIE: Ich bin also nicht die Interpretin, sondern die Ursache des Problems?!

ER: Man darf nicht jedes Wort so auf die Goldwaage legen – oder den philosophischen Seziertisch. Lied, das ist nicht – in diesem Zusammenhang ist das nicht ein musikologischer Gattungsbegriff, Kunstlied, Volkslied, und so weiter – sondern das ist ganz allgemein das Melodische, das Musikalische, das wir den Dingen entlauschen können: Das Säuseln des Windes, das Murmeln des Bachs, wenn ich vor einer Landschaft stehe, dann hat die irgendwie einen Klang – Nachhall der Schöpfung, hätte Goethe gesagt – das ist kein Klang, den man mit einem Mikrophon würde aufnehmen können, der klingt irgendwie in ganz anderen Registern, deswegen schlafend bei Eichendorff – ein schlafendes Lied, ein Lied, das da ist, aber nicht singt – ich höre eine Melodie, die nicht klingt, die Reminiszenz eines Liedes. Also ich kann das sehr wohl nachempfinden.

⁶ Die germanistische Betrachtungsweise des Eichendorff'schen Gedichtes verdanke ich Prof. Dieter Richter, der mir in einem langen Telefonat auf all meine Fragen nach einer Antwort suchte.

Musik: Franz Schubert – Was bedeutet die Bewegung – Suleika I
Gundala Janowitz, Sopran; Irvin Cage, Klavier

Was bedeutet die Bewegung?

Bringt der Ost mir frohe Kunde?

Seiner Schwingen frische Regung

Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosend spielt er mit dem Staube,

Jagt ihn auf in leichten Wölckchen,

Treibt zur sichern Rebenlaube

Der Insekten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,

Kühlt auch mir die heißen Wangen,

Küßt die Reben noch im Fliehen,

Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh noch diese Hügel düstern,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

*Und so kannst Du weiterziehen,
Diene Freunden und Betrübten.
Dort wo hohe Mauern glühen,
Find ich bald den Vielgeliebten.*

*Ach, die wahre Herzenskunde,
Liebshauch, erfrischtes Leben
Wird mir nun aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Atem geben.*

SIE: (Summt die Melodie: Was bedeutet die Bewegung, di da dad dadada) Vielleicht hätte ich mit ihm nicht so sehr ins Gericht gehen sollen. Aber so war er und so kannte ich ihn. Wie ein Charmeur mit vagen Worten, die alles und nichts bedeuten, mir Honigseim ums Herz

zu schmieren. Aber was immer sein Ziel war, das er damit erreichen wollte, er konnte sicher sein, es zu erreichen. Ich liebte ihn deswegen und hasste Eichendorff. Es war die gleiche Geschichte wie die mit den Rosen. Er wusste, ich hasse Rosen. Es gibt viele Gründe, Rosen zu hassen, finde ich. Aber er stand immer wieder, vor allem wenn er etwas ausgefressen hatte, mit einem Strauß Rosen vor meiner Haustür und lächelte. Und ich habe sie ihm immer wieder zugeknallt und ihn dann doch eingelassen. Mein Herz! Ich habe Kant gelesen, rauf und runter und ich habe mich mit Doktorarbeiten bewaffnet – trotzdem hat er mich immer wieder mit Rosen besiegt und mit Eichendorff.

Ausgerechnet Eichendorff. Oder Goethe, der ist ein genauso schlimmer Finger. (summt) Was bedeutet die Bewegung lila lii lala lalaaaa. Das Lied, das in der Hochblütezeit der deutschen Liedkunst kein Gattungsbegriff, sondern nur einer von vielen möglichen Begriffen im Umfeld rund ums Musikalische gewesen sein soll – schläft nicht nur – sondern es träumt. Es träumt fort. Nicht mal das ist klar formuliert – träumt es sich fort, irgendwo woanders hin, in den Schoß der Liebsten zum Beispiel, oder träumt es ununterbrochen – und welche Art von Träumen dürfen wir uns vorstellen. El sueno de razon – den Albtraum – der romantischen Epoche ja durchaus nicht unbekannt – oder den „Träum-was-Süßes-Kindertraum“ – den „Dein-Mutter-hüt-die-Schaf“-Traum, aus dem sich die Dinge fortträumen. Und nicht mal das ist klar: Denn es heißt: ein Lied schläft in allen Dingen, die da träumen.... Das Lied schläft – und die Dinge träumen. Angenommen, dass der Schlaf Voraussetzung zum Träumen ist, schläft ein Lied in den schlafenden Dingen, die sich fortträumen.

Einfach alles schläft und träumt, und einsam wacht nicht mal der Verstand! Aber jede Wette, dass ich das nächste Mal auf die immer gleiche Weise auf dieses Wortgeklingel hereinfallen werde. – Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort.

ER: Die Unterbrechung, die in diesem Augenblick entstand, hatte einen dramaturgisch gerechtfertigten Hintergrund, denn sie schnappte etwas nach Luft, weil sie sich gar nicht einkriegen konnte vor Empörung, sagte sie. Nicht dass es ihr an Worten fehlte, eher im Gegenteil, sie hatte ein Problem, die Fülle der Gedanken und der Worte auf die Reihe zu kriegen.

SIE: Die Rede ist vom Alphabeth, vermute ich, letzten Endes, die Rede ist von Sprache, und von der ihr innewohnenden göttlichen Ordnung, dem Alphabeth⁷. Ich finde, die Geschichte, dass das Alphabeth ein Geschenk des göttlichen Logos ist, hat etwas durch und durch Rührendes. Die Vorstellung, dass die Sprache doch mit dem Ursprung dieser Welt auf irgendeine Weise verbunden sein könnte, und zwar in Form einer Gabe, einer Zuwendung – einer Ansprache, bricht wie ein vollkommen beglückendes Nu aus den Weiten des absurd leeren Kosmos hervor. Am Anfang war das Wort – heißt also dass in den Dingen, da es ja Fleisch wurde, dieses Wort – ein Nachhall, ein Stempel, eine Rückführbarkeit auf dieses eine uranfängliche Wort durchaus gedacht werden kann. Mal abgesehen davon, dass dieses Wort Sprache voraussetzt, bevor es Menschen gab,

⁷ Natürlich ist auch dieser Gedanke nicht von mir, sondern dem kleinen lesenswerten Band Martin Burckhardt entnommen: Martin Burckhardt, Die Scham des Philosophen, Semele Verlag Berlin, 2006

sogar bevor es Dinge gab. Hat Gott sich selbst sprechend erschaffen?
(Kurze Pause der Einkehr) Die Bibel spricht von Fleisch – und ich spreche vom Ding an sich. Meinen wir dasselbe? Nein – Trage ich den Eichendorff-Virus – bin ich Eichendorff positiv? – Also noch mal Kant: „Das Ding an sich bezeichnet die Perspektive eines göttlichen Verstandes auf die Welt. Entsprechend bezeichnet es immer die Weise wie wir (also wie wir Menschen, die wir keine Götter und auch keine Engel sind) – wie wir ... oder besser noch mal von vorn: Entsprechend bezeichnet es immer die Weise wie wir einen Gegenstand nicht erkennen, wohl aber denken können. Die Vernunft selbst ist ein Ding an sich und auch der Mensch, sofern er ein Vernunftwesen ist, das unter den Gesetzen der Freiheit, nicht aber der Natur steht⁸.“ – Das Nicht-Erkennen-aber-Denken-Können ist das Entscheidende. D.h. wir können denken, wir können sprechen und schreiben und wir können Gedichte verfassen. Aber die Lieder schlafen, die Dinge schlafen, nur die Träume sind wach. Wie anders könnte das Zauberwort getroffen werden, denn mit der Sprache – Eichendorff gibt also seiner Hoffnung Ausdruck, dass die Sprache sein Gedicht eines Tages aus dem Traum möge wecken können, in welchem es sich fort und fort dämmt. Und was gebiert Sprache, die sich anschickt, mit Sprache Sprache zu erwecken? Was der Traum der Vernunft gebiert, wissen wir – aber die aus dem Traum geweckte Sprache? Sie gebiert Sprache, Sprache gebärende Sprache. Und die

⁸ Vgl. Anmerkung 5

reicht von den nur denkbaren, aber nicht erkennbaren Dingen – bis zu dem unentdeckten, verdeckten, versteckten Zauberwort. Eichendorff will, dass die Dinge zur Sprache zurückkehren. Gleichwohl höre ich, wie die Welt anhebt zu singen – das höre ich wohl, über das Wort, das am Anfang war, aber das war kein Wort von unsereinem, mein Liebster – Ich wünsche dir eine gute Nacht!

Musik: Franz Schubert, Suleika II, Gundula Janwitz, Sopran; Irvin Cage, Klavier

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide;
Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Auen, Wald und Hügel
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen

Kühlt die wunden Augenlider;

Ach, für Leid müßt´ ich vergehen,

Hofft´ ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinen Lieben,

Spreche sanft zu seinem Herzen;

Doch vermeid ihn zu betrüben

Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm, aber sag´s bescheiden:

Seine Liebe sei mein Leben,

Freudiges Gefühl von beiden

Wird mir seine Nähe geben.

ER: Was bedeutet die Bewegung ...

SIE: Sagte er ... seufzte er ...

ER: Ach, um deine feuchten Schwingen,

West, wie sehr ich dich beneide ...

SIE: Ein um 200 Jahre verspäteter unzeitgemäßer Seufzer ...

ER: Denn du kannst ihm Kunde bringen

Was ich in der Trennung leide.

SIE: Die Trennung hingegen war zeitgenössisch. Fernbeziehung!

ER: Der Wind. Das Rauschen. Die erste Musik ...

Musik: Gewitter --- Nachgrollen, das liegen bleibt ...

ER: In seiner Theogonie erzählt Hesiod, wie Typhon, der Gott des Windes, mit Zeus kämpfte, gegen ihn verlor und in den Tartaros verbannt wurde, den letzten Winkel der Unterwelt. Typhon war ein verschlagener Gott. Er besaß hunderte von Schlangenköpfen.

SIE: Stimmen saßen in all seinen grässlichen Köpfen, allerlei grässliche Laute entstanden. Einmal nämlich tönnten sie so, dass es die Götter verstanden, dann wieder war es der Laut des unbändigen, herrisch brüllenden Stiers, oder sie brüllten wie ein Löwe, der mutig

vor nichts zurückschreckte; auch klang es wie Bellen von Hunden, erstaunlich zu hören, und schließlich war es ein Zischen, von dem die mächtigen Berge hallten.

ER: Die Geschichte ist bemerkenswert, denn sie verweist auf eine der interessantesten akustischen Illusionen: Wie das Meer verfügt auch der Wind über eine unendliche Anzahl von Stimmen. Beide Elemente – das Meer und der Wind – produzieren Breitbandgeräusche, und aus ihrer Frequenzbreite lassen sich andere Klänge und Geräusche heraushören⁹. Der Seufzer also von meiner fernhin Geliebten ist freilich in dem breitbandigen Rauschen des Windes enthalten – da in ihm alles enthalten ist. Dein Seufzen, das so klingt wie eine Welle am Meeresstrand, die sich überschlägt und auf dem flachen Sand ausläuft ...

SIE: Das Geräusch des Windes selbst aber hat keine Gestalt ...

ER: „Der Wind“ sagen manche, „Bäume“ sagen andere. Wenn der Wind nicht auf Gegenstände trifft, zeigt er keine wahrnehmbare Bewegung. Er dringt wohl kräftig ins Ohr, bleibt aber richtungslos. Als Laotse mit dem Wind reiste, fand er diesen völlig lautlos, weil er selbst zum Wind geworden war. Bäume geben von allen Dingen den besten Hinweis auf den Wind, weil ihre Blätter rascheln, sobald er durch sie hindurchweht.

SIE: Das aber gar kein Rauschen ist ...

⁹ R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge, Eine Kulturgeschichte des Hörens, Übers. und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter, Schott Music, 2010, S. 61 ff.

ER: Der Wald ist eher so etwas wie ein riesiges Schlagzeugorchester ... Jedes Blatt, das gegen ein anderes gestoßen wird, erzeugt auf seine Weise und unwiederholbar und einzigartig ein kleines Rascheln oder ein kleines Knistern, einen kleinen Schlag, für sich genommen vielleicht kaum vernehmlich – da es sich aber um ein vieltausendstimmiges Orchester handelt, kommt unser Ohr in der Auflösung der einzelnen Ereignisse nicht mehr hinterher, und fasst die Fülle der Einzelartikulationen zu einer einzigen Masse zusammen – dem Rauschen eben. Das Rauschen also ist ein Artefakt unserer Wahrnehmung.

SIE: Und warum die erste Musik?

ER: Weil sich die gleiche Geschichte auch anders herum erzählen lässt. Als habe der Wind selbst dem Menschen in der Morgendämmerung seines Menschseins die Erkenntnis der Stimmhaftigkeit des Windes eingehaucht ... Der Mensch erkannte in den Stimmen des Windes sich selbst, das aber nicht er selbst, sondern etwas anderes war, ohne Gestalt, unsichtbar – nicht zu fassen, aber doch vertraut ...

SIE: Wieso vertraut?

ER: Weil der Wind oft so klingt wie das Rauschen der Wellen (auch dies ein Konzert vieler tausender einzelner Tropfen), wie das Plätschern der Bäche, wie das tosende Wasser ... wir Menschen sind aus dem Wasser geboren. Vergiss das nicht!

SIE: Das für sich genommen ebenso keine Gestalt hat ...

ER: Ja, vielleicht. Ich weiß nicht. Führt uns das weiter?

SIE: Hängt von der Frage ab, auf die wir eine Antwort suchen.

ER: Welche Frage?

SIE: Eine einfache grundlegende Frage?

ER: Ja – nun. ... So zum Beispiel: Warum bist du eigentlich hier?

Eben warst du doch noch meine weit entfernte Geliebte, die mir durch den Wind ihre Seufzer zurief?

SIE: Im Radio ist das ohne weiteres möglich. Das Radio ist ein Geisterhaus. Eine stimmliche Präsenz zeigt nicht an, dass da auch ein Mensch ist. Sondern dass da vielleicht ein Mensch war – ich kann aus deiner Erinnerung sprechen. Oder aus der Projektion einer gemeinsamen Zukunft, die gar nicht existiert. Oder eine Gemengelage aus beidem: Deine Vergangenheit unterhält sich mit meiner Zukunft. D.h. ich bin da, aber nur in deiner Erinnerung. Aber wir müssen es gar nicht so kompliziert machen, du weißt, ich liebe die einfachen Sachen. Nehmen wir ein alltägliches Beispiel: Meine reale Abwesenheit evoziert in dir meine stimmliche Gegenwart. Das erleben wir doch immer wieder, dass gerade das uns Wichtige uns als Wichtiges dadurch deutlich wird, weil wir es plötzlich vermissen, weil es nicht da ist. Das heißt als Abwesendes wird es uns erst gegenwärtig.

ER: Ich liebe deine Beispiele, weil sie immer so einfach sind. (...) Deine Gegenwart als Stimme besagt also keineswegs, dass du gegenwärtig bist.

SIE: Mach dich nur lustig über meine Sehnsucht, die in deiner Erinnerung lebendig UND gegenwärtig ist.

ER: Oh, das wollte ich nicht. Aber verstehen tu ich´s trotzdem nicht.

SIE: Es ist einfach und nicht verwirrend.

ER: Nein, nein – wenn du sagst, es sei etwas nicht verwirrend, dann rauscht mir schon der Schädel. Lass uns lieber über etwas anderes reden.

SIE: Nicht nur im Radio ist es möglich, abrupt das Thema zu wechseln.

ER: Vielleicht gar nicht so sehr ein Themenwechsel, sondern vielmehr die Frage: Wo hören wir denn die Stimmen des Windes oder das Rauschen der Blätter des Waldes?

SIE: Draußen im Wald vielleicht?

ER: Also dort, wo wir nicht sind, denn wir leben in Städten.

SIE: Als wenn es dort keinen Wind und keine Blätter gäbe?

ER: Das Stimmenwirrwarr des Blätterwaldes vielleicht – aber immer gepaart mit dem Rauschen des Straßenverkehrs.

SIE: Das Blätterrauschen hören wir demnach vor allem als Erinnerung an den Moment, da wir draußen waren. So wie wir jedes Ding als einen Plural wahrnehmen, als etwas, das aus der Vergangenheit in die Gegenwart reicht und das wir projektiv in die Zukunft verlängern.

Sogar unser Ich ist ein Plural – wir sollten uns im Plural ansprechen, das käme den Tatsachen bei weitem oder zumindest etwas näher¹⁰.

ER: Ich versuche mich an das Interieur zu erinnern, sagte sie dann, in welchem wir dieses Gespräch geführt hatten. Waren wir bei uns, in einer Bar oder draußen, während eines Spaziergangs am See.

SIE: Es gab kein Interieur, stellten wir gemeinsam fest, es gab nur die Gegenwart unserer Stimmen, alles andere hatten wir vergessen, aus der Zeit genommen in die Gegenwart der Erinnerung. Und dennoch fühlte ich mich beobachtet, als würdest du nicht wahrnehmen, was ich sagte, sondern nur meiner Stimme lauschen.

ER: Es war nicht und jedenfalls nicht allein das, was man oberflächlich die Musikalität deiner Stimme nennen kann: Es war, grundlegender, die Musik in ihr oder die Ur-Musik dieser Resonanz, in der sie sich zuhört, sich zuhörend sich findet und sich findend sich noch einmal von sich entfernt, und in diesem Abstand hallte sie in mir wider. „Sagen“ ist nicht immer und nicht allein sprechen, oder aber sprechen ist nicht allein bezeichnen, sondern es ist immer auch diktieren, dictare, das heißt dem Sagen seinen Ton, das heißt seinen Stil geben (seine Tonalität, seine Farbe, seine Gangart) und darum oder darin, in dieser Operation oder in dieser Haltung des Sagens, es rezitieren, es sich rezitieren oder es sich rezitieren lassen (sich klanglich machen, sich deklamieren, sich aus-rufen, auf sein eigenes Echo zurückverweisen und eben dadurch sich herausbilden). Da stellt

¹⁰ Vgl. Anm. 1

sich die Frage nach dem Hören dieser Stimme als solcher, als einer, die nur auf sich selbst verweist: Das heißt das Hören dessen, was nicht bereits kodiert ist. Vielleicht lauscht man immer nur dem nicht-Kodierten, dem, was noch nicht in ein System von Bedeutungsverweisen eingepasst ist – und vielleicht vernimmt man nur das bereits Kodierte, das man dekodiert. Ich weiß es nicht¹¹.

SIE: Lacan nennt die Stimme „die Alterität dessen, was sich sagt“: das was im Gesagten anders als das Gesagt ist, in gewissem Sinne das Nicht-Gesagte oder das Schweigen ...

ER: Ich hörte also deinem Schweigen zu?

SIE: Doch genauso das Sagen selbst, und auch jenes Schweigen, das da sagt wie der Raum, in dem „ich mich selbst vernehme“, wenn ich Bedeutungen erfasse, wenn ich vernehme, wie sie von anderen oder von meinem Denken (das ist dasselbe) her kommt. Ich kann sie tatsächlich nur vernehmen, wenn ich horche wie sie „in mir“ widerklingen. Die Alterität in Bezug auf das „Gesagte“ der so verstandenen „Stimme“ ist also tatsächlich weniger die eines Ungesagten als die eines Nicht-Sagens im Sagen oder die des Sagens selbst, in dem das Sagen widerhallen und so eigentlich sagen kann.

ER: Ich fühlte mich einfach nur geborgen, als ich deiner Stimme lauschte, wie ein Embryo im Wasser, dem wir alle entstammen.

¹¹ Jean-Luc Nancy, Zum Gehör, Aus dem Französischen von Esther von der Osten, diaphanes Zürich-Berlin 2010, S. 47 ff.

SIE: Lacan präzisiert: „Die Stimme, insofern sie sich von den Klanglichkeiten abzeichnet, klingt wider“ – Damit möchte Lacan sich distinkt von den sprechenden (signifikanten) Klanglichkeiten halten¹².

ER: Und diese nicht-signifikante Klanglichkeit ruft an oder ruft hervor in ihrer rhythmischen Gliederung die Zeit und damit den Raum, in dem ich sie hören kann. Das ist die subjektive Zeitentfaltung, aber es gibt noch eine historische.

SIE: Ahhh, das wäre dann in der Tat ein neues Kapitel.

ER: Reden wir in Kapiteln?

SIE: Wie reden, weil wir zu keinem Ende kommen.

ER: Wir sollten uns also mit den Anfängen beschäftigen.

SIE: Wieder und nochmal alles von vorne? Mein lieber Herr, ich bitte dich, verschone uns!

ER: Wie sollen wir ein Ende finden, wenn wir die Anfänge nicht haben?

SIE: Aber von welcher Geschichte, das ist die Frage?

ER: Immer noch die gleiche Geschichte – es gibt nur die eine.

Musik: Konzert der Unken und Frösche

¹² Vgl. Anm. 11, S. 38 ff.

ER: Anfang des 18ten Jahrhunderts komponierte Georg Philipp Telemann ein Violinkonzert mit dem Titel „Die Rellinge“ – also ein Froschkonzert. Ich bin ja der Meinung, dass sich in dieses Konzert noch ein paar Unken vermengt haben, aber das tut insofern nichts zur Sache, als dass ich auf etwas ganz anderes hinauswill. Was ist an diesem Konzert bemerkenswert? Frösche oder Unken haben vor 300 Jahren wahrscheinlich genauso geklungen, wie heutzutage, aber sie wurden mit Sicherheit anders gehört.

SIE: (a parte) Manchmal, wenn er zu Geschichtlichem ausholte, bediente er sich eines gewissen schulmeisterlichen gewunden dozierenden Tonfalls – den ihm manche, vor allem wenn er Selbstverständlichkeiten als Sensation zu verkaufen versuchte, als Arroganz auslegten. Ich kenne ihn besser, glauben sie mir, er meint es nicht so.

ER: Er hat nicht einfach ein Mikrophon genommen, wie wir das heute tun könnten, und hat seine Musik der Natur abgeschrieben, sondern er hat die Laute der Natur nachgeahmt, gerade in ihrer Disharmonie, ihrer Schrägheit, und hat ihnen aber eine Form gegeben, oder hat sie in eine Form gegossen, die ihrerseits eine gewisse Natürlichkeit für sich in Anspruch nehmen kann. Auf diesen qualitativen Sprung von Natur und Natürlichkeit will ich hinaus.

SIE: (a parte) Gerade in der Musik ist die Kategorie der „Natürlichkeit“ ein endloses Thema, aber lassen wir ihn weitersprechen.

ER: Ich würde sagen, Telemann hat die Frösche auf eine zweifache Weise gehört, und zwar einmal in ihrer Geräuschhaftigkeit, und zum anderen die ihnen inhärente Melodie, die er ihnen entlauscht hat. Die Geräuschhaftigkeit der Frösche hebt sich fast provokativ von der geschönten Klanglichkeit ab, mit der andere Kompositionen seiner Zeit Naturszenarien beschrieben haben, nämlich als idealisierende Pastoralen, die sich in das Idyll parfümierter Barockgärten schicklich einfügten¹³.

SIE: (a parte) Gemeint sind Vivaldi's Jahreszeiten, aber auch die Jahreszeiten von Haydn, Händels *L'allegro, il pienseroso ed il moderato*, bis hin zu Beethovens Sechster¹⁴.

ER: Das Quaken der Frösche, so wie es Telemann in seinem Konzert imitiert, hat mit dem Idyll des Barockgartens nichts am Hut und scheint es ironisch, humorvoll zu brechen. Andererseits gewinnt er aus dem Quaken eine melodische Form, die er musikalisch weiterentwickelt und ausschmückt und in seiner sangbaren Harmonik der A-Musikalität der Frösche entgegenstellt.

SIE: (a parte) Jajajaja ... und nu? Worauf willst du hinaus? Oder hast du dich in den Klang deiner Stimme verliebt?

¹³ Ausnahmsweise habe ich mir diese Interpretation der zweifachen Hörweise der Telemannschen Frösche selbst ausgedacht – ob sie in irgendeiner Weise haltbar ist, tut zum Glück nichts zur Sache, da sie eher etwas über den Charakter von IHM erzählen soll, und nicht einen musikologischen Beweis führen soll. Für die Sprecher dieses Textes sei angemerkt, dass sich die Figuren, die sie sprechen, nicht immer wirklich ernst nehmen, dass sie es lieben, mit Gedanken und sprachlichen Figuren zu spielen. Es ist eine Form des höheren Zeitvertreibs ...

¹⁴ Hier zitiere ich wieder R. Murray Schafer – wie die gesamte Schilderung der Geschichte des Hörens ab der Erfindung der Nähmaschine aus seinem Buch genommen ist, vgl. Anm. 9

ER: Und dies geschieht innerhalb einer musikalischen Form, dem Konzert, das seinerseits eine Natur eigenen Rechts¹⁵ für sich beanspruchen kann, eine Natürlichkeit sui generis – nichts scheint an dieser Musik gekünstelt, konstruiert – die musikalischen Elemente nehmen die ihnen eigene in Anführungsstrichen „natürliche“ Entwicklung, alles nimmt einen natürlichen Lauf, ist im Fluss, dabei wohlproportioniert auf eine Weise – d.h. die Musik, ein kaum zu übertreffendes Kunstprodukt, kann für sich beanspruchen, den Schaffensprozess der Natur selbst nachzuahmen – also nicht die Oberfläche natürlicher Produkte wird nachgeahmt, sondern die Prozesshaftigkeit des Schaffens der schaffenden Natur selbst ...

SIE: (a parte) Das war kompliziert ausgedrückt, aber man kann in etwa erahnen, was damit gemeint sein könnte. Das musikalische Kunstwerk als Naturereignis eigenen Rechts gewissermaßen.

ER: Das war für sich genommen an sich so neu nicht, neu war, dass die Form musikalischer Nuancierung und Klangrede, um sie wahrnehmen und entziffern zu können, nicht mehr plein air, also unter freiem Himmel oder im Salon aufgeführt werden konnte, sondern der konzentrierten Stille des Konzertsaales bedurfte. 1711 wird die

¹⁵ Über diesen Begriff korrespondiere ich seit geraumer Zeit mit dem Philosophen Kuno Lorenz. Wer seine Gedankengänge zur Geschichte des Naturbegriffs in einer Zusammenfassung nachlesen möchte, kann zu folgendem Bändchen greifen: Kuno Lorenz, Einführung in die philosophische Anthropologie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1990. Dieses Buch ist zwar vergriffen, aber antiquarisch relativ problemlos zu erwerben.

Nähmaschine erfunden, 1714 die Schreibmaschine, 1738 gusseiserne Straßenbahnschienen, 1761 die Pressluftzylinder¹⁶ ...

SIE: (a parte) Wozu auch immer man die brauchte ...

ER: 1781 die Dampfmaschine ... 1788 die Dreschmaschine ... und so weiter. D.h. im 18ten Jahrhundert setzt mit der zunehmenden Mechanisierung der industriellen Produktion ein Anstieg des allgemeinen Lärmpegels zumindest in den urbanen Zonen ein, der an manchen Orten sogar die Schwelle der bis dato lautesten künstlichen Schallquelle, den Gotteslärm der Kirchenglocken überschritt – die zunehmende Lautstärke in den Großstädten schien aber niemanden zu stören – im Gegenteil, die um sich greifende Ruhestörung der Maschinen wurde begrüßt und der heiligen Kuh des Fortschritts geopfert ...

SIE: (a parte) Heilige Kuh? Kuh oder Stier – eher Stier, oder? Aber wieso Stier? Es gab ein goldenes Kalb, um das getanzt wurde und dem auch Opfer dargebracht wurden. Man konnte also sagen, dass der Fortschritt wie ein goldenes Kalb angebetet wurde und dass man ihm den Verlust der Stille und der Ruhe in den Städten und später auch auf dem Land willig opferte. Oder meint er die heiligen Kühe in Indien, denen wird aber nicht geopfert, soweit ich weiß. Ich sagte ja, mit der Sprache nimmt er es manchmal nicht so genau – obwohl man meistens ahnt, was gemeint sein könnte.

¹⁶ Jahreszahlen nach R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge, (vgl. Anm. 9), S. 137 ff.

ER: Der heilige Gotteslärm wurde vom heiligen Fortschrittlärm übertönt. Nur der Umstand, dass hier etwas Sakrosanktes mit im Spiel ist, erklärt den Umstand, dass die Entfaltung des Fortschritts nicht an der Entfaltung des Lärms, den er verbreitete, scheiterte. Der Fortschritt hatte Erfolg, weil er laut war. Und gleichzeitig begann man in den Zentren der Städte Konzertsäle zu bauen, die den umgebenden Lärmpegel abschotteten, eine befriedete, künstliche und auratische Zone der Stille schufen (fast vergleichbar mit den Klostergärten im Mittelalter), in der man – ja eigentlich genau das zur Aufführung brachte, was man in den Städten nicht mehr zu hören bekam: die Natur, die man sich wie ein akustisches Tafelbild, niederländische Landschaftmalerei oder Friedrich'sche Gebirgspanoramen, als Ersatz anschauen respektive anhören konnte, für etwas, das in der Stadt real nicht mehr weder zu hören noch zu sehen war. Gleichzeitig wurden in der Musik die Klangtexturen feiner, elaborierter – es wurden größere Orchester notwendig, mit Dirigenten, die wie die Patrone in den Fabriken den Ablauf der einzelnen Produktionsabläufe koordinierten. Das Produkt dieser Orchester, die Musik, reproduzierte die Natur, als Programmmusik oder abstrakter in Form der reinen Instrumentalmusik als eine Natur eigenen Rechts, der soziale Körper aber des Orchesters, die Art und Weise, wie seine Produktivität organisiert ist, zeigte die Methodik eben der Zerstörung von Natur, die sie auf der anderen Seite zu reproduzieren vorgab. Ein Orchester funktioniert wie eine Fabrikbelegschaft.

SIE: Du meinst also, dass seit 1711, seit der Erfindung der Nähmaschine – einer Nähmaschine!?! – ein Schelm sei, wer sich Böses dabei denkt – dass spätestens seit 1711 irgendetwas aus dem Ruder gelaufen ist in der Geschichte der Menschheit? Deswegen schlafen die Lieder in den Dingen – sie haben sich zurückgezogen, in dem Sinne etwa, es würde sie ja doch niemand mehr hören, einfach weil die Umgebungsgeräusche zu laut sind? Und die Welt hebt an zu singen – würden die ganzen Autos und Flugzeuge, Fabriken und Baumaschinen, Eisenbahnen endlich einmal Ruhe geben?

ER: Und die Lautsprecher, Radios, Fernseher, Telefone – all die virtuellen Schallquellen, die seit Beginn des 20ten Jahrhunderts noch hinzu kamen – die noch lauter sind und noch penetranter – aber verstehe mich nicht falsch. Ich bin kein Gegner des Fortschritts. Ich möchte nur meine Ohren benutzen, wozu sie mir angeboren sind, zum Hören – und nicht zum Nicht-Hören, zum Weghören – zum Verschließen und Fortträumen.

Musik: Georg Philipp Telemann, „Die Relinge“, Akademie für Alte Musik Berlin

ER: (flüstert) Höre – höre mein Leben – denn wir sind nicht über die Augen, wohl aber mit den Ohren verbunden, höre, wie die Natur aus sich selbst heraus, vielleicht absichtslos, vielleicht um von einem

wachsamen Ohr erkannt zu werden, die vielfältigsten Formen hervorbringt. Die wundersamsten ...

Musik: Gewitter in Kärnten

ER: (flüstert) Höre – höre mein Leben – diesem Gewitter zu. Schwer vorzustellen, dass hierin kein Geist seinen Willen entfaltet, und als wäre all dieses Tönen und Klingen und Rauschen und Grollen nur ein Produkt des Zufalls. Jeder einzelne Klang ist reich und dehnt sich in Raum und Zeit – wie der Nachhall des Donnerns im weiten Tal – das Plätschern jedes Regentropfens im Vordergrund und der Gesang einzelner Grillen¹⁷ ..

Musik: Gewitter in Kärnten

ER: Wie ein Liebesakt zwischen Himmel und Erde dehnt sich die Spannung der Stille bis zum Zerreißen, bis sie sich entlädt mit tosender Gewalt und in Fugen und Ritzen dringt des Körpers und sich nachbebend sanft grummelnd wie ein Abschiedskuss in die Tiefe des Raums zurückzieht ... an wen anderen sollte ich dabei denken als an dich – dein Atmen, deine Stille und dein Schrei – die Liebkosungen der Briefe seither und die dem Wind anvertrauten Grüße ...

Musik: Gewitter in Kärnten

¹⁷ Der Musikwissenschaftler und Dozent an der Musikhochschule von Manchester Ricardo Climent hat seinen Studenten alle Geräuschaufnahmen meiner Séries Sonores als „musikalische Werke“ zur Interpretation vorgelegt (ohne ihnen zu sagen, ob diese CD komponierte Werke enthalten oder einfach nur Aufnahmen von „natürlichen“ Ereignissen sind). Diesen Rezensionen sind im Folgenden einige Anregungen entnommen – ob es der Natur bewusst ist, mit welcher Perfektion sie manchmal komponiert?

SIE: Ich bin kein Engel ...

ER: Hat sie gesagt.

SIE: Das war vielleicht ein bisschen hart.

ER: Von Bedauern mir gegenüber kein Wort.

SIE: Ich will als Frau geliebt werden, nicht als ein Gewitter.

ER: Ich bin aus allen Wolken gefallen.

SIE: Das solltest du auch ...

ER: Es war dann erst mal eine Weile Pause. ... Habe ich nicht gesagt, aber es war so.

SIE: Vielleicht bist du ja der Engel von uns beiden, der mit Pauken und Trompeten aus dem Himmel fällt? Ein Engel weniger in den Wolken – schade drum! – aber ein Mensch mehr auf Erden – ein liebenswerter Mensch ...

ER: Hast du das gesagt?

SIE: Ich denke schon.

ER: Ich kann mich nicht erinnern.

Musik: Michel Corette´s, Combat Naval, Jukka Tiensuu, Cembalo

SIE: Worüber aber etwas mehr nachzudenken sicher lohnt, das hattest du nur angedeutet, ist der Zusammenhang zwischen dem Lärm und dem Heiligen.

ER: Sie fuhr einfach fort, als wäre nichts gewesen.

SIE: Weil auch in der Natur nach einem Donnerwetter immer irgendwann auch wieder der Sonnenschein kommt.

ER: Kann man das so vergleichen?

SIE: Diese Frage eher zu verneinen ist doch eher mein Text oder?

ER: Verstehe ich nicht.

SIE: Egal. Worüber also nachzudenken lohnt, ist meines Erachtens der Zusammenhang, den du nur angedeutet hattest, zwischen dem Lärm, dem Heiligen und dem Krieg auch, den du noch unerwähnt gelassen hast¹⁸ ... der Krieg, lateinisch bellum – und der Glocke – im Englischen: Bell – die Wortähnlichkeit ist glaube ich kein Zufall. Funktion und Privileg der Glocke war bis in das 19te Jahrhundert, der Stille in den Städten und Dörfern den Krieg zu erklären, alles dort Lebende und Geschäftige zu übertönen und die Gegenwart einer höheren Macht anzukündigen. Die des Gottesdienstes – und mit Einsetzen der Industrialisierung (noch weit vor der Erfindung der Nähmaschine) die des Zeitmaßes, die vom mechanischen Uhrwerk emittierte Zeiteinteilung. Seit der Einführung der Turmuhr ebenso

¹⁸ Die folgenden Gedanken folgen R. Murray Schafer (vgl. Anm. 9, S. 104 ff.)

etwas Sakrosanktes, das aber vom Kerngeschäft des Gottesdienstes ablenkte. Das würde uns aber vom Thema ablenken.

ER: Vom welchem Thema – gerade wollte ich´s fragen?

SIE: Aus dem gleichen Metall aber wie die Glocken wurden die Kanonen gegossen – nicht aus Zufall ist das eine in das andere überführbar, transformierbar – auch von ihrer Funktion her. Kündigen doch die Kanonen ebenso mit ihrem Donnern die vermeintlich höhere Macht ihres Heeres an. Wären die Kanonen nicht laut, sie wären erst gar nicht erfunden worden. Nur das Gewitter oder ein Vulkanausbruch erreichten (bis zum Einsetzen der Dampfmaschinen, Eisenbahnen, der Schwerindustrie – der Flugzeuge, des Autoverkehrs ...) – nur Gewitter und Vulkanausbrüche erreichten eine ähnliche Lautstärke wie die Glocken und Kanonen und kündeten ihrerseits von einer höheren Macht – der höheren Macht der Natur – deren Hervorbringungen wir inzwischen gar nicht mehr hören können, sondern nur mehr aus der Erinnerung von Fernsehbildern hervorzaubern – weil ihre Geräusche im akustischen Müll des Zivilisationslärms schlicht und ergreifend untergehen. Man muss weit fahren, für gewöhnlich mit einem lärmenden Auto, um noch ein stilles Plätzchen zu finden. Und um die Sammlung abzurunden: Selbst die Apokalypse konnte sich keiner der biblischen Autoren anders denn lärmend vorstellen ... es scheint so etwas wie eine menschliche Universalie zu sein, das jeweils Lauteste und Lärmendste für das Mächtigste, Unantastbarste und Heiligste zu halten. Nur so ist es erklärbar, nur so, dass praktisch alle Kulturen dieser Welt den Lärm

der Mobilität, der Produktion, der Kommunikation, unmittelbaren Lärm von Maschinen, virtuellen Lärm aus Lautsprechern fast unwidersprochen toleriert haben – jedenfalls sind all die Widersprüche folgenlos übertönt worden.

ER: Naja, nicht ganz, würde ich sagen. Nach meiner Lieblingshypothese, die du ja für etwas kühn hältst ...

SIE: Kommt jetzt die These von dem Ende der Weltkulturen?

ER: Ende der Weltkulturen? – Nein – ich meinte, dass in den Konzertsälen immer die Phänomene Gegenstand der Aufführungen sind, denen es demnächst an den Kragen geht¹⁹. Im 18ten und 19ten Jahrhundert war es die Natur, die es jetzt nur noch in Reservaten und Museen gibt – Anfang des 20ten Jahrhunderts mit dem Futurismus und später der musique concrète war es der Lärm des Krieges, der Industrie, der Flugzeuge – und so weiter – und ich finde, dass sich die Anzeichen mehren, dass diesem Lärm schon langsam sein letztes Stündlein geschlagen hat – naja, es ist ja auch bald kein Öl mehr da – und zur Zeit erleben wir in den Konzertsälen ein fast beliebiges Kuddelmuddel von Musikstilen, musikalischen Werken aus dem Mittelalter bis heute, von allen Kontinenten, in allen Sprachen, multimedial, vernetzt und ich weiß nicht was – und dieser Vielfalt an erkennbaren Kulturprofilen, oder Kulturpersönlichkeiten, wenn man

¹⁹ Diesen Gedanken habe ich von nirgendwoher zitiert – er ist mein eigener – und es würde mich wundern, wenn er bislang jemals irgendwo anders formuliert worden wäre, denn er ist so gnadenlos unhaltbar und spottet jeder Beobachtung – er leugnet alle Realitäten – aber manchmal steckt in einer offensichtlichen Lüge dann doch ein Körnchen Wahrheit, wer weiß?

so will, wird es als nächstes an den Kragen gehen – das ist meine feste Überzeugung – wie viele Sprachen sterben jedes Jahr aus ...

SIE: Und wie viele Soziolekte kommen neu hinzu ...

ER: Ich weiß schon, dass du meiner These des Konzertsaals als Arme-Sünder-Zelle für den nächsten Exekutionskandidaten nicht folgen willst ...

SIE: Wobei ich sagen muss, dass gewisse humoristische Qualitäten ihr nicht abgehen ...

ER: Lass uns in 100 Jahren noch mal sprechen und sehen, ob ich recht habe ...

SIE: Es ist dein Humor, den ich so sehr an dir schätze ...

ER: Soll ich das als eine Entschuldigung verstehen oder einfach nur als eine Charmeoffensive?

SIE: Ach mein Lieber, du bist ein Engel.

ULI AUMÜLLER: Sie hörten ... Schläft ein Lied in allen Dingen?
Oder: Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal? (Teil 2) – Ein Essay von Uli Aumüller – Sprecherin: Nicole Boguth, Sprecher: Patrick Blank, Text und Regie: Der Autor. Ton und Technik: Manuel Braun – Redaktion Lydia Jeschke. Der Text, den Sie auf unserer Internetseite SWR2.de noch einmal nachlesen können, verdankt viele Anregungen vor allen Dingen drei Büchern: Zum einen von Reginald

Grünenberg, Politische Subjektivität – Der lange Weg vom Untertan zum Bürger; erschienen im Perlenverlag Berlin, zum anderen von R. Murray Schafer, Die Ordnung der Klänge, Eine Kulturgeschichte des Hörens, übersetzt von Sabine Breitsameter, erschienen im Schottverlag und als drittes von Jean-Luc Nancy, Zum Gehör, aus dem Französischen von Ester van den Osten, erschienen bei diaphanes. Am Rande eingeflossen sind Anregungen von Bruno Latour, Das Parlament der Dinge – Für eine politische Ökologie, übersetzt von Gustav Roßler, erschienen im Suhrkamp Verlag. Sie hörten eine Produktion des Südwestrundfunks 2011.

Musik: Konstantin Wecker / Ich singe weil ich ein Lied hab ...

Er war Sänger, wie andere Bäcker
oder Handelsvertreter sind.
Er verkaufte sehr gut, denn er hielt sich
an die Sonne, den Mond und den Wind.
Seine Welt war so herrlich gerade,
seine Hemden so weiß und so rein,
und er sang sich, ganz ohne zu zögern,
in die Seele des Volkes hinein.

Doch ganz plötzlich befahl ihm das Singen,
wie einen ein Fieber befällt,
so als hätte sich irgendwas in ihm

gegen ihn gestellt.
So als hätte sich seine Stimme
über ihn hergemacht
und das stumme Gestammel des Sängers
plötzlich zum Schweigen gebracht.

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil es euch gefällt.
Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil ihr´s bei mir bestellt.
Ich singe, weil ich ein Lied hab.

Es gab viele, die hatten bis dato
ihr tägliches Brot an ihm,
und sie sahen die Sangesmaschine
aus ihren Fängen entfliehen.

Und die Mädchen verließen den Sänger,
und der Ruhm stieg dem nächsten ins Haupt,
und es wurde ihm einfach alles,
was früher für ihn war, geraubt.

Und so trug man den Sänger zu Grabe,
und ein neuer stieg lächelnd ins Land.
Er verkaufte sehr gut, denn er hatte
sich besser in der Hand.

Nur von weitem und etwas verschwommen,
schon zu leise, um noch zu bestehn,
sucht ein Lied sein Recht zu bekommen,
denn man kann es schon nicht mehr verstehn.

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil es euch gefällt.

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht, weil ihr´s bei mir bestellt

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
nicht weil ihr mich dafür entlohnt..

Ich singe, weil ich ein Lied hab,
und keiner, keiner, keiner wird von mir geschont.

Ich singe, weil ich ein Lied hab.

SIE: Nachklapp²⁰

*ER: (singt) Ich singe, weil ich Lied hab
nicht weil es euch gefällt.*

Ich singe, weil ich ein Lied hab,

²⁰ Die Funktion dieses Nachklapps ist, den Eindruck zu erwecken, dass dieser Essay kein Ende hat – er bleibt offen. Weder ist es gelungen, auch nur eine einzige einfache Frage zu formulieren, auf die man nach einer oder nach mehreren Antworten suchen könnte – noch fügen sich die zusammengetragenen Materialien zu einer eindeutigen Geschichte. Wobei man den beiden Figuren schon abnehmen soll, dass sie sich um Klarheit bemühen, diese mit all ihrem Wissen und handwerklichen Fähigkeiten anstreben – sie schaffen es einfach nicht. So ist auch dieser Nachklapp eine Art Schlusswort, mit dem aber (grundfalsch für ein Schlusswort) völlig neue Fragen auftauchen, die bislang noch nicht behandelt wurden.

nicht, weil ihr´s bei mir bestellt.

Ich singe, weil ich ein Lied hab.

Was ist das für eine seltsame Geschichte, die Konstantin Wecker mit diesem Lied über einen Sänger erzählt. Mit dem Lied, das den Sänger des Liedes befällt, brennt ihm der Gaul durch. Es reißt ihn mit seiner Seele fort - es zerreißt seine gesamte Ökonomie - ES singt in ihm, eine Maschine, eine Sangesmaschine hat sich seiner bemächtigt. Die Mädchen verlassen ihn - er wird zu Grabe getragen ... und es kommt ein neuer Sänger, der sich besser im Griff hat. Der das auch mit den Mädchen auf die Reihe kriegt. Es liegt nahe, in dieser zweiten Figur das Alter Ego von Konstantin Wecker zu vermuten - der aber als Sänger von dem Sänger, der ein Lied hat, nur der Barde ist, der aber um den Wahnsinn weiß, um die Gefahr, die vom "Lied" ausgeht. Das Lied als die absolute Verschwendung, die Entselbstung, das sich aus sich selbst Herausrufen bis zur Selbstaufgabe. Dann ist das Lied draußen und vom Sänger bleibt nichts übrig als Leere, das Lied hat ihn, den Sänger, aus sich herausgerissen, ihn mit sich fortgeschwemmt. Interessant ist, dass dies eigentlich positiv konnotierte "Lied", von dem der Sänger besessen wird, das ihn aus der Ökonomie des Alltäglichen befreit, auch aus der Alltäglichkeit des musikalischen Kommerzes (er singt, weil er singen muss, und was er singen muss, was das Lied ihm diktiert - und nicht irgendein Auftraggeber) - dass also dieses Lied alle Kriterien erfüllt, die wir als authentisch bezeichnen würden, weil es ganz bei sich ist, keines Herren Diener ist, zugleich aber bei dem Sänger des Lieds etwas

durch und durch Negatives bewirkt: Es macht ihn zur Sangesmaschine - und dass es ausgerechnet eine Maschine ist, lässt in Anbetracht von Konstantin Weckers Bühnengebahren eher erstaunen, denn hier hätte ich zumindest eher die Metapher des Tiers erwartet. Die Besessenheit, das Antiökonomische, das Herausschreien, das Fieber - all das sind organische, oder meinetwegen metaorganische Prozesse, die man vielleicht aus religiösen Ritualen kennt - die Maschine dagegen gehört ja nun gerade zur Ökonomie, zur Welt der Produktion ... man könnte nun sagen, da hat sich Konstantin Wecker, weil er eben nun kein Dichter vom Format eines Eichendorff ist, einfach in der Wortwahl vergriffen. Die Wortwurzel von Maschine aber geht zurück auf das Griechische: mechanein und bedeutet so viel wie betrügen. Betrug vor allem an der Natur. Dädalus, der erste Ingenieur, baute eine Flugmaschine, mit der er die Natur um das Fliegenkönnen betrog, das sie dem Menschen nicht zugedacht hatte. Wir wissen, wie die Geschichte ausging. Indem das Lied den Sänger in eine Maschine verwandelt, betrügt es ihn - und zwar in und an seiner Natur. Das Lied wendet sich, indem es sich ins eigene Recht setzt, gegen den Sänger und seine Natur - und dies paradoxer Weise innerhalb eines Liedes, das Konstantin Wecker singt: Er singt ein Lied von einem Lied, aber das Lied, das er singt, ist nicht das Lied, von dem er singt - denn sonst wäre er die Maschine, die das Lied aus ihm gemacht hätte. Wir können beruhigt sein. Denn das, was wir auf der Bühne erleben, ist keine Maschine. Es ist ein Mensch - es ist doch nur ein Tier.