



KLANGZEITORT

Helmut Lethen

FÜR IRIS.

## ANNÄHERUNGEN AN DIE NEUE MUSIK.

Essay zu einem Gespräch mit  
Wolfgang Heiniger, Irene Klutschke, Leah Muir und Iris ter Schiphorst

— 2014 —

OKT/NOV — 4 — Ungarisches Vorspiel  
— 6 — Die Verlassenheit der Neuen Musik  
— 8 — Die überkreuz gereizten Sinne

DEZ — 12 — **Kreidestriche**  
— 14 — **Die Arbeit der Übersetzung**  
— 15 — **Der Traum der sinnfreien Bewegung**  
— 16 — **Eine Phänomenologie des Hörens**  
— 17 — **Die materiellen Träger des Klangs**

— 2015 —

JAN — wird fortgesetzt ...

FEB — wird fortgesetzt ...

Am Schluss der ersten Folge seines Essays hatte Helmut Lethen angekündigt, man müsse jetzt Michel Serres' Buch *Die fünf Sinne* lesen,<sup>[1]</sup> um eine Ahnung vom Austausch des Taktilen mit dem Akustischen, des Sprachlichen mit den Atmosphären, der Schrift mit der Haut zu bekommen. Als bewege Lethen die gleiche Skepsis gegenüber dem Imperativ des *linguistic turn*, demzufolge die Grammatik der Sprache den Austausch zwischen Menschen und Dingen diktiert, zitiert Lethen jetzt (fast triumphierend, als erinnere er sich an die frühen siebziger Jahre, in denen er ein »Kampfkomitee« für eine Poliklinik im leerstehenden Bethanienkrankenhaus in Berlin-Kreuzberg anführte) Serres:<sup>[2]</sup> »Wer niemals seine Bibliothek verlässt, wo der Wind allenfalls am Pfingst morgen weht, oder aus einem Viertel herauskommt, das mit Werbeplakaten zugeklebt ist, der neigt dazu, das Gegebene ganz und gar in Sprache zu versenken.« Auch der Stoßseufzer von Serres passt offenbar in sein Konzept. Auf die Frage, wie wir Dinge und Menschen berühren könnten, ohne zu sprechen, fragt Serres trotz resignierend zurück:<sup>[3]</sup> »Wie sollen wir aus einer Haut herauskommen, die seit Jahrtausenden spricht?« »Mit der Sprachlosigkeit der Musik«, könnte Iris ter Schiphorst sagen.

### Kreidestriche

Die fünf Stücke der Neuen Musik, die mir die KomponistInnen als mp4-Dateien auf YouTube zuschickten, waren zu meinem Glück Aufnahmen von Konzerten. Darunter waren *Lo spazio inverso* von Salvatore Sciarrino (1985), *Das atmende Klarsein* Luigi Nonos (1980/81), Rebecca Saunders' *Fletch* (2012), Hans Abrahamssens *Schnee* (2008). Mir nützt die Verortung der Instrumente, ich

[1] — Michel Serres, *Die fünf Sinne*, Frankfurt am Main 1998  
[2] — Serres, S.149  
[3] — Serres, S.148

[Fortsetzung von → OKT/NOV]

muss sehen, wie sie traktiert werden, aus welcher Entfernung sie sich austauschen. Ich brauche ihr *Milieu*, wie Michel Foucault es einmal definierte: »Es ist dasjenige, was notwendig ist, um über die Distanzwirkung eines Körpers auf einen anderen zu berichten.« Das Milieu als Bedingung und Tragfläche eines Ereignisses. Ich lasse vorläufig die Dunkelheit dieses Gedankens leuchten und sage nur, Neue Musik ohne Milieu klingt fad.

So kam mir das Anschauen des Stücks *Vergiss Salomé* von Iris ter Schiphorst, das ich auf YouTube gefunden hatte, gerade recht. Kafka beschreibt einmal eine Szene, in der Sloterdijk eine »Schwundstufe von Artistik« erkannte.<sup>[4]</sup>

»Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden.«<sup>[5]</sup> (*Timea bemerkt, dass der ungarische Komponist György Kurtág dieses Kafka-Fragment für Gesang und Violine vertont habe.*)

*Vergiss Salomé* geht einen Schritt weiter, oder genauer: das Seil liegt auf dem Boden. Man sieht den Balanceakt einer Sängerin, die über einen Kreidestrich geht. Das Geradeausgehen scheint gefährlich genug.<sup>[6]</sup> Der Grenzstrich ist der einzige ihr zur Verfügung stehende Raum, auf dem sie agieren muss, ohne in die eine oder die andere Sphäre zu kippen. Aufgrund der YouTube-Version hatte ich benachbarte Bilder im Kopf: *Dogville* von Lars von Trier, ein Film, in dem mit Kreidestrichen die räumliche Anordnung eines Dramas, das von Grenzüberschreitung handelt, auf den Boden gemalt ist. An das Akustische kann ich mich nicht erinnern. Die Sängerin sang wahrscheinlich. Das Visuelle prägte sich ein, ich kann es in Sprache übersetzen. Zum zweiten Mal Serres: »Wie sollen wir aus einer Haut herauskommen, die seit Jahrtausenden spricht?«<sup>[7]</sup>

[4] — Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, Frankfurt am Main 2009, S.103

[5] — Franz Kafka, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 2008, S.1343

[6] — Vgl. Sloterdijk, S.103

[7] — Serres, S.148

## Die Arbeit der Übersetzung

Alle kommunikativen Medien, die skriptoralen wie die piktoralen und akustischen, sind in Übersetzungen verwoben. Übersetzung ist der Motor des kulturellen Prozesses, sie gehört zu unseren »Welterzeugungsmaschinen«, lernte ich von dem Sprachwissenschaftler Ludwig Jäger. Ja, der kulturelle Prozess werde, meint er, erst durch ein intermediales Spiel der Übersetzung in Gang gesetzt. »Gibt es überhaupt Monomedien, als Medien, die nicht mit anderen Medien verschaltet sind«, fragte ich ihn einmal. »Was heißt Dein Satz: »Es gibt keine monomedialen Weisen der Welterzeugung. Sie alle entfalten sich nur in Prozessen der Intermedialität.«« »Du zitierst mich falsch«, sagte er. »Denn eigentlich lautet meine These ganz anders. Ich sage nämlich, dass es »monomediale S e m a n t i k prinzipiell nicht geben kann«, dass also die Kommunikation in und über ein Medium immer andere Medien mit einbeziehen muss. Deine generelle Verwerfung der Existenz von Monomedien (Musik z.B.) ist nicht zu halten. Meine These betrifft nur die Bedeutungsebene.« Doch wie kann man die Bedeutungsebene vom Medium trennen? Auf jeden Fall stimmt Leah Muir dem Sprachwissenschaftler zu: »Das Material der Musik«, sagt sie, »kann nie intermedial sein!« »Aber um verstanden zu werden, muss es in ein anderes Medium transkribiert werden«, werfe ich ein. Aber wieso soll es immer um Verstehen gehen? Wenn Musik eine Kette von Bildern auslöst, löst sie eine Kette von Bildern aus. Das hat mit Verstehen wenig zu tun.

## Der Traum der sinnfreien Bewegung

Wenn eine Komponistin bekennt: »Music always makes me move« (I.t.S.), dann macht sie darauf aufmerksam, dass Musik nicht nur Bewegungsimpulse auslöst und sich in der Motorik verschiedener Körper verlieren kann, sondern dass die Bewegungsimpulse bereits in den Akt des Komponierens einfließen. Musik kann bedeutungslos Bewegungen »triggern«, das Zwerchfell vibrieren, Muskeln sprechen lassen. Das mag konventionell im Schema eines vertrauten Tanz-Rhythmus passieren oder diesen – avantgardistisch – ständig unterbrechen, um die Routinen zu irritieren.

Wir kennen doch auch sonst kinetisches Theater, bei dem uns der Sinn nicht schert. Z.B. Manila 1.10.1975:<sup>[8]</sup> *In die elfte Runde kommt Ali schnell, leichtfüßig, schlagkräftig. Frazier ist mit dem Rücken zu den Seilen. Ali trifft. Nicht hart, aber etwas beginnt sich zu ändern. Dann eine harte Links-rechts-Kombination, die Frazier nimmt, aber dann doch Ali wieder in der Ecke hat. Der Ringrichter trennt. Ali lässt sich wieder in die Seile drängen, aber nur kurz. Dann verlässt er sie. Es ist eine merkwürdige Geste, die Linke um Fraziers Nacken gelegt (eine von Muhammad Alis bevorzugten Techniken zur Blockierung des Gegners) dreht er sich heraus, altmodisch, wie ein Figur in Tänzen des 18. Jahrhunderts. Ali schlägt sparsam. Es ist noch nicht so weit, was immer das Kriterium dafür sein mag, aber er schlägt genau und nicht mehr pro forma. Er signalisiert Frazier den letzten Teil des Kampfes. Doch dann steht er wieder fast unbeweglich in der Ecke und lässt Frazier seine Holzfällerarbeit tun [...].*

Da hat doch jede Bewegung einen Sinn, könnte man erwidern.

[8] — Jan Philipp Reemtsma, *Mehr als ein Champion. Über den Stil des Boxers Muhammad Ali*, Stuttgart 1995, S.123

## Eine Phänomenologie des Hörens

Es wäre zu schön, um wahr zu sein, wenn auf diesen »Punkt« nichts mehr folgen würde. Klar wird, dass Töne und Geräusche immer mit anderen Medien verknüpft werden, während meine KontrahentInnen auf der Suche nach der bedeutungsfreien akustischen Sensation sind. Kann die *Phänomenologie des Hörens* Klarheit schaffen?

Auf die Frage, ob ein schieres akustisches Ereignis hörbar sei, antworten diese Philosophen: »Nie und nimmer!« Wir hören den Nordwind, den klopfenden Specht, das knisternde Feuer – um einige Geräusche zu zitieren, die Martin Heidegger in den 1920ern einfielen.<sup>[9]</sup> Die akustische Wahrnehmung ist, so sein Befund, in den Zyklus des »verstehenden Hörens« eingebettet, ein genetisch vorgeprägtes, das Überleben sicherndes Vermögen. Schon das »existenzial primäre Horchen« ist auf Verstehen hin geeicht!

[9] — Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1984, S.163

Dennoch räumt auch Heidegger die Möglichkeit nichtverstehen- den Hörens ein. Es gehört für ihn jedoch nicht mehr zu den Selbstverständlichkeiten der Lebenswelt, sondern verdankt sich einer *unnatürlichen* Haltung. In *Sein und Zeit* heißt es: <sup>[10]</sup>

*Es bedarf schon einer sehr künstlichen und komplizierten Einstellung, um ein »reines« Geräusch zu »hören«. Dass wir zunächst Motorräder und Wagen hören, ist der phänomenale Beleg dafür, dass das Dasein als In-der-Welt-sein je schon beim innerweltlichen Zuhandenen sich aufhält und zunächst gar nicht bei »Empfindungen« [...].*

Zeugt das von Heideggers Abwehrhaltung gegen die zeitgenössische Musik, in die Geräusche eingedrungen waren?

## Die materiellen Träger des Klangs

In welchem Verhältnis stehen die Überlegungen Heideggers zu dem Satz von Helmut Lachenmann, den Wolfgang Heiniger im Gespräch zitiert: »Klang ist immer die Botschaft seiner Entstehung.« Ein rätselhafter Satz. Dunkle Sätze klingen immer evident. Da muss nichts bewiesen werden. Allerdings hat sich der Klang als »Botschaft« bereits in den Zyklus der Kommunikation eingeklinkt. Wolfgang Heiniger verdeutlicht es an einem Beispiel. Der Klang von »das Haus«, moderat auf Zimmerlautstärke gesprochen, unterscheidet sich wesentlich von (jetzt schreit er aus Leibeskräften) »das Haus«. In der ersten Intonation behält das Sprachzeichen seinen vertraut pragmatischen Klang. Beim zweiten Mal wird die Aufmerksamkeit auf die gereizten Stimmbänder gelenkt. Aber konzentriert man sich anlässlich des geschrienen »Haus« wirklich auf die Stimmbänder, oder signalisiert der Schrei Brandalarm oder Einsturzgefahr? Der Schrei ist

[10] — Heidegger, S.164

ein Appell, der rein motorische Reaktionen (Flucht, Griff zum Telefon) auslösen soll, wenn wir ihn nicht auf einen reinen Ausdruck der Panik oder Hysterie reduzieren, der nichts auslösen soll, sondern nur ein Ventil inneren Drucks öffnet. Ter Schiphorst hingegen hat, als Heiniger »das Haus« relativ hysterisch zum Besten gab und Lethen auf Feueralarm als Signalwirkung kam, nur besorgt an Heinigere Stimmbänder gedacht. Bei dieser Gelegenheit fällt ihr ein, dass in den späten 1980ern eine CD von Demetrio Stratos (1945–1979) auf Tagungen zirkulierte. »Ein griechischer Sänger, von dem alle schwärmten. Das Faszinierende bei ihm war, dass er nur die Erzeugung von Klängen zelebrierte. Er war ein Virtuose des Kehlkopfs. Die Physiologie der Klangerzeugung trat aus dem Hintergrundwissen der Hals-Nasen-Ohrenärzte in eine spektakuläre Performanz und überzeugte uns davon, dass es etwas jenseits der Semantik der Klänge gab.« Das Tragische sei nur gewesen, dass er an Kehlkopfkrebs starb. Somit wären wir mit Demetrio Stratos, meint Wolfgang Heiniger, beim »Heiligen Sebastian des Auditiven Turns«. Ich dachte nur an Tom Waits an der Bar oder in Jim Jarmuschs Film *Down by Law* (1986).

Der Fall scheint mir symptomatisch für eine Tendenz, die die Neue Musik mit Jimi Hendrix verbindet und gleichzeitig im Off-Theater und der Malerei beobachtet werden kann. Wie gehen diese Künste mit dem Material der Trägerschicht ihrer Zeichen um, mit der Leinwand, der Gitarre, dem Körper des Schauspielers? Sie traktieren diese bis zur Zerstörung. Vom Off-Theater heißt es: »Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert seinen Signifikantendienst«, d.h., er weigert sich, eine vorgeschriebene Rolle zu spielen, heißt es in der einflussreichen Schrift *Postdra-*

*matisches Theater* von Hans-Thies Lehmann. <sup>[11]</sup> Ein »Unbehagen an der Repräsentation« macht sich breit: Performances von Marina Abramović oder Valie Export tragen ihre Haut zu Markte; Maler wie Bill Fontana schlitzten die Leinwand auf ... Die Zeichenträger werden malträtirt. Wofür müssen sie denn büßen?

Leah Muir schickte mir *Cassandra's Dream Song* for Solo Flute (1970) von Brian Ferneyhough. Gespielt von Kolbeinn Bjarnason. Sie schreibt dazu: »The piece can be played from two opposing stands«. Nachdem ich mich von meiner ersten Assoziation an die Panik simulierende Flöte, mit der Sergei Prokofiev die scheiternde Flucht der Ente in *Peter und der Wolf* illustrierte, gelöst hatte, fiel mir auf, dass Ferneyhough nach vertrauten Klagelauten zunehmend das Material der Klangerzeugung in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit rückt: die Arbeit der Fingerkuppen, das Geräusch der Klappen, das Ausreizen des Klangvolumens des Instruments. Das Außeratemgeraten des Artisten, die Vibration seiner Lippen ... Der Komponist ist versöhnlich gestimmt – er lässt die Flöte nicht zerbrechen, aber es fehlt nicht viel.

Bertolt Brecht schrieb einmal polemisch gegen die Zelebrierung des Schreis unter den Expressionisten, sie hätten noch nicht begriffen, dass es keine Gnadeninstanz gibt, die ihn erhören könne. »In space nobody hears you crying« ist ein bekanntes Motiv des Horrors, wenn der Film im Weltall spielt. Da Cassandras Klage weder irdische noch außerirdische Resonanz findet, muss sie sich damit abfinden, dass der einzige Resonanzraum ihr Stimmorgan ist oder das Material ihres Instruments, dem sie extrem unartgerechte Klänge abzwingt. Im Stück von Bernard Parmegiani *De Natura 5*, das Wolfgang Heiniger mir schickte, nimmt das sogenannte *Fading* der Bedeutung immer schneller

[11] — Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt 1999, S.162

seinen Lauf. Es beginnt mit elektroakustischen Schabegeräuschen und man mag das Rascheln aufgeschreckter Jungvögel assoziieren. Dann folgen Klopfgeräusche, als ob die Bewohnbarkeit des Klangraums ausgetestet werden sollte, der sich bald als einsturzgefährdet zeigt. Das Grundmotiv der Neuen Musik, Verlassenheit, bricht sich im weiteren Verlauf Bahn. Gegen Ende eröffnen Hallräume der Angst eine Oper, die von der Unbewohnbarkeit der Welt erzählt.

*Schraubdichtung* von Carola Bauckholt, ein Stück, das mir Irene Kletschke schickte, empfand ich als eher komisch, insofern das gesungene »Mutter« sich auf die Schraubenmutter bezog. »Langsamer als ich dachte« mündet wieder in Verlassenheit: diesmal als Schüttelfrost der Einsamkeit auf rostiger Schaukel. Zum dritten Mal Michel Serres: <sup>[12]</sup> »Wie sollen wir aus einer Haut herauskommen, die seit Jahrtausenden spricht?«

[12] — Serres, S.148

[Fortsetzung → JAN]

**Helmut Lethen**, seit 2007 Direktor des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften in Wien. Studium der Germanistik, Religionswissenschaft und Soziologie in Bonn, Amsterdam und an der FU Berlin. Schwerpunkte: Philosophische Anthropologie, Historische Avantgarden und Mediengeschichte. Letzte Publikationen: *Der Sound der Väter* (2006), *Die Suche nach dem Handorakel* (2012), *Der Schatten des Fotografen* (2014).

Impressum — KLANGZEITORT. Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin  
Leitung: Wolfgang Heiniger, Irene Kletschke, Daniel Ott und Iris ter Schiphorst  
Redaktion: Irene Kletschke, Leah Muir, Iris ter Schiphorst und Cornelia Schmitz  
Text: Originalbeitrag von Helmut Lethen (Oktober 2014)  
Gestaltung: Boris Brunnjak und Müller+Hess  
© Copyright Berlin 2014

---

## DEZEMBER 2014 — VERANSTALTUNGEN

---

7. — 18 Uhr — *HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal*

### Zoom+Focus — Konzert

Die Kompositionsklassen beider Hochschulen führen Kompositionen auf, die im Laufe des vorausgegangenen Semesters entstanden sind.

Programm: Michaela Catranis — »Ligeia« für Violoncello und Klavier

Daniel Martínez Roura — »Sólido líquido« für Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche, Cello und Klavier

Malte Giesen — »trio (with remixed surface of Beethoven)« für Streichtrio mit Elektronik

Stella Veloce — »Aim« für Klarinette, Violoncello und Klavier

Fabian Zeidler — »G.u.r.k\_en\_komp\_o.t.t.« für 100 Luftballons und Nadel

Yonghee Kim — »Knotengang« für Flöte, Klarinette, Klavier, Violine, Bratsche und Kontrabass

Miloš Tadić — »Stav« für Streichquartett

Terukaku Yamashita — »Tei-Kyu« für Schlagzeug Duo

Elisabeth Angot — »Klavierstück« für Klavier Solo

MusikerInnen: Jiye Paeng, Flöte — Ines Lozano, Flöte, Piccolo — Hyejin Kim, Klarinette — Jone Bolibar Núñez, Klarinette, Bassklarinette — Elisabeth Angot, Klavier — Daniel Strahilevitz, Klavier — Michael Cohen-Weißert, Klavier — Daniel Martínez Roura, Klavier — Sujeong Yun, Klavier — Antonio Rivero, Schlagzeug — Christian Betancourt, Schlagzeug — Semion Gurevich, Violine — Sarah Saviet, Violine — Chiharu Taki, Violine — Fenny Liu, Violine — Akiko Hirataka, Viola — Przemo Pujanek, Viola — Bernardo Alviz, Kontrabass — Kornelia Jamborowicz, Violoncello — Olivier Marger, Violoncello — Duncan Blythe, Violoncello — Xin Shi, Violoncello — Jaroslav Iłski, Performance

Dirigenten: Sergi Gili, Chung-Yuan Yu

---

9. — 10–13 und 14–16 Uhr — *UdK Berlin, Fasanenstraße 1B, Kammersaal*

### Upload-Workshop Gitarre mit Seth Josel

Workshop für Studierende der Komposition und der Gitarrenklassen

10–13 Uhr: Buchpräsentation »The Techniques of Guitar Playing«

14–16 Uhr: Ausprobieren von Skizzen der Kompositionsstudierenden

Moderation: Elena Mendoza und Anita Rennert

Anmeldung an: [contact@klangzeitort.de](mailto:contact@klangzeitort.de) — KomponistInnen: Anmeldung bis 14. November (Skizzen als PDF bitte beilegen)

GitarristInnen: Anmeldung bis 1. Dezember

---

## HINWEISE — Workshops im Januar und Februar 2015

---

26.+27. Januar — **Upload-Workshop Saxophon mit Marcus Weiss**

Workshop für Studierende der Komposition und der Saxophonklassen

26.1. — 14–17 Uhr: Buchpräsentation »The Techniques of Saxophon Playing« — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Kleiner Vortragssaal*

18–20 Uhr: Unterricht Hauptfach Saxophon — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Kleiner Vortragssaal*

27.1. — 10–14 Uhr: Ausprobieren von Skizzen der Kompositionsstudierenden sowie Unterricht Hauptfach Saxophon

— *UdK Berlin, Fasanenstraße 1B, Kammersaal*

Moderation: Elena Mendoza

Anmeldung an: [contact@klangzeitort.de](mailto:contact@klangzeitort.de) — KomponistInnen: Anmeldung bis 5. Januar (Skizzen als PDF bitte beilegen)

SaxophonistInnen: Anmeldung bis 19. Januar

---

2.–9. Februar — *Gutshof Sauen – Die Begegnungsstätte der künstlerischen Hochschulen Berlins*

### Workshops mit Daniel Ott, Martin Bauer, Alexandre Babel und Francois Sarhan

2.–6.: »Konzeptionelle Musik / Land Art – Richard Long, James Turrell, Nancy Holt, Tom Johnson, Raymond Murray Schafer«

— Leitung: Daniel Ott

2.–7.: »Neues Musiktheater: Stimme/Raum/Text/Performance – Helmut Lachenmann: Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«

— Leitung: Martin Bauer und Alexandre Babel

5.–9.: »Performance / Intermediale Kunst – William Kentridge, Jean Dubuffet, Jan Svankmajer«

— Leitung: Francois Sarhan

Weitere Infos unter [www.vdl.udk-berlin.de](http://www.vdl.udk-berlin.de)

Anmeldung für die einzelnen Workshops bis 15. Dezember 2014 an: [Martin.Roever@udk-berlin.de](mailto:Martin.Roever@udk-berlin.de)

---



Kontakt — KLANGZEITORT  
Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin  
Bundesallee 1–12, 10719 Berlin  
[www.klangzeitort.de](http://www.klangzeitort.de), [contact@klangzeitort.de](mailto:contact@klangzeitort.de)  
Tel. 030/3185-2701