

## Portrait meiner Arbeit

*Mir ist in meinem Bewußtsein, als wär' ich doppelt, als wären zwei Ich in mir: ich höre mich in meinem Innern reden.*

schrieb Jean Paul in seinen "Bemerkungen über den Menschen", in einer jener Gedankensplittersammlungen, die sich bei ihm um die Beschreibung seines Daseins ranken. Ich lese sehr oft darin und ich finde immer wieder und auch immer wieder an anderen Stellen Edelsteinchen, so wie das eben zitierte eines ist.

*Mir ist in meinem Bewußtsein, als wär' ich doppelt, als wären zwei Ich in mir: ich höre mich in meinem Innern reden.*

Vielleicht sollte man es einfach reden lassen, dieses Ich im Innern, reden lassen von was es sich umgetrieben, berührt, belästigt oder verschreckt fühlt, - reden lassen und zuhören.

Eine biographische Skizze wird das nicht werden, wen sollte das auch interessieren: geboren, aufgewachsen, zur Schule gegangen, Kindheit und Jugend, kaputt aber nicht unglücklich und unendlich viel Glück, - im Detail einmalig und unverwechselbar, - im Ganzen, das übliche eben, nichts Besonderes.

*"Mir ist in meinem Bewußtsein, als wär' ich doppelt, als wären zwei Ich in mir: ..."*

Und jetzt fällt *mir* etwas ein.

Bevor ich das aber erzähle, möchte ich gerne ein Stück Musik spielen, den Beginn meines Konzertes für Viola, Klavier und Orchester aus dem Jahre 1995, *à nous deux* heißt es und darin ist dieses ganze Doppeltsein thematisch. Schon der Titel spielt darauf an:

Der französische Ausdruck "à nous deux" bezeichnet sowohl die Aufforderung, das, was zu tun ist, zusammen zu tun, als auch eine Drohung einem Gegner, einem Rivalen gegenüber, etwa in dem Sinne: Und jetzt zu uns, Freundchen, — oder auch Feindchen, das kommt ganz darauf an. Dies beides nun, zusammen, gleichzeitig, und in seinen musikalischen Erscheinungsformen ist Gegenstand des Stückes. *In seinen musikalischen Erscheinungsformen* meint, daß außermusikalische Erfahrungen, z.B. zwischenmenschlicher Natur, durchaus Entsprechungen haben darin, wie Musiker miteinander oder gegeneinander Musik machen, und daß dergleichen Dinge durchaus Gegenstand kompositorischer Arbeit sein können, es meint aber auch, daß dem Stück und mir, alles Programmatische sehr fern-, dagegen alles, was eine *musikalische Erscheinungsform* besitzt, sehr naheliegt.

In diesem Sinne prägt der Versuch wechselseitiger Funktionalisierung, der Versuch, das jeweilige Gegenüber undialektisch als Hintergrund, etwa als Begleitung des eigenen Tuns, aufzufassen, große Teile des Stückes und seines Verlaufs.

Die Gegenüberstellungen jedoch sind einfach und komplex zugleich: Zwei Solisten treten sich und in nächsthöherer Einheit als Solisten gemeinsam, dem Orchester gegenüber (dessen hier, der Einfachheit halber einmal vorausgesetzte Einheit in seiner speziellen Form des Zusammengesetztseins gleichfalls nicht unbefragt passieren kann).

*Nächsthöhere Einheiten* jedoch sind brüchige Angelegenheiten.

*À nous deux* ist auch ein Doppelkonzert, und es beschreibt auf diese Weise mein Verhältnis zur Tradition. Dies allerdings im Sinne Rastignacs, der am Ende des "Père Goriot" von Balzac, alleine vors Haus tretend, Paris zugewandt, sagt: "à nous deux maintenant".

Und so fühle *ich* mich, wenn ich mir unsere Tradition versuche gegenwärtig zu halten,

das, woher wir kommen, und ich mache eigentlich den lieben langen Tag nichts anderes.

Hören sie nun den Anfang des Stückes:

Es spielen Barbara Maurer, Viola Sven Thomas Kiebler, Klavier und das Rundfunk Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Lothar Zagrosek:

### Musikbeispiel 1

Das eben Gehörte war die Exposition, gewissermaßen, und nun schließt soetwas wie eine erste, kurze Kadenz an. Dies aber, daß da gerade eine Exposition gewesen sein soll, *gewissermaßen*, und daß dann *soetwas wie* eine erste, kurze Kadenz anschließt, dies bringt mich zu dem, was ich eben erzählen wollte zurück und das wiederum hat mit der Spaltung zu tun, von der Jean Paul berichtet in der eingangs von mir zitierten Passage aus seinen "Bemerkungen über den Menschen".

*"Mir ist in meinem Bewußtsein, als wär' ich doppelt, ..."*

Also, was ich erzählen wollte ist, daß ich nicht den Eindruck habe, wir seien in den vergangenen 200 Jahren tatsächlich wesentlich vorangekommen - im Gegenteil, manchmal scheint es mir, als wäre das Niveau auf dem die Auseinandersetzungen über die existentiellen Fragen stattfindet und das Niveau ihrer Behandlung im Umgang und in der Produktion der Menschen regelrecht eingebrochen, das Niveau, - eingebrochen - im Vergleich, wie gesagt - schlimmer geht immer, - natürlich.

Gleichwohl es wäre sicherlich vollkommen unsinnig, zu behaupten, nichts habe sich verändert, seit dem frühen 19. Jahrhundert. Alles hat sich verändert, nichts ist mehr so, wie es vor 200 Jahren einmal war.

Und nun stelle ich mir die Frage, wie ich mit diesem Befund umzugehen gedenke, wie *ich* mir also, vor diesem Hintergrund *mein* Dasein zurechtlese.

Unglücklicherweise kann ich dazu eigentlich garnichts sagen, ich habe darüber keine auch nur einigermaßen geschlossene Theorie mit der ich das, was ich tue begründen könnte; was ich aber tun kann ist berichten von dem, was ich tue und damit versuchen den Standpunkt zu finden und zu markieren, von dem aus das, was ich tue richtig sein könnte.

Nun denn: "Ring frei zur ersten Runde" - auch dies, im Übrigen, eine ziemlich freie aber nicht unbrauchbare Übertragung von "à nous deux maintenant".

Geradeeben habe ich von Exposition und Kadenz gesprochen, von *gewissermaßen* einer Exposition und *soetwas wie* einer Kadenz. Ich weiß wohl, daß heutzutage keine Expositionen mehr geschrieben werden können, und das nicht etwas deshalb, weil es keinen Sinn mehr hätte — meines Wissens hat die Tatsache, daß etwas sinnlos ist bislang nie verhindern können, daß es fröhlich getan wird, nein, sondern weil Expositionen sich noch nichteinmal als sinnlose mehr formen lassen.

Jetzt, glaube ich, sollte ich einen kleinen Umweg machen:

Die Konstruktion einer Exposition, ihre Einbettung in einen ihr angemessenen formalen Zusammenhang, das, was wir heute, im Regelfall, Sonatenhauptsatz nennen war ja von jeher eine äußerst problematische Angelegenheit - vorsichtig formuliert, man könnte auch sagen, daß dieser Formentwurf von vorneherein zum Mißlingen angetreten war - vermutlich hat er sich deshalb auch als so zäh und langlebig erwiesen. Sie, die Exposition, und mit ihr der ganze Satz, schleppen einen ungesunden Widerspruch mit sich herum und das ist kurz gesagt der zwischen der Forderung nach Entwicklung, nach Themen- und Motivverarbeitung und der Bedingung, daß alles auf zusätzlich geglättetem, quasi sediertem Niveau wieder in die Ausgangssituation

zurückkehren und das Gebilde ausbalancieren sollte. Man kann dieser Problematik verschiedene Namen geben, es ändert nichts am Sachverhalt.

So, und nun kommt diese formale Mißgeburt, deren Bedingungen und Bestimmungen sich wechselseitig behindern, zum einen in den Zusammenhang sich galoppierend entwickelnder kadenzierender Harmonik und zum andern in eine Situation, in der geradeebenen Gestalt und Struktur beginnen auseinanderzutreten, langsam anfangen, nicht mehr dasselbe zu sein. Und nun liegt alles über Kreuz, die Harmonik mit ihrer eigenen sich entwickelnden Gesetzmäßigkeit, die Motive, pendelnd zwischen Gestaltanziehung und Strukturzerfall und die mit sich selbst uneinige Großform, die auf gar nichts zu passen scheint. Und dies führt zu Stücken, die genau aus dieser abenteuerlichen Melange ihre Spannung beziehen.

Das macht jeder Komponist anders, das ist bei Beethoven auf eine andere Weise nicht gelöst als bei Mendelssohn und bei Schubert anders als bei Schumann oder Brahms und das Niveau auf dem dieses Mißlingen aufgeführt wird, kann schwindelerregend hoch sein.

Sicher: Es gibt auch die Fälle in denen alle vorhandenen Widersprüche getilgt scheinen, in denen alles aufgeht, das ist dann die schlechte Musik der jeweiligen Zeit.

Jeweils ist an allem eine Menge zu lernen.

Nur: Zu machen, nachzubauen, zum Leben zu erwecken, ist es nicht mehr, weil die wesentlichen Voraussetzungen fehlen: keinerlei Spannung mehr zwischen der Gestalt und Strukturebene, es sei denn eine durch das Stück selbst erzeugte, quasi also nur behauptete, keine Eigengesetzlichkeit der Harmonik mehr — ich möchte nicht mißverstanden werden: ich bedaure das nicht, ich möchte das nur festgehalten wissen und damit zurückkommen auf mein Konzert. Was war das dann also für eine *Exposition, gewissermaßen?*

Ich glaube, daß, was wohl getan werden kann, heute, von mir, in diesem Zusammenhang, das Erinnern ist, sich und die anderen, erinnern an das, was man selbst nicht bereit ist aufzugeben, nicht nachtrauern und auch nicht so tun, als stünden uns diese Möglichkeiten heute noch zur Verfügung, man brauche nur zu wollen. Nichts weiter also, als sich sich selbst, seiner Person und seiner Herkunft zu vergewissern und die einmal von Anderen erklommenen Ebenen der Auseinandersetzung versuchen, im Bewußtsein lebendig zu halten, auch und gerade dann, wenn man feststellt, daß man sich auf diesem Niveau der Auseinandersetzung nicht mehr befindet, und daß das im konkreten Fall kein individuelles Problem ist.

Das also wäre der Teil meiner Arbeit, der sich mit der Tradition und ihrem Formenkanon unmittelbar auseinandersetzt. Das war die Oper, das Streichquartett und eben dieses Doppelkonzert, und das führte zu *Expositionen gewissermaßen*, die nichts weiter sind als bedingte Reflexe auf Vergangenes, die mit allen ihnen und damit mir zur Verfügung stehenden Mitteln sich erinnern, aber nie in Versuchung kommen, das, an was sie sich erinnern, auch sein zu wollen.

Und so entstehen *Expositionen gewissermaßen* und *soetwas wie Kadenz* und nun möchte ich den Beginn des Stückes noch einmal spielen, die Exposition mit der Kadenz und dem anschließenden *langsamen Satz* und damit diesen Aspekt meiner Arbeit abschließen.

## Musikbeispiel 2

Der zweite, wichtige Aspekt meiner Arbeit bezieht sich auf die Sprache, nicht im übertragenen Sinne als Musiksprache, Gebärdensprache oder Bildersprache, nein, einfach auf unsere Sprache. Vieles von dem, was mich beschäftigt speist sich aus

literarischen Quellen. Meine Neigung und Nähe zur Literatur können durchaus konkurrieren mit der zur Musik. Nur leider sind auf literarischem Gebiet meine technischen Möglichkeiten ungleich beschränkter und dieser Sachverhalt lehrt mich unablässig, den Aspekt des Handwerks gebührend zu achten. "Denn ohne Technik ist eine Begabung nichts als eine schlechte Angewohnheit" heißt es in einem der wunderbaren Chansons von Georges Brassens.

Vieles von dem, was mich in meiner Musik beschäftigt, habe ich der Sprache und der Literatur buchstäblich abgelauscht. Das sind zum einen gestalthafte Momente, Energieverläufe, die sich aus sprachlichen Quellen eher denn aus musikalischen herleiten und begreifen lassen: begriffsloses Sprechen — es sind jeweils in sich geschlossene, abgegrenzte Gebilde, so wie Sätze oder Satzteile oder Aus- und Zwischenrufe abgegrenzte Gebilde sind und sie haben keinen regelmäßigen Hintergrund. Gestalten die aus der Musik kommen, haben das üblicherweise, einen regelmäßigen Hintergrund, auch wenn sie versuchen sich davon abzusetzen. Diese Gebilde *geraten* nun bei mir in regelmäßige, ihnen fremde, in der Regel taktmetrische Zusammenhänge, die sich ihnen anzuschmiegen oder zu widersetzen versuchen.

Ein kurzes Beispiel, ein Versuch der begriffsfreien Verdeutlichung, bevor ich auf diesen Sachverhalt näher eingehe. Es ist der Beginn des Stückes *poco a poco subito* für Violoncello und Klavier. Es spielen Lucas Fels und Sven Thomas Kiebler.

### Musikbeispiel 3

In der Literatur, speziell in der gebundenen Rede, habe ich lernen können, daß es einen Unterschied gibt, zwischen Versfuß und Wortfuß, das ist seit dem 18. Jahrhundert als Denkmodell bekannt und beschreibt den Unterschied zwischen einem abstrakten Schema das dem Vers vorgeordnet ist - dem Versfuß nämlich, und dessen konkreter Füllung.

Nehmen sie, als sehr einfaches Beispiel, den Jambus, mit seinem quasi auftaktigen Wechsel von unbetonten und betonten Silben. Als vierfüßiger Jambus wäre das, abstrakt:

*tá tā, tá tā, tá tā, tá tā*

Eine mögliche Erscheinungsform davon ist:

*Verschneit liegt rings die ganze Welt*

"*Verschneit*" ist jambisch, auftaktig, das Wort "*ganze*" ist es nicht mehr, da gehört die erste Silbe zum Jambus davor: "*die gan-*" und die zweite zu dem danach: "*-ze Welt*", und so, auf diese Weise, liegt das Wort phasenverschoben auf dem Versfußhintergrund. Wenn ich den Vers nun umbauere, z.B. in:

*Rings die ganze Welt ist weiß*

so hat sich der Versfuß in seinen Antipoden, den Trochäus verwandelt und ist abtaktig geworden, die Wortfolge: *rings die ganze Welt* ist zwar geblieben, aber sie hat sich, dadurch daß ihr Hintergrund sich verschoben hat, ebenfalls verwandelt. Da geht, auf dem Weg von *Verschneit liegt rings die ganze Welt* nach *Rings die ganze Welt ist weiß* doch einiges an Zauber und Charme verloren, und: "*Rings die ganze Welt ist weiß*" ist zugegebenermaßen ein sprachliches Scheusal, verglichen mit: "*Verschneit liegt rings die ganze Welt*", aber das war hier im Moment nicht Gegenstand der Betrachtung, und daß meine technischen Möglichkeiten, was die Sprache angeht eher bescheiden sind, hatte ich schon erwähnt.

Hinzukommt, daß das gerade auch ein äußerst schlichtes Beispiel war, und man

einwenden könnte, daß im Grunde genommen, ein Intermezzo von Brahms nichts anderes macht, wenn es einem 3/4 Takt einen 6/8 einschreibt oder aufmoduliert. Das stimmt, — nur wäre das kein Einwand in der Sache und außerdem ist mit diesem *im Grunde dasselbe* noch herzlich wenig erkannt und bezeichnet.

Im Zusammenhang des Sonatenhauptsatzes habe ich zu einem der hier wichtigen Aspekte schon ein paar Dinge gesagt, auch zu dem Niveau, auf dem die Auseinandersetzungen jeweils stattfinden, und ich werde später zu einer anderen Seite dieses Verhältnisses zur Tradition noch einiges hinzufügen müssen. Zunächst aber nocheinmal zurück zum Thema Musik und Sprache:

Das musikalische Verfahren unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht grundsätzlich vom lyrischen Verfahren, vor allem deshalb, weil in der Musik, auf Grund der fehlenden semantischen Ebene, die eindeutige Vordergrund - Hintergrund Zuweisung so nicht stattfindet und dieses Verhältnis sich beständig in Bewegung befindet. Das ist natürlich auch eine große Chance und einer der Punkte, an denen die Dichter die Komponisten gerne beneiden: Die weitgehende Durchlässigkeit und Vertauschbarkeit von Vorder- und Hintergrund.

Und so gibt es auch in *poco a poco subito* kein abstraktes Schema, welches als Hintergrund den jeweiligen Vordergrund beleuchtet, ein Kammermusikstück ist kein Gedicht, die beiden Instrumente sind sich selbst und jeweils dem anderen Vorder- und Hintergrund in einem, und die Vexierspiele, welche die musikalischen Mittel einem Komponisten damit an die Hand geben, sind dem Stück thematisch und prägen seinen Verlauf.

Und das alles in einem Kontext, in dem der eine Teil der Gestaltbildung sich aus sprachlichen, der andere aus musikalischen Quellen speist.

Ich möchte nicht mißverstanden werden, was ich hier versucht habe zu beschreiben, ist kein positives Kompositionsverfahren (zumindest bei mir nicht) der Gang der kompositorischen Arbeit ist ein gänzlich anderer, wohl ist es aber eine Leseweise eines komponierten Ergebnisses, eine Möglichkeit es zu begreifen, sich heranzuholen, und das können ja zwei sehr verschiedene Dinge sein.

Vor diesem Hintergrund möchte ich das Duo für Violoncello und Klavier nocheinmal anspielen, den eben gehörten Beginn und noch ein bißchen weiter in das Stück hinein, vielleicht wird etwas von dem, was zwischen den beiden Instrumenten sich zuträgt, nach dieser Beschreibung jetzt deutlicher.

#### Musikbeispiel 4

Ich habe eben darauf hingewiesen, daß ich mit meinen Erläuterungen kein Kompositionsverfahren beschrieben, sondern eine möglich Lese- und Annäherungsweise angeboten habe.

Das gilt auch für den folgenden Aspekt meiner Arbeit, einer, der sich momentan im Zentrum meines Interesses befindet, — die Harmonik, — und wenn ich Harmonik sage, dann versuche ich möglichst alles mitzumeinen, was in dem Wort an Konnotationen vorhanden und mir zugänglich ist. Im letzten Satzteil "und mir zugänglich ist" allerdings liegt die wesentliche Einschränkung, ich werde versuchen, davon zu erzählen:

Es ist doch so, daß mit dem Wort *Harmonik* bei einem Mitteleuropäer zunächst die traditionelle Kadenzharmonik und hier, im günstigsten Falle, ihre vielfältig verschlungene Entwicklung zwischen dem 15. und dem frühen 20. Jahrhundert beginnt aufzuscheinen. Hier wäre mannigfaltig unterzudifferenzieren, Bewegungen, Entwicklungen zu unterscheiden, Tendenzen zu bewerten. Hier müßte selbstverständlich auch

der seit hundert Jahren zunehmend größer werdenden Einflüsse außereuropäischer Kulturen gedacht werden, ein äußerst heikles und sehr differenziert zu behandelndes Thema.

Ich lasse das alles und beschränke mich darauf, hinzuweisen auf die Tatsache, daß wir uns einem ungeheuer komplexen System gegenübersehen mit einem, auf den vielfältigsten Entwicklungsstufen schier endlosen Ausdruckspotential — endlos, nicht unendlich.

Dieses System hatte seinen Differenzierungshöhepunkt im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert; bis hin zum frühen Schönberg spannte sich der Bogen zunehmender Dichte und Komplexion und dieser, Schönberg, war es auch, der bekanntgab, daß nunmehr die tonalen Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft seien, mithin die Tonalität also ausgedient habe.

Dies, eine Einschätzung, der ernsthaft nur widersprechen konnte und kann, wer die Entwicklung der Harmonik bis dahin verschlafen hat. An dieser Stelle konsequent und verantwortlich weiterzumachen, im vollen Bewußtsein des Erreichten hieß: Die Tonalität aus ihrem Recht zu setzen, sie aufzuheben; das war die notwendige Konsequenz aus dem Stande der Entwicklung. Und dieses Aufheben passiert in der bekannten dreifachen Art, ablösen, hochheben, auf eine höhere Ebene und aufbewahren.

Auch das kann ich an dieser Stelle leider nicht vertiefen, es ergäbe, in auch nur einigermaßen angemessener Darstellung eine veritable Sendereihe, ich kann aber auf eine Thematisierung auch nicht völlig verzichten, weil es für den weiteren Gang der Darstellung von grundlegender Bedeutung ist. So bleibt mir also nichts weiter, als etwas grob zu werden, an dieser Stelle.

Es wirken hier nämlich durchaus noch andere Mechanismen als die eben Angesprochenen.

Daß die Tonalität 1907 verstorben ist, hat sich tatsächlich noch keineswegs herumgesprochen, im Gegenteil, die Bekanntheit dieses Sachverhaltes ist rapide im Abnehmen begriffen, und daß das überhaupt so sein kann hat mit einem Aspekt zu tun, der nicht in der *Geschichte*, sondern in der *Natur* dieser Sache liegt. Die Tonalität war nämlich keineswegs ausschließlich eine rein künstliche, artifizielle, elaborierte Angelegenheit, sie war auch die Explikation eines natürlichen Sachverhaltes. Nicht daß sie jemals Natur gewesen wäre, sie war das nie, hat ernsthaft auch nie versucht es zu sein, aber sie konnte sich auf die Natur berufen als eine in ihr angelegte naheliegende Möglichkeit. Und dies hat, kurz und grob und mißverständlich, mit der Hierarchie in den Klangbeziehungen, den näheren und entfernteren Klangverwandtschaften und den dies verursachenden und mit ihnen einhergehenden einfacheren und komplizierteren Schwingungsverhältnissen zu tun, — daran ändert im Übrigen auch eine temperierte Stimmung nichts wirklich. Dieses Fundament, auf dem die Tonalität ihre Ausdeutung und Beanspruchung der Natur gründete, dieses Fundament ist mit der Tonalität selbstredend nicht weggebrochen, wie sollte es auch, an der Gravitation können wir ja schließlich auch nichts ändern.

#### Musikbeispiel 5

Was sie eben gehört haben, war ein Ausschnitt aus dem Beginn meines Akkordeonstückes *aus den kamalattanischen Liedern*, es spielte Teodoro Anzellotti.

Diese Unterbrechung war sehr nötig, notwendig, im Wortsinne, ich kann mich nicht erinnern, mich je auf schwierigerem Terrain herumgetrieben zu haben. Schwierig deshalb, weil ja kaum etwas leichter mißzuverstehen ist als das Gerede von der angebe-

lichen Natürlichkeit und Naturbegründetheit der Tonalität.

Diesem Mißverständnis werde ich versuchen müssen zu begegnen:

Ich bin der Überzeugung, daß wir, wenn wir uns mit dem Komplex der Tonalität beschäftigen, in einen Abgrund blicken; und der tut sich auf zwischen den natürlichen Wurzeln dieser Erscheinung und ihrer kulturellen und künstlerischen Ausdeutung und Formung.

Selbstverständlich sind ein Großteil der pseudo-tonalen Stückchen der vergangenen Jahrzehnte alberne Stümperei und zeugen von nichts als dem Umstand, daß ihre jeweiligen Verursacher noch nicht einmal um ihre eigenen Defizite in dieser Sache wissen. Aber umgekehrt kann das doch auch nicht heißen, daß es unmöglich ist, sich mit dieser Problematik anders zu beschäftigen, als ihr weiträumig aus dem Weg zu gehen.

Und hier bin ich wieder am Anfang meiner Ausführungen angekommen, aber jetzt kann ich *eine* der Fragen, die ich habe, neu formulieren:

*Ist ein positiver Umgang, einer der sich zu- und nicht abwendet, mit dem Phänomen Tonalität möglich, ohne zu heucheln und ohne wider besseres Wissen zu handeln?*

Das ist es, wonach ich suche.

Ich suche nicht nach Ausreden wieder vermeintlich tonal zu schreiben - dazu kenne ich die Tonalität zu gut und bin außerdem, mit Verlaub, nicht dumm genug dazu.

Wir können auch nicht mehr, wie noch Alban Berg, intelligent damit kokettieren, dafür sind wir historisch zu weit von deren Hochzeiten entfernt, und das, was *uns* an tonalen Trümmern noch umgibt, ist des Kokettierens nun wahrlich nicht mehr wert.

Was tun, also?

“Das Alte lieben und das Neue leben“, heißt es bei Fontane, und das bedeutet für mich, meine immer reicher werdenden Erinnerungen wachzuhalten, Erinnerungen an von anderen Erreichtes, dieses Erinnern *als* Erinnern kenntlich zu machen, beständig auf der Hut zu sein, dabei nicht ausgeliehene und damit heuchlerische Stallwärme zu erzeugen und gleichzeitig dem Gefühl und dem Wissen Ausdruck zu geben:

Es ist nicht gut, *so* wie es ist, es *könnte* alles ganz anders sein, und das müßte es auch, wenn es irgend besser werden sollte.

Die kompositionstechnischen Strategien dabei ändern sich über die Jahre langsam, aber beständig. Im Falle des Akkordeonstückes waren es Abbildungen tonalitätsfremder Strukturen auf tonale Hintergründe, um diese zu brechen, wie Licht durch ein Prisma, wegzurücken und damit auf andere, auf neue Weise kenntlich werden zu lassen.

Hören Sie nun noch etwas weiter in den Beginn des Stückes hinein, es spielt Teodoro Anzellotti.

## Musikbeispiel 6

Adolf Bernhard Marx, der große Musiktheoretiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat einmal den schönen Satz gesagt:

*Unbefriedigend ist das Urteil über Kunstwerke aus einer Ansichtswiese, aus der sie nicht hervorgegangen sind.*

Diesen Satz hätte ich auch gerne gesagt, jetzt begnüge ich mich eben damit, ihn ihm nachzusprechen:

*Unbefriedigend ist das Urteil über Kunstwerke aus einer Ansichtswiese, aus der sie*

*nicht hervorgegangen sind.*

Dieser Satz gilt ja nicht nur für den gesamten ethno-musikalischen Bereich, wo er im Handumdrehen das Allermeiste erledigt, was da so, im Regelfalle geschäftig, sein Unwesen treibt, - ein schönes Wort, finde ich, geschäftig, gerade in diesem Zusammenhang - nein, er gilt in demselben Maße auch für unsere eigene Kultur, für unsere eigene Geschichte, und da wird er, nach meinem Dafürhalten erst so richtig spannend und geradezu beängstigend relevant.

Was wäre denn das für eine *Ansichtswiese* aus der z.B. Mahlers *Kindertotenlieder* entstanden sind?

Und, wie weit genau, sind wir davon weg, und wo, genau, befinden wir uns?

**Cornelius Schwehr, Sommer 2007**