



**Warum der Sinn verdeckt, was ihm vorausgeht
oder
Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal?
(Teil 03)**

Essay von Uli Aumüller

Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal?

(Teil 3)

Oder: Warum der Sinn verdeckt, was ihm vorausgeht!

Radioessay für zwei Sprecher von Uli Aumüller

Sprecherin: Nicole Boguth / Sprecher: Patrick Blank

Ton: Rudjard Hasel

Redaktion: Lydia Jeschke

Vorwort:

Der Wald ist schön, sagt SIE und sagt ER. Aber warum eigentlich? Ein Mann und eine Frau suchen eine Antwort auf die Frage, ob das Naturschöne des Waldes und das Kunstschöne der Musik Gemeinsamkeiten haben? Ist die Musik im Konzertsaal nicht auch ein Wald – ein Wald von Zeichen, die wir irgendwie zu deuten gelernt haben. Und taucht nicht spätestens beim Reden über Musik (auf deren Rückseite sozusagen) ein Naturbegriff auf – weil wir zum Beispiel ein Werk als *organisch*, den Verlauf der Zeit als *fließend* bezeichnen. Sind aber diese Begriffe von Natur, die wir im Konzertsaal erfahren, nicht die Werkzeuge unserer Wahrnehmung, mit denen wir auch den Wald als etwas Schönes, als ein Kunstwerk, als etwas Geschaffenes interpretieren. Die Natur wäre dann ein offenes, aber leeres Buch, in das wir als ihre Betrachter unseren Begriff von Schönheit, ja sogar von Natürlichkeit hineinschreiben. SIE und ER, der Mann und die Frau, verlieren sich in einem Wald von Fragen – kommen zwar zu einem Ende, werden aber gleichzeitig aus ihrem Wald nicht mehr herausfinden.

SIE: Jetzt, da wir fast an ein Ende gelangt sind ... ja fast zu einem Ende gekommen sind, sagte er dann, kurz bevor er dann wirklich zu seinem Ende kam, denn dann würde – wenn er zu einem Ende käme, würde er nichts mehr sagen, und würde auch aus seiner Gegenwart entweichen, da ist er möglicher Weise ein wenig penibel, buchstabengetreu ...

ER: ... worüber sie im Augenblick, in diesem Augenblick, hinweg sieht – d.h. sie sieht es, aber sie sieht es nicht-sehend, sie sieht hindurch, so dass sie nicht sieht, was sie sieht, da sie es drängt, sich nicht aufhalten zu lassen, zum Ende zu gelangen, auch sie möchte ans Ende gelangen, oder genauer gesagt, nicht an das Ende, sondern in das Ende und nicht über das Ende hinaus, denn dann müsste sie sich wieder anderen Angelegenheiten zuwenden, und aus diesem Grund möchte sie auf keinen Fall über das Ende hinaus, sondern in das Ende hinein, was bedeuten würde, dass sie das Sich-Kümmern-um-Etwas, die Sorge um etwas, das Leid, das Glück, könne fahren lassen, sie könne die Zeit fahren lassen, aus der Zeit entgleiten, so dass sie jenen Moment abpassen will¹, ja herbeisehnt, da die Zeit sich öffnet, und die Zeit ihre Zeitlichkeit abstreift, wie sie als junge Frau ihre Kleider abgestreift hat in zitternder Erwartung, als wir uns liebten, als wir begannen, uns zu lieben, als wir ängstlich waren, nicht wussten, wie wir uns berühren – so streift die Zeit ihre Zeitlichkeit ab, mit zitternder Bewegung und öffnet sich dem Raum, der nicht vergeht, dem Raum, der ist und der sich nicht bewegt. Der unbewegte Raum.

SIE: Aber was soll das für eine Zeit sein, die ihr Kleid abstreift. Ja, ich meine, das klingt schön: die Zeit, die ihr Kleid abstreift. Und ich kann mich auch erinnern, dass ich – mein Gott, ja – mein Kleid

¹ Der Grundgedanke der synthetischen Wahrnehmung resp. des prozessualen Hörens, das mit dem Ende eines musikalischen Werkes erst zu einem Abschluss kommt, wird seitenlang von Albrecht Wellmer durchgekaut, ohne dass er zu einem Ende kommt. Das Ende, von dem hier die Rede ist und das Mythologische und Metaphysische berührt, wird vom ihm schlicht nicht gewürdigt, ja nicht einmal angedeutet. Helmut Lachenmann, über den Wellmer ja ausführlich schreibt, traut Musik – und zwar explizit seiner eigenen – durchaus die Rolle zu, die einst Religion ausgefüllt hatte – so in einem Vortrag in Neuhardenberg, 29.4.2012

ausgezogen² habe. Ich habe mein Kleid ausgezogen. ... mein Kleid abgestreift. Ich höre noch das Rauschen meines Kleides. Das Knistern des Stoffs auf meiner Haut. Aber was soll das heißen? Wie die Zeit, die ihr Kleid abstreift? – Nein, nackt – nackt stand ich vor deiner Türe, nein, nackt, wie die Zeit – nackt wie die Zeit, ich glaube nicht, dass die Zeit je bekleidet ist oder war, die Zeit ist so nackt wie ein Kleiderständer, an den wir unsere Erinnerungen hängen, wie Kleider an den Kleiderständer, der selbst nackt ist, nackt wie Eros, der selbst nicht an der Liebe teilhat, ein trauriger Bote, eine Hülle nur – und ich stand nackt vor deiner Tür, nackt wie die Zeit und nackt wie ein Kleiderständer, und ja, ich war aufgeregt, ich war – ja, ich war furchtbar aufgeregt. Ich habe es schon längst vergessen, wie aufgeregt ich war, weil ich die Zeit vergessen hatte, weil ich so aufgeregt war, wusste ich nicht mehr, wie lange ich vor deiner Türe stand, vielleicht war mir kalt, weil ich nackt war, aber ich merkte es nicht.

ER: Ich kenne diese Geschichte gar nicht. Oder genauer gesagt, ich kenne diese Geschichte, natürlich kenne ich diese Geschichte, aber nicht von dir. Wann soll das gewesen sein?

SIE: Ich habe sie dir nie erzählt, diese Geschichte, es war noch vor unserer Zeit. Und du warst auch nicht da. Nicht da. Du warst nicht ... da warst du nicht. Als ich nackt vor deiner Tür stand, da warst du nicht ... es war noch vor unserer Zeit. Und jetzt, jetzt, da wir zu einem Ende kommen, einkehren, zu einem Ende kommen. Einkehren ist schön oder? Zu einem Ende zu einem Einstand am Ende einkehren. Das müsste dir doch gefallen. Zu einem Einstand am Ende einkehren ...

² Wie schon so oft spielt diese Passage an auf das Hohelied, Kapitel 5 Vers 3 folgende

MUSIK:

Gustav Mahler, Symphonie Nr. 4, 3. Satz, London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt, EMI Classics CMS 7 64471 2 LC 6646
Zeit: 2:45

ER: Du standest also vor meiner Tür – gehüllt nur in die Nacktheit, gehüllt nur in die Nacktheit deiner Haut ...

SIE: Die Nacktheit meiner Haut? ... ich hatte mich ausgezogen! Ich wollte mich dir - und meine Schönheit – dir schenken.

ER: Du warst schön in meinen Augen.

SIE: Schön war ich in deinen Augen – und meine Schönheit war begierig, in deinen Augen erkannt zu werden. Wie anders kann denn eine unbesehene Schönheit erst zu dem werden, was sie ist. Stelle dir eine Musik vor, die niemand hört. Ist das Musik? Ein ungeträumter Traum – ist das ein Traum?

ER: Du wolltest dich in deiner Schönheit mir zu einem Geschenk machen. Sagst du. Aber gleichzeitig sagst du, du wolltest, dass in meinen Augen deine Schönheit erkannt wird, damit deine Schönheit wird, was sie ist. Du wolltest mir deine Schönheit gar nicht schenken, du wolltest in meinen Augen zu deiner Schönheit finden – du wolltest, dass deine Schönheit erkannt wird. Du wolltest dich erkannt fühlen in meinen Augen.

SIE: Ich war nackt, ich hatte mich ausgezogen – ich war aufgeregt. Alle Poren meines Körpers waren offen, für deine Blicke, für deine Berührungen, für den Klang deiner Stimme. Ich wollte mich dir schenken, und die Schönheit meines Körpers. Nicht nur meines Körpers, sondern: meine Schönheit. Verstehst du? Meine Schönheit. Ich wollte dir meine Schönheit schenken, damit du sie erkennst. Wo ist da der Widerspruch?

ER: Du warst wie ein offenes Buch – die Nacktheit deiner Haut, ich weiß nicht, wie die leeren Seiten darin, unbeschrieben, nackt, ja, wie ein leerer Bogen eines ungeschriebenen Briefes. Was ist ein Brief, der nicht geschrieben wurde. Was ist deine Haut, wenn meine Blicke nicht auf ihr wandern – wenn meine Augen nicht zugleich Projektoren wären, nicht nur Erkenntnisorgane, die ihre Botschaften empfangen, die Botschaften deiner Haut, ihre Wärme, ihre Weichheit – die Öffnung ihrer Poren – sondern meine Augen sind oder waren, da ich sie jetzt geschlossen halte, da wir zu einem Ende kommen, meine Augen waren auch Organe, die eine Botschaft aussandten, die Mitteilung meiner Blicke, deren Worte, ja, kann man es Worte nennen – die Mitteilungen meiner Blicke habe ich sozusagen auf deine Haut geschrieben, auf ihre Nacktheit, in ihren Geruch, in ihre Weichheit – in die Öffnung ihrer Poren. Wie Worte auf einen Bogen Papier, wie Worte auf die leeren Seiten eines Briefes haben meine Blicke dir deine Schönheit auf deinen Leib geschrieben. Auf diese Weise habe ich deine Schönheit erkannt.

SIE: Aber es war meine Schönheit, verstehst du. Und ich habe sie dir geschenkt. Meinen Körper, meine Poren. Ich habe mich dir aus meiner Fülle geschenkt, und ich war nicht nur nackt, sondern auch leer, als ich vor deiner Tür stand. Ich war voll dieser Fülle, als ich mich dir verschenkte – und schenkte mich dir aus meiner Fülle. Aus der Fülle meines Körpers – und aus der Fülle meiner Schönheit. Und war leer, als ich meine Fülle dir schenkte. Ist eine Blume, die auf einer Lichtung steht in der Einsamkeit des Waldes, ist eine Blume, die dort steht, in der Pracht und der Fülle ihrer Schönheit, in ihrer Lust fast, ihre Pracht und Schönheit auszuströmen, zu verschwenden, ist die Blume im Licht dieser Lichtung nicht schön, solange sie einsam dort steht. Benötigt ihre Pracht den Blick eines Wanderers, der zufällig des Weges kommt, um ihre Schönheit zu erkennen?³ Kann denn diese

³ Diese Passage mit seiner Fülle-Leere-Thematik wurde angeregt von Kuno Lorenz, mit dem ich mich am 15. März 2012 über Fragen im Umfeld der DVD „Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal?“ unterhalten habe.

Blume nicht schön genannt werden, einfach nur für sich – in ihrer Einsamkeit, in ihrer Stille, in ihrer Überfülle, die sie in den leeren Raum dieser Lichtung ausströmt?

ER: Ja, natürlich kann diese Blume einsam, oder still, und übervoll an Schönheit genannt werden. Man kann sagen, ihre Existenz ist ein Akt der Verschwendung einer überschwänglichen Natur. Ich selbst war so ein Wanderer, der zufällig des Weges kam, und ich sah das Licht dieser Lichtung. Und ich fragte mich, wo kommt dieses Licht her? Es leuchtet nicht mir, es leuchtet auch dann, wenn der Zufall mich hier gar nicht haben will. Es leuchtet dieser Blume, weil das Licht dieser Lichtung die Überfülle ihrer Schönheit versteht. Aber kann das Licht der Blume sagen, du bist einsam, du bist still, deine Schönheit ist unbegreiflich, eine Provokation. Kann das Licht sprechen? Spricht es, indem es leuchtet? Oder kann nur der einsame Wanderer sprechen, der eine Sprache spricht, die er in seine Bücher schreibt. Auch die Natur ist ein offenes Buch und ihre Seiten sind nicht leer, aber unbeschrieben.

SIE: Dann ist die Schönheit ein Kind dieses Zufalls? Ich will es nicht glauben. Auch meine Schönheit wäre nur ein Kind des Zufalls? Der Biene wird es egal sein, ob die Blume, die sie bestäubt, schön ist oder nicht. Sie will nur den Nektar. Die Biene kann die Schönheit nicht erkennen. Und das Licht – das Licht, das selbst schön ist, schön, wenn es durch die Blätter fingert, durch die Blätter, die sich ihm hungrig und lichtrunken entgegen recken. Das Licht, das allen Dingen, die wir sehen, Farbe verleiht, soll Schönheit nicht erkennen können? Oder verstehen die Töne, die Schwingungen in der Luft, die die Schönheit der Musik erst zum Tönen bringen, verstehen die Töne ihre Schönheit nicht?

ER: Hier folgt noch eine längere Passage, die allerdings nicht aufgeschrieben wurde, zu der Frage, ob nicht alle Schönheit ein Kind des Zufalls sei, also auch die ihre, also die Schönheit von IHR – und in Folge dessen sei auch der menschliche Verstand ein Kind des

Zufalls – und auf diesem Wege die Frage nach der Schönheit nicht zu beantworten. Am Ende dieser nicht ausgearbeiteten Passage noch einmal die Frage, sozusagen in der Rahmenhandlung: Wo warst du? Denn als sie in sein Zimmer trat, war das Zimmer leer, das Bett verlassen, die Laken durchwühlt und noch warm. Er muss das Zimmer genau in dem Augenblick verlassen haben, da sie hineinkam. Der Text, so steht es in den Skizzen, plane gewisse Vorlagen aus dem biblischen Hohelied zu verarbeiten. Nur mit manchmal vertauschten Rollen: Sulamith in der Rolle von Salomon und umgekehrt. Oder die Rollen der Maria aus Magdala und Jesus.

SIE: Dann folgt ein Kapitel, in dem sie sich, also beide, SIE und ER, noch einmal mit der Beschaffenheit des Ortes befassen, in dem sie hofften, zu einem Ende zu gelangen –und von dem aus, sehr bedeutend, sie rückwirkend die Zeit, die bisher geschah, ihr Leben als Kinofilm, als musikalisches Werk betrachten und deuten könnten, und dabei aus dem zeitlichen Verlauf desselben heraustreten würden – wobei rückkoppelnd sozusagen, dieses **Aus der Zeit Heraustreten** auch die Eigenschaft des Raumes wäre, von dem aus sie sich als sich selbst Betrachtende aus der Zeit heraustretend beobachten würden, wie sie aus der Zeit heraustreten. Sogar der Standpunkt der Beobachtung müsste aus der Zeit heraustreten – um als aus der Zeit Herausgetreter das Beobachtete des Beobachteten (also der Musik) beobachten zu können. Das klingt alles viel komplizierter, als es tatsächlich ist. Man muss sich nur vorstellen, im Rückblick sein eigenes Leben wie einen Kinofilm oder ein musikalisches Werk zu betrachten. Oder wie eine dieser Glashalbkugeln, die zu schneien scheinen, wenn man sie schüttelt. Und darin agieren wir nun als unsere eigenen Hauptdarsteller – tun aber plötzlich Dinge, an die wir uns partout nicht erinnern können. Es sieht so aus, als wären wir aus der eigenen Vergangenheit gefallen. Als hätte sich unsere Vergangenheit verselbständigt. Als wäre sie uns oder wir uns abhanden gekommen. Und dieser erstaunlichen und erschreckenden Beobachtung hätte dieses Kapitel gewidmet werden sollen, dessen Warum der Sinn verbirgt, wo er herkommt? –Radio-Essay von Uli Aumüller

Hauptgedanken wir nun an Hand dieser wenigen flüchtigen Skizzen rekonstruieren.

ER: Das Ende, von dem wir hier sprechen, ist – jedenfalls verstehe ich es so – nicht einfach nur das Ende von einer Dauer, von einer Zeitspanne. Ende der Stunde, Ende der Woche, oder Rückblick auf die Vergangenheit in Hinblick auf eine zu gestaltende Zukunft. Wir reden von dem Ende dieser Form der Zeitlichkeit, vom Ende des Endlichen in gewisser Weise, von einem Ende des **Mit der Zeit Gehens**, eines Endes, das sich mit Gewalt gegen den Fluss, gegen das **Mitgerissen-Werden** von dieser Art von Zeit auflehnt, um in der Ruhe des Verweilens den Raum zu öffnen, in diesem Raum aufzugehen in einem Akt der Selbstvergessenheit – also der Hingabe, die wir uns, da sie aus der Zeit herausfällt, nicht anders als unendlich vorstellen können⁴. Anders könnte Hingabe nicht sein. Die verweilende Hingabe ist unendliche Hingabe, von einer Unendlichkeit, in der Zeit ausgelöscht ist. In solch ideeller Unendlichkeit ist begründet, dass das Verweilen, als **Nicht-Mitgehen** mit der Zeit zunächst negativ bestimmt, als Aufgehen immer und notwendig einen positiven Wert darstellt. Dadurch hebt es sich vom **Sich-Zeit-Nehmen** ab. Nehmen kann ich mir Zeit auch für etwas, das ich hinter mich bringen möchte oder das ich als eine, wie wir sagen, „zeitraubende“ Angelegenheit betrachte. Verweilen hingegen will ich gern oder gar nicht. Bei dem, bei dem ich nicht gern verweile, verweile ich auch nicht ungerne; ich halte mich dabei und damit einfach nicht auf. Verweilen aber gewährt Glück, weil sein Gegenstand, herausgelöst aus meinem im Ausgriff auf Zukunft geleisteten Weltentwurf, plötzlich in einem neuen, ungewohnten Licht erscheint. Glück tritt zum Verweilen nicht bloß akzidentiell hinzu, es wohnt ihm selbst inne. Verweilen wäre aber kein Glück, würde es sein Versprechen nicht einlösen.

⁴ Hier ist zum Teil wörtlich zitiert aus: Michael Theunissen, Negative Theologie der Zeit, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 285 ff.

SIE: Liebe sich, was du sagst, auch auf die Musik anwenden, denn dieses Glück, von dem du sprichst, das Glück, das aufgeht mit diesem Ende, habe ich am ehesten beim Hören von Musik erleben können. Und mir scheint, dass das Leben, das wir führten, am ehesten mit Musik verglichen werden könnte. Musik scheint dem am nächsten zu kommen.

ER: Ich weiß nicht, ob Musik hierfür als Beispiel wirklich so gut geeignet ist, denn Musik hat doch, da sie sich in der Zeit abspielt und entfaltet, einen positiven Zeitbezug zur Voraussetzung. Das Verweilen, das ich meine, als ein **Nicht-Mitgehen mit der Zeit**, ist näher betrachtet ein **Sich-Losreißen von ihr**. Die Gewaltlosigkeit, die Hingabe zur Voraussetzung hat, die Gewaltlosigkeit der Hingabe verdankt sich selbst der Gewalt, mit der wir gegen den Strom der Zeit angehen. Da Musik sich der Zeit verdankt, sich ihrem Strömen hingibt und ihr hingegen ihr Strömen gestaltet, ist sie glaube ich ein schlechtes Beispiel.

SIE: Sie ist im Gegenteil ein sehr gutes Beispiel, denke ich, da sie zum einen als Gestalterin der strömenden Zeit durchaus in der Lage ist, den Strom der Zeit auch anzuhalten, aus ihr herauszukippen, sie hinter sich zu lassen. Nicht jede Musik kann das und nicht jede Musik will das, aber ... aber wenn ich eine Musik höre, die das will und die das kann, vergeht die Zeit nicht mehr. Die Zeit verlässt ihre Zeitlichkeit. Zum anderen ist Musik von ihrem Ende her betrachtet, als ein Objekt der Erinnerung, ähnlich einer Skulptur der Bildenden Kunst, ebenso ein Objekt, das aus der Zeit herausfällt. Indem ich mir eine Musik, die ich gerade gehört habe, in ihrer Ganzheit vor dem inneren Ohr vor Augen führe – ja beides irgendwie: vor Augen führe vor dem inneren Ohr, fasse ich ihren zeitlichen Verlauf in einen Augenblick der Gegenwart zusammen und kann gleichzeitig die klingende Skulptur, jetzt erst ein Klangkörper, drehen und wenden und von allen Seiten hörend betrachten. Es ist das Verweilen in der Betrachtung einer Vergangenheit, die ich erinnere, und das Glück, das

sich mir in diesem Augenblick ereignet, ist das Glück einer Entdeckung, das Glück der Vielfalt der Bezüge, der Farben und Formen, das Glück der Entdeckung einer neuen Welt, die sich mir in diesem Augenblick in seiner ganzen Fülle auftut.

ER: Wenn es sich um eine gute, oder sogar nur, wenn es sich um eine sehr gute Musik handelt, die über diese Fülle verfügt. Bei einer schlechten willst du gar nicht hinhören, und verweilen schon gar nicht – und dich erinnern erst recht nicht.

SIE: Hier wäre in einer Fußnote eine Erörterung einzufügen über den Widerspruch von augenblicklicher Ekstase, dem momentanen sich Mitreißen-Lassen beim Hören von Musik, die die spätere Erinnerung der musikalischen Textur oder Architektur unmöglich machen. Aber diese Fußnote wurde leider nicht ausgeführt und bleibt ungeschrieben. Ich halte diesen Umstand für sehr bedauerlich, denn mir ist keine Literatur bekannt, die diesen Widerspruch auflöst. Je besser eine Musik ist, desto unwahrscheinlicher ist es, dass ich sowohl ihre Architektur in Erinnerung behalte als auch mich ihr hörend hingebe. Eine Auflösung dieser Frage hätte uns brennend interessiert!

MUSIK:

Rotbauchunken und Frösche von Wolfgang von Schweinitz / Helmut Dorschner – Séries Sonores 37 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 0:57

SIE: Ich war in unserem Wald, lag im Schatten dieser Lichtung – und schlief. Ich hörte dem Gesang der Unken zu, dem Gesang der Unken und der Frösche, sann über ihre Bedeutung nach – und bin darüber wohl eingeschlafen. Es träumte mir, du seist zu mir in unseren Wald gekommen und bist über mich hergefallen. Es träumte mir, dass ich nichts mehr begehrte, als dass du über mich herfällst und mir die Kleider vom Leibe reißt ...

ER: (empört und zugleich nur flüsternd) Ich habe dir die Kleider vom Leib gerissen!

SIE: Ich wollte, dass du mich begehrt, so sehr begehrt, und nur mich begehrt, dass du nicht mehr warten kannst, bis ich mich dir schenke, sondern ich wollte, dass du mich so sehr begehrt, dass es dir gleichgültig ist, ob ich mich dir schenken möchte oder nicht, und ich wollte auf diese Weise dein Opfer sein, ich wollte, dass du den Mut hast, mich nicht zu fragen, sondern mich zum Opfer zu machen deiner Begierde, die so groß ist, so unaufhaltsam, dass sie keinen Aufschub gewährt, dass sie dich übermannt, überschwemmt, so wie du mich übermannst und überschwemmst und ich dir nicht entfliehen kann, mich nicht wehren kann, weil ich mich auch nicht wehren wollte, weil ich mich dir hingeben wollte, deiner Begierde, die kein Halten mehr kennt, keine Fragen mehr stellt, jeden Widerstand überwindet.

ER: Ich habe dir die Kleider vom Leib gerissen – aber du hast dich gewehrt. Du hast geschrien, du hast um dich geschlagen, du bist aufgesprungen und wolltest davonrennen, aber ich bin dir hinterher gelaufen ...

SIE: Ich wollte es dir nicht zu leicht machen, nur deswegen habe ich geschrien, ich wollte wissen, wie sehr du mich begehrt, deswegen bin ich davongelaufen, aber du hast mich festgehalten und hast mich geschlagen, so dass ich es mit der Angst zu tun bekam, und noch lauter schrie und noch mehr Angst bekam vor deinen Schlägen, Angst vor deiner Begierde, die in dich gefahren war, so dass ich dich nicht wiedererkannte, weil du nicht mehr DU warst, du warst nicht mehr DU, nicht der, den ich liebte.

ER: Geschlagen? Nein, ich habe dich nicht geschlagen. Ich kann mich nicht erinnern. Ich bin dir hinterhergelaufen – ich habe dich zu fassen versucht, du bist immer wieder hingefallen, hast dich immer wieder befreit von meinen Griffen, wo immer ich dich zu fassen bekam, bist du aufgesprungen und davongerannt und ich hinter dir her – vielleicht

habe ich dich geschlagen, ich wollte es nicht, ich wusste nicht mehr, was ich tat.

SIE: Und dann? Was war dann? Versuche dich zu erinnern.

ER: Ich weiß es nicht mehr.

SIE: Du weißt es nicht mehr?

ER: Nein.

SIE: (Leise) Haben wir uns geliebt?

ER: Geliebt? Wenn wir uns nach dieser Jagd, die eine Jagd war, wie ein Wolf, der seine Beute jagt, um am Ende, wenn er seine Beute gerissen hat, sein blutiges Maul in ihren Hals vergraben, selbst vor Erschöpfung in eine tiefe Ohnmacht zu sinken. Wenn wir uns nach dieser Jagd geliebt haben, dann war es eine Liebe trotz und über diese Erschöpfung hinaus. Wenn wir uns geliebt haben, dann war es eine Liebe, an die ich mich überhaupt nicht mehr erinnern kann, als wäre ich nicht dabei gewesen und du auch nicht, ich finde keine einzige Spur in meinem Gedächtnis. Was habe ich getan, was habe ich mit dir getan. Ich weiß es nicht. Wenn wir uns nach dieser Jagd geliebt haben, dann war es eine Liebe, von der ich nichts weiß, ich war so sehr außer mir, dass ich mich nicht erinnern kann. Ich war meiner selbst, ich war der Welt abhanden gekommen.

MUSIK:

Rotbauchunken und Frösche von Wolfgang von Schweinitz / Helmut Dorschner – Séries Sonores 37 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 0:17

SIE: Ich bin aufgewacht. Es war Nacht. Es war dunkel. Ich hatte Schmerzen. Ich war nackt. Es war mir kalt. Ich war allein. Du warst nicht da. Du warst fortgegangen. Wo war ich? Ich hatte überall Schmerzen. Wo warst du?

ER: Ich habe dich gesucht überall in dem Wald, aber es war so dunkel. Ich habe nichts gesehen. Ich habe dich gerufen, ich habe dich gesucht und wusste selbst nicht, wo ich war. Ich bin immer wieder gestürzt, über irgendetwas gestolpert oder gegen einen Baum gelaufen, jeder Schritt tat mir weh. Als ich deine Schreie hörte, konnte ich mein Glück kaum fassen.

SIE: Du hast mich in deine Arme genommen und gewärmt. Du hast mir Worte ins Ohr geflüstert, die ich nicht verstand, so müde war ich, und erschöpft und selig. Ich bin in den Klang deiner Stimme versunken, ich habe mich darin verwoben, verloren, und fühlte mich darin warm und geborgen. Ich war selig bis in alle Ewigkeit.

ER: Ich habe uns mit den Blättern des Waldes zugedeckt und mit Ästen und anderen Dingen, die herumlagen. Wir schmiegt uns eng aneinander, Haut an Haut, und so schliefen wir unbewegt bis in den Morgen, als die Vögel uns weckten mit ihrem Konzert.

SIE: Als ich aufwachte, morgens, lagst du neben mir und warst mir fremd. Ich war mir selbst fremd. War das alles nur ein Traum? Woher dann die Schmerzen.

MUSIK:

Mark Andre , „...auf ...“ II, Ensemble Modern, Pierre Boulez, Ltg. , (Labelcode & LC Nummer), Zeit: 1:02

ER: Fass mich nicht an – bitte – bitte – rühre mich nicht an⁵ – so etwas in dieser Art hat sie gesagt, als sie aufwachte, ihn sah – und ihn auf den ersten Blick für einen Förster gehalten hatte.

SIE: Gesagt? – Ich habe es nicht gesagt, ich habe dich angeschrien.

ER: Es war mehr ein Ruf, denn ein Schrei. Es war etwas anderes in dem Klang deiner Stimme, als die Bedeutung der Worte.

⁵ Diese Szene folgt in vielen Details Johannes 20, 13-18 – und verdankt des weiteren viele Gedanken dem Essay von Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere* , Diaphanes Zürich/Berlin 2008 in der Übersetzung von Christoph Dittrich

SIE: Was ich schrie, war eindeutig.

ER: Vielleicht sind wir Herren der Worte, die wir sprechen, und lassen uns selten hinreißen etwas zu sagen, was wir gar nicht wollen – aber schwieriger ist es, die Materialität, ihre Ausdehnung, den Körper unserer Stimmen zu beherrschen. Und insofern ihre Ausdehnung auch ihre Form bestimmt, könnte man sagen, dass ihre Seelen am wenigsten zu beherrschen sind und ihren eigenen Wegen folgen. In deiner Stimme schwingt immer zugleich so etwas wie Musik – und die Musik ist das eine, und die Worte sind das andere. Mal scheinen sie sich nicht zu unterscheiden, mal bilden sie eine Einheit aus Gegensätzen⁶.

MUSIK:

Grunewald von Uli Aumüller – *Séries Sonores 10* (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 1:55

SIE: Du hast dich in dieser Morgenstunde, als ich verzweifelt war, dem Gesang der Vögel zugewandt. Ich fühlte mich so einsam, so allein gelassen. Ich fühlte mich, als wäre ich nach drei Tagen aus dem eigenen Grab gestiegen, aus der Leere meines eigenen Grabes – aus meiner Leere.

ER: Du wolltest, dass ich dich nicht berühre – du wolltest, dass ich von mir aus den Wunsch nicht hätte, dich zu berühren. Du wolltest, dass ich dich festhalte, noch einmal festhalte, um dich loszulassen, weil du dir selbst entschwunden warst. Dein Abhandenkommen war nicht mehr aufzuhalten ...

SIE: Das stimmt. Nicht Gegenwart, sondern Abstand von der Gegenwart. Nicht Präsenz im Sinne von Dasein, sondern die Präsenz der Leere, also Nachklang. Nicht der Klang meiner Stimme, sondern nach dem Klang meiner Stimme, etwas Unhörbares. Meine Stimme

⁶ Dieser Gedankengang folgt Essay von Michel Serres, Musik, der beim Merve-Verlag Berlin erscheinen wird und bislang nur als unveröffentlichtes Typoskript vorliegt.

verstummt – ich hörte das Verstummen meiner Stimme, ich hörte die Unhörbarkeit meiner Stimme ...

ER: Aber auch die Gegenwart von etwas, das nicht ist. Die Hörbarkeit von etwas nicht Hörbarem. Oder dass ich etwas sehe, das unsichtbar ist. Ich sehe etwas, und zwar nicht, obwohl es unsichtbar ist, sondern weil es unsichtbar ist. Ich glaube etwas, von dem ich weiß, dass es nicht da ist.

SIE: Weil du mich nicht mehr sehen konntest, weil ich unsichtbar war, mich verflüchtigte, weil du mich nicht mehr hören konntest, nur mehr den Nachklang meiner Stimme, die verstummt war – hast du einen Ersatz gesucht. Du wolltest Musik hören, die Schönheit des Waldes ...

ER: Es war wie eine Spur. Die Spur deines Verschwindens hinterließ eine Gegenwart. Deine Gegenwart. Der Nachklang deiner Stimme, deines Verstummens, öffnete den Raum, den Raum der Präsenz deiner Stimme. Es war nicht die Spur eines Endes, sondern die Spur eines Anfangs. Anfang und Ende in einem.

MUSIK:

Gustav Mahler, Symphonie Nr. 5, 4. Satz, Philharmonic Orchestra, Giuseppe Sinopoli, Deutsche Grammophon, 415 476 2, LC 0173, Zeit: 3:43

SIE: Du hörtest, im Augenblick meines Verschwindens, dem Gesang der Vögel zu – und du hast Musik gehört. Das ist, was du gesagt hast: Deine Musik.

ER: Nein, nicht meine Musik. Trotz der unendlichen Traurigkeit, dass ich dich nicht festhalten konnte im Augenblick deines Verschwindens. Dies hätte ja bedeutet, dass meine Ohren die Sänger gewesen wären des Gesangs der Vögel. Und dass meine Augen die Maler gewesen wären der Schönheit der Buschwindröschen im Unterholz und der Moose und Farne, der Farben und Formen, der leuchtenden Pracht auch des Lichts. Meine Augen waren keine Maler und meine Ohren

keine Sänger. Das heißt genauer gesagt, ein klein wenig waren sie es – mehr oder weniger sind sie es immer. Die Ohren sind immer zugleich auch Sänger und die Augen Maler der Schönheit, die sie hören oder sehen. Unsere Sinne sind gewohnt, den Dingen einen Sinn zu geben, die sie wahrnehmen. Aber der Sinn verdeckt, was ihm vorausgeht. Die Schönheit des Gesangs der Vögel wäre nur meine Schönheit, und der Gesang der Vögel an sich nur ein Gezwitscher. Oder was ist mit der Schönheit der Anemone, ihre feingliedrige Haut, denn eigentlich ist sie nur Haut, die sich empor streckt, sich entfaltet, ihre Schönheit wäre nur meine Schönheit, meine Einbildung, und die wäre zu armselig, um meine Trauer zu trösten.

SIE: Aber wer sollte der Autor sein, der Komponist, der Maler dieser Schönheiten, wenn es nicht deine Sinne sind. Das weiß doch jeder Hinterweltler⁷ – inzwischen – dass ein großer Schöpfer dafür nicht in Frage kommt. Den haben wir begraben.

ER: Den haben wir von Anfang an begraben. Ich meine, das war von Anfang an die Pointe von der Geschichte.

SIE: Von welcher Geschichte?

ER: Gott ist tot, weil er sich selbst geopfert hat. Gott ist nicht tot, weil wir ihn begraben oder umgebracht, und dann begraben haben, sondern Gott ist tot, weil er sich selbst geopfert hat. Und das auch nur, weil es von Anfang an so aufgeschrieben war. Es gibt also weder Opfer noch Täter, sondern es gibt nur Akteure einer sich selbst erzählenden Geschichte – sich selbst erzählend, und zwar buchstabengetreu.

SIE: Kannst du mir verraten, von welcher Geschichte gerade die Rede ist?

ER: Und am Schluss sagt er, ganz lapidar, das klingt so überhaupt nicht geheimnisvoll oder außergewöhnlich. Da sagt er: Liebe Maria

⁷ Friedrich Nietzsche's „Also sprach Zarathustra“, 3. Kapitel

von Magdala – das ist die Szene, wo er ihr als Gärtner erscheint. Ein Gott als Gärtner, ist auch eine lustige Vorstellung – also er sagt: Liebe Maria aus Magdala, geh zu meinen Brüdern – als wenn sie auf die Idee nicht schon allein gekommen wäre, die haben ihn ja alle gesucht. Das Grab war leer und sie haben ihn verzweifelt gesucht – also, sagt er, geh zu meinen Brüdern, erzähle ihnen, dass du mir hier begegnet bist, verkleidet als Gärtner – und sage ihnen, dass ich mich auf den Weg zu meinem Vater mache. Also das heißt doch, auf den Weg zu sich selbst.

SIE: Sagte er?

ER: Ne, sage ich.

SIE: Er sagte, ich mach mich auf den Weg.

ER: Und ich sage, das heißt doch zu sich selbst.

SIE: Wer ist er, wer ist ich?

ER: Das eben ist genau die Frage.

SIE: Ich gebe auf. Ich gehe jetzt.

ER: Sagte er. Er sagte: Ich gehe zu mir. Ich gehe dorthin, wo ich bin. Ich bei mir, bei meinem Vater, bei dem Wort, das geschrieben steht.

SIE: Ich gehe jetzt, weil ich keine Lust mehr habe.

ER: Mit Lust hat das nichts zu tun.

SIE: Du hörst mir nicht zu.

ER: Du hast gesagt: Ich gehe, weil ich keine Lust mehr habe. Und ich sage, dass das mit Lust eher nichts zu tun hat. Gibt es eine Selbstopferungslust – gibt es so etwas wie einen göttlichen Todestrieb? Todestrieb mit eingebauter Selbsteinkehrlust. Können Götter sterben? Aber wie soll das **Mit-sich-selbst-Identische** denn anders sein, als mit sich selbst identisch. Wenn ich eine Person mit so einem – mit einem solchen Charakter ausstatte, killt das jeden
Warum der Sinn verbirgt, wo er herkommt? –Radio-Essay von Uli Aumüller

Spannungsbogen. Eine eigentlich absurde Idee, eine Geschichte erzählen zu wollen, in der der Hauptheld unveränderlich mit sich identisch bleibt. Und am Ende wird er umgebracht, weil die Geschichte es so will, er ist da auch nur Akteur, ein Schauspieler, der nicht das Recht hat, auf das Drehbuch einzuwirken – wobei, wenn man da mal drüber nachdenkt, kommt nur er selbst in Frage, der es geschrieben haben könnte.

SIE: Sehen wir uns noch?

ER: Das genau habe ich mich auch gefragt. Warum stellt Maria aus Magdala nicht diese Frage: Sehen wir uns noch? Oder hat sie, da sie ihm noch einmal begegnet, alle notwendigen Informationen? Gott ist tot, weil er sich selbst geopfert hat, und ist auf dem Weg zu sich, wo er die ganze Zeit schon war. Verstehst du, das ist etwas, was Nietzsche nicht verstanden hat: Dieser Gott kommt zu sich, oder ist bei sich, nicht obwohl, sondern weil er sich geopfert hat. Tot oder nicht tot ist für die Präsenz – oder wie soll ich sagen, für die Ekstase, für den Entwurf dieses **Bei-sich-Seins** vollkommen irrelevant. Oder vielleicht sogar im Gegenteil, die göttliche Präsenz erfüllt sich im Akt der Selbstopferung – im Ausklang, in der Phase des Verlöschens. Nietzsche hat es sich zu leicht gemacht. Er hätte wahrscheinlich gesagt, das ist alles nur eine Einbildung. Maria hat ihn nicht gesehen, sie hatte nur ein Gesicht. Sie hat ihn gesehen, weil sie ihn sehen wollte. Also eigentlich war da nichts. Gar nichts war da – nicht mal ein leeres Grab.

MUSIK:

Mark Andre, ... als ... II (für Bassklarinette, Violoncello, Klavier),
Trio Accanto / Experimentalstudio des SWR, Kairos 0012732KAI LC
10488, Zeit: 1:45

ER: Wo bist du? Woووو bist duuuu? Woوو biiiiist duuuu?

SIE: Er hatte tatsächlich nicht gemerkt, dass ich aufgestanden und fortgegangen war. Er war so von seiner eigenen Rede begeistert, dass er mir nicht mehr zuhörte. Aus diesem Grund war ich beleidigt, und bin aufgestanden und gegangen.

ER: Wo bist du?

SIE: Er begann mich zu suchen. Er rief mich bei meinem Namen. Aber ich war fort und weggegangen. Er hörte meine Stimme nicht mehr – er hörte nicht mehr meine Stimme, sondern nur mehr mein Schweigen. Ich war fort. Weggegangen. Also gar nichts mehr. Er hörte nicht einmal mein Schweigen. Das Schweigen kann sehr laut sein mitunter. Vielleicht könnte man sagen, dass ich sehr laut geschwiegen habe. Wodurch unterscheidet sich absichtsloses Schweigen von absichtsvollem Schweigen – und dem Schweigen, das sich durch die Abwesenheit seiner Gegenwart auszeichnet. Also das Nichts. Das Nichts, das keinen Namen hat. Aber wie kann etwas Namenloses „Namenlos“ genannt werden?

ER: Ich habe dich gesucht.

MUSIK:

Uli Aumüller, „... im Wald ... (Under the Trees)“, Séries Sonores 61, inpetto filmproduktion berlin, Zeit 3:36

SIE: Ja, ich weiß, du hast mich überall gesucht. Du hast mich gesucht in den Blättern unter den Bäumen, die der Schnee im Winter flach gedrückt hatte. Die noch ganz feucht waren vom Schnee, weil der Schnee gerade geschmolzen war. Wie gebügelt waren die Blätter – und du dachtest, das sieht aus wie eine Haut, die Haut dieses Waldes – oder meine Haut, meine Poren, mein Geruch. Du hast dir die Knospen der Bäume angesehen, die im Frühling aufspringen, an allen Ästen und Zweigen, und du hast an meine Brüste gedacht, ihre Knospen, meinen Mund, meinen Schoß, der sich dir öffnet. Du hast über das Wasser geschaut, und hast gesehen, dass an seiner Oberfläche kleine

Dampfschwaden aufsteigen, und meinstest meine Ausdünstungen zu sehen, zu riechen, zum Greifen nah. Du hörtest dem Rauschen des Windes zu, und seinem vielstimmigen Konzert in den Birken, ihrem feingliedrigen Klang, in den Pappeln mit ihren silbernen Blättern, den Buchen, die dunkler dröhnen, oder den Fichten, die heller pfeifen als die Kiefern, mit ihren langen Nadeln. Aber was du hörtest war der Klang meiner Haare, der so unendlich leise, fast unhörbare Klang meiner Haare, du hörtest den Klang meiner Kleider, den Klang, wenn ich mich entkleide, du hörtest, wie deine Hände mich berühren, du hörtest, wie deine Hände über meine Haut streichen, du hörtest die verschiedenen Klänge meines Rückens, meiner Brüste, meines Bauches – du hörtest den Klang deiner Küsse auf allen Saiten meines Körpers, deiner Küsse und deiner Bisse. Du hörtest mich stöhnen und schreien in dem Geschrei (denn Gesang ist es nicht) – in dem Geschrei der Frösche und in dem unheimlichen Singsang der Unken, in den du meine Wollust eingewoben hattest. Sogar den Himmel, noch über den Wolken, sein unendliches Blau, hast du mit den Höhlungen meines Leibes in eins gesetzt.

ER: Ich habe Musik gehört – ich habe überall Musik gehört. In jedem Bild, das ich sah, entdeckte ich eine Partitur, die Partitur einer Musik, die in den Bildern ihre Spuren hinterlassen hatte. Einer Musik also, die zu hören wir entweder verlernt haben, oder die schon lang verklungen ist, und deren Klanggestalten die Gestalten der Materie geformt haben. Wie sie aber geklungen hat, wissen wir nicht, wir wissen nur von der Vielfalt der Farben und Formen – und nicht welche Gestalten die Klangspur welcher Schwingungen sind.

(Kleine Pause)

Ich wollte einfach nicht glauben, dass die Natur ein offenes Buch ist, aber ein Buch mit leeren Seiten. Und dass alles, was ich aus diesem Buch herauslese, von mir und nur von mir zuvor dort hineingeschrieben wurde.

SIE: Du hast also gar nicht nach mir gesucht? Du bist in den Wald und hattest einen Konzertsaal im Kopf. Der Wald als der bessere Konzertsaal ...

ER: Der Konzertsaal war mir von jeher der aufmerksamste Lehrmeister. Ein Objektiv der Wahrnehmung, Mikroskop und Teleskop in einem, die kleinsten Dinge zu beobachten – und in ihren Zusammenhängen zu erkennen, in ihrer Einzigartigkeit. Aber auch ein Ort der Hingabe: Wie oft war ich im Konzertsaal und habe eigentlich nicht gehört, sondern habe einfach nur die Zeit vergessen.

SIE: Ich glaube jedoch nicht, dass der Wald oder die Natur – mit all ihrem Reichtum an Gestalten, Strukturen, Klängen, Geräusche, ihrem Licht – der bessere Konzertsaal sein könnte. Der Reichtum an Sinneseindrücken in der Natur, an Beobachtungen ist mehr und ist zugleich weniger als das, was der Konzertsaal, der bürgerliche Konzertsaal bieten kann⁸. Musik als Kunst, so wie ich sie verstehe, ist für mich reflektierte Nachricht von geistvoller Menschlichkeit – geladen mit kreativer und auch subversiver Energie. Aber ich gebe zu, dass ich mir manchmal denke, ich bin mit dieser Auffassung von Kunst, wie ich sie liebe, einfach nur ein Auslaufmodell.

ER: Nein, auf keinen Fall ein Auslaufmodell. Aber ist nicht die Natur, sobald wir ihr begegnen, für uns kein unbeschriebenes Blatt, weil wir schon so viel wissen über sie, und ist sie nicht, sobald wir ihren Begriff nur in den Mund nehmen, keine Jungfrau mehr. Ist das Reden oder Schreiben über, von oder in der Natur nicht eine Art von Tätigkeit, die von ihrem Charakter her eher in den Konzertsaal gehört? Der Konzertsaal als das Laboratorium dessen, oder der Begriffe dessen, was wir für Natur halten? Eigentlich kommen wir gar nicht heraus aus diesem Konzertsaal, selbst wenn wir in der Natur sind, denn der Ort, der uns geprägt hat, von dem aus wir in der Lage sind, aufzuspüren, was in oder an der Natur natürlich ist, ist natürlich der

⁸ Aus einem Brief von und aus einem Brief an Helmut Lachenmann, im März 2012

Konzertsaal. *Insofern könnte man sagen, dass umgekehrt der Konzertsaal der bessere Wald ist, weil erst durch den Saal der Wald als Natur erkennbar wird. Und zwar nicht, weil der Konzertsaal ein Kubus ist, und aus Stein und Holz, und ein Spross einer langen Tradition der Kulturgeschichte – und der Wald ist im Gegensatz dazu einfach nur der Wald. Die Frage, wie und ob er gestaltet ist, berührt allerdings eher Glaubensfragen. Es ist nicht so sehr der Gegensatz des Waldes zum Konzertsaal, der mich herausfordert, sondern wo ich eher versuchen würde anzusetzen, ist der Naturbegriff, der im Konzertsaal immer wieder aufgerufen wird, wenn das Musikerleben oder das Reden über Musik als etwas Naturhaftes, Organisches, Fließendes, Fließend-Eruptives, Rührendes, Erhabenes beschrieben wird, also als etwas, das im Wald doch unmittelbar gegenwärtig sein müsste.*⁹ Inwieweit prägt ein Gustav Mahler unsere Auffassung dessen, was wir als Natur begreifen. Vor allen Dingen weil Natur bei ihm als etwas latent Verlorenes, Vergangenes aufscheint, als wären die Tage der Natur vergangen und was wir von ihr zu sehen bekommen sozusagen nur ein Überbleibsel, das auf etwas verweist, das nicht oder schon längst nicht mehr existiert, außer vielleicht in unserer Phantasie oder in den einen oder anderen Erzählungen, Mythen.

SIE: Nein, das kann es doch nicht gewesen sein. Dem Menschen ist sein Geist doch nicht gegeben, um sich in das gemachte Bett der Natur zu legen, und den feuchten Schoß ihrer Schönheiten nachzuahmen – sondern dieser Geist kommt dann in reinster Form zu sich, der Mensch zu sich selbst, wenn er menschengemacht, von seiner Erfindungsgabe durchdrungen Dinge erschafft, die es vorher nie gegeben hat. Nicht nur, dass er zu neuen Welten die Türen aufstößt, die uns bislang verborgen geblieben waren, sondern dass die Welten, die sich da eröffnen, nie gewesen wären, hätte der Mensch sie nicht in die Welt gesetzt. Seine eigene Welt über die Welt hinaus, in der wir

⁹ *Kursiv geschriebene Passagen* wurden für die Hörfunkfassung gekürzt.

sind und aus der wir sind. Aber dieser nicht verhaftet, sondern frei, frei, nicht nur Kopien herzustellen von dem, was schon ist, sondern eigene Originale herzustellen, Originale eigenen Rechts, sui generis – und darin liegt ihre Provokation, auf ihre, nur ihnen eigene Art genauso lebendig und – ja – „schön“ zu sein, wie die Schönheiten und die Lebendigkeit, die du in der Natur beobachtest und die du an ihr so preist. *Die Lebendigkeit und Schönheit der Kunst sind aber nicht die gleichen, wie wenn wir einen Wald als lebend, lebendig und schön bezeichnen. Das Leben der Kunst hat eine andere Natur, als die Natur der Natur – also die Natur der Natur draußen, oder wie sagt man, als das Wesen, das die Natur draußen, wenn wir im Wald sind, ausmacht. Die kann man zwar vergleichen, irgendwie, sind aber doch vom Wesen her grundverschieden, so wie Äpfel und äääähmmmm Himbeersorbet. Aber nur deswegen gehe ich in den Konzertsaal. Wegen dieser Provokation – und die Subversion läge darin, dass ein Kunstwerk, so es die Herausforderung neue Welten zu erschaffen, annimmt, sich nicht damit begnügen kann, den bekannten Klängen eine Reihe neuer Nuancen hinzuzufügen, und dem Alphabeth ein paar neue Buchstaben und dem Wörterbuch ein paar neue Wörter – sondern dass es, um sich lebendig aus sich selbst heraus zu formen, zu entfalten, um Zeugnis abzulegen von der Kreativität des menschlichen Geistes – dass es jedes Mal eine neue Sprache erfindet, welche die Regeln der bisher bekannten Sprachen aus der Bahn wirft, untergräbt, durchwühlt wie die Wildschweine den Boden des Waldes. Kunst muss an der Sprache rütteln, die sie hervorbringt. Deswegen gibt es so wenige Kunstwerke, die diesen Namen verdienen. Die meisten sogenannten Kunstwerke sind nur Mixturen neuer Klangnuancen, Buchstabenerfinder, enzyklopädische Nischenbesetzer – aber eben keine Kunst.*

MUSIK:

Mark Andre, ... als ... II (für Bassklarinette, Violoncello, Klavier),
Trio Accanto / Experimentalstudio des SWR, Kairos 0012732KAI LC
10488, Zeit: 0:45

ER: Es würde hierauf noch folgen eine Abhandlung zur Frage nach dem Ursprung der Musik. Entweder entwickelte sich aus den Geräuschen der Natur zuerst die Musik und aus der Musik die Sprache. Oder Musik und Sprache gleichzeitig, als Systeme, die einander bedingen, aber nicht aufeinander aufbauen. Sozusagen als eine ontogenetische Parallelentwicklung mit zwei verschiedenen Akzentuierungen ihrer Bedeutungen. Oder – dritte Möglichkeit: Zuerst die Sprache, dann die Musik. Dann wäre die Musik das Medium der Transzendierung der Sprache – von der aus, was Wittgenstein wohl andeutete, Sprache könne analysiert werden. Aber von dieser Abhandlung existiert nur diese knappe Skizze, eine Ausführung wurde nicht aufgeschrieben.

SIE: Bevor wir zu einem Ende kommen, meinte er dann noch, und sagte, was er eigentlich immer wieder gesagt hat, bevor er ankündigte, zu einem Ende kommen zu wollen, zu einem Ende einzukehren, wie er das immer sagte, oder um jetzt am Ende ein klein wenig mit einem Adornozitat zu spielen, sprach er auch vom Einstand der Vergängnis, also nicht unserer eigenen leiblichen Vergängnis, sondern von der Zeitvergängnis, dem Einstand der Zeitvergängnis, die sozusagen ruht, die ausgehebelt ist, wie auch immer.

MUSIK:

Uli Aumüller, „... im Wald ... (Under the Trees)“, Séries Sonores 61,
inpetto filmproduktion berlin, Zeit 2:01

ER: Ich meinte, dass die Schönheit des Waldes, der Natur, in dem Augenblick, da ich anderen davon erzähle, wie auch immer, indem ich davon erzähle oder Bilder davon mache, und die herumzeige, die

anderen, also dich und du und du und du, genauso trifft, diese Schönheit trifft dich genauso, wie sie mich getroffen hat vor Ort. Unmittelbar. *Und diese Schönheit ist auch eine Provokation, und subversiv als Provokation ist sie sowieso. Subversiv, weil nicht zu fassen ist, woher sie eigentlich kommt. Weil sie mich unmittelbar und immer wieder einfach umhaut – und ich mir hundert Mal sagen kann: Gut – ok! Habe ich jetzt gelernt. Die Natur selbst hat mit Schönheit nichts am Hut. Das ist absolut nur mein Ding, was ich da par tout hinein- oder herauslesen möchte. Aber dann merke ich halt einfach und beunruhigender Weise: Ne, das kommt auch aus dem Objekt selbst heraus, da bleibt immer so ein kleiner Rest, auch wenn ich all meine Projektionen und Wahrnehmungstechniken und so weiter sozusagen einfach mal wegstreiche, heraus rechne sozusagen, dann bleibt immer noch so ein kleiner Rest, der aus dem Objekt Wald oder der Natur selbst herauskommt, ein Rest, der mich so anpackt. Das Objekt ist also nicht nur ein Objekt, ein Objekt Wald oder ein Objekt Natur, sondern es ist zugleich ein Subjekt, es hat etwas Magisches, und wenn man sich nun vorstellt, man könne den Wald in einen Konzertsaal transferieren – was gar nicht so unmöglich wäre es sich vorzustellen, denn man kann ja auch jedes Kunstwerk, jedes musikalische Kunstwerk mit einem Wald vergleichen, in dem wir uns verlieren, aber zugleich irgendwie zu orientieren gelernt haben, ... wenn man sich nur vorstellt, den Wald in einen Konzertsaal zu transferieren, dann würde er dort in seiner Eigenart als Subjekt-Objekt, als Objekt mit Subjektcharakter seine subversive Energie entfalten, die Provokation seiner Schönheit entfalten – oder wäre es dann so, wie es einer Mikrobe unterm Mikroskop ergeht, die wegen des Lichtes und der Hitze zwar schön anzuschauen ist, aber leider zu Grunde geht.*

(Nach einer gewissen Pause)

SIE: Selig sind, die nicht sehen und doch glauben! Wenn ich dem noch ein letztes Wort hinzufügen darf, dann dieses: Denn im Anschluss an diese Seligpreisung im Johannesevangelium heißt es, dass Jesus noch viele Zeichen getan hat, nach seinem Tod und noch vor der Auferstehung. In der Phase seines Entschwindens – in der Übergangsphase: Nicht mehr hier und noch nicht woanders. Aber diese Zeichen – oder viele dieser Zeichen, heißt es in dem Evangelium, wurden nicht aufgeschrieben – und ich frage mich dann immer: Aufgeschrieben wann? Weil es ja auch immer heißt: Er tat, wie es geschrieben steht. Er tat ja nichts, was nicht schon geschrieben stand. So gesehen müssten also die Zeichen, die er tat, die nicht geschrieben standen, ungeschriebene Zeichen sein. Und da frage ich mich immer, was ist das, „ungeschriebene Zeichen“? Das ist doch Musik, oder? Zeichen zwar, aber ungeschrieben.

ER: War es das jetzt? ... Ich meine – was geschieht denn jetzt zwischen den beiden, IHR und IHM? Sie waren im Wald – und ER hörte den Vögeln zu. Irgendwann in der Frühe. Ja, und dann? Was geschah dann?

SIE: Ich sagte doch schon: Nichts. Es gibt darüber keine Aufzeichnungen. Was immer geschah, es geschah unaufgeschrieben.

Musikliste / GEMA-Meldung

01

Gustav Mahler, Symphonie Nr. 4, 3. Satz, London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt, EMI Classics CMS 7 64471 2 LC 6646
Zeit: 2:45

02

Rotbauchunken und Frösche von Wolfgang von Schweinitz / Helmut Dorschner – Séries Sonores 37 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 0:57

03

Rotbauchunken und Frösche von Wolfgang von Schweinitz / Helmut Dorschner – Séries Sonores 37 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 0:57

04

Mark Andre , „...auf ...“ II, Ensemble Modern, Pierre Boulez, Ltg. , (Labelcode & LC Nummer), Zeit: 1:02

05

Grunewald von Uli Aumüller – Séries Sonores 10 (inpetto filmproduktion berlin) Zeit: 1:55

06

Gustav Mahler, Symphonie Nr. 5, 4. Satz, Philharmonic Orchestra, Giuseppe Sinopoli, Deutsche Grammophon, 415 476 2, LC 0173, Zeit: 3:43

07

Mark Andre, ... als ... II (für Bassklarinette, Violoncello, Klavier), Trio Accanto / Experimentalstudio des SWR, Kairos 0012732KAI LC 10488, Zeit: 1:45

08

Uli Aumüller, „... im Wald ... (Under the Trees)“, Séries Sonores 61, inpetto filmproduktion berlin, Zeit 3:36

09

Mark Andre, ... als ... II (für Bassklarinette, Violoncello, Klavier), Trio Accanto / Experimentalstudio des SWR, Kairos 0012732KAI LC 10488, Zeit: 0:45

10

Uli Aumüller, „... im Wald ... (Under the Trees)“, Séries Sonores 61, inpetto filmproduktion berlin, Zeit 2:01