

»Alexander konnte Melodien aus dem Radio nachspielen, und wenn Gerda ihm ein Lied vorsang, spielte er etwas völlig anderes. Er saß mit baumelnden Beinen auf der Klavierbank, schlug immer wieder einzelne Töne an und verbrachte einen großen Teil seiner Zeit am Klavier. Mit sieben waren seine Hände groß genug, einfache Akkorde zu greifen, und wie die Töne, die er zuerst angeschlagen hatte, ließen sie ihm keine Ruhe mehr.

Die Hoffmans, die selbst nicht musikalisch waren, fürchteten, daß etwas mit Alexander nicht stimmte. Vielleicht würde er auch mit dem Lesen Probleme haben. Sie begriffen nicht, daß musikalische Neugier der Angst näher ist als dem Vergnügen. Ein Kind schlägt auf dem Klavier Töne an, wie es sich eine Wunde kratzt. Unter dem Schorf sitzt ein Juckreiz, im Ton liegt etwas Rätselhaftes. Das Kind wiederholt den Ton oder den Akkord und versucht ihm auf den Grund zu kommen. Ein musikalisches Kind hört in jedem Ton das gesamte Spektrum von Obertönen, es fühlt eine Melodie als Möglichkeit. Eine Melodie läßt sich nach oben oder unten verändern, es können neue Töne eingefügt werden, ein Lied entsteht oder verschwindet. Diese Neugier macht aus musikalischen Kindern oftmals schlechte Nachahmer. Einmal sah Gerda über das Gesicht ihres sechsjährigen Jungen einen Ausdruck von Widerwillen gleiten, als er sich Kinderschallplatten anhörte, die Abraham ihm gekauft hatte. Er ging ans Klavier und spielte eine der Melodien rückwärts.«

(Aus Richard Sennett: Ein Abend mit Brahms)

Einerseits – das andererseits wird sich aus dem Text von selbst ergeben – beneide ich Menschen, bei denen das, was sie mit ihrer Stimme oder einem Instrument anstellen, so klingt wie es klingt, weil sie es just so zu Gehör bringen wollten und die denn also auch ohne weiteres imstande sind, eine Melodie, die sie eben gehört oder vorgetragen haben, ganz getreu wieder zu Gehör zu bringen. – Ich stelle mir das sehr befriedigend vor, sich und anderen hörbar machen zu können, was immer einem an Musikalischem durch den Sinn geht, und sich also derart im eigenen Spiel oder Gesang auf eine ganz unmittelbare Weise erhört zu finden.

Davon bin ich weit entfernt.

Wenn ich jetzt beispielsweise, Lucienne BOYER im Ohr, die ersten Takte von »Parlez-moi d'amour« zu singen beginne, erkenne ich zwar in

Friedrich Wolfram Heubach

VON DEM UNERHÖRTEN IN DER MUSIK¹

**(EINE MUSIKALISCHE
MINDERBEGABUNG BERICHTET)**

1 Einführung zur Kölner Aufführung der »Selten gehörten Musik« am 14. Januar 2002 im Volkstheater Millowitsch in Köln. Die Mitwirkenden waren Adam, Ingrid und Oswald Wiener, Walter Fähndrich, Valie Export, Wolfgang Müller, Friedrich Wolfram Heubach, Marcus Schmickler, Klaus Sander, Thomas Brinkmann, Nils Rölller, Stefan Schmidt, Jan St. Werner. »Selten gehörte Musik« ist der Titel einer Reihe von Konzerten, die seit 1973 in unregelmäßigen Abständen und an verschiedenen Orten stattfanden, zumeist initiiert durch Oswald Wiener und mit wechselnden Mitwirkenden, darunter Musiker und musikalische Laien, Bildende Künstler und Literaten. Wollte man die Konzerte in ihrer spezifischen Praxis charakterisieren, wäre der Begriff »Freie Improvisation« naheliegender, wenn auch nur oberflächlich angemessen.

meinem Gesang sehr wohl die Melodie wieder, finde sie vielleicht auch nicht mal so schlecht getroffen, bemerke aber während meines Vortrags, daß er durchaus deutlich nicht dem entspricht, den ich zu hören erwartete bzw. zu geben beabsichtigte. Ich versuche es noch einmal, und wieder entspricht mein Vortrag nicht meiner Erwartung, aber wie er diesmal von ihr abweicht, das hat was, – das würde ich gerne noch einmal hören, – also wiederhole ich ihn. Was ich dann aber da von mir gesungen höre, trifft ihn wiederum nicht, das ist unüberhörbar. Ich setze drum erneut an, aber – ums kurz zu machen – was immer auch ich singe, es liegt notorisch, mal auf eine mir ärgerliche, mal mir nichtssagende, mal auch auf mich charmierende Weise neben dem, was ich da jeweils mir zu Gehör bringen wollte.

Nun könnte man meinen, dieses laufende, immerwährende Verfehlen müsse doch eine sehr frustrierende Erfahrung sein und das Gefühl gewiß kein gutes, welches man dabei sich selbst – als diesem ungetreuen Instrument – gegenüber gewinnt, von dem man sich laufend in seinen Absichten hintergangen und an einem musikalischen Vortrag gehindert erfährt, in dem, was da zu Gehör gebracht werden will, sich denn endlich auch mal erhört finden würde.

Aber dem ist nicht so, im Gegenteil.

Da stellt sich vielmehr bei mir – für anwesende Zuhörer gilt das erfahrungsgemäß weitaus weniger – ein ganz besonderes Vergnügen ein. Denn indem ich vernehme, daß das, was ich da jetzt höre, nicht dem entspricht, was zu singen ich beabsichtigte und zu hören erwartete, höre ich gewissermaßen mehr, – mehr als (nur) das Gehörte und mehr als (nur) das Erwartete, nämlich (zudem) die Differenz zwischen beidem. Und eben da, in dieser Differenz, in diesem Verfehlen, tun sich meinem Hören musikalische Verhältnisse von einer Nuanciertheit und Komplexität auf, wie man sie in meinem Singen selbst vergebens suchen würde. – Mit anderen Worten und ausführlicher gesagt: In dem, was mir singend passiert, stellen sich für mein Ohr Zusammenhänge melodischer und rhythmischer Art ein, die zu erfinden oder aktiv, singend, herzustellen, mein Können viel zu gering ist; – da sind für mich Töne zu finden, die nicht einmal zu suchen, geschweige denn von mir zu geben, ich imstande wäre; – werden mir musikalische Gesetzmäßigkeiten, Regeln fühlbar, die anzuwenden –, ja denen bloß folgen zu wollen, ich schon außerstande wäre. Mal ganz abgesehen davon, daß ich sie nicht einmal zu benennen wüßte. Kurz: Im Verfehlen dessen, was ich zu singen beabsichtigte und zu hören erwartete, treffe ich auf eine Musik, die genauso unerhört ist, wie ich es in ihr bleibe – will sagen: in der mein musikalischer Horizont überschritten ist und mir etwas vernehmbar wird, wofür ich bislang ein Ohr nicht hatte.

Zwischenbemerkung: Vielleicht ist auch die »Selten gehörte Musik« eine

solcherart unerhörte Musik, – eine, in der dem Publikum nicht das ihm sonst und allzu häufig gewährte Gehör geschenkt wird, sondern die ihm – seine Erwartungen, seine musikalischen Klischees und Schemata aufs Spiel setzend – etwas von dem zu vernehmen gibt, was in diesen unerhört geblieben ist.

Zurück: So gewinnbringend und fesselnd das Widerfahrnis dieses wie eben beschriebenen Verfehlens auch schon ist, – es kommt noch etwas anderes hinzu, das die Not meines Gesanges zwar nicht geringer macht, aber nicht mehr nur diese Not sein läßt. Denn jene besagte mir vernehmbare Differenz zwischen dem, was ich gerade singe und dem, was zu singen ich mir vorgestellt und beabsichtigt hatte, reizt mich zugleich ungemein, darauf aktiv zu antworten. Und zwar idealiter so, daß das, was ich eben hörte und worin ich eindeutig meine Absicht bzw. meine Erwartung verfehlte, sich nun – gefolgt von und im Verein mit dem gehört, was ich jetzt gerade und darauf antwortend singe – am Ende doch noch zu etwas »Rundem« fügt. Was auf sehr verschiedene Weise zustande kommen kann: Sei es, indem sich dadurch jetzt jene zwar durchaus gängige, aber gar nicht leicht zu präzisierende Genugtuung einstellt, die gemeinhin mit »wenigstens voll daneben«, »immerhin schön schräg« o.ä. umschrieben wird; sei es, daß das Hinzukommende von der alten Erwartung weg und zu einer anderen führt, in die sich das eben noch verfehlt Wirkende nun durchaus stimmig fügt; oder sei es, daß dabei eine völlig neue Erwartung geweckt wird, die einzuholen und auszutragen dann auch gleich dem weiteren Spiel die Richtung vorgibt. – Als deren Stifter dann jenes ursprüngliche »Verfehlen« gelten darf, das auf diese Weise noch einen späten, seinen sozusagen »höheren« Sinn gewinnt.

Dieses Einholen von etwas als jetzt doch »irgendwie« stimmig, das eben noch eindeutig »daneben« klang bzw. worin man sich eben noch so gründlich neben seinen musikalischen Erwartungen und Absichten liegen hörte, durch eben deren Erweitern und Modifizieren (durch das Arbeiten an ihren Schemata, i.e. an den Kriterien von Stimmigkeit) – das will mir nicht die geringste unter den Herausforderungen scheinen, die sich einem Spieler in der »Selten gehörten Musik« stellen.

Wie ich denn überhaupt meinen würde – und darum war von ihnen die Rede –, daß diese Verhältnisse, wie ich sie hier zwischen mir und meinem Gesang, als intra-personal gegebene beschrieben habe, in Vielem denen vergleichbar sind, die in einem Konzert der »Selten gehörten Musik« bestehen und dort zudem – und vor allem – zwischen den Spielern, inter-personal wirksam werden. Wodurch sie sowohl eine Komplizierung erfahren, als auch in ihren Resultaten an Reichtum und Extravaganz gewinnen können. Dazu etwas in freilich sehr perspektivischer Darstellung:

Was immer man in einem solchen Konzert zum Vortrag bringt, es ist den anderen Spielern allemal unerwartet, und ihr Versuch, daraus mit ihrem Spiel – das Gebotene aufgreifend oder konterkarierend – etwas in ihrem Sinne »Rundes« zu machen, mag den eigenen Vortrag fördern oder behindern, aber auf jeden Fall verkompliziert er ihn. Und zwar insofern, als dieser Vortrag jetzt nicht mehr nur das ist, als was er im eigenen Spielen hörbar bzw. intendiert war, sondern auch das, dieses andere, wozu er nun, zusammengehört mit der Antwort der Mitspieler auf ihn, notwendig wird. – Und auf das man im eigenen weiteren Spiel dann zu antworten sich herausgefordert fühlt, durch das wiederum den Anderen ihr Spiel genauso verkompliziert wird, wie eben noch das eigene durch das ihrige.

Was über kurz oder lang zur Folge hat, daß sich jedermann in seinem Spiel sehr nachdrücklich um das gebracht erfährt, worin man gerne eine »Spontaneität des Vortrags« liegen sieht, bei genauerem Betrachten aber weitaus häufiger nur die Paratheit des Vorgetragenen zu erkennen hat. Denn was als das »Spontane« vermeint wird, stellt sich in aller Regel nur deshalb so »von selbst« – als wie unmittelbar – ein, weil es sich schon in einem stabilen Schema vermittelt vorfand, – will sagen: automatisiert hat.

In dem zunehmenden Maße nun, wie sich jedermann von dem, was da gespielt wird, in seinen Erwartungen und Absichten verfehlt erfährt und frustriert, – wie er also darin nichts von dem mehr *wiederfindet*, was ihm (im Horizont seiner musikalischen Schemata) Zusammenklang ist, beginnt er – der Eine früher, der Andere später – zu probieren, wie anders denn so »was wie Zusammenhang vielleicht doch noch dem zu *geben* sein könnte, was sich ihm als ein so unerhörtes Durcheinander darstellt und nachgerade peinlich wird. Da beginnt man denn also gewissermaßen auf Kredit zu spielen, hört sich dabei zu und sucht sich im Hören dessen, was das eigene Spiel und das der Anderen erbringt, so zu stellen wie man in seinem Sehen gestellt ist, wenn sich einem in der selbstvergessenen Betrachtung einer wirr gemusterten Tapete da plötzlich irgendwelche Figuren und Gesichter »offenbaren«. – Um dann in und mit seinem weiteren Musizieren das zu tun, was im Falle der in der Tapete wahrgenommenen Figuren etwa deren Nachzeichnen, Vervollständigen und Ausmalen mit Hilfe eines Bleistiftes wäre.

In dem, was nun durch ein solcherart suchendes, entwerfendes Spielen – zu dem nicht notwendig alle Spieler finden müssen oder gleichermaßen beitragen – für jedermann hörbar im Raume steht, kommt es im idealen Falle zum manchmal (bei dem Einen) plötzlichen und manchmal (bei dem Anderen) allmählichen »inneren« Vernehmen eines noch Unerhörten, – will sagen: von etwas, worauf das Hören drängt, wovon es aber noch keines ist. Dessen nun einsetzendes und zunehmend gemeinsames Intonieren und

Ausgestalten anfänglich noch sehr ungefähr und tastend (ist es das, was ich da zu hören meinte? – paßt das noch dazu? – wäre das schon daneben?) verläuft, schließlich mehr und mehr an Bestimmtheit und an Eigenlogik gewinnt und in demselben Maße dann auch ein Davon-Abschweifen bis Dagegen-Angehen zuläßt oder auch dazu provoziert. – Bis daß entweder das gebildete Arrangement irgendwann so »ausgelutscht« ist und langweilig geworden (d.h. in dem neuen Schema, welches da erfunden wurde, nurmehr Stereotypes entsteht), daß das Spiel in sich einschläft; oder aber bis daß das Spiel durch ein mutwilliges Strapazieren, Übervariieren des neuen Schemas immer disparater wird und endlich völlig auseinander- und wieder zurück in die kollektive Kakophonie fällt. Will sagen: in die Produktion eines akustischen »Grundes«, in dem es dann erneut gilt, etwas einnehmend Unerhörtes ausfindig zu machen, um es zu seinem verdienten, nur allzu seltenen Gehör zu bringen.

Aber um zum Schluß zu kommen: Eines verdanke ich diesem Konzert vor allem: eine Lektion darin, wie sehr Musik Erwartung ist, – und doch auch gerade wieder nicht. Wieso das Unerhörte und Unerwartete – nicht nur in der Musik – einen großen, seinen gewöhnlichsten Gegner an der Erwartung hat und im Warten dagegen seinen reichsten Grund findet – und die Musik darin einen von der Art der »letzten«: – einen Grund, dem sie schon immer und vor aller Kunst genügte und dem nicht zu genügen, sie selbst als Kunst nicht frei ist.

Will sagen: Wenn es einem im Kölner Konzert manchmal doch sehr wie Wartesaal ums Herz war, dann gewiß nicht, weil seine Musik etwa der glich, die an solcherart Orten notorisch ist, sondern weil und indem einen – so meine ich – beim Hören wie beim Machen dieser Musik eine Erfahrung antreten konnte von eben jenem »letzten Grund aller Musik«:

Es gilt, ein langes Warten zu vertonen.

»Die Musik bitte!«

– und schon ist es da wie Leben.
Zumindest hört es sich so an.

»Erstens: vor der Individuation hören wir voraus - das heißt: das fötale Gehör antizipiert die Welt als eine Geräusch- und Klangtotalität, die immer im Kommen ist; es lauscht ekstatisch vom Dunklen der Tonwelt entgegen, meist weltwärts orientiert, in einer unentmutigbaren Vorneigung in die Zukunft. Zweitens, nach der Ichbildung hören wir zurück - das Ohr will die Welt als Lärmtotalität ungeschehen machen, es sehnt sich zurück in die archaische Euphonie des vorweltlichen Innen, es aktiviert die Erinnerung an eine euphorische Entase, die uns wie ein Nachleuchten vom Paradies her begleitet. Man könnte sagen, das individuierte oder unglückliche Ohr strebt unwiderstehlich fort von der realen Welt hin zu einem Raum inniger akosmischer Reminiszenzen.

Musik wäre demnach immer schon die Verbindung zweier Strebungen, die sich wie dialektisch aufeinander bezogene Gebärden gegenseitig erzeugen.«

(Aus Peter Sloterdijk: Weltfremdheit)