



KLANGZEITORT

Helmut Lethen

FÜR IRIS.

ANNÄHERUNGEN AN DIE NEUE MUSIK.

Essay zu einem Gespräch mit
Wolfgang Heiniger
Irene Kletschke
Leah Muir
Iris ter Schiphorst

— 2014 —

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

DEZ — Groupiness, Kinetik und Orte der Neuen Musik

— 2015 —

JAN — wird fortgesetzt ...

FEB — wird fortgesetzt ...

— 1 —

(1946) »versinkt das Akustische in der Atmosphäre des bleiernen Himmels über den Sümpfen der Poebene, die »nach Tod riechen«. Der Schrei ist verwoben in kriegerische Handlungsräume, mit dem unsichtbaren Massaker der deutschen Wehrmacht an der Familie des Kindes und den Niederlagen der Partisanen. Die Tonspur des Schreis wirkt wie ein Stich im Milieu der Melancholie (S. 83)^[1].

Vielleicht erklärt Lethens Konzentration auf diese beiden extremen akustischen Situationen zweierlei: 1. Warum er beim zufälligen Treffen mit Iris ter Schiphorst am 10. März 2014 im Intercity von Berlin nach Leipzig erklärte, mit der Neuen Musik könne er selten etwas anfangen. Sie erinnere ihn zuweilen an den Klang der Luftschuttsirenen gegen Ende des Zweiten Weltkriegs. 2. Warum sich ihm, wie das Beispiel aus Rossellinis Film zeigt, Akustisches immer im Milieu überkreuz gereizter Sinne des Tastens, Sehens, Riechens, Handelns und Hörens einprägt. Musik sei für ihn immer ein Element in einem Raum, der die Verflechtung verschiedener Sinne begünstigt. Er verweist dabei auf neuere Forschung zur »intermodalen Wahrnehmung«, die davon ausgeht, dass die Separation der Sinne in einem frühen Stadium des Lebens nicht besteht, sondern sich erst im Laufe der Sozialisation herausbildet, die Künste aber ein Experimentierfeld konstruieren, in dem die unterschiedlichen Sinne permeabel wie Membranen werden. Von diesem Ansatz her erscheint es allerdings umso unverständlicher, warum er sich ausgerechnet gegen die Neue Musik sperrt. Nach dem dreistündigen Gespräch in Berlin am Tag vor dem großen Finale der WM, also am 12. Juli 2014, wird er gebeten, einen Essay über sein gespanntes Verhältnis zur Neuen Musik zu schreiben. Er beginnt ihn mit Ausflüchten. Erst sucht er Zuflucht bei einer Erzählung und dann bei einer jungen ungarischen Pianistin:

[1] — Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen*, Berlin 2014, S. 83

— 3 —

»Lauter junge Herren und ihr berüchtigter Professor, wie sie ihre voluminösen Instrumente um die Taille fassen und spielend mit ihnen tanzen«. Sie ließen der Sinnlichkeit freien Lauf. Von Sterilität keine Spur. Sie verstehe meinen Verdacht, die Neue Musik sei verkopft, nicht. Das widerspreche ihren Erfahrungen. Als sie kürzlich im Wiener Konzerthaus einen derzeit vielbeachteten jungen Cellisten mit Mähne mit einem Stück von Galina Ustvolskaya hörte, habe sie eine interessante Beobachtung machen können. »Direkt auf der Sichtachse zwischen mir und dem Cellisten, eine Reihe vor mir, saß eine üppige Frau, der Rock ließ ihr Knie frei, das Oberteil eine Schulter. Während der Cellist in der wenig harmonischen, aber ungeheuer impulsiven, gewissermaßen fatalistischen Musik wütete, schien diese Dame sich mit demselben Gestus dem Cellisten hinzugeben«. Und sie ergänzte: »Kurtäg, der ungarische Komponist, hat einige Fragmente von Kafka vertont, das kürzeste heißt *Ruhelos*. Innerhalb von 19 Sekunden vermag dieses Stück die Fassade emotionaler Distanz zu durchbrechen.« Schließlich zitiert sie den Pianisten Marino Formenti: »Kein Ton ohne Geschlecht.«

Timea, sie studiert inzwischen Kulturwissenschaften in Budapest, konterte meinen Verdacht, die Neue Musik habe sich von den Tanzrhythmen unserer Lebenswelt abgeriegelt. Fast keinem Punkt meiner skeptischen Litanei:

— die Neue Musik ziehe vorzugsweise kognitive Register unserer Empfindungen,

— tabuisiere die Neigung zur Sentimentalität, scheue die Tonalität wie der Teufel das Weihwasser,

— sei überhaupt eine Kläranstalt, in der die Elemente der Pop-Musik herausgefiltrert würden ...

— 5 —

Am 12. Juli 2014 trafen sich in der Hochschule für Musik Hanns Eisler Iris ter Schiphorst, Leah Muir, Wolfgang Heiniger und Irene Kletschke von klangzeitort, Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin, mit Helmut Lethen des IFK Wien, von Haus aus Literaturwissenschaftler, jetzt Leiter des Internationalen Forschungszentrums für Kulturwissenschaften. Die KomponistInnen und MusikwissenschaftlerInnen gingen davon aus, dass sich in ihrem Soziotop der Neuen Musik die Reflexionen im Kreise drehen. Sie suchten den Blick von außen. Lethen, der nach eigenen Angaben nichts von der Neuen Musik versteht, schien dafür der geeignete Kandidat. Die Kulturwissenschaften vernachlässigen ohnehin das Akustische. In seinen Arbeiten habe er sich nur zwei Mal mit akustischen Phänomenen befasst. »Einmal in einem Essay über das Ohr als Einbruchstelle des Traumas; eine Untersuchung über die Lärmerfahrungen der Soldaten an der Front im I. Weltkrieg. Kriegsneurosen wurden oft durch den Knall von Granaten verursacht. Etwas gestaltlos Reales schien durch das Ohr in Körper und Psyche eingedrungen zu sein. Der ungarische Psychiater Sándor Ferenczi berichtet von den vergeblichen Versuchen der Ärzte, über den äußeren Trichter des Ohrs zu den *Gedenksteinen der in der Tiefe begrabenen Erinnerungen* vorzustoßen. Musiker, so wird behauptet, hätten an der Front eine gewissen Virtuosität darin entwickelt, die verschiedenen Arten der tödlichen Bedrohung durch Gewehrschüsse, Querschläger, Granaten, Wurfminen oder Zünder aufgrund ihres Geräuschs zu identifizieren. Ob das ihre Überlebenschancen merklich verbessert hat, ist nicht bekannt.«

In einem Kapitel des neuen Buchs *Der Schatten des Fotografen* (2014) untersucht Lethen, warum Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* von einer *optischen* Tonspur spricht. In der Beschreibung des Schreis eines Kindes in Rossellinis Film *Paisá*

— 2 —

Ungarisches Vorspiel

»Zurück in Wien fiel mir zufällig Zsafia Báns Buch *Als nur die Tiere lebten* (2014) in die Hände. In dem Kapitel *Drei Versuche mit Bartok*^[2] fand ich das Problem der Verflechtung und Entflechtung der Wahrnehmungssinne einprägsam geschildert. Es ist die Geschichte einer jungen ungarischen Pianistin, deren Karriere durch einen Unfall jäh unterbrochen wird. Der Verlust des prominenten Sinns für Musik, der ihre Orientierung im Leben ermöglichte hatte, verschärft ihre Wahrnehmungsfähigkeit des Riechens der Zeit, des Blicks in unaufgedeckte Massengräber, des ertastens der Einschusslöcher in den Hauswänden, des Schmeckens der aus der schmutzigen, städtischen Donau gefischten, nach Öl riechenden Fische. Sprachlich, so zeigt die Erzählung, sind alle Sinne miteinander verschaltet. Semantisch gibt es kein Monomedium, kein Sinn steht allein auf weiter Flur.

Wenige Tage nach der Lektüre der Erzählung, am 15. Juli 2014, maile ich eine Skizze dieser Geschichte der jungen ungarischen Pianistin Timea. Ich berichte ihr vom Berliner Gespräch und meiner inzwischen ein wenig gebrochenen Aversion gegen die Neue Musik, die ich ihr gegenüber immer noch als »kognitives Gezirpe« und »mathematisches Exerzitium«, kurz als ein Phänomen bezeichne, das sich von elementaren biologischen Rhythmen losgetrennt habe, den Pulsschlag ignoriere, nicht zwischen Engung und Weitung der Brust, Zuständen, die einer leibzentrierten Phänomenologie zufolge Angst- und Glücksempfindungen hervorrufen, unterscheide und darum zur Panikmache neige. Dagegen erhebt Timea energischen Einspruch. Als Beweis, der meinen Verdacht der Unsinnlichkeit entkräften soll, erinnert sie sich an ein Konzert der Kontrabass-Klasse in Karlsruhe.

[2] — Zsafia Bán, *Als nur die Tiere lebten*, Berlin 2014

— 4 —

kann sie zustimmen. Aber sie schließt ihren Kommentar mit einer Wendung, die mir Kopfzerbrechen macht: Es mag sein, sagt sie, dass die Neue Musik sich weit von den vertrauten Rhythmen unseres Lebenszyklus' entfernt habe und infolgedessen einen exklusiven Raum bewohne. »Meist geht sie nicht dorthin, wo die unaufgedeckten Massengräber sind«. Sie erwähnt als Ausnahme, dass Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* (1941) im Konzentrationslager in Görlitz uraufgeführt wurde.«

Die Verlassenheit der Neuen Musik

Warum dringt plötzlich die Rede von den »unaufgedeckten Massengräbern« in ihr Argument? Zsafia Báns Erzählung legte es nahe. Als ob die »Tiefe« der Musik im Unglück ankern müsste und Glück ein Oberflächenphänomen sei. Eine deutsche Wende des politischen Existenzialismus, der schon am Ende der Weimarer Republik davon ausgegangen war, dass Tiefsinn nur in Todeszonen zu haben sei? Man findet dieses Motiv leider auch in meinen Arbeiten. Durch das Buch *Der Schatten des Fotografen* z.B. wandert der Satz »Bilder der Verlassenheit sind Nomaden, die ihre Zelte in verschiedenen Medien aufstellen.« Die Empfindung der Möglichkeit des Verlassenwerdens scheint jede Kindheit zu umhüllen. 90% unserer Kinderliteratur besteht aus dem Schema: Daheimsein, Verlorengang, an neue Ufer kommen oder alte wiederfinden. Dieses Muster hat im Biotop der Neuen Musik keine Chance mehr, während die klassische E-Musik damit noch variantenreich umging. — Allen MusikerInnen ans Herz gelegt sei mein Lieblingskinderbuch von Hans Traxler *Franz – der Junge, der ein Murreltier sein wollte*; das Kind entrinnt mit knapper Not dem Tod, in der Schneeflocke.^[3]

[3] — Hans Traxler, *Franz – der Junge, der ein Murreltier sein wollte*, München 2009

— Rückseite

— 6 —

So leicht entrinnt in der Neuen Musik keiner dem Tod im Schnee. Töne der Verlassenheit sind Nomaden, die immer neue Räume, Installationen und intime Zimmer aufsuchen. Verlassenheit bildet einen so weiten Raum, dass sogar Migrationsströme in ihm kreisen können. Die glücklicheren Stadien des Zuhause-seins und Wiederkehrens sind seit langem in den Verdacht der Sentimentalität geraten. Sie bilden offenbar eine Endmoräne der Tonalität. Es gibt Brüche im Dauerton der Melancholie, die seit 1945 die Neue Musik zu beherrschen scheint. Manchmal ist Witz erlaubt, er scheint der Trauer zuträglicher zu sein. John Cage feiert man wie Buster Keaton.

Aber, so könnte Wolfgang Heiniger einwenden, ist die existentielle Situation nicht vollkommen anders, als Helmut Lethen sie schildert? Das Kind befindet sich, so möglicherweise Heiniger, von Beginn an in einem Biotop, das durchtränkt ist von Routinen und Konventionen, für die es sich nie entschieden hat. »Ausgesetztsein« ist in jeder Hinsicht unser Anfangsstadium und Dauerzustand. (»Mutter war mein Radio«, bemerkte einmal Klaus Theweleit, sagt Lethen). Das in der Tonalität verkapselte Daheimsein, dem Lethen nachweint, ist nie ursprünglich da. Es muss hergestellt, künstlich gebahnt und verteidigt werden, sonst verliert es sich in den kollektiven Rhythmen der Gesellschaft, in die man hineingeboren wird.

Heinigers Argument wiegt schwer. Ich frage mich aber zunächst, wie es um die intermediale Verschaltung der Musik bestellt ist.

Die überkreuz gereizten Sinne

Wolfgang Heiniger stellt fest, dass private Erinnerungen an Musik (in meinem Fall an Bach oder Bartok, Gluck und Strawinsky, Purcell und Satie) meist »sentimentale Konstruktionen« sind. Er ist höflich und sagt es nicht so überspitzt. Für mich stimmt das. »Sentimentale Konstruktionen« arbeiten mit Bildern, Gerüchen und haptischen Vorstellungen, ankern in hellen oder dunklen Triebgründen. Ein Beispiel: Iris ter Schiphorst schickte mir das Stück *Schnee* des dänischen Komponisten Abrahamsen, wahrscheinlich nicht so sehr, weil meine *Verhaltenslehren der Kälte* es nahe legten, sondern weil sie zu Recht vermutete, dass mir die Elemente der Tonalität und Mikrotonalität darin das Hören des »Schnees« erleichtern würden. Und schon befand ich mich bei den ersten Minuten in der Falle der »sentimentalen Konstruktion«. Die Klaviertöne klangen wie tropfende Kristalle. Die Musik fand einen sehr privaten Resonanzraum, sodass ich mich prompt daran erinnerte, wo und wie ich zum ersten Mal Satie, der eine Weile Abrahamsen völlig überblendete, gehört hatte: Stellt euch vor, die Frau, in deren Haus ich Gast bin, kommt die Wendeltreppe herunter, nur mit einem weißen Bademantel bekleidet und hat zur Feier des Frühstücks Satie aufgelegt. Beschneite Berglandschaft schaut durch die hohen Fenster des einsamen Berghauses. Leider liegt infolge einer »Sehnenscheidenentzündung«, die ich mir beim Anschrauben neuer Bücherregale in meiner Wohnung für Frischgeschiedene in Bijlmermeer bei Amsterdam zugezogen hatte, mein rechter Arm in Gips. So blieb die Affäre in einer heiteren Groteske stecken. Und mit ihr Erik Satie. Abrahamsen schien eine Weile in diese Urszene verwickelt zu werden. Er macht allerdings im Laufe des Stückes den schönen Anfang ganz zunichte und gesellt sich in den Schlusspassagen wieder

—7—

—8—

zu den Panikmachern. Kaum habe ich das erzählt, wird die Frage aufgeworfen, ob meine Erinnerungen denn taub seien. Nicht unwahrscheinlich; denn meine Musikerinnerungen haften in der Regel an visuellen Vorstellungen. Penderecki hätte ich glatt vergessen, wenn er sich nicht mit dem Horror von Kubricks *The Shining* vermischt hätte. Hartmut Möller von der HMT in Rostock stellte einmal folgendes Experiment an: Er unterlegte die Badezimmer-Szene aus *The Shining* mit der *Mondschein-Sonate* von Beethoven. Der Effekt der Szene war schauriger als zuvor. Ich denke, weil die Sonate näher am Pulsschlag war; während Penderecki im Nervenkostüm siedelte, vielleicht einen Reflexions-sinn zwischenschaltete. (Heiniger berichtet dagegen, dass Kubrick den Rhythmus der Schnittfolge nach Vorgabe von Pendereckis Musik arrangiert habe). Ligeti lernte ich überhaupt erst über den Film *2001* kennen. Der Film *Nacht und Nebel* prägte sich mir 1957 unauslöschlich ein – und ich weiß nicht, ob nicht Hanns Eislers Klarinette eher dafür verantwortlich waren, als die Bilder der Rampe von Auschwitz. Das Lied der britischen Gefangenen im Film *Die Brücke am Kwai* piff ich 1958 mit meiner Freundin aus Hamm Agathe Wiskott beim nächtlichen Spaziergang um den Maschsee in Hannover. »Das ist ja«, wirft Iris ter Schiphorst ein, »als ob Musik eigentlich nur ein Trigger für Bilder wäre, die in Ihrer Tiefe irgendwo hausen«. Im Grund ist sie entsetzt, aber höflich. »Die Musik«, meint sie enttäuscht, »ist dann wirklich nicht mehr als eine Art Auslöser für bestimmte Gefühle, und so erlebe ich das oft bei Menschen«. Mitmenschen können wirklich etwas Verstörendes an sich haben. Es ist unklar, aus welchen »Tiefen« etwas hochgetriggert wird. Jedenfalls braucht es keine Unglücksquelle zu sein, nichts Schmerzliches. Ist es erlaubt, dass sich das Gemüt bei der Filmmusik von *Die fabelhafte Welt der Amélie* ebenso erheitert wie beim Anhören des Violin-Konzerts

von Philipp Glass mit Gidon Kremer? Ich nenne diese Beispiele nur, weil sie unter den Puristen als ausgesprochen »kitschig« gelten. Ich könnte auch *Petruschka* von Strawinsky hinzufügen, ergänze die Liste aber durch *Down Under* von *Men at Work*, *Fifty Ways to Leave Your Lover* von Paul Simon, *Englishman in New York* von Sting, *Ruby Tuesday* von den Stones, *Pocahontas* von Neil Young ... Es rettet mich wahrscheinlich nicht, wenn ich Schuberts *Der Tod und das Mädchen* hinterher schicke und berichte, dass der Klang des Cellos von Jacqueline du Pré meine Brust weitete, obwohl er traurig war, als ich ihn auf dem Campingplatz von Lunz am See, dem Kältepol Österreichs, in der dritten Augustwoche 2014 bei strömenden Regen über Kopfhörer vernahm.

Jetzt müsste man sich wieder einmal das Buch *Die fünf Sinne* von Michelle Serres vornehmen, ein Buch über Lärm und Stille, Hüllen und Häute.

[Fortsetzung → DEZ]

Helmut Lethen, seit 2007 Direktor des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften in Wien. Studium der Germanistik, Religionswissenschaft und Soziologie in Bonn, Amsterdam und 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 Brumnjak und Müller+Hess
© Copyright Berlin 2014

—9—

—10—

OKTOBER 2014 — VERANSTALTUNGEN

11.+12. — 19 Uhr — UdK Berlin, Hardenbergstraße 33, Ruinengarten

Labor Klangzeitort 2014: RUINEN/GARTEN. Schwindel der Wirklichkeit — Konzert/Installation

In Ruinen und im Garten kreuzen sich Zerfall und Wachstum, begegnen sich Belebtes und Unbelebtes, greifen Gestaltungs- und Zufallsprozesse ineinander. Die Ruinen verweisen auf die Vergangenheit, der Garten auf die Zukunft. Organismen und Materie bieten gegen die Zeit ihren Widerstand auf und unterliegen doch stets der Entropie des Vergänglichen. Künstliche Ruinen und echte Fragmente – die Zeit ist aus den Fugen oder das Ganze ist immer das Unwahre, nur im Bruchstück erkennen wir den Zusammenhang.

In einer Abschlusspräsentation zeigen Studierende unterschiedlichster Kunstsparten und verschiedener Kunsthochschulen (UdK Berlin, HfM Hanns Eisler Berlin, TU Berlin und HfM Dresden) die Ergebnisse ihrer vierwöchigen Zusammenarbeit an performativen Formaten im Grenzbereich von Bühne und Installation. In Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste Berlin und dem Studium Generale der UdK Berlin.

— Weitere Informationen: www.klangzeitort.de

NOVEMBER 2014 — VERANSTALTUNGEN

24.–30. — 10–18 Uhr — HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal

»de natura sonorum II« — Berliner Lautsprecherorchester

Workshop für Kompositionsstudierende — Leitung: Wolfgang Heiniger und Kirsten Reese

Anmeldung an: contact@klangzeitort.de

30. — 18 Uhr — HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal

»de natura sonorum II« — Konzert des Berliner Lautsprecherorchesters

Das Berliner Lautsprecherorchester, ein Konglomerat aus mehr als 32 Klangkörpern aus Lautsprechern, Treibern und Transducern, steht im Zentrum eines einwöchigen Workshops, bei dessen Abschlusskonzert neue Werke von Florian Wessel, Fabrizio Nocci, Malte Giesen und anderen Studierenden zur Aufführung kommen. Elektronische und elektroakustische Musik bekommen, gespielt von den KomponistInnen selbst, physische Präsenz in realen, künstlichen und virtuellen Räumen.

— Leitung: Wolfgang Heiniger und Kirsten Reese

HINWEIS — Upload-Workshops im Wintersemester 2014/15

9. Dezember 2014 — 10–13 und 14–16 Uhr — UdK Berlin, Fasanenstraße 1 B, 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 — KomponistInnen: Anmeldung bis 14. November (Skizzen als PDF bitte beilegen)

GitaristInnen: Anmeldung bis 1. Dezember

26.+27. Januar 2015 — Upload-Workshop Saxophon mit Marcus Weiss

Workshop für Studierende der Komposition und der Saxophonklassen

26.1. — 14–17 Uhr: Buchpräsentation »The Techniques of Saxophone 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 — KomponistInnen: Anmeldung bis 5. Januar (Skizzen als PDF bitte beilegen)

SaxophonistInnen: Anmeldung bis 19. Januar

klangzeitort

Universität der Künste Berlin | Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

Institut für Neue Musik

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