

# Utopie und Realität

**A**uch wenn bereits in der Antike auf Orte mit idealen Bedingungen Bezug genommen wurde, entstand das Wort »Utopie« erst relativ spät (Thomas Morus, 1516), das zunehmend mit Unerreichbarkeit assoziiert wurde. In seiner heutigen Bedeutung möchte ich zwei meiner Ansicht nach besonders folgenreiche Aspekte hervorheben:

- Die Unterscheidung zwischen Utopie und Realität erscheint uns als selbstverständlich, wobei wir voraussetzen, dass die Realität objektiv, unveränderlich und universell gültig ist.
- Mit Utopie assoziieren wir die Vorstellung einer unerreichbaren Perfektion, die uns als vollendet und abgeschlossen erscheint, während das Leben eine Abfolge von Unvorhergesehenem ist. Thomas Morus entwirft die Utopie als Insel, die minutiös organisiert ist und sich gegenüber der gesamten Außenwelt notwendigerweise argwöhnisch zeigt.

Wenn wir Utopie und Realität auf diese Weise einander gegenüberstellen, schaffen wir damit meiner Ansicht nach einen Konflikt zwischen zwei illusorischen Fronten: Einerseits ist die Realität sicherlich komplexer als die fünf Sinne, die wir zu deren Übersetzung verwenden, andererseits glaube ich, dass sich in der Utopie, noch vor ihrer Konzeptualisierung als unerreichbare Vollendung, ein Aspekt finden lässt, der uns zu einer Lesart, einer Perspektive und Dimension führt, die deutlich breiter als üblich gefasst ist: eine tief verwurzelte Tendenz, die uns als Menschen auszeichnet. Bevor ich mich mit der Musik beschäftige, möchte ich diese beiden Annahmen kurz erläutern.

## Zwei Annahmen

Die Wahrnehmung der Realität wird, je nach dem, wer sie wann und unter welchen Bedingungen erlebt und angesichts der allgemeinen Verfügbarkeit von Informationen heute, von Tag zu Tag relativer. Wenn wir die Realität nicht nur leben, sondern zudem als Künstler interpretieren oder sogar als Wissenschaftler kodifizieren, so vermehren sich die Variablen in unverhältnismäßiger Weise.

Damit würde ich sagen, dass die so genannte Realität, auf die wir uns oft berufen, einen Mittelwert jener Besonderheiten darstellt, die unser jeweiliges Lebensumfeld auszeichnet; dieser Durchschnittswert ist von den sozialen

24 Bedingungen abhängig, je nach geografischer,

historischer und kultureller Herkunft und ändert sich individuell je nach Zugehörigkeit, Alter, Erfahrung. Die Realität ist also ein dynamisches Gleichgewicht in ständiger Neuordnung, deren Interpretation vor allem durch unsere Fähigkeit bestimmt wird, die Unterschiede in einer Abstufung von Differenzen inmitten der scheinbaren Unversöhnlichkeit der Gegensätze zu integrieren.

Erwin Schrödinger, der 1933 den Nobelpreis für Physik erhielt, drückte es in seinem Werk *Was ist Leben?* so aus: »Alle Gesetze der Physik und Chemie sind statistische Gesetze.« Und Richard Feynman, der Nobelpreisträger für Physik des Jahres 1965, ergänzte in seinen *Sechs physikalischen Fingerübungen*: »Unser gesamtes Wissen ist eine Art von Annäherung, denn wir wissen, dass wir noch nicht alle Gesetze kennen. Daher lernen wir nur, um wieder zu verlernen oder noch wahrscheinlicher korrigiert zu werden.« Diese beiden unmittelbaren Erkenntnisse sind für mich Ausdruck einer aktuellen sprunghaften Entwicklung der Wahrnehmung, die Kunst und Wissenschaft von Anbeginn geleitet hat: Deren Geschichte ist tatsächlich durch eine ständige Neudefinition dessen bestimmt, was die Realität für uns Lebende bedeutet; entsprechend der immer rascheren Verbreitung von Informationen darüber, was die Realität für die anderen ist oder war, ändern sich auch unsere Sichtweisen.

Sind wir daher auf ewig zu einer entmutigenden Unsicherheit verdammt oder ist diese Instabilität nicht vielmehr der Ursprung des Lebens, das sich ständig erneuert? Ich denke, es ist beides der Fall, führte doch diese »kontinuierliche Annäherung« die Wissenschaft zur Entwicklung des Teleskops *Hubble* oder des *Large Hadron Collider*, und auch im Bereich der Kunst und Spiritualität trug diese Bewegung zahlreiche Früchte. Es genügt ein Blick auf die Verflechtung der Traditionen, die Raum und Zeit der Menschheitsgeschichte durchziehen und heute gleichzeitig zugänglich sind. Damit verfügen wir plötzlich über einen gewaltigen Erfahrungsschatz: ein Privileg, das stets die gleiche Verantwortlichkeit und nüchterne Erkenntnis mit sich bringen sollte, dass wir ein Teil des Ganzen und nicht dessen Zentrum sind und uns dessen wieder und wieder bewusst werden.

Wenn wir die Realität daher als einen Prozess betrachten, an dem wir mit all unseren Handlungen, Emotionen und Gedanken beteiligt sind, ändert sich auch die Funktion der Utopie: sie wird, nicht länger mehr Gegensatz zur Realität, wieder zu einer synergetischen und schaffenden Kraft und findet damit zu ihrer Tendenz zurück, das Feld auszuweiten, zu vertiefen und zu verbinden. Den Bewoh-



Die Bildkomposition Tiepolo von Gordon Matta Clark steht in enger Korrespondenz zu Giorgio Nettis *Ciclo del ritorno*, »the materialisation of a continuum between inner and outer, the acoustic space and the instrument, the life and the individual«. (Foto: Archiv G. Netti)

nen einer weniger offensichtlichen Realität würde ich vorschlagen, die aktuelle Bedeutung des Wortes Utopie aufzugeben und dessen ursprünglichen Sinn wieder aufzunehmen: Mit Bezug auf das Ideal verbindet sich die Utopie etymologisch mit einem Ort, oder besser mit einem Nicht-Ort, aus dem Griechischen οὐ (nein) und τόπος (Ort), mit dem wertvollen Zusatz der englischen Homophonie in eutopia, εὖ (gut) τόπος (Ort), woraus sich die akustische Übereinstimmung zwischen Nicht-Ort und gutem Ort ergibt. Dies hat sicherlich dazu beigetragen, dass Thomas Morus sich für dieses neue Wort entschieden hat. Wenn es sich bei der Idee ausdrücklich um immaterielle Begriffe handelt, so zeigt die Utopie etymologisch die Existenz eines guten Ortes an, der über eine andere Körperlichkeit verfügt.

## Differenzierung und Integration

Heute würde ich diese Differenz als fortschreitende Konkretisierung einer Ausrichtung definieren, die über die Verbindung der einzelnen Elemente mit einem komplexen Koordinatensystem von Mal zu Mal einen neuen, unvorhergesehenen Sinn entdeckt. Weder innen noch außen, weder vorher noch nachher, ist dieser gute Nicht-Ort bereits da und anwesend, er ist weder fantastisch noch unerreichbar, sondern lediglich etwas jenseits der üblichen Konditionierungen der Wahrnehmung.

Generationen von Erforschern der Realität haben diesen Ort von Beginn an erkundet: Asketen, Künstler, Wissenschaftler, Philosophen, Athleten und Reisende unterschiedlichster Zeit und Herkunft, die uns auf ihre jeweils eigene Art viel davon enthüllt haben. Dank ihnen werden unsere Interpretations-Koordinaten immer mehrdimensionaler. Dies stellt, wie gesagt, ein Privileg und eine Verantwortung dar, die nicht zu unterschätzen sind, denn wir sind hier an einem Punkt oder besser an einem multi-zentrischen Ort angelangt, an dem sämtliche automatischen Beziehungen ins Stocken geraten und

all das, was wir täglich für selbstverständlich ansehen, sich nicht mehr von selbst versteht.

Gefahr und Wunder zugleich – kehren wir zum berühmten Hölderlinschen Vers »Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch« zurück: Mit Bezug auf die noch berühmtere Interpretation Heideggers würde ich diese poetische Intuition auf eine offensichtliche Schärfung der Wahrnehmung zurückführen, oder besser auf die Fähigkeit des Bewusstseins, sämtliche Parameter der Wahrnehmung in ein Crescendo der psycho-physischen und den jeweils aktuellen Anforderungen entsprechenden Lösungen zu integrieren. Dies nannten wir eine fortschreitende Annäherung, die, auch wenn sie nur eine lokale Wirksamkeit entwickelt, weit über die einzelnen Lösungen, Leben und Zusammenhänge hinausgeht; ein Teilen und eine Kontinuität der Erfahrungen, die sehr stark demjenigen ähnelt, was uns die Neurowissenschaften als jene Tätigkeit präsentieren, die das Bewusstsein jedes Gehirns auch noch gegenüber der komplexesten Maschine auszeichnet: ein Gleichgewicht zwischen Differenzierung und Integration entsprechend der jeweiligen Anforderungen.

Damit fällt auch die übliche Unterscheidung zwischen Tradition und Avantgarde. In diesem guten Nicht-Ort ist die Tradition kein nachahmenswertes Modell, sondern eine zu nutzende Energie. Sie verfügt über eine unerschöpfliche Reserve an partiellen Antworten aus besonderen Zeiten und Orten, die hier jedoch alle miteinander kommunizieren: Es liegt an uns, sie wieder und wieder zu interpretieren, um unsere Zeit und unseren Ort besser zu verstehen. In diesem Sinn bietet uns die Tradition ein Netz, um damit zu fischen, doch ist es der Fischfang und nicht das Netz, mit dem wir uns nähren. Was ist der Fischfang? Die Ausnahme, welche die Regel nicht bestätigt, das Unvorhergesehene, Unerhörte ..., all das, was die vorhergehende Ordnung aus den Angeln hebt, so dass sich eine neue, uns mehr entsprechende Ordnung abzeichnet.

## Hören ... Komponieren

Im besonderen Bereich der Kunst hat diese Neudefinition des Verhältnisses zwischen Utopie und Realität also einen ganz praktischen Ursprung. Insbesondere jene Werke haben mich am meisten beeinflusst, die mir neue Wahrnehmungsdifferenzen eröffneten und zugleich an frühere Hörerlebnisse anschlossen. Es gibt viele dieser Werke, manche sind allgemein akzeptiert und andere Vorlieben sind eher persönlicher Natur, doch alle verfügen über die Eigenschaft, neue Potenziale auch in anderen Werken und vor allem im alltäglichen Leben freizusetzen.

Ich schreibe lieber Musik, als sie zu hören, denn das Hören erweckte in mir stets eine ungewöhnliche Intensität der Anwesenheit: einen Zustand außergewöhnlicher Verbundenheit, mit deren Hilfe ich gleichzeitig das höre, was da ist und das, was da war und das, was fehlt, was mir fehlt. Wenn mich diese invasive Multi-Dimensionalität aus interpretatorischer Sicht daran hindert, ein Stück von Anfang bis Ende korrekt zu spielen, so wurde sie mir als Komponist im Laufe der Jahre zu einem wertvollen Instrument zur Erforschung der musikalischen Realität.

Tonhöhe, Tonstärke, Tondauer und Klangfarbe sind nützliche, wenn auch nicht ausreichende Kategorien; als Komponist höre ich heute jede Musik als eine Strategie von Beziehungen unterschiedlicher Qualitäten von Vibration und Artikulation. Noch vor der musikalischen Gattung fasziniert mich die Neuheit der Strategie, um nicht den problematischeren Ausdruck der Form zu verwenden, welche die Andersartigkeit integriert und damit rund um den »guten Ort« organisiert, um verstanden zu werden. Dies ist der Grund dafür, dass ich eine Art Obsession des Hörens habe und am liebsten alle Musik der Welt hören würde, was glücklicherweise von einer parallelen Obsession gezügelt wird, nämlich jener, jedes Hörerlebnis zusammenzufassen und zu integrieren.

Analog dazu sucht das kompositorische Verfahren in meiner Musik, ein wenig wie in diesem Text, jedes Mal genauer jene akustische Besonderheit, Intuition und Anziehungskraft zu bestimmen, die aufgrund ihres Nicht-Hörens (oder inneren Hörens) in mir stets das neue Stück in Gang gebracht hat. Die Erfahrung lehrt mich, dass alles Nötige bereits da ist, in jenem anfänglichen Samenkorn, und dass mein Komponieren vor allem darin besteht, sich um dessen Wachstum zu kümmern, indem dafür die optimalen Bedingungen geschaffen werden. Damit alterniert mein Komponieren

26 zwischen einer Vermehrung der Daten und

deren Integration in einem Verfahren, das sich von der ersten Intuition leiten lässt.

Es fällt mir jetzt auf, dass sich die Titel vieler meiner Werke auf Orte unterschiedlicher Körperlichkeit beziehen: *l'arcipelago* (Archipel), *in un luogo superfluo* (an einem überflüssigen Ort), *necessità d'interrogare il cielo* (Die Notwendigkeit zur Befragung des Himmels), *avvicinamento* (Annäherung), *due lune più in là* (zwei Monde weiter), *il ciclo dell'assedio* (Der Zyklus der Belagerung), darin enthalten *place* (Ort), *qui* (hier), *il ciclo del ritorno* (Der Zyklus der Rückkehr) mit *lassù* (dort oben).

Alle diese Werke verfügen über eine experimentelle Poetik und benötigten oft Jahre bis zu ihrem Abschluss. Vor allem in den solistischen Stücken fällt diese Erfahrung mit der Besonderheit des Instruments und der kompositorischen Strategie zusammen, was mich meist zu einem radikalen Überdenken der instrumentalen Tradition gebracht hat. Ein Überdenken, keine Tilgung der Tradition. Nach der Definition des Kontexts des neuen Stücks war ich nie daran interessiert, dessen Ort zu beschreiben, um einen mehr oder weniger intelligenten Katalog der festgestellten »Dinge« zu erstellen; was mich jedoch jedes Mal fasziniert, sind die Beziehungen, die das neue Stück zu unserer üblichen Wahrnehmung herstellt.

## Ein Beispiel

Als Beispiel soll mein letztes Werk, *il ciclo del ritorno* dienen, das die schweizer Bratschistin Anna Spina kommenden November erstmals komplett und auf Einladung der *projektgruppe neue musik* aus Bremen zur Aufführung bringen wird. Es setzt sich aus drei Teilen zusammen: *lassù* für präparierte und verstärkte Bratsche solo (ca. 40')

*un nastro* für verzerrten und verbreiteten Applaus (3'20'')

*e poi* für Bratsche solo (ca. 21')

An der Bratsche fasziniert mich, wie sie zwischen Geige und Cello verborgen ist, um die Extreme ohne Führungsanspruch zusammenzuführen; dieses scheinbar körperlose Mitläufertum empfinde ich als alte Kraft, die sich nur selten zeigt, die jedoch stets vorhanden ist, um den Sinn des Zusammen-Seins zu verkörpern. Als ein edler Vorfahre der Saiteninstrumente zeigt sie sich für mich mit ihrer »erzählenden Stimme«.

Als ich eines Morgens an den Zattere in Venedig zufällig und gleichsam körperlos Zeuge einer unerhörten Polyphonie von Tönen wurde, die ich erst nachträglich auf das Plätschern des Wassers, die Schiffe, die Glocken von fünf Kirchen, die Stimmen, Schritte und Möwen ... zurückführte, wurde mir bewusst,

dass Hören so entsteht: noch vor den Namen und Körpern, an einem bestens vernetzten Ort »unterschiedlicher Körperlichkeit«. Diese Qualität des Hörens entspricht einer räumlich verbreiteten Anwesenheit im Sinne einer – negativ ausgedrückt – zeitweiligen Abwesenheit des zuhörenden Subjekts als Individuum. Zwischen dieser Anwesenheit und dem anderen besteht stets eine Differenz der Wahrnehmung, die sich, wie sich bereits gezeigt hat, als »Kontinuität der Unterschiede« manifestiert. Ist es möglich, sich in dieser Kontinuität zu bewegen und die Größe des Sprungs zu reduzieren? Oder einen Weg zu umreißen, der uns vom verbreiteten Klang zur lokalen Komplexität einer Bachschen Suite unserer Zeit zurückführt? Dies ist das Samenkorn, das ich anschließend kultiviert habe und die Strategie der Beziehungen von Vibration und Artikulation des *ciclo del ritorno* wurde zu dessen Utopie und »gutem Nicht-Ort«.

Die Bratsche im Sinne eines Instrumentenkörpers ist sowohl die erzählende Stimme, als auch der Ort der Reise. Der erste Teil des Zyklus drängt vom verbreiteten zum lokalen Klang, der zweite Teil entspricht dem Sprung der Wahrnehmung, der es dem dritten Teil erlaubt, im Lokalen eine erneuerte Tradition wiederzufinden. Für eine genauere Analyse verweise ich auf meine Internetseite [www.giorgionetti.com](http://www.giorgionetti.com), doch möchte ich abschließend noch etwas bezüglich des Interpretieren hinzufügen: Wenn der Komponist vielleicht den Ort bestimmen, ein Raumschiff konstruieren und die Wegstrecke abstecken kann, so ist es nachfolgend der Interpret, der diese Erfahrung für alle wahrnehmbar macht, indem er die Mission konkret vollendet. Ein guter Interpret übernimmt, verdichtet und konkretisiert die Komposition in Materie, indem er ihr einen Körper und damit eine Individualität verleiht, die sie erst nicht hatte: Einen so sehr unabhängigen Körper, der damit fähig wird, dem Komponisten selbst den Grund für seine eigene Musik zu erklären.

Am Ort dieser Kontinuität der Hervorbringung findet sich das Anfangsthema erneut, jedoch in einem anderen Kontext: Komponisten, Interpreten, Zuhörer, die erste Intuition und Mühsal der Konzertorganisation, Tradition und Alltäglichkeit, Gattung und Individuum, Utopie und Realität – all dies verbindet eine Übereinstimmung der Intentionen, die weit über den scheinbaren Kontrast hinausgeht. Es liegt an uns, diese weiter zu entwickeln. Damit setze ich hier einen vorläufigen Punkt unter die geschriebenen Worte, um zu den Tönen zurückzukehren.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Christian ■ Breuer)

# beziehungsweise

NEU

## Rainer Nonnenmann Der Gang durch die Klippen Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen 1957–1990

480 Seiten, 23 Abbildungen,  
Hardcover  
BV 326 € 54,–  
ISBN 978-3-7651-0326-1



Nono und Lachenmann waren durch ein außergewöhnliches Lehrer-Schüler-Verhältnis verbunden. In Darmstadt 1957 zeigte sich der 21-jährige Student Lachenmann vom charismatischen Avantgardisten Nono derart beeindruckt, dass er zu diesem als Schüler nach Venedig ging. Ihre Beziehung erlebte Lachenmann fortan als „Gang durch die Klippen“, mit intensivem Austausch von Ideen, Plänen und Kompositionen, persönlichen und künstlerischen Krisen sowie hitzigen Kontroversen, die zu Zerwürfnissen, einer mehrjährigen Funkstille und schließlich zur beständigen Freundschaft führten. Dokumentiert wird dies durch Briefe, Widmungen, Semesterberichte und Vortragstexte, die hier teils erstmals veröffentlicht und in den Kontext gestellt werden.

## Matthias Hermann & Maciej Walczak

### Erweiterte Spieltechniken in der Musik von Helmut Lachenmann Extended Techniques in the Music of Helmut Lachenmann

CD-ROM  
BHM 297 € 42,–  
ISBN 978-3-7651-0297-4



Mehr in unserem „Newsletter Neue Musik“ –  
jetzt abonnieren auf [www.breitkopf.de](http://www.breitkopf.de) ...



**Breitkopf**