

Fachhochschule Nordwestschweiz/Musik-Akademie Basel

Hochschule für Musik. Fach: Freie Improvisation. Dozenten: Alfred Zimmerlin, Fred Frith.

***With all the wasted years so
close behind¹
Oder: Der Weg gehört dem
Schnee²***

Master-Thesis von Luke Wilkins

Mittelstrasse 8

4900 Langenthal

Basel, 27.4.2016

¹ Velvet Underground, „Sunday Morning“

² Franz Schubert „Winterreise“, Dichtung: Wilhelm Müller

Präambel

Die Idee für diesen Text ist in den Studienwochen Dänemark entstanden, verdankt sich gewissermaßen Alfred Zimmerlins Unterscheidung zwischen „Ich- und Es-Klang“. Während einer klanginstallativen Performance in den Räumen des Kirsten Kjaers Museums, gelang es einer Gruppe Studierender beinahe ausschließlich „Es-Klänge“ (nicht intendiert, wie von Selbst geschehend, es war der Wind, das himmlische Kind, die knarrende Treppenstufe, Orsoylas Knöchel auf der Geige) mit ihren Instrumenten, ihren Körpern und den Gegenständen im Museum zu machen. Dabei erweckten sie - für die Dauer von 30 Minuten - die Gesichter auf den Gemälden von Kirsten Kjaers zum Leben: Sie bekamen einen Blick: Die Augen schlugen ihre Augen auf und schauten mich an: Ein Blick aus dem Hades. Wer war Eurydike? Wer Orpheus? Wer schaute zurück? Ein Ich, das nicht Herr war, im eigenen Haus? Die wirklichen Menschen, portraitierte Freunde der Künstlerin, die längst tot waren? Der Kreis hatte sich geschlossen und das war eine Öffnung, in deren zeiteinschlingenden, augenblicksaflösenden Sog ich immer wieder geriet, und seitdem gerate. Rückflug gestrichen.

Inhalt:

Präambel: S. 2

Eröffnung: S. 5-7

Was ist ein Ereignis? S. 8-19

Es handelte sich darum aus einem Gedicht ein Halstuch für John Cage zu machen: S. 20-28

Aber was ist mit dem Halstuch für Cage? S. 29-38

Vorläufige Ankunft: S. 43-56

Literaturverzeichnis: S. 58-59

„Man muß sich darauf gefasst machen, dass so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst auf die zauberhafteste Art zu verändern.“

Paul Valéry

zitiert von Walter Benjamin, in *Das Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit*

Eröffnung für diesen Versuch sei das wohlmöglichste erste aufgezeichnete frei improvisierte Stück auf Platte: „Intuition“³.

1949 eingespielt vom Lennie Tristano-Quintet. Aufgezeichnet? Wie denn bitte lässt sich ein Stück aufzeichnen? Na, eben, indem man es mit Mikrofonen aufnimmt und diese Aufnahme auf einem Datenträger speichert, mit Hilfe von Zeichen. Das ist mal die unverrückbarste Unterscheidung von Klängen und Zeichen: Die Klänge vergehen, die Zeichen bleiben. Leonardo da Vinci:

„Die Malerei ist der Musik deswegen überlegen, weil sie nicht sterben muß, sobald sie ins Leben gerufen ist, wie das der Fall der unglücklichen Musik ist...Die Musik, die sich verflüchtigt, sobald sie entstanden ist, steht der Malerei nach, die mit dem Gebrauch des Firnis ewig geworden ist.“⁴

Klänge und Zeichen scheinen also ein je verschiedenes Verhältnis zur Dauer zu haben, hörst du's nicht auch beim Lesen dieser Zeichen in deinem Kopf? Zeichen haben ein flaches: Sie werden gesetzt und bleiben, unabhängig davon ob jemand sie liest. Was Zeichen auszeichnet ist dass sie sich nicht verändern, sie sollen ja die Information, die sie tragen, speichern. Und als solche Träger von Information wiederum entwickeln sie eine auf links gedrehte Lebendigkeit: Indem sie sich nicht verändern, verändern sie sich: Da ja das Leben außen um sie herumströmt: Das Stück „Intuition“ klingt heute ganz anders als kurz nach seiner Aufzeichnung. 1949 klang es nach Aufbruch. Heute hören wir es in der Zimmerlin-All-Fredschen Höranalyse als Nullstein.

³ Warne Marsh, Lennie Tristano, Capitol Jazz, 1949

⁴ Leonardo da Vinci: „Frammenti letterarii e filosofici“, Giunti Editore

Die Klänge des Stücks „Intuition“ hatten ein Leben. Das dauerte genau 2 Minuten und 43 Sekunden. Dann war es für immer vorbei und niemand kann es jemals wieder hören. Dank seiner Aufzeichnung wurde seine Vergänglichkeit jedoch konserviert: Seine Klänge werden vom Firnis seiner Aufnahme künstlich am Leben erhalten und sind jederzeit abrufbar --- das verändert die Art wie diejenigen die es gehört oder gespielt haben, sich daran erinnern. Das Abrufbare kann dann wieder als Klang wahrgenommen, vom Ohr aufgenommen werden. Das Ohr nimmt auf: Die Sprache denkt unsere Sinne mitunter als Aufnahme-Geräte. Als solche müssen sie aber - wenn's ums Hören von Klängen, die von einem Gerät abgespielt werden - auf ihre Vertrauenswürdigkeit hin überprüft werden. Wie hört das Ohr die Aufzeichnung einer Musik, deren Aufbruch darin bestand, sich vom Zeichen gelöst zu haben? Das Ohr hört den Klang nicht als Zeichen, das den vergänglichen Klang in der Zeit eingekapselt hat und jetzt abgerufen wird. Zeichen sind abrufbar. Die Zeichen hier, vor deinem Auge in diesem Augenblick, oder vom Lesestrahle in einem Speichermedium. Klänge sind ihr eigener Ruf. Das Ohr hört den aufgezeichneten Klang als Ereignis, als den Ruf seines Klangs. Genaugenommen: Als das reproduzierte Echo des Rufs seines Klangs (der aber mitnichten in einen Echoraum hinein gerufen worden sein muss). Nicht als seine Abrufung. Das Ohr liest keine Zeichen, darum fehlt ihm das Kriterium, um zwischen Ruf und Abrufung unterscheiden zu können: Und es kommt ihm keiner zu Hilfe: Das Kriterium existiert nicht außerhalb der Zeichen, insofern ist es, obwohl an Feinsteuerung ihm weit überlegen, naiver als das Auge. Das Ohr liest die Schallwellen, die ein Instrument verursacht, grundsätzlich nicht unterschiedlich, wie die Schallwellen, die aus einer Membran kommen, oder von Schwalbenflügeln. Das Ohr liest? Das hieße der gehörte Klang selbst wäre schon die Übersetzung eines Ereignisses, das vorher stattgefunden hat: Der Bogen, der die Saite zum schwingen gebracht hat. Diese Schwingung wird dann durch die Luft getragen und als Welle vom Ohr

gelesen. Diese Welle kann auf einem Datenträger gespeichert werden und so für alle Zeiten für alle Ohren zugänglich gemacht werden. Die Vergänglichkeit der Klänge hat sich also verändert, mit der Erfindung von Geräten, die Klänge aufzeichnen. Deshalb ist die erste Aufzeichnung eines Stücks frei improvisierter Musik von dreifacher Bedeutung. Mit seiner Aufzeichnung ist „Intuition“ gewissermaßen in die Unsterblichkeit eingegangen als abrufbares Ereignis von Klängen, die sich vom Zeichen gelöst haben, als historische Marke, und als erneutes Aufreißen einer uralten Wunde, für deren Heilung es spricht. Denn jedes frei improvisierte Stück will das Ereignis selbst sein und als solches seiner Vergänglichkeit preisgegeben. Anheimfallen. Die frei improvisierte Musik orientiert sich am Tod und damit an der Singularität ihres sich mit jeder Improvisation ereignenden Ereignisses. Das ist ihr Merkmal.

Und was machen wir mit dem armen Polyphem? Der geistert hier rum. Er verwechselt seine Höhle sogar mit der Musikhochschule Basel. Wieder Sehen zu können ist Polyphems Traum und anscheinend liegt sein Traum dem Abenteuer dieses Essays hier als die (noch warme) Asche seines erloschenen Auges zugrunde: Seit Jahrtausenden übt er sich darin keine Schafe und auch keine Menschen mehr zu fressen. Die Wiederkehr des Augenlichts ist vielleicht nur ein Wimpernschlag vom nächsten Augenblick entfernt, denkt er: Wenn ich mich nur jeden Tag ein bisschen Bessere. Es muss heilen! Wie soll ich als Blinder denn sonst wieder Augenblicke erleben? Er redet viel wirres Zeug von diesem Niemand. Wie ihm beibringen dass Niemand nicht Niemand war, sondern eine Kriegsliste? Dass er, obwohl er nur ein einziges Auge hatte und dieses durchbohrt wurde, anfangen müsste dialektisch zu denken. Am besten dialektisch und zugleich undialektisch. Einem im dialektisch-undialektischen Kontinuum divergent-polyphon denkenden Polyphem könnte man begreiflich machen: Dass Niemand nicht zurückkehren wird. Dass Niemand Odysseus war. Dass er seinen Traum aufgeben muss

Was ist ein Ereignis?

Die Philosophin Kathrin Busch schreibt: „Für Derrida knüpft sich an die Frage des Ereignisses und wie von ihm zu sprechen ist, sofern es sich dabei um etwas handelt, das sich nicht im Radius der eigenen Vermögen befindet, eine ganze Theorie einer unmöglichen Möglichkeit oder eines gekonnten Unvermögens, das ‚uns dazu zwingt, nicht nur das Sprechen und das Ereignis, sondern auch das, was das Wort *möglich* in der Geschichte der Philosophie besagt, anders zu denken.‘ Eine weitreichende Revision also, die wiederum die Bestimmung der subjektiven Vermögen berührt. Derrida nennt neben Phänomenen wie Gabe, Vergebung und Gastlichkeit eben die Erfindung des Neuen, deren Wesen darin besteht, den Bereich des Machbaren zu überschreiten. ‚Wenn ich das, was ich erfinde, erfinden kann, wenn ich die Fähigkeit dazu habe, dann heißt das, dass die Erfindung in gewisser Weise einer Potenzialität entspricht, einer Potenz, die ich bereits in mir habe, sodass die Erfindung nichts Neues bringt. Das ist kein Ereignis.‘ Denn das Ereignis des Neuen darf sich nicht aus dem Bestehenden oder Vorhersehbaren ableiten lassen. In der Erfahrung des Ereignisses ist das Subjekt seines Willens enthoben und setzt sich einem Unwillkürlichen aus. Erfindung ist Erfindung des Anderen im doppelten Sinne: zum einen, insofern es sich beim Erfundenen um etwas Anderes, Unbekanntes, bislang nicht Dagewesenes handelt, zum anderen ist es eine Erfindung durch den Anderen, insofern sie gleichsam vom Anderen her geschieht und sich nicht aus dem Eigenen ergibt. Weil die Erfindung also nicht im eigenen Vermögen liegt, rührt sie an das Unvermögen. ‚Die einzige Möglichkeit der Erfindung ist also die Erfindung des Unmöglichen.‘⁵

⁵ Kathrin Busch, „Passivität“, Textem Verlag, 2013, S. 124

John Cage (dessen Vater ein Erfinder war): „I certainly had no feeling for harmony...and Schönberg thought that that would make it impossible for me to write music, he said you'll come to a wall, you wount be able to get through, and so I said: I'll beat my head against that wall.⁶“

Yoko Ono: „Even the people that write different kinds of music, from Cage - im sure - in some ways are either influenced, or either went against, or whatever, but still...The fact that Cages music is here, is something in everybodies subconscious.⁷“

Tagebucheintragung, Künstlerdorf Kirsten Kjaers Museum, 2.3.2015, 17 Uhr: Ich sitze am Schreibtisch, 16 Minuten noch, dann 1 Stunde bei Alfred, mit Eva und Antonia. Samuel schreibt auch, wir tippen beide - zwei Synchronschwimmer - Wörter in die Notebooks und haben vorher darüber gesprochen dass es nicht das wichtigste an den Wörtern sei, dass sie etwas bedeuten, auf etwas verweisen, sondern das wichtigste an ihnen seien sie selber. Die Wörter selbst seien sich genug. So wie der Übersetzer Klaus Reichert es im Nachwort zu Gertrude Steins Buch „Zarte Knöpfe“ schreibt: „Man könnte sagen, die Wörter (in „zarte Knöpfe“) stehen nicht mehr in Funktion für anderes (das Gemeinte o. ä.), sondern sie stehen an sich und für sich. Ein Akt der Befreiung also, den gesellschaftlich zu interpretieren noch niemandem eingefallen zu sein scheint.“

Hier die zwei Ur-Sätze, aus denen Adorno seine Wendung des „Paradoxons der Möglichkeit des Unmöglichen“ entwickelte:

1: „Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muss so denken, wie er komponierte.“ 2: „Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist zugleich aber wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, dass die Selbstreproduktion der Gesellschaft als

⁶ American Masters, „I have nothing to say, and I'm saying it“

⁷ ebd.

einer identischen nicht genug, ja, dass sie falsch ist.⁸“

Ist nicht ein treffendes Beispiel für eine musikalische Umsetzung dieser zwei Sätze --- Gegensätze übrigens zu: Gott würfelt nicht --- Cages Definition von aleatorischer Komposition? „Indetermination by chance operations.“ Möglich dass die beiden sich gedanklich beeinflusst haben, ihre Aussagen wurden geschichtlich zu einem ähnlichen Zeitpunkt formuliert. Anti-Metapher: Die Barocke Geigentechnik, die nur eine mögliche Art kennt, die für den jeweiligen Körper richtig ist: Alle Glieder des Körpers - vor allem die zwei Arme und Hände, die mit dem Kinn einen Wahrnehmungsraum bilden - müssen aufeinander hören (Max Flückiger⁹: „Man muss sich beim Üben an den Stellen mit und an denen sie aufeinander hören, Augen wachsen lassen“) und miteinander koordiniert sein, weil sonst keine Haltung zustande kommen kann: Grauzone ausgeschlossen. Die Klebstelle der Bogenhaare auf der Saite, in Verbindung mit den greifenden Fingern der linken Hand, ist für die Töne das was der Nullstein auf Gleis 12 am Oltener Bahnhof fürs Schweizerische Eisenbahnnetz war: Ausgangspunkt der Kilometrierung, in Relation zu den Wegstunden. Man könnte es auch die Seele nennen¹⁰. Ana Chumachenco: „Virtuosität heißt bei höchster Kontrolle loslassen zu können.“ Oder wie Walter Benjamin es in einem Essay über Robert Walser¹¹ auf den Punkt bringt: „Die vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht.“

Marguerite Duras schreibt in ihrem Buch „Die Krankheit Tod“: „Sie fragen, wie das Gefühl, zu lieben, entstehen könne. Sie antwortet Ihnen: Vielleicht durch einen jähen Riss in der Logik des Universums. Sie sagt: Zum Beispiel durch einen Irrtum. Sie sagt: Niemals durch den Willen.¹²“

⁸ TW Adorno: „Beethoven. Philosophie der Musik“, Suhrkamp, 1960, Frankfurt, S. 223

⁹ Aus dem Kopf zitiert

¹⁰ Michel Serres, „Die fünf Sinne“ Suhrkamp, Frankfurt 1989, S. 24

¹¹ Walter Benjamin, „Über Literatur“, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt 1969, S. 62

¹² Margerite Duras: „Die Krankheit Tod“, Fischer Verlag, Frankfurt 1974, S. 37

Für Adorno war Beethoven in der abendländischen Geschichte der Musik das was Hegel in der Philosophie war, wobei Beethoven in seinen Schlussfolgerungen dort wo Hegel ideologisch wird, brüchig und fragmentarisch wird. Wo es in Hegels „Phänomenologie des Geistes“ heißt: „Das Leben des Geistes gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet¹³.“ Könnte man bei Beethovens späten Streichquartetten von zerrissenen Teilen eines Ganzen sprechen --- von der Gewalt ihres eigenen Zusammenhangs¹⁴ zerrissen --- die in ihrer Vereinzelung sich wie Glieder eines Regenwurms ringeln und für ihre eigene Negation sprechen: Das Ganze ist Unwahr. Demnach wäre die erfahrbare Welt als einheitlicher Sinnzusammenhang zuerst in der Musik und dann erst in der Philosophie zerbrochen. Das könnte Leonardo da Vincis Zitat nicht nur in einem medientechnologischen Sinn widerlegen, sondern in einem fundamentaleren: dass nämlich die Musik prinzipiell nicht unglücklich ist, darüber, dass sie sterben muss. Ich möchte seine Behauptung mal umdrehen: Ist nicht die Möglichkeit der Musik immer wieder aus dem Moment heraus zu entstehen und wieder zu verschwinden, sodass niemand weiß ob es die Musik überhaupt gibt, ein Merkmal dafür dass sie einem für immer und ewig auf Leinwand gebannten Gemälde überlegen ist? Ist vielleicht die Wahrnehmung der Möglichkeit des Unmöglichen fundamentale Grundlage für die Kraft des musikalischen Ereignisses?

Ich traue mich nicht recht es zu schreiben, schreibe ich es deswegen:

Wenn das stimmen würde und das Merkmal für die freie Improvisation, die sich am singulären Ereignis und damit am Tod orientiert, anerkannt werden würde, dann hieße das: Frei Improvisieren ist musikalisch angewandte, umgesetzte Philosophie, und zwar eine Philosophie, die ihre Grundsätze aus der Ästhetik bezieht, aus dem Sinnlichen, dem Körper des Musikers, seinem musikalischen Bewusstsein und seinem Körperbewusstsein (dem was Benjamin: Anthropologischer Materialismus nennt).

¹³ Georg Friedrich Hegel, „Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp, Frankfurt, 1986

¹⁴ Alexander Kluge/Oskar Negt: „Geschichte und Eigensinn“ Band 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1999

Adorno: „Nerven sind der Tastsinn des geschichtlichen Bewusstseins¹⁵“. Sprache: Wenn ein Nerv krank ist, wird er taub, nicht blind. Auf das musikalische Gelingen einer freien Improvisation, aber auch auf diesen Absatz meines sich allmählich verfertigen Gedanken bezogen, fällt mir Fred Frith ins Wort: Don't hope! Sobald man in der musikalischen Bewegung sich befindet, holt man sich augenblicklich aus dem Erleben des Moments heraus, sobald man den Verlauf seiner Phrase, seiner Textur, seines Materials in die Zukunft hinein verlängert: Ein gefährlicher Moment, insofern er einen komplett aus dem Handlungsspielraum herauskatapultieren kann, jedenfalls aber mit Sicherheit die Präzision der nächsten Entscheidung schwächt. Das wusste auch Friedrich Nietzsche¹⁶:

Kein Pfad mehr, Abgrund rings und Todtenstille! —

So wolltest du's! Vom Pfade wich dein Wille!

Nun, Wanderer, gilt's! Nun blicke kalt und klar!

Verloren bist du, glaubst du — an Gefahr.

Wie seltsam, lieber Wanderer Franz Schuberts, auf deiner Winterreise¹⁷, der Bruchstelle der Romantik entlang („ach und fällt das Blatt zu Boden, fällt mit ihm die Hoffnung ab“), mit deiner dein Haupt umflatternden Krähe, dass auf etwas zu hören und aufzuhören sprachlich beinahe in eins fällt.

Und so dialektisch wie dein Gesang das sprachlich ununterscheidbare Schubertsche Hin- und Herkippen zwischen sich das Leben nehmen und sich das Leben nehmen ausdrückt, Dietrich Fischer-Dieskau, so dialektisch und zugleich undialektisch, machen

¹⁵ TW Adorno, „Minima Moralia“, Diesseits des Lustprinzips, Suhrkamp, Frankfurt, 1974

¹⁶ Friedrich Nietzsche, „der Wanderer“

¹⁷ „Winterreise“, Franz Schubert, Dichtung: Wilhelm Müller

wir, die Studierenden des Studiengangs für freie Improvisation, immer wieder die Erfahrung dass die einzelnen Teile einer Improvisation dann sich am genauesten ineinanderfügen, wenn man sie nicht aufeinander bezieht, sondern im Spiel sich vollständig in ihnen befindet und die Form daraus sich ergeben lässt. Und dass das Ende eines Stücks sich dann urgewaltig und plötzlich von ganz allein ergeben kann, man fällt raus --- grade noch mitten im Stück wird man kollektiv von der Gewissheit überfallen: Jetzt ist's vorbei. Das sind Ereignisse, in denen man als Subjekt die Erfahrung macht seines Willens enthoben zu sein und sich einem Unwillkürlichen ausgesetzt zu haben. Diese Erfahrung wird dann ein Objekt: Die gelungene Improvisation: Eine kollektive Erfindung, mit einer Komposition vergleichbar, mit Anfang, Entwicklung, Bögen, Konflikten, Auseinanderstrebungen, Auflösungen und einem Ende. Kollektive Erfindung, die zugleich auch subjektive Erfahrung ist. Solche Erfahrungen hinterlassen kleine Risse in der Wahrnehmungszentrale, durch die der Weltraumwind pfeift. Kleine Verschiebungen. Was Cage mit seiner Indetermination bezweckt hat, nämlich die Selbstüberschreitung des komponierenden Subjekts, und die Raumöffnung für das Singulär-Fragmentarische, was für Adorno eine Perlentaucher-Tugend der ästhetischen Meeresbiologie war, geschieht in der freien Improvisation vom Anderen her. In der freien Improvisation wird man vom Anderen her in die Selbstvergessenheit hinein katapultiert. Was einer Ausschweifung aller Sinne gleichkommt, um mit Rimbaud und seinem anderen Ich zu sprechen. Damit das gelingen kann, braucht es die Fähigkeit sich dem Unwillkürlichen auszusetzen. Diese Fähigkeit lässt sich nicht schulen, höchstens stören. Man muss die Bereitschaft dafür aufbringen. Man wird darin auch nicht besser, der Moment des Ereignisses dem Unwillkürlichen ausgesetzt zu sein, ist pures Existieren. An diesem Puren lässt sich nicht herumkritteln. Konstitutiv für das Gelingen der Erfahrung eines solchen Ereignisses, ist die Bereitschaft zu scheitern. Nervosität, Angst, Aufregung muss dabei kein Hinderungsgrund sein, sie kann den Katapult noch kraftvoller machen, wenn sie eingespeist wird, in die Bereitschaft zu scheitern.

Ich möchte jetzt Hannah Arendt hören, die Klang und Sprache in Bezug auf Walter Benjamin auseinandernimmt:

„[...] das Wort und nicht der Satz bringen für Benjamin Wahrheit an den Tag. Wahrheit, wie man in der Vorrede zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nachlesen kann, gilt ihm als ein ausschließlich akustisches Phänomen: „nicht Platon, sondern Adam“, der den Dingen ihre Namen gab, ist ihm der „Vater der Philosophie“. Tradition war daher die Form, in welcher diese nennenden Worte überliefert wurden – auch sie ein im wesentlichen akustisches Phänomen, eine „Überlieferung“, wie Heidegger sagt, in die es „gilt [...] zurückzuhören“. Er fühlte sich Kafka so verwandt, weil auch dieser „keinerlei Weitblick, auch keine ‚Sehergabe‘ besaß, sondern der Tradition lauschte, „und wer angestrengt lauscht, der sieht nicht.“¹⁸

Seltsamerweise können meine Töne und Klangerzeugnisse, beim freien Improvisieren, umso tiefer ich in mich hineinhöre, desto differenzierter von meinen Mitspielern gelesen werden. Umso weiter ich also innerlich von ihnen entfernt bin, desto besser können die Anderen mich erreichen. Eine Art dieses Paradox vom Sehen und Schreiben her zu fassen, von Roland Barthes und Kafka:

Im Grund – oder äußerstenfalls – ist es besser, den Kopf zu heben oder die Augen zu schließen, wenn man ein Photo genau betrachten will. „Die Vorbedingung des Bildes ist das Sehen“, sagte Janouch zu Kafka. Und Kafka erwiderte lächelnd: „Man fotografiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verscheuchen. Meine Geschichten sind eine Art von Augenschließen.“ Die Photographie muß still sein (es gibt dröhnende Photos, ich mag sie nicht): das ist keine Frage der „Diskretion“, sondern der Musik. Die absolute Subjektivität erreicht man nur in einem Zustand der Stille,

¹⁸ „Der Perlentaucher“, Hannah Arendt, in „Arendt und Benjamin“, Suhrkamp, 1986, S. 126

dem Bemühen um Stille (die Augen schließen bedeutet, das Bild in der Stille zum Sprechen zu bringen). Das Photo rührt mich an, wenn ich es aus seinem üblichen Blabla entferne: „Technik“, „Realität“, „Reportage“, „Kunst“ und so weiter: nichts sagen, die Augen schließen, das Detail von allein ins affektive Bewusstsein aufsteigen lassen.¹⁹

Als „Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen“ hat Adorno – 1955, in seinen „Prismen“ - das Denken Walter Benjamins charakterisiert, --- der zum Charakterisierer seines Denkens in einem ähnlich väterlich-zwiespältigen Verhältnis stand, wie Cage zu Schönberg ---, „im Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen hat bei ihm [Benjamin] zum letzten Mal in der Geschichte Mystik und Aufklärung sich zusammengefunden. Er hat des Traums sich entschlagen, ohne ihn zu verraten und sich zum Komplizen dessen zu machen worin stets die Philosophen sich einig waren: Dass es nicht sein soll²⁰.“

Franco Evangelisti²¹: „Cage weist mit seiner verwirrenden Art des Dekomponierens auf etwas hin, was sich von der einfachen Aleatorik unterscheidet. Seine scheinbar antimusikalische Haltung ist antikonformistischer Natur, und, ob man es zugeben will oder nicht, sie ist eine einfache und extrem polemische Denunziation aller Fanatiker und der unzähligen Akademiker unter den gegenwärtigen Musikern, die noch immer in Seelenruhe mit verbrauchten Mitteln komponieren. Cage ist der extremste Schnittpunkt von Verganem und Zukünftigem: man muß sich klarmachen, dass Cage an die Musik glaubt und daß er sie mit seinem bitteren Lächeln erlösen will. Es ist wirklich merkwürdig, dass seine extravaganten Mittel, gerade wenn er für *elektrische Haushaltsgeräte* komponiert, nicht verstanden werden, kündigt das doch klar und deutlich das Ende der traditionellen Musik an.

¹⁹ Roland Barthes, *die helle Kammer*, Suhrkamp, S. 65

²⁰ Jaques Derrida, *Fichus*, Passagen Verlag, S. 17

²¹ Franco Evangelisti, „Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt“, *Musikkonzepte*, 1985, S. 69

Cages Werk will uns sagen, dass die Zeit reif ist, die Konzeption vom Klang zu ändern.“

Hannah Arendt²²: „Es hat seine guten Gründe, daß Benjamins frühe philosophische Interessen sich ausschließlich an Sprachphilosophie orientierten und daß ihm schließlich das zitierende Nennen zu der einzig möglichen, einzig angemessenen Art und Weise wurde, mit der Vergangenheit ohne die Hilfe der Überlieferung umzugehen. Jede Epoche, der ihre eigene Vergangenheit in einem solchen Maße fragwürdig geworden ist wie der unseren, muß schließlich auf das Phänomen der Sprache stoßen; denn in der Sprache sitzt das Vergangene unausrottbar, an ihr scheitern alle Versuche, es endgültig loszuwerden. Die griechische Polis wird solange am Grunde unserer politischen Existenz, auf dem Meeresgrunde also, weiter da sein, als wir das Wort „Politik“ im Munde führen. Dies ist es, was die Semantiker, die mit gutem Grunde die Sprache als das einzige Bollwerk attackieren, hinter dem sich die Vergangenheit verbirgt – ihre Konfusion, wie sie meinen -, nicht verstehen. Sie haben vollkommen recht: Alle Probleme sind letztlich sprachliche Probleme; sie wissen nur nicht, was sie damit sagen.“

Was sagt Polyphem dazu? Er singt was. Was er singt kommt aus dem Schmerz um sein ausgestochenes Auge. Aber dieser Schmerz ist auch eine Trauer. In seinem Lied steckt das langsame Realisieren um das Sterben einer Kultur, die auf der Kriegslist aufgebaut wurde. Kriegslist aus einem trojanischen Pferdesatz: Ich heiße Niemand. Und die ihm das Augenlicht gekostet hat. Ein Verlust über den er nicht hinwegkommen kann, da er an die Wörtlichkeit glaubt und deshalb die List nicht fähig ist zu erkennen: Weil er an die Buchstaben glaubt, kann er nicht erkennen, dass er von ihnen hinters Licht geführt wurde. Auch als er sein Auge noch hatte, konnte er nicht abstrakt Denken. Warum fällt

²² Arendt und Benjamin, S. 96

mir jetzt Kafkas Prozess ein, wo K. am Ende auf einem Parkplatz am Rand der Stadt von den Gerichtsvollziehern mit zwei Messerstichen in den Bauch hingerichtet wird und brechenden Blickes noch sagen kann: Wie ein Hund. Er schämt sich für die Tat derjenigen, die sein Blut vergießen, und sagt zu den Vollziehern des Gesetzes: Ich nehme eure Scham auf mich. Ich möchte Polyphem in der Unmöglichkeit der Möglichkeit des Hinwegkommens über seinen Verlust beistehen. Deswegen hacke ich hier auf der Tastatur herum, unten, in der Höhle der Bibliothek der Musik-Akademie sitzend, neben dem Audiozentrum, die Kopfhörer des Computer-Arbeitsplatzes auf meinen Ohren, nicht um Musik zu hören, sondern damit es stiller ist und mir das Rascheln der Blätter von Partitur lesenden Musik-Studenten vorkommt wie das Rauschen der dänischen Nordsee.

Das Schweigen der Sirenen

von Franz Kafka

Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können:

Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreibenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklungen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.

Sie aber – schöner als jemals – streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.

Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.

Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen

und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild
entgegengehalten.²³

²³ Franz Kafka, Geschichte und Eigensinn, Band 1, Suhrkamp, Frankfurt 1999

Es handelte sich darum aus einem Gedicht ein Halstuch für John Cage zu machen

Nicht lang vor seinem Tod schrieb Benjamin Gretel Adorno einen Traum²⁴:

Was ich sah, war ein mit Bildern bedecktes Stück Stoff, auf dem ich keine anderen Schriftzüge unterscheiden konnte als das obere Ende des Buchstabens *d*, dessen spitz zulaufenden Oberlängen einen extremen Hang zur Spiritualität erkennen ließen. Dieser Teil des Buchstabens war außerdem mit einem kleinen blau gesäumten Segel versehen, und das Segel bauschte sich über der Zeichnung, als hätte es der Wind erfasst. Das war das einzige, was ich „lesen“ konnte...Die Unterhaltung kreiste einen Moment um diesen Schriftzug...Zu einem bestimmten Zeitpunkt sagte ich wörtlich dies: „Il s’agissait de changer en fichu une poésie.“ (*Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen.*)... Unter den Frauen gab es eine, die sehr schön war und in einem Bett lag. Als sie meine Erklärung vernahm, machte sie eine kurze blitzartige Bewegung. Sie zog einen Zipfel der Decke zurück, in die sie auf ihrem Bett eingehüllt lag...Nicht, um mich ihren Körper, sondern um mich die Zeichnung ihres Betttuchs sehen zu lassen, das eine Bilderschrift aufwies, die jener entsprach, die ich „geschrieben“ haben sollte, es ist einige Jahre her, um sie Dausse zu schenken...Nachdem ich diesen Traum geträumt hatte, konnte ich Stunden nicht mehr schlafen, vor Glück.

Jaques Derrida macht das Wort „Fichus“ zum Zentrum seiner Adornopreisrede, die er 2001 in Frankfurt gehalten hat. Von diesem Zentrum aus, das ein Traum Benjamins ist, der aus einem einzigen Wort besteht, kann er sein Denken des Unmöglichen sowohl sichtbar machen, als auch auf viele verschiedene Richtungen hin öffnen:

²⁴ Fichus, Jaques Derrida, Passagen Verlag, S. 28-29

Träumen und glauben, daß man träumt – welchen Unterschied macht das? Und zunächst: Wer hat das Recht, diese Frage zu stellen? Der Träumende, der tief in die Erfahrung seiner Nacht versunken ist? Oder der Träumende beim Erwachen? Könnte im übrigen ein Träumender von seinem Traum sprechen, ohne aufzuwachen? Könnte er den Traum im allgemeinen beim Namen nennen, ihn angemessen analysieren, ja, selbst des Wortes „Traum“ nach bestem Wissen und Gewissen sich bedienen, ohne den Schlaf zu unterbrechen und ihn zu verraten, ja, den Schlaf zu *verraten*?²⁵

Ich möchte sein Zentrum hier als das ausgestochene Auge des Polyphem als zu Grunde liegende (noch warme) Asche spürbar machen, aus der Celans Aschenglorie wächst, als die Zeugin des Zeugen des *Verratenen*, das sich am Ende von Derridas Rede Niemand nennt. Zunächst in einer Ahnung. Ist es nicht gespenstisch dass ausgerechnet Adorno, der sich dazu bekannt hat, dass es die Sprache gewesen sei, die ihm den Wunsch diktiert habe, aus dem Exil im Land der unbegreiflichen Möglichkeiten nach Deutschland zurückzukehren, die Philosophie immer wieder vor ihr Anderes zitiert, vertreten durch die Musik? Derrida (bezogen auf einen Passus aus „Minima Moralia“):

Die Philosophie muß (bei Adorno) vor dem Traum, vor der Musik, vertreten durch Schubert, vor der Dichtung, vor dem Theater und vor der Literatur, hier vertreten durch Kafka, Rede und Antwort stehen.²⁶

Adorno, der ja als Kind einer Opernsängerin schon im Uterus neben dem Herzschlag, den Geräuschen der Organe, der Lunge, dem Verkehrsrauschen draußen, aber auch dem Rauschen der Strömungen des Blutes und des Lymphsystems, auch ihre Stimme und

²⁵ ebd. S. 13

²⁶ ebd. S. 14

Singstimme gehört haben muss und etliche Male in ihrem Bauch von ihr gesungene Konzerte erlebt haben.

4.5 Monate nach der Befruchtung ist unser eigentliches Hörorgan, das Labyrinth, mit der Cochlea, komplett fertig. Noch erstaunlicher ist, dass es gleich in seiner endgültigen Größe fertig ist. Wir alle wachsen bis wir 18 oder 19 sind, wir besitzen nur ein einziges Organ, das seine endgültige Größe erreicht, lange bevor wir geboren werden: Unser Innenohr. [...] Wie früh der Hörsinn in der Ontogenese des Lebens einsetzt, wird noch deutlicher bei Wesen deren Lautsinn ähnlich reich entwickelt ist wie der der Menschen, bei den Vögeln. Da Piepen und Zirpen die kleinen noch nicht ausgeschlüpften Küken bereits im unversehrten Ei. (Piepen und Pickgeräusche von Küken-Schnäbeln, an der Innenseite ihrer Eier-Schalen): Sie täten das nicht, wenn sie nicht hören könnten, in ihrer dünnen, sie schützenden Schale, ja, Konrad Lorenz hat beobachtet, das junge Enten noch im Ei die Stimmen ihrer Eltern von denen anderer Enten unterscheiden können.²⁷

Das Ohr ist unser erster Weltzugang, lang bevor wir etwas von Sprache, Wörtern oder Zeichen ahnen, lange auch bevor wir uns als Ich denken oder fühlen könnten, nehmen wir über die Hörschnecke Welt auf. Dies geschieht nicht losgelöst von der Mutter, sondern in Symbiose mit ihr. So hat Adorno also in Symbiose mit seiner Mutter als noch ungeborenes Kind Konzerte gehört und zugleich mit der Mutter miterlebt, war Teil einer Sängerin beim Singen, so als würde er, noch stimm-, bewusst-, und sprachlos, selbst singen. Als singendes Organ seiner Mutter, rumpelndes Gedärm, Bauchredner. Ist nicht dieser Zustand vergleichbar mit dem dunklen Gewässer der Selbstvergessenheit, in dessen Tiefen man bei der freien Improvisation vom Anderen her gezogen eintaucht und vorstößt? Hat Adorno im Mutterbauch mit seiner Mutter nicht ziemlich genau das

²⁷ Joachim-Ernst Berendt, „Muscheln in meinem Ohr“, ORF, 1989

erlebt, was ich hier als Kern der freien Improvisation versuche herauszuarbeiten? Ja, und hier im Text streckt es jetzt zum ersten Mal das Köpfchen in die Sprache raus. Die Sinne auf der Grenze zwischen dem Affektiven und dem Perzeptiven hin und herkippen lassen, aktiv-passiv, intransitiv, in einem mit einem Anderen. Die Ebene des osmotischen Klang-Organismus, die man in gelingenden Improvisationen erreicht, wo es zur Auflösung der Subjekt-Objekt-Dualität kommt, wo die Töne derart ineinanderverwoben, verwirrt sind, dass man gemeinsam einen fliegenden Teppich bildet und zu seinen eigenen klangfarbigen Mustern, Ornamenten, Rhythmen anfängt durch die Luft zu tanzen und wo man am Ende durch dieses kollektiv gefundene, vielleicht erspielte Nadelör in die Welt gefädelt wird? Das ganz spezifisch Unversöhnliche, mit dem Adorno Sprache als Waffe gebraucht um Welt zu entlarven, die immer wieder als Maske erscheint, für eine Gestalt, die ihre eigene musikalische Beschaffenheit verunmöglicht, könnte aus der Sehnsucht resultieren, in den musikalischen Urzustand den er im Mutterbauch erlebt hat, zurückzukehren: Die destruktive Form des Paradoxons der Möglichkeit des Unmöglichen. Würde auch meine eigene Mordlust erklären, von der ich beim Üben der schwierigen Barock-Technik manchmal überfallen wurde, und dem überwältigenden Impuls den 108 Jahre alten Corpus meiner Geige an der Wand meines Übzimmers zu zertrümmern. Dass die Ahornknochen aufsplintern und man das offene Fleisch sieht! Die Trümmer meiner Geige, aus der ich mich und den einfach nicht aufblühen wollenden Klang nicht befreien konnte, bringe ich dann als Corpus delicti meinem Geigenlehrer Max Flückiger: du bist schuld dass ich nicht auf die Welt kommen konnte! Denkt man Adorno neben John Cage als einen der zentralen Köpfe am Ursprung der neuen Musik, aber noch grundlegender als Ur-Impulsgeber der kritischen Theorie und der Frankfurter Schule, die von den Hörsälen ausgehend zu den 68-er Studentenrevolten und dem deutschen Herbst geführt hat, und an deren Ende für Adorno eine junge, nun gegen ihn revoltierende Studentin, als Jeanne d' Arc mit entblößten Brüsten, in den Hörsaal gestürmt kommt, sein Seminar

unterbricht und für seinen baldigen Tod durch Schock wegen Gespenstereinbruch sorgt, hätte man ein Bild für die uralte, unheilbare Wunde Polyphems: Er ist eine Frau. Er ist die Frau und die Wunde, für deren Heilung Adorno mit jedem geschriebenen Wort sprach und sie zugleich bewachte und offenhielt. So unversöhnlich wie er die Musik liebte und sich als schlafender Komponist ihrem dunklen, mythischen Leib hingeben wollte, kamen ihm Sätze wie dieser: „Die vollends aufgeklärte Welt strahlt im Zeichen triumphalen Unheils!²⁸“ Walter Benjamin antwortet (natürlich hochgradig indirekt und verschlungen) darauf: „An allem was mit Grund schön genannt wird, wirkt paradox, dass es erscheint.“

Marguerite Duras: Sie hören dem Brausen des Meeres zu, welches anfängt zu steigen. Diese Fremde, sie liegt da im Bett, auf ihrem Platz, in der weißen Tuchlache. Durch das Weiß erscheint ihre Gestalt dunkler, auch schärfer umrissen, als es ein lebloser tierischer Umriß wäre, als es jener des Todes wäre.²⁹

Benjamin verwirklichte das was Adorno in all seinen schriftstellerischen Großtaten nicht gelang: Er machte Musik mit den Wörtern. Hannah Arendt:

Was an Benjamin so schwer zu verstehen war, ist, dass er, ohne ein Dichter zu sein, *dichterisch dachte*, und dass die Metapher daher für ihn das größte und geheimnisvollste Geschenk der Sprache sein musste, weil sie in der „Übertragung“ (die Metapher in ihrem ursprünglichen, nicht allegorischen Sinn von *metapherein*, „herübertragen“) es möglich macht, das Unsichtbare zu versinnlichen (...) und so erfahrbar zu machen.³⁰

²⁸ Adorno/Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung“, Suhrkamp Frankfurt, Seitenzahl verschollen
²⁹ zitiert von Maurice Blanchot, „die uneingestehbare Gemeinschaft“, Mathes und Seitz

³⁰ Arendt und Benjamin, S. 97

Adorno schrieb: „Der Faschismus hat sich in der Massenkulturindustrie verkappt³¹.“ Und hörte dabei vielleicht im bassdrumfixierten massentauglichen, stadionfüllenden Rocksong, den pervertierten Herzschlag seiner Mutter im Uterus. Deshalb sein Bedürfnis zwischen E- und U-Musik zu unterscheiden. Deshalb seine, für Adornos Scharfsinn erstaunlich kurzsichtigen Essays, in denen er den Jazz verunglimpfte. U-Musik als eine pervertierte Uterus-Musik. Sigmund Freud: „Das Gegenteil von Spiel ist nicht Ernst, sondern Wirklichkeit“. Spiel ist etwas Libidinöses, im Spiel lernen wir von der Mutter Unterscheidungsvermögen, Roland Barthes schreibt: „Schreiben heißt mit dem Körper der Mutter zu spielen³²“. In diesem Spiel lernen wir von der Mutter auch den Umgang mit dem Trieb: Was darf rein, was darf nicht rein, was ist aa, was ist baba³³. Ist in der Vorstellung einer neuen Musik, die sich ernste Musik nennt, nicht eine spezifische Form des Triebhaften verdrängt, die sich voller Esprit in der Mozärtlichkeit ausgedrückt hat? Einem mozärtlichen Spieltrieb, der uns, laut Schiller, mit unsern Kindern und den Tieren gemeinsam ist und verbindet³⁴ ? Den es beim Vogel Charly Parker gab, was Adorno nicht piepen hat hören wollen? Aber hat, was Adorno vorausgesehen hat, die Massenkulturindustrie nicht auch die Libido okkupiert³⁵? Ist nicht das Erlebnis eine Ware in einer Welt zu sein, in der alle Waren käuflich sind, die wie ein Rundum-Care-Paket uns von einer Zuckerwatte zu einer verführerischen, gepiercten Zunge oder Brust, dann zu einem Techno-Lied das alle meine Glieder zucken lässt, stürzen lässt, die Verwirklichung der Vorstellung einer künstlichen Mutter, oder eines künstlichen Uterus? Sodass man aus dem Elternhaus direkt ins Haus dieser künstlichen Mutter fallen kann, ohne schmerzhaftes Schwellenerfahrung, ohne schwierigen, nervenaufreibenden, zuweilen regressiven Reifeprozess, in dem man als Fisch auf dem Trockenen landen könnte und in Not geraten? Ist das Fehlen des

³¹ Aus dem Kopf zitiert

³² Roland Barthes, „Fragmente einer Sprache der Liebe“, Suhrkamp, Frankfurt, Seitenzahl verschollen

³³ Alexander-Kluge im Gespräch mit Bernard Stiegler „der Philosoph als fliegender Fisch“, dctp, 2015

³⁴ Friedrich Schiller, „Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen“

³⁵ Bernard Stiegler, die Logik der Sorge, edition unseld

Reifeprozesses und die immer erfolgreichere Vermeidungsstrategie überhaupt irgendwelche negativen Erfahrungen zu machen, Voraussetzung für einen Umgang mit sexuellen Beziehungen, bei dem man in den begehrten Körper nicht mehr investiert, nur noch spekuliert³⁶? Wiederum ist es Walter Benjamin, der in der Einbahnstrasse den Satz liefert, in dem es mannigfaltige Ausgänge für Adornos prophetische Ausweglosigkeit gibt: „Wer geliebt wird, hinter dem schließt sich der Abgrund des Geschlechts und der Familie.“ Aber war nicht das größte Massenkultur-Ereignis in der Musikgeschichte, das noch immer wie ein Schock und kein bisschen entfaltet in unseren Gliedern steckt, in unsren Köpfen, Körpern summt und brummt, als ein U-Pedant vielleicht zu Cages E-Ereignis 4'33 Min., Woodstock? Summer of love. Dort wo die Liebe als dicke Hummel – die ja nach physikalischen Gesichtspunkten unmöglich fliegen können dürfte --- angebrummt gekommen ist und seitdem im Leib der Gesellschaft summt. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit und der Musik wird angekündigt: „Dort, auf einem Acker, hinter dem und dem Hügel, wird die Liebe erscheinen“ und 500.000 Männer und Frauen gehen hin. In der Presse hieß das dann: Der geniale Musiker Jimmy Hendrix hat die Nationalhymne zerfetzt³⁷. Hier ist ein Unglücks-Schema der Moderne zu erkennen, die Revolution frisst ihre Kinder, so etwas wie die destruktive Form des Paradoxons der Möglichkeit des Unmöglichen. Seit einigen Jahrzehnten kommt es mitten unter uns Menschen immer wieder zu ungeheuren Durchbrüchen, und kurz danach berichten dieselben revolutionären Kräfte, die zu diesem Durchbruch geführt haben, mit denselben Mitteln wie die Aufständischen, dem Wachbewusstsein: Es war nichts. Varianten von Adornos: „Dass es nicht sein soll“. Aber es gibt Überlebende, Füchse. Einer von Ihnen heißt Fred Frith. Und er war damals Teil eines Ausläufers dieser Bewegung. Revolutionäre Welle aus Woodstock. Angeführt von den Rolling Stones, Bob Dylan, Janis Joplin, Frank Zappa, Patti Smith, Velvet Underground. Und

³⁶ Bernard Stiegler, ebd.

³⁷ Friederike Kretzen, krumm zitiert, „Natascha, Veronique und Paul“ Stroemfeld

nochmal Janis Joplin. Freiheitsbewegungen in der Musik, die ein Massenphänomen wurden und zu Studentenrevolten geführt haben, oder daraus entstanden. Er war einer dieser wilden Rockmusiker, Avantgarde der Romantik und Nachhut der Sturm und Drang-Zeit, Leute, Legenden, die zugleich Musiker und Dichter waren. Und genau deswegen sehr bald mundtot gemacht oder umgebracht wurden. Auf dem Blatt, auf dem Zeichentisch, von sich selbst, den Drogen, in Wirklichkeit, aber am eindringlichsten im Imaginären, in der Konzeption, dem Geburtsvorgang der Ideen und Vorstellungen, im Vorsprachlichen und im Uterus der Phantasie, dort wo das was nicht sein soll, sich hin geflüchtet hat. Irgendwie hat er es zuwege gebracht unter dem Zugriff der Bildgebenden Verfahren durchzutauchen und viele Jahre später in Europa wieder hervorzukommen, als Professor für freie Improvisation, an der Musikhochschule Basel. Freie Improvisation. Die eine Form der studentischen Unruhe ist, die vielleicht zum entscheidenden Ausbruch erst noch kommen wird. Auch wenn Frith das niemals so nennen würde. Ermessen an seiner Biographie, seiner Lehrpraxis und dem was er mir beigebracht hat, sehe ich ihn als einen der weltweit wirksamsten Verfechter, für die Aufhebung der Unterscheidung zwischen E, U, A und O. Sogar vielleicht derjenigen zwischen A- und B-Musik?

Fred Frith³⁸: „...a quotation that it is very close to [...] what I think about music...of Andre Cartier-Bresson: ‚Photography is a way of shouting, of freeing oneself, not of proofing, or asserting once originality, it’s a way of life.‘“

Ich, die Frau Polyphem, stand am 3. Januar 1898 in Turin auf der Strasse, vor einer Schenke. Weil ich nicht begriffen habe, dass Niemand nicht niemand war, sondern Odysseus, habe ich mich vor lauter Schmerz, namenloser Schmerz, getarnt von einem Namen, in seine Kriegslust verwandelt: Ich stand dort als trojanisches Pferd. Ich weiß

³⁸ „Step across the boarder“, 17’10-18’12 min. Nicolas Humbel, Werner Penzel, RecRec Music, 1990

nicht, ich wollte nicht weiter. Vielleicht konnte ich auch nicht. Deswegen ist der Kutscher ausgestiegen und hat mit der Peitsche auf mich eingeschlagen. Plötzlich kommt ein bleicher, schnauzbärtiger Mann angerannt, fällt dem Kutscher in den Arm, und mir weinend um den Hals. Verbirgt schluchzend sein Gesicht in meiner Mähne. Später habe ich dann erfahren dass es der Philosoph Friedrich Nietzsche gewesen ist. Er ist damals von einem listigen Fremdenführer in ein Freudenhaus geführt worden, vielleicht wollte er ihm helfen über seine Traurigkeit hinwegzukommen. Als Nietzsche mitten im schönsten, duftenden Salon gestanden hat, und sich der Abgrund seines Geschlechts vor ihm geöffnet hat, die Sirenen saßen auf der Chaiselongue und fächelten sich Luft zu, wurde Nietzsche um ein Haar irre. Da sah er das Klavier, ging wie im Traum, wie von Geisterhand geführt zum Klavier, schlug ein paar Akkorde an, spielte etwas aus dem Kopf, etwas von Mozart, oder Beethoven, und schlug in die Tasten, und konnte sich aus dem Gespenster-Bann, den er mit der Musik für eine Minute gebrochen hatte, ins rettende Licht der Strasse retten. Später schrieb er: Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht! Ein paar Jahre später ist er dann ganz verrückt geworden. Im Moment als ihn der Wahnsinn ergriffen hat, hat er angefangen zu singen. Die Nachbarn haben es nicht ausgehalten und Nietzsche musste von seinen Freunden abgeholt werden, die ihn dann ins Irrenhaus gebracht haben. Er hat die ganze Fahrt über nicht aufgehört zu singen.

Aber was ist mit dem Halstuch für Cage?

Auf das bucklicht Männlein bezieht sich Hannah Arendt in ihrem Essay über Walter Benjamin: „Der Bucklige“: „Verse aus diesem vielleicht unheimlichsten Gedicht der an Unheimlichem so reichen Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* hat er in den Schriften wie im Gespräch immer wieder zitiert.“³⁹ Ist nicht schon der Name *Des Knaben Wunderhorn* beinah ein Synonym, für das was ich die Hörschnecke des ungeborenen Adorno im Uterus nenne? Sind nicht Lieder und Märchen, wie das bucklicht Männlein, in ihrer wichtigsten Funktion genau das, womit die Mutter die alte Wunde, von der ich hier spreche, jeden Abend mit dem Balsam ihrer Erzählstimme, einem Lied, und einem Gutenachtkuss zu heilen sich bemüht? Auch versucht ein Stückweit zu beruhigen, denn es ist ja diese Wunde, die uns als Kinder nicht einschlafen lässt, die uns Angst macht vor dem Schlaf, vor Morpheus, vor dem Versinken in einen Urzustand, aus dem man nicht mehr hochkommen will, wenn dann verbunden mit einem grellen Schrecken, der an die Geburt erinnert. Oder aufgeschreckt aus einem Alptraum, dessen Druck sich wohl auch der Wirkung dieser Wunde verdankt und die mit dem Märchen, dem Lied, dem die einbalsamierte Wunde wenigstens auf die Zeit einer Nacht verschließenden Gutenachtkuss. Diese Versöhnungs-Arbeit kann auch ein emanzipierter Vater nicht übernehmen: Es muss der mütterliche Körper sein, der den Zwang aus ihm herauskommen zu müssen, Zwang der die Wunde überhaupt erst geschlagen hat, besänftigen kann⁴⁰.

³⁹ ebd. S.47

⁴⁰ So wie nur die Mutter das Ärmchen des Grimmschen eigensinnigen Kindes, das immer wieder durch die Grabdecke empor wächst und dem lieben Gott droht, durch den Schlag mit der Rute dazu bringen kann, sich hereinzuziehen und endlich Ruhe zu haben und zu geben, im Grab.

Will ich in mein' Keller gehen,
will mein Weinlein zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Tät mir'n Krug wegschnappen.

Will ich in mein Küchel gehen,
Will mein Süpplein kochen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.

Hannah Arendt: [...] am Ende der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, als er den eigenen Tod antizipierend „jenes ‚ganze Leben‘, in den Griff bekommen möchte, „von dem man sich erzählt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht“ – hat er klar ausgesprochen, wer der „Bucklige“ war, der ihn ein Leben lang bis in den Tod begleiten sollte und vor dem es ihm so früh schon gegraust hat. Die Mutter hätte es ihm verraten. „Ungeschick lässt grüßen“, hatte sie wie Millionen anderer Mütter immer gesagt, wenn sich eine der unzähligen kleinen Katastrophen, welche die Kindheit durchziehen, ereignet hatte. Und das Kind weiß natürlich, was es mit diesem seltsamen Ungeschick auf sich hat und daß die Mutter vom „bucklicht Männlein“ spricht, von dieser personifizierten Tücke des Objekts, die einem ein Bein stellt, wenn man hinfällt, und die Gegenstände aus der Hand schlägt, wenn man etwas zerbricht. Aber erst der Erwachsene weiß, daß nicht er das Männlein [...], sondern das Männlein ihn „angesehen hatte“ und daß das Ungeschick ein Mißgeschick war. Denn „wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen.“⁴¹

⁴¹ ebd. S. 47

Improvisierende Musiker kennen den Blick dieses Männleins, sind aber der Fähigkeit, zwischen der personifizierten Tücke des Objekts und sich selbst unterscheiden zu können, oft beraubt. Wer von dem Männlein bei einem Konzert im falschen Moment angesehen wird, dem zerbricht das Porzellan des Vertrauens der anderen Musiker zwischen den Fingern, die ihm zwischen den Tönen, die ihm nicht mehr aus den Saiten herauskommen wollen, abhanden kommen.

...komische Töne, die sich wie Mäuse im Loch verstecken, weil sie ahnen dass sie, kämen sie zum Vorschein, sofort von meiner Tatze erschlagen werden würden...

Auch die Pausen zerbrechen, die Intonation zerbricht, jedes Gefühl für Timing zerbricht im Zeitgefühl, das flöten gegangen ist. Die Stimmung verzieht sich im Wirbelkasten, weder Dissonanz noch Konsonanz können in Erscheinung treten, keine Reibung, kein Streicheln, keine Übereinkunft ist möglich. In Einzelteile zerbrochen liegt man nach einem solchen Stück auf der Bühne verteilt da und nimmt mit gesenktem Haupt den Applaus entgegen, als hätte man gar keinen Kopf mehr --- und kopflos, wie ein geschlachtetes Huhn, ist man ja auch aus dem Stück geflohen, geflattert gekommen, einem zerbrochenen Stück das nicht sterben konnte (davon) --- sondern ein grausiges Ende nach sich zog, dessen Endlosigkeit jedem Zuhörer, aber schärfer noch den Spielenden in die Knochen gefahren ist, wie das Gegenteil der Verführungskraft des Gesangs der Sirenen. Hier ein Bild, oder eine Obhut für die versammelte, nahezu radioaktive Strahlkraft der Knochen, der in solchen Momenten am Gestade der Sirenen gestrandeten Musiker:

Friederike Kretzen: "Er (der Künstler Hiroshi Sugimoto) fotografierte in den glamourösen amerikanischen Lichtspieltheatern der 30er Jahre und in den Autokinos der 50er Jahre jeweils ganze Filme. Die Belichtungszeit dauerte so lange

wie der Film. Dabei zogen tausende Einzelbilder vorbei und schwärzten das Negativ. Im Abzug erscheint dann die Filmleinwand als strahlende weisse Seite, die den Raum illuminiert. In diesen Fotografien leuchtender weisser Filmleinwände, in denen der gesamte Ablauf eines Films zwar nicht sichtbar, aber als Licht anwesend ist, sehen wir etwas, das wir ohne diese Fotografien nicht sehen könnten. Wir sehen nämlich verschiedene Zeiten, verschiedene Räume, Handlungen und Bewegungen aufgehoben und bewahrt im leuchtenden Weiss der Leinwand. Wir werden also etwas ansichtig, das imaginär ist, und dieses Imaginäre ist eine Konzeption."

Aber, Cage würde sich im Grab umdrehen: Solche Brüche, auf offener Bühne, werden bestraft. Wer zu oft von dem Männlein angesehen wird, mit dem will keiner mehr spielen. Dem wird das Vertrauen, das ihm unter den Händen zerbrochen ist, entzogen. Nicht nur er, auch die anderen Musiker, haben das Unterscheidungsmerkmal zwischen Ungeschick und Missgeschick im Essay von Hannah Arendt verloren. Dem Musiker, der die uralte Schuld an solchen Brüchen aus dem Konzertsaal trägt, kann man nur raten an diesem Abend nicht mehr ans Meer zu fahren, kein Messer mehr in die Hand zu nehmen, keine Geliebte mehr anzurufen und sich am besten sofort ins Bett zu legen. Um dort auf den Schlaf zu warten, der – als hätte man selbst den Schlaf vergrault – lange auf sich warten lassen wird. Die Schuld am Bruch des Rückgrats der Improvisation, dem Misslingen ihres Endenkönnens, aus dem Konzertsaal nach Hause tragen zu müssen, erträgt nur jemand, der anfängt sich mit dem Tod, wenn nicht auseinander, so doch in ein Einvernehmen zu setzen. Der anfängt im Traum mit dem Tod zu sprechen:

Jaques Derrida: „Von Benjamin zugleich gelesen und geschrieben, stünde dann der Buchstabe **d** für die Initiale seiner eigenen Signatur, als wollte Detlef [der Name mit dem er die Briefe an Gretel Adorno unterschrieb] sich zu verstehen geben: „*Je suis le fichu*: „Ich bin dieses Halstuch“, ja, als wollte er aus dem *Camp de travailleurs*

volontaires, weniger als ein Jahr vor seinem Selbstmord, und wie jeder Sterbliche, der ich sagt, in seiner Traumsprache zu sich sagen: „*Moi, d, je suis fichu*“: „Ich, **d**, bin fertig, mit mir ist es aus“. [...] Vor allem dann, wenn man nicht ausschließt, daß in diesem Würfelwurf der Traum, wie Werner Hamacher mir zuflüstert, zugleich den Vornamen der ersten Frau Benjamins, aber auch seiner damals schwer erkrankten Schwester ins Spiel bringt: Dora, im Griechischen die abgeschürfte, zerkratzte oder geschundene Haut.⁴²

Nach einem solchen Konzert, in dem ich der Schuldige war, daran dass das Stück nicht aufhören konnte, Schuld also daran nach Hause tragen musste, dass alle beteiligten Musiker noch immer vom Blick des bucklichten Männleins festgebannt auf der Bühne auf ihren Stühlen hockten und nicht mehr und nie mehr dort von der Stelle kommen würden, in den Ohren das immer noch nachdröhnende, nicht enden könnende Stück, merkte ich dass ich nicht nach Hause gehen konnte. Ich ging in eine Bar, schnorrte mir eine Zigarette und setzte mich ins Fumoir. Da kam einer der Musiker, mit denen ich gespielt hatte, ein Querflötist, die Treppe zum Fumoir hoch, und ich sah den unkoordinierten Bewegungen seiner Glieder an, dass auch er sich noch nicht erholt hatte. Er hatte wohl auch schon was getrunken. Bemerkte mich nicht und ich spürte wie sein Blick sich hob und im nächsten Augenblick meinen treffen würde. In diesem Moment wusste ich, in einem Anflug von Hellsicht, dass ich für ihn das bucklicht Männlein sein würde. Unheimlich und sehr merkwürdig war die Gewissheit, dass mein Blick, wenn ich ihn nicht senken würde, tödliches Potential hätte. Vom Teufel geritten blieb ich mit dem Blick in der Bahn, sie trafen sich und der Querflötist stolperte, fiel die letzten zwei Stufen die Treppe hoch, drehte seinen Körper ungünstig durch die Luft und fiel. Schlug schwer auf, schlug sich am Tischbein, das, wenn es mit rechten Dingen zugegangen wäre, für seinen Kopf unerreichbar hätte sein müssen, die Nase auf. Die

⁴² Fichus, S. 31

Umstehenden sahen aus als hätten sie ein Gespenst gesehen. Ich holte an der Bar Tempos, und versuchte ihm eins unter die Nase zu halten. Er wollte aber von mir nicht angerührt werden, wollte mich nicht ansehen, wollte weg aus diesem unheimlichen Dunstkreis des bucklichten Männleins, das, wenn man ihm als Erwachsener begegnet, nicht begriffen werden kann.

Wenn die Wunde den Schmerz enthält, ein 4,5 Monate währendes Lied im Uterus entbehren zu müssen, und die Mutter durch das Lied und die Wörter der Verse des bucklichten Männleins ihr Kind versucht zu versöhnen, mit der Unmöglichkeit je wieder über die Grenze, zu diesem Lied im Uterus und zur damit verbundenen mütterlichen Symbiose zurück zu können, und diese Versöhnung die Angst vor dem Tod stillt, dann ist es interessant dass die Gefahr, die gebannt werden muss, im Blick des Männleins liegt. Geht es doch eigentlich um eine Katastrophe, die der Hörsinn und nicht das Auge erlitten hat. Bedroht der Blick das ersehnte Lied? Wenn Kafka schreibt seine Geschichten seien eine Art Augenschließen und Barthes sagt, um ein Foto sehen zu können, müsse man es aus dem Blickfeld nehmen, wenn Arendt über Benjamin schreibt, er versuche die Geschichte, die Philologie, die Philosophie als akustische Phänomene wahrzunehmen, also in die Zeit hinein zu hören, scheint es um genau diese Bedrohung zu gehen. Möglicherweise geraten wir in der frühesten Kindheit in ein unaufhebbares Spannungsfeld zwischen Ohr und Auge. Ein Kampf in dem es darum geht das Uterus-Lied vor dem Licht der Bedeutungen der Welt, der Zeichen, der Sprache, der Gesichter und Blicke, der Semantik, die der Sehsinn einströmen lässt, zu verteidigen. Dass die freie Improvisation ein Versuch ist Ahnungen des Uterus-Liedes einzufangen, was auch ein Hineinhören in den Raum der Toten, der Geschichte und der Musik ist, erfährt eine Bestätigung im Augenschließen vieler Musiker, sobald sie tief in die musikalische Bewegung eintauchen. Stillen, sagt die Sprache zum Aufnehmen von Muttermilch, ein Vorgang, der den Säugling scheint's zugleich nährt und mit dem visuellen Übergriff der

Sichtbarkeit hilft zu versöhnen.

Alexander Kluge: Das heißt also die Bilder die der Körper macht, die das Leben macht, die sind weitgehend nicht abbildbar, die sind eine Mischung aus Musik, Bewegung und Form. Geometrisch sind sie nicht, Musik sind sie auch nicht ganz, aber etwas dazwischen.

Hans Belting: Deswegen greifen auch die heutigen Bildtheorien, oder Medientheorien, die alles Geschehen, was überhaupt noch beobachtbar ist, in Medien und Bilder verlegen, letztlich nicht.

Kluge: Weil der Kern, der Attraktor sind unsichtbare Bilder, nicht wiedergebbare Bilder.

Belting: Nicht reproduzierbare Bilder.

Kluge: Zwischen Menschen gibt's die sehr wohl, aber eben zwischen Menschen.

Belting: Dabei entsteht natürlich eine Gesichtseinübung schon zwischen Mutter und Baby, denn das Gesicht der Mutter ist ja das erste Gesicht was sich einprägt und das Kind muss sozusagen, was ein französischer Psychologe sehr schön mal entwickelt hat, muss von dem Gefühl im Bild zu sein, im Gesicht der Mutter zu sein, in die nächste Phase kommen, vor dem Bild zu sein und vor dem Gesicht zu sein und damit das Bild zurückzufordern, wenn er's nicht sieht, aber zu wissen dass er nicht im Bild ist und dann das Bewusstsein des Betrachters entwickeln, der ein Bild anschaut, was nicht er selbst ist.

Kluge: So dass also Menschen den ersten 3 Tagen ihres Lebens das ganze Leben lang nachjagen. Etwas war da, und es ist verschwunden. Und diese verschwundenen Bilder sind der Kunst vorgeschaltet, das ist mächtiger als die Künste, obwohl sie davon handeln⁴³.

⁴³ Dctp, „Eine Geschichte des Gesichts“ Wissenschaft und Technik, 13.06.2013, 39,20-41,30

So wie die Entdeckung der Zentralperspektive in der Renaissance zur Bildung des bürgerlichen Ichs und in der Folge zum Kolonialismus geführt hat, haben wissenschaftliche Erkenntnisse über die Inkonsistenz der Realität unserer Wahrnehmung zu Apparaten geführt, die den Subjektbegriff sowohl erschütterten als auch neu ausrichteten und zu Revolutionen in der Kunst geführt haben. So hat die Entdeckung, dass wir die Welt verkehrt herum sehen, und sie im Kopf erstmal vom Kopf auf die Beine stellen müssen, zur „epistemischen Maschine“ Kamera Obskura geführt und diese zur Photographie. Roland Barthes entwickelte 1979 mit seinem Buch „die helle Kammer“ eine Wesensbeschreibung der Photographie, mit der er zeigen konnte, dass die Photographie alle anderen Bilder, auch die von uns selbst, erdrückt. „Beim Anblick von Kaffeehausbesuchern bemerkte jemand nicht zu Unrecht: ‚Sehen Sie doch, wie tot sie wirken; in unserer Zeit sind die Bilder lebendiger als die Menschen.‘ Eines der Kennzeichen unserer Welt ist vielleicht diese Umkehrung: unser Leben folgt einem verallgemeinerten Imaginären.“⁴⁴ Das fand er heraus anhand einer genauen Selbstuntersuchung und der archäologischen Ausgrabung auf dem Grund seines Blicks, auf Photographien, die ihn etwas angingen. Er wurde fündig in der Erfahrung eines singulären Ereignisses, beim Anblick einer Photographie seiner Mutter, die ihn, ähnlich wie das bucklicht Männlein im tückischen Objekt, plötzlich aus der Photographie heraus zurück anblickte:

„Dieses eine Mal gab mir die Photographie ein ebenso starkes Gefühl der Gewissheit wie die Erinnerung, so wie es Proust empfand, als er eines Tages, während er sich bückte, um die Schuhe auszuziehen, plötzlich in seinem Gedächtnis das wahre Gesicht seiner Großmutter entdeckte, „deren lebendige Realität sich zum ersten mal in einer unwillkürlichen und vollständigen Erinnerung wiederfand.“ [...] Man könnte auch sagen (denn ich versuche diese Wahrheit zu benennen), daß diese

⁴⁴ Roland Barthes, „die helle Kammer“, S. 129

PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten für mich wie die letzte Musik war, die Schumann schrieb, bevor er in Umnachtung sank, dieser *erste Gesang der Frühe*, der mit dem Wesen meiner Mutter und zugleich mit dem Kummer, den mir ihr Tod bereitet, in Einklang steht; ich könnte diesen Zusammenklang nur durch eine unendliche Folge von Adjektiven beschreiben; ich will es mir ersparen, bin aber gleichwohl überzeugt, daß dieses Photo sämtliche möglichen Prädikate auf sich vereint, aus denen das Wesen meiner Mutter bestand und die umgekehrt auf den Photos von ihr, auf denen mir etwas fehlte, ausgelassen oder teilweise verändert worden waren. Diese Photos, welche die Phänomenologie „Gegenstände überhaupt“ nennen würde, waren nur analog, riefen nur ihre Identität, nicht ihre Wahrheit hervor; die PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten aber war tatsächlich wesentlich, sie verwirklichte für mich, auf utopische Weise, *die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen.*“

Hans Belting, 34 Jahre später, in seinem Buch „eine Geschichte des Gesichts“: „Der Stand der Debatte seit der digitalen Wende lässt sich leicht resümieren. Wo ein Gesicht aus multiplen Gesichtszitaten zusammengesetzt werden kann, entsteht ein virtuelles Gesicht, das sich jeder Referenz auf einen natürlichen Träger, auf ein bestimmtes Gesicht, entzieht. Es mag als eine Befreiung gewirkt haben, die Bilder in der digitalen Wende vom Abbilden zu erlösen. Damit kommen sie auch in einer immerwährenden Gegenwart an, während die analogen Bilder stets die Spur der abgelaufenen Zeit (und auch die Spur des Todes in einer Darstellung des Lebens) in sich trugen. Heute lassen sich Gesichter produzieren, die in der Körperwelt keine Entsprechung mehr haben und mit dem Gegensatz von Leben und Tod nicht beschrieben werden können. Sie ersetzen die Erinnerung an Anwesenheit durch einen Zeitfluss ohne Vergangenheit und Zukunft. Man könnte auch sagen: Es lassen sich Gesichter produzieren, die niemandem gehören,

sondern nur noch als Bilder existieren.“⁴⁵

Im Spalt zwischen diesen beiden Zitaten tut sich der Abgrund auf, in dem die Funktion und die Daseinsberechtigung des Lieds „das bucklicht Männlein“ auf nimmer wiedersehen verschwindet. Durch seinen Sturz in diesen Abgrund werden alle Erfahrungen, die ich in diesem Kapitel hier beschrieben habe, annulliert, wie weggewischt, mit Zewa-Wischundweg. Aber da war doch was? Zum Beispiel der Vers, der die unerträgliche Spannung, an der Walter Benjamin zu Grunde gegangen sein mag, und die Adorno verdrängte, hilft aufzulösen:

„Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit.“

⁴⁵ Hans Belting, „Eine Geschichte des Gesichts“, Rowohlt, 2013, S. 296

Robert
Mapplethorpe
Phil Glass
und
Bob Wilson



*»Bob Wilson fesselt meinen Blick,
doch es gelingt mir nicht
zu sagen, warum...«*

Barthes⁴⁶: „Die Unfähigkeit etwas zu benennen, ist ein sicheres Anzeichen für innere Unruhe. Mapplethorpe hat Bob Wilson und Phil Glass aufgenommen. Bob Wilson fesselt meinen Blick, aber es gelingt mir nicht zu sagen, warum, das heißt, *womit*: ist es der Blick, die Haut, die Haltung der Hände, sind es die Turnschuhe? Die Wirkung ist da, doch läßt sie sich nicht orten, sie findet weder ihr Zeichen noch ihren Namen; sie ist durchdringend und landet dennoch in einer unbestimmten Zone meines Ichs; sie ist schneidend und gedämpft, ein stummer Schrei. Seltsamer Widerspruch: sie ist ein dahintreibender Blitz.“

⁴⁶ Barthes, „die helle Kammer“, S. 62





Die Striptease-Tänzer Dean (Luke Wilkins) und Frank (Layke Anderson), auf einem Konzert. „HOUSE OF BOYS“ Delux Productions 2009, Regie: Jean-Claude Schlim



Keith Cottingham „Fictitious Portrait“ 1993, aus „Eine Geschichte des Gesichts“ S. 296

Vorläufige Ankunft

1: „Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muss so denken, wie er komponierte.“ 2: „Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist zugleich aber wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, dass die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja, dass sie falsch ist.“

Nun, es war nicht Adorno, sondern Benjamin, dem es gelang so zu denken wie Beethoven komponierte und der in den Korallenbruchstücken seiner Zitate immer wieder die Quint-Essenz aus der Geistesgeschichte, der Literatur, der Philosophie heraushörte. Dabei war er finanziell abhängig vom Institut für Sozialforschung, dem Adorno bevorstand. In einem für Benjamin finanziell katastrophalen Moment beging Adorno Verrat an seinem Freund und wies zusammen mit Gershom Scholem dessen neues Buch zurück, in der Meinung, so Arendt: „daß Benjamin auf eine unbegreifliche Weise aufgehört habe, tief zu denken; denn hierauf laufen die natürlich sehr viel komplizierter formulierten Vorwürfe eigentlich hinaus.“⁴⁷ Als ein solcherart finanziell und auch schriftstellerisch immer wieder havariertes Schiff lief Benjamin im Zweiten Weltkrieg ein. Das Ende geht so:

Arendt: „[...] Für Benjamin allerdings, dem es damals bereits wohl auf Grund einer Herzmuskelentzündung sehr schlecht ging, dürfte es sich um eine große Anstrengung gehandelt haben. Als die kleine Gruppe von Flüchtlingen, der er sich angeschlossen hatte, den spanischen Grenzort erreichte, stellte sich plötzlich heraus, daß an diesem Tage die Grenze von Spanien gesperrt worden war und die Grenzbeamten die in Marseille ausgestellten Visen nicht anerkannten. Sie sollten also am nächsten Tag auf dem gleichen Weg nach Frankreich zurück. Benjamin

⁴⁷ Arendt und Benjamin, Suhrkamp S. 197

nahm sich in der Nacht das Leben, und seine Begleiter wurden daraufhin von den Grenzbeamten, auf die der Selbstmord doch einigen Eindruck gemacht hatte, nach Portugal durchgelassen. Die Visumsperre wurde nach einigen Wochen wieder aufgehoben. Einen Tag früher wäre er anstandslos durchgekommen, einen Tag später hätte man in Marseille gewußt, daß man zur Zeit nicht durch Spanien konnte. Nur an diesem Tag war die Katastrophe möglich⁴⁸.“

Aus diesem Suizid Benjamins, der die Konsequenz gezogen hat, aus einer Verschwörung, Verbunden mit dem Verrat seitens der Freunde, dem Institut für Sozialforschung und Adorno, lässt sich die Spur des unversöhnten bucklichten Männleins lesen. Eine durchdringende, aber schwer zu lesende Spur von etwas spezifisch Jüdischem, das im Faschismus, so Hannah Arendt, sogar von sich selbst verraten wurde. Eine Jüdischheit die, damit ihre Überlieferung glücken konnte, einen Musiker des Wortes, im Zeichen des bucklichten Männleins, wie Benjamin, nötig gehabt hat. Ich lese in dieser Spur seit einigen Jahren. Improvisierend, zuhörend. Mit Freunden, mit Büchern, Stücken, meiner Geige und anderen Musikern. Sehr langsam erkenne ich in dieser Spur die Asche des polyphemischen Auges. Vor einigen Jahren habe ich diese Spur aufgenommen. Auf den Alleen der Bieler Seedorf, Nähe des schweizerischen Literaturinstituts, wippte vor mir der weiße Lockenkopf des ältesten Schriftstellers von Biel auf und ab. Als ich näher kam sah ich dass er sich mit einem Singlelehrer aus seinem eigenen Buch „Schnee bis in die Niederungen“ unterhielt --- und weiter vorne, in den Nistkästen am Bahndamm, zwitscherten, genau wie im Buch, die Siebenschläfer. Jörg Steiner ist längst gestorben und erschien, kurz nach seinem Tod, auf einem Konzert im Toten-Aufbahrungsraum Espace Libre, hinterm Kunsthaus Pasquart. Dieses Konzert, gegeben von Frank Heierli und mir, fand am 26.3. 2013 statt. Frank Heierli machte damals grade in Basel seinen Master für freie Improvisation und half mir, die Spur der Gradiva aufzunehmen, die

⁴⁸ Arendt und Benjamin, S. 65

mich dann 3 Jahre später aus dem Kirsten-Kjaers-Porträt von Hanne Trude Krebs anblicken sollte.

In Derridas Buch „Dem Archiv verschrieben“⁴⁹ beschreibt er das jüdische Geschichtsbewusstsein, das ein matri-lineares ist und jedem zurückliegenden Geschehen in seiner fragmentarischen Einzelheit die Treue hält. Daraus leitet sich, so Derrida, ein anderes Verhältnis zur Zukunft ab, das in den französischen Wörtern Futur und L'avenir zu unterscheiden ist. Futur ist die vorhersehbare, grammatikalische Zukunftsform. L'avenir ist eine Zukunft die ausserhalb jeden Erwartungshorizonts über uns hereinbricht, und auf deren Asche Gradiva⁵⁰, Aschenglorie, die Schreitende, ihren Eindruck hinterlassen hat, auf deren Spuren der Archäologe Hanold in Pompeji unterwegs ist, jetzt und als Pompeji unterging: In einem Wahn der letztendlich von Gradiva, die sich als seine Kindheits- und Jugendliebe Zoé Bertgang entpuppt, geheilt wird, in dem sie ihn liebt oder ihn entdecken lässt, dass sie von ihm geliebt wird. In Jensens Erzählung, von Freud interpretiert, von Derrida dekonstruiert:

„[...] Hanold ist gekommen um diese Spuren im „wörtlichen Sinne“ zu suchen. Er träumt davon, wieder lebendig zu machen. Er träumt eher davon, sich selbst wieder lebendig zu machen. Aber eben dadurch, dass er den anderen wieder lebendig macht. Dadurch, daß er den einzigartigen Druck, oder Eindruck, den Gradivas Schritt, der Schritt selbst, der Schritt von Gradiva selbst an jenem Tag, dieses eine Mal, an jenem Datum an dem, was er an Unnachahmlichkeit hatte, in der Asche hatte hinterlassen müssen, wieder lebendig macht. Er träumt diesen unersetzlichen Ort, die Asche

⁴⁹ Derrida „Dem Archiv verschrieben“ Brinkmann und Bose 1979, Berlin, S. 172

⁵⁰ Wikipedia-Artikel zu Gradiva: Gradiva ist eine moderne mythologische Gestalt. Sie entsprang der Phantasie eines Romanhelden. Der Protagonist der Novelle von Wilhelm Jensen: Gradiva⁵⁰. Ein junger Archäologe tauft eine faszinierende ausschreitende weibliche Figur eines antiken Reliefs nach dem Beiwort des zum Kampf ausschreitenden Kriegsgottes, des Mars Gradivus, auf den Namen Gradiva. Später, in einem Zustand zwischen Wachen und Träumen, der möglicherweise wahnhaft ist, trifft er sie in den Ruinen von Pompeji wieder.

selbst, in der der einzigartige Abdruck sich wie eine Signatur kaum vom Eindruck unterscheidet. Und das genau ist die Bedingung von Einzigartigkeit, das Idiom, das Geheimnis, das Zeugnis. Das ist die Bedingung für die Einmaligkeit des Eindrückenden-Eingedrückten, des Eindrucks und des Abdrucks, des Drucks und seiner Spur, in dem einmaligen Augenblick, wo sie sich noch nicht voneinander unterscheiden, was aus Gradivas Schritt, aus ihrem Gang, ihrer Gangart und dem sie tragenden Boden für den Augenblick einen einzigen Körper macht.⁵¹

Man ersetze das Wesen der Gradiva in diesem einmaligen Augenblick mit demjenigen der improvisierten Musik, die eine Verbindung zum Uterus-Lied herstellt, und man ersetze Derridas Bedingung für Einmaligkeit mit der Singularität, die dem Ereignis des ersten aufgezeichneten Stücks frei improvisierter Musik „Intuition“ zugrunde liegt, und man bekommt ein Gefühl für die in seiner Aufzeichnung offengehaltene Wunde, für deren Heilung es spricht. Ein Sprechen, das in der Musik die Unterscheidung von Eindruck und Abdruck für die Dauer eines Stücks aufzuheben vermag. Diese Unterscheidung lässt sich nicht aufzeichnen und dass diese Unterscheidung auf jedem aufgezeichneten singulären Ereignis, wenn es reproduziert wird, unhörbar ist, muss immer mitgedacht werden. Etwas was Leonardo da Vinci noch nicht denken konnte und Fred Frith fordert, wenn er sagt: Don't hope!

„Benjamin stellt die Reproduktion dem originalen Kunstwerk gegenüber und sieht dessen Echtheit in der Einmaligkeit und dem *Hier und Jetzt* des Gegenstands. Er trägt seine Geschichte als Kulturerbe in sich und ist orts- und zeitgebunden, die Echtheit ist nicht reproduzierbar. Die modernen technischen Möglichkeiten der Reproduktion hingegen führen sowohl zur Massenhaftigkeit als auch zur Beweglichkeit des Kunstwerks. Seine geschichtliche Zeugenschaft gerät ins Wanken

⁵¹ Ebd. S 173

und es verliert seine Autorität: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ Mit der Lösung des Reproduzierten aus dem Bereich der Tradition geht eine gewaltige Erschütterung des Tradierten einher, die wiederum im engen Zusammenhang mit den zeitgenössischen Massenbewegungen steht. Deren „machtvollster Agent“ ist der Film, da seine kathartische Seite im positiven wie im negativen „die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“ ist.

Im dritten Kapitel führt Benjamin die These aus, dass sich im historischen Prozess mit Veränderung der Daseinsweise auch die Art und Weise der Sinneswahrnehmung der menschlichen Kollektiva verändert. Er verweist dabei auf die Erkenntnisse der Wissenschaftler der Wiener Schule und bemerkt, dass diese nicht die gesellschaftlichen Umwälzungen berücksichtigt haben, die in den Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. „Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung [...] sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen⁵².“

Ist der Studiengang für frei improvisierte Musik als eine musikalische Gegenbewegung, dieser von Benjamin, Adorno, Beethoven, Hegel, Roland Barthes, Derrida, Valéry, Arendt diagnostizierten Veränderung der Daseinsweise, bedingt durch die Art und Weise der Sinneswahrnehmung der menschlichen Kollektiva, zu begreifen? Könnte der Studiengang für freie Improvisation eine revolutionäre Keimzelle sein, die die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, die den Verfall der Aura bewirkt haben, zur Gesundung dieses Verfalls beitragen hilft? Oder vielleicht helfen könnte den Verfall zu begreifen, zu betrauern und die Schlüsse daraus zu ziehen: Die Aura wenigstens ordentlichen zu begraben?

⁵² Wikipedia-Artikel zu „Das Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit“

Mit Hanold, Freud, Derrida, Alfred Zimmerlin, Fred Frith und Gradiva-Zoé Bertgang die Asche des polyphemischen Auges in der Spur des unversöhnten bucklichten Männleins des von sich selbst getöteten Walter Benjamins, der ein Bruder im Geiste von John Cage war, zu entdecken, hat mir jedenfalls geholfen zu Lernen für das bucklichte Männlein mitzubeten. Das wäre ein Beten ohne zu hoffen. Das wäre ein anderes Verhältnis zur Zukunft.

Den Studiengang für freie Improvisation als Einübung für dieses neue und andere Verhältnis zur Zukunft zu denken sich zu trauen, was ein atemberaubender Gedanke ist, hieße dem was Adorno als von Hegel geahnte und von Beethoven vollzogene zertrümmerte idealistische Grundanlage der abendländischen Kulturentwicklung beschrieben hat, Rechnung zu tragen. Und zwar in der musikalischen Praxis. Ganz im Sinne von Beethovens Geist in der Musik, der laut Adorno frühreifer war, als Hegels Geist in der Philosophie. Wenn die Entwicklung der Musik ein vielleicht schärferes Abbild liefert, ein Bild das nur hörbar ist, für die Menschheitsentwicklung, als diejenige der Geisteswissenschaft, und man in diese Menschheitsentwicklung mit den Ohren Walter Benjamins hineinhört, Ohren mit einem immer wieder Gefahr laufenden verdrängt zu werdenden jüdisch-akustischen Geschichtsverständnis, einem Geschichtsverständnis das der in seiner Geschichtsschreibung verdrängten Muttersprache zuhört und die getilgte Aura des Engels der Geschichte versucht wieder aufleben zu lassen, dann, dann, dann. Atemholen, Pause. Hieße das dass man die institutionell geschützte Musik, beispielsweise die von der Basler Musikhochschule durch die Zeit getragene Musik, kreuzt mit einer wild gewachsenen Musik, die ein Schlangen-Serum im Giftzahn birgt. Ein Schlangen-Serum gegen das was durch die Reproduktionsverfahren der technischen Mittel, Druck, Fotografie, Film, Digitalisierung, im Medium der Wahrnehmung des Rezipienten, in der Musik geschwächt, getilgt, verdrängt wurde und mehr denn je wird. Indem man die

institutionell durch die Zeit getragene und geschützte Musik mit einer Musik kreuzt, die wild gewachsen ist und sich nicht tragen lässt, weil sie keine Unterscheidung kennt, zwischen Eindruck und Abdruck, züchtet man eine ungeahnte Pflanze der Zukunft. Eine Pflanze der Zukunft, die aus dem in der Musikhochschule Basel implementierten - mit einem glühenden Pfahl von Odysseus durchstochenen - erloschenen Auge eines unsterblich traurigen Zyklopen schlüpft. Dieser wilden Pflanze zum Blühen und zur Fortpflanzung zu verhelfen, wäre die atemberaubende Möglichkeit des Novums des Studiengangs für freie Improvisation, an der Musikhochschule Basel. Da fällt mir ein: Vielleicht war gerade dieses Schlangenserum, gegen die im Nationalsozialismus pervertierte Form des Idealismus, die Beethoven in der Musik zerbrechen lassen hat, und die Benjamin, im Gegensatz zu Adorno, im Stande war dichterisch zu bewegen --- hier driftet irgendwas im Satz auseinander --- in der Muttersprache ohne Zeichen, dem schweizerischen Dialekt, das entscheidende Gegengift, das der Schweiz geholfen hat, singulär in Europa, wie der Master-Studiengang für freie Improvisation, die Trennungslinie gegen die deutsche Sprache des Faschismus aufrechtzuerhalten. Und weil dieses Trauma nicht im Traum von Benjamins Halstuch für John Cage aufgegangen ist, hält sich diese Trennungslinie noch immer, als unverbrüchliche Feindschaft gegen die Deutschen, in ihrer Schrift.

Ich breche diese Untersuchung an dieser Stelle ab, da sie den Rahmen einer Master-Abschlussarbeit längst gesprengt hat und beschließe aus dem Material, das ich in reichhaltiger Form gesammelt habe, ein Buch zu schreiben. Um rauszukommen möchte ich kurz beschreiben was die ganze Sache existentiell mit mir und meinem Zugang zum Hören und zur Musik zu tun hat. Ich bin in Deutschland als Kind einer Langenthalerin aufgewachsen, habe meine Muttersprache also als Dialekt ihrem Mund abgehört. Die Außenwelt erschien mir als ein „Dialektfeindlicher“ Ort und ich begann früh mir ein möglichst gestochen scharfes Hochdeutsch anzugewöhnen, so beging ich einen Verrat an

meiner Mutter, für deren halsstarriges Schwyzerdütsch ich mich in der deutschen Öffentlichkeit schämte. Als ich allerdings begann Geige zu spielen erwies sich der Umweg über die Noten als schwieriger, verschütteter Zugang, den mein Lehrer Harald Kimmig umschiffte, indem er mit mir improvisierte. Töne übers Gehör aufzunehmen, ohne Umweg über das Zeichen, ohne zwischengeschaltetes Abstraktum, ist wie das Aufnehmen der Muttersprache, oder des Dialekts: Physischer als die Sprache der Schulbildung, die eine Sprache auch des musikalischen Systems als Zwang sein kann. Diesen Weg hat Harald Kimmig entdeckt. Wie von selbst ließ er mich diese Hauptschlagader zu meinem Klang-Herz entdecken, dessen Herzschlag von mir im Uterus demjenigen meiner Mutter abgehört worden war. Und später dann ihren Gute-Nacht-Geschichten, den Grimmschen Märchen, die sie simultan übersetzt auf Berndeutsch vorlas, ihren Liedern, am liebsten: Übr de Bärge wird's Nacht! Und natürlich das Bucklicht Männlein, dessen Verse sie zugleich vorlas, sang und mir die Bilder dazu zeigte.

Die Bedeutung der entschwundenen Grundlage der Versöhnung mit dem bucklicht Männlein, das an der Schwelle des kindlichen Schlafs und Traums steht, wahrzunehmen, zöge eine Revolution in den ästhetischen Systemen nach sich, eine radikale Umwandlung der Strukturen des Imaginären und der Bildung der Art und Weise wie wir uns sehen: Wir hören uns vor allem. Und zwar von der Mutter her. Viel tiefer als wir Zeichen lesen, hören wir auf unsere Mutter: Auf das körperlich in uns eingeschriebene Uteruslied. Mit der Erfindung der Photographie hat eine gefährliche Umkehrung stattgefunden, die Barthes beschreibt: „Unser Leben folgt einem verallgemeinerten Imaginären“. Wir haben aufgehört auf das Uterus-Lied zu hören, oder auch: Das Patriarchat ist bis zum Grund unserer Phantasie vorgedrungen und hat das originäre Wesen der Mutter im Uterus-Lied verdrängt.

David Tudor: „There were a lot of artists, even in that time, in Woodstock, they were incensed, they were in an uproar, over the performance...and afterwards John opened the floor to questions and one of the artists got up and said: ‚Good people of Woodstock, I think we should run these people out of town‘.

Man from the audience: „Have you learnt something during the performance?“

Cage: „I’m not so much interested in learning, but more in changing. Changing my mind. And that has changed. And I think all of us has changed, in the time since 4’33 was first made in early fifties...we have less confidence. Now in the time as it goes into the future. We wonder for instance how long the future will be, we don’t take for granted, that it will be forever. We wonder whether we have ruined the silence.“⁵³

Durch die Digitalisierung ist dieses Imaginäre, dessen verallgemeinertem Prinzip unser Leben folgt, gesichtslos geworden, wie Belting beschreibt: „Heute lassen sich Gesichter produzieren, die in der Körperwelt keine Entsprechung mehr haben und mit dem Gegensatz von Leben und Tod nicht beschrieben werden können“. Dort wo Barthes auf dem Grund der Bilder vom singulären Gesicht seiner Mutter angeblickt wurde, hinter dem sich die Tür zur Ahnenreihe geöffnet hat, die Verbindung zu den Toten, der gleiche Hades, wie denjenigen den Orpheus betreten hat, ist jetzt eine gesichtslose Fläche, ohne lebendige, ohne tote Entsprechung. Damit ist vor allem eins geschehen: Ein radikales Ausradieren der Spuren des Gesichts der Mutter auf dem Grund unserer verallgemeinerten imaginären Selbstbilder: Die Verdrängung des bucklichten Männleins und das Schließen der Zugänge zum Totenreich. Die Naht der digitalen Wende schließt sich spurlos darüber und gerade diese Spurlosigkeit ist ihr Symptom. Die Griechen haben sich den Toten rückwärts genähert, wer rückwärts geht ist gezwungen intensiv zu hören, deshalb hat Orpheus Eurydike ein zweites Mal verloren, als er sich umgedreht hat. Klaus Theweleit beschreibt dieses Umdrehen von Orpheus als einen Verrat an

⁵³ „American Masters“, Vivien Perlis, 52,04 min.

Eurydike. In meinem Buch werde ich zeigen, was dieser Verrat mit dem Verrat an der Mutter zu tun hat und im selben Zuge mit unsrem Geschichtsbewusstsein, was ein Gesichtsbewusstsein ist und ein Zurückhören in die Zeit. Den Verlust des bucklichten Männleins im Raum des Imaginären zu akzeptieren, käme der Aufforderung gleich den Ruin der Stille zu akzeptieren, von dem Cage spricht, oder auch zum Angelus Novus, dem Engel der Geschichte, den Walter Benjamin aus einem Bild von Paul Klee entwickelt hat, zu sagen: Dreh dich um! Diese Umwendung, mit der Orpheus möglicherweise Eurydike getötet hat, ist der Tötungsgrund, der zugrunde liegende Tötungsmechanismus, dem viele geliebte Frauen von Sängern und Dichtern zum Opfer gefallen sind, schreibt Klaus Theweleit, allen voran Gottfried Benn, der mehrere Frauen verloren hat, an deren Tod er mitschuldig war, und jeweils nach dem Verlust dieser Frauen von seinem entscheidenden dichterischen Output überkommen wurde: Benns Konzept von Kunst hat den Tod der Eurydike gebraucht, die orphische Umwendung war dazu notwendig. In meinem Buch werde ich zeigen dass diese Frauen im Grunde getötete Mütter waren: Man muss sich Eurydike als die Mutter von Orpheus vorstellen, die Roland Barthes, der Grieche und Spurenleser der Zeichen auf dem abendländischen Geschichtskörper, auf dem Grund seiner hellen Kammer gefunden hat: Die mit dem weißen Gesicht. Benjamin hat das Leiden an einem unerlösten Bucklicht Männlein-Blick bei Kafka diagnostiziert und Kafka hat sich selbst – in der Literaturgeschichte vielleicht zum ersten Mal - als einen Orpheus erkannt, der dabei war seine Geliebte und Brieffreundin Felice Bauer, briefeschreibend in den Tod zu treiben. In seinen Tagebüchern schrieb er⁵⁴ : „merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: Hinausspringen aus der Totschlägerreihe, Tatbeobachtung.“ Er hat's getan, und ist, vielleicht ähnlich wie Benjamin, am Sprung zugrunde gegangen:

⁵⁴ Klaus Theweleit „Orpheus & durchgestrichen Eurydike“ S. 1029, Stroemfeld, 1989

„[...] ich bin anderswo, nur die Anziehungskraft der Menschenwelt ist ungeheuerlich, in einem Augenblick kann sie alles vergessen machen. Aber auch die Anziehungskraft meiner Welt ist groß, diejenigen welche mich lieben, lieben mich, weil ich „verlassen bin“, und zwar vielleicht doch nicht als Weißes Vakuum, sondern weil sie fühlen, dass ich die Freiheit der Bewegung, die mir hier völlig fehlt, auf einer anderen Ebene in glücklichen Zeiten habe.“

Der Oltener Schriftsteller Hermann Burger schrieb in seinem Roman „die künstliche Mutter“ die Geschichte des Privat-Dozenten für Germanistik, also einer der sich von Berufs wegen dem Zeichen verschrieben hat, Wollfram Schöllkopf, der an dem von mir herausgearbeiteten Leiden des verdrängten Uterusliedes erkrankt und seine Zeugungsfähigkeit verliert, impotent wird (Diagnose des Göschener Arztes: Macula Matris: „Das Muttermal bedeckt den ganzen Körper⁵⁵“: Übrigens Name und Programm eines Neue Musiktheater-Stück-Konzepts, von Thomas K. J. Meier, das vom Ensemble Phoenix gespielt wurde: Konkurrenz-Setzung von Hörsinn und Sehsinn, Schaulust. Musiker, die gegen einen hinter ihnen ablaufenden Film, mit erotischen Tanz-Szenen-Loops, anspielen müssen. Ein Konzept, das eine bizarr-programmatisch-paradigmatische Bruchlandung erlitten hat). Schöllkopf muss in eine Kurklinik im Gotthard (ein anderes Literaturarchiv der Schweiz und zugleich Ort der Kriegslist, ausgehöhltes trojanisches Steinpferd, in dem startbereite Düsenjets lauern, mein Großvater hat mir mal die beinahe unsichtbaren Linien der aufklappbaren Startrampen in den Felswänden gezeigt) und mit Radonstrahlungen und sexy Krankenschwestern behandelt werden. Linderung bringt nur der Besuch einer deutschen, unerreichbar schönen Nachrichtensprecherin, Schneewittchen im Glassarg-TV, mit der dann der Verrat an der Mutter, der sich im Riss zwischen gehörtem Muttersprach-Dialekt und Hochdeutsch vollzieht, begangen werden kann. Schöllkopf stirbt kurz darauf hin, im

⁵⁵ Hermann Burger, „die künstliche Mutter“, S. 67

letzten Kapitel auch in der Sprache. Sprache, in der es irgendwann nur noch Zeichen gibt, die Objekte beschreiben, ohne auf sie blickendes und sich beziehendes Subjekt. Eine andere Form der Selbstvergessenheit. Godard zeigt in „Le Mepris“ einen Drehbuchautor, der versucht für Fritz Lang das Drehbuch zur Odyssee zu schreiben. Als er eine kreative Sperre hat, opfert er seine Frau den Göttern, gespielt von Brigitte Bardot. Brigitte Bardot hat die Rolle angeblich gern angenommen, da sie damit ihre eigene Ikonenhaftigkeit intelligent bespötteln konnte, sie ist ja exakt ein Beispiel für das was Benjamin beschreibt, in „das Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Die Aura wird getilgt zugunsten der Strahlkraft des weiblichen Stars. Barthes helle Kammer als Gegenteil der Kamera Obskura wäre also gesellschaftlich das was Sigmund Freud: The dark continent nennt. Adorno hat diese Zusammenhänge und seinen eigenen Verrat gespürt, das muss man ihm zu Gute halten: „Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist zugleich aber wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, dass die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja, dass sie falsch ist.“ Godard hat es im Film „Masculin-Féminin“ anders gesagt. Mit dem Wort Masculin könne man soviel anstellen, z.B. Luc schreiben oder cul, aber Féminin taugt nicht zum Puzzle. Am Ende des Films purzeln die Buchstaben émin aus dem Wort.

Am Anfang stand ich am Bahnhof Buggingen, nach einer Geigenstunde in der Jazz- und Rockschule, damals noch im E-Werk, bei Harald Kimmig. Zwölf Jahre alt. Unten an der Straße wartete Niemand auf mich, kein Auto, meine Mutter hatte mich vergessen. Ich versuchte es mit Zeichen: Den Daumen rauf raus auf die Strasse halten. Half nichts. Ich marschierte los. Bis nach St. Ilgen, dem Haus meiner Kindheit, in dessen Gäste-Haus mir mein Stiefvater den Master in Basel über erlaubt hat zu wohnen, ist es 1 Stunde Fußweg. Ich ging los und meine Trübseligkeit bestand natürlich aus dem Vergessenwordensein von meiner Mutter. Völlig ausgesetzt und verlassen. Durch das

Laufen blies ich mir ein bisschen Trübseligkeit aus dem Leib und als ich nach einer halben Stunde beim Eingang des dunklen Hohlwegs ankam, mit seinem gelben Schild, St. Ilgen 2 km, entschloss ich mich, den längeren Weg zu nehmen, durch die Sonne. Ab da drehte sich die Weltkugel andersherum. Ich ging langsamer und betrat eine Welt, die ich aus freien Stücken gewählt hatte. Sofort ging mein Hörsinn auf. Die Vögel bekamen Stimmen, ich hörte den Ruf des Klangs der Dinge, der Blumen, des wispernden Grasses, der Bienen, Heuschrecken. Die schönen Crescendi der Autos verwandelten die Unfallgefahr, der ich als Zwerg mit Geige und schwerem Schulranzen auf dem Buckel die Landstrasse entlang wandernd ausgesetzt war, in die Lust am Klangereignis und seinem Schweif. Ich kam zu einem kleinen Wäldchen und dachte: Wie klingt es wohl? Ging ins Wäldchen, setzte mich auf einen Findling unter die Laubbäume, und hörte eine Viertelstunde lang zu. Kleines Nachmittags-Konzert, wie ich es schöner seitdem nicht mehr erlebt habe. Wahrscheinlich ging's mir dort zum ersten Mal so gut wie im Mutterbauch, aber eben allein und aus freien Stücken. Ich glaube dass ich damals meine erste Erfahrung eines singulären Ereignisses aus eigener Kraft gemacht habe. Zum ersten Mal die Sehnsucht gespürt habe, schreiben zu können, um das ausdrücken zu können, wozu ich jetzt in diesem Moment fähig geworden bin zu hören. Danach ging ich nach Hause und hatte begonnen mich selbst zur Welt zu bringen. Angeregt wurde diese Bewegung, mich selbst aus der Steißlage im Mutterbauch zu drehen, so daß ich jetzt, in diesen Sätzen erst vollständig - richtig herum auf die Welt kommen konnte, durch den mäeutischen Feingriff der Klang-Hebamme Harald Kimmig.

Jetzt, im Frühjahr 2016, habe ich selbst als Dozent mit Harald Kimmig ein Seminar an der Hochschule für Künste Bern geleitet. Einer der schönsten Seminar-Vormittage bestand aus einem Soundwalk, zusammen mit unsren Studentinnen durch Berns Innenstadt. Nicht reden, durch die Welt gehen wie durch Cages 4'33. Wir hatten abgemacht dass man während eines Teils des Soundwalks 20 Minuten allein an einem

Ort still sitzen oder stehen soll. Ich setzte mich an den Chindlifress-Brunnen, bei der Kornhausbrücke. Da kamen die Trams vorbei, quietschkrächzend, ein Gewusel von Menschen, Strassenmusikfetzen, die Klingeltöne. Vor allem sah ich das Untote in den Gesichtern. Vielleicht ging es mir so nah, weil ich eben mit ganz offenem Hörsinn dasaß. Auch weil ich spürte wie radikal ich mich von diesen Leuten unterschied, wie irreversibel der Riss sich vollzogen hatte. Nicht nur weil ich ein Musiker geworden war und hier sitzen konnte und zuhören, und kein Geschäftsmann, der mit grauem Herrengesicht die Ablagerungen der kafkaschen Prozess-Akte seines untoten Lebens im Gesicht mit sich herumtrug. Da hatte es auch einen gesellschaftlichen Riss gegeben, der sich fein, unspürbar und unhörbar durch uns hindurch zog und radikal voneinander unterschied⁵⁶. Plötzlich sah ich auf der Rückbank eines Autos, das über die Schienen von der Kornhausbrücke her an mir vorbeifuhr, ein Gesicht dem ich mich zugehörig fühlte, ach schön, ein Verwandter, da blitzten quellklare Augen aus einem bärtigen, sehr präsenten, wachen Gesicht. Voller Daseinslust schaute der ältere Mann aus dem Seitenfenster. Eine Zehntelsekunde später realisierte ich, dass sein Gesicht nicht menschlich war, dort saß ein Hund auf der Rückbank. Als das Auto und der Blick des Hundes an mir vorbeigezogen war, las ich auf seinem Heck den Werbeslogan: We perform IT.

Adorno: Die Tiere spielen fürs idealistische System virtuell die gleiche Rolle wie die Juden fürs faschistische.

⁵⁶ Byung-Chul Han: Müdigkeitsgesellschaft, Mathes&Seitz, Berlin, 2010: „Südkorea weist inzwischen die weltweit höchste Suizidrate auf. Bereits die Schulkinder sind einem enormen Leistungsdruck ausgesetzt. Deutschland blickt neidisch nach Asien, wenn koreanische Schüler in der PISA-Studie Spitzenwerte erringen. Aber es wird kaum zur Kenntnis genommen, dass in Korea viele Schüler Selbstmord begehen, weil sie den Leistungsdruck einfach nicht aushalten. Manche Schulkinder schlafen nicht mehr als 6 Stunden. Vor und nach der Schule nehmen sie Nachhilfekurse, um nicht aus dem Rennen um begehrte Studienplätze zu fallen. Zu Hause sind sie also praktisch nur während des Schlafes. Kürzlich hat ein Mordfall in Korea sehr viel Aufsehen erregt. Ein Schüler hat seine Mutter grausam erstochen, weil sie ihn wegen seiner schlechten Schulleistung geschlagen und permanent mit Vorwürfen überschüttet hat.“



THE BLIND VIOLINIST, ABONY, HUNGARY, 1921

ENDE

Literaturverzeichnis:

Natascha, Veronique und Paul, 2013, Stroemfeld, Friederike Kretzen
Weisses Album, 2006, Nagel und Kimche, Friederike Kretzen
Bernard Stiegler, Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien, edition unseld
Transparenzgesellschaft, 2013, Mathes und Seitz, Berlin, Byung-Chul Han
Müdigkeitsgesellschaft, 2010, Mathes und Seitz, Berlin, Byung-Chul Han
Eine Geschichte des Gesichts, 2013, C.H. Beck, Hans Belting
Das Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit, Reclam, 1999, Walter Benjamin
Über Literatur, Bibliothek Suhrkamp, 1969, Walter Benjamin
Träume, Suhrkamp, 2008, Walter Benjamin
Einbahnstrasse, Suhrkamp, 1955, Walter Benjamin
Arendt und Benjamin, Suhrkamp, 1999, Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla
Noten zur Literatur, Suhrkamp, TW Adorno
Minima Moralia, Suhrkamp, 1970, TW Adorno
Dialektik der Aufklärung, 1960, Suhrkamp, Adorno/Horkheimer
Musik Konzepte, Text und Kritik, 1985, Franco Evangelisti
Die helle Kammer, Suhrkamp, 1982, Roland Barthes
Die fünf Sinne, Suhrkamp, 1993 Michel Serres
Die Schrift, European Photography, Villem Flusser
Die uneingestehbare Gemeinschaft, 2013, Mathes und Seitz, Maurice Blanchot
Fichus, Jaques Derrida, 2003, Passagen Verlag
Das Tier, das ich also bin, Jaques Derrida, Passagen Verlag
Dem Archiv verschrieben, Jaques Derrida, 2003, Brinkmann&Bose
Passivität, Textem Verlag, 2013, Kathrin Busch

Die Sprache, 1959, R. Oldenbourg

Vom Bucklicht Männlein, 1985, Mellinger Verlag

Männerphantasien, 1970, Stroemfeld, Klaus Theweleit

Buch der Könige, band 1, Stroemfeld, 1988, Klaus Theweleit

Der Wahn und die Träume in Jensens Gradiva, Fischer, 1986, Sigmund Freud

Geschichte und Eigensinn, 1993, Suhrkamp, Alexander Kluge, Oskar Negt