

Das Gespräch

Stille und Lärm – zu einer aktuellen negativen Dialektik

Ein Gespräch zwischen Walter Zimmermann und Stefan Schädler

W.Z. Heute bekam ich einen Brief von Gisela Nauck, die mich bat, zu dem Thema ihrer Zeitschrift »Positionen« einen Kommentar abzugeben, der sich um das Verhältnis von Lärm und Stille dreht. Da ich in meiner Musik eher Letzteres pflege, Ersteres zu vermeiden suche, du aber, Stefan, vor kurzem eine interessante Neuerscheinung gelesen hast von einem Philosophen, Jacques Attali, bitte ich Dich, mir doch mal seine Ansichten über die kulturelle Bedeutung des Lärms plausibel zu machen.

S.Sch. *Das Buch ist inzwischen 10 Jahre alt und es ist eine gewisse Kuriosität dabei, weil Jacques Attali versucht plausibel zu machen, daß Gesellschaften, was die Musik angeht, was die Organisation des akustisch Wahrnehmbaren angeht, eine Grundfunktion des Lebens selber in die Regie nehmen und versuchen, ihren Interessen unterzuordnen. Also, er nimmt an, daß es so etwas wie ein Phänomen einer Grundenergie gibt, die sich unter anderem in Lärm äußert, – das Buch heißt »Bruit« – und daß es in verschiedenen historischen Stadien verschiedene Formen der sozialen Verdinglichung, Funktionalisierung oder Manipulation gibt, die er versucht, in drei große Epochen abzugrenzen. In der archaischen Gesellschaft spricht er vom Ritual, was die Form ist, wie eine Gesellschaft ihre akustischen Ströme in einen funktionalen Kontext bündelt, die wiederum der Stabilität der archaischen Gesellschaft in dem Fall dient.*

W.Z. Es wäre sozusagen das Schamanentum, der ganze Heilungszauber, der unter Geräuschrasseln und großem Lärm vor sich geht, um die Dämonen zu bannen.

S.Sch. *Oder eben natürlich auch das Fest eines afrikanischen Stammes, Trommelmusik oder auch der Kriegslärm. Dann wäre die zweite große Epoche die der Transformation der archaischen Gesellschaften in moderne, rationalisierte Gesellschaften, also die Transformationsepoche der bürgerlichen Gesellschaft, und die charakteristische Kategorie, die er dort analysiert, ist die Repräsentation, wo nicht die Gesellschaft in toto im Ritual zusammenkommt, sondern bereits eine Spaltung stattgefunden hat, in*

dem ein Teil der Gesellschaft den »Lärm« organisiert und für einen anderen Teil vorführt, so daß dieser wiederum sich in dieser Veranstaltung gehoben fühlt und das Gefühl der kollektiven Zusammengehörigkeit, also das typische Konzertritual erzeugt wird. Und dann wäre die dritte Stufe, die einen Übergang zur Periode unseres Jahrhunderts charakterisiert, das Phänomen des Repetitiven und der Standardisierung ...

W.Z. Entschuldige, um nochmal auf dieses Ritual, die bürgerliche Phase zurückzukommen, hieße das, daß er alle kompositorischen Resultate, unter den Gesichtspunkt des Lärms stellt? Auch die Adagios?

S.Sch. *Auch die Adagios.*

W.Z. Umgekehrt formuliert hieße das, daß Donaueschingen heute noch ein Lärmfestival, somit ein bürgerliches Festival wäre.

S.Sch. *Donaueschingen in diesem Sinne sicherlich. Man könnte jetzt natürlich überlegen, ob Donaueschingen nicht schon die Phase der Repetition erreicht hat.*

W.Z. Diese Repetition wäre dann die dritte Ebene.

S.Sch. *Das wäre die dritte Ebene, also gewissermaßen das Phänomen der Kulturindustrie, wo serielle Ereignisse auf Dauer gestellt und immer wiederholt werden und es zu einer Automatisierung kommt. Und er versucht dann dem gegenüber das Phänomen der Komposition heute herauszukristallisieren, wo er bei Cage anknüpft, bei dem er das Phänomen der Musique en serie und der Musique technique gegeneinander stellt. Er meint damit, daß die Aufgabe des Komponisten heute nicht so sehr darin besteht, konkrete Werke zu produzieren, sondern eigentlich sich ein Verfahren auszudenken, wie man überhaupt Musik machen könnte. Das ist jedenfalls die Perspektive mit der das Buch dann endet. Was ja ganz interessant ist an diesem Zusammenhang, ist diese Sicht der gesellschaftlichen Transformation, in gewisser Weise eine Grundaktivität, die je nachdem, wie die Gesellschaft sie braucht, funktionalisiert wird. Ich meine, man kann dann vielleicht etwas provokant sagen, daß die Musik der Stille ebenfalls ein Phänomen davon ist.*

W.Z. Also Lärm als Metapher für Aktivität schlechthin, für jegliche akustische Äußerung.

S.Sch. *Fast so wie die Libido in der Psychoanalyse, wo ein Grundpotential formuliert wird...*

W.Z. Aber das Buch hat doch trotzdem darin einen kulturpessimistischen Ansatz, daß es die archaische Lärmproduktion immer noch als die vorbildhafte darstellt, oder sehe

ich das falsch?

S.Sch. *Nein, ich glaube, er analysiert das wertfrei, ich glaube nicht, daß er zurückgehen will zu den afrikanischen Ursprüngen.*

W.Z. Also der Begriff des Lärms, des »bruit« ist aber in der archaischen Gesellschaft am Unverstelltesten erhalten. Es ist im Grunde genommen wie eine Art Trieblenkung, oder Triebkontrolle, die dann die Kultur erzeugt, bis zum bürgerlichen Ritual des Konzerts, was dann in der dritten Stufe zu dem Repetitiven führt, das aber doch eindeutig ein kulturpessimistisches Konzept ist, oder ist das auch wertfrei zu sehen? Das ist quasi die Selbstperpetuierung der einmal gefundenen Rituale.

S.Sch. *Zunächst mal ist es eine Beschreibung, was in der Massenkultur vorfindlich ist, daß das Lernpotential unserer Gesellschaft ein ungleich höheres ist, als das jedes afrikanischen Stammes, das ist hier keine Frage. Er versucht da nicht ohne weiteres eine andere Musik dagegenzusetzen, sondern daß es darauf ankommt, für den Komponisten heute nicht noch ein weiteres Moment von akustischer Aktivität sofort dazu zu tun, sondern eher sich zu überlegen, was für Möglichkeiten von Musikmachen es überhaupt gibt. Also irgendeine Form sich etwas zu erdenken.*

W.Z. Also mit einem Wort, dem heute Existierenden ist nichts mehr hinzuzufügen. Es sind nur noch Nischen zu entdecken, die mittels Verfahren – im Unterschied zu einer noch nicht entdeckten Substanz zum Beispiel – zu beleuchten sind. Das Verfahren ist eigentlich ein nicht materielles Prinzip, das an die Stelle des Ideals des Fundes tritt. Ja, wäre Verfahren gleichzusetzen mit Technik?

S.Sch. *Das ist mehr als das. Technik hat ja eher den Aspekt des Herstellens und des Machens, während ein Verfahren eigentlich auch eine ganz einfache mentale Strategie sein kann, zunächst mal keinen so instrumentellen Aspekt hat.*

W.Z. Also Verfahren ist auch ein immaterieller Aspekt des Komponierens, der aber zugleich die materiellen Aspekte auflöst.

S.Sch. *Das könnte man sagen, das ist etwa das, was er dann vorschlägt.*

W.Z. Er schlägt vor, anstelle der verhakten, repetitiven Strukturen, die das Ende eines jeweiligen, gesellschaftlich fungiblen Stils darstellen, ob nun Donaueschingen oder die Musik der Pettycoatzeit, und er schlägt die Auflösung mittels Verfahren vor, die auch beinhalten können, daß Stille anstelle des Klanges tritt.

S.Sch. *Das ist sicher etwas, was er einschließen würde. Was eine Strategie wäre, die auch einen Großteil der experimentellen Musik dieses Jahrhunderts hinter sich hat. Das Problem ist natürlich, daß inzwischen die unter dem Titel »Musik der Stille« befaßten Musiken*

und Komponisten selbst repetitiv werden und eine wohlgenährte oder wohlgepflegte Schrulle des Musiklebens darzustellen beginnen, wo sich in Nischen etwas absonderliche Existenzen niederlassen und die Musik dadurch nicht nur entschärft, sondern zu einer gartenlaubenartigen Sammlungsbewegung wird, und das, finde ich, ist ein Problem dabei.

W.Z. Und es bekommt sozusagen einen Platz, die Kulturindustrie kann es verwalten. Es gefährdet aber nie ernsthaft die repetitiven Strukturen oder die in sich verhakten Strukturen. Insofern ist das ja ein Mechanismus der Kulturindustrie, der Macher, zu sagen, da ist die »minimal music« und dort ist die »neue Komplexität«, und hier die »meditative Musik«, all die Begriffe sind sowieso falsch und sie töten jede lebendige, übergreifende und sich gegenseitig verschlingende, aber vielleicht auch weiterführende Möglichkeit dieser Extreme. Es ist so: diese Äußerungsformen werden künstlich in Gattern gehalten, um eigentlich zu verhindern, daß es weitergeht. Das zeigt, daß es gleich ist, ob ich nun Leute auf der Straße mit exaktem 50er Jahre Outfit sehe, oder den typischen neuen Musikbesucher. Es gibt anscheinend eine viel größere Dringlichkeit, in verhakten Nischen sich aufzuhalten, als das Risiko einzugehen, immer neue Verfahren zu entwickeln, die wieder aufbrechen, umbrechen. Die Trägheit des Apparates hat da schon oft zu Selbstverleugnungen von Komponisten geführt, daß sie dann in den jeweilig erwarteten Haltungen sich gebärden und die großen Väter und Über-Ichs aufnehmen, um ja gesehen zu werden. Also man müßte im Grunde genommen mehr Lärm machen im metaphorischen Sinne. Dazu gehört eben auch die Stille, um diese repetitiv verhakten Strukturen aufzubrechen.

S.Sch. *Also ich glaube, man kann auch noch analysieren, was hinter dieser Form des Enklaven-Daseins steht, was als diese Musik der Stille insular vor sich hinvegetiert. Ich glaube, daß man vielleicht dieses merkwürdige Phänomen, was bei Cage auftritt, vergessen hat. Bei ihm ist immer Stille und Lärm in einer ganz merkwürdigen Weise aufeinander bezogen. Beispielsweise ist die Frühentwicklung seiner Musik mit dem Schlagzeug verbunden und die Stücke sind alles andere als still. Er hat unter dem Eindruck des Holocaust irgendwann gesagt, daß er das Gefühl hatte, daß jetzt die Zeit sei, leise Musik zu schreiben. Dann gab es wohl Ende der 40er Jahre diese berühmte Episode in dem schalltoten Raum in Harvard, wo er, als er den Raum betrat, zwei Töne hörte, eben den einen hohen und den anderen tiefen, den einen des Nervensystems, den anderen seines Blutkreislaufs, und ihm im Laufe des Nachdenkens über dieses Phänomen und diese Erfahrung klar wurde, daß so etwas wie Stille eben nicht existiert, weil es immer etwas zu hören gibt. Das ist genau das, was sozusagen die stillen Stücke grundiert. 4'33 deutet auf das Gegenteil, also diese Stille von 4 Minuten und 33 Sekunden existiert deshalb, weil sie nicht existiert.*

W.Z. Man könnte umgekehrt sagen, daß der Lärm, in dem Fall wieder die strukturierte Musik, die die Zeit lückenlos ausfüllt, eigentlich eine Stille im Hörer ermöglicht, den anderen Lärm draußen nicht zu hören. Eine Musik wie von Cage, die gerade diesen

Lärm wieder einläßt durch Stille, erzeugt im Hörer wieder die Aufmerksamkeit gegenüber dem eigentlichen »Lärm«. Also eine lärmende Musik, die Stille erzeugt und stille Musik, die den Lärm zuläßt.

S.Sch. *Eine Art von Gegensätzen. Also es sind zwei Bewegungen, die sich gewissermaßen durchkreuzen.*

W.Z. Vielleicht ist da die Angst auch erklärbar, die manche Hörer bei Musik von Cage und anderen radikalen Komponisten empfinden, die ihnen nichts mehr anbietet, woran sie sich klammern können oder dem sie folgen können und müssen, die sie nicht irgendwie pädagogisch durch das Gedächtnissystem einer Sonate z.B. führt. Die Angst, vor diesem Aufbrechen des kulturellen Substrats, das wieder die andere Welt einläßt. Insofern ist das zu Ende gedacht eminent politisch, im Gegensatz zu der sich pädagogisch-politisch gerierenden Musik.

S.Sch. *Ich glaube, daß dieses Problem der didaktischen Zurichtung der »Musik der Stille« damit zu tun hat, daß in diesem Verweisungszusammenhang von Stille und Lärm, diese Polarität auch im metaphorischen Sinn auseinander gerissen ist und Stille da selber schon die Form von Verdinglichung annimmt. Also eine ganz bestimmte Form von Typisierung, bestimmte Dinge sind da eingeschlossen, andere sind ausgeschlossen und dadurch auch die Erfahrung der Stille bereits in sich zersetzt.*

W.Z. Ja, es ist die Stille, die es ist, Fische in einem Aquarium anzusehen und die Stille, die es ist, in einem naturhistorischen Museum ausgestopfte Tiere zu betrachten. Es ist nicht die Stille, die sich abgrenzt von dem Lärm, weil sie den Lärm als mögliches Potential jeden Augenblick eintreten läßt. Da sich die Musik per definitionem diese Lautheit verbietet, wird sie zu einem fast sterilen Moment. Auch bei Feldman gibt es diese Einbrüche, wo plötzlich Kronos unerbittlich zuschlägt. Man erinnere sich nur an Feldmans Klaviertrio, wo in diesem späten, 90-minutigen Stück ein einziger Fortissimo-Akkord auftaucht, der diese ganze Unerbittlichkeit des »Anderen« vorführt. Deshalb plädiere ich dafür, daß wir den Feldman aus dieser Ecke, in die er leider von Ignoranten oft gestellt wird, aus dieser Ecke, der »New Age Minimalisten« herauszuholen. Da hat er nichts verloren.

S.Sch. *Ich denke, wir sollten vielleicht noch einmal versuchen, genauer zu formulieren, was eigentlich diese Polarität von Lärm und Stille bedeutet, insbesondere wenn man überlegt, daß das Werk von Cage in einer gewissen Weise die gegenseitige osmotische Durchdringung dieser beiden Pole ist und er in den Werken, die er z.B. jetzt schreibt, zu einer Form der Konzentration findet, die aber nicht in einem fokussierten Ich verankert ist. Wenn man ein Programm unterstellt, könnte eine »Musik der Stille« eigentlich nur heißen, wenn es nicht zurückfallen will hinter diese Erfahrung von Cage, diesen Vorgang innerer Konzentration zu ermöglichen. Ein Phänomen von Verinnerlichung, oder von Innwerden.*

W.Z. Aber Innewerden ohne Spiegelung in einem bereits vorgelebten Subjekt. Der Spiegel, der Fokus, der Punkt einer Konzentration, ist in der überlieferten Musik höchstes Ziel. Nehmen wir an in einer Sonate, wo es darum geht, den Hörer durch Gedanken und Gegengedanken zu führen, wo die Kunst des Komponisten die ist, ein kompliziertes Gedächtnissystem aufzubauen, um nicht zu sagen Gedächtnistheater, um das Verstehen dieser Botschaft, dieses Wollens, dieser Energie oder dieses Dramas zu ermöglichen. All das fehlt in einer Musik des »sensorischen Bombardements« wie in manchen dichten Stücken der jüngsten Orchesterliteratur. Reden wir von Cage in seinen »Variations«, wo Überschichtungen bis zu unidentifizierbaren Verdichtungen benutzt sind, dort ist der Hörer gar nicht mehr im Stande, eine Linie ungebrochen und ununterbrochen zu verfolgen. Er ist stets diesem Chaos des Wechsels, des Verschwindens, des Wiederauftauchens, der Fülle der Dichte ausgesetzt. Er muß sich in sich selbst verankern. Es ist dieser Aspekt des Auf-sich-zurückgeworfen-seins angesichts der fehlenden Orientierung. Das Fehlen in der Musik der Stille ist ebenso wichtig wie die Fülle. Das Fehlen einerseits und die Fülle andererseits. Beides ermöglicht in extremer Weise, daß das Subjekt auf sich zurückgeworfen ist und so zu einem mündigen Subjekt erklärt wird. Ob es nun eines ist oder nicht. Und das ist auch das Rezeptionsproblem dieser Musik. Da, wo es nichts zu verstehen gibt außer sich zu sehen und zu verstehen, ist der Hörer ratlos.

S.Sch. *Das würde bedeuten, daß »Musik der Stille« nicht unbedingt still sein muß.*

W.Z. Ja, die »Musik der Stille« zeichnet sich durch ein Fehlen aus. Also die Grenze ist nach unten, nach dem Nichts hin gesetzt. Musik des Lärms wäre jetzt die Grenze nach oben zum Alles, zum Total und somit zum Chaos. Daß sich der Hörer in dem Chaos wohler fühlt und verlorener eigentlich in der Stille, hat damit zu tun, daß das Chaos natürlich eine immense Projektionsfläche ist aller in ihm wirbelnden Gedanken und Strebungen und er immer dort einen Platz findet, nur nicht einen eindeutigen. In der Musik des Fehlens ist er dem Nichts ausgesetzt, das ist vielleicht auch vergleichbar mit den verschiedensten Formen des Buddhismus; also der Zenbuddhismus, an dem Cage sich orientiert hat, zeichnet sich durch die Leere als Ziel aus. Und die Form des tibetanischen Buddhismus zum Beispiel wäre die der Fülle, wo die ganzen Dämonen ein Bild geradezu überschwemmen. Leere und Fülle treffen sich in ihrer extremen Form und werden Eins.

S.Sch. *Es ist doch eigentlich so, daß die Leere auch eine Form des Chaos ist. Wenn Du in der Leere mit Dir selbst konfrontiert bist, bist Du auch automatisch mit den chaotischen Prozessen, die innerhalb von dir stattfinden, konfrontiert.*

W.Z. Der »horror vacui«, am Schreibtisch zu sitzen und nicht anfangen zu können, ein Stück zu schreiben, diese ständige Suche, den Kopf voll von Gedanken zu haben und trotzdem bleibt das Blatt Papier leer.

S.Sch. *Es kommt eben dann nicht zu dem Prozeß der Kristallisation einer Figur. Es ist das, wo beides getrennt bleibt, dieses Durchdringen noch nicht stattfindet.*

W.Z. Dieses Anfangen ist bei Feldman dieses Talmudische des Herumgehens, das Umschweifen, das wichtiger ist, als den Punkt zu setzen. Nun ist die Note aber ein Punkt. Da geht nichts dran vorbei. Und diesen einen Punkt zu setzen, ohne ihn mit dem Willen eindeutig zu identifizieren, den Bleistift aufzunehmen und ihn auf das Blatt Papier zu senken und diesen Punkt zu setzen, der dann aber identifizierbar ist wie ein ausgesprochenes Wort, ist fast eine Unmöglichkeit, es wäre ja, wie im strengen Sinne Feldmans, wie den Namen JHVH auszusprechen. Das heißt, sich auch als Subjekt wieder in diese Machtposition zu bringen, die man ja eigentlich jetzt versucht hat abzubauen und so ist auch die Kabbalistik eine Methode des jüdischen Glaubens, den Namen JHVH nicht auszusprechen. Buchstabenvertauschungen und mathematische Zahlenmanipulationen erzeugen ein Feld und nicht den einen Punkt, es ist ein Feld von Möglichkeiten, das erstmal diesen Anfang ermöglicht. Es ist also vor einem selbst schon etwas da. Das hat auch mit dem Subjekt zu tun. Man ist mißtrauischer geworden dem Subjekt gegenüber, nach allem, was es in diesem Jahrhundert angerichtet hat, und so denke ich, sollte man versuchen, bis ins Kleinste hinein zu beachten, wo sich Machtstrukturen einnisten.

S.Sch. *Da ist »Musik der Stille« die Möglichkeit, doch noch zu etwas Formulierbarem zu kommen. Auch dann noch, wenn man nicht in die Position eines sich selbstsicher gebenden und äußernden Komponisten geraten will. Dafür setzt Du die Metapher der Stille ...*

W.Z. Es ist eben schwierig. Es ist ein Hilfsmittel und manchmal bin ich an einem Punkt zu sagen, es ist eine Krücke, diese ganzen magischen Quadrate oder sonstigen Zahlenkonstruktionen, die ich benutze. Aber ich glaube, sie sind irgendwo grundsätzlicher Natur. Ich sprach immer davon, daß ja dieses Jahrhundert sich von den anderen vor allem dadurch unterscheidet, daß die Gefäßtheit des Willens in einem Feld, zum Beispiel wie in der Kadenz bei Mozart, weggefallen ist. Das heißt, der Mensch wurde sich selbst überlassen und so folgte das zerstörerische Potential auf dem Fuß. Diese Gefäßtheit, die Kadenz bei Mozart oder das magische Quadrat bei Cage, dazwischen ist ein ganz kleiner Schritt, weil sie beide diese Entlastungsfunktion haben oder diesen dialektischen Punkt, daß es außer dem eigenen Willen noch ein Konstituens, ein Gegenüber gibt, in dem nicht eine Eindeutigkeit liegt, sondern eine Vielzahl von Möglichkeiten, aber doch in einer Gefäßtheit.

S.Sch. *Das Entscheidende für die Musik ist diese Paradoxie, in einer Situation, die nicht eine eindeutige Beziehung eines Ich zu diesem spiegelnden Objekts erlaubt und auch bewußt vermeidet, trotzdem zu einer Form von Konzentration zu kommen. Was ist der Gegenstand dieser Konzentration? Es hat etwas von der Paradoxie von Münchhausen. Sich an dem eigenen Schopf aus dem Sumpf ziehen. Ist das die Paradoxie der »Musik der Stille«? Also bestimmte Dinge vermeiden, um andere Dinge doch tun zu können, und sich begegnen, ohne das intentional zu inszenieren.*

W.Z. Diese Metapher von Münchhausen ist für mich eine ganz wahre, diese Vergeblichkeit des sich Mühens. Aber ich glaube, das Problem bei dieser Musik ist der Punkt, daß sie umkippt ins bloße Spiel und das wird ihr als erstes ja auch immer vorgeworfen, es wäre Spielerei, Zahlenspielerei. Ich glaube, was man nicht beachtet

hat, daß in diesem Nicht-anders-Können, sagen wir mal so, auch ein Stück Tragik steckt. Ich könnte natürlich mich hinsetzen und losschreiben. Es ist die Tragik, daß ich es könnte, aber ich verbiete es mir. Warum verbiete ich es mir? Was sagt mir, Du kannst es nicht tun? Das ist ein ganz komplexes Problem, weil es sicher aus einer Verantwortlichkeit einerseits kommt, wie Heinz-Klaus Metzger auch immer sagt: Dahinter kann nicht mehr zurückgegangen werden, das heißt einmal erreichte Punkte, ob die nun persönlich erreicht sind oder kulturell allgemeiner Natur sind, können nicht mehr hintergangen werden. Es wäre wie eine Art Verrat an der einmal gefundenen Maxime. Das heißt konsequenterweise, daß, je weiter man im Leben fortschreitet als Komponist, desto strenger muß man mit sich selbst werden und desto mehr tendiert das alles auf den Punkt des Schweigens hin. Das wäre diese Unausweichlichkeit, die ja auch bei Metzger durchtönt.

S.Sch. *Da haben wir dann die Präsupposition, die »Musik der Stille« und des Schweigens zu identifizieren. Das halte ich natürlich für ein fragwürdiges Argument.*

W.Z. Ich bin ja gerade dabei, das zu formulieren, daß diese Tragik auch die ist, es als eine Sackgasse erkannt zu haben und zu versuchen, die Überwindung dieses Punkts ohne Rückkehr zu finden. Also über die Mauer zu springen oder irgendwie einen Weg zu finden, der das plötzlich alles als eine Illusion erkennt, daß diese Wände durchsichtig werden. Und das ist, glaube ich, was Du vorhin mit Verfahren meintest, daß der Punkt bei Cage auch ist, sich überraschen zu lassen und Dir plötzlich ein Ausweg gezeigt wird. Und dazu sind sicher Mechanismen nötig, die, wenn dem aufmerksamen Hörer oder Kritiker die Tragik, die damit zu tun hat, nicht bewußt ist, erst einmal als Spielerei vorkommen müssen; sie sind aber Waffen, um diesem Unausweichlichen zu entkommen.

S.Sch. *Das gilt natürlich für jede Komposition. Das ist nicht mehr sehr spezifisch für eine »Musik der Stille«. Das könnte man sicherlich genauso analysieren für den frühen Xenakis.*

W.Z. Ja gut, aber es ist schon auf dem Grund dessen zu sehen: »Dahinter darf nicht zurückgefallen werden.« Es endet in Schweigen. Und es doch noch zu überwinden, hieße nicht gleich das Gegenteil davon, sondern auf der Folie des Schweigens doch noch diesen einen Klang abzugewinnen. Aber da sind wir wieder bei Feldman, da sind wir bei Beckett und da sind wir wieder bei den Vätern.

S.Sch. *Das ist natürlich die Gefahr. Ich meine, irgendwann wird man ja von den Vätern wegkommen wollen. Ich will doch noch mal darauf zurückkommen, daß ich glaube, wenn »Musik der Stille« ein halbwegs sinnvoller deskriptiver Term ist, dann muß man ganz klar unterscheiden zwischen Musik der Stille und Schweigen. Ich glaube, daß dieses Argument, daß immer mehr Dinge mit zunehmendem »Fortschritt«, also mit zunehmender Evolution und zunehmender Prolongation der Geschichte ausgeschlossen werden, möglicherweise einfach ein Schein ist, weil das einen ganz bestimmten Kanon voraussetzt, einen Kanon ästhetischer Art, der vielleicht nur ganz*

begrenzte Phänomene umfaßt und insbesondere das Phänomen der Regression ausschließt. Es gibt genügend Beispiele der Geschichte und es ist nachvollziehbar, daß Regressionen progressive Funktionen erfüllen können, indem sie Seitenwege eröffnen und andere Strategien möglich machen, die auf dem Hauptweg nicht mehr möglich sind, weil er verstellt ist, weil er in Sackgassen oder in Aporien führt und ich glaube, daß diese narzißtisch inszenierte Pose, daß am besten alles im Schweigen irgendwie ende, etwas von kirchenväterlicher Dogmatik an sich hat. Oder versucht, zu suggerieren, als sei es kirchenväterliche Dogmatik und das ist weder der Sache angemessen, noch kann es mögliche Erfahrungen formulieren und ist eher hinderlich.

W.Z. Hieße das, nimmt man die letzten Stücke von Nono oder auch Lachenmann, daß dort ein fast nicht mehr zu überholender Archetypus der Neuen Musik festgeschrieben ist? Es ist klar, daß man dieser Tendenz zum Aufhören oder zum Nichts immer neue Nuancen abgewinnen kann, aber jetzt eine provokative Frage: ist das nicht schon eine Form der Repetition, wenn ein Komponist sich auf diesem Weg immer weiter kultiviert. Das müßte man dann Morton Feldman genauso vorwerfen, wie Beckett, die sich mit einer Haltung ihr Leben lang aufhalten, die versuchen, mit einer eminenten Anstrengung das Leben an einem Punkt festzuhalten, wo es sich einem doch ständig entzieht, das ist ein, ja monadisches Denken, oder?

S.Sch. *Ich denke, man muß an der Stelle etwas aufpassen. Im Fall von Beckett und auch von Feldman würde ich vorziehen eher den Begriff der Identität einzuführen, da es da eher um Phänomene einer bestimmten künstlerischen Identität geht und man das nicht so ohne weiteres unter dem Stichwort der Repetition abhandeln kann. Ich meine, es mag beim späten Nono eher in der Tat auch innerästhetisch das Problem einer gewissermaßen zerfallenen Zeit und ins Repetitive hinüberspielenden Zeitform, eines Blockhaften und Stockenden möglicherweise geben. Bei Lachenmann wiederum scheint es mir, so weit ich es übersehe, daß er kurioserweise eigentlich aus dieser Ästhetik des Zerfaserns von Materialien und kompositorischen Strategien paradoxerweise ein sehr konkretes Klanguniversium gewinnt, das schon fast wieder kulinarische Züge annimmt.*

W.Z. Das führt natürlich auf ein anderes Problem, aber ich denke auch, daß da meines Erachtens ein Denkfehler passiert sein könnte und die Musik der Verweigerung zu einem Punkt gekommen ist, so daß die Schatten und Schattierungen, die dieser Verweigerung abgewonnen wurden, zu einer Art avangardistischem Kolorismus geführt haben. Also wenn die Syntax, das Architektonische oder das rhythmische Fortschreiten bei Lachenmann in diesen Schattenrhythmen und in diesen durchaus virtuosen Passagen als das Andere durchscheint, bekommt das, womit er nun arbeitet, die Materialität der Klänge, etwas zunehmend Brillantes und somit unfreiwillig Positives, ja Glänzendes. Da ist es nun passiert, daß die Haltung, dem Schweigen noch etwas abzugewinnen, umgeschlagen ist in durchaus, wie Du sagst, kulinarische Allegros und auch eine gewisse dramaturgisch gestraffte und gerichtete Form sich gerade durch das Fehlen noch mehr einstellt, als wäre sie ausgesprochen. Die negative Dialektik hat sich durch ein

Hintertürchen ihr Gegenteil wieder mit ins Stübchen gebracht. Vielleicht ist das Flirrende der Schattenrhythmen bei Lachenmann der »Lärm«, der das Schweigen artikuliert. Es ist also nicht so einfach mit den willentlichen Vorgängen, das Schweigen zu formulieren. Der Lärm steht dräuend in der Tür.

S.Sch. *Es ist auch der Lärm, wenn man es genau überlegt und wenn man diesen in weitem Sinne nimmt, in der Tat auch interessanter als das Schweigen. Denn Schweigen ist immer eine auch ohnmächtige Reaktion auf individuelle oder gesellschaftliche Notlagen. Und daher ist es problematisch, daraus eine »Ästhetik des Schweigens« zu formulieren, deren Dogmatik ihre angebliche Negativität als Positivität entlarvt. Und daher bedarf die »Musik der Stille« des Lärms als notwendigem Korrektiv; »Lärm« steht dann für eine nicht zerstörbare Grundaktivität, aus der sich jede Suche nach Umwegen speist und die nur vom Tod des Lebendigen selbst ausgelöscht werden kann.*

(Das Gespräch wurde am 25. Oktober 1991 in Frankfurt am Main geführt.)