

Heinz-Klaus Metzger

»Was aber bleibt...«*

* „... stiften die Dichter« (?) (Hölderlin). ↑

1 Als ich mich im Verlauf der Vorbereitung der hier niedergelegten Erwägungen jetzt, nach mehr als zwei Jahrzehnten, an Kurt von Fischer mit der Bitte um Mitteilung der bibliographischen Koordinaten zu Neefes Artikel wandte, erinnerte er sich seines Fundes nicht mehr, der ihn seinerzeit geradezu hatte vibrieren machen. Es waltet auch in der Philologie selber eine Dialektik von Eingedenken und Vergessen, die, sei's faktisch, sei's evokativ, die Kategorie des Ephemereren herbeizitiert. ↑

2 Othmar Schoeck, *Lebendig begraben* für Bariton und Orchester op. 40 (1926). Dem durchkomponierten Liederzyklus liegen Gedichte Gottfried Kellers zugrunde. ↑

3 Das Dokument findet sich in verschiedenen Publikationen reproduziert. Hier zitiert nach der

Was wir als Gegenstand durch die Kunst oder das Denken so vollständig vor unserem sinnlichen oder geistigen Auge haben, daß der Gehalt erschöpft, daß alles heraus ist, und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrig bleibt, daran verschwindet das absolute Interesse.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Wir haben einander oft unvergängliche Dinge gesagt.

Lord Alfred Douglas an Germaine Brooks

Definitionen historischer Grundbegriffe: Die Katastrophe – die Gelegenheit verpaßt haben; der kritische Augenblick – der status quo droht erhalten zu bleiben; der Fortschritt – die erste revolutionäre Maßnahme.

Walter Benjamin

Der Begriff des geistigen Gottes und der ewigen Seligkeit, hätte er in der Geschichte nur den Sinn gehabt, dem vergänglichen Glück Schatten der Verlorenheit zu verleihen, er wäre schon der Grund aller europäischen Kunst.

Max Horkheimer

Es muß anfangs der siebziger Jahre gewesen sein, daß mir Kurt von Fischer über einen emblematischen Quellenfund berichtete. Er war gerade auf eine von Beethovens Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe verfaßte Musikkritik gestoßen, die einem höchst sonderbaren, den Rezensenten entsprechend befremdenden Konzert galt: das Programm enthielt nämlich mehrere Stücke von Komponisten, die bereits verstorben waren. Neefe fand das Experiment sogar interessant,

Faksimiliewiedergabe in:
Arnold Schönberg,
Briefe, Ausgewählt und
herausgegeben von
Erwin Stein, Mainz 1958,
S. 4. ↑

4 Arnold Schönberg,
Harmonielehre,
Leipzig und Wien 1911,
S. 364. ↑

5 *De septem
dormientibus*, zit. n.
Jacobus a Voragine,
*Legenda sanctorum
et martyrum*.
*Legenden von
Heiligen und
Märtyrern*, Auswahl,
Übersetzung und
Anmerkungen von
Alexander Fest, München
1988, S. 74
»Daß sie 372 Jahre
schliefen, läßt sich
bezweifeln; denn ihre
Auferstehung fiel ins Jahr
des Herrn 448, Decius
aber regierte nur für ein
Jahr und drei Monate,
und zwar im Jahr des
Herrn 252. Folglich haben
sie lediglich 196 Jahre
lang geschlafen.« Ebenda
S. 75. ↑

6 John Cage, *Writer*,
Previously Uncollected
Pieces, Selected and
Introduced by Richard
Kostelanetz, New York
1993, Faksimile der
Handschrift S. 124. ↑

7 zit. n. Theodor W.
Adorno, *Philosophie
der neuen Musik* =
Gesammelte Schriften 12,
hrsg. v. Rolf Tiedemann,
Frankfurt am Main 1975,
S. 38. – In Titel und Text
der Erstausgabe,
Tübingen 1949, hatte
Adorno die Neue Musik
noch mit großem N
geschrieben. Ob er in die

warnte aber vor unbedachten Nachahmungen und schloß mit dem Ausdruck der
Hoffnung, es möchten Konzerte dieser Art sich nicht durchsetzen.¹

Solch vergessene Zeugnisse setzen schlaglichtartig den tödlichen Traditionsbruch
ins Relief, der schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Rezeption des
Komponierens in Europa ereilte. Das unaufhaltsame Überhandnehmen
musikalischer Darbietungen eben jenes retrospektiven, ja exhumierenden Typs,
dessen infauste Macht so früh war prognostiziert worden, kam einem Zyklus
immer radikalerer Operationen gleich, um die Öffentlichkeit von jeder spontanen
Beziehung zur fortschreitenden Kunst der musikalischen Komposition
abzuschneiden und ihre Interessen, sozusagen durch verkehrte chirurgische
Nähte und Klammern, auf die Problematiken vergangener Zeitpunkte und Zeitalter
zu fixieren. In dem Maße, wie letzteres auch politisch immer besser gelingt, wird
überraschend offenbar, daß die geschichtlich so erstaunlich ausdauernde Pflege
»klassischer Musik«, deren Adepten sich dabei etwas Besseres zu sein dünkten,
wesentlich der Diktatur der Unterhaltungsindustrie vorgearbeitet hat, die heute
das regressive Bewußtsein der Massen bestimmt. Technisch bildet das
Festhalten an der Tonalität, als der für »natürlich« ausgegebenen hiërarchischen
Ordnung, das auffälligste, freilich auch gröbste gemeinsame Merkmal der beiden
Sphären. Nicht umsonst hat der neueste »Weltgeist zu Pferde«, Silvio Berlusconi,
den Hymnus seiner Bewegung offenbar selber komponiert. Er ist danach:
kommerzielle Ineinssetzung von Ideologie und Wirklichkeit im Zeichen
vorgespielter »Harmonie« vermöge des Dreiklangs.

Daß die Öffentlichkeit stets mehr vom geschichtlichen Gang des Komponierens
isoliert wurde, wirkte zwangsläufig indes auf dieses zurück. Die Hoffnung
kompositorischer Arbeit, nicht umsonst und vergeblich zu sein, verschob sich
notgedrungen, je weniger sie mit dem Verständnis einer imposanteren oder auch
nur einigermaßen funktionellen Anzahl von Zeitgenossen noch rechnen durfte,
desto feierlicher auf die Ausflucht der Nachwelt, deren Begeisterung für die
Vorwelt ein jeder Künstler, der »seiner Zeit voraus« war, allemal drastisch vor
Augen hatte und für sich selber dereinst posthum meinte einheimen zu können,
sobald er nur zu einem Stück Vorwelt geworden wäre. Die Regression vieler
heutiger Komponisten auf Vorweltliches – man denke an die eigentümliche
Inflexion in der Entwicklung gerade der vordem Verheißungsvollsten wie
Stockhausen, Kagel, Schnebel oder Ligeti, die einmal die Spitze des Fortschritts,
ja revolutionäre Qualitätssprünge marquierten – mag insgeheim mit der
Sehnsucht zusammenhängen, schon zu Lebzeiten solch gleichsam postmortale
Akzeptanz, deren Begriff ohnedies längst den des Verständnisses liquidiert hat,
zu erringen, ähnlich wie heutzutage auch die Nachlässe schon zu Lebzeiten in die
Paul-Sacher-Stiftung eingehen, über deren Portal der Werktitel eines Schweizer
Komponisten eingemeißelt stehen könnte: *Lebendig begraben*².
*Schönberg, dessen tiefste Differenz von den Heutigen sich täglich
deutlicher durch seine Illusionslosigkeit zu charakterisieren scheint,
erkannte hingegen die den Nerv des Komponierens, den
kompositorischen Sinn selbst, angreifende »nachweltliche«
Problematik mit weit kritischerer Kompetenz, als er in dem
handschriftlichen Dankeskircular mit der Überschrift »Erst nach
dem Tode anerkannt werden----!«, das er faksimiliert jenen*

spätere Minuskulierung der Initialen einen geschichtsphilosophischen Hintersinn zu verschlüsseln gedachte, muß offen bleiben. ↑

8 Der Begriff ist hier im alten philosophischen Sinne, also nicht gemäß seinem neuerdings auf gekommenen Mißbrauch durch den Jargon der kybernetischen Industrie zu verstehen, wo er so viel wie »simuliert« bedeutet, was wesenslogisch seinem Gegenteil nahekommt. ↑

9 *Musik-Konzepte* 78, München 1992, S. 107. ↑

10 In: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin herausgegeben von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1972, S. 107. ↑

11 Die Quelle ist mir momentan nicht zugänglich, daher zit. n.: Heinz-Klaus Metzger, *Musik wozu – Literatur zu Noten*, hrsg. v. Rainer Riehn, Frankfurt am Main 1980, S. 239. ↑

12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Mit einem Nachwort von Georg Lukács, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1970, S. 306. Das Zitat im Zitat muß für zeitgenössische Leser dermaßen geläufig gewesen sein, daß es sich für den Autor

zukommen ließ, die ihm zu seinem 75. Geburtstag am 13. September 1949 gratuliert hatten, einen seiner Aphorismen von 1912 erneut zitierte: »Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir.«³ Zwar erlebte Schönberg den durchgesetzten Mahler nicht mehr, dessen kritische Substanz unterdessen fast restlos durch seine Beliebtheit aufgezehrt worden ist, so daß sich selbst bei hervorragenden Aufführungen jene Ergriffenheit nicht mehr herstellt, die einmal nahezu alles übertraf, als es noch die Musik eines Verfemten war, doch hatte derselbe Prozeß bei Beethoven schon im 19. Jahrhundert inkommensurabel perniziösere Dimensionen erreicht, die den Inaugurator der ersten großen Revolution des 20. Jahrhunderts vor den Implikationen einer möglicherweise applaudierenden Nachwelt warnten.

Die Einsicht in die ephemere Geltung der Wahrheit selbst der radikalsten Kunstwerke, die diese mit den großen philosophischen Konzeptionen, den natur- und geisteswissenschaftlichen Hypothesen und auch den religiösen Ewigkeiten teilen, sollte indes Fundamentalkritik nicht dazu verführen, die innovatorischen Potentiale zu verkennen, die der Produktivität jedenfalls der bedeutendsten Künstler, auf die es stets allein ankommt, aus der mißlichsten aller denkbaren Lagen – außerhalb von Konzentrationslagern und Folterkellern, bien sûr – zuwachsen: keinen repräsentativen Teil der jeweils zeitgenössischen Öffentlichkeit tingieren zu können und daher auf die chimärische Vision, daß wenigstens vielleicht die Nachgeborenen einmal zu begreifen vermöchten, worum es ging, auszuweichen sich genötigt zu sehen. Die anmaßende Vorstellung, das Kunstwerk habe sich an eine lange Folge von Generationen zu wenden; es müsse daher »aere perennius«, wie bereits Horaz postulierte, »dauernder selbst als das Erz« angelegt sein, zeitigte im extremen Zeichen von l'art pour l'art nicht bloß exorbitante Steigerungen der immanenten Komplexität der Gebilde, dergestalt, daß diese nunmehr, aber als aufgeklärte Werke, es erstmals wieder mit den verwegenen polyphonen und numerischen Konstruktionen der Kirchenmusik des Mittelalters und der Renaissance, aber auch den nicht minder theologischen wie kontrapunktischen und harmonischen Spekulationen des reifen Bach aufnehmen konnten, die nicht dem Verständnis der Gemeinde, vielmehr demjenigen Gottes zubestimmt waren; sondern die neuzeitliche Verlagerung der Erwartung einer sinngemäß begreifenden Rezeption avancierter Kunstwerke in eine imaginäre Zukunft brachte auch einen utopischen, säkularisiert messianischen Zug in die Kunst der musikalischen Komposition, die sich oft bis ins Filigran ihrer technologischen Fiber hinein schlüssig aufweisen läßt. Die prospektiven Wahrheiten, die in ihm sich melden, einzulösen, wäre eine Menschheitsaufgabe. Bündig brachte der mittlere Schönberg, soeben in die freie Atonalität aufgebrochen, deren futurologischen Aspekt auf jene berühmte Formel, in der sinnbildhaft Individualanarchismus und Verallgemeinerungsfähigkeit Hochzeit hatten: »Die Gesetze der Natur des genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit.«⁴

Die Verstopfung der gesellschaftlichen Megaphone durch die unmäßig

erübrigte, es eigens nachzuweisen. ↑

13 Iannis Xenakis,
Kéleütha – Écrits,
Préface et notes de
Benoît Gibson, Paris
1994, S. 96-97. ↑

14 zit. n. Autori vari,
*Luigi Nono, a cura di
Enzo Restagno*, Turin
1987, S. 221. ↑

vorwaltende Zelebration der Macht der Toten, deren wehrlos gewordene Stimmen dabei freilich kastriert werden, hat realgeschichtlich den fatalen Effekt, daß kompositorische Umwälzungen, deren jede ja Index einer Veränderung des objektiven Geistes ist, nicht zum Zeitpunkt ihrer immediaten Aktualität, also wenn gesamtgesellschaftliche Kontroversen über ihren Sinn fällig wären, ins öffentliche Bewußtsein dringen, sondern erst, nachdem sie in Wahrheit nur noch zum Gegenstand antiquarischen Interesses historischer Spezialisten taugen, jedenfalls ihre soziale Folgenlosigkeit bewiesen haben. Die Fristen, während derer grundstürzende musikalische Werke und ganze Komponierrichtungen gleichsam unterirdisch schlummern müssen, bevor sie öffentlich »entdeckt« werden und aus katakombaler Versiegelung ins Rampenlicht aufsteigen dürfen, scheinen sich unterdessen zu verlängern, so daß der Schluß der Siebenschläfersage in der Fassung der *Legenda Aurea*, der die chronologischen Unstimmigkeiten ihrer Überlieferung behandelt, sich nachgerade wie ein Hohn aufs gegenwärtige sogenannte Musikleben liest: »Quod CCCLXXII annis dormiisse dicuntur, dubium esse potest, quia anno domini CCCCLVIII surrexerant, Decius antem regnavit uno tantum anno et tribus mensibus, scilicet anno domini CCLII et ita non dormierunt nisi CXCVI annis.«⁵ Interpretiert man die Wiener atonale Revolution vom Beginn des Jahrhunderts, die sich technisch auf die jüdische Erfindung der Gleichberechtigung aller Töne und Intervalle, also der Elemente selbst sowohl wie aller Beziehungen zwischen ihnen, gründete, als vorweggenommenen imaginativen Überbau einer realen Revolution, die bis heute ausblieb, weshalb die Neue Musik allenthalben noch immer merkwürdig in der Luft hängt und der verlässlichen sozialen Basis enträt; faßt man sodann die mit dem Namen John Cages verbundene amerikanische Revolution um die Jahrhundertmitte, die aus dem alten Wiener Ansatz Konsequenzen zog, die sogar dessen radikalsten Ergebnisse wiederum umstürzten, nämlich nunmehr – irreversibel zumindest für die Musik – jegliche Ordnung überhaupt, mithin keineswegs bloß jede hiërarchische, zur finalen Explosion trieben, als prospektiven Entwurf von Modellen eines alles bisher empirisch Bekannte transzendierenden Begriffs befreiter Konvivialität auf, so haben derartige Deutungen zumindest den Vorzug, grell das politische Interesse zu beleuchten, das hinter der planmäßig veranstalteten Verspätung der Rezeption Neuer Musik stecken mag.

Das Problem, den Sinn von Musik, wie er sich in ihren extremsten Manifestationen schon seit Jahrhundertbeginn manifestiert, akut für spätere Zeitpunkte zu retten, hat Cage vielleicht als erster prinzipiell gestellt: »Nowadays, when things happen so quickly that many of them escape notice, we are apt when we see attached to them dates such as those Cowell pieces have (1915-16) – we are apt to subtract from our attention anything like urgency. We are not so concerned with the aging of things as we are with their instant quality.«⁶ † Denn der Beweis der Überlegenheit des methodischen Zufalls über die Konstruktion und der Indetermination über die Determination, den das Komponieren des reifen Cage so schlagend erbrachte, reicht nicht bloß astronomisch weit über die schwächlichen Responen hinaus, mit denen ihm Europa unter der Rubrik »Aleatorik« einst antwortete, sondern birgt geschichtsphilosophisch einen dramatischen Doppelsinn. Von Anhängern wie Gegnern fast durchwegs bemerkt wurde allein dessen eine Seite, nämlich die endlich aufs Ganze gehende kompositorische Konsequenz aus jener »Erschütterung des Werkes«, über die

Adorno im bereits 1940-41 ausgeführten Schönberg-Teil der *Philosophie der Neuen Musik* prädiziert hatte: »Der Traum vom bleibenden künstlerischen Besitz wird nicht bloß durch den bedrohlichen gesellschaftlichen Zustand von außen gestört. Ihm versagt sich die geschichtliche Tendenz der musikalischen Mittel selber. Die Verfahrungsweise der neuen Musik stellt in Frage, was viele Fortschrittliche von ihr erwarten: in sich ruhende Gebilde, die in den Opern- und Konzertmuseen ein für allemal sich betrachten ließen.«⁷ Daß jedoch die Unwiederholbarkeit jeder Aufführung vermöge ihrer kompositorischen Indetermination – gesteigert in Cages innovativsten Würfeln, die man als Kompositionen für Komponisten bezeichnen könnte, bis zur Forderung, jedes Mal von Grund auf das Werk neu zu »komponieren« – nur scheinbar einen Triumph des Ephemeren, der Einmaligkeit der an den konkreten Augenblick gebundenen und mit ihm vergehenden sinnlichen Gestalt von Kunst bedeutet, in Wahrheit jedoch die bislang genialste strategische Vorkehrung ist, dem vergänglichen musikalischen Werk gleichsam Ewigkeitsgeltung für alle künftige irdische Geschichte – Horkheimer hätte vielleicht gesagt: »Schatten der Verlorenheit« anzuerschaffen, wurde offenbar selten begriffen: an Konzeptionen, die per definitionem, ihrer schieren technischen Beschaffenheit nach, eine unendliche Anzahl von Möglichkeiten eröffnen, die nicht einmal im supponierten Zeitraum bis zum Ende des Universums würden abgehakt werden können und einzig die Eventualität strikt ausschließen, daß irgendwann »der Gehalt erschöpft, daß alles heraus ist und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrig bleibt«, vermag nimmermehr das »absolute Interesse« zu »verschwinden«.

Nur daß inzwischen nicht allein der Inhalt, sondern vor allem die Dauer zukünftiger Menschheitsgeschichte fraglich ward. Der von den herrschenden Rentabilitätsabschätzungen gesteuerte Prozeß des Wirtschaftens, der auf ganzen Kontinenten nicht einmal mehr die bare Subsistenz der Bevölkerungen zu garantieren sich als geeignet erweist, zehrt die naturwissenschaftlichen Voraussetzungen des Vorkommens höheren Lebens auf der Erde täglich rascher auf und läßt die finale tellurische Katastrophe ökologisch als absehbar, ja unmittelbar bevorstehend erscheinen; damit aber ist sie virtuell⁸ bereits geschehen. Die großen Verwüstungen, früher fast zur Gänze den bewunderten Leistungen von Mut und Tapferkeit verdankt, werden heute, und dies ohne daß es den kriegerischen Bestialitäten an weiterer Entwicklung und Entfaltung gebrähe, doch weit überwiegend den vermeintlich konstruktiven Werken zivilen menschlichen Fleißes geschuldet, die sich längst als die wirksameren und verhängnisvolleren bewähren; Komponisten haben daran, außer durch Nebentätigkeiten wie Autofahren, freilich keinen substantiellen Anteil, doch schlagen die Folgen bis in die immanenten Problemstellungen ihrer Arbeit durch. Auf die Frage: »Du sagst eben, alles geht vor die Hunde. Was hat das für Konsequenzen für die Kunst, für die Musik?« antwortete José Luis de Delás: »Die allergrauenvollsten. Es ist eine Tatsache, die sehr wichtig und sehr niederschmetternd ist, daß die Künstler, in diesem Falle die Komponisten, in früheren Zeiten ... an die Ewigkeit gedacht haben, für die Ewigkeit komponiert haben, für andere Generationen. (...) Die Komponisten haben früher weitergedacht, haben sich gesagt: ›Gut, ich werde sterben, aber meine Stücke werden weiterleben.‹ Diese Zukunft wurde sicher als vage empfunden, aber als lebendig. Doch heute ist es unsinnig, an solch eine Zukunft zu denken. Mit

anderen Worten: es entsteht die fatale Situation: si je n'écrivais pas, je me tuerais; oder andererseits: ich schreibe in vollem Bewußtsein, daß es zum Tode verurteilt ist.«⁹ Die einmalige Würde, die aus diesen geschichtlichen Bedingungen der ephemere Akt als die technisch allein noch mögliche Form der Inkarnation von Wahrheit empfängt, hat Benjamin früher als alle anderen erkannt, wie Gershom Scholem in seiner Abhandlung *Walter Benjamin und sein Engel*, darin er erstmals die beiden Versionen von dessen Aufzeichnung *Agesilaus Santander* vorstellte und in ihren angelologischen und satanologischen Implikationen kommentierte, ins Licht gerückt hat: »In den Briefen an mich aus dem Jahre 1921 nahm er noch mehrfach auf den ›Angelus Novus‹ [von Paul Klee] Bezug ... Als er am 4. August 1921 auf das Angebot des Verlegers Richard Weißbach in Heidelberg, eine Zeitschrift bei ihm herauszugeben, eingegangen war ..., hatte er schon beschlossen, sie 'Angelus Novus' zu nennen. Denn sie sollte ... mit dem Engel den ephemeren Charakter von Beginn an gemeinsam haben. Dieses Ephemere nämlich erschien Benjamin als der gerechte Preis, den ihr Werben um das, was er unter wahrer Aktualität verstand, zu fordern hatte: ›Werden doch sogar nach einer talmudischen Legende die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und ins Nichts zu vergehen. Daß der Zeitschrift solche Aktualität zufalle, die allein wahr ist, möge ihr Name bedeuten.«¹⁰

Nicht alle Happenings und Events, die später aus dieser Sachlage folgten, hielten sich auf der geschichtsphilosophischen Höhe Benjamins und Scholems, und das Problem der Improvisation, also des kompositorischen Denkens in »Echtzeit«, über das niemand so tief wie Franco Evangelisti reflektiert hat, ist technisch bis heute ungelöst: nie koïnzidiert bloße Spontaneität, in die ja in Wirklichkeit alle Clichés der Kollektiv- und Individualgeschichte unkontrolliert eingehen, mit der Wahrheit des historischen Augenblicks. Wohl aber muß es zulässig sein, zu erwägen, ob nicht eine rechtzeitige Emanzipation der Kategorie des Ephemeren hätte für Dauer, jedenfalls für die Fortdauer des Bestandes der Menschheit, bürgen können. Die mißliche Lage der Speziës ist zwar schwerlich durch ihre Musik verursacht worden, sondern durch ihre sozio-ökonomischen Strukturen samt ihrer inhärenten Dynamik und Statik, doch damit eben auch wesentlich durch ihre ganze Kulturform; daß indes der Überbau sich langsamer als die sogenannte materielle Basis umwälze, hätte Marx kaum wähen können, wäre ihm engere Fühlung zur Kunst seiner Zeit eigen gewesen: oft ist gerade das antizipatorisch, was sich im »Reich der Ideen« abspielt und noch keinen Halt in der Realität hat; es bleibt seltsam, daß er nicht einmal dem Potential seiner eigenen Konzeptionen dieses Faktum abmerkte. Wie eine Alternative zur musikalischen Katastrophe, die Christian Gottlob Neefe beobachtete, hätte aussehen können, entwarf 1793, im ersten Jahre der Terreur und zwei Jahre nach dem Tode Mozarts, der englische Anarchist William Goodwin: »Sollen wir Konzerte veranstalten? Die Mehrheit derer, die ein Instrument spielen, ist zu einer so kläglichen mechanischen Funktion verurteilt, daß sie selbst heutzutage nur ein Gegenstand der Kränkung und des Spottes ist (...) Sollen wir Theateraufführungen veranstalten? Das scheint eine absurde und verwerfliche Zusammenarbeit einzuschließen. Es darf mit Fug bezweifelt werden, ob fortan noch irgend jemand, gleich auf welche Weise, Worte und Ideen, die nicht seine eigenen sind, repetieren wird. Es darf bezweifelt werden, ob irgend ein Musiker regelmäßig Kompositionen anderer spielen wird ... Jede formale Wiederholung

der Ideen anderer dünkt mich eine Methode, für die Dauer dieser Wiederholung die Tätigkeit unseres eigenen Gehirns lahmzulegen. Vielleicht bedeutet sie sogar einen Mangel an Aufrichtigkeit, denn diese verlangt, daß wir jeden nützlichen und wertvollen Gedanken, der uns kommt, sogleich äußern.«¹¹ Daß es stattdessen zur Einrichtung einer nekrophilen Konzertpraxis kam, die endlos dieselben Werke toter Komponisten zum Behufe ihrer vollständigen Auslaugung repetiert und dergestalt den »kritischen Augenblick«, den Benjamin durch die Gefahr definiert sah, daß »der status quo erhalten« bleiben könne, weiter in die Länge zieht: diese Katastrophe – »die Gelegenheit verpaßt zu haben« – ist eins mit der starren Konservierung eines verkehrten - weil positiven statt negatorischen – Fortschrittbegriffs, dessen Automatik metaphorisch den medizinischen Topos vom »Fortschritt« eines Malignoms, einer Paralyse, einer Nekrose parodiert; dem *Fortschritt* als »erster revolutionärer Maßnahme« steht er kategorial entgegen. Verhindert wurde damit, schon seit die Französische Revolution in neue Herrschaft umschlug, jener Gang der Dinge, den herbeizuführen Hegel noch der »reinen Einsicht« zutraute, deren Aktivität er in napoleonischer Zeit folgendermaßen beschrieb: »Sondern nun ein unsichtbarer und unbemerkter Geist, durchschleicht sie die edeln Teile durch und durch und hat sich bald aller Eingeweide und Glieder des bewußtlosen Götzen gründlich bemächtigt, und ›an *einem schönen Morgen* gibt sie mit dem Ellbogen dem Kameraden einen Schubb und Bautz! Baradautz! der Götze liegt am Boden.« – An *einem schönen Morgen*, dessen Mittag nicht blutig ist, wenn die Ansteckung alle Organe des geistigen Lebens durchdrungen hat; nur das Gedächtnis bewahrt dann noch als eine, man weiß nicht wie, vergangene Geschichte, die tote Weise der vorigen Gestalt auf ...«¹²

Kein Zweifel, daß die geheimnisvolle »Aufhebung« – Hegel meidet gerade an dieser Stelle das Schlagwort, das den zentralen Begriff seiner Dialektik umschreibt – aller vergangenen Konfigurationen im Eingedenken, dessen Evokation hier fast wie ein Vorgriff auf Prousts *mémoire involontaire* wirkt, die »à la recherche du temps perdu« schließlich auf »le temps retrouvé« trifft, ein tieferes Verhältnis – »man weiß nicht wie« – zum Abgelaufenen, Verflossenen herstellt als jeder Versuch, es festzuhalten. Doch ist es abwegig, darüber zu spekulieren, wie und unter welchen Voraussetzungen, die offenbar nicht gegeben waren, obwohl sie sich mit Zitaten historisch belegen lassen, die Menschheitsgeschichte anders hätte verlaufen können, als sie es tat. Das Desiderat wäre jetzt, nachdem alles so gekommen, vielmehr ein Ausblick, die Angabe eines Auswegs, wenigstens ein Wink. Da ich dazu nicht imstande bin, erteile ich anderen das Wort. Ich setze zuerst eine Reflexion von Xenakis aus dem Jahre 1988, dann ein Gedicht, das Nono 1983 für Helmut Lachenmann schrieb, zwecks Öffnung der Horizonte hierher.

»Autre question

L'état actuel des connaissances* semble être une manifestation de l'évolution de l'univers depuis, disons, 15 milliards d'années. Je veux dire par là que ces connaissances sont une sécrétion de l'histoire de l'humanité produite par ce grand laps de temps. En admettant cette hypothèse, tout ce que notre cerveau individuel

ou collectif pond comme idées et théories, ou comme savoir-faire, n'est que le *out-put* de ses structures mentales formées par l'histoire des innombrables mouvements de ses cultures, dans ses transformations anthropomorphiques, dans l'évolution de la terre, dans celle du système solaire, dans celle de l'univers.

Si cela est vrai, alors un doute fondamental rempli de frissons (!) nous est permis quant à l'«objectivité vraie» de ces connaissances et savoir-faire. Car si, par des moyens à venir, par des biotechnologies déjà en route, on arrivait à transformer ces structures mentales (les nôtres) et leur hérédité, donc les règles de fonctionnement du cerveau qui sont basées aujourd'hui sur des prémisses, sur la ou les logiques, etc., si l'on arrivait à les modifier, l'on parviendrait, comme par une sorte de miracle, à une autre vision de notre univers actuel, vision qui serait bâtie sur des théories et savoir-faire impensables aujourd'hui.

Poursuivons. Je crois qu'aujourd'hui l'humanité est déjà sur cette voie, qu'elle a déjà entamé une nouvelle phase de son évolution dans laquelle non seulement sa mutation mentale est commencée, mais aussi la création d'un univers très différent de celui qui nous entoure. L'humanité ou l'espèce qui la suivra.«¹³ ‡

* L'idée du *big bang*, conséquence du décalage (expansion de l'univers) vers le rouge, n'est pas partagée par tous les physiciens, cf.: »Solutions et propagation d'actions suivant la relativité générale« par Nikias Stavroulakis in *Annales de la Fondation Louis de Broglie*, volume 12, n°4, 1987. ↑

ALLORA
SONO
POSSIBILI
tante piú possibilità diverse e altre
da cogliere proprio nel finora impossibile
tante più audibilità diverse e altre
da percepire proprio nel finora inudibile
tante più luci diverse e altre
da leggere proprio nel finora invisibile
nel finora indicibile¹⁴ ††

† »Heutzutage, da sich die Dinge so schnell ereignen, daß viele von ihnen der Kenntnisnahme entgehen, sind wir in der Lage, wenn wir sehen, daß ihnen Daten anhaften, wie diese Stücke Cowells sie tragen (1915-16) – sind wir also in der Lage, von unserer Aufmerksamkeit alles abzuziehen, was an Dringlichkeit gemahnt. Uns geht weniger die Altersbestimmung [Alterung] von Dingen als vielmehr deren augenblickliche [gegenwärtige] Qualität an.« (Von mir übersetzt.) ↑

‡ »Andere Frage. –/ Der gegenwärtige Kenntnisstand * scheint ein Niederschlag der Evolution des Universums seit, sagen wir, 15 Milliarden Jahren zu sein. Ich will damit sagen, daß diese Kenntnisse eine Sekretion der Geschichte der

Menschheit sind, die durch diese große Zeitspanne produziert wurde. Läßt man diese Hypothese gelten, so ist alles, was unser individuelles und kollektives Gehirn an Ideen und Theorien – oder an know how – ausstößt, lediglich der out-put seiner mentalen Strukturen, die sich durch die Geschichte der zahllosen Bewegungen seiner Kulturen, seiner anthropomorphen Anverwandlungen im Laufe der Evolution der Erde, des Sonnensystems, des Universums herausgebildet haben./Wenn dies zutrifft, ist uns ein grundsätzlicher Zweifel voller Schauer (!) hinsichtlich der »wahren Objektivität« dieser Kenntnisse und eines solchen know-how erlaubt. Denn gelangte man vermöge künftiger Mittel, etwa durch Biotechnologien, die bereits im Kommen sind, zu einer Umwandlung dieser mentalen Strukturen (der unseren) und ihrer Vererbung, also zu einer Umwandlung der Regeln, nach denen das Gehirn funktioniert, welche heute auf Prämissen, auf Logik oder Logiken und dergleichen, beruhen; gelangte man also dahin, sie zu verändern, so erreichte man wie durch eine Art Wunder eine andere Sicht unseres gegenwärtigen Universums: eine Sicht, die sich auf Theorien und auf ein know-how gründen würden, die heute undenkbar sind./ Weiter. Ich glaube, daß sich die Menschheit heute bereits auf diesem Wege befindet, daß sie bereits eine neue Phase ihrer Evolution in Angriff genommen hat, mit der nicht allein ihre mentale Mutation, sondern auch die Schaffung eines Universums begann, das sich sehr von dem uns umgebenden unterscheidet. Die Menschheit oder Spezies, die ihr folgen wird.« (Von mir übersetzt.) ↗

* Die Vorstellung des *big bang*, Folgerung aus der Rotverschiebung (Expansion des Universums), wird nicht von allen Physikern geteilt, vgl. Nikias Stavroulakis, »Solutions et propagation d'actions suivant la relativité générale«, in: *Annales de la Fondation Louis de Broglie*, vol. 12, no°4, 1987. ↗

†† »MÖGLICH/ SIND/ DANN/ so viel mehr verschiedene und andere Möglichkeiten/ schöpfer gerade im bisher Unmöglichen/ so viel mehr verschiedene und andere Hörbarkeiten/ wahrnehmbar gerade im bisher Unhörbaren/ so viel mehr verschiedene und andere Lichter/ lesbar gerade im bisher Unsichtbaren/ im bisher Unsagbaren.« (Übertragungsversuch von mir) ↗