

*SALUT FÜR CAUDWELL UND SERYNADE FÜR KLAVIER*¹
HELMUT LACHENMANN

Behutsam zeichnet sich das Ende unseres Aufenthalts im Wissenschaftskolleg ab – und für mich ist dies heute vermutlich die letzte Gelegenheit, öffentlich auszusprechen, wie anregend, gewinnbringend diese Zeit war – in menschlicher und in vielfacher geistiger und künstlerischer Hinsicht; wie wohltuend die Atmosphäre war und ist, in der wir uns nachgerade liebevoll versorgt und umsorgt wussten. (Ich glaube, ich gebrauche schon dieselben Worte wie Gottfried Boehm an dieser Stelle vor vier Wochen – aber besser konnte man es auch nicht ausdrücken ...) Mein Dank gilt jedem einzelnen Mitarbeiter in allen Gebäuden und Etagen. Aber er gilt auch den Fellows selbst. Ich glaube, wir waren alle ziemlich nett zueinander. Bei allen vermutbaren Vorbehalten und Abgrenzungen zwischen verschiedenen Denkrichtungen und Weltansichten, vielleicht auch Kunstauffassungen, hat uns – so denke ich – die Lust an dieser Umgebung, an diesem Hause und dem darin waltenden Geist, und die Lust am weithin unbeschwernten Arbeiten verbunden. Ich selbst habe kostbare Freunde unter Fellows und Mitarbeitern gefunden, mein Horizont hat sich erweitert und der Blick geweitet. Schöneres kann man wohl kaum über ein erfahrenes Glück sagen.

Zum heutigen Abend erwarten Sie von mir eine Einführung. Einführungen von Komponisten zu eigener Musik pflegen oft erst mal mit der eigenen Unzulänglichkeit zu kokettieren, und Sie sehen, ich bin schon mitten drin.

Aber ich kann mir's nicht verkneifen, wieder einmal auf die gute alte Schallplatte zurückzugreifen, auf der Karl Valentin als Fahrradfahrer in der Münchener Kaufingerstraße vom Schutzmann – sprich Lisl Karlstadt – angehalten wird, weil sich an seinem Fahrrad keine Klingel befindet.

„Ich habe doch eine Hupe“, sagt Karl Valentin. „Dann hupen Sie mal“, sagt der Polizist.

¹ Abendkolloquium am Wissenschaftskolleg zu Berlin am 12. Juni 2002. *Salut für Caudwell* (1977) wurde gespielt von Wilhelm Bruck und Theodor Ross, *Serynade* für Klavier (2000) wurde gespielt von Yukiko Sugawara.

Die Hupe faucht nur: Der Polizist: „Ihre Hupe hupt ja gar nicht!“ „Aber das macht doch nichts!“ sagt der Valentin, „ich *sprech* doch dazu: Die Hupe macht PFFFF-PFFFF und ich sage dabei „Obacht!, Vorsicht!, Aus dem Weg!“

So ist das mit den Einführungen in Werke neuer Musik. Weil die Hupe nicht funktioniert, muss man dazu sprechen.

Die Hupe ist kaputt ...: Vor sechs Jahren in einem Festvortrag bei den Donaueschinger Musiktagen 1996 habe ich es auf andere, nicht ganz unwaghalsige Weise und ein bisschen schrill – in Anlehnung an Nietzsches bekanntes Diktum – so gesagt: „Die Musik ist tot.“

Was ich damit meine:

Allein schon der erste Klang einer Bach-Kantate, einer Brahms-Symphonie, aber auch eines Walzers von Johann Strauß oder eines Tangos von Piazzolla macht aus den Zuhörern eine Gemeinschaft von magisch erfassten Musik Erlebenden auf dem Hintergrund des gemeinsam getragenen, per Tradition in uns gewachsenen intakten Musikbegriffs mit seinen ungebrochen funktionierenden Kategorien Melodie, Harmonie, Rhythmus. Wer ins Konzert geht, erwartet in diesem Sinn magisch Vertrautes, wenn schon nicht in Form von bereits ihm ans Herz gewachsenen Werken, so doch immerhin die allseits geliebte/beliebte Frau Musica (von der übrigens der französische Musikschriftsteller André Goléa einmal sagte, schon Debussy habe sie vergewaltigt ...). Von ihr jedenfalls lässt er sich auch ein vorher noch nicht gehörtes Werk vorspielen, eine bislang nicht gekannte Symphonie Dvořáks, oder die geistvollen Virtuositäten eines Barockkomponisten.

Dagegen während der ersten Takte eines Werks in der Nachfolge Schönbergs oder gar eines seriell konstruierten Werks – und manchmal von Anfang bis Ende überhaupt – hängen wir in der Luft. Wir hören, „rezipieren“ akustische Informationen, quasi herrenlose Signale. Das Gesetz, dem sie gehorchen oder sich verdanken – falls wir überhaupt eines darin spüren –, hat mit unserer vertrauten Rezeptionspraxis offenbar nichts zu tun. Es ist uns fremd. Wir vermuten im besten Fall eine gedachte Ordnung, aber meist hören wir nur Chaos. Wir bleiben orientierungslos, hilflos, verunsichert – und wir werden manchmal böse, gleichgültig – oder aber – und das wäre die Herausforderung, die sich offenbar nicht so ohne weiteres mit geltenden Verhaltensnormen verträgt – wir werden dem Unverständlichen gegenüber neugierig, bereit, den empfundenen Dschungel zu durchqueren.

Die Herausforderung scheint mir diese zu sein: Wo wir uns sonst in einem von Anfang an vertrauten Raum, genannt Musik, geborgen wussten, gilt es, in einem neuen Werk – und zwar in jedem neuen Werk von neuem – einen unbekanntes Raum quasi im Finstern Punkt um Punkt zu ertasten, so dass sich das Raum-Gefühl, d. h. das was hier sich als

Musik versteht, allenfalls am Ende ergibt für den, der sich auf diesen Erschließungsvorgang einlässt.

Eine solche Zumutung setzt den gewohnten Musikbegriff also zunächst radikal außer Kraft. Sie bedeutet Entfremdung zwischen der geläufigen Hörpraxis und dem autonomen Werk.

Zu solcher Entfremdung hin hat sich eine Entwicklung konsequent zugespitzt – und kommt so zu sich selbst –, die von Anfang an im abendländischen Musikbegriff angelegt war und der sich die rapiden stilistischen Wandlungen seit der frühen Mehrstimmigkeit über die klassische Symphonik bis zur Atonalität der Wiener Schule und dem heutigen Komponieren verdanken.

Die Geschichte der europäischen Musik, hierin dem abendländischen Denken in Wissenschaft und Philosophie verbunden, ist eine ständig sich wiederholende Geschichte der Vertreibung aus der Geborgenheit des Paradieses, mit allen Folgen. Denker, Wissenschaftler und Kunst Schaffende – im zunehmenden Bewusstsein ihrer Möglichkeiten – haben ständig die eigenen Grenzen ertastet und durchbrochen. Immer wieder haben sie vom Baum der Erkenntnis gegessen. Es wäre ja auch schlichtweg unmenschlich bzw. unwissenschaftlich und unkünstlerisch gewesen, dessen Äpfel einfach so hängen (vielleicht verfaulen) zu lassen.

In der Musik verdankt sich dem ein zunehmender Öffnungs- und zugleich Zersetzungsprozess der musikalischen Kategorien und des Musikbegriffes selbst.

Sie werden von mir nicht erwarten, dass ich diesen geschichtlichen Prozess im Vorspann eines möglicherweise anstrengenden Konzerts und vor wartend dasitzenden Musikern so nachzeichne, wie er es im Grunde verdient.

... Ich wollte ja eigentlich nur von der kaputten Hupe reden ...

Ein Stadium dieses Zersetzungs- und zunehmenden Entfremdungsprozesses hat vor wenigen Monaten Walter Levin in seiner wunderbaren Einführung zu Schönbergs 1. Streichquartett beschrieben. Gewiss: die alten Hörkategorien funktionierten in diesem Werk noch, aber nichts war mehr selbstverständlich. Die thematischen Gestalten, ihre harmonische und rhythmische Artikulation, Satzbau, Form – alles am vertrauten Sprachcharakter von Musik erschien plötzlich durch eine eigenwillige Ratio angestrahlt, teilweise verbogen, geriet aus den Fugen: es knirschte bereits im Gebälk, der Zersetzungsprozess war bereits im Gange, man spürte: das Gebäude „Musik“ war einsturzgefährdet. Eben aus dieser Gefährdung bezog dieses frühe Werk seine einsame Schönheit. Und das bei der Ur-aufführung zischende und trillerpfeifende Wiener Publikum hatte keinesfalls die Musik

nicht verstanden: es hatte nur zu gut verstanden, was sich da abzeichnete und letztlich dann auch bei Schönberg zu dem führte, was ich mit dem „Tod der Musik“ meinte.

Schon damals allerdings – im Grunde schon viel früher – zeichnete sich nicht nur dieser Zersetzungsprozess, sondern im selben Moment auch der gesellschaftliche Verdrängungsprozess gegenüber dieser Erfahrung ab.

Heute, im Zeitalter nicht bloß von Angst, sondern auch der Verdrängung von Angst per immer raffinierter sich technifizierenden Dienstleistung wird Musik, die sich einmal verstanden hatte als Medium der Erhellung, weithin zum Medium der Verdrängung. Eine von Aufklärung gebeutelte Gesellschaft klammert sich an ihr altes Weltbild samt dessen alten ästhetischen Kategorien (und dessen Regressivität oft übertüncht ist durch die schlechte Idylle eines – modern oder postmodern – gestylten Weltbildes) und versucht per Sprachfertigkeit die erkannte Sprachlosigkeit zu überspielen.

Wo die Sprachlosigkeit sich ihrer bewusst wird, geht es nicht mehr weiter – ist Frau Musica tot, allenfalls zur Mumie – nicht selten auch zum Zombie – erstarrt. Die Hupe hupt nicht mehr.

Dem Komponisten, der dies erkennt, bleibt offenbar nur noch der Blick auf Trümmer des alten Musikbegriffs.

Und in dieser Situation kommt alles auf die Qualität, auf die Lebendigkeit, auf die kreative Energie dieses Blicks an: ist es ein wehleidiger, nostalgischer, ironischer, resignierender, ein verzweifelter, hysterischer, ein schlau profitierender, gar plündernder oder ist es ein wissend diagnostizierender, unwehleidiger, wachsender, eindringender, chirurgischer, auch abenteuerbereiter, schöpferischer und in diesem Sinne heiterer, gar lustvoller Blick. Wo ein solcher Blick gelingt, zeigt sich das Trümmerfeld als neu zu erschließendes Kraftfeld.

Der gewiss allzu pathetische, nietzschoide Ausspruch „die Musik ist tot“ meint dann „in allem Ernst“ die „heitere“ Herausforderung, in jedem Werk den Begriff von Musik wenn nicht neu, so doch immer wieder von neuem zu entwickeln – sozusagen das Wort „Musik“ ständig neu zu buchstabieren.

Kompositorisch heißt das, in jedem Werk von Grund auf wenn schon nicht ein neues, so doch ein eigenes klanglich-zeitliches Kategoriensystem zu entwerfen („Sehdaten“ ... sagt Cézanne bei Bildern).

Und zwar nicht irgendwo seitab des wenn schon nicht erblassten, so doch verblassten historischen Musikbegriffs, sondern in unmittelbarer Auseinandersetzung mit diesem und dessen Tradition als ständig sich erneuernden. Denn aus dieser Spannung als einem Widerstand empfängt die Musik ihre Aktualität und ihre Schönheit.

Schönheit ohne solchen Widerstand gerät zur exotischen, technizistischen, neo-surrealistischen Idylle, zum pseudoradikalen Event und Design – unverbindliche Zuflucht für den, der sich geistvoll amüsieren statt sich verändern bzw. sich neu erfahren möchte.

„Sich auseinander setzen“: das Wort birgt und verbirgt unterschiedliche Tätigkeiten: Auseinandersetzen führt zum „Auseinandernehmen“. Damit wäre ich bei einem Begriff angelangt, der demjenigen des „Komponierens“ diametral entgegengesetzt ist: „Komponieren“ meinte eigentlich „Zusammensetzen“. Komponieren im Zeichen der erkannten Sprachlosigkeit aber bedeutet Auseinandernehmen im Hinblick auf so erst mögliche, neu zu stiftende Zusammenhänge.

Sich auseinander setzen enthält auch: aussetzen, d. h. aus der gewohnten Geborgenheit heraustreiben – sozusagen „aus dem Nest werfen“ (der Komponist sich selbst, seine Musik, den Hörer).

Und schließlich impliziert das Sich-auseinander-Setzen ein Sich-einander-Aussetzen. Das bedeutet schutzlose Kommunikation, denn solche Art des Schaffens ist nicht mehr getragen, umhüllt von einem a priori emphatisch oder magisch geladenen und insofern kommunikativ intakten Medium Musik, in dessen Räumen wir uns zu Hause fühlen.

Sich einander aussetzen: der Komponist Ladislav Kupkowitzsch sagte es in vorgerückter Stunde etwas deftiger: „Komponieren heißt mit dem nackten Hintern durch die Welt laufen.“ Das klingt natürlich nicht salonfähig, es heroisiert außerdem das komponierende Subjekt. Immerhin: was so entsteht, ist nackt. Und als solches appelliert es an unsere eigene innere Nacktheit, Schutzlosigkeit, Ausgesetztheit – und die Situation, die so beschworen wird, nähert sich dem an, was ich anderswo mit „existenzieller Erfahrung“ meine.

Ich breche hier ab – lasse alles offen und möchte jetzt mithilfe einiger Hörbeispiele Ihre Antenne auf die Klangwelt meines *Salut* richten.

Ich übergehe alle gesellschaftspolitischen Aspekte, die sich beim Schreiben an dieses Werk knüpften.

Die geforderte Auseinandersetzung bzw. der kreative Blick auf die alten Trümmer schließt den akustischen Blick und den Zugriff auf die unmittelbare Anatomie des Klingenden ein. Die Seriellen hatten versucht, den Klang mithilfe physikalisch messbarer Parameter neu zu definieren, um dann mithilfe von darauf bezogenen Organisationsprinzipien von dort aus neue Gestalten zu generieren.

Komposition bedeutete in diesem Sinne durchaus zu einem entscheidenden Grad: Organisation – ich selbst habe meine Studien hier am Wissenschaftskolleg angekündigt als „syntaktische Entwürfe“.

In den späten sechziger Jahren bin ich noch weiter gegangen: ich versuchte, die Wahrnehmung auf die energetische Situation zu lenken, die mit der Hervorbringung eines Tones oder Klanges oder Geräusches verbunden ist. Mein Komponieren ging in zunehmendem Maße von der unmittelbaren Körperlichkeit des klingenden Geschehens aus.

Aus dieser Perspektive habe ich 1977 im *Salut* aus dem gegebenen Instrumentarium – zwei Gitarren – eine andere charakteristische Materialordnung entwickelt – nämlich eben jenes klangliche „Kategoriensystem“, das diesem Stück zugrunde liegt – als etwa vor zwei Jahren im nachher zu hörenden Klavierstück *Serynade*.

Form und Gestalten in beiden Stücken ergaben sich aus der Aufgabe, jeweils ein solches klingendes Kategoriensystem ins Werk zu setzen, so dass es sich im Stück mitteilt.

Der Blick auf den körperlichen Aspekt allerdings funktioniert nicht von selbst, er muss geweckt werden.

The image shows a musical score for two guitars, measures 33-43. The score is written for two staves, I and II. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Handwritten annotations include "hi for hi" and "linker Arm auf Saiten". Performance instructions like "P", "ff", "p", "pp", "f", "poco dim.", and "smpre" are present. Rhythmic values like 8, 3, 2, 4, 2 are indicated above the notes.

1. Beispiel. *Salut für Caudwell*, Takte 33–43 (Verlagerung von erstickten Pizzicato-Klängen zum Steg und zurück)

In „unbefangener“ Gitarrenmusik fragte das Ohr nach der Tonhöhe eines gezupften Tones und seiner Rolle in einem melodischen oder rhythmischen Kontext. Hier dagegen bestimmt er sich als ein mechanisch hervorgebrachter Impuls, durch Freigeben einer zuvor per Druck, des Fingers, des Plektrums, des Fingernagels, in Spannung versetzten Saite (aus einem bestimmten Material, Perlon, Stahl oder was sonst noch), die über einen Resonanzkörper gespannt ist und deren Länge durch den verkürzenden Griff der linken Hand bestimmt wird.

Der Ort, *wo* die Saite gespielt wird, ist ausschlaggebend für die Reinheit des Tons, d. h. für das Verhältnis von Ton und Geräusch. Dieser Ort wurde im eben gehörten Beispiel zwischen Steg und Griffhand verlagert, wobei die Tonhöhe hinter dem Geräusch verschwand. Durch die Verlagerung des Griffs der linken Hand während der reinen Geräusch-Phase ergibt sich die Wirkung, als kehrte der zuvor vom Geräusch aufgeschluckte Ton „mit neuer Tonhöhe“ wieder zurück.

Damit habe ich – zwar umständlich, aber beileibe nicht vollständig – beschrieben, was wir anders als beim ungebrochenen musikalischen Hören registrieren.

(Unvollständig, denn wenig ist so gesagt über das musikalische Beziehungsfeld, welches sich auf diesem Weg definiert.)

Der entscheidende Prozess ist dabei das Moment der Durchleuchtung, sprich Verfremdung des Gewohnten.

Im Fall des *Salut* bedient sich die Musik erstarrt pulsierender Pattern, sozusagen rhythmischer Skelette. So wird hier nicht musiziert – es sei denn in erstarrter, quasi gefrorener Form –, sondern es wird etwas *gezeigt*.

Und in dem Maße, wie das Musizieren zum Zeigen wird, wird das magische Moment des Repetitiven entleert und das Hören wird zum wahrnehmenden Beobachten. (Das gilt übrigens für beide Stücke des heutigen Abends.)

Ein zweites Beispiel soll zeigen, wie ein 6-Klang als eine Art vertikaler Riss über alle sechs Saiten auf dem Weg über ein zunehmend verlangsamtes „Arpeggio“ in horizontale Figuren sich auflöst, die – erstickt, flageolet, mit offenen Saiten, festgegriffenen Saiten – so eine Art Prestissimo-Gestrüpp bilden.

(Es lohnt sich auch zu beobachten, wie dieser Verwandlungsmoment sich hier aus einem Feld herauskristallisiert, in dem eigentlich ganz andere Klangaspekte dominieren, nämlich einer Landschaft der hohen Random-Flageolets, und wie nach dem „Gestrüpp“ die vorige Bewegung sich in unruhigerem Licht fortsetzt.

The image shows a complex musical score for two piano parts, labeled I and II. The score is written in a system with two staves per part. Part I (top) and Part II (bottom) both feature arpeggiated passages. The score includes various dynamic markings: *p*, *ff*, *ppp*, and *subito, sempre fio.*. Performance instructions include "immer breiter arpeggieren", "stacc. molto", "nur Arm", "rubato", and "subito, sempre fio.". There are also circled numbers "34" and "240" in the left margin. The score is annotated with fingerings and articulation marks.

2. Beispiel. S.f.C., Takte 237–243 (Arpeggio zum „Gestrüpp“)

Ich führe noch drei weitere Ausschnitte vor, sehr bewusst in einer Reihenfolge, die nicht derjenigem im Stück entspricht. Sie werden nachher beim Hören des Ganzen merken, dass das klangtechnische Geschehen eine Art Reise durch verschiedene Stadien darstellt, in denen sich der herauszuarbeitende „körperliche“ Aspekt immer wieder anders darstellt, so dass zusammen mit der Klanglandschaft der Blick aufs Klingende selbst sich allmählich transformiert, wobei das Hören sich am Ende ganz woanders hingeraht, als von wo es seinen Ausgangspunkt genommen hat.

(Vielleicht ist das meine persönliche Marotte: Am Ende eines Werks muss sich das Hören durch verschiedene Wahrnehmungs-Stadien hindurch verwandelt haben. – Der Hörer sollte am Ende ein „anderer“ sein als zu Beginn. Komponieren heißt für mich, solche Wahrnehmungs-Reisen zu unternehmen, so abenteuerlich wie möglich.)

Im Falle der nach der Pause gespielten *Serynade* für Klavier ist es eine Expedition durch unterschiedlichste Resonanz-Landschaften zwischen opulenten Pedal-Clusterfeldern hier und schalltoten Räumen ausgetrockneter Staccato-Impulse dort.

Hier im *Salut* mit seiner 12-saitigen „Doppelgitarre“, wo Saiten – im Gegensatz zum Klavier – unmittelbar berührt und traktiert werden, ist es ein Verwandlungsspiel zwischen haptischen Situationen.)

Wo es so um die Aktivierung der energetischen Wahrnehmung fürs Ohr geht, da repräsentiert der gezupfte Ton natürlich nur eine unter anderen Umgangsmöglichkeiten mit den Saiten. Diese werden dann nicht nur gezupft, sondern auch getupft, gewischt, geschlagen, gerieben etc. – und alle diese Hervorbringungsweisen multiplizieren sich, wenn ich sie statt mit der Fingerkuppe mit dem Fingernagel, einem Plektrum, einer Handfläche, der Hand-Seitenkante oder einem metallenen Gleitstahl ausführe, wobei ich noch nicht die verschiedenen Positionsmöglichkeiten der linken Hand erwähnt habe, durch die sich das Aktions-Repertoire nochmals vervielfacht. Im vorletzten Abschnitt des Werks verweben sie alle zu einem komplexen Geflecht.

The image shows a musical score for two guitars, labeled I and II. The score is in 4/4 time and covers measures 437 to 440. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *p*, *mf*, *ff*, and *pffz* are used. Performance instructions include *fen.*, *unhörbar aufsetzen*, and *pffz*. A circled number '53' is in the left margin. Measure numbers 437, 438, 439, and 440 are indicated at the top of the staves.

3. Beispiel. S.f.c., Takte 437–440 („Tempo 54“)

(Vergessen zu erwähnen habe ich das „Bartók-Pizzicato“, wobei man die mit zwei Fingern hochgespannte Saite gegen das Griffbrett prallen lässt, aber mit der Linken die Saite so erstickt, daß außer dem Aufprallgeräusch kein Ton entsteht. Es bleibt ein *Knall* – und manchmal hat das Stück einen Knall ...)

Das klingt gewiss alles ein bisschen nach kindlichen Sammlerfreuden einerseits und nach Buchhaltung andererseits.

Und das Aufbereiten des Klangmaterials hat auch wirklich was zu tun mit erfinderischer und entdeckender Lust beim Erschließen der alten „Trümmer“. Aber diese bliebe im unverbindlichen Botanisieren stecken, wenn die dabei entstehenden Gestalten nicht in spannungsvolle Beziehung treten würden mit jenem Musikbegriff, der sich in

ihnen zersetzt und dem sie sich versperren, um ihn zugleich auf ihre Weise neu zu konstruieren.

Noch einen Blick auf den Umgang mit dem hier eingearbeiteten Text von Christopher Caudwell.

Er wird hier zu einer Art phonetischem Gitter verformt. Reinhart Meyer-Kalkus nennt das einen „Rap“ und ich habe nichts dagegen ...

Aber indem der Text nicht nur in Silben, sondern sogar oft auch in seine einzelnen Laute und Konsonanten zerlegt wird, also in Vokale, Zisch- und Plosiv-Laute, wird seine deklamatorische Emphase zusätzlich sabotiert und durch eine quasi blind pulsierende Rhythmisierung unterlaufen. Wir erfahren seinen Inhalt dann eher wie „akustisch Lesende“ auf dem Weg über die Wahrnehmung seiner phonetischen Struktur. Die vokalen Signale treten jetzt außerdem in eine Beziehung zu den instrumentalen – der „Zischlaut“ antwortet auf den „Wischlaut“ – und zugleich werden sie als Textpartikel *entziffert*. Was der Text sagt, will also nicht deklamiert, nicht verkündet, nicht mal geglaubt, sondern – wie alles, was hier geschieht – es will, als Zitiertes und seinerseits chirurgisch Zerlegte, gezeigt, vom Hörenden *beobachtet* erst von dort aus in vielfacher Hinsicht *verstanden* werden:

(Hinzu kommt übrigens die Verteilung der Textpartikel auf die Stimmen von zwei Personen, wie ich es später dann auch in meiner Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ gemacht habe.)

55 4/4
I
3 P
4
3
4 P
II
3
4
P
3
4
Wb.1776

(Kopfstimme)
da spricht Stimme
Weil dy ra f rai hai tu r in al nam tai l der ge zel f af t vur balt is t zi: un fol f ten di k a lo s be vil s t zain
Weil eure Freiheit nur in einem Teil der Gesellschaft werzelt, ist sie unvollständig. Aber Bewegung

4. Beispiel. S.f.C., Takte 55–60 („Weil Eure Freiheit ...“)

Schließlich ein letztes Beispiel: die „Salutschüsse“. Sie stehen in der Mitte des Stücks, in ihnen hat sich das Klang- und Bewegungsgeschehen gleichsam festgefressen. Die Musik ist hier an einer dynamischen und gestischen Grenze angelangt. Klang als zugleich erstarrte Bewegung kommt zum Still-Stand, schafft sich Räume der gespannten Stille, macht so die Erfahrung von Zeit bewusst. Die Musik könnte im Grunde hier für immer stehen bleiben.

Es ist der Moment, wo beim Bergsteigen der Wanderer, der beim Gehen die Umgebung allenfalls zusammen mit seinem eigenen gespannten Atem und dem Geräusch seiner Schritte wahrgenommen hat, innehält und eine Stille um sich wahrnimmt, die zwar doch die ganze Zeit und lange vor ihm geherrscht hat – die aber jetzt *seine* Stille geworden ist, eine Stille, die ihm zugleich ein Fortissimo seines Inneren zu hören gibt. (So wie wir die Stille, die z. B. jede Nacht hier in diesem Saal herrscht, in diesem Moment einkehren lassen könnten und die dann zu „unserer Stille“ würde.) Kompositionstechnisch ist das nichts weiter als eine Fermate und ein Repetitionszeichen („ripetere ad libitum“) über einem von beiden Spielern synchron gerissenen Barré-Akkord.

The image shows a musical score for two guitar parts, labeled I and II. The score covers measures 313 to 318. Each measure contains a chord with specific fingerings indicated by numbers 1-4 and arrows for up and down strokes. Dynamics include *sempre*, *sempre sim.*, and *fff sempre*. A fermata is placed over the final chord in measure 318. Below the fermata, there is a box containing the instruction "ripetere ad lib." followed by "mindestens 6 * wiederholen:". The score is written in a style typical of guitar notation, with a treble clef and a key signature of one flat.

5. Beispiel. S.f.C., Takte 313–318 („Salut-Schüsse“)

Hier breche ich ein weiteres Mal ab und schicke Sie nun samt den Gitarristen auf die Reise durch eine Klang- und Klangbewegungslandschaft, die sich ergeben hat durch jene Zuwendung zu den Trümmern einer entleerten Musik, und durch die last- und lustvoll listige Anstrengung, von hier aus einen neuen Material-Zusammenhang zu entwickeln und ins Werk zu setzen.

Was mit Ihnen, liebe Zuhörer, nunmehr als Hörer, das heißt als wie auch immer vorbereitete, verschreckte, bereits ermüdete, eingeschüchterte, neugierig gebliebene oder gewordene Wahrnehmende passieren wird, muss ich der Gunst dieser Abendstunde überlassen.

Ob Sie am „Trümmerfeld“ ratlos verzweifeln oder am „Kraftfeld“ sich erbauen, ob Sie berührt oder abgestoßen werden, ob Sie durch die gebrochenen, zerbrochenen alten Klangformen und deren so zerbrochene Schönheit hindurch etwas „Anderes“, in seiner Intensität Vergleichbares und dem alten emphatischen Schönheitsbegriff Gewachsenes erleben, oder wenigstens seine Möglichkeit erahnen: Ihnen dieses Abenteuer zumuten heißt,

es Ihnen und Ihrer Wahrnehmungs- und Konzentrationsbereitschaft zutrauen. Und es ist immer wieder ein Abenteuer mit keineswegs gesichertem Ausgang.

Jetzt aber *Salut für Caudwell* und *Serynade*.

(Und – nach aller Einführungsquälerei –: Hören Sie, wie wunderbar die kaputte Hupe klingt ...)