

Neue Musik & Philosophie

Sendereihe von Uli Aumüller & Peter Moormann in 6 Teilen

Eine Sendereihe für den Bayerischen Rundfunk

BR Klassik

Redaktion Helmut Rohm



www.inpetto-filmproduktion.de

© 2012

Teil 01

Versuch über Musik und Sprache

Seite 05

02.07.2010

Teil 02

Klangskulpturen und Klangkörper

Seite 21

06.08.2012

Teil 03

Gehaltsästhetische Wende

Seite 35

03.09.2012

Teil 04

Der Gehalt des Konzertsaals

Seite 55

03.10.2012

Teil 05

Die Legende vom Strömkarl oder Nöck

Seite 75

05.11.2012

Teil 06

Das Märchen vom arm Kind

Seite 95

03.12.2012

Musiknachweise

Seite 117

Versuch über Musik und Sprache

Neue Musik und Philosophie Teil 01

Rund 60 Jahre ist es her, dass die „Philosophie der Neuen Musik“ von Theodor W. Adorno erschien. Zeit genug, dass es inzwischen einige Autoren wagen, in die Fußstapfen des großen Philosophen zu treten, um neue Philosophien der Musik zu schreiben, nicht nur der Neuen Musik, sondern auch der Musik, die auf die Neue Musik folgte. Während Adorno den Übergang von tonaler zu atonaler Musik bearbeitete, müssen sich die zeitgenössischen Philosophen zum Beispiel mit den neuen Medien herumschlagen. In einer kleinen Sendereihe versuchen Uli Aumüller und Peter Moormann einen Überblick über die neuen philosophischen Strömungen zu geben – und beginnen mit Albrecht Wellmers „Versuch über Musik und Sprache“, der Musik von John Cage und Helmut Lachenmann.

Vorbemerkung:

Die erste Folge der Sendereihe wurde nach einem stichpunktartigen Laufplan in freier Rede improvisiert. Im Folgenden ist die Abschrift wiedergegeben. Ab der zweiten Folge verwendeten wir ausformulierte Manuskripte, die wir bei der Realisierung improvisierend umspielten:

Musik:

Mark Andre

... DURCH ...

Uli:

Mit diesen einleitenden Klängen und Takten aus der Komposition ... DURCH ... von Mark Andre für Sopransaxophon, Schlagzeug und Klavier beginnen wir unsere kleine Sendereihe über Musik und Philosophie, wobei dieser Titel ... DURCH ... auch als Motto gelten kann für die gesamte Reihe. Mark Andre hat die innermusikalischen Prozesse seines Werkes ... DURCH ... mit einer Geschichte, einem Mythos aus dem Lukas-Evangelium motiviert und hinterlegt. Auf die Frage, ob er denn glaube, dass nur wenige selig werden, soll Jesus geantwortet haben: Ringt darum, dass ihr durch die enge Pforte hineingeht. Denn viele, das sage ich Euch, werden danach trachten, wie sie hineinkommen. Und werden es nicht können. Es geht also um so etwas wie Transformationsvorgänge ... durch ... die enge Pforte vom Diesseits ins Jenseits. Das ist ein Thema, das sich in Mark Andres Musik immer wieder wiederholt, dieser Übergang vom Diesseits ins Jenseits. Mark Andre wird in seinen Selbstaussagen nicht müde zu betonen, dass man den Inhalten seines persönlichen Glaubens nicht folgen muss, um den Gehalt seiner Musik zu verstehen. Aber was ist überhaupt musikalischer Gehalt? Ist das etwas, das sich nur innerhalb des musikalischen Selbst abspielt? Oder ist Gehalt doch etwas, das auf etwas Außermusikalisches zeichenhaft verweist, referiert? Wir werden auf diese Frage im Verlauf dieser und auch der folgenden Sendungen immer wieder zurückkommen. Rund 50 Jahre nach dem Tod des Altmeisters und großen Säulenheiligen Theodor W. Adorno, dem

Maßstäbe setzenden Philosophen der Neuen Musik, tauchen vermehrt Publikationen und Beiträge auf, die das Wort Musikphilosophie im Titel tragen, so unter anderem das Buch von Albrecht Wellmer: „Versuch über Musik und Sprache“ – oder von Harry Lehmann, das auch Musikphilosophie überschrieben ist. Ist Adorno überholt? Durch wen oder viel interessanter, durch was kann er ersetzt werden? Befinden wir uns in einer Umbruchphase, hört etwas Altes auf und fängt etwas Neues an, so dass eine Neuorientierung nötig wäre, die Zeit also reif ist für grundsätzliche Fragestellungen? Am Mikrophon begrüßen sie Uli Aumüller, Musikessayist aus Berlin –

Peter:

... und Peter Moormann, Musikwissenschaftler mit dem Schwerpunkt Filmmusik, ebenfalls aus Berlin.

Uli:

Auch wenn wir die Aufgaben untereinander aufgeteilt haben, an einen Vertreter der etwas jüngeren Generation, und an mich, als einen Vertreter der schon etwas älteren, ist die Neue Musik mit einem Marktanteil von vielleicht und höchstens 0,8 Prozent am gesamten Musikgeschehen so unüberschaubar, dass es vermessen wäre, zu behaupten, dass wir beide, weder einen absoluten, noch einen repräsentativen Überblick über die Neue Musik hätten.

Peter:

Das gleiche gilt auch für die Philosophie oder besser die Philosophien, wobei im Falle der Musikphilosophien die Schwierigkeit auftaucht, dass die meisten Philosophen, die über Musik nachdenken und schreiben, nicht näher eingrenzen, an welche Musik sie eigentlich denken, wenn sie Musik sagen. Meinen sie die Bee Gees oder Hildegard von Bingen? Was ist Musik in den Ohren eines Börsenmaklers oder in den Ohren eines Formel-Eins-Rennfahrers? Meistens ist ja nur von guter Musik die Rede oder von gelungenen Werken, die weder zeitlich noch räumlich eingeordnet werden. Als wenn Musik etwas Überzeitliches und Ubiquitäres wäre. Und als ob es keinen Unterschied ausmache, wo und wie man Musik hört. Also sprich in einem Konzertsaal, von Schallplatte,

im Radio, beim Waldlauf oder im Krankenhaus. Oder Kaufhaus. Auch auf diese Thematik werden wir natürlich in den nächsten Folgen etwas umfangreicher eingehen und uns fragen, welche Hörertypen es eigentlich gibt. Also vom ekstatischen Hörer über den analytischen Hörer bis hin zu dem Multitasker, der immer mehr in den Vordergrund rückt.

Uli:

Einer der Philosophen, der eben in dieser Weise von Musik im Allgemeinen spricht, ist Michael Theunissen. In seinem Suhrkamp Band „Negative Theologie der Zeit“ ist ein Vortrag von ihm abgedruckt aus dem Jahr 1990, in dem er auf die Deutung des Bildes Angelus Novus, der Engel der Geschichte, von Walter Benjamin eingeht. Es ist also ein Werk der Bildenden Kunst, anhand dessen Theunissen ein Modell der Kunstbetrachtung entwickelt, von dem wir glauben, dass man es auch auf das Musikhören übertragen kann, wobei das spezifisch Musikalische noch jeweils genauer herauszuarbeiten wäre.

Peter:

Auch dem werden wir uns sowohl in dieser als auch in den nächsten Folgen immer wieder und natürlich ausführlich widmen. Was Theunissens Modell so interessant macht, dass er von einem Modell der ästhetischen Erfahrung ausgeht, das die Freiheit von der Zeit sozusagen fordert. Also von einem Nicht-Mitgehen mit der Zeit und einem Aufgehen in der Sache. Und um dieses Modell plastisch zu machen, verweist er auf Benjamin mit seiner Deutung des Engels der Geschichte, einem Bild von Paul Klee. Und ebenso wie sich der Angelus Novus dem Sturm der Zeit entgegenstemmt, stemmt sich auch der Betrachter eines Bildes gegen die Zeit, indem er - das Bild betrachtend - verweilt, sich beim Betrachten aus der Zeit herausnimmt, sich dem Betrachten hingibt, und in sich eine Vorstellung des Werkganzen erzeugt, also eine Syntheseleistung vollbringt, die der Vorstellung von Zeit enthoben zu sein scheint. Und mit dieser anderen Zeiterfahrung, die man vielleicht als Zeiterfahrung, als Raum darstellen kann, viel mehr als ein linearer Zeitverlauf. Und mit dieser Erfahrung der Hingabe geht für Theunissen auch eine Glückerfahrung einher.

Uli:

Eine Glückserfahrung, die nicht nur ein subjektives Glück ist, sondern das auch verweist auf eine Erfahrung von Ewigkeit, von Transzendentalen, von Geborgenheit, von Überzeitlichkeit.

Musik:

Mark Andre

... UN FINI ...

Uli:

„Jedes Werk Bildender Kunst, das wirklich ein Kunstwerk ist, gibt das der Zeit Verfallene auf sein Bleibendes frei. Musik schließlich verwandelt Zeit selbst in Ewigkeit. Zeitkunst ist sie, indem zum Klingen bringt, wodurch Zeit sich selbst entrückt.“ Diese Zeilen, die fast zu schwülstig sind, um nicht wahr zu sein, hat ebenfalls Michael Theunissen formuliert, und sie scheinen wie die Faust aufs Auge auf die Musik wiederum von Mark Andre, die wir gerade eben hörten, ... UN FINI ... zu passen, die eben diese vertikale Achse, diesen Bezug zum Ewigen und Transzendentalen hat. Der Titel ... UN FINI ... U N FINI im Übrigen geschrieben, bezeichnet eben die Einheit eines einzelnen Begrenzten, un fini, eines Begrenzten – und zugleich die Unendlichkeit, die innerhalb dieses Begrenzten gefunden werden kann, französisch, infini, das Unendliche, Unbegrenzte. Mark Andre hat sich im Zuge seiner Doktorarbeit, die er über die ars subtilior, also der Musik des vierzehnten Jahrhunderts geschrieben hat, mit den Mystikern, dem schottischen Mystiker Scott und dem deutschen, wenn man deutsch sagen kann, Meister Eckhart, beschäftigt. Und infolgedessen ist das Gedankengut dieser Mystiker auch in sein musikalisches Schaffen hineingeflossen. Hier also scheint das, was Theunissen für Musik hält, oder als Musik beschreibt, zuzutreffen, obwohl Theunissen überhaupt nicht weiter spezifiziert, von welcher Musik er eigentlich redet. Aber ich nehme an, er hat nicht von Mark Andre gesprochen, den wird er zu dieser Zeit – 1987 – gar nicht gekannt haben, beziehungsweise Mark Andre hat zu dieser Zeit damals noch gar nicht komponiert, sondern der wird eher an Bach oder Beethoven oder dergleichen gedacht haben.

Peter:

Also an bleibende Werke.

Uli:

An bleibende Werke, also das, was man seit ungefähr 1800 für bleibende Werke hält, also für ewige Werke, die die Zeit überdauern. Der Kollege von Michael Theunissen, Albrecht Wellmer, ich erwähnte ihn vorhin schon, hat sich in einem Artikel über Theunissen furchtbar aufgeregt. Ich habe im Zuge der Vorbereitungen für diese Sendung – ich glaube – 500 Seiten von Wellmer gelesen. Alle sind sie in einer coolen moderaten Art und Weise geschrieben. Es wird immer nur das erwähnt, was man mit Worten sagen kann. Keine Spekulationen, nichts Mystisches. Und nur ein einziges Mal rastet Wellmer aus, nämlich als er auf diesen Aufsatz, den wir vorhin versucht haben zusammenzufassen, von Michael Theunissen eingeht. Er sagt, das ist alles nur mystische Spekulation, man weiß überhaupt nicht, von welcher Musik die Rede ist. Man weiß nicht, von welchem sozialen Ort die Rede ist, an welchem sozialen Ort das Publikum aus historischer Sicht das Publikum befindet - oder die Musik - er sagt, so kann man nicht philosophieren. Das ist eher Poesie, das ist Lyrik, das hat mit Philosophie nichts zu tun. Ein Philosoph solle sich doch auf das beschränken, was mit Sicherheit und mit Gewissheit gesagt werden kann, und über das andere möge er doch bitte schweigen.

Peter:

Und als Gegenpol setzt er dann sozusagen das Prozessuale, Zusammenhangsbildungen, also die prozessualen Zusammenhangsbildungen beim Hören. Und ein Philosoph, der immer wieder bei ihm auftaucht, ist Adorno. Er selbst war ja Adorno-Schüler. Und ich glaube, dass sein Denken sehr von Adorno bestimmt ist. Sprich auch was den Werkekanon anbelangt, den er wahrscheinlich so um 1800 herum beginnen lassen würde und dann mit dem mittleren Schönberg um 1920 herum erst mal abgrenzen würde-

Uli:

Genau, das ist der Kanon, mit dem sich Adorno vor allen Dingen beschäftigt hat, bis zum mittleren Schönberg. Ab diesem Zeitpunkt hat Adorno mit der Musik, die dann komponiert wurde, Schwierigkeiten. Also vor allen Dingen mit der seriellen Schule, was eigentlich überrascht, weil man Adorno ja immer als den Propheten, als den Protagonisten, den Theoretiker der seriellen Schule wahrgenommen hat nach 1960. Das ist sozusagen ein Missverständnis. Adorno hat die serielle Musik zwar konzipiert, vor dem Krieg, aber dann, als sie kam, kritisiert. Und zwar weil sie für ihn zu mathematisch, zu maschinell, zu entsubjektiviert wirkte. Also er suchte immer noch in der Musik nach einem sich artikulierenden, deutlich artikulierenden Subjekt, so dass man weiß, was will der Komponist eigentlich, was ist sein Gestus, sein Atem, sein Grund, warum er komponiert. Deswegen hat Adorno die serielle Musik ja nicht bekämpft, aber doch relativiert. Wir können uns ein Beispiel anhören der Musik, die Adorno nicht mehr mochte, oder vielleicht auch eine Musik, die schon wieder aus der Spätphase des seriellen Komponierens stammt, von Pierre Boulez, STRUCTURES POUR DEUX PIANOS –DEUXIÈMES LIVRE – CHAPITRE UN. Gespielt vom Komponisten selber und Yvonne Loriod. Dieses Werk wurde 1961 – in meinem Geburtsjahr – natürlich in Donaueschingen uraufgeführt.

Peter:

Wo sonst?

Uli:

Wo sonst, genau? Das dürfte ein Werk sein, in dem der subjektive Ausdruck, den Adorno forderte, schon teilweise mit integriert wurde, aber die Heimat im Seriellen kann man dem immer noch deutlich anmerken.

Musik:

Pierre Boulez

STRUCTURES DEUX ...

Uli:

Das also war von Pierre Boulez STRUCTURES POR DEUX PIANOS – DEUXIÈMES LIVRE – CHAPITRE UN – gespielt vom Komponisten und Yvonne Loriod am Klavier. Das ist auch die Musik, mit der der Werkekanon von Adorno mehr oder weniger aufhört, und den Albrecht Wellmer in seinem Versuch über Musik und Sprache weitestgehend übernimmt. Und erweitert im Wesentlichen um zwei Komponisten, zum einen Helmut Lachenmann und als zweiten John Cage, dessen Werk er wohlweislich auch als „Werk“ behandelt. John Cage hat ja eher aleatorische Sachen geschrieben. Also erstaunt es, ihn unter dem Werkbegriff zu subsumieren. Aber Wellmer sagt: Nein, das ist im Wesentlichen Konzeptkunst, dieses Konzept ist festgeschrieben. In den Konzepten steht, es muss gewürfelt werden. Und man kann nicht würfeln, ob man würfeln will oder ob man nicht würfeln will. Wie überhaupt der Musikbegriff von Wellmer seltsam abstrakt ist. Von den realen Aufführungen im Konzertsaal, von den jeweiligen Zusammensetzungen des Publikums, von den Zusammensetzungen der Interpreten und so weiter sieht er ab. Sondern er betrachtet nur das Abstraktum der Musik jenseits von der interpretatorischen Ausdeutung und ihrer Zeitlichkeit. Das geht so weit, dass er bei dem berühmten Werk 4'33'' von John Cage, in dem 4' 33'' Stille auf dem Konzertpodium stattfindet, man also nichts hört, nur ein Pianist, der auftritt, und den Klavierdeckel und wieder schließt nach 4' 33'', nur als eine provokante Pause analysiert. Und eigentlich als nichts weiter. Dass der Konzertsaal selbst, als Ort, in dem die Musik stattfindet, eine Botschaft hat, die man in diesem Werk von John Cage sozusagen in reinster Form hört, davon ist da nicht die Rede. Also ich würde provokativer Weise sagen, dass es dem Konzertsaal, so wie er als bürgerlicher Konzertsaal existiert, mehr oder weniger egal ist, was innerhalb von 4' 33'' stattfindet, ob man dort Beethoven oder nichts spielt, die Botschaft des Konzertsaales selber, als ritueller Ort, als ein Ort, in dem sich mehrere hundert Menschen versammeln, um zu schweigen, wird immer versendet. Und bei Cage hört man diese Message des Konzertsaales als Ort in reiner Form, das ist der Gegenstand seiner Komposition.

Peter:

Also die auratische Stille ist stets gegeben.

Uli:

Die auratische Stille ist stets gegeben. Und müsste als historisches Phänomen in einer Philosophie der Neuen Musik oder der Musik überhaupt mit bedacht werden, was Wellmer - und Theunissen schon gleich gar nicht - getan hat. Ansonsten folgt Wellmer erstaunlicher Weise und natürlich dem gleichen Modell wie Theunissen auch. Also er spricht ebenso wieder von einer Syntheseleistung. Jedoch spricht er nicht von Glückserfahrungen und Ewigkeitserfahrungen am Ende schon gleich gar nicht. Er spricht schlicht sozusagen downgrade up to the bottom von Zusammenhangsbildungen, die sich beim Hören von Musik einstellen. Ich zitiere: „Materiale, formale und hermeneutische Zusammenhangsbildungen setzen einander ebenso voraus wie sie einander wechselseitig destabilisieren können. Das Spiel der Zusammenhangsbildungen hat keinen letzten Ankerpunkt und kann deshalb auch zu keinem definitiven Ende kommen.“ Man muss sich das so vorstellen: Ich gehe als Zuhörer in ein Konzert, höre Musik und nehme diese Musik auf, die teilweise zeichenhaft ist, weil sie irgendwelche Dinge, ein Vogelzwitschern oder ein Autobrausen imitiert. Manche Dinge sind Anspielungen auf Werke älteren Datums, also Zitate, und manche Dinge sind rein abstrakt, Material, schrill, kratzig, rauschend oder sonst wie was. Also bedeuten abgesehen von ihrer Musikalität eigentlich gar nichts – gar nichts weiter. All das setze ich bei mir in meiner Erinnerung zusammen. Mische das mit den Assoziationen, die ich habe, mit den Erinnerungen an andere Musiken, die ich im Gedächtnis habe, oder vielleicht mit den Sorgen rund um meine Steuererklärung. Und daraus bildet sich dann so ein prozessuales Zusammenhangsbild heraus, das aber, weil es sich um Musik handelt, ja kein Bild ist, sondern ein eher fluides, luzides Gebilde, das begrifflich nicht zu fassen ist.

Peter:

Aber dieses Abheben von der Zeit, das Theunissen so interessiert, das findet man ja bei Wellmer kaum.

Uli:

Nein, überhaupt nicht. Also wenn von Glückserfahrung die Rede ist, dann sozusagen als ein Zitat aus den Selbstaussagen von Helmut Lachenmann, dem er ein ganzes Kapitel widmet. Und Helmut Lachenmann zitiert er eben aus einem Buch „Musik als existentielle Erfahrung“, ohne ihn wirklich zu kritisieren. Also Selbstaussagen von Komponisten sind ja nicht allein maßgeblich, sondern man müsste es vergleichen mit dem, was als Musik tatsächlich herausgekommen ist. Sprich – Wellmer spricht genauso wie Lachenmann über die Materialfortschritte. Also die Neue Musik hat seit 1945 immer neue Klänge, immer neue Geräuschnuancen, immer neue Klangnuancen herausexperimentiert. Lachenmann ist da der prominenteste Vertreter, der das getan hat nicht nur um der Neuigkeit des Neuen Willen oder der Andersartigkeit des Neuen Willen, sondern er wollte darauf hinaus, dass man auch die alten Klänge wieder neu hört. Also das Vertraute neu – und zusätzlich das Nicht-Vertraute als eine Erfahrung des Hörens, das man ohne diese Musik vielleicht nicht gemacht hätte. Und eben wenn man diese Art der Wahrnehmungskunst, wie es Lachenmann ja auch beschreibt, erlebt, dann stellt sich, weil man dadurch ganz ganz viele Entdeckungen macht an Bezüglichkeiten, verschiedene Rauschnuancen und so weiter, dann stellt sich eventuell eine Glückserfahrung ein, aufgrund der Entdeckungen, die ich mache. Ein Beispiel für diese Art des kompositorischen Vorgehens wäre von Helmut Lachenmann NUN, eine Komposition aus dem Ende der 1990er Jahre, in dem Lachenmann Nishida zitiert: „Das Ich ist kein Ding, sondern ein Ort“ – was nichts anderes meint, als dass er die Musik als einen Raum der Möglichkeiten exponiert, wo man zwischen verschiedenen Klangfamilien hin und her wandern kann. Es gibt nicht mehr ein Ich, sondern es ist ein multiples Ich. Es ist nicht mehr eine Familie, sondern wer schon mehrmals geheiratet hat oder öfters die Partner gewechselt hat, kann das nachvollziehen: Es gibt mehrere Familien, zwischen denen man hin und her wandert. Und überall entdeckt man Gleiches und Verschiedenes. Wir hören jetzt einen Ausschnitt aus der Komposition NUN von Helmut Lachenmann.

Musik:

Helmut Lachenmann

NUN

Peter:

Ja, Harry Lehmann, Philosoph aus Berlin, der gerade an einer Musikphilosophie mit dem Titel „Die digitale Revolution der Musik“ schreibt, sieht in dieser Idee des Materialfortschritts ein riesen Problem, weil man das Spiel nicht ewig fortschreiben und fortsetzen kann. Und er sieht das Ende dieses Gedankens des Materialfortschritts nahe. Und sieht damit verbunden eine Legitimationskrise der Neuen Musik, die nur noch Neue Musik genannt werden sollte oder will, was möglicher Weise ja auch mit dem Zusammenbruch marxistischer Teleologien zu tun haben könnte.

Uli:

Das heißt also, dass seit 40 Jahren mehr oder weniger alle Klangnuancen, alles Quietschen, alle Spektren, alle Obertöne und so weiter, erforscht sind. Und sich das Geschehen der Neuen Musik nur durch ein immer wieder neues Mischen der gleichen Komponenten einstellt, aber eigentlich, wenn man in ein Konzert geht, nach 30 Sekunden weiß man schon: Aha, klingt wie Neue Musik ... und ...

Peter:

Dann kann man eigentlich wieder gehen ...

Uli:

Dann gehe ich wieder nach Hause, weil das Neue an der Neuen Musik irgendwie nicht erkennbar ist. Das heißt also, wir müssen nach einer Alternative suchen, sagt Harry Lehmann, nehme ich an, der Parameter des Materiellen ist ausgereizt. Was sind die Alternativen?

Peter:

Ja, und als Alternative setzt er als Kontrast zu der Idee der absoluten Musik die der relationalen Musik. Also was verbirgt sich eigentlich unter

dem – was versteht er unter dem Begriff relationale Musik. Und da sagt er: Relationen sind für ihn in einem weiten Sinne als Bezüge zu etwas zu verstehen, was im klassischen Sinne keine Musik ist. Also sprich Bilder, Handlungen oder Worte. Und indem er Musik genau in Relation zu diesen Ebenen setzt, könnte man sozusagen einen Gegenpol zu der Neuen Musik oder der alten Neuen Musik setzen.

Uli:

Er verabschiedet sich nicht nur von dem Materialfortschritt, sondern er verabschiedet sich auch von dem Begriff der abstrakten reinen Instrumentalmusik, der seit 1800 ungefähr gültig ist, und von Adorno sich bis Wellmer durchzieht. Also abstrakte Musik, reine Instrumentalmusik meint eine Musik, die eine Welt, einen Kosmos für sich schafft, die keinen Zeichencharakter hat, die nichts abbildet, außer nur sich selbst genügend einen in sich geschlossenen von einem Menschen in seiner freien Kreativität entworfenen Kosmos darzustellen. Davon, meint er, haben wir jetzt genug. Das kann man als Traditionspflege weiterhin betreiben. Aber das Neue wird sich auf einem anderen Gebiet ereignen. Wir haben ein Beispiel mitgebracht, mit dem wir diese Sendung beschließen wollen, eine Komposition von Johannes Kreidler. Eine Komposition, die heißt CHARTS MUSIC aus dem Jahr 2009. CHARTS MUSIC, also Börsenkursmusik. Die wurde komponiert aus Anlass des Börsencrashes 2009 und ist in dieser Form eigentlich nur im Netz, d.h. auf der Webseite von Johannes Kreidler aufführbar, die hat keinen Platz in irgendeinem Musikfestival in irgendeinem Konzertsaal, sondern nur auf seiner Webseite, also im Netz. Das ist, glaube ich, ein weiterer Faktor, von dem Harry Lehmann immer wieder spricht?

Peter:

Genau. Also diese digitale Revolution, die findet ihren Platz im Netz. Und dort bieten sich neue Möglichkeiten für Komponisten, ihr Werk zu präsentieren. Unabhängig von hohen Subventionsgeldern, die eine Aufführung von Neuer Musik mit sich bringt. Also jenseits der Grenze von 20.000 Euro. Also man kann Musik schreiben, komponieren, sie publizieren im Netz, die ist dann für jedermann zugänglich. Und er spricht auch in dem Zusammenhang von einer Demokratisierung der

Neuen Musik. Es stellt sich natürlich immer die Frage: Welche Relevanz gewinnt diese Musik bei den einzelnen Gruppen? Es gibt Beispiele, da einzelne Musiken sehr wohl Relevanz gewinnen, indem sie millionenfach geklickt werden. Und dann zu Hits in der Netzszene werden. Und andere Beispiele, bei denen ja wenig Resonanz zu verzeichnen ist. Und ja – also Johannes Kreidler ist ein Komponist, der vielfältig das Netz für seine Kompositionszwecke nutzt. Und zum Beispiel eine Musik beigesteuert hat, die CHARTS MUSIC heißt.

Uli:

Die als Musik, wenn man sie nicht relational sieht, also nicht in Beziehung sieht zu dem, was man auf der Webseite sieht, ziemlich Banane klingt, also Adorno wäre naja alles Mögliche, also wahrscheinlich durch sämtliche Decken durchgeschlagen. Aber man sieht wie gesagt die Charts, und man kann genau verfolgen, wo die Musik – also in diesem Fall – der Verlauf der Melodie gerade ist. Also es geht immer alles steil bergab. Von hoch nach tief. Er hat es auch die teuerste Musik der Welt genannt, weil es ja nun diesen Börsencrash (tatsächlich gegeben hat) – im Übrigen mit einer Standardsoftware eines großen Internetunternehmens komponiert, dessen Chart da auch abgebildet ist, der irgendwie um 400 Prozent hinunter sauste. Also gar nicht mit dem Anspruch, jetzt Neue Musik in dem Sinn zu machen, sondern das ist ziemlich konventionell. Aber im Zusammenhang Netz, graphische Darstellung, YouTube und so weiter ausgesprochen witzig ist. Also ich kann nur empfehlen, wenn Sie das jetzt hören, liebe Zuhörerinnen und Zuhörer, es klingt als Musik allein ziemlich grausam. Klicken Sie auf die Webseite von Johannes Kreidler, dann wird sich der Witz dieser Komposition einstellen. Es verabschieden sich Uli Aumüller und ...

Peter:

Peter Moormann.

Musik:

Johannes Kreidler

CHARTS MUSIC

Klangkörper und Klangskulpturen

Neue Musik und Philosophie – Teil 02

Als wäre es gerade gestern gewesen, erzählt Helmut Lachenmann, dass der deutsche Rundfunk nach der Meldung von der Niederlage in Stalingrad die Fünfte Symphonie von Beethoven gespielt habe. Dieses Erlebnis des Neunjährigen hat das Schaffen des späteren Komponisten nachhaltig beeinflusst. Heute, fast 70 Jahre nach Stalingrad, dürfte sich die Klanggestalt der Beethovenschen Symphonik nur unwesentlich geändert haben – es stellt sich aber die Frage, inwieweit historisches Wissen und das Wissen um die Intentionen des Komponisten die unmittelbare Körpererfahrung des Hörens beeinflussen. Mit den Komponisten Helmut Lachenmann und Mark Andre sowie dem Philosophen Jean-Luc Nancy.

Musik ... Beethovens Fünfte – Furtwängler 1937

O_Ton Lachenmann: *Ich habe noch mit neun Jahren die 5te von Beethoven gehört, als Glorifikation von Stalingrad. Ich saß nur da und war Kind und Goebbels sagte, die Eltern und Angehörigen dieser jungen Menschen, die jetzt gestorben sind, sollen stolz sein auf die Idee, für die sie sich geopfert haben. Und dann kam die Fünfte von Beethoven. Diese Möglichkeit so etwas wie eine unwiderstehliche, das Denken eher lähmende Magie zu verbreiten mit Musik, auf die haben die Komponisten nach dem Krieg – diese Komponisten – reagiert – und die haben versucht diesen Musikbegriff – ich sage immer – neu zu buchstabieren. Neue Kategorien – und das ging von anderen sogenannten Paradigmen aus, also Parameter der Tonhöhe, der Dauer, Lautstärke, die Dinge, man hat das ganz technisch versucht zu machen. Und Stockhausen spricht in seinem GESANG DER JÜNGLICHE: In jedem Moment lobt diese Musik Gott. Das war ein überzeugter Katholik, der nachher noch die Emanation dieses Glaubens praktiziert hat, und Nono hat den CANTO SOSPESO geschrieben. Also jedenfalls in dieser Zeit hat man gehofft oder geglaubt, man könne ein neues Bewusstsein im Ästhetischen durch Musik verbreiten.*

Uli:

Die Neue Musik nach 1945 sollte eine Musik sein, die sich auf keinen Fall und in einer ähnlichen Weise für die Herrschaftsinteressen einer Diktatur würde missbrauchen lassen, wie die Nazi-Herrschaft vor allem die klassische „deutsche“ Musik missbraucht hat. Dieser kleine Ausschnitt eines Vortrages von Helmut Lachenmann (gehalten bei einer Veranstaltung der Stiftung Schloss Neuhardenberg im Mai 2012) veranschaulicht sehr plastisch die Ausgangslage für Komponisten Neuer Musik nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Nazi-Herrschaft. Wie aber muss man sich eine Musik vorstellen, die nicht missbraucht werden kann?

Peter:

Eine solche Musik könnte zum Beispiel sehr anspruchsvoll sein, möglicherweise genauso anspruchsvoll wie Adornos Philosophie, die in einer sehr eigenartigen Sprache geschrieben ist und sich nur in Ausnahmefällen als Gute-Nacht-Lektüre eignet.

Uli:

Es geht nicht um eine Inkommensurabilität um ihrer selbst willen, um das Unverständliche um des Unverständlichen Willen, Kunst sollte nicht in den Dienst genommen werden können für etwas anderes außer Kunst – nicht für Politik, nicht für Dekoration, nicht als buntes Sonntagsvergnügen und als Schlussfolgerung daraus auch nicht als wohlfeil verfügbare Masse im Dienste einer ausschließlich kommerziell ausgerichteten Unterhaltungsindustrie. Kurzum, die Kunst, diese Musik sollte wahr sein, und sie sollte nicht so tun, als wäre diese Wahrheit leicht zu haben. Als wäre diese Wahrheit käuflich ... Musik sollte keine Ware ohne H – sondern eine Wahre mit H sein (also etwas im besten Sinn Unverkäufliches, Unkorruptierbares). Aber was ist die Wahrheit in der Musik? Heißt das, dass sie deswegen scheußlich klingen muss, dass sie nicht unterhaltsam sein darf? Wie ist es mit der Sinnlichkeit bestellt im Umfeld dieser Fragen? Schließt sich das aus – Sinnlichkeit und Wahrheit?

Peter:

Um über all diese Fragen zu disputieren, (nicht um sie zu beantworten) brauchte die Musik nach 1945 die Philosophie – und fand sie vor allem in dieser einen Persönlichkeit Adorno, so etwas wie die Inkarnation des musikalischen Gewissens seiner Zeit – auf jeden Fall jemanden, an dem man sich orientierte, im positiven wie im negativen Sinne. Adorno war schon zu Lebzeiten so etwas wie das meistgeliebteste Hassobjekt im Sozietop der Neuen Musik und darüber hinaus. Diese Rolle blieb nach seinem Tod 1969 vakant, was sicher auch an der Seltenheit einer ausgeprägten Doppelbegabung und doppelten Ausbildung lag, sowohl als Philosoph wie als Komponist und Interpret. Adornos Kompositionen erreichten nicht das Niveau eines Arnold Schönberg oder des von ihm so hoch geschätzten Alban Berg, aber er wusste als Philosoph, worüber er

schrieb, wenn er über das Komponieren schrieb, er war mit den Mühen und Tücken und den Tricken des Musikschreibens vertraut, eine Vertrautheit mit dem musikalischen Handwerk (nicht zu verwechseln mit den Fertigkeiten der Musikwissenschaft), über die die meisten der nachfolgenden Philosophen, die sich an das Thema Musik heranwagten, nicht verfügen.

Uli:

Wie verändert sich die Perspektive, wenn ich mich als praktizierender Musiker mit Musik befasse – als Komponist, der selbst Musik schreibt – oder wenn ich nur Hörer bin, nur Konsument in gewisser Weise, der Musik nur auf sich wirken lässt, ohne sie je taktil, schreibend, streichend, tastend, zupfend gemacht zu haben. Und zwar nicht nur jeweils einzelner Klänge, sondern Klänge in einer Reihenfolge, mit ihren Höhepunkten, Wiederholungen, Steigerungen und so weiter, also dem ganzen Arsenal musikalischer Rhetorik, die zur Gestaltung eines schlüssigen Werkganzen gehören.

Ein Beispiel dieser wie vorhin von Lachenmann angesprochen durch und durch parametrisierten Musik – jedenfalls hat er sie als solche verkauft – ist das Werk von Iannis Xenakis – eine Schallplatte von ihm ist 1969 erschienen, mit dem Ensemble Ars Nova de l'Orchestre Radio-Télévision France unter der Leitung von Marius Constant, die ich in meiner Schallplattensammlung gefunden habe – warum ich Ihnen den Retro-Sound des schwarzen Vinyls nicht vorenthalten möchte, erzähle ich Ihnen nach der Musik – POLYTOPE für vier im Raum verteilte Orchestergruppen von Iannis Xenakis.

Musik:

Iannis Xenakis

POLYTOPE

(1967 in Montreal uraufgeführt – die Platte ist 1969 erschienen)

Uli:

Zu der Schallplatte mit dieser Aufnahme von Iannis Xenakis POLYTOPE für vier im Publikum verteilte Orchestergruppen kam ich Mitte der 70er Jahre. Ich war als 14-Jähriger (also nicht als 9- sondern als 14-Jähriger) über Ravels BOLERO auf Stravinskys SACRE DU PRINTEMPS gestoßen – und empfand das als pubertierender Knabe, der irgendwie alles Scheiße fand, als das meinem damaligen Gemütszustand entsprechend. Ich hätte zu diesem Zeitpunkt also genauso zu einem Fan von Hard Rock oder Punk werden können (wenn es den schon gegeben hat, weiß ich nicht), ich suchte nach etwas, das meiner Wut, meinem Aufschreien-Wollen ähnlich war, meinem Weltschmerz entsprach, ich suchte Bundesgenossen meines Gemüts und landete über den SACRE DU PRINTEMPS und den BOLERO bei der Schallplattensammlung des Vater einer Schulkameradin, der Musikredakteur war beim Bayerischen Rundfunk, und fand dort Xenakis, Penderecki, die Trakl-Lieder von Webern, (singe: „Sonne aus finsternem Tal bricht...“) mit dem Nebeneffekt, dass mir bei dem, was meine Freunde so hörten, ohne genau sagen zu können warum, es mir schnell immer langweilig wurde: Pink Floyd, The Who, Santana, Jethro Tull, die Stones – im Nachhinein würde ich sagen, es waren die immer gleichen akkordischen Muster, die sich musikhistorisch betrachtet auf dem Niveau von 1710 befinden. Bereits Bach war da moderner! Aber, in gewisser Weise, beruhte das, wonach ich als einem Spiegel meiner eigenen emotionalen Verfassung suchte, auch auf einem Missverständnis – oder kann man von einem Missverständnis sprechen – denn das, was Xenakis komponierte – und das, was ich darin hörend entdecken wollte, waren definitiv zwei Paar Stiefel.

Peter: Was Xenakis komponierte beruhte auf hochgradig komplexen mathematischen Berechnungen, die gewisse Zufallsmomente einschlossen, er nannte das „stochastische Musik“, ellenlange Formeln, die für Mathematiker wahrscheinlich Kinderkram sind, für Laien wie uns aber sehr beeindruckend aussehen – und – das gilt jedenfalls für einige von Xenakis Werken – auch geometrisch, also graphisch darstellen lassen – und die sehen dann aus wie spiraling verdrehte, verzwirbelte 3-D-Hologramme – Xenakis war ja auch als Architekt unterwegs, wenn also auf eine Musik das geflügelte Wort „Architektur sei gefrorene Musik“

zutrifft, dann ist es die von Xenakis – oder umgekehrt müsste man sagen: Musik ist aufgetaute Architektur, eine Architektur, die sich mit dem Verlauf der Zeit verformt und verändert. Eine Klangskulptur eben.

Uli:

Dieser Vergleich hat nur einen Haken – einen kardinalen Haken sozusagen – auch wenn Xenakis diese graphischen Modelle und stochastischen Formeln bei der Herstellung der Partitur auf der rein handwerklichen Ebene geholfen haben mögen – denn eine Partitur ist ja noch etwas Objektives, eine Partitur ist ein visuelles Gegenüber – die Musik allerdings ist es nicht mehr, um so mehr nicht, wenn es sich – wie es bei POLYTOPE der Fall war, der vorhin gehörten Musik – um ein Werk handelt, bei welchem die Musiker um das Auditorium herum verstreut, also im Raum verteilt sind. Die Körper der Hörenden also im Klangkörper der Musizierenden eingebettet sind? Wir haben uns mit dem Straßburger Philosophen Jean-Luc Nancy darüber unterhalten:

Nancy (O-Ton – Voiceover Peter):

Das Subjekt verstanden als hörendes Subjekt, was bin ich dann, was ist das? Es ist etwas anderes als ein sehendes Subjekt. Ich würde also zuerst sagen, dass es so etwas wie ein Klangobjekt gar nicht gibt. Eine Klangskulptur. Aber: Ich, verstanden als Subjekt des Hörens, oder als hörendes Subjekt, ich bin zugleich auch diese Klangskulptur. Denn das Hören findet nur dann statt, wenn der Klang in mich eintritt. Das ist die besondere Charakteristik des hörenden Subjektes, mehr als bei allen anderen Sinneswahrnehmungen, wie bei dem sehenden Subjekt, man könnte sagen, dass sich das von selbst versteht, dazu müssen wir die Details betrachten.

Musik:

Mark Andre

S1 - MUSIK FÜR 2 KLAVIERE – Ausschnitt

Nancy (O-Ton – Voiceover Peter):

*Das große Privileg des Klanges ist, dass er den Körper durchdringt, den ganzen Körper. In meinem Buch ZUM GEHÖR habe ich versucht vom menschlichen Körper als ein großes Rohr zu sprechen, wie zuvor vom Rohr eines Instrumentes, und einer Haut – wie bei einer Trommel – weil es etwas gibt, das mehr oder weniger immer das Hören begleitet, und das ist, so könnte man fast sagen, der Tanz. Es gibt eine Bewegung. Wenn ich Vivaldi höre, DIE VIER JAHRESZEITEN, mit dieser schnellen Rhythmen (singt) – **das fühle ich in mich und irgendwie mein ganzes Körper ist im Begriff zu tanzen, aber ich tanze nicht – würde ich eine Musik von Mark hören. Dann wäre natürlich ...** Diese Bewegung wie im Klang würde sehr verschieden sein. Es wäre nicht der gleiche Rhythmus, aber ... ich denke, dass sich das bei allem Hören einstellt. Ich spreche jetzt vom musikalischen Hören, vom Hören von Musikstücken. Aber was macht es aus, dass wir von schrillen Tönen sprechen, die die Ohren durchschneiden, oder sehr schweren Tönen oder extrem leichten Tönen. All das spielt auf bestimmte Bedingungen des Körpers an. Mit Körper meine ich nicht einfach nur den Körper, sondern den **Leib, und Leib, das heißt, was ein Erlebnis macht. Und nicht nur ein Experiment.***

Uli:

Wie in seinem Essay, der in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Zum Gehör“ bei diaphanes erschienen ist, im Französischen „à l’écoute“, was eigentlich die Tätigkeit des Hörens meint, versucht Nancy den körperlichen Aspekt – also Aspekt nun gerade nicht, sagen wir eher die körperliche Komponente, den körperlichen Faktor des Hörens herauszuarbeiten. Auch wenn wir unsere Ohren verschließen, hören wir trotzdem weiter, über unsere Knochen, weil der gesamte Körper mitschwingt. Er spricht von Resonanzen, die nicht nur unseren Körper erfassen, sondern unsere Körper sind Teil eines rasonierenden Systems, einem oszillierenden System des Raumes, in dem Musik erklingt, in dem die Eigenschwingung des Raums den Klang mitgestaltet, vorprägt, der in ihm entstehen kann, und so auch die Körper, die hörend von ihm affiziert werden.

Peter:

Was bei diesem spezifisch körperlichen Ansatz Nancy unberücksichtigt

Uli:

(schon wieder ein Wort aus dem visuellen Register)

Peter:

... bleibt, sind die tatsächlich objektivierbaren Komponenten musikalischer Werke, kompositionstechnische Verfahren, harmonikale und rhythmische Strukturen, zeitliche Gliederungen und so weiter, und Fragen der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte so und so. Die Klanglichkeit der Fünften von Beethoven ist nach 1943 mehr oder weniger die gleiche geblieben, aber die Bedeutung dieser Musik hat sich nach Stalingrad für historisch denkende Menschen und Hörer unbedingt geändert. Wir haben versucht, Jean-Luc Nancy dieses Defizit seines Denkansatzes am Beispiel der Musik von Helmut Lachenmann zu erläutern:

Nancy (O-Ton – Voiceover Peter):

Uli: Das Besondere bei Lachenmann zum Beispiel und Mark Andre ist sein Schüler, ist, dass er die ganzen Geräusche, die man mit Instrumenten machen kann, sortiert zu Familien. Also es gibt die Familie des Schabens, es gibt die Familie der Attacken, oder dieses Hauchen – wenn ich es singe, dann gibt es vielleicht ein Instrument, dazwischen, das zwischen (hauche) und dem (schabe) liegt. Das sind so lauter kleine Familien. Und so hat er naja, Lachenmann hat Kinder von mehreren Frauen. Also gibt es mehrere Familien, und die sind unterschiedlich verwandt zueinander. Und so ergibt das einen ganzen Kosmos von Familien, von Dingen, die näher zusammengehören, oder die weiter entfernt sind. Und in dem Augenblick, wo seine Musik beginnt, ist sofort der ganze Kosmos da. Man sagt zwar, dass Musik nur tönend bewegte Formen sind, wie Hanslick das gesagt hat, nur tönend bewegte Formen, aber dennoch, gerade bei der Musik von Lachenmann kannst du sofort hören, in dem Augenblick, wo die Musik beginnt und ein (hauche – schabe) eine kleine Familie gebaut wird, hört man sofort alle anderen Familien, weil das System da ist. Also

man hört die Idee von Lachenmann, wie die Welt der Klänge und Geräusche zusammenhängt. Ein Universum von Zusammenhängen – ein Universum des Zusammenhangs, ein zusammenhängendes Universum, von Gegensätzen und Verwandtschaften, Nähe und Entfernung und so weiter und so weiter. Das steht bei Hanslick im Übrigen auch. Also Hanslick hat sein Buch in zwei Versionen geschrieben. In der zweiten Version steht Musik ist nichts als tönend bewegte Form. Und in der ersten Version, da hat er etwas herausgekürzt, hat er durchgestrichen, steht es genau genauso wie das Universum eine Konstellation von Formen und Bewegungen, das Himmelszelt, also der Kosmos, ist die Musik es auch. Eine Zusammenstellung von tönend bewegten Formen, das heißt, das ist die alte Idee, dass die Musik, die komponierte Musik so ist wie die Musik der Sterne, der Sphären. Es gibt ein Relat zwischen der Musik der Menschen und der ..

N: Der Engel ..

U: Der Engel, der Sphären, der Götter oder so ... das hat Hanslick dann gestrichen. Er wollte nicht, dass die tönend bewegten Formen doch etwas bedeuten, nämlich das Universum. Aber der Gedanke war da und ist dann nur verborgen worden wieder.

N: Ja, aber ich denke, was Hanslick da gestört hat, ist die Idee der Signifikation – das verstehe ich sehr gut, da ich glaube, dass jede Kunst gegen Signifikation rebelliert. Kunst will nichts bedeuten. Auch die visuelle Kunst, von der man denkt, dass sie etwas repräsentieren würde, repräsentiert niemals etwas – ein Beispiel: Piero della Francesca, italienischer Maler der Frührenaissance, repräsentiert in seinem Gemälde eine Jungfrau, aber es ist nicht die Jungfrau, die ihn interessiert. Die Jungfrau ist ein Vorwand – wofür ... für was ...

U: Präsenz ... Re-Präsenz und Präsenz.

N: Ja ...

U: Wenn ich Mark Andre richtig verstanden habe, will er etwas zurück-rufen –

N: Zurück-Rufen ..

U: Diese Präsenz für ihn ist die Gegenwart Gottes.

N: Ja, bei Mark Andre ist das so. Für mich wäre es auf jeden Fall nicht die Präsenz von etwas. Es ist die Präsenz vielleicht einer Bewegung – man könnte sagen die Erscheinung des Verschwindens. Aber was Hanslick störte, obwohl sie meinten, **der Gedanke war da und ist doch unterirdisch geblieben**. Dieser Gedanke ist tatsächlich richtig, aber es ist kein Gedanke einer Signifikation. Nicht die menschliche, irdische Musik antwortet auf eine himmlische Musik. Die menschliche, irdische Musik ist die einzige Musik, die es gibt. Die Musik ist also jedes Mal ein Versuch, die Welt erscheinen zu lassen, die Welt resonieren zu lassen. Widerhallen zu lassen. Es war nicht Gott, der die Welt erschaffen hat, es ist die Kunst, die jedes Mal aufs Neue eine Welt erschafft. Und deswegen ist diese Welt für Mark Andre – da weiß ich überhaupt nicht genau, was das bedeutet, für ihn – Gott. Aber wenn die klangliche Präsenz in seiner Musik als Erscheinung und als Verschwinden – als Ankunft und Ausgang, ... wenn das die Gegenwart Gottes ist, dann würde das bedeuten, dass dieser Gott Musik ist, kommt und geht, genauso wie in der Passage aus dem Alten Testament, über die ich mit Mark gesprochen habe. Ich weiß nicht mehr, wer der Prophet war, ich glaube Hesékiel (dt. Ezechiel) vielleicht, der sich fragt, wo Gott ist. Und er ruft Gott – und dann gibt es einen Sturm, aber Gott ist nicht im Sturm. Es kommt ein großer Wind auf, aber Gott ist nicht in dem Wind. Und dann noch eine Reihe anderer Sachen. Am Ende ist da ein ganz klitzekleiner Hauch, der fast eine Stille ist. Die hebräischen Worte für die Geräusche sind sehr schwer zu übersetzen, es gab einen Franzosen, der das übersetzt hat: **une voix de fin silence** – eine Stimme klarster Stille – und da ist Gott. In dem, was fast nicht hörbar ist. Das ist wirklich eine Passage für Mark, so ganz und gar. Und da glaube ich tatsächlich, dass man da dem Denken seiner Kunst auf die tiefste und radikalste Weise nahe kommt. Wenn sie so wollen. lässt Kunst jedes Mal auf eine andere Art und Weise die Möglichkeit einer Welt entstehen. Das kann die Musik von Josquin de Près sein, die Musik von Monteverdi, die von Bach, die von Beethoven, die von Mahler oder Lachenmann, die von Mark. Es ist nie die gleiche Geschichte, ...

U: Ja, es gibt sehr große Unterschiede ... Mark Andre interessiert sich viel mehr für dieses Flüstern, auf der anderen Seite des Spiegels könnte man sagen. Die Präsenz im Abwesenden, oder fast Abwesenden ...

Peter:

Hören Sie einen Ausschnitt aus HIJ II von Mark Andre für 24 Stimmen und Elektronik, das bei dem Eklat-Festival in Stuttgart 2012 uraufgeführt wurde. In dieser Vokalkomposition verarbeitet Mark Andre Texte aus einem weiteren Essay von Jean-Luc Nancy, „noli me tangere“, die der Philosoph allerdings so leise zu flüstern hat, dass man sie nicht versteht. Wenn man den Essay und auch die Bibel gelesen hat, dass wüsste man, dass es um die Szene geht, in der Jesus an seinem leeren Grab Maria von Magdala erscheint – aber er erscheint ihr als jemand, der sich auf den Weg macht, jemand, der gestorben ist und aufersteht.

Musik:

Mark Andre

Ausschnitt aus HIJ II (Stuttgarter Version)

Uli:

Soweit HIJ II von Mark Andre mit dem SWR Vokalensemble und dem Experimentalstudio des SWR unter der Leitung von Marcus Creed – sie hörten die Aufnahme der Uraufführung beim Eklat-Festival in Stuttgart 2012.

Peter:

Dass die Neue Musik an das Ende ihres Materialfortschritts gelangt sei, war der Gegenstand der ersten Folge unserer kleinen Sendereihe über Musik und Philosophie. Diese Musik von Mark Andre belegt das insofern, als dass vermutlich nach dieser Vermessung der leisen und ultraleisen Töne kein Komponist mehr sobald sich dieser Klangregister annehmen kann. Jedenfalls nicht um ihrer selbst willen...

Uli:

Jedenfalls nicht um ihrer selbst willen, wollte ich gerade sagen, es sei denn, es kommt noch etwas anderes hinzu, ...

Peter:

Eine Bedeutung, eine Signifikanz ...

Uli:

... eine Geschichte ja. Auch dafür ist Mark Andre ein brillantes Beispiel, denn er erzählt ja eine Geschichte ...

Peter:

Die man allerdings vorher wissen muss. Sie erschließt sich nicht unmittelbar aus seiner Musik – und aus seinen Texten schon gar nicht, denn die sind so leise gesprochen, dass man nur erahnen kann, dass es sich überhaupt um Text handelt.

Uli:

Es wäre eine Geschichte da, wenn man sie denn verstünde. Welche Tradition es hat in der Neuen Musik, dass Geschichten, auch wenn sie da wären und erzählt werden könnten, aber verborgen werden, soll Gegenstand unserer nächsten Folge sein ...

Peter:

Da geht es um die Frage des musikalischen Gehaltes ...

Uli:

... unter anderem ... also um die Frage, warum uns als Autoren dieser Sendung das „Entstehen einer möglichen Welt“ in oder mit der Musik nicht genügt.

Peter:

Es muss schon ein bisschen mehr sein, ...

Uli:

Ja, ist doch so, oder ... ? Butter bei die Fisch!

Peter:

Am Mikrophon verabschieden sich Peter Moormann

Uli:

... und Uli Aumüller.

Gehaltsästhetische Wende

Neue Musik und Philosophie Teil 03

Worin liegt die Macht der Musik – insbesondere der Neuen Musik? Diese Frage stellten Uli Aumüller und Peter Moormann in der dritten Folge ihrer Reihe „Neue Musik und Philosophie“ dem Musiksoziologen Ferdinand Zehentreiter und dem Philosophen Harry Lehmann. Liegt nicht vielleicht auch der Neuen Musik bei allem Reiz des Geheimnisvollen und Rätselhaften so etwas wie ein verborgenes Programm zu Grunde – ein positiver oder negativer Weltbezug, der bei aller Neuheit der Neuen Musik sich als Konstante durch die Musikgeschichte der letzten vergangenen 200 Jahre zieht?

Musik:

E.T.A. Hoffmann – Ouvertüre zur Zauberoper UNDINE

<http://www.youtube.com/watch?v=tjYydcTj1UE>

Uli:

Gefragt, worin die Macht insbesondere der Neuen Musik bestünde, und bei dieser Macht dachten wir zunächst rein naiv an die Macht, die diese Musik, also die Neue Musik, auf die Seelen ihrer Zuhörer ausüben kann – oder was heißt Seelen. Sagen wir es etwas nüchterner: Den Einfluss dieser Musik, die Kraft der Verführung ...

Peter:

Ihren Zauber?

Uli:

Es muss doch einen Grund geben, warum einer freiwillig in ein Konzert mit Neuer Musik geht ...

Peter:

... oder sich eine Radiosendung wie diese freiwillig anhört.

Uli:

Wenn ich mir Neue Musik anhöre, dann will ich verführt werden oder etwas Neues entdecken, sonst wäre das Neue an der Neuen Musik überflüssig – also muss in der Neuen Musik doch eine Macht stecken, sich von ihr verführen lassen zu wollen ...

Peter:

Das wäre sozusagen die anziehende Macht der Neuen Musik. Abgesehen davon gibt es die Monetäre. Aufführungen von Musik werden immer von Institutionen getragen, von Opernhäusern, Konzertsälen, Orchestern, Universitäten und so weiter, Festivals – und diese Institutionen verfügen über eine gewisse Macht, sich selbst zu erhalten, sich dagegen zu

wehren, abgeschafft zu werden. Meistens brauchen sie Subventionen, müssen also mit irgendeinem gesellschaftlichen Mehrwert für ihre Existenz gerade stehen ... also diese Macht gibt es auch noch, die Macht der Institutionen der Neuen Musik.

Uli:

Das waren im Wesentlichen die Hintergedanken unserer Frage nach der Macht der Neuen Musik, die wir dem Musiksoziologen Ferdinand Zehentreiter stellten, und waren deswegen nach Frankfurt am Main gefahren zur Johann Wolfgang von Goethe Universität – und bekamen eine Antwort, die – wie soll man sagen – aus den Tiefen der Vergangenheit schöpft und die davon auszugehen scheint, dass seit dem Beginn des 19ten Jahrhunderts, also mit dem Beginn der bürgerlichen Epoche, sich an den grundsätzlichen Annahmen, was Musik sei, Kunstmusik im Besonderen – und worin ihre Wirkungsmächte liegen – im Wesentlichen nichts geändert habe.

Peter:

Diese Antwort hat auch etwas mit der eingangs gehörten Musik zu tun, bei der es sich keineswegs um ein neu entdecktes Werk von Mozart, Beethoven oder Schubert handelte.

Uli:

Höchstens um eine Stilkopie eines Mischmachs von allen dreien ...

Peter:

... die sich mit heutiger Software sozusagen auf Knopfdruck ohne weiteres herstellen ließe, sondern es handelte sich um die Ouvertüre zur Zauberoper UNDINE, eines Komponisten, dessen musikalischen Werke – ganz im Gegensatz zu seinem literarischen – heute kaum mehr wahrgenommen wird. Er scheiterte als Musikdirektor in Bamberg und fiel in seinem späteren Wohnort Berlin vor allem durch überdurchschnittlichen Alkoholkonsum auf. Folgenreich war seine Tätigkeit als Musikkritiker – wie folgenreich wird gleich noch deutlich werden.

Uli:

Die Ouvertüre zu dieser Zauberoper haben wir im Übrigen bei YouTube gefunden – es ist weder vermerkt, wann die Aufnahme entstand und wer die Interpreten waren. Etwaige Ansprüche bitten wir an die Rechtsabteilung des BR zu adressieren. Die Komposition selbst allerdings ist älter als 70 Jahre und gehört rein rechtlich gesehen in den Parnass der Ewigen – wobei der Komponist, den wir meinen, einer der geistigen Urheber gewesen sein dürfte für die typisch bürgerliche Strategie, bestimmte musikalische Werke mit dem Nimbus des Ewigen auszustatten – sie würden Ewiges berühren und seien für die Ewigkeit geschaffen, für ewigen Bestand – irgendetwas Ewiges braucht eine jede Kultur, um sich darauf zu berufen – und die bürgerliche wählte aus einer Reihe von Gründen die Musik als ihr Relat zum Überzeitlichen. Diese Wahl ist als solche selbstredend eine historische ... wenngleich gerade mit ihrer Kunstmusik das Bürgertum einen Mythos errichten wollte, der sich über die Historizität ihrer Geschichte erhebt, sozusagen als Ersatz für den Bedeutungsverlust der religiösen Institutionen?

Ich darf vielleicht vorausschicken, dass der gute E.T.A. Hoffmann in seiner berühmten Beethoven-Rezension da eigentlich die zentralen Dinge schon gesagt hat. Da geht es ja auch um die Erfahrungswucht der Musik. Diese berühmten Sätze, nicht, dass das Unendliche – unendliches Geisterreich würde aufgetan durch die Beethoven-Symphonie und es ist alles ganz ungeheuerlich, quasi so eine Ästhetik des Erhabenen, auf Musik übertragen.

Uli:

Die Rede ist von der folgenreichen Besprechung der Fünften Symphonie von Beethoven, die E.T.A. Hoffman 1810 in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ in Leipzig veröffentlichte.

Bezeichnender Weise grenzt er sich dabei ab sowohl von einer Affektästhetik, von einer inhaltsästhetischen Position, die eben Musik als Illustrationsmedium sieht, bezeichnet Dittersdorf als Fall, wo also Schlachten geschildert werden. Da meint er, diese Musik sei mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen.

Uli:

Dittersdorff dürfte heute vor allem als Autobahnausfahrt bekannt sein. Der Komponist, Violinvirtuose und Forstmeister Carl Ditters von Dittersdorf ist nur noch wenigen geläufig. Sein Name taucht immer dann auf, wenn die Diskussion entbrennt, ob eine neu entdeckte Mozart-Symphonie nicht doch von Dittersdorf sein könnte.

Also er langt da ziemlich hin. Aber interessanter Weise grenzt er sich auch von einer Emotionsästhetik ab. Er meint, Musik würde weder äußere Begebenheiten oder Dinge nur abschildern, noch würde Musik ihre Ausdrucksmacht bekommen – und darum geht's ja auch – durch Gefühle, indem sie Gefühle wiedergibt. Also der Romantiker E.T.A. Hoffmann distanziert sich von Musik als Medium der Wiedergabe von Gefühlen. Und warum? Er formuliert es so, wie ein moderner Emotionstheoretiker, dass er sagt, zu den Gefühlen, wie wir sie kennen, gehört nicht nur der sinnliche Anteil, der mimisch gestische und so weiter, sondern immer auch ein ganz klarer Kommunikationsgehalt. Also jedes Gefühl drückt einen Kommunikationsgehalt aus. Wenn ich jemand mit einem roten Kopf sehe, sehe ich, der ist zornig, dann weiß ich, das ist ein kommunikativer Akt, mit dem ich jetzt zu tun, und der ist ganz einfach und ganz streng umrissen. Ganz einfach, eine ganz einfache Bedeutung. Und das stört ihn daran. Dass wenn man den Ausdruck von Musik zum Ausdruck von Emotionen macht, man es in der Musik nur noch mit diesen ganz einfachen Emotionsbedeutungen zu tun hat, das heißt, mehr als opera seria ist dann eigentlich nicht mehr drin. (lacht) Und er meint, nee, die eigentliche Ausdrucksmacht von Musik würde darin bestehen, dass sie Erfahrungen wiedergibt, die im Gegenteil nicht bestimmbar seien. Also Geheimnis – geheimnisvolle Dinge, das Rätselhafte wiedergeben. Und das mit einer – mit äußerster Prägnanz und also so, dass es uns zuinnerst erfasst.

Uli:

Rätselhafte Dinge mit äußerster Prägnanz – das bedeutet doch – man korrigiere mich, wenn ich danebenliege – dass ein Komponist, will er erfolgreich sein, nur konsequent genug, am besten aber mit äußerster Konsequenz, sein Werk zu etwas Rätselhaften gestalten muss, je mehr

von Rätseln schwanger um so besser, desto besser. Klare Gedanken sind jedenfalls auf der Außenseite der Musik, auf der Außenseite für den Hörer, den Konsumenten, tunlichst zu vermeiden – und wenn, dann nur zulässig, wenn sie einen anderen klaren Gedanken verunklaren, in sein Gegenteil verkehren oder sonst wie kryptisieren ...

Nicht, diese Geheimnisse werden in uns – treffen uns ungefiltert. Das ist die eine Seite seiner Musikästhetik, also diese Musik als – wie er sagt immer – Tor zum Unendlichen zu einem Geisterreich und so weiter ... jetzt kommt aber die nächste Frage. Die er auch gleich stellt. Wodurch kann die Musik das? Und da sagt er, das kann nicht jede Musik. Beethoven kann das. Warum kann Beethoven das? Nicht weil er so ein wilder Typ war, sondern weil er ein Strukturalist war. Er schreibt explizit, das Wort Struktur kommt explizit vor. Er war auch ein sehr reflektierter – er hatte Besonnenheit, wie er das nennt. Besonnenheit – und Besonnenheit heißt in dem Fall, er war ein musikalischer Strukturdenker. Also E.T.A. Hoffmann sieht hier eine Wechselseitigkeit. Die größte musikalische Wucht, die größte Macht kann die Musik dann erreichen, wenn sie das, was sie zu sagen hat, in höchster Strukturprägnanz darstellen kann. Und das heißt natürlich auch jenseits der standardisierten Formeln und Floskeln.

Uli:

Dieses „Jenseits“ – jenseits der standardisierten Formeln und Floskeln – gab den Komponisten seit 1810 die härteste Nuss zum Knacken auf. Erstens der Zwang zur Neuheit – mit der eigenen Musiksprache die Standards zu übertrumpfen, die andere Kollegen gesetzt hatten. Und zweitens ein internes Paradox: Denn jede Sprache, die verstanden werden will, gründet auf Konventionen. Eine Sprache jeweils neu erfinden zu müssen, bedeutet, jedenfalls am Anfang nicht verstanden werden zu können – aber sich unverstanden fühlen zu dürfen, geht wohl Hand in Hand mit dem anderen ästhetischen Primat, nämlich dem Geheimnisschwangeren und Rätselhaften. Mit einer unverständlichen Sprache ist Rätselhaftes am ehesten zu erreichen, wenn man sie konsequent genug handhabt.

Das ist im Grunde die Position von Adorno, nur Adorno hat dafür andere Begrifflichkeiten. Er spricht von Artikuliertheit. Und darin würde die eigentümliche Sprachähnlichkeit musikalischer Formen bestehen. Also Musik besitzt Ausdrucksmacht als individuelle Form. Eine Form, die Sprachcharakter hat, weil sie ungeheuerliche Erfahrungen artikulieren kann. Das ist im Grunde wie E.T.A. Hoffmann, nur anders – mit anderen Worten ausgedrückt. Wieso – worin besteht die eigentliche eigentümliche Ausdruckskraft, die eigentliche Schönheit der Musik von Alban Berg. Da sagt er: Naja, er meint, in ihrem Formenreichtum. Sie sei im antiken Sinne formosus. Meint er – und darin würde ihre Schönheit, und das heißt, ihre Ausdruckskraft liegen. In ihrer hochdifferenzierten Gestaltprägnanz. Und ich glaube, das ist ein Punkt, über den nach Adorno noch kein Musikästhetiker hinaus gedacht hat. Und da schließt sich auch ein Bogen zwischen dem Beginn der musikalischen Autonomieästhetik bei E.T.A. Hoffmann – und verwandten Seelen – und ihrem Gipfelpunkt bei Theodor W. Adorno.

Musik:

CIRCLING BLUE von Hanna Hartman

Uli:

Vorbeirasende Rennautos, auf- und abschwellende Vokalisieren einer Sopranistin, brausender Wind und ein pfeifender Teekessel ...

Peter:

... könnte auch eine Trillerpfeife sein ...

Uli:

Plätscherndes Wasser, knacksende Äste ...

Peter:

... es könnten auch Zungenschmalzer sein ...

Uli:

Zungenschmalzer? Wieso Zungenschmalzer? Wie kommst du auf Zungenschmalzer?

Peter:

Grundsätzlich lässt sich alles, was wir hören können, auch singen. Von daher entweder knacksende Äste oder (schnalzt mit der Zunge) Zungenschnalzer oder was auch immer. Die Unsicherheit, welches Geräusch als was zu identifizieren ist, liegt in diesem Fall mit Sicherheit in der Absicht der Komponistin.

Uli:

Die Musik, die Sie gerade hörten, heißt CIRCLING BLUE und stammt von der schwedischen Komponistin Hanna Hartman ...

Peter:

... die in Berlin lebt ...

Uli:

Der Titel, CIRCLING BLUE könnte sich auf Rennautos beziehen – das kreisende Blaue, das vielleicht vor dem Roten und Grünen die Ziellinie erreicht ...

Peter:

Man könnte aber auch an Delaunays Farbkreise denken – oder Paul Klee und Vasily Kandinsky haben sehr tief sinnig über die Bedeutung der Farbe Blau debattiert. Welche Bedeutung hat also ein in der Zeit kreisendes Blau – circling blue?

Uli:

Die Frage nach der Bedeutung des Titels „Kreisendes Blau“ lässt die Komponistin genauso unbeantwortet wie die Frage, ob das Pfeifen des Windes tatsächlich vom Wind gepfiffen wurde oder in einer Mundhöhle. Aber – man könnte sagen, wenn ich das so sagen darf, dass das Geheimnis von Hanna Hartmans CIRCLING BLUE sozusagen an der Oberfläche liegt.

Peter:

Welches Geheimnis?

Uli:

Das Geheimnis des Zusammenhangs. Was haben ein vorbeirasendes Rennauto, die Vokalisieren einer Sopranistin, das Pfeifen des Windes oder einer Mundhöhle oder eines Teekessels miteinander zu tun? Vor allem, wenn wir nicht einmal wissen, ob der Teekessel ein Teekessel und die Mundhöhle eine Mundhöhle sind?

Peter:

Haben sie etwas miteinander zu tun?

Uli:

Oberflächlich betrachtet haben sie nichts miteinander zu tun. Man könnte also auch fragen, ob es sich bei dieser Musik „Kreisendes Blau“ von Hanna Hartman tatsächlich um Musik handelt?

Peter:

Diese Frage stellt sich mir nicht in diesem Zusammenhang. Wie kommst du drauf? Ist eine Musik, die keinen Zusammenhang stiftet, keine Musik? Und: Wenn es keine Musik ist, was ist es dann?

Uli:

Eine Musik, die keine Musik ist, ist eine Nicht-Musik.

Peter:

Nicht-Musik ist eine Musik, die keine Musik ist? Interessant.

Uli:

Was findest du so interessant daran?

Peter:

Ich meine philosophisch. Dass etwas, das etwas nicht ist, zugleich sein Gegenteil, also nicht-etwas sein kann. Dinge zu machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind, hielt schon Gevatte Adorno für die Gestalt künstlerischer Utopie heute. Aus diesem Grund würde ich dafür plädieren, dass Hanna Hartmans Musik „Kreisendes Blau“ keine Musik ist.

Uli:

Oberflächlich betrachtet.

Peter:

Ach so. Oberflächlich betrachtet ist diese Musik keine Musik, weil die Identifikationen der Geräusche Rennauto, Vokalise, Wind, Kaffeemaschine und so weiter, in keinen Zusammenhang zu bringen sind. Identifikationen sind – darauf läuft es meistens hinaus – Visualisierungen von etwas Akustischem. Das Visuelle kann ich betrachten, seinem Gegenstand einen Namen geben und so weiter. Das Visuelle hat eine Oberfläche, vor der ich betrachtend verweilen kann. Das Akustische hingegen hat keine Oberfläche. Es hat eine Struktur, eine Textur, aber Bedeutung meistens nur als Zuschreibung. Es gibt keine blauen oder gelben Klänge. Viele Musik klingt zwar bedeutend, ihre Bedeutung bleibt aber ein offenes Geheimnis. Unter der Oberfläche der Zuschreibungen hat Hanna Hartman zwischen den einzelnen akustischen Entitäten allerdings Zusammenhänge komponiert. Oder anders gesagt: Sie hat sie mit den Zusammenhängen der Entitäten komponiert ... oder auch nicht Zusammenhänge per se, sondern mit den Ähnlichkeiten hat sie Zusammenhänge nahegelegt.

Uli:

Du meinst mit den Ähnlichkeiten das Crescendo und Decrescendo der Vokalisen und des Rennautos und des Windes und des Pfeifens ... auf der struktural-musikalischen, texturalen oder meinetwegen informellen Ebene hängen all diese Geräusche irgendwie miteinander zusammen. Auf der Ebene des Textes, also der Bedeutungen der Oberfläche, wenn man so will, ist gleichzeitig kein Zusammenhang erkennbar. Das ist der Humor daran.

Peter:

Die Bedeutungen werden ihres Sinns entleert. Auf der nicht-bedeutenden Ebene der Strukturen gleichzeitig wird ein Zusammenhang nahegelegt, der, würde er existieren, sehr bedeutsam wäre.

Uli:

Ist das der Gehalt dieser Musik, oder sollte man eher sagen: Der Unsinn der Nicht-Bedeutung dieser Nicht-Musik?

Peter:

Gelungene Kunstmusik – und CIRCLING BLUE gehört zu den gelungenen Werken – zeichnet sich dadurch aus, dass sie quasi jederzeit in ihr Gegenteil umschlagen kann. In diesem Fall hin und her zwischen Musik und Nicht-Musik.

Uli:

Weil Hanna Hartman einen Zusammenhang herstellt zwischen Dingen, die oberflächlich betrachtet nichts miteinander zu tun haben – wobei dieser Zusammenhang, als ein musikalisch-strukturaler Zusammenhang, eigentlich keine Bedeutung hat?

Peter:

Ja, genau. Entweder keine Bedeutung oder eine sehr tiefe Bedeutung. Das ist wie beim Glauben an Gott eine metaphysische Entscheidung. Der Kosmos ist leer oder er ist bevölkert.

Uli:

Das wäre dann sozusagen der Inhalt dieser Musik: Dass sich mit ihr beides gleichzeitig denken lässt. Dass der Kosmos sowohl leer als auch bevölkert ist. Sein und Nicht-Sein in einem.

Peter:

Ich würde es nicht Inhalt – sondern Gehalt nennen.

Uli:

Wie man Inhalt und Gehalt voneinander unterscheiden könnte, Inhalt und Gehalt gerade der Neuen Musik, darüber haben wir uns mit dem Berliner Philosophen Harry Lehmann unterhalten, der vor kurzem eine Philosophie der Musik geschrieben hat. Sie erscheint in Buchform demnächst in der Edition der Neuen Zeitschrift für Musik beim Schott-Verlag.

Zur Frage des Gehaltes. Das ist also wirklich eine sehr komplizierte Sache. Denn wie bei jedem Leitbild, das wirkungsmächtig ist in einer Kunstszene oder wo auch immer, funktionieren Leitbilder immer nur mit blinden Flecken. Sie sind ein Stück weit immer Ideologie. Und so ist das auch mit den Leitbildern der Neuen Musik. Und auch wenn die Idee der absoluten Musik, die ja nun eine Idee ist, dass die reine Instrumentalmusik ohne Bezug zur Sprache zu Bildern zu Bewegungen also zum Tanz das Wesen der Musik darstellt, und Musik also als tönend bewegte Formen definiert wird, wie von Hanslick, die im Prinzip alle Weltbezüge auch ausschließen, ja, das ist ja eine Definition von Musik, die Weltbezug eigentlich ausschließt. So ist das in Wahrheit einfach ein Musikbegriff, der einen absoluten Gehalt impliziert, nämlich – den man nicht so leicht erkennt, weil er einfach die Welt als Ganze noch mal in Verhältnis zur Musik setzt. Ganz antik ist das im Prinzip gedacht, dass also Musik als tönend bewegte Form den Kosmos der Welt auch widerspiegelt, und dieses Relat, diese Relation zwischen Musik und Welt ist nicht verloren gegangen, aber sie ist auf eine einzige Relation reduziert, und deswegen muss man sich um die Gehalte im 19ten Jahrhundert keine großen Gedanken machen, weil der Gehalt immer schon klar ist. Der ist selbstverständlich. Es ist ein metaphysischer Weltbezug.

Peter:

Harry Lehmann meint also, dass die abstrakte Kunstmusik des 19ten Jahrhundert nicht nur „tönend bewegte Form“ sei, sondern insgeheim doch ein abstrakt allgemeiner, ein kosmologischer Weltbezug in ihr mitgedacht gewesen sei. Die Welt der Kunstmusik ist die Welt des Kosmos im Kleinen.

Und was jetzt in der Neuen Musik passiert, ist, dass diese Idee von absoluter Musik letztendlich invertiert wurde. Also beide Relate – Musik und Welt – werden genauso eindimensional wieder gedacht wie im 19ten Jahrhundert, nur dass sie jetzt mit einem negativen Vorzeichen versehen werden. Das ist sehr schön bei Lachenmann zu sehen.

Uli:

Die Inversion des abstrakt kosmologischen Weltbezugs wäre dann so etwas wie ein negativ gedachter Bezug auf einen negativ gedachten Kosmos, der insbesondere bei Helmut Lachenmann noch zu beweisen wäre.

Also die Idee stammt natürlich von Adorno mit seiner negativen Dialektik, wo die Kunst selbst hermetisch ist: Negation der künstlerischen Tradition – also Negation des tonalen System, Negation der perspektivischen Malerei, all diese Negationen sind drinnen. Nach der anderen Seite bezieht sich diese ästhetische Negativität zur Negativität der Welt, der man einen Widerstand entgegen setzt. D.h. aber nicht, dass Adorno kein Weltbezug mitdenkt, sondern dieser Weltbezug ist einfach sehr absolut und abstrakt – und wenn man das einmal als Ideologie oder als Leitbild verinnerlicht hat, braucht man sich um diese Gehalte keine Gedanken mehr machen. Sie sind nicht konkret, sondern in jedem Musikstück ist dieser fast quasi religiöse Weltbezug mitgedacht. Das ist das Geheimnis und der blinde Fleck von absoluter Musik, die sich so in zwei verschiedenen Erscheinungsformen im 19ten und im 20ten Jahrhundert ausgebildet hat. Und wenn ich jetzt von Gehalten spreche, würde ich eher für eine Konkretisierung dieser Gehalte plädieren. Also ich halte nichts eben von diesem eindimensionalen Absolutheitsanspruch, dass man in jedem Musikstück im Prinzip das Schicksal der Welt mithört. Sondern ich denke eher, dass so wie in der Bildenden Kunst die Kunstwerke oder die musikalischen Kunstwerke sich mit bestimmten Themen beschäftigen, die von einem bestimmten gesellschaftlichen Interesse sind. Also an denen es zu Rissen in den Selbstbeschreibungsmustern der Gesellschaft kommt.

Uli:

Der negative Bezug zu einem negativ gedachten Kosmos, also zum Beispiel zu einem entvölkerten, perspektivelosen Kosmos wäre so ein „Riss in den Selbstbeschreibungsmustern einer Gesellschaft“ – aber Harry Lehmann möchte es weniger abstrakt, handfester – er möchte, wenn wir ihn recht verstehen, dass Klartext gesprochen wird, weniger geheimnisvoll.

Also das können ganz – das kann ganz mannigfaltig sein. Es ist aber konkret. Es ist nicht mehr dieser eine absolute metaphysische quasi religiöse Weltbezug, mit denen die Musik sich in den letzten 200 Jahren entfaltet hat. Unter dessen Latenzschutz die Musik der letzten 200 Jahre gestanden hat. Sondern jetzt kann es eben darum gehen, wie ändert sich unser Freiheitsverständnis, wenn die Neurobiologie eben doch erhebliche Zweifel an unserer Freiheit des Willens hat. Oder wie ändert sich unser sagen wir Geschlechterverhältnis in unserer Zeit. Das sind alles konkrete Probleme. Wie ändert sich unser Verhältnis zu Naturkatastrophen nach Fukushima, oder solchen Katastrophen. Das sind alles Dinge, die unsere Art und Weise, wie wir leben, wie wir uns in dieser Welt orientieren, unser Selbstverständnis – unsere politischen Präferenzen irgendwie tangieren, und was die Kunst nun macht, das zu thematisieren. Und gewissenmaßen, dass man die Dinge bewusst erfährt und wahrnehmbar macht. Und in diesem Rahmen sehe ich auch die Neue Musik – was aber auch heißt, dass der Begriff von Musik eine Umdeutung erfahren muss. Also an Stelle einer Idee von absoluter Musik würde ich eben für eine Idee von relationaler Musik plädieren, also wo wieder wie vor 1800 der Bezug zur Sprache und zu Bild und zur theatralischen Bewegung mitgedacht wird. Wo das eben Teil der Musik war und nicht ausgeschlossen wird. Das wäre also mein Vorschlag, wie man auch dann das Leitbild wieder an die veränderten Verhältnisse anpassen könnte, so dass sich wieder diese Neuheitsemphase – der emphatische Neuheitsanspruch der Neuen Musik einlösen lässt. Also die postmoderne Lösung wäre einfach, ihn aufzugeben. Ich glaube nicht, dass das eine gute Strategie ist. Einfach den Neuheitsanspruch aufzugeben, sondern ich denke, man muss ihn reformulieren.

Peter:

Wie solch eine Reformulierung des Neuheitsanspruchs aussehen kann, hat der Komponist Johannes Kreidler in seinem skandalträchtigen Stück FREMDARBEIT gezeigt. 2009 erhielt Kreidler einen Kompositionsauftrag für das Festival Klangwerkstatt Berlin. Doch anstatt das Stück selbst zu schreiben, engagierte er über das Internet einen Komponisten aus China und einen Audioprogrammierer aus Indien, die Stilkopien seiner eigenen – also Kreidlers – bisherigen Werke anfertigen sollten. Für insgesamt 45

Dollar. Diese Vorgehensweise verbarg er nicht, sondern inszenierte sie im Gegenteil zum eigentlichen Skandalon bei der Uraufführung des Werkes. Inhalt seiner Musik war nicht so sehr ihre Musikalität, sondern die Frage nach deren Autorschaft, der Originalität, nach dem Urheberrecht und dessen Fragwürdigkeit, möglicherweise seiner Unhaltbarkeit in einer vernetzten, globalisierten und digitalen Welt, die eine Reihe von selbstverständlichen Voraussetzungen des Musikbetriebes einfach auf den Kopf stellt. Statt durch einen abstrakten allgemein kosmologischen Weltbezug zeichnet sich diese Musik also durch einen vergleichsweise irdischen World-Wide-Web-Bezug aus – aber hören Sie selbst nun den Mitschnitt der Komposition FREMDARBEIT von Johannes Kreidler, die der Komponist auf seiner Homepage bereitgestellt hat.

MUSIK:

Johannes Kreidler
FREMDARBEIT

Uli:

Sie hörten Johannes Kreidlers Komposition FREMDARBEIT für Ensemble, Sampler und Moderator aus dem Jahr 2009. Es spielte das Ensemble Mosaik.

Um die Musik selbst scheint es Kreidler bei seinem Stück nicht zu gehen – die klingt, um es höflich zu formulieren – über weite Strecken wie bestellt und nicht abgeholt. Nicht die Musik ist neu und genial, sondern die Idee, Musik, die so klingt wie Neue Musik schon seit ein paar Jahrzehnten zu klingen pflegt, als die Stilkopie ihrer selbst zu präsentieren. Kreidlers Kritik zielt auf die Institution der Neuen Musik, und trifft mit ihr den Nerv der Zeit. Mit Harry Lehmann sind auch wir der Ansicht, dass sich die reine Materialästhetik der Neuen Musik mit immer neuen Klängen und Strukturen in noch unerhörtere Sphären des Akustischen vorzudringen, als inhaltsloser Überbietungswettkampf totgelaufen hat. Man könnte Kreidler also im besten Sinne als die Avantgarde der Institution bezeichnen, die er angreift. Denn das ist, was die Institution der Neuen Musik aus sich heraus bedarf, um lebendig zu bleiben, dass sie aus den eigenen Reihen hinterfragt wird. Umso besser,

wenn diese Fragen auch in den Feuilletons ein breites Forum der Diskussion finden.

Peter:

Und für Harry Lehmann ist Kreidlers Komposition ein gutes Beispiel für die von ihm geforderte „gehaltsästhetische Wende“ – er spricht nicht von einer „inhaltsästhetischen“ – sondern von einer „gehaltsästhetischen Wende“. Für Lehmann verbirgt sich dahinter Musik, die in Kombination mit Sprache, Bild und Bühne nachvollziehbare Geschichten kommuniziert, statt Rätsel aufzugeben – so dass also stets ein konkreter Weltbezug gegeben ist. Unweigerlich muss ich dabei an die Debatten rund um einen musikalischen Realismus denken ...

Uli:

... lang lang ist's her, als solch ein Realismus nicht ohne das Adjektiv „sozialistisch“ auskam. Ich denke da zum Beispiel an Dimitri Schostakowitschs berühmte Siebente sogenannte „Leningrader Symphonie“, die von dem Schicksal und Leiden und letztendlich siegreichen Kampf des Sowjetvolkes gegen die Okkupationsarmee Nazideutschlands handelt – oder – wesentlich gehaltvoller – das 14te Streichquartett desselben Komponisten, dessen tiefe, abgründige Traurigkeit mich noch bei jedem Hören in seinen Bann zog und zieht – und von daher Rätsel aufgibt.

Peter:

Wobei es umstritten zu sein scheint, ob diese Symphonie nicht möglicherweise erst im Nachhinein mit einem Programm versehen wurde – und auch als absolute Musik Bestand hätte. Die Schostakowitsch-Kongresse tendieren Jahr für Jahr in eine andere Richtung.

(Variante 01: Die Schallplatte, mit der wir diese Sendung beschließen, erschien noch fast zu Lebzeiten von Schostakowitsch im Jahr 1975 auf dem französischen Label L'Oiseau Lyre ... es spielt das Fitzwilliam String Quartett.

Knackser vor allem am Anfang – leider viele Knackser, deswegen wurde die zweite Variante realisiert)

Uli:

Variante 02: Die Schallplattenaufnahme mit dem Fitzwilliam-Streichquartett, die ich seit Mitte der 70er Jahre in meiner Sammlung habe, ließ sich leider nicht restaurieren – wir haben anstatt dessen eine Aufnahme mit dem Borodin-Quartett aus dem Netz gefischt.

Musik:

<http://www.youtube.com/watch?v=UVUOAlqDQ-w>

Uli:

Soweit ein Ausschnitt aus dem 14ten Streichquartett, dem langsamen Satz, von Dimitri Schostakowitsch – es spielte das Borodin Quartett. Nähere Angaben zu dieser Aufnahme können wir leider nicht machen, da wir sie aus dem Netz gefischt haben.

Peter:

Für die meisten Hörer dieser Musik ändert sich dadurch an ihrem Gehalt nichts, wenn – wie in diesem Fall – nicht alle Urheberrechte geklärt sind.

Uli:

Du meinst, die meisten Hörer sollten eigentlich ein schlechtes Gewissen haben, wenn sie Musik hören, für die sie nichts bezahlen.

Peter:

Aber das Unrecht eines solchen Verhaltens fällt den meisten Hörern doch gar nicht auf. Sie haben kein schlechtes Gewissen, weil sie zumindest in dieser Hinsicht kein Gewissen haben.

Uli:

Wissen oder Gewissen?

Peter:

Weiß ich nicht – es ist ein bisschen so, wie mit Inhalt und Gehalt. Was was ist, haben wir noch nicht wirklich geklärt.

Uli:

Wir werden uns also in der nächsten Folge unserer kleinen Reihe über Musik und Philosophie noch einmal damit beschäftigen.

Peter:

Und zwar unter dem besonderen Gesichtspunkt, wie der Ort, also wo der Inhalt halt, den Gehalt desselben beeinflusst.

Uli:

Du sprichst vom Konzertsaal, Lautsprechern, Internet ...

Peter:

Haben Konzertsaalbesucher mehr Gewissen als Internet-Nutzer, weil sie Eintritt bezahlen, auf den die Netzbutzer pfeifen.

Uli:

Sie pfeifen in ihrer Mundhöhle.

Peter:

Genau. In der Mundhöhle.

Uli:

Die genauso klingt wie ein Teekessel.

Peter:

Das wäre dann Internetpfeifen mit Weltbezug.

Uli:

Wir wünschen noch einen schönen Abend. Am Mikrofon verabschieden sich:

Uli Aumüller

Peter:

und Peter Moormann.

Der Gehalt des Konzertsaals

Philosophie und Neue Musik Teil 04

Der Mythos, den der Konzertsaal erzählt, ist die Idee, dass es so etwas wie eine Musik an sich geben könnte, also eigentlich eine Mythos-freie, eine a-rituelle Musik, abstrahiert von allen rituellen und sozialen Rückbindungen, die im Konzertsaal wenn überhaupt nur noch als Zitat vorkommen. Aber diese Abstraktion ist selbst ein Mythos, ein Mythos, den der Konzertsaal verbirgt, indem er ihn mit jedem Konzert zur Schau stellt. Und diese Idee der Musik an sich, die im Konzertsaal zelebriert wird, verschleiert gleichzeitig seine eigene Tradition: die Geschichte des Konzertsaals, eine eminent europäische Geschichte, die in jedem Konzert egal welcher Musik mitschwingt. Also seine Provenienz zum einen vom höfischen Tanz- oder Festsaal, also der Idee des sublimierten Tanzes, ES tanzen zu hören, ohne zu tanzen – und von der Tradition der Ausstellung des sich opfernden Körpers – also der Grundidee der jüdisch-christlichen Sakralmusik, die auch die Grundlage für das Konstrukt des „Klangkörpers“ ist.

Uli Aumüller und Peter Moormann in Gesprächen mit Kuno Lorenz und Sabine Marienberg, und Musik von Ludwig van Beethoven, Karlheinz Stockhausen, Lan Tung und Gustav Mahler / Clytus Gottwald.

Musik: Beethoven – 9te Symphonie 5ter Satz ab ca. 7.40 (mit der Textzeile: „Seid umschlungen, Millionen, diese Kuss der ganzen Welt“ ... beginnend – 40 Sekunden frei stehend) nach ca. 20 Sekunden wird die Atmo eines brabbelnden Theaters dazu gemischt. Diese Mischung läuft während des ganzen nun folgenden Textteils.

Uli:

„Seid umschlungen, Millionen, ...“ ... dieser Ausruf dürfte, obwohl nicht von ihm geschrieben, sondern nur von ihm vertont, doch dem Anliegen Beethovens entsprochen haben. Die Musik scheint dem Pathos des Textes jedenfalls nicht zu widersprechen ...

Peter:

Dagegen muss ich als Wissenschaftler grundsätzlich erst einmal Widerspruch einlegen. Schiller und Beethoven sind zwei Paar Stiefel ...

Uli:

Und Millionen – das war rund um 1800 eine so unvorstellbar große Zahl – gab es überhaupt Millionenstädte – London vielleicht, Paris – Wien sicher nicht.

Peter:

Millionen meinte keine konkrete Zahl – sondern eher sehr sehr viele – oder alle Menschen – es heißt ja auch: Dieser Kuss der ganzen Welt.

Uli:

Jedenfalls deutlich mehr als Zuhörer im Publikum saßen, 1824 im Kärntnertor-Theater. Saßen oder vielmehr standen – die meisten werden gestanden haben.

Peter:

Aber doch wahrscheinlich so, dass der soziale Querschnitt im Publikum repräsentativ war – abgesehen mal von den ganz Armen, oder den „Bildungsfernen Schichten“ würde man heute sagen, denen es mangels Geld auch am Kunstsinn mangelte.

Uli:

Und man muss sich um 1824 das Theater so vorstellen, dass während der Vorführung geredet, getrunken, gegessen, geraucht und geliebt wurde. Man versammelte sich im Theater, um sich vor allen Dingen gegenseitig zu betrachten. Und die Kunst lief so mehr oder weniger nebenher – so wie wenn heute die ganze Zeit die Flimmerkiste läuft –

Peter:

... oder das Radio ...

Uli:

... ja, oder das Radio. Wir jetzt laufen auch nebenher, ob uns jemand zuhört, ist keineswegs gewiss. Es gab auch keine Pausen, weil es keine Foyers gab – es gab auch keine Toiletten.

Peter:

Das lief auch – so nebenher?

Uli:

Anzunehmen, dass es nebenher lief.

Peter:

Anzunehmen, dass sich die Textzeile „nicht diese Töne, sondern lasst und angenehmere anstimmen“ auch auf den Lärm bezog und den Gestank, den das Publikum pausenlos erzeugte und verbreitete. Die Kunst erhebt sich gegen die Ignoranz des Publikums – und gegen ihr Grundrauschen.

Uli:

Ignoranz würde ich gar nicht sagen. Die Kunst war nicht der primäre Interessengrund, ins Theater zu gehen – sondern das Theater war so etwas wie ein Kollektives Wohnzimmer, das man aufsuchte, um dort zu leben, und zwar als Teil des Kollektivs, in dem jeder seinen Platz hat.

Peter:

Sitzplatz oder Stehplatz – je nach Geldbeutel ...

Uli:

Geldbeutel, Stand, Beziehungen – wer eben wo stand und wer mit wem und so weiter, war genauso interessant wie das Spektakel auf der Bühne ...

Peter:

Und wann begann das, dass geschwiegen wurde während des Konzertes oder der Oper?

Uli:

Das war schon so um die 20er 30er Jahre, da gab es die ersten Revolten vor allem des mittleren Bürgertums, das gegen das ewige Plappern des Adels begann zu revoltieren. Das Bürgertum disziplinierte den Adel, während der Aufführung die Goschen zu halten. Und auch den Geschlechtsverkehr in das private Séparée zu verlagern.

Peter:

Aber doch nicht bei allen Gattungen – ich meine Operette, Vaudeville, Schrammelmusik ...

Uli:

Operette, Vaudeville und all das kam er später – nach der Jahrhundertmitte. Aber es stimmt schon, es kam zu einer funktionalen Differenzierung zwischen hoher Kunst, während derer konzentriert geschwiegen werden musste – Pausensäle wurden gebaut, um sich vom Schweigen zu erholen – und auf der anderen Seite eigene Theater – ohne Subventionen – für die leichte Muse. Und da gab es dann weiter auch etwas zum Essen, Trinken, Prostituierte. Das ganze Programm.

Peter:

Die Neue Musik, von der wir ja eigentlich sprechen wollen, die Neue Musik nach 1945, gehört unzweifelhaft zur ersteren Kategorie. Sie würde ohne Subventionen gar nicht existieren, und setzt selbstverständlich auf ein schweigendes Publikum, das während der Konzerte weder isst, noch trinkt, noch liebt, noch redet, gewaschen, wohlriechend, und so weiter –

alles Dinge also, die historisch betrachtet alles andere als selbstverständlich sind.

Uli:

Über genau dieses Thema, inwiefern der Konzertsaal – seine Architektur, seine Sozialgeschichte, die ihm eingeschriebenen Rituale und Verhaltensmuster, der Nimbus oder die Sakralität seiner Räume den Gehalt der Musik mitbestimmt, die in ihm erklingt, darüber haben wir uns mit dem Philosophen Kuno Lorenz in Saarbrücken unterhalten:

Zuspielung aus dem Gespräch mit Kuno Lorenz:

KUNO: Jetzt kann ich gleich mal da einhaken. Würdest du es für abwegig halten, dass die Rolle des Konzertsaals gegenüber der Musik mit der des Rahmens gegenüber einem Bild zu vergleichen.

ULLI: Ich würde das nicht nur auf den Rahmen, sondern auf den Raum Museum beziehen wollen.

KUNO: Na gut, das wäre dann der größere Schritt.

ULLI: Das ist rein strukturalistisch betrachtet die Frage, ab wann verlasse ich die profanen Räume und betrete die heiligen Räume. Das ist jetzt nicht religiös (gedacht), sondern so wie bei Levy-Strauss das Rohe und das Gekochte. Ich brauche – und welche Regeln gelten in diesen heiligen Räumen der Museen. Also da darf ich mich nicht mehr laut unterhalten, da darf ich nichts mehr trinken, da muss ein bestimmter Abstand gewahrt bleiben, es darf nichts berührt werden – noli me tangere – und es setzt eine bestimmte Diskursform ein. Also es wird sich über Kunst unterhalten. Viele Regeln, die dann gelten, und die in gewisser Weise das, was dort ausgestellt wird, schützen auch.

KUNO: Ich wollte gerade sagen, diese Schutzfunktion ist doch zunächst mal die Auslösefunktion, die wird dann gewissermaßen mit religiösem Vokabular überhöht, damit sie auch eingehalten wird. Es soll ja nur sichergestellt werden, dass da keine Schweißfinger drauf sind und oder es nicht gleich schnell mitgenommen wird, was in Privatsammlungen keine besondere Gefahr ist, dort bedarf es solcher Regularien nicht – zumindest nicht in diesem Umfang. Das kriegt eben nicht jeder zu sehen.

Dass das also ein besonderer, zur Ehrfurcht anleitender Raum ist, das ist ja eigentlich nur ein Trick, ein ja – jetzt drücke ich mich mal ganz böse aus – ein Trick der herrschenden Klasse, der kulturell herrschenden Klasse, die Sicherheit ihrer Objekte zu garantieren. Und sonst gar nichts. (Lacht)

ULLI: Der Jean-Luc Nancy, der ja nun auch ein strenger Atheist ist, keineswegs so nahe am sakralen Fluidum angesiedelt, wie ich es bin, der verglich es mit dem Templum, was da passiert. Mit Templum meinte er eine Sitte, ein Brauch der Etrusker noch vor der römischen Zeit, die ein quadratisches Loch in eine Decke schnitten, durch das man in den Himmel schauen kann, und dann wurde in einer definierten Zeit beobachtet, was man nun durch diesen Ausblick sehen kann. Und wenn da dann zwei Kraniche von links nach rechts, und drei Tauben von rechts nach links fliegen, innerhalb der fünf Minuten, oder ich weiß jetzt nicht wie lang, dann wurde das gedeutet ...

KUNO: Auspizien aha ...

ULLI: im Sinne einer Vorhersage oder Antwort auf welche Fragen auch immer. Das finde ich ein wunderschönes Beispiel, und lass diese Zeit, in der durch dieses templum geguckt wurde, 4 Minuten und 33 Sekunden sein, dann bist du genau bei Cage. Und der Beobachtende hört sich in diesem Fall selbst zu und zwar als sozialer Körper. Wenn man jetzt sagt, der Konzertsaal ist nicht der Raum, in dem sich versammelt wird, sondern es ist die Gemeinde, die sich versammelt, die der Konzertsaal wird. Auch da gibt es im Übrigen eine Analogie zum Christentum, also zum Gottesdienst, weil die Gemeinde, die sich in der Kirche versammelt, wird in eins gesetzt mit dem Körper Christi.

KUNO: Das ist die herrschende Lehre der Dogmatik jedenfalls. Diese – da kommt ja noch das Element hinzu der Vergesellschaftung vieler Individuen. Das muss bei so einem Familienereignis wie dem Quadrat in einem etruskischen Haus ja nicht so sein. Also da sind es – da spielen sich kleine Zahlen ab. Eine Hausgemeinschaft oder dergleichen. Auch gegliedert in die was weiß ich für die Riten zuständigen Hausvorstand oder Schwager oder weiß ich was, im Konzertsaal passiert ja viel mehr. Da sind ja nicht miteinander vertraute Personen, die sich

zusammenfinden, sondern da ist ja das verbindende Band nicht das gegenseitige Kennen, sondern nur die Absicht, sich dort zu treffen, ohne zu wissen, wer da auch noch sein wird. D.h. das ist in einer Weise auf ein Ereignis hin gerichtet, das die beteiligten Individuen für irrelevant erklärt. Irrelevant als Individuen. Die sollen gewissermaßen zusammen drauf achten, drauf hören, oder gucken oder was immer in einem solchen geschlossenen – abgegrenzten Bereich passiert. Das ist doch genau die Gegenbewegung, die Eliminierung des Ich durch Kollektivierung, also nach außen hin aufgeben, sich mit anderen liieren und zusammenschließen. Siehe staatenbildende Insekten oder dergleichen. Statt der umgekehrte Weg, die Eliminierung des Ich durch Auflösen der Verbindungen von Erinnerungszusammenhängen. Und nur auf das, was gerade passiert zu achten. Und nicht zu wissen, ah, das habe ich schon, das kenne ich von gestern oder von vor zehn Jahren. Also die Kontinuität des Ich-Erlebens unterbrechen und aufheben, was ja eine andere Möglichkeit ist beim Hören von Musik oder Betrachten von Bildern. Eine Meditation – nein, nur das Letzte sollte man Meditieren nennen. Weil es den einzelnen in seiner Individuierung sukzessive auflöst. Der andere Weg, den einzelnen auflösen, indem er zu einem Bestandteil einer Gemeinde wird, ist was ganz anderes. Ist eine ist ein Verfahren, ihn daran zu hindern, die eigene Entindividuation zu betreiben. Also in Meditation gehen zu können. In dem Moment, wo ich mich einer Gemeinde anschließe, bin ich – werde ich meiner Mittel beraubt, mich selbst sozusagen in Ekstase oder Enstase, je nachdem ob nach innen oder außen gewendet, zu begeben. In einer Gemeinde kann ich nicht ekstatisch sein. Die ganze Gemeinde ist es vielleicht. Aber kein einzelner mehr. Das geht nicht.

ULL: Meinst du wirklich ...

KUNO: Oder aber in einem ganz fürchterlichen Sinne. Das des Ausrastens nämlich.

ULL: Es gibt so diese Pfingstgemeinden und so weiter, die dann im Kollektiv herum hopsen und außer sich geraten. Aber das meine gar nicht.

KUNO: Na eben ...

ULLI: Sondern, es ist schon ein Phänomen, dass – ich drücke das gern etwas lax aus – so ein Saal mit 500 oder 1000 Leuten, die alle konzentriert zuhören und gemeinsam diese Stille und Konzentration erzeugen, dass die allein durch diesen Akt des gemeinsamen Schweigens einen Wumm erzeugen, ich nenne das Wumm, das ist eine Energie.

KUNO: Ja, das ist sicher – das stimmt.

ULLI: Das ist etwas Magisches – und es gelingt mir, mir persönlich, nirgendwo besser einer Musik konzentriert zuzuhören als eben in einem solchen Kollektiv. Klar weil es mich auch diszipliniert. Ich kann dann nicht wie zu Hause, wenn ich eine CD hören würde von dem gleichen Stück, eine Aufnahme, parallel noch ein Buch lesen oder ...

KUNO: Ja, man könnte sich ...

ULLI: Oder andere Dinge machen ... also ich es ist ein Instrument der Beherrschung und der Disziplinierung, der Askese. Wenn ich tanzen wollte, kann ich das mit dem kleinen Finger tun, entweder auf meinem Knie oder auf dem Knie meiner Nachbarin, aber damit hat es sich mehr oder weniger schon an Bewegungsmöglichkeit. Gerade dieses asketische Moment steht im Zusammenhang mit einem Kunstwerk, das genau dieses Verhalten verlangt. Also das wird umso klarer, wenn man sich das wieder am Beispiel der Oper vor Augen führt, wie sich die Ästhetik der Opernkompositionen verändert hat im Zuge der Veränderung des Zuschauerverhaltens im Opernsaal. Da kann man genauso von Differenzierungen sprechen, und zwar im Sinne von immer ausdifferenzierteren Funktionen von Räumen. Also etwa bis um das Jahr 1800 bestanden Opernhäuser aus zwei Räumen, das eine war der Bühnenraum – und das andere war der Zuschauerraum. Das war alles. In diesem Zuschauerraum fand alles statt. Es gab auch keine Pausen, auch deswegen nicht, weil es keine Pausenräume gab. Keine Foyers. D.h. im Zuschauerraum wurde eben – wie schon oft gesagt – gegessen, getrunken, Geschäfte gemacht und jede Art von Geschäften. Hinein und hinaus. Dann im Zuge der anwachsenden Stille während der Aufführung, wurden dann Foyerräume gebaut. D.h. dann wurde der Zuschauerraum nur noch benutzt um zuzuhören, und zuzuschauen. Und Pause wurde in diesen Foyerräumen gemacht. Die Versorgung mit Essen und Trinken

fand nicht mehr im Opernhaus statt, sondern in diesen Foyerräumen, sondern beziehungsweise es gibt dann verschiedene Foyers, für diejenigen, die lustwandeln wollen, und für diejenigen, die essen wollen.

KUNO: Funktionstrennungen.

Musik:

Stockhausen

HYMNEN – USA aus der Region 3 (ca. 5 Minuten)

Peter:

Sie hörten einen Ausschnitt aus HYMNEN. KOMPOSITION FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND KONKRETE MUSIK von Karlheinz Stockhausen – eine Komposition, die 1970 während der Weltausstellung in Osaka in einem Konzertsaal der etwas anderen Art aufgeführt wurde. Der Berliner Architekt Fritz Bornemann hatte damals für den Deutschen Pavillon ein Kugelauditorium konzipiert, also quasi eine Mozartkugel für Konzerte mit einem Durchmesser von 28 Metern. Die Besucher konnten über eine Rolltreppe zu einer kreisrunden, schalldurchlässigen Plattform gelangen. Und befand sich auf der Äquatorebene. Stühle zum Sitzen gab es nicht. Stattdessen fanden die Konzertbesucher aus aller Welt Kissen am Boden vor, die kreisförmig angeordnet wurden. Dürfte also ganz schon muckelig gewesen sein. Ebenso futuristisch muss für das Publikum die Soundanlage angemutet haben. Die bestand aus sieben Ringen mit insgesamt 50 Lautsprechern. Stockhausen wollte nämlich seine Klänge in Rotation, also zum Fliegen zu bringen, quasi musikalische Raumfahrt in einer Konzertsaal-Kapsel betreiben.

Natürlich wurde zur Expo auch Musik von Beethoven, Bach und von zeitgenössischen Komponisten im Kugelauditorien vom Band gespielt, doch seinen eigentlichen Zweck erfüllte die architektonische Konzeption nur bei Stockhausen, der ja schon vorher seinen Rotationstisch (mit einem kreisenden Schalltrichter) entwickelt hatte, um seine Klänge im Raum ja eben rotieren lassen zu können. Und er war ja auch der Headliner in Osaka. Tagtäglich sechs Stunden lang saß er als Zeremonienmeister hinter seinem Mischpult. Also kein Orchester, kein

Chor, kein Dirigent, sondern nur der Klangmagier Stockhausen am Steuer seines musikalischen Raumschiffs, bereit zum Abflug Richtung Sirius.

Uli:

Aber die Grundidee des Konzertsaals blieb trotzdem doch erhalten, oder?

Peter:

Im Grunde genommen schon, nur dass der Konzertsaal von Stockhausen für seine Musik perfektioniert und vor allem konzentriert wurde. Musik pur und sonst nix. Man konnte als Zuschauer ja zum ersten Mal so richtig im Klang sitzen und die Musik um sich herum fliegen hören. Das ist dann schon ein besonderes Raum-Klang-Erlebnis gewesen, denn im Kino gab es noch lange nicht Dolby-Surround-Anlagen.

Und ebenso wie bei der Konzeption des Auditoriums konzentriert sich ja auch in der Komposition Hymnen selbst die ganze klangliche Welt, wenn Stockhausen Fragmente von zig Hymnen und dazu internationales Kauderwelsch von Kurzwellensendern, Volksmusik, Sprachfetzen und anderes Klangmaterial miteinander montiert und wie er sagt eine „Ganzheit des Differenten“ komponieren will.

Uli:

Also ähnlich wie Beethoven denkt auch Stockhausen an die Welt als Ganzes – Hymnen aller Nationen weltweit, Radiowellen aus dem Kosmos und von der Erde – und das in einem Aufführungsraum, der so aussieht, wie ein Planetarium, himmelwärts gerichtet und in Kugelgestalt. Mehr Universalismus geht fast nicht?

Peter:

Stockhausen hatte es ja darauf angelegt, unsere musikalischen Erinnerungen zu transformieren. Das Vertraute im Unvertrauten neu zu erleben, heißt ja auch, Abstand zu seinen eigenen musikalischen Semantisierungen, zu seiner musikalischen Sozialisation zu gewinnen. Stockhausen reist mit seinen Klängen in Sekundenschnelle um die Welt und schafft so neue Assoziationsräume. Wir können uns also nur schwer

mit all unseren Konventionen zurücklehnen und dazu fehlt ja auch der Stuhl mit Rückenlehne im Kugelauditorium.

Uli:

Wobei – würde ich sagen – sich der Begriff der musikalischen Konventionen einer ähnlich Schwammigkeit erfreut wie zum Beispiel der Begriff der musikalischen Tiefe, der sowohl im Feuilleton als auch in der Wissenschaft immer wieder gern bemüht wird. Mindestens ebenso unkonventionell wie das universale Radiowellenrauschen von Stockhausen wäre etwa auch das niederländische Atlas-Ensemble, das eine weitere Variante der Universalität verfolgt, die weltweit ziemlich einzigartig ist. Es vereinigt eine repräsentative Auswahl an verschiedensten Instrumenten der Kulturen dieser Welt, die Pipa aus Japan, die chinesische Sheng, die indische Sitar, die Ud, Duduk, Khanoun aus dem arabischen Raum – und die europäische Geige, Oboe, etc. – also Instrumenten, die den verschiedensten kulturellen Traditionen entstammen, Notationssystemen, Improvisationstechniken – löst sie aus ihren jeweiligen kulturellen Kontexten, auch rituellen Kontexten wie Beerdigungen, Hochzeiten, also sozialen Anlässen, zu denen diese Instrumente traditionell eher aufspielten – und fügt diese vielen verschiedenen Traditionen auf einer Matrix zusammen – die Konzertsaal heißt. Der Mythos, den dieser Konzertsaal in diesem Zusammenhang erzählt, ist die Idee, dass es so etwas wie eine Musik an sich geben könnte, also eigentlich eine Mythos-Freie, eine a-rituelle Musik, abstrahiert von allen rituellen und sozialen Rückbindungen, die im Konzertsaal wenn überhaupt nur noch als Zitat vorkommen. Aber diese Abstraktion ist selbst ein Mythos, ein Mythos, den der Konzertsaal verbirgt, indem er ihn mit jedem Konzert zur Schau stellt. Und diese Idee der Musik an sich, die im Konzertsaal zelebriert wird, verschleiert gleichzeitig seine eigene Tradition, die Geschichte des Konzertsaals, eine eminent europäische Geschichte, die in jedem Konzert egal welcher Musik mitschwingt. Also seine Provenienz zum einen vom höfischen Tanz- oder Festsaal, also der Idee des sublimierten Tanzes, ES tanzen zu hören, ohne zu tanzen – und der Tradition der Ausstellung des sich opfernden Körpers – also der Grundidee der jüdisch-christlichen Sakralmusik, die auch die Grundlage für das Konstrukt des „Klangkörpers“ ist.

Peter:

Von daher eher eine christliche Tradition.

Uli:

Ja genau. Also eine Musik des Typus der „Sieben Gliedmaßen des Corpus Christi“ – gibt es glaube ich von Schütz oder Buxtehude, auch wenn das explizit im Titel nicht vermerkt ist. Die Auflösung des Körpers in Klang als eine Weise, dem Beispiel Christi zu folgen, der sich für uns oder für die Menschheit geopfert hat.

Peter:

Hier nun eine Aufnahme des Atlas-Ensemble aus Amsterdam, mit einer Komposition von Lan Tung aus Vancouver, es singt und dirigiert die Komponistin – es spielt das Atlas-Ensemble.

Musik:

Komposition von Lan Tung. Aufnahme des Atlas-Ensemble unter der Leitung von Lan Tung – ca. 5 Minuten

Zuspielung aus dem Gespräch mit Sabine Marienberg:

ULL: Ich überlege gerade die ganze Zeit mit organisch, lebendig, ... ich höre im Augenblick eine ganze Menge Mahler. Weil ich das – ein paar hatte ich noch nie gehört. Und jetzt wird es irgendwann mal Zeit. Eigentlich genau nur aus diesem Grund. Angefangen hatte es mit einem Artikel von Herrn Dorschel über das Rückert-Gedicht „Ich bin der Welt abhanden gekommen“.

SABINE: Und was schreibt er?

Peter:

Was Herr Dorschel von der Kunstuniversität Graz schreibt, das möchte Sabine Marienberg wissen, die als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Kollegforschergruppe Bildakt und Verkörperung an der Berliner Humboldt-Universität arbeitet. Der Artikel von Andreas Dorschel weist auf das Paradox hin, dass eine Sängerin in einem Konzertsaal davon

singt, also mitten in der Welt und sogar im Fokus dieser Welt – eben auf der Bühne – singt sie: Ich bin der Welt abhanden gekommen.

SABINE: Und was schreibt er?

ULLI: Na, dass es nicht zusammen passt. Dass da die Ironie drin steckt von dem Ganzen.

SABINE: Ich überlege gerade, ob das so ist. Weil die Stimme immer das pausenlos Vergehende und immer schon Vergangene ist.

ULLI: Und auch das Wiederkehrende. Der Konzertsaal (kann) als ein Erinnerungsort gebaut sein. Der wird gebaut, damit wir uns an das, was darinnen stattfindet, erinnern und es mitnehmen. Und es dann haben.

SABINE: Aber wir können uns auch an ein Vergangenes, Abhanden-Gekommenes erinnern, dazu sind wir ja in der Lage. Wir müssen uns das ja nicht vorstellen als was, was da eigentlich bleibt und singt.

ULLI: Na, was wir haben ist die Vorstellung von der Musik. Dass da jemand gesungen hat. Also dessen Präsenz bleibt in der Erinnerung erhalten.

SABINE: Das ist eigenartig. Ich habe dieses Stück kennengelernt – das habe ich zum ersten Mal singen hören von der Ingrid Ade im – sind die Vokalsolisten von Clytus Gottwald die ... ne die Schola ...

ULLI: Schola Cantorum ...

SABINE: In Stuttgart. Und der hat das bearbeitet eben für Chor. Und die hat diesen unglaublich federleichten Sopran da oben. Und die hatte kurz zuvor gesungen in einem Stück von Hanspeter – und wir hatten sie in Donaueschingen kennengelernt.

Peter:

Hans-Peter ist Hans-Peter Kyburz - Komponist und Ehemann von Sabine Marienberg.

SABINE: Und ein halbes Jahr später ist sie unglaublich plötzlich gestorben – ich glaube an Bauchspeicheldrüsenkrebs. Und das war sehr sehr eigentümlich, dass gerade diese Stimme oben mit diesem Abhanden-Gekommen-Sein dann tatsächlich abhanden gekommen war,

auch in dem Sinn, dass sie sich nie wieder ausfalten und singen würde, auch nicht von ihrem Abhanden-Kommen. Eine traurige Verbindung – aber ich finde vom Abhanden-Kommen-Sein zu singen ist im Grunde genommen nichts anderes als in tausenden von Liebesgedichten davon zu sprechen, dass man keine Worte findet, um zu sagen, was man empfindet. Also dafür haben wir ja diese Formen, um über Sprachlosigkeit zu sprechen und über Stummheit zu singen und so weiter. Das ist – würde ich gar nicht mal nur ironisch nennen ...

ULLI: Wobei ich auf Mahler jetzt kam, weil dessen Symphonik jedenfalls in den Liedern ist es ein bisschen einheitlicher, aber bei den symphonischen Sachen lebt die Sache – jetzt sind wir wieder beim Leben - davon, dass es eigentlich nicht organisch ist. Es gibt diese ständigen Brüche. Da wird das Disparateste zusammengewürfelt, ohne dass wirklich der Versuch geschieht ... oder sagen wir so, es ist eher so, dass das Misslingen des Versuches der Gegenstand der Komposition ist aus dem Disparaten eine Einheit herzustellen.

SABINE: Und in dem Fall heißt, wenn du sagst, es lebt, heißt: Ich bleib dabei und möchte wissen, wie es weitergeht?

ULLI: Genau. Ich leide mit demjenigen, der versucht, eine Synthese herzustellen. Im Wissen, dass es nicht geht (Lachen).

SABINE: Ja, das erleben wir ja ständig. Dass wir selber versuchen und scheitern. Oder jemand anderem dabei zusehen. Mit oder ohne Schadenfreude. Und insofern empfinden wir es ja auch als zum Leben gehörig. Würde jemand eine Handlung vollziehen, die wir überhaupt nicht verstehen und deshalb gar nicht als Handlung wahrnehmen, als Tick oder als Bewegung, wo wir uns keine Fragen mehr stellen, dann kann der selber so lebendig sein, wie er will, wahrscheinlich fänden wir es nicht so lebendig und prickelnd, da länger dabei zuzuschauen. Nach irgendwas halt.

ULLI: Wobei jetzt bei dieser – wenn das alles so etwas für sich hat, ist dann sozusagen das Nicht-Organische der Mahler'schen Musik verweist auf die Präsenz, desjenigen, der das geschrieben hat aus einem Leiden heraus, das sich mir körperlich mitteilt. Also den Schmerz beim Hören dieser

Musik fühle ich mir drinnen. Also der ist da. Da ist ein Schmerz da. Der ist etwas Körperliches.

SABINE: Stimmt, das wollte ich auch ganz am Anfang fragen. Habe ich dann aber vergessen. Als du sagtest, du hättest mit dem Michael Heinemann gesprochen und dann irgendwann gemerkt, das Körperliche sei überhaupt keine Adresse in der Musikwissenschaft, da dachte ich mir, aber was ist denn mit den ganzen Affektenlehren und so weiter. Sind die jetzt unkörperlich, wird das getrennt vom Herzklopfen und von den Tränen. Und nennt man das dann nur Trauertaumel und Freude. Wird das überhaupt nicht auf seine physischen Komponenten hin abgeklopft.

Peter:

Michael Heinemann ist Professor an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass uns Sabine Marienberg und Hanspeter Kyburz auch den Kontakt zu Kuno Lorenz in Saarbrücken vermittelt haben.

ULL: Ich glaube, dass man da einen Unterschied machen muss zwischen der Neuen Musik und ja zum Beispiel den großen weiten Welten des Pop. Ich glaube in der Popmusik ist so etwas wie Affektenlehre weiterhin bekannt und wird als Register bestimmter Effekte in Bezug auf solche Lehren verwendet. Einfach als Form der Rhetorik, wenn ich weiß, wenn ich auf die Taste drücke ...

SABINE: Ich glaube auch als Form der Manipulation ...

ULL: ... rühre ich die Tränen und dann wird da richtig ein Cocktail zusammengestellt aus den einzelnen ... wohingegen in der Neuen Musik so etwas unter Verdacht gestellt ist. Also da ist der Künstler aufgefordert, etwas zu machen, was sonst niemand vorher noch nicht getan hat und wenn er etwas tut, was jemand anders schon mal getan hat, dann ja – muss er es in einer Weise tun, dass er das dann wieder rechtfertigt. Das kann man nicht einfach ...

SABINE: Ich meinte auch jetzt gar nicht so die Komponisten, sondern eben die Musikwissenschaftler, weil auf die bezog sich ja dein Satz, dass das kein Gegenstand der Musikwissenschaft sei. Der Körper – der Körper der Zuhörer. Aber gerade jetzt wo du Pop erwähnst, fällt mir ein, die

ganzen Leute, die so mit den Verkörperungstheorien arbeiten und von Embodiment und Musik reden, die sprechen natürlich nur über Pop. Da geht es nur um durchrhythmisierte Kollektiverfahrungen, wo man merkt, dass man irgendwie Teil eines menschlichen Universalganzen ist, wo wir doch alle bei bestimmten irgendwie diese physischen Wirkungen haben (lacht). Hm. Deswegen wundert es mich jetzt nicht so sehr. Aber das heißt ja nicht, dass der Körper draußen bleiben muss, aus der anderen Musik – und tut er ja auch nicht.

ULLI: Nein, überhaupt nicht. Natürlich nicht. Aber wie gesagt, was Heinemann meinte und auf dessen Aussage beziehe ich mich da, also ich kann den Überblick nicht – also den Überblick, den ich habe, der reicht da nicht aus um das beurteilen zu können. Inwieweit Musikwissenschaft zu wenig auf Körperliches eingeht. Vielleicht hat sie auch die gleichen Probleme wie wir jetzt zu definieren, was damit eigentlich gemeint sein könnte. Um es dann produktiv zu machen in der Beschreibung irgendwelcher musikalischen Phänomene. Ich meine, dass Musik dich rührt, dazu muss die Musik nicht mal gut sein.

SABINE: Du musst nur in der Verfassung sein ...

ULLI: Sogar das kann sein, dass mich die schlechte Musik mehr aufregt, eben weil sie schlecht ist, als die Gute, die mich so in Ekstase versetzt, dass ich im Anschluss ans Hören gar nicht mehr weiß, wie mir geschehen ist und schon gleich gar nicht warum.

SABINE: Es kann einen auch die fröhliche Musik natürlich zu Tränen rühren, wenn man gerade auf der anderen Seite im Leben sich befindet.

ULLI: Zum Beispiel, ja. Das heißt, das hängt von vielen ...

SABINE: Und die Musik selber spielt ja auch damit – es gibt doch bei in der Dichterliebe dieses Lied darüber: „Es ist ein Flöten und Geigen, ein Pauken und ein Schalmeien ...“ und in Wirklichkeit geht es um den Hochzeitsreigen der Herzallerliebsten, die aber gerade einen anderen heiratet. Und das Klavier feiert da eine Girlande nach der anderen. Also diese ...

ULL: Ironie ...

SABINE: Gegensätze. Ja – auch diese unglaubliche Trauer von dem der sozusagen draußen steht vor dem Fest. Für die Ironie müsste er ja innerlich schon ein bisschen weiter weg sein.

Musik:

Clytus Gottwald / Gustav Mahler – Bearbeitung des Liedes:

„Ich bin der Welt abhanden gekommen“ – ca. 9 Minuten

Ausschnitt aus dem Gespräch mit Kuno Lorenz:

ULL: Die Schwachstelle dieses ekstatischen Hörens, dieses in den Fluss Springens und so weiter, wo ich mich hinterher nicht erinnern kann, ist, dass man keinerlei Angaben machen kann über die Qualität der musikalischen Darbietung.

Peter:

Das letzte Wort überlassen wir Kuno Lorenz ... noch einmal.

KUNO: Nein, man kann nichts mehr dann dazu sagen ...

ULL: Und schon gleich gar nicht über den Inhalt, über die Art und Weise, wie komponiert wurde und dergleichen ...

KUNO: Nein, das ist so ähnlich wie über den Tod. Über den kann man ja auch nichts erzählen. Per definitionem nicht.

ULL: Also, das wäre ja dann so, dass man gleich wie ob man dann Mark Andre oder Helmut Lachenmann, Feldman, Mahler, Beethoven hört, es ist eigentlich ...

*KUNO: Wenn man es so hört, dann ist das eine Form von Sterben, die nicht – über die nichts **mehr** gesagt werden kann. Insofern – für den Diskurs, den vorher und nachher – irrelevant. Darüber muss man dann Wittgensteins Schweigen – beziehungsweise, darüber kann man gar nicht reden. (Lacht) Da wird auch nicht geschwiegen. Hm –*

Die Legende vom Strömkarl oder Nöck

Neue Musik und Philosophie Teil 05

Die Legende vom Strömkarl oder Nöck, 1835 von Jacob Grimm in seiner Deutschen Mythologie veröffentlicht, löste eine Flut von Nachdichtungen, Vertonungen, Bildern und Skulpturen aus. Sogar Theodor W. Adorno wollte deren „dialektische Konstruktion“ als Vorbild seines Beethoven-Buches nachgestalten. Dem Wassergeist oder Elfen Neck wird von Kindern, denen er das Harfenspiel lehrt, die Erlösung zunächst abgesprochen, dann aber doch zugesagt. Die Autoren Uli Aumüller und Peter Moormann führen in dem 5ten Teil ihrer Sendereihe „Neue Musik und Philosophie“ den Nachweis, dass die Struktur der Legende, vor allem aber Adornos überraschende Deutung, nicht nur seine Philosophie zur Musik Beethovens prägte, sondern als Gedankenfigur bis in die gegenwärtige Musikproduktion lange nach dem Tod Adornos seine Wirkung entfaltet.

MUSIK 01:

Der Nöck

(Text: August Kopisch, Musik: Carl Loewe)

*Es tönt des Nöcken Harfenschall:
Da steht der wilde Wasserfall,
Umschwebt mit Schaum und Wogen,
Den Nöck im Regenbogen!
Die Bäume neigen
Sich tief und schweigen,
Und atmend horcht die Nachtigall.*

*Nöck, was hilft das Singen dein?
Du kannst ja doch nicht selig sein!
Wie kann dein Singen taugen?
Der Nöck erhebt die Augen,
Sieht an die Kleinen,
Beginnt zu weinen...
Und senkt sich in die Flut hinein.*

*Da rauscht und braust der Wasserfall,
Hoch fliegt hinweg die Nachtigall,
Die Bäume heben mächtig
Die Häupter grün und prächtig.
Oh weh, es haben
Die wilden Knaben
Den Nöck betrübt im Wasserfall!*

*Komm wieder Nöck, du singt so schön!
Wer singt, kann in den Himmel gehen!
Du wirst mit deinem Klingen
Zum Paradiese dringen!
O komm, es haben
Gescherzt die Knaben;
Komm wieder Nöck, und singe schön!*

*Da tönt des Nöcken Harfenschall,
Und wieder steht der Wasserfall,
Umschwebt mit Schaum und Wogen
Den Nöck im Regenbogen.
Die Bäume neigen*

*Sich tief und schweigen,
Und atmend horcht die Nachtigall.*

*Es spielt der Nöck und singt mit Macht
Von Meer und Erd und Himmelspracht.
Mit Singen kann er lachen
Und selig weinen machen! –
Der Wald erbebet,
Die Sonn entschwebet...
Er singt bis in die Sternennacht.*

Zuspiel 02 Waldesrauschen – liegt bis Zuspiel 05 unter Text&Musik

Uli:

Die Legende des kleinen Nöck, des nackten Wassermanns, war – seitdem sie Jacob Grimm in seiner Deutschen Mythologie auf Seite 461 veröffentlicht hat – inmitten seitenlanger theoretischer Abhandlungen ... ungeheuer erfolgreich. Zahllos sind die Gedichte – wie das gerade Gehörte von August Kopisch – vertont von Carl Loewe – wild romantisch ... in dem der Gesang des Nöck sogar die Natur zum Schweigen bringt, der Wasserfall steht, die Bäume rauschen nicht mehr, selbst die Nachtigall horcht ehrfurchtsvoll, wie ein Orpheus ...

Peter:

Wie Orpheus, genau, ich wollte es gerade sagen. Michael Theunissen hätte seine wahre Freude daran gehabt, dass durch die Musik der Strom der Zeit angehalten wird, und für den Zuhörenden eine andere Zeitwahrnehmung aufklappt – wie hat er es genannt: Das Verweilen einer in die Gegenwart eingelassenen Ewigkeit. Einer Gegenwart, die nicht dem Subjekt eignet, das zuhört, sondern der Gegenwart eines oder DES Anderen. Die Natur hört durch die Musik gewissermaßen ihrem eignen Rauschen zu!

Uli:

Es rauscht in dieser Geschichte an allen Ecken und Enden. Aber erst noch zu der Erfolgsgeschichte. Zahllose Gedichte, Erzählvarianten, Bilder Skulpturen – neulich sah ich zu später Stunde in ARTE ...

Peter:

... ich wusste gar nicht, dass du einen Fernseher hast ...

Uli:

... eine Film, eine japanische Produktion, die diese Geschichte erzählte „underwater love“ ...

Peter:

Der Grimm'sche Nöck im japanischen Film? Gibt's nicht auch japanische Wassermann-Geschichten? Liest man in Japan die deutsche Mythologie bis zur Seite 461?

Uli:

Gut. Wer sie definitiv bis zur Seite 461 gelesen hat und wörtlich zitiert, ist Theodor W. Adorno, in seinem Beethoven-Buch, oder besser gesagt in seinen Notizen, Notizheften, die er angelegt hat, um alle Gedanken und Assoziationen rund um Beethoven zu notieren, eine Materialsammlung zu einem geplanten Beethoven-Buch. Da heißt es ...

Peter:

... auf welcher Seite?

Uli:

241 in meiner Ausgabe ... man muss Adornos Beethoven also fast bis zum Ende lesen, um folgende Anmerkung zu finden: „In die Beethovenarbeit ist die Legende vom Nöck aufzunehmen, ja vielleicht ist das dialektische Schema der ganzen Konstruktion – Mythos und Humanität – ihr nachzubilden. Sie mag zitiert werden nach Jacob Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Auflage Berlin 1876, S. 408 folgende“ ... er muss eine andere Ausgabe gehabt haben, als die meine ...:

Zuspiel Adorno-Hörspiel 03 Strömkarl:

Dahin gehört die rührende sage, daß der strömkarl oder neck für seinen Unterricht in der musik sich nicht bloß opfern, sondern auch die auferstehung und erlösung versprechen läßt. Zwei knaben spielten am

strom, der neck saß und schlug seine harfe, die kinder riefen ihm zu: "was sitzt du neck hier und spielst? du wirst doch nicht selig!" da fing der neck bitterlich zu weinen an, warf die harfe weg und sank in die tiefe. Als die knaben nach haus kamen, erzählten sie ihrem vater, der ein priester war, was sich zugetragen hatte. der vater sagte: "ihr habt euch an dem neck versündigt, geht zurück, tröstet ihn und sagt ihm die erlösung zu". Da sie zum strom zurückkehrten, saß der neck am ufer, trauerte und weinte. die kinder sagten: "weine nicht, du neck, unser vater hat gesagt, daß auch dein erlöser lebt"; da nahm der neck froh seine harfe und spielte lieblich bis lange nach sonnenuntergang.

Musik 02:

Wolfgang Rihm – DIONYSOS – Staatsoper unter den Linden

Uli:

Kann es sein, dass – je länger man über Musik nachdenkt – man früher oder später ohne den Begriff, oder sagen wir ruhig: ohne die Zusage einer Erlösung nicht – nicht auskommt?

Peter:

Du meinst einer Aussöhnung, Kultur – Natur, Individuum – Gesellschaft ... Willst du eine ehrliche Antwort?

Uli:

Nein, ich will, dass du mich belügst!

Peter:

Ich habe noch nicht darüber nachgedacht. Ich meine, in dieser Legende geht es doch ganz klar um eine Ausgrenzung – Ausgrenzung von jemandem, der anders ist. Der noch dazu, weil er den Kindern Musikunterricht gibt, Macht hat. Macht nicht nur über die Kinder, sondern auch über sich selbst. Macht über seinen Körper, seine Stimme, sein Instrument, Macht über die Musik, so sehr, dass er vermag, die Natur zu beherrschen. Nicht nur seine eigene, sondern auch die Natur um ihn herum. Selbstbeherrschung und Naturbeherrschung. Und das löst eine gewisse Angst aus – deswegen necken ihn die Kinder. Am Ende wird er

integriert, in einen Heilsplan, wenn du so willst. Es ist ja nicht seine Musik, welche die Zusage einer Erlösung ausspricht, sondern es ist „der Vater“, dessen Autorität er anerkennen muss, um sich über dessen Erlösungsversprechen freuen zu können. Es ist die Geschichte einer Konversion eines heidnischen Gnomen oder Elfen zum Christentum, nicht ganz ohne Gewalt.

Uli:

Aber ist das nicht einer der Grundfragen, hätte Adorno gesagt, auch der Musik: Wie kann ein Ganzes sein, ohne dass dem Einzelnen Gewalt angetan wird? ...

Peter:

Wenn das gelänge, dann wären wir ...

Uli:

Im Paradies vielleicht ... ?

Peter:

Im Paradies – ich weiß nicht. Jedenfalls ein Stückchen weiter ...

Uli:

Gibt es nicht deswegen so wenig ernst zu nehmende Musikkritik, weil sie, darin ein echtes Kind der Zeit, sich samt und sonders um das Thema der Erlösung herumdruckt.

Peter:

Vielleicht, weil nicht alle Kollegen jeder Musik die Verhandlung des Schicksals der Welt als Ganzes zumuten wollen – so wie Adorno. Darunter machte er es nicht!

Uli:

Das mag sein. Adorno war ein utopischer Konservativer, wie Susanne Kogler meinte, ein hoffnungsloser Romantiker – in beiderlei Sinn. Im Sinne Becketts, dass nach Ausschwitz sich verbietet von Erlösung zu reden – und im Sinne seiner „hoffnungslosen“ Leidenschaft, eben die

Musik so wichtig, so „ernst“ zu nehmen und ihr die Verhandlung von Weltfragen zuzumuten. Musik, die auf seine „Grundfragen“ keine Antwort, keine Resonanz gab, hat er ausgeschlossen. Mit diesem Paradox musste er leben. Alain Badiou, dessen „Fünf Lektionen zum ‚Fall Wagner““ ich diese Gedanken verdanke, unterscheidet schlicht in Großkunst und Kleinkunst. Und das Problem, das wir zurzeit haben, ist, dass selbst die Großkunst fast ausschließlich nur von Kleinkritikern auf deren Niveau herunter gekritzelt wird.

Peter:

Weil sie sich um den Topos der Erlösung herumdrucksen?

Uli:

Weil sie über das Niveau von „Gefällt mir“ oder „Gefällt mir nicht“ nicht wagen hinausdenken zu wollen!

Peter:

Du meinst also an all dem ist facebook schuld?

Uli:

Darüber müsste ich erst noch einmal nachdenken. Was genau ist im Augenblick zu beklagen – und welche Ursachen könnte es dafür geben.

Peter:

... ohne für arrogant gehalten zu werden ...

Atmo:

Waldesrauschen – steht eine Weile ...

Uli:

Aber interessant ist, wie er selbst – also Adorno – die Legende vom nackten Nöck interpretiert:

Zuspiel aus dem Adorno-Hörspiel 04 Strömkarl 02:

82. Sprecher 2 (Schlosspark, gemäßigt Tempo):

Zum „Strom“ der Einfall, dass Verse Eichendorffs (aus dem Liederkreis Schumanns etwa) nicht wie einem Gegenstand, sondern wie dem unterirdischen, unablässigen Rauschen der Sprache abgelauscht scheinen. So hört das Adagio der Hammerklaviersonate dem Rauschen der Musik an sich zu, das dann am Ende gleichsam in sie selber hinein tönt.

83. Sprecher 1 (Kommandantur)

Was ist Rauschen? Eine der Grundfragen zu Beethoven.

84. Sprecher 2 (Schlosspark, gemäßigt Tempo):

Beethovens Zorn: so schilt der Neck die Kinder. Das Wegwerfen der Harfe als der Gestus des letzten Beethoven. – Das Zurückkehren, die Gewährung als Widerruf. – Dass der Neck in die Tiefe sinkt, d.h. gerade an der chthonischen Versenkung haftet die Humanität. – Die Trauer des Neck ist stumm.

Musik:

Helmut Lachenmann

DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN

Uli:

Nicht mit dem musizierenden Neck oder Nöck identifiziert Adorno den späten Beethoven – es geht die ganze Zeit um Beethovens Spätstil – sondern mit dem Nöck, der grollend in die Erde versinkt. Nicht das Musizieren, sondern das zornige Schweigen – erdverbunden, in „Chthonischer Versenkung“. Es geht immer um den Begriff der Identität. Das Udenkbare, das Unausprechbare, das Jenseitige aller Fasslichkeit – die Vernichtung des europäischen Judentums – sollte als Unfassliches, Udenkbares, Unsagbares in alles, das gesagt würde, integriert werden. Also in jedes „Etwas“ sein ihm jenseits des Denkens „Andere“. Der Name „Ausschwitz“ in das Namenlose des von ihm Bezeichneten. Auch hier

lohnt es, die 5 Lektionen zum Fall „Wagner“ von Alain Badiou zu lesen. Es mag vielleicht daran liegen, an dieser Denkfigur, dass vieles der Musik nach 1945 möglicher Weise gehaltvoll und schwergewichtig ist, aber auf eine gnadenlose Art und Weise zugleich völlig unverständlich. Um das Andere des jeweils Sagbaren zu integrieren, ja, sich eigentlich nur darin auszutoben. Unverständlichkeit wird auch von unseren Großkünstlern mit Sinnlichkeit verwechselt. Lachenmann, seine Oper: Das Mädchen mit den Schwefelhölzern – das Märchen zerschnitten, verpuzzelt – die Oper könnte auch von Aschenputtel handeln, man würde es nicht mitbekommen. Rihm, der noch größere Großkünstler, auch seine Oper: Dionysos – eine Textvorlage von Nietzsche, bereits als solche stark erklärungsbedürftig, und dann noch eine zweites Mal, und dieses Mal auf die Rihm'sche Weise doppelt verrätselt. Am Ende steht Rihm alias Nietzsche alias Beethoven alias Wagner als leibhaftig Gekreuzigter da. Im Vergleich dazu ist das Rätsel der Sphinx eine Aufnahmeprüfung für Klippschüler. Und warum das Ganze: Um einem Identitätsbegriff zu huldigen, den Adorno geprägt hat, und der noch immer tief tief tief in die zeitgenössische Musikproduktion hineinragt, der unbedingt das Unsagbare, das Jenseitige aller Begrifflichkeiten in das, was gesagt wird, integriert sehen möchte ...

Peter:

Oder hören ... Da Musik sich ja so und so in eher unbegrifflichen Gefilden bewegt, sprächen wir also von einem jenseits des Unbegrifflichen undenkbar Unbegrifflichen – eine Negation der Negation, die nicht bei sich selbst zurückkehrt, sondern auf irgendwelchen Metaebenen entfleucht. Hören wir also einen kleinen Moment dem Rauschen der Musik selbst zu, oder, hören wir zu, wie das Adagio der Hammerklaviersonate dem Rauschen der Musik selbst zuhört, dem Schweigen ihrer chthonischen Versenkung in der so glasklaren Verrätselung des späten Beethoven alias Adorno alias Barenboim.

Musik 05

Beethoven - Hammerklaviersonate – 3. Satz

Uli:

Soweit das Adagio der Beethoven'schen Hammerklaviersonate, das Adorno zufolge dem Rauschen der Musik an sich zuhört. Bevor aber eine Musik ihrem eigenen Rauschen zuhören kann, muss – als ein prästabiliertes Rauschen in gewisser Weise, dieses Rauschen schon existieren, prä-sent sein, bevor es als Musik sich selbst zuhören kann.

Peter:

Alles, was du da jetzt sagst, setzt voraus, dass Musik an sich ein Subjekt hat – und zwar unabhängig vom Subjekt ihrer Wahrnehmung, also dem Zuhörer, dem Subjekt des Interpreten und des Komponisten.

Uli:

Du hast die GEMA vergessen ... aber Scherz beiseite. Nein, es setzt nicht nur ein Subjekt der Musik an sich voraus, sondern es setzt voraus, dass dieses Subjekt ein philosophisches Subjekt ist, also ein Selbstreflektierendes. Was aber ist der Unterschied zwischen einer selbstreflektierenden Musik und einer, die das nicht tut. Was ist philosophischer: ein Requiem, das immerhin die letzten Fragen zum Inhalt hat – oder ein Walzer? Diese Frage stellten wir einem Komponisten – Dániel Péter Bíro, den wir in Freiburg trafen:

Interview 06 Biro 01

Bíro: Man hat zum Beispiel Beethoven als Beispiel für die klingende Philosophie viele Jahre verwendet. Natürlich damit gibt es eine Verknüpfung an eine bestimmte Tradition. Und wir sind irgendwie weit weg von dieser Tradition. Auch oder wir sind weiter gekommen. Und ich glaube aber, dass es verschiedene Funktionen gibt für Musik. Es gibt die Funktion, die Musik sagen wir zum Tanz zu bringen, aber es gibt auch eine Musik, die zum Nachdenken da ist. Und ich glaube die Frage ist eher: Wie entwickelt sich auf philosophischer (Gesundheit) wie entwickelt sich auf philosophischer Weise diese Musik zum Nachdenken. Ja, ich weiß es nicht. Das ist eine große Frage.

U: Ja, ist es ja. Ich meine, die Frage wäre erst einmal, was würde Philosophie fehlen, wenn es nicht die Musik gäbe. Oder was kann man an

Musik für Eigenschaften entdecken, die philosophisch sind. Denn es ist eine Musik mit Sicherheit nicht deswegen philosophisch, weil sie zum Beispiel über die letzten Dinge nachdenkt. Also ein Requiem, ist das philosophischer als ein Walzer? Eine Oper über Romeo und Julia ist das philosophischer als ein Schauspiel über Romeo und Julia?

Nur eine Musik, die uns dazu einlädt, unsere Ohren zu benutzen und zu sensibilisieren, ist die deswegen philosophischer als eine Musik, die es schafft uns zum Tanzen zu bringen, durch kräftige Bässe.

D: Ja, ich denke, so diese Frage nach Reflektion, so diese Frage, ob ein Requiem philosophischer ist, als ein Walzer. Wenn es ein Walzer ist, und man nachdenken muss, was überhaupt ein Walzer ist – oder wenn der sagen wir ein Walzer sich umwandelt in etwas, wo man verunsichert ist, dass das vielleicht noch ein Walzer ist. Meines Erachtens das wäre ein Versuch nach Reflektion – und ...

U: Ok. Also ein Walzer, der die Frage stellt, bin ich ein Walzer ... das ist ein philosophischer Walzer.

D: Genau – genau. Man könnte sagen, es gibt diesen Spruch, was ich öfters mit meinen Studenten verwende, über die Unterschiede zwischen Barockmusik und klassische Musik. Dass der Barockhörer weiß, was sich dazu gehört, und der klassische Hörer weiß, was sich dazu nicht gehört. Und ich glaube, das ist der Anfang der philosophischen Musik. Weil erst sagen wir nach die Funktion in Frage gestellt wird, kann die Musik meines Erachtens zuerst philosophisch sein. D.h. wenn ein Komponist oder eine Tradition – wenn ein Komponist Mittel aus seiner Tradition bricht, oder von der Funktion abweicht, dass erlaubt die Reflektion zuerst im Gange zu bringen.

U: Darf ich fragen, was du jetzt mit Funktion meinst. Meinst du damit

D: Ich meine zum Beispiel einen Walzer ...

U: Ein Walzer hat eine Funktion.

D: Oder Tanz oder sagen ...

U: Oder Hochzeit oder Marsch. Wenn ein Marsch komponiert wird, der die Frage stellt, bin ich ein Trauermarsch, ist es ein philosophischer Trauermarsch.

D: Sagen wir, es ist ein reflektierter ...

U: Ein reflektierter Trauermarsch. Es ginge auch darum, dass man die gesellschaftliche Funktion innerästhetisch in Frage stellt, und damit ein Ding schafft, also damit wird die Musik zu einem Ding, das von einer Ebene außerhalb der Funktionalität über ihre Funktionalität nachdenkt.

D: Ja, ich glaube, die Musik selber muss anfangen nachzudenken über sich selbst.

U: Die Musik selber. Der Walzer komponiert sich selbst und denkt, während er sich komponiert, darüber nach. Es kann ja sein, dass du tatsächlich der Musik eine Intelligenz zutraust, die sie selbst hat, jenseits der Interpreten und Komponisten. Also so quasi in animistischer Art und Weise.

Peter:

Genau genommen trafen wir Péter Bíró zweimal – einmal mit Mikrofon und einmal ohne. Es gab also zu dem Jetzt Gesagten so etwas wie ein Vorrede, die im doppelten Sinne beim zweiten Mal präsent war: Präsent im Sinne des Lateinischen Pre-Esse – also vorne sein, zeitlich oder räumlich vorne. Als auch im Sinne des Französischen: Près-Être – dabei sein, nahe sein, im Deutschen könnte man es als Mitschwingen übersetzen. Das deutsche Wort für Präsenz, nämlich die Gegenwart, würden wir in diesem Zusammenhang nicht verwenden, weil es ein Gegenüber suggeriert, das hier nicht der Fall war.

Interview 07 Biro 02

U: Also mir kommt in Erinnerung eine andere Geschichte, die du mir gestern erzählt hast. Keine Geschichte, sondern eine Sache, die du herausgefunden hast im Umgang mit Bibeltexten und ihrer Notation. Nur hatte ich gestern zufälligerweise das Mikrofon nicht offen und dabei, so dass ich dich bitten würde, das noch mal zu erzählen. Es ging darum, dass du gesagt hast, dass an bestimmten Stellen der Thora scheinbar

eine Melodie der Formulierung des Textes und seiner Notation vorausgegangen sei. Weil das wäre ja etwas Ähnliches wie das, was du gerade beschrieben hast. Dass es eine Melodie gibt, die eine Materialität entwickelt, die einen Text nach sich zieht. Oder jedenfalls mit zur Geburt verhilft. So dass der Text als etwas, das intellektuell verstanden werden soll aus diesem Sog oder aus dieser Musikalität der Melodie des Sprechens – also sozusagen diesem ES – in einer Einheit zur Erscheinung kommt.

D: Ja, das ist im Zusammenhang mit der Entwicklung der Ta'amei Hamikra, die Kantilationszeichen im Thora, und es ist interessant, darüber haben wir diskutiert, es gibt große Streiterei im Talmud, wann diese Zeiten zuerst gesungen wurden. Die Zeichen entstanden zwischen dem 6ten und 9ten Jahrhundert, aber man geht davon aus, dass die auch früher verwendet wurden, auch wenn sie nicht runtergeschrieben waren. Die Melodien gab es schon. Und es ist interessant, je später man im jüdischen Geschichte schaut, desto wichtiger wird die Melodie, die ursprüngliche Melodie vom Thora-Lesen. Und das schönste Beispiel davon ist diese Rabbi Mendel von Rymanov, der sagt, dass was haben die Israeliten am Sinai gehört. Die haben nur die Anfangsbuchstaben von die Gesetze Aleph, das kein Buchstabe ist, ohne kann nur mit Vokal ausgesprochen werden. Und die haben nur das erahnt, diese Buchstabe. Und dabei eine Melodie gehört. D.h., dass die Melodie da war vor dem Text.

U: Wie muss man sich das in etwa vorstellen. Wie klingt das ...

D: Ein Aleph? (lacht)

U: Nein, ich meine die 10 Gebote in dieser Weise gesungen. Gibt es da Beispiele.

D: Sie werden gesungen. Im Thora so natürlich es gibt die Melodien, die da damit zusammenhängen bei den 10 Geboten. Aber die Frage ist, wie haben die Leute das überhaupt verstanden. Wie haben sie diese Laute verstanden. So und was er sagt, ist dass die gar keine Laute gehört haben. Die haben nur den Anfang von einer Laute, von einem Buchstaben gehört und alles andere konnten sie nur erahnen. Und ich

glaube, das ist auch – es gibt eine andere Parabel, bevor Gott schuf die Welt, hat er erlaubt die Thora, Thora ist immer weiblich, zu singen. Sie hat sich selbst gesungen ohne Wörter und alle Kreaturen, die noch bevor der Thora erschafft würde, die haben gesagt, oh man hört schon die Melodie der Thora und sie ist perfekt. D.h., dass die Melodie vor der Geschichte existiert hat.

U: Was umgekehrt hieße, dass die Melodie auch den Zustand nach der Geschichte bezeichnet – oder über ... der Geschichte ...

D: ... über der Geschichte ...

U: ... bevor es Zeit gab ...

D: Ja.

U: ... gab es die Musik.

D: Die Musik existierte vor der Sprache. Und eigentlich ist das historisch gesehen ein Paradox. Weil wir wissen, dass zuerst die Buchstaben auf der Thora-Rolle entstanden sind, und nachdem – und nach die Juden in Babylonien nicht mehr so gut hebräisch kannten wie früher, mussten den Massoriten, die Rabbiner diese Zeichen mit den Vokalen in Codex in einem Codex herunter schreiben. Und dadurch wissen wir, wie die Melodien zu singen sind. Aber aber es ist ein Paradox, weil nachdem diese Zeichen aufgeschrieben sind, hat man die Überlegung bekommen, dass die viel älter sind als bloß das reine Notenschrift. Aber ich denke, das ist auch wichtig, weil in einem historischen Zusammenhang, wir sehen auch, dass Musik wirklich mit Verstehen zu tun hat. Mit textuellem Verstehen. Und für mich ist Musik eine gute Musik immer noch wie ein fremder Text zu lesen. Man versteht vielleicht einen Teil davon, aber man versteht nicht alles. Man muss übersetzen, man muss sich anstrengen. Es ist sogar eine körperliche Arbeit. Es ist eine geistige Arbeit. Es ist auch eine emotionale Arbeit, aber ich denke, diese historische Entwicklung hat uns mitgeprägt heute sagen wir klassische Musik und die romantische Musik und die moderne Musik zu hören.

Peter:

Hadavar heißt eine Komposition von Péter Bíro, die im Umfeld dieser Geschichten einer vorsprachlichen Präsenz von Musik entstand. Die Sprachlaute, die man darin hört, könnte man also deuten als quasi die musikalische Ursuppe, die der Genese der Sprache vorausging, und ihr auf einer anderen Zeitebene omni-präsent – in diesem Fall aber auch gegenwärtig ist. Die Musik als das Andere der Sprache. Péter Bíro macht also nicht aus einem bestehenden Text eine unverständliche Lautkomposition, sondern stellt die Frage nach der Präsenz von Musik in Sprache. HADAVAR von Péter Bíro, die Komposition entstand im Experimentalstudio des SWR in Freiburg.

Musik 08

HADAVAR von Péter Bíro

Peter:

HADAVAR von Péter Bíro – die Thora, die sich selbst singt, bevor die Welt erschaffen – bevor sie aufgeschrieben wurde.

Uli:

Bevor wir an das Ende dieser vorletzten Folge unserer kleinen Sendereihe über Philosophie und Neue Musik gelangen, kehren wir noch einmal zu ihrem Anfang zurück.

Peter:

Am Anfang war das Wort – und du hast das Wort.

Uli:

Am Anfang unserer Sendung war ein Lied, das auch Worte enthält.

Peter:

Unentschieden also – Wort und Musik gleichzeitig. Da das Wort aber gesprochen werden muss, es somit immer einen musikalischen Anteil enthält, führt das zu keiner neuen Erkenntnis. Anders wäre der Fall gelagert, wenn am Anfang ein Buchstabe gestanden hätte, ein Aleph zum

Beispiel ... aber wir wollen Ihre wertvolle Zeit, liebe Hörerinnen und Hörer, nicht mit langweiligen Scherzen vertrödeln.

Uli:

Am Anfang erzählten wir eine Geschichte, und zwar die vom kleinen Nöck, der so gut Harfe spielen und singen konnte, dass mit ihr im Wettstreit sogar die Natur verstummte, der Wald nicht mehr rauschte, die Nachtigall schweigend horchte.

Peter:

Und uns stockte der Atem – ich kann doch von uns beiden sprechen, oder? – als wir das erste Mal die ZUGVÖGEL von Carola Bauckholt hörten. ZUGVÖGEL, das ist der Titel einer Komposition für Bläserquintett – eben von Carola Bauckholt.

Uli:

Genau. Endlich mal eine Komponistin, die sowohl im Titel als auch in der Musik verrät, um was es geht. Macht Eure Ohrwascheln auf, würde Helmut Lachenmann sagen, hört, und Ihr werdet sofort entdecken, was an dieser Musik so faszinierend ist. Oder schön ist ...

Peter:

... oder ihr Gehalt ist. Mit dieser Frage wollten wir uns ja auch noch befassen: Was ist musikalischer Gehalt? Harry Lehmann spricht von einer gehaltsästhetischen Wende, die sich im Augenblick abzeichnet – aber die Antwort auf die Frage nach dem Inhalt des Gehaltes, der sich angeblich wendet, ist er uns schuldig geblieben.

Uli:

In diesem Falle würde ich eher von einem Enthalt sprechen – nicht im Sinne einer Enthaltung oder Askese – sondern im Sinne: Was enthält was? Offensichtlich hat Carola Bauckholt der Gesang der Sing-Schwäne, also von Zugvögeln fasziniert – und sich komponierender Weise auf die Spur dieser Faszination begeben.

Peter:

Das heißt nicht, dass sie eine Tonbandaufnahme vorbeiziehender Sing-Schwäne abgeschrieben hat, sondern sie hat die der Natur abgelauschten Klänge zu einer Komposition verdichtet, die das Faszinierende der Sing-Schwanklänge, ihre Musikalität in besonderer Weise akzentuiert. Ähnlich der Musikalität von Sprache in der Komposition von Péter Bíró.

Uli:

Sie hat – kabbalistisch gesprochen – die Musik aufgeschrieben, die sich im Gesang der Sing-Schwäne schon selbst komponiert hatte ...

Peter:

... und die sich mit jedem Zug der Zugvögel selbst zuhört.

Uli:

Abgesehen davon war zusammen mit den Musikern eine lange Phase des Ausprobierens und Übens notwendig, um eben diese Klänge hervorzubringen.

Peter:

Nachahmung der Natur klingt zu läppisch, Naturbeherrschung zu gewalttätig. Abgesehen davon ist Musik ja alles andere als natürlich. Wenn mir etwas als eine der wesentlichen kulturellen Leistungen des Menschen einfällt, wodurch er sich von allen andren uns bekannten Lebewesen unterscheidet, dann ist es die Musik. Durch die Musik unterscheidet der Mensch sich von der Natur.

Uli:

Andererseits soll gerade die Musik den Menschen mit der Natur versöhnen. Versöhnung als Widerruf. Die Zumutung an die Musik, eine Resonanz zu geben auf die Frage, ob Erlösung denkbar ist.

Peter:

Und gibt sie eine Resonanz auf diese Frage, Carola Bauckholt mit ihren ZUGVÖGELN, gespielt vom Calefax Reed Quintett bei den Tagen für neue Kammermusik in Witten 2012? Wir können die Frage ja an unsere Zuhörer richten – oder die ZUGVÖGEL an der GEMA vorbei bei facebook posten. I like it – or: I don't like it.

Uli:

Was wäre denn die richtige Antwort?

Peter:

Gehalt ist nicht etwas, das sich mit Ja oder Nein beantworten lässt. Es ist auch kein Scheck am Monatsende.

Uli:

Und ist auch nicht notwendig etwas, das erst aus einer Negation heraus, als etwas Abwesendes, in Erscheinung tritt, präsent wird wie die Erscheinung Jesu an seinem Grab. So sehr mir die Musik von Mark Andre gefällt, so steht sie doch mit mindestens einem Fuß in eben dieser negativen Ästhetik, die sich seit nunmehr 60 oder 70 Jahren zu einer Sackgasse entwickelt hat. Gehalt ist auch – oder kann sein – etwas Positives. Die Faszination, die Schönheit des Gesangs der Sing-Schwäne. Nicht mehr und nicht weniger.

Peter:

Das ist schon mehr als genug, für den Anfang. Und dann könnten wir weiter machen ... waren nicht für Olivier Messiaen die Vögel diejenigen Wesen, die zwischen Himmel und Erde dem Himmel am nächsten sind.

Uli:

Nur die Engel, meinte Adorno, nur die Engel könnten rein musizieren.

Peter:

Im entvölkerten Himmel.

Musik:

ZUGVÖGEL von Carola Bauckholt

Uli:

Sie hörten Neue Musik und Philosophie – Teil 5 – Die Legende vom Strömkarl oder Neck.

Peter:

Zitatsprecher waren:

Uli:

Kristin Maria Derfler, Ulrich Ritter und Frank Hessenland.

Peter:

Am Mikrofon verabschieden sich:

Uli:

Uli Aumüller und

Peter:

Peter Moormann.

Das Märchen vom arm Kind

Neue Musik und Philosophie – Teil 06

„Für den Musikausdruck eignet sich ... nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt“ – schrieb Hegel vor rund 200 Jahren. In der letzten Folge ihrer Sendereihe über Philosophie und Neue Musik untersuchen Uli Aumüller und Peter Moormann den Subjektbegriff, der im zeitgenössischen Musikbetrieb vorausgesetzt wird. Erstaunlicher Weise kommen sie zu dem Schluss, dass trotz Internet und digitaler Welten die Subjektivität der Musikproduzenten, vor allem aber der Musikrezipienten sich seit Hegel und Georg Büchner nur geringfügig verändert hat: ein Selbst ohne weiteren Inhalt. Der Musik fällt nach dieser Analyse vor allem die Funktion der Tröstung zu.

MUSIK:

Geräuschaufnahme Treptow / Vergnügungspark

Heather Frasch – Riesenrad Treptow – 01:55

Uli:

Im Berliner Stadtteil Treptow stand einmal noch zu DDR-Zeiten ein Vergnügungspark, der inzwischen aufgegeben, verlassen, aber noch nicht abgerissen ist.

Peter:

Ein Vergnügungspark im Dornröschenschlaf ...

Uli:

Eine verbotene Zone, ein bisschen so wie im berühmten Film „Der Stalker“ von Andrej Tarkowski – man darf dort nicht hinein, viel zu gefährlich, weil alles noch so herumsteht, wie es verlassen wurde ...

Peter:

Und so wird aus dem Vergnügungspark ein Urwald mitten in der Stadt ...

Uli:

Ein Urwald mit seltsamen Geräuschen – wie eben dem, das wir gerade hören, bei dem es sich aber nicht um den Balzgesang eines ausgestorbenen und wieder auferstandenen Urvogels handelt – sondern um ein Riesenrad. Als wäre die Menschheit ausgestorben – und als Hinterlassenschaft steht und dreht sich da noch ein Riesenrad.

Peter:

Das malst du dir jetzt so aus – tatsächlich warst du noch nie in diesem Vergnügungspark.

Uli:

Nein, war ich nicht.

Peter:

Die Komponistin Heather Frasch ...

Uli:

Die junge Komponistin – denn sie ist noch keine 40 ...

Peter:

Die junge amerikanische Komponistin Heather Frasch war mit ihrem Mikrofon dort – sie hat diese Aufnahme gemacht ...

O-Ton: (voice over Birgitt Dölling)

Es ist das Riesenrad, das diese wirklich seltsamen Geräusche produziert ... wenn es dir niemand erzählt, dann weißt du es nicht wirklich, was es ist. Weil es vom Wind angeblasen wird. Es klingt nicht mechanisch, aber dennoch irgendwie sehr rhythmisch – und ich war wirklich fasziniert von dieser Klangwelt, (...) es klingt wie etwas, das am Leben ist, aber das du noch nie zuvor gehört hast. Es klingt wie etwas, das stirbt oder jammert – (...) – und das Interessante daran ist, dass dieses Riesenrad aus Metall ist – es wird aber von dem Wind bewegt, d.h. es gibt immer die Berührung von etwas nicht-Organischem durch etwas Organisches – wie der Wind, der es anbläst, aber es ist nur ein altes metallenes Objekt. Aber es ist immer noch in Bewegung. Also dieses seltsame Ding, dass es nicht lebendig ist, aber es dennoch eine Art von Präsenz hat – und das Gefühl einer Lebendigkeit, auf eine Art. Deswegen sind diese Klänge wirklich überwältigend, weil du nicht wirklich weißt, was das ist, was du hörst – und ich habe mich auch gefragt, was meine Erfahrung an diesem Ort war, die war genauso wichtig für mich wie diese Klänge zu hören. Es ruft meine gesamte Gegenwart an diesem Ort auf, die man mit dem Mikrofon nicht aufnehmen kann. Die Energie dieser alten Amüsierpark-Ruinen, die von Pflanzen und dergleichen überwuchert werden, die so aussehen, als hätte sie jemand angepflanzt, manchmal ... aber tatsächlich ist dem nicht so. So wachsen die Pflanzen und Bäume aus alten Booten oder solchen Sachen ... Es gab dort eine bestimmte Energie, die ich festhalten wollte. Das ist sehr schwer zu bestimmen, was macht genau die Aura aus, und wie lässt sich diese Aura hervorrufen – wie bringe ich andere Menschen dazu, das auch nachfühlen zu können. Ich habe lange

darüber nachgedacht. Und habe dann gemacht, was ich konnte, rein klanglich. Ich habe die Klänge verwandt der Aufnahme – und habe dann langsam Klänge der Instrumente hinzugenommen, die ich hatte, und habe versucht, diese Aura einzufangen. Und die Präsenz dieses Raums. Der hatte eine so seltsame Energie ... darüber habe ich lange nachgedacht.

Uli:

Für Heather Frasch ist die Aufnahme von diesem Geräusch nicht einfach nur ein abstrakter Klang – sondern es sind für sie sehr persönliche, subjektive Geschichten mit ihr verbunden – Empfindungen einer Präsenz von Menschen, ja einer vergangenen Epoche, die diesen Raum und Zeit verlassen haben.

Peter:

Diese Figur der Präsenz des Verschwindens begegnete uns bei vielen Komponisten – vor allem bei Mark Andre, bei dem das Göttliche im Verschwinden präsent wird – oder auch Wolfgang Rihm, der die Figur auf die Formel bringt: „Im Geboren-Werden stirbt die Musik“.

Uli:

Bleiben wir bei Heather Frasch ...

Peter:

Ja. Wir kommen später auf Rihm zurück.

Uli:

In der Tradition der französischen Akousmatik oder *musique concrète* hat sie ihre Riesenrad-Aufnahme zur Grundlage genommen für eine Instrumentalkomposition.

Peter:

Sie hat den Originalton sonographisch untersucht, Klangfarbenspektren, rhythmische Schichtungen, etc. – und deren Ergebnisse auf neun Instrumente verteilt resp. mit deren Klangcharakteren kontrastiert.

Uli:

Die subjektive Ebene, also die Geschichte der Magie des Ortes, dessen Präsenz, geht auf diese Weise verloren – der Akzent liegt nun eher auf dem Subjektiven des Klanges selbst – was singt in ihm, der ich höre, in seinem Körper, ein Lied ...

Peter:

Die Musikalität in den Dingen ...

Uli:

Genau – die Musikalität in den Dingen, die Musikalität eines Riesenrades in diesem Fall, die möchte Heather Frasch heraus präparieren – und gelangt zu einem Ergebnis, das erst einmal als eine Skizze vorliegt – die Komposition ist noch nicht abgeschlossen, befindet sich im Stadium der Vorläufigkeit – aber wir kennen das von Michelangelo: Die Skizzen sind manchmal ...

Peter:

Interessanter?

Uli:

... sie deuten etwas an, was unsere Phantasie anregt.

Peter:

Und sind von daher mitunter interessanter als das ausgeführte Ölgemälde.

Uli:

Genau. Wobei wie gesagt in dieser Komposition von Heather Frasch die subjektive Ebene verschwindet – vor allem, wenn man sie nicht erzählt bekommt, die Geschichte mit dem Riesenrad – und übrig bleibt etwas, das Hegel als abstrakte Subjektivität bezeichnet hätte – oder auch als leeres Ich ...

Peter:

... obwohl der Begriff des leeren Ichs missverständlich ist ...

Uli:

... das innere Selbst ohne weiteren Inhalt. Also nicht der Ausdruck eines Gefühls, sondern eine E-Motion, eine innere Bewegung nur der Form und der Geste nach – so dass eine Resonanz und eine weitere Emotion erst im Inneren des Hörenden – Hegel spricht da von der „ideellen Seele“ – hervorgerufen werden kann. Musik ist die Rufende – die Bewegende – sie ist selbst nicht die Bewegte.

Peter:

Hören wir also eine unbetitelt musikalische Skizze von Heather Frasch – für Koto, Sakahachi, Geige, Bratsche, Cello, Kontrabass und Schlagzeug sowie Liveelektronik. Es spielt das Atlas-Ensemble mit dem Experimentalstudio des SWR. Über Hegel und auch Rihm sprechen wir nach der Musik.

MUSIK:

Heather Frasch / Atlas Ensemble / Experimentalstudio

Riesenrad-Skizze 04:53

Uli:

Ich möchte der Geschichte von Heather Frasch und ihrem Riesenrad noch eine weitere Geschichte hinzufügen.

Peter:

Geschichten hören wir immer gerne.

Uli:

Ähm. Vor kurzem war ich beim „Warschauer Herbst“ in Polen – ebenfalls bei einem Konzert des Experimentalstudios des SWR ...

Peter:

... lass mich raten: Nono ...?

Uli:

Ja klar, Luigi Nono war ein wesentlicher Bestandteil des Konzert-Programms A PIERRE. DELL'AZZURRO SILENZIO. INQUIETUM und AI GELIDI MOSTRI. Nach dem Konzert kam ein Zuhörer, ein Pole, der hervorragend Deutsch sprach, zum Dirigenten, Detlef Heusinger, und meinte, er wolle ihm danken, er sei so in seinem Innersten ergriffen worden – so sehr in seinem Innersten berührt – seine Seele habe ein Bad genommen in der Seele von der Musik.

Peter:

Und das kam dir merkwürdig vor. Aus der Zeit gesprungen. Hätte der polnische Zuhörer so über eine Chopin-Etüde geschwärmt, es hätte dich nicht so irritiert ...

Uli:

Genau.

Peter:

Ein Hörer aus einem anderen Jahrhundert – oder besser gesagt der Beweis, wie sich bestimmte Hör- oder Wahrnehmungsformen von Musik über Jahrhunderte unverändert tradieren können.

Uli:

Möchte man meinen – ob unverändert weiß ich nicht. Vor allen Dingen muss man sich vorstellen, dass bei diesem Konzert der Saal mit Lautsprechern und Kabeln und aller möglichen Technik vollgepackt war, auf der Bühne sah man vor lauter Mikrofonen die Musiker nicht mehr – irgendwie möchte man meinen, dass die Gegenwart von so viel Technik ein anderes Hören nach sich zieht – mit einer anderen Begrifflichkeit als der von 1820.

Peter:

Womit wir bei Hegel wären ...

Uli:

Wobei das Konzert eine halbe Stunde später begann, weil zu wenige Kassen geöffnet waren und niemand mit einem solchen Andrang gerechnet hatte.

Peter:

Nono also ist zu einem Klassiker geworden. So ähnlich wie Helmut Lachenmann. Dessen Oper DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN begann in Berlin ebenfalls und regelmäßig eine halbe Stunde später. Zu wenige Kassen. Und unglaublicher Andrang. Vor allen Dingen junges Publikum.

Uli:

Was insofern erstaunt, weil es doch gerade Lachenmann war, der jedenfalls in seiner Künstler-Ästhetik immer wieder behauptete, die Hörgewohnheiten seines Publikums – also der Menschen und Institutionen, die er als den ästhetischen Apparat bezeichnet – aufbrechen zu wollen. Ich habe mir alle Kritiken kommen lassen, die über die Berliner Inszenierung geschrieben wurden. Rund 70 an der Zahl. Unisono urteilen sie, dass die Musik Lachenmanns provokant sei, aber nicht ein einziger Kritiker fühlte sich provoziert. Was ist das denn: Eine provokante Musik, die aber nicht provoziert?

Peter:

Das war nicht immer so. In den 1970er und 1980er Jahren hatte Lachenmann viele Menschen gegen sich, die sich ihre Hörgewohnheiten nicht nehmen lassen wollten.

Uli:

Aber was sind denn bitte „Hörgewohnheiten“? Ist dir eine einzige soziologisch fundierte Untersuchung in die Finger gekommen, die belegt, dass es so etwas wie Hörgewohnheiten in einer beschreibbaren Ausprägung und noch dazu als eine kollektive Größe überhaupt existiert?

Peter:

Nicht dass ich wüsste. Es gab ein paar Ansätze, die in Methodikdiskussionen versandeten.

Uli:

Die Argumentation von Lachenmann, das ist sozusagen deren blinder Fleck, beruht auf einem kollektiven Subjekt, das er erst konstruieren musste, in bester Tradition des 19ten Jahrhunderts, ein Subjekt mit eben diesen berühmten Hörerfahrungen, die er als monströs beschrieben hat – und mit diesem Konstrukt eines kollektiven Subjektes hatte er eine Grundlage geschaffen, gegen die er als singuläres Individuum eine, nämlich seine Differenz setzen konnte. Und das Tolle an der Geschichte war ...

Peter:

... also noch eine Geschichte ...

Uli:

Das Tolle an der Geschichte ist, dass ihm das alle geglaubt haben. Nicht von Anfang an – aber mit der Zeit haben immer mehr voneinander abgeschrieben. Hörgewohnheiten – die müssen verändert werden. Und so weiter. Auf diese Weise, durch's voneinander Abschreiben, entstand eigentlich erst das Kollektiv, das Lachenmann zuvor als ein Negatives konstruiert hatte, um sich davon abzugrenzen.

Peter:

Ich verstehe, was du meinst. Ein klassischer Fall von self fulfilling prophecy, würde ich sagen, oder?

Uli:

Die aber auch nicht jedem gelingt.

Peter:

Was mich an unsere Gespräche mit dem Berliner Soziologen / Philosophen Harry Lehmann erinnert. Ihm zufolge dürfte es selbst ein

kollektives Subjekt mit den jetzt erweiterten Hörerfahrungen, das den Konzerten von Nono und Lachenmann offensichtlich die Bude einrennt, dürfte es rein theoretisch, soziologisch-wissenschaftlich gar nicht geben. Mal abgesehen davon, dass zurzeit die gesamte Menschheit in einem Zustand kollektiver Ekstase ständig vor irgendwelchen Bildschirmen hockt, Nachrichten aus ihnen zieht oder in sie hinein hackt. Das Phänomen ausverkaufter Opernhäuser und Konzertsäle – vor allem mit jungen Leuten – scheint dazu nicht zu passen. Hat die Generation der autistischen Smartphone und Laptopuser und Surfer in digitalen Welten eben genau aus diesem Grund eine zunehmende Sehnsucht nach analoger kollektiver haptischer Konzerterfahrung – und zwar mit ausgerechnet der Musik, die bislang als das Komplizierteste verschrien war, was dem menschlichen Ohr je zugemutet wurde, nämlich Neue Musik?

O-Ton:

Lehmann: Pluralisierung der Lebenswelten und die Individualisierung der Biographien, das ist doch etwas, was die Gesellschaft, was die Postmoderne Gesellschaft so charakterisiert, das ist ja ein ganz wesentlicher Zug der postmodernen Gesellschaft. Deswegen wurde dieser Begriff ja auch erfunden, um diese neuen Phänomene zu beschreiben. Also Pluralisierung auf allen Ebenen. Und da kommt das Subjekt natürlich mit hinzu. Und deswegen hat die zeitgenössische Kunst aber eben auch mittlerweile die Neue Musik dieses Problem mit diesen vollkommen pluralisierten pulverisierten Erwartungshaltungen umzugehen. Meine Antwort ist eben, man muss einfach diesen Bezugsrahmen selbst herstellen, indem man seine Kunst produziert. Also man muss die Wahrnehmungsperspektive mitliefern. Die kann man nicht einfach voraussetzen. Das ist der Punkt, wie man mit dieser Kontingenz umgeht, die die Gesellschaft frei gesetzt hat.

U: Das liefere im Prinzip auf das hinaus, was ich hier als letzte Frage notiert habe. Wo ist gesagt habe, ist das möglicherweise zu adornitisch gedacht. Das Gedankenexperiment des leeren Selbst. Das bezieht sich auf dieses Zitat, das ich aus dem Mahnkopf-Artikel genommen habe, von Hegel: „Für den Musikausdruck eignet sich nur das ganz objektlose

Innere. Die abstrakte Subjektivität als solche.“ – Im Kontext unseres Gespräches wäre die abstrakte Subjektivität ja das, dass man sagt, jeder Hörer hat ein Selbst, aber wenn man es genau betrachtet, ist dieses Selbst, das nicht anders genannt werden kann, dennoch etwas völlig Verschiedenes.

H: Das ist ja genau der Punkt. Deswegen ...

U: Also man kommt an den Punkt, wo man sich fragt: Warum erkennt jeder Hund einen anderen Hund als Hund, obwohl der eine so groß ist, und lange Haare hat, und der andere so klein ist und irgendwie wie ein Kaninchen ausschaut? Aber trotzdem erkennen die sich als Hund. Das wäre sozusagen die abstrakte Subjektivität. „Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt.“ – Hegel sagt, das ist, wovon Musik handelt.

H: Genau – und Claus Steffen Mahnkopf übernimmt das.

U: Ja.

H: Um seine Idee von Gehalt oder Inhaltsästhetik auszuformulieren. Und da würde ich eben sagen, Hegel hat das formuliert, bevor die ästhetische Moderne überhaupt begonnen hat. Die industrielle Revolution hat gerade erst einmal in ersten Anzeichen stattgefunden, in Deutschland, wurde sie sichtbar 1820/30, wann das war. Und das ist also eine Philosophie, also die Hegelsche Philosophie schaut im Prinzip, versucht noch einmal das Ganze zu denken. Und zwar das Ganze nach der Idee, dass der Geist sich ausdifferenziert und selbst entfaltet hat. Also Hegel arbeitet mit dieser Idee der Selbstentfaltung des Geistes. Und das war gewissermaßen eine letzte Totalitätsreflektion – also der letzte Versuch, und großartige Versuch, die Welt als Ganzes zu denken, zu einem Moment, als sie bereits zerfallen ist, als Ganzes. Und gerade in dieser Hegelschen Philosophie muss man dann eben auch seine Ästhetik verstehen, und wenn Hegel eben jetzt von dieser abstrakten Subjektivität spricht, dann ist das eben dieses Subjekt, was er allen gleichermaßen zuschreibt, und das ist das Subjekt, das Musik hört, klassische Musik. Und ich würde eben sagen, so wie die Hegelsche Philosophie gescheitert ist,

an diesem Punkt, obwohl sie großartig ist, und man vieles lernen kann, wenn man sie studiert, so ist eben auch die Subjektkonzeption

gescheitert. Und ich würde gerade nicht die Musik in Bezug – und ja – die Musikerfahrung in Bezug auf dieses Hegelianische Subjekt bestimmen. Das ist nicht das Subjekt, an das sich die Neue Musik heute richten kann. Das ist schon längst zerfallen. Sondern es ist das sehr individuelle, kulturell geprägte, konzeptionell vorprogrammierte Subjekt, auf das man heute trifft. Wenn man sich vor allen Dingen noch anschaut, in welcher kleinen Subkultur Neue Musik entsteht – und dass Leute sich über 20/30 Jahre in einer sehr kleinen Gemeinschaft miteinander sozialisiert haben, dort werden die Voraussetzungen geschaffen, oder sind die Voraussetzungen bisher geschaffen worden, mit denen gewissermaßen man synchron Musik gehört hat und wahrgenommen hat – und deswegen entsteht in der Neuen Musik auch dieses Selbstverständnis, was vollkommen quer zu den normalen Hörerfahrungen außerhalb dieser kleinen Szene liegt. Da es jetzt zu einer Demokratisierung der Neuen Musik Szene infolge der digitalen Revolution gekommen ist, zerbricht das natürlich. Also die Fenster öffnen sich überall, und ich glaube nicht, dass man auch mit solchen Selbstbeschreibungen weiter operieren kann.

Peter:

Hören wir einen kleinen Ausschnitt aus dem vorhin erwähnten Konzert in Warschau. A PIERRE. DELL'AZZURRO SILENZIO. INQUIETUM, Pierre Boulez gewidmet – ein wunderschöner, wenn auch unübersetzbarer kryptischer Titel: Von der himmelblauen Stille. Unruhig. Oder: Von der beunruhigenden Stille des blauen Himmels. Was sich im Radio nicht darstellen lässt, aber im Konzertsaal offensichtlich ist an diesem Werk von Luigi Nono: Ob man die Musiker spielen hört oder eine Bearbeitung ihrer Klänge durch die Liveelektronik ist vollkommen ungewiss. Die beiden Soloinstrumente – eine Flöte und eine Klarinette – sind vollkommen aufgehoben, ununterscheidbar aufgelöst in den Raumklang und seinen Bewegungen, die Nono präzise auskomponiert hat – genauso aufgehoben, wie der vorhin erwähnte polnische Zuhörer, der mit seiner innersten Seele in der Seele des Werkes – oder sagen wir ruhig: im Weltganzen der Komposition baden zu können meinte.

Musik:

Luigi Nono

A PIERRE. DELL'AZZURRO SILENZIO, INQUIETUM

Aufnahme des „Warschauer Herbstes 2012“ – 09:21

Peter:

Gespräch mit Harry Lehmann – zweiter Teil:

O-Ton:

U: Ich habe ein Interview gehört mit Jörg Widmann, der gerade in München diese Oper aufgeführt hat, und hat auf die erste Frage geantwortet, die da lautet: Wovon handelt denn Ihre Oper? – Sagt er ganz spontan: Alles. Die Welt. Es ist eine Oper – also Alles.

H: Ok.

U: Und mit dem korrespondiert ja irgendwie dann das Subjekt, das in diese Oper hineingeht, der Hörer, der sich in seiner Seele berührt und verstanden oder aufgehoben fühlt. Also die Vermutung wäre oder läge nahe, dass jetzt auch bei Widmann zum Beispiel oder seinem Lehrer Henze oder Umfeld, dieser Begriff vom Ganzen, das man in einer Oper fassen könnte, das Gute das Böse, das Männliche das Weibliche, die Verführung der Widerstand, der Orient der Okzident und so weiter und so weiter ... dass man mit diesem Begriff des Ganzen ausformuliert in der Oper, einem Begriff eines innersten Subjektes, das sich in der Musik ausdrückt, als ein alias des Individuum Jörg Widmann, der sich in dieser Form vergrößert entfaltet, widerspiegelt, dass es so eine Art Homologie gibt, zwischen dem Weltbegriff und dem Selbst, dem Individuum-Begriff. Das aber gegenüber dieser Empfindungsästhetik, so würde ich sie ja mal nennen, das ist ja das, was der polnische Hörer zum Ausdruck gebracht hat: Er ist überwältigt worden, er hat sich in Gefühle aufgelöst, er hat seine Seele gebadet in dieser Musik, dass da ein Subjektbegriff vorwaltet, der in Homologie tritt zu dem Weltbegriff, wir also eigentlich von demselben reden, nur dass die Arten und Weisen, wie wir uns dem nähern, dann verschiedene wären. Sozusagen nach dem Modell: Gib mir

ein Sandkorn, und wenn du das genau anschaust, hast du die Welt verstanden.

H: Ja, und das glaube ich, ist anachronistisch. Nun muss man schauen. Wenn man sich den normalen Opernbetrieb anschaut, der eben doch im 18ten 19ten Jahrhundert verwurzelt ist, und man auch immer die gleichen Stücke spielt und das gleiche Repertoire reproduziert, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass man genau auch mit diesem klassischen Opernverständnis auch jetzt noch neue Stücke produziert. Ich habe diese Oper von Widmann nicht gesehen – aber das müsste man sich konkret anschauen.

U: Was wäre dann der nächste Schritt, der darüber hinausweist, und von welchem Subjektbegriff ginge der aus. Das war ja meine Frage, dass man ... also die Behauptung war, oder die Beobachtung erst einmal, dass in ihrem Buch auf diese Subjektivität, also dieses Innerste, was Wolfgang Rihm als das Innerste bezeichnet, gibt ja auch ein Streichquartett, das genauso heißt: IM INNERSTEN – dass das eine ähnliche ja – ein Programm ist der abstrakten Kunstmusik seit 1800 nun dieses Innerste auszuformulieren. Obwohl es sich um abstrakte Musik handelt.

Peter:

Das Buch, von dem hier die Rede ist, trägt den Titel: „Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie“, erschienen im Schott Verlag 2012.

Also genauso wie eben der Weltbezug, als kosmischer Weltbezug ausformuliert wurde, also die Symphonik als Ganzes, dass ein Klang, der am Anfang aufgerissen wird, im Tristan, am Ende aufgelöst wird, und so weiter, also diese Ganzheitstheorien oder Annahmen – und so ist es mit dem Subjekt auch, also dass die Subjekt so konstruiert wurde, seit 1800, dass sich dieser Subjektbegriff überhaupt erst hat ausbilden können. Davon handelt sie – das ist der Punkt.

H: Das ist richtig.

U: Und da hatte ich mir gedacht, und ich weiß nicht, ob das richtig beobachtet habe, oder Sie missverstanden, etwas überlesen habe, dass

Sie neben dem Großen und Ganzen dieses Kleine nicht mit thematisiert haben.

H: Wobei ich eben immer sagen würde, dieses Kleine ist gar nicht klein, sondern das ist als transzendentes Subjekt gedacht, also das ist das Subjekt, was alle Menschen in sich tragen. Und diese Voraussetzung ist glaube ich nicht mehr ...

U: Ach so, Sie meinen, wenn jetzt dieser polnische Zuhörer sagt: Ich bin in meiner Seele berührt durch diesen Nono! – dann meint er, ich bin als Teil der Weltseele berührt ...

H: Genau, das ist die Voraussetzung, das ist ...

U: Das meinte ich mit der Homologie zwischen dem Innersten und dem Großen und Ganzen ...

H: Das ist eben genau der Punkt, das ist eben eine Hörhaltung, die man, glaube ich, die sich erst im 19ten Jahrhundert ausgebildet hat, die man auch einübt beim Hören von klassischer Musik. Und die man natürlich auch auf Neue Musik anwenden kann. Aber die Frage ist eben, wie adäquat ist das, und wo stößt man damit an Grenzen. Das ist der Punkt. Also ich würde gar nicht sagen, dass das kleine Subjekt abhandenkommt, sondern das kleine Subjekt wird in meiner Konzeption – bekommt es einen Spielraum. Das große Subjekt ist tot. Das ist der Punkt.

Musik:

Wolfgang Rihm

IM INNERSTEN – 3. Streichquartett – 2. Satz

Arditti Quartett – 03:54

Peter:

Wenn das große Subjekt tot ist, wie Harry Lehmann meint, dann hat sich Wolfgang Rihm zumindest mit dem Titel seines dritten Streichquartetts geirrt, denn das heißt: IM INNERSTEN ... Ist das möglich, dass sich Wolfgang Rihm geirrt haben könnte?

Uli:

Ich meine, er war gerade mal 24, als er das komponiert hat.

Peter:

Ich meine, erstens hat er diesen Titel nie zurückgezogen, wenn er sich denn für ihn als falsch herausgestellt haben sollte. Das hat er offensichtlich nicht getan. Und zweitens wimmelt dieses Streichquartett nur so von Zitaten und Gesten der Musik des 19ten Jahrhunderts, also kann auch der Titel ein Zitat, das Zitat einer Geste aus dem 19ten Jahrhundert sein.

Uli:

Du meinst also, dieses Streichquartett hieße zwar: IM INNERSTEN – aber dieses Innerste ist kein Innerstes aus einer Substanz heraus, sondern es ist ein Innerstes nur als ein Zitat eines Innersten, das aber schon längst vergangen ist, da es aus einem vergangenen Jahrhundert stammt, aus diesem nur herüber weht.

Peter:

Das Rihmsche Quartett entstand als ein Akt des Widerstandes gegen eine kollektive Gesinnung, die sich im Biotop der Neuen-Musik-Szene herausgebildet hatte, die da besagte, man könne nur mit Geräuschen und schrägen Tönen, aber keinesfalls mit Melodien komponieren, wenn Sprache, dann um Gottes Willen nicht in verständlichen Sätzen, sondern bitteschön in Silben, oder besser noch Phoneme zerhackt – je gräußlicher etwas klang, desto kräftiger klopfte dieser Klüngel sich gegenseitig auf die Schultern.

Uli:

Ein Klüngel sagst du, ein mittelgroßes Kollektiv, ein kollektives Sub-Subjekt, gegen das Rihm ankomponierte, indem er Fetzen aus dem Klangrepertoire des 19ten Jahrhunderts herausbrach, musikalische Gesten übereinander türmte, die den sogenannten Hörgewohnheiten vertraut waren – um dann ganz kühn zu behaupten: Leute, was ich hier mache, ist rein abstrakte Kunst-Musik. Eine Musik ohne Hinter-Welt, wie

Nietzsche gesagt hätte. Kein verstecktes Programm, keine philosophischen Begrifflichkeiten, sondern einfach nur musikalische Figuren. Die Konzepte und so weiter, die machen die anderen – das sind die Hinter-Weltler ... ich nicht. Auch das wurde ihm geglaubt, als wenn der Propagierung eines Nicht-Konzeptes kein Konzept zu Grunde läge.

Peter:

Es ist noch viel komplizierter. Könnte es sein, dass es auch im 19ten Jahrhundert, das Wolfgang Rihm ja ausgiebig zitiert, ein solches Innerstes nie gegeben hat – es existierte von jeher nur als Mythos, als die Präsenz seiner Abwesenheit.

Uli:

Womit willst du diese These begründen?

Peter:

Ein Mythos lässt sich nur mit einem anderen Mythos widerlegen, eine Geschichte nur durch eine andere. Kennst du das Märchen von dem arm Kind?

Uli:

Ich kenne das Märchen von dem Mädchen mit den Schwefelhölzern. Eine traurige Geschichte. Das Mädchen erfriert, weil ihr niemand hilft, weil sie nicht in der Lage ist, jemanden um Hilfe zu bitten, weil ihr wahrscheinlich niemand helfen würde. Man könnte einzig spekulieren, ob nicht die jenseitige Seele ihrer Großmutter sie ebenso jenseitig empfangen und wärmen würde. Damit endet Lachenmanns Oper. Erlösung als ein Fragezeichen, keineswegs Gewissheit. Ungewisser Trost – wie soll ich sagen: Wovon ich nichts weiß, darüber muss ich schweigen. Lachenmann liebäugelt mit der Möglichkeit des Trostes am Ende. Schön wär's, sagt er – aber ich weiß es nicht. Das ist auch musikalisch so. Aufgeklärter Protestantismus. Ein Bruder meines Glaubens.

Peter:

Das Märchen, das ich meine, stammt ebenfalls aus dem 19ten Jahrhundert. Von Büchner – aus seinem Woyzeck. Man muss es sich wahrscheinlich auf hessisch vorstellen, aber in einer Variante dieses Dialektes, die vor 200 Jahren gesprochen wurde:

Sprecherin: *Es war einmal ein arm Kind und hat kei Vater und keine Mutter war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum. Und wie's zu den Sterne kam, warn's klei golde Mücken, die warn angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und gerrt, und da sitzt' es noch und ist ganz allein.*

Uli:

Ebenso traurig, und nicht mal eine tröstende Großmutter in spekulativer Sichtweite, nicht mal im Jenseits – aber worauf willst du hinaus.

Peter:

Ich will auf Folgendes hinaus: Wenn das „Innerste“ oder „Im Innersten“ 1976 schon ein Zitat war – und im 19ten Jahrhundert auch schon ein Zitat war, dann ...

Uli:

Dann?

Peter:

.... dann ...

Uli:

Dann fällt der Musik als ihrer edelsten Aufgabe die Funktion des Trostes zu. Dies wäre ihr innerstes Selbst – zu trösten über die Leere dieses Innersten – denn Tröstung als solche kann doch kein Zitat sein, oder? Tröstung über die innerste Leere eben dieser Tröstung. Wie meinte Hegel, ich zitiere: „Für den Musikausdruck eignet sich ... nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innere Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.“

Musik:

Geräuschaufnahme Treptow / Vergnügungspark

Heather Frasch – Riesenrad Treptow – 01:26

Uli:

Sie hörten Neue Musik und Philosophie – Teil 6 – Das Märchen vom arm Kind

Peter:

Sprecherin war:

Uli:

Birgitt Dölling

Peter:

Am Mikrofon verabschieden sich:

Uli:

Uli Aumüller und

Peter:

Peter Moormann.

Musiknachweise:

Teil 01

Mark Andre

... DURCH ... – für Saxophon, Schlagzeug und Klavier

Trio Accanto

Kairos Production

0012732KAI

LC 10488

01:19

Mark Andre

... UN-FINI I ... – für Harfe

Ensemble Alternance

3D Classics

(Keine Angaben)

09:03

Pierre Boulez

STRUCTURES POUR DEUX PIANOS, DEUXIÈME LIVRE – CHAPITRE UN

Pierre Boulez

Yvonne Loriod, Klavier

Collegno

WWE 1CD 31909

LC 7989

09:00

Helmut Lachenmann

NUN – für Flöte, Posaune, Orchester mit Männerstimmen

Gaby Pas-Van Riet, Flöte

Michael Svoboda, Posaune

Neue Vokalsolisten, Stuttgart

WDR Sinfonieorchester Köln

Jonathan Nott

KAIROS Production

0012142KAI

LC 10488

08:13

Johannes Kreidler

CHARTS MUSIC

Download von der Webseite des Komponisten:

<http://www.kreidler-net.de/charts.html>

01:17

Teil 02

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 5, c-moll, op.67, Andante

Berliner Philharmonisches Orchester

Wilhelm Furtwängler

Naxos

8.110879

LC 05537

02: 14

Iannis Xenakis

POLYTOPE – für vier im Raum verteilte Orchester

Ensemble Ars Nova de L'Ó.R.T.F.

Marius Constant

ERATO

Era 9088 (Schallplatte)

06:27

Mark Andre

S1 – für zwei Klaviere

Yukiko Sugawara & Tomoko Hemmi, Klavier

Aufnahme des WDR Witten 2012

01:42

Mark Andre

HIJ 2 – für 24 Stimmen und Elektronik

SWR Vokalensemble / Experimentalstudio des SWR

Marcus Creed

14:31

Teil 03

E.T.A. Hoffmann

UNDINE, Ouvertüre

<http://www.youtube.com/watch?v=tjYydcTj1UE>

Radio-Symphonie-Orchester Berlin

1982

Hanna Hartman

CIRCLING BLUE

Kompositionsauftrag des Sveriges Radio

Falk Winland, Sopran

Escudre 16 Komplott 2011

732 047 013 930 1

08:03

Johannes Kreidler

FREMDARBEIT – für Ensemble, Sampler und Moderator

Ensemble Mosaik

<http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html>

11:00

Teil 04

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 9, d-moll, op. 125, 4. Satz (Track 5, CD 6)

Berliner Philharmoniker

Herbert von Karajan

Anna Tomowa-Sintow, Sopran

Agnes Baltsa, Alt/contralto

Peter Schreier, Tenor

José van Dam, Bariton

Wiener Singverein (Einstudierung: Helmuth Froschauer)

1977

Deutsche Grammophon (Polydor International GmbH, Hamburg)

429 089-2

LC 0173

05:18

Karlheinz Stockhausen

HYMNEN –für elektronische und konkrete Klänge

Elektronische Realisation WDR Köln

Deutsche Grammophon

2707 039 (Schallplatte)

05:01

Tan Dung

Ohne Titel (Komposition für das Atlas Ensemble Amsterdam)

Atlas Ensemble

Tan Dung

Aufnahme des Atlas Ensemble / Nederlandse Publieke Omroep 2012

07:18

Gustav Mahler

„Ich bin der Welt abhanden gekommen“

Bearbeitung: Clytus Gottwald

Schola Cantorum Stuttgart

Clytus Gottwald

Cadenza

CAD 800 896

LC 6474

06:00

Teil 05

Karl Loewe

„Der Nöck“

Text: August Kopisch

Ferdinand Frantz, Bariton

Hans Altmann, Klavier

EMI

1C 047-29 149

LC 0542

02:08

WALDRAUSCHEN

Aufnahme von Uli Aumüller

Brückentin Mai 2012

03:46

Helmut Lachenmann

DAS MÄCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN

Aufnahme der Aufführung der Deutschen Oper Berlin

Chor und Orchester der Deutschen Oper

Lothar Zagrosek

00:56

WALDRAUSCHEN

Aufnahme von Uli Aumüller / Brückentin Mai 2012

02:59

Wolfgang Rihm

DIONYSOS

Staatsoper unter den Linden (im Schillertheater)

Chor der Staatsoper

Ensemble Modern

Ingo Metzmacher

Mitschnitt der Probe

00:46

Ludwig van Beethoven

Klaviersonate Nr. 29 in B-Dur op. 106 "Hammerklavier"

Daniel Barenboim, Klavier

Polydor International Hamburg

463 135-2

LC 0173

01:07

Dániel Péter Bíró

HADAVAR 02 – für Stimme und Liveelektronik

Aufnahme des Experimentalstudios des SWR

SWR 2012

07:45

Carola Bauckolt

ZUGVÖGEL – für fünf Holzbläser

Califax Reed Ensemble

Mitschnitt der Uraufführung 2012 der Tage für neue Kammermusik

Witten 2012

12:39

Teil 06

Heather Frasch

Geräuschaufnahme Treptow / Vergnügungspark

Riesenrad Treptow

01:55

Heather Frasch

Ohne Titel (Kompositionsskizze für das Atlas Ensemble Amsterdam)

Atlas Ensemble

Heather Frasch

Aufnahme des Atlas Ensemble

Nederlandse Publieke Omroep 2012

04:53

Luigi Nono

A PIERRE. DELL'AZZURO SILENZIO. INQUIETUM

Roberto Fabbriciani, Flöte

Ernesto Molinari, Klarinette

Experimentalstudio des SWR

Aufnahme des polnischen Rundfunks

„Warschauer Herbst 2012“

09:21

Wolfgang Rihm

III. Streichquartett

Arditti Quartett

Disque Montaigne

782001 SACEM/WDR

03:54

Heather Frasch

Geräuschaufnahme Treptow / Vergnügungspark

Riesenrad Treptow

01:26