

# Man entgeht den Schmetterlingssammlern nicht...

Über das Ephemere. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Walter Zimmermann, Dieter Schnebel und Jakob Ullmann\*

»Ephemerisation;  
away from the earth  
into the air or on  
earth it is in  
heaven.  
John Cage (Diary)

\* Das – umfangreichere –  
Gespräch fand am 4. Juli  
1994 in Berlin-Pankow  
statt. ↑

**Nauck:** Die Idee, gemeinsam über einen Begriff oder ein Phänomen wie das Ephemere in der Musik nachzudenken, entstand auf Grund sozusagen »hörender Beobachtungen«, daß sich offenbar in den letzten Jahrzehnten zeitgenössische Musikentwicklung gerade durch Flüchtigkeiten in auffälliger Weise weiter differenzierte. Mit den Klanginstallationen hat sich seit Beginn der 80er Jahre ein inzwischen weit verzweigtes Genre entwickelt, zu dessen ästhetischen Voraussetzungen das Ephemere gehört, es gab Fluxus, bestimmte Kompositionsentwürfe oder -strategien von John Cage – der hier stellvertretend als Kronzeuge steht – intendieren Kompositionsstrategien der Vergänglichkeit. Deshalb die Frage: Ist das Ephemere tatsächlich für Komponieren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bedeutungsvoll geworden, so möglicherweise für das »Werk« als musikalische Instanz. Lassen sich auffällige Veränderungen in der musikalischen Moderne seit rund 50 Jahren über diesen Begriff fassen, was eine Neubestimmung des Subjektbegriffs dann ebenso einschließt wie Modalitäten der Aufführung, des Hörens und der musikalischen Wahrnehmung?

**Schnebel:** Ich würde zuerst gern eine Definition von ephemere haben, daß wir wenigstens über den Begriff klar sind. Was heißt ephemere genau?

**Zimmermann:** Also nach dem griechisch-deutschen Handwörterbuch von Gemoll gibt es dieses Begriffsfeld: ephemeros – 1. für den Tag, an den Tag; 2. nur einen Tag lang dauernd, vergänglich. Dann gibt es ephemeria phronein – für den Tag denkend, ephemeroi Eintagsgeschöpfe, dann gibt es noch ephemeros – Tagebuch oder Hoftagebuch.

Dieses Begriffsfeld enthält ja schon zwei ganz gegensätzliche Strebungen: das eine das Vergängliche, das andere das Festhalten, im Tagebuch, sogar in einem Staatsjournal. Die Ephemeriden sind ja auch Bücher, die die Sternkarten an jedem Zeitpunkt der Geschichte auflisten, die also festhalten, was das Vergängliche ist, darin steckt ja ein Paradox.

**Nauck:** Ist deshalb das Ephemere in komponierter Musik möglicherweise so schwer faßbar? Denn auch alle für einmalige Aufführungen oder Installationen konzipierten Stücke sind aufzeichnenbar, reproduzierbar und verlieren damit die intendierte Einmaligkeit.

**Zimmermann:** In der seriellen Musik, um das Phänomen einmal von seinem Gegenteil her zu verstehen, versuchte man das ja zusammenzubringen, das Notierte und die identische Reproduzierbarkeit, daß die Wiederholung auch tatsächlich eine Wiederholung ist, so daß die Freiheit der Interpretation, die es bei Beethoven etwa noch gibt, fast wegfiel. Es war also die Ineinssetzung von Staatstagebuch und Rede. Das hat der Cage natürlich aufgebrochen. Deshalb ist bei Cage der Begriff des Flüchtigen, des Verschwindens auch so wichtig. Die Partituren waren so angelegt, daß sie multiple Versionen enthielten, das ist durch die Partitur festgelegt.

**Schnebel:** Andererseits ist ja bei Cage die Konzeptkomposition etwas wichtiges und das Konzept ist dann doch wieder etwas ganz bestimmtes. Zwar verändert sich dessen Realisation von Aufführung zu Aufführung, als Konzept bleibt es sich jedoch immer gleich. Also insofern ist der Unterschied zum klassischen Werk gar nicht so groß.

**Ullmann:** Das ist doch aber genau der Punkt. Und ich möchte auch vorausschicken, daß ich nicht weiß, ob diese Wortwahl des ephemeren sehr glücklich ist. Sie macht darauf aufmerksam, daß hier ein Phänomen versucht wird zu bezeichnen, dessen Neuheit in Frage steht. Wenn ich mir also anschauere, wie Bach die *Kunst der Fuge* notiert: das ist doch von der Struktur einer möglichen Aufführung nichts anderes als Cages *Variations*. Das heißt, der Komponist hat eine bestimmte Idee notiert, musikalisch zu denken. Natürlich sieht das bei Bach in seiner musikalischen Syntax anders aus, als bei Cage. Der Aufführung gegenüber ist ein Unterschied bestenfalls in graduellen Größenordnungen feststellbar. Das, was wir also als Gegenbild konstruieren, stellt doch offenbar viel stärker ein bestimmtes Bild historischer Projektion auf die Musik des 19. Jahrhundert dar, als eine musikalische Wirklichkeit, die dann kompositorisch reflektiert würde.

**Nauck:** Dennoch meine ich, ist der Unterschied zwischen Bach – in diesem einen Beispiel – und Cage nicht nur graduell. Zum einen ist bei Bach ja doch die musikalische Struktur und Form – bis auf den Schluß – eindeutig, Ausarbeitungen beziehen sich auf – natürlich auch nicht zu unterschätzende – Fragen der Instrumentation, Dynamik usw., während sich bei Cage der Interpret erst diese Struktur und Form erarbeiten muß. Zudem ist die besondere Art der Notation bei der *Kunst der Fuge* für Bach eher ein singulärer Fall, während bei Cage ein typisches ästhetisches Konzept dahintersteckt. Zum anderen aber haben sich ja auch die jeweils historisch verbindlichen Aufführungsmodalitäten geändert, gibt es die zu Bachs Zeiten innerhalb von Aufführungspraxis gewußten und abrufbaren Vereinbarungen heute doch nicht mehr. Also ein Musiker zu Bachs Zeiten ist mit einer komponierten Struktur und in der Auffüllung der dortigen Auslassungen von heutigem Standpunkt aus normativer im Sinne der Aufführungspraxis seiner Zeit umgegangen, als dies ein Interpret in Bezug auf Cages *Variations* heute tun würde.

**Ullmann:** Natürlich sind die Festlegungen der musikalischen Syntax bei Bach andere als bei Cage. Aber auch bei der *Kunst der Fuge* muß man als Interpret

schon eine Weile an der Ausarbeitung arbeiten. Gut, man kann das sicher besser kontrollieren, was das kulturelle Umfeld betrifft, was d-Moll ist usw. Dagegen ist bei der Ausarbeitung der Konzepte von Cage, das muß man einfach so einmal sagen, einfach auch viel Schindluder getrieben worden. Wenn man die Anweisungen, die Cage vorschreibt, konsequent ausführt, selbst bei den Stücken, die gemeinhin als völlig offen und sonstwie wahllos gelten, dann ist der Zustand prinzipiell eigentlich kein anderer als bei Bach.

**Nauck:** Möglicherweise die Sache der Ausarbeitung, die man doch aber vom musikalischen Resultat nicht trennen kann. Und ich denke, daß fünf verschiedene Versionen eines Cage-Stückes – zugespitzt gesagt – fünf in ihrer musikalischen Gestalt verschiedene Stücke Musik sind, daß aber bei Bach immer die *Kunst der Fuge* erkennbar bleibt. Oder ein anderes Beispiel wäre Stockhausens *Spiral* für einen Solisten, wo durch die schöne CD von Eberhardt Blum mit ihren drei Versionen von *Spiral* tatsächlich drei verschiedene Stücke vorgestellt werden. Um wieviel größer noch würden die Unterschiede, wenn das Stück ein anderer Interpret mit anderen Instrumenten spielte. Und eben das, was dann die Vielgestaltigkeit der erklingenden Musik in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Gestalt betrifft, erscheint mir dann doch als etwas Neues.

**Ullmann:** Ich will mich nicht an der Sache festbeißen, ich will nur darauf aufmerksam machen, daß die Art, wie wir über Werke sprechen, ein eher historisches Bild des 20. aufs 19. Jahrhundert ist, als eine musikalische Tatsache.

**Schnebel:** Ich glaube, es ist nicht ganz so einfach. Natürlich gibt es im 19. Jahrhundert, spätestens seit Beethoven, die Idee des exemplarischen Werkes, das für alle Zeiten Gültigkeit hat. Bei Haydn ist die Situation schon anders, auch schon deshalb, weil sich die Idee des Exemplarischen bei neun Sinfonien eher verwirklichen läßt, als bei hundert. Haydn hat also mehr für den Augenblick geschrieben und mit der Vergänglichkeit gerechnet. Und wenn man noch weiter zurückgeht in die barocke Periode, so ist das ja eine der ersten Phasen von musikalischer Massenproduktion. Es gab die Opernhäuser, die im Sommer ihre sogenannten stagione, hatten und es gab drei, vier Libretti, die wurden Jahr für Jahr von anderen Komponisten neu geschrieben. Das war also von vornherein auf Vergänglichkeit, auf das Einmalige angelegt. Heute haben wir ja eine ähnliche Situation: wenn unsereins ein Stück als Auftragswerk schreibt, dann hat er die Gewißheit, daß es einmal aufgeführt, dann auch aufgenommen wird und damit ist es reproduzierbar. Aber wie weit es lebendig bleibt, das ist eine ganz andere Frage. Es ist ja heute so, daß kaum Stücke wiederholt, ein zweites oder drittes Mal gespielt werden. Insofern haben wir heute eine ähnliche Situation von Massenproduktion und damit die Situation des Ephemeren in der Musik.

**Nauck:** ... das heißt also, es ist auch ein Aspekt von Musikkultur.

**Schnebel:** Ja, aber es ist eben doch die Frage, ob in Werken wie in bestimmten Messen des Mittelalters, die sehr artifiziell waren, zum Beispiel die von Ockeghem oder Josquin de Deprez, die ja auch in Bibliotheken überliefert worden sind und damit für Jahrhunderte, gar für die Ewigkeit gelagert worden sind, ob da nicht auch schon die Idee des gültigen Werks, das die eigene Zeit überdauert,

dahintersteckte. Sicher kann man das bei Bach auch sagen.

**Ullmann:** Ich finde das interessant, weil du eine Akzentverschiebung vorgenommen hast und zwar eine Akzentverschiebung dahingehend, wie sich die Struktur eines Werkes zur Aufführung verhält. Werk in Anführungsstrichen zu denken, weil wir nicht so genau wissen, was wir eigentlich darunter verstehen wollen. Inwieweit ist es also notwendig, ein gültiges Werk von entsprechender Gestalt zu schreiben, die in ihrer akustischen Realisierung reproduzierbar ist? Das ist vielleicht auch wieder solch ein Segment aus den Schwierigkeiten, die wir mit dem Ephemeren haben – und deshalb kam ich auf die Einlassung mit den barocken Dingen –, daß es ja doch unstrittig ist, ob Du eine Messe von Ockeghem hast, die *Kunst der Fuge* oder Cage, daß die Notation eine grundsätzlich andere Ebene ist, als das Werk. Das Werk hat wohl etwas mit der Notation zu tun, denn ohne diese gäbe es das Werk nicht, aber wir sind vielleicht doch zu sehr gewohnt, was schriftlich überliefert ist für die Sache selbst zu halten. Von daher resultieren wahrscheinlich eine ganze Reihe Probleme, darunter auch dasjenige, zu beschreiben, wo die Revolution bei Cage – die ja wirklich eine ist – nun eigentlich liegt, auch, wo die Stränge nach hinten, in die Vergangenheit laufen.

**Schnebel:** Von Heinz-Klaus Metzger stammt stammt ja der Ausspruch, in Bezug auf Cage, der Rang eines Komponisten bemißt sich nicht daran, was er schafft, sondern was er abschafft, und Cage ist der Komponist, der am meisten abgeschafft hat, der zum Beispiel das Werk abgeschafft hat. Aber das ist ja die Frage: hat er es tatsächlich abgeschafft?

**Nauck:** Ich denke, es hat sich vielleicht doch etwas geändert und dieses andere vermute ich eben in einer ephemeren Situation von Wiederholbarkeit. In der Partitur ist angelegt, daß die während der Interpretation jeweils entstehende musikalische Gestalt in ihren identifizierbaren und sie eindeutig charakterisierenden Merkmalen als life-Ereignis einmalig ist. Aus unserem bisherigen Gespräch ist mir jedoch bewußt geworden, daß das Ephemere auf diese Werkgestalt offenbar nicht zu reduzieren ist, daß der Begriff verschiedene Schichten hat. So denke ich, kann man erstens allgemein festhalten, daß das Ephemere musikhistorisch nichts Neues ist. Zweitens ist es offenbar wichtig, den musikkulturellen Aspekt zu unterscheiden, auf den Dieter mit der Massenproduktion hingewiesen hat und der mir sehr wichtig erscheint, weil dahinter eine soziale Bedingung für das Ephemere deutlich wird. Drittens hat es jenen musikalischen oder Werkaspekt, wobei wir offenbar noch nicht so recht wissen, was das genau betrifft. Viertens hat das Ephemere mit der Aufbewahrung und demzufolge Reproduzierbarkeit von Musik zu tun, und auch hier wieder in zweierlei Weise: zum einen die Aufbewahrung von in welcher Form auch immer notierten Partituren in Bibliotheken und Archiven als Voraussetzung für lebendige Interpretation, zum anderen die Aufbewahrung durch mediale Träger. Dadurch wird Musik zwar technisch reproduzierbar und immer wieder abrufbar, egal ob es sich um Stockhausen, Rihm, Paik, Cage oder um Klanginstallationen handelt, und damit unterläuft scheinbar diese Art der Aufbewahrung ein ephemeres Dasein von Musik aller Art. Allerdings fehlt dieser technischen Reproduzierbarkeit die Aura des Lebendigen, was schon Benjamin wußte, wodurch aber nicht nur Klanginstallationen und verschiedenen Stücken von Cage, ihr Lebensnerv

entzogen wird. Installationen oder *Imaginary Landscape*, *Music Walk*, auch die *Song books* erst recht *Musicircus* sind ja in ihrer ästhetischen Eigenart, in ihrer Klanglichkeit und musikalischen Gestalt, auch was die Einbettung in einen bestimmten Raum und in eine begrenzte Zeit betrifft, ursächlich auf das Situative bezogen. Hier erscheint die Dimension des Augenblicklichen und Vergänglichlichen dann für das Hören als Erlebnisqualität bedeutungsvoll, was durch keine CD und durch kein Video reproduzierbar ist. Also ist das Ephemere fünftens – und vielleicht in besonderem Maße – auch in der Aufführbarkeit angesiedelt, sowohl was die interpretatorische Seite als auch die Einbindung von Musik in eine bestimmte räumliche Situation betrifft.

**Zimmermann:** Man kann vielleicht sagen, daß das Ephemere an Aufführungspraxen auch das ist, wenn es sich geschichtlich entfernt, so daß wir nicht mehr genau wissen, wie es ausgeführt wurde. Die Beispiele, die genannt wurden, sind ja Partituren, die sich nicht so eindeutig zeigen, daß man sie eindeutig interpretieren könnte, nicht, weil es den Komponisten egal war, wie man sie spielte, sondern weil damals der Geist der Zeit es als selbstverständlich voraussetzte, wie sie zu spielen waren. Nur eben mit der Entfernung der Geschichte zu diesen Stilen ist diese Praxis für uns ephemere geworden, nicht mehr greifbar, hat sich verflüchtigt. Und das macht sie von der Oberfläche her mit Cage verwandt, aber von der Tiefenstruktur her ist es natürlich etwas völlig anderes. Cage hat ja bewußt in seine Partituren die multiple Möglichkeit der Aufführung genau eingebaut. Das ist meines Erachtens schon ein großer Unterschied. Und der andere Punkt: Man kann es sicher nicht darauf anlegen, aber Cage hat es ja gerade durch den Abbau des Subjekthaften unfreiwillig erreicht, daß sich sein Name eben nicht verflüchtigt, obwohl er dieses Thema, ein Werk durch den jeweiligen subjektiven Willen unvergeßlich zu meißeln, gar nicht formulierte.

**Schnebel:** Ich glaube das Ephemere hängt auch ein bißchen an Gattungen. Es gibt einfach die Stücke, die nicht so gewichtig sind, kleine und auch große Gelegenheitswerke im umfassenden Sinn. Beethoven hat seine *Bagatellen* ursprünglich *Kleinigkeiten* genannt.

**Ullmann:** Ich würde das ja alles so gerne glauben. Aber wenn ich anfangs, das genauer anzugucken, dann bekomme ich dauernd Probleme, weil ich den Eindruck habe, das stimmt nicht. Das Ganze läßt sich nicht diskutieren, ohne daß man den grundsätzlichen Einschnitt doch mal festhält, der mit der Aufzeichenbarkeit von akustischen Ereignissen zusammenhängt.

**Nauck:** Ich glaube, der Begriff des Ephemeren bezeichnet zunächst einfach doch eine ganz wesentliche und faßbare Seite, daß nämlich ein Stück Musik, so wie es ist, niemals mehr so sein kann.

**Ullmann:** Das ist doch aber immer so!

**Nauck:** Nein, ich denke es ist, wenn es um das Ephemere geht, mehr als ein gradueller oder interpretatorischer Unterschied. Die fünfte Sinfonie von Beethoven

ist in jeder Interpretation, die den Intentionen des Autors folgt, als solche zu erkennen, ob sie nun schnell oder langsam, pathetisch oder sachlich gespielt wird. Sie gibt sich durch ihre kompositorische Struktur und Form, also ihre musikalische Gestalt immer unzweifelhaft als 5. Sinfonie zu erkennen. Diese Identität, Ähnlichkeit, Wiedererkennbarkeit der musikalischen Gestalt ist bei ephemeren Stücken und auch bei den genannten Beispielen aber gar nicht intendiert.

**Zimmermann:** Um noch einmal die Sache von ihrem Gegenteil her zu verstehen. Die seriellen Komponisten haben ihre Musik so komponiert und notiert, daß die interpretatorischen Freiräume so gering wie möglich sind. Cage ist vor seiner *Music of changes*, einer gewissermaßen seriellen Musik, später ja selbst zurückgeschreckt, von der er meinte, sie sei wie ein Frankensteinches Monster, weil sie so etwas Gewaltiges hat mit all' den konstruierten Zufallsmechanismen, Schichtungen usw...

**Schnebel:** Das ist einfach so eine gewaltige Konzeption und die gewaltigen Konzeptionen gehen über den einen Tag hinaus.

**Zimmermann:** ... und er hat sich in seinem Aufsatz *Indeterminacy* selbstkritisch zu diesem Stück geäußert, indem er schreibt, daß es von hier aus nur ein kleiner Schritt zur Diktatur wäre. Also er fühlte, daß diese Musik, die so zwanghaft ist, dem Ephemeren, Flüchtigen, Beiläufigen, Poetischen völlig widerspricht. Von ihm stammt ja auch der Begriff des »Ephemerisation«, also ein Prozeß der Aufhebung, der Verflüchtigung von Dingen, was dann ja später sein eigentliches Thema war.

Bei den Serialisten waren das natürlich ganz andere Verfahrensweisen, die dezidiert gegen die Musik vor 1950 gerichtet war. Und sie traten ja auch zuerst in Darmstadt sehr militant auf, um sich von diesem ganzen Ballast loszusagen. Das haben sie ja auch geschafft, diese Musik hat heute noch eine ungeheure Klarheit, kristalline Schärfe und Wut auch, wenn diese auch sehr kontrolliert ist. Aber das Ephemere konnte erst einmal nicht da sein, denn wovon sie sich nicht lossagten, der Komponist an der Spitze der Avantgarde – militärischer Begriff –, von Kultur mit ihren Wertevorstellungen. Sie sahen sich überhaupt nicht veranlaßt, Nebensächlichkeiten zu kultivieren, das Kleine zu einem Präziösen zu machen, das war überhaupt uninteressant zu jener Zeit, alles das, was Ephemeres im schönen Sinne auch sein kann, daß man das Nebensächliche beäugt, das Unwichtige für wichtig hält.

**Nauck:** Damit wäre noch ein weiterer Aspekt des Ephemeren angesprochen, der letztlich unsere Wahrnehmung betrifft: das Vermögen, entsprechend einer bestimmten ästhetischen Haltung, die eben in der Anerkennung des Ephemeren gründet und auf Grund dessen das Unscheinbare, deshalb oft zu Unrecht Nicht-beachtete, Kleine, Dürftige sichtbar bzw. hörbar macht, es für einen Moment thematisiert – mehr würde es wahrscheinlich auch nicht hergeben – und es damit ans Licht holt.

Ich möchte jedoch noch einmal auf einen Punkt zurückkommen, der das

Gegenteil, nämlich die Aufbewahrbarkeit von Kunstwerken betrifft und deren identische oder ähnliche Reproduzierbarkeit. So sind Klanginstallationen sicher auch im Video festzuhalten, aber der eigentliche musikalische Erlebnisraum fürs Hören, der mit ihnen für längere oder kürzere Zeit geschaffen wurde, ist verloren. Das scheint mir eine ganz wesentliche Seite dieses Phänomens zu sein, auch dahingehend, ob durch solche Bestandteile des Ephemeren in Komposition letztlich das werkhafte unterlaufen worden ist...

**Zimmermann:** Ich merke schon, du willst uns abschaffen ...

**Nauck:** ... – ganz gewiß nicht – und zwar verändert in dem Sinne, daß neue Freiräume musikalischer oder übergreifend künstlerischer Gestaltung entstanden sind und entstehen können.

**Schnebel:** Da ist, glaube ich, in den letzten fünfzig Jahren tatsächlich Entscheidendes geschehen. Wenn ich jetzt also von mir rede: die *Maulwerke* werden jedes Mal anders. Das ist ein Prozeßstück, das kann nicht zweimal gleich gespielt werden.

**Nauck:** Meines Erachtens hat eben für euch alle drei, vielleicht in unterschiedlicher Weise, das Ephemere eine Bedeutung, deshalb sitzen wir ja hier redend zusammen und ich wüßte gern genauer, inwiefern ihr diesen Aspekt komponierend wahrnehmt. Also von Dir, Walter, gibt es ein Stück mit dem Titel *Ephemer*, im Werk von Dieter ist das Ephemere in seinen verschiedenen Prozeßkompositionen ohnehin präsent oder in solchen installationsartigen Entwürfen wie den *Gehörgängen*. Und bei Jakob finden sich meines Erachtens in verschiedenen Arten von Partituren, etwa in seinem *song imaginaire III* für Instrumentalgruppen, Angebote einer ephemeren Musik, wo die musikalische Gestalt sich nicht mehr aus der Partitur erschließt, sondern erst durch die interpretatorische Erarbeitung und Umsetzung geschaffen wird.

**Zimmermann:** Also mit ephemere meine ich, daß man sich von jeweiligen Dingen lösen muß, sich immer wieder erneuert, den Mut zu einem Wandel hat, alte Verhaftungen ablegen, auflösen, kann, um zu neuen Perspektiven zu kommen.

**Ullmann:** Es ist wirklich ausgesprochen schwierig, in diesem Gespräch so etwas wie einen roten Faden in die Hand zu bekommen. Ich sagte ja vorhin, daß das Ephemere etwas mit der Aufzeichenbarkeit zu tun hat, daß also etwas identisch reproduziert werden kann. Nun ist es komisch, daß es in der westeuropäischen Musikgeschichte nur eine einzige Epoche gibt, wo es ausgesprochen common sense war, daß ein »Musikstück« genauso gemacht werden muß, wie es hingeschrieben ist. Das war im 9. und 10. Jahrhundert, wo man sich die komplexesten Arten von Notation ausgedacht hat, nur um sicherzustellen, daß, wenn ein Introitus gesungen wird, der überall in *einer* ganz bestimmten Art und Weise gesungen wird. Diese Notation hat sich ziemlich schnell verselbständigt und das entstehen lassen, was wir heute als westeuropäisches Komponieren kennen. Der interessante Punkt ist dabei, daß die Aufzeichnung musikalischer Tatsachen,

im Unterschied zu anderen Künsten, erst einmal eine Gebrauchsanweisung, eine Herstellungsanleitung liefert und dazu existieren verschiedene Möglichkeiten, kulturelle Konventionen, das mehr oder weniger auszulegen. Die Musikgeschichte ist ja nun ein schönes Beispiel dafür, daß die Aufzeichnungsmöglichkeiten zur Herstellung von Musik hinreichend unscharf sind, daß man immer wieder etwas Neues daraus machen konnte, auch aus alten Stücken. Das heißt, im Prinzip ist heute, auch wieder ganz überspitzt und grob gesprochen, der Umgang mit der *Matthäus-Passion* nichts anderes als der Umgang mit einem Stück von Cage. Es ist auch bei Bach nicht eins zu eins, selbst wenn wir Urtextausgaben benutzen ...

Weil Du dieses Stück *son imaginaire* nanntes. Ich hatte dabei die Vorstellung, rauszukriegen, wie wenig man Musikern mitteilen muß, um eine bestimmte Situation zu schaffen, in der eine bestimmte Art von Musik passiert, ohne daß diese vollständig ihr Gesicht verliert, das heißt, daß die Musik eine bestimmte Physionomie nicht verliert. Nun finde ich, und das ist ja auch eine bestimmte Schwierigkeit in unserem Gespräch, daß wir einerseits auf einen Punkt von Subjektivität gekommen sind, was ganz merkwürdig querläuft zu einem Punkt von gültigem Werk. Natürlich hatten die seriellen Komponisten ein Interesse daran, ein gültiges Werk zu schaffen, eine Form von Entobjektivierung in dem Moment zu erreichen, wo sich jeder Ton aus sich selber und aus einer bestimmten Konstellation von Setzungen ergibt, auf Grund eines subjektiv besetzten Willens zu einer Entsubjektivierung des musikalischen Textes. Der Ansatz, den Cage verfolgt hat, den zeigen ja auch die verschiedenen, unterschiedlichen Zugänge, die er ermöglicht, wie etwa bei den *Variations*, wo es einfach keine Partitur gibt, wo man sich hinsetzen und es ausarbeiten muß. Wenn man diese Ausarbeitung aber macht, hat man nicht mehr die geringste Freiheit, denn was dann entsteht, das mußt du nachvollziehen.

**Zimmermann:** Ich muß hier mal einhaken. Wenn Du sagst, du wolltest deinem Stück ein Gesicht bewahren, aber trotzdem so wenig notieren und den Musikern Freiheiten zur Realisierung erlauben wie möglich: eigentlich formulierst Du damit ja einen Widerspruch. Der Cage hat das ja durch die Art der Fragenstellung erreicht. Man sagt ja, er hat dem Zufall gehorcht, aber eigentlich hat er ja Fragen gestellt. Und mit den Fragen hat er das Stück schon in eine Richtung geschickt, die unverwechselbar war mit einem anderen Stück und damit hat er vielleicht das Gesicht des jeweiligen Stücks schon umzeichnet. Und trotzdem konnte die Textur so freiheitlich sein. Er ist sozusagen Subjekt geblieben und hat sich trotzdem verschenkt, das ist ja irgendwie das Geniale an ihm.

**Nauck:** Was heißt aber Gesicht, wenn sich die musikalische Gestalt von Ausarbeitung zu Ausarbeitung oder von Interpretation zu Interpretation ändert?

**Zimmermann:** Man hört durch, daß es von ihm ist, dieses merkwürdige Gesicht, das eine Komposition gerade auch dann haben kann, wenn es der Autor nicht will, dann ist es möglicherweise viel echter.

**Ullmann:** Man kann es ja tatsächlich zuspitzen: jede Ausarbeitung der *Variations*, wenn sie sich konsequent an die Vorgaben von Cage hält, wird



identifizierbar sein.

**Nauck:** Was ich bezweifle, denn woran wird sie identifizierbar sein?

**Zimmermann:** Ich glaube das Ephemere ist – entschuldigt das altmodische Wort – etwas grundlegend Dialektisches, es ist etwas aus Gegensätzen bestehendes. Es ist das sich Verflüchtigenwollen und im Verflüchtigen sich selbst erst gewinnen. Es besteht aus Auflösungsbestrebungen des Subjekts, aber um Altes abzuwerfen, um vielleicht überhaupt erst Subjekt zu werden. Ich kann mir vorstellen, daß es dabei auch so etwas wie psychoanalytische Prozesse gibt, daß der Mensch erst Mensch wird, indem er Dinge abwirft, die Prägungen sind. Das Aufgeben, das Zerbröckeln dieser Dinge, das Ephemere werden, das Sich-Verflüchtigen-Lassen dieser Strebungen, zugleich mit einer Haltung der höchsten Disziplin, wie bei Cage, daß man dann zu einem ephemeren Zustand kommt, der sich immer ändert und auflöst, zugleich braucht man keine Angst zu haben, sich zu verlieren. Ephemere Musik also als eine, deren Gestalt sich ständig verändert, die aber dennoch durch ihre Atmosphäre, gleich einem Feld, einer Landschaft erkennbar bleibt.

**Schnebel:** Vielleicht sollten wir doch versuchen, an das Ephemere noch deutlicher heranzukommen. Du erwähntest immer wieder als Beispiel Klanginstallationen, die aufgebaut werden ...

**Nauck:** ... in einer ganz bestimmten kulturellen Umgebung mit einer spezifischen Atmosphäre ...

**Schnebel:** ..., über mehrere Wochen bestehen, dann abgebaut werden und weg sind. Es ist mit den Klanginstallationen ein neues Genre, eine neue Art von Gelegenheitskomposition entstanden und ich weiß nicht, ob es so gut ist, daß wir dafür den Begriff des Ephemeren so strapazieren. Es gibt ja doch eines, was jede Sache, auch wenn sie noch so augenblicklich ist, sofort wieder aus dem Vergänglichen rausreißt – das ist die Erinnerung, zumal wenn diese Sache Eindruck gemacht hat.

Es gibt aber auch eine ganze Reihe komponierter Stücke, die einen ähnlichen Charakter haben, beispielsweise Stücke unseres Freundes Riedl. Seine *Paper music* hat immer ihren einmaligen Ablauf und wenn man es an einem anderen Ort und möglicherweise mit anderen Leuten macht, ist der Ablauf nochmals anders. Es gibt von mir auch zahlreiche Stücke dieser Art. Und Stockhausen hat in den 60er Jahren auch so etwas gemacht, wie beispielsweise in *Plus minus*. Ich glaube wir sollten da noch einmal ansetzen.

**Nauck:** Es kommt meines Erachtens bei solchen Aufführungen und auch bei den Klanginstallationen noch etwas hinzu, was mir für eine Bestimmung des Ephemeren wichtig erscheint und was wir meiner Meinung nach bisher zu wenig beachtet haben. Das ist die Situation des Hörers innerhalb einer solchen Aufführung oder bei Installation, eine besondere Art des situativen Hörens, die die klanglichen oder akustischen Eindrücke unwiederholbar, vergänglich werden läßt.

Da sind also die per Komposition festgelegten Klangverläufe selbst, die dein emotionales Empfinden zwar ansprechen, jedoch nicht vereinnahmen und deren Reihenfolge bei verschiedenen Installationen jeder Hörer für sich festlegt. Da sind die Geräusche, die innerhalb der Installation selbst durch dich oder andere oder die Umgebung entstehen und da sind die Geräusche/Klänge, die von draußen eindringen und sich mit den beabsichtigten Klängen ziemlich ungehindert mischen können, weil diese absichtslos in ihrem Ausdrucksgehalt sind. Hören trifft also auf immer neue, ja, unwiederholbare Klangsituationen. Eine Bestimmung des Ephemereren ist wahrscheinlich nicht möglich, wenn sie vom musikalischen »Werk« oder allein vom klanglichen Resultat ausgeht und das Hören wie auch die Einbindung eines musikalischen Ereignisses in bestimmte Räume unberücksichtigt läßt.

**Zimmermann:** Wenn ich etwa an Kosugi denke, der ein ganz sensibler Musiker ist und schon eher das macht, was ich unter ephemere verstehe. Es gibt also einen Begriff, den der Philosoph Hannes Böringer einmal für ein Symposium in Helmstedt zum Thema gemacht hat, das hieß »Discretio« und meinte die kleinsten, unauffälligsten Unterscheidungsmöglichkeiten innerhalb einer Situation. Und es gibt ja eine Reihe von Künstlern – zum Beispiel Norbert Radermacher –, die ganz unauffällig in Städten Dinge anbringen, die man erst einmal gar nicht bemerkt. Man muß schon sehr seine Sinne anstrengen, oder hingucken, um sie überhaupt zu entdecken und zu hören. Da wird Installation für mich wieder interessant, weil sie etwas mit Haltung, mit Anstrengung zu tun hat. Die unkontrollierte Möglichkeit von Erneuerung hat nämlich auch eine Gefahr, nämlich die der Beliebigkeit. Aber es gibt eben auch Installationen, die bieten sich nicht dar, die sind nicht wie ein Supermarkt, Selbstbedienungskultur, Freiheit, blah, blah, blah, sondern erfordern deine Energie. Man ist dann wieder Landstreicher geworden, der sucht.

**Ullmann:** Also was du von der Einmaligkeit für bestimmte Räume sagst – das gilt für Nono und seinen *Prometeo* oder *Das Atmende Klarsein* natürlich ganz genauso, es ist unwiederholbar, nicht einmal sendbar und auch nicht notierbar...

**Nauck:**... ich bin auch der Meinung, daß gerade diese auf Räume abgestimmten, späten Kompositionen von Nono typische Beispiele einer ephemeren Musik sind...

**Ullmann:** ... bei der Aufführung des *Atmenden Klarseins* in der Philharmonie war ich nicht so begeistert von der Aussteuerung der Flöte und habe danach mit André Richard darüber diskutiert. Und da sagte Richard: aber das hat Nono bei der letzten Aufführung so gemacht. Und wir sind jetzt in einer ganz dummen Lage. Er hat es bei jeder Aufführung völlig anders gemacht, er hat den Raum gehört und danach die Aufführung eingerichtet. Und jetzt ist dieser Zustand der letzten, von Nono selbst geleiteten Aufführung gewissermaßen konserviert. Das ist jetzt also ein Problem des Schreibens und ein Problem der Situation. Ein Problem des Schreibens, weil das eine Musik ist – und da sind wir nahe an der Installation – die einen großen Teil ihres Reizes und ihres Interesses daher gewinnt, daß hier ganz zentral die Frage gestellt ist und komponiert wird: welche Rolle hat denn nun der Komponist in Bezug auf das Klangergebnis, das in das

Zentrum des künstlerischen Schaffens gestellt wird. In dem Moment, wo das thematisiert wird, brechen sämtliche Konventionen unserer westeuropäischen Musik in sich zusammen. Das Problem besteht also darin, daß die zur letzten, von Nono geleiteten Aufführung entstandenen Protokolle nach seinem Tod zu einer Art Partitur werden und damit ihre ursprüngliche Funktion umgekehrt wird. Und das ist für mich ein ganz wesentlicher Punkt: In dem Moment, in dem das Verhältnis des Komponisten zur Klanggestalt des Stückes zentraler Bestandteil des kompositorischen Denkens wird, müssen die herkömmlichen Konventionen der Vermittlung neu befragt werden, von den Anfängen an bis heute. Und von daher gesehen ergibt sich für mich immer wieder das Bild, daß über weite Strecken der westlichen Musikgeschichte inklusive weiter Strecken derer des 19. Jahrhunderts etwas ganz anderes da ist, als das, was wir uns mit dieser »eins zu eins« Relation von Werk und Musik vorstellen. Und insofern finde ich da eine unglaubliche Kontinuität, die Cage nicht als Revolutionär, sondern als Vollender einer langen Tradition erscheinen läßt. Durch ihn ist ein Teil von Normalität auch westeuropäischer Musiktradition erst wieder hergestellt worden.

**Nauck:** Gerade bei Nono denke ich, ist das Ephemere so weit in Musik eingedrungen, daß man tatsächlich die Frage nach dem Werk neu stellen müßte, zumal die Erben vor lauter Respekt vor dem Schöpfer und dem »Werk« offenbar nicht wagen, mit dieser Musik adäquat ephemere umzugehen?

**Ullmann:** Bei Nonos Werken besteht ja, wieder zugespitzt, das unausgestandene Problem eigentlich darin, vielleicht nicht völlig konsequent gewesen zu sein. Nono hat häufig Aufnahmen verboten, weil man die Musik nicht aufnehmen kann, man muß sie im Raum erleben. Ganz konsequent wäre es also gewesen zu sagen, ich mache jetzt dieses Stück und wenn ich es nicht mehr aufführen kann, dann ist es Geschichte. Andererseits enthalten diese Stücke eben doch wiederum so viel Kraft, die über das Subjekt Luigi Nono weit hinausgeht und insofern haben Interpretationen auch ohne ihn ihre Berechtigung. Aber das einmal geöffnete Tor ist eben auch nicht wieder zuzukriegen ...

**Nauck:** Dann ist also diese westliche Musikkultur, in der wir leben, mit ihren Medien und ihren besonderen kulturellen Formen der Reproduktion nicht in der Lage, darauf zu verzichten, sie ist nicht ephemerefähig?

**Zimmermann:** Und das ist das eigentliche Problem. Dieses Festhalten auf Tonbändern, Dat usw. ist wie eine Manier, die sich den Schmetterlingssammlern vergleichen läßt, die noch von dem und dem ein Exemplar brauchen, dann spießen sie es auf, der Schmetterling ist tot und kommt in den Kasten. Es ist kodifiziert, exemplarisch vorhanden und zugleich aber die Variabilität erstickt, die ohne die Konservierung erhalten bliebe. Die Schmetterlingsfänger haben überhand genommen, es ist ein gewisser Endpunkt erreicht, es wird alles aufgespießt, abgehakt, zu. Es gibt keine Lebendigkeit mehr. Und selbst was die Variabilität der musikalischen Gestalt durch ephemere Konzepte betrifft – dann denken sich die Schmetterlingssammler neue Strategien aus, daß die verschiedenen Lösungen einer Sache eben auch gesammelt werden. Man entgeht ihnen nicht.

