

Otto Martin Schumann

**Zur fiktionalen Annäherung an das
unkundige Hören
eines atonalen Kunstwerks**

Materialien aus einem Selbstversuch
anhand des op. 21/1 von Anton Webern

Schumann, Otto Martin
Jg. 1939, Dr. phil., Akademischer Rat i.R.
(Musikpädagogik der Primarstufe und der
Sekundarstufe I)

D - 57482 Wenden (Selbstverlag)

Inhaltsverzeichnis

A. Der Selbstversuch (1992—2002).....	7
1. Zur Vorgeschichte	7
2. Das phänomenal Gegebene	9
3. Der praktische Ausgangspunkt.....	14
4. Die Suche nach einem geeigneten atonalen Kunstwerk	15
5. Die fiktionale Figur des ‚extrem Unkundigen‘	17
6. Die eigentliche Fragestellung	20
7. Der äußere Ablauf des Selbstversuchs	23
8. Die innere Grundeinstellung.....	23
9. Zur Versprachlichung des phänomenal Gegebenen.....	24
 B. Kommentar (2015)	 27
1. Zur damaligen Versprachlichung aus heutiger Sicht	27
2. Das Entstehen von ‚Vertrautheit‘	30
3. Das Entstehen zweier zusätzlicher innerer Einstellungen.....	31
4. Zu den Auswirkungen der sachlich-rationalen Einstellung ...	32
5. Zu den Auswirkungen der intuitiv-schauenden Einstellung ..	36
5.a. Der Wandel des Dissonanzcharakters	39
5.b. Die Entdeckung der Mikro-Melodik	42
5.c. Die Stabilität und Autarkie der Töne.....	44

5.d. Die zunehmende innere Weitung der atonalen Klänge.....	45
5.e. Der Reichtum an Klängen	46
5.f. Das isoliert wahrgenommene ‚rein Klangliche‘	47
5.g. Das scheinbare ‚Nahekommen‘ der reinen ‚Klang-Welt‘	50
6. Literaturhinweis.....	54

C. Auszüge aus den Originalniederschriften	55
1. Dissonanzen.....	55
2. Atonalität	63
3. Ton	65
4. Tonbeziehungen.....	78
5. Klänge.....	81
6. Harmonik	86
7. Instrumentation	92
8. Beziehung Ton / Werk.....	93
9. Zum Anfang des Werkes	104
10. Zum ersten Abschnitt.....	107
11. Zum zweiten Abschnitt.....	109
12. Zum Schluss des Werkes	111
13. Einzelstimme	120
14. Einstimmigkeit als Antwort auf Mehrstimmigkeit	121
15. Motiv.....	121

16. Melodie	125
17. Wiederholung	128
18. Kanonhaftes	130
19. Pause	135
20. Stille	136
21. Innere Prozesse des Werkes	137
22. Das Werk als Fremder	142
23. Töne wie Marionetten.....	149
24. Das Werk ontologisch gesehen	152
25. Das Werk als ‚Angebot‘	165
26. Das Werk aufgefasst als ‚Gruppenimprovisation‘	166
27. Das Werk gedeutet als ‚Naturlaut-Konzert‘	168
28. Zur Quasi-Leiblichkeit des Werkes.....	173
29. Mit dem Werk ‚mitschreiten‘	175
30. Zur Quasi-Sprachlichkeit der Musik	178
31. Beziehung zwischen Werk und Hörer.....	180
32. Mein Hören	185
33. Konflikt Erleben / Denken.....	199
34. Tendenz der Musik, sich dem kognitivistischen Zugriff zu entziehen.....	201
35. Verhältnis von ‚Sinnlichem‘ und Geistigen‘	202
36. Verstehbares / Nicht-Verstehbares	203
37. ‚Stummheit‘ des Erklingenden.....	206
38. Beteiligung meines Ichs am Hörvorgang	207
39. Mein musikbezogenes Wahrnehmen.....	224

A. Der Selbstversuch (1992 - 2002)

1. Zur Vorgeschichte

Sehr zu denken gab mir immer wieder etwas aus meiner Berufspraxis: Ich unterrichtete viele Jahre lang Lehramtsstudenten (für Primar- und Sekundarstufe I) in elementarer Gehörbildung. Jedes Mal erstaunlich war, welche Schwierigkeiten einige von ihnen in der Klausur hatten, eine simple zweistimmige G-Dur-Phrase nach zehnmaligem Vorspielen zu notieren (z.B. 1. Stimme: h'– c''d''/ e''– c''–/ a'– d''c''/ h' — /, 2. Stimme: g'— /c'— / d' e' fis'–/ g'—/).

Diese Studierenden spielten ihr Erstinstrument seit mindestens vier Jahren, spielten zumindest als Nebeninstrument Klavier (Sonatinen u.ä.), hatten jahrelang Musikunterricht im Gymnasium, sangen eventuell in Schulchor oder Kirchenchor mit. Was sie trotz intensiven Bemühens zu Papier brachten, entsprach manchmal nur recht partiell dem Vorgespielten. Es gab immer wieder Studierende, die den Kurs wiederholen mussten und trotzdem kaum imstande waren, sich eine solch' simple, nur etwa sechs Sekunden dauernde Musik notiert vorzustellen. Auf gleicher Linie lag, dass es gelegentlich Bewerber (Instrumentalisten) in der Eignungsprüfung gab, die mehrere Anläufe brauchten, um eine ihnen unbekannte einfache Durmelodie richtig vom Blatt zu singen (z.B. / c'– e'g' / f'– a'– / g'– h h / c'—).

Offenbar fehlte in beiden Fällen die Fähigkeit, sich Notiertes verklanglicht vorzustellen. Für die Betroffenen waren möglicherweise die Noten, nach denen sie Instrumente spielten, nichts sozusagen insgeheim Klingendes, sondern nur eine Art verkappter Tabulatur, nur dazu da, einen bestimmten Griff einer Note zuzuordnen.

Ich fragte mich dann: Was nehmen diese Studierenden wohl wahr, wenn sie einen tonikalen Sinfoniesatz hören, – was, wenn sie ein atonales Lied (mit einigermaßen in herkömmlichem Sinn ‚sanglicher‘ Melodie) hören, – und was gar, wenn sie ein atonales Werk ohne Melodie hören?

Ein weiterer Schritt auf meine spätere Fragestellung hin war: Wenn schon einige Studierende, die u.a. das Fach Musik unterrichten wollen, solche Schwierigkeiten haben, wie ergeht es dann wohl dem völligen musikalischen Laien, zumal wenn er – z.B. in einem Konzert – ein atonales

Werk nur ein einziges Mal hört, – was geht da in seinem Kopf vor? ¹

Wenn diese atonale Musik eine Melodie besäße, die der Laie halbwegs mitsummen oder gar nachsingen könnte, dann hätte er wenigstens ein ‚Leitseil‘ für sein Hören. Es störte dann nur das Fehlen der tonikalen Begleitung (etwa einer in spätromantischer Harmonik gehaltenen, wie Schönberg sie für seinen Vortrag zum op. 31 komponierte). Wenn es aber nichts gibt, was von ihm als nachsingbare Melodie aufgefasst werden kann, dann ist er vermutlich ziemlich hilflos.

Er erfüllt ja nicht einmal die Mindestvoraussetzung für strukturelles Hören, wenigstens fähig zu sein, etwas als ‚Motiv‘ zu erkennen und sich dieses dann auch zu merken. Damit fällt weg, Motive und ihre Varianten verknüpfen zu können, bis ihm ein Geflecht von Motiven (samt deren Verarbeitung) entstünde, das ihm schließlich das Ganze in der kognitiv erfassbaren Dimension als ‚immerhin sinnvoll‘ erscheinen ließe. Zu schaffen würde ihm dann aber immer noch machen, dass er all die ‚Dissonanzen‘ zu ertragen hätte.

Wenn der völlige Laie zum ersten Mal ein atonales Kunstwerk hört, nimmt er mit Sicherheit nicht das ‚atonale Kunstwerk‘ wahr, sondern eine völlig unüberschaubare Menge dissonanter Klänge im Sinne von „Alles klingt falsch!“. Er müsste sich eigentlich so fühlen wie jemand, der bislang nur in einem abgeschiedenen Dorf ohne jegliche Außeninformation gelebt hat und sich plötzlich in einem fremden Land in einer Großstadt befindet, in der es auf Schildern und Wegweisern nur Schriftzeichen gibt, deren Sinn er nicht kennt. So ähnlich hat man sich vielleicht die merkwürdige Situation vorzustellen, in die der völlige Laie gerät, wenn er ‚unvorbereitet‘ ein atonales Kunstwerk ‚hört‘.

Der völlige Laie ‚hört‘ aber trotzdem die ganze Zeit über etwas, – also wird ihm auch ‚irgendetwas‘ in seiner inneren Wirklichkeit phänomenal gegeben sein. Im Folgenden geht es immer nur darum, dieses ‚Irgendetwas‘ zu erkunden.

¹ Der ‚Laie‘ wird hier und im Folgenden immer als etwas anthropologisch gesehen völlig Eigenständiges aufgefasst (frei von allen pejorativen Konnotationen, insbesondere nicht nach dem Muster ‚Kleriker/Laie‘). Das ‚Laie sein‘ und das ‚Experte sein‘ werden wertfrei verstanden als zwei von vielen Anthropina (im Sinne Michael Landmanns).

2. Das phänomenal Gegebene

Es gibt offensichtlich sehr verschiedenartige und teilweise miteinander unverträgliche Auffassungen darüber, was das phänomenal Gegebene ‚tatsächlich‘ sei (offenbar stark abhängig davon, was sich der jeweilige Autor unter ‚Bewusstsein‘ vorstellt).² Einig ist man sich offenbar nur darin, a) dass A und B in ihrem Bewusstsein ein jeweils eigenes phänomenal Gegebenes haben, b) dass diese zwei phänomenal Gegebene niemals übereinstimmen können, c) dass das phänomenal Gegebene nur dem Betreffenden unverfälscht zugänglich ist (dass es also als ‚wirklich‘ nur in der Erste-Person-Perspektive ‚existiert‘), d) dass sich das phänomenal Gegebene nicht angemessen versprachlichen lässt (selbst wenn der Betreffende in höchstem Maße sprachbegabt wäre), und d) dass es das phänomenal Gegebene des A (bzw. des B) spätestens dann nicht mehr gibt, wenn die Neuronen des A (bzw. des B) ihr synaptisches Feuern eingestellt haben.

Ich bin (was ich sehr bedauere) weder Psychologe noch Phänomenologe, daher ist alles Folgende notgedrungen ausschließlich im vor-psychologischen und vor-phänomenologischen Bereich angesiedelt.³

Ich kann noch nicht einmal exakt angeben, worum es sich in meiner privaten Sicht bei dem phänomenal Gegebenen handelt, obwohl ich (um mich dem ‚unkundigen Hören‘ anzunähern) paradoxerweise darauf angewiesen bin, immer wieder vom ‚phänomenal Gegebenen‘ zu sprechen. Das einzige, was mir möglich ist, ist ungefähr anzudeuten, was ich mir

² vgl. etwa nur die umfangreiche kommentierte Aufsatzsammlung von Metzinger, Thomas (Hrsg.): Grundkurs Philosophie des Geistes, Bd. 1: Phänomenales Bewusstsein, Paderborn 2006 (mentis).

³ Der Abstand zu dem, was ausgewiesene Phänomenologen z.B. unter ‚Phänomen‘ verstehen, ist immens (vgl. etwa nur Gerhard Stenger, Das Phänomen der Evidenz und die Evidenz des Phänomens, in: Phänomenologische Forschungen, N. F. 1, 1. Halbband, Hamburg 1996, S. 84–106.)

privatim als Sinngehalt dieses Ausdrucks vorstellte.⁴

Das ‚phänomenal Gegebene‘ ist für mich jener Teil des gesamten Wahrnehmungsinhalts, der einem im Augenblick des Vollzugs innerlich ‚erscheint‘, und zwar als etwas, was nur in der Erste-Person-Perspektive zugänglich ist. Gemeint ist also – absichtlich sehr weit gefasst – das, was am Ende eines unbewusst ablaufenden Wahrnehmungs- plus Erlebens- plus Interpretationsprozesses dem Betroffenen in seiner inneren Wirklichkeit ‚erscheint‘, ohne aber dass der Betreffende erkennen könnte, dass es sich um das ‚Endprodukt‘ eines höchst komplexen Prozesses handelt (den ich mir nur als etwas Integratives vorstellen kann).

Das phänomenal Gegebene ‚vermittelt‘ außerdem (sozusagen in größter Unschuld) den Eindruck, es handle sich bei ihm unbezweifelbar um die größte ‚Selbstverständlichkeit‘, – dies aber verfänglicherweise völlig unabhängig davon, ob es (wenn man es von außen Gegebenem her beurteilen könnte) rein sachlich gesehen zutrifft oder nicht.

Wenn ein völliger Laie z.B. ein sehr schnelles Bebopsolo hört und ihm das, was ihm davon phänomenal gegeben ist, als ‚ohne Sinn und Verstand‘ vorkommt, dann erliegt er zwar sachlich (von außen) gesehen einer Täuschung, aber an dem, was ihm phänomenal gegeben ist, kann er nicht erkennen, dass es sich um eine Täuschung handelt. Die Qualität ‚Täuschung sein‘ ist kein Teil dessen, was ihm phänomenal gegeben ist.

Phänomenal Gegebenes kann nicht ‚falsch‘ sein. Falsch kann z.B. nur der Text sein, mit dessen Hilfe man (als Betroffener) hinterher das phänomenal

⁴ An sich ist letzteres völlig belanglos. Zum einen aber stand das, was ich mir damals laienhaft vorstellte, immer im Zentrum all dessen, was meinem Ansatz und meinem Verhalten während des Selbstversuchs zugrunde lag (wie fehlerbehaftet und naiv beide – Ansatz und Verhalten – auch gewesen sein mochten). Zum anderen trägt vielleicht das Offenlegen meiner ganz privaten Auffassung vom ‚phänomenal Gegebenen‘ ein wenig dazu bei, dass die Leserin oder der Leser noch schneller als ohnehin schon das sachlich Zutreffende aus dem Gesamttext herausfiltern können.

Gegebene zu erfassen sucht, – wenn man etwa versucht, das phänomenal Gegebene jenen Worten ‚anzupassen‘, die man – ohne Rücksicht auf das phänomenal Gegebene zu nehmen – für die ‚passenden‘ hält (als wenn – sehr drastisch ausgedrückt – ein orthopädischer Schumacher von schon fertigen (!) Schuhen denjenigen auswählte, der noch am ehesten zu einem völlig verunstalteten Fuß zu passen scheint, – dann aber diesen Fuß dem Schuh anpasste).

Höchst problematisch wird es, wenn der Kundige mit einem Laien über das kommunizieren möchte, was diesem Laien phänomenal gegeben ist (und das gilt offenbar in verschärftem Maße hinsichtlich des Hörens atonaler Musik, weil beide zur atonalen Musik einen völlig verschiedenen Zugang haben). Der Kundige ist auf das angewiesen, was der Laie ihm von dem mitteilt, was diesem Laien als phänomenal gegeben ‚erscheint‘. Der Kundige kann niemals beurteilen, wie dasjenige ‚tatsächlich‘ beschaffen ist, von dem ihm der Laie etwas mitteilt. Der Laie wiederum kann hinsichtlich dessen, was ihm phänomenal gegeben ist, dem Kundigen alles Mögliche – zutreffend oder unzutreffend beschrieben – berichten, nur eines ist ausgeschlossen, – dass er dem Kundigen dazu verhülfe, die Erste-Person-Perspektive dieses Laien einzunehmen.

Ein Grundproblem hinsichtlich des Verhältnisses beider zum atonalen Kunstwerk besteht darin, dass beim Zustandekommen des phänomenal Gegebenen die musikbezogenen Vorerfahrungen, Erwartungen, Einstellungen u.ä. unbewusst wirksam werden. Der Kundige ist in der glücklichen Lage, vorweg schon ein Interesse an bestimmten Dingen, Aspekten o.ä. zu haben, – außerdem hat er im Hintergrund all das Abruf bereit, was er auf seinem Weg zum Kundig-Sein an Konzepten, Konstrukten, Prüf- und Argumentationsstrategien usw. aufgebaut hat. Dem Laien bleibt dagegen angesichts eines streng atonalen Kunstwerks nur die bloße Konfrontation mit einer großen Masse von Tönen, die in einem (aus seiner Sicht) völlig unbegreiflichen Verhältnis zueinander stehen und die im Zusammenerklingen nichts anderes als unerfreulich anmutende Dissonanzen zustande bringen. Der völlige Laie hat keinerlei sachangemessene Strategie, um mit dem Fremden zu Rande kommen, – er weiß noch nicht einmal, was das konkret sein könnte, nach dem hier zu suchen wäre.

Im Folgenden möchte ich (stark anthropomorphisierend) von der Vorstellung ausgehen, das Werk sei imstande, ‚sich zu zeigen‘, – das Werk ‚zeige‘ sich (fiktionaler Weise) ‚von sich selbst her‘. Wenn es möglich

wäre, dass es dies ungehindert tun könnte, dann wäre es fähig, dem Hörer all das zu zeigen, worauf es ankäme, um es in seinen wesentlichen Dimensionen, Aspekten u.ä. zu erfassen.

Was sich vom Werk her ‚zeigt‘, das ‚zeigt‘ sich allerdings immer ‚jemandem‘, und im Falle des Laien einem ‚jemand‘, der damit fast nichts anfangen kann. Das Problem liegt also nicht auf Seiten des Werkes, sondern auf Seiten des Laien. Denn ihm fehlen vor allem all jene Internoperationen, die ablaufen müssen, damit insbesondere strukturelles Hören sich ereigne.⁵

Um noch auf andere Weise wenigstens anzudeuten, was ich privatim mit dem Ausdruck ‚phänomenal gegeben‘ meine, möchte ich zu etwas äußerst Bildhaftem greifen. Es wird gewiss sehr naiv und simpel anmuten, könnte aber vielleicht doch mithelfen, sich in die Lage eines völligen Laien zu versetzen und ein wenig nachzuempfinden, als was sich das hörend Wahrgenommene in der Erste-Person-Perspektive dieses Laien darstellt.

Ich stelle mir vor, in mir gäbe es etwas, das mir den direkten Zugang zum Werk verwehrt, – eine riesige Trennmauer, die mir den Blick auf das Werk versperrt (statt naiver Weise anzunehmen, das Werk projiziere direkt etwas auf eine innere ‚Leinwand‘ und ich bräuchte nur scharf genug hinzusehen). Auf der einen Seite steht das Werk, auf der anderen Seite stehe ich. Was vom Werk her kommt als das, was das Werk mir von sich her zu ‚zeigen‘ gewillt ist, trifft nicht auf mich, sondern nur auf jene Seite dieser Mauer, die dem Werk zugewandt ist.

Diese innere ‚Trennmauer‘ ist (so meine Annahme) im stärksten Gegensatz zu einem völlig inaktiven, weiß beschichteten großen Stück Stoff eine machtvolle, von innerem Leben erfüllte ‚Aktiv-Mauer‘, die sich in meinem (ausgerechnet in meinem vielleicht ja merkwürdigen und sehr werkfernen) Dasein etabliert hat. Sie kanalisiert und filtert das, was vom Werk her zu ihr gelangt, und transformiert es – indem sie noch einiges hinzutut – in etwas anderes, ohne dass ich dessen gewahr würde. Ich sehe

⁵ Eine Auswahl dessen, was für strukturelles Hören nötig wäre, findet sich z.B. in der Kurzbeschreibung des ‚Experten‘, wie Adorno ihn sah (Adorno, Th.W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt/M. 1962 (Rowohlt), S. 15)

also niemals das, was sich mir unverfälscht vom Werk her hätte zeigen können, wenn es diese Aktiv-Trennmauer nicht gegeben hätte und ich in solchem Fall dem Werk sozusagen ‚von Angesicht zu Angesicht‘ gegenüber gestanden hätte. Könnte das Werk (als Person vorgestellt) zu mir herüber kommen und dasjenige sehen, was ich sehe, wäre es vermutlich entsetzt.

Das, was ich von meiner Position aus auf der mir zugewandten Seite dieser Aktiv-Trennmauer ‚sehe‘, ist das, was ich als das **mir phänomenal Gegebene** auffasse, – es ist für mich das Einzige, was ich habe, – es ist das von mir nicht hintergehbare Original, – nur mit ihm habe ich es zu tun. Ob es nun stark oder schwach werkseitig induziert sein mag, der springende Punkt ist (und allein deshalb dieses Bild):

Ich komme niemals auf die andere Seite dieser ‚Trennmauer‘ hinüber!

Was vom Werk her ‚abgestrahlt‘ wird, bekomme ich niemals zu Gesicht. Es wäre m.E. eine Illusion, zu glauben, irgendjemand könnte es jemals direkt und unverfälscht mit dem Werk als ‚ganz es selbst‘ zu tun haben. Jeder muss mit dem vorlieb nehmen, was sich in seinem Bewusstsein als das ihm phänomenal Gegebene konstituiert hat, und sei dies (wie vermutlich im Fall eines sehr Unkundigen) auch recht dürftig.

Man könnte es im daseinsphilosophischen Sinne auch so ausdrücken: Das musikalische Kunstwerk versucht, in meinem Dasein in sein Dasein zu kommen. Also liegt es ausgerechnet an mir (und ich lade mir damit eine große Bürde auf), wie weit und als was sich das musikalische Kunstwerk in mir ‚konkretisiert‘ (Ingarden). In meinem Rezipieren bekommt also das Wenige, was mir musikbezogen möglich ist, ein ungebührlich großes Gewicht, – darüber hinaus auch noch verbunden mit der Gefahr, dass ich mich völlig falsch einschätze.

Zur Verdeutlichung etwas aus dem Bereich der Dichtung:

In Goethes ‚Faust I‘ ruft Faust dem Erdgeist zu: „Erhab’ner Geist, wie nah fühl’ ich mich dir!“, und erhält von diesem zur Antwort: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“

Analog dazu könnte man es hier so ausdrücken: Wie nah und verschwistert ich mich dem Musikwerk auch fühlen mag, – das, was sich von ihm in mir konkretisiert, gleicht bedauerlicherweise nur dem, was mir in meinem

Dasein möglich ist, – ich bin einzig und allein auf das angewiesen, was mir ‚in mir‘ erwachsen ist als das ‚mir phänomenal Gegebene‘. (Das dreifache ‚mir‘ lässt vielleicht erahnen, dass vor allem hier die Probleme liegen).

Das bedeutet aber wohl auch: Was sich im völligen Laien beim Hören eines atonalen Kunstwerks konkretisiert, das bemisst sich keineswegs nach dem, was sich vom Kunstwerk her hätte zeigen können. Vor allem deshalb ist es wohl so schwer, das Nicht-Verstehen, das sich im Laien ereignet, zu verstehen.

3. Der praktische Ausgangspunkt

Es war mir leider nicht möglich, einen völlig unkundigen Laien ausfindig zu machen und ihn hinsichtlich dessen zu untersuchen, was in ihm beim Hören atonaler Musik abläuft und was ihm von all dem, was sich in ihm von dieser Musik ‚konkretisiert‘, phänomenal gegeben ist (geschweige denn eine statistisch relevante Anzahl solcher Menschen).

Ich selber aber konnte nicht wieder zum musikbezogen völlig Unkundigen werden, der ich als kleines Kind einmal war. Um aber über ein bloßes Sich-Ausmalen dessen, was einem Laien wohl phänomenal gegeben sein mochte, hinaus zu kommen, kam ich auf die Notlösung, mich in die Position eines völligen musikalischen Laien zu versetzen und zu versuchen, nur auf das zu schauen, was ich **fiktional** gänzlich unvermittelt als nur Ich-Selbst an ‚Erfahrungen‘ mit einer Musik machen würde. Angeregt wurde ich dazu vor allem durch Husserls Idee einer ‚vorprädikativen Erfahrung‘, des Weiteren etwa durch die Überlegungen von Hugo Kükelhaus zum Unterschied zwischen bloßem Informiert-Sein und originärer Erfahrung.⁶

So ergab sich schließlich folgender Ansatz:
Wenn ich fiktional zum völlig Unkundigen werde, indem ich beim Musikhören alles weglassen (‚einklammere‘), was ich ‚von früher‘ an die

⁶ Zu denken wäre etwa an seinen Ausspruch:

„Wir sind seit Jahrhunderten darin geübt, die Erfahrung durch die Kenntnis zu ersetzen. Und leben in einer Ersatzwelt.“

(zitiert nach der Homepage der Hugo-Kükelhaus-Gesellschaft, Stand 3/2015, www.hugo-kuekelhaus.de)

Musik ‚herantragen‘, auf sie ‚anwenden‘ oder ihr gar ‚aufpfropfen‘ könnte, wie nahe komme ich dann an das Kunstwerk heran bzw. wie weit bleibe ich von ihm entfernt? Welchen Begriff von ‚musikalischem Kunstwerk‘ baue ich auf, wenn ich nichts von musikalischen Kunstwerken weiß und mich nur an die ‚Töne‘ halte?

Das lässt sich in etwa so konkretisieren:

Kann ich (als völlig Unwissender) durch alleiniges Nur-Hören herausfinden,

- dass diese Musik ‚komponiert‘ wurde,
- dass sie ‚notiert‘ wurde,
- dass Spieler und Dirigent diese Musik einstudiert haben,
- ob die Spieler nur die einzelnen Töne oder auch die ‚Tonbeziehungen‘ spielen,
- und ob ich das ‚Kunstwerkhafte‘ tatsächlich wahrnehmen kann oder ob mir nichts anderes übrig bleibt, als die Töne – weil ‚kunst‘-voll gespielt – als Indiz dafür zu nehmen, dass das Kunstwerk jetzt ‚anwesend‘ ist?

Bei der Suche nach Antworten auf diese Fragen sollte es immer nur um das werkinduzierte Was, um den werkbezogenen Inhalt meines Wahrnehmens (i.w.S.) gehen, – also nur um das im weitesten Sinn Noematische, niemals um das im weitesten Sinn Noetische (das Wie und Warum des Wahrnehmungsvorganges, – dies wäre Sache der Wahrnehmungspsychologen und Neurowissenschaftler).

4. Die Suche nach einem geeigneten atonalen Kunstwerk

Meine Beschäftigung mit der Historischen Musikwissenschaft in den sechziger Jahren betraf die Musik etwa von Perotin bis Bartok. Ich habe mich damals niemals direkt um Weberns Musik bemüht (und ahnte nicht, dass das eigentlich ein Unding war). Zwar habe ich in einer Überblicksvorlesung etwas über ihn und von ihm gehört und späterhin ab und zu (etwa in Adornos ‚Philosophie der Neuen Musik‘) etwas über Webern gelesen, mich aber nicht dafür interessieren können und wirklich fast nichts davon behalten.

1985 stieß ich bei der Durchsicht der Schriftenreihe „Meisterwerke der Musik“ auf Wolfgang Martin Strohs analytische Einführung in Weberns

op. 21.⁷ Von dieser (offensichtlich gründlichen und klugen) Einführung erhoffte ich mir, dass ich endlich einmal einen Zugang zu der sehr fremdartigen Musik Weberns fände. Nachdem ich Strohs Einführung gelesen hatte, hörte ich ein einziges Mal die Musik und bemühte mich, sie in der Partitur halbwegs mitzuverfolgen. Ich begriff und verstand aber nahezu überhaupt nichts und dachte mir: „Wenn es mir schon so ergeht, wie würde es dann erst einem völligen Laien ergehen?“ Da ich im Hören atonaler Musik wenig erfahren war, kam es also nur zu einer (von mir selbst verschuldeten) sehr enttäuschenden Erstbegegnung (und zugleich vorerst letzten Begegnung) mit ausgerechnet jener Musik, die mich späterhin mehrere Jahre lang beschäftigen sollte.

Sieben Jahre später ging ich auf die Suche nach etwas Atonalem, das für den Laien beim ersten Hören ‚völlig fremd‘ sein würde. Mir fiel dann ein, dass mir vor Jahren einmal der erste Satz des op. 21 von Webern als unzugänglich und unverständlich erschienen war. Die Bezeichnung des op. 21 durch Webern als ‚Sinfonie‘ und die spätere Titulierung als ‚Meisterwerk‘ weckten jedoch die Erwartung, dieses Werk sei – zumal wenn es denn in der sinfonischen Tradition stünde – derart komplex, dass es sich lohne, sich jahrelang darum zu bemühen (wenn hier auch nur um den ersten Satz, so, als gäbe es nur ihn).

So entschied ich mich schließlich, mich auf dies absolut ‚Fremde‘ rein auditiv – völlig unbeeinflusst von Partitur und Literatur – für einige Jahre einzulassen.

Zu den Voraussetzungen, unter denen ich den Selbstversuch begann, gehörte also, dass ich ‚wusste‘, dass es für das op. 21/1 eine 12-Ton-Reihe gibt, – dass sie vermutlich symmetrisch gebaut ist, – dass Webern an kontrapunktischen Feinheiten interessiert war, und dass er auch alles andere, was ihm kompositorisch am Herzen lag, musikalisch sehr konzentrierte.

Experimentalpsychologisch gesehen sind dies sehr schlechten Voraussetzungen. Ich habe aber doch den sicheren Eindruck, dass es mir ziemlich mühelos gelang, mein geringes und oberflächliches Vorwissen beim Hören auszublenden, es ‚einzuklammern‘. Und da ich nicht über das absolute Gehör verfüge und außerdem strikt darauf verzichtete, mir jemals irgendetwas von dieser Musik als Notentext, Verlaufsgrafik o.ä.

⁷ Stroh, Wolfgang Martin: Anton Webern, Symphonie op. 21, München 1975 (Fink) (Meisterwerke der Musik, Bd. 11)

vorzustellen (da der völlige Laie keine Notenkenntnis besitzt), ist es mir in den zehn Jahren z.B. nicht gelungen, nur-hörend herauszufinden, ob es sich überhaupt um 12-Ton- und nicht vielleicht doch nur um 11-Ton-Musik handele, geschweige denn, dass dem Ganzen eine ‚Reihe‘ zugrunde läge.

Weitaus schwieriger aber war es – um nur zwei Beispiele zu geben –, meine Kenntnis der Tatsache ‚einzuklammern‘, dass diese Musik ‚komponiert‘ worden ist und dass es Menschen sind, die die Instrumente bedienen, und mich stattdessen einzig und allein auf den reinen Höreindruck zu verlassen und mir folglich nicht erklären zu können, wie das Gehörte wohl entstanden sein mochte, und b) das vielhundertmalige Erklingen nicht als ständig wiederholtes Musikdiktat aufzufassen.

5. Die fiktionale Figur des ‚extrem Unkundigen‘

Vor Beginn und während des Selbstversuchs habe ich mir keine näheren Gedanken gemacht über Inhalt und Umfang des Begriffs ‚Laie‘. Ich ging naiver Weise davon aus, dass der umgangssprachliche Zugang fürs erste genügen müsse, denn ich wollte ja erst noch erkunden, was in einem Laien wohl musikbezogen vorgehen mochte, und hatte vor, mein auf solches Laintum bezogenes Vorwissen bewusst ‚einzuklammern‘. Die Abnahme des Informiertseins und die Zunahme der Unkenntnis schätzte ich simpler Weise so ein: ‚Einfacher Laie‘ (wie es wohl jeder notgedrungen in vielen Sachgebieten ist) / ‚völliger Laie‘ (er hat nur eine leise Ahnung von dem, worum es sich handelt) / ‚absoluter Laie‘ (er weiß bestenfalls nur, dass es das und das ‚gibt‘, nach Art alleinigen Kreuzworträtsel-Wissens).

Das, was mit diesen naiv konzipierten Idealtypen gemeint ist, bezieht sich aber immer noch auf reale Menschen. Für den Selbstversuch brauchte ich dagegen etwas, das die (utopische) hundertprozentige ‚Einklammerung‘ aller musikbezogenen Kenntnisse, Fertigkeiten, Erfahrungen usw. symbolisierte, damit ich mich immer wieder zwänge, den Rollenwechsel vom Real-Ich zum fiktionalen Extrem-Laien zu vollziehen und dies beim Hören dann auch durchzuhalten. Ich entwarf daher das Bild einer Kunstfigur und nannte sie den ‚**extrem Unkundigen**‘, mit der Maßgabe, dass das Extreme seines Unkundig-Seins derart ins Unrealistische hinein übersteigert ist, dass der Begriff empirisch leer ist.

Die Kunstfigur ‚extrem Unkundiger‘ (im Folgenden abkürzend bezeichnet als **EXU**) war folgendermaßen konzipiert:

- 1) Der EXU hat musikbezogen einen totalen Gedächtnisverlust erlitten, er weiß nichts (!) mehr über Musik, – dem entspräche in der Realität die (utopische) vollständige Einklammerung aller musikbezogenen Kenntnisse, Fertigkeiten (etwa Gehörtes sich notiert vorzustellen), Erfahrungen u.ä. Ihm stehen aber weiterhin alle seelisch-geistigen Funktionen ungeschmälert zur Verfügung, – auch im musikbezogenen Bereich, nur dass er hier ganz von vorne anfangen muss.
- 2) Erhalten bleiben sollte ihm seine (ihm unbewusst bleibende) tonikale Prägung, – mit der Folge, dass er ‚Dissonanzen im alten Sinn‘ unbewusst als ‚dissonant‘ auffasst.
- 3) Ihm wird gesagt, dass alles, was er im Verlauf dieses Versuchs hören wird, jeweils aus sog. ‚Tönen‘ bestehe, und dass man das Gesamt dieser Töne ‚Musik‘ nenne (ihm wird allerdings bewusst die Absicht verschwiegen, ihm immer wieder dasselbe Musikstück vorzuspielen).
- 4) Der EXU ist bereit, sich vielhundertmal solches ‚Tönende‘ anzuhören (wobei nur die Kundigen wissen, dass es sich um ein atonales Kunstwerk handelt).
- 5) Unterstellt sei ihm weiterhin, dass er geradezu darauf brennt, dem Sinn dieses für ihn völlig rätselhaften Getönes auf eigene Faust auf die Spur zu kommen, nur-hörend, also unter Verzicht auf Hilfen jeglicher Art.

Der EXU kann sich also immer nur an die ‚Töne‘ halten (streng genommen nur an jene Schallfigurationen, die auf seine Trommelfelle treffen), – er ist allerdings (so die weitere Annahme) felsenfest davon überzeugt:

**„Wenn ich mir dies Erklingende nur oft genug anhöre,
dann werden mir die Töne schon alles Nötige zeigen!“**

Er setzt sein ganzes Vertrauen in die ‚Töne‘, – nur aus ihnen ‚besteht‘ ja (für ihn) diese Musik. Es ist ihm zudem nicht möglich, von etwas Musikhaftem, das er anderswo originär erfahren hätte, auszugehen, und auch nicht, etwas nur Angelesenes dem Gehörten ‚aufzupropfen‘. Einzig und allein die ‚Töne‘ des op. 21/1 (insoweit er ihrer ansichtig wird) sind

gleichsam die Prämissen, die ihm für das (zudem nur EXU-artige) Ausmelken zur Verfügung stehen.

Um meine schwierige Doppelrolle als eines ‚Real-Ich‘ und eines ‚EXU‘ aus heutiger Sicht (2015) beschreiben zu können, möchte ich die ethnologischen Begriffe ‚emisch‘ und ‚etisch‘ (die ich während des Versuches noch gar nicht kannte) hinzuziehen.

Vorweg ein Beispiel aus Brandl, um die Problematik anzudeuten:

„...[Hingegen] konnte die Idee einer „Melodieseele“ bei den Nubiern rein innerhalb der Wissenschaft falsifiziert werden, als durch sorgfältige ethnohistorische Quellenkritik dieser Begriff auf eine einzige Ursprungsquelle zurückgeführt und diese als Übersetzungsfehler identifiziert werden konnte. Da es sich dabei um eine rein sprachliche Aussage handelte, konnte über emische Sprachanalyse die Quelle etisch falsifiziert werden, nicht aber damit die Möglichkeit, daß es vielleicht doch eine Melodieseele bei den Nubiern gibt. Diese Falsifizierung kann nur durch die Nubier erfolgen.“⁸

Aufschlussreich – auch hinsichtlich der Schwierigkeiten, in die ich bei meinem gleichsam auto-ethnologischen Vorgehen geraten sollte – ist z.B., wie aussichtslos in mancher Hinsicht die Bemühungen selbst von Experten mit tiefenpsychologischer Ausbildung blieben, etisch die afrikanischen Dogon zu verstehen. Manches an der Denk-, Erlebens- und Weltdeutungsweise der Dogon hätten sie nur dann nachvollziehen können, wenn sie kraft Geburt und Sozialisation autochthone Dogon gewesen wären. So aber blieb ihnen die emische Sicht verschlossen.⁹

Während des Versuchs habe ich mir also immer wieder aufs Neue eindringlich vorgestellt, ich wäre durch totalen Gedächtnisverlust (allerdings nur im musikbezogenen Bereich) zu einem extrem Unkundigen (dem EXU) geworden.

Einen derart ‚extrem Unkundigen‘ gibt es aber selbst unter sehr gering begabten Europäern nicht. Aber auch jeder Rezent hat von Kind auf die

⁸ Brandl, Musik als kommunikative Handlung, S. 87

⁹ siehe Parin u.a.: Die Weißen denken zu viel

Musik seiner Umwelt in sich aufgenommen, so dass er musikbezogen keineswegs jener ‚EXU‘ wäre, den ich als Kunstfigur für meinen Versuch benötigte. Dass der Rezent nicht tonikal geprägt ist und unsere U- und E-Musik nicht kennt, bedeutet nur, dass es bei ihm anderes einzuklammern gäbe als in unserem Fall, – aber zum ‚EXU‘ könnte auch er nur fiktional werden.

Der gesamte Selbstversuch ist letztlich ein einziger (illusionärer) Kampf um den Zugang zur Erste-Person-Perspektive des völligen Laien, obwohl von vornherein feststand, dass solch ein Kampf niemals gewonnen werden konnte (und es realiter sinnlos wäre, ihn überhaupt zu beginnen), – trotzdem musste er im Fiktionalen immer wieder versucht werden.

Was dasjenige, was der fiktionale EXU wahrnehmen würde, in seiner ‚Wirklichkeit‘ (von ihm selbst her, also emisch gesehen) für ihn bedeuten würde, das würde mir also günstigstenfalls (1.) nur in etischer Verfremdung zugänglich sein und (2.) das auch nur teilweise und wäre (3.) von mir auch nur andeutungsweise und zudem ja auch nur etisch beschreibbar.

6. Die eigentliche Fragestellung

Im Folgenden gehe ich von der Grundannahme aus, dass der musikbezogen völlige Laie keine ‚Schrumpfform‘ des musikbezogen Kundigen ist, etwa in dem Sinne ‚im Grunde das Gleiche, nur von allem extrem viel weniger‘. Der Laie und der Kundige haben zwar beim gleichen kulturellen Nullpunkt ihr Leben begonnen und unterscheiden sich keineswegs grundsätzlich in ihrer geistigen und seelischen Ausstattung, – es ist aber nicht so, als hätten beide denselben Weg beschritten und der Kundige sei auf diesem einen Weg ‚nur sehr viel weiter‘ gekommen. Sondern schon sehr früh haben sich die Wege getrennt, und jeder hat unbewusst, halbbewusst oder bewusst eine ganz andere innere musikalische Welt in sich entstehen lassen (aus welchen Gründen auch immer). Der Unterschied ist kein ‚Mehr oder Weniger vom Gleichen‘, sondern es liegen sozusagen Welten zwischen beiden inneren Wirklichkeiten.

Der Laie kann sein als phänomenal gegeben Wahrgenommenes nicht nach Art eines Kundigen beschreiben, aber genauso wenig könnte (wenn das möglich wäre) der Kundige das, was dem Laien phänomenal gegeben ist, nach Art eines Laien beschreiben.

Es geht also um das, was sich – auf der Ebene des Mitteilens – durch das laienhafte bewusste Interpretieren von etwas laienhaft Wahrgenommenen in der Erste-Person-Perspektive dieses Laien ergibt, und nicht etwa um die Interpretation des laienhaft Wahrgenommenen durch einen Kundigen nach Art eines Kundigen.

Musikwissenschaftlich gesehen könnte das, was der EXU wahrnimmt, erlebt und an EXU-artigen Erfahrungen macht, vor allem als subjektivistisch, vordergründig und in keiner Weise sachangemessen bewertet werden. Aber exakt darum geht es:

Was ist das genau, was vom Fachmann verständlicherweise als subjektivistisch, vordergründig und als der Sache in keiner Weise angemessen bewertet wird? Und vor allem: **Wie erscheint es dem extrem Unkundigen selber**, der ja gar nicht weiß, dass sein Wahrnehmen, Erleben und Erfahrungen-Machen im Subjektivistischen sowie fachlich gesehen Vordergründigen und völlig Unangemessenen verbleibt (geschweige denn, dass er sich etwa vorstellen könnte, was einem Experten alles an seiner Stelle möglich wäre)?

Die eine Möglichkeit wäre, von der Position des Kundigen aus auf den Laien zuzugehen, sich an alles, was man vor langer Zeit selbst laienhaft wahrnahm und erlebte, zu erinnern und dann zu versuchen, den Laien einführend zu verstehen. Die andere Möglichkeit (allerdings nur fiktional) wäre, sozusagen vom anderen Ende der Skala, vom Nullpunkt aus (bzw. wenn die tonikale Prägung beibehalten wird, von nahe dem Nullpunkt aus) auf den Laien zuzugehen und zu versuchen, die Entwicklung dieses Laientums als etwas Autochthonem von diesem Nullpunkt (bzw. von dessen Nähe) aus gesehen zu verstehen.

Das, was nach Durchlaufen der ‚Aktiv-Membran‘ als ‚Konkretisation‘ in der persönlichen Wirklichkeit des extrem Unkundigen ‚erscheint‘, das wäre so darzustellen, wie es sich ihm darstellt, – also wie er es von seiner Position aus wahrnimmt und erlebt. Dazu ein konkretes Beispiel:

Ein musikbezogen völliger Laie hört erstmals – ohne zu wissen, worum es sich handelt – den komplexen Hauptsatz einer spät-klassischen Sonate in sog. dualistischer Sonatenhauptsatzform, bei der in der Durchführung nur mit thematischen Partikeln gearbeitet wurde. Das Wenige, was dieser völlige Laie wahrnimmt/erlebt/unbewusst interpretiert (diese drei Vorgänge als integriert vorgestellt) fasst er nicht einmal als etwas ‚Sonatenhauptsatz-

Ähnliches‘ auf, sondern höchstwahrscheinlich als ein ‚Potpourri mit einer Durststrecke mittendrin‘. Damit aber hat er recht, – bezogen auf das, was ihm phänomenal gegeben ist.

Was der völlige Laie beim ersten Hören dieses Satzes ‚mittendrin‘ wahrnimmt/ erlebt/ unbewusst interpretiert, ist (in seiner Erste-Person-Perspektive) das ‚Durststreckenhafte‘ der Musik an dieser Stelle als das ihm realiter phänomenal Gegebene. Es hätte keinen Sinn, zu sagen „Er nimmt diese Stelle ‚falsch‘ wahr / er erlebt sie ‚falsch‘ / er interpretiert sie unbewusst ‚falsch‘.“ Sinnvoll wäre, zu sagen: „Er nimmt sie ganz anders wahr (usw.) als der Kundige, und das, was er wahrnimmt/ erlebt/ unbewusst interpretiert, entspricht keineswegs dem, wie diese ‚Durchführung‘ vom Komponisten gemeint war und als was sie (im günstigen Fall) von kundigen Zeitgenossen rezipiert wurde.“

Ein Kundiger (der also die Entwicklungsgeschichte der Gattung Klaviersonate und die der thematisch-motivischen Arbeit kennt und analysierend und synthetisierend hören kann) müsste sich sehr anstrengen, damit ihm etwas so Merkwürdiges wie dieses ‚Durststreckenhafte‘ auch nur ansatzweise nach Art des völligen Laien phänomenal gegeben wäre.

Was nun mich selbst bei diesem Selbstversuch betrifft, so ist ja niemals zu leugnen, dass ich als Real-Ich die Musik des op. 21/1 real (und nicht fiktional) wahrnahm. Das große Problem ist also der Sprung hinüber in die fiktionale Welt eines extrem unkundigen Hörers. Absicht und Ziel waren aber stets – auch wenn das bestenfalls nur ansatzweise gelungen sein mag – , von dem, was ich real wahrnahm, nur das zu beschreiben, was ich als EXU wahrgenommen hätte (i.w.S.), wenn ich tatsächlich einer gewesen wäre, – d.h. (zurückübersetzt in die Realität) was ich realiter hätte wahrnehmen können, wenn es mir gelungen wäre, all meine musikbezogenen Kenntnisse, Fertigkeiten und Erfahrungen ‚einzuklammern‘.

Meine Aufgabe war also, zu versuchen, dem näher zu kommen (wenn auch nur von der etischen Position aus),

- a) **was** diesem fiktionalen extrem Unkundigen phänomenal gegeben ist,
- b) was beim EXU-artigen **Verarbeiten** dessen entsteht, was ihm da gegeben ist, und
- c) zu welchem **Erfahrungsschatz** sich das solcherart Verarbeitete verdichtet und sedimentiert.

7. Der äußere Ablauf des Selbstversuchs

Mein Versuch war so angeordnet:

Gegeben war der erste Satz eines mir im Grunde unbekannten Werkes, das laut Titel einer Buchreihe, in der von ihm die Rede ist, als Teil eines ‚Meisterwerks‘ gilt, – dann eine Tonaufnahme (auf Tonkassette überspielt aus der Webern-Gesamtaufnahme mit Pierre Boulez und dem London Symphony Orchestra, 1967–1972 / Sony), abgehört über Lautsprecher oder Kopfhörer, in entspannter, aber keineswegs meditativer, sondern in wacher Haltung. Unmittelbar nach dem Hören wurde dann so ungefiltert wie möglich notiert, was ich gerade wahrgenommen und erlebt hatte und was mir werkbezogen durch den Kopf gegangen war.

Der Selbstversuch erstreckte sich (zufälligerweise, mit längeren Pausen) über zehn Jahre. Ich habe das Werk 616-mal gehört und zu etwa 600 dieser Hörvorgänge etwas aufgeschrieben. (Im Folgenden spreche ich vereinfachend vom sechshundertmaligen Hören, obwohl das 616-malige Hören gemeint ist). In diesen zehn Jahren (und danach bis heute hin) habe ich absichtlich weder die Partitur des ersten Satzes eingesehen noch etwas über diesen Satz oder über das sonstige Schaffen Anton Weberns und dessen Rezeption gelesen oder gehört, um die Eindrücke nicht zu verfälschen.

Nach diesen zehn Jahren habe ich den Selbstversuch abgebrochen, weil ich den Eindruck hatte, dass sich mir (wenn ich strikt dabei bliebe, wie ein EXU nur auf nicht-strukturelles Hören angewiesen zu sein) kaum wesentlich Neues eröffnen würde.

8. Die innere Grundeinstellung

Die innere Grundeinstellung war so beschaffen:

Ich wandere unbeschwert und guten Mutes in die atonale Welt hinein wie einer, ‚der auszieht, das Fürchten zu lernen‘. Alles, was irgendwie – und sei es auch auf das Entfernteste – mit dieser Musik aus Sicht des EXU zu tun hatte, sollte aufgeschrieben werden.

Schon eine leise Ahnung oder eine bloße Vermutung, von der eventuell angenommen werden könnte, sie hätte mit Musik zu tun, kam in Betracht. Selbst wenn das vom EXU Wahrgenommene – nach meiner Einschätzung aus der Position des Real-Ichs heraus – zu 99 % ganz allein mit dem EXU zu tun haben sollte (auf der Bewusstseinsebene, – gemeint sind nicht die

100% der Neuronenaktivität, der sich alles verdankt), dann sollte mich das nicht hindern, es aufzuschreiben. Zum einen wäre der EXU ja gar nicht in der Lage, das eine Prozent an Musikbezogenem herauszufiltern. Zum anderen könnte es ja sein, dass dieses eine Prozent gleichsam der Keim von etwas wäre, das sich in der ‚Wirklichkeit‘ des EXU erst noch entwickeln würde.

So habe ich also ganz naiv jeweils unmittelbar nach dem Hören drauflos geschrieben, sozusagen ‚ohne Rücksicht auf Verluste‘. Bei alledem habe ich bewusst nicht an die Probleme gedacht, die das ‚Phänomenal-gegeben-Sein‘ betreffen. Sondern ich ‚tat immer so‘, als stünde das Werk mir direkt gegenüber und ich hätte freie Sicht und könnte tatsächlich alles ganz mühelos, klar und unverfälscht wahrnehmen. Ziel war, dem EXU (wiewohl als ständig Lernender vorgestellt) auf keinen Fall jene Reflektiertheit zu implantieren, die ihn nach und nach dank vielhundertmaligen Hörens zu einem ‚Experten für das Nicht-Experte-Sein‘ gemacht hätte. Bei jedem erneuten Hören wurde daher versucht, etwas von der Naivität und Unreflektiertheit des Anfangs seines Hörens wiederzubeleben.

9. Zur Versprachlichung des phänomenal Gegebenen

Ich tat auch (absichtlich wider besseres Wissen) so, als wäre es ‚das Natürlichste von der Welt‘, das solcherart ‚klar‘ Wahrgenommene und Erlebte sogleich in ebenso ‚klare‘ Worte umzuformen.

Es ging allerdings darum, möglichst nur das zu beschreiben, (a) was bei diesem höchst naiven Wahrnehmen des EXU ihm (und nicht mir als Real-Ich) phänomenal gegeben ist, und (b) wie er (und nicht ich als Real-Ich) dieses wohl auffassen und verarbeiten mochte.

Zu den grundsätzlichen Schwierigkeiten, das phänomenal Gegebene zu beschreiben, gehört bekanntlich, dass es sich nicht um etwas Festes, Verdinglichtes handelt, sondern eben nur um ‚Erscheinungen‘, in gewisser Weise vergleichbar etwas Luftigem, schnell Vergehendem, – es genügt schon, scharf hinsehen zu wollen, und schon fängt es an, blasser zu werden und sich zu verflüchtigen.

Man könnte vielleicht meinen, es handele sich um etwas, das den Tagträumen ähnelt. Zu einem Tagtraum allerdings gibt es aus meiner Sicht u.a. folgenden Unterschied: Beim Tagtraum bin ich für kurze Zeit doch ziemlich in einer ganz neuen Welt, wenngleich ich diese als viel leichtgewichtiger und viel weniger mich gefangen nehmend erlebe als wie

bei einem echten Traum. Bei dem dagegen, was mir beim Nur-Hören als das mir phänomenal Gegebene erschien, ‚schaute‘ ich zwar innerlich und fühlte mich oft auch intensiv angesprochen, – ich blieb aber gleichzeitig in der Realität, – ich wusste immer, dass ich am Schreibtisch auf meinem Sessel sitze und dass ich nur der Wartende bin, der gleich etwas, das er beobachtet hat, aufschreiben möchte.

Ich hatte offenbar niemals den Eindruck, es handle sich um Tagträume, – meine Tagträume haben, wenn ich aus ihnen erwache, etwas Irrealistisches an sich, – ich weiß dann, dass es eben nur Träume und keine sachbezogenen Wahrnehmungen waren. Es ist – soweit ich mich erinnern kann – niemals dazu gekommen, dass ich das völlig vergessen hätte, – dass ich also die Versuchssituation verwechselt hätte mit der Situation eines tatsächlichen ‚Ergriffenseins‘ im Vollsinn oder gar eines völligen ‚Versunkenseins‘ in die Musik (etwa im Sinne Wackenroders).

Da es definitionsgemäß in der Wirklichkeit des EXU keine Fachsprache gibt, musste ich oft Vergleiche, Bilder, Metaphern u.ä. heranziehen (was auf den Leser vermutlich sehr befremdlich wirkt). Ich tat das aber ausschließlich deshalb, um dasjenige zu veranschaulichen, was ich zwar (als vom EXU Wahrgenommenes und Erlebtes) meinte, aber nicht verbalisieren konnte. Im günstigsten Fall aber gewinnt der Leser dadurch – wenigstens in etwa – eine Vorstellung davon, was mir in der Rolle des EXU beim Wahrnehmen und Erleben widerfahren ist.

Vieles brachte ich auch absichtlich nicht ‚auf den Begriff‘, weil ich fürchtete, dass durch Begriffe oder gar wahrnehmungsferne Begriffskonstruktionen das begrifflose ‚vorprädikativ‘ Wahrgenommene (bzw. das, was dem am nächsten kam) schon vom Ansatz her teils verzerrt, teils verdeckt würde und teils wohl ganz entschwände.

B. Kommentar (2015)

Da ich realiter niemals der ‚extrem unkundige Hörer‘ sein konnte, war die Ausbeute dieses jahrelang andauernden Selbstversuchs leider sehr dürftig. Die mitgeteilten Materialien können aber vielleicht wenigstens einen ganz leichten Vorgeschmack auf das geben, was einen erwartet, sollte es möglich werden, tatsächlich eine empirische Untersuchung unter der Bedingung vielhundertmaligen Nur-Hörens mit musikbezogen sehr Unkundigen durchzuführen.

1. Zur damaligen Versprachlichung aus heutiger Sicht

Wirklich gesicherter Tatbestand ist dreierlei:

- 1) Ich habe damals jene Töne und Klänge ‚gehört‘, die entstehen, wenn hochqualifizierte Musiker das op. 21/1 aufführen. (Was ich dabei in der Rolle des EXU von dem, was das ‚op. 21/1‘ als musikalisches Kunstwerk ausmacht, wahrgenommen habe, ist allerdings die große Frage.)
- 2) Ich habe damals versucht, etisch mit Worten wiederzugeben, was ich – in der Rolle des EXU – wahrnahm und erlebte, wenn ich auch die emische Sicht mangels einer emischen musikbezogenen Sprache bestenfalls sehr diffus andeuten konnte.
- 3) Ich äußere mich heute, dreizehn Jahre nach dem Ende des Selbstversuchs, mit ‚Worten von heute‘ über die ‚Worte von gestern‘ (wie sie im Anhang in den Originalniederschriften vorliegen), um im Nachhinein deutlich zu machen, was damals gemeint war.

Was ich damals niederschrieb, war nur zum allerkleinsten Teil das, was einem ‚Protokoll‘ bei einem psychologischen Versuch entsprochen hätte. Ich schrieb ja absichtlich alles nieder, was mir in dem Moment bezogen auf das op. 21/1 durch den Kopf ging. Das bestand (1) aus dem, was sich direkt auf das vom EXU Wahrgenommene bezog, sowie (2) aus dem, was sich für mich als Real-Ich an Fragen ergab, die sich bei mir beim Beschreiben des vom EXU Wahrgenommenen einstellten. Letzteres führte oft zu einem grüblerischen, von naiven ‚Erklärungs‘-versuchen begleiteten und letztlich unergiebigem Immer-wieder-Umkreisen von Problemen, die sich dem EXU definitionsgemäß gar nicht stellen konnten, und das zudem in einer musikkundlichen Sprache, über die der EXU gerade nicht verfügt.

Mein Hin- und Herpendeln zwischen der Rolle des EXU und der Rolle des Real-Ichs führte bei den Niederschriften zu einem Gemenge, das vermutlich sehr schwer auszuwerten wäre und daher bestenfalls als Anregung dienen kann, – viel zu viel ist von mir als Real-Ich und viel zu wenig konkret vom EXU die Rede (wenn auch das Wahrnehmen, das Erleben, das extrem unkundige Nachdenken usw. des EXU immer als Ausgangs- und Zielpunkt im Hintergrund präsent waren).

Hinsichtlich mancher sprachlicher Mängel der Originalniederschriften wünschte ich mir von heute aus gesehen, ich hätte damals viel genauer und differenzierter formuliert, sofern es das damalige Wahrnehmen und Erleben nicht verfälscht hätte. Aber es war ja beabsichtigt, die rationale Kontrolle des Aufschreibens auszuschalten. Die Begriffe wurden daher sehr pauschal und naiv eingesetzt, ohne Berücksichtigung ihrer Bedeutungsvarianten und ihrer Begriffsgeschichte.

Zudem kannte ich damals noch nicht die Begriffe ‚emisch‘ und ‚etisch‘, wenngleich immer versucht wurde, mich jener Sichtweise anzunähern, die nur einem EXU möglich ist. Wären mir damals die Begriffe ‚emisch‘ und ‚etisch‘ vertraut gewesen, dann hätte ich ein sehr nützliches Handwerkzeug gehabt und vieles beim damaligen protokollartigen Niederschreiben viel differenzierter hinsichtlich der jeweils gemeinten Sichtweise kennzeichnen können, als es jetzt allein aus dem Kontext ersichtlich ist.

Rein inhaltsbezogen hat sich jedoch dadurch nichts verändert, dass ich jetzt auf etwas andere Weise von dem damals Gemeinten spreche, – vom Inhalt des damals Wahrgenommenen und Erlebten soll (soweit mir dies möglich ist) als genau demselben wie damals die Rede sein.

Mein Selbstversuch war keineswegs daraufhin angelegt, meine ‚Anmutungserlebnisse‘ zu erforschen (jeder Esoteriker wird vermutlich von irgendetwas intensivst angemutet). Sondern ich wollte beobachten, was sich mir von dieser Musik her ‚zeigt‘, d.h. was sich in mir als das nur mir zugängliche Noema i.w.S. bildet. Dass es dabei immer auch zu Anmutungserlebnissen kommen würde, war mir bewusst. Sie waren aber weder inszeniert noch herbeibeschworen.

Das eigentliche Problem für mich war indessen nicht, ob ich die Anmutungserlebnisse zulasse oder nicht, sondern die Frage:

Sagt die Anmutung etwas aus

- (a) über die Musik oder
- (b) wenigstens über mein Verhältnis zu dieser Musik oder aber
- (c) nur über mich ohne jeden tatsächlichen Bezug auf diese Musik?

Oder anders ausgedrückt: Darf ich eine Anmutung als Anzeichen dafür werten, dass hier eine Beziehung auf Musikhaftes besteht (und wenn sie auch noch so verborgen wäre)? Hat die Anmutung einen musikbezogenen Kern oder hat sie ihn nicht? Und wenn ja, wäre das Musik-Induzierte anders ausgefallen, hätte ich ein anderes Musikstück gehört, und wenn ja, warum?

Da ich diese Fragen nicht beantworten konnte (in der Rolle des EXU konnte ich es definitionsgemäß ohnehin nicht), habe ich vorsichtshalber die Anmutungen immer als Indikatoren dafür angesehen,

- dass hier in Bezug auf das Musikwerk vielleicht doch ‚irgend-etwas zu holen‘ sein könnte (so unklar, diffus und wissenschaftlich unbrauchbar es auch aussehen mochte),
- dass es da etwas gibt, was es ohne das Hören dieser Musik nicht gegeben hätte,
- und dass man nicht von vorherein ausschließen könne, über diese Anmutungen an ‚Aspekte‘, ‚Schichten‘, ‚Dimensionen‘ o.ä. des Musikwerks heranzukommen, die z.B. beim Studium der Partitur kaum ins Blickfeld geraten.

Das ‚einem so Vorkommen als‘ infolge einer Anmutung ist völlig unbrauchbar für eine wissenschaftliche Argumentation. Das ändert aber nichts daran, (a) dass es phänomenologisch gesehen etwas Eigenständiges und – im Augenblick des Sich-Ereignens – Reales ist und (b) dass der Laie, gerade weil ihm die musikbezogenen Kenntnisse und Fertigkeiten fehlen, viel stärker seinen Anmutungen ausgeliefert ist als der Kundige.

Wenn in den Originalniederschriften erkennbar wird, ‚als was‘ mir die Musik zu gewissen Zeiten ‚vorkam‘, dann ist nun aus meiner Sicht das Merkwürdige, Verwunderliche und in gewissem Maße auch Faszinierende, dass ich gleichzeitig ja immer annahm und daran natürlich festhielt, dass die Musik ‚als nur sie selbst‘ dasjenige, was in diesen Anmutungen als gegeben erscheint, nicht als reale ‚Eigenschaften‘ besitzt. Das, was mir ‚an‘ der Musik ‚so vorkam als‘, wurde also erstaunlicherweise nicht ausgelöscht durch die gleichzeitig bestehende Überzeugung, dass es sich

realiter nicht so verhält.

Was die Rolle der ‚Gefühle‘ bei meinem Selbstversuch angeht, so kann ich mir nicht vorstellen, dass die Musik ‚als sie selbst‘ irgendetwas mit Gefühlen zu tun hat oder gar die Gefühle anderer (etwa Anton Weberns Gefühle) ‚ausdrücken‘ kann, – außer man verwechselte Musik mit einem Lebewesen (täte ihr aber mit dieser regionalontologischen Grenzüberschreitung keinen Gefallen).

Andererseits aber (und das ist etwas völlig anderes) können sich in mir beim Hören von Musik heftige Gefühle einstellen (wenngleich keine der Musik). Meinem Eindruck nach ist in meinen Gefühlen nichts enthalten, was auf Seiten der Musik als deren echter Teil zu finden wäre (in Gesprächen mit Laien blieb in dieser Hinsicht der Dissens immer bestehen, – unausrottbar ist offenbar die Überzeugung und die Argumentationsweise, Musik sei eine ‚Sprache des Gefühls‘ und müsse daher ‚irgendwie‘ doch jene Gefühle ‚enthalten‘, die sich durch sie ‚aussprechen‘, denn sonst könnte sie ja gar nicht eine ‚Sprache des Gefühls‘ sein).

2. Das Entstehen von ‚Vertrautheit‘

Dass Fremdes einem immer mehr ‚vertraut‘ wird, je länger man sich mit ihm beschäftigt, ist trivial und galt auch für das Geschehen im Rahmen dieses Selbstversuchs. Das Besondere hier ist aber aus der Sicht des EXU, dass dies Vertrautwerden mit dem ‚Musikstück‘ keineswegs zur Folge hatte, dass sich die Fremdheit auch nur um ein Weniges verlöre (es war etisch gesprochen offenbar nur eine ganz äußerliche, ‚höchst oberflächliche‘ Vertrautheit, ohne dass der EXU eine Ahnung davon gehabt hätte, dass man sein Vertrautwerden von außen betrachtet so hätte bewerten können).

Zu meiner Selbstversuchsanordnung gehörte (wie erwähnt) von vornherein, dass ich – soweit als mir möglich – nichts ausblenden wollte. So kam es dazu, dass ich keinen Argwohn gegenüber der sich nach und nach einstellenden Vertrautheit entwickelte (es war ja zunächst nur eine diffuse Vorvertrautheit, eine merkwürdige Vertrautheit mit einem ‚Etwas‘ von jenem, das ich ja noch gar nicht genau kannte).

Die allmähliche Vertrautheit bedeutete aber offenbar einen gewissen Distanzverlust meinerseits zu dem Geschehen, das im Rahmen dieses Selbstversuchs ablief. Ich versuchte ja das realiter Unmögliche, Versuchs-

person und Versuchsleiter in einem zu sein, und musste diesen Distanzverlust in Kauf nehmen (oder anders ausgedrückt: Er ist einer der systematischen Fehler dieser Versuchsanordnung).

Durch das vielhundertmalige Hören wurde die Musik (für mich als EXU) zu einem ‚alten Bekannten‘. Dieser blieb aber weitgehend ein Unbekannter, – ich konnte ihn zwar allmählich anhand einzelner Passagen und hervorstechender Wendungen als den ‚alten Bekannten‘ identifizieren, aber das hieß keineswegs, dass ich ihn ‚verstanden‘ hätte. Es blieb mir weiterhin völlig unklar, (a) warum er so war, wie er war, und (b) ob er etwas hätte ‚sagen‘ oder ‚zeigen‘ wollen, falls er das gekonnt haben sollte. Der ‚alte Bekannte‘ blieb mir bis zum Schluss ein Rätsel.

Als EXU wunderte ich mich über dieses Paradox, weil außerhalb der Musik mit dem Vertrautwerden auch zumindest ein wenig an Verständnis für das Fremde entsteht. Der EXU aber weiß ja überhaupt nicht, wie Musik ‚innen‘ aussehen kann (angelegt, strukturiert, gestaltet ist). D.h. was er als Vertrautheit naiv subjektivistisch empfindet, ist für ihn nicht das, was es etisch gesehen ist, nämlich eine bloß ganz äußerliche ‚Vertrautheit‘. Sondern für ihn ist es in der Erste-Person-Perspektive sozusagen die ‚Voll-Vertrautheit‘.

3. Das Entstehen zweier zusätzlicher innerer Einstellungen bei der damaligen Rezeption

Die innere Grundeinstellung war (wie oben erwähnt) immer wieder, sich allem zu öffnen, was sich vom Werk her zu ‚zeigen‘ scheint und nichts vorschnell als unwichtig zu stigmatisieren. Diese ständig latent anwesende Grundeinstellung wurde aber (ohne dass mir das damals bewusst wurde und wie ich erst jetzt anhand der Originalniederschriften erkenne) beim aktuellen Hören abwechselnd überlagert von je einer der folgenden inneren Einstellungen, – entweder einer sachlich-rationalen oder aber einer auf ‚intuitives Schauen‘ bezogenen Einstellung. Beide Arten konnten auch sukzessiv beim Hören ein und desselben Satzes auftreten.

Bei der **sachlich-rationalen** Einstellung kam es mir – in der Rückschau gesehen – darauf an, sachbezogene Erkundigungen einzuziehen, Wissen zu erwerben, etwa im Sinne von: Ich möchte das, was ich (als Real-Ich) dem Notentext und der analytischen Literatur hätte entnehmen können, nun auf eigene Faust nur-hörend selbst herausbekommen, es mir merken – so gut es mir als EXU möglich ist – und dann sehen, wie weit ich auf diesem

Weg zu einem sachlich-rationalen Verstehen dieser Musik vorankäme.

Die andere Einstellung war **intuitiv-schauend** ausgerichtet: Ich wollte die Musik als Gesamt ‚einfach auf mich zukommen‘ lassen (etwa so, wie wenn ich eine mich beeindruckende Landschaft oder ein mich spontan anrührendes Gemälde auf mich ‚einfach nur wirken‘ lasse und froh bin, wenn mir niemand mit irgendwelchen Erklärungen dazwischen fährt und mich aus dem intuitiven Nur-Betrachten herausreißt), also ohne irgendein spezielles Erkenntnisinteresse, aber naiv gespannt auf das, was sich mir wohl vom Musikwerk (als Gesamt) her ‚zeige‘.

Das Verhältnis der beiden Einstellungen zueinander lässt sich in etwa so beschreiben:

Wenn ich sachlich-rational eingestellt war und im engeren Sinn ‚erkennen‘ wollte, wo und wie sich das (etisch gesprochen) Kunstwerkhafte zeige, dann erlebte ich (in der Rolle des extrem Unkundigen): „Die Töne hör‘ ich wohl, allein, mir fehlt immer noch jede Einsicht in das, was das Ganze soll!“

In der intuitiv-schauenden Einstellung dagegen war ich immer wieder der Musik als jenem (wenn auch etisch gesehen stark reduzierten) ‚Ganzen‘ begegnet, das mir als EXU vergönnt war. Aber dieses ‚der Musik Begegnen‘ nützte mir anschließend in der sachlich-rationalen Einstellung nichts. Ich konnte nichts davon auf die neue Situation (die von der sachlich-rationalen Einstellung geprägt war) übertragen. Denn sobald ich den rationalen Anteil meines Wahrnehmens und Erlebens erhöhte, entglitt mir (als EXU) wieder das Wenige, was ich intuitiv als Bestandteil des Kunstwerkhaften vermutet hatte und nun näher ‚kennen‘ lernen wollte.

4. Zu den Auswirkungen der sachlich-rationalen Einstellung

Die Ausgangssituation des EXU ist – weil er eine irreale Figur ist – grundsätzlich eine völlig andere als die eines ‚absoluten‘ Laien (der selbst bei nur oberflächlichem Hören von Unterhaltungsmusik zahlreiche musikalische Erfahrungen gemacht hat). Der EXU hat (definitionsgemäß) nichts, auf das er zurückgreifen könnte, nichts, an das er sich halten könnte. Er wird in ganz anderer, viel härterer Weise mit den Tönen als nur sie selbst konfrontiert als jeder ‚absolute‘ Laie.

Mit dem ‚Musikgesamt‘ ist im Folgenden alles gemeint, was das erklingende op. 21/1 ausmacht, also (1) die einzelnen ‚Töne‘ plus (2) das, was entsteht, wenn sie zusammen erklingen, die ‚Klänge‘ (i.e.S.) plus (3)

Werkidee, Struktur, quasi-dramaturgische Gestaltung des Ablaufs u.a.m. Gemeint ist also das, was man unter Musikkundigen unter dem ‚Musikwerk in seiner größten Fülle‘ verstehen würde (dies dabei aber aufgefasst als alles miteinander gleichsam verschmolzen zu einem ‚Amalgam‘).

Die Umständlichkeit dieser Wortwahl erklärt sich allein daraus, dass der EXU größte Schwierigkeit hat, zu der Musik des op. 21/1 als Gesamt vorzudringen. Das, was zu bloßen Tönen und Klängen noch hinzukommen muss, damit aus ihrem strikt für sich genommenen sinnlos-zufälligen ‚gemeinsamen‘ Auftreten das Kunstwerk entstehe, bleibt ihm auf der rationalen Ebene weitgehend verborgen, zumal er ja an den ‚Tönen‘ selbst nicht ablesen kann, wie strukturelles Hören zu bewerkstelligen wäre.

Anfänglich gab es für den EXU nur eine große Menge unzusammenhängender Töne, wie per Zufall aneinandergereiht, und da er nichts vom ‚Abspielen‘ ein und derselben ‚Aufnahme‘ wusste, fanden sich die Töne – aus seiner Sicht – immer wieder ‚aufs Neue‘ zusammen.

Was ich als EXU späterhin beobachtete, war:
An mehreren (später dann an vielen Stellen) erklingen jeweils drei bis vier Töne, die zusammenzugehören scheinen, – jeweils als ‚kleine Tonfolge‘ (etisch: Motiv). Diese über das ganze Werk verstreuten ‚kleinen Tonfolgen‘ verknüpfen sich aber für den EXU nicht zu ‚etwas Längerem‘, sondern stehen unverbunden in dieser diffus wahrgenommenen Klanglandschaft. Sie wirken wie zufällig über das Gesamt des Tönenden hin ausgegossen und scheinen in seiner Sicht nur Epiphänomene zu sein, die nichts Wesentliches bedeuten und zu keiner Anstrengung (etwa der des Konstituierens von Sinnzusammenhängen) auffordern.

Nach mehrhundertmaligem Hören konnte ich mir in der Rolle des EXU (unter striktem Verzicht darauf, mir etwas notiert vorzustellen) zwar einige (etisch) Motive und ihre Varianten als (emisch) schwache umrisshafte Erinnerungsbilder (etisch: nach Art von Neumen) merken und erkannte sie des Öfteren auch wieder, sobald sie im Verlauf ein und desselben Satzes erneut auftraten (denkbar wäre, dass ich damit schon weit über das hinausginge, was einem völligen Laien möglich ist). Aber für das Verknüpfen, das In-Beziehung-Setzen und erst recht für strukturelles Hören im Vollsinn reichte das natürlich überhaupt nicht aus. Außerdem wurde während des Hörens alles viel zu schnell von Andersartigem (wenn auch seinerseits im Spätstadium halbwegs Vertrautem) abgelöst, und hinterher stand ich (als EXU) auf dieser sachlich-rationalen Ebene dann

doch mit leeren Händen da.

Der Kundige weiß: Hier liegt keine Aleatorik vor, auch keine graphische Notation, die so angelegt wäre, dass jedes Mal etwas anderes erklänge. Der Kundige kann davon ausgehen, dass diese Musik (insgesamt) von Webern nicht mit ‚op. 21‘ bezeichnet worden wäre, hätte er nur einige Improvisationsanweisungen aufgeschrieben.

Der EXU weiß das nicht (und der völlige Laie kann sich unter ‚Notiertsein‘ vermutlich auch nur wenig Zutreffendes vorstellen). Da er sich zumindest vom ersten bis vielleicht zum fünften Hören nichts merken kann außer vielleicht die ersten zwei oder drei Töne und den Schlusston, kann er nicht entscheiden, ob ‚das Ganze dazwischen‘ Zufall ist oder nicht. Da er zudem nichts von ‚Spielern‘ weiß (und hören kann er kaum, dass ‚Spieler‘ am Werke sind), hat er, wenn er sich nur auf sein Hören verlässt, den Eindruck, die Töne schwebten aus der Stille und dem Nichts auf ihn zu.

Es würde vielleicht lange dauern, bis dem EXU (dem man nichts von ‚Wiederholung‘ gesagt hat) klar würde, dass mit jedem erneuten Hören offenbar dasselbe Stück erklingt (vorausgesetzt ist, dass ihm die Musik so eingespielt wird, dass er nichts von Geräten und Tonträgern zu Gesicht bekommt). Das wäre für ihn schon eine große Leistung, so weit zu kommen: Die Reihenfolge, in der die Töne erscheinen, bleibt offenbar die gleiche, selbst wenn sie ehemals durch Zufall entstanden sein sollte.

Sehr viel später wird ihm vermutlich bewusst werden, dass es mehrere ‚Abschnitte‘ gibt (noch gar nicht, dass er sie abzählen könnte). Wieder später, dass es vier große Teile gibt, und noch viel später, dass es inhaltlich eigentlich nur zwei Teile gibt, wobei ‚erstaunlicherweise‘ der erste zunächst erst einmal wiederholt wird (aus Gründen, die ihm verborgen sind), bevor es dann zum zweiten Abschnitt geht, der ebenfalls einmal wiederholt wird (obwohl rätselhaft ist, dass das nur ein einziges Mal geschieht, – es hätte ja auch sein können, dass der Vorgang ‚etwas wiederholen‘ nun an Fahrt aufgenommen hätte und der zweite Abschnitt zwei Mal oder noch öfter wiederholt worden wäre).

Der Kundige besitzt (zumindest im Hintergrund) als etwas Gelerntes das Konzept: Es wäre gut möglich, dass vom Komponisten beabsichtigt war, dass der Hörer nach intensivem Kennenlernen des Stückes ein komplexes Motivnetz erkennt und dass ihm u.a. mit Hilfe dieses Motivnetzes die Struktur des Ganzen aufgeht. Dieses Hintergrundkonzept „es wäre denkbar, dass die ‚kurzen Tonfolgen‘ miteinander verknüpft sind“ fehlt

aber – so mein Eindruck – dem EXU, und schon von daher ist seine Rezeption dieser ‚kurzen Tonfolgen‘ eine grundlegend andere als meine Rezeption als der eines Real-Ichs.

Die merkwürdige Situation des EXU (vermutlich nicht sehr verschieden von der eines völligen Laien) wäre vergleichsweise in etwa so zu denken:

Gegeben sei der allererste Vorentwurf für die Streckenkarte eines Bahnnetzes, bei dem aber noch nicht jene Linien eingetragen sind, die die Bahnstrecken symbolisieren sollen. Sichtbar werden nur die Positionen der künftigen Bahnhöfe, aber graphisch unverbunden. Der Kundige kann sich die Linien hinzudenken, er kann sich (jedenfalls annäherungsweise) die Bahnhöfe als miteinander verbunden denken. Der EXU aber weiß nicht, dass es überhaupt ‚Streckenpläne‘ gibt. Für ihn sind die ‚Orte‘ als punktuell Vorhandenes zwar da, aber sie bleiben unverbunden. Es kommt bei ihm nur zu einem Wahrnehmen des sichtbar Gegebenen, aber er kann das Gemeinte, die Idee eines Streckennetzes, nicht in sich konstituieren (geschweige denn etwas von dem mentalen Überbau ‚Schienen-Transportwesen‘, – der ‚Werkidee‘, der sich hier alles verdankt).

Der Kundige weiß, dass der Komponist (selbst wenn er verstorben sein sollte) über die Partitur die Töne so ‚steuert‘, dass letztendlich (bei allen Freiräumen für die Interpretation seiner Anweisungen) das Kunstwerk so wie von ihm vorgesehen in sein klangliches Dasein gebracht wird.

Da der EXU aber musikbezogen nichts von einem Komponisten, einer Werkidee und anderen Aspekten des Kunstwerks weiß, entsteht bei ihm (so war jedenfalls meine Erfahrung) im Laufe des vielhundertmaligen Hörens der Musik allmählich nur der Eindruck: Die Töne, die jeweils beim ersten Erklängen eines Abschnitts zu hören sind, wirken auf ihn wie (etisch gesprochen) frei improvisiert, im Sinne von ‚sie können so oder auch anders‘, – beim unmittelbar nachfolgenden Erklängen aber wirken sie total unfrei, – sie ‚müssen‘ jetzt offensichtlich in der gleichen Reihenfolge erscheinen wie ihre originalen Vorgänger, die das aus freien Stücken taten. Und so kommt er zu der Überlegung:

„Es gibt hier nicht nur die Töne, – es muss noch irgendetwas anderes geben, – etwas, was die Töne derart miteinander verschweißt, dass eine exakte Wiederholung möglich wird. Das kann nicht alles nur Zufall sein, – rein stochastisch gesehen ist das bei dieser Unzahl von Unterschieden an Helligkeit, Färbung, Dauer und Lautstärke der Töne unvorstellbar, –

vielleicht liegt dem Ganzen doch insgeheim irgendetwas Steuerndes zugrunde, – etwas, das die Töne zumindest bei der jeweiligen ‚Wiederholung‘ wie Marionetten führt.“

In dem Wahrnehmen und Erleben des EXU wächst damit den ‚bloßen‘ Tönen (wie sie je einzeln auch in einer Übezelle erklingen könnten) der Charakter eines ‚Abhängigseins von irgendetwas‘ zu, – aber weiter kommt er (meinem Eindruck nach) auf der rationalen Ebene nicht.

5. Zu den Auswirkungen der intuitiv-schauenden Einstellung

Natürlich ist der EXU eine völlig unrealistische Kunstfigur. Es geht aber nur darum, ein wenig abzuschätzen, was das wohl sei, was dem realen völligen Laien in seiner inneren Wirklichkeit **phänomenal** gegeben ist, wenn er auf das op. 21/1 trifft und es nur ‚hört‘ (über den Rundfunk oder über Tonträger, also ohne die Spieler, den Dirigenten und andächtig lauschende Menschen zu sehen, die seiner Vermutung nach Kunstverständige sind). Es fehlt ihm praktisch alles, was beim Kundigen für den Umgang mit fremdartiger Musik auch an sonstigen Internoperationen bereit steht und aufgrund dessen der Kundige zumindest die Zuversicht haben kann, durch ständiges Hinzulernen auch mit dieser ungewöhnlichen Situation einigermaßen fertig zu werden, – eine Zuversicht, die dem völligen Laien vermutlich gänzlich abgeht.

Aber auch ein völliger Laie würde, wenn er das Hören sehr oft wiederholte, nicht bei den Eindrücken aus der Anfangsphase seines Hörens stehen bleiben können, – auch er würde immer wieder neue Erfahrungen machen (selbst wenn er der Meinung wäre, er würde trotz aufmerksamen Zuhörens nur sich selbst erfahren, – und zwar als einen, der absolut unfähig ist, mit ‚solcher‘ Musik ‚Erfahrungen‘ zu machen). Denn dazu ist die Musik des op. 21/1 viel zu reichhaltig und komplex, als dass er sich dem entziehen könnte, – im Gegensatz etwa dazu, er widmete sich sechshundert Mal einer sehr simplen Musik (etwa der des sog. ‚Gebets einer Jungfrau‘), bei der ein immer näheres Kennenlernen zu Gefühlen der Langeweile, des Überdrusses und des Zurückweichen-Müssens vor der allmählich auch ihm offenbar werdenden inneren Leere dieser Musik führen könnte.

Das Besondere in diesem Fall ist also: Der völlige Laie ist (vermutlich, ohne dass er das weiß) ungleich stärker auf seine Intuition angewiesen als der Kundige, und sei auch das, was ihm als Anmutung gegeben ist, noch so

verquer und fern von dem, was Kundige als das Kunstwerkhafte dieser Musik ansehen. Sein Eindruck, mit dieser Musik käme er niemals zu Rande, könnte sich vor allem aus zwei Quellen speisen, a) dass ihm bewusst wird, wie wenig er (bezogen auf das kognitiv Erfassbare) von Musik ‚versteht‘, und b) dass er irrtümlicherweise meint, auch seine intuitiven Fähigkeiten reichten nicht hin. Diese Selbstattribution genügte vermutlich schon, dass er es gar nicht erst weiter versuchte, – was bedeutete, dass er ausgerechnet von jener Fähigkeit (der Intuition) keinen Gebrauch machte, die ihm als einziges zunächst zur Verfügung steht (denn die kognitiven Lernprozesse bahnen sich ja erst noch in dem Maße an, wie er Erfahrungen mit diesem Werk sammelt).

Gewisse Aspekte, die mir intuitiv als ‚zum Werk gehörig‘ erschienen, müssten m.E. im Grundsätzlichen auch einem völligen Laien zugänglich sein. Denn ich vermag nichts Argumentatives beizubringen, warum ihm grundsätzlich derartige Erfahrungen im intuitiven Bereich versagt sein sollten (ich habe hier ihm gegenüber keinen ‚Platzvorteil‘, – ich habe genauso wenig wie er eine Ausbildung im Bereich des Intuitiven durchlaufen).

Auf den Einzelfall bezogen ist aber natürlich völlig offen, ob der jeweilige völlige Laie a) alle diese Aspekte oder nur einige oder wenigstens einen dieser Aspekte intuitiv wahrnimmt, und b) wenn er etwas unter einem dieser Aspekte wahrnimmt, was das denn nun konkret sei, was ihm dabei phänomenal gegeben ist.

Über das zu schreiben, was sich beim intuitiven Wahrnehmen im Rahmen des Hörvorgangs einstellt, ist bekanntlich vor allem deshalb so schwer, weil mit solchem ‚Schreiben-Über‘ etwas in das Wahrgenommene hineinkommt, was im Vollzug des intuitiven Schauens völlig fehlt. Indem ich nach den (bezeichnenderweise so titulierten) ‚passenden‘ Worten suche, vollzieht sich eine Transformation in etwas Kognitives, von dem beim ursprünglichen Wahrnehmen dieser Anmutung m.E. überhaupt nichts zu finden ist und das mithin etwas ist, was erst hinterher hinzuaddiert wurde (so unumgänglich das auch sein mag, um vom intuitiv Wahrgenommenen reden zu können), – es entsteht also etwas Neues, was es ohne dieses Versprachlichen so gar nicht gegeben hätte.

Meine Anmutungen (als noch Unversprachlichtes nur mir zugänglich) veranlassen mich allerdings, sofern ich mich mitteilen möchte, nach ‚Sinnbildern‘ zu suchen, mit denen ich anderen gegenüber zumindest ein wenig andeuten könnte, was ich wahrgenommen und empfunden habe.

Wenn mir z.B. nach vielhundertmaligem Hören diese atonale Klangwelt so vorkommt, als habe sie sich (wie ich späterhin ‚urteile‘) gegenüber früher in sich selbst (musikimmanent) ‚geweitet‘ (wobei der Ausdruck ‚geweitet‘ das darstellt, was zunächst als verbalisierte Prädikation gerade als noch nicht gegeben vorgestellt wird), dann käme mir – auf der Suche nach einem Sinnbild – , wenn ich ein Alpenwanderer wäre, vielleicht die ‚Weiträumigkeit‘ eines großen Tales in den Sinn, – oder wenn ich mich für Kirchengebäude interessierte, der Innenraum einer Kathedrale, – oder aber, wenn ich etwas bräuchte, das völlig frei von allem Menschenhaften wäre, etwa der Innenraum eines Hochwaldes aus riesigen, weit auseinander stehenden Buchen.

Während ich in der intuitiv-schauenden Einstellung die atonale Musik wahrnahm und erlebte und als EXU vor allem auf meine Anmutungen angewiesen war, agierte ich ja (wie auch sonst immer) sowohl als Real-Ich als auch fiktional als EXU. Ich kann aber in der Rückschau nicht entscheiden (und konnte es damals sicherlich auch nicht), ob das, was ich intuitiv-schauend wahrnahm, empfand und erlebte, sich dem Real-Ich oder dem EXU verdankte (im Gegensatz zur vorigen, der sachlich-rationalen Einstellung, bei der ich mir meine Kenntnisse, Fertigkeiten u.ä. glaubte gut ‚wegdenken‘ zu können).

Es stand zu befürchten, dass schon in der vorprädikativen Zone derart Unterschiedliches unbewusst in mein Wahrnehmen und Erleben als Real-Ich und andererseits in das Wahrnehmen und Erleben des fiktionalen EXU einflösse, dass mir für immer verschlossen bliebe, mir vorzustellen, was sich in dieser Hinsicht in einem wirklichen EXU abspielen würde.

Die Frage lautet von heute aus gesehen also nicht: Was hat sich im fiktionalen EXU tatsächlich ereignet? sondern viel bescheidener:

Welche von jenen Anmutungsqualitäten, die ich als Real-Ich der Musik intuitiv zuschreibe, könnten auch dem EXU phänomenal gegeben sein, wenn er sich das Werk sechshundert Mal aufmerksam anhörte?

Trotz des zu Recht bestehenden Einwandes, die verwendeten Begriffe könne man nicht operationalisieren, und trotz des möglicherweise entstehenden (verständlichen) Esoterikverdachts möchte ich nichts unversucht lassen, um das anzudeuten, was ich damals (in der Annahme,

ich könne das ‚rein als EXU‘) bei der intuitiv-schauenden Begegnung mit dem Erklingenden wahrnahm und erlebte. Es handelt sich um die unten aufgeführten sechs Aspekte (allerdings betrifft jeder von ihnen etwas, das nicht autonom bestand, sondern sich in ständiger Interaktion mit jenem befand, was mit den anderen Aspekten angesprochen ist):

- 5.a. Der Wandel des Dissonanzcharakters
- 5.b. Die Entdeckung der Mikro-Melodik
- 5.c. Die Stabilität und Autarkie der Töne
- 5.d. Die zunehmende innere Weitung der atonalen Klänge
- 5.e. Der Reichtum an Klängen
- 5.f. Das isoliert wahrgenommene ‚rein Klangliche‘
- 5.g. Das scheinbare ‚Nahekommen‘ der reinen ‚Klang-Welt‘

5.a. Der Wandel des Dissonanzcharakters

Zunächst wurden die dissonanten Klänge als abstoßend erlebt, als etwas, das man sich am besten vom Leibe hält. Anfangs ‚schrien‘ sozusagen die ungenießbaren (‚falsch‘ klingenden) Klänge nach Überführung in ‚Harmonischeres‘. Verwunderlich war nur, mit welcher ‚Selbstverständlichkeit‘ sich in diesem Musikstück nach den wenigen Anfangstönen ein dissonanter Klang an den anderen reihte. Sozusagen ‚rief‘ etwas in mir als dem EXU immer wieder: „Wie kann man derart von sich überzeugt sein und ohne jeden Selbstzweifel daherkommen, wo doch alles völlig falsch klingt!!“

Der EXU ist infolge seiner tonikalen Prägung auf lange Zeit hin unfähig, die innere Stabilität etwa eines ‚dissonanten‘ Zweiklangs zu würdigen. Er kann sich nicht vorstellen, dass die Töne – jeder für sich – derart in sich selbst ruhen und innen drin derart stabil sind, dass es unmöglich ist, sie zu irgendetwas hin ‚aufzuspannen‘ oder ‚zusammenzustauchen‘. Es fehlt dem EXU offenbar jedes Verständnis dafür, dass es z.B. die (etisch gesprochen) große Septime nur als sie selbst gibt, – dass sie sozusagen völlig autark ‚existiert‘. Ebenfalls kann er sich nicht vorstellen, um wieviel die Welt der atonalen Musik ärmer wäre, wenn man auch nur gezwungen wäre, alle großen Septimen als etwas ‚Unvollkommenes‘ aufzufassen, das man durch ‚Auflösen‘ in etwas ‚Besseres‘ überführen müsste.

Um anzudeuten, welche Entwicklung im EXU bezüglich seiner Einstellung zu den Klängen stattgefunden hat, die ihm ‚dissonant‘ erschienen, möchte ich die ‚Innenspannung‘ (als etwas, was dem EXU

allerdings nur als ‚Anmutung‘ gegeben ist) sehr verdinglicht vorgestellt auffassen (etwa wie jene Spannung, wie sie entsteht, wenn man ein Seil fast bis zum Zerreißen spannt) und dies am Beispiel der großen Septime c‘–h‘ erläutern.

Der EXU könnte sich auf Grund seiner tonikalen Prägung vorstellen (im Folgenden immer etisch gesprochen), die große Septime c‘–h‘ gäbe es nur im Sinne einer Vorhaltsbildung, – das c‘ oder das h‘ nur als Durchgangsnote auf dem Weg von dem einen konsonanten Zweiklang zum nächsten konsonanten Zweiklang. Um sich nun die vom EXU empfundene ‚Innenspannung‘ der großen Septime verdinglicht vorzustellen, könnte man als Sinnbild das Bild eines Expanders gebrauchen (Trainingsgerät, zwei Griffe plus einige kurze, aber starke Gummiseile). Die Töne c‘ und a‘ sollen hier den Griffen entsprechen. Bei der großen Sexte c‘– a‘ sind die Seile zwar leicht gestrafft, enthalten aber keine nennenswerte Spannung. Um nun aber das Intervall c‘– h‘ zu erreichen, müssen diese Griffe mit großer Gewalt auseinander gezogen werden. Das, was sich jetzt in den Seilen als Spannung aufgebaut hat, entspräche jener ‚Innenspannung‘, die der EXU auf Grund seiner tonikalen Prägung beim Hören der großen Septime empfindet (solange er nicht umlernt). Die Innenspannung der großen Septime ließe sich in dieser Sicht nur aufheben, indem einer der beiden ‚Kontrahenten‘ (die hierbei ja als ‚Kampfhähne‘ aufgefasst würden) ‚nachgäbe‘, – also das h‘ ins a‘ oder das c‘ ins d‘ hinüberwanderte (während der Kundige es vielleicht eher im Sinne eines Leitton-Theorems deutete und daraufhin das Erscheinen des c‘‘ für wahrscheinlicher hielte).

In dem Maße aber, in dem es dem EXU intuitiv möglich ist, die Klänge als losgelöst von dem ihnen unterstellten tonikalen Untergrund aufzufassen, müssen sie (bildlich gesprochen) immer weniger als Elemente des Vorgangs aufgefasst werden, einen Expander ‚aufzuspannen‘, – je weniger an ‚Innenspannung‘ unterstellt wird, desto weniger ist an ‚Außenkraft‘ nötig.

Irgendwann im sehr viel späteren Verlauf des vielhundertmaligen Hörens wird dem EXU dann deutlich, dass diese riesige Außenkraft (symbolisiert durch die Kraft, die man braucht, um den ‚Expander‘ auseinander zu ziehen) entbehrlich ist, weil die Töne jeder für sich in einem derart großen Maße autark sind, wie der EXU es anfänglich nicht einmal erraten konnte. Die Töne eines Klanges machen in diesem späten Stadium des Hörens immer weniger den Eindruck, sie arbeiteten ‚gegeneinander‘ und erzeugten dadurch jene ‚Innenspannung‘, die den

EXU so störte, sondern sie kooperierten und brächten gemeinsam – sozusagen in größter Eintracht – genau diesen einen völlig selbständigen Klang zustande, der sich an nichts anderem mehr messen muss.

Für mich als EXU war die Umstellung im intuitiven Bereich auf ein nicht-dissonanzierendes Interpretieren des Wahrgenommenen und Erlebten etwa der großen Septime ein harter Kampf. Dann aber wurde nicht nur die große Septime zu etwas ganz Eigenständigem, sondern auch die große Sekunde (das Interpretieren des von der kleinen Sekunde Wahrgenommenen blieb hartnäckig von der Umstellung auf das Nicht-Dissonanzieren ausgeschlossen, ebenso die Interpretation dessen, was ich von der kleinen None wahrnahm, sofern ich mich zwang, sie mir nicht als durch Terzen ausgefüllt zu denken).

Für den EXU treffen harmoniebezogen gleich zu Anfang zwei Welten aufeinander. Der erste dissonante Akkord hat es dabei (anthropomorphistisch gesprochen) angesichts der tonikalen Prägung des EXU am schwersten. Er muss – wenn man sich eine Trennmauer zwischen tonal und atonal vorstellt – einen Durchbruch in diese Mauer stemmen und wirkt von der tonalen Seite aus gesehen wie ein völlig Gestörter. Erst später im Verlauf des Weiterhörens ein und derselben Aufnahme (wenn selbst nach Meinung des EXU die Klänge in ihrer ganz eigenen, wenn auch ‚fremdartigen‘ Welt wie selbstverständlich zu Hause sind) wird er rehabilitiert, als jemand, der keineswegs ‚völlig gestört‘ ist, sondern Gleicher unter Gleichen ist. Aber erst nachträglich geschieht ihm recht.

Wenn der EXU eines Tages dazu in der Lage ist, die atonale Welt als in sich konsonant zu empfinden, dann wirken nun die ersten Töne des Stückes, die er früher tonikal auffassen konnte, ein wenig als ‚Fremdlinge‘.

Erst nach vielhundertmaligem Hören wurde dem EXU intuitiv deutlich, dass an der Harmonik nichts ‚falsch‘ ist, – dass sie mit sich ‚völlig im Reinen‘ ist. In meiner Rolle als EXU empfand ich es als große ‚Marscherleichterung‘, dass ich eines Tages die Last ‚ständig die Innenspannung der Intervalle ertragen‘ abwerfen (und – um im obigen Bild zu bleiben – den ‚Expander‘ verabschieden) konnte. Darin lag etwas sehr Befreiendes, – als wäre ich aus einer von feindseligen Spannungen durchzogenen ‚Versammlung aller Dissonanzen‘ ins Freie hinaus entlassen worden.

5.b. Die Entdeckung der Mikro-Melodik

a) Der völlige Laie kennt (zumindest ganz äußerlich) das Melodiehafte etwa von Volksliedern und Schlagern. Beim Anhören des op. 21/1 aber fehlt ihm zunächst jedes Melodische, und er könnte sich vielleicht sagen: „Kein Wunder bei dem Durcheinander der Klänge, dass hier die Melodie verloren gegangen ist!“ Das Ganze kommt ihm größtenteils als völlig unmelodiös vor. Nach vielhundertmaligem Hören aber könnte es so sein, dass er gelernt hat, kleingliedriger zu denken und nicht mehr auf große Melodiebögen zu warten. Dann entdeckt er, dass kaum jemals ein einziger Ton ganz allein wie ein Punkt ‚in den Raum‘ gesetzt wird (dass es keine ‚punktualistische‘ Musik ist), sondern dass jedes Instrument, sobald es an der Reihe ist, sehr oft eine zwei- bis vielleicht fünftönige Tonfolge spielt, und dass in dem, was zunächst wie ein bloßes Nacheinander von Einzeltönen aussah, doch etwas steckt, was ihn an das von früher vertraute Melodische erinnert, wenngleich immer nur auf ganz kurze Distanz, – dass sozusagen auf der Mikroebene Melodiehaftes versteckt ist. Er kann das erst dann erkennen, wenn das Atonale dieser Tonverbindungen ihn nicht mehr schreckt.

Wenn er diese neue Einstellung gewonnen hat, dann fehlt dem Ganzen – in seiner Erste-Person-Perspektive – immer noch alles, was an solche Melodien erinnert, die er aus dem tonikalen Raum kennt, aber statt einer bloßen Anhäufung von klanglichen Partikeln nimmt er jetzt ein Aneinandergeknüpftsein von kleinen und kleinsten Tonfolgen wahr, die er nun als winzige Melodien auffassen kann (wenn auch nicht als Teile jener übergreifenden Melodie, die er hier vermisst). Solange er nach Großem Ausschau hielt, wirkten sie wie ‚eben erst angefangen und schon hört es auf‘. Wenn er aber gelernt hat, sich in das Wenige, das er im Augenblick hört, so zu vertiefen, dass das Vergleichen mit dem ‚Vielen und Ausgedehnten‘ aufhört, an das er früher gewöhnt war, dann entdeckt er in dem scheinbar so Wenigen erstaunlich viel an Interessantem. Was von seinen tonikalen Hörerfahrungen her wie ‚kleingliedrig‘ wirkt, hat von sich selbst her und in dieser Umgebung gesehen nichts mit Kleingliedrigkeit zu tun.

Der Laie würde in diesem Spätstadium eine Aneinanderreihung von winzigen, in sich sinnvollen Melodien wahrnehmen können, – diese aber nun (da seine Einstellung sich verändert hat) nicht mehr als ‚viel zu kurz Geratene‘.

b) Der EXU hat definitionsgemäß keine Erinnerung an Melodie, Melodisches und Melos, daher fehlen bei ihm die Idee einer ‚Klein‘-gliedrigkeit und die Erwartung, etwas möge an dessen Stelle treten. Meiner (wenn auch nur ganz privaten) Erfahrung nach zu urteilen kann er anfänglich erst einmal nur feststellen, dass in ein und derselben ‚Töne-Farbe‘ (etisch: von ein und demselben Instrument) zumeist mehrere Töne erklingen, als einzelne (etisch) Stimme oder ‚begleitet‘ von oder verzahnt mit anderen solchen (etisch) ‚Linien‘. Aber mir fällt schwer anzunehmen, er könne diese kleinen Tonfolgen sofort als etwas ‚Melodisches‘ hören. Ich meine eher, dass er sie als bloße Kombination von Verschiedenem hört, aber nicht etwas Übergreifendes an Melos in sich konstituieren kann. Die Töne einer solchen Tonfolge sind ihm zwar gegeben, aber um sie im Sinne des Laien und erst recht des Kundigen zu hören, bedarf es wohl doch eines Trainings (über das der völlige Laie anhand simpler tonikaler Musik ja ein wenig verfügt).

Man kann nicht sagen, dass dem EXU das Melodische ‚fehle‘. Sondern er fasst das für ihn völlig Neue auf seine Weise auf, ohne dass es für lange Zeit dazu käme, dass er sich einen Begriff von (etisch) Melodischem bildete.

Der Laie hat gelernt, dass ‚Melodie‘ unter anderem heißt, ‚dass es mittendrin so weitergeht‘ und dass ein wenig vorweg im Groben zu erahnen ist, was da wohl auf ihn zukäme (zumindest, dass normalerweise die Linie nicht völlig aus dem (etisch) Tonikalen herauspringt und etwa atonal oder gar vierteltönig wird oder in Geräusche übergeht). Der EXU aber muss erst noch lernen, dass die ‚Bestandteile‘ einer atonalen ‚kleinen Tonfolge‘ etwas miteinander zu tun haben, – dass sie zu einer einzigen winzigen Linie gehören.

Das Einzige, was ihm (der ja musikbezogen nahe bei null gestartet ist), anfänglich nur möglich ist, besteht darin, dass es ihm so vorkommt, als fände unter den vielen ‚kleinen Tonfolgen‘ eine Art Staffellauf statt, bei dem der ‚Stab‘ von dem Ende der einen winzigen Tonfolge an den Anfang der nächsten weitergeben wird.

Ergebnis des vielhundertmaligen Hörens könnte sein, dass der EXU sein atombezogenes, nicht-molekularisierendes Hören verlassen kann. Zweifelhaft bleibt indes, ob er das, was bei mehrstimmigen Partien in den anderen Stimmen gleichzeitig abläuft, insgesamt als ein kunstvolles ‚Geflecht‘ (nach Art abendländischer Polyphonie) wahrnimmt. Ich vermute, er nimmt nur ein vordergründiges heterophones ‚Miteinander‘

von ineinander verschlungenen ‚Lianen‘ wahr, deren ‚Beziehung‘ zueinander nur jener gleicht, wie sie etwa Baumwurzeln ‚haben‘, die sich nur deshalb ineinander verkeilt haben, weil die Bäume zu nahe beieinander standen.

5.c. Die Stabilität und Autarkie der Töne

Anfänglich und für längere Zeit waren die ‚Töne‘ (von denen der EXU ja erwartete, sie würden ihm ‚alles Nötige‘ zeigen) nur ‚bloße Töne‘, materielle Leichtgewichte und vor allem etwas schnell Verschwindendes. Wer ein Instrument spielt, für den sind die Töne in jeweils unterschiedlichen Grenzen beeinflussbar, am wenigsten wohl bei der Pfeifenorgel mit elektrischer Traktur, sehr stark etwa beim Saxophon. Für den EXU aber, der laut Annahme nichts über die Musikentstehung weiß, sind die Töne in dieser Hinsicht etwas anderes, nämlich ausschließlich etwas völlig eindeutig Vorgegebenes, absolut unveränderlich.

Dass die Töne im Fall dieser Aufnahme des op. 21/1 nur dank der elektro-akustischen Konservierung so bleiben, wie sie sind, ist für alle Laien und Kundigen trivial. Aber für den EXU scheint es so zu sein, dass sie, je mehr sie in immer der gleichen Weise erscheinen, desto stärker als völlig Autarke erscheinen, – dass sie sozusagen darauf bestehen, dass es sie nur als Einmalige gibt, als etwas Autochthones, an dem nichts herumzudeuteln ist, – und dass sie keinerlei Rücksicht auf die Schwierigkeiten oder Wünsche des EXU nehmen, sondern unbeirrt, gleichsam gnadenlos in unverhülltem Sich-Behaupten und Sich-Durchsetzen auf ihn zukommen. Das Insgesamt dieses Tönens ist in der Sicht des EXU für ihn völlig alternativlos.

Es ist offenbar so, dass sich dem EXU nach und nach folgendes erschließt: Aus (etisch: bloßen) ‚Tönen‘, die zunächst nur so klingen wie etwas Luftiges, aber keineswegs Belastbares, wird in seiner inneren Wirklichkeit etwas, was innen drin sozusagen aus Stahl ist, – als wäre aus den Tönen ein niemals nachgebendes, hartes Tonmaterial geworden.

Obwohl keine Stimme chorisch besetzt ist und hier alles nach herkömmlicher Sicht im Vergleich zu älterer sinfonischer Musik kammermusikalisch wirkt, kam es erstaunlicherweise beim EXU allmählich zu dem Eindruck: Die mittellauten und die lauten Töne sind von derart massiger, stabiler Konsistenz, dass sie im Zusammenklang eine konzentrierte große Masse ergeben (etisch: wie sie sonst nur einem großen Orchesterapparat vorbehalten ist).

5.d. Die zunehmende innere Weitung der atonalen Klänge

Anfänglich gab es nur den Eindruck der Enge eines undurchdringlichen klanglichen Dickichts, gleichsam eines wild durcheinander gewachsenen haushohen Gestrüpps, das noch weit davon entfernt war, etwa auch nur eine stark verwilderte ‚Hecke‘ zu sein, bei welcher immerhin äußerlich etwas Gestaltähnliches erkennbar wäre. Es gab für ihn anfänglich nur ein unaufhaltsam vorbeiziehendes, unbegreifliches Klingendes, an dessen Rändern gelegentlich sehr helle oder sehr dunkle Töne aufleuchteten. So etwas wie ein ‚Innenraum‘ der Musik spielte zunächst überhaupt keine Rolle. Es gab keine nennenswerte (imaginäre) innermusikalische Raumtiefe, sondern zunächst beim Hören als Erahnbares nur die reale Tiefe von etwas, das als ‚Raumhaftes‘ irgendwie um die Töne ‚herumgelegt‘ worden war (von einem Aufnahme-,raum‘ weiß der EXU ja nichts).

Diese ‚Enge‘ war offenbar für den EXU eine andere als die, die ein Kundiger hier empfinden würde. Letzterer weiß aus ‚Erfahrung‘ (also aus jenem, was dem EXU gerade fehlt), dass der Eindruck der Enge des Klanglichen eines Werkes sich bei näherem Kennenlernen verändert. Der Kundige kann unbewusst davon ausgehen, dass diese ‚Enge‘ nicht das Endgültige sein wird, – dass er hier also nicht in eine Sackgasse geraten ist. Der EXU dagegen sieht sich anfänglich in aller Härte mit der Aussicht konfrontiert, dass sich an dieser ‚Enge‘ der Klänge niemals etwas ändern werde.

Was ich als EXU intuitiv-schauend relativ spät beim Hören des op. 21/1 empfand, war, dass die Musik nicht nur – vom Real-Ich aus gesehen – in einem wirklichen Aufnahmerraum erklang, wenn auch zu mir durch die technische Konservierung transportiert, sondern dass sie sozusagen in sich drin nicht als Fläche existiert – worauf man etwa kommen könnte, wenn man eine Partiturseite (sie missverstehend) nur als Fläche betrachtete –, dass sie also in sich selbst sozusagen etwas ‚Innenräumliches‘ hat, eine innere Geweitetheit, die mir anfänglich überhaupt nicht zugänglich war.

Für den EXU bedeutet es viel, wenn er nach vielhundertmaligen Hören allmählich entdeckt, dass der Abstand z.B. zwischen zwei recht eng beieinander liegenden Tönen (etisch: einen Ganztonschritt auseinander) viel größer geworden zu sein scheint als anfänglich angenommen, – dass zwischen diesen Tönen, die anfänglich so empfunden wurden, als rieben sie sich aneinander und als suchten sie sich gegenseitig im Kampf

zu verdrängen, jetzt sozusagen Welten liegen, ‚leerer Raum‘.

Zu dem, was ich vom real Klingenden wahrnahm, trat also in meiner inneren Wirklichkeit nach langjährigem Nur-Hören noch etwas imaginär ‚musikintern Raumhaftes‘ hinzu, – diese Musik war jetzt weit davon entfernt, von mir als etwas eng Zusammengepresstes oder Zusammengechnürtes aufgefasst zu werden. Für mich als EXU war es so – mit einem Sinnbild angedeutet –, als hätte sich ein undurchdringliches Gestrüpp gelichtet und sich in ein weiträumiges Waldstück verwandelt.

5.e. Der Reichtum an Klängen

Anfänglich wahrnehmbar war bloß ein dauernder Wechsel von lauter ‚irgendwie ähnlichen‘, wenn auch unbegreiflichen Klängen, zudem erklingend, ohne dass irgendein System erkennbar wäre, – also wahrgenommen als Undeutliches, sich wenig voneinander Abhebendes, das keineswegs zu genauem Hinhören ermuntert, sondern eher zum Darüber-Hinweg-Hören verleitet.

Der EXU kann mit all den fremdartigen Klängen – nur als rein Klangliches genommen – zunächst ‚nichts anfangen‘.

Es geht ihm, um einen bildhaften Vergleich zu ziehen, so, wie es jemandem ergehen mag, der noch nie in einer Kirche, geschweige denn in einer Kathedrale war, und der nun am Spätnachmittag bei gleißendem Sonnenlicht vor der Westseite einer großen Kathedrale steht. Er sieht über dem Portal eine riesige Rosette, aber er nimmt – als völlig Unkundiger – nur ein steinernes Gerippe wahr und dazwischen nichtssagende kleine dunkle Flächen, die wohl aus Glas sein mögen, aber blass und stumpf wirken und nur behelfsmäßige Lückenbüßer zu sein scheinen. Wenn er aber die Kathedrale betritt, erlebt er – im Halbdunkel stehend –, wie die Rosette mit größter Intensität der Farben aufleuchtet (vgl. etwa auch Goethes „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben...“).

Wenn dem EXU eines Tages aufgegangen ist, dass es bei dem Webernstück einen ‚musikalischen Innenraum‘ gibt, und wenn er sich gleichsam in die Musik hineinbegibt, dann kann es ihm so vorkommen (mir erging es in meiner Rolle als EXU oft so), als wenn die Klänge anfangen aufzublühen. Das, was beim Hören anfänglich von außen her gesehen relativ nichtssagend wirkte, entpuppt sich als von innen her gesehen als ungemein leuchtend und faszinierend. Die atonalen Klänge

fangen für ihn an, sozusagen Wärme und Farbe auszustrahlen, obwohl das verwunderlich ist, da sie nicht den Eindruck machen, sie wären Lebewesen.

Den 'Innenraum' der Musik empfand ich letztendlich als räumlich derart großzügig angelegt, dass in ihm alles an ‚solcher‘ Musik (etisch: atonaler Musik), was ich mir als EXU in diesem Moment vorstellen konnte, versammelt zu sein schien, in dem Sinne: Es ist alles da, was man an Musikhaftem braucht, – es gibt immer Neues zu entdecken, – es wird schon allein wegen der verschiedenartigen Zusammenstellung der (etisch) Klangfarben‘ (emisch: ‚Getöne-Farben‘) niemals langweilig werden, – insgesamt: „Diese ‚ganz eigene Welt‘ ist ‚komplett‘, da fehlt nichts und da muss auch nichts mehr hinzukommen!“

Was auf den EXU für lange Zeit als großer Mangel dieses Getönes wirkte – die verwirrende Vielfalt unbegreiflicher Klänge –, entpuppt sich allmählich für ihn als die immense Reichhaltigkeit dieser atonalen Musik, – als ihr Reichtum.

5.f. Das isoliert wahrgenommene ‚rein Klangliche‘

Für den Kundigen stellt das rein Klangliche nur eine von mehreren Dimensionen (oder Bereichen / Aspekten) der Musik dar, die man auch zeitweise – etwa in bestimmten Phasen des Partiturstudiums – ignorieren kann, ohne die Musik damit wesentlich zu beschädigen (außer man verzichtete grundsätzlich auf jede Art von Klanglichkeit). Für ihn sind die Klänge gleichsam das, was aus der Ebene des Papierhaften in die Ebene des Erklingenden heraustritt im Sinne, dass das Papiernotierte sie in die Welt hinausschickt, ohne deshalb irgendetwas auf dem Papier einzubüßen.

Der Kundige weiß, wenn er die Klänge einer ihm bekannten Komposition hört, dass sie aus Noten heraus generiert wurden und dass man (bei extrem gutem Gehör und viel Übung) aus den Klängen die Noten (jedenfalls etwas Particell-Ähnliches) generieren könnte, sozusagen Klänge in Noten zurückverwandeln könnte. Klänge und Noten sind in diesem Fall für den Kundigen unlöslich verbunden, auch wenn nur eines von ihnen zu hören bzw. zu sehen ist (und am innigsten, wenn man beim Hören in den Noten mitliest).

Für ihn hängt das Kunstwerk (nur meiner privaten Einschätzung nach) insgeheim für immer an der Nabelschnur, die es mit der Partitur und indirekt mit dem Komponisten verbindet, – verständlich beim realen

Aufgeführt werden, – aber auch bei der Konservierung auf Tonträger bleibt für den Kundigen die ‚Nabelschnurverbindung‘ über die Partitur zum Komponisten (selbst wenn dieser schon lange nicht mehr lebt) unverändert bestehen, was insbesondere dann deutlich wird, wenn man sich um ‚Werktreue‘, d.h. im Grunde um ‚Treue gegenüber der Intention des Komponisten‘ bemüht.

Was sich dagegen von den Klängen selbst her ‚zeigt‘, ist meiner Ansicht nach nur, dass sie sozusagen einzig und allein um ihrer selbst willen gespielt werden möchten, und nicht, dass sie vorhätten, ein ‚Werk‘ entstehen zu lassen, geschweige denn (bei Programmmusik) von etwas Nicht-Musikhaften zu ‚erzählen‘. Solange man die Klänge (zumindest ein wenig) noch als Mittel zum Zweck ansieht und sie also als Bausteine eines Größeren auffasst (was sie natürlich sind und bleiben), solange begegnen einem die Klänge nicht derart, wie sie dem EXU begegnen.

Der EXU weiß nicht, dass hier ein Kunstwerk vorliegt. Er kann die Funktion der Klänge für die Existenz des Kunstwerks nicht erraten. Für ihn fehlt alles, was eine Brücke darstellt zur realen außermusikalischen Welt (z.B. dass sie gleichsam auf dem Papier fixiert sind). Deshalb ist ihm die Entstehung der Klänge unerklärlich und er kann sie ihrem Aufbau und ihrer Funktion und Geschichtlichkeit nach nicht begreifen, – er begegnet ihnen als Unbegriffenen und ist ganz auf das Wahrnehmen und Erleben gleichsam der Außenhaut dieser Klänge angewiesen, – dabei aber nicht der Außenhaut der Klänge des ‚op.21/1‘, sondern nur der Außenhaut ‚irgendwelcher‘ Klänge.

Was beim EXU geschieht, das muss aus der Sicht des Kundigen (des genetisch Denkenden) so aussehen als hätte jemand das reine ‚Klingwerk‘ von der Partitur (und erst recht vom Komponisten) ‚abgenabelt‘ und es dann einem völlig Unwissenden überlassen. Aus der Sicht des EXU aber hätte es keinen Sinn, von ‚Abnabelung‘ zu sprechen.

Dem EXU erscheint dieses ‚Musik‘ Genannte nur als Klingendes, als (etisch) etwas Nicht-Werkverhaftetes, als rein ‚Klinghaftes‘. Er hat sozusagen nur die Außenhaut vieler Mehrklänge vor sich, als riesige ausgedehnte (etisch) ‚bloße Klang-Landschaft‘, (emisch) als ‚Kling-Landschaft‘.

Das Kernproblem ist also, dass es das, was unter Kundigen mit der reinen Klanglichkeit gemeint ist (als einem von vielen Aspekten des Musikgesamts), so für den EXU nicht gibt. Wollte der Kundige tatsächlich so wie der EXU das rein Klangliche als ‚nur es selbst‘ (nur als die reine

Außen-Klingseite der Musik) und nicht als ‚Teil von‘ wahrzunehmen, dann müsste er an dem meisten von dem vorbeihören, was er sich normalerweise auf Grund analysierender und synthetisierender Internoperationen erstellt, und seine Aufmerksamkeit allein auf das vom Werk isolierte rein Klangliche fokussieren, – er müsste also das op. 21/ absichtlich nicht mehr als ‚op. 21/1‘ hören.

Für den EXU sind die (etisch: vom Werkhaften isolierten) ‚Klänge‘ keine ‚Bausteine‘ für etwas Kompliziertes oder gar Kunstwerkhaftes. Sie sind gleichsam nur ‚bloße Steine‘, deren künftige Funktion in einem Bauwerk er zunächst nicht einmal erraten kann.

Einem tatsächlichen Ziegelstein z.B. sieht man als nur ihm selbst nicht an, dass er ‚verwendet‘ werden könnte (indem er etwa zusammen mit vielem anderem für den Bau eines Domes bestimmt sein könnte). Für einen Kundigen, der weiß, dass Ziegelsteine nicht von allein entstehen und wozu sie verwendet werden können, steht ein ‚Ziegelstein‘ grundsätzlich in einem (wenn auch für ihn noch nicht genau ersichtlichen) Sinnzusammenhang, – für ihn ist er im Grundsätzlichen etwas ‚Zuhandenes‘, – für den extrem Unkundigen aber, der von keinerlei Sinnzusammenhang etwas weiß, ist er nur etwas ‚Vorhandenes‘.

Die Klänge (als nur sie selbst), in die der EXU sein ganzes Vertrauen setzt, zeigen ihm nicht, dass sie ‚Teil von‘ sind, etwa konstitutiver Teil einer Darbietungsmusik. Die Klänge dienen (von ihnen selbst her gesehen) nicht ‚zu‘ irgendetwas und sie ‚dienen‘ auch keinem. Sie sind als nur sie selbst genommen nur ‚Klingendes‘, nichts ‚Zeigendes‘. Musikbezogen fällt aber damit für den EXU der Anreiz weg, sich über die ‚Steine‘ dieses (etisch) musikalischen Bauwerks weitergehende Gedanken zu machen (etwa über mögliche Baupläne usw.). Sondern für ihn ist zunächst jeder Klang einzig und allein ‚nur er selbst‘.

Das (etisch) rein Klangliche ist für den EXU nicht eine Seite des Musikgesamt unter anderen, sondern das Nächste und der Anfang von allem Musikhaften, – er denkt ja nicht genetisch, etwa ‚komponieren - Partitur - Einzelstimmen - einstudieren - aufführen‘. Das rein Klangliche kommt auf ihn nicht im Sinne von ‚Sekundärem‘ an der Musik zu (neben dem sog. ‚Primären‘ Melodik, Harmonik und Rhythmik), sondern ist für ihn das Primäre schlechthin. Dies Musikwerk steht für ihn in einem völlig anderen Horizont als für den Kundigen.

Die Klanglichkeit, so wie sie dem EXU zugänglich ist, wird von ihm

nicht als ‚Teil‘ oder als ‚Dimension‘ oder als ‚Unterbau‘ alles ‚höher Angesiedelten‘ oder als ‚Vordergrund‘ für alles ‚im Verborgenen Liegende‘ o.ä. aufgefasst. Er kann kaum etwas von all den Bezügen zwischen Klanglichkeit und Struktur in der Art und Weise herstellen, wie dies dem Kundigen möglich ist (und für ein adäquates Wahrnehmen und Erleben musikalischer Kunstwerke m.E. unerlässlich ist).

Zufolge solcher Fixierung auf das rein Klangliche kann der EXU kann viel stärker von dem bloß äußerlich wahrgenommenen Nur-Klingenden dieser atonalen Musik beeindruckt werden, als das atonale Kunstwerk es von sich selbst her gesehen verlangt.

Andererseits aber hat der EXU die Chance, sich sozusagen durch das nun riesig gewordene Tor des rein Klanglichen hindurch einen intuitiven Zugang zu diesem Kunstwerk zu eröffnen (auch wenn er damit dem Kunstwerk als Gesamt nur teilweise gerecht wird). Er könnte damit immerhin zumindest von jenen Dimensionen sich etwas erschließen, für deren Erfassung man nicht das braucht, was man (im positiven Sinne) musikalische Bildung nennt.

5.g. Das scheinbare ‚Nahekommen‘ der reinen ‚Klang-Welt‘

Diese atonale Musik erschien dem EXU anfangs nur als ein chaotisch-sinnloses Durcheinander. Im Laufe der Jahre aber wurde in seiner Sicht das ‚Völlig-ungeordnet-Sein‘ getilgt, ohne dass deshalb etwas an ‚Ordnung‘ (etisch: im Sinne von Strukturiertheit oder gar unterschwellig etwa im Sinne mittelalterlicher ordo-Vorstellungen) für ihn sichtbar geworden wäre.

Da der EXU nicht weiß, dass diese Musik von einem Menschen erdacht wurde, fehlt für ihn jener Gedanke, der dem Kundigen möglich wäre: „So bewundernswert das alles ist, – der Komponist hätte es auch anders machen können, – die ‚Reihe‘ hätte auch etwas ganz anderes hergegeben.“ Für den EXU ist der Charakter der ‚Eigenweltlichkeit‘ dieser Musik (meinem Eindruck nach) derart ausgeprägt und überzeugend, dass für ihn gar kein Anlass besteht, Alternativen in Erwägung zu ziehen.

Dies Tönende ist für ihn zwar weiterhin das unbegreifliche Fremde. Es hat aber jetzt in seiner inneren Wirklichkeit einen anderen Status erhalten, – den Status einer ‚ganz eigenen Welt‘. Diese ‚ganz eigene Welt‘ erscheint ihm im Spätstadium seines Hörens als etwas, das bei aller inneren Weitung doch in sich eingekapselt ist, – als etwas, das weder der Alltagswelt

entstammt noch einer Brücke zur Alltagswelt hin bedarf. Es scheint ‚von außen‘ eingeflogen worden zu sein und ist jetzt zwar – weil es ‚gehört‘ wird – ‚in‘ der Alltagswelt vorhanden, trotzdem aber nur als fremdartig bleibendes Implantat.

Der Wert und die immense Bedeutung von Rationalität sollen im Folgenden (wie bisher auch schon) in keiner Weise angezweifelt werden. Es geht also nicht darum, rationales und intuitives Vorgehen gegeneinander auszuspielen. Das Problem ist nur, dass der EXU mit der Rationalität, die ihm im Alltag so überaus nützlich ist, bei der Konfrontation mit der atonalen Musik nicht weiterkommt. Was sich ansonsten immer als verlässliches Werkzeug erwiesen hat, das versagt hier.

Wenn ich (in meiner Rolle als EXU) ausschließlich intuitiv vorging, dann hatte ich manchmal den Eindruck, diese ‚ganz eigene Welt‘ sei in sich völlig transparent und dem inneren Schauen in größter Klarheit gegeben, – ähnlich als wenn einem (vorausgesetzt, man habe alles astronomie-inspirierte Reflektieren eingestellt) in tiefer Nacht das ‚Himmelsgewölbe‘ völlig unverstellt ‚gegenübersteht‘, und dies in größtmöglicher Reinheit vor allem deshalb, weil sich auf Seiten des ‚Himmelsgewölbes‘ nichts finden lässt, was etwas mit dem Betrachter oder überhaupt mit irgendetwas Lebendigem zu tun hätte. In der musikalischen ‚ganz eigenen Welt‘ schien sich nichts Geheimnisvolles zu verstecken. Für den EXU fehlte deshalb jedes Bedürfnis, hier nach ‚Rätseln‘ zu suchen und ‚Geheimnisvolles‘ aufzudecken.

Erst wenn ich versuchte, mir rational etwas von dem Geschehen in dieser ‚ganz eigenen Welt‘ begreiflich zu machen, bekam sie die Qualität ‚geheimnisvoll‘ und ‚rätselvoll‘, – so als wäre mein klarer Blick auf diese Musik nun durch meine rationales (oder vielleicht sogar rationalistisch-intellektualistisches) Bemühen verengt und getrübt worden.

Wenn ich mich dagegen längere Zeit in der rein intuitiv-schauenden Einstellung befand, dann war es manchmal so, als hätte ich mich in diese Klang-Welt ‚hineinversetzt‘, – als wäre ich (obwohl als leibhafter Hörer im Hier immer noch wahrnehmbar) jetzt ‚dort draußen‘ bei den Klängen und könnte sie aus nächster Nähe betrachten.

Die Klänge kamen mir dann als viel ‚größer‘ und ‚klarer‘ vor, – so, als wären sie mir viel ‚näher‘ als früher. Realiter aber war ich offenbar nur einer innerlichen ‚optischen Täuschung‘ erlegen. Die wirkliche Ursache war höchstwahrscheinlich, dass ich mich endlich dieser so überaus fremden Musik extrem weit geöffnet hatte, – als hätte ich (bildlich

ausgedrückt) innerlich ein einfaches Fernglas gegen ein Fernrohr mit riesiger Brennweite eingetauscht und sähe jetzt zu meiner Verwunderung das ‚Gleiche‘ auf ganz andere Weise. Diese atonale Musik wirkte nun – ganz im Gegensatz zu früher – überhaupt nicht mehr ‚unzugänglich‘. Offenbar war ich selbst jahrelang der (von der Musik aus gesehen) ‚Unzugängliche‘ gewesen.

Ein Laie, der davon überzeugt ist, Musik bestände größtenteils aus ‚Gefühlshaftem‘, könnte meinen, diese übergroße Intensität und ‚Nähe‘ des Klanglichen führe unvermeidlich dazu, dem, was die Klänge ihm an ‚Gefühlen‘ anböten, nicht mehr ausweichen zu können und deshalb von der Musik unweigerlich gefangen genommen zu werden.

Meiner Erfahrung als EXU nach zu urteilen gibt es in dieser Hinsicht aber keinen Automatismus. Die Gefahr, in der Musik zu ‚versinken‘, ist vermutlich immer gegeben (vielleicht als krypto-atavistisches Erbe). Aber vom rein Klanglichen des Kunstwerks her gesehen muss es auf Seiten des EXU keineswegs zu solchem ‚Versunkensein‘ kommen, – auch wenn der EXU dem rein Klanglichen ganz anders ausgeliefert ist als der Kundige.

Der EXU ist in dieser Situation zwar dem im engeren Sinn Kunstwerkhaften so fern wie möglich, dem als völlig isoliert wahrgenommenen rein Klanglichen (dem rein ‚Klinghaften‘) dieser Musik dafür aber so nah wie möglich. Derart extrem von dem Kunstwerkhaften i.e.S. entfernt zu sein, ist offenbar der Preis, der zu zahlen wäre, wollte der Kundige den bloßen Klängen als nur ihnen selbst (als Teil eines puren ‚Klingwerks‘) derart nahe kommen.

Diese atonale Musik will aus Sicht des EXU trotz allen (scheinbaren) ‚Nahekommens‘ nicht ‚gefallen‘, sie wirbt nicht um die Gunst des Hörers. Auf den EXU wirkt sie so, als wüsste sie gar nicht, dass es ‚Zuhörer‘ gibt. Sie zeichnet sich offenbar dadurch aus, sowohl als ‚ganz nah‘ erscheinen zu können als auch gleichzeitig (als Nicht-Begriffenes) als ‚unendlich fern‘. Auch in den Momenten stärksten ‚Nahekommens‘ dieser atonalen Musik blieb es für den EXU bei dem Eindruck, er sei von ihr für immer durch eine abgrundtiefe Kluft getrennt. Gerade deshalb aber nutzt sich diese Musik aus seiner Sicht nicht ab und büßt ihre Faszination nicht ein, mit der Folge, dass er den großen Respekt, den er mittlerweile vor ihr hat, nicht mehr verliert, – auch wenn es ihm noch immer nicht möglich ist, sie zu verstehen.

6. Literaturhinweis

Brandl, Rudolf M.:

Musik als kommunikative Handlung. Göttingen 2006 (Cuvillier)

Dux, Günter:

Die Logik der Weltbilder. Frankfurt /M. 1982, 3/1990 (Suhrkamp)

Ingarden, Roman:

Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen 1962 (Niemeyer)

Junker, Thomas:

Die Evolution der Phantasie. Stuttgart 2013 (Hirzel)

Kaden, Christian:

Des Lebens wilder Kreis. Kassel 1993 (Bärenreiter)

Kaden, Christian:

Das Unerhörte und das Unhörbare. Kassel 2004 (Bärenreiter)

Landmann, Michael:

Fundamental-Anthropologie. Bonn 1979 (Bouvier)

Lévi-Strauss, Claude:

Das wilde Denken. (Paris 1962) dt. Frankfurt/M. 1973 (Suhrkamp)

Oldemeyer, Ernst:

Zur Phänomenologie des Bewußtseins. Würzburg 2005 (Königshaus und Neumann)

Parin, Paul / Morgenthaler, Fritz / Parin-Matthey, Goldy:

Die Weißen denken zu viel. München 1972 (Kindler)

C. Auszüge aus den Originalniederschriften

Die Originalniederschriften bestanden – weil völlig spontan abgefasst – aus einer schwer entwirrbaren Mischung (a) aus dem, was sich konkret auf die Erkundung der Sichtweise eines extrem Unkundigen bezog, und außerdem (b) aus allerlei Abschweifungen, die mehr oder weniger weit von dieser Sichtweise wegführten. Letzterer Umstand führte dazu, dass ich das Material als Gesamt für unauswertbar hielt. Erst viele Jahre später versuchte ich, aus zeitlicher Distanz heraus dasjenige zusammenstellen, was sich zumindest einigermaßen auf das obige Thema bezog (im Folgenden mitgeteilt).

Jeder Auszug wurde einem von neununddreißig Stichworten zugeordnet. Kamen mehrere Stichworte in Frage, dann wurde der Auszug jenem Stichwort zugeordnet, das den Inhalt des Textes am ehesten zu treffen schien. Am Ende jeden Auszugs erscheint in Klammern die Nummer des zugehörigen Hörvorgangs. Die Hörvorgänge verteilten sich zeitlich folgendermaßen:

1992: 1–176; 1993: 177–332; 1994: 333–429; 1995: 430–531; 1996: 532–556; 1997: 557–571; 1998: 572–590; 1999: 591–595; 2000: – ; 2001: 596–610; 2002: 611–616.

1. Dissonanzen

Ich muss umlernen bezüglich der Dissonanzen: Ich komme nicht mit dem Werk zurecht, wenn ich bei scharfen Dissonanzen zusammenzucke usw.

Ich könnte also das ganze Werk als ein Lehrbuch im Dissonanzenhören auffassen, das zum Ziel hat, keine 'Dissonanzen' im alten Sinne mehr wahrzunehmen, sondern alle Klänge als sie selber, ohne Bezug auf Konsonanzen usw., – als ein Lehrbuch, die Klänge von ihnen selbst her zu hören, nur das wahrzunehmen, was sie von sich selber her zeigen. Dann ist es eben eine andere Sprache, die ich lerne, und nicht, dass ich so vorgehe, dass ich eine fremde Sprache höre und ein Wort als deutsches interpretiere, nur weil es sich wie ein deutsches Wort anhört. Sondern ich muss lernen, z.B. 'feel' (engl.) mir nicht in 'fiel' (dt.)

zurechtzuhören, und so ständig, bis ich alle ‚Vokabeln‘ der neuen (musikalischen) Sprache gelernt habe).

Mir scheint es jetzt so: Gerade weil ich auf die bisherige Art nicht zu Rande kam mit dem Werk, könnte oder müsste ich alles über Bord werfen, mich nur dem Werk selber anvertrauen und von ihm als meinem Sprach-Lehrmeister jene Sprache lernen, die es (und nur es) mir beibringen kann, – damit ich 'wenigstens' dieses Werk verstehe oder zumindest die gleiche Sprache spreche wie es. (69)

Mein Verhältnis zur 'Dissonanz' ändert sich. Beim so vielmaligen Hören hat sich ja herausgestellt, dass sich an den einzelnen Dissonanzen, auch an den ganz harten, nichts mehr ändern lässt, sie sind und bleiben so, wie sie sind (jedenfalls notenmäßig auf Seiten der Musik). Also kann ich schon einmal das innere Revoltieren gegen diese Dissonanzen aufgeben, denn das hat ja doch keinen Zweck (als wenn ein Ehepartner nach langen Jahren einsehen muss und diesbezüglich umlernt, dass er seinen Ehepartner im Grundsätzlichen doch nicht ändern kann, ohne ihn gewaltsam zu verfremden, sondern sich entweder von ihm trennen oder aber ihn so akzeptieren muss, wie er in seiner Grundstruktur nun einmal ist). Es hat aber lange gedauert, bis sich in mir dieses heimliche Revoltieren gelegt hat. Jetzt aber kann ich die harten Dissonanzen wenigstens das sein lassen, was sie sind, auch wenn sie vielleicht noch keine große Freude bei mir hervorrufen. Aber jetzt allmählich bekomme ich erst den Blick dafür frei, was diese Dissonanzen noch alles sein können außer, dass sie als Bürgerschreck aufgefasst werden. Mir dämmert, dass sich in den Dissonanzen möglicherweise eine ganze musikalische Welt ganz eigenen Charakters verbirgt, die mir bisher vielleicht noch weitgehend verborgen war, und mir dämmert auch, dass es sich vielleicht lohnen könnte, das Erklingende an den Dissonanzen gleichsam als Spalt, als schmalen Durchlass in diese Welt hinein aufzufassen und gerade solche Dissonanzen 'als' Dissonanzen abzuhören, abzuhorchen und abzuklopfen auf das hin, was sich mir da vielleicht noch alles auftun und erschließen wird (zumindest in meiner Phantasie). Von daher gewinnen die Dissonanzen als Eigenwesen ein neuartiges Interesse, ein Interesse, mit dem ich vorher gar nicht rechnen konnte.

So könnte also dieser Webernsatz auch einen Kurs darstellen, um die Dissonanzen schätzen und möglicherweise auch lieben zu lernen, – so wie konsonante Klänge geliebt werden können, nur hier bei den Dissonanzen auf eine ganz andere Weise und um ganz anderer

Qualitäten willen, sei es, dass es Qualitäten sind, die der Dissonanz selber innewohnen, sei es, dass es Qualitäten sind, die dadurch entstehen, dass solch eine Dissonanz in Beziehung gesetzt wird oder in Beziehung zu setzen ist zu anderen Klängen der verschiedensten Art: 'Dissonanzen' können in solcher Musik vielleicht viel stabilere Bausteine sein als in tonaler Musik, weil sie in letzterer ja immer aufgelöst werden müssen, immer als unvollständig usw. gelten, während sie hier sozusagen erst zu sich selbst gekommen sind (bzw. der Hörer, der sein Befangensein im Tonalen wegräumt, es ihnen nun auch im Rahmen seiner Konkretisation erlaubt). (129)

Auf dem Wege, mich mit diesen ‚dissonanten‘ Klängen anzufreunden, war ich zunächst so vorgegangen, dass ich versuchte, ansatzweise die Klänge einzuteilen entsprechend ihrem Dissonanzgrad, also intuitiv eine Skala von sehr milden bis zu äußerst scharfen Dissonanzen im Hintergrund bereitzuhalten und die einzelnen Klänge in etwa danach zu taxieren. Der Nutzen bestand darin, dass ich den Eindruck hatte, die 'Spannungsverhältnisse' in diesem Satz änderten sich und es ergäbe sich eine ‚Landschaft‘ dieses Spannungsaspektes. Das war aber vielleicht doch noch sehr von dem Erleben tonaler Musik her gedacht, weil dort die 'Dissonanzen' nach 'Auflösung' zu streben scheinen und deshalb der Spannungsaspekt so sehr ins Auge tritt, zumal mir dort die Konsonanzen oft als spannungsarm vorkamen. Wenn ich jetzt aber den klanglichen Eigenwert einer Tonkombination erfasse, dann ist der Spannungsgrad nicht mehr das Primäre, das als erstes ins Auge Fallende, sondern ich kann sogar versuchen, an der Unterschiedlichkeit des Spannungsgrades vorbeizuhören, sie zu ignorieren, um die anderen Gehalte des Klanges ungehindert wahrnehmen zu können. (141)

Wenn ich so weit komme, dass ich die zahllosen Klänge, die sich ergeben, um ihrer selbst willen lieben kann, also deswegen, weil sie so klingen, wie sie klingen, dann habe ich vermutlich einen entscheidenden Schritt nach vorne getan.

Bisher war es ja so, dass ich, da mir die Klänge wenig 'gaben', darauf aus war, die Motive und das Motivnetz zu erfassen. Wenn ich aber die Klänge selber ganz als sie selbst, unterhalb der Motiv-Ebene, schätzen lerne, dann kann ich diese Musik schon hören und genießen, ohne die

Motive und ihre Verarbeitung zu verfolgen, dies letztere kommt dann noch dazu.

Aber ich werde schon auf der rein klanglichen Ebene so reichhaltig bedient, dass ich es nicht mehr nötig habe, die Kunst der Motivverarbeitung zu bewundern, um nur irgendetwas zu haben, was mir als Beleg für den Wert dieser Musik dienen könnte. 'Die Klänge sind's', – Musik ist in einer ihrer Dimensionen oder Schichten vor allem eine Klänge-Welt, voller wundersamer Klänge, in größter Vielfalt, – zudem stehen diese Klänge in bestimmten Zusammenhängen und werden vom Kontext um bestimmte Beleuchtungsnuancen bereichert.

Vielleicht war das das Schwierigste für mich: Diesen dissonanten Klängen etwas Liebenswertes abzugewinnen, an ihnen das Liebenswerte zu erkennen, das ja so ganz anders ist als bei tonaler Musik und letztlich doch mit den tonalen Klängen gemeinsam hat, dass ‚Klang‘ etwas unverwechselbar Einmaliges und Unersetzliches ist und dass das Sich-Vertiefen in einen Klang (sofern man fähig ist, seine ihm eigene Schönheit, Interessantheit, Faszination usw. wahrzunehmen) etwas Befriedigendes und schon von daher ansatzweise ‚für mich‘ Sinnvolles sein kann. (141)

Vielleicht sind die 'Dissonanzen' von sich selbst her gesehen gar nicht so dissonant, wie sie mich anmuten. Vielleicht werden sie es erst, weil ich auf Konsonanzen so gut anspreche, an sie gewöhnt bin und vielleicht heimlich immer noch nach ihnen mehr Sehnsucht habe als nach Dissonanzen, ich also tendenziös apperzipiere. 'Intern-relativ' gesehen ist ein ‚dissonanter‘ Klang – gemessen an seinem Wesen als Dissonanz – genauso 'konsonant' wie ein ‚konsonanter‘ Klang, den ich an seinem Wesen als Konsonanz messe.

Wenn ich also strikt von der Musik selber her hören will, dann könnte es ja sein, dass ich die Konsonanz nicht an der Dissonanz und ebenso die Dissonanz nicht an der Konsonanz messen darf. Sozusagen hat die Dissonanz in sich ihre eigene Konsonanz. (158)

Ich kann jetzt diese Musik 'gut hören', gut vertragen, aber offensichtlich nur deshalb, weil sie mir jetzt so gut vertraut ist und alle Klänge und Geschehnisse ihren Schrecken verloren haben.

Vielleicht mischten sich da Hörgewohnheiten und ‚Einfühlungs‘-gewohnheiten u.ä. aus dem Umgang mit tonaler Musik und anthropologisches Urgut, nämlich Dissonanzen (ihres Teiltonspektrums

wegen) intuitiv erst einmal als Alarmgeräusche aufzufassen. Erst durch so vielmaliges Hören haben die Klänge hier für mich die Qualität eingebüßt, primär intuitiv als alarmierende Geräusche interpretiert zu werden. Ich habe offenbar 'gelernt', sie umzuinterpretieren, das intuitive archaische Reagieren in mir zu überspielen. So schwer habe ich es mit dieser Musik, und so schwer hat es diese Musik mit mir, – gleichsam hat sie selber schuld, warum kommt sie auch (als friedliches Schaf) im Wolfspelz daher!

Nun könnte man ja sagen: Warum habe ich nicht gleich das friedliche Schaf erkannt, – warum hat es so lange gedauert, das friedliche Schaf von dem Wolfspelz, den zu großen Teilen ich selber ihm unbewusst umgehängt habe, zu befreien? Für Webern waren diese Klänge – jedenfalls zur Zeit der Komposition seines op. 21 – wohl niemals etwas Wolfsartiges, – vielleicht auch nicht gerade ein 'friedliches Schaf', aber gleichsam ein gesundes, vitales Tier wie ein Reh oder ein Pferd, lebenskräftig, vollkommen in sich organisiert, aber als Pflanzenfresser ohne jenen Charakter des Bedrohlichen, den Löwe oder Wolf für einen unbewaffneten Menschen in urtümlicher Naturlandschaft haben. (247)

Jetzt, wo ich die Musik schon recht nahe an mich heranlassen kann, denke ich, dass ich sie früher schon aus Gründen des Selbstschutzes nicht so nahe an mich heranließ, – manche schneidenden Töne und harten Dissonanzen kamen mir wohl vor wie glühende Stäbe, von denen ich mich fernzuhalten hätte. Sie haben diesen Charakter jetzt im Grunde immer noch nicht verloren, aber ich habe mit ihnen 'Erfahrungen' machen können, – die Erfahrung, dass sie nicht so beißend und verletzend sind, wie sie zu sein schienen und immer noch zu sein scheinen. Diese 'Erfahrungen' hat der Laie natürlich anfangs überhaupt nicht, und vielleicht ist sein Sich-so-wenig-auf-diese-Musik-Einlassen ein instinktiver Vorgang des Selbstschutzes, der aber ein Näher-bekannt-Werden stark behindern kann. (354)

Bei den wirklich scharfen Dissonanzen (im alten Sinn), etwa bei den intensiv gespielten kleinen Sekunden oder großen Septimen im zweiten Abschnitt, war es früher so, dass ich mir sagen 'musste': "Das ist nicht so gemeint!". Jetzt aber bin ich schon so sehr in diese Musik hineingewachsen, dass ich – wenn ich ansatzweise immer doch noch zusammenzucke – mir sage: "Ich will diese alten Assoziationen nicht

mehr, weil sie, gemessen am ganzen Stück und an allem, was ich an Positivem mittlerweile an diesem Stück erlebt habe, nicht angemessen sind. Sie sind ein Rückfall in alte, tonalitätsorientierte Hörweisen."

Offenbar bin ich kognitiv schon weiter als emotional, oder aber eine emotionale Tiefenschicht – vielleicht archaischen Ursprungs – bleibt vielleicht doch unauslöschlich erhalten, von der aus derartige Dissonanzen immer noch und immer wieder als Gefahrensignale gedeutet werden, intuitiv und blitzschnell, bevor ich kognitive und in anderen Schichten des Emotionalen beheimatete Erfahrungen in die Interpretation dieser Klänge einbringen kann.

Daher entsteht hier sozusagen immer ein Stolpern in mir (und meine Intervention ähnelt dem intermittierenden Reflex): Am Eingang des mittlerweile tieferen Verständnisses steht immer noch in einem Winkel in mir das Zusammenschrecken und Abwehren. Letzteres scheint mir punktuell zu geschehen, – in diesem Winkel in mir bzw. von diesem Winkel in mir ausgehend bin ich offenbar unfähig, den musikalischen Kontext mitzuempfinden und mitzusehen, sondern bringe sozusagen hier einen eigenen 'Kontext' mit, etwa den, ich wäre allein im Urwald als Eingeborener und zum Überleben angewiesen auf die blitzschnelle Deutung jeden Geräusches (Klanges). Und indem der musikalische Kontext ausgeblendet (bzw. gar nicht wahrgenommen) wird, wird die 'Stelle' entmusikalisiert, als befände ich mich in der Zeit der Anfänge der Menschheit.

Das Stolpern ist also auch immer ein Einbruch des Entmusikalisierens, und ich bin betroffen und unangenehm berührt davon, dass ich, der ich gemessen an meinem anfänglichen Verhalten diesem Stück gegenüber schon viel dazugelernt habe, derselbe bin, der zugleich zu solchem Entmusikalisieren, also zu solch unmusikalischem Umgang mit dieser Musik fähig bin.

De facto finden dann in Kürze ein kleines Selbstgespräch und eine kleine Selbst-Umerziehung mit Blick auf diese Schicht statt, um diese 'Primitivreaktion' zum Schweigen zu bringen. Aber diese archaische Schicht scheint unbelehrbar zu sein (was verhaltensbiologisch gesehen vermutlich durchaus verständlich ist). Dass ich, der ich so darauf aus bin, mich von diesem Werk belehren zu lassen, in einem bestimmten Winkel meiner Seele unbelehrbar bin und möglicherweise noch lange oder gar für immer unbelehrbar bleiben werde, ist mir unangenehm, denn da widerläuft in mir etwas mir selbst.

Das einzige Positive könnte sein, dass ich dadurch angeleitet werde, nicht zu vergessen, dass der Laie hier seine größten emotionalen Probleme haben wird. Diese Stolperreaktion ist für mich sozusagen wie ein Mahnmal und auch der Beleg dafür, dass ich nicht total 'abgehoben' habe, sondern weiterhin seelisch verankert bin im Allgemein-Menschlichen und Menschlich-Animalisch-Tierhaften und über dieses sozusagen auch im Zeitlosen, Ungeschichtlichen, im von keiner Bildung Erreichbaren. Sozusagen sitzt jetzt in mir etwas Stures dem Sturen des Werkes gegenüber, beide haben ihre eigene Art von Sturheit, darauf zu beharren, so zu sein, wie sie sind, und sich nicht ändern zu wollen.

Denn wenn sich in mir wirklich alles ändern würde, wäre ich vielleicht etwas Fließendes, mit der Gefahr, nie mehr wieder der zu werden, der ich einmal war. Rein theoretisch gesehen könnte es ja auch reizvoll sein, ab und an etwas völlig Neues zu sein. Rein gefühlsmäßig aber widerstrebt mir das denn doch, – ein gewisser Teil (wenigstens im Hintergrund oder in Tiefenschichten) sollte wohl – meiner bisherigen Lebenseinstellung nach – so bleiben, wie ich mein Leben angetreten habe. Sozusagen – so glaube ich – brauche ich ein Stückchen Fels in mir, nicht unbedingt, um mich daran festzuklammern, aber doch, um zu ihm zurückkehren zu können oder mich bei Erschöpfung oder bei Misserfolgen auf dies Stückchen Fels in mir zurückziehen zu können, um neue Kraft zu schöpfen (vielleicht ein bisschen auch im Sinne der Antäus-Sage). (388)

(Nach dem 481. Hören)

Zum ersten Mal wurden mir die ganz scharfen Dissonanzballungen zu viel (insbesondere, wenn in mittlerer bis hoher Lage mehrere kleine Sekunden nebeneinander und intensiv gespielt erklingen). Ich dachte: Muss das wirklich sein? Halten das meine Ohren, die von Natur aus wohl doch besser im alten Sinn 'harmonische' Akkorde vertragen, aus? Welchen Sinn haben diese Dissonanzballungen, und erreicht der Komponist bei mir das, was ihm als Sinn vorschwebte? Vielleicht bin ich nicht geeignet für das Werk, jedenfalls nicht bezüglich dieser Stellen. ...

(Nach dem 482. Hören:)

Ich wollte jetzt jene Stellen wiederfinden und genauer abhören, die mir beim 481. Hören so überstark dissonant vorkamen, aber ich fand sie fast nicht. Offenbar war ich beim vorigen Hören ganz anders eingestellt. Ich stand zu sehr draußen vor. Jetzt, beim 482. Hören, war ich ganz anders in der Musik drin und hörte oft genauer als vorher, so dass die kleinen

Sekunden sich zum größten Teil als große Septimen entpuppten. Dadurch war aber mehr Raum im Intervall und zu den andern noch erklingenden Tönen hin vorhanden, und schon war es für mich viel einfacher, das mich Störende an dieser Dissonanzballung zu ertragen und ihr Schönes zu erleben.

Hinzu kam beim vorigen Hören wohl auch, dass ich heute im Laufe des Tages sehr viel tonale Musik gehört habe (Bachkantaten und -motetten, im Zusammenhang mit dem Stellen von Klausurthemen) und dass ich das nicht berücksichtigt habe. Ich hätte mich vor dem 481. Hören vielleicht bewusst von dieser tonalen Musik und insbesondere von meiner diesbezüglichen Hörweise verabschieden und mich bewusst auf eine ganz andere Art von Musik einstellen sollen, z.B. mich ermahnen sollen, jedes Intervall ganz getreu als es selbst wahrzunehmen und sein Innenleben tiefgehend zu erleben.

Im Augenblick wird aber doch wohl eine bestimmte Menge an Energie absorbiert durch mein Bemühen, mit diesen besonders dissonanten Stellen fertig zu werden. Das ist aber vielleicht nicht im Sinne des Komponisten und des Werkes. Diese Energie könnte ich – so würde vielleicht das Werk sagen – besser für anderes verwenden. Die besonders dissonanten Stellen ziehen also Energie ab, die sonst Besserem und Höherem zugutekäme. Tut sich das Werk mit diesen hochdissonanten Stellen also einen Gefallen bzw. tat der Komponist dem Werk damit einen Gefallen im Hinblick auf Hörer wie mich? Oder heißt das, dass sich das Werk im Grunde nur an die wendet, die mit solch hochdissonanten Stellen keine Schwierigkeiten haben?

Außerdem wird wieder einmal deutlich, dass innerhalb unserer Quasi-Kommunikationssituation das Werk keinen Millimeter nachgibt. Wo aber sind die Hilfen, die das Werk mir gibt (falls solche vorhanden sein sollten)? Was könnte ich als Hilfe ansehen?

Denkbar wäre, dass die nicht-hochdissonanten Passagen mich vorbereiten, zubereiten, präparieren sollen für das Bewältigen der hochdissonanten Passagen (denn immerhin hat der Komponist ja nicht das gesamte Werk mit dem gleichen hohen Dissonanzgrad geschrieben wie diese Stellen). Mir geht es andererseits aber wiederum nun auch so, dass ich mich mit den nicht so dissonanten Passagen angefreundet habe, sie sozusagen mit warmer Empfindung begrüße und es daraufhin als umso schmerzlicher empfinde, daraus aufgeschreckt zu werden. Es mag ja sein, dass dieses mein Mich-Anfreunden mit nur einigen Stellen falsch war, aber

es ist doch ein Faktum. Vielleicht hat u.a. Schuld daran, dass ich zu sehr einzelne Stellen und einzelne Passagen für sich genommen und zu wenig das Ganze als Ganzes, als nicht zu Teilendes gehört habe.

Denkbar wäre, dass ich durch die hochdissonanten Stellen schmerzhaft gedrängt werde, doch mehr alles zusammen als eine ungeteilte Ganzheit wahrzunehmen: Ich hatte sozusagen selbst schuld, wurde bestraft und wurde zugleich eines Besseren belehrt und angeleitet, das Richtige und insofern auch Angemessenere zu tun. Das könnte also etwa auch so gedeutet werden: Das Werk ist und bleibt, wie es ist, aber ich korrigiere mich selbst, indem ich lerne, meine Leiden zu vermeiden. Das Werk lehrt mich nicht auf direktem Wege etwas, sondern es lässt mich da, wo ich mich falsch verhalte, leiden, und das kann mir – wenn ich gutwillig bin und zulernen will – zur Erziehung dienen: Das Werk bleibt sozusagen draußen, löst aber bei mir – subjektseitig – einen Selbsterziehungsprozess aus. (481/482)

2. Atonalität

Wenn ich nicht auf die motivische Arbeit achte, sondern mich nur dem Neuen an diesem Klanglichen öffne und sozusagen aus dem Staunen nicht herauskomme, dann ist das Ganze wie ein einziger Hymnus auf die Möglichkeiten, die sich durch atonales Komponieren in klanglicher Hinsicht eröffnen. Für mich scheint wichtig zu sein, dass ich diese der motivischen und sonstigen Gestaltungsarbeit vorgelagerte Stufe intensiv durchlebe, um rein klangbezogen in meinem Miterleben und Verstehen aufzuholen.

Mein großes Manko in der Rolle des extrem Unkundigen war ja, mit der neuen Klanglichkeit so wenig anfangen zu können. Und nun sitzt diese Musik da voll auf ihrem Thron und singt ihrer eigenen atonalen Klanglichkeit das Loblied! Dass ich dies als 'Loblied'-Singen empfinde, ist vielleicht ein Beleg dafür, dass ich mit dieser Klanglichkeit schon etwas mehr anfangen kann als noch vor wenigen Wochen. (144)

Erstaunlich die Selbstverständlichkeit, mit der diese Musik so tut, als hätte es nie tonale Musik gegeben. Je mehr ich sie kenne, desto weniger zeigt sie von sich her irgendeine 'Verwandtschaft' mit tonaler Musik oder Anklänge an tonale Musik, – höchstens ich bin es, der ins Wanken gerät und für den ganz wenige Stellen zur Zitterpartie werden, weil ich nicht weiß, ob ich

das, was ich intuitiv tonal deuten könnte, überhaupt so deuten darf, oder ob ich wirklich alles ohne Ausnahme atonal (atonikal sowieso) hören soll und muss, um zumindest die Intention des Komponisten nicht zu verfehlen, möglicherweise auch den Gesamtsinnzusammenhang des Satzes, so wie er dem entspräche, was sich nur von ihm und nicht von der Geschichte der Musik her zeigt. Denkbar wäre ja, dass sich die Tonalität in ihrer Rolle als 'das Vorgeschichtliche der Atonalität' am Werk selbst 'nicht' zeigt, – dass das Werk also seine eigene Geschichtslosigkeit vor sich herträgt (höchstens eine Geschichtlichkeit hat, die bis in die Anfänge der atonalen Musik zurückreicht).

Dadurch erhält zurzeit in meinen Augen diese Musik natürlich etwas sehr Frisches und Unverbrauchtes, Unabgenutztes. Sie braucht sich nicht um all das zu kümmern, was sich auch an Negativem, an Verflachungen usw. im Laufe der Jahrhunderte bei tonaler Musik ereignet hat. (156)

Erst jetzt fällt mir auf, dass ich die Stelle (fiktiv) e"-g"-es' so höre, als wenn die Klarinette von e" nach 'oben' zum g" geht. Warum stelle ich mir nicht vor, sie ginge zur Seite, sondern nach oben? Mir scheint, ich nehme das e" (als fiktiven Ton dieser Stelle) als 'Grund'-ton, und 'über' diesem Grund 'erhebt' sich dann das g".

Ich komme gerade jetzt darauf, weil ich anfangs, mich mit Himmelskunde zu beschäftigen. Bei der Erklärung der großen Linsenfernrohre hieß es, sie lieferten auf dem Kopf stehende Bilder, aber das sei unwichtig, weil es im Weltenraum sowieso kein oben und unten gebe.

Denkbar ist, dass ich die atonalen Tonbeziehungen partiell falsch konstituiere, wenn hineinfließt, dass ein Ton doch eine Art Grund oder eine Art Nullebene im musikalischen 'Raum' darstelle, 'oberhalb' oder 'unterhalb' dessen die anderen Töne lägen. Diesem einen Ton und auch den anderen wird damit vielleicht Unrecht getan. (157)

Wenn ich die Dimension Tonsystem einklammere, dann könnte ich mir vorstellen, das Ganze spielte in vorgeschichtlicher Zeit und die Leute hätten gar kein Tonsystem, die Töne erschienen recht zufällig und völlig heterophon auf einem stufenlosen Kontinuum zwischen ganz tief und ganz hoch. Als viel wesentlicher erschiene dann, wie zart und sorgsam die Spieler miteinander umgingen. Das Wie ihres Spielens wäre das Eigentliche, das Menschliche daran, nicht die Tonhöhe und der

tonhöhenmäßige Ton in seiner streng intervallischen Beziehung und Definiertheit im Sich-Abheben vom anderen Ton.

Dieses fiktionale archaische Musizieren wäre das, was ich als extrem Unkundiger am ehesten nachvollziehen kann, während mir die tatsächlichen Beziehungen zwischen den zwölf temperiert gestimmten Halbtönen von der tonalen Musik aus gesehen so verschlossen sind (oder fast so), als wäre das hier benutzte 'Tonsystem' ein mir unbekanntes, unbegreifliches und nicht nachvollziehbares. (263)

Ich könnte diese Musik auch so hören, als ob sie vor der Entwicklung der tonalen Musik entstanden wäre, – in einer Zeit, in der es noch keine 'harmonischen' Akkorde und funktionalen Zusammenhänge alter Musik gab. D.h. diese Musik wäre dann zu hören nicht als etwas, was nach der tonalen Musik, gleichsam als deren Überwindung und vielleicht auch als Gegenreaktion auf sie entstand, sondern was sich in großer Freiheit, unbelastet von diesem 'Erbe', vor dem Entstehen der tonalen Musik, des dazugehörigen Musiklebens, der dazugehörigen Musikanschauungen usw. herausgebildet hätte, vielleicht sogar als intuitive Weiterentwicklung einer intuitiv improvisierten Heterophonie, also nicht so kompositionstechnisch ausgefeilt, wie sie es de facto als in unserer Zeit komponierte 'Kunstmusik' ist.

Wenn ich diese Musik so höre, in diesem 'Als-Ob', dann ist sie 'für mich' etwas anderes als gewöhnlich. Sie verliert ihre latente Oppositionshaltung gegenüber der tonalen Musik (die es dann ja noch gar nicht gegeben hätte) und für mich das ihr aus meiner Sicht implizite Verpflichtende, sie so zu hören, wie der geistig und kompositionstheoretisch hoch entwickelte Komponist sie sich gedacht und sie gemeint hat. Ich wäre davon frei und könnte sie nehmen als ein auf ganz andere Weise entstandenes Klanggebilde aus einer Zeit lange vor der musikgeschichtlichen Neuzeit. Ich würde die Beziehungen der Töne und Klänge zueinander vermutlich als freier, gleichsam naturwüchsiger, vielleicht auch zufälliger ansehen und sie dementsprechend auch anders wahrnehmen. (484)

3. Der Ton

Die Töne kamen mir vor wie Wasserpflanzen, die ich im Aquarium sehe und bestaune. Ich stehe vor der Glasscheibe, und durch die Glasscheibe von mir getrennt breitet sich vor mir eine völlig andere Welt aus, in die

ich direkt nicht kommen kann (wie etwa im Aquarium-Schauraum des Zoos, wo ich als Zuschauer keinerlei Zugang zum Inhalt des Aquariums bekommen kann). Die Pflanzen, etwa aus den Tropen, sind mir unbegreiflich, in dem, wie sie aussehen und wie sie sich im leicht bewegten Wasser hin und her bewegen. Und es würde mich nicht stören, wenn neben mir einer stünde, dem diese Pflanzen nicht gefielen oder der sie überhaupt nicht begriffe. Ich habe jetzt zu diesen Tönen offenbar ein solch gefestigtes Verhältnis, dass ich sie als Eigenwesen – so sonderbar sie mir oder anderen erscheinen mögen – bestehen lassen kann und mich ganz auf das staunende Zuschauen einlassen kann, gleichzeitig sind sie mir so klar vor Augen und im Gehör wie die Pflanzen, die bei glasklarem Wasser dicht vor mir sind, nur durch die unsichtbare Scheibe getrennt, und die doch so fern von mir sind, weil sie in einer anderen Welt, in einem anderen Medium leben. (176)

Was bedeutet es für mein Hören, dass Instrumente spielen und nicht wirklich gesungen wird? Ich höre die Instrumentalstimmen doch wohl auch zu einem gewissem Teil so, als hätten die Instrumente Mäuler (vielleicht so ähnlich, wie im Mittelalter die großen Prospektpfeifen um das Labium herum mit aufgemalten Lippen versehen wurden und damit gleichsam als singende Engel aufgefasst werden sollten) und als kämen aus ihren Mäulern die von ihnen 'gesungenen' Töne heraus.

Das Musizieren der Spieler hier ist mir also nicht so fern wie bei 'bloßem' Hervorbringen instrumentaler Töne (wie etwa beim Üben oder erst recht bei mechanischen Musikinstrumenten) und andererseits natürlich nicht so nah wie bei wirklichem Gesang. Aber dieses Instrumentalspiel hier gewinnt für mich doch ein wenig etwas aus dem Bereich des Gesanges hinzu. Vor allem die melodischen Wendungen dieser Musik sind es wohl, die sozusagen nicht erlauben, die Töne bloß rein handwerksmäßig zu spielen. (237)

Sind das im zweiten Teil dieselben Töne wie im ersten? Viele Töne haben sich – wenn es denn dieselben sein sollten – im zweiten Teil so stark verändert, dass ich sie nicht als dieselben wiedererkenne, sondern dass sie mir als neue, andere Töne vorkommen. Sie klingen viel dynamischer, erregter und musikhafter im Sinne tonaler Musik, während sie im ersten Teil teilweise statuarischen Felsblöcken glichen, die in vegetationsarmer Gegend ziemlich zufällig und weit verstreut

herumliegen (was seinen eigenen Reiz haben kann, wie etwa bei isländischen Landschaften).

Verwandt sind sie schon, die Töne des ersten und des zweiten Teils, – sie gehören alle einer Sippschaft an, kenntlich schon daran, dass sie keine 'anderen' hereinlassen, – Vierteltöne etwa und auch alles Sonstige, was dieses 'Tonsystem' stören könnte, bleiben draußen. Es ist ein exklusiver, hermetisch von allem anderen abgeschlossener Töne-Zirkel. (258)

Sind die Töne des Webernsatzes 'für sich genommen' neutrale, farblose, gesichtslose Wesen ohne eigene ‚Personalität‘? Darf ich mich mit ihnen selbst anfreunden unter Umgehung all dessen, was sie übernommen und angenommen haben kraft Kontext, Werkidee usw. im Sinne des Komponisten und der Tradition, in der er steht? Darf ich mich gegebenenfalls mit ihnen gegen all dieses verbünden, gleichsam sie als nur sie selber besuchen und ihnen beistehen, ihre ‚persönliche‘ Identität zu bewahren und dies Übernehmen- und Aushalten-Müssen zu überstehen? (269)

Heute kam es mir stellenweise so vor, als wären die lang ausgehaltenen Töne (zumal die helleren) wie Wasser, das gleichmäßig und in seiner Durchsichtigkeit dahinfließt, – die Motive aber wie Epiphänomene, obendrauf gesetzt, nicht das Eigentliche, oder zumindest, falls das momentan Eigentliche, dann wäre das fließende Wasser das aus uralten Zeiten stammende und alles momentan 'Eigentliche' Überdauernde. In diesem fließenden Wasser wären das Strömen der Töne und das Strömen in den Tönen als das, was ihr Wesen jenseits der Motivbildung usw. ausmacht, versinnbildlicht. Sozusagen unterhalb der Ebene, auf der das womöglich kompositorisch viel Wertvollere oder vom Werk her gesehen Wichtigere sich abspielt, lief das Tönen an sich ab und spielte sich gleichsam auch diesem 'Wichtigen' zum Trotz ab, die Wichtigkeit des 'Wichtigen' relativierend: Was momentan so wichtig ist, erscheint gegenüber der Mächtigkeit von etwas, was alles überdauert, etwas weniger wichtig, allein deshalb schon, weil es eben nur 'vorübergehend' ist und durch anderes wohl ersetzt werden wird, während das Tönen in den langen Tönen seinen eigenen Wert und seine eigene Würde hat, zumal es erlebt werden kann als gleichsam aus archaischen Quellen

gespeist, was man von der kunstvoll-künstlichen Gestaltung von Motiven und ihrer Verknüpfung nicht sagen kann. (313)

(‚falsch‘ und ‚richtig‘ als ‚Eigenschaft‘ des Tons:) Mir kommt es so vor, d.h. ich meine zu spüren, dass sich die Tonhöhe der gespielten Töne immer entsprechend dem zu Anfang des Stückes installierten Tonsystem einstellt und dass die ‚Richtigkeit‘ des Töne-Treffens wesentlich zum Eindruck beiträgt, dass hier ‚Wahrheit‘ mitgeteilt werde oder dass hier im Spiel ‚Wahrheit‘ getroffen werde. Das Tonsystem, das ich intuitiv voraussetze und auf das hin ich höre, ist kognitiv gesehen für mich charakterisiert als das der temperierten Stimmung, emotional aber vermutlich so, als würde immer reine Stimmung angezielt und erreicht (wenn in Wirklichkeit getreulich in temperierter Stimmung gespielt wird).

Dieses Moment, dass 'rein' gespielt wird, dass das 'Reine' getroffen, ‚bewahrt‘ wird und allem Unreinen der Welt gegenübergestellt wird, könnte auch zu einem gewissen Teil bei mir den Eindruck erzeugen, hier äußere sich Wahrheit: Die Spieler dienen – in dieser Sicht – der Wahrheit insofern, als sie in Bezug auf das vorgestellte Tonsystem ein ‚falsch‘ und ein ‚richtig‘ kennen und dem Auffinden und Darstellen des 'Richtigen' dienen wollen und ihm tatsächlich oft auch bewundernswert dienen. Sie bestätigen sozusagen die dem Tonsystem eigene innere Wahrheit.

Außerdem bringen vor allem manche Streicher hier die Saite und das Resonanzholz so zum Schwingen, wie es von deren Material her gesehen gar nicht besser ginge, sie bringen sozusagen die Wahrheit dieses Materials zum Klingen, sie suchen wie Goldgräber in dem Material, um das Größtmögliche an Musikalischem aus ihm herauszuholen, zutage zu fördern, und insofern verkündigen sie dann die Wahrheit über das, was musikalisch in diesem Material überhaupt verborgen ist, dienen also auch hier der Wahrheit, und das verbindet sich mit dem oben Erwähnten. (315)

Das ist doch das Faszinierendste für mich, dass ich nicht grundsätzlich angewiesen bin auf 'Bildung' und auf Kenntnisnahme von Äußerungen des Komponisten, sondern dass Musik immer auch – verborgenerweise – ein Urgestein darstellt, – etwas Autochthones, das ganz aus sich selbst heraus lebt. Ich meine, dass das zu ihrer Würde gehört und zu dem

archaischen Zug, der ihr seit Urzeiten anhaften mag. Die Töne und Klänge sind partiell immer auch etwas, was Vorfahren in der vorgeschichtlichen Zeit hat. Der Komponist kann nicht – selbst wenn er wollte – das spurenelementenhaft Atavistische tilgen, das diesen Tönen anhaftet.

Im Sinn dieser Rede vom Archaischen im Tönen ist diese Webernmusik immer teilweise zugleich auch ganz alte Musik, nur in neuem Gewand, aber es steckt in ihr etwas ganz Altes, sowohl Altehrwürdiges als auch Unbegreifliches (im Sinne von nicht ohne weiteres heute kognitiv zugänglich) aus vorgeschichtlicher Zeit. Das Tönen an sich ist ja nichts, was der Schönberg-Kreis erst erfunden hätte, sondern er lenkte das Tönen 'nur' in neue Bahnen (in zwölftönig angelegte usw.). (322)

Die 'punktuellen' Einzeltöne kamen mir jetzt in etwa so vor wie Blüten vor dunklem Strauchwerk, – als wenn die Blüten, die ich sehe, hinter ihnen das dunkle Geäst ahnen lassen, auf dem sie sitzen. Dergestalt 'verbirgt' sich in meiner inneren Sicht 'hinter' den im Vordergrund sichtbaren Einzeltönen das tragende und sie verbindende Gerüst, die ineinander verschlungenen dunklen Äste des Strauchwerks. Der Zusammenhang ist immer noch nicht äußerlich wahrnehmbar, aber dass dort ein dunkles Strauchwerk vorhanden ist, schafft mir Vertrauen und Sicherheit. Ich weiß dann – unter dieser Voraussetzung –, dass die Einzeltöne nicht beziehungslos im Raum hängen und dort gefährdet sind, sondern dass sie festgewachsen sind auf dem dunklen Strauchwerk und gleichsam von ihm auch ernährt und am Leben erhalten werden. Die Einzeltöne bekommen damit gleichsam eine Bodenständigkeit. (326)

Was ‚sind‘ die Töne als sie selbst (angenommen, sie hätten ein eigenes Dasein)? Heute kam es mir so vor: Die Töne können nicht von sich erzählen, sie können sich nur selbst als Tönendes präsentieren, also nur im akkusativischen Sinn ‚sich‘ erzählen.

Das Besondere ist eben, dass die Distanz zwischen dem Erzähler und dem Erzählten aufgehoben ist: Erzählung 'von' etwas und dieses Etwas verschmelzen hier. Sozusagen wird hier in einen Zustand vor allem Erzählen 'von etwas' zurückgegangen, als die Dinge nur waren und noch nicht dazu herhalten mussten, dass 'von' ihnen erzählt wurde.

Die Töne teilen zwar 'etwas' mit, aber dieses Etwas, das sind sie selbst, – noch nicht einmal erzählt der Erzähler von sich selbst, sondern bei Tönen ist folgendes möglich: Die Töne verschlucken – indem sie sich selbst erzählen – den Vorgang dieses Erzählens.

Die Töne sind in bestimmter Hinsicht so naiv und ‚rein‘ wie sehr kleine Kinder, ohne Arg, ohne Fehl, ohne Hintergedanken. Es ist bei den Tönen sozusagen 'nichts dahinter' (das ist nicht in abschätzigem Sinne gemeint), – sie brauchen auch nichts 'hinter' sich, weil sie schon alles haben, was sie brauchen, – ihr Dasein ist ein vollkommenes in dem, was sie sind. Ihre Stärke liegt vermutlich gerade darin, dass nichts 'hinter' ihnen ist. Läge 'hinter' ihnen ein handlungsmäßiges oder visualisiertes Programm, so wäre das für sie eine Schwächung, sie wären zu Lakaien dieses sie dominierenden Programms geworden. (340)

Erzählen die Töne nur 'sich selbst', oder erzählen sie von etwas anderem, oder tun sie beides gleichzeitig? Das Murmeln einer Quelle kann mir, sobald ich die naturwissenschaftliche Einstellung verlasse, allmählich so vorkommen, als erzählte es vom Murmeln aller Quellen und sei nur jener Teil des Murmelns von Quellen überhaupt, den ich hier und jetzt wahrnehmen kann, – sei aber eingemeindet in den großen Ozean allen Quellenmurmeln auf der ganzen Erde und erhalte von daher quasi resonatorisch seine besondere Würde, Größe und sein Geheimnisvolles. Als 'nur' das konkrete kleine Murmeln hier und jetzt würde es mich vielleicht viel weniger beeindrucken. (346)

Die Einzeltöne im ersten Abschnitt, insbesondere die vom Horn, kommen mir wie Punkte vor, die sich – auf der Stelle stehend – erneuern, sich selbst – aus sich selbst herausquellend – als Quellende darstellen.

Zunächst hatte ich versucht, sie mir als Striche vorzustellen, etwa wie ziemlich frei im Raum verteilte 'Gedankenstriche' einer Schreibmaschine. Aber dann 'sah' ich innerlich, dass ihnen eine Bewegung von links nach rechts oder umgekehrt zu fehlen schien, das Zeichnen des Striches, das 'Streichen' eines Schreibgerätes fehlte. Nur wenn ich mir vorstellte, der Punkt würde bei seinem Beginn eine sich drehende Trommel wie mit einem Stift berühren, dann 'ergäbe' das auf dem Papier der Trommel einen Strich, der aber erst dann 'gerade' würde, wenn man das Papier von der Trommel nähme und es glatt striche. Das Bild des

Striches war also nicht durchzuhalten. Eher noch die Idee eines Kometen, der einen Schweif hinter sich her zieht. Dem widersprach aber, dass der betreffende Ton im realen Klangraum auf der Stelle blieb (die Stereowiedergabe ließ nicht erkennen, dass sich etwa der betreffende Spieler während des Spielens dieses Tones im realen Raum von der Stelle fortbewegt hätte). (348)

Ganz am Schluss im leisen Teil des Ausklanges spielt die Geige plötzlich einen sehr hohen kurzen Ton und danach einen viel tieferen. Wie soll ich mir das 'erklären', wenn ich alles Wissen um Musik und insbesondere um die Erzeugung hoher und tiefer Töne auf der Geige einklammere? Der hohe Ton gleichsam als Wesen und Person genommen, wie kann der so mühelos und plötzlich da oben 'hinaufkommen'?

Die Assoziation 'wie ein Vögelchen' ist vielleicht mehr als nur ein unpassendes Hinzudichten von etwas Außermusikalischem. Von mir seit allerfrühester Kindheit erlebt ist, dass zarte hohe Töne von Vögeln in Bäumen kommen. Gleichsam flog der Ton mit dem Vogel hoch auf den Baum hinauf, der Vogel ließ ihn nur noch nicht während des Hinauffliegens aus seinem Körper hinaus. Der Vogel ist 'be-tont', es fliegt ja nicht der Vogel allein und außerdem für sich noch der Ton, sondern was hinauffliegt, ist gleichsam deren beider Personalunion. Und u.a. auch von daher ergab sich offenbar mein kleinkindlich erworbenes 'Urwissen': Töne können gleich Vögeln 'fliegen', – sie können aufsteigen oder gleichsam in den Keller hinabsteigen. Töne sind wie Lebewesen, d.h. hier wie Tiere oder gar: Sie sind eine besondere Art von Tier, eine besondere Spezies von Tier, nur dass die 'Erwachsenen' das offenbar allesamt verlernt haben. Noch als Jugendlicher mag sich jemand unbewusst beim Hören der von ihm geliebten U-Musik gleichsam wie im Zoo befinden oder noch besser als Mowgli (aus dem 'Dschungelbuch' von R. Kipling) unter den – friedlich und positiv-vermenschlicht erscheinenden – Tieren der großen 'Tierfamilie' des (Musik)-Urwalds. (320)

Die Spieler sind zuverlässig, – sie spielen exakt in unserem temperierten Tonsystem. Die erklingenden Töne selber sind in Bezug auf ihr Verhältnis zu diesem Tonsystem sozusagen zuverlässig, viel zuverlässiger, als ich es vermutlich in vielerlei Hinsicht bin. Insofern sind sie viel idealer als ich und mir überlegen. Sie repräsentieren – z. B. unter diesem Aspekt der

Zuverlässigkeit – etwas Ideales, eine ideale Welt, der ich nur bewundernd gegenüberstehen kann. Das Tonsystem ist sozusagen eine eigene ideale Welt, und diese 'Welt' bricht sich Bahn in diesen Tönen. Dadurch werde ich mit der 'Welt' dieses Tonsystems konfrontiert. (376)

Es klingt – schon beim ersten Teil – so, als wären alle eingeweiht und jeder gibt zu dem 'gemeinsamen' Gespräch, zu dem gemeinsam Hervorzubringenden etwas dazu Passendes hinzu, ohne Absprache, nicht auf ein Zeichen hin, sondern alle sind dermaßen eingeweiht und vertraut mit dem zu Schaffenden (oder mit jenem Prozess, aus dem heraus das zu Schaffende dann entsteht), dass jeder weiß, was zu tun ist. Sozusagen sitzt jeder Handgriff, – fraglos steuert jeder das Seine dazu bei (wie bei einer lang eingespielten Rettungsmannschaft etwa). Alle sind bereit, alle sind kundig, alle sind imstande, das Äußerste zu geben, und alle tun es auch.

Das meine ich bezogen auf das Erklingen selbst, nicht auf die tatsächliche Situation der Aufnahme, wo das ja auf anderer Ebene (der realen) wirklich so ist. Das Faszinierende für mich ist, dass die Töne selbst sich gleichsam so 'verhalten' (jedenfalls im Rahmen meiner Konkretisation nach so vielmaligem Hören). Wenn irgendwo in der Höhe – für mich 'unvermutet' – ein Geigenton einsetzt, dann ist er meinem Eindruck nach nirgendwo direkt vorbereitet, er tritt sozusagen unvorbereitet 'hinzu', – aber für mich ist schon vorher der Eindruck entstanden, alle seien total eingeweiht, und in diesem Total-ingeweiht-Sein besteht die Vorbereitung auch dieses für mich 'unvermutet' eintretenden Geigentons. Er kommt für mich zwar unvermuteterweise, aber er kommt – so mein Eindruck – vom Werk her gesehen nicht zur Unzeit. Indem er so kommt, wie er kommt, bestätigt er gleichsam, dass er nicht zur Unzeit erscheint, wenn sein Erscheinen auch für mich als ein unvermutetes erscheinen mag.

Die Töne haben sozusagen alle eine enorme Selbstsicherheit bezüglich des Zeitpunktes ihres Auftretens. Sie kommen meinem Eindruck nach nicht wie am Fließband daher, sondern werden als Individualitäten in den Augenblick hineingestaltet, – in ihrem innersten Wesen aber sind sie schon vor dem Erklingen geborene Mitglieder dieses Kreises, in den sie ja erst noch eintreten sollen.

Möglicherweise hat das so vielmalige Hören bei mir bewirkt, dass ich endlich akzeptiert habe, dass alle Töne, die es hier gibt, voll dazugehören, – dass kein Ton 'eigentlich' anders sein müsste, etwa ein wenig in der Richtung, wie ich es anfänglich vielleicht gerne gehabt hätte. Mit jedem

erneuten Hören festigt sich das Werk mir gegenüber, – noch gar nicht einmal, dass es sich mir gegenüber 'durchsetzte' (das hat es sozusagen gar nicht nötig), sondern es 'überzeugt', 'bekehrt' mich allein dadurch, dass es unbeirrbar so ist und bleibt, wie es ist. (436)

Mir scheint, das, was zwischen den Tönen eines Zweiklages an 'Beziehungen' besteht, erschöpft sich nicht in dem, was einzig und allein nur zwischen ihnen beiden besteht. Sondern in diesem Werk gehört alles Übrige vom Werk zum 'Kontext' dieser Beziehungen. Diesen Kontext zu erfassen, das ist wohl eines der schwersten Stücke bei der Arbeit des Nur-Hörers an diesem Werk. Dabei ist es vermutlich nicht nur das riesige Ausmaß dieses Kontextes und der hohe Grad seiner Komplexität, sondern überdies muss ich auch imstande und willens sein, ihn so gut es geht zu diesem Intervall 'hinzu zu denken' und 'hinzu zu fühlen' oder 'hinzu zu empfinden'.

Solch ein Intervall wird in eine 'Welt' hineingeboren – in die Welt dieses Werkes –, und gleichzeitig gestaltet es diese 'Welt' mit, in die es hineingeboren wird. Ich vermute, dass es von dem Kontext abhängt, wie stark tonal oder atonal eine kleine Septime aufgefasst werden darf: Der Kontext würde das definieren, – der Kontext wäre die Ausgangsbasis für die Interpretation des Hörers bezüglich des tonalen oder atonalen Charakters dieser kleinen Septime.

Noch deutlicher wird dies, wenn der Kontext mir verwehrt, einen (in alter Sichtweise gesprochen) 'Dominantseptakkord' tonal aufzufassen, – mich also nötigt, ihn als etwas sui generis zu hören und jene Innenspannungen wiederzuentdecken, die zu empfinden mir abhandengekommen sind, wenn ich ihn nur dominantisch als Verschmelzungsklang hörte. (442)

Mir kommt es so vor, als webten die Töne ein Tuch, und zwar jenes Tuch, mit dem sie sich selbst verkleiden, während sie weiterweben. Indem das Werk 'entsteht', entsteht das Tuch, das vom Werk über die Töne gelegt wird. Das Werk ist sozusagen die Interpretation der Töne, das Werk gibt den Tönen die ganz spezifische 'Werk-Färbung', – indem die Töne nun Bestandteile des Werkes sind, sind sie werkseitig eingefärbt, ge-werkt. Das Werk 'benutzt' die Töne und gibt gleichzeitig denen, die es benutzt – den Tönen –, etwas von sich.

Beim anfänglichen Hören war es wohl weitgehend so, dass ich nur 'Töne' hörte, aber noch zu wenig von dem 'Tuch' wahrnahm. Jetzt kenne ich schon manches von dem 'Tuch', es ist mir diffus im Geiste präsent, es liegt sozusagen da wie ein Kleid, das sich jemand anzieht, und die Töne schlüpfen jetzt in dies daliegende Kleid (und vervollständigen es sozusagen). Die Töne sind jetzt von vornherein für mich nicht mehr derart 'nackt' und 'nur sie selbst' wie am Anfang. Sie sind jetzt dem Tuch schon etwas verhaftet, – gleichsam warten sie auf das Tuch, und das Tuch wartet auf sie, – es treffen sich zwei, die füreinander bestimmt sind und schon bei den vorangegangenen Malen des Hörens aufeinander zugegangen waren, sich schon etwas miteinander bekannt gemacht haben und diese Bekanntschaft jetzt wiederum um eine kleines Stück vertiefen.

Es kommt mir so vor, als hätte ich es jetzt mit drei Elementen zu tun: dem Werk, den Tönen und dem 'Tuch'. Das Werk schwitzt sozusagen das Tuch aus und die Töne ziehen es sich an, oder die Töne wachsen in das Tuch hinein, oder das Tuch senkt sich über und zwischen die Einzeltöne und mildert die Schärfe ihrer Spitzen, es legt sich sozusagen in die Täler zwischen den gipfelartigen Einzeltönen und verbindet die Töne zumindest auf dieser tiefen, halbverborgenen Ebene der Täler. Und das alles von Gnaden des Werkes. Das Werk seinerseits bedarf der Töne.

Das Merkwürdige ist also wohl, dass einerseits die Töne die harte Materialware sind für das Werk als Erklingendes, und dass andererseits die Töne die Empfangenden sind, die vom Werk das Tuch empfangen, das sie einhüllt, sie ein wenig untereinander und vor allem mit dem Werk verbindet, die Einzeltöne vergesellschaftet. (346)

Indem ich mir vorstellte, diese Musik würde von einem Computer gespielt, fiel mir auf: Hier – bei dem Original – ist alles 'hand-made', alles handgemacht oder lippengemacht. Es ist – im Vergleich zur Computermusik älterer Art (die noch nicht täuschend ähnlich 'menschlich' klingen will) – alles sehr 'menschlich'.

Von den Tönen aus gesehen könnte ich vielleicht sagen: Die Töne sind Kannibalen, sie verleiben sich Menschliches ein, um be-seelt zu werden, – sie 'essen' Menschliches, um die seelische Kraft und die Ausstrahlung von Menschen zu erhalten. Von den Spielern aus gesehen könnte man vielleicht sagen: Sie (die Spieler) wissen – als Profis – ganz genau, dass der 'Ton an sich' (wenn man sich alles relativ unmusikalisch vorstellen würde) unbeseelt und noch gar nicht im eigentlichen Sinne 'musikalisch brauchbar'

ist, noch gar nicht musikalisiert, noch gar nicht von der Macht und dem ‚Zauber‘ der Musik erfasst, geprägt und verwandelt wurde. Diese Aufgabe hat der Spieler zu erfüllen, – er füttert den Ton, päppelt ihn ganz vorsichtig auf mit ‚Seelennahrung‘, damit er in kunsthafter Weise – wenn auch absichtlich nur in geringfügigem Maße – ‚beseelt‘ sei. (456)

Die Töne sind geduldig wie Schafe, sie lassen es zu, dass sich auf sie ein bestimmtes Geistiges (Werkidee u.a.) herabsenkt, auf dessen Art und Weise sie keinen Einfluss haben. Dafür aber haben sie – gleichsam als Ausgleich – die Fähigkeit, sich immer wieder zu regenerieren, – sie tauchen immer wieder so auf, als wäre nichts geschehen, sie stehen immer wieder neu zur Verfügung. (463)

Von innen her betrachtet – wenn man sich gleichsam in das Werk einschmilzt – sind die Töne eher wie aus Metall, so stark und bleibend sind sie als 'in' dem Werk Seiende. Da ist alles unverrückbar, sie erweisen sich bei jedem Hören als kraftvoll, unabgenutzt, nicht ermüdet, tragen in meinen Augen also Charakterzüge von hartem Edelmetall. Obwohl sie oft so weich sind, sind sie doch gleichsam von eherner Natur, – an ihnen könnte man Zentnerschweres aufhängen, sie würden um nichts nachgeben. Erstaunlich ist ihre Stabilität, – erstaunlich auch der Kontrast dazu, den das Werk als 'ästhetisches Gebilde' darstellt, darin als etwas, was gefährdet ist, sich teilweise nur mit Mühe konstituieren lässt, sozusagen wenig belastungsfähig ist, unter Kritik zu leiden hat, während das, was dieses ästhetische Gebilde 'trägt' (die Töne), unerhört stabil und völlig unempfindlich gegen jede Kritik ist. Das ästhetische Gebilde lässt sich im Rahmen der jeweiligen Konkretisation durch Negation zerstören, – die Töne aber lassen sich nicht negieren. (490)

Verblüffend ist sozusagen die Selbstsicherheit, mit der die Töne 'in' dem Werk erklingen, voll strotzend vom Angefülltsein mit sich selbst. Ich kann an ihnen nicht das Werk entdecken, sie selbst aber – so scheint es mir – führen sich so auf, als wäre es für sie völlig fraglos, dass sie das Werk aufführen. Sie scheinen mir die Eingeweihten zu sein und ich der Draußen-vor-Stehende. (520)

Real-akustisch höre ich zwar, wo räumlich gesehen die einzelnen Spieler in etwa sitzen, – die Töne kommen je nach Klangfarbe aus einer anderen Richtung, sie werden von mir an jeweils anderer Stelle lokalisiert. Ich habe mich bisher aber offenbar immer so verhalten, dass ich das absichtlich übersah, es mir zurechtkorrigierte, so, als ob die Töne mir alle so etwa im Mittelfeld – direkt vor mir – entgegenquollen. Ich empfand wohl (und empfinde noch) die Sitzanordnung der Spieler und damit die 'räumliche' Anordnung der Klangfarben als etwas letztlich Zufälliges, historisch nun einmal so Gewordenes, das auch völlig anders hätte sein können. Und von daher meinte ich, dies dürfe nicht dem Werk als wesentlich zugerechnet werden.

Wenn die Töne wirklich im realen Raum derart ‚sich einstellen‘ würden, wie sie real-räumlich gesehen in der in der Partitur ‚abgebildet‘ sind, dann ergäbe das ein langes Fries von ‚am jeweiligen Ort‘ erklingenden Tönen, an dem ich entlang wandern müsste oder das an mir vorbeigezogen würde. Jetzt aber quellen mir aus dem relativ kleinen Raum, in dem die Spieler sitzen, alle Töne des Werkes entgegen, obwohl sie sich partiturbildentsprechend in einem räumlichen Nacheinander befinden müssten.

Ein Ton, der verklingt, räumt sozusagen den Platz, und auf diesem freigeräumten Platz erklingt dann der nächste Ton. Es ist also nicht so, dass die Töne wie konservierte Schmetterlinge auf der Stelle blieben und man ginge gleichsam durch eine der Länge nach entfaltete Schmetterlingsammlung. (531)

Indem der Ton Teil einer Gestalt ist, erzählt er eine Geschichte, seine Geschichte, er erzählt 'sich selbst'. Gleichsam hat die Gestalt für jeden Ton ein Fenster, und jeder Ton lehnt sich, wenn seine Zeit gekommen ist, aus seinem Fenster und erzählt 'sich'. Gleichzeitig – so scheint es mir – erzählen 'die Töne' noch von etwas anderem, etwas 'Übergeordnetem'. Sie tun – außer dass sich jeder aus dem eigenen Fenster lehnt und jeder seine eigene Geschichte 'für sich' erzählt – noch etwas gemeinsam, sie stricken sozusagen gemeinsam an einer Erzählung, an einem gemeinsamen Projekt. Aber das tun sie möglicherweise, ohne davon zu 'wissen', – ihr Tönen aus den verschieden angeordneten Fenstern heraus übersetzt diese spezielle Anordnung (die eine 'Gestalt' bildet) ins Tönen, sie verklanglicht diese Anordnung. (535)

Ich versuchte, die intellektualistisch eingefärbte 'Brille' abzusetzen. Da entstand für mich die Frage: Soll (oder darf) ich dem Werk 'sachlich' oder aber emotional gegenüber treten? Vielleicht ist das Ursprüngliche bei mir ja die rein emotionale Art, dem Werk zu begegnen, und die 'sachliche' Art, dies zu tun, wäre dann etwas Erworbenes, nämlich unter Absehung von den eigenen Emotionen und etwa mit der Vorstellung, das Werk sei eine Sache, die nichts mit meinen Emotionen zu tun habe. Wer sagt mir, wie sehr ich gefühlig mitgehen darf mit dem, was mich gefühlsmäßig berührt, anmutet? Darf ich z.B. Melodiebögen, die mir auffallen, innerlich quasi mitsingen, mich ihnen – ohne Nachdenken usw. – einfach anschmiegen, mich ihnen gleichsam verschwistern und mit ihnen rein gefühlsmäßig mitgehen?

Wenn ich den Eindruck habe, ich hätte die 'Brille' abgesetzt, dann habe ich ja vielleicht eine andere aufgesetzt, z.B. die einer Wahrnehmungsweise, die von gefühligem Mitgehen beeinflusst und verformt wird, o.ä. Wie dem aber auch sei: Ich erlebte eben bei dem Bemühen, die 'Brille' abzunehmen, die Töne als stark materialisiert, als lebendige, räumlich ausgedehnte, materiellmäßig konzentrierte 'Dinge', etwa in der Größe von Holzscheiten oder Abschnitten von Ästen. Sie waren so stark 'da', dass sie völlig genügten, um meine Aufmerksamkeit voll zu fesseln, – es war gleichsam so viel Materie da in dem Klang all der Töne, dass ich damit voll ausgelastet war, ihnen zuzuschauen und sie hörend bei mir aufzunehmen. Das Erlebnis dessen, was dann jeweils musikalische Gegenwart war, war recht intensiv (obwohl ich das Stück schon so viele Male gehört habe). Die Töne und Klänge hatten etwas Widerständiges und Widerstandfähiges an sich, und dieses wurde mir viel deutlicher spürbar, als wenn ich in einer mehr reflexionshaften Einstellung über die Beziehungen und Strukturen nachgedacht hätte bzw. auf der Suche nach ihnen gewesen wäre. (571)

Es ist mir eigentlich unbegreiflich, dass die Töne 'nicht mehr da sind', – eben waren sie doch noch da, eine Sekunde später sind sie nicht mehr da, – da sehe man sich einmal ein Gemälde an (sozusagen könnte die Musik sich daran einmal ein Beispiel nehmen). In der Partitur sind die Töne 'da' und bleiben 'da', und deshalb kann man anhand der Partitur zumindest über das von der Partitur Erfasste so gut reden. Aber die Punkte, Striche usw. in der 'lautlosen' Partitur sind nur Stellvertreter (wenn auch sehr nützliche). Wenn ich beim Erklingen des Werkes in der Partitur mitläse, bliebe meine Zeitnot

in Bezug auf die erklingenden Töne bestehen, aber sie würde gemildert werden durch den Trost, dass wenigstens die Noten mir 'bleiben', wenn schon die Klänge sich mir entziehen. (Es geht also nicht so sehr um die bloße Tatsache, dass Musik etwas Transitorisches ist, sondern darum, was dieser Sachverhalt für mein Wahrnehmen, Erleben und Denken bedeutet.) (587)

Wenn ein Ton des Werkes aufhört, real zu klingen, dann klingt er sozusagen noch in mir ein wenig nach (vielleicht eine halbe oder ganze Sekunde), wohl auch durch den Nachhall im Aufnahmerraum. Danach aber klingt er nicht mehr, d.h. ich bin hilflos seinem Nicht-mehr-Klingen, seinem Verstummen und der Leere der Stelle, an der er einmal erklang, ausgeliefert. Das 'Werk' ist nicht weg, nur dieser Ton als er selbst in Form von etwas 'sich selbst in die Welt Sagendem'. Der Ton fehlt nicht dem Werk, aber als erklingender fehlt er mir: Dem Werk entzieht er sich nicht, aber mir entzieht er sich, d.h. das Werk ist zu beneiden, während ich ohne diesen Ton auskommen muss (analog verhält es sich mit jedem anderen Ton/Akkord/Motiv usw.). (586)

4. Tonbeziehungen

Ich kann ‚Beziehungen‘ zwischen Tönen noch fast nie so recht erkennen, aber sie kommen mir allmählich wie Knospen vor, die so langsam wachsen wie etwa bei Orchideen. Und zwar wächst vom Ton A zum Ton B eine Knospe und vom Ton B zum Ton A auch eine, im Bilde gesprochen wachsen sie aufeinander zu. Mir ist, als schauten die einzelnen Töne aus der Gondel ihres Fesselballons über den Rand der Gondel gutmütig und wohlwollend in die Runde und hinüber zum nächsten Ton, so dass wenigstens blickmäßig schon ein Kontakt und eine lose Beziehung hergestellt sind. Es ist für mich noch nicht so, dass von Gondel zu Gondel Seile oder gar Strickleitern oder Fußgängerbrücken aus geflochtenen Lianen o.ä. beständen, aber die Töne, wiewohl ganz Eigenwelt, sind nicht mehr so sehr in sich eingekapselt, sie sind sozusagen alle etwas kommunikativer geworden und haben gleichsam die Berührungsangst verloren. Es keimt dort – in meinen Augen – etwas an Beziehungen und an Beziehungsgeflecht, aus dem sich 'für mich' vielleicht einmal ein ganzes Netz von mir begreifbaren Beziehungen ergeben könnte, wodurch die Musik

vermutlich 'für mich' hinsichtlich ihres durch mich Verstandenwerdens sehr gewinnen könnte. (154)

Wenn man von 'Beziehungen' von Ton A und B usw. spricht, wäre auch etwa zu denken an das Netz der Muskelbänder auf dem menschlichen Rücken, wie es im anatomischen Atlas dargestellt wird. Indem für mich diese Beziehungen stärker 'erkennbar' werden (bzw. sich in mir überhaupt erst konstituieren), wachsen dem Werk sozusagen Muskelbänder (die die Töne und Klänge miteinander verbinden usw.), – das Werk bemuskelt sich gleichsam. Natürlich ist das bemuskelte Werk dann ein 'anderes' als das vordem unbemuskelte, zudem sind mir die Töne und Zusammenklänge usw. in ihrem Eigenwert auch viel vertrauter usw.

Die Frage ist aber auch, ob der 'Abstand' der Töne der gleiche geblieben ist. Im Bild gesprochen sind die Muskelbänder kein schlaffes Etwas, das funktionslos, etwa wie bloß ausfüllender Knorpel, hinzugekommen wäre. Sondern sie sind – im Bild bleibend – elastisch und voller Innenspannung. Mit der Bemuskelung legt sich ein Geflecht von Spannungen auf und zwischen die vielen Töne und Zusammenklänge. Vielleicht wird dadurch aber auch (wie bei Zellen durch Osmose o.ä.) die Innenspannung der Töne berührt, so dass sich etwas in der Eigenwelt der Töne verändert, was wiederum Auswirkungen draußen haben könnte (die ihrerseits ein wenig wiederum auch die Eigenwelt der Töne beeinflussen könnten). (292)

Ich muss offenbar lernen, eine neue Art des Verbundenseins von Einzeltönen in mir zu konstituieren. Soll ich die 'Einzeltöne' (die dann ja nur innerhalb meiner derzeitigen Konkretisation 'Einzeltöne' wären) verbinden oder sind sie auf eine Weise verbunden, die ich noch nicht erkenne? Ich benötigte bisher immer, dass sie tatsächlich klanglich lückenlos verbunden seien zu einem melischen Strom. Infolge dieser Gewohnheit kommen mir vermutlich punktuelle Einzeltöne auch dann als unverbunden und isoliert im Raum stehend vor, wenn sie vom Komponisten als zusammengehörend und zumindest innerlich verbunden gemeint sind.

Zumindest müsste ich lernen, ihr innerliches Verbundensein nachzuempfinden, wenn ich sie schon nicht als äußerlich verbunden erleben kann.

Aber vielleicht bahnt sich da ja doch etwas Neues an: Wenn ich im Dunkeln nacheinander vier in einer Gerade angeordnete, aber je etwa einen halben Meter auseinander liegende Lampen nacheinander von links nach rechts kurz aufleuchten sehe, so kann ich sie außer als vier einzelne Lichtpunkte auch noch wahrnehmen als Indikatoren für das 'Vorhandensein' einer an sich unsichtbaren geraden Linie, – als wenn sie auf einer Stange säßen. Ich sehe zwar die Stange nicht, kann sie aber imaginieren und mir so die vier Lampen als auf der Stange sitzend (wie Hühner auf der Stange) vorstellen und diese einzelnen Lichtpunkte als vergesellschaftet und eben nicht mehr als isoliert auffassen. Damit ich die vier Punkte als zusammengehörend und vergesellschaftet auffassen kann, brauche ich nicht die Stange zu sehen, es reicht, wenn ich sie mir denken und innerlich vorstellen kann.

Vielleicht ist es ähnlich mit den punktuell von mir wahrgenommenen Einzeltönen: Ich müsste dann lernen, die 'Stange' mir vorzustellen und imaginativ hinzuzudenken, die ich nicht sehen kann, damit aufhört, dass ich wegen des Nichtsehens der Stange die Einzeltöne als isolierte wahrnehme, während sie als zusammengehörend gemeint sind. (325)

Durch das so oftmalige Hören des Werkes entsteht bei mir der Eindruck, als seien diese vielen Teile gleichsam zu einer Schicksalsgemeinschaft zusammengeschweißt, etwa wie bunt zusammengewürfelte, zunächst bestenfalls nur in kleinen Untergruppen miteinander seelisch verbundene Passagiere sich nach dem Sinken des Schiffes im Rettungsboot wiederfinden und nun beim wochenlangen Kampf ums Überleben durch die harten Bedingungen und durch das gleiche schwere Schicksal zu einer Schicksalsgemeinschaft zusammengeschweißt werden. Sie sind Teile einer ganz bestimmten (Ausnahme-) Situation, sie sind in diese Situation nun einmal so und nicht anders hineingestellt und können ihr als Sie-selbst-bleiben-Wollende nicht entfliehen (die Alternative wäre nur die Selbstaufgabe und Selbstvernichtung, etwa durch den Sprung in den Ozean). Sozusagen färbt die Situation auf die in ihren Gefangenen ab, – ohne diese Situation wären sie nicht die Gefangenen und ohne diese Gefangenen gäbe es nicht diese Situation. 'Gemeinsam' ist diesen Passagieren das Solcher-Ausnahmesituation-ausgeliefert-Sein. Aber reicht das schon, um sich verbunden zu fühlen oder gar, um verbunden zu 'sein'?

Mir geht es ja offenbar nicht um ein bloß äußerliches, sondern um ein innerliches Verbundensein (vielleicht ist es vor allem das, was den Laien

vermutlich so schnell dazu veranlasst, sich ein Programm, etwas außermusikalisch Anschauliches – wo in aller Regel alles 'sinnvoll' verbunden ist – einfallen zu lassen und es der Musik zu 'unterlegen'). (364)

5. Klänge

Wenn ich mir vorstelle, ich wäre wirklich ein musikalischer Laie, dann fehlt hier für mich jeder Anreiz zum Mitsingen, zum Mitsummen, geschweige denn zum körperlichen Mitschwingen oder gar Mitschunkeln. Man kann sich nicht bei diesen Klängen gleichsam einhaken, – diese Klänge kommen zwar nahe, halten aber immer einen gewissen Abstand, – ihre Welt fließt nie mit meiner Welt zusammen, nie in meine Welt hinüber, – sie geben ihre Eigenweltlichkeit niemals auf. Ich könnte mich höchstens selber täuschen und so tun, als gäben sie sie auf. (117)

Ich vermute, dass ich mich davor hüten muss, die Grenze meines Sprechenkönnens als Grenze des Wahrnehmens anzusehen. Ich kann das, was diese vielen Klänge in sich ‚für mich‘ bergen, was sie mir ‚anbieten‘, noch fast gar nicht in Worte fassen, das heißt aber nicht, dass dort nichts wäre. Eher ist es so, dass ich völlig ungeschützt dem gegenüberstehe, was die Klänge in sich bergen und gleichsam auf mich loslassen. Manche Klänge kommen mir vor wie eine große Eigenwelt, die ich nie werde ausloten und beschreiben können.

Es ist aber schon faszinierend genug, nur diese rein klanglichen Eigenwelten zu erfahren, zu beobachten und ihr Kommen und Gehen zu verfolgen, – da brauche ich noch gar nicht auf der Ebene der Motivverarbeitung tätig zu werden, denn ich habe hier im rein klanglichen Bereich (bei dem das Klangfarbliche eine Rolle, aber keine Hauptrolle spielt) genug zu tun, meine Kräfte reichen im Augenblick ja gar nicht aus, das alles zu bewältigen.

Wenn ich mich auf das Eigenweltliche der Klänge einlasse, dann ist es so, als würde eine riesige Schleuse geöffnet, als bräche ein Staudamm, hinter dem sich Millionen von Kubikmetern Wasser befanden. Ich finde mich plötzlich wieder wie ein Fisch in diesem Stausee, rundherum so weit ich sehen kann nur diese Fluten der Klänge und die Fluten dessen, was in ihnen vorhanden ist und dort webt und lebt. Ich komme mir vor wie ein kleines Fischlein oder ein winziges Einmann-U-Boot, und ich

schwämme oder führe jetzt ganz still und bescheiden in diesem riesigen Klang-Meer umher, könnte nichts davon aufsaugen und bei mir behalten, sondern nur immer schauen und staunen. Da habe ich also gar keine Zeit und keine Kraft, mich noch groß um die Motivverarbeitung, die Teilsinnzusammenhänge oder gar um den Gesamtsinnzusammenhang zu kümmern.

Vielleicht ist auch dieser Aspekt interessant: Von den Klängen und ihrem Eigenwert habe ich auch früher schon gesprochen anlässlich dieser Musik, aber ich konnte noch sehr wenig mit diesen Klängen anfangen. Offenbar brauche ich diese lange Zeit und dies so oftmalige Hören, um erst einmal alles mögliche 'andere' zu bearbeiten und zu bedenken, und erst 'danach' komme ich zu dem, was 'eigentlich' vom hörenden Wahrnehmen aus gesehen das Primäre wäre, zum Klanglichen. Vielleicht erschien mir das Klangliche vorher als zu ungeistig oder ich fürchtete, wenn ich mich direkt und unmittelbar dem Klanglichen hingäbe, dann würde ich mir den mehr geistigen Zugang zu dieser Musik verbauen. Jetzt aber, wo ich schon einiges hinsichtlich des Geistigen an dieser Musik zu Papier gebracht habe, brauche ich diese Angst nicht mehr zu haben, ich kann sozusagen das Sekundäre mit dem Primären unterlegen, ich habe also die Reihenfolge umgekehrt. Ich deute das als eine Vorsichtsmaßnahme, weil ich vielleicht fürchte, darauf hereinzufallen, dass mich einzelne Klänge einfach 'umhauen' könnten, – dass ich mich plötzlich als sehr suggestibel und vom Klanglichen schlagartig gefangennehmbar erlebe.

Ich möchte mich aber etwas nüchterner und besonnener und auch sozusagen mit Rückgrat dem Klanglichen stellen, zumal es solch einen Partner verdient hat und nicht nur den, der aufgrund eines rein emotionalen Fasziniertseins sofort umfällt.

Vielleicht habe ich auch gefürchtet, wenn ich mich dem Klanglichen einfach so hingäbe, dann wäre das ein Freifahrtschein für eine uferlose Zahl unkontrollierter Erlebnisse: Wer hier den Widerstand aufgibt, der öffnet die riesige Schleuse oder zerbricht den Staudamm, der den riesigen Stausee bisher von ihm fernhielt.

Vielleicht spielte auch eine Rolle, dass ich ja der Meinung bin, dass die Musik selber an sich keine Emotionen hat, so dass ich hier in die verzwickte Lage käme, dass ich selber es wäre, der diese Klänge in uferloser und 'nicht zu verantwortender Weise' emotionalisierte, und ich meinte, das wäre dieser 'konstruierten' Musik nicht angemessen und

könne von daher nicht zu dem gehören, was sich vom Werk selbst her zeige. Wenn es sich hiermit aber anders verhielte, dann müsste ich natürlich auch ganz andere Konsequenzen ziehen.

Ich stehe jetzt also grundsätzlich vor der Frage, ob ich das, was diese 'dissonanten' Klänge alles in sich tragen, für 'meine Welt' zulassen will oder nicht. Wenn ich es zuließe, dann käme es mir möglicherweise so vor, als opferte ich alle meine bisherigen Wertmaßstäbe und Filter. „Da könnte ja jeder kommen“, – wenn ich mich auf dies hier einlasse, dann lasse ich im Grund ja jeden Klang zu, denn innerhalb dieses Tonsystems wird ja hier und in ähnlichen Werken alles gebracht, was an Dissonanzen (in diesem System) überhaupt möglich ist. Wie sind denn dieses Klänge zu bewerten, wonach soll ich denn den einzelnen Klang bewerten?

Außerdem: Gerate ich da nicht ins Uferlose? Was in einem einzigen Klang steckt, das ist ja schon uferlos hinsichtlich seiner Auslotbarkeit, und erst recht das, was alle Klänge dieses Satzes in sich tragen, das ist ja derart uferlos, dass ich mit dem Beschreiben nie an ein Ende käme. Das heißt, der Satz entgleitet mir, sobald ich die Klänge als Eigenwelten ernst nehme, dieses mein Sie-ernst-Nehmen bringt mich in die Position des Unterlegenen, des 'Verlierers', jedenfalls wenn ich unser Verhältnis als eine Auseinandersetzung um Herrschen und Beherrschtwerden ansehe.

Andererseits eröffnet sich mir natürlich ein riesiger Reichtum an Klang-Inhalten und Klang-Eigenwelten, noch dazu das, was sich durch die vielen Beziehungen zwischen den einzelnen Klang-Eigenwelten ergeben könnte. (141)

Zu der Wesensart der Klänge als Klingendem gehört offenbar, dass sie meinen Hör-Innenraum wie Kometen durchziehen und sich nie und nirgendwo festnageln lassen, dass sie also von vornherein immer schon meinem Zugreifen entzogen sind, – dass sie an mir vorüberziehen, mich gleichsam freundlich grüßend, aber auch gleichsam hintergründig mit feiner Ironie mir zulächelnd, wissend, dass ich doch nicht an sie herankomme.

Wenn ich nun doch etwas 'Bleibendes' haben möchte? Denkbar wäre, ihre Konstellationen und ihr Vorüberziehen zeichnerisch oder gemalt festzuhalten, – denkbar auch, im Extremfall ihre Abbilder wie auf einem Förderband zu montieren und dieses dann vor mir abrollen zu lassen.

Immer aber sind es nur Abbilder, – nie gelingt es mir, die Töne und Klänge selber 'festzuhalten'.

Da liegt aber auch eines der Hauptprobleme: Wie soll ich sie verknüpfen und Zusammenhänge und Beziehungen 'herstellen', wenn sie selber mir immer wieder davonlaufen? Bin ich nicht überfordert, in und mit einem entgleitenden Material arbeiten zu sollen? („Halt' doch mal still!“, sagt die Mutter, wenn das kleine Mädchen beim Zöpfeflechten dauernd herumzappelt.)

Die positive Kehrseite der Medaille scheint zu sein, dass die Musik gleichsam lebendig ist, – es keimen und sprießen Klänge, wachsen und vergehen, werden von anderen sprießenden Klängen abgelöst, das Ganze gleichsam vegetativ und tropisch wuchernd oder wie sich ein Wald von Wasserpflanzen in langsam bewegtem Wasser wiegt, – 'Leben' hier gemeint als das, was sich durch äußerlich sichtbare 'Bewegung' zeigt, noch nicht das 'Leben' im tieferen Sinn, in dem in den Tönen, Klängen und in ihren Beziehungen gleichsam ein inneres Leben verborgen sein könnte.

Denkbar wäre, dass mein Wunsch, die Vorübereilenden festzuhalten, unterschwellig auch zu einem Teil den Wunsch zum Inhalt hat, Lebendiges in Dingliches (noch gar nicht einmal Totes) zu verwandeln, weil ich vielleicht gar nichts Lebendiges akzeptieren kann: ‚Sicherheit‘ habe ich vielleicht nur – so könnte es unterschwellig bei mir sein –, wenn ich alles zu 'Dingen' gemacht und zudem in wohlgeordnete Strukturen eingeordnet habe. (155)

Ich konnte jetzt stellenweise diese 'atonalen' Klänge noch mehr als jüngsthin als nur sie selbst wahrnehmen, schon gar nicht mehr als im landläufigen Sinne 'atonal', sondern herausgelöst aus jedem intuitiven Vergleichen mit tonalen Klängen. An solchen Stellen wirkten die Klänge so sehr aus sich selbst heraus überzeugend und vollendet, dass sie sozusagen ihre eigene 'Tonalität' darstellten bzw. Ausdruck der ganz ihnen zugehörigen 'Tonalität' waren, der sie sich verdankten und die sie verkörperten. Dadurch – so scheint mir – wurde der Eigenweltcharakter dieser Klänge und dieser Musik noch stärker betont, u.a. vielleicht in dem Sinne: Auch wenn es nie die Tonalität und die tonale Musik gegeben hätte, dann hätte es doch diese Musik geben können, und auch strukturell wäre vielleicht Gleiches möglich gewesen, nur hätte man es nicht historisch ableiten können, es wäre dann alles wirklich neu

erfunden worden. Aber an der jetzt erklingenden Musik selber kann zumindest ich das, was sich historischer Genese verdankt, nicht 'ablesen'. (286)

Was verbirgt sich hinter dem Ausdruck 'Zusammenwirken', – erst durch das 'Zusammenwirken' entstehe die Harmonik? Wenn drei verschiedene Töne (die – gemessen an tonalen Verhältnissen – 'dissonant' zueinander stehen) erklingen, dann entsteht für mich sozusagen ein Viertes, ein besonderes Klangbild, gleichsam wie ein Netz zwischen allen drei Tönen ausgespannt, – jeder Ton zieht an dem Netz, hält es und ermöglicht erst, dass das Netz wirklich ein Netz sein kann.

'Zusammenwirken' gibt es ja bei der einstimmigen atonalen Melodie auch. Dem Laien sind ja vermutlich nicht die einzelnen Töne per se unsympathisch, sondern das, was bei ihrer nicht-tonal-organisierten Aufeinanderfolge und mithin in ihrem sukzessiven Zusammenwirken entsteht. Diese Zwischen-Ton-und-Ton Harmonik potenziert sich vermutlich, weil retentional etwa ein Tritonus noch anwesend ist, während sich einen großen Sept quer zu ihm stehend dazugesellt. Den Tritonus allein bzw. die große Sept allein würde der gutwillige, aber im Umgang mit Neuer Musik ungeübte Laie ja noch ertragen, wenn z.B. vier Sekunden Pause zwischen dem Erklingen des Tritonus und dem der Septime lägen. Dass aber der innerliche Tritonusnachhall in den Septklang hineinragt, das macht die Sache für den Laien vermutlich so schwierig, hat er es jetzt doch innerlich gleichsam mit vier Tönen zu tun, die – wie hier angenommen – von tonaler Harmonik aus beurteilt in sehr dissonantem Verhältnis zueinander stehen.

Wenn drei verschiedene Töne 'dissonant' zusammenklingen, dann 'tut' jeder etwas, damit das Vierte, der besondere Klang des 'Zusammenklingens', die 'Harmonik', entsteht. Aber jeder der drei Töne wird nun auch in ganz spezifischer Weise von diesem Vierten aus beleuchtet, und jeder der drei Töne wird zu etwas Von-einem-Vierten-Angeleuchteten. Das Vierte seinerseits färbt sozusagen diejenigen ein, die ihrerseits dieses Vierte überhaupt erst entstehen ließen. (359)

Jeder mehr als zweistimmige Zusammenklang ist wie eine kleine Grotte, eine Höhle, in der jeweils etwas Eigentümliches passiert. Und von diesen Höhlen gibt es unzählige hier, und zudem löst eine Höhle die andere ab. Ich bin sozusagen Höhlenwanderer, werde aber fortlaufend und sehr

schnell mit neuen Höhlen konfrontiert. Wie soll ich sie da richtig erforschen können (ohne den Notentext)? Dieses Werk aber hat sehr viele schwer zugängliche Höhlen.

Wenn nun die 'Beziehung' von einer Höhle zur anderen reicht, dann startet sie in der einen als Bestandteil dieser Höhle, von ihr möglicherweise in bestimmter Weise gefärbt, geprägt, beleuchtet, stigmatisiert, und dann 'geht' sie hinüber zur anderen Höhle. Kommt sie dort als Fremdkörper an, als Fremdes, das erst implantiert werden muss? Andersherum gesagt: Kann man davon ausgehen, dass die Beziehung an allen Orten, über die sie sich erstreckt, die gleiche ist, unabhängig von ihrer Umgebung? Dann wäre sie immun gegen Einflüsse aus der Welt der jeweiligen Höhle.

Vielleicht aber ist das zu einfach gedacht. Vielleicht ist es zwar nicht so wie bei den Menschen, aber doch etwas in Richtung auf die Art, wie es bei Menschen ist: Jeder in der Dyade nimmt die Beziehung aus seiner Perspektive wahr, verhält sich danach und färbt sie dementsprechend ein. 'Die' Beziehung losgelöst von diesen Einfärbungen durch die beiden Beteiligten gibt es realiter nicht. So ähnlich könnte es auch in der Musik sein. Die 'Beziehung', die sich sozusagen zwischen zwei mehrstimmigen Klängen ausgespannt befindet, könnte höchst komplex sein und beim Start und beim Ankommen jeweils anders sein, noch dazu anders als beim Übergang von ihrer ersten Art zu ihrer zweiten. Irgendwo müsste ja der Übergang oder aber der Umschlag stattfinden. Denn von dem Ausnahmefall abgesehen, dass eine Beziehung von einem Akkord zum genau gleichen besteht, gehört ja zum Wesen dieser Beziehung, dass durch sie zwei verschiedene Höhlen samt Inhalt aufeinander bezogen werden. (393)

6. Harmonik

In den ersten Takten suche ich offenbar (bisher un- oder halbbewusst) immer noch nach so etwas wie einer tonalen Ebene oder nach dem, was dem entsprechen könnte, nach einem Tonzentrum, einer Achse, auf die die anderen Töne und die Zusammenklänge – wenn auch in neuer Weise – bezogen wären. Das äußert sich vor allem darin, dass ich die ersten Töne abtaste: Wer von ihnen ist der Zentralton bzw. wenn ich mir mehrere Töne als in ein Koordinatensystem außerhalb des Nullpunktes eingezeichnet denke, welchen Ton (der zur Zeit gar nicht erscheint) definieren sie als

Nullpunkt und Zentralton, bzw. welches Instrument hat bezüglich der Festlegung bzw. Verkündigung des Zentraltones das Sagen, wer hat, strahlt aus oder wem wächst so viel Autorität zu, dass dieses Instrument nun endgültig klarstellt, welches der Zentralton sei.

Nach einigen Sekunden stellt sich dann – so mein Eindruck bisher – heraus, dass es diesen Zentralton gar nicht gibt, und einige Sekunden später schon empfinde ich das nicht mehr (im Gegensatz zum Hören soeben des Satzbeginns) als Mangel, – diese Musik hat sich dann sozusagen a) in einem Koordinatensystem aufgehängt, in dem es surrealistischerweise keinen Nullpunkt mehr gibt, oder b) schwebt frei im Raum als komplexes, lebendiges Gebilde, das weder eine Unterlage noch einen einzigen Ton als Zentrum braucht (wie bei einer astralen Wolke liegt der 'Kern' irgendwo in der Mitte, aber als etwas Ausgedehntes, als wenn etwa fünf der sechs Atome um einen Kern kreisen und das Ganze etwas Stabiles ist). (39)

Im Vergleich zu tonaler Musik fehlt mir hier der ‚Grund‘ im Sinne von dem Erdboden, auf dem ich gleichsam zugleich mit der Musik stehen kann. Hier beim Webernsatz erfahre ich mich als einen, dem zur Zeit jeder ‚Grund‘ unter den Füßen fehlt.

Ich erlebe derzeit diese Musik als ‚grund‘-los, zwar als schwebend, aber gleichzeitig als losgerissen von etwas, gleichsam als amputiert, als entwurzelt. Dass trotzdem alles so entschieden und mit innerer Sicherheit erklingt, ist mir eigentlich unbegreiflich, – von meiner derzeitigen Position aus wäre eher ein trotziges Dennoch, ein Gegenangehen gegen meinen 'Vorwurf' angebracht, dieser Musik fehle der 'Grund'. Erstaunlicherweise hat sie es gar nicht nötig, darauf irgendwie einzugehen, diesem Verdacht vorzubeugen o.ä.

Dass diese Musik so sehr in sich zu ruhen scheint, 'obwohl' sie mir 'ohne Grund' zu sein scheint, macht mich stutzig und gibt mir zu denken. Während tonale Musik sich immer an ihren tonalen Grund hält (bzw. ich mich beim Wahrnehmen gleichsam auf diesen Grund begeben), könnte man meinen, diese Musik halte sich an etwas anderes. Denkbar wäre, dass ich eine ähnliche Sicherheit empfinde wie beim Wahrnehmen des Grundes der tonalen Musik, wenn ich erst einmal herausbekommen hätte, woran sich diese Musik hält oder worin bei ihr der Grund (oder das ihm Entsprechende) zu sehen sei.

Denkbar wäre ja, dass ich mit dem Grundtonempfinden und dem Gefühl für die tonale Ebene, den tonalen Grund, bei mir selbst meine Beziehung

zum Leiblichen mit einfließen lasse, z.B. indem ich über meine Füße mit dem Erdboden oder mit dessen Stellvertreter, etwa dem Fußboden, verbunden bin, also leiblich sozusagen grund-orientiert bin, – mich am Grund als Widerstand und als dem mich Tragenden, auf dem ich stehe, immer wieder orientieren kann. Dieses Moment des Sich-orientieren-Könnens – wenn es hier eines wäre – fiel dann ja weg, wenn ich den ‚Grund‘ (den ich im tonalen Grund sah) jetzt nicht mehr erkennen kann. Seine Eigenschaft als Orientierungsmarke wäre also für mich wichtig, und das Fehlen dieser Orientierungsmarke ist vielleicht einer der Ursachen, dass ich angesichts des Webernsatzes ziemlich ‚orientierungslos‘ war (zumal ich Fremdwissen usw. ja ausschalten wollte). (111)

Viele Töne kommen mir zunächst so vor, als ‚passten‘ sie nicht ‚zusammen‘ zum einen wohl von meiner tonalen Hörweise her gesehen, zum anderen aber vielleicht auch deshalb, weil ich noch nicht erfahren und erkannt habe, in welcher Weise und unter welchem Gesichtspunkt sie doch zusammenpassen könnten. Indem der Komponist sie aber nun einmal so ‚zusammengestellt‘ hat, macht mir das Werk ein Angebot, nämlich herauszufinden und zu lernen, wie diese Töne doch noch als zusammenpassende aufgefasst werden können. D.h. ich muss das suchen und finden, was diese ‚nicht zusammenpassenden‘ Töne letztendlich doch zu zusammenpassenden macht, – wobei ich unterstelle, dass Webern sie als zusammenpassend empfand, von den Stellen einmal abgesehen (die ich noch nicht genau kenne), an denen er vielleicht etwas Analoges zur alten Vorhaltsbildung, jetzt aber im Atonalen, empfand, nämlich dass sich auch in dieser atonalen Musik erst mit einer gewissen Verzögerung das ‚Zusammenpassen‘ einstelle.

Wenn ich davon ausgehe, dass die Töne zusammenpassen, dann mache ich mich damit zu dem, der das noch nicht einsieht und noch nicht begriffen hat, ich erniedrige mich selbst sozusagen. Für manchen Laien mag das schon schwer sein, sich dazu zu überwinden, zumal wenn er von der Musik zunächst so wenig Belohnung erhält, es ihm so wenig honoriert wird. Ich muss also sehr viel investieren: a) den Tönen den Vorschuss einräumen, sie passten zusammen, obwohl nach meinem derzeitigen Eindruck das gar nicht der Fall ist, b) mich selbst zum Nicht-Wissenden, Schwer-von-Begriff-Seienden erklären, c) mühsam ausfindig machen, inwiefern diese Töne denn nun doch noch als zusammenpassende aufgefasst werden könnten.(143)

Wenn die Musik anfängt, so beginnt ihre für mich so neuartige Harmonik sich zu etablieren und zu entfalten, so wie man einen Teppich ausrollt. Aber zurzeit stehe ich noch nicht auf diesem Teppich, sondern schaue seinem Entrolltwerden nur zu und gelange auch nicht auf ihn hinauf. Er ist der Boden dieses Stückes, aber noch nicht 'mein' Boden. Ich stehe offenbar immer noch auf dem Boden der tonalen Harmonik, aber es ist sozusagen Winter dort, alles ist abgeräumt, leer und schlummernd. Nichts strömt mehr von diesem Boden in mich hinein, das Störmoment fehlt, und ich fühle mich schon recht frei von der tonalen Harmonik beim Hören dieser Webernmusik. (373)

Ich könnte mir vorstellen, dass hier ein Instrument immer weiter in die Tiefe hinab spielte und dass irgendwo da unten der 'tiefste' Ton wäre. Den könnte ich dann sozusagen als den Boden, als das 'Unterste' nehmen, – aber er könnte nie das Tragende sein, das zum Boden-Sein gehört. Er wäre immer nur das Ende einer Skala. Etwas anderes wäre es, wenn er die ganze Zeit als Orgelpunkt ausgehalten würde, und 'darüber' erklängen die anderen Töne. Aber das wäre ein anderes Darüber, als wenn etwas durch einen Boden real abgestützt und dadurch von ihm wirklich getragen wird. Die übrigen Töne klettern gleichsam in einem Netzwerk, an einem Netz auf und ab, das weit über dem tiefsten Ton in der Luft hängt. Das Netz trägt die Töne, nicht der tiefste Ton als 'Boden' tut das. (483)

Die Harmonik kam mir (als extrem Unkundigen, der gar nicht weiß, was Harmonik ist) vor wie Stoff-Stücke, die zwischen den erklingenden Stimmen aufgespannt sind und sozusagen die Töne bekleiden. Wenn man sich vorstellte, diese Stoff-Stücke fehlten, dann wären nur noch die unbekleideten Stimmen da im luftleeren Raum, ohne etwas anderes 'dazwischen' als nur leerer Raum. Die Harmonik 'verbindet' die Stimmen miteinander, oder man könnte auch sagen, die Stimmen machen etwas von den Beziehungen hörbar und gleichsam vor dem inneren Auge sichtbar, die zwischen ihnen bestehen, – die Stimmen sind gleichsam die Rahen, zwischen denen die Segel (die Harmonik) aufgespannt sind. Ich habe nicht den Eindruck, als wäre die Harmonik so stabil (im Gegensatz zu alter Harmonik), dass sie die Stimmen 'trüge', sondern die Stimmen sind das momentan für mich Stabile und Zentrale, und die Harmonik resultiert aus der jeweiligen Konstellation der Stimmen: Je nachdem, wieviel Raum die Stimmen zwischen sich gerade lassen, ist dann die Harmonik: Die Stoff-

Stücke bekommen ihre 'Form' von den Stimmen, – ihre Tönung aber scheint mir das zu sein, was die Stoff-Stücke aus sich heraus beitragen, wenn auch sozusagen inspiriert durch die Töne, die in den Stimmen gerade erklingen und eine Rahe für die 'Segel' abgeben. Die Harmonik – so stelle ich mir das jedenfalls vor – wird letztlich ja durch die Stimmen bestimmt oder sozusagen ziehen die Stimmen durch ihre jeweilige konkrete Art, so und nicht anders zu erklingen, der Harmonik deren Grenze.

Aber ich nehme nicht wahr, dass die Harmonik sich aus der Konstellation der Töne 'ergibt', sondern ich nehme es so wahr: Die Töne schaffen einen 'Raum', eine Freistelle/Leerstelle, und die Harmonik 'erscheint' dann in dieser Leerstelle, stellt sich so ein, wie ein Lichtbogen plötzlich entsteht zwischen hochgeladenen Elektroden: Der Lichtbogen speist sich aus den Elektroden, aber er scheint als Erscheinung etwas Eigenständiges zu sein, scharf unterschieden von den Elektroden: sichtbar gewordener Strom.

Vielleicht könnte man sagen: Die Stimmen sind jede für sich Musik, und außerdem sind die Stimmen kombiniert eine zwei- oder mehrstimmige Musik, und außerdem 'ergibt' sich ein 'Dazwischen', das ohne die Stimmen nicht wäre, das aber etwas anderes ist als die je für sich genommen ja einstimmigen Stimmen. Indem die Stimmen 'zusammen' erklingen, wird etwas in die Welt gesetzt, was beim Erklingen der je einzelnen Stimme nicht da ist (von dem man der einzelnen Stimme nichts anmerkt).

Beim Beginn des zweiten Abschnitts: Die Klarinette setzt mit ihren drei ersten Tönen, wenn man sie sich als gleichzeitig erklingend vorstellt, einen bestimmten Akkord hin; in der Tiefe antwortet jemand, wiewohl einstimmig spielend, zusammengenommen auch mit einem Akkord, aber einem anderen. Sozusagen hängt oben ein Stoff-Stück mit der Harmonik I und unten erscheint ein Stoff-Stück mit der Harmonik II, und für einen Augenblick sind beide Akkorde gleichzeitig zu hören (bzw. erklingt der zweite in den Nachhall des ersten hinein). Es ist ja nicht so, dass die antwortende Stimme den gleichen Akkord brächte, nur in anderer Klangfarbe und anderer Helligkeit. Von den vielen 'Stoff-Fetzen', mit denen das ganze Werk sozusagen gepflastert ist, werden immer ganz wenige 'sichtbar', je nachdem, auf welche 'Rahen' der Blick gerade fällt. Und wenn man sich jedes Stoff-Stück mit einer eigenen Farbe versehen vorstellte, dann hätte man ein interessantes Farbenspiel, unaufdringlich und unspektakulär, aber mannigfaltig, abwechslungsreich und vom Laien nicht im Gedächtnis zu behalten.

Ich habe den Eindruck, dass sich die Stoff-Stücke, die wie kleine Segel zwischen den Rahen ausgespannt sind, nicht immer in einer Ebene befinden (wie es beim Segelschiff die Regel ist), sondern dass manchmal einige Stoff-Stücke um eine Viertel- oder Halbdrehung verdreht sind, also ein wenig 'quer' stehen und sozusagen ihr Eigenleben betonen, sozusagen ihren eigenen Willen haben und den auch durchsetzen. D.h. die Harmonik ist dann nicht völlig homogen, sozusagen eindimensional, sondern in sich vielfältig, sozusagen widersprechen sich die 'Teile' ein wenig, es sind sozusagen kleine Brüche darin, Kanten treten an Stellen hervor, wo – wenn alles in einer Fläche läge – nichts hervortreten könnte.

Denkbar wäre, dass sich darin andeutet, dass ich in solchen Fällen die einzelnen Harmonien nicht 'unter einen Hut kriege', – dass ich es zulassen muss, dass ich sie als nicht verschmelzbare hinzunehmen habe, – sie scheinen so eigensinnig je auf sich selbst zu beharren, dass es mir (als dem Laienhörer) nicht möglich ist, sozusagen eine Evangelienharmonie in mir zu konstituieren: den einen ‚Gesamttakkord‘, der z.B. drei verschiedenartigen Stoff-Stücke umfasste, gibt es in meinem Hör- und Erlebensrepertoire offenbar nicht, – für mich zerfällt die Harmonik an dieser Stelle in die drei Stoff-Stücke, ich kann offenbar diese drei Akkorde nicht synthetisieren zu einem integrierten Gesamttakkord (und leide darunter momentan auch nicht, ich stelle momentan kein Bedürfnis fest, solche Synthese zustande zu bringen, obwohl ich mir 'denke', dass mir dadurch ja möglicherweise etwas entgeht). Ich stelle bei mir fest, dass ich staunend dem harmonischen Geschehen in seiner von mir nicht wirklich fassbaren Vielfalt zuschaue. Allerdings habe ich momentan den Eindruck, dass die Stoff-Stücke nicht das Hauptziel des Komponisten waren, sondern dass sie willkommenes Zusatzprodukt waren, während die Stimmen selbst und was sich in ihnen und in ihrem Kombiniertsein verbirgt, die Hauptsache waren. (603)

Es fehlt das homophone und homorhythmisch-gemeinsame Voranschreiten der Stimmen. Gäbe es eine solche Partie, dann könnte man dort die Harmonik in Reinkultur studieren, denn dann gäbe es jeweils nur ein einziges 'Stoff-Stück'. Man könnte einen Akkord nach dem anderen so wahrnehmen, erleben und analysieren wie die Akkordfolge eines Kantionalsatzes. Ich könnte dann die Harmonik auch viel besser genießen. In diesem Werk aber ist die Harmonik insofern karg, als das Harmonische immer nur kurz aufblitzt, – das Polyphone dominiert sehr stark, wobei

zudem einige der Stimmen je auf verschiedene Instrumente im Nacheinander verteilt sind, sodass der Eindruck des Konzertierenden entsteht, obwohl nicht echt im alten Sinn 'konzertiert' wird. (606)

7. Instrumentation

Das instrumentationsmäßige Gewand habe ich bisher wohl fast immer so gehört, als wäre es austauschbar und als könnte es auch anders sein. In Wirklichkeit 'ist' es ja so und nur so, wie es jetzt ist, – es ist keineswegs mehr austauschbar. Das Werk ist in dieser Hinsicht festgelegt, es ist gleichsam in dieses Klanggewand eingesperrt bzw. dieses Klanggewand ist ihm als Außenhaut fest angewachsen, – es gibt das Werk nur in dieser klangfarblichen Gestalt, sofern es original aufgeführt (und nicht etwa bearbeitet) wird. Diese eine instrumentationsmäßige Gestaltung seines Klanges ist sozusagen das Schicksal dieses Werkes.

So sind schon vorne im ersten Teil oft dicht nebeneinander gestellt der Metallklang des Horns und der hier auch fast etwas metallisch wirkende Klang der tiefen, intensiv gespielten Klarinette, – beide haben dieses metallische Leuchten in ihren Klängen, während die Streicher etwas rauer und faseriger wirken. Mit diesen metallischen Klängen von Horn und Klarinette ist das Werk gleichsam armiert, diese Klänge sind wie metallene Beschläge an einer Kiste aus der Ritterzeit oder wie Kanonen in den Brüstungsöffnungen einer alten Burg. Genauso und nicht anders 'ist' jetzt das Werk, – hinter diesen metallenen Beschlägen versteckt es sich sozusagen mit einem Teil seiner selbst. Hinter ihnen lebt das Weiche, Lebendige, jene andere Seite seines Wesens, die dann bei den zarteren Tönen zutage tritt. Diese weiche, zarte Seite ist ja nicht einfach weg, wenn die metallischen Klänge der Armierung erklingen, sondern 'für mich' (wohl auch aufgrund des so vielmaligen Hörens) nur dahinter verborgen, und aus ihrer Verborgenheit heraus bewirken sie 'für mich', im Rahmen meiner Konkretisation, dass diese metallische Armierung nicht zu hart 'wirkt', – dass ich sie nicht fehlinterpretiere, sondern dass ich sie poetischer auffassen kann, als man es vielleicht täte, wenn man das gesamte Werk gar nicht kennte, sondern nur atomistisch das in diesem Augenblick hier am Ort Erklingende für das Wahre und Ganze nähme. (436)

8. Beziehung Ton / Werk

Die Tonfolgen kommen mir jetzt vor wie Filigranwerk, wie ein fein aus Stein gebildetes Ornamentwerk (etwa an einer arabischen Moschee). Die Töne scheinen 'vergänglich' zu sein, so die herkömmliche laienhafte Auffassung. Hier aber wird mir immer deutlicher, dass sie als Teil dieses Filigranwerkes fest und bleibend sind. Sie leuchten nur auf in dem Moment, in dem sie erklingen, und hinterher sind sie wie vorher 'da', nur im Dunkeln. Das gesamte Werk ist 'da' wie ein Bauwerk in tiefster Dunkelheit, und es erscheint licht-abstrahlend nur das, was gerade erklingt.

Was gerade erklingt, kommt ja in sein 'gerade jetzt' nur durch den Kontext, d.h. durch alles Übrige. Alles Übrige ist seine Randbedingung und ist schon von daher latent anwesend. Das Erklingen dessen, was gerade dran ist, ist ja nichts total Autonomes von dieser 'Stelle' her. Man müsste also wohl Erklingen und Anwesend-Sein trennen. Es ist immer viel mehr anwesend als erklingt bei solch einem Werk. Aber beim anfänglichen Hören 'sehe' ich nicht oder viel zu wenig, was im Dunkeln verborgen ist, und nehme atomistisch nur das gerade Erklingende wahr. Das Werk schiebt sich aber allmählich wie ein großes U-Boot in der Dunkelheit zu mir heran und ist dann wie ein riesiger Klotz im Dunkeln 'da', ist in Gänze mein Gegenüber, wobei das, was von ihm im Dunkeln liegt, mir vielleicht ebenso viel Kopfzerbrechen macht (nur in vielleicht etwas anderer Weise) wie das, was gerade erklingt und deshalb im Hellen liegt. Letzteres scheint ja gut beobachtbar zu sein, da es aber integrativer Bestandteil des Ganzen ist, von dem das allermeiste ja im Dunkeln liegt, kann ich das im Hellen Liegende nur unvollständig erfassen, eben weil ich den Kontext so schwer miterfassen und deshalb das Erklingende als fast Kontextloses eben nur zum Teil erfassen kann.(274)

Wenn ich die sonstige reale Welt mit in den Blick nehme, dann sind die Töne recht wenig, sie sind – vordergründig betrachtet – nur Schallwellen. Andererseits entsteht aus ihnen etwas granithaft Widerständiges, – das 'Werk', das ich nicht wegwischen, nicht auslöschen, nicht knacken kann, das mir Widerstand leistet und sich als unheimlich zäh erweist, viel zäher als etwa ein Holzstuhl, den ich in lauter kleine Stücke zertrümmern, gleichsam atomisieren könnte. Das kann ich beim 'Werk' nicht, es steht mir insofern viel machtvoller gegenüber als der Holzstuhl. Merkwürdig ist,

dass dies machtvolle Quasi-Gegenüber 'eigentlich' nur aus so vergänglichen und zarten Tönen 'besteht' (oder vielleicht besser gesagt: sich ihnen verdankt). Die Bausteine sind so luftig und im wörtlichen Sinne vergänglich, – das Werk aber, das auf ihnen basiert, ist enorm haltbar und dauerhaft. Es kommt mir so vor, als gäbe es da einen unerhört hart werdenden Klebstoff, einen Kitt von ungeheurer Kraft (so wie Elektronen im Atom von ungeheuren Kräften in ihren Bahnen gehalten werden), – eine Kraft, die aus so zarten Tönen ein so haltbares und kräftigen Widerstand leistendes Werk macht.

Erstaunlich ist auch, dass es möglicherweise dieses Werk als das so machtvoll Widerständige 'nur' in mir, nur im Rahmen meiner jeweiligen Konkretisation gibt, während mir meine Seele und damit auch der seelische Raum, 'in' dem sich das alles abspielt, gar nicht als so haltbar, dauerhaft usw. vorkommt. Ich habe mir da sozusagen einen Felsbrocken angelacht, meine Seele ist gleichsam der Uterus, in dem sich – einem Kuckucksei im Nest eines kleinen Singvogels vergleichbar – dieses Werk eingenistet hat oder in den es gleichsam wie ein U-Boot hineingeschwommen ist (und ich bin – da ich das ja alles leisten muss – sozusagen auch noch selbst schuld daran). (390)

Ich hatte über weite Strecken des Anfangs und dann wieder gegen Schluss die Phantasievorstellung: Ich befinde mich im Maschinenraum eines großen Ausflugsdampfers. Hier unten stampfen die Kolben, gehen die Schiebestangen hin und her, drehen sich die Schwungräder, – in dieser Wärme hier wird die eigentliche Arbeit getan. Darüber aber, das ist der Überbau, der von dem hier getragen wird.

Dieses Bild könnte ich so deuten: Die Musik selber, der ich hier beim Hören unmittelbar gegenüber sitze und bei der ich hautnah bin, arbeitet und lebt ganz dynamisch und kraftvoll, – was an Motiven, Melodielinien usw. wahrnehmbar ist, das läuft ganz kraftvoll aus sich selbst heraus ab, ich bin nur der andächtige und in gewisser Weise bewundernde Zuschauer. Das alles aber dient – außer dass es um seiner selbst willen abläuft – dem Überbau, dem, was dieses Geschehen an analysierbaren Strukturen, an Kompositionstechniken u. ä. mit sich herumträgt. Wenn ich seitlich auf den Maschinenraum sehe, dann sehe ich die Musik selber, wie sie in Tätigkeit, in Arbeit ist. Wenn ich von oben, vom Deck darüber, auf sie hinunterschaue, dann sehe ich sie durch das Geflecht von analysierbaren Strukturen, kompositionstechnisch Erklärbarem usw.

hindurch. Ich sehe diesen Überbau fest auf der Musik selber sitzend, gleichsam auf ihr reitend.

Es mag ja sein, dass ich nur in dieser Sichtweise das Werk als Kunstwerk wahrnehmen kann. Wenn ich mich aber auf die Seite der 'Werkstätigen', der Heizer und Maschinisten schlage, den prachtvollen Oberbau des Schiffes verlasse und in den Maschinenraum hinabsteige, dann fehlt vieles Brillante, Unterhaltsame und vieles, was für jene geeignet wäre, die gerne über Musik 'reden'. Dafür bin ich aber originär bei dem, ohne dass der ganze Überbau gar nicht oder nur amputiert-abstrakt 'schein-existieren' könnte. Es gibt offenbar vieles in mir, was sich in aller Schlichtheit, ohne Schnörkel und ohne verklärende intellektualistische Verbrämung mit dem von der Musik verbrüdern kann, was ich von ihr gleich den Maschinen im Maschinenraum wahrnehme.

Mich erstaunt, dass für mich hinsichtlich dieser Musik eine derartige Trennung gleichsam zwischen der Welt des Maschinenraums und der Welt der Decks des Schiffes besteht. Vielleicht kommt das u.a. daher, dass sich die Musik auf der Maschinenraum-Ebene in so kräftigen Bewegungen bewegt, dass ich diese gut beobachten und sie in der Phantasie gleichsam mit vollführen kann. Eine Struktur oder ein Sinnzusammenhang aber ist derzeit für mich sozusagen etwas Statisches, von allem tatsächlichen Sich-Bewegen Abgehobenes. Daher erlebe ich offenbar einen Kontrast zwischen jener Dimension, in der die Musik leibhaftig wird, und jener, in der mir das Geistige oder Intellektuelle deutlich zu werden beginnt (bzw. wo ich es vermute).

Offenbar bin ich noch nicht so weit (falls man dahin kommen könnte), dass sich das Strukturelle und das ganze Geflecht der Sinnzusammenhänge für mich dynamisiert, – dass ich es als etwas Lebendes erleben kann, statt es nur denkend und schemenhaft mir vorstellen zu können.

Erstaunlich ist möglicherweise auch, dass es überhaupt möglich ist, dass ich die Musik auf der Maschinenraumbene mit solch lebhaftem Interesse und solchem Wohlgefallen und innerer Befriedigung und emotionalem Angetansein verfolgen kann, ohne nennenswert an den Überbau zu denken. Was sagt das denn im Grundsätzlichen über mich aus? Bin ich klangsinnlich so leicht bedienbar und zufriedenstellbar? Wie kommt es, dass es mich beim Hören dieser Musik relativ wenig bekümmert, dass ich mit dem Überbau so wenig Kontakt habe? Die Musik der unteren Dimension ist für mich doch sehr faszinierend, wie

etwa ein Wald oder ein Feldrain es sein können, auch wenn ich beides nicht als Biologe betrachte.

Offenbar gibt es einen ganz direkten, urtümlichen, vielleicht archaischen Zugang zu solcher Klangwelt. Der aber war mir nicht von Anfang an möglich, sondern es brauchte sehr lange, bis ich dieser Musik in dieser Dimension und auf diese Art so viel abgewinnen konnte.

Mir scheint, als wäre eine besondere Art von Nähe entstanden, obwohl ich zu wissen glaube, dass ich vom Überbau noch viel zu wenig weiß und insofern dem Kunsthaften an diesem Werk noch lange nicht gerecht werde. Erstaunlich ist aber, dass ich trotzdem schon in solche Nähe zu diesem Werk geraten bin, – dass es sozusagen auch ohne den Überbau geht. Wie aber ist das möglich? Sind die untere Dimension und der Überbau so wenig miteinander verklebt, dass ich das eine ohne das andere erleben und genießen kann?

Bei tonaler Musik hätte sich nach fast vierhundertmaligem Hören das Strukturelle wohl längst derart aufgedrängt, dass eine solche Trennung von unterer Dimension und Überbau gar nicht mehr durchzuhalten wäre. Hier aber ist – für mich – der Überbau noch so sehr verborgen, dass ich das wenige, was mir bis jetzt deutlich geworden ist, mühelos vernachlässigen kann. 'Nähe' hat sich für mich vor allem in der unteren Dimension angebahnt, – der Überbau ist mir immer noch ziemlich fern. Oder anders ausgedrückt: Die Musik als klangsinnliches Geschehen ist für mich prall und höchst farbig und mit dem inneren Auge greifbar da, während der Überbau nur schwach, schemenhaft, als dünner Schleier sozusagen darüber schwebt, noch nicht tragfähig, nicht belastungsfähig, etwa um Hypothesen bestätigen oder verwerfen zu können usw.

Ich selbst erlebe mich dabei ja unterschiedlich. Bei der unteren Dimension bin ich der, der mitwandern kann, – ich bin selber als etwas Originäres angesprochen, als Partner. Bezüglich des Überbaues aber bin ich der Suchende, der Fragende, Zweifelnde, der im wesentlichen nur intellektuell Geforderte und Angesprochene, – der, der dabei noch nicht warm geworden ist. (398)

Vielleicht ist es ja beim Hören dieser Webernmusik zu einem beträchtlichen Teil auch so faszinierend, zu beobachten, wie das Werk gleichsam aus den Tönen in sein Dasein quillt, wie es sich im Durch-die-Töne-hindurch-Scheinen etabliert und immer mehr Gestalt annimmt (auf dem Hintergrund seines In-mir-schon-Anwesens) und wie es dadurch die

Töne gleichsam adelt. Vielleicht kann man sich das Verhältnis der Töne zum Werk und umgekehrt in etwa wie das einer Symbiose vorstellen (wie z.B. bei der Mykorrhiza): Jeder gibt und nimmt zugleich. (412)

'Nehme' ich das Werk als ästhetisches Gebilde tatsächlich 'wahr'? Vielleicht ist es so, dass ich nur die Töne wahrnehme, dabei aber an das Werk denke und subjektseitig fingiere, ich nähme auch das Werk wahr, und dabei mir etwa die Töne von dem Werk wie von einem Gespinnst überzogen vorstelle und daraufhin auch glaube, diffus derart wahrzunehmen, während das in Wirklichkeit vielleicht gar nicht der Fall ist.

Die Töne 'wahrzunehmen' ist offenbar kein Problem. Wie aber könnte ich das Werk 'wahrnehmen'? Soll ich die Wahrnehmung der Töne unterdrücken oder einklammern, oder soll ich gleichsam durch die Töne hindurch auf das Werk 'schauen'? Oder sind die Töne die Stellvertreter des Werkes?

Wie kommt das Werk in die Töne? Wie kommt die Webernmusik als Kunstwerk in die von ihr ‚benutzten‘ Töne?

Vielleicht kann man sich das so vorstellen, als würde ein großes Tuch (das Kunstwerkhafte dieser Webernmusik) mit Hilfe eines Reißverschlusses an eine am Boden verankerte niedrige Borte (die Töne) angeheftet (oder ein Segel über einen Reißverschluss an eine Borte, die am Großbaum befestigt ist). Zu Beginn der Webernmusik sind die ersten Töne voll da, das Werk ist aber erst zu einem ganz geringen Teil da. Nach und nach aber ändert sich das: Das Werk schwillt zu immer größerer Mächtigkeit an, die Töne aber bleiben die gleichen, sie bleiben auf ihrem Niveau, das sich gemessen an dem wachsenden Niveau des Werkes zunehmend erkennbar als doch recht niedrig erweist (wobei sich die Töne trotzdem als unentbehrlich erweisen).

Mir scheint, dass es oft so war, dass etwa von der Mitte des Werkes an das Werk sehr das Übergewicht bekam, wobei die Töne ihre Rolle und Funktion mir gegenüber zu ändern schienen. Am Anfang des Werkes sind sie mir oft wie unbegreifliche, stark beeindruckende ‚Wesen‘ mit ganz eigener Welt erschienen, von der Mitte des Werkes an aber sind sie sozusagen die Trittbrettfahrer, jene, die außen mitfahren und von außen her und außen bleibend immer ihren tonlichen Kommentar, ihre tonliche Färbung des Werkgeschehens abgeben. Die Töne blieben dann dem Werk in gewisser Weise etwas äußerlich, andererseits verhinderte offenbar das

Werk, dass die Töne sich mir derart als gleichsam eigene unergründliche ‚Persönlichkeiten‘ offenbarten, wie sie es ganz am Anfang, mit ihrem Erscheinen aus der Stille (und dem Nicht-Existieren des Werkes) heraus, tun konnten. (414)

Zurzeit kommt es mir wohl so vor, als wären (a) das Werk in seinem Eigentlichen die eine Welt, (b) die Töne an sich und ihre Beziehungen zueinander an sich eine andere Welt. Wenn es mir gelänge, beide Welten miteinander zu verzahnen, so ergäbe das einen ungemein reichhaltigen und komplexen Musik-‚Kosmos‘ (ohne dass das etwas mit ‚Kosmischem‘ zu tun hätte).

Gibt es Widersprüche zwischen diesen beiden ‚Welten‘ oder zumindest ein gewisses Konkurrieren, zumindest auf der Ebene meiner relativ laienhaften Konkretisation? Der einzelne Ton erscheint mir auf jeden Fall als lebenskräftig, voller Lebendigkeit und Vitalkraft. Erscheint mir das Werk auch so? Der einzelne Ton erscheint mir zumeist als sozusagen in einem guten Sinne extravertiert, von innen heraus nach außen strahlend und auf Kontakte aus. Kann das Werk aber dauernd diese Extravertiertheit der Töne ertragen? Müssten einige Töne nicht doch verhaltener, geduckter, resignierter, nicht-strahlend gespielt werden? Entstände dann aber nicht ein Widerspruch zwischen der Extravertiertheit ‚dieser‘ Töne und dem Werk? Man könnte wohl das Werk mit den falschen Tonqualitäten spielen. Denkbar wäre, dass das Werk als Tonqualitätsregulator wirkt und um seiner selbst willen wirken muss. Dann formte sich das Werk die Töne nach seinen Notwendigkeiten, oder anders ausgedrückt, es wählte von den Möglichkeiten, die einem Ton gegeben sind, jene Möglichkeit aus, die exakt an dieser Stelle zu dem Werk am besten passt. (417)

Es könnte ja – rein theoretisch gesehen – sein, dass die Töne Fremdlinge im Land des Werkes sind, nur Mietlinge, und dass es idealerweise so wäre, sie wären nicht Fremdlinge, sondern vom Werk authentisch Erzeugte und nur für dieses Werk Erzeugte. Da das in Wirklichkeit nicht so ist, muss ich es wohl fiktional erzeugen (vielleicht tun das auch die Spieler, gleichsam um dem Werk einen großen Gefallen zu tun, nach dem Motto: Spiele so, als wenn du nur für dies eine Werk spieltest und es nichts anderes für dich gibt, zumindest während du dieses Werk spielst.). Vielleicht heißt ‚Dienst an der Sache‘ in diesem Fall auch: Jeden Ton so spielen, dass dadurch dem

Werk das Gefühl gegeben wird, es sei von allen Werken das wichtigste und das einzig allein entscheidende. (418)

Wenn das Werk aber in der Pause anwesend ist, obwohl die Töne fehlen, und wenn es bei dünner Zweistimmigkeit genauso anwesend ist wie bei hoher Dichte, was 'ist' das Werk dann? Beschwören die Töne das Werk herbei? Vollführen sie eine Zauberhandlung, um das Werk herbeizurufen? Aber könnten sie diese Zauberhandlung vollführen, wenn es nicht das Werk gäbe, das sie dabei steuert? Tragen die Töne, sobald sie zu einem Werk gehören, in sich gleichsam eine sich selbst erfüllende Prophezeiung? Gehen sie mit dem Werk schwanger, sind aber gleichzeitig von ihm befruchtet, – sind sie also merkwürdigerweise von dem befruchtet, mit dem sie schwanger gehen und das durch sie erst in sein volles Dasein hineingeboren wird? Bringen die Töne etwas zu dem, von dem sie dieses Etwas empfangen haben? Vollzieht sich da ein paradoxer Kreislauf? Bin ich Zeuge dieses Kreislaufes, – Zeuge dessen, wie sich das Werk aus schwangeren Tönen erhebt und sich entpuppt als das, was in den Tönen die ganze Zeit gelauert hat und nun zugleich mit den Tönen klingende Wirklichkeit wird (im Unterschied zu der nicht-klingenden Wirklichkeit dieses Werkes)? Spuckt der Notentext nicht nur die Töne aus, sondern auch das Werk? (422)

Ich kann immer noch nicht erkennen und begreifen, was das ist, was da 'erklingt'. Ich kann zwar beschreiben, wer da spielt und wie gespielt wird und andererseits, wie das kompositionstechnisch 'gebaut' ist, was den Spielern als Vorlage dient. Aber was dabei herauskommt und was dies an sich selbst 'ist', das kann ich immer noch nicht erkennen. Ist es eine Gegenwelt zur sonstigen Welt und insbesondere zur Natur? Geschieht hier das Wunder, dass in dem Allgemein-Klangliche, das dieses Werk mit vielen anderen teilt, das ganz Individuelle dieses speziellen Werkes geboren und ans Tageslicht (gleichsam ans Klang-Licht) kommt und nur dort und sonst nirgendwo sichtbar (hörbar) werden kann? Der 'Klang' als die Schiene, auf nur der allein mir solches zu Gesicht (Gehör) kommen kann?

Denkbar wäre ja auch, dass des weiteren faszinierend ist, dass das Allgemeine – der Klang – total verschmilzt mit dem Speziellen, sich mit ihm amalgamiert, gleichsam als wäre das Nicht-Klangliche des Werkes inkarniert in dem Klanglichen. Im Augenblick jedenfalls habe ich offenbar

zweierlei in der Hand, einerseits das Klangliche und das Er klingende, andererseits dasjenige, was ich vom Speziellen des Werkes derzeit erkennen und begreifen kann. Aber ganz dunkel glaube ich zu ahnen, dass da noch ein Drittes ist, etwas, was ganz wesentlich zu diesem Werk gehört, und deshalb kann ich das Werk nicht gänzlich erkennen und begreifen, solange ich dies Dritte, dies zum Zentralen des Werkes Gehörige nicht erkennen und begreifen kann.

Was ist das Werk als Werk? Dass es sich im Klanglichen inkarniert, ist Vorbedingung seiner vollen Existenz und gewiss faszinierend. Alles aber, was von diesem Klanglichen nicht nur einzig und allein diesem Werk zugehört, sondern auch anderen Werken, scheidet – schon deshalb – aus dem aus, was ich für das ganz Spezielle dieses Werkes halte. Was ich dagegen derzeit an Unterschieden zu anderen Werken sehe, die konkrete Form der Motive usw., das braucht deshalb noch nicht das im tiefsten Sinn 'Wesentliche' zu sein, – das sind alles auch notwendige und charakteristische Dinge, aber vielleicht doch mehr in den oberen Schichten angesiedelt, – ich schaue vielleicht gleichsam nur immer auf das Fell (eines Pferdes), aber begreife nicht das Pferd, das als Ganzheit hinter diesem Fell steht und von dem her dieses Fell nur seinen eigentlichen Sinn bekommt (oder mit einem anderen Bild: Ich nehme die Steine, Fenster, Türen, Lüftungschächte, Schornsteine usw. eines großen Gebäudes wahr, begreife aber nicht, dass es sich beispielsweise um ein Krankenhaus handelt.). (434)

Das Neue sind für mich die 'dissonanten' Intervalle, die nicht mehr als im alten Sinne 'dissonant', sondern in ihrem Eigenwert und als Wesen sui generis wahrgenommen und erlebt werden wollen und deren innerer Reichtum von mir nachvollzogen werden will.

Was 'zeigt' sich denn von dem allen 'vom Werk selbst her'? Bei einer Plastik zeigt sich ja auch das Material, und ich empfinde es zumeist so, dass dieses Material mir zuruft, dass ich mich 'auch' auf es direkt um seiner selbst willen einlasse und dann das, was ich da erfahre, mit dem in Beziehung setze, was der Bildhauer 'aus' bzw. ‚mit‘ diesem Material 'gemacht' hat.

Das Material hat seine eigene Würde. Und wenn ich mich direkt dem Material konfrontiere, dann konfrontiere ich mich auch einer besonderen Art von Realität, nämlich jener, die noch nicht von der gestaltenden Menschenhand berührt wurde und ihr noch nicht unterworfen ist, – selbst wenn ich das Material der fertigen Plastik betrachte und insgesamt sehe,

dass das Material sich gleichsam dem Willen des Bildhauers unterworfen hat. Aber es lugt doch an manchen Stellen recht deutlich als 'auch' wiederum nur es selbst hervor, – die Gestaltung schafft es oft nicht, total alles Material nur noch als das 'Gestaltete' sehen zu lassen, so dass fast immer auch noch etwas 'Originär-Ungestaltetes' wahrnehmbar bleibt.

Wenn ich bei der Webernmusik auf das Material schaue, dann schaue ich ja auch auf das, was Webern nicht geschaffen hat, – was sich ihm nicht verdankt, – ich schaue sozusagen an Webern vorbei. Ich könnte sozusagen das Werk missbrauchen, alles Gestaltete ignorieren und das Werk nur als Lieferanten von 'Material' auffassen, – das Werk gleichsam ent-werklichen. Das wäre dann immer noch etwas anderes, als wenn ein völlig desinteressierter Unkundiger das Werk als Werk gar nicht zu Gesicht bekäme und daher nur vor dem Chaotischen stünde, als das ihm dann das 'Material' vorkäme (und wohl auch vorkommen muss).

Vielleicht könnte man sogar noch weitergehen: Das 'Werk' ist nötig, um aus bloßen Tönen 'Material' werden zu lassen, und das Werk muss ich danach dann wegdenken, um dieses 'Materials' als seiner selbst ansichtig zu werden: Das 'Werk' als Materialschmiede. (447)

Offenbar haben das Werk und die Töne innerhalb meiner Konkretisation verschiedene Daseinsweisen: Die Töne können nicht weg, sie sind sozusagen durch ihr Erklingen gezwungen, in der Gegenwart anwesend zu sein, sie können sich nicht entziehen. Das Werk aber kann sich entziehen, – wenn ich z.B. müde bin, dann bleibt im Rahmen meiner Konkretisation wenig von ihm als ästhetischem Gebilde in seiner Ganzheit und mit der Fülle seiner Sinnzusammenhänge übrig.

Andererseits geht es mir manchmal auch so: Wenn ich nicht bereit bin (jedenfalls jetzt nach so vielmaligem Hören), mich auf jeden Ton einzeln einzulassen, dann ist gleichsam nur das Werk da, die Töne aber fallen dagegen ab, sie sind nur vordergründig da, nur eben, dass sie das Werk stützen. In solchem Fall kommen mir die Töne nur als das Benutzte vor, das anders zusammengestellt ein anderes Werk ergibt usw. Dann habe ich auch nicht den Eindruck, dass das Werk 'in' den Tönen steckt, sondern das Werk liegt sozusagen über den Tönen, führt in einer Schicht über den Tönen sein Dasein, hat sozusagen kaum Kontakt mit den Tönen.

Wenn ich mich dagegen stark in die einzelnen Töne einfühle und versuche, sie möglichst tief mitzuerleben und dabei intuitiv zu erfassen, was alles in ihnen stecken könnte und was sie alles bedeuten könnten für

sich genommen und dann auch in diesem Werk, dann bin ich seelisch viel näher an den Tönen. Dann werden sie für mich so zu gleichsam lebenden Wesen (wie etwa Pflanzen, z.B. Stämme von lebenden Bäumen), dass ich mir schon vorstellen könnte, 'in' ihnen stecke nun auch das Werk, – die Töne hätten in sich so viel Raum, dass außer ihnen selbst dort auch noch Teile des Werkes drinstecken könnten. Aber in diesem letzten Fall ist das Werk ganz anders mit den Tönen verwachsen, es besteht gleichsam eine Zusammenwachszone, während in dem ersten Fall in meinem Erleben die Welt der nur vordergründig wahrgenommenen Töne und die Welt des Werkes viel weiter voneinander entfernt sind, so dass ich dann den Eindruck habe, Töne und Werk gehörten daseinsmäßig verschiedenen Schichten und Dimensionen an.(495)

Mir kam es so vor, als wenn ich mir beim Hören der 'Töne' dieses Werkes das Werk nicht mehr wegdenken konnte. Das jeweils Erklingende war das, was gleichsam in das schweigend anwesende Werk hineingespielt wurde. Das Werk war so etwas wie ein Rahmen oder wie eine Rahmenhandlung, – das jeweils Erklingende war demgegenüber das aktuelle Geschehen. Dieses aber verdankt sich ungleich stärker dem Werk, als sich etwa ein literarisches Geschehen einer Rahmenhandlung verdankt. Das könnte bedeuten: Anfänglich nehme ich nur das jeweils Erklingende wahr (ggf. mit einiger Verblüffung). Allmählich konstituiert sich für mich im Hintergrund – als schweigsam Anwesendes – das 'Werk' (bzw. das, was ich dafür halte). Ich 'weiß' nicht wirklich genau, wie das Erklingende mit dem Werk zusammenhängt, wie es aus ihm 'entspringt', aber es kommt mir zunehmend so vor, als ob sich da etwas umkehrt: Zunächst erwächst aus all dem nacheinander Erklingenden etwas Gleichzeitiges, was aber realhörend nicht wahrnehmbar ist. Schließlich aber scheint es – im Rahmen meiner Konkretisation – so zu sein, dass mit dem 'Einsetzen' der Musik das Werk sich schlagartig als Ganzes im Hintergrund schweigend aufrichtet, schlagartig 'da' ist und nun von sich selbst her jeweils etwas in die jeweilige Gegenwart hergibt, was in dieser jeweiligen Gegenwart dann aufleuchtet. Das Werk zeigt sozusagen jeweils etwas in den Lichtkreis hinein, in dem mein Wahrnehmen stattfindet, und dort 'erklingt' es. (515)

Bringen die Töne das Werk hervor, oder bringt das Werk die Töne hervor? Oder ist es noch anders: Ohne das Werk gäbe es hier und jetzt nicht in solcher Weise die Töne, – ohne die Töne aber gäbe es auch nicht hier und

jetzt das Werk als mir direkt gegeben? Einerseits brauche ich die Töne, sie tragen das Werk zu mir, andererseits empfinde ich die Töne als etwas in Bezug auf das Werk Äußerliches, zumal sie sich jedem anderen Werk auch zur Verfügung stellen würden und insofern nicht total 'werkeigene' sind.

Andererseits 'sind' die Töne in besonderem, speziellem Sinne 'Musik'. Ist das Werk vielleicht weniger Musik, als ich immer annahm? Sollte das Werk etwas anderes sein als Musik, nur dass es sich der Töne bedient und dadurch in die Dimension/Sphäre 'Musik' gerät?

Wenn 'Werk' hieße: 'Gestaltetes', dann wäre ein Mal-Werk das mit Farben Gestaltete, ein Wort-Werk das mit Worten Gestaltete, ein Musik-Werk das mit Tönen Gestaltete. Dienen die Töne dem Werk hier so wie die Farben des Tuschkastens dem gemalten Kunstwerk?

Das Besondere hier scheint mir in der Richtung zu liegen, dass man wahrscheinlich Töne und Werk nicht so sehr trennen darf, wie ich es soeben tat. Man darf hier wohl nicht dichotomisch denken. Vielleicht 'offenbart' sich das Werk nach und nach 'im Tönen' der Töne: Man müsste also mehr auf das Tönen als Vorgang, als intensives Hinüberbringen von musikalisch Lebendigem und musikalischem Leben achten und nicht die 'Töne' als Sache oder Produkt, als nur Vorfindliches, gleichsam versteinert Fertiges ('Baustein') ansehen.

Dass Töne 'benutzt' werden und dass sie wie Bausteine dienen, ist die eine Seite. Das andere – in Bezug auf das Werk Wichtigere – ist vielleicht, dass nicht sie selbst, sondern das, was sie tun, nämlich 'tönen', den innigen und zugleich inneren Bezug zum Werk darstellen. Ihr Tönen ist als Tätigkeit mehr als nur ihr Als-Baustein-verfügbar-Sein. Im 'Tönen', nämlich in dem, was sich konkret in einem bestimmten Augenblick 'ereignet', verwandelt sich der 'Ton' in einen Prozess, so wie ein Kugelschreiber, der unbenutzt auf dem Schreibtisch liegt, erst im Schreiben wirklich zum Kugelschreiber wird. Und in diesem Tönen verlebendigt sich das Werk, – das Werk als Lebendiges und unerhört Kraftvolles wird real-existent erst im Tönen, aber nicht sozusagen in den – nur als Baustein angesehenen – Tönen.

Vielleicht könnte man sagen: Die Töne sind dem Werk äußerlich, nicht aber das Tönen, denn nur auf der Ebene der Töne als Bausteine gibt es die Spaltung in Töne und Werk. Sobald aber das Tönen selbst sich ereignet, spricht sich in ihm das Werk aus, kommt das Werk dazu, sich zu erzählen. Im Tönen wächst sozusagen der Ton über sich hinaus, er wird zu einem

Mehr, er verklebt und verschmilzt mit jenem Teil des Werkes, der gerade ins 'Erklingen' gerät.

Im Tönen ereignet sich sozusagen die Kernfusion, die Fusion der Kerne von Ton und Werk, und hier herrscht dann auch die unerhört große Spannung wie bei einer atomaren Kernfusion. Die Töne sind hinterher sozusagen genauso äußerlich dem Werk wie vorher, – während des Tönens aber findet sozusagen eine Vereinigung statt, mit höchster Intensität. Dasjenige vom Werk, was gerade ins Erklingen kommt, flammt auf und brennt lodernd in dem Moment, wo das Tönen für diesen Teil des Werkes die Geburt ins klangliche Leben hinein erbringt, – jetzt sind die Töne, die gerade am Tönen sind, dem Werk nicht mehr äußerlich, denn sie sind kernfusionsähnlich im Moment des Tönens mit dem Werk verschmolzen und stehen mit ihm an dieser Stelle im gleichen Feuer.

Was nehme ich denn (als extrem Unkundiger, der von Musik keinerlei Ahnung hat) wahr und was ich erlebe ich von dem, was sich im Moment des Erklingens exakt an jener Stelle ereignet, wo die Beteiligten ‚Werk‘ und ‚Töne‘ aufeinander treffen? Es kommt mir so vor, als entstünde hier etwas, was dem Schweißbogen beim Elektroschweißen vergleichbar ist, und als wären Töne und Werk zwei riesige Stahlplatten, die jetzt über eine Schweißnaht miteinander verschweißt würden. Der Schweißbogen entspräche dem kernfusionsartigen Verschmelzen von Werk und Tönen an der Stelle des gerade Erklingenden. Das Werk 'existiert' voll sozusagen nur in diesem Schweißbogen.

Erkaltete Elektro-Schweißgeräte sehen dagegen nach nichts aus, man kann sich als Laie überhaupt nicht vorstellen – solange man es nicht erlebt hat –, was da in Wirklichkeit passiert, wenn sie in Aktion sind. An der Stelle aber, an der das neueste Stück der Schweißnaht entsteht, ist sozusagen die Hölle los. Danach aber (bezogen auf das Verhältnis von Tönen und Werk) kühlt die ‚Schweißnaht‘ ab und löste sich dann (im Unterschied zum echten Elektroschweißen) wieder lautlos auf, – Töne und Werk träten wieder auseinander (und unter anderem auch deshalb wäre die erneute Aufführung nötig). (543)

9. Zum Anfang des Werkes

Zum Beginn des Webernsatzes: Eine merkwürdige Mischung von ‚bedächtig‘ und ‚absolut entschieden und nicht zu bremsen‘, – wie jemand spricht, der ganz genau weiß, dass er vollkommen Recht hat und

sich auch völlig durchsetzen wird, – so zart diese Musik an sich ist, sie kommt trotzdem daher wie ein Panzer, der alles niederwalzt. (4)

Der Anfang (die ersten 20 Sekunden etwa): Wie ein breiter Strom, der sich (gering bewegt, aber in sich doch großmächtig bewegt) dahinwälzt und mich zuschauen lässt, mich zwar duldet, aber sich in keiner Weise um mich schert und sich nicht um mich bemüht. (76)

Zum ersten Mal geht es mir so, dass ich den Anfang des Satzes als ziemlich unmittelbaren ‚Nachfolger‘ des Schlussteils jenes Satzes höre, der zuvor erklingen war (obwohl etwa eine halbe Stunde seit dem letzten Hören vergangen ist), und vom Schlussteil dieses zuvor gehörten Satzes her gewinnt der Anfang des darauf folgend gehörten Satzes etwas an Lebendigkeit und Vertrautheit.

Solange ich den Anfang als aus dem Nichts kommend hörte, wirkte seine betuliche Langsamkeit mich fast etwas depressiv anmutend. Jetzt aber, da ich vom vorgelagerten Schlussteil ausgehen kann, gewinnt der Anfang etwas hinzu, weil er nun nicht gleichsam aus dem Nichts, sondern aus jener Welt 'kommt', der er sowieso schon angehört, und weil ich nun weiß, ‚wohin‘ er führt, – er ist sozusagen nur der Beginn eines langen Zwischengliedes (d.h. Beginn des ersten Abschnitts des als zweites gehörten Satzes), das sich zwischen dem zweiten Abschnitt des zuerst gehörten Satzes und dem zweiten Abschnitt des danach gehörten gesamten Satzes ausspannt. Er ist sozusagen der, der nach dem Verklingen des zweiten Abschnitts des zuerst gehörten Satzes zu dem Erklingen ‚desselben‘ Abschnitts (im nachfolgenden Satz) hinleitet, – er ist nicht nur ‚Anfang‘, sondern (wenn auch nur in meinem Erleben) gleichzeitig auch Teil einer ‚Brücke‘. (93)

Man könnte die Vorstellung haben, das Werk liefe auf einem Förderband an einem vorbei (oder es sei in Gänze auf einem Förderband montiert, das so lang ist, wie das Werk dauert, und dieses Förderband liefe nun in aller Ruhe ab). Diese Vorstellung würde mich in die Einstellung bringen (bzw. verdankt sich der Einstellung, die durch solches Bild provoziert wurde), dass 'am Anfang' der 'Anfang' des Werkes erscheine.

Es könnte aber auch sein, dass schon mit dem Rechnen mit einem 'Anfang' im Sinne alltäglicher Anfänge etwas nicht stimmt, zumindest, wenn man mehr als hundert Mal diesen Satz quasi-unvermittelt hört.

Wenn ich mir eine rotierende kreisrunde Scheibe ohne Markierungen, Beschriftungen usw. denke, wo ist da der Anfang dessen, was da rotiert?

Natürlich 'beginnt' und 'schließt' der Satz (zumindest klanglich-real). Aber Anfang und Schluss können nur 'sein', weil es das Ganze gibt, sie sind ja relationale Wesen, – der 'Anfang' für sich allein genommen wäre noch nicht einmal 'Anfang', – erst durch das, was folgt, wird er im eigentlichen und vollen Sinne zum Anfang 'von' dem, was folgt. In ihm, dem Anfang, fängt nicht der Anfang an, sondern das ganze Werk. Das Werk verbirgt sich noch, es zeigt sich erst allmählich, der Anfang ist also aufs Ganze gesehen eine Art Versteck, eine Tür, hinter der das übrige darauf wartet, entdeckt zu werden. Und die Unverständlichkeit des Anfangs resultiert zum Teil auch aus der Unverständlichkeit dessen, zu dem dieser Anfang hinführt und von dem es der Anfang ist. (100)

Etwas belastend ist für mich im Augenblick immer noch, dass die Töne am Anfang sich so wichtig nehmen, – dass es ohne Einleitung und Vorbereitung sofort mit höchstem Ernst zur Sache geht, so sehr zur Sache, dass ich die Sorge haben muss: Wenn ich nicht gleich von Anfang an alles genau mitbekomme, dann verpasse ich den rechten Zugang zum Ganzen. Dass aber – in dieser Sichtweise – gleich zu Anfang mir so viel aufgebürdet wird, das bedrückt mich schon und lässt mich den Anfang als sehr hohe Hürde empfinden, als eine Hürde, wie sie von Webern vielleicht gar nicht so gemeint war.

Ich falle also am Anfang nicht in ein Loch, sondern ich falle gleichsam mitten unter die Wölfe und muss mich gleich der Haut wehren, – ich muss mich gleich bewähren im angemessenen Durchstehen dieser hohen Forderungen, und werde eigentlich schon gleich zu Anfang unterschwellig leicht deprimiert, weil ich ja sofort mein Nicht-genügen-Können wahrnehme und denke: Wenn ich hier schon versage, was soll dann erst im weiteren Verlauf des Satzes daraus werden? De facto aber ist es so, dass ich, je weiter ich im Satz vorankomme, desto besser mit der (dann ja immer noch andersartigen) Musik zurechtkomme. Daher bleibt eigentlich nur das Ständig-am-Anfang-frustriert-Werden. Vielleicht wird sich das durch den an sich äußerlichen Umstand geben, dass ich den Satz immer mehr kennen lerne und der Anfang im eigentlichen Sinne dann gar kein echter Anfang für mich mehr ist. Aber das wäre ja wohl doch nur eine Notlösung. Ich denke mir: Eigentlich müsste ich mit dem Anfang auch zurechtkommen,

solange ich ihn noch als echten Anfang erlebe (aber dazu bin ich zu ungeübt usw.). (114)

Mir erscheint es auch fraglich, ob ich das 'Anfangen' richtig erfasse in dem Sinne, dass ich die zuerst gespielten Töne des Satzes richtig interpretiere als 'Anfang von etwas'. Für mich wäre zur Zeit noch die Vorstellung denkbar, dass in der Stille vorher schon die Atonalität vor sich hin tönt, nur für mich nicht hörbar, und dass sie dann im Moment das 'Beginns' hörbar wird als eine, die schon längere Zeit am Tönen war.

Für mich liegt in den ersten Tönen immer noch ein Hauch von Beliebigkeit, allerdings nur 'aus meiner Sicht', aber dennoch faktisch eben für mich doch tatsächlich vorliegend. Ich hätte es vielleicht kaum gemerkt, dass etwas im Grundsätzlichen anders wäre, wenn der Beginn anders gestaltet wäre. D.h. die Notwendigkeit dieses Anfangs, die Notwendigkeit, dass er so gestaltet wurde, wie er jetzt ist, die kann ich zur Zeit noch nicht so recht einsehen (falls es solch eine Notwendigkeit überhaupt gibt). Ich kann zwar aus dem Folgenden rückrechnend erschließen, dass der Anfang gut zu dem Folgenden passt, aber da jeder der atonal eingesetzten Töne in sich eine so große Eigenwelt zu haben scheint, die ich sowieso nicht ausloten kann, ist jeder speziell in seiner Eigenschaft, mir die Welt des Atonalen aufzuschließen, ersetzbar, – das könnten auch andere Töne und andere Tonkombinationen.

Bei tonaler Kunstmusik habe ich außerdem viele Anfänge zum Vergleich (auch simple Vorformen aus Sonatinen, Fughetten oder gar Volksliedern). Bei der atonalen Musik aber – zumal im Webernstil – fehlt mir das Vergleichsmaterial, ich werde sozusagen mit der nackten Realität in ihrer Einmaligkeit überfallen. (144)

10. Zum ersten Abschnitt

Hier beim ersten Abschnitt kann ich das Mir-Merken und das Vergleichen nicht vollbringen und folglich auch kaum das Verknüpfen. Aus der Not mache ich also sozusagen eine Tugend: Ich lasse die Musik einfach auf mich zukommen, allerdings als eine, die mir nach so vielmaligem Hören sehr vertraut geworden ist, obwohl ich sie mir nicht merken und mit ihr nicht nach Art des Umgangs mit tonaler Musik umgehen kann. Da ich auf der Ebene der logizitären Operationen dergestalt gestoppt bin, habe ich Zeit und innerlichen Raum, die Musik

von sich her kommen zu lassen, in diesen von Internoperationen freien seelischen Raum einströmen und sich in mir einnisten zu lassen, ohne dass ich sie mir innerlich gleichsam auf den Seziertisch lege (weil das ohne Notentext im Augenblick sowieso aussichtslos wäre). Die Musik behält somit die Oberhand, ich kann mich nicht zum Herrschenden, zum über sie zu Gericht Sitzenden aufschwingen, – eine gewisse Demuthaltung ist damit auf meiner Seite vorprogrammiert. (129)

Warum wird der erste Abschnitt wiederholt? Anthropomorphisierend könnte man sagen: Weil beim ersten Mal noch nicht alles gesagt werden konnte, was zu sagen war. Das aber bringt mich beim anfänglichen Hören in folgende Situation: Ich habe ja beim Hören des ersten Durchgangs schon fast nichts von dem vernommen, was dort ‚gesagt‘ wird, und wenn nun der erste Abschnitt noch einmal erklingt, ‚weil‘ es noch mehr zu sagen gibt, dann gibt es für mich also auch noch mehr, was ich nicht verstehe, mir wird noch drastischer vor Augen geführt, wie wenig ich von dieser Musik begreife, – ich stehe noch offensichtlicher da als der Nicht-Verstehende.

Deutlich wird auch, dass das zu Bearbeitende, mir zu Erkämpfende größer ist, als beim ersten Hören mir schon ansatzweise deutlich wurde: Wenn diese Musik des ersten Abschnitts so viel enthält, dass sie sogar ein zweites Mal erklingen ‚muss‘, was bekomme ich dann nicht alles zu tun? (134)

Der erste Abschnitt ist relativ homogen, einem Laien muss es wohl so vorkommen, als sei es im Grunde immer dasselbe, – das Karusselhafte, Gebetsmühlenhafte wird sich vermutlich für denjenigen in den Vordergrund drängen, der die feineren Unterschiede und Nuancen nicht mitbekommt, – für ihn ebnet sich alles ziemlich ein, während ja von Webern aus gesehen jeder ‚Text‘ auf seine Weise neuartig ist und sich hinter der etwas gleichförmig wirken könnenden Außenhaut des Klingenden das eigentliche Geschehen verbirgt, das offenbar voll innerer Spannung und voller Probleme für jenen Hörer ist, der adäquat wahrnimmt und die Sinnzusammenhänge konstituiert.

Mir geht es so, dass die etwas gleichförmige Außenhaut auf mich sozusagen wie ein Trojanisches Pferd wirkt: Hinter ihr scheint sich alles Mögliche zu verbergen, – das Aufregende gilt es hinter dieser so wenig aufregenden Außenhaut erst noch zu entdecken. Die scheinbare Ruhe,

die äußerlich gesehen ausgestrahlt wird, beruhigt mich nicht, – zu viel an Komplexem und an Geheimnisvollem ahne ich mittlerweile als dahinter verborgen. (347)

11. Zum zweiten Abschnitt

Meine Gedanken waren abgeschweift die ganze Zeit (auch wohl, weil ich zu müde bin), es entstand ein uneigentliches Zuhören, als wäre ein Vorhang zwischen mir, den Spielern und der Musik. Aber gerade weil ich nicht gefangen genommen wurde von der Musik, konnte ich das Tun der Spieler gleichsam von außen und wie bei einem Schattenspiel wahrnehmen und aus dieser distanzierten, relativ teilnahmslosen Haltung heraus wurde mir deutlich beim zweiten Abschnitt: Die 'strampeln' sich aber ganz schön ab, jeder von ihnen trägt eifrig dazu bei, und es wird ein ziemlich vitales Geschehen, was dabei herauskommt. (95)

Beim Übergang vom ersten Gespieltwerden zum zweiten Gespieltwerden des zweiten Abschnittes wird die eigentliche (spätere) Schlussmusik des Werkes überlagert von dem Klarinetton, mit dem es erneut in den zweiten Abschnitt geht. Es überlagern sich also das Schließen und das Anfangen. Da ich als Hörer (meiner Ansicht nach) die Aufgabe habe, das wahrzunehmen, zu bemerken usw., bin ich aktiv mit hineingezogen. Wenn ich es nicht bemerke, dann war es sozusagen umsonst, – ‚bloß beginnen‘ hätte die Wiederholung des zweiten Abschnitts auch in entzerrter, in nicht sich verzahnender Weise können. Die Wiederholung des ersten Abschnitts setzt dagegen unverzahnt ein, wirklich so, als setzte jemand die Nadel auf der Platte noch einmal an den Anfang zurück und alles würde noch einmal abgespult. (100)

Den Beginn des zweiten Abschnittes erlebe ich (jetzt schon mehrere Male) unterschiedlich. Wenn ich vom ersten Abschnitt komme, dann wirkt der Beginn des zweiten Abschnitts irgendwie 'werkintern' konventioneller, ich höre und empfinde wohl stärker das, was ihn mit dem Charakter des ersten Abschnittes verbindet, und von daher kommt er mir vor nur wie eine Variante zum ersten Abschnitt, im Grunde aber wie ein Weitermachen.

Wenn ich dagegen zum ersten Mal den zarten und fein gearbeiteten und gleichsam poetischen Schlussteil hinter mir habe, dann wirkt der

dort hineinverschränkte Beginn des zweiten Abschnittes (einschließlich der folgenden etwa 4–5 Sekunden) anders: Jetzt erst bin ich ganz bei ihm in dem, was er von poetischer, geistvollerer Warte her gesehen 'auch' sein kann (der Kontext ist ja ein anderer). Jetzt ist er – vom Schlussteil aus gesehen – eine Steigerung, eine Intensivierung, etwas viel Eindringlicheres, während vom Schluss des ersten Abschnitts aus gesehen er noch gleichsam im Schatten und Dunstkreis des ersten Abschnitts lag. Beim zweiten Hören bezaubert mich der Beginn des zweiten Abschnitts immer wieder, beim ersten Hören nicht, ich habe Mühe, sozusagen das Mich-Verzaubern-Lassen fiktiv in ihn hineinzuzwingen, aber es will einfach nicht gelingen, – die Realität (so wie ich sie empfinde) lässt sich doch nicht übertünchen.

Beim ersten Auftreten (nicht nur innerhalb des erstmaligen Hörens, sondern auch weiterhin) kommt mir der Beginn des zweiten Abschnitts als seelisch relativ arm vor, beim zweiten Mal aber als nun aufgewacht, viel beseelter, reicher. Vielleicht wird ja tatsächlich auch ein ganz klein wenig intensiver gespielt, und das unterstützt vielleicht meine so andersartige Wahrnehmung. Aber ich vermute doch, dass das Wesentliche darin liegt, dass der zarte Schlussteil mich genötigt, angeleitet und verführt hat, ganz in die Musik hineinzuhorchen und hineinzukriechen, vom Außenseiter sozusagen zum Insider zu werden, und dieser Insider wird daraufhin ganz anders vom Beginn des zweiten Abschnittes bei dessen Wiederholung überfallen. Sozusagen ist das ein Lehrstück: Der 'gleiche' Beginn, aber jedes Mal komme ich aus einer ganz anderen Welt, und prompt nehme ich den 'gleichen' Beginn ganz anders wahr. (119)

Vielleicht will mir das Werk an den 'dramatischen' Stellen im zweiten Abschnitt ‚zeigen‘, dass die (von mir zunächst so empfundenen) 'laut klagenden, fast schreienden' Klänge nicht als klagend und schreiend zu hören sind. Mir kommt es jetzt so vor, als wären sie etwas Drittes, also weder klagend und schreiend noch ein rein sachlich zu nehmendes Nur-Tönen, sondern als wenn sich in ihnen die Klangwelt, die sich hinter jedem ihrer Töne verbirgt, konzentriert und zusammenfliegt in die 'schwere Masse' (wie bei einem in sich zusammenfallenden Stern) und als wenn sich diese Töne dadurch mit Energie aufladen und viel mehr abstrahlen können, als wenn sie stiller erklingen. Das hätte dann aber

mit Klagen und Schreien nur äußerlich etwas gemeinsam, innerlich aber nichts damit zu tun. (148)

Am Beginn des 2. Abschnitts:

Die hohe Geige gleichsam als Antwort oder Kommentar zum Hauptgeschehen (fiktiv in C notiert: C a g vermutlich): Ich kann jetzt das mir gut Bekannte als Gesichertes nehmen und von ihm aus (gleichsam mit einem Bein auf ihm ruhend) ausgreifen zum bisher wenig Beachteten, dem ganz leisen hohen Motiv in der Geige. Diese Gegenstimme kommt wie aus einer anderen Welt, von einem anderen Planeten, mit eigener Metrik, fügt sich zwar hinzu, ohne aber sich als schon eingemeindet und als dienend zu zeigen, sondern bei aller Geringheit der Lautstärke souverän und ganz in sich ruhend ‚nur hinzutretend‘. (181)

Wenn ich z.B. mitten im zweiten Abschnitt bin, dann ist das, was da jetzt musikalisch geschieht, etwas, was 'vorhin vorne angefangen' hat, – es ist 'Fortsetzung von etwas', es ist das, was aus dem Anfang geworden ist. Alles vor dieser Stelle hat 'hingeführt' zu dieser Stelle. Zu dem, was von ihr aus gesehen gleichsam an ihrem Horizont passiert ist, gehört der Anfang dieses Satzes, – wenn man von dieser Stelle hier im zweiten Abschnitt in die Runde blickt, dann erblickt man in der einen Richtung am Horizont den 'Anfang' des Satzes (wenn auch gleichsam perspektivisch verkleinert und in verblassten Farben). Was von diesem am Horizont liegenden Anfang des Stückes an auf dem Weg bis zu dieser Stelle hier geschah, ist sozusagen etwas von ihrer 'Vorgeschichte'. (200)

12. Zum Schluss des Werkes

Der hohe Geigenton am Schluss erinnert mich an die Linie auf dem Oszillographen, wenn der Herzschlag aufhört, dort gleichsam ein optisches Verschwinden in die Umlinie hinein, die das Gerät vorgab, hier in der Musik das Zurückgenommenwerden der Musik in den archaisch einstimmigen Ton, der bezüglich seiner Tonhöhe sich nicht mehr verändert, sondern nur noch 'dauert' in das Nichts hinein. (3)

Der Schluss (Harfe plus Ein-Ton der Geige) wirkt immer noch relativ wenig 'schließend', zur Zeit noch mehr 'nur aufhörend', ich sehe noch nicht ein, inwiefern er irgendwie zwingend so sein müsse, wie er ist, und inwiefern er das Schließen bewirken könne. Er kommt mir zurzeit doch noch eher wie ein Abbrechen vor, wenn auch wie kein völlig abruptes, weil ich den 'einen' Ton der Geige als Zurückgehen der Mehrstimmigkeit in die Einstimmigkeit auffassen kann und das Auslaufen des Satzes gleichsam als ein Gehen durch dieses Nadelöhr in das Nichts an Klingendem (in die 'Stille'). (4)

Ich kann jetzt immerhin schon das Ganze in einem (wenn auch diffusen) 'Blick' haben, so als näherte ich mich mit dem Flugzeug einer kleinen Insel und übersähe sie auf einen Blick. Ich fühle mich dadurch irgendwie geliftet, nicht mehr so nichtig wie am Anfang, als ich mir doch sehr überfordert vorkam. So kann ich jetzt ziemlich mühelos den Anfang und den Schlusston in mir einander gegenüberstellen: Am Anfang die quasi bedeutungsvolle Geste, am Schluss das Sich-Bescheiden, Sich-Verkriechen in den einen dünnen, obertonreichen Streicherton 'ohne Atem', ent-atmet, ein wenig auch im Sinne von ent-leiblicht, etwas verblichen, wie getrocknete Blumen etwa, nicht mehr so saftig, fruchtbar und vielversprechend wie die Bläseröne am Anfang, die auch gleichsam etwas von der Leibesfülle einer großen Kuh in ihrem 'Tönen' mitklingen ließen. Der Geigenschlusston ist merkwürdig fahl, gleichsam in sich etwas hölzern, das vibratolose Gestrichenwerden eines Nur-Körpers ('toter' Darm oder Draht), von dem nichts Überquellendes, Nährend-Fruchtbares ausstrahlt, – da springt (für mich) nichts mehr über (vielleicht aber kommt mir das deshalb vor allem so vor, weil ich mittlerweile weiß, dass das der verabschiedende Schlusston ist). (5)

Gegen Schluss: Die Geige spielt ganz zart und feinziseliert, spinnt ein Fädchen wie beim Gesang eines zarten Waldvögleins, – damit kommt etwa Liebliches und Inniges hinein in den Satz, etwas, was ich dem Satz am Anfang gar nicht zugetraut habe. Außerdem erinnert es mich, da es nach dem temperamentvollen expressiven Ausbruch (etwa bei 2/3 des Satzes) geschieht, an die wunderschönen lyrischen Passagen bei den Gruppenimprovisationen in der Musiktherapie im LKH, nachdem die Patienten sich in musikalisch verkleideten Aggressionen ausgetobt hatten. (10)

Ich 'gewöhne' mich immer mehr an den Schluss (Harfen-Kleinigkeit und Schwellton der Geige), er wirkt allmählich so reduziert wie das, was auf manchen japanischen Bildern zu sehen ist, wo so viel weggelassen ist und das Wenige umso mehr als es selbst wirkt angesichts des umgebenden Nichts. (30)

Je mehr ich das Stück kenne, desto stärker beeindruckt mich das souveräne und leichtfüßige Abheben vom letzten Geigen-Einzelton aus ins Nichts, diese Drahtseilvorstellung zum Schluss. (45)

Der Schlusston: Als wenn der ganze Satz nur (oder milder ausgedrückt: unter anderem) dazu geschrieben wurde, zu zeigen, wie 'schön' ein einziger Ton als Einzelton sein kann! (57)

Der zarte, durchsichtige Schlussteil des 2. Abschnitts, der zugleich Schlussteil des gesamten Satzes ist (die Wiederholung des 2. Abschnitts ist ein Sonderproblem), scheint mir von meinem jetzigen Zustand angesichts des Satzes und von meinem jetzigen Verhältnis zu diesem Satz her gesehen der wertvollste Teil der gesamten Musik zu sein, vor allem auch unter dem Aspekt: Dem Lauten und Fülligen 'scheint' mir eine Spur auch die Tendenz innezuwohnen, den Hörer weich zu kneten, ihn in diese ganz andere, zum Alltag so konträre Welt hineinzuziehen (daneben andererseits aber vielleicht auch Vitalität, Lebenskraft usw. zu symbolisieren). Beim zarten, durchsichtigen Schlussteil aber hat die Musik das sozusagen nicht mehr nötig, sie kann jetzt auf diese sozusagen zweckgerichtete Extravertiertheit verzichten und kommt ganz zu sich selbst. Der Druck von der Musik in Richtung auf mich zu hört auf, die Musik gibt mich frei, und eine der Folgen ist, dass ich viel sensibler werde bzw. mir jetzt, wo das Bedrängtwerden nachgelassen hat, erlaube, mich mit größerer Sensibilität dieser Musik zu öffnen. So in etwa auch diese konkrete Musik, zumal gegen den Schluss hin.

Dass sie so zart und leise werden kann, obwohl sie die eigentlich gewaltige Aufgabe hat, den Schluss hier zu bilden, das kann sie sozusagen nur im Vertrauen darauf, dass die hinter ihr stehende Musik an sich sie trägt, ihr die Kraft verleiht. Die zarte Musik im Vordergrund lebt innerlich von der Großmacht, die im Hintergrund liegt, und ist deshalb de facto mehr als nur sie selbst.

Ich nun aber befinde mich gleichsam in der Position eines Zuschauers in einiger Entfernung von einem friedlichen Waldrand. Die Friedlichkeit der Situation greift auf mich über, zumal ich nicht als Jäger dort stehe, sondern als Naturliebhaber. Meine Friedfertigkeit ist sozusagen ein Teil der großen dort sich auslebenden Friedfertigkeit, ich bin insofern in die Situation eingemeindet, obwohl ich nicht aktiv bin. Aber ich bin einer, der ein In-dieser-Situation-Anwesender 'ist', ich selber habe die Qualität eines In-solcher-Situation-Anwesenden hinzugewonnen und bin insofern reicher geworden. Es ist eben nicht nur ein bloßes Zuschauer-Sein, sondern ich bin anwesend und insofern innerlich beteiligt, ohne äußerlich beteiligt zu sein. (77)

Rätselhaft das Aufhören des Satzes (ähnlich rätselhaft wie vielleicht das stille Aus-der-Welt-Gehen manches alten Menschen). Die Frage ist, ob man da letztlich überhaupt etwas 'erklären' kann, – es gibt eben so und so viele verschiedene Arten, aufzuhören, und dies ist eine davon. Bemerkenswert ist dagegen, dass der erste 'Versuch', derart aufzuhören, vereitelt wird durch das Hineingehen der Klarinette und dann der anderen Instrumente, als wenn (um in dem Bild zu bleiben) noch so viel Lebenskraft da ist, dass solches Aufhören nicht zugelassen werden kann, oder als wenn das bis dahin Gesagte noch einmal erzählt werden muss, damit man dann beruhigt schließen kann. (150)

Den leisen Schlussteil kann ich als Subjekt als Lernaufgabe betrachten: Zu lernen ist – so lange, bis es völlig beherrscht wird und habituell geworden ist – , dass ein Weniger an Lautstärke, Volumen und Dichte (Dichte im vordergründigen Sinne verstanden) eben nicht ein Weniger an Gehalt, Bedeutung und Gewicht bedeuten muss.

Möglicherweise ist hier der so leicht anmutende Schlussteil eher aufzufassen als Akt der größeren Vergeistigung und des intimeren Sich-Aussprechens. Gerade weil das zu Sagende so wichtig und gehaltvoll ist, bedarf es nicht der großen Lautstärke und des großen Volumens, – andersherum gesehen: Dass es hier so leise, intim und kammermusikalisch zart wird, könnte Indikator dafür sein, dass das Niveau höher gelegt wurde. Es wird sozusagen exklusiver, – wer hier meint, genaues Hinhören lohne nicht mehr, hier komme doch nur Unwichtiges, der hätte versagt und sei mit Recht ausgeschlossen, denn diese Musik hier am Schluss sondere die Spreu vom Weizen, – wenn überhaupt, dann

gälte es hier, ganz genau hinzuhören, wo klanglich die Musik alles Sich-Aufdrängen vermeidet.

Zu lernen wäre außerdem, das Hörverhalten, das hier gelernt wurde, nun auch auf den ganzen Satz zu übertragen (von daher hätte dieses 'Lernprogramm' auch am Anfang des Satzes stehen können). Oder auch anders ausgedrückt: Beim Schlussteil kann mir bewusst werden, dass ich bis dahin noch gar nicht adäquat gehört habe, und meine Buße könnte darin bestehen, nun diesen Schlussteil besonders ernst zu nehmen und die mir hier mögliche Höchstform meines Hineinsteigens in die Musik auf das Hören auch der übrigen Partien dieses Satzes zu übertragen.

Allerdings kann ich jetzt allein durch Nur-Hören nicht feststellen, ob dieser Schlussteil wirklich so wichtig ist. Wenn ich aber annehme, er sei so wichtig, dann kommt es mir so vor, als wenn ganz am Ende gleichsam Hieroglyphen gespielt werden, in denen der 'Gehalt' des Werkes gleichsam kondensiert ist, und der allerletzte Ton, der ausgehaltene Einzelton, kommt mir so vor, als wäre er wie ein Tunnel, in den das gesamte Werk – als langer Eisenbahnzug vorgestellt – hineinsause und in ihm verschwände. (257)

Manchmal – so wie jetzt eben – brauche ich lange, um mich in die Tonsprache dieser Musik wieder einzuleben und einzufühlen. Dann werden der erste Abschnitt und seine Wiederholung und der zweite Abschnitt zum Vorfeld, – erst bei der Wiederholung des zweiten Abschnitts bin ich voll und ganz drin in dieser Musik, habe mich weitgehend (jeweils gemessen am Stand des mir derzeit Möglichen) von der Hörweise gegenüber tonaler Musik gelöst, höre jetzt 'Dissonanzen' nicht mehr als Dissonanzen, sondern als ganz normale, interessante Eigenwesen usw., auch entgeht mir scheinbar nichts mehr, ich bin ganz Ohr geworden, die Musik ist für mich ganz präsent, und ich wiederum bin für sie ganz präsent und hellwach da.

Die numerisch ersten drei Teile hatten dann sozusagen die Aufgabe, das Feld in mir erst einmal umzupflügen und zu eggen, mich also zu beackern, damit ich fähig würde, überhaupt einigermaßen angemessen zuhören zu können, als Vorbedingung dafür, dann auch einigermaßen angemessen wahrnehmen zu können und möglicherweise gewisse Sinnzusammenhänge – und sei es auch nur ansatzweise – konstituieren zu können. So lange brauchte das Werk, um mich wieder einmal gleichsam zu missionieren, mich aus dem Alltag und meiner

tonalitätsbezogenen Hörtradition in seine so andersartige Welt hinüberzuziehen, mich zu ihm hinzuerziehen. Dann aber kommt mir diese Musik sehr frisch, völlig unverbraucht und in jeder Weise interessant vor, aber eben erst, nachdem sie mich die ersten drei Teile lang bearbeitet hat.

Dass ich so lange im Nicht-Verstehen der ersten drei Teile dieser Musik gewesen bin (gemessen an dem Verstehen, das mir dann im vierten Teil möglich ist), wirkt gleichsam wie ein Polster, auf dem dann die Musik des vierten Teiles aufrucht, – wie Edelsteine auf dem Samttuch des Juweliers. Dass die ersten drei Teile uneigentlich gehört wurden und in mir uneigentlich existiert haben, ist sozusagen für sie selbst bedauerlich, aber es kommt dem vierten Teil zugute. Gleichsam ex negativo steht er dann viel besser da, und hätte ich mit ihm das Hören begonnen, stünde er schlecht da, und dafür stünden andere Teile, die um vieles später drangekommen wären, besser da. Der vierte Teil erbt etwas von den drei anderen, die etwas abgeben müssen.

Dies in mir Ablaufende enthält als besonderes Spezifikum den Umschlag vom Draußen- zum Drinnen-Sein, den Prozess des allmählichen und dann doch plötzlichen Übergangs vom Zaungast-Dasein zum Insider-Dasein. Das ist im Moment des Umschlagens dann doch ein recht dynamischer Vorgang, als wenn sich ein Vorhang öffnet, ein Tor sich auftut oder eine Schleuse geöffnet wird und ich mit dem Schwall des losbrechenden Wassers mitgerissen werde und hinübergleite, fast hinüberschieße in die andere Welt, in jene, in der ich dann plötzlich der bin, der ich eigentlich schon von Anfang an hätte sein sollen. (327)

Wenn ich den Schluss des zweiten Abschnitts beim ersten und zweiten Mal des Erklings vergleiche: Beim ersten Mal wird das, was beim zweiten Mal – für mich überzeugend nach mehrmaligem Hören (nicht anfänglich) – die Schlusswirkung ausmacht, verfremdet durch den plötzlich frei hineinragenden Klarinetten-ton vom wiederholten Beginn des zweiten Abschnitts. Beim Erklingen dieses Klarinettentons am Ende des ersten Durchgangs des zweiten Abschnitts 'kündet' er gleichsam an, dass es 'von neuem' losgeht, und diese Verheißung wird von mir zumeist positiv bewertet, und dadurch wird das möglicherweise Störende des Klarinettenton-Erscheinens neutralisiert. Beim wirklichen Schluss allerdings empfinde ich es so, als ob diese zarte Schlussmusik nun – im Gegensatz zum Ende beim ersten Durchgang (das ja eben kein

wirkliches Ende ist) – befreit ist von einer Last, von einer ihr eigentlich wesensfremden Zutat.

Die Verzahnung, die Webern so gewollt hat, ist einerseits eine Art von kompositorischem Kunstgriff, bedeutet aber rein innermusikalisch auch einen gewaltigen Eingriff in das, was am wirklichen Schluss als Schlussmusik erscheint und mithin hier beim Übergang zur Wiederholung des zweiten Abschnitts nicht eine solche Musik in vollem Sinne sein darf. Der Kunstgriff bewirkt offenbar, dass eben der zweite Abschnitt in Wirklichkeit nicht 'wiederholt' wird, sondern er läuft gleichsam zunächst in Haus 1 in einen Halbschluss und erst am wirklichen Schluss (= Haus 2) in den Ganzschluss. Man könnte vielleicht sagen: Was in tonaler Musik etwa durch Dominante bzw. Tonika signalisiert wurde, das wird hier in etwa analog solcherart bewerkstelligt.

Da mir – zufolge der Einklammerung – dieses Wissen aber nicht zur Verfügung steht, entbehre ich des 'Trostes', dass man so etwas auf in etwa analoge Weise schon lange Zeiträume vorher auch schon gemacht habe und dass deshalb 'eigentlich' nichts Erschreckendes daran sei. Ich als 'quasi-unvermittelt Nur-Hörender' erschrecke gehörig, zwar nicht beim ersten Hören, aber von da an, als sich in mir der Eindruck 'Schlussmusik' für die letzten Takte der letzten Phrase des zweiten Abschnitts aufgedrängt hatte. Für mich bekommt hier die Musik eine Dramatik, die nach meinem Empfinden eigentlich über das Musikalische hinausgeht. Es geschieht gleichsam ein Zusammenstoß. Zwar 'passt' der Klarinetten-ton harmonisch (was vielleicht bei atonaler Musik auch nicht sonderlich schwer ist), und 'zum Glück' beginnt er im Piano, schwillt dann aber doch gleichsam etwas bedrohlich – zumindest zunehmend die Führung beanspruchend – an und zwingt mich hinein in das erneute Beginnen des zweiten Abschnitts. (360)

Die letzte Phase des zweiten Abschnitts empfand ich jetzt bei dessen Wiederholung als wirkliche Schlussmusik, die Musik war ganz sie selbst, in ihrem eigentlichen Dasein. Beim Übergang vom ersten zum zweiten Erklängen des zweiten Abschnitts erlebte ich es so, dass diese Musik zunächst reine Zwischenmusik war, zart, gleichsam Überleitung, aber wertvoller als durchschnittliche 'Überleitungs'-musik es ist. An ihrem eigenen Schluss aber tritt als ein ihr Fremdes der Klarinetten-ton und – was noch 'schlimmer' ist – das Angekündigtwerden eines 'großen

Brockens' hinzu, und da – scheint mir – verkümmert und schrumpft diese 'schöne' Musik zur reinen Schlussmusik, die aber nicht einmal das ist, sondern in ein uneigentliches Dasein gerät (jedenfalls wenn man sie vergleicht mit ihrem Dasein wirklich am Schluss dieses ganzen ersten Satzes). Der zarten Musik 'widerfährt' etwas, und der Laie mag sich fragen, 'womit sie das verdient hat'. (361)

Ist denn der einstimmige Schlusston dieses Satzes weniger wert als die Kanonstelle? Der Schlusston besitzt – wenn auch zunächst noch für mich unbeschreibbar – so viel an Faszination für mich, dass er – jedenfalls nach so langem Hören 'für mich' – nicht an Wert hinter der Kanonstelle zurücksteht. Der Schlusston hat für mich in sich so viel Materie, dass er mir wie ein 'schwarzes Loch' (wie es solche in der Sternenwelt gibt) vorkommt. In ihm ist, wenngleich auch nur nachklingend, viel von der Kraft und der Materie des ganzen Satzes versammelt, – gleichsam durch ihn als schwarzes Loch hindurch verabschiedet sich das Werk, – anders als beim realen schwarzen Loch verschwindet der Satz nicht 'in' ihm, sondern entschwindet in die Stille hinaus, aber sozusagen durch ihn, den Schlusston, hindurch, als wäre er ein Ring, eine Pforte.

Da er aber selbst ja voll da ist, nicht hohl wie ein Ring, muss das Werk, das entschwinden will, durch ihn hindurch, wird gleichzeitig von ihm in ihn hineingenommen, verschwindet in ihm und entschwindet durch ihn hindurch und gleichzeitig mit ihm, – und dies merkwürdige Ineinander von Gleichzeitigem macht wohl einen Teil des Wunderbaren und Wundersamen aus, das für mich mit dem Erklängen des Schlusstons und mit seinem Übergehen in sein Nicht-mehr-Erklängen verbunden ist. (371)

Anlässlich des zarten Schlussteils: Der Schluss wird zwar zart, der Sinnzusammenhang an der Stelle aber nicht. Ganz im Gegenteil, vielleicht ist das gerade ein besonderer Reiz, dass dem starken Sinnzusammenhang ein zartes Getöne gegenübersteht, – der mittlerweile immer stärker und unumstößlich gewordene Sinnzusammenhang wird kontrapunktiert mit etwas auditiv sehr Zartem, das aber gerade durch dieses zarte auditive Gewand seine geistige Stärke offenbart: Dies zarte Getöne ist – insbesondere gerade an dieser Stelle, d.h. nach so viel Vorangegangenen erscheinend – derart stark und intensiv, dass es sich diese Zartheit leisten kann. (460)

Zum Wesen dieses Werkes scheint mir zu gehören, dass es sich in die Stille zurückzieht, nachdem es sich in kraftvoller Lebendigkeit gezeigt hat, – anders als etwa ein Gemälde, das weiterhin 'da' ist. Dieses Werk steht nach dem Erklngen nicht mehr zu so etwas wie (im schlimmsten Fall) ‚Begafftwerden‘ zur Verfügung, es entzieht sich dem 'Betrachter' im Hörer. Seine Real-Existenz als Erklngendes ist dadurch in meinen Augen kostbarer als die Existenz eines Gemäldes (die dafür über andere Qualitäten verfügt). Das Werk als Ganzes entzieht sich nach dem Schlusston dem Hörer. (489)

Das Werk zeigt sozusagen jeweils etwas in den Lichtkreis hinein, in dem mein Wahrnehmen stattfindet, und dort 'erklngt' es. Das jeweilige Erklngen dieses Teiles des Werkes ist das Akustisch-sich-Zeigen dessen, was das Werk dem Klang-Werden übergibt, ihm hingibt. Das Werk, das sich scheinbar aus dem nacheinander Erklngenden zusammensetzt, sondert dies Erklngende ab, gibt es nach und nach frei.

Von daher könnte ich vielleicht auch fragen: Wie kommen die Töne (des jeweils Erklngenden) aus dem Werk heraus?, – als Gegenfrage zu der anfänglichen Frage, wie das Werk in die Töne hineinkomme. Wer verabschiedet sich bei dieser Sichtweise am Schluss? Das Werk? Der letzte Abschnitt? Der letzte Ton?

Als wenn ein aktiv gewordener Vulkan aufhört, Lava und Feuer auszuspuken, so hört das 'Werk' auf, Erklngendes auszuspuken.

Merkwürdig auch: Der Schluss des zweiten Abschnitts ist ja zart und zierlich gestaltet, und der allerletzte Ton wird besonders zart, fast vorsichtig gespielt. Wer 'macht' das? Der letzte erklngende Ton beendet in zarter, vorsichtiger Weise das Erklngen des Werkes und wird damit auch zum Signal, dass das Werk sein – in Richtung seiner Ausdehnung gesehen – Ende erreicht hat. Gleichzeitig – und das ist das Merkwürdige – beendet das Werk von sich aus das Aus-Senden von Erklngendem, – dieser letzte Ton ist das letzte, was das Werk von sich hergibt. Selbst wenn da noch etwas sein sollte, – ich werde es nie erfahren, wenn es dabei bleibt, dass das Werk 'mehr' nicht von sich hergibt. Das Werk macht sich hier rar, – mich, den Aufnehmenden, lässt es sozusagen austrocknen. (515)

13. Einzelstimme

Mittendrin gibt es eine Stelle, wo die Geige einzelne hohe Töne mit Pausen dazwischen relativ leise einspielt. Jetzt fügen sich für mich diese Töne zu einer größeren Gestalt zusammen, nicht unbedingt zu einer Melodie im alten Sinne, aber es wird doch mehr als nur eine Reihung von Stellen, die untereinander ohne jeden Zusammenhang sind. Obwohl die Geige nicht 'eine' Melodie spielt, so spielt sie doch insgesamt 'eine' Musik, 'ihre' Geigenmusik als Beitrag zum ganzen, als Interferierendes, sozusagen im guten Sinne Störendes, seitlich Hereinfahrendes und Bereicherndes, als Kontrapunkt zum übrigen Geschehen. Die Stärke der Geige liegt darin, dass sie unaufhaltsam, sich durch niemanden bremsen lassend, immer wieder einen neuen Ton hineinspielt, in gleichem oder fast gleichem und dann gleich wirkenden Abstand (wie auch manche Singvögel, die nur einen schlichten Ruf haben, wie Goldammer oder Dompfaff, diese Rufe in annähernd gleichen Abständen in die umgebende 'Natur' hinausrufen, gleichsam als Ostinatomotiv zur gesamten 'Musik' dieser Natur). Spurenhafte spielt hier also auch hinein, welche Macht ein Ostinato hat, dieses Etwas-vielleicht-Unbedeutendes- immer-wieder-Tun. (16)

Die Frage, 'warum' am Anfang gleichsam 'Einzeltöne' erscheinen, stellt sich dem Laien vermutlich anders als dem Fachmann. Denn für den Fachmann sind es wahrscheinlich gar keine Einzeltöne, sondern es soll sich in ihm konstitutiv ein Linienzug ergeben, dessen im Vergleich zu älterer Musik ungewöhnlicher Ambitus und die ungewöhnlich rasche Folge größter Intervalle von ihm innerlich-musikalisch bewältigt werden sollen und auch vom Fachmann bewältigt werden. Der Laie aber 'weiß' nicht, dass er das, was ihm wie eine Einzeltonreihung vorkommt, umhören soll in einen melodischen Linienzug, und selbst wenn er es wüsste, könnte er es nicht, und hätte er es nach vielmaligem Hören des Werkes gelernt, dann wäre er allein durch eigene Hörpraxis zum laien-selbstlehrgangs-entstandenen 'Fachmann für laienartig gelungenen Umgang mit Webern-Musik' geworden. (353)

14. Einstimmigkeit als Antwort auf Mehrstimmigkeit

Als reizvoll empfand ich es am Ende des etwa ersten Drittels des zweiten Abschnitts: Die Mehrstimmigkeit hört auf, und es antwortet etwas Einstimmiges. Mir kam es so vor, als beschenkte die Mehrstimmigkeit die Einstimmigkeit, – die Mehrstimmigkeit macht die Einstimmigkeit zu etwas, was auf die Mehrstimmigkeit antworten darf, – indem die Mehrstimmigkeit schwieg und der Einstimmigkeit Raum gab, adelte sie die Einstimmigkeit. Die Einstimmigkeit war dadurch, obzwar 'nur einstimmig', mehr als sonst, sie war zu etwas geworden, das fähig ist, der Mehrstimmigkeit vollgültig zu antworten (ohne dabei deren klangliches Gewicht erreichen zu können oder zu müssen). Das wäre also auch eine der möglichen 'Beziehungen' zwischen 'Teilen' dieses Werkes. Außerdem 'antwortete' etwas Linear-Graphisches auf etwas Flächiges und Knäuelartiges, und das ist immerhin eine Nuance, die diesem Minidialog in meinen Augen zusätzlichen Reiz verleiht. (456)

15. Motiv

Ich erkenne immer mehr, wie bestimmte Motive das Stück durchziehen. Aber meine Freude darüber, solches nun 'erkennen' zu können, hält sich in Grenzen. Bei klassisch-romantischer Musik ist das etwas anderes. Hier beim Webern aber gewinnen einerseits diese Töne, die das Motiv bilden, den Charakter eines 'Motivs', einer 'geprägten Gestalt', andererseits aber werden die Töne sozusagen etwas gewöhnlich, sie werden von dem Motiv in den Dienst genommen, werden gleichsam Knechte des Herrn 'Motiv', sie geben ihre Unabhängigkeit und Unergründlichkeit auf, die sie als Einzelton mit einzigartigem, unverwechselbarem Wesen haben, und wenn das auch nur scheinbar geschehen sollte, so bleibt doch bestehen, dass sie als Einzelton in der Fülle ihres einmaligen Wesens nicht mehr gefragt sind, sondern gefragt sind sie hier nur insoweit, als sie etwas Konstruktives zum Entstehen und zur gut merkfähigen Gestalt beitragen (und ansonsten eben auch noch Beziehungen zu anderen Tönen in den anderen Stimmen ermöglichen usw.).

Wenn das 'Motiv' erscheint, dann werden die von diesem Motiv eingefangenen Töne nun vor sich hin geblökt. Beim anfänglichen Hören waren mir die Motivbildungen ja sehr viel weniger aufgefallen, – da also hätte es passieren können (wenn ich bloß gewusst hätte, dass die Töne 1

und 2 die beiden ersten des Motivs sind), dass es in Wirklichkeit variativ anders weitergegangen wäre (also der Ton 3, der ursprünglich zum Motiv gehörte, ersetzt worden wäre durch etwas anderes) und ich – ohne davon zu wissen – eine Motivvariante gehört hätte.

Jetzt aber, wo ich das Motiv kenne aufgrund eines langen Lernprozesses, 'kenne' ich aber auch seine Umgebung, in der es erscheint, und weiß daher, dass in dem betreffenden Fall das Motiv in seiner Originalgestalt erklingen wird, und wenn seine Zeit gekommen ist, d.h. die Zeit gekommen ist, dass der erste Ton zu erklingen anfangt, dann weiß ich, dass es jetzt mit der Freiheit und dem Zauber des Geheimnisvollen vorbei ist, – hier an dieser Stelle wird sich nichts mehr ändern, jetzt wird stur das Motiv heruntergeblökt. Es kommt für mein Empfinden etwas Litaneiartiges in den Vortrag dieses Motivs, erst recht, wenn die Spieler wissen und spurenhafte wenigstens zum Ausdruck bringen, dass hier etwas kommt, was als 'Motiv' ein bisschen wichtiger ist als manches andere (wenn es denn so sein sollte), und das Motiv dementsprechend eine Spur deutlicher, klarer geformter, noch stärker um Prägnanz bemüht spielen.

Mir kommt es so vor, als wären die Einzeltöne aus der tonalen oder gar tonikalischen Gefangenschaft in die Freiheit entlassen, aber sobald sie von einem Motiv eingefangen werden, sind sie in dem Netz der Motivvernetzung gefangen und müssen da mitmarschieren.

Nun war ich ja anfangs erfreut, wenn ich eine Gestalt erkannte oder wiedererkannte. Vielleicht kommt es daher, dass ich das selbe Stück immer und immer wieder höre und dass unter diesen Umständen allmählich bei bestimmtem Erscheinen von Motiven nichts Neues mehr auf mich einströmt, keine neue Information (solange ich mit dem Herstellen von Binnenbezügen usw. noch so sehr hinterherhinke). Die Motive nur als Motive am jeweiligen Ort genommen sind kaum mehr als eben nur Motive, d.h. sie verflachen zu Erkennungsmarken, sind für mich noch keine Motive im eigentlichen Sinn, nämlich dass sie etwas in Bewegung setzen usw.

Vielleicht ist das der Hauptgrund dafür, dass meine Freude sich in Grenzen hält, dass ich zwar – wie bei tonalen Kunstwerken – hörend feststelle, wo 'Motive' sind, dass ich aber noch viel zu wenig erkenne, was sich mit Hilfe dieser Motive an übergeordneten Strukturen, an Prozessen usw. entwickelt (sie sind gleichsam wie leere Batterien, d.h. eben noch keine Batterien im eigentlichen Sinne, – sie sehen aus wie Batterien, enthalten aber nichts, – das Wesentliche, was eine Batterie zur Batterie

macht, nämlich etwas gespeichert zu haben und abgeben zu können, das fehlt diesen 'Batterien' in meinem Wahrnehmen noch). (123)

Als was zeigt sich denn ein 'Motiv' von sich selbst her? Erscheint es überhaupt nur ein einziges Mal, dann hat es gleichsam eine Gestalt, in der Töne, die es konstituieren, aufgehoben sind, – von diesen Tönen wird es getragen, diese Töne gewinnen aber auch an Wert durch ihr Eingeschmolzensein in dieses Motiv, – den Tönen wächst offenbar etwas zu. Wer aber 'gibt' dem Motiv dieses Mehr, das dann den Tönen zuwächst? Dem einzelnen Ton – wenn er mir begegnet, bevor er in das Motiv eingeschmolzen wird – kann ich nichts von dem ansehen, was ihm später dann vom Motiv her zuwächst. Das Motiv wiederum ist angewiesen auf die Töne, aber die Töne 'machen' nicht das Motiv. Der Komponist ist zwar derjenige, der die Töne so anordnet, dass dann das Motiv 'entsteht' oder 'sich ergibt', aber 'macht' er (ontologisch gesehen) das Motiv?

Falls es so sein sollte, dass, wenn ich als Laie Zugang zum 'Motiv' habe, ich schon einen großen Schritt ins Begreifen des Werkes hineingetan habe, woher kommt das und 'was' begreife ich dann? Begreife ich dann auch die Töne, oder bleiben nicht die Töne weiterhin das im Grunde am meisten Geheimnisvolle wie in früheren Zeiten die Atome, in man nicht eindringen konnte?

Vielleicht hat der Ideal-Laien – der sich nichts vormacht hinsichtlich seines Unvermögens gegenüber der Musik – am meisten Respekt vor dem einzelnen Ton, weil er sich als Laie da am wenigsten etwas erklären, 'denken' kann, – der einzelne Ton ist für ihn vielleicht gleichsam wie ein Sechskantschraubenkopf, dessen sechs Kanten ein wenig abgeschmirlt worden sind, so dass der Schraubenschlüssel nirgendwo mehr Halt hat (und dem Laien fehlt – um im Bild zu bleiben – das Spezialwerkzeug des Fachmannes, etwa eine Flachzange, um mit diesem runden Schraubenkopf doch noch irgendwie zu Rande zu kommen). Der Laie hat beim einzelnen Ton nichts (oder kaum etwas), wo er bei diesem Ton anpacken könnte, und von daher schon müsste er eigentlich den größten Respekt vor dem einzelnen Ton haben.

In Wirklichkeit mag der Laie den einzelnen Ton wohl völlig unterschätzen, – 'das ist ja bloß ein Ton, noch gar keine richtige Musik' usw. Aber woher kommt es denn, dass der Laie den einzelnen Ton – wie ich Grund habe anzunehmen – so unterschätzt? Wer sich über den einzelnen Ton nicht wundern kann, wer angesichts des einzelnen Tones

nicht ins Staunen und Grübeln gerät, wie soll der sich tief gegründet über das wundern, was überhaupt erst mit Hilfe dieser eigentlich unbegreiflichen Erscheinung 'Ton' ins Dasein kommt? (366)

Wenn die Musik so gebaut ist, dass ein Motiv beantwortet wird, – dass sozusagen eine Tongruppe der anderen Tongruppe oder gar ein Ton dem anderen Ton antwortet, entsteht dadurch nicht werkseitig die Notwendigkeit, die Töne gleichsam als Quasi-Personen aufzufassen, damit sie überhaupt imstande sind, das 'Antworten' zu vollbringen? Wächst ihnen nicht etwas Quasi-Menschliches oder zumindest Quasi-Tierhaftes zu, wenn sie zu 'Antwortenden' werden, d.h. wenn das Werk sie zu werkhafte macht und ihnen diese Aufgabe 'innerhalb' des Werkes überträgt? Sie können dann nicht nur der 'bloße Ton' bleiben, sondern bekommen Aufgabe, Funktion und den Charakter gleichsam einer Quasi-Persönlichkeit. Das gilt für das Antworten und analog wohl für alle anderen Arten von innermusikalischen 'Beziehungen'.

(523)

Die 'Motive' haben sozusagen die Funktion, 'Musik-Materie' aus dem Gesamt des tönend Möglichen (und insofern potentiell unhörbar tönend Anwesenden) in eine bestimmte musikalische Gestalt zu konzentrieren, – die Musik-Materie als Potenz aus dem Unhörbaren in erklingende Gestalten hineinzurufen. Die Töne dieser Gestalten sind jeweils das Zur-Welt-Kommen von 'Musik', die Gestalten ermöglichen es der 'Musik', sich zu artikulieren, leibhaft vorstellig zu werden in der Welt des Hörbaren. 'Motiv' ist sozusagen Transformation von musikhafter Potenz in tatsächlich Wahrnehmbares, das umrahmt ist gleichsam von dem vielen, das von dieser Potenz unhörbar blieb. Die Motive sind nicht nur sie selbst, sondern sie sind gleichsam Boten, fiktional vorgestellt als Ausgesandte 'von' etwas anderem, – sie verdanken sich nicht sich selbst, als kämen sie aus dem Nichts (das ist noch etwas anderes, als der Umstand, dass sie vom Komponisten geschaffen (allerdings nicht total erschaffen) wurden). Das 'Motiv' ist nicht nur das, 'woraus' es besteht, sondern auch etwas, was anderes weglässt, – was anderes ausspart, – was sich von anderem freihält: Motiv ist (aktivisch sozusagen) immer auch Aussparendes. (Ein trivialer, aber vielleicht doch bedenkenswerter Vergleich: Was wären die Sterne im Erleben des Bewunderers eines klaren Sternenhimmels bei Neumond, wenn das Tiefschwarze zwischen

den Sternen – das Nicht-Sternenhafte – fehlte? Was wären die Sterne ohne das Tiefschwarze dazwischen, ohne das Nicht-Sternenhafte?) (585)

16. Melodie

Am Anfang hatte mich ja sehr gestört, dass ich so viele scheinbar unzusammenhängende Einzeltöne hörte. Jetzt, wo ich den Satz immer besser kenne, stört mich das nicht mehr so sehr, weil bei den 'Einzeltönen' erahnbar wird, dass sie manchmal mit anderen Einzeltönen wie Masten in einer Gegend emporragen, die ein – mir noch unsichtbares – Seil gemeinsam tragen. Was bei barocker Musik oft geschieht, dass die Spitzentöne einer sequenzierten Figuration eine Oberstimmenmelodie ergeben (bzw. dieses Spielwerk durch figurative Umsetzung einer Melodie und ihrer latenten oder neu formulierten Harmonik entstand), – so könnte es hier in etwas ähnlicher Weise sein: Gegenüber diesem alten Modell fehlte die figurative Auflösung und das Sequenzieren, es bliebe gleichsam nur gerippemäßig etwas übrig, nur die Ständer, die Träger des Seiles, alles andere fehlte (zumindest im Rahmen meiner gegenwärtigen Auffassung).

Wenn ich an das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern denke: Wenn ich bei diesem Satz nur so wahrnehme wie das Kind im Märchen, dann sehe ich nur die Träger in ihrer Vereinzelung und Verlorenheit. Vielleicht darf oder soll ich das sie verbindende Seil hinzudenken und hinzuempfinden. Oder als wenn oben auf diesen Trägern ein Licht angebracht wäre ähnlich dem Toplicht am Mast einer Segelyacht, und in dem 'Dunkel' dieser Musik (dieses mir noch 'dunklen' sich Verschlingens von atonalen Motiven usw.) diese Toplichter zart vor sich hin leuchteten und ich die Verbindungslinie von Licht zu Licht ziehen könnte oder gar müsste. Es ist also im Augenblick so, dass dort ja 'mehr' ist als nur Gewirr und Dunkel, 'mehr' als nur ein dunkles, unverständiges Treiben, sondern das (die hoch liegenden Einzeltöne), was zunächst als befremdlich und uneinsehbar Vereinzelt mir erschien, hat allmählich eine zusätzliche Qualität gewonnen, die Qualität von in der dunklen Gegend versprengten ganz schlanken Mini-Leuchttürmen oder Masten mit je einem zarten Licht darauf (so wie man von einem vor der Stadt liegenden Berg auf die

nächtlich erleuchtete Stadt herabsieht und eine zarte, poetisch anmutende Grafik der Straßenlaternen-Besetzung erhält). Ich bin noch nicht so weit, dass ich mich mit Hilfe dieser Mini-Leuchttürme 'orientieren' könnte, wenn es denn Türme mit wirklich der Funktion von Leuchttürmen wären, aber die anfänglich so isoliert und unmotiviert gesetzten Einzeltöne haben etwas von ihrem Abschreckenden und als informations- und sinngebend Enttäuschende verloren. (13)

Mittendrin gibt es eine Stelle, wo die Geige einzelne hohe Töne mit Pausen dazwischen relativ leise einspielt. Jetzt fügen sich für mich diese Töne zu einer größeren Gestalt zusammen, nicht unbedingt zu einer Melodie im alten Sinne, aber es wird doch mehr als nur eine Reihung von Stellen, die untereinander ohne jeden Zusammenhang sind. Obwohl die Geige nicht 'eine' Melodie spielt, so spielt sie doch insgesamt 'eine' Musik, 'ihre' Geigenmusik als Beitrag zum Ganzen, als Interferierendes, sozusagen im guten Sinne Störendes, seitlich Hereinfahrendes und Bereicherndes, als Kontrapunkt zum übrigen Geschehen. Die Stärke der Geige liegt darin, dass sie unaufhaltsam, sich durch niemanden bremsen lassend, immer wieder einen neuen Ton hineinspielt, in gleichem oder fast gleichem und dann gleich wirkenden Abstand (wie auch manche Singvögel, die nur einen schlichten Ruf haben, wie Goldammer oder Dompfaff, diese Rufe in annähernd gleichen Abständen in die umgebende 'Natur' hinausrufen, gleichsam als Ostinato-Motiv zum Insgesamt der 'Musik' dieser Natur). Spurenhaft spielt hier also auch hinein, welche Macht ein Ostinato hat, dieses ‚etwas vielleicht Unbedeutendes immer wieder Tun‘. (16)

Ewig diese weiten Sprünge! Sind es vielleicht für meine derzeitige Wahrnehmung nur deshalb 'weite Sprünge', weil es weite Sprünge wären, wenn sie in tonaler Musik vorkämen? Wenn ich von dem künstlichen hoch-tief zum phänomenalen hell-dunkel übergehe, dann sind es primär Klangfarben- (Helligkeits-)änderungen innerhalb einer (evtl. sehr kurzen) Linie ein- und desselben Instrumentes (was ja auch etwas Merkwürdiges an sich hat, gleichsam ein abruptes Changieren – helligkeitsbezogen –, das in älterer Musik offenbar im allgemeinen nicht so erwünscht war). (24)

Die Melodielinien kommen mir (wenn ich die Rolle des Laien übernehme) 'zerhackt' vor, als würde absichtlich das schwelgerische Melos vermieden. Was soll dies Immer-wieder-neu-Ansetzen und zuvor das

Abbrechen? Warum geht es fast immer nur in kleinen Melodieteilchen voran? Mir scheint – als Laie – im Augenblick, als sollte ich die Lücken innerlich überbrücken und alles – soweit sinnvoll – verkitten. Es ist immer noch relativ schwer, wenn auch nicht mehr so schwer wie am Anfang, dies Zusammengestücktsein der Musik aus vielen kurzen Fäden (etwa wie beim Flickenteppich) zu ertragen und darüber zu grübeln, was das wohl soll. (138)

Der Laie könnte – weil er sich ja kaum anders zu helfen weiß – versuchsweise etwa auf die lang ausgehaltenen Töne achten und sie sich zu einer 'Melodie' (zu dem, was er vielleicht am meisten an dieser Musik vermisst) zusammensetzen, um auf diese Weise Material für das Herstellen eines Sinnzusammenhanges zu gewinnen (von dem aus sich dann vielleicht andere Sinnzusammenhänge ergeben könnten, – mit 'irgendetwas' muss der Laie ja anfangen bzw. glaubt er vermutlich, anfangen zu müssen). Im ersten Abschnitt – dort fing ich an, diese Vorstellung durchzuspielen – ging es streckenweise recht gut, jedenfalls gab es genug einzelne länger ausgehaltene Töne, die sich gleichsam die Hand reichten. Im zweiten Abschnitt überlagerten sich solche länger ausgehaltenen Töne, da wurde es manchmal fast unmöglich, sich eine 'Melodie' zusammenzustellen, oder es waren mehrere 'Melodien' möglich, und da stellte sich wieder die Frage, ob beim derzeitigen Kenntnisstand nur die Willkür übrig bliebe, sich für eine der 'Melodien' – etwa nach Gutdünken – zu entscheiden. (357)

Dass größtenteils eine 'Melodie' im alten Sinn fehlt, kann der Musik ja auch zum Vorteil gereichen, und das wäre u.a. auch hier zu lernen:

Weil die Melodie fehlt, bin ich auf die gesamte Musik direkt geworfen, – ich kann mich nicht der Melodie als dem 'Wichtigen' beigesellen und die Begleitung dann auch gleichsam als meine Begleitung empfinden und kann nicht derart 'ökonomisch' mir die Musik einteilen in zwei Sektoren, woraufhin ich sie leichter wahrnehmen und beschreiben kann. Sondern: Ich muss gleich von Anfang an ganz genau hinhören und jedes Detail wahrnehmen und auf seine Rolle beim Zustandekommen der vielen mir noch nicht bekannten Sinnzusammenhänge hin abklopfen. Ich kann meine Aufmerksamkeit nicht fokussieren, sondern muss sie immer weit gespannt halten (wiewohl sich manches als zumindest anscheinend wichtiger als anderes 'aufdrängt',

vielleicht auch aufgrund alter Hörgewohnheit, die die lauterer Stimmen leicht für die wichtigeren hält). Im Bild: Wenn der Schwimmlehrer den Lernenden an der Angel hält, dann entspräche das meinem Mich-Festhalten an der Melodie. Nun aber entlässt er den Lernenden, – der muss jetzt selbständig schwimmen, sich frei im Wasser bewegen, ohne den Halt an der Angel zu haben. D.h. durch das Weglassen der Melodie im alten Sinn übergibt mich der Komponist ganz dem Element 'Klangwelt'.

Wie wäre es, wenn der Komponist nun auch die Motive weggelassen hätte? Dann hätte ich noch weniger, an das ich mich 'halten' könnte, – dann wäre – im Bild gesprochen – nicht nur die Angel weg, sondern mir wären auch die Schwimmhilfen von den Armen abgenommen, – jetzt müsste ich mich wirklich total mit dem Element Wasser ganz direkt und allein auseinandersetzen.

Die Freude am Wiedererkennen von Motiven und am Erkennen ihres Variiertwerdens fiel ja weg, wenn die Motive fehlten. Anders herum gesagt: Bei diesem Webernsatz ist ja solche Freude an vielen Stellen zu gewinnen, dazu eine ähnliche Freude, wenn ich die Kanonführungen heraushöre. Aber es ist, zumindest im jetzigen Stadium, schon eine eingeschränkte Freude, – eine andere, gedämpftere im Vergleich zu jener beim erstmaligen Entdecken solcher Bezüge. Die 'Entdeckerfreude' lässt – vermutlich verständlicherweise – bei so vielmaligem Wiederholen nach, ich kann das Hören der Musik wiederholen, aber nicht das Entdecken. (441)

17. Wiederholung

Wiederholung des zweiten Abschnitts: Ein Herbeiholen und Wiederhervorholen des Vergangenen in seine erneute Gegenwart, damit ich es noch einmal durchleben kann. Jetzt kann ich sozusagen Abbitte leisten für das, was ich beim gerade vergangenen Ersthören dieses zweiten Abschnitts versäumt, nicht geleistet, nicht mitvollzogen, inadäquat in mir nachkonstituiert habe, – dass 'diese' Musik ein zweites Mal kommt, ist so, als gäbe sie mir die Chance, in einem zweiten Versuch es besser zu machen. (61)

Zu schaffen macht mir, dass ich nicht weiß, warum Webern den ersten und den zweiten Abschnitt wiederholt. Warum aber macht das mir so zu

schaffen? Wenn er das Wiederholen weggelassen hätte, dann wäre die Musik einfach weitergeflossen, und ich hätte gar nicht gewusst, dass dort, wo jetzt eine Grenze ist, irgendetwas Besonderes los wäre (außer dass es sich verdünnt und dann neu ansetzt). So aber habe ich gleichsam zwei Schlangen, die sich jeweils in den Schwanz beißen. Zwischen den ersten und den zweiten Abschnitt, falls man annähme, sie gingen ohne Wiederholung des ersten Abschnittes ineinander über, schiebt sich jetzt der erste Abschnitt und schiebt damit gleichsam den zweiten zurück in die Zukunft, – dort im Zukünftigen muss der zweite Abschnitt warten, bis er endlich dran ist. Und auch ich muss ertragen, dass der erste Abschnitt sich dort hineinschiebt und damit die 'Abschnitte' erst 'erzeugt', und auch muss ich ertragen, auf das Erklingen des zweiten Abschnittes warten zu müssen. (178)

Zur 'Wiederholung' des ersten Abschnitts:

Mir kommt es jetzt so vor, als gelänge ich aus einem Zimmer in das nächste Zimmer und stellte fest, dass es genauso eingerichtet ist wie das erste, ich finde alles das wieder, was ich im ersten Zimmer vorfand, jetzt aber alles zusätzlich versehen mit der inneren Begleitung 'das habe ich schon einmal gesehen' oder 'das ist genauso wie vorhin'. Das Besondere ist also, dass ich (wenn ich alle vorherigen Hörvorgänge außer Acht lasse) etwas zum ersten Mal zum zweiten Mal sehe. (294)

Die 'Wiederholung' des ersten bzw. zweiten Abschnitts hat für mich subjektseitig offenbar auch die Funktion, dass ich nun dessen gewiss sein kann, dass alles, was beim erstmaligen Spiel des betreffenden Abschnitts vorgetragen wurde, so sein soll, wie es damals erklang. Die Wiederholung tilgt meine Zweifel, die ich eventuell an manchen Stellen hatte, verwandelt mein damals ungläubiges Staunen oder Verwundertsein in ein einverständliches Hinnehmen, auch in ein Übernehmen der Bürde im Sinne von 'Wenn der Komponist es an dieser Stelle nun einmal so haben will, dann habe ich kein Recht, es mir in Richtung auf dasjenige zurechtzuhören (oder gar als falsch gespielt aufzufassen), wie es mir privat am liebsten wäre.' Dass das Sperrige und eventuell mir gegen den Strich Gehende werkseitig etwas Authentisches ist, kann ich nach der Bestätigung dieses Sachverhalts durch das Auftauchen der gleichen Ereignisse bei der Wiederholung nicht mehr leugnen. Sozusagen nagelt die Wiederholung mich endgültig fest. (592)

18. Kanonhaftes

Das Kanonische gewinnt in diesem Satz, gerade weil ich streckenweise so wenig mit ihm anfangen kann, noch eine weitere Dimension, die sich neben dem rein Musikalischen etabliert: Wenn z.B. die Klarinette ein Motiv spielt, das von seiner Gestaltqualität her stark an ein eindrucksvolles tonales Motiv erinnert, dann ist das sozusagen auch ein Farbe-Bekennen, ein Bekennen zu 'ich mache jetzt wirklich Musik'. Und wenn dann ein anderes Instrument dem mit genau dem Gleichen antwortet, dann wirkt das so auf mich, als schwenkte dieses Instrument auf die Linie der Klarinette ein, löste sich aus dem Haufen relativ unzusammenhängend Agierender, solipsistisch mit sich selbst Beschäftigter, und schritte hinüber zu der Gruppe jener, die sich ernsthaft – unter Beibehaltung des neuen klanglichen Gewandes – um Musik im alten Sinne bemühen und die Verantwortung für das Gestalten prononcierter Motive übernehmen wollen im Sinne von 'ich habe dieses Motiv geschaffen', 'in die Welt' dieses Satzes 'gesetzt', und nun übernehme ich auch die volle Verantwortung für dieses 'Kind'. (11)

Mir ist es bisher auch schon so vorgekommen, dass dort Kanonisches sich ereigne, aber rein hörend kann ich den Kanon immer noch nicht adäquat verfolgen, – bei mir kommt nur an, dass oft echohaft imitiert wird, aber noch nicht, dass und wie es sich durchgehend in welchen Stimmen um einen oder mehrere Kanons handele.

Aber eine Überlegung dazu ist möglich: Was bei mir vom Kanon ankäme (einmal angenommen, ich könnte ihn adäquat verfolgen), das brauchte mir nicht so zu erscheinen, wie der Kanon vom Komponisten gemeint war. Für mich hört sich der ‚Kanon‘ nur so an, als würde die Musik jeweils (und immer wieder neu, besonders auffällig an gut zu hörenden Stellen) von ihrer eigenen Vergangenheit eingeholt, mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert, – als sei ihr wie eine Klette ein lautes Echo an die Fersen geheftet, – als käme sie nicht von ihrer Vergangenheit los, – oder gar, als sänge ihr aus einem 'Jenseits', aus dem, wohin sie entschwand, sie selbst sich entgegen, – sie als ständig die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit Überschreitende, eigentlich eine permanente Grenzgängerin, aber das alles simultan, nur um ein Geringes zeitlich versetzt, – gespreizt, gesplittet in etwas, was in

der Gegenwart und in etwas, was in der Vergangenheit abläuft, nur dass – wenn man davon absieht, dass unterschiedliche Elemente in der Gegenwart synchron erklingen – beides in der Gegenwart verläuft: das Merkwürdige und Wunderbare ist, dass etwas gleichzeitig (wenn man die Versetzung der zweiten Stimme um den Abstand ihres Einsatzes ignoriert, obwohl diese Versetzung ja gerade das hier erörterte Phänomen ermöglicht) in Gegenwart und Vergangenheit ablaufen kann (filmisch etwa, als wenn es gelänge, in das Filmbild eines Erwachsenen, der – nach Jahrzehnten ins Heimatdorf zurückgekehrt – einen alt-vertrauten Weg wandert, das Kind hineinzumontieren, das vor Jahrzehnten den 'gleichen' Weg wanderte). (69)

Vielleicht gibt es das, was ich bei dieser Musik zu verstehen suche, gar nicht in der Art, wie ich es mir diffus vorstelle. Dann liefere mein Verstehenwollen in dieser Hinsicht ins Leere. Wenn es andererseits etwa Kanons in diesem Stück gäbe, dann fragte sich ja immer noch, was daran denn wirklich zu verstehen sei im Unterschied zu dem, was daran zu begreifen und zu verstehen ist, wenn man erfährt, wie man solche Kanons macht und was sie satztechnisch darstellen. Wenn Musik schwer zu verstehen ist, dann sind auch Kanons schwer zu verstehen, weil das Musikhafte an ihnen vermutlich etwas anderes ist als die Handlungsanweisung, wie und wozu man Kanons herstellt. (282)

Wenn ich etwas Kanonisches entdecke (oder zumindest etwas wahrnehme, was wie der Anfang eines Kanons oder Umkehrungskanons aussieht), hat es dann Sinn, nach dem Warum und dem Wozu zu fragen?

Die Alternative wäre ja, es 'fraglos' 'sein' zu lassen, also nicht mit einer Frage und allem, was sie dann – wenn die Antwort fehlt – auslöst (an Lückenbewusstsein, Lückenfüll-Antrieb usw.), auf diese Stelle in der Musik loszugehen. Denn mit letzterem käme in mein Wahrnehmen, Erleben und Konstituieren – wenn ich nicht vorsichtig genug 'frage' – etwas Kognitivistisches hinein und vielleicht auch eine Tendenz, am Ende – nach der 'Beantwortung' der Frage – in die Position des Bescheidwissenden und des – mich selbst missverstehend – es nun im Grunde 'besser Wissenden' zu geraten, was mir selbst letztlich vielleicht gar nicht gut täte (und schon gar nicht dem Werk in Hinsicht darauf, in mir in sein volles und nicht in sein kognitivistisch beeinträchtigtes Dasein zu gelangen).

Was hätte ich (als Quasi-Laie) davon, wenn ich nun 'wüsste', das ist ein Kanon bzw. ein Umkehrkanon (aber alles andere aus der Kompositionsgeschichte bliebe eingeklammert)? Was gibt mir diese Erkenntnis nur als sie selbst in Bezug auf mein Wahrnehmen, Erleben und Sinnkonstituieren denn tatsächlich? Mir könnte deutlich werden, dass sich hier gleichsam zwei Linien miteinander ‚verheiraten‘, – dass sie nunmehr eine Dyade bilden und dass damit ein Mehr in die musikalische Wirklichkeit getreten ist, das mehr ist als nur die Summe zweier Linien, die durch nichts als durch dies äußerliche Addiertwerden verbunden sind. Mir geht es jedenfalls so, dass die nunmehrige Zugehörigkeit dieser beiden Linien zu einer Dyade, ihr Mehr-Sein, sie positiv heraushebt aus der Menge des Erklingenden, – als wenn von mehreren Linien zwei dieser Linien mit schwarzem Stift extra stark nachgezogen würden und sich jetzt deutlicher von den anderen Tönen abheben.

Ich 'weiß' aber immer noch nicht, dass in tonaler Musik solch Kanon in der Regel auch besondere kompositorische Anstrengung erfordert. Bei atonaler Musik – so könnte ich als Quasi-Laie annehmen – ist es vielleicht einfacher, einen Kanon zu schreiben, da ich nur den Eindruck tonaler oder gar tonikaler Musik vermeiden muss. Ich kann – da ich dies nicht weiß – also auch nichts an Bewunderung für die Leistung des Komponisten aufbringen. Ich kann aber darüber staunen, dass so etwas möglich ist, und mich freuen, dass dadurch ein Mehr entstanden ist und dass mir dieses Mehr nun zugänglich geworden ist, denn ich werde jetzt gleichsam von diesem Mehr in es selbst mit hineingenommen.

Ich habe mich verwandelt, denn vorher ging ich ahnungslos an dieser Stelle vorüber, sie schien mir ähnlich manchen anderen und bestenfalls der Möglichkeit nach etwas noch zu Entdeckendes in sich zu bergen. Jetzt aber geht es mir so, als bekäme ich gesagt – nachdem ich ahnungslos oftmals an einer dichten Gartenhecke vorüberging –, dass hinter dieser Hecke der berühmte Schriftsteller X sein Zuhause habe, und fortan ist 'für mich' diese Hecke nicht mehr jene, die sie vordem für mich war. Sie ist von meiner Warte aus gleichsam ein Verbindungsstück, hat etwas Brückenhaftes, ist gleichsam aufgeladen 'für mich'. Wenn mir am nächsten Tag der Informant gesteht, er habe sich geirrt, denn zwei Kilometer von hier entfernt stünde eine völlig gleich aussehende Hecke, und hinter der dortigen und nicht hinter der hier stehenden Hecke lebe jener Schriftsteller, dann 'schrumpfte' in meiner Empfindung die Hecke hier wieder zu dem, was sie vorher für mich war (und darüber hinaus möglicherweise noch zu etwas anderem,

weil sich jetzt mit ihr die Erinnerung an diese Enttäuschung verknüpft).
(358)

Wenn es nun wirklich Kanons wären, etwa schon gleich zu Anfang, was bedeutete das? Die Linien würden sich nicht frei, sondern nach einer 'geheimen' Anweisung ineinander verschlingen. Was so aussieht wie unabsichtlich-zufälliges Sich-ineinander-Verschlingen und Sich-Verstricken, wäre sozusagen das Gleiche, nur mit voller Absicht geschehen, d.h. 'hinter' den Linien steht 'jemand', der sie bewusst so führt, ihnen bei der 'Komposition' die Anweisung gab, sich genau so und nicht anders zu entwickeln.

Die Idee, es könnte hier ein Kanon vorliegen, lässt mir die betreffenden Stimmen in einem anderen Licht erscheinen. Einerseits verbirgt sich in ihnen ein Geheimnis, andererseits aber bedeutet das, was sich zunächst hinter ihnen verbirgt, für sie selbst, dass sie gefesselt und gegängelt sind (so wie ein Lakai zwar eine prächtige Uniform trägt und 'Zugang' zum Schloss hat, andererseits aber nur subalternen Dienstleistender ist). Die kanonische Stimme 'gewinnt' an Würde, aber sie geht dafür auch wie in Spanische Stiefel eingezwängt. Zum Problem Freiheit–Bindung hat dieses kanonisch innerlich verbundene Stimmen-Gespann ein besonderes, nunmehr festgelegtes Verhältnis, das ihm wie ein Kainszeichen auf die Stirn geschrieben ist, – geadelt, aber eingesperrt, und ihr stolzer, würdevoller Flug lässt den kundigen Beobachter nicht vergessen, dass im 'Verhalten' der streng nachahmenden Stimme ein Moment der Versklavung – zumindest für sehr sensible Gemüter – fühlbar wird.

Was bekommt der Laie vom ‚Kanonhaften‘ mit, solange er nicht herausgefunden hat, dass ein Kanon vorliegt? Er muss sich doch eigentlich wundern: Die 2. Stimme tut – nach seinem Eindruck – annäherungsweise und manchmal sogar genau das gleiche wie die 1. Stimme, obwohl (für ihn) der Grund nicht ersichtlich ist, warum sie sich so verhält. Was sich später als mit einem Moment der zwanghaften Koppelung behaftet erweist (und dementsprechend kann eine gewisse Enttäuschung und Ernüchterung eintreten, nur mühsam schein kompensiert durch die Bewunderung für die technologische Kunstfertigkeit des Komponisten), ist jetzt noch etwas, was ans Wunderbare grenzt. Der Laie müsste sich eigentlich sagen: "Dass zwei (quasi-personale Wesen) sich so gut verstehen, dass der zweite 'intuitiv' genau das gleiche tut, was der erste macht, ohne dass das jemand organisiert und festgelegt hat, das ist wirklich ein Wunder!" (363)

Wenn ich z.B. erkenne, dass an einer Stelle kanonartig verfahren wird, dann nehme ich nun dort – sofern ich nicht dagegen angehe – zwei der vielen Stimmen als durch ihre Beteiligung am Kanon bevorzugte und daher wichtiger als die anderen Stimmen seiend wahr. Ihr Bevorzugt- und Wichtigsein aber schiebt sich meinem Empfinden nach als das substantiierte Ergebnis einer Abstraktion wie eine Art von Milchglasschleier zwischen die Musik und mich. Ich kann jetzt gleichsam die Linsen meiner inneren Augen so einstellen, dass die senkrecht verlaufende Zone, die sie scharf fixieren, dort liegt, wo dieses substantiierte Abstrahierte schwebt und sich mir vor die Musik legt.

D.h. ich fixiere dann sozusagen das Kompositionstechnologische, würdige das Kanonhafte des vom Kanonkomponisten Geschaffenen, stelle es (und mich mit) – gleichsam in Reih und Glied – in die Reihe all dessen, was seit alters her auf diesem Sektor geleistet wurde, – noch gar nicht einmal, indem ich etwa an bestimmte Werke, Komponisten oder Epochen dächte, nur ganz allgemein, aber ich wechsele von der Dimension 'die lebendige Musik als sie selbst' hinüber in die (viel mehr meinem Denken und vor allem dessen abstrakter Dimension nahe stehende) Dimension 'Kanonhaftes' und 'wegen des Kanonhaften Hochwertigeres, Wichtigeres, Bevorzugtes und zu Bevorzugendes'. Ich komme da offenbar – ungewollt – in eine wertmäßig gestufte Welt, eine Art ständische Gesellschaft, und gliedere mich einem besonderen Stand ein (dem des Kanonhaften und insofern Geistigeren im Vergleich zum 'Bloß-Musikalischen an-sich'), bin nun aber auch in Versuchung, mich nur noch um Standesprobleme zu kümmern, und seien sie noch so nichtig.

D.h. die eigentliche Musik, von der her ja das Kanonhaften seine Realität erhält, tritt zurück, – das Kanonhafte in Form einer 'von mir gemachten Erkenntnis' okkupiert mich. Ich werde im Verhältnis zur 'vollen Musik an sich' zum Opfer. Ich gewinne zwar dadurch etwas, dass ich das Kanonhafte erkenne, aber ich verliere auch etwas. So als wenn die sehr auf Wahrung ihres 'Standes' bedachten Eltern dem Knaben verbieten, mit Kindern 'unterhalb unseres Standes' zu spielen. Dabei geht diese Hochschätzung des 'Erkennens' ziemlich unkontrolliert vor sich, ich lege mir darüber bewusst gar keine Rechenschaft ab: In dem Moment, wo ich dieses Aha-Erlebnis habe, rutsche ich in den 'Stand' der 'die Kanonhaftigkeit Erkennenden und Würdigenden' hinein.

Mein Wahrnehmen und Erleben verläuft jetzt an dieser Stelle – sofern ich nicht gegensteuere – auf dem Umweg über das Erkannte und in der Bahn des nachträglichen Als-ob-Neuerkennens, es ist gespurt worden und ist nicht mehr so offen und frei wie vorher. Das ‚Kanonhaften‘ hat – im Rahmen meines derzeitigen Erlebens – sozusagen die Tendenz, sich an die erste Stelle zu setzen und sich der Musik nur noch als Mittel zu seiner Selbstverwirklichung zu bedienen.

Außerdem geraten jetzt die Stellen, wo ich keinen Kanon entdecke, in ein neues Licht, ohne dass ich das will, – sie sind die (ggf. nur vorerst) nicht-kanonhaften Stellen. D.h. mein Standpunkt hat sich verändert, ich schaue jetzt sozusagen vom Kanon-Hügel als Mini-Feldherr auf das Werk herab, halte Ausschau nach weiteren Kanonstellen und rechne – wenn ich nicht aufpasse – das Übrige zur 'einfachen Truppe', zum kontrapunkt-lehremäßig gesehen nicht ganz so Wertvollen. (371)

19. Pause

Was 'macht' eine Pause zur Pause? Denn in dieser Pause (als mitten im Werk gelegener) gibt es ja keine Töne, die das Werk antupfen könnte. Das Werk tupft sozusagen ins tonmäßig Leere, in die Stille hinein. Vielleicht ist das Werk nirgendwo so sehr 'greifbar' wie in solcher 'Töne'-Pause. Denn es pausieren ja nur die Töne, aber nicht das Werk. (130)

Offenbar bekomme ich allmählich ein anderes Verhältnis zu den Pausen in diesem Stück, – zu den wirklichen Pausen und zu jenen 'Pausen', die mir nur so vorkommen, weil ich die Musik insgeheim immer noch ein wenig an tonaler Musik messe. So wie jemand, der sein Reden gelegentlich durch Schweigen unterbricht, trotzdem als Person voll da ist, so gilt das auch hier bei der Musik, nachdem sie mir so vertraut geworden ist.

Zum Beispiel die Pause nach dem zweiten Durchlaufen des ersten Abschnitts, vor dem Beginn des Klarinettons aus dem Anfang des zweiten Abschnitts: Es 'passiert' meinem Empfinden nach immer noch fast nichts in dieser Pause, aber die Musik als Gesamtkörper, gleichsam als Lebewesen (was sie ja de facto niemals ist), als ‚tierhaft‘ Schweigendes ist doch voll da, mir gegenwärtig und durch nichts wegzudrängen. Das 'Tier' schweigt, es ist aber trotzdem voll da, – es unterbricht nur seinen Redefluss. Vielleicht – so könnte man denken – ist es in dieser Pause mehr bei sich selbst (so wie eine Schnecke sich in ihr Schneckenhaus

zurückgezogen hat), als wenn es mit dem Zu-mir-hinüber-Reden beschäftigt ist.

Vielleicht auch hört sozusagen die Musik in sich hinein, sammelt sich in sich, um von dort, von ganz innen heraus, etwas Neues nach außen zu tragen. Diese Pause gehört der Musik und insofern zur Musik, – mir aber verweigert die Musik die konkrete Musikalisierung dessen, was ihr doch zugehört, – die Musik macht mir nicht deutlich, dass die Pause voll ein Teil von ihr ist, – die Musik verweigert mir die Teilhabe an dem Musikhaften, das die Pause – wie ich vermute – von der Musik aus gesehen für die Musik darstellt.

Mir bleibt derzeit nur, diese Pause nicht mehr als Loch zu empfinden, aber etwas betrübt bin ich doch, weil 'in' dieser Pause die Musik nur 'Musik' für die Musik selbst zu sein scheint, aber nicht für mich. Die Musik 'macht Pause', – das aber nur mir gegenüber, nicht sich selbst gegenüber. (378)

20. Stille

Bevor die Musik beginnt, also während der leere Tonbandvorspann läuft, wandere ich (jetzt, nach über neunzigmaligem Hören) schon in die atonale Welt hinüber, genauer gesagt in etwas Vor-Atonales, jedenfalls von Tonalem und erst recht von Tonikalem Gereinigten. Das scheint mir schon eine gute und früher so nicht gegebene Voraussetzung zu sein, die ich auf Grund meiner vor allem privat-subjektiv begründeten Voraussetzungen erst jetzt, d.h. so spät erreicht habe. In der 'Stille' zwischen Drücken der Taste und dem Einsetzen der Musik geschieht jetzt mehr als früher, – früher war dort für mich ein beinahe grauenhaftes Niemandsland, ich fühlte mich unbehaust, ins Unbehaustsein hinaus gestoßen (und hätte sozusagen, da ich mir das selbst eingebrockt hatte, eigentlich wütend auf mich sein können, d.h. auf jenen Teil in mir, der den Rest von mir immer wieder nötigte, sich 'solche' Musik immer noch einmal anzuhören). (96)

Die Spieler und der Dirigent bewahren offenbar andächtige Stille beim Spiel. Die Töne bedienen sich dieser Stille etwa so, wie Fische sich des Wassers bedienen, in dem sie schwimmen. Die Musik als Erklingendes genießt gleichsam, dass sonst nichts erklingt und dass sie dafür umso besser und reiner zur Geltung kommen kann. Sozusagen herrscht trotz des

vielen Tönens gleichzeitig eine großartige Stille 'um' die Töne 'herum' (so wie das Wasser um die Fische herum 'ist'), – die Töne sind eingebettet in kostbare Stille, die kostbar dadurch wird, weil nur dank ihrer die Töne rein und unverfälscht in ihr Dasein kommen. 'Zwischen den Zeilen' ist also zumindest diese kostbare Stille, eine Art Edel-Stille zu finden (und man könnte extremerweise diese Musik einmal nur deshalb hören, um sich mit dem wahren Wesen von Stille zu konfrontieren), – sie ist (meinem Empfinden nach) von anderer Qualität als die Stille, die nach dem letzten Ton des Werkes anhebt. Ziemlich unmittelbar nach dem Erklingen dieses letzten Tones geht die kostbare Zwischen-den-Zeilen-Stille über in die Nachhall-Stille und sehr bald in die Noch-mit-Erinnerung gefüllte-Stille und kurz darauf in die gewöhnliche (aber trotzdem in einem geschäftigen Alltag gar nicht so 'gewöhnliche') Stille. (358)

21. Innere Prozesse des Werkes

Das 'innere' Tempo kam mir jetzt schneller vor. Obwohl ich weiß, dass realzeitlich das Tempo das gleiche ist, war es innen in der Musik 'für mich' kurzweiliger, lebhafter. Vielleicht, weil mir das Hauptgeschehen jetzt recht vertraut ist, kommen mir die 'Einzeltöne' nicht mehr so vereinzelt vor wie am Anfang. Damals konnte ich keine Brücke von einem Einzelton zum anderen schlagen, zwischen den beiden Klangwelten, die sich hinter den beiden Tönen verbargen, lagen sozusagen Lichtjahre im leeren Welten-Zwischenraum, und ich brauchte (während des jeweiligen Hörens) lange, um sie seelisch zu überbrücken, – 'meine' Reise von der Welt des einen Einzeltons zu der Welt des anderen Einzeltons dauerte lange. Jetzt, wo alle Töne und Melodien in mir vorgespurt sind, fügen sich die Einzeltöne in einen halbwegs erahnbaren Linienzug, sie kommen nicht mehr so überraschend wie früher und von daher sind sie nicht ausschließlich ihre eigene Eigenwelt, sondern ihr Eigenwelthaftes tritt ein wenig zurück und die zweite Qualität, 'in einer Umgebung von Tönen zu stehen', wird etwas deutlicher. Dadurch brauche ich aber innerlich nicht mehr so viel Zeit, um mich von dem ersten Einzelton zu lösen und den Weg zum so weit entfernt liegenden zweiten Einzelton zurückzulegen, sondern es geht schneller, und von daher – so kommt es mir im Augenblick vor – geht es innen drin in der Musik schneller. (149)

Wenn ich diese Musik höre, so kommt es mir jetzt hinsichtlich der 'Zeit' so vor, als würde eine Zeitschleife entstehen, eine Ausbuchtung, in der das Viele passierte, das in der normalen Zeit gar keinen Platz fände. Hier wird in drei Minuten so viel geboten wie sonst vielleicht in fünfzehn Minuten. Fast kommt es mir so vor, als gewönne ich dadurch Zeit, nämlich sozusagen die zwölf Minuten. So könnte man es so 'erleben', dass man mit Hilfe solcher Musik Zeit kaufen könne, seine Lebenszeit verlängern könne. Man könnte auch sagen, bei Webern sei alles so komprimiert, und dabei nur an die Motive und Tonbeziehungen denken. Aber komprimiert ist sozusagen auch die Zeit, in der sich diese Musik nach Art älterer Musik hätten gemächlich entfalten können. (209)

Die einzelnen Stimmen (Horn-, Geigenstimme usw.) scheinen ihr eigenes zeitliches Sein zu haben, ihre eigenen Zeitlichkeit, und im Zusammen-Erklingen verflechten sich diese individuellen Zeitlichkeiten. Es entsteht ein Geflecht von eigentlich Ungleichzeitigen, das aber eingebunden ist in eine gleichsam 'gemeinsame' Zeitlichkeit, die des Werkes. Diese Werk-Zeitlichkeit 'ergibt' sich aus dem Zusammenwirken der Stimmen mit ihrer je eigenen Zeitlichkeit, in der sie sich gleichsam auf die gemeinsam zu schaffende Zeitlichkeit hin orientieren. Zwar geht all das Ungleichzeitige 'auf' in dem angezielten Ergebnis, aber die Werk-Zeitlichkeit ist hier doch eine komplexe, auf komplizierte Art entstandene. Als wenn man ein wenig störrische Gäule mit Hilfe von Zaumzeug und Deichsel an den gemeinsam zu ziehenden Wagen spannt und sie sich der verlangten Aufgabe unterziehen und sich dabei anpassen.

Bei dieser Webernmusik (zumal am Anfang) gibt es Zonen, in denen die scheinbare Ungleichzeitigkeit deutlicher hervortritt, während es dann auch Stellen gibt, wo die Stimmen sich zu einem Akkord oder gar gleichzeitigem zielstrebigem Weiterschreiten zusammenfinden. Aber letzteres ist dann nur vorübergehend, unversehens kann wieder jeder für sich seine eigene Individualzeitlichkeit in den Vordergrund stellen (wiewohl zugleich eingebunden in die intendierte Werk-Zeitlichkeit). Es lauert sozusagen immer die Individualzeitlichkeit und damit das dem vorangehende Primäre, die Individualität der einzelnen Stimme, so dass das 'Zusammenkommen' und die 'Gemeinsamkeit' immer etwas sind und bleiben, was sich immer erst noch konstituieren muss und nie 'selbstverständlich' ist. Großenteils ist die Musik in sich sozusagen stark individualisiert. (218)

Wie erlebe ich eigentlich 'Zeit' beim Hören dieses Satzes? Wenn ich auf das Ende des Satzes warten würde, dann würde ich wohl bemerken, dass die Zeit vergeht, d.h. dass die Zeit des schon Gespielten immer größer und die Zeit des noch zu Spielenden immer kleiner würde, – dass da etwas ist, was immer kürzer wird, bis endlich das Ende erreicht ist. Und dann fehlte mir gleichsam auch dieses Stück Zeit, es wäre aus meiner Lebenszeit heraus geschnitten und diesem Hören geopfert worden, wäre auf die Seite der Musik hinübergerutscht und fehlte mir in meiner Lebenszeit.

In Wirklichkeit aber habe ich wohl gar nicht das Gefühl, dass sich die Zeit bewegt, – dass sie vergeht, an mir vorüberzieht o.ä. Ich glaube eher, dass ich selbst – wenn ich voll da bin und im Werk auch voll anwesend bin – in meiner eigenen Gegenwart stehe und mich dort immer erneuere und dass 'meine' Zeit bei mir steht, so wie das Gewehr neben dem Soldaten beim Kommando 'Gewehr bei Fuß' oder wie der gut dressierte Hund neben meinem Fuß 'Sitz!' macht und präsent und wachsam versucht, gleichsam mit meinem Bewusstsein zu verschmelzen und sprungbereit auf das nächste Kommando und die (wie der Hund offenbar meint) eigentliche Kampf- oder Jagd-Aufgabe zu lauern.

Was sich bewegt, das ist die Musik, die jedoch mehr aus sich heraus sprudelt und sich auf der Stelle erneuert, und nur, wenn ich an den Notentext denke oder nur diffus an ihn erinnert werde, scheint sich die Musik ein wenig zu bewegen – vielleicht auch nur in Verwechslung mit der Bewegung meiner Augen, die die Musik (das Erklängen des jeweils Erklingenden) im Notentext verfolgen, und das offenbar auch nur für mich in der Erinnerung, nicht einmal beim tatsächlichen Vollzug. Die Zeit scheint stillzustehen, – die Gegenwart als sich immer wieder erneuernde Gegenwart oder vielleicht noch besser gesagt als gar nicht erst verschwindende, sondern einfach und doch wunderbar direkt 'immer' sie selbst Seiende ist das aufregende und gleichsam ganz helle Ereignis, und in diese meine Gegenwart, in der ich mir selbst vor meinen Augen gegenwärtig bin und mich als Gegenwärtigen und voll Präsenten erlebe, strömt die Musik herein. Sie, die zunächst außerhalb der Gegenwart und somit außerhalb 'meiner' Zeit war, traut sich jetzt über die Schwelle, tritt ein in meinen 'Innenraum', der so sehr die Gegenwart 'meiner' Gegenwart darstellt, und beteiligt sich an meiner Gegenwart, indem sie selbst gegenwärtig wird. Sie zieht sich 'Gegenwart' wie ein Kleid über und tanzt dann auf meiner Hochzeit, tanzt und marschiert mit mir mit, führt vor meinen Augen einen Reigen auf, färbt meine Gegenwart auf ihre Weise

ein, sie, die gleichzeitig das Überdauernde darstellt und doch für diesen Moment sich in meine Gegenwart hineinbegibt. (328)

Es kam mir beim diesmaligen Hören so vor, als hätte ich in Bezug auf ein und dieselbe Musik ein doppeltes Zeitempfinden: Das Werk brauchte genau so viel Zeit wie sonst, eine ziemlich lange Strecke, und ich wünschte, es ginge nicht so viel Zeit mit dem 'bloßen' Hören 'verloren'. Gleichzeitig aber kam mir sozusagen der Inhalt des Werkes gerafft vor, quasi-teleskopisch etwas ineinander geschachtelt. Realzeitlich verbrauchte ich wie sonst viel Zeit, musikdaseinsmäßig aber war weniger Zeit nötig, es war sozusagen kurzweiliger als sonst, ich brauchte mich seelisch 'nicht so lange' zu verausgaben, von meinem Seelen-Zeit-Konto wurde weniger abgebucht. Ein ganz merkwürdiges Empfinden, weil an sich 'unlogisch', aber beides vertrug sich ohne jede Schwierigkeit. Sozusagen kostete mich das realzeitliche Verbrauchen von Zeit Kraft wie sonst, während das musikdaseinszeitliche Verbrauchen von Zeit im Vergleich dazu wie perspektivisch verkleinert erschien. Während im realzeitlichen Bereich viel Zeit-'action' stattfand, war im Musik-Daseinsbereich gleichsam viel mehr Ruhe, Stetigkeit, Gelassenheit. Die Musik war sozusagen von Anfang bis Ende im Grunde schon präsent, also 'da', und 'brauchte' deshalb keine Extra-Zeit, um sich aufzubauen, während das tatsächliche Abspielen der Aufnahme und das dementsprechende tatsächliche Erklingen des akustischen Substrats mehr Zeit – die gewohnte realzeitliche Dauer – benötigte. (362)

Im zweiten Abschnitt kam es mir jetzt zum ersten Mal ganz deutlich so vor, als ob eine ganze längere Passage retrograd erklänge, und das hatte etwas Gespenstisches an sich: 'Normal' wäre, dass etwas einen Nachhall hat, wobei im 'Nach'-hall die zeitliche Reihenfolge eingehalten ist. Beim Retrograden aber bestünde das Merkwürdige darin, dass der – nun laut erklingende – 'Nachhall' ein seitenverkehrter, gespiegelter wäre, d.h. dass gleichsam die Zeit rückwärts lief: Die Zeit hätte ihre Bewegungsrichtung umgekehrt, es ginge wieder zurück in die Vergangenheit, aus der wir gerade gekommen sind, – während meine Realzeit und die der Tonbandmaschine weiterlief, und darin liegt das Gespenstische: Tonbandmaschine und ich als konstituierendes Subjekt tragen dazu bei, dass sich die Zeit (statt nach 'vorne weiterzulaufen) nach 'hinten' weg verkrümelt, sich in ihre eigene Vergangenheit zurückbiegt und zurückbohrt. (448)

Mir scheint, das Werk lässt nicht erkennen, dass es noch andere Musik gibt oder dass es selbst anders hätte sein können. Das Werk kann nur sich selbst zeigen, aber nicht das, was es selbst nicht ist. Es ist offenbar – jedenfalls dieses Werk – nur seine eigene Selbstdarstellung. Wenn es allerdings Zitate enthielte, könnte es gleichsam von anderen Werken erzählen, auf sie hinweisen. Hier aber scheint mir der Fall vorzuliegen, dass das Werk nur jene einzige ganz ‚eigene‘ Welt darstellt und von sich her zeigt, die es selbst ist, – etwas in sich Gerundetes und zugleich in sich Eingekapseltes. Das Werk ‚zeigt‘ mir nicht, daß es noch andere Werke gibt. (480)

Wie sieht es denn – in meiner reinen Hör-Wirklichkeit‘ – mit dem sog. 'Transitorischen' der Musik aus? Das Werk als Ganzes mag etwas Transitorisches an sich haben, – in jedem einzelnen Augenblick aber ist das, was erklingt, 'für mich' nicht im engeren und eigentlichen Sinn transitorisch. Es wird nur abgelöst durch etwas anderes.

Wenn ich – im fahrenden Zug sitzend – durch einen Spalt eine Landschaft 'betrachte', dann mag die Landschaft für mich etwas Transitorisches bekommen, sie selbst aber ist mitnichten transitorisch. Wenn ich einen Akkord auf der Orgel anschlage und die Tasten gedrückt halte, so dass er immer weiter erklingt, denn wird er sozusagen immer länger, aber er ist immer 'da' mit mir zusammen, – er ist in Relation zu mir nicht transitorisch. Wenn überhaupt, dann wären wir beide – wenn es einen zeitunabhängigen Fixpunkt gäbe – gemeinsam transitorisch gegenüber diesem Fixpunkt. Aber die Vorstellung, die Musik 'ziehe' an mir so ‚vorbei‘, wie etwa eine Karawane an mir vorbeizöge, ist vermutlich irreführend.

Vom Werk erklingt trivialerweise immer nur 'etwas'. Dieses Etwas aber ‚ist‘ ein Erklingendes und als es selbst eben nicht 'transitorisch', sondern es teilt meine Gegenwart, – seine Gegenwart und meine Gegenwart verschmelzen sozusagen, – 'zwischen' uns steht die Zeit still. Dass diesem Etwas sofort ein neues Etwas folgt, ist ein anderer Vorgang (von dem ausgehend man dann im übertragenen Sinn vielleicht hilfsweise, quasi metaphorisch sagen könnte, hier handele es sich um etwas Transitorisches). (510)

Bei dieser Webernmusik scheint es mir stellenweise so zu sein: Die Intensität des Geschehens, das im Innern des Werkes abläuft, ist sehr groß, während sich das vom Werk nach außen hin ergebende Klanggeschehen –

jedenfalls für den Laien – ziemlich ‚cool‘ anhört. Innen ist sozusagen der Teufel los, gleichsam läuft dort ein atomarer Prozess ab, nur dass davon äußerst wenig nach außen dringt.

Wenn sich der Hörer – zumal nach vielmaligem Nur-Hören – gleichsam in das Werk ‚hineinbegibt‘, dann kann er vielleicht etwas von der Intensität dessen erahnen, was dort geschieht. Das Sprichwort: ‚Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um‘ könnte man dann so umformulieren (natürlich entschärft, – niemand kommt hier um): Wer sich wirklich in dieses Werk hineinbegibt, setzt sich der stellenweise ungeheuren Intensität jener Kräfte aus, die dort das Sagen haben. (531)

22. Das Werk als ‚Fremder‘

Solche ‚moderne‘ Musik als das ‚andere‘, mir Fremde fordert mich auf, mich dem Fremden nicht zu verschließen, nicht von vornherein meine Position festzulegen, – sondern solange zu warten, bis ich mit dem jetzt Fremden derart vertraut bin, dass es gar nicht mehr das Fremde ist. Das heißt aber, dass ich zum jetzt Fremden eigentlich gar keine authentische und verbindliche Position finden konnte, weil ich oder solange ich nicht fähig bin, Fremdes als Fremdes adäquat wahrzunehmen und zu würdigen. Ich nehme Fremdes wohl weitgehend wahr, indem ich es an der Wahrnehmung von Nicht-Fremdem, an Vertrautem messe, ich nehme das Fremde also ex negativo als das Nicht-Vertraute und eben nicht ex positivo als das eigenständig ‚Fremde‘ wahr.

Das schafft bei mir ein ganz eigentümliches Verhältnis zum Webernsatz: Was mir bislang vertraut wurde, kann ich als es selbst wahrnehmen (in aller Vorläufigkeit), – was mir noch fremd ist, nehme ich uneigentlich wahr als das Nicht-Vertraute, aber nicht ‚eigentlich‘ wahr als das eigenständig es selbst seiende ‚Fremde‘. An letzterem stoße ich auf das Verstopftsein meiner Zugangskanäle, – mit ihnen habe ich vielleicht viel mehr zu tun als mit dem betreffenden Fremden am Webernsatz. (19)

Wie fern ist doch diese Musik: Hier bin ‚ich‘ (wobei noch zu fragen ist, was dieses ‚ich‘ sei, zumal im Angesicht ‚solcher‘ Musik), und dort ist diese Musik, (obwohl ich sie, weil ich sie über den Stereo-Kopfhörer höre, ‚in mir drin‘ habe bzw. zu haben scheine):

Da ich sie so lange kenne, ist sie mir nicht mehr fremd, ist nicht mehr sperrig und störrig, sondern vertraut, stellenweise fast familiär. Und

trotzdem ist sie von ganz anderer Wesensart als ich, gleichsam bin ich von ihr durch eine Glasscheibe getrennt, oder sie steht auf einer etwas höher gelegenen Bühne, mehrere Meter von mir, der ich etwas tiefer im Parkett sitze, getrennt. Und das Gefühl habe ich: Auch wenn ich auf die Bühne hinaufkletterte und mich zu der Musik gesellte, dann würde sie es mir doch nicht erlauben, mich mit ihr zu verbrüdern, – ich würde nie als einer der ihren in ihren Kreis aufgenommen werden (vielleicht erst, wenn ich solche Musik komponierte, solche Musik aus mir heraus gebären würde). (68)

Was bedeutet es, dass keine verbale Sprache beteiligt ist, kein Text erklingt? Die Menschen sind abwesend, es tönen nur die 'Instrumente' (wobei diese Bezeichnung noch zu sehr darauf hindeutet, dass Menschen diese 'Instrumente' als Werkzeuge benutzen). Es klingt ja auf weite Strecken (wenn man von den leiblichen Geräuschen absieht) so, als tönten die Instrumente von allein, nur aus sich selbst heraus. Magie? Wird verschleiert, dass Menschen am Werk sind? Wird ein totes Ding gleichsam durch Magie und Zauber be-seelt und höre ich dann, was 'Seele' und Ding zusammen hervorbringen? Haben sie etwas mitzuteilen? Da die Sprache fehlt, ist alles von vornherein ein Stück weg von mir, aber gleichzeitig faszinierend, weil ich das Nonverbale als mir Mögliches kenne und hier auf etwas stoße, das ich an mir finde.

Es besteht also die Merkwürdigkeit, dass etwas Distanzierendes oder sich selbst Distanzierendes mich trotzdem so fasziniert und mir ganz nahe ist, sozusagen hautnah, aber nicht sprachzentrum- und denkzentrum-nah. (161)

Es kommt mir so vor, als bildeten alle Töne dieses Satzes eine Sprachgemeinschaft und eine fröhliche Sprechgemeinschaft, und ich als Draußenstehender versuchte nun, Eingang in diese Sprechgemeinschaft zu bekommen. Ich sehe und höre, wie sie sich fröhlich und munter unterhalten und wie sie intensiv miteinander kommunizieren, und ich möchte so gerne 'in ihrem Bunde der Dritte' sein. Aber die Frage ist, ob ich das – grundsätzlich gesehen – überhaupt jemals werden kann, es sei denn, ich würde selber zum Ton, zum Klang, machte mich ihnen wesensgleich (und sei es nur fiktional etwa durch tiefe Meditation o.ä.). Es ist ja nicht auszuschließen, dass der Ausdruck 'das Werk bildet sich seinen Hörer zu ihm hin' (in etwa so bei Eggebrecht) so etwas meint

(nach dem Motto: Wenn ihr nicht werdet wie diese Töne, so werdet ihr nicht das hier erklingende Töne-Reich erlangen).

Von daher könnte sich alles Bemühen als in dieser Hinsicht in letzter Konsequenz vergeblich herausstellen, – alles Bemühen würde nur zu Annäherungen führen, so weit, wie es uns Menschen vom Schicksal gestattet ist, dass wir uns der Musik nähern, – 'ganz' werden wir nie in sie einsteigen, sie nie 'ganz' verstehen können. Erstaunlich – wenn ich bei diesem Bild bleibe – das Verhalten der Musiker: Sie spielen dieses (rein musikinterne) ‚Sprachspiel‘ mit, ohne (wie auch ich) die ‚Sprache‘ inhaltlich wirklich zu verstehen, – ohne die ‚Sprache‘ zu beherrschen. Sie beherrschen nur die Klänge, die als Homonym-Außenhaut sichtbar werden, – was semantisch dahinter steckt, wissen sie nicht und können sie genauso wenig wissen wie ich. Und trotzdem können sie so wunderbar Musik machen, aber was 'machen' sie eigentlich wirklich? Sie machen Musik und machen auch wiederum keine, sie beschäftigen sich nur sozusagen mit der Vorderseite, dem (Orgel-) Prospekthaften, und haben – genauso wenig wie ich – zu allem dahinter sich Befindenden keinen Zugang, sie sind ‚nur‘ Spezialisten der Prospektmacherkunst. (179)

Ich war entweder zu müde oder noch zu sehr in Alltagsdinge verstrickt, jedenfalls kam kein sonderlicher Kontakt zwischen mir und dem Werk zustande. Ich konnte mit dem Werk nicht viel anfangen, und sozusagen konnte das Werk auch mit mir nichts anfangen, nicht bei mir landen, nichts mit mir aufstellen. Die Fremdheit des Werkes wurde mir stärker als sonst bewusst. Als wenn ich von mir aus ein Seil zum Werk hinüberzuwerfen hätte, dieses Seil aber kehrte auf noch nicht einmal halbem Wege um und schwänge sich wieder zu mir zurück. Das Werk aber machte gleichsam keinerlei Anstalten, mir entgegenzukommen, es warf mich auf mich selbst zurück, ließ mich in meinen Bemühungen stecken bleiben und blieb dabei gleichsam ungerührt. Es ist wirklich keine Musik, die sich mir andienert. Das Werk macht mir deutlich, dass ich schon deshalb mit ihm nicht verschmelzen könne, weil es so anders ist als ich, – es hat gleichsam etwas Anti-Symbiotisches an sich. (188)

Das Unvertraute braucht nicht das Schrecken Verursachende zu sein, es kann auch erlebt werden als das Unberührte. Heute ging es mir so – wo ich das Werk schon so lange kenne, dass es das Erschreckende ziemlich

verloren hat –: Als wenn ich auf dem Vorderdeck eines Segelbootes säße und lautlos hineinglitte in die vor mir als das Unberührte liegende Wasserfläche eines menschenleeren Sees. Jeder neue Ton, jedes neue Motiv, jede neue Geste wirkten wie das Plätschern einer gerade eben am Bug entstandenen Welle, ihrerseits auch neu und unberührt, als von mir Unberührtes aus dem Unberührten entstanden. Das Unvertraute ist für mich offenbar auch das Nicht-Verbrauchte, das Unverbrauchte, das, was noch genügend Potential in sich birgt, sich noch nicht verausgabt und verbraucht hat und nicht von jemand anderem verbraucht wurde.

Die Ehrfurcht, die ich spurenhaf und ansatzweise empfinde, wenn ich in eine unberührt daliegende Wasserfläche eines Sees lautlos hineingleite, diese Ehrfurcht oder scheue Andächtigkeit empfinde ich auch hier, wenn ich entsprechend diesem Vergleich die Musik wahrnehme. Es ist da etwas Frisches, Unverbrauchtes, so wie etwa jeder Urlaubsmorgen (unter günstigen Umständen) etwas Frisches und eine Verheißung haben kann (etwa im Sinne des Dichterwortes: '...und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne.'). (283)

Ich habe immer noch das Gefühl, ich bliebe 'draußen', ich käme nur 'von außen' an diesen Satz heran.

Aber wie sähe es denn aus, wenn ich 'drinnen' wäre? Etwa so, als wäre ich im Maschinenraum eines Ozeanriesen und sähe und erlebte eine Reise nun von 'innen', von dort her, wo die gewaltigen Triebkräfte entstehen und letztlich gesteuert und gelenkt werden? Oder als wäre ich 'innen' in einem Tier?

Was wäre denn zu erhoffen, wenn ich 'innen', drinnen wäre bei diesem Satz? Was erhoffe ich mir? Vielleicht, dass ich die Fäden erkennte, mit denen die 'Töne' und 'Klänge' gezogen werden, die ich bislang nur von außen sehen kann. Dass ich also hinter das Geheimnis ihres Sich-Bewegens käme, herausfände, erkennte, wie und warum sie sich so bewegen, wie sie sich bewegen, und warum sie gerade jetzt und nicht später erscheinen. Und dass ich vielleicht den großen Meister, den Puppenspieler, kennen lernte, der dies alles in Bewegung setzt und inszeniert. Und dass ich dann den Puppenspieler und sein Tun verstehen lernte und von daher dann auch besser verstünde und begriffe, was mit den Figuren 'geschieht' und was sich mit ihrer Hilfe 'abspielt', also schließlich beim Werk selber wieder lande, aber dann besser wüsste, warum und wie alles gesteuert wird. (297)

Welche 'Sinnzusammenhänge' lassen sich ohne Fachwissen und ohne fachmännische Strategien konstituieren, mögen sie auch dem Werk in seiner Ganzheit inadäquat sein? Wie sähe das aus, was sich der Laie ersatzweise als Sinnzusammenhang mit seinen laienartigen Mitteln günstigstenfalls konstituieren könnte?

Der Laie könnte sich z.B. sagen: Ich erlebe diese Musik so wie ein abstraktes Gemälde, – bei diesem 'verstehe' ich im Grunde zwar auch nichts, aber gerade das Abstrakte, das nicht auf Konkretes Festgelegte, das Nicht-Abilden von irgendetwas vielleicht sehr Alltäglichem, das reizt mich, – es stellt gerade, indem es abstrakt ist, eine Erweiterung meiner Phantasie dar, und wenn nicht real, so doch als Andeutung und Verheißung der Möglichkeit, – es demonstriert mir, wie ich eventuell meine Grenzen überschreiten könnte. D.h. das Nicht-Verstandene ist dank der ihm innewohnenden, von mir spurenhafte empfundenen ästhetischen Qualitäten faszinierend, – als Begriffenes würde es mich zwar auf andere Weise faszinieren, aber dann wäre die Faszination des Gemäldes als Nicht-Begriffenem dahin. Ich lerne an dieser Musik, nicht zwanghaft immer dahinter her zu sein, nun ja auch alles zu 'begreifen'. Es genügt mir, dass kunstvoll mit stilvoll gespielten Tönen eine 'moderne' Welt vor mir entsteht, die in einem guten Sinn voller Rätsel ist, und ich freue mich, dass ich wenigstens so weit bin, dass ich mich davor nicht mehr ängstige, sondern dass ich Lust auf mehr an solcher 'abstrakten' Musik bekomme, – sie wird mir (im Gegensatz zu sehr redundanter tonaler Musik) wohl nie langweilig werden, gerade weil ich ja so wenig von ihr verstehe. (367)

Schon als die Musik nur kurze Zeit erklingen war, kam es mir so vor, als würde mit diesem Ereignis eine Schneise quer zu meinem Alltag und in diesen meinen Alltag hinein geschlagen. Es war kein weicher Übergang, sondern als wenn in die steinerne Wand (die den Alltag darstellt) eine Schlucht gehauen würde. Das Plötzlich-Abrupte dieser Erweiterung war es, was mich beeindruckte, – als wenn sich eine versteckte Tür öffnete, – als wenn ein Stück der steinernen Mauer als Geheimtür ausgeführt worden wäre und zugleich dann mit dem Öffnen dieser Tür verschwände ganz plötzlich die gesamte Steinmauer, so dass sich stattdessen eine Schlucht, ein zusätzlicher tiefer Raum öffnete.

Interessant war der Eindruck, als stemmte die Musik meinen Alltag (heute ausgefüllt vom anstrengenden und ermüdenden Bau eines langen Gartenzaunes) völlig zur Seite. Ihr eigenes, so spezifisch geprägtes Sein war so anders als mein Alltag, dass es von ihrem Sein zu meinem Alltag praktisch keine Verbindung gab (zumal ich solche Verbindung nicht durch zufälliges oder gar bewusstes An-sie-Denken hergestellt hatte). Außerdem sind ja an dieser Musik als Komposition die Schlacken, die Spuren der Arbeit Weberns, getilgt, – sie selbst ist ja aus dem Kompositions-'Alltag' herausgetreten in ihr endgültiges Dasein, in ihre endgültige Gestalt, – alles Arbeiten usw. ist von ihr so abgefallen, wie die Versorgungstürme einer Weltraumfahrt-Rakete in den letzten Sekunden vor dem Start von dieser abfallen. In dem fertigen Werk begegnet mir nicht der musikbezogene 'Alltag' des Komponisten, und darin liegt zum Teil vielleicht auch die Macht dieser Musik. (380)

Unterhält sich das Werk mit mir? Unterhalte ich mich mit dem Werk? Oder hält das Werk einen Monolog? Vielleicht ist das alles viel zu grob formuliert. Die Wirklichkeit liegt vielleicht dazwischen oder noch irgendwo anders.

Ich habe ja nach so vielmaligem Hören das Gefühl, als spräche das Werk zu mir, jedenfalls habe ich solches Gefühl zumindest in dem Sinne, als wenn irgendetwas in dem Werk zu mir spräche, mich besonders 'anspräche'. Das Werk führt also – wenn überhaupt – nicht nur ein Selbstgespräch, einen Monolog in Einsamkeit, sondern es schickt auch etwas zu mir herüber (möglicherweise – wenn man im Fiktionalen bleiben will – ohne dass das Werk selbst davon etwas wüsste). Aber es strahlt etwas aus, so, wie eine Kerze Licht und Wärme ausstrahlt. Das Werk ist ein 'Ausstrahlender'. (478)

Das Werk kam mir heute wie ein alter Bekannter vor. Ich kenne diesen alten Bekannten zumindest äußerlich etwas, und doch beschleicht mich der Verdacht, ich verstünde ihn in Wirklichkeit doch nicht bzw. es seien da auf tieferer Ebene Dinge, die für mich ein Geheimnis sind, – es gäbe da grundsätzlich vieles, was meinem Verständnis verschlossen bleibt. Nur eine ganz äußerliche Vertrautheit schien mir etwas zu sein, was uns beide verband. (529)

Wie werde ich damit fertig, dass das Werk anders ist als ich? Zunächst ist es für mich ein ‚Fremder‘. Allmählich lerne ich diesen Fremden näher kennen und lerne auch, einiges an ihm zu verstehen. Er wird mir nach so vielmaligem Hören relativ ‚vertraut‘. Trotzdem habe ich das Gefühl, er ist im Grunde immer noch der große Unbekannte: Ich bin jetzt vertraut mit einem Fremden, der aber immer noch ein ‚Fremder‘ bleibt, sozusagen ein ‚vertrauter Fremder‘. Irgendwie leben wir beide doch in völlig verschiedenen Welten. Und dieser ‚Fremde‘ ist hinsichtlich seines ‚Fremdling-Bleibens‘ ein hartnäckiger Bursche, an dem ich mir die Zähne ausbeiße.

Das bedeutet unter anderem, dass ich seiner niemals ganz Herr sein werde, – mein ‚Herrschaftswissen‘ wird nie ausreichen, ihn ganz zu ‚erobern‘, ihn und sein Innenleben mir botmäßig zu machen. Mir bleibt nichts anderes übrig (sofern ich mich weiterhin mit ihm sinnvoll beschäftigen will), als mich ihm wenigstens teilweise ‚anzupassen‘ (ohne mich völlig aufzugeben), – was ich ja auch schon allein aus Respekt vor dem Kunstwerkhaften dieses Werkes tun würde.

Der Erdgeist im Faust I sagt: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, – nicht mir!“ Mein Begreifen reicht bei diesem Fremden nur so weit, wie es derzeit bei mir angelegt ist. Wenn ich mehr und anderes an diesem Fremden begreifen möchte, muss ich mich subjektseitig auf den Fremden hin entwickeln. Alles, was mir an diesem Werk ‚im Grunde immer noch fremd‘ ist, kann ich als Herausforderung auffassen, mich und mein Begreifen-Können weiterzuentwickeln. (615)

Während des Hörens kam mir das, was ich jeweils gerade hörte, viel weniger fremd vor, als wenn ich nicht-hörend an das Werk denke. Auch nach so vielmaligem Hören ist es unterschwellig immer noch ein ‚Angang‘, wenn ich mir vornehme, mich erneut auf dieses Werk einzulassen. Offenbar entfremdet es sich mir zunehmend, sobald ich mit dem Hören aufhöre.

Dass das Werk real erklingt, hat also offenbar auch die tiefere Bedeutung, dass es selbst seine Fremdheit für die Zeit seines Erklingens abstreift. Die erklingenden Töne, Akkorde, Motive, Klangfarben usw. sind das, was mich so erreicht, dass das ‚Fremde‘ am Werk für einen Moment in den Hintergrund tritt. Dieses Fremde wird mir erst dann wieder voll bewusst, wenn diese quasi-kommunikative Brücke (des real Erklingenden) zwischen dem Werk und mir verschwindet. Dann drängt sich mir die für

mich nur wenig durchschaubare kunsthafte Gestaltetheit des Werkes auf, und das ist etwas, was mir – da ich es nur zu geringem Teil begreife – immer noch fremd ist.

Dieses Fremdsein scheint mir auch auf jenes innerlich Erklingende auszustrahlen, das ich mir andeutungsweise mitvorstelle, wenn ich an das Werk denke oder über es nachdenke. Die Töne, Akkorde usw., die ich mittlerweile recht gut kenne und die mir bei ihrem realen Erklingen kaum mehr als fremd erscheinen, geraten sozusagen beim Nicht-real-Hören unter den Einfluss der oben beschriebenen, immer wieder neu sich zwischen das Werk und mich hineindrängenden Fremdheit der ‚Gesamtwelt‘ dieses Werkes. Ich ‚weiß‘ beim Erinnern des realen Hörens, dass die Töne, Akkorde usw. mir als sie selbst nicht mehr fremd sind, – da sie aber real nicht da sind, ist das bloße ‚Wissen‘ offenbar zu wenig, um der Fremdheit des Gesamtwerkes Paroli bieten zu können.

Vereinfacht gesagt ist es vielleicht so: Wenn das Werk real erklingt, wendet es mir die Seite zu, die mir am meisten vertraut ist, sodass die Fremdheit fast völlig in den Hintergrund tritt. Wenn ich aber an das Werk nur ‚denke‘ und sein Erklingen nur erinnere, dann wendet es mir die Seite zu, die auf mich ‚fremd‘ (oder jedenfalls sehr viel fremder) wirkt. Sozusagen dreht das Werk sich, ohne dass ich bisher wesentlichen Einfluss auf diesen Drehmechanismus nehmen konnte. Ich erlebe das Werk sozusagen zweifach: a) als unmittelbar von vielem Nicht-Fremden Betroffener, wenn es real erklingt, b) als von manchem Fremden Betroffener, wenn es als real Erklingendes nicht anwesend ist, sondern nur erinnert wird.

Merkwürdig ist, dass es ja ‚dasselbe‘ Werk ist, nur jeweils sozusagen in einem anderen Aggregatzustand. (616)

23. Töne wie Marionetten

Fast beängstigend der Gedanke, alles, was ich hier als mich oft so zufällig und insofern ‚frei‘ eintretend anmutend höre, sei zwingend determiniert durch irgendetwas, was ich nicht kenne und nur-hörend nicht aus dem Werk ablesen kann, – als wenn ich eine Gesellschaft fröhlich feiern sähe und plötzlich von dem schrecklichen Gedanken befallen würde, das sei kein spontan-intuitives freies Feiern, sondern in allem etwas Befohlenes, bei dem alle einer zwingenden Weisung

gehorchten, die ich nicht kannte. Weitgehende 'Determination' wäre hier für mich das Schreckgespenst.

Die Freude an dieser Musik wäre für mich aber doch ziemlich getrübt, wenn fehlen sollte, dass Musik (nach meiner Meinung in ihrem letztendlichen tatsächlichen Sein, nicht deshalb unbedingt immer in ihrer Genese) aus sich heraus etwas mit Freiheit, kreativem Spiel und dem Nicht-Festgelegten des Lebensvollzuges gleichsam eines freien und reich begabten hoch entwickelten Lebewesens (wie in der Realität vor allem des Menschen) wäre, sondern in mannigfache Korsetts eingezwängt wäre, auf Schienen liefe, die ich nicht kannte. (16)

Einerseits kommt es mir so vor, als säße der Komponist hinter dem Vorhang und zöge an den Drähten, an denen die Töne wie Marionetten hingen, – er formt sie immer noch, – jedes Mal, wenn sie erklingen, formt er sie, wie er sie haben wollte, bei jedem Crescendo etwa ist er es, der jetzt im Augenblick des Erklingens dieses Crescendo gestaltet. Faktisch hat er schriftlich festgelegt, wie dieses Crescendo hervorgerufen werden soll (wann, von welcher Lautstärke ausgehend in welchem Tempo zu welcher Lautstärke hin). Außerdem erschließt der Dirigent aus der Auffassung des gesamten Werkes, die sich ihm gebildet hat, mit welcher Fülle, mit wieviel Vibrato usw. diese Stelle 'im Sinne des Komponisten' zu spielen ist, also auch hier wirkt der Komponist über den Dirigenten auf den Spieler und damit auf das Erklingende ein. Wie von Geisterhand gezogen bewegen sich dauernd die Fäden, – kein Ton, kein Klang ist dort, der nicht vom Komponisten vorstrukturiert worden wäre.

Andererseits verdankt sich dieser Eindruck zu großen Teilen meinem 'Wissen', – direkt hören, direkt der Musik abnehmen kann ich das nicht, denn von ihr selbst her zeigt sich ja nicht, dass sie komponiert wurde. Was zeigt sich dann von ihr selbst her? Unter anderem – scheint mir –, dass sie als 'Fertiges' in die Welt tritt: Da ist kein Suchen, kein zitterndes Herumprobieren usw., sondern alles erscheint – als hundertfach Geübtes – makellos und als Fertiges (das Geübt- und Einstudiert-worden sein wird ja gerade vergessen gemacht).

Was zeigt sich, wenn ich wegnehme, dass mir die Töne so vorkommen, als träten sie als wie von Geisterhand an Fäden gezogene Marionetten ins Leben? Solange ich beim Bild der Geisterhand bleibe, die die Fäden zieht, ist mir der Ton und sein Erscheinen noch halbwegs

verständlich. Wenn ich aber ohne die 'Geisterhand' auskommen soll, dann vermehrt sich das Unbegreifliche.

Rätselhaft ist schon, wie etwas dauern kann, das nicht gemacht wird. Kann es aus sich heraus dauern? Wenn es ein lebender Organismus wäre, dann wäre mir das Dauern vertraut und ich könnte meine, es mir erklären zu können. Aber ein Ton, – wieso und kraft wessen kann er aus sich selbst heraus, von sich selbst her, 'dauern'? Muss nicht zumindest jemand da sein, der ihm befiehlt, mit dem Dauern aufzuhören?

Unbewusst bin ich wohl der Meinung, alles müsse von 'jemandem' in sein Beginnen und in sein Aufhören gesetzt werden, überall sei im Grunde jemand am Werke. Dass ich 'weiß', dass konkret die Spieler es sind, die das bewerkstelligen, tröstet mich nicht. Denn sie selber wissen vermutlich gar nicht, warum ein Ton aus sich selbst heraus 'dauern' kann. Für sie – wie für die meisten Hörer – ist ein Ton eben ein Ton. Für mich aber liegt da schon ein großes Problem, weil ich den Ton nicht 'als nur den Ton', als nur das, was sich von ihm selbst her zeigt, begreifen kann. Und noch viel weniger kann ich dann die 'Tonbeziehungen' begreifen, wenn ich schon nicht die beiden Töne begreifen kann, die sich aufeinander beziehen (oder die 'ich' aufeinander beziehen kann oder soll). Wie soll ich dann in zureichender Weise 'ihre Beziehung' begreifen können? (284)

Die Töne kommen mir vor wie Marionetten, an Fäden gezogen. Der Marionettenspieler ist das Werk, das mir verborgen ist, das aber 'hinter' allem steht und die Fäden zieht. Die Töne haben etwas An-Fäden-gezogen-Seiendes an sich, sie kommen so dienstfertig daher, wie abgerichtet, völlig dem Werk gehorchend. Dabei ist das Merkwürdige, dass andererseits das Werk ja erst durch die klingenden Töne in sein volles Dasein kommt und ohne das allgemeine Phänomen 'Töne' (ob klingend oder nur notiert oder nur gedacht) als Konkretes gar nicht vorstellbar ist.

Dass die Töne in genau dieser Anordnung und jeweils zu einer ganz genau bestimmten Zeit 'erscheinen', das verdanken sie nicht sich selbst. Sie 'erscheinen' ja nicht aus freien Stücken. In dem Zwanghaften ihres immer so prompten Erscheinens ist die Macht und Kraft des alles steuernden 'Werkhaften' spürbar.

Ich glaube, die Töne wissen sozusagen nicht, was sie mit ihrem Erscheinen und mit ihrem gehorsamen Mitmachen 'anrichten', nämlich dass sie ein 'Werk' ins Dasein bringen und dass sie gleichzeitig sich selbst

zu etwas machen, das diesem, was sie mitgeschaffen haben, immanent ist. Sie 'immanentisieren' sich. (475)

24. Das Werk ontologisch gesehen

Der Webernsatz kommt mir zur Zeit noch vor wie ein Schiff auf hoher See, ringsumher nur Wasser (oder wie ein Raumschiff in dunkler Nacht), während ein tonales Musikwerk immer wie ein Schiff auf einem Binnensee ist, das Ufer (die Volksmusik und ihre archaischen Vorläufer mit Pentatonik, primitiven Rhythmen u.ä.) ist immer noch erkennbar. (38)

Allmählich ist mir dieser Satz so 'vertraut' geworden, dass er 'für mich' weithin als so geordnet abläuft wie eine ruhig dahinfließende Orgelfuge von J.S.Bach. Als wenn in dieser neuen Musik der alte ordo-Gedanke so kräftig noch weiterlebte und sich in mir als tragfähig erwiese, dass ihm die Atonalität dieser Musik und auf meiner Subjektseite mein Nicht-Verstehen dieser Musik nichts anhaben könnten. (78)

Ich sehe mich jetzt versucht, den Satz in Teilabschnitte einzuteilen und diese Teilabschnitte dann in Beziehung zu allem möglichen zu setzen. Aber ist das angemessen? Ist da nicht ein Moment des ‚Zerlegens‘ drin enthalten, das dem Werk fremd ist?

Mir will scheinen, dass das Werk sich nicht von Teilabschnitt zu Teilabschnitt hangelt (so wie ich mich hangeln würde, wenn ich simpel bei solchem Abschnitte-Einteilen vorginge). Das Werk durchläuft sozusagen keine Abschnitte, sondern es ‚ist‘ im Moment des Erklingens in besonders intensiver Weise (so kommt es mir jedenfalls vor), und in seiner klangaktuellen Gegenwart verändert es sich fortwährend, ohne dabei aber mit sich selbst als Ganzem unidentisch zu werden. Es zeigt sozusagen nur jeweils eine andere Stelle von sich, als wenn der Satz langsam von einem Scheinwerfer abgetastet würde. Für mich ist der Satz als Ganzheit – nach so oftmaligem Hören – viel zu stark anwesend, als dass ich ihn sorglos und erfolgreich in Teilabschnitte ‚einteilen‘ könnte. (106)

Die vier 'Teile' des Satzes liegen vor mir wie vier Sphinxen in der Wüste, rätselhaft. Ich weiß noch nicht, warum es gerade vier sein mussten, was

die Kombination zwei und zwei bedeuten soll und überhaupt, was das Ganze soll.

Wenn ich als extrem Unkundiger wenigstens ganz diffus wüsste, was Musik ganz allgemein ‚überhaupt bedeuten soll‘, dann könnte ich vielleicht auch wissen, was sie hier in diesem Fall bedeuten oder darstellen soll. Dieser Satz offenbart mir, wie wenig ich im Grunde darüber weiß, welchen Sinn Musik, die ich nicht kenne, haben sollte. (150)

Was ist Musik doch für eine große Merkwürdigkeit! Sie ist – zumal in diesem nun so oft gehörten Stück – so handgreiflich da und ist eben doch nicht mit Händen zu greifen, – sie ist überhaupt nicht 'greifbar'. Ich kann sie zwar 'an'- bzw. 'abstellen', aber ich kann sie, wenn sie erklingt, nicht 'greifen'. Ich kann rein akustisch gesehen den Beginn und das Ende ihres 'Laufens' bestimmen, aber wenn sie erst einmal läuft, dann laufe ich ihr gleichsam hoffnungslos hinterher, – ich komme während ihres Laufens nicht an sie heran. Ein wenig an sie heran scheine ich nur in dem Moment zu kommen, der das Noch-nicht-Laufen oder das Nicht-mehr-Laufen bedeutet. Ist sie es dann aber wirklich? An was komme ich heran, an was von ihr? Und wenn ich sage, ich hätte eben nur Macht über ihre äußeren Realisationsbedingungen, was ist das für eine Realität, deren Bedingungen teilweise in meiner Hand liegen? Was hat diese Art von 'Realität' mit der wirklichen Realität dieser Musik zu tun? Überschätze ich mich da nicht gewaltig?

Es könnte ja sein (indem ich mir sage: „Jetzt stelle ich die Musik an!“), dass ich in Wirklichkeit nicht einmal über die sog. äußeren Realisationsbedingungen 'der' Musik verfüge, sondern dass ich eben nur (bei meinem Rekorder) über den Motor verfüge, der die Antriebsrollen bewegt, und indirekt über die Transistoren, die das vom Band Abgenommene verstärken usw., – dass aber die Musik sich sozusagen von selber (ohne mein Zutun) etabliert, als wenn sie von außen einschwebte, sobald ich nur den Landeplatz zur Verfügung stelle. ... /

... Meine Beziehung zu diesem Werk ist in gewissem Sinne eine künstliche, da ich diese Musik zu Forschungszwecken studiere, und dafür ist sie vermutlich nicht geschrieben worden. Ein bisschen habe ich schon das Gefühl, als verginge ich mich an dieser Musik, – d.h. ich tue etwas, was ontologisch gesehen von dieser Musik selber her gesehen sich mir nicht als Aufgabe zeigt, sondern zu dem ich mich von mir aus

entschlossen habe. Ich unterwerfe somit die Musik einer gewissen Fremdbestimmung, die durch mich geschieht. Gleichzeitig aber erwarte ich naiverweise, dass mich diese Musik weiterhin beschenke und sie es mir sozusagen nicht übel nehme, dass ich mich ihr gegenüber so verhalte.

Wenn aber meine originäre Beziehung etwas gestört ist, ist dann nicht auch diese Musik 'als' Forschungsobjekt auch nicht mehr ganz das, was sie war, bevor ich sie zu forschungsmäßig Zuhandenem machte? Wie kann sie selbst ganz in mein Blickfeld kommen, wenn ich sie dergestalt als ja schon Verfremdete wahrnehme? (187)

Im Notenbild einer Partitur ‚fließt‘ die Musik von links nach rechts. Beim Hören des Webernsatzes aber bleibe ich auf der Stelle sitzen, – die Spieler dort bleiben auch auf ihrem Platz. ‚Bewegt‘ sich denn die Musik wirklich?

Es ist vielleicht mehr ein Quellen, – sie quillt aus ein und derselben Stelle hervor. Wo bleibt das Erklungene? Vielleicht kommt es mir so vor, als löse es sich nahe der Stelle auf, aus der es entsprang, – es wandert nicht vorbei, es fließt nicht von links nach rechts (sofern ich mich vom intuitiven Verhaftetsein an die Gewohnheit, Noten zu lesen, frei mache). Beim Feuerwerk folgt ja an etwa der gleichen Stelle nach dem Erlöschen einer Lichterscheinung die nächste. Nur dass hier bei der Musik der Zusammenhang all dieser Erscheinungen wesentlich ist, weil im Als-Ob der Eindruck entsteht und vielleicht auch entstehen soll, dass dort tatsächlich etwas ‚wachse‘ und ‚fließe‘ und insofern sich bewege.

Vielleicht ist es für mein Verhältnis zur Musik nicht unwichtig, dass – so wie ich auf der Stelle bleibe – die Musik im Grunde auf der Stelle bleibt und nur im Als-Ob wandert und fließt. Denn so ließe sich vielleicht erklären, warum es so schwer ist, zu verknüpfen und eine Gesamtansicht wie von einem Panorama zu bekommen, denn die Musik scheint ja auf der Stelle jeweils sich selbst zu gebären und damit das, was gerade erklang, zu überdecken oder auszulöschen durch das, was an gleicher Stelle ihm folgt. (220)

Im wirklichen Traum ist die tatsächliche Realität verschwunden, aber 'in' dem Traum erlebe und habe ich eine neue Realität. Hier beim Musikhören: Die tatsächliche Realität besteht für mich unzweifelhaft, wenn auch etwas in den Hintergrund gedrängt. Gleichzeitig aber erlebe ich und nehme ich

wahr gleichsam eine innermusikalische Realität der Musik, – eine ‚Realität‘ in ihr selbst in ihrer Wirklichkeit, ihrem Dasein. Zudem hat sie ihr Dasein in meinem Dasein, wobei also meine Realität in sich auch ihre musikimmanente Realität birgt. Mein Ich hat es also mit zwei ‚Realitäten‘ zu tun, und das ist sehr viel, vielleicht sogar zunächst oder grundsätzlich immer im Grunde eine Überforderung.

Letzteres hieße, dass ich dem Werk vielleicht grundsätzlich immer etwas schuldig bleiben muss, zumal ‚ich‘ nicht das Werk bin und seine Realität nicht ‚meine‘ ist und auch nicht ‚meine‘ werden kann, wiewohl das Werk nur in meinem Dasein in sein Dasein kommen kann, indem ich ihm in mir erlaube, sich seine Realität zu konstituieren als ‚für-mich-inner-musikalische-Realität‘, die aber anders ist als meine tatsächliche Realität, die ja auch – auf einer anderen Ebene – eine ‚für mich‘ ist und in der diese Musik als tatsächlich Erklingendes real anwesend ist.

Es geht hier offenbar um meinen Übergang aus der realen in die ästhetische Welt, – wobei das Schwierige ist, dass diese ‚ästhetische Welt‘ sich ebenfalls in mir konstituieren muss und insofern keinen totalen Gegensatz und keine Alternative zu meiner ‚sonstigen‘ Realität darstellt. (232)

Hinsichtlich der Konstitution eines Gesamtsinnzusammenhanges scheint sich mir vom Werk her zu zeigen: Alles, was ich unternehme, stimmt irgendwie nicht. Das Werk beharrt darauf, nur so zu sein, wie es ‚ist‘, auch wenn ich noch gar nicht vollständig weiß, wie es ist. Es ist sozusagen hart wie Granit oder Diamant und gibt auch nicht im geringsten nach, wenn ich versuche, kleine Retuschen anzubringen, um es besser unter den mir vorschwebenden Sinnzusammenhang subsumieren zu können. Vom Werk her zeigt sich, dass ich immer noch nicht das erfasst habe, was sich vom Werk hinsichtlich des ‚Sinnzusammenhanges‘ zeigt. Das Werk stößt mich immer wieder vor den Kopf. Immer, wenn ich glaube, ansatzweise einen Gesamtsinnzusammenhang konstituiert zu haben, macht das Werk selbst es mir wieder zunichte. Das Werk ist unheimlich massiv und von härtester Beschaffenheit, an ihm beiße ich mir sozusagen die Zähne aus.

Das aber wäre dann ein Befund von Faktischem, das in den noch zu konstituierenden Gesamtsinnzusammenhang zu integrieren wäre, weil es ‚zu‘ diesem Werk gehört. Seine Kantigkeit, seine diamantene Härte, seine Kraft, mich mit seinem derartigen Sosein zu konfrontieren, die

Intensität seines Anders-Seins, seine Kompaktheit, die Konzentration der Kräfte, der Motive und vermutlich des Materials, das alles ist nicht nichts, sondern hat Anteil an seinem Wesen und gehört vermutlich in den Gesamtsinnzusammenhang hinein, zumindest als dessen Fundierung und eigentümliche Prägung seines Gesamtcharakters. (270)

Die Musik führt mich – so scheint es – von vorne nach hinten, – ich bleibe an sie gefesselt, parallel zu ihrem 'Voranschreiten', ich gehe mit ihr mit vom Anfang bis zum Ende. Ist das alles, was in mir passiert? Beim allerersten Mal vielleicht. Jetzt aber (und sicherlich war es schon viel früher so) ist es komplizierter. Ich gehe zwar noch immer an der Oberfläche mit dem Werk vom Anfang bis zu seinem Ende mit. Aber ich antizipiere ja jetzt viel stärker das, was noch kommt bzw. das, was noch 'fehlt', noch nicht gespielt ist, noch nicht bei der jetzigen Aufführung geboren, noch nicht in meine derzeitige Konkretisation gekommen ist. Dieses Noch-nicht-Erschienene ist aber diffus schon da, als Erahntes, Erwartetes, Vermisstes. Je größer das jetzt Erklingende und gerade eben Erklungene wird, desto kleiner wird das Vermisste, Erwartete. Wer von beiden ist 'mehr' da, ist intensiver da? Nur scheinbar sieht es so aus, als wären das schon Erklungene und vor allem das gerade Erklingende viel stärker da als das noch nicht Erklungene. Aber das ist vielleicht substantialistisch und materialistisch gedacht. Das Erwartete, noch nicht Erklungene ist mir als Subjekt seelisch viel näher als das – mit der Aufdringlichkeit des Akustischen – fast zum dinglichen ‚Gegenüber‘ Gewordene.

Wenn etwas vom Werk akustische Realität wird, dann gewinnt es, aber es verliert auch, – es verliert vielleicht etwas vom Poetischen, vom Zauber des Aus-dem-Reich-der-Musik-Stammens, es wird scheinbar handgreiflich greifbarer, aber wenn ich es so wahrnehme, dann hat es sich schon verwandelt und die Qualität bekommen, gleichsam handgreiflich greifbar zu sein. Das Werk erlebt eine Metamorphose, die ihm vielleicht nicht nur zum 'Guten' gereicht. (278)

Diese Musik ist 'als Notenwerk' vermutlich sehr präzise und einleuchtend analysierbar, begreifbar und 'erklärbar'. Andererseits wirkt sie als 'Musik' gleichsam hermetisch von mir abgeschlossen, mir gegenüber hermetisch in sich selbst verschlossen, so sehr nur sie selbst in sich und aus sich heraus seiend, dass ich von ihr abpralle. Sie scheint sich als so

Griffige mir anzubieten, aber sie ist überall wie nasser, glatt geschliffener Basalt, an dem ich abrutsche. Ihre 'Griffigkeit' erweist sich mir als Täuschung, es ist eine ungriffige Griffigkeit. (283)

Jedes Mal höre ich dieselbe Komposition und dieselbe Einspielung, aber konkret ist es für mich nicht jedes Mal wirklich dieselbe Musik, sondern nur die mehr oder weniger ähnliche, weil auf der Ebene meiner Konkretisation dieselbe Komposition jedes Mal eine Spur anders als Musik erscheint. D.h. die Musik, die ich eben hörte, kann ich nur dies eine Mal gehört haben. Beim nächsten Hören ist sie schon wieder ein wenig anders. Insofern kann ich diese 'Musik' – wenn ich das Wort streng nehme – nicht 'wiederholt' hören. Wenn es wirklich immer dieselbe Musik wäre, könnte ich mir manches vielleicht besser merken usw. Aber diese Musik erscheint mir fast jedes Mal geringfügig anders. Ich muss immer wieder in eine 'neue' Erstbegegnung einsteigen, denn die Musik, die ich konkret höre, habe ich so – in exakt allem, wie ich sie dann gerade höre – ja noch nie gehört. (339)

Äußere kontra innere Realität des Werkes: Kurz vor Schluss höre ich spurenhafte den Fingerschlag der Harfenistin (oder des Harfenisten). Etwas Leibliches und damit Reales kommt in die Musik hinein, es kommt mir in Bezug auf die Musik als Fremdkörper vor, und erst, wenn ich es wegdenke, bin ich wieder bei der Musik selbst in der ihr eigenen Welt, in der sie selbst ganz real und voll in ihrem Sein 'da' ist. Aber ihre Realität ist nicht die meine, ist nicht die von uns Menschen.

Merkwürdig: Der Fingerschlag ist nötig, um die Musik an dieser Stelle zu erzeugen, aber wenn man ihn hört, ist es schon ein Zuviel an 'unserer' Realität. Unsere Realität darf sozusagen nur der unsichtbare Unterbau sein, der die Realität der Musik 'trägt', ohne dass das sichtbar werden dürfte. (405)

Ich hatte die Idee, alle Musik außer jener des unmittelbaren Anfangs als 'Antwort' auf das ihr jeweils Vorhergehende aufzufassen, sie gleichsam als Rückbezügliches zu erleben, – als wenn eine Welle nicht nur nach vorwärts weiterrollt, sondern sich jeweils zurückbiegt, und die nächste kräftige Welle biegt sich auch wiederum geschmeidig zurück, – also schon ein machtvolleres Vorwärtsschreiten, aber immer aus sich selbst

heraus sich zum Vorhergehenden zurückbiegend, sich dem Vorhergehenden als etwas diesem Antwortendes beigesellend.

Dann entsteht etwas ganz Merkwürdiges: Das Vorhergehende ist real nicht mehr anwesend, – indem sich aber das gegenwärtig Erklingende als Antwort auf das Vorhergehende verstehen lässt, schwingt in diesem gegenwärtig Erklingenden das Vorhergehende nach, – von dem Vorhergehenden ist etwas gleichsam in der Höhlung des gegenwärtig Erklingenden geborgen. Und so entsteht eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen beiden (jedenfalls in meinem Erleben, wenn ich die Musik so auffasse).

Der Zusammenhang innerhalb der Musik ist dann ein anderer, als wenn ich immer nur daran denke, dass sich etwas 'entwickelt', dass aus dem Zustand A der Zustand B irgendwie hervorgeht, und aus dem dann der Zustand C. Bei obiger andersartigen Betrachtungsweise erscheint ja auch immer etwas Neues, aber es ist mit dem Vorhergehenden anders verknüpft, – nicht entwickelt es das Vorhergehende weiter oder wird von dem Vorhergehenden geboren, sondern mir kommt es eher so vor, als dass es als etwas viel Neuere in die Welt kommt, unerklärlicherweise, aber hinein in das 'Bett' (im Sinne von Flussbett), in dem es als 'Antwort' auf das Vorhergehende aufgefasst werden kann (obwohl es keine direkte, eindeutige Antwort im engeren Sinn sein muss).

Vielleicht könnte man sagen: In dieser Sichtweise erhält die Musik dieser Stelle den Gestus des Antwortens, ohne wirklich zu antworten. Gleichsam brüstet sie sich nicht mit totaler Autonomie, sondern sie verbeugt sich leicht vor dem Vorhergehenden, ohne deshalb etwas von ihrem Eigenwert und Eigendasein aufzugeben. Das Verfolgen dieses Quasi-Antwortens hält mich in Atem, – es geschieht ja (in dieser Sicht) dauernd etwas. Und das jeweils Vorhergehende wird dadurch zu einem Mehr, es bekommt nun den Charakter von etwas, das 'beantwortet' wird, es wird – nachträglich, nach seinem realen Erklingen, – zum 'Beantworteten' und ist sozusagen als Beantwortetes fiktiv gegenwärtig, wird als Beantwortetes in das real erklingende Antwortende mit hineingenommen. (431)

All die ‚Sprünge‘ in dieser Musik könnten innerhalb eines gedachten Kontinuums auch zu anderen Plätzen hin ausgeführt werden, jedenfalls theoretisch gesehen und ohne Rücksicht auf die Folgen. Vermutlich

würde mir auf lange Zeit hinaus die Musik dann 'falsch' gespielt vorkommen.

Andererseits aber 'weiß' ich jetzt schon im voraus, dass wie groß und kühn der Sprung auch sein wird, er immer nur auf einem der vom Tonsystem 'erlaubten' Stufen landen wird, d.h. die Kühnheit ist eine domestizierte, angepasste: Es spielt doch immer nur die 'Auswahlmannschaft' aus dem gesamten Kontinuum, die den Auswahltest, der vom 'Tonsystem' durchgeführt wurde, bestanden hat. Ich habe es immer nur mit 'Auswahlspielern' zu tun, die sich streng an die Normen der auswählenden Stelle halten ('dirty play' als subjektiver und zugleich schichtspezifischer und eine bestimmte Schichtzugehörigkeit demonstrierender Ausdruck ist nicht möglich). Durch diese Stilisierung kommt eine gewisse Gut-Erzogenheit in diese Musik, sie ist klanglich gesehen laborrein (das ist ja vielleicht vom Komponisten auch so beabsichtigt). (440)

Was mich beim Hören immer wieder verwundert und in gewissem Maße auch fasziniert, ist: Wie kann etwas (das ‚Werk‘), das 'da ist', 'entstehen'? Oder andersherum gesagt, wie kann etwas entstehen, obwohl es schon da sein muss, damit es entstehen kann? Die Töne sind nur dann wirkliche Töne, wenn das Werk da ist. Mit dem Erklängen der Töne entsteht aber nach und nach das Werk als volles Wesen, sowohl beim jeweiligen Abspielen der Kassette als auch im Verlauf des vielmaligen Hörens: Es entsteht etwas, was aber doch geheimerweise schon vorher da war (trivialerweise könnte es ja sonst gar nicht aus Noten gespielt werden). Normalerweise würde man es so erklären: Den Spielern werden die Noten auf das Pult gelegt (einmal angenommen, bei der ersten Probe vor der Uraufführung, – also keine Aufnahme und kein Klavierauszug wird ihnen vorgespielt, auch keine Partitur gezeigt). Entweder wird ihnen gesagt, es sei ein 'Werk' (z.B.: 'ein neues Werk') oder aber man sagt dies nicht, und die Spieler denken es sich aus der Gewohnheit heraus, oder sie fragen: „Was soll das? Ist das ein 'Werk'“? (was implizierte, dass alle Noten, die derzeit auf das Pult gelegt wurden, demselben Werk angehören), – oder „Ist das etwa ein Scherz?“ (als hätte jeder irgendwelche Noten aus verschiedenen Werken bekommen, oder als hätte sich ein komponierender Spaßvogel erlaubt, jeder Stimme sorgfältig derart Noten zu schreiben, als ob es ein Werk gäbe, dessen Teile sie wären, während das in Wirklichkeit gar nicht der Fall ist).

Wenn letzteres der Fall wäre, dann könnte für die Spieler oder den Zuhörer immer noch die Phantasie entstehen, dies sei, obwohl es verrückt klinge, doch ein 'Werk', ein einziges ‚Wesen‘, dem all das zugehört, was derzeit auf den Pulten liegt. Und solange sie alle im gleichen Tonsystem spielen und vom gleichen Stimmtone ausgehen, garantiert diese Tatsache schon ein Minimum an Gesamt-sinnzusammenhang als Vorbedingung etwa für das Prädikat 'Werk der relativ gemäßigten Moderne' (also keine Vierteltonmusik o.ä., keine Elektronische Musik und keine *Musique concrète*).

Wenn man von dem Spezialfall des Spaßvogel-Unternehmens einmal absieht, dann besteht – im Regelfall – die Aufgabe von der ersten Probe an, dieses 'Werk' aus 'seinen Teilen' zusammenzusetzen. Wenn eine Stimme allein gespielt wird, dann ist das noch nicht das Werk, obwohl der Dirigent mit dem Proben dieser einzelnen Stimme auf das hinarbeitet, was ihm als Werk vorschwebt, – d.h. von dem Werk, wie er es sich vorstellt, leitet er die Art und Weise ab, wie diese einzelne Stimme gespielt werden soll, – die Spieler lernen, die Töne ‚wirklich‘ zu gestalten, – in den Noten der einzelnen Stimmen steht zu wenig Wirkliches, – das Wirkliche an ihnen muss der Dirigent den Spielern erst beibringen. Wenn er das nicht täte, dann würden die Spieler die Töne eher als sie selbst oder aber in erinnerungsmäßiger Anlehnung an ähnlich geartete 'Werke' gestalten, und das tun sie vermutlich auch intuitiv, und damit hat dann der Dirigent zu kämpfen, – ihnen nämlich 'seine' Interpretation des Werkes nahe zu bringen oder aufzuzwingen, – die Spieler sollen umlernen und ihre intuitives Konzept des 'Werkes' durch ein anderes ersetzen.

Günstigstenfalls wird ihnen nach dem Zusammenfügen aller einzeln eingeübter Stimmen klar, dass der Dirigent ihnen das Wirkliche der Töne in richtiger Weise und im richtigen Maße beigebracht hat, – dass jetzt das Spiel aller stimmig ist, zusammenstimmt und dass es das 'eine' Werk ergibt und nicht Bruchstücke von leicht verschiedenen Werken, die nebeneinander her erklingen. (451)

Etwas merkwürdig ist es schon, dass ich diese Musik normalerweise niemals 'rückwärts' gespielt hören kann (auf jeden Fall hat der Komponist nicht vorgesehen, dass man sie rückwärts spielt und hört). Es gibt also ein 'dies ist jetzt dran', – 'dies war jetzt dran', – 'dies ist noch nicht dran', – 'dies kommt erst dann dran, wenn das andere dran war'

usw. Hierin liegt m.E. etwas stark Normatives. Wo bleibt da die Freiheit? Es wird in den leeren Raum und in die leere Zeit, die ich mir für das Hören und Erleben nehme, etwas hineingestellt, was dann ein Festgelegtes und damit auch ein Festgelegtsein in diesen zunächst zumindest scheinbar 'freien' Raum und in diese zunächst zumindest scheinbar 'freie' Zeit trägt und damit den Raum und die Zeit verwandelt.

Meine 'Freiheit' bestünde u.a. darin, dass ich gedanklich und gefühlsmäßig abschweife, vorspringe, zurückgehe in der Musik oder gar von der Musik weggehe und nur noch in losem, oberflächlichem Kontakt zu ihr bleibe. Aber vermutlich ist das nicht im Sinne der Werkidee und nicht im Sinne einer Lösung der Aufgabe, das Werk werkadäquat in mir zu konkretisieren. (476)

Halten die Töne Zwiesprache mit dem Werk? Oder heben die Töne sich hier vor dem im Dunkel anwesenden Werk so ab wie die rotierenden Leuchtstrahlarme eines Leuchtturms vor dem dunklen Himmel? In letzterem Fall wäre es etwa so: Das Werk, das ja u.a. durch die Töne und aus den Tönen heraus entstand, ist – nachdem es sich in mir konkretisiert hat – das Bleibende, das sich im Hintergrund bei jedem erneuten Hören diffus und andeutungsweise Einstellende, während die erneut aktuell werdenden Töne (deren Vorfahren mithalfen, das Werk in mir zu konstituieren) 'vor' dem Werk aufleuchten, – 'vor' dem, was ihre Vorfahren mitetablierten. Es begegnen sich sozusagen in mir rudimentäre Sedimente der Vorfahren der aktuellen Töne mit diesen aktuellen Tönen. Das in mir konkretisierte Werk als nach und nach Gespeichertes und sich erinnerungsmäßig Einstellende bewahrt Sedimente jener nun längst vergangenen Töne auf. (533)

Offenbar stelle ich mir das Werk, wenn ich es als ein 'Gesamt' denke, insgeheim als eine Art 'Ding im weitesten Sinn' vor. Beim Hören erlebe ich dann, dass sich a) das Werk nicht als ein 'Ding' zeigt und b), dass sich nur im Nacheinander jeweils etwas Werkhaftes zeigt. Trotzdem fällt es mir schwer, mir vorzustellen, endgültig wäre es so, dass ich mir das Werk nicht als Gesamt, als ein gleichsam festes Gebilde vorstellen dürfte, sondern dass es sich immer und endgültig nur um ein Etwas handelt, das nur im Nacheinander existiert, – als wäre (vergleichsweise) der Aggregatzustand immer nur gasförmig, niemals fest. (571)

Das Werk als es selbst, nämlich als Ganzes, 'zeigt' sich ja nicht 'in' der Zeit, sondern es zeigt immer nur einen winzigen Teil in der jeweiligen Gegenwart. Was aber bedeutet das? Ist das Werk in der jeweiligen Gegenwart besonders lebendig? Dann wäre diese gerade sich zeigende Stelle das besonders Lebendige, das andere, was sich nicht zeigt, wäre weniger oder gar nicht 'lebendig', hätte dafür aber die Qualitäten des Erinnernten bzw. des (zumal nach vielmaligem Hören) Erwarteten.

Was bedeutet es für das Werk und was für den Hörer, dass das Werk sich nicht auf einmal zeigen kann? Zumindest muss der Hörer Geduld aufbringen und 'abwarten', bis das Werk mit seinem Sich-Zeigen zu Ende ist. Dann hat er einmal erlebt das Nach-und-nach-sich-Zeigen des Werkes, das Erscheinen unzähliger Teilchen des sich als Ganzes nicht zeigenden Werkes.

Was würde denn passieren, wenn sich das Werk doch plötzlich als Gesamt auf einmal zeigte? Wenn es möglich wäre, dass alle Motive sich gleichzeitig zeigten (wofür sie eine Gegenwart von etwa zwei Sekunden brauchten), dann würden sie sich derart überlagern, dass nur farbiges Rauschen zu hören wäre. D.h. ihre Gemeinsam-sein-Gegenwart ist daseinsmäßig das farbiges Rauschen, das sie zustande bringen.

Dass solches farbiges Rauschen in sich so viel trägt, sieht und hört man ihm nicht an. D.h. die Motive 'verschwinden' in dem farbigen Rauschen, indem sie es konstituieren. Sozusagen hat der Komponist uns den Gefallen getan, das farbiges Rauschen so weit auseinander zu ziehen, bis wir alle Motive gut wahrnehmen können, indem z.B. nicht mehr als drei von ihnen gleichzeitig erklingen.

Vorstellbar wäre z.B., dass das Werk ins farbiges Rauschen entschwindet (bzw. in ihm anwesend ist wie in einer dichten Nebelwolke, die es verdeckt) und dass immer bis zu drei Motive gleichzeitig aus dem farbigen Rauschen hervortreten (wie Sänger beim Rundgesang aus der Runde in den Kreis treten und sich anschließend wieder in die Runde eingliedern). Wir sähen dann gleichsam ein Ballett der hervortretenden und wieder verschwindenden Motive. (578)

Was geschieht mit meiner Konkretisation a) während des Hörens,
b) nach dem Hören?

a) während des Hörens:

Was gerade erklingt, steht sozusagen hell beleuchtet im Vordergrund. Danach verblasst es schnell und entschwindet. Es ist in etwa so, als läge in einem dunklen Raum auf einem langen Tisch ein Tischläufer und etwa 10 cm über dem Läufer erstreckte sich waagerecht der Lichtstrahl aus einem Diaprojektor ohne Dias, und nun höbe jemand immer ein Stück des Tischläufers in diesen Strahl hinein, so dass dieses Stück kurz aufleuchtete, dann aber wieder ins Diffuse des Halbdunkels versänke.

Wenn ich z.B. beim Hören mitten im Stück an den Anfang denke, so erscheint er mir schemenhaft, blass und vor allem fast nicht mehr bewegt, sondern zum Stillstand gekommen (vielleicht ein wenig so wie getrocknete Blumen im Herbarium), ich kann einiges vom Anfang nur ein wenig noch ‚sehen‘, aber eben nicht hören (während ja das andere aus der Mitte des Stückes gerade erklingt), – was für mich dann vom Anfang wahrnehmbar ist, ist nichts Hörbares.

b) nach dem Hören:

1) unmittelbar nach dem Verklingen des Werkes: Ich weiß, dass dieser ‚Jemand‘ das Ende des Tischläufers wieder auf die Tischplatte gelegt hat, trotzdem aber bleibt das Bild des beleuchteten Endes mir relativ lange erhalten. Es folgt ja auch nichts, was zu ihm als neu Beleuchtetes in Konkurrenz treten und es ausstechen könnte. Es entsteht in der Rückschau ein Ungleichgewicht, eine Schieflage: Unter dem Aspekt des Beleuchtetwerdens wird das Ende des Werkes sozusagen ungebührlich bevorzugt.

2) einige Minuten später: Das Ende des Werkes verblasst auch, aber es ist immer noch als heller seiend (wenn auch dünner und flacher werdend) wahrnehmbar als das Übrige, ist auch immer noch ein wenig vitaler als das längst zur Ruhe gekommene Übrige, das wie ein Wandbild/ Wandteppich/ Textilkunstwerk still und gleichmäßig (aber unbewegt) vor sich hindämmert. (586)

Das Werk kam mir als Ganzes vor wie etwa ein großes Schiff: Als ich die Wiedergabe durch den Rekorder eingeschaltet hatte, befand sich – bildlich

gesprochen – das Schiff noch in einiger Entfernung von mir, aber ich wusste, in dem Maße, wie das Band auf den Punkt des Einsatzes der Musik hin vorläuft, in dem Maße nähert sich mir das Schiff.

Zunächst kam der Bug in Sicht, dann zog das Schiff bis etwa zu seiner Mitte an mir vorbei. Danach kam sozusagen der eineiige Zwillings, nämlich vom Bug bis zur Mitte, und erst danach ging es mit dem ersten Schiff weiter bis zu dessen Heck. Hier überlappte sich ein wenig das Heck des ersten mit dem 2. Teil des zweiten Schiffes. Am Schluss sah ich dann das Heck des zweiten Schiffes ganz nah vor mir, und dann entschwanden beide Schiffe (die aber nicht – wie in der Realität – nebeneinander fahren, sondern gestückelt hintereinander wie ein großes, aber merkwürdiges Schiff).

Als ich am Schluss des Werkes angelangt war, da war sozusagen das Heck mir das Nächste, es war von meiner nunmehrigen Position aus der 'Anfang' dessen, was ich sah, während von dieser nunmehrigen Position aus der damalige 'Anfang' weit 'weg' war, sozusagen das Ende dessen, was ich innerlich jetzt sah. Anfang und Ende des Werkes haben unter dem Aspekt des Mir-jeweils-das-Nächste-Sein sozusagen ihre Position vertauscht (obwohl ich gleichzeitig 'weiß', dass es sich werkseitig gesehen um kein Vertauschen handelt).

Die Frage ist eben, ob es nur das Werkseitige gibt, oder ob nicht auch das Subjektseitige sein eigenes Recht hat, selbst wenn es in Widerspruch zum Werkseitigen gerät. Es könnte ja sein, dass es in mir etwas gibt, was nach dem Motto 'Wo ich sitze, ist immer oben!' reagiert, für das also das jeweils Nächste der 'Anfang' von jenem 'Ganzen' ist, das ihm als Gesamtobjekt innerlich vor Augen steht, während das 'Wissen' darum, dass es 'anders' ist, den Kontrapunkt dazu bildet. Ich erlebe mich zumindest als einen 'Doppeldecker', – ich existiere sozusagen heterogen.

Vergleichsweise: Wenn ich beim Jollensegeln gekentert bin und nach dem Aufrichten der Jolle nach 'hinten' schwimme, um über das Heck (als an der dafür am besten geeigneten Stelle) wieder in die Jolle zu klettern, dann ist von meiner momentanen Position als der eines im Wasser schwimmenden 'derzeitigen Nicht-Seglers' das Heck der 'Anfang' allen Bootshaftens und auch Symbol für den 'Anfang' meiner in Bälde wieder einsetzenden 'Segler'-Laufbahn und für den ‚Anfang‘ meines Abschied-Nehmens vom Dasein des im Wasser schwimmenden 'kurzzeitigen Nichtseglers'. (588)

25. Das Werk als ‚Angebot‘

Es steckt so viel 'Kunstmusik' im besten Sinne dieses Wortes in diesem Webernsatz, dass ich mir im Augenblick vorstellen könnte: Man brauchte eigentlich gar kein 'Mehr' an Kunstmusik, – hier ist eine ganze Welt eingefangen, hinter jedem Klang verbirgt sich so viel, jeder Klang kann in der Phantasie so sehr als Tor zu dahinter liegenden Musikräumen aufgefasst werden, dass man eigentlich gar keine andere Kunstmusik mehr brauchte. (211)

Beim Hören der ersten Töne durchfährt es mich: Da macht mir jemand ein Angebot, – oder: ein 'es', irgendetwas macht mir ein Angebot. Wie werde ich dieses Angebot nutzen? Bin ich imstande, es zu nutzen? Was davon kann ich derzeit nutzen, was noch nicht? Was muss ich tun, um dieses Angebot immer besser nutzen zu können?

Dieser imaginäre Jemand steht gleichsam dort drüben und hat auf seinen Armen das 'Angebot', so wie eine Amme ein Bündel mit dem Baby darin trägt. Ich kenne nicht den Inhalt des Angebotes und von daher auch nicht, was mich konkret erwartet an Bereicherung und an Aufgaben und Schwierigkeiten. Aber die Tendenz ist so entscheidend, – da ist etwas, das auf mich zukommt. Zwar bin ich es, der äußerlich veranlasst, dass dieses Angebot überhaupt mir gegenüber zustande kommt, aber trotzdem kann ich nicht sagen, ich beschenke mich mit dieser Musik.

Wenn das Stück 'zu Ende' ist (jedenfalls aufgehört hat, zu erklingen), hat dann das Angebot aufgehört? Vielleicht hat das Angebot auch zum Inhalt, dass ich mich innerlich mit der Musik weiterhin beschäftigen, über die Musik nachdenken und nachsinnen kann. Vielleicht brauche ich aber bei dieser Musik, die ich mir so schlecht merken kann, das reale Erklingensangebot, denn ohne das Erklingen habe ich nur eine blasse Erinnerung, und ich fürchte, dass davon auch nur ein blässliches Kognitives angeregt wird, welches wiederum dem Werk zu wenig angemessen wäre. (295)

Es geht um das 'Sich-Einlassen'. Wenn man sich nicht auf das einlässt, was in einem einzigen Intervall, zumal, einem dissonanten, an Eigenleben, an Innenspannung und Struktur enthalten ist, und wenn man das nicht erfasst, miterlebt, innerlich nachvollzieht, verständig

nachvollzieht und mit gewissem Wohlwollen als von ihm selbst her gesehen 'berechtigt' und 'voll in Ordnung' auffassen kann, dann hat man auch nichts von diesem Webernsatz (oder sehr wenig, d.h. viel zu wenig).

Sich auf ein einziges dissonantes Intervall voll und ganz, sozusagen mit Haut und Haaren, einzulassen, sich ihm zu übereignen, und andererseits sich auf diesen Webernsatz voll einzulassen, das ist in gewisser Hinsicht dasselbe: Jedes Mal muss ich mich dem musikalischen Gegenüber übereignen, muss mich voll und ganz auf seine Seite schlagen. Ich kann nicht 'zween Herren dienen'.

Darin liegt vielleicht auch eine gewisse Sogkraft dieser 'atonalen' Klänge. Sie fordern von mir, eindeutig und im Sinne einer bedingungslosen, totalen Entscheidung Stellung zu nehmen, und sie wollen ihr Innerstes und das, was sie alles bieten können, ganz nur preisgeben, wenn ich zu ihnen total übergelaufen bin. (296)

26. Das Werk aufgefasst als ‚Gruppenimprovisation‘

Wenn ich mir vorstelle, die Spieler träfen sich, um diese Musik zu improvisieren: Man hätte die Hauptmotive und in großen Zügen den Ablauf festgelegt. Warum und wozu würden sie jetzt diese Musik improvisieren? Welcher musikalischen Idee würden sie dienen wollen? Und woran würden sie gegebenenfalls erkennen, dass sie ihr Ziel, dieses 'Dienen-Wollen', nicht erreicht hätten?

Denkbar wäre ja, dass sie sagten: Mit den bisherigen Absprachen ist genug festgelegt, der Rest soll sich ganz frei ergeben, – was wir jetzt noch tun, das soll aleatorisch sein. Oder aber: Wir wollen diese Hauptmotive zu Themen unseres Gespräches machen und wollen so viel Sinnvolles, wie möglich ist, zu diesen Themen vorbringen. Dabei soll nicht jeder solipsistisch nur an das Vorbringen dessen denken, was er gerade zu sagen hat, ohne sich um das zu kümmern, was die anderen daraufhin erwidern könnten, sondern wir wollen möglichst viel aufeinander eingehen, immer zentriert um diese 'Themen' unseres Gespräches.

Wenn ich also diese Musik auffasste als das Ergebnis einer fast freien Gruppenimprovisation, was tragen die einzelnen Spieler zum Gespräch bei und wie gehen sie aufeinander ein?

Es könnte sich herausstellen: Eine 'Antwort' aus drei aufeinander folgenden Tönen wird so gegeben, dass drei Spieler je einen dieser Töne

spielen, d.h. auf telepathische Weise haben sie sich über die drei zu spielenden Töne und die Aufteilung auf sie als die drei Spieler verständigt und handeln dann auch so. Was Webern hier getan hätte, nämlich den Linienzug auf drei Instrumente zu verteilen, das wäre in der freien Gruppenimprovisation die immense Leistung, zu dritt die Bausteine zur richtigen Zeit und in der richtigen Reihenfolge in die Musik einzufügen.

Vielleicht könnte man sagen: Webern behandelt diese drei Instrumente so, als wenn sie sich telepathisch verständigt hätten und dann dementsprechend handelten. Er erzeugt dieses 'als wenn', und damit übergibt er die Hervor-bringung des Werkes an dieser Stelle gleichsam an die Spieler, – im Als-Ob trennt er sich von der Musik, er nabelt sich von ihr ab, – im Als-Ob wirken diese drei Hervorbringer in wundersamer Weise zusammen. Ihre Einheit im Geiste wirkt auf mich sehr suggestiv, – dass ich diesem unglaublichen Geschehen hörend beiwohnen darf, erweckt in mir nicht nur Bewunderung für die Leistung dieses Trios, sondern auch Respekt vor diesen drei Tönen, weil sie mehr sind als bloß irgendwelche Töne, sondern das bewundernswerte Produkt des Zusammenwirkens dieser innerlich so stark verbundenen Musiker. (140)

Wenn ich mir nicht vorstellte, die Spieler improvisierten, dann wären sie ja nur Marionetten, von einer Instanz inspiriert, die ihnen ständig sagte, wann wer welchen Ton wie zu spielen hätte. Sie wären dann nur Ausführende, einem fremden Willen Gehorchende. Alles, was aussieht, als käme es aus der Seele der Spieler, wäre dann nur etwas, was auf Abruf käme und ohne diesen Abruf so gar nicht erklänge und erschiene. Auch wäre es nichts, was originär, von sich aus, in der Seele der Spieler entstünde, – es hätte nicht diesen Rang und die ‚Aura‘ des originär aus der Seele der Spielenden Entstehenden.

Das würde aber auch bedeuten, dass diese Musik entweder von irgendeiner überirdischen Macht oder aber von anderen oder einem anderen erzeugt wurde. Der Musik ist nicht anzuhören, ob dieser 'Komponist' aktiv mitwirkt beim Erklingenlassen dieser Musik. Denkbar wäre ja, dass er eine der Stimmen übernähme und sich jetzt sklavisch an das halten müsste, was er sich zuvor in Freiheit ausgedacht hatte. Wenn ich mir aber vorstelle, das Ganze sei das Ergebnis einer Gruppenimprovisation, dann ist es atemberaubend zu verfolgen, wie die Spieler so etwas ohne Noten zustande bringen. (141)

27. Das Werk aufgefasst als ‚Naturlaut-Konzert‘

Was könnte die Vorstellung einer 'Landschaft' leisten, – wie bietet sich der ganze Satz als eine Landschaft dar? Etwa wie eine Stalagmitenlandschaft in einer Tropfsteinhöhle, lauter Zwerge, einzeln für sich stehend, unregelmäßig, aber einen kleinen Wald bildend, in der Tropfsteinhöhle fahlgelblich angeleuchtet, eine wunderliche Gesellschaft. Oder eine ‚Mondlandschaft‘, oder eine Dünenlandschaft der bewachsenen, sog. grauen Dünen, eine graubraune, gewellte, von Dellen und kleinen Kämmen durchsetzte gleichförmige Landschaft von eigenem, auf den ersten Blick aber unscheinbarem Reiz, aber von starker Eigenweltlichkeit, zu der innerlich gehört, dass draußen vor dem hohen Dünenrand die Nordseebrandung unaufhörlich an den Strand und gegebenenfalls bis an den Fuß der Außendüne schlägt, – von daher hier das starke Gefühl des 'binnen', – des 'innen' in der Insel sich Duckenden, des wenn schon nicht vor dem Sturm, so doch vor den Wellen Geborgenen und zäh hier Überlebenden (zäher seiend als diese Landschaft aussieht, – duldend, stark in ihrer scheinbaren Armut an Kraft, da ist nichts, was Stärke markiert, und trotzdem überdauert sie alle Jahreszeiten, die sengende Sommerhitze ebenso wie Frost und schwerste Stürme). (29)

Die Musik kommt mir heute – nachdem den Tag über viel zu tun war und es genug an harmlosen Aufregungen gab – vor wie ein Konzert von Vogelstimmen an einem sonnigen Frühlingsmorgen in einsamer, lieblicher Gegend: Nur, hier verteidigt niemand sein Revier, hier ist sozusagen nur das reine Sein, jeder 'ist' in sich selbst und aus sich selbst heraus, eingewoben in das Geflecht der anderen (mit der Möglichkeit gleichsam des ‚Subjekts‘, alle möglichen 'Beziehungen' zu stiften). Zudem ist alles so wohlgeordnet, sobald ich das Werk so oft gehört habe, dass ich genau weiß, wo jedes seinen Platz hat, und intuitiv immer wieder feststelle, dass alles an seinem Platz ist (was auf der rationalen Ebene ja trivial ist). Als wäre es gleichsam ein Kosmos im alten Sinne, wo die Sterne am Himmelsgewölbe fest angeheftet sind und es ‚ordentlich‘ zugeht (hier fände das Phantasieren diesbezüglich den paradiesischen Zustand vor).

Außerdem fehlen alle Störgeräusche und Nebengeräusche. Jeder 'Vogel' bringt seinen klanglichen Beitrag in optimaler, idealer Weise

hervor, und da alle das tun, entsteht der Eindruck, es handele sich gleichsam um eine erlesene Gesellschaft von nur optimalen Persönlichkeiten, – jeder Teilnehmer ein Ideal-Teilnehmer. Daran gemessen falle ich natürlich sehr ab. Ich repräsentiere den vom Alltag Verschmutzten, von Alltäglichem Infiltrierten, dem Alltag Verhafteten, obwohl ich dem Alltag tendenziell auch entfliehen möchte.

Mein Problem ist: Ich würde mich gerne den dort musikalisch agierenden 'Ideal-Singvögeln' gleichmachen, mich auf ihr Niveau erheben, mich in ihre Reinheit und zu ihrem ungeschmälert reinem Sein erheben, aber das gelingt mir natürlich nicht. Andererseits habe ich das Gefühl, ein realer Mensch zu sein, nicht 'ideal' wie die 'Singvögel' dort, dafür aber wiederum viel mehr 'wert', weil ich reales Menschsein (nicht überhöht, sondern realistisch gesehen) 'praktiziere', d.h. menschlich gesehen viel realer bin als das fiktionale 'reine Sein' der dort 'Singenden'. Das Zusammentreffen ihrer und meiner Welt ist also recht komplex.

Obiger Vergleich mit dem Vogelkonzert trifft vor allem auf den ersten Abschnitt zu. Im zweiten Abschnitt wird es stellenweise doch recht dramatisch oder gar scheinbar kämpferisch. Da wäre ein anderes Bild als Vergleich sicherlich passender. Wenn ich aber bei dem Bild mit den Singvögeln bliebe, dann würde sich sozusagen an ihrem Charakter etwas offenbaren, mit dem ich während des ersten Abschnitts kaum rechnen konnte und nicht gerechnet habe. Die fast schrillen Töne, die gelegentlich im zweiten Abschnitt vorkommen, wirken auf mich doch recht aggressiv, oder zumindest ist die Beziehung der 'Singvögel' nicht so spannungsarm und harmonisch, wie der paradiesische Urzustand erwarten ließ. Dafür aber wird ihr Verhalten sozusagen etwas realer (innerhalb der Fiktion gibt es also wohl auch Grade von Realität und Irrealität). Ihr Verhalten ist mir sozusagen näher, entspricht schon eher dem, was unter Menschen manchmal auch vorkommt, verliert dadurch aber im alten Sinn an 'Schönheit'. Es findet sozusagen ein teilweiser Tausch statt: Schönheit gegen Dramatik und größere Ausdruckstärke (bzw. eine andere Ausdruckstärke, stille Schönheit kann ja auch einen starken 'Ausdruck' haben, stark etwas zum Ausdruck bringen, was dann ebenso stark 'beeindruckt').

Das Besondere ist nun, dass es sich eben nicht um Vogelstimmen handelt. Ein Vogelstimmen-Konzert könnte ich noch begreifen. Dies aber ist eben gerade nichts aus der Natur, und außerdem nehme ich hörend nicht wahr, dass es etwas von Menschen Gemachtes ist (die

Spieler atmen so leise und sitzen so still, sagen nichts, singen nicht mit usw., sie sind sozusagen nicht 'da'), dass es nichts aus der (ohne Menschen seiend vorgestellten) Natur und nichts von Menschen ist, also etwas Drittes, – das kann ja eigentlich gar nicht angehen. Es ist aber doch real, zumal in mir, – ist nichts Geträumtes oder Halluziniertes, sondern etwas, was durch ein reales Vorkommnis in der realen Welt in mir 'angeregt' wird und in mir entsteht. (282)

Wenn ich mir vorstelle, dies alles wäre ein 'Konzert' von Naturlauten, von der Natur veranstaltet, dann hat das folgenden vielleicht sinnvoll ausnutzbaren Aspekt:

Von ganz seltenen Ausnahmen abgesehen haben die Vögel ihren artspezifischen Gesang, mit deren Hilfe der Konkurrent weiß, wo das Revier des Nachbarn beginnt, und auf Grund dessen der Vogelkundler den Vogel hörend 'bestimmen' kann. Für den Menschen aber ist typisch, dass er frei über ein riesiges Spektrum stimmlicher Möglichkeiten (einschließlich aller Kombinationen) verfügen kann.

Solch ein Naturlaut-Konzert hat also zwei Aspekte. Einerseits ist es für den Nicht-Vogelkundler kaum 'durchzuhören' und als in sich sinnvoll zu deuten, andererseits besteht es bei allen zeitlichen Verschiebungen doch aus 'Teilen', die fest gefügt, von bleibender Gestalt sind wie die 'Teile' eines Kristalls.

Wesentlich daran wäre, dass solche Klangwelt ent-menschlicht wäre in dem Sinn, dass sie befreit wäre davon, der menschlichen Willkür, der Sentimentalität, dem Rückfall in Triviales usw. ausgeliefert zu sein und zum 'Ausdrucksmittel' subjektivistisch sich selbst feiernder 'Gefühlswelt' eines ganz privaten musikfernen Ichs zu werden. Solch Quasi-Naturlautkonzert mit in übertragenem Sinne Qualitäten von Kristallen und von Prozessen, in denen sich Kristalle, Blüten usw. bilden, wäre auffassbar in dem Sinne, als kämen diese Klänge – nachdem sie zuvor betäubt gewesen waren durch das Verfremdetwerden zugunsten privat-subjektiver Bedürfnisse – endlich zu sich selber und dürften sich äußern, ohne Rücksicht nehmen zu müssen auf die Bedürfnisse und Möglichkeiten der Hörer.

Hierzu gehört auch, dass dieses Klanggeschehen ebenso wenig wie das tatsächliche Naturlautkonzert danach fragt, ob und welchen 'Sinn' das Ganze habe, – es geschieht, ereignet sich einfach. Es ereignet sich, indem es u.a. mich ausblendet, auf mich keine Rücksicht nimmt.

Wenn ich nicht mitdenke, dann kommt mir die Musik wie ein Naturgewächs vor. Ich musste an einen japanischen Garten (in zen-buddhistischem Sinn) denken, der so angelegt ist, als wäre er 'von Natur' aus so entstanden: Die Gestalten, die einem beim Durchwandern dieses Gartens begegnen, ergeben sich dem Vernehmen nach in ihrem Nacheinander sozusagen ganz 'natürlich', und es 'genügt', sich 'schauend' ganz dem hinzugeben, was einem da begegnet. So könnte einem diese Musik eben auch vorkommen: Alles gleichsam 'natürlich' gewachsen, und man kann – nur schauend – diese Musik auf sich einströmen lassen, ohne aktiv Beziehungen herzustellen usw., also ohne sich denkend um das Werk zu bemühen, u.a. deshalb, weil als tragender 'Quasi-Gesamt-sinnzusammenhang' der Eindruck und das subjekseitige Empfinden im Hintergrund anwesend sind, dass alles 'natürlich' gewachsen ist und 'von Natur aus' so ist und insofern zumindest so sinnvoll ist, wie Natur uns als sinnvoll erscheinen kann allein deshalb, weil sie 'von Natur aus' so ist.

Insbesondere zu Anfang fehlt eine ausgewachsene Melodie im alten Sinn, die einen sozusagen anspringt und einen zum Mitsingen animiert. Diese Musik hier hat nur so viel Melodisches, wie sie für sich selbst benötigt, um immer noch 'natürlich' zu erscheinen, aber das Melodische (im alten Sinn) ist nicht so dick aufgetragen wie bei einer Musik, die das Melodische im liedhaften- oder arienhaften Sinn in den Vordergrund stellt. Diese Art der Zurückhaltung im Melodischen trägt – gesehen im Rahmen des obigen Vergleichs – dazu bei, einen der möglichen Ausschnitte aus der gesamten Natur anzudeuten: den der friedlichen, in sich ruhenden Natur aus dem Pflanzenreich, wo einen nichts anspringt, sondern wo die Natur überzeugt durch das in sich versunkene, aber doch lebensvolle bloße Da-Sein.

Wenn ich die Musik so auffasse, stellt sich bei mir auch das Vertrauen ein, das ich zur 'Natur' habe, – Misstrauen und Zweifel empfinde ich als unangebracht. Dass die belebte Natur unbeirrbar so ist, wie sie ist, bedeutet für mich ein Stück Verlässlichkeit in dieser Welt. Die Lebenskraft der belebten Natur insgesamt ist so immens, dass die Natur einzelne Zerstörungen im Regelfall irgendwann doch wieder ausgleichen kann.

Das Verblüffende ist also, dass etwas so 'Künstliches' wie diese Komposition im Endergebnis – als fertige Gestalt – dem intuitiv Mitgehenden wie etwas Naturgewachsenes erscheinen kann, demgegenüber gar keine Fragen nötig sind, zumal von weit außen betrachtet alles ziemlich homogen ist: das Klangbild, die musikalische

Gestik, die Harmonik, das Ineinander-verzahnt-Sein der Motive und ihrer Fortspinnungen, – und außerdem könnte die Symmetrie, die durch die Wiederholung des ersten und später des zweiten Abschnitts entsteht, z.B. an die Symmetrie erinnern, mit der sich die Äste eines freistehenden Baumes, wenn er windgeschützt steht, entwickeln, oder die in einem ungestört gewachsenen Blatt herrscht.

Symmetrie ist ja in sich schon etwas Ausgewogenes, gleichsam steht der Waagebalken 'waagerecht', dem Eindruck nach also nicht zum Umkippen neigend, sondern in sich stabilisiert und Ruhe und vielleicht auch etwas Friedvolles signalisierend, so wie die Symmetrie der Äste eines gut gewachsenen Baumes. Die Symmetrie dieses Werkes drängt sich genau so wenig auf wie die eines Baumes, sofern man ihn nicht gerade hinsichtlich der Symmetrie untersucht, sondern intuitiv beim Wandern durch die Landschaft solche Bäume als in sich vollkommen wahrnimmt und sich sozusagen seelisch an sie anlehnen kann im Sinne von 'hier wenigstens ist die Welt noch in Ordnung'.

Die Spieler (die ich beim Nur-Hören ja nicht sehen und in ihrer Leiblichkeit nicht beobachten kann) tun alles, um den Eindruck des Natürlich-Gewachsenen und insofern 'Vollkommenen' zu ermöglichen: Ihre hohe Kunst des stilisierten Spiels schafft einen einheitlichen Stil, es fällt hinsichtlich der 'klassischen' Tongebung und Artikulation niemand aus der Rolle, so wie im buddhistischen japanischen Garten nichts ist, was die Harmonie und den Eindruck des Ungekünstelten stören könnte. Die Spieler dieser Musik scheinen vom gleichen Geist durchdrungen zu sein, und dieser Geist scheint sich auf mich zu übertragen oder zumindest vermittelt mir ihr Spiel eine Ahnung davon. Ihr Spiel scheint mir derart konzentriert und nur der Sache hingegeben zu sein, dass es mir gleichsam suggeriert, die Spieler dächten an nichts anderes, in ihrem Bewusstsein gäbe es nichts anderes, sie wären – passend zur Vorstellung vom japanischen Garten – an ihre Sache ausschließlich so hingegeben wie ein meditierender Mönch. (598)

28. Zur Quasi-Leiblichkeit des Werkes

Während des ersten Teiles und seiner Wiederholung konnte ich jetzt ein gleichbleibendes Metrum empfinden und stark mitschwingen, als wenn es sich um ein Schreiten handle (einen Trauermarsch ohne Trauer), – offen bleibt, ob es Weberns Absicht war, dass man so stark mitschwänge – , aber einfühlend bzw. hinzuaddierend war das dort gut möglich, viel mehr, als ich anfänglich gedacht hatte. Dadurch kommt das Leibliche stärker hinein (evtl. als Zutat meinerseits, vielleicht aber macht sozusagen die Musik – unabhängig von Weberns Intentionen und sich von ihnen abnabelnd – dieses Angebot).

Bewundernswert vor allem der Hornist. Seine Anstrengung und das Risiko, das er eingeht, scheinen mir selbst besonders gut nachempfindbar, weil ich amateurhaft etwas Waldhorn spiele. Wenn ich mir vorstelle, alles würde – optimal programmiert – von Computern gespielt, welche die digital abgenommenen Instrumentalklänge in höchster Klangtreue wiedergäben, dann wäre vielleicht die Anstrengung des Hornisten nicht zu spüren. So aber bin ich involviert, ich leide doch ein bisschen mit dem armen Mann mit, der nun absolut nichts falsch machen darf beim Spiel seiner so schweren Stimme (alle anderen scheinen es mir da leichter zu haben). Während ich bei allen anderen Spielern und dem Anthropogenen, was – durch sie bedingt – dahintersteht, abstrahieren kann, gelingt es mir bei dem Hornisten nicht immer. Die Töne, die er spielt, haben stellenweise mehr Menschliches an sich, als sie als 'reine' Töne und im Vergleich zu den anderen Tönen haben dürfen, die Anstrengung ließ sich nicht ganz tilgen.

Dadurch aber erhält diese Aufnahme des Werkes gleichsam eine Nabelschnur, eine enge, aber unübersehbare Verbindung mit der realen Welt der Menschen, die 'hinter' diesen Tönen stehen. Dass das ein wenig stören könnte, wird sozusagen dadurch ausgeglichen, dass das ganze Unternehmen menschnaher und insofern menschlicher wird. Nur von Computern 'gespielt' träte dagegen die Eigenweltlichkeit dieses Klanggeschehens noch stärker hervor. (3)

Im zweiten Teil des Satzes (in etwa) sind sehr deutlich Schwelltöne wahrnehmbar. Damit kommt sozusagen etwas menschlich-tierhaft-Leibliches hinein, – das Statuarische und Stentorhafte des Anfangs wird damit durchbrochen, als wenn innerlich eine Entwicklung stattgefunden hätte in dem Sinne etwa, dass die Spieler immer mehr zur 'Musik im alten Sinne'

durchdringen, immer mehr ein auch gemüthhaft kooperierendes Miteinander-Musizieren erreichen und dabei sich endlich trauen, sich als Beseelte zu zeigen. (9)

Woher nehmen die Instrumente (als Personen vorgestellt) seelisch immer wieder die Kraft, nach abgesangsartigem Abstieg in die Tiefe wieder gleichsam unvermittelt in der Höhe einzusetzen, sich gleichsam mühelos, ohne Ermüdungs- oder Verausgabungserscheinungen in die höchste Höhe empor zu schwingen? (36)

Zu überlegen wäre, ob nicht der Anfang des ersten Abschnittes in einem höheren Sinn auch 'Tanzmusik' ist. Die Töne, Klänge und Motive schwingen ja doch wie in einem großen Reigen (für mich jetzt, wo ich das Werk besser kenne). Es fehlt die ganz direkte, grobe Ansprache des Körperlichen wie bei stilisierter älterer oder gar bei heutiger originärer Tanzmusik. Das Körperliche selbst hat sich sozusagen etwas verabstraktisiert, aber denkbar wäre, dass es doch in sozusagen vergeistigter Form hintergründig anwesend ist und dass auf diese verwandelte Körperlichkeit auch eine 'verwandelte' Tanzmusik antwortet.

Mir scheint anfänglich ja doch eine Art von Sarabandenrhythmus erlebbar zu sein, und das verwiese ja, und sei es nur noch andeutungsweise, auf etwas Tänzerisches und damit Leibliches. Denkbar wäre auch, sich das alles gleich im Weltraum geschehend vorzustellen, etwa wie den 'Tanz' von Planeten um die Sonne. Es bräuchten also nicht unbedingt Menschen zu sein, die da tanzten und für die diese besondere Art von 'Tanzmusik' gemacht wäre. Denn gemessen an menschlichen Tanzbewegungen ist diese 'Tanzmusik' vielleicht wenig schwungvoll, etwas 'lahm', indem sie die gesunden Tänzer ein wenig zu Halblahmen macht. Wenn ich mir aber irgendwelche nicht-menschlichen Wesen vorstelle, die sich sehr gemächlich und souverän bewegen – ganz anders als Menschen –, für die könnte diese Musik etwas sehr Aufmunterndes, Anregendes sein und sie in ungewohnt temperamentvolle Bewegungen versetzen, – für sie wäre diese Musik vielleicht eine sehr lebhaft, schnelle Tanzmusik, der sie gleichsam nur atemlos Folge leisten könnten. (153)

Dieses Werk hat sein eigenes ‚Leben‘ und dabei eben auch seine eigene Quasi-‚Leiblichkeit‘. Wie weit muss ich meine Leiblichkeit der ‚Leiblichkeit‘ dieses Werkes anpassen, – inwiefern muss ich mich partiell entleiblichen? In diesem ‚Wesen‘, das mir ‚gegenübersteht‘, pulsiert ja auch ‚Leben‘, – das ihm eigene, von meinem Leben unterschiedene. Das allein ist schon eine Herausforderung, – aber zu was werde ich herausgefordert? Ich habe sicherlich grundsätzlich die Alternative, nur zuzuschauen und dem Werk seine Leiblichkeit als die seine zu belassen, während ich meine Leiblichkeit davon unberührt halte, – oder ich versuche, leiblich mit dem Werk mitzuschwingen und mich mit meiner Leiblichkeit auf seine Leiblichkeit einzustellen, d.h. mich teilweise zu verwandeln, mich dem Werk anzuverwandeln (und dadurch – kraft ‚Einführung‘ – vielleicht auch zu einem besseren Verständnis des Werkes zu kommen). (443)

29. Mit dem Werk ‚mitschreiten‘

Selbst bei Beethovens großen Sonaten der Spätzeit gibt es immer wieder einmal komplexitätsreduzierte Stellen (etwa in den Überleitungen), die ‚Spielwerk‘ enthalten, und ich kann über die fiktive Figur des Spielmannes mir dann sagen: ‚Das kann ich auch‘, – es erscheint in der Musik etwas, was mir selbst als von mir ‚machbar‘ erscheint, – es gibt da auf meinem niedrigen Niveau Berührungspunkte. Beim Webernsatz fehlt das, dort gibt es nirgendwo spielmannhaftes motorisches Spielwerk, von dem ich sagen könnte, bei einiger Übung würde ich das ‚kunsthandwerklich‘ auch hinbekommen, und dem ich mich dann verschwistert fühlen könnte. Bei Webern erweist sich jede Note als ‚voll als Kunst gemeint‘, als ‚nicht-volkstümlich‘, ‚nicht-kunstgewerblich‘. Dadurch kommt von mir als dem Laien aus gesehen eine besondere Strenge in diese Musik. Die Ebene, auf der diese Musik angesiedelt ist, liegt von vornherein so hoch (ohne Absenker oder Treppen zu ihr hin), dass ich zunächst völlig ausgeschlossen bin und mich nur durch einen Riesenschritt oder eben einen Sprung in diese Welt begeben könnte (jedenfalls ‚erscheint‘ mir das so, sofern ich die Position des völligen Laien einnehme). (136)

Vielleicht ist ja das sog. Mitgehen mit der Musik (oder das beim Hören So-richtig-mit-der-Musik-Mitgehen) in Wirklichkeit nicht ein bloßes

Mitwandern (vom Dahinfließen (selbst eine Metapher) der Musik her ist vielleicht die Wander- und Geh-Metaphorik angeregt worden), sondern etwas viel Aktiveres, nämlich ein – einem selbst vielleicht weitgehend unbemerkt bleibendes – Mittun, ein auf der Als-ob-Ebene phantasiertes fiktives Mittun, Mitmusizieren, als spielte ich auf imaginärer Klaviatur in allen möglichen Instrumentalfarben mit dem Geschehen in der Musik mit, zeichnete es zumindest ansatzweise nach, verwandelte alle Impulse, die ich wahrnahm oder mir aus Gehörtem zu Impulsen werden ließ, aktiv nach, würde durch das spielende Sich-Etablieren der Musik zu einem, der sich fiktiv-spielend auch im Reich der Musik etabliert, indem ich mich in dieser Welt als dort nun Beheimateter und aktiv in ihr Agierender etablierte. (165)

Erstaunlich ist eigentlich, wie sehr alle im gleichen Metrum daherschreiten. Denkbar wäre ja, dass bestimmte Einzeltöne oder Zusammenklänge viel mehr Zeit verdient hätten, – daran gemessen könnte man denken, das gewählte Metrum und das derartige Zumessen von Zeit, dass sie in dieses Metrum 'passt', wirkten wie angeklebt. Wenn ich einzelnen Tönen nachhören will, wenn ich dem nachgehen will, was sie mir anzubieten scheinen, was sich gleichsam hinter ihnen an musikalischem Raum eröffnet, dann fehlt mir hier dazu die Zeit. Ich bräuchte nicht nur eine Verlängerungsmaschine, sondern auch die Möglichkeit, einzelne Töne herauspicken zu können (wie mit dem Cursor auf dem Bildschirm einen Buchstaben) und diesem Ton so lange nachhören zu können, wie es für mich notwendig wird.

Im Augenblick kommt es mir ansatzweise so vor, als marschierten hier zwei Gruppen nebeneinander her: die Töne- und Klängegruppe und die Metrum- und Zeiteinteilungsgruppe (etwa so wie ein Rollbraten aus dem Fleisch und dem Netz besteht, in das das Fleisch gerollt wurde). So ganz kann ich noch nicht erfassen (falls dafür überhaupt die Voraussetzungen werkseitig gegeben sein sollten), wie die hier sich offenbarende Zeitgestaltung aus den Tönen und Klängen selbst heraus erwachsen ist (falls Webern überhaupt so etwas im Sinn gehabt haben sollte). Vielleicht kommt das auch daher, dass ich die Töne und Zusammenklänge anthropomorphistisch ein wenig sozusagen als lauter kleine ‚Quasi-Gegenüber‘ empfinde (zumal nach so langem Hören) und es mir gleichsam leid tut, dass sie immer völlig gleichen Schrittes

daherkommen, mir in ihrer Motorik gleichsam total festgelegt, eingefroren und vielleicht auch fremdbestimmt erscheinen.

Vielleicht wäre ja der angemessenere Umgang der, dass ich über die Töne und Klänge hinsichtlich ihrer Zeitgestaltetheit verfügen könnte und zeitgestalterisch mit ihnen Neues aufstellen dürfte: Die Töne und Zusammenklänge blieben die gleichen, aber ich könnte versuchsweise ausprobieren, welche neue Zeitgestaltungen auf Grund meiner Erfahrungen mit dem Werk jetzt die angemesseneren oder zumindest die für mich nötigeren wären. Ich könnte mir also zeitgestalterische Varianten der ansonsten gleichen Ton- und Zusammenklangs-anordnungen herstellen. Hinzu kommt, dass ja nicht nur die Töne in dieser festgelegten Zeitgestalt einherschreiten müssen, sondern ich notgedrungen mitschreiten muss, falls ich mich nicht ausklinken will: Mir als dem Hörer wird ja die Gestaltetheit meiner Erlebniszeit in großem Maße vorgeschrieben, und insofern ich ein qualitatives Metrum und die darin eingefügten Rhythmen als körpernah-leiblich erfahre und erlebe, tangiert es mich auch leiblich. Vielleicht kann man das auch so sehen: Das Rhythmisch-Metrische tangiert mich leiblich mehr als das Tonhöhenmäßige und tonlich Zusammenklangsmäßige, und schon von daher wirkt das Ganze auf mich wie die Collage zweier heterogener Schichten. (174)

Die Sogwirkung, die gleichsam von dem Werk ausgeht, würde vermutlich viel größer werden, wenn ich mich ihr so wie der Klosterbruder bei Wackenroder widmete und mich ihr ‚hingäbe‘. Dabei wird es in Wirklichkeit so sein, dass die Musik gar keinen Sog erzeugt (von sich selbst her), zumal sie kein Lebewesen ist, sondern dass ich sie nur so wahrnehme, als ob sie diesen Sog erzeugte, also dass die Musik nur im Rahmen meiner Wahrnehmung als Sog-Erzeugende erscheint. Ich fühle mich in gewisser Weise schon gleichsam in einen Strudel hineingerissen, das Geschehen in diesem Satz lässt mich nicht kalt, sondern ich werde involviert. Die Töne haben mittlerweile sozusagen etwas magnetisch Anziehendes gewonnen, sie sind gleichsam saftig, sodass, wenn sie mich berühren, ich nicht mehr 'der Unberührte' sein kann, sondern sie tangieren mich gleichsam innerleiblich. (229)

Wenn ich mir vorstelle, hier 'entwickle' sich etwas, dann gehe ich ganz anders mit der Musik mit, als wenn ich nur die Töne von außen betrachte

und das ganze als etwas Statisches auffasse. Wenn ich ganz nahe am Erklingenden dran bin, kann ich das innermusikalische Fortschreiten von Ton zu Ton und von Zusammenklang zu Zusammenklang viel stärker als sonst wahrnehmen, und mir drängt sich intuitiv dann doch schon auf, dass das nicht bloße Reihung von Zufälligkeiten ist, sondern aus sich heraus zu irgendetwas hinstrebt, – dass jedenfalls teilweise eine gewisse Zielstrebigkeit oder zumindest Folgerichtigkeit zugrunde liegt bzw. dass zumindest Sachverhalte werkseitig vorhanden sind, die dazu geeignet sind, in mir solch eine Vorstellung oder Deutung hervorzurufen.

Wenn ich mit der Musik mitgehe, werde ich gewahr, dass sie ihrerseits eine ist, die gleichsam zum Mitgehen auffordert. Erst im Mitgehen wird mir ihre Eignung zum Mit-ihr-Mitgehen bewusst und gleichsam ihr Anruf, mit ihr mitzugehen. Als Mitgehender verschwistere ich mich ihr als der Gehenden und bin empfänglicher für diesen ihren Charakterzug (hinsichtlich dessen ich bei solcher Sichtweise unterstelle, sie 'besäße' ihn). (563)

30. Zur Quasi-Sprachlichkeit der Musik

Das Kunststück besteht wohl (in etwa) darin, dem Fachmann-Werden nicht im Wege zu stehen, sich aber trotzdem das Als-Nichtfachmann-reagieren-Können voll zu erhalten, um immer wieder 'staunen' und gleichsam absolut von vorn anfangend alles wieder aufnehmen zu können, was das Werk von sich selbst her gleichsam als 'Geschichte über sich selbst' erzählen möchte (wobei ich ihm weder ins Wort fallen noch seinen Stil, seine Erzählweise usw. kritisieren möchte, denn das betrachtete ich schon als unzulässige Zutaten, Eingriffe auf die Werkseite hinüber, während bei mir subjektseitig in meiner Weiterverarbeitung natürlich alles erlaubt ist, solange ich damit das Werk nicht tangiere, drangsaliere o.ä.) (92)

Mein Bestreben ist ja, zu erfahren, was denn der Webernsatz mir von sich selbst her an Orientierungshilfen und -marken gibt. Ich kann nur hoffen, dass das Werk mir in dieser und in vielerlei anderer Hinsicht Unterricht erteilt, denn wenn, dann will ich ja nur vom Werk selber lernen, es selber soll die Vermittlerrolle übernehmen, es soll sich selbst mir vermitteln (so hoffe ich), oder weniger anthropomorph ausgedrückt, ich hoffe, dass sich mir immer mehr vom Werk her zeigt, was ich als Wink und Vermittlungs-

hilfe auffassen kann, 'als ob' das Werk mir den Gefallen täte und sich mir vermittelte (während in Wirklichkeit ich alles selber machen muss). (111)

Bisher nahm ich ja an, wenn die Klänge mir etwas erzählten, dann verstünde ich zwar ihre ‚Sprache‘ nicht, aber ich ginge davon aus, dass sie immer das Gleiche erzählten und dass es folglich immer das Gleiche wäre, was ich nicht verstünde. Nun könnte ich mir aber auch vorstellen, dass sie mir jedes Mal etwas anderes erzählten, wenn es sich vielleicht auch nur um eine Variante handelte. Was an ‚Sprachklängen‘ zu mir dringt, das könnte ich als so weit vom Semantischen weg liegend betrachten, dass verschiedene Texte ihnen zugeordnet werden könnten. Z.B. könnte ein und derselbe Klang in dieser mir nicht zugänglichen Sprache ja ein Homonym sein, so dass ich irrtümlich beim gleichen Klang immer an die gleiche Bedeutung im Hinblick auf den mir nicht verständlichen Text denke, während die Musik schon wieder eine ganz andere Geschichte erzählt (jeder Klang könnte ja mindestens hundert verschiedene Bedeutungen haben bzw. symbolisieren, ohne dass ich das durchschaute).

Wenn es mir also so vorkommt, als redete die Musik intensiv auf mich ein (ohne dass ich sie verstünde), dann könnte es ja sein, dass sie gleichsam mit immer neuen Inhalten auf mich einredete, wobei ich wegen der Homonymie gar nicht merkte, dass jedes Mal konkret auf Seiten der Musik eine veränderte Geschichte erzählt würde. Und außerdem hätte ich natürlich praktisch keine Chance, diese ‚Sprache‘ zu lernen, wenn 'hinter' den 'Sprachklängen' die Bedeutungen dauernd wechselten. (180)

Sprechen die Instrumente eigentlich miteinander? Wenn man sich das Zusammenwirken als ein Gespräch unter Gleichberechtigten vorstellte, was ist das dann für ein Sprechen? Wenn jemand zeitversetzt das gleiche Motiv spielt, ist das dann schon eine 'Antwort'? Oder hält hier jeder seinen Monolog im Sinne von: Ich spreche jetzt etwas vor mich für mich hin, und wenn ich das nachspreche, was ich soeben von jemand anderem gehört habe, dann ist das trotzdem jetzt 'mein' Monolog? Vielleicht 'scheint' es sich ja nur um ein 'Gespräch' zu handeln, während es sich in Wirklichkeit um ein Sich-Überlappen und Sich-Verzahnen von vielen Monologen handelt.

Nun könnte ich ja die seelische Leistung vollbringen, diese Monolog-Ansammlung auf der Ebene meiner Konkretisation in ein Als-ob-Gespräch zu transformieren (wobei zudem noch offen ist, ob nicht genau das auch von Webern beabsichtigt sein könnte, als ein Angebot an den Hörer, sich selbst aktivisch mit ins Spiel zu bringen und aus dem Angebotenen kraft innerlichen Konstituierens das zu vollenden, was er, Webern, angefangen hat). Für ein 'wirkliches' Gespräch scheint das Geschehen hier zu sehr auf dem Reißbrett konstruiert worden zu sein, wie etwa ein 'Gespräch', das ein Schauspieldichter für die Bühne sich ausdenkt, ein vorgefertigtes, nur scheinbar 'freies' Gespräch (im Gegensatz dazu, dass plötzlich eine Zone der wirklich freien Improvisation vorgesehen wäre).

Wenn ich aber fiktiv dies alles als ein wirkliches Gespräch nähme, dann wäre zu bewundern, dass diese vielen 'Personen' sich so lange so konzentriert austauschen können, es wäre ein Super-Gespräch, eher dem intensiven Gespräch eines gelungenen Kolloquiums hochkarätiger und voll auf Kooperation eingestellter Fachleute (wo also z.B. niemand sich unerschwerlich vor anderen profilieren möchte oder unbedingt Recht behalten möchte usw.). Es wäre wohl so ziemlich die Idealform des konzentrierten, hohes Niveau verfolgenden Gesprächs (keine harmlos-plaudernde Unterhaltung etwa). Gleichzeitig aber wäre ich immer noch draußen vor, ich 'hörte' zwar, dass dort ein Gespräch stattfindet und spürte auch den Ernst und die Konzentration, aber rein inhaltlich verstünde ich immer noch viel zu wenig, ich spräche und verstünde nicht die Sprache, die dort benutzt wird. Ich kann zwar versuchen, mich immer mehr in den Tonfall einzuhören und zu vermuten, von welcher Gestimmtheit und welchem inneren Anliegen her der Sprechende wohl jeweils motiviert sein könnte, aber wirkliche Sicherheit bekomme ich derzeit überhaupt nicht. (193)

31. Beziehung zwischen Werk und Hörer

Es steckt hier natürlich in ein paar Sekunden Musik viel mehr an Höraufgaben als normalerweise bei tonaler Musik. Man muss hier vermutlich viel genauer und auch schneller (oder öfter in studierender Einstellung) zuhören, – das wäre das mindeste, worin das Hören sich umstellen muss. Der Komponist nimmt also nicht mehr – wie früher weithin – auf das Hörvermögen des durchschnittlichen Musikliebhabers Rücksicht, sondern folgt – wem oder was? Vermutlich vor allem seiner inneren

Klangvorstellung und – im Fall Weberns – vielleicht auch konstruktivistischen Tendenzen (in Richtung auf Analogien zur Kristallbildung oder Blütenbildung in der Natur u.ä.). Sicherlich konnte Webern selbst diesem Satz das meiste von dem abhören, was er überhaupt in sich birgt. Diese 'Rücksichtslosigkeit' im Sinne fehlender Rücksichtnahme auf das Hörvermögen des durchschnittlichen Musikliebhabers ist sozusagen als Phänomen sui generis erst einmal zu sehen und zu akzeptieren. (9)

Wie ist eigentlich zu denken, dass eine Beziehung entsteht von mir zum Webernsatz hin? Diese Musik ist mir immer noch sehr fremd, und sie scheint so sehr von sich überzeugt zu sein und auf ihrer Position zu bestehen, dass ich mich darüber wundere, warum ich mich immer noch mit ihr abgebe. Mein äußerlicher Grund ist ja der, dass ich mir in den Kopf gesetzt habe, so lange wie nötig, und wenn es Jahre dauerte, mich um gerade diese Musik zu bemühen. Sie aber kommt mir nicht einen einzigen Schritt entgegen, – immer bin ich es, der auf sie zugehen muss.

Bei tonaler und selbst bei freitonaler Musik kann ich früher oder später innerlich mitmusizieren, mitsingen, mitsummen, quasi-Instrument-spielend 'mitmachen', – hier aber ist mir das überwiegend nicht möglich (höchstens, dass ich spontan kurzmotivisches Echo spielte). Dadurch aber fühle ich mich als Handelnder, als Tun- und Mittun- und Mitarbeiten-Wollender ausgeschlossen, zur 'bloßen' hörenden Rezeption und zum gleichsam ständigen Ja-Sagen verurteilt, ich kann mir das Werk (auf dessen Notentext ich ja verzichte) nicht in der Phantasie mitmachend gleichsam 'erspielen'.

So ist dieses Werk für mich viel stärker ein 'Hör-Werk' als es tonale oder freitonale Musik ist. Dieses Werk negiert an mir, dass ich Mittuender und Handelnder sein kann, es lässt mich gegen meinen Willen und meine inneren Wünsche und Impulse zum staunenden Nur-Hörer schrumpfen. Das Bedrückende ist, dass dies Werk nun ein 'Kunstwerk' sein soll, obwohl es mich derart inhuman behandelt, – mich von einigem ausschließt, anstatt mir etwas zu eröffnen. Ich dachte immer, Kunstwerke bereicherten mich in einem guten Sinne, indem sie mir Möglichkeiten anböten, durch Mitmachen auf der Phantasieebene innerlich zu wachsen, zuzunehmen, im musikalischen Internoperieren mich selbst auszubilden, zu entfalten usw. Hier aber fühle ich mich in dieser Hinsicht vor den Kopf gestoßen, insbesondere, wenn ich das Werk längere Zeit nicht gehört habe, vieles von ihm vergessen habe und

es noch schwerer als sonst habe, Bezüge zwischen den Ereignissen herzustellen. (165)

Ich könnte mir vorstellen, es gäbe eine ‚Hauptstimme‘, nur, dass sie in diesem Fall auf mehrere Instrumente verteilt wäre. Dann könnte man etwas Merkwürdiges beobachten: Es gäbe in ihr selbst kurze Überlappungen, wenn nämlich jene Stimme, die diese ‚Hauptstimme‘ weiterführt, schon beginnt, bevor die vorher tätige Stimme mit ihrem Beitrag zu dieser ‚Hauptstimme‘ geendet hat. An solchen Stellen ist es dann für einen Moment wie ein kleiner Zwiegesang.

Im ersten Abschnitt ließe sich größtenteils eine solche ‚Hauptstimme‘ konstituieren (auch wenn ich nicht – oder auch gerade weil ich nicht – weiß, ob vom Werk her gesehen dies wirklich geboten und erlaubt ist). Nötig ist aber (vom Kunstwerk als Gesamt her) gesehen, die im alten Sinne ‚übergroßen‘ Sprünge zu tolerieren, sie eher nur als qualitative Veränderungen im Hell-Dunkel-Spektrum aufzufassen und nicht zu versuchen, als fiktional Singender die tatsächlichen ‚Tonhöhen‘-Unterschiede bewältigen zu wollen und sich dabei zu überfordern.

Wenn man das (von älterer Musik aus gesehen) Bizarre dieser Sprünge relativiert, indem man das Schwergewicht auf Hell-Dunkel und nicht auf Hoch-Tief legt, dann hat man es sehr viel einfacher, eine ‚Melodie‘ zu hören und zu erleben und sie als ‚Hauptstimme‘ zu empfinden.

Wenn ich mir derart ‚Hauptstimme‘ und ‚Begleitung‘ zurechthöre, dann hat das etwas Entlastendes: Ich nehme dann etwas latent Wiegendes wahr, es ist eine langsame Wiegenmusik oder eine sehr langsame Walzermusik, und außerdem verlieren die vielen Einzeltöne, die gleichsam frei im Raum umherschweben, ihr Bedrohliches oder zumindest Sperriges: Sie haben jetzt Anteil an dem Wiegend-Tanzenden, führen sozusagen einen Reigen um die Hauptstimme aus. Ich brauche nicht mehr in ihnen nach komplizierten Strukturen zu suchen, denn sie sind ja bei dieser Sichtweise ‚nur‘ Begleitstimmen. Auch von den ‚Machtverhältnissen‘ her fühle ich mich so besser: Die Hauptstimme will ich gerne als mir überlegen gelten lassen, den Begleitstimmen aber fühle ich mich ebenbürtig, bin ich doch eine Art von Begleiter und wandere sozusagen mit den Begleitstimmen mit im Tross der Hauptstimme. Über die Begleitstimmen habe ich sozusagen persönlich Zugang zu dieser geschlossenen Gesellschaft, sie sind gleichsam das Eingangstor für

mich, – so wenig wie sie kann auch ich leisten, gleichsam genügt schon bloßes Dabeisein. Ihnen kann ich mich verschwistert fühlen und bin gleichzeitig – so wie sie – der Hauptstimme relativ nahe. (367)

Mein Wahrnehmen könnte ich in seiner Merkwürdigkeit vielleicht besser erfassen, wenn ich es mir nach Art einer Zwiebel vorstellte: Den Anfang des Werkes kann ich wie lauter volltönende, aber unverständliche Glockenschläge verstehen, – das entspräche beispielsweise der braunen Außenhaut der Zwiebel. Den 'gleichen' Anfang kann ich aber – wie eben geschehen – auch von vornherein als saftiges Musik-Tönen erleben und wahrnehmen, so frisch und saftig, wie die Zwiebelfleisch-Schicht ist, die unter der braunen Haut als erste der Schichten (von außen gezählt) liegt. Gemeinhin würde man wohl sagen, vielleicht auch in verharmlosender Sicht: Das ist eben Einstellungssache. Diese 'Einstellungssache' hat aber großen Einfluss auf das jeweilige Dasein, welches dieser Anfang innerhalb meiner jeweiligen Konkretisation findet. Und wie die Zwiebel beides hat – die braune Außenhaut und innen drin viele Schalen des Zwiebelfleisches –, so verfügt auch mein Erleben und Wahrnehmen über viele verschiedene Arten des Erlebens und Wahrnehmens als grundsätzlich vorhandene Möglichkeiten. Jetzt kann ich mit dieser Musik 'etwas anfangen'.

Was ist dieses 'etwas'? Ich kann mir z.B. 'einen Reim' auf das machen, was ich da höre. Ich mache ihn mir 'auf' das Werk, also mache ich mir etwas, was vom Werk getrennt ist oder zumindest von ihm getrennt zu sein scheint. Wird das, was ich mir da mache, vom Werk her initiiert, knüpft es an das an bzw. ruht auf dem, was sich dort zeigt? Wenn ich zuerst 'nur wenig' mit dem Werk 'anfangen' kann, bedeutet das dann, dass ich nur wenige Operationen vollführen kann, mit ihm nur wenig in Quasi-Kommunikation treten kann, so wie ich etwa mit einem vorher noch nie gesehenen entfernten Verwandten, der sich als zugeknöpfter Langweiler präsentiert, trotz der Verwandtschaft zunächst 'wenig anfangen' kann? Ist dieses Etwas gleichsam eine Schicht, die sich über das schiere, ungehobelte Werk legt, und kann ich dann mit dieser Schicht etwas anfangen oder mit dem Werk? Eine Schicht, in der sich all das sammelt, was ich an Beziehungen erkannt bzw. hergestellt habe, was mir an Schönheiten oder Besonderheiten einzelner Klänge aufgefallen ist usw., – ist diese Schicht das, was mir ein Zugreifen in Richtung auf das Werk erlaubt, während ich vielleicht direkt mit dem Werk immer noch

nichts anfangen kann? Ist das Werk sozusagen der Humusboden, aus dem die Pilze sprießen, und ich komme an die Pilze heran, aber nicht an den Humusboden, und schließe vielleicht von den Pilzen auf den Humusboden (wobei Fehlschlüsse möglich wären oder gar unvermeidbar wären)? Garantiert mir das Vorhandensein der 'Schicht' das Vorhandensein des Werkes in genau der gleichen Weise, wie das Vorhandensein der (nicht abgeschnittenen) Pilze das Vorhandensein des Humusbodens garantiert? Dass das Werk sozusagen 'Pilze' gleichsam aus sich herauszutreiben scheint, wäre als ein eigenständiges Phänomen zu begreifen und zu untersuchen, unabhängig davon, ob die Genese dieser Schicht so richtig gesehen ist oder ob ich Täuschungen unterliege.

Ich habe den Eindruck: Wenn diese 'Schicht' für mich da ist, dann könnte es trotzdem sein, dass zwischen der 'Schicht' des mir Verständlichen und mir Zugänglichen und dem Werk selbst ein Abgrund liegt, der so wenig überbrückt werden kann wie der Abgrund, der zwischen verschiedenen Dimensionen liegt. Es kann sein, dass mich das weder stört noch stören muss. Ich möchte vor allem herausbekommen, wie es sich verhält, – wie es wirklich 'ist'. Etwas anderes ist es, diese Schicht ruhig sich anreichern zu lassen, sie aber immer wieder 'einzuklammern' und an ihr vorbei oder gleichsam unter ihr hindurch immer wieder zu dem Werk selbst vorzustößen, das sich dann eventuell in seiner Nacktheit und ungeschminkt wie die rauhe Wildnis zeigen könnte, wodurch sich erhärten würde, dass das Werk weniger domestiziert ist – sobald es erklingt und wenigstens klanglich mit Dasein prall gefüllt ist – , als wir Musikkundigen wahrhaben wollen. Schon die Direktheit, mit der mich das Werk anspringt, ist sozusagen unzivilisiert, etwas Wildes (aber zugleich auch etwas Faszinierendes). (577)

Ich habe den Eindruck (jetzt, wo sich das Werk vor mir als etwas Vertrautes abspielt, das nicht sofort verschwände, falls ich uninteressiert oder unkonzentriert zuhörte), dass es sozusagen dem Werk egal ist, ob ich strukturell höre oder in Klängen bade oder naiv-interessiert bloß zuhöre oder auch abschweife mit meinen Gedanken o.ä. Das Werk als Erklingendes (von Dingen, die 'zusammengehören') zieht unbeirrt seine Bahn. Was ich jeweils von ihm 'habe', das liegt größtenteils oder gar ausschließlich an mir, – wenn ich nichts von ihm 'habe', dann habe ich mir das offenbar selbst eingebrockt (zumindest jetzt, wo ich es gut kenne und jederzeit etwas von ihm 'haben' könnte). (593)

32. Mein Hören

Seit drei Wochen höre ich den Satz erstmals wieder. Merkwürdig, dass ich nicht nur wahrnehme, was er 'positiv' an Klängen und an Musik mir bringt, sondern auch das, was er mir verweigert: – dass sich alles zu einer 'Harmonie' zusammenfinde, – dass ich mich mühelos ‚einfühlen‘ könne, – dass ich von den Harmonien mich herausgefordert fühlte, zu ihnen zu improvisieren usw. Ich nehme also ziemlich deutlich wahr, was mir alles fehlt, und dass ich mich innerlich umstellen muss, um nicht dauernd auf das Fehlen des Fehlenden zu starren.

Das Zweite, das ich tue (und was mir heute besonders auffiel): Weil ich mich innerhalb dieser Musik (zumal während der ersten zehn Sekunden etwa) so schwer orientieren kann, ziehe ich mich darauf zurück, zu prüfen und erleichtert zu konstatieren, "dass die Spieler wenigstens sauber innerhalb unseres Tonsystems spielen", – dass sie spieltechnisch-musikalisch unser Tonsystem im Griff haben und dass zu erwarten ist, dass das so bleibt, ich also von daher eine gewisse Sicherheit (bei allem Unverständnis) erhalte, – ich darf (so glaubte ich beim ersten Hören annehmen zu dürfen) erwarten, dass sie 'wenigstens' diesen Gefallen mir tun und nicht plötzlich auf ein mir völlig fremdes Tonsystem oder gar ein Gemisch aus Tönen ohne dahinter stehendes Tonsystem oder gar auf Geräusche übergehen: Solange sie bei ihren klassischen, höchst stilisiert gespielten Instrumenten und bei diesem Tonsystem bleiben, 'kann es gar so schlimm nicht werden', – mir wird immerhin garantiert, dass alles Schockierende in diesem abgezielten Rahmen bleibe, – ich brauche keine Angst vor mich gefährdendem wirklich Schockierendem und Revolutionären zu haben (wie ich es beim Anhören neuester, mir noch unbekannter elektronischer 'Musik' vielleicht untergründig hätte, – dass ich urplötzlich mit etwas überfallen würde, mit dem ich emotional nicht zurechtkäme). Dies klassische Instrumentarium und das felsenfest etablierte 'alte' Tonsystem bieten mir doch eine gewisse Sicherheit. (70)

Ich habe mich in den Wochen seit dem vormaligen Hören ein wenig weiterentwickelt, – die Musik aber scheint sozusagen in ihrer Entwicklung stehen geblieben zu sein, sie kommt mir jetzt so vor, als spielte sie sich mir aus meiner Vergangenheit zu, – als schläge sie von meinem Heute einen Bogen zurück in meine Vergangenheit, zu jener

Zeitstelle und Entwicklungsstelle, an der ich mich vor Wochen befand. Sie ist mir zwar nahe, aber als die in der Vergangenheit Vertraute, dort (und nicht hier) Beheimatete, – vielleicht aber wandert sie beim weiteren Hören unmerklich immer näher an meine jetzige Gegenwart heran, bis ich diese Musik völlig als wieder zeitgleich mit mir in meiner jetzigen Gegenwart lebend erlebe. (75)

Ich bin sehr müde und kann mich nicht ganz lösen von gewissen (wenn auch harmlosen) Problemen aus dem Alltag, ich komme sozusagen nicht in die 'ästhetische Einstellung' o.ä. hinein. Meine Seele ist nicht offen, nicht empfangsbereit, ich komme mir ein wenig so vor, als steckte ich in einer Pergamenthülle, als nähme ich zwar die Musik dank der Vibrationen wahr, die durch das Pergament dringen, aber die Musik selber käme nicht in mich hinein, sie bliebe dort drüben im Lautsprecher und um den Lautsprecher herum. Ich kann mit ihr wenig anfangen, ich kann mit ihr sozusagen fast nichts anfangen, sie lässt mich diesmal kalt, erregt in mir nichts, fasziniert mich nicht, löst keine Motivation zu synthetisierenden Leistungen aus, ich 'fahre nicht auf sie ab'.

Positiv gewendet könnte man sagen: Sie ist vielleicht jetzt nur Musik, nur sie selbst, ohne mein Mithelfen, ohne mein Zutun. Sie demonstriert mir ihre Eigenweltlichkeit, diese aber scheint mir im Augenblick viel weniger meinem seelischen Leben verwandt als sonst fast immer. Als wenn es sich nur um 'leeres Tönen' handelte. Ich weiß nicht, ob sie wirklich so ist oder ob ich sie zufolge meines jetzigen Zustands entleert habe oder mich ihr verweigert habe oder unfähig bin, ihrem Angebot, sie beseelend zu füllen, zu entsprechen.

Die Töne sind natürlich genauso da wie sonst immer, aber in mir, auf meiner Seite kommt etwas anderes zustande, viel weniger, viel soft- und kraftloser, gleichmütiger, eingesponnen in den im Grundsätzlichen immer gleichbleibenden Sound.

Mir fiel auf, dass zwar Metrum und Rhythmik vorhanden sind, dass sie sich aber nicht aufdrängen, d.h. das Metrum kann ich fast niemals wirklich nachvollziehen, wenn ich so müde und leiblich nicht mehr ansprechbar bin. Das Metrum ist so sehr in dieser Musik versteckt, dass ich schon alle Kräfte der Einbildung aufbieten muss, um es in mir so zu konstituieren, dass ich z.B. kontrollieren könnte, ob die Spieler in diesem Metrum spielen oder nicht. (76)

Wenn ich die Noten sähe, wären die Töne für mich tonhöhenmäßig 'festgelegt', – jetzt aber höre ich nur 'relativ' (und das auch sehr diffus), da kann sich noch vieles ändern. Aber die Art der Konfrontation scheint mir eine andere zu sein: Ich selbst bin auf dem Wege zu dem Satz, – meine Konkretisationen sind auf dem Wege, sich so zu gestalten, dass sie dem Satz immer adäquater werden (zumindest hoffe ich das), und das heißt, der Satz selber in seinem Dasein als 'Satz für mich' ist auf dem Wege, – seine Entwicklung zu dem hin, was er optimalerweise in mir einmal sein könnte, ist im Fluss. Würde ich jetzt aber den Notentext vor mich hinlegen, dann wäre diesem Prozess in gewissem Sinne ein Riegel vorgeschoben (als wenn eine Sperrmauer oder Staustufe in einen Fluss hineingebaut würde). So quälend es sein kann, dieses Satzes zur Zeit quasi-unvermittelt nur-hörend so wenig 'habhaft' werden zu können, so schön ist das Moment der Freiheit an diesem Fließen der Entwicklung. (79)

Es fiel mir früher (vom Anfang bis etwa zum 40./50. Mal des Hörens) doch ziemlich schwer, die Welt des gewohnten tonalen Kunstmusik-hörens beiseite zu schieben. Im Nachhinein könnte ich mir jetzt denken, dass einer der Gründe dafür auch war, dass dann in mir musikbezogen ein Nichts an die Stelle meiner musikbezogenen Welt trat.

Jetzt aber kommt es mir so vor, als wenn die Welt des Webernsatzes sich auch in mir ein wenig schon im Sinne einer 'Welt auch für mich' etabliert hat, so dass ich immerhin – und das allerdings ist offenbar wichtig für mich – nicht mehr gleichsam ins Nichts falle, sondern als Welt-Habender erhalten bleibe (nur dass die Welten ausgetauscht werden).

Eine der Folgen ist, dass das Flattern aufhört, das Hin- und Herflattern zwischen beiden Bereichen, das vibrierende Zurückschwingen aus der fremdartigen Welt des Webernsatzes in die vertraute Welt des Tonalen. Ich kann dieses konkrete Stück Webernmusik jetzt viel gelassener hören, mich gelassen in ihm umsehen, sitze nicht mehr wie ein verstörtes Hühnchen inmitten all des Unbegreiflichen, das 'unkontrolliert' auf mich einstürzt. Ich 'weiß' jetzt auch in tieferen Schichten meiner Seele, dass sich alles wohlgeordnet entfalten wird, – dass ich nicht mit etwas überfallen werde, mit dem ich nicht fertig würde und das meine innere Sicherheit usw. gefährden würde. (98)

Nachdem ich diesen Satz 120-mal aufmerksam gehört habe, hat er sich sozusagen sein Flussbett in meine Seele und in mein Gehirn gegraben (mit allen Verästelungen entsprechend seinem komplizierten Verlauf). Wenn ich den Satz nun erneut höre, dann ist jener Teil des Flussbettes, in den der Satz als nächstes hineinfließen wird, schon vorhanden, – die Spur, in der er gleich weiterfahren wird, ist 'früher' da als der, der die Spur erzeugte (als wenn man von einem bespielten Tonband, das lange unbenutzt lag, ganz leise den Beginn einer Musik vorweghört wegen des unbeabsichtigten Kopiereffektes). Da nun aber genau die präzis ausgeformte Spur gleichsam vorweg sichtbar, erahnbar wird, in die sich der Satz dann mit absoluter Präzision ergießt, entsteht für mich der Eindruck des Bestätigens: Der Satz tut das, was die Spur ihm vorzeichnet, und jedes Hineinfließen des Satzes in die präzis vorgezeichnete Spur ist eine Bestätigung dessen, dass der Satz ‚richtig‘ gehandelt hat. Es ist fast so, als stellte die Spur eine Aufgabe, die vom Satz gelöst werden müsste, und er löste sie prompt und absolut richtig. Der Satz stimmt den Forderungen der Spur absolut zu, er hat sozusagen nie eine abweichende, 'eigene' Meinung. Verblüffend ist, dass der Satz in allem, was er ist, dieser Spur entspricht, sich absolut lücken- und fehlerlos ihr einpasst. Die Spur ist wie ein Futteral für alles, was der Satz klanglich ist.

Das Verblüffende ist in meinem jetzigen Wahrnehmen und Erleben: An dem Satz hätte ich möglicherweise dies und jenes auszusetzen (dies und jenes würde mir Schwierigkeiten bereiten, wenn ich es vor Unkundigen oder gar Ablehnenden 'verteidigen' sollte), – was die Spur, das 'Futteral' aber angeht, so sehe ich da keinerlei Grund zur Kritik. 'Begründung' u.a.: Diese Spur, das Futteral ist ja ursprünglich einmal von dem Satz selber geschaffen worden, – 'nun' ist das Umgreifende vorhanden gleichsam als das Bleibende, – das Flussbett wird sich 'anscheinend' nicht mehr ändern, auch wenn ich noch so viel intern im Satz an neuen Binnenbezügen entdecken sollte, – warum sollte ich am Flussbett, das ja eine Folge des Grabens dieses Satzes ist, Kritik üben? Ich könnte wohl am Satz und an seinem Flussbett-Graben Kritik üben, aber bin nicht motiviert, am 'Flussbett', sozusagen dem Opfer, Kritik zu üben. (Erstaunlich allerdings und späterhin sicherlich bedenkenswert, dass ich das alles so hinnehme, – nämlich das ‚Flussbett‘ als etwas ‚Reales‘ und zudem Unveränderliches und meinem Kritisierenwollen Entzogenes.)

'Sinnvoll' ist es nun (so kommt es mir vor), dass die Musik dieses Satzes in diese Spur fließt und wie sie es tut: Mag der Satz in sich noch so sehr

ohne Sinn sein (bzw. mag es noch so lange dauern, bis ich ihn entdecke), – dass der Satz in diese Spur, dies ihm genau angepasste Flussbett fließt, das scheint doch höchst sinnvoll zu sein. Und so kommt auf diese Weise zum ersten Mal das Empfinden ins Spiel, dass um diese gesamte Musik herum sich irgendwo doch etwas Sinnvolles abspielt im Verlauf meiner Wahrnehmung und dem Konstituieren meiner Konkretisation. De facto ist es ja so, dass der Satz sich in mir konkretisiert, und indem er das bei so oftmaligem Hören immer wieder tut und auf Erinnerungen aufbaut, verfestigt sich in mir die Spur, vielleicht in der Art, wie hinter einem Bild, das jahrelang an der gleichen Stelle hing, die Tapete innerhalb der Fläche, die vormalig vom Bild bedeckt war, anders aussieht und die vormalige Anwesenheit des Bildes zur Sprache bringt.

Es ist offenbar so, dass Musik, wenn ich sie immer wieder höre, mich nicht 'unberührt', unverändert lässt, sondern irgendwann gelingt es ihr doch, mich zu verändern, und sei es auch nur in der Weise, dass sie sich ein Flussbett in mir schafft, in das sie sich dann viel widerstandsloser als zu Anfang ergießen und hineinerstrecken kann. (120)

Ich kann nicht wie bei tonaler Musik ein durchgehendes Muster erkennen, obwohl ich meine, stellenweise zwischen Hauptgeschehen und Begleitung unterscheiden zu können. Aber bei den von mir so empfundenen 'Begleitstimmen' ist ja doch jeder Ton wichtig geworden aus dem Grund, dass er sich mir dank des vielmaligen Hörens derart eingeprägt hat wie jene Töne, die bei tonaler Musik sich allmählich als das 'Muster' abheben. Mein Nichtwissen und Nichtverstehen führt bei dem vielmaligen quasi-unvermittelten Nur-Hören dazu, dass ich das, was möglicherweise weniger wichtig ist, wichtiger nehme, als es vielleicht vom Werk her und nach Meinung des Komponisten ist.

Es müsste sich eigentlich, wenn es analog zur Wahrnehmung tonaler Kunstwerke ginge, so entwickeln, dass das Wichtige und Wesentliche mir immer deutlicher wird, sich dadurch immer mehr in den (im guten Sinne) Vordergrund schiebt, auf das meine Aufmerksamkeit normalerweise gerichtet ist, während das Sekundäre gleichsam in den Hintergrund bzw. zur Seite tritt und nur flankierend wirkt.

Beim Webernsatz aber gelingt mir dies Sortieren in wichtig und weniger wichtig nicht, sofern ich mein vorschnelles Bescheidwissen zurückdränge. Indem ich nun so viele Male den Satz höre und nur ab und zu erahne, wo wohl die Hauptstimmen sein mögen, holen die

anderen Stimmen sozusagen auf, ihre Gestaltung prägt sich mir mehr ein, als sie es täte, wenn ich von Anfang an die Partitur mitgelesen hätte und die Hauptstimmen wären farbig markiert gewesen.

Die weniger wichtigen Stimmen sind mir also unbeabsichtigterweise stärker ans Herz gewachsen, als sie es vom Werk her gesehen vielleicht dürften. Wenn ich jetzt allmählich das Hauptgeschehen erkennen und würdigen kann, so widerstrebt es mir, die Stimmen, die sich als weniger wichtige und nur als Begleitstimmen entpuppen, zu degradieren, sie so weit ins hintere Glied zu setzen, wie sie eigentlich von Anfang dort (vom Komponisten aus gesehen) hätten stehen müssen. Ich erlebe ja dauernd, dass ich partiell 'falsch' gehört habe, und müsste den Rang der Stimmen immer wieder neu entsprechend dem jeweils neuen Stand meiner Einsicht bestimmen.

Dem kommt aber in die Quere, dass durch dieses so vielmalige und zudem anfänglich unwissende Hören die Begleitstimmen in ihrem Eigenwesen und in ihrer – wenn vielleicht auch bescheidenen Gestalthaftigkeit – sich mir so eingeprägt haben, wie es bei tonalen Kunstwerken die Hauptstimmen nach relativ wenigen Malen des Hörens sozusagen von sich aus tun. Je öfter ich den Webernsatz derart intensiv und aufmerksam höre, desto weniger entgeht mir vom anscheinend Nebensächlichsten, 'alles' erweist sich als unabänderlich zu dieser in sich eingekapselten Töne-Welt gehörend, – die Rangfrage tritt in den Hintergrund. Die 'Nebenstimmen' haben ihre eigene Schönheit.

Vielleicht ist es etwas Privat-Subjektives, mit wem ich mich beim Hören quasi-personalistisch identifiziere, – ob ich 'siegreich' mit den Hauptstimmen mitmarschiere oder mich gelegentlich mehr zu den feinsinnig kommentierenden Nebenstimmen hingezogen fühle, zumal, wenn die Hauptstimmen lautstark schon Gewesenes wiederholen oder Vorhersehbares in ihnen weitergestrickt wird, während der Komponist strukturell gesehen bei den 'Nebenstimmen' vielleicht viel mehr Freiheit hatte, sie also stellenweise unter dem Gesichtspunkt der Kreativität und des freien Sich-vor-sich-hin-Spinnens die interessanteren und sozusagen wertvolleren sein können.

Denn bei dem Vorgang, der die Hauptstimmen zu Hauptstimmen machte, spielten ja auch Wertungen eine Rolle, – zwei Stimmen an einer bestimmten Stelle werden ja nur dadurch zu Hauptstimmen, dass sie etwa Thematisches vortragen, erstmalig oder indem sie es aufgreifen und 'verarbeiten', also sie sind nicht aus sich selbst heraus Hauptstimmen,

sondern aufgrund der Funktion innerhalb des kompositorischen Gesamtgeschehens. Mit diesen Wertungen brauche ich aber nicht immer und überall übereinzustimmen, weil dieser Gesichtspunkt, zum Gesamtgeschehen wesentlich beizutragen, nicht der einzige ist, der eine Rolle spielt (für die Stabilität und den Wert eines Hauses kann ein massiver T-Träger eine enorme Rolle spielen, aber ich liebe das Haus wegen anderer Momente, was aber meiner Wertschätzung des T-Trägers keinen Abbruch tut; sollte das Haus jedoch abbrennen, dann trauerte ich wegen so manchem, was ich an diesem Haus liebte, aber wohl kaum wegen des unbrauchbar gewordenen T-Trägers).

Denkbar wäre, dass man so argumentierte: Das Werk hat selbst schuld, dass, weil es 'so schwer zu hören' ist und sich nur-hörend so schwer und unvollständig dem Nicht-Spezialisten erschließt, die werkseitig als Nebenstimmen vorgesehenen Stimmen mir im Rahmen meiner Konkretisation allmählich derart vertraut, lieb und teuer werden, dass ich sie nicht mehr in der Weise als bloße Nebenstimmen hören kann, wie es werkseitig gesehen vermutlich angemessen wäre. Der Komponist hätte ja das Hauptgeschehen deutlicher erkennbar machen können, dann wäre mir das gar nicht passiert. (130)

Das aufmerksame Verfolgen all dessen, was musikalisch geschieht, kam mir soeben wie ein dauerndes 'Bergsteigen' vor: Ich steige sozusagen in die Intervalle hinein (als wären die Töne Brocken eines Berges, die sich als Trittstufen anbieten), und mit jedem neuen Intervall öffnet sich vor mir eine neue Klammer, ein neuer Kamin, durch den ich hindurch muss, wenn ich voll mit der Musik 'mitgehen' will (obwohl ich jederzeit die Möglichkeit habe, aus der Rolle des Bergsteigers auszusteigen und in die des bloßen Zuschauers hinüberzuwechseln, ganz zu schweigen davon, dass es gelegentlich dazu kommt, dass ich tagträumend abschweife und die Musik gar nicht mehr bewusst wahrnehme). (158)

Schon am Anfang des Satzes: Die Einzeltöne (etwa der Klarinette) stoßen jeweils in jenen 'Ton' hinein, der durch das vielmalige Hören in mir vorgespurt ist, sie bestätigen den Ton, der zwar unhörbar ist, aber vor ihnen schon da ist wie der Igel vor dem Hasen. Dadurch wird auf der Ebene meiner jetzigen Konkretisation der tatsächliche Einzelton 'affirmativ', er bestätigt nur noch den Ton, der auf ihn gleichsam wartete.

Das nachtwandlerische Ins-Ziel-Finden dieser Töne 'überzeugt' ungemein.

Ein bisschen ist es vielleicht auch wie eine erfolgreich abgeschlossene Gehirnwäsche: Ich kann gar nicht mehr anders, – ich kann mir wohl kaum mehr vorstellen, die Musik ginge anders weiter, als sie nun einmal weitergeht, – sie hat sich in mir so eingespurt und verankert, dass sich das Werk bei der Wiederholung des Hörens gleichsam selbst einholt. Das 'Neue' ist gleichzeitig das Bekannte. (159)

Das Bild des Trichters (mit angehefteter enger Röhre, etwa um Flaschen zu befüllen), um einiges am Hörphänomen zu verdeutlichen:

Der Sinn des Trichters ist es, etwas in großer Weite einzufangen und es dann kontinuierlich zu verengen, bis es durch die enge Röhre hindurch kann. Denkbar wäre, dass ich mich mit dem Auge draußen vor dem Röhrenende befinde und wie durch das Okular eines Fernrohres hindurchschaue (-höre). Ich sehe nur das, was der enge runde Röhrenquerschnitt ermöglicht. Ziel aber wäre, mich selber innerlich zu weiten, damit ich den Platz wechsele von dem Ende der Röhre zur größten Weite des Trichters an seinem äußeren Ende. Ziel wäre, das Werk als Gesamtheit, als Integral all dessen, was es sein kann, 'wahrzunehmen'.

Das momentan Hörbare (das, was ich vom Ende der Röhre aus erfasse) ist vom Werk her gesehen ja nur ein Teil unter anderen (wenn auch aus strukturellen Gründen das eine Mal etwas wichtiger, das andere Mal weniger wichtig). Innerlich bei mir ist ja mehr gegenwärtig – idealerweise alles von diesem Werk –, so dass das gegenwärtig Erklingende nur zusätzlich die Auszeichnung erhält, 'auch' akustisch anwesend zu sein. 'Anwesend sein' sollte idealerweise beim Hören des Werkes 'immer alles'. Das vielmalige quasi-unvermittelte Hören soll ja den Zustand, am Röhrenende zu sitzen, beseitigen, – das Werk insgesamt soll in mir ‚anwesen‘ und ich soll jemand werden, der einer ist, der 'beim' gesamten Werk ‚anwest‘. Vielleicht wird dann das, was nicht erklingt, genauso wichtig (oder fast genauso wichtig) wie das, was erklingt, zumal ich ja die Beziehungen und Sinnzusammenhänge in mir konstituieren muss, – im Grunde ist mir als dem Herausgeforderten das Nicht-hörbar-Anwesende mindestens ebenso wichtig wie das hörbar Anwesende, – um das Nicht-Anwesende Sorge ich mich im Grunde mehr, weil es sich meinem Zugang zu ihm noch mehr entziehen kann als

das Hörbare und weil ich es ja erst noch phantasiemäßig herbeiholen muss.

Denkbar wäre als Fehlform, dass ich mir durch vielmaliges quasi-unvermitteltes Nur-Hören ein Werk 'eintrichtere'. Aufpassen müsste ich, dass ich nicht selber zu einer Art Trichter werde, indem ich mir das Werk allmählich so verenge, bis ich es 'schlucken' kann. Nicht soll sich das Werk meiner Enge anpassen, sondern ich sollte mich der Weite des Werkes anpassen, und das kann ein langer Weg sein, dessen Verlauf und Ende (falls es ein solches überhaupt gibt) unabsehbar sein kann, zumal sich einiges vom Werk, so wie es sich auf der Ebene meiner Konkretisationen konstituiert, verändert in etwa in dem Maße, wie ich mich verändere. Wir beide verändern uns vielleicht in mancherlei Hinsicht, vielleicht gerade in Bereichen, die sich präzisiert sprachlich-denkendem Zugriff entziehen und trotzdem wie von Ferne in mein Wahrnehmen hineinwirken (zu warnen wäre immer wieder davor, Musikwerke zu etwas Verdinglichtem zu machen). (161)

Ich war sehr müde und etwas geistesabwesend. Hinterher dachte ich: Wenn ich alles vergäße, wüsste ich dann noch, dass dies 'Musik' ist? Es war ein Geschehen da draußen mir gegenüber, in sich ablaufend nach kaum von mir begriffenen 'Regeln'. Es war sehr stark etwas Reales, eine völlig selbständige Sache in der Welt, während ich nicht das Gefühl hatte, konstituierend mitzuwirken. Es gab im Wesentlichen nur dieses Reale dort, während ich noch nicht einmal aktiver Zuschauer war, sondern nur einer, der nur noch schemenhaft ganz am Rande – wie zufällig – anwesend ist und nur das Vorhandensein dieses Realen registriert. Es war eine merkwürdige Mischung aus Vertrautheit und Distanziertheit des dort ablaufenden Geschehens entstanden. (221)

Es fehlt die 'Begleitung', an der ich mich festhalten könnte. Es geht gleich mit offenbar linear gedachten Stimmen wie bei einer Fuge oder einer imitatorisch beginnenden Motette los. Ich hänge als Subjekt beim Hören sozusagen in der Luft, es fehlt die 'Begleitung' als für sich wahrnehmbare Harmonik und vor allem ein grundierender Bass. Bei tonaler sinfonischer Musik war ich zumeist gewohnt, mich zunächst mit der Begleitschicht zu verschwistern und von dieser Position aus gelassen abzuwarten, was auf der Hauptbühne an wesentlichen Gestalten und an Aufgaben auf mich zukommen würde.

Hier aber werde ich sofort in die schwierigsten Aufgaben gestürzt und muss von Anfang an gleichsam ohne Netz in den Seilen unter größter Anstrengung herumturnen und um das Bewältigen der vielen und schwierigen Aufgaben kämpfen. Die 'Strenge' dieser Musik wird gleich zu Anfang deutlich und weicht niemals: Es gibt hier nichts Nebensächliches, und falls ich das bezüglich der Musik irgendwo angenommen haben sollte, so wurde beim wiederholten Hören immer deutlicher, dass alle Klänge ohne Ausnahme unentbehrlich und insofern wichtig zu sein scheinen. Damit aber wachsen auch die Anforderungen an mich. Ich kann mir nicht die Arbeit dadurch erleichtern, dass ich unterteile in Wesentliches und Nur-Begleitung und mich – von der Begleitung getragen – dem anteilmäßig dann geringeren Teil des Wesentlichen widme, sondern ich muss mich hier allem widmen, jedenfalls, wenn ich der Totalität gerecht werden will. (234)

Ich kann mich nicht festhalten an einem musikalischen ‚Ort‘, wenn das Werk erklingt. Ich versuchte, mir vorzustellen, ich bliebe am Anfang des Werkes 'stehen' und sähe ihm nach, wie das, was 'gerade' erklingt, sich von mir fortbewegt. Bisher erlebte ich es wohl fast immer so, als finge es links vor mir an und wanderte vor mir nach rechts. Nun versuchte ich mir vorzustellen, es wanderte senkrecht von oben nach unten wie eine japanische Schriftzeile, oder es begänne bei mir und wanderte dann in eine senkrecht in die Erde gebohrte lange Röhre hinein, ich aber bliebe an der Erdoberfläche stehen.

Wenn das wirklich möglich wäre, dann müsste die 'gerade' erklingende Musik allmählich leiser werden aufgrund der Zunahme der Entfernung. In Wirklichkeit aber 'ist' das, was gerade erklingt, von gleicher Qualität, 'weil' es direkt vor mir erklingt (und direkt von dem Mikrofon 'davor' aufgenommen wurde). Ich werde von dem, was gerade erklingt, mit fortgerissen in dieses Gerade-jetzt-Erklingen hinein, ich kann nicht stehen bleiben und das gerade Erklingende allein, d.h. ohne mich, weitermarschieren lassen.

Vor dem Beginn des Hörens kann ich mir zwar das gesamte Werk (diesen 1. Satz) vergegenwärtigen (wenn auch bislang nur ganz diffus), – da bin ich nicht an einen bestimmten Ort gefesselt, – aber das Werk erklingt ja auch nicht real. Sobald aber das Werk den Schritt in die Realität des Erklingens tut, fühle ich mich an ihm festgenagelt und muss mit ihm mitgehen. (302)

Die Töne dieses Werkes sind – in meiner inneren Wirklichkeit – nicht nur sie selbst allein, sondern sie schleppen gleichsam etwas mit, so wie früher die Gletscher Geröll mitschleppten. Vom zweiten Ton angefangen schleppen sie – in meiner Konkretisation des Werkes – ein wenig an Erinnerung an die vorher erklingenden Töne (bzw. beim zweiten Ton: an den zu Anfang erklingenden Ton) mit, und wenn ich nicht 'einklammere', natürlich auch Erinnerungen an alles Mögliche an sonstiger Musik. Die Töne sind – vor allem, wenn ich das Werk so oft gehört habe, wie es jetzt der Fall ist – wie Findlinge, in die Runen eingeritzt und in die sich Furchen eingegraben haben. Sie tragen gleichsam Spuren des um sie herum Geschehenen. Der erste Ton trägt für mich nach oftmaligem Hören zumindest die Erwartung und die Verheißung dessen, 'wovon' er der Anfang ist. (390)

Ich kann mich offenbar entweder voll auf den jeweils erklingenden Ton oder Zusammenklang einlassen oder aber ich konzentriere mich auf das Fortschreiten von einem Ton zum nächsten und von einem Klang zum nächsten. Im ersten Fall ist jeder Ton und Zusammenklang eine große Welt für sich, fast wie ein winziger Töne- oder Klänge-, Kosmos', für mich unauslotbar. Im zweiten Fall werden aus diesen kleinen ‚Kosmen‘ sozusagen kleine Kugeln, sie treten etwas zurück, und ich scheine mehr das Fortschreiten, eine Quasi-Bewegung wahrzunehmen, so, als würden diese Kugeln etwa durch Bänder verbunden und ich führe mit den Augen und vielleicht auch mit meinem Innenleben in und an diesen Bändern von Ton zu Ton und von Zusammenklang zu Zusammenklang 'mit'. ... / ...Sehr stark empfand ich heute an der Stelle, wo der zweite Abschnitt bei seinem ersten Erklängen zu Ende geht und mit dem Hineingehen des Klarinettones die 'Wiederholung' einsetzt, dass hier im Grunde zwei unvereinbare Dimensionen aufeinanderstoßen und sich 'vermischen', ohne dass die Rechnung aufginge und ein Verschmelzen zustande käme:

Beim ersten Erklängen des zweiten Abschnitts ist die Dimension des Originären, des authentisch Erstmöglichen gegeben, dann aber beginnt 'in' sie hinein die Dimension des Sich-selbst-Wiederholens, sich quasi-authentisch und quasi-originär Gebärdens, sich sein eigenes Spiegelbild Produzierens mit der möglicherweise vorhandenen Absicht, so zu tun, als wäre man immer noch authentisch-originär, obwohl man es gar nicht

ist. Dieses 'Wiederholen' hat ontologisch gesehen sozusagen seine großen Problemstellen.

Vielleicht fällt mir das auch jetzt erst so auf, weil ich erst jetzt offenbar imstande bin, den zweiten Abschnitt schon bei seinem ersten Erklängen als voll da zu erleben. Früher war er vielleicht – weil noch unbekannt – immer auch etwas eine Art Vorspiel, eine Einstimmung auf ihn selber, die ich gut gebrauchen konnte, 'damit' ich dann diese Musik bei ihrem zweiten Erklängen endlich annähernd so wahrnehmen konnte, wie ich sie schon bei ihrem ersten Erklängen hätte wahrnehmen sollen. Vielleicht also verschiebt sich da etwas mir bei mir von hinten nach vorne innerhalb dieses gesamten zweiten Abschnitts des Werkes.

Allerdings verfliegt dieser Eindruck etwas von der Mitte der 'Wiederholung' des zweiten Abschnitts an, und der Schlussteil des gesamten Werkes ist zum einen sowieso so weit von dem ersten Erklängen des zweiten Abschnitts entfernt, dass ihn das nicht mehr so sehr berührt, zum anderen hat er ganz am Schluss ja etwas nur ihm vorbehaltenes Originäres, nämlich zu erklingen ohne das Hineinragen eines eine Wiederholung ankündigenden und erzwingenden Klarinettentones. (420)

Offenbar spielt jetzt das 'Wiedererkennen' bei meinem Hören des Werkes eine große Rolle. Aber was ist das denn wirklich, was ich da 'wiedererkenne'? Ist es das 'Werk', sind es die Töne, oder ist es nicht vielleicht auch mein vormaliges Hören, das ich wiedererkenne?

Mir kommt es so vor, als nähme ich von dem Vergessenen 'Teile' auf, jene Teile, die gerade erklingen, also die Töne, Klänge, Motive, die gerade 'dran' sind, – sie waren ja schon oft dran und sind dann wieder verschwunden ins Diffuse des Fast-Vergessenen, und dort werden sie durch mein 'Hören' wieder aufgenommen, werden aktualisiert.

Aber noch zu wenig ist ein Fortschritt wahrnehmbar, zu wenig bewegt sich dabei etwas (gegebenenfalls spiralförmig) weiter: Ich nehme immer noch die Töne gleichsam als nur sie selbst auf in Richtung auf das in mir zu konstituierende Werk, – die Töne aber, die ich da bei ihrem Erklängen innerlich aufnehme, sind immer wieder neu nur weitgehend 'entwirklichte'. Dass sie mir so vertraut sind, hat nicht bewirkt, dass mir in ihnen das Werk deshalb stärker präsent oder schneller als visionär geschaute Ganzheit zur Verfügung stünde, – ich muss jedes Mal ziemlich wieder von vorne anfangen.

Mein jetziges Hören ist offenbar immer noch sehr ähnlich meinem Hören, das ich schätzungsweise mit etwa dem 300. Hören des Werkes erreicht hatte. Das hieße – wenn es sich so verhielte –, dass hinsichtlich der Entwicklung der Art und Weise und vielleicht auch der Qualität meines Hörens eine gewisse Stagnation eingetreten wäre. (457)

Ich 'tue' offenbar so, als ob es das 'Werk' gäbe, wundere mich aber, dass ich zumindest mittendrin solche Mühe habe, die Töne und das 'Werk' zusammenzubringen. Denkbar wäre, dass sich die Töne allmählich gleichsam von sich aus zu etwas Übergeordnetem zusammenfinden, das ich dann als das 'real wahrgenommene Werk' erleben könnte, das neben dem gedachten, erwarteten oder – durch Übertragung anderswo erworbener Vorstellungen – fiktional in mir entstandenen 'Werk' stünde.

Denkbar wäre sogar, dass das 'Wahrnehmungs-Werk' es deshalb so schwer hat, sich in mir zu zeigen bzw. zu erstehen, weil der Platz, an dem es erscheinen könnte, schon von meinem vorweg gedachten oder phantasierten 'Vorstellungs-Werk' eingenommen wird. (458)

Wenn ich so zuhöre, dass ich nicht bewusst das Werk konstituieren und möglichst viele Sinnzusammenhänge konstituieren will, dann erlebe ich die Töne offenbar mehr als sie selbst, höre sie als das Eigentliche. Wenn ich dagegen mehr das Werk im Auge habe, dann sind die Töne nur die Zulieferer, die Figuranten, die das Werk fundieren und ins Erklingen bringen, – ich höre sozusagen an ihnen vorbei oder über sie hinweg oder schaue durch sie hindurch, nehme sie als die Uneigentlichen wahr. Ich verliere bei den Tönen etwas, gewinne dafür aber das Werk. Diese Gewinn- und Verlustrechnung wäre wohl eigens bedenken. (524)

Was die Töne betrifft, so kam es mir so vor, als würde vorsichtig und sorgsam und mit großem Bedacht ein Brückenpfeiler nach dem anderen in einen Fluss gesetzt. Und nachdem der erste Teil der Brücke (der erste Abschnitt des Musikstücks) gebaut worden war, finge man vorne wieder an, diesmal aber das schon Stehende beleuchtend, anstrahlend, so wie die Brückenpfeiler bei Nacht. Jeder Pfeiler wurde – bei diesem zweiten Durchgang – sorgsam angeleuchtet, mir wurde eine Wahrnehmung am nun ruhenden Objekt ermöglicht, während beim ersten Durchgang das 'Setzen' der Pfeiler in den Flussboden (gleichsam in das von Tönen noch

nicht Berührte, das klangliche Noch-Nicht) das Hauptgeschehen ausmachte.

Ähnliches geschah dann beim zweiten Abschnitt. Allerdings schien mir ganz am Schluss der 'Rückblick' auf die gesamte ‚Brücke‘ kaum oder gar nicht statt zu haben, – da war ich offenbar nur auf meine Erinnerung angewiesen. (529)

Nach etwa 60 Sekunden des Hörens:

Es kommt mir so vor, als erwarte das Werk von mir, dass ich ihm in seinen Intervallen und Stimmführungen nachkrieche. Schon den ersten Takten aber gibt es Intervalle, die ich nur mit Mühe und vermutlich nur unsauber nachsingen könnte, – stimmlich könnte ich dem nicht adäquat folgen. Hörend spüre ich bei mir oft die Versuchung, mir die Sache zu erleichtern, z.B. mir übermäßige oder verminderte Intervalle in reine umzudeuten, 'weil ich sie dann innerlich besser nachsingen (oder auch nur bloß besser nachvollziehen) kann'. Es scheint so zu sein, dass ich des öfteren mit einer harmloseren, 'leichteren' Version auf eine Stelle antworte, d.h. ich nehme zwar halbbewusst wahr, wie das Original in Wirklichkeit ist, beim Transport aber in meine Konkretisation hinein verwindet es sich in etwas Einfacheres. Dann 'höre' ich gleichsam in mir dies Einfachere vor dem Hintergrund des soeben erklungenen Originals, bemerke die Differenz, sehe ein, dass dies nicht angängig ist und versuche, im Entgleiten des Originals ihm dann doch noch gerecht zu werden, indem ich meine einfache Lösung in etwas Komplizierteres umwandle in Richtung darauf, mich doch noch dem Original – soweit es mir möglich ist – anzunähern.

Es ist also nicht so, dass das Original direkt und ungefiltert in mich hineinmarschieren kann, sondern mein aktives Hören ist oft auch ein unbeholfenes Umhören, vielleicht manchmal auch (zumal wenn ich müde bin) ein von gewisser Bequemlichkeit verführtes Umhören, das ich aber des öfteren doch bemerke und dessen ich mich dann schäme.

Ich ertappe mein 'Gehör' ab und zu dabei, wie es sich eigentlich wünscht, dass die Intervalle anders seien, einfacher, in ihrer Zusammenstellung nicht so schwer nachvollziehbar (d.h. nicht unbedingt, dass alles tonal sein sollte, aber eher im Stil etwa von Hindemith- oder Bartok-Stücken). Mir kommt es dann so vor, als spielte mein 'Gehör' mir einen Streich und als müsste ich es zur Ordnung rufen, es wieder an die Kandare nehmen und mich dazu. Gäbe ich mir nicht

Mühe, so würde mein Hören vielleicht 'verlottern' und sich darin einleben und verfestigen, nur so eben hinzuhören, statt genau zu hören, auch wenn letzteres gelegentlich sehr mühsam wäre.

Mir wird an solchen Stellen immer wieder schmerzhaft bewusst, dass ich so wenig fähig bin, dem Werk in der 'Rezeption' adäquat gerecht zu werden, und zwar schon hier auf der Ebene 'nur' der Intervalle, und dass ich andererseits auch merke, was der Komponist dem Hörer in Wirklichkeit zumutet. Das Werk – sobald ich es ganz ernst nehme – 'zwingt' mich, auf jene Wehleidigkeit zu verzichten, die mir mein 'Gehör' immer wieder nahe legen möchte, – das Werk fordert mich sozusagen auf, hart gegenüber mir selbst zu sein, alle 'Zumutungen' mannhaft zu ertragen und ja nicht vom Pfad des konzessionslos adäquaten, genauen Hörens abzuweichen.

Das Werk ist mir des weiteren immer voraus hinsichtlich der Reinheit der Intervalle. Es musiziert mir vor, wie ich eigentlich zu hören hätte, – es musiziert mir mein richtiges, aber von mir nur selten leistbares Hören vor, und dies zudem in Klangs Schönheit und Wärme. Ich hinke mit meinem 'Hören' unbeholfen hinterher, auf meiner Seite erklingt etwas, was gegenüber dem Original oft wohl sträflich vereinfacht ist (und ich denke mir: Nur gut, dass niemand anders diese teilweise so stark simplifizierte subjektseitige Version des Originals hört!). (558)

33. Konflikt Erleben / Denken

Ich denke (immer noch bzw. immer wieder einmal): Jetzt wäre es an der Zeit, die Noten einzusehen, – ich komme (hypothetisch unterstellt) nur 'weiter', wenn ich anhand der Noten die Motive und ihre Verarbeitung 'genau' erkennen kann. Zunächst einmal liegt das nahe, weil ich das durch Studium und Beruf so gewohnt bin, – der Laie käme vielleicht nicht darauf. Vielleicht liegt aber auch etwas Tieferes dahinter. Um genau vergleichen und kognitiv kontrolliert Beziehungen herzustellen, müsste ich mir sehr konkret einzelne Motive und ihre Verarbeitung usw. merken und sie in der Vorstellung nebeneinander stellen können, – ich müsste (so meine ich offenbar) ohne Notentext das leisten können, was ich mit Hilfe des Notentextes leisten könnte.

Warum aber liegt mir daran, in genau solcher Weise etwas 'leisten' zu können, wie ich es mit Hilfe des Notentextes könnte? Warum scheinen mir andere Wege, um diese Musik zu verstehen, zu begreifen, voll zu erfassen

usw. weniger Erfolg versprechend oder gangbar zu sein? Fürchte ich vielleicht, kognitiv nicht weiterzukommen, wenn ich auf den Notentext verzichtete? Ist das Kognitive (und damit das Kognitiv-Weiterkommen) so wichtig für mich? Habe ich da einen irgendwoher gespeisten Ehrgeiz? Würde ich mich gleichsam zur Ruhe setzen, wenn dieser Ehrgeiz befriedigt wäre? Kann das Legen des Schwergewichtes auf das Kognitive nicht vielleicht auch ein Ausweichen vor anderem sein, vielleicht auch vor 'anderem', das ich noch gar nicht kenne, – hindert mich mein Verlangen nach kognitiver Durchdringung vielleicht daran, andere Umgangsweisen zu entwickeln, leistungsfähig zu machen und ihnen zu vertrauen?

Das 'Kognitive' könnte sozusagen die billige, kostengünstigste Lösung sein (die zudem verlockend ist, weil sie am leichtesten kommunizierbar ist). Aber kann die Leichtigkeit der Kommunizierbarkeit dasjenige Kriterium sein, das dem Werk am besten gerecht wird? Vielleicht verlangt ein kompliziertes Werk kompliziertere und schwerer fallende Arten der Kommunizierbarkeit. Meines Erachtens – wenn ich vom Werk ausgehe – sollte sozusagen das Werk selbst bestimmen (an sich ablesen, erkennen lassen), wie das Wesentliche und Zentrale an ihm kommunizierbar gemacht werden könnte.

Wenn ich – extremerweise – 'rein kognitiv' und noch dazu mit Hilfe des Notentextes operierte, würde manches vielleicht unter den Tisch fallen. Kognitive Vermittelbarkeit hätte dann ungute Folgen (über die man sich leicht täuschen kann, wenn man im Kognitiven verbleibt, man schmort sozusagen im eigenen Saft, wird sozusagen betriebsblind). Wieder stehe ich selbst auf dem Prüfstand: Als wie kognitivistisch verstehe ich mich selbst? Bemisst sich mein Umgang mit dem Werk danach, wie ich mich selbst auffasse? Wenn es so ist (wie im Faust I der Erdgeist sagt), dass ich nur dem Geist gleiche, den ich begreife, dann hinge ja von meinem Selbstverständnis (und natürlich von meinen Fähigkeiten) ab, was ich an dem Werk entdecke und was mir wertvoll oder wichtig erscheint, – die Gewichtung entspräche vermutlich, wenn ich nicht aufpasse, der Gewichtung, die – mir weitgehend unbewusst – bei mir selbst herrscht.

Es könnte also sein, dass ich bei meinem Bemühen um 'Objektivität' gar nicht merke, wie subjektivistisch gefärbt all das ist, was meinem Bemühen um 'Objektivität' zugrunde liegt. Eine der denkbaren Alternativen wäre vielleicht das Mitwachsen mit einer Musik: Man würde sie – ganz 'natürlich' (außerhalb eines Selbstversuchs wie diesem) – immer wieder hören, quasi mit ihr 'zusammenleben' und sie dadurch immer besser

'kennen lernen', so wie es einem mit einem Menschen geht (den man ja auch nicht rein kognitiv 'erkennt').

Rein kognitives Erkennen könnte immer auch ein subjektseitiges inneres Sich-Verabschieden mitbeinhalten (ohne dass man das merken müsste, – vielleicht ist das so usuell, schon aus Gründen psychischer Ökonomie, dass uns das gar nicht besonders auffällt). Vielleicht steckt hinter der Sehnsucht nach kognitivem Durchblick und kognitiver Beherrschung auch, von diesem Mitwachsen und dem innigen Zusammenleben ein wenig befreit zu werden. Der Preis für diese Freiheit aber scheint mir sehr hoch zu sein, falls es so wäre, wie ich vermute, denn ich betrüge mich möglicherweise um vieles, was ich mir durch die mühsamere Art des Umgangs mit dem Werk erwerben könnte. Das Kognitive ist sozusagen der Siebenmeilenstiefel, – mit ihm kann ich über vieles sehr schnell darüber weggehen und – falls nicht kritisch geworden – mich sogar noch wohl dabei fühlen, weil ich ja so 'klug' und 'intellektuell' bin, (obwohl ich vom Werk her gesehen zumindest teilweise auch 'unklug' bin). (597)

34. Tendenz der Musik, sich dem kognitivistischen Zugriff zu entziehen

Es könnte ja sein, dass diese Musik ein 'etwas' ist, das sich dem 'Zugriff' entziehen möchte und das deshalb durch einen Zugriff schon verfremdet wäre. 'Sich nicht greifen lassen' ist ja auch eine Qualität, und zwar eine, die von besonderem Reiz sein kann. Sozusagen wäre diese Musik scheu wie ein Reh, – aber sie wäre eben nicht mehr das Wildtier, wenn sie domestiziert wäre und sich einfach 'greifen' und anfassen ließe. Das Bezaubernde und Faszinierende am wild lebenden Reh ist ja u.a. dieses Sich-nicht-greifen-Lassen, dies Meinem-Zugriff-entzogen-Sein, das Immer-auf-dem-Sprung-zur-Flucht-Sein. (84)

Wenn ich das Werk gleichsam als Hüllkurve auffasse, 'wem' ist es aufmoduliert? Ruht das Werk auf irgendetwas auf? Ist dies 'irgendetwas' das Eigentliche, oder ist das Werk das Eigentliche? Gibt es wechselseitige Beziehungen zwischen dem Werk und dem 'irgendetwas', auf dem es gegebenenfalls aufruht? Verhüllt das Werk etwas? Was verhüllt es, was gibt das Werk freiwillig nicht preis? Vielleicht habe ich mir das Werk als zu mitteilksam vorgestellt, – vielleicht ist es von seinem Wesen her viel verschlossener, als ich dachte. (334)

35. Verhältnis von ‚Sinnlichem‘ und ‚Geistigem‘

Für mich liegt insgeheim wohl der eigentliche Wert in den reinen Tonbeziehungen und Sinnzusammenhängen, während die Klangfarbe nur eine ‚sekundäre Zutat‘ ist, – gleichsam zufällig determiniert durch die Wahl des Instrumentariums und deshalb (wie ich vielleicht irrtümlicherweise glaube) nur ein Epiphänomen.

Wenn ich mir vorstelle, man würde nur Tonhöhe, Tondauer und Klangfarbe beibehalten, aber alles im Mezzoforte oder alles im Mezzopiano spielen, würde dann das Geistige an dieser Musik leiden? Verliert nicht das Werk dann an Deutlichkeit, büßen die Motive nicht etwas an Prägnanz ein, gehört nicht zu den Gestalten auch quasi ihr Dynamisch-Geometrisiertes? Ohne diesen gleichsam dynamischen Kubismus wäre ja alles in die Fläche gerückt. Dann aber verlören die plastischen Gestalten ihr innerlich-räumliches Volumen, sie würden gleichsam flach geplättet, und dadurch büßen sie vielleicht doch an gestaltqualitativer Deutlichkeit ein.

Wenn 'Gestalt' hier wichtig ist, um das Geistige (u.a. in den Sinnzusammenhängen) zu konstituieren, dann wäre zumindest ein wenig auch wichtig die Deutlichkeit und Prägnanz dieser Gestalten. Wenn ich also die sog. 'Ausdrucksseite' degradiere, indem ich sie als 'nur Epiphänomen' betrachte, habe ich dann insgeheim schon eine Vorentscheidung getroffen, die vom Werk selbst her nicht legitimiert ist (sondern sich vielleicht einem 'trockenen' Tonsatzunterricht und etwa einem egalitären Spielen von Orgelfugen mit gleich bleibender Registrierung verdankt)?

Vielleicht meine ich irrtümlicherweise, etwas nur Peripheres zu berühren, wenn ich Klangfarbe wie ein Epiphänomen behandle. Vielleicht habe ich die Vorstellung, dass das Geistige sich sozusagen abstrakt in den Tonbeziehungen und in den – von Ausdruck und Klangfärbung gereinigten – Strukturen verberge. Vielleicht aber komme ich auch deshalb nicht so gut weiter, weil ich dort suche, wo ich zuvor Wesentliches eliminiert habe.

Vielleicht müsste man die Klangfärbung (als Moment atavistischer 'Ansprache' des Menschen) ganz anders bewerten. Jedenfalls wird dem Laien schon deshalb die Klangfärbung viel mehr bedeuten als dem Fachmann, weil der Laie ja gerade mit den reinen Tonbeziehungen und Strukturen am allerwenigsten etwas anfangen kann. Der Laie wird auch den Fachmann darin gar nicht verstehen können, dass letzterer so denkt (sich die reinen Tonbeziehungen und Strukturen herauszuabstrahieren),

erstens, weil er selbst das gar nicht gewohnt ist und gar nicht kann, und zweitens, weil für ihn die Musik noch ungeschieden ist. Der Laie ist vielleicht – was die klangsinnliche Seite angeht – etwas näher an einer der Dimensionen der Musik als der Fachmann. Ich habe den Eindruck, dass sich vom Werk selbst her eine Trennung in einerseits die Tonbeziehungen und Strukturen und andererseits in das Klangsinnliche nicht als geboten zeigt.

Fraglich wäre m.E. auch die beliebte Annahme, die Klangfärbung und das Klangliche am erklingenden Ton sei für die 'Sinne' oder den Gehörsinn, es sei das 'sinnliche Moment'. Dahinter könnte ja auch eine geheime Annahme stecken, es sei eben nicht das 'Geistige'. Welches Konzept von dem Geistigen liegt dem denn zugrunde? Unter anderem wohl auch, dass das Geistige etwas Ähnlichkeit habe mit dem Geist, der nachts durch das Schloss streicht, farblos weiß, ausdruckslos, entseelt, bestenfalls scheinlebig. Die Auftrennung in Seele und Geist ist ein wohl verhängnisvolles Erbstück. Geistiges kann ja ungeheure Wirkung haben, Geistiges kann eine Sprengkraft und starke 'dynamis' darstellen und braucht insofern an Lebendigkeit in nichts der sog. Seele nachstehen. Wenn man die reinen Tonbeziehungen als Geistiges auffasst, dann hat man vielleicht schon am Ton als dem, wie er in der Wirklichkeit der Musik ‚da‘ ist, herumoperiert, – man hat wie bei einer Kernspaltung schon eine 'Tonspaltung' vollzogen und aus den Tönen lauter kleine Geister wie die aus dem Schloss gemacht, und versucht nun, die Beziehungen zwischen ihnen herzustellen bzw. zu erkennen, – wodurch sich dann der eigene 'Geist' dessen, der solcherart vorgeht, mit all den kleinen Geistern beschäftigt, die er aus den Tönen herauspräpariert hat. (369)

36. Verstehbares / Nicht-Verstehbares

Ich habe versucht, mich beim Hören auf die Frage zu konzentrieren: Was verstehe ich und was verstehe ich nicht? Wo ist das Verstehbare und wo ist das Nicht-Verstehbare an dieser Webernmusik? Durch dies 'Einstellen' meiner gesamten Wahrnehmung geschah aber offenbar folgendes: Ich dachte offenbar primär immer an das Verstehbare und versuchte dabei, gleichzeitig 'daneben' dann das Nicht-Verstehbare wahrzunehmen. Das aber ging nicht. Indem ich mich einstellte, mich dem Verstehbaren zu widmen, kamen mir offenbar nur jene Dinge und Geschehnisse innerlich zu Gesicht (wenn auch diffus), von denen ich intuitiv meinte, ich könnte

sie wohl verstehen oder verstehen lernen, wenn ich mich im einzelnen und direkt mit ihnen befasste. Das Nicht-Verstehbare aber verblasste zu etwas gleichsam Irrelevantem, Randständigem, bestenfalls spurenelementenhaft im Verborgenen Anwesendem.

Ich war offenbar so sehr auf einen kognitiven Zugang eingestellt, dass mir so ziemlich alles an Sensorium für die Welt des Nicht-Verstehbaren abhanden kam. Ich erlebte mich im Hinsehen-Wollen auf das Verstehbare als den Aktiven, als den, der auf das Werk losgeht, und schon verschwand seiner Substanz nach das Nicht-Verstehbare (als wenn eine Schnecke bei der leisesten Berührung ihre Fühler einzieht). Das Nicht-Verstehbare ist anwesend offenbar überhaupt nur, wenn ich mehr intuitiv eingestellt bin, und außerdem benötige ich zudem eine andere Art, an es heranzugehen, als wenn ich an Verstehbares herangehe.

Erschreckend war das Ausmaß gleichsam der Fähigkeit des Nicht-Verstehbaren, sich mir zu entziehen. Ich habe offenbar noch nicht den Weg gefunden, mich gleichzeitig dem Verstehbaren und dem Nicht-Verstehbaren jeweils so zu widmen, wie es jedes von ihnen erfordert. Offenbar kann ich bislang nur eines (und das ja auch nur in begrenztem Maße).

Musik ihrerseits zeigt sich mir offenbar als das In-Eins von beidem, so dass ich – jedenfalls zur Zeit – entweder nur dem Verstehbaren oder dem Nicht-Verstehbaren gerecht werde, – immer gibt es eine Dimension, der ich nicht gerecht werde (oder ich bin so müde und abgespannt, dass ich sogar beiden Dimensionen nicht gerecht werde). Natürlich kann ich auf dieser Basis auch wohl kaum das Verhältnis beider Dimensionen zueinander untersuchen, jedenfalls nicht beim originären Wahrnehmen der Musik, sondern höchstens hinterher reflexiv, wobei fraglich ist, wieviel von dem Nicht-Verstehbaren dann überhaupt in meine Reflexionsphase mit hinübergenommen werden kann. (409)

Das Nicht-Verstehbare scheint sich mir nur zu zeigen, wenn ich intuitiv an das Werk herangehe und nur auf das warte, was sich von der Musik her ‚zeigen‘ will. Beim Verstehbaren dagegen habe ich den Eindruck, dass es sich vor allem um Beziehungen zwischen Klängen, Motiven und Ereignissen handelt. Hinsichtlich des Nicht-Verstehbaren jedoch habe ich den Eindruck, es spiele sich sozusagen ‚innen drinnen‘ im Erklingenden ab. Was aber verstehe ich, wenn ich die Beziehung zwischen x und y verstehe, aber nicht x und y selber verstehe? In der Mathematik sicherlich

viel Wichtiges. In der Musik aber könnte ich möglicherweise der Täuschung verfallen: ‚Je mehr ich an Beziehungen verstehe, desto mehr komme ich auch im Verstehen jener Elemente ‚als sie selbst‘ voran, zwischen denen diese Beziehungen ‚bestehen.‘

Meine Vermutung ist: Ich würde damit unterstellen, dass diese Elemente ‚als sie selbst‘ im Wesentlichen durch die Art der Beziehungen definiert sind, in die sie gestellt wurden. Dem widerspricht meinem bisherigen Eindruck nach aber, dass sich das jeweilige Element in seinem Erklären mir gegenüber als etwas derart Autonomes und völlig von anderem Unabhängiges zeigt, dass es eigentlich ein Wunder ist, dass dies sich dort Zeigende außerdem auch noch ‚Beziehungen‘ eingeht (zumal ja die Spieler nur die Töne, aber nicht die Tonbeziehungen spielen). Eher kommt es mir so vor, als dass die ‚Beziehungen‘ ein (wenn auch für den Komponisten wie den Hörer äußerst wichtiges) Epiphänomen sind, von denen die einzelnen Klänge gar nichts wissen. (410)

Wo gibt es seinsmäßig die feste Brücke zwischen dem Komponisten und seinem Herstellen einerseits und der Musik selbst andererseits? Gibt es an irgendeiner Stelle einen substantiellen Übergang von dem Komponisten und seinem Herstellen zu der Substanz der Musik selbst?

Wenn ich einen Hund dressiere, dann bringe ich den Hund dazu, bestimmte von mir gewünschte Verhaltensweisen zu zeigen. Aber dieses Tier bleibt doch ganz innen in sich selbst ein Tier, ein in sich selbst eingeschlossener Organismus, eine Welt, in die ich nie hineinkomme. Ich bin doch nicht Teil seines Kreislaufes usw. und habe originär keinen Anteil an seinem Tierhaften. Das Tier tut jetzt zwar das, was ich will, aber es fügt sich doch nur in das Gehäuse, das ich von meiner Seite aus an das Tier äußerlich herangetragen habe.

Wenn ich nun als Komponist die Musik dazu bringe, entsprechend meiner Absicht und meines Herstellungsprozesses zu fließen und zu erklingen, dann kann ich wohl das Gehäuse verstehen, in das ich die Musik hineingezwängt habe, aber die Töne, Klänge und die gesamte Musik jeweils als sie selbst muss ich deshalb noch nicht voll ‚verstehen‘.

Beim Hören dieser Webernmusik habe ich manchmal den Eindruck: Es gibt einiges, das könnte ich verstehen lernen (spätestens dann, wenn ich den Notentext zu Hilfe nähme), aber außerdem gibt es einiges, das ist grundsätzlich für mein Verstehen unerreichbar, weil es da offenbar nichts zu ‚verstehen‘ gibt. D.h. mein Verstehen hat nicht nur aus subjektseitigen

Gründen, sondern auch und vor allem aus Gründen, die in der Musik selber liegen, grundsätzlich enge Grenzen. Irgendwo beginnt die Musik so ‚bei sich selbst innen drin‘ nur sie selbst zu sein, dass kein menschliches Tun zu ihr vordringen kann (das ist etwas anderes als das, was früher etwa mit dem Unsagbarkeitstopos gemeint war).

Es gibt (nur intuitiv von mir erahnbar) aus meiner Sicht sozusagen so etwas wie eine ‚Kernsubstanz‘ der Musik. Ich kann sie weder benennen noch beschreiben. Ich kann sie mir aber unterteilt vorstellen in einen Teil, der verstehbar ist, und einen Teil, der grundsätzlich unverstehbar ist. Das würde aber bedeuten aber, dass die Musik als sie selbst bei ihrem Erklingen auch diesen nicht-verstehbaren Teil ihrer Kernsubstanz immer mit sich führte, unabhängig davon, ob ich das nun spürte oder nicht. (412)

37. ‚Stummheit‘ des Erklingenden

Was für einen 'Text' singen sie? Als wenn ich einem Chorwerk zuhörte, das in einer mir völlig fremden Sprache erklänge, – eine Stufe weiter: ein Chorwerk, das nur als Vokalise gesungen würde, – noch eine Stufe weiter: nur Instrumente spielten die Chorstimmen. So hier als Denkmodell: Welcher 'Text' liegt hier zugrunde, welcher Text wäre als hier vertont zu denken, welche Botschaft wird hier verkündet oder soll übermittelt werden?

Gemeint ist allerdings in keiner Weise, assoziativ (etwa nach Art Scherings) Texte zu unterlegen. Sondern es geht um etwas anderes, nämlich darum, text- und programmlose Musik so aufzufassen, als ob sie mehr sei als 'nur' Töne. Haben die Töne für mich eine 'tieferer' oder 'weitergehende' Bedeutung, über das hinaus, dass sie nur Töne und Klänge im 'normalen' Sinne sind?

Der 'Text', den ich hier meine, brauchte nicht notwendigerweise als direkt verbalisierbarer Text vorgestellt zu werden, und doch ist er mehr als etwa nichts. Texte 'enthalten' etwas, und sie können mich gleichsam 'ansprechen' oder gar 'anrufen', bleiben aber stumm und wie nicht existent, wenn ich mich auf sie nicht einlasse. 'Wie' 'ist' der Text in seiner Stummheit, zumal, wenn ich ihm stumm gegenüber sitze? Was 'ist' diese Musik in ihrer textbezogenen Stummheit, wenn ich sie als Stumme nehme und ihr – als einer, der ihr gegenüber stumm bleibt – gegenüber sitze?

Die Stummheit dieser Musik ist für mich vielleicht manchmal auch etwas, was mich belastet, – mir wäre lieber, die Musik redete zu mir,

offenbarte sich mir, eröffnete mir das, was ich als ihren Quasi-Text empfinde (den ich mir als etwas rein Innermusikalisches, keineswegs von außen Unterlegtes vorstelle und an dem ich auch nur um der Erschließung des rein Innermusikalischen interessiert bin). Wie werde ich mit der Stummheit meines Gegenübers fertig? Einerseits bringt mich diese Stummheit in Verlegenheit, andererseits könnte es auch sein, dass ich irgendwie mitschuldig daran bin, dass sich die Stummheit dieser Musik nicht in ein Sich-mir-Offenbaren verwandelt.

Vielleicht wäre diese Musik gar nicht stumm, wenn ich imstande wäre, ihren Quasi-Text zu lesen. Wenn die Musik ihr Erklingen beendet hat, hört ihre Stummheit ja nicht auf, sondern sie ragt eindrucksvoll in die anschließende Stille hinein und fällt mir dann besonders auf. Die Musik, die in ihrer Stummheit wenigsten insofern aktiv wird, als sie mich auf ihre Stummheit stößt und mich mit ihrer Stummheit konfrontiert, bringt mich in eine gewisse Verlegenheit. Ich sitze da als der, der nun eigentlich am Zuge wäre, aber es regt sich kaum etwas in mir, nur sporadisch und mit ganz kleinen Anmerkungen, Gedankensplittern (die ich dann zu umkreisen suche), aber ein fortlaufendes produktives Denken kommt kaum in Gang. Ich erlebe mich dann als den Passiven, als den zum Untätigsein Verdamnten (zumal ich mir aus methodischen Gründen jene Aktivitäten versage, die man als halbwegs Kundiger 'gegenüber' einer Musik 'anzuwenden' pflegt). (318)

38. Beteiligung meines Ichs am Hörvorgang

Wie sieht wohl der ideale Hörer dieses Satzes aus? Was bin ich für ein schlechter Mensch (oder zumindest was für ein schlechter Hörer) verglichen mit jenem Menschen, den der Satz erwartet, – mit dem er zu rechnen scheint! Solange ich nur die Musik höre, kann ich mich bei allem Leiden an meinem Nichtverstehen doch noch relativ unangefochten fühlen. Wenn ich mir aber ausmale, in wie vielerlei Hinsicht und in welchem Grade ich dem Werk gerecht werden müsste und wie das der ideale Hörer zustande brächte, komme ich mir sehr dürftig, fast als Versager vor. (70)

Ich habe jetzt doch starke Selbstzweifel, weil ich nicht weiterkomme mit dem Werk. Mein Ich prallt sozusagen ab an dem Werk, ich sitze da, auf mich geworfen, das Werk lässt mich – so kommt es mir jedenfalls vor –

im Stich, indem es mir nichts von sich selbst her zeigt. Es steht mir gegenüber wie ein Gebirgszug, der sich hermetisch von mir abgeriegelt hat. Das Werk scheint selbstgenügsam in sich verschlossen zu sein, und mir bleibt scheinbar kaum etwas anderes übrig, als verzweifelt in mir zu kreisen angesichts dieses Werkes, an das ich – ohne Notentext und Literatur – nicht (oder zumindest nur so wenig) 'herankomme'. Vielleicht hatte ich auch falsche Vorstellungen davon, wie weit und wie tief ich an das Werk herankommen könnte. (89)

Bezeichnend scheint mir zu sein, dass ich jedes Mal erst wieder eingefangen werden muss bzw. erst beim ersten Hören des zweiten Abschnittes voll drin bin in dieser Musik und dass mir zumeist erst beim zweiten Hören des zweiten Abschnittes bewusst wird, dass ich jetzt schon eine Weile wieder voll drin bin, i.S.v. schon beim ersten Durchgang des zweiten Abschnittes voll hineingekommen bin, – voll bewusst wird mir das aber erst, wenn sich dieser zweite Abschnitt 'wiederholt', dann zumeist stößt es mir auf, sozusagen erst dann, wenn sich das Schon-voll-drin-Sein verdoppeln will und ich feststelle, mehr als voll drin sein geht ja gar nicht, ich bin ja in Wirklichkeit schon längst voll drin. (92)

Mein Ziel ist ja unter anderem, aus der Sicht des extrem Unkundigen auch so etwas wie einen Gesamtsinnzusammenhang für diesen Satz aufgrund dessen zu konstituieren, was sich ‚vom Werk selber her zeigt‘. Dafür ist vermutlich wichtig, dass ich nicht vorschnell etwas 'abschnippele', – dass ich mich der Totalität dessen stellen muss, was ich empfinde und erlebe, – dass ich aber hierin selber stecke, d.h. wenn an mir Infantiles ist, dann wird sich das auch – vielleicht von mir unbemerkt – in mein Erleben und Empfinden angesichts dieses Satzes einschleichen und mich möglicherweise zu einem solchen Gesamtsinnzusammenhang 'aus meiner privaten Perspektive' führen, zu dem ich nicht gekommen wäre, wenn die Infantilität fehlte. Und so ist es mit allen anderen psychischen Merkwürdigkeiten und Unausgereiftheiten auch, – d.h. ich müsste eigentlich erst eine vollständige Psychoanalyse erfolgreich durchlaufen, damit mein Privat-Ich von allem Unangemessenen gereinigt ist, – damit sozusagen der Bildschirm, auf dem das Werk erscheinen soll, gereinigt ist von allem, was ihn durch Unangemessenes aus dem privat-subjektiven Bereich verunreinigt hat. Zumindest müsste

ich selber immer sozusagen mein eigener Bildschirmputzer sein. (132)

Man kann es drehen und wenden wie man will: Letztlich bin ich es doch selber als Nur-ich-als-Subjekt, der dem Werk gegenübersteht. Wenn ich beim quasi-unvermittelten Nur-Hören so viel als möglich vom vorher Gelernten beiseiteschiebe, dann bleibt von mir nicht viel übrig, – ich komme mir so mickrig vor wie beim Aufwachen aus der Narkose im Krankenhausbett, – als dies Häufchen Elend. Das Werk spießt mich sozusagen auf, es ist, als durchschaute es mich (ohne dass das jemand anders merkte). Wenn ich vor mir selber ganz ehrlich bin – und ich habe ja niemanden, vor dem ich mich verstecken könnte, wenn ich selber mein kritischer Beobachter bin –: Das ist vielleicht das subjektseitig Verblüffendste, dass diese Musik mich mir selbst zeigt als den, der ich wirklich bin angesichts dieser Musik, nämlich als einer, der – wenn er auf Theorie- und Wissensanwendung usw. verzichtet – den in ihm entstehenden Phänomenen fast hilflos ausgeliefert ist. (173)

Im Augenblick ist es so, dass das Werk als es selbst sich mir gegenüber so sehr etabliert hat, dass ich mich mit meinem Subjektiven als kaum erwähnenswert empfinde, mich an den Rand gedrängt sehe, mich sozusagen vom Werk ins Bedeutungslose gerückt sehe.

Es ist fast so, als hätte ich mich an das Werk verraten, verkauft, mich ihm mit Haut und Haaren übereignet, obwohl ich das vermutlich anfänglich gar nicht wollte. Als wenn ich jetzt die Quittung dafür bekäme, dass ich dem Werk eine solche Wohnstätte in mir bereitet habe (nach dem Motto: Undank ist der Welt Lohn). Offenbar ist es so: Je mehr sich alle Bahnen, in denen die Töne dieser Musik laufen, in mir eingegraben haben, desto weniger kann ich subjektiv daran verändern, desto weniger gibt es für mich zum Zurechthören und desto mehr brauche ich nur zur Seite zu treten, – das Werk kommt wie eine Walze, wie ein königliches Fuhrwerk daher. (177)

Unklar ist mir auch noch, ob ich mich überhaupt in die Töne 'einfühlen' darf oder gar soll. Ich könnte es zunehmend mehr tun, weil sie mir ja zumeist so vertraut geworden sind, aber es ist fraglich, ob die Klänge von sich selbst her gesehen das auch 'wollen'. Vielleicht bringe ich dann etwas Emotionales an sie heran, das sie von ihrem Wesen her gar nicht wollen. Vielleicht sind sie von sich selbst her gesehen emotionsloser,

emotionsneutraler, als ich es wahrhaben möchte. Vielleicht verführt mich mein Immer-mehr-mit ihnen-vertraut-Werden dazu, nach Art einer Kumpanei und Kameraderie eine emotionale Nähe und emotionale 'Verbindung' zu unterstellen, die dem Wesen dieses Werkes nicht entspricht und dem Werk nicht angemessen ist.

Die Höraufgabe könnte ja auch sein, so sensibel sich allem zu öffnen, was sich vom Werk her zeigen will, als ob ich mich emotional tief in das Werk einfühlen würde, ohne aber dieses tatsächlich dann auch auszuführen.

Vielleicht ergibt sich daraus dann ein etwas 'keuscheres' Verhältnis, so wie ich es etwa angesichts farbiger Kirchenfenster in einem Dom oder in einer riesigen Kathedrale empfinden mag: Ich fühle mich den dort oben schwebenden leuchtenden Glasbildern nahe, sie aber schweben über mir und bleiben in gewisser Ferne, in einer Ferne, die mir zwar zugleich Nähe bedeutet, die aber doch von Seiten der Glasfenster auch eine vornehme Fernständigkeit bedeutet und vielleicht wesentlich zu dem eigenartigen Reiz beiträgt, den diese Glasfenster auf mich ausüben. (184)

Wie 'stehe ich da', wenn ich diese Musik höre? Manchmal kommt es in mir bei manchen Partien des Satzes zu kaum einer Resonanz oder gar zu überhaupt keiner Resonanz. Dann fühle ich mich im Rahmen meiner Beziehung zu dieser Musik gleichsam innerlich tot, nichts in mir wächst dieser Musik entgegen, nichts in mir rührt sich, nichts in mir wird von ihr angerührt. Gleichzeitig meine ich zu 'wissen', dass 'sie' innerlich in übertragenen Sinn so lebendig, so vielfältig, so mit allem Möglichen an Dramatik geladen ist, – nur auf meiner Seite ist sozusagen Funkstille, als wenn ein Stromausfall meine Möglichkeiten zu reagieren ausgelöscht hätte. So erlebe ich diese Musik also zumindest auf zweifache Weise: a) Es wird viel in mir angerührt, ich erlebe die Musik mit großer innerer Resonanz, mit einem innerlichen Mitgehen und gegebenenfalls mit einem Hinzukonstituieren von Emotionalem usw. b) Es wird wenig in mir angerührt, ich kann kaum eine oder gar keine Beziehung von mir zur Musik aufbauen. Sie kommt mir nicht distanziert vor, aber ich selber befinde mich in einer inneren Distanz zu ihr, obwohl sie – zumal dank der großen Vertrautheit – 'nahe' bei mir ist.

Das ist gerade das Merkwürdige: Sie ist nahe bei mir, ich aber kann aus ihrem Mir-nahe-Sein nichts 'machen', ich sitze teilnahmslos daneben, und

falls ich noch zu inneren Regungen fähig bin, kann es sein, dass ich darunter leide, mit ihrem Nahe-bei-mir-Sein nichts anfangen zu können. Da hat sich also wohl auch etwas verschoben: Anfangs wirkte die Musik dieses Satzes auf mich abweisend und distanziert, jetzt aber wirkt sie eigentlich nicht mehr abweisend und distanziert auf mich, – aber jetzt kann auf meiner Seite etwas vorfallen, nämlich dass ich mich in innerlicher Distanz zu ihr befinde, zumal in der emotionalen Dimension. Ich könnte mich dann mehr auf Kognitives konzentrieren, mich sozusagen in die kognitive Dimension hinüberretten, um wenigstens hier ein schmales Verbindungsband zu ihr zu haben oder aufzubauen. Aber das nun befriedigt mich auch nicht, weil ich mit ihr ja vorgängig (von meiner Seite aus gesehen) gewisse emotionale Erfahrungen gemacht habe, – ich habe mich selbst als von dieser Musik eben auch emotional ‚angesprochen‘ erlebt, und das Bewusstsein des Ausfalls dieses emotionalen Angesprochenenseins vergällt mir die Freude, mich jetzt nur mit dem Kognitiven zu begnügen. Ich fühle vielleicht, dass das zu wenig ist bzw. dass dadurch die Einseitigkeit meiner derzeitigen Beziehung nicht wettgemacht werden kann und dass dieses – auf solchem Hintergrund entstandene – Kognitive ein zu schwachbrüstiges, zu dünnes und flaches Verhältnis zu solch reichhaltiger Musik ist. (203)

Wenn ich aus der Alltagswelt komme, muss ich mich erst einmal ‚umstellen‘ (wie sehr ich mich umstellen muss, das ist mir allmählich immer deutlicher geworden). Ich muss erst die 'richtige Einstellung' finden, denn solange ich sie nicht habe, ist dort nur ein leeres Tönen, etwas, was sich wie Musik anhört, aber mir äußerlich bleibt, mich als wirkliche Musik gar nicht erreicht (zumal nicht so, wie sie mich in Beschlag nimmt, wenn ich intensiv von Anfang an zuhöre und mich dann im zweiten Abschnitt befinde, wo sie mich mit Haut und Haaren zu fressen scheint). Mein Ich muss also offenbar erst einmal erlauben, dass mich die Musik allmählich erobern kann, und dann muss das, was mich als mich selbst behauptet, zurückweichen und der Musik Platz machen, – ich muss ihr Raum und Rechte in mir einräumen, entweder bewusst oder zumindest dadurch, dass ich meine privat-ichlichen Strebungen zurückstelle und mich dem, was da kommt, so weit als möglich öffne, – dass ich sozusagen die Waffen strecke, selbst auf die Gefahr hin, von der Musik überfahren und überrollt zu werden. ... / ... Wo bleibt mein Ich beim Hören des Webern-Satzes? Soll mein Ich völlig von der Welt dieses Satzes überfahren werden? Ist

diese 'Welt' des Webernsatzes so total nur sie selbst und insofern so totalitär, dass 'in ihr' oder bei ihrem Wahrgenommenwerden gar kein Platz für mein Ich ist?

Wo ist denn Platz für mich, ganz speziell für mein Ich als das Ich eines extrem Unkundigen? Um überhaupt zur Konstitution einer halbwegs angemessenen Konkretisation 'in mir' zu kommen, muss 'ich' doch viel leisten, viel Mühe, Konzentration und Verzicht auf andere Lebensmöglichkeiten aufbringen. Ist der 'Dank' des Werkes dann, dass mein Ich innerhalb dieser Konkretisation völlig ausgelöscht wird? (212)

Asynchronizität: Die Webernmusik nimmt offenbar keine Rücksicht auf mein ‚Dasein‘ als Vollzug. Sie entwickelt sich munter drauf los, wird gleichsam hochdramatisch usw. und kümmert sich in keiner Weise darum, ob ich ihr folgen kann, – ob ich mit meinem Dasein hinterherkomme. Wäre sie mit meinem Dasein (als Vollzug) synchronisiert, dann dürfte es an einer bestimmten Stelle erst weitergehen, wenn ich daseinsmäßig soweit wäre. (215)

Meine Art des Zugangs kommt mir im Moment eindimensional vor:

Entweder übernehme ich die Rolle nur des Zuhörers, oder ich stelle mir vor, ich wäre der Hornist oder der Geiger oder der Dirigent, und immer erlebe ich die Musik als an mir vorbeifließend.

Es bleibt aber der Eindruck, dass immer 'ich' es bin, der als kleiner Arbeiter, Dienender, Beflossener, in Beziehung auf das Werk Subaltern-Seiender ziemlich 'dumm' dastehe, und das Werk zieht vor sich hin sozusagen seine Bahn, es entwickelt sich bei jedem Hören wieder einmal zur vollen Größe und kommt ziemlich voll in sein Dasein, während mir mein Dasein ziemlich mickrig vorkommt, gerade weil ich es im Vergleich zum Dasein des Werkes sehe. (217)

Ist dies 'abstrakte Musik'? Wenn sie es wäre, dann wären ihre Töne und Klänge gleichzeitig erstaunlich konkret. Ihr Konkretsein ist fast aufdringlich, es springt mich viel mehr an als bei tonaler Musik, vielleicht gerade weil ich die Töne und Klänge nicht eingebettet hören kann in 'Melodisches' o.ä., wie ich es bei tonaler Musik gewöhnt bin. Hier haben sie für mich noch nicht die dienende Funktion von Bausteinen, die selbst hinter dem Gesamteindruck, dem höheren Zweck, dem sie dienen, verschwinden, sondern hier steht mir ihre Primärqualität

als Qualität von etwas, das nur es selbst, aber kein Baustein ist, fast im Wege, um größere Sinnzusammenhänge zu konstituieren.

Diese Töne und Klänge haben so viel Eigenkraft und Eigenleben, dass sie meine Aufmerksamkeit magnetisch anziehen und fesseln. Obwohl sie so stilisiert gespielt werden, sind sie doch zumeist so markant nur sie selber (zumal sie oft de facto oder dem Eindruck nach als Einzelwesen erscheinen), dass ich mit der 'Rohheit' ihrer Eigennatur unvermittelt konfrontiert werde, sie treten mir gleichsam nackt gegenüber, als wenn ich die Hand auf einen porösen, unverputzten Ziegelstein eines Neubaus lege und der Ziegelstein mit seinem Eigenwesen mich den Neubau vergessen lässt.

Bei vielen Tönen dieser Aufnahme verhindert das stilisiert vorgenommene Beseeltwordensein nicht, dass der Ton mich gleichsam in seiner rohen und reinen Natur anspringt, und damit springt mich auch die Musik mit einer gewissen Wildheit und Undomestiziertheit an. Manchmal kam es mir früher so vor, als schnitten manche scharf gespielten Töne wie Messer in meine Seele. Etwas an dieser Musik ist also sehr konkret. Und gleichzeitig ist das 'andere' sehr abstrakt.

Bei dieser Musik liegen also für mich das Konkrete und das Abstrakte viel weiter auseinander als bei tonaler Musik. Eine komplizierte Fuge oder eine gewagte Durchführung in Beethovens späten Streichquartetten können auch recht abstrakt anmuten, das ist aber noch gar nichts gegen das Ausmaß von Abstraktheit, das hier herrscht, wenn man laienhaft unter 'abstrakt' versteht, dass keine einfachen, sinnfälligen Gestalten erscheinen, sondern frei erfundene und ganz nach eigenen Gesetzen sich dahinschwingende Linien und Formen, die in der 'natürlichen' Umwelt keine unmittelbare Entsprechung haben (wie bei dem, was der Laie unter 'abstrakter Malerei' versteht). Die Musik dieses Webernsatzes ist also gleichzeitig so unerhört nah und so entsetzlich fern. (247)

Wenn ich mir den Satz als eine Allee vorstelle, dann stehe ich bisher wohl meistens nicht in der Allee, sondern auf dem Feld in einiger Entfernung und schaue von seitlich auf die Allee drauf, von außen auf die jeweils ertönenden Klänge. Vielleicht sollte ich mich gleichsam in die Allee begeben und in Richtung auf die sich entwickelnde Musik schauen und von einem Ton aus den nächsten anvisieren, verfolgen, wie sich ein Motiv bildet und was sich daran anschließt und gegebenenfalls aus diesem Motiv erwächst, – also in dem Allee-Tunnel in Richtung auf

die immer erst noch Kommenden zu blicken, statt relativ unbeteiligt draußen zu stehen und in seitlicher Draufsicht relativ unberührt zu bleiben. **In** dem Tunnel zu stehen ist gewiss anstrengender, aber ich wäre auch mehr mittendrin in dem Geschehen.

Aber ich scheue mich wohl auch, diesen Schritt zu tun, denn ich geriete mitten in das Feuer, mitten in den gleichsam nuklearen Prozess, der sich 'in' dieser Musik abspielt und gleichsam als ungeheure Antriebskraft immer Neues gebiert, was ich nicht vorausahnen kann (zumal beim anfänglichen Hören). Es kommt mir so vor, als begäbe ich mich mitten in die Spannungen hinein, die zwischen den Tönen bestehen, denn die Beziehungen sind ja nicht als in der Regel spannungslos oder spannungsarm zu denken. Was hat eine kleine None (ohne eine sie entschärfende tonale Ausfüllung) für eine Innenspannung! Und da hinein soll ich mich begeben? Bin ich einer, der diese Spannung wirklich aushalten kann? Wird mir dieser übergroße Reichtum an Ereignissen, höchst komplizierten Binnenbezügen und den vielen Spannungen zwischen allen Tönen (die von den Tönen aus gesehen ja positiv bewertet werden mögen) nicht zu einer Art Fleischwolf, durch den ich gedreht werde? Kann meine Seele das alles mitmachen, wenn ich mich hineinbegebe?

Solange ich seitlich außen stand und auf die Allee blickte, konnte ich meinen seelischen Anteil souverän dosieren und mich nur soweit engagieren, wie ich es innerlich ertragen konnte. Wenn ich mich aber 'in' den musikalischen Prozess seelisch und sozusagen existenziell-ichlich hineinbegebe, dann könnte es doch sein, dass ich sehr schnell in die Überforderung geriete (der Ausweg könnte sein, das Tonband anzuhalten und gewaltsam aus dieser musikalischen Welt auszusteigen). ... (264) / ... (265)....Ich versuchte, gleichsam in die Allee hineinzukommen und in Längsrichtung mit der Musik zusammen voranzuschreiten, statt seitlich in Draufsicht mich etwas entfernt vom Geschehen zu halten. Die Töne und Motive kamen dauernd auf mich zu, so, als glitte ich mit dem Boot in flachem Wasser und die Wasserpflanzen glitten lautlos und klar sichtbar unter mir und ich über sie hinweg. Ich konnte aber kaum etwas verknüpfen, der Effekt, dass immer Neues auftauchte und während meines Darüberhingleitens schon wieder Neues auftauchte, hinderte mich offenbar daran, mich dem Verknüpfen zu widmen.

Das Hintereinander-gestaffelt-Sein ist offenbar schwerer von mir zu

bewältigen als das Nebeneinander, – das Hintereinander kann ich wohl schwerer im Gedächtnis aufbewahren. Wenn ich mir den Querschnitt der Allee vorstelle und mich (innerhalb der Allee) in Längsrichtung bewege, dann folgt auf jeden Querschnitt ein neuer Querschnitt, der sich sozusagen auf den gewesenen legt und ihn verdeckt. Wenn ich aber von der Seite her schaue, dann kann ich die einzelnen Partien wie Patiencekarten nebeneinander legen und mir die Musterung usw. besser merken. Aber dass ich bisher so wenig vorankam, spricht eigentlich eher dafür, dass das Nebeneinanderlegen eher die Gefahr hat, dass ich in eine Sackgasse gerate. (264/265)

Mein kognitiver und mein affektiver Zugang entwickeln sich beim Nur-Hören in unterschiedlicher Geschwindigkeit: Kognitiv komme ich kaum weiter, affektiv aber ändert es sich stetig um ein wenig, was allmählich dann doch viel ausmacht. Kognitives und Affektives driften so – gemessen an der Ausgangssituation – auseinander. Das Besondere gegenüber tonaler Musik ist, dass es sich bei diesem Satz allmählich für mich um eine Musik handelt, mit der ich affektiv viel anfangen kann, kognitiv aber immer noch fast nichts anfangen kann, während es bei tonaler Musik zumeist so ist, dass ich, wenn ich affektiv mit ihr viel anfangen kann, auch kognitiv viel mit ihr anfangen kann. Sozusagen setzt mich die Webernmusik beim Nur-Hören kognitiv ins Hintertreffen, hängt meine Intellektualität ab, und ich komme mir hier als extrem Unkundiger kognitiv immer noch wie der Ochs vorm Berg vor. (279)

Ich habe immer noch das Gefühl, ich bin Außenseiter bei dieser Musik, – im Bild gesprochen, ich hänge außenbords an der Bordwand, während das große Schiff über das Meer fährt, aber man lässt mich nicht in das Schiff hinein. Ich klemme mich gleichsam von außen an diese Musik an und fahre dann so mit ihr mit, geduldet, aber nicht wirklich in sie aufgenommen. (288)

Indem ich mich auf dieses dissonante Intervall oder auf den Webernsatz einlasse, lasse ich mich auch hinsichtlich 'meiner' 'auf etwas ein', ich muss mich selbst auf jemanden einlassen, der sich auf dieses dissonante Intervall oder auf diesen Webeinsatz einlässt. D.h. ich finde 'mich' als den, der von einem, der sich noch nicht eingelassen hat, zu einem wurde, der sich jetzt einlässt. Und darauf muss ich mich auch erst einmal

einlassen, mich als jemanden zu entdecken, der das Wagnis eingeht, sich auf etwas so Schwieriges und zunächst eher Abschreckendes einzulassen.

Das 'was', 'auf das' ich mich einlasse, ist kein 'was' im üblichen Sinne, denn ich weiß ja gar nicht, 'was' es ist, bevor ich mich auf es eingelassen habe, und selbst wenn ich mich dann auf es eingelassen habe, weiß ich ja auch nur zum Teil, was das 'ist', worauf ich mich einließ. Das 'was', auf das ich mich einlasse, bleibt vermutlich zum Teil immer der große Unbekannte. Ich aber soll mich auf Unbekanntes einlassen. Aber ich weiß nicht im Vorhinein, wie ich mich verhalten soll. Ich kann (in der Rolle des völligen Laien) nicht vorsorgen. (296)

Mit einem einzelnen Ton, der sanft und etwas länger gespielt wird, kann ich mich ohne große Mühe anfreunden. Wenn es aber 'punktuelle' Musik wird und mehrere Einzeltöne in relativ schneller Folge und für mich gleichsam unverbunden ertönen, dann fühle ich mich überfordert. Da sind dann die Zwei- und erst recht die Mehrklänge eher wie Geschwister. Mit den Mehrklängen kann ich mich eher verschwistern als mit den punktuell gesetzt anmutenden Einzeltönen.

Vielleicht kommt das nicht nur daher, dass ich das Hören mehrstimmiger Musik gewohnt bin. Es könnte auch folgendes hinzukommen: Bei den mehrstimmigen Klängen sind ja schon mehrere Einzeltöne verschwistert, sie haben sich gleichsam gefunden, sich zu einer Gemeinschaft verbunden, bilden etwas 'Gemeinsames', etwas, was jeder allein von ihnen gar nicht bilden könnte. Da ist also gleichsam eine Art von Gruppenfeeling, und ich kann mich sozusagen dieser Gruppe anschließen, kann mich in sie einfühlen und mich ihr und den in ihr 'enthaltenen' ehemaligen 'Einzeltönen' verbrüdern.

Beim einzeln auftretenden Einzelton habe ich es dagegen viel schwerer. Er ist für mich unergründlich. Er tritt mir gleichsam isoliert gegenüber, und ich werde zum Gegenüber eines isoliert auftretenden Gegenübers und werde vielleicht stärker meiner gewissen grundsätzlichen Isoliertheit gegenüber so manchem aus meiner Umwelt gewahr, als wenn mir eine Gruppe mit ihrem Zusammengehörigkeitsgefühl gegenübertritt. Die Gruppe hat mit ihrem Gruppenhaften einen ganz anderen Aufforderungscharakter, mich ihr anzuschließen, mich gleichsam als Gruppenmitglied zu sehen und mich als in dieser Gruppe geborgen zu empfinden. Im allein erscheinenden Einzelton kann ich mich zurzeit nicht geborgen fühlen (außer vielleicht ein weich

klingender Ton würde länger ausgehalten, so dass ich mich gleichsam in seine Höhlung einfühlen könnte). (304)

Die Musik macht mich zum Wartenden. Ich warte, dass sie sich mir offenbart, – dass sie mir Hinweise gibt, auf welche Art ich Sinnzusammenhänge nachkonstituieren oder mitkonstituieren könne. Ich warte darauf, dass sich mir ihr Geheimnis enthüllt.

Wartet sie auch auf etwas? Meinem Eindruck nach nicht, oder höchstens wie Dornröschen, das offenbar erfreut war, zum vollen Leben aus dem künstlichen Langschlaf zurückkehren zu können, aber Dornröschen wird vermutlich nicht 'gewartet' haben, – sie pendelte zwischen zwei Seinszuständen, wovon sie nur in dem einen, dem der Wachheit, ein Bewusstsein hatte. Darf ich mich gegenüber der Webernmusik als der Prinz fühlen, der sie wach küsst und in mir zu ihrem vollen Dasein erweckt? Oder bin ich der Froschkönig – dem Alltag und der tonalen Musik verhaftet – und warte darauf, von der Webernmusik als der Prinzessin in etwas – wenn auch nur halbwegs – ihr Ebenbürtiges oder zumindest ihr Adäquates verwandelt zu werden? Oder bin ich Münchhausen, der sich aus dem ‚Sumpf‘ des Nicht-Verstehens angesichts dieser Webernmusik an den eigenen Haaren herausziehen muss, da das Werk weder mir hilft noch eine Stelle hat, wo ich Halt fände, um mich aus diesem Sumpf zu ziehen? Gibt es wirklich keinen Halt irgendwo am Werk, – bin ich wirklich hundertprozentig auf mich selbst angewiesen? (369)

Wenn nur ein Ton erklingt, ist unser Verhältnis gleichgewichtig: dort der eine Ton, hier der eine Mensch. Wenn dann ein zweiter Ton hinzutritt, ist dort eine Dyade, ich aber sitze hier im Vergleich dazu schon 'allein'. Wenn aber dann noch ein dritter Ton hinzutritt und der entstehende (dissonante) Dreiklang ausgehalten wird, dann sozusagen 'glücken die dort zusammen'. Es entsteht eine eigene kleine Welt, so wie die Glut im offenen Kamin – nachdem die Flammen verschwunden sind und das 'Feuer' sozusagen aus ist – ein eigenes Leben führt und noch stundenlang weiter-'brennt', auch wenn die Menschen sich schon vom Kamin-'feuer' abgewandt haben.

So in sich selbst verschränkt und versponnen, aber voller Energie und Eigenständigkeit glüht auch das Tonhafte in diesem Amalgam, das sukzessiv entstand. Und ich bin draußen vor, so wie wenn ich der Glut

im Kamin gegenüber säße und ihr Vor-sich-hin-Wabern verfolgte. Und so, wie ich in diese Glut auch nicht hinein kann, so kann ich auch nicht das ausloten, was diese drei Töne in dem, was sie sich da durch Verschmelzen geschaffen haben, beherbergen und was sie dort treiben. Wenn dieser Klang – wie hier ja fast ausschließlich – dissonant ist, dann ist das, was dort drin geschieht, noch viel weniger von mir durchhörbar, durchschaubar, erfassbar und beschreibbar als das, was bei einem Dur-Dreiklang in reiner Stimmung vor sich geht. (392)

Wie komme ich in das Werk? Komme ich zuvor in die Töne? Und was wären das für Töne, wenn ich nicht gleichzeitig in das Werk käme, – ent-werklichte Töne? Wie komme ich in ent-werklichte Töne, und wie komme ich – wenn ich mich hörend z.B. mitten im Satz befinde – in werk-erfüllte und auch für mich werkkonstituierende Töne bzw. von ihnen aus in das Werk? Oder ist es noch komplizierter?

Vielleicht komme ich nicht direkt von den 'Tönen an sich' in das Werk. Vielleicht muss sich auf geheimnisvolle Weise 'anlässlich' des Aufsaugens von ent-werklichten Tönen etwas Werkhaftes, zumindest eine Ahnung vom Werk, in mir konstituieren, und erst dann bekommen einige oder alle Töne, die ich von da an höre, den Charakter, werkhafte Töne zu sein, und erst über sie komme ich dann tatsächlich in das wirkliche Werk hinein, – erst dann füllt sich die Höhlung, die ich dem kommenden Werk in mir bereitete, – erst dann wird das werkbezogene Provisorium, das ich dem kommenden Werk in mir bereitete, durch das ersetzt, was mir als Konkretisation dieses Werkes möglich ist.

Wenn ich – wie heute geschehen – mehr als eine Woche lang das Werk nicht gehört habe, dann vergehen die ersten ca. 20 Sekunden des Hörens damit, dass ich mit dem 'Werk' fast nichts und mit den Tönen kaum etwas anfangen kann. Nach dieser für mich im Hinblick auf mein Hauptziel, das Werk von sich selbst her (zudem in der Rolle des extrem Unkundigen) möglichst gut zu begreifen und zu verstehen, eigentlich unbefriedigenden Phase aber schwinde ich immer mehr in das ein, was offenbar die Töne beseelt und zu gemeinsamem Tun eint. Ich werde gleichsam einer, der so beflissen ist wie sie, einem Etwas zu dienen, das sie offenbar kennen, während es mir noch verborgen ist. – wiewohl ich rein kognitiv-erinnerungsmäßig 'weiß' (jedenfalls wissen müsste), dass das wohl das 'Werk' sein wird, aber gefühlsmäßig ist weder das Werk noch das innere Wissen um dieses Werk vorhanden. (421)

Ich konnte mich schlecht auf das Werk konzentrieren, immer wieder drängten sich Alltagsprobleme bildhaft in meine Phantasie, – dann war meine Verschränkung mit dem Werk beeinträchtigt oder aufgehoben. Das Tonband lief, die Töne zogen weiter an mir vorüber, aber das Werk als Rufendes war stellenweise etwas, dessen Rufe mich nicht erreichten. Das Werk 'ergriff' mich an diesen Stellen nicht, weil ich ihm gegenüber nicht geöffnet war.

D.h. dazu, um ‚Opfer‘ des Zugreifens des Werkes werden zu können, gehört wohl auch, dass ich einer bin, der dem Werk gegenüber geöffnet ist und ergreifbar ist. Das Werk kann mich nur als einen Ergreifbar-Seienden ergreifen. In diesem Ergreifbar-Sein muss ich mich schon grundsätzlich an die Musik verloren haben, ihr schon vorweg etwas von mir zugeeignet oder gar übereignet haben, ihr schon den kleinen Finger gereicht haben, schon zumindest ein wenig 'bei ihr drüben' sein.

Wo war das Werk, als ich innerlich abschweifte? Die Töne waren offenbar ent-werklichte, nur noch 'bloße Töne', weitgehend werk-entleert, und schon von daher waren sie mir gleichgültiger als sonst. Das Werk kommt mir jetzt im Nachhinein an diesen Stellen reduziert vor, nur ein Schatten seiner selbst, als wenn ich durch eine Milchglasscheibe von ihm getrennt war. Auch habe ich mich wohl aus der Werk-Zeit ausgeklinkt, mit den Alltagsproblemen kam auch die Alltagszeit – jedenfalls der Qualität nach – hinein.

Bei diesen Stellen kreiste ich mehr in mir selbst, meine Subjektivität nahm überhand, ich als Subjekt bildete bei diesen Stellen eine eigene, im Privaten versinkende Welt, das 'Werk' war gleichsam das da draußen, eines von anderen Objekten (wiewohl – wohl wegen meiner Hörsituation – immer noch als entfernt Relevantes zu mir herüberwinkend, aber dieses blasse Winken rührte mich nicht, zumeist musste ich mich selbst ermahnen, um mich wieder ganz auf das Werk zu konzentrieren und meine seelische Nabelschau zu beenden).

Dann verlor sich der Nebel, der Schleier, die Milchglasscheibe, und ich war als Erstaunter halbwegs wieder in jenem Zustand, den ich sonst innehatte. Aber ich hatte nun ja Teile ausgelassen, ich hatte nicht alles mitbekommen, was inzwischen an Material, das zum Bilden von Sinnzusammenhängen geeignet war, 'angeboten' worden war, mir aber nicht 'erschieden' war. Ich hatte – und in der Rückschau wird das noch deutlicher – große Lücken, ich war mehrmals der große Anfänger, der

mühsam einen verlorenen Faden versuchte aufzunehmen, was aber nicht nennenswert gelang, denn offenbar reichten meine Kräfte nur dazu aus, wieder die grundsätzliche Offenheit dem Werk gegenüber zu erreichen, aber nicht, das bei diesen Stellen nicht Mitbekommene fiktional hinzuzutun, um doch das gesamte Material zur Verfügung zu haben, das zum Herstellen der Sinnzusammenhänge nötig gewesen wäre. (454)

Zurzeit ist mir vieles im Alltagsleben relativ gleichgültig, und so ist mir in gewisser Weise diese Musik im Augenblick auch gleichgültig. Sie ist im Augenblick für mich kein Problem, und so rauscht sie nur an mir vorbei, sie läuft so vor sich hin, aber ich hake mich nicht ein, ich steige nicht in sie ein. Ich sehe keine Aufgaben für ein Hören und Verstehen, und daraufhin sehe ich auch weder einen Anlass noch eine Ansatzmöglichkeit, aktiv zu werden.

Wenn ich derart neutral (aber immerhin auf dem Hintergrund von grundsätzlichem Wohlwollen) dasitze, 'existieren' wir beide – die Musik und ich – in zwei verschiedenen Welten. Die akustische Brücke reicht nicht aus, sie wird nicht zu einer Brücke zwischen diesen Welten. Wenn die Töne keine 'Resonanz' in mir finden, dann sind sie noch nicht einmal nur das, was sie sind, Töne, sondern sie werden etwas, was mehr in Richtung 'bloßer Schall' liegt, sie ent-tonen und ver-schallen sich etwas.

Die etwas ent-tonten und ver-schallten Töne sind von einer neuen Qualität und für sich genommen etwas Eigenständiges. Sie verbinden sich offenbar untereinander auf 'ihre' Art, ohne mein Zutun. Aber dafür ist mir dieses ihr Verbundensein auch nicht in tieferer Weise zugänglich, – es ist offenbar ein ohne Menschenbeteiligung entstandenes und bestehendes Verbundensein. (472)

Wenn ich versuche, meine innere Zuschauerhaltung aufzugeben, dann kommt mir das vergleichsweise in etwa so vor: Ich sitze in einem Raum, in dem der übrige Teil der Gesellschaft ein sehr reizvolles, potentiell aber auch psychologisch verräterisches Spiel spielt. Ich als unbeteiligter Zuschauer ruhe mich aus, amüsiere mich, mache meine psychologischen Beobachtungen usw. Plötzlich werde ich aufgefordert, mitzumachen bei dem Spiel, und nun sehe ich mich in die Gemeinschaft der Spielenden integriert und allen Gefährdungen ausgesetzt, die dies teilweise entlarvende Spiel auch für mich mit sich bringt. Ich bin eingemeindet in diese Gruppe und teile jetzt existenziell ihre Belastungen und ihre

Freuden, während ich vorher nichts mit jemandem wirklich teilte, sondern als distanzierter Zuschauer einen solchen Zugang zu dem Spiel hatte, der mich selbst existentiell im Wesentlichen nicht betraf, – ich führte eine Existenz von anderer Art. Jetzt aber muss ich jene Art von Existenz führen, die bisher nur die Spieler führten. Ich bin jetzt näher am Geschehen dran, nämlich – innerhalb dieses Beispiels – so nahe, wie es nur geht.

Wenn ich beim Hören des Werkes versuche, meine innere Zuschauerhaltung auszulöschen, dann geht es mir in etwa so: Ich fühle mich den Tönen mehr verschwistert, ich bin ihnen näher (jedoch nicht so nahe, als wenn ich sie selbst erzeugte). Ich kann mir leichter vorstellen, einer der ihnen zu sein, ich verwandle mich fiktiv in etwas selbst Tonliches, – jedenfalls wird das, was in mir als dem Tonlichen verwandt entgegenklingen könnte, viel stärker aktiviert, als wenn ich gleichzeitig der Zuschauer wäre. Die Distanz zum Werk wird offenbar kleiner, vielleicht auch das Blickfeld, mit dem ich es erfasse, weil 'Blickfeld' ja auch mit meiner Zuschauerhaltung und damit mit dem Visuellen zu tun hat.

Indem ich mehr Kraft auf das reine Hören verwenden kann, erschließt sich mir das auch stärker, was an der Musik 'hörbar' ist, während das, was ich innerlich zu 'sehen' vermeine, verblasst. Mir kommt es so vor, als hätte ich dann auch etwas den 'Überblick' verloren, d.h. ich bräuchte eigentlich einen Ersatz für den Über-'blick' beim Hören, ein wirklich hörmäßiges Weiter-Umfassen und In-Grobstrukturen-Einteilen usw., – also dass das, was der innere Blick beim 'Überblick' leistet, jetzt auf der auditiven Ebene von irgendetwas in mir geleistet würde.

Vielleicht kann sich das noch in mir entwickeln, – vielleicht auch wurde seine Entwicklung dadurch behindert oder gar verhindert, dass ich innerlich bisher den Über-'blick' als das viel wohlfeiler zu Erhaltende besaß und einsetzen konnte. (485)

Was besagt es, dass das Werk mir offenbar nicht sagt, was ich tun soll?

Das Werk steht vor mir sozusagen schweigend, es weigert sich, mir zu sagen, was ich tun soll. Es wirft sozusagen alles auf mich, – ich habe jetzt die ganze Verantwortung zu tragen hinsichtlich der Beantwortung der Frage, ob ich etwas tun soll oder nicht, und wenn ja, was ich tun soll. Dies Sich-Ausschweigen des Werkes empfinde ich zur Zeit als recht

belastend, weil ich mich sozusagen als den Dummen empfinde, der nicht weiterweiß angesichts dieses Werkes.

Dabei wollte ich ja ursprünglich (in der Rolle des extrem Unkundigen) nur auf das warten, was sich vom Werk selbst her zeigt. Wenn sich nun vom Werk her zeigt, dass es sich weigert, mir zu zeigen, was ich tun soll, was 'soll' ich dann machen? Ich könnte (indem ich allerdings die Rolle des extrem Unkundigen verlasse) alles mögliche machen, z.B. das Werk anhand der Partitur 'analysieren', aber dies und vieles andere, was ich täte, wäre nicht etwas, von dem ich den Eindruck hätte, das Werk hätte mir das als das zu Tuende 'gezeigt'. (488)

Seit drei Tagen habe ich mich intensiv mit Reggae beschäftigt, viel Reggaemusik gehört und einen Film über Reggae gesehen. Nun erscheint mir die Webernmusik als mir viel ferner stehend als vorher.

Ich merke, was es ausmacht, wenn die singenden Menschen fehlen. Bei der Webernmusik sind die Töne viel mehr nur unter sich, – wenn dagegen gesungen wird, dann kommen die Töne aus dem Mund, und der Mensch mit seinem Atem und eventuell seinem Keuchen 'ist' noch in den Tönen, die Töne sind menschenhafte, sie schleppen viel Menschliches mit sich herum.

Die Instrumentaltöne sind sozusagen mehr 'nur die Töne selbst', und insofern ist das Webernwerk mehr bei sich selbst. Weil es nicht das Vermenschlicht-Werden ertragen muss, bleibt es im instrumentalen Raum gleichsam als eine Galaxis bestehen, zu der ich keinen direkten Zugang habe. Wenn dort gesungen würde, hätte ich als Mensch und erst recht als Auch-Singen-Könnender schon eine Brücke; – selbst wenn ich nichts von der Musik verstünde, hätte ich doch schon Anteil am Werk, weil mir auf jeden Fall die ‚Sing-Seite‘ ein wenig zugänglich wäre.

Hier beim Webernwerk aber stehe ich – als etwas Menschhaftes – einem Nicht-Menschhaften gegenüber. (526)

Mittendrin im ersten Teil und oder aber wenige Sekunden nach Beginn des zweiten Abschnittes geht es so (Klarinette):

—

—————

—————

Ich muss mich an dieser Stelle bremsen, diesen hohen Ton als Kiekser aufzufassen: Anthropomorphistisch aufgefasst wäre es ein Kiekser, der von einer menschlichen Stimme verursacht würde und dort 'komisch' wirkte, solange unterstellt wird, gleichmäßige gesangliche Tongebung sei beabsichtigt gewesen, hier aber misslungen, und etwas Regressiv-Babyartiges käme zum Vorschein und kratzte an dem Pathos und der Würde des Sängers. Von dort – so vermute ich – ist es übertragen worden auf das Instrumentale, jedenfalls spätestens dann, als das Instrument so stilisiert gespielt wurde, dass dieser 'edle' Ton seine Würde gewann und damit etwas, was durch einen 'Kiekser' gefährdet werden könnte.

Hier bei der Webernmusik ist dieser hohe Ton möglicherweise etwas spitzer und schärfer geraten als von Webern beabsichtigt. Ich als das Subjekt, das das tatsächlich Erklingende auf das von Webern (m.E.) Gemeinte zurechthören will (weil ich glaube, das um des Werkes willen tun zu müssen), versuche, den Charakter des 'Kieksigen' zu ignorieren, quasi ungeschehen zu machen oder zumindest als 'quasi nicht von mir gehört' oder als 'nicht von mir als existent gewertet' aufzufassen, um das zu retten, von dem ich glaube, dass es allein dort hätte erklingen müssen. Ich haue sozusagen blitzschnell jenem Teil in mir auf die Finger, der dies Klangereignis im Sinne eines Kieksters interpretieren und sich über diesen Kiekster amüsieren will. Ich bräuchte also eigentlich analog zur Rauschunterdrückungstaste am Radio sozusagen eine Quiekdeutungs-Unterdrückungstaste, ich muss diese Konnotation verdrängen, und sofern sie mir das Abgleiten in eine Regression erlaubte, muss ich der Versuchung widerstehen, zu regredieren, mich zu amüsieren, teilnahmsvoll mit einem selbstproduzierten Quieken zu antworten o.ä., – ich muss also selber gegen mich Widerstand leisten. (591)

Ich habe den Eindruck (jetzt, wo sich das Werk vor mir als etwas Vertrautes abspielt, das nicht sofort verschwände, falls ich uninteressiert oder unkonzentriert zuhörte), dass es sozusagen dem Werk egal ist, ob ich strukturell höre oder in Klängen bade oder naiv-interessiert bloß zuhöre oder auch abschweife mit meinen Gedanken o.ä. Das Werk als Erklingendes (von Dingen, die 'zusammengehören') zieht unbeirrt seine Bahn. Was ich jeweils von ihm 'habe', das liegt größtenteils oder gar ausschließlich an mir, – wenn ich nichts von ihm 'habe', dann habe ich mir das offenbar selbst eingebrockt (zumindest jetzt, wo ich es gut kenne und jederzeit etwas von

ihm 'haben' könnte). (593)

39. Mein musikbezogenes Wahrnehmen

Ich stecke in gewissem Sinne in einem Dilemma: Ich vermute, dass bei diesem Satz alles wohlüberlegt ist (er hat sozusagen seinen eigenen Ernst, mit dem alles offenbar gezielt eingesetzt und gespielt wird). Der Satz könnte also eine Kunstwerkgestalt von hoher Qualität aufweisen, die mir aber noch verborgen ist. Weil ich das aber vermute, scheint mir verwehrt, naiv nur das für bare Münze zu nehmen, was ich derzeit 'wahrnehme', – ich traue meiner derzeitigen Wahrnehmung nicht, weil sie mir so vorkommt, als verdanke sie sich zu sehr meinem privat-subjektiven Vermögen bzw. Unvermögen.

Ich bin also befangen: a) durch die Ahnung, dauernd das Kunstwerkhafte zu verfehlen, b) durch das Bewusstsein, Gefangener meiner möglicherweise völlig unzureichenden Wahrnehmung zu sein, – wobei es eben auch sein kann, dass das Werk mir irgendwann offenbart, dass ich mit 'Wahrnehmen' allein nicht weit genug komme, sondern dass ich ein 'tieferes Verständnis' aufbringen müsste, das sich aus Denkvorgängen u.ä. speiste, also nicht allein durch Wahrnehmung fundiert sein könnte, – das Werk könnte mir demonstrieren, dass meinem reinen Wahrnehmen enge Grenzen gesetzt sind. Ich fühle offenbar zumindest spurenhaf auch mein Wahrnehmen als solches auf dem Prüfstand, – nicht nur prüfe ich dieses Werk, sondern gleichzeitig fühle ich mich auch durch dies Werk geprüft. (4)

Woher weiß ich – wenn ich nur mich sehe angesichts dieser Musik –, wo das ästhetische Wahrnehmen beginnt? Mir kommt es so vor, als wenn das Werk – als das, wie es sich von sich selbst her mir zeigt – mich fast auslöscht, wenn ich es 'ästhetisch' wahrnehme. Oder anders ausgedrückt: Ich finde mich dann in der Rolle dessen wieder, der 'Hingabe' übt. Ich kann mir natürlich – vielleicht aus fast habituell gewordener Selbstüberschätzung – einbilden, 'ich' nähme ästhetisch wahr, 'ich' sei es, der dieses Ästhetisch-Wahrnehmen aktivisch bewerkstellige. In Wirklichkeit aber ist es vielleicht so, dass das Werk voll von Ästhetischem ist, nur als Ästhetisches 'recht' verstanden werden kann, nur dann sich als sinnhaft und voll eines tiefen Sinnes zeigt, wenn man anerkennt, dass es primär etwas Ästhetisches ist, – dass es sich

gleichsam vollgesogen hat mit Ästhetischem (oder gar ohne das ihm immanente Ästhetische gar nicht zu denken wäre) und dass ich nur nachhinkend zu dem subjektseitig bei mir sich ergebenden Scheineindruck gelange, 'ich' nähme ästhetisch wahr, während in Wirklichkeit mein Ästhetisch-Wahrnehmen nicht mehr ist als gleichsam nur das 'Ausstrahlen' des 'Mondlichts' durch den Mond, also nur Reflex, Antwort, Weitergabe eines Empfangenen (wobei zudem gewiss noch eine Reduzierung in vielerlei Hinsicht aufgetreten sein wird). (45)

Vergleich dieser Musik mit der Milchstraße an unserem Sternenhimmel: Die Sterne sind in Wirklichkeit ungeheuer weit von mir entfernt, visuell aber als nah von mir erfahrbar, als nah bei mir und ich als nah bei ihnen. Die Töne dieser Musik, zumal jene, die sozusagen als Einzeltöne auftreten, sind wie einzelne Sterne der Milchstraße. Das ganze Werk (dieser erste Satz) hat vergleichsweise seinen Anfang an dem einen Ende und sein Ende an dem gegenüberliegenden Ende unserer Milchstraße. Diese Musik ist auditiv mir sehr nahe, zumal wenn ich sie über den Stereokopfhörer höre und sie ganz in meinem Kopf und als meinen Kopf mit dunklem Welten-(Klang)-Raum umhüllend bei mir und um mich als einziges herum habe. Ungeheuer fern aber ist sie mir als in sich Sinnvolles usw., weil mir das immer noch weitgehend verborgen ist. Unendlich fern auch insoweit, als sie viel zu entfernt ist, als dass ich eingreifen könnte, – sie läuft da oben so ab, wie sie ist und immer abläuft, ob ich nun dieses oder jenes an Internoperationen unternehme oder nicht, – davon völlig unberührt läuft sie ab, und es entsteht der Eindruck, sie sei über mich unendlich erhaben, mir und meinem Grübeln unendlich weit entrückt. Wenn ich mich dann aber mit ihr identifizierte, wäre das für mich die fiktive Möglichkeit, selbst entrückt zu werden, zumindest dem Alltag entrückt, aber auch dem Vernünfteln und dem vordergründigen Analysieren entrückt zu werden, – als wenn die Musik mich über die Schicht des Analysieren- und Bescheid-wissen-Wollens hinaushöbe.

Wie 'begegnet' man einer Milchstraße? Als Astronom, als Dichter oder als irgendwer sonst? Wer begegnet beim Hören dieses Satzes wem?

Ich begegne z.B. mir 'beim' Hören dieses Satzes als einem, der diesen Satz nicht begreift. Und der Satz 'begegnet' mir als etwas, was ich nicht begreife, d.h. nicht der Satz als ganz er selber, sondern nur das, was ich von ihm zur Zeit wahrnehme, indem ich 'ihn' nicht begreife (also etwas

von ihm als dem Nicht-Begriffenen). Vielleicht begreife ich nur das, dem ich gleiche (s. Goethes Erdgeist-Antwort), d.h. an dem, was ich begreife, kann ich ablesen, wo ich zur Zeit stehe in dem Prozess des Begreifens dieses Satzes und vermutlich der Zwölftonmusik des Schönbergkreises überhaupt. (167)

Wenn ich beim Hören das Tun des Komponisten mitbedenke, steht er gleichsam neben dem Werk und passt auf, dass ich seinem Kind auch ja nichts zu Leide tue. Und er steht in gewissem Sinn auch zwischen mir und dem Werk, – an dem Komponisten (und an dem, was er sich wohl gedacht hat, an seiner Auffassung usw.) führt dann kein Weg vorbei. In gewissem (vielleicht auch nur geringem) Maße verstellt er 'mir' 'meinen' Zugang zu dem Werk, denn ich muss in solchem Fall immer mit Blick auf ihn handeln, ich muss gleichsam den Umweg über ihn nehmen. Und weil er ein Mensch ist, fällt das Werk als Nicht-Personales gegen ihn ab. (233)

Der Anfang des zweiten Teiles ist für mich viel einfacher als das meiste des ersten Teiles zu hören. Im ersten Teil kommt mir oft ein 'lockerer Haufen' von 'irgendwelchen' Tönen entgegen, die sich für mich nur unter großen Schwierigkeiten zu etwas Gestaltähnlichem zurechtkonstituieren lassen. Ich muss den 'Haufen' von scheinbar Ungeordnetem (oder nur in einer Weise Geordnetem, die mir nicht oder nur ahnungsweise und schemenhaft zugänglich ist) gleichsam aktiv verfremden zu etwas, was ich etwa bei tonaler Musik zumeist von vornherein vorfinde, zu einer Menge gut wahrnehmbarer, merkbarer und verknüpfbarer Gestalten, die zudem oft noch als musikalische Gesten sinnfällig sind und gleichsam innerlich angeschaut werden können und als innerlich anschaulich präsente meinen Möglichkeiten innerer Anschauung ganz anders zugänglich sind.

Der Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Webernsatzes ist also offenbar für mein Wahrnehmen und Konstituieren viel größer, als er vom Komponisten aus und von den strukturellen Feinheiten und Binnenbeziehungen des Bauplans dieser Musik her gesehen sein mag. (252)

Heute war ich müde und noch der Alltagswelt verhaftet und konnte mich schwer in die Musik hineinfinden. Sie kam mir an ihrer mir

zugewandten Außenhaut langweilig und recht abweisend vor, laienhaft empfunden so abweisend wie etwa ein in die Außenmauer einer Kathedrale gehauenes Tier, das abweisend die Zunge herausstreckt. Gleichzeitig weiß ich (wenn auch nicht als extrem Unkundiger), dass innen in der Musik Wertvolles verborgen ist und dass es da kunstvoll und feinsinnig zugeht. Wie bei der Kathedrale (wenn man sie laienhaft wahrnimmt): Zur Außenwelt, dem Weltlichen hin, mit einigen Figuren eine Gebärde der Verachtung und des fast etwas höhnischen Sich-lustig-Machens, gleichsam als Schutzwall um das kostbare Innere der Kathedrale herum errichtet, im Sinne von 'Rauhe Schale, aber wertvoller und kunstvoller Kern'.

Vielleicht wird der völlige Laie und erst recht der absolute Laie das Abweisende der fast physiognomisch wahrgenommenen Außenschicht dieser Webernmusik noch viel stärker als ich empfinden, vor allem zeitlich als erstes, und schon von daher verschreckt sein, bevor es noch zu einer Begegnung mit der Musik selber kam (die Jalousien werden bei ihm gleich heruntergelassen). (255)

Ohne den Notentext und ohne die Möglichkeit, 'Formbegriffe' wie Fuge usw. anzuwenden, stecke ich ziemlich in der Sackgasse: Mein Sprechen scheint am Ende zu sein, so, als wäre dann nichts mehr über diese Musik zu sagen. In Wirklichkeit ist diese Musik aber als Musik voll da und ist durch und durch Musik, – nur dass ich nicht imstande bin, über sie als Durch-und-durch-nur-Musik-Seiende zu reden. Offenbar kann ich eher über das reden, was ihr möglicherweise äußerlich ist oder ihr von mir (oder von anderen) 'äußerlich' übergezogen wird, – sie ist offenbar für mich am ehesten fassbar und greifbar, wenn sie mir so vorkommt, als wäre sie eben nicht ausschließlich 'durch und durch nur Musik'.

Was wirft das für ein Licht auf mein bisheriges Reden über Musik? Wie ungeübt muss ich darin sein, direkt über die Musik als sie selber zu reden, wenn ich hier derart in die Sackgasse gerate und in vollem Angesicht dieser Musik plötzlich nicht mehr über sie als nur sie selber reden kann?

Offenbar muss ich sehr mühsam ganz von vorne anfangen, direkt über die Webernmusik etwas zu 'stammeln', ich muss das Alphabet meines direkt-musikbezogenen Buchstabierens erst noch entwickeln, ehe ich angesichts dieser Musik so weiterkomme, dass ich von ihr direkt und nicht von meinen Konstrukten rede. (262)

Mittendrin beim Hören schien es mir sehr verlockend zu sein, mir jetzt den Notentext innerlich vorzustellen oder gar über dem realen Notentext zu sitzen: 'Es müsste schön sein, so die Musik sichtbar und unverrückbar festgeschrieben als Gegenüber zu haben und lange, vielleicht gar stundenlang auf ein paar Takte zu schauen und über mögliche Beziehungen nachzudenken.'

Warum wurde mir beim Gedanken an den Notentext so warm ums Herz? Ich könnte dann 'weiterarbeiten', 'weiterkommen', während ich jetzt oft das Gefühl habe, zu stagnieren und mich zu sehr auf das Abwarten und Mich-beindrucken-Lassen angewiesen sehe. Wenn ich den Notentext hätte, könnte ich aktiver sein, 'arbeiten' im herkömmlichen Sinne, wo sich dann Fleiß und Konzentration auszahlen. (301)

Vielleicht übersehe ich das, was sich tatsächlich zeigt, bei dem Warten auf etwas, was sich mir niemals zeigen wird. Vielleicht bin ich doch stärker voreingenommen hinsichtlich dessen, was sich meiner Meinung nach vom Werk her zeigen sollte, als ich bislang glaubte. Und diese Voreingenommenheit verhindert vielleicht, dass ich das entdecke, was sich tatsächlich zeigt, und sei es auch noch so unscheinbar und auch vielleicht völlig anders als von mir erwartet.

Dies könnte ja auch schon zu dem gehören, was sich im weitesten Sinne vom Werk her mir als dem extrem Unkundigen zeigt: Dass das Werk mich ent-täuscht, mir demonstriert – indem es stur es selbst bleibt und nicht das hergibt, was ich 'erwarte' –, dass ich das Falsche erwartete. Das Werk nötigt mich vielleicht, noch vieles mehr an mir abzuändern, nicht nur meine Erwartungen, sondern auch mein Gespür, mein Sensorium, meine Antennen, meine Art des Wahrnehmens, Registrierens, Bewertens usw. (306)

Mein Nicht-Verstehen macht die Form des Werkes stärker zu einer bloßen Reihungsform, als es tatsächlich der Fall ist. Wo vom Werk aus gesehen viel mehr an Binnenstrukturierung usw. vorhanden ist, höre ich – anfänglich sehr stark wohl und jetzt abgeschwächt immer noch – das Aneinandergereiht-Sein von 'Teilen' oder Episoden. Wenn das Wiederholtwerden der Abschnitte fehlte, dann wäre mein Wahrnehmen eines bloßen Aneinander-gereiht-Seins noch viel stärker.

Wenn ich vor allem das Aneinandergereiht-Sein wahrnehme, dann bin ich viel mehr dem bloßen Fortschreiten in der Zeit verbunden, als wenn es mir gelänge, Binnenbeziehungen und sonstige Strukturen wahrzunehmen bzw. in mir zu konstituieren. Letzteres würde mich ein Stückchen von dem bloßen Mitgehen mit der musikalischen Zeit und insofern auch mit der realen Zeit befreien, – ich trittete gleichsam nicht mehr passiv neben der Musik her, sondern indem ich den Beziehungen nachspürte und Vorneliegendes mit Hintenliegendem verknüpfte, würde ich in die Zukunft vorausgreifen, aber ich könnte auch in die 'Vergangenheit' zurückgreifen, also der Gegenwart zeitmäßig etwas entgegen- oder zum mindesten zur Seite setzen. (308)

Ausgehend von dem Bild des Funkers, der nachts auf dem Ozeandampfer in die Weite der Nacht hinaushorcht: Wenn ich mir vorstelle, ich nähme im Kopfhörer das wahr, was ein riesiges Radioteleskop aus den Tiefen des Weltalls auffinge, und müsste mir darauf einen Reim machen: Ich würde zumindest teilweise diesen 'Reim' nach 'menschlichen' Vorstellungen konzipieren müssen, um ihn zu 'verstehen', weil 'mein' Verstehen – gerade weil 'ich' daran beteiligt bin – nie ganz ohne ichliche Anteile auskommt. Ich würde beim Entschlüsseln vielleicht das Wahrgenommene anthropomorph verschlüsseln, so dass das aussendende Lebewesen – wenn es mein 'Entschlüsseltes' wahrnehmen könnte – das von mir Entschlüsselte nicht für das von ihm Gemeinte ansehen würde.

Ich könnte mich also täuschen: Indem ich interpretiere, unterlege ich dem Wahrgenommenen etwas vielleicht ganz anderes, als es sozusagen von sich selbst her gesehen darstellt. Was wäre, wenn diese Musik als sie selbst den Signalen gliche, die das Radioteleskop einfängt? Dann stünde alles, was 'ich' daraus subjektseitig oder gar intersubjektiv überprüfbar 'herstellte', in der Gefahr, mit der Musik nur noch teilweise und vielleicht gar nicht einmal in zentralen Fragen etwas zu tun zu haben.

Woher soll ich denn wissen, was in Bezug auf Musik die zentralen Fragen sind, wenn ich derart fassungslos und nichtwissend dasitze wie vor dem Radioteleskop? Vielleicht spiegelt sich in dem, was ich da herstelle, meine Kognitivität usw. viel stärker, als ich annehme. Und wenn ich 'Rätsel' glaube zu lösen, dann sind es vielleicht von mir produzierte 'Rätsel', während ich an die eigentlichen Rätsel immer noch

nicht herangekommen bin. Außerdem gibt es vielleicht nicht das Rätsel 'an sich', sondern immer nur etwas, was 'für jemanden' ein Rätsel ist. Daher kann in dem, was 'für mich' an dieser Musik ein Rätsel ist, auch ein Teil von mir stecken, – ich kann jedenfalls nicht von vornherein davon ausgehen, dass sich 'wenigstens' in den Rätseln, die diese Musik zu stellen scheint, diese Musik von sich selbst her zeige. Vielmehr wäre wohl zu fragen: Wie wäre das 'Rätsel', das sich mir 'zeigt', zu ent-ichlichen usw., damit sich in diesem Rätsel nur die Musik zeigt und nur als sie selbst mir zum (nun ent-ichlichten) Rätsel wird? Letztlich bin 'ich' der 'rätselhafte' Faktor. In diesem Denkspiel kann es logischerweise für die Musik an ihr selbst keine Rätsel geben, – sie kann sozusagen alles an ihr so sehen, wie es in Wirklichkeit ist, alles zeigt sich ihr so, wie es ist. Nur mir zeigt es sich nicht so. (310)

Ich habe mir diesmal vorgestellt, die Töne seien die Blütenpracht an der Außenwölbung eines bogenförmig nach Spalierart überwölbten Gartenweges und ich hielte mich in dem Dunkel dieses pflanzlichen Tunnels auf. Oder ich wäre bei einer Hecke das dunkle Stangenholz (das, was ich erst entdeckte, wenn ich die Blätter der Hecke zur Seite schiebe). D.h. ich wäre irgendwie 'innen' drin in der Musik, und die Töne wären zwar um mich herum, aber von mir etwas entfernt, – sie tönnten und strahlten nach außen ab, während ich ganz nahe bei ihnen wäre, von ihnen aber nicht direkt mit Klang bestrahlt würde. Ich hätte gleichsam den Spieß umgedreht, wäre in den 'Sender' hineingekrochen und verfolgte, wie nach außen hin gesendet würde, ich aber säße im Zentrum (wenn auch nicht im musikalisch-kreativen, also nicht im eigentlichen Zentrum der Musik).

Dann wäre es nicht so wichtig, was da wirklich nach außen hin konkret abgestrahlt würde (denn dieses Abgestrahlte wäre ja nicht auf mich persönlich gemünzt), sondern ich hätte teil an einem Geschehen, ohne direkt betroffen zu sein, wäre aber doch irgendwie mitten drin (als säße ich im Auge eines Orkans). Ich selber kam mir dabei sehr beruhigt vor, ich brauchte nicht mehr hektisch alles zu erhaschen und hektisch nach Verknüpfungsmöglichkeiten zu suchen, sondern die Musik strahlte das Ihre auch ohne mein Zutun ab, zu anderen hin, die ihrerseits ggf. in Hektik usw. gerieten, während ich geborgen in sozusagen der Laube saß und das Tönen 'von innen her' – nur als grundsätzliches Tönen – verfolgen konnte.

Da – bei der Hecke – das Stangenholz, das die Äste, Blätter und Blüten trägt, die gesamte Hecke durchzieht und das Verbindende darstellt, wirkt es auf mich wie ein Sinnzusammenhang: Alles ruht auf diesem Unterbau, der seine Wurzeln in die Erde gesenkt hat. Der Unterbau hat weder das Grün der Blätter noch die Farbenpracht der Blüten, aber er ist das Verlässliche, das Unentbehrliche, das sogar den Winter überdauert. In ihm treffe ich die Grundsubstanz an. Zwar ist er selbst rein als er selbst für mich uninteressant, aber indem ich mich mit ihm identifiziere, bin ich sozusagen Teil der Zentralsubstanz geworden und habe von dort aus eine der tatsächlich erklingenden Musik gegenüber ganz andere Position, als wenn ich ihr von außen nur als Hörer gegenüberträte. Aus dem Gegenüber-Sein ist jetzt ein teilweises Mitten-drin-Sein geworden.

Auch wenn es nie zum Begreifen und Verstehen kommen sollte, so hätte ich doch wenigstens auf diesem Wege einen ganz anderen inneren Kontakt zu dieser Musik, als wenn ich sie nur als Adressat 'hörte'. Ich habe mich jetzt in das Stangenholz, in das Dunkel der alles tragenden Stämme eingegraben. In Wirklichkeit habe ich vielleicht äußerst wenig für ein kognitiv orientiertes Verständnis dieser Musik gewonnen. Gewonnen aber habe ich zumindest, dass ich diese Musik mit viel größerer Ruhe und Gelassenheit hören kann, weil mir 'wenigstens' immer noch bleibt, im Zentrum gesessen, von innen her 'teilgenommen', in der Höhlung des Spalierbogens gewandert zu sein, und wenn ich von dort auch nicht die Blüten sehe, so empfinde ich doch ihre Nähe, – dass sozusagen über mir und um mich herum etwas 'ist', was seinerseits abstrahlt, – das ist nicht nichts, sondern etwas, was aktiv seine Botschaften in die Welt hinaussendet, jedoch nicht nach innen in die Höhlung des Spalierganges hinein.

Ich bin sozusagen auch verschont von dem Abgesendeten und brauche mich deshalb auch nicht mit dem Abgesendeten so auseinanderzusetzen, wie es den Hörern draußen zugemutet wird. Ich kann 'in' der Musik sitzen, ohne von ihr kraft ihres Aufforderungscharakters in die Pflicht genommen zu werden. Die Zumutungen, die sie stellt, stellt sie anderen, während sie mir erlaubt, ruhig in ihrem Zentrum zu sitzen und trotzdem während ihres Erklingens anwesend zu sein, aber nicht als Geforderter oder Überforderter, sondern nur als ich selbst sozusagen in meinem reinen Sein. Ich in meinem reinen Sein erlebe die Musik von innen nahe an ihrem reinen Sein (oder zumindest nahe an ihrer Zentralachse, nahe an ihrer Grundsubstanz), und das ist eben auch etwas, wenngleich nicht

das, was ich anfänglich primär vorhatte, nämlich Begreifen und Verstehen all dessen, was nun tatsächlich abgestrahlt wird.

Was wie eine Reduktion aussieht, ist in Wirklichkeit doch wohl eine andere Dimension dieser Musik, die ich erlebe. Ich nehme ja trotzdem die Töne, Klänge usw. wahr, aber weniger kognitiv und nicht primär auf der Suche nach Strukturen usw., sondern mehr intuitiv. Das ist vielleicht unter vielen Wegen auch einer, der möglich und sinnvoll ist und sich letztlich vielleicht doch (zumal für einen totalen Laien) als in ganz eigener Weise fruchtbar erweisen könnte. (329)

Vielleicht ist das Werk aufgrund meines so oftmaligen Hörens allmählich auch aus dem ursprünglich Dynamischen und Angreifenden zu etwas Statischem geworden, dem ich als der nun nur noch einzig Lebendige gegenüberstehe. Vielleicht bin ich durch das über dreihundertdreißigmalige Hören sozusagen in einen Platzvorteil hineingekommen, der aber andererseits auch ein Nachteil sein kann, weil ich jetzt nicht mehr so frisch hören und die Musik nicht mehr als so dynamisch seiend erleben kann wie beim anfänglichen Hören. Sie ist möglicherweise durch meinen langen Umgang mit ihr zu einer anderen geworden. Wenn ich jetzt mehr 'an ihr' verstehe, so ist das 'ihr' in dem Ausdruck 'an ihr' nicht das gleiche wie am Anfang, und das könnte negativ rückfärben auf mein Verstehen (das ja immer nur ein Verstehen 'von etwas' sein kann).

Wenn ich von der Wild-Metapher ausgehe, so habe ich als Jäger Erfolg gehabt, aber das Wild ist nicht mehr das, was es einmal in freier Natur und ohne meinen Eingriff war. Insofern habe ich jetzt kein Wild mehr vor mir, sondern ein verfremdetes, partiell domestiziertes, Zoologischem Garten adaptiertes ehemaliges Wild, kein Vollwild mehr, sondern nur ein Derivat, dem man – im Fall der Musik – mein verfremdendes Dazutun vielleicht stärker anmerken wird, als ich je gewollt habe. (331)

Jetzt erst fällt mir auf, dass der erste Abschnitt viel Geschehen in der klanglichen Tiefe hat, während der zweite Abschnitt sich vor allem in der Mittellage und in der Höhe abspielt und insofern 'höher' angesiedelt erscheint und 'über' der jetzt gleichsam nur still (und inaktiv) liegenden Tiefe zu schweben und sich wie ein riesiger Brückenbogen ohne Pfeiler auszuspannen scheint. Die klangliche 'Tiefe' im ersten Abschnitt kommt

mir jetzt insgesamt positiver getönt vor, – das Geschehen in ihr kann ich jetzt offenbar stärker als etwas Eigenständiges wahrnehmen, das seinen Wert aus sich selbst heraus hat und ihn auch haben würde, wenn die 'Höhe' (als Partner etwa) fehlte. Bisher habe ich vielleicht doch noch zu sehr in Analogie zum Hören von Generalbassmusik 'gehört'.

Jetzt aber drängt sich mir die Autonomie des Geschehens in der klanglichen Tiefe stärker auf. Ob das Geschehen in der Tiefe in Wirklichkeit so autonom ist, wie es mir jetzt erscheint, 'weiß' ich ja nicht, – in meiner Wirklichkeit, d.h. in der Wirklichkeit dessen, was sich zur Zeit in mir konkretisiert, sehe ich innerlich den Tiefenbereich wie das am späten Abend schon im Dunkel liegende Vorland etwa der Alpen, auf dem sich eigenständiges Leben in aller Vielfalt usw. entwickelt und abspielt, während – um im 'Bild zu bleiben – auf halber Höhe der Berge und bis oben hin zu den Gipfeln in hellerem Licht ein 'anderes' Geschehen abläuft, gleichsam unabsichtlich und ohne Mühe kontrapunktiert von dem Geschehen in der Tiefe und selbst ungewollt Kontrapunkt zum Geschehen in der Tiefe.

Das Geschehen in der Tiefe hat für mich jetzt seine eigene innere Ruhe, und ich kann mein Wahrnehmen (Hören, Erleben usw.) offenbar teilen: Mit einem Teil meines Selbst bin ich bei dem Geschehen in der Tiefe, und wenn 'dort' eine Pause ist, warte ich 'dort', bis 'dort' wieder etwas zu tönen anfängt, – mit dem anderen Teil meines Selbst kann ich gelassen und unbeeinträchtigt verfolgen, was 'über' dem Geschehen in der Tiefe sich ereignet. Und so bemerkte ich – offenbar erstmals –, dass sich im zweiten Abschnitt fast alles von der Mitte ab aufwärts abspielt und an seltenen Stellen die Klänge sogar 'ganz nach oben' zu entschwinden scheinen. (352)

Was habe ich davon, wenn ich erkenne, dass im zweiten Abschnitt auf die kleine Terz, abwärts laut im Horn gespielt, die Klarinette mit der Umkehrung gleichsam antwortet? Es ist (für mich) ein Stück Zufälligkeit weniger und ein Stück Ordnung mehr auf der Welt, außerdem sind diese Klänge jetzt nicht mehr so frei, wie sie es für mich vorher waren, – sie sind jetzt aneinander gekettet, und ich bin jetzt auch etwas an dieser Stelle an die Kette gelegt. Denn würde ich in Zukunft ignorieren, was hier passiert, würde ich das Angebot des Werkes ignorieren, einen Sinnzusammenhang zu konstituieren (eine 'Antwort' wird gegeben, aber mit gewisser Selbständigkeit, nämlich sich dabei die

Freiheit nehmend, mit der Umkehrung zu antworten). Mein Bewusstsein ist jetzt verändert. Wenn ich jetzt dieses Wissen und diese Erfahrung absichtlich ignorierte, würde ich mein tatsächliches Wahrnehmen überlagern mit einem fiktionalen Wahrnehmen, 'als ob es diesen Sinnzusammenhang nicht gäbe'. Ich gerate also sozusagen in ein Gespinnst von Sinnzusammenhängen, je mehr ich von diesen entdecke. Nicht nur überzieht sich gleichsam das Werk mit diesen Sinnzusammenhängen, sie insgesamt bilden auch eine Art von Kokon, in den ich eingesperrt bin, solange meine Einstellung die ist, möglichst viele Sinnzusammenhänge in mir zu konstituieren. (369)

Vielleicht ist es in meinem Fall doch recht störend, dass ich einerseits weiß, 'wie' man – jedenfalls äußerlich-technisch gesehen – so etwas komponiert, und dass andererseits das Werk gleichsam immer so tut, als würde es alles im Moment des Erklingens gebären oder als würde das Werk selbst erst jetzt geboren, auf unbegreifliche Weise aus dem diffusen All-Klangmeer aller Töne sich herausbildend und in sein Dasein springend. Dass das Werk komponiert wurde, 'zeigt' sich ja nicht, – zeigen tut sich etwas ganz anderes, nämlich dass es gerade nicht 'komponiert', vorher irgendwie gemacht wurde, sondern dass es gleichsam ohne jede Vorbereitung völlig unmittelbar, rein und schlackenlos als es selbst in die Welt tritt, – als das leibhaftige Wunder. Ich nehme eben nicht den Schreibtisch wahr, auf dem die Noten dieses Werkes geschrieben wurden, nicht das Klavier, auf dem gegebenenfalls etwas ausprobiert wurde usw. (435)

Es genügt mir im Augenblick offenbar nicht, 'nur' das wahrzunehmen, was sich klanglich 'im Vordergrund' abspielt, – ich suche immer auch das zu erfassen, was – wie ich meine – 'dahinter' steht. Ich bin offenbar noch völlig in der Vorstellung befangen: Wenn ich 'nur' das klangliche Geschehen wahrnehme, so käme mir das naiv und 'oberflächlich' vor, weil scheinbar 'ohne Nachdenken' geschehend und an der 'Oberfläche' sich festhaltend.

Woher aber kommt diese Abqualifizierung dessen, was sich im scheinbaren 'Vordergrund' klanglich präsent abspielt? Zeigt es sich vom Werk her, dass ich derart dies klangliche Präsenzgeschehen abwerten darf? Gibt es für mich denn dabei nur die eine Möglichkeit, 'naiv und oberflächlich' das klangliche Präsenzgeschehen wahrzunehmen?

Vielleicht aber empfinde ich nur deshalb ein Vakuum beim 'bloßen' Wahrnehmen des klanglichen Präsenzgeschehens, weil ich dies nur naiv und oberflächlich betreibe, und suche diesen Mangel zu kompensieren. Das wäre sozusagen ein kompensatorisches Hören, es wären kompensatorische Internoperationen, die ich da vollführte, – sie aber könnten mich davon abhalten, mein Wahrnehmen, Erleben und Mitvollziehen dessen, was sich alles in der klanglichen Präsenz 'vollzieht', zu entwickeln.

Vielleicht steckt 'in' dem klanglich Präsenten viel mehr, als die Rede vom 'bloß Klanglichen' oder von dem 'Klangsinnlichen' vermuten lässt (vielleicht ist das sogar eine zwar unabsichtliche, aber unbewusst doch motivierte zudeckende Rede). (465)

Solange ich nicht ganz sicher weiß, dass ich das Werk als es selbst in voller Ganzheit wahrnehme, kann ich nicht behaupten, etwas zeige sich 'vom Werk her', sondern ich kann nur sagen, es zeige sich von jenem her, das ich als Teil des möglicherweise später einmal in Gänze wahrnehmbaren Werkes wahrnehme. Wenn sich mir von Bruchstücken her etwas zeigt, so darf ich nicht unterstellen, dies sich Zeigende sei etwas, was vom Ganzen her sich zeige. Die Bruchstücke ihrerseits sind zwar Teile des Ganzen, aber sie sind es nicht im Rahmen meiner Konkretisation, solange ich das Ganze nicht habe (und hätte ich es, wären es keine bloßen Bruchstücke mehr).

Auf dem langen Weg hin zum Wahrnehmen des Werkes als Ganzheit schwebe ich also gleichsam in einem Niemandsland, in einer Übergangszone, wo mir Dinge begegnen, die ich als Teile des Werkes wahrnehmen könnte, wenn ich das Werk als Ganzes kennte. Diesen 'Teilen' fehlt aber innerhalb meiner Konkretisation etwas, was Teilen an sich zukommt, nämlich Teile 'von' dem Ganzen zu sein. Ich nehme nur 'Dinge' wahr, von denen ich mit einiger Sicherheit weiß, dass sie sich dem Werk verdanken und dass ich sie eines Tages vielleicht als Teile des Ganzen wahrnehmen könnte. Bis dahin aber sind sie 'für mich' etwas anderes als Teile des Ganzen, sie sind Vorformen der 'Teile im eigentlichen Sinn'. Und was sich zeigt, ist bezogen auf das, was sich eines Tages vielleicht zeigt, auch nur 'Vorform'. Was sich von den vorformartigen Bruchstücken her zeigt, ist etwas anderes, als was sich eines Tages vielleicht zeigen wird, wenn diese vorformartigen Bruchstücke für mich zu echten Teilen des gesamten Werkes geworden sind.

Darin liegt ja auch eine meiner Aufgaben, diese vorformartigen Bruchstücke gleichsam als Zugbrücke in die Burg des Werkes zu benutzen, als schmale Stege über den tiefen Graben, der mich vom Werk als Ganzheit noch trennt. Es ist ja nicht so, als ob das Werk sich überhaupt nicht zeigte bzw. als ob es überhaupt nichts von sich her zeigte. Aber was es mir zeigt, das ist etwas Besonderes, nämlich nicht nichts und doch auch nicht das, was das Werk als Ganzes mir zeigen könnte, wenn ich es schon als Ganzes wahrnehmen könnte. (557)

Wenn ich auf die Suche nach dem gehe, was denn tatsächlich von mir vom Werk 'erfahren' wird, dann brauche ich (als desillusionierende Erfahrung in der Rolle des extrem Unkundigen aus dem jahrelangen quasi-unvermittelten Nur-Hören dieses Werkes) die Losung: "Mut zum Mickrigen, zum Kümmerlichen, zum Dürftigen, zum Ärmlichen!"

Dürftig wird für lange Zeit das sein, was ich originär nur vom Werk her wahrnehme (wobei ich vermutlich gar nicht genau werde feststellen können, was denn wirklich 'originär' von mir 'wahrgenommen' wurde). Es müsste eigentlich ein großer Kampf entbrennen um dies Dürftige und Ärmliche, – während man gewöhnlich lieber um hohe Ziele, große Werte usw. kämpft. Der Kampf um das 'originär' Erfahrene ist insofern ungewöhnlich, merkwürdig und wohl auch unüblich.

Wenn hier etwas 'Hohes' benötigt würde, dann sollte möglichst 'hoch' der Grad des Originär-Seins sein, unabhängig davon, wie groß oder bedeutend das Erfahrene inhaltlich auch sei. Es kommt einzig und allein darauf an, dass es so weit als irgend möglich 'originär' gegeben und 'originär' wahrgenommen sei, – es geht gerade nicht darum, 'tolle', Enthusiasmus und Bewunderung auslösende Erkenntnisse präsentieren zu können.

Indem 'originär' heißt, sich von allen Zutaten, Überfremdungen usw. zu befreien, verhält man sich abstinenz. Diese Abstinenz ist nicht nur ungeheuer schwer zu realisieren, sondern sie sieht auf den ersten Blick auch wenig einladend und verlockend aus, – wer hat schon Lust, sich derart zu reduzieren? Ich muss (so kommt es mir jedenfalls momentan vor), um originär erfahren zu können, immer erst durch das Nadelöhr hindurch, das mein Ich/Selbst darstellt. Das originär Erfahrbare liegt so verlockend klar vor mir und scheint dem direkten Zugriff ohne Hindernis zugänglich zu sein, – und doch gilt leider: Wenn ich das

originär Erfahrene beschreiben will, stoße ich dann doch auf mich selbst als das, was zwischen mir und dem originär Erfahrenen steht. (572)

Das Werk als ‚Klingwerk‘ bleibt davon unberührt, ob ich die Themen erkenne und die Beziehungen herstelle oder nicht , – ähnlich wie eine Kathedrale sozusagen alle materialmäßigen Voraussetzungen für das Kathedralhafte in sich trägt, unabhängig davon, ob sich jemand auf ihr Kathedralhaftes einlässt oder nicht. Meinem Eindruck nach gehört zum Kathedralhaften u.a. gerade auch, dass sich die Kathedrale nicht anbietet, mir ‚ihr Kathedralhaftes‘ nicht aufdrängt, sondern überhaupt nichts ‚unternimmt‘, um mir auch nur ein Kleines auf dem Wege entgegenzukommen. (576)