

7. VorLesung, 30. November 2015, dramagraz

*Dmitri Schostakowitsch hat im Oktober 1941, als die deutsche Armee 100 Kilometer vor Moskau stand, im Rundfunk eine Ansprache gehalten: "Vor einer Stunde habe ich die Partitur zweier Sätze eines großen sinfonischen Werkes abgeschlossen", sagte er. "Wenn es mir gelingt, diese Komposition zu einem guten Ende zu führen, also den dritten und vierten Satz hinzuzufügen, dann wird man das Ganze als 7. Sinfonie bezeichnen können. – Warum sage ich das jetzt? Damit die Hörer, die vor dem Radio sitzen, wissen, dass das Leben in unserer Stadt normal weitergeht. Jeder von uns hat den ihm zugeteilten Wachposten besetzt ... Sowjetische Musiker, meine lieben und so zahlreichen Kampfgefährten, meine Freunde: Bedenkt, dass unserer Kunst große Gefahr droht! Lasst uns unsere Musik verteidigen, lasst uns redlich und aufopferungsvoll arbeiten!"*

*M e i n e Ansprache ist LIVE und länger; und die Situation, in der sich Europa befindet, ist ernst, aber bei weitem nicht so aussichtslos wie 1941 in Moskau. Aber meine Botschaft ist die gleiche; nur dass unsere Kunst und unsere Solidargemeinschaft heute von rechten Volksverhetzern und Menschenfeinden bedroht ist.*

*Ursprünglich wollte ich an diesem Abend Texte von H.C. Artmann lesen, der am 4. Dezember vor 15 Jahren verstorben ist. Die aktuelle Situation in Europa und das Nahen von Weihnachten haben mich aber bewogen, Ihnen und meinen Studierenden davon zu erzählen, was m i c h persönlich bewegt. Und einem noch Lebenden zum Geburtstag zu gratulieren: Helmut Lachenmann ist am 27. November 80 Jahre alt geworden und ihm widme ich diese VorLesung.*

Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.<sup>1</sup>

Ein Körper braucht die Worte um zu sein und die Musik den Körper um zu klingen.

*Das, was man Nichts nennt, ist nur in der Zeit und in den Worten zu finden. In der Zeit befindet es sich zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, und nichts behält es von der Gegenwart, und ebenso zwischen den Worten, von denen man sagt, dass sie nicht sind oder dass sie unmöglich sind. In der Natur gibt es kein Nichts; es gehört zu den unmöglichen*

*Dingen, weswegen es kein Sein hat.*<sup>2</sup>

Leonardo da Vinci

*Wir werden unser Wissen über die Menschen ändern müssen,  
aber das Wissen sträubt sich.*

Elfriede Jelinek in "Die Schutzbefohlenen"

Nur ein einziges Mal beschreibt Cormac McCarthy in seinem Roman *Ein Kind Gottes* die Höhle, in die Lester Ballard, ein einsamer und gewalttätiger Ausgestoßener, der zum Serienmörder und Nekrophilen wird, die Leichen der getöteten und geschändeten Frauen bringt: "Er folgte dem Wasserlauf mit allen seinen Windungen gut anderthalb Kilometer weit ... bis er einen Felskamin zu einem Korridor über dem Bach hinaufkletterte und in eine hohe, glockenförmige Kammer gelangte. Hier hatten die Wände mit ihren weich aussehenden Faltungen und ihrem Überzug aus nassem, blutroten Lehm etwas Organisches, wie die Innereien eines großen Tiers. Hier in den Eingeweiden des Berges richtete Ballard den Strahl seiner Lampe auf Simse oder Paletten aus Stein, auf denen wie Heilige tote Menschen lagen."<sup>3</sup>

Das Nichts ist die Höhle, in der wir aufgebahrt sind, Lebende und Tote, beieinander. Wir bedingen einander, wir sind undenkbar ohne einander, uns gibt es nicht ohne die, die vor uns gewesen sind als wir und als die, die uns begründet haben. Wir sind dadurch, dass sie uns gezeugt; also sind sie die Zeugen von uns und von unseresgleichen und unseren Taten.

Unsere Eltern haben uns gezeugt, damit sie Zeugnis ablegen von sich und von dem, was sie sind und was sie verbochen. Die Liebe, die uns mit ihnen verbindet, ist so eng verbunden mit dem, was uns ausmacht und was wir im weitesten Sinn als Todsein bezeichnen oder als Weiterleben, sodass wir es nicht mehr genau benennen können: Ich oder Du? Ich bin es, der lebt? Und Du bist schon tot? Oder umgekehrt.

Christoph Schlingensief hat einmal einen "Kongress der liebeskranken Gesellschaft" ausgerufen, den er folgendermaßen begründet: "In Momenten, wo Trennungsschmerz auftritt - die Trennung vom Partner, ein Bein wird gequetscht, ein Auge geht verloren, Aktienpakete verschwinden über Nacht -, in solchen Momenten ist der Schmerz so definiert, dass er die Gesellschaft, die sich in Sicherheit wiegt, stören würde. Also

muss er aus dem Bild. Man muss sich entweder einen Sack über den Kopf tun oder aus dem Bild der Glückseligen heraustreten. Das wollen wir ändern." Auf die Frage, was Schmerz sei, erklärt Schlingensiefel, er würde Schmerz als mannigfaltiges Musikinstrument bezeichnen, das über mehr Nuancen verfüge als eine Orgel. Er könne zwar über Opern nicht weinen, aber er versuche trotzdem über die Oper als Luxusinstrument, welches eine grundsätzliche Weisheit besitze, einen Klang zu bauen. "Der Schmerz allerdings, und das ist das einzige, was mir an der Oper wirklich gefällt", sagt Schlingensiefel, "Schmerz kann sich plötzlich mit allen anderen Zuschauern in Melodien zusammenfinden. Die Zuschauer summen leise mit." Was auf diesem Kongress stattfindet, sei eigentlich eine Schlacht um die Oper. Schlacht um die Oper heiße: es gibt die permanente Absicht abzuheben, es gibt die permanente Absicht, eine Lösung anzustreben. Es sei eigentlich ein sehr schizophrenes Akt: "Was ich habe, wird von mir geliebt, weil ich weiß, es könnte vielleicht verloren gehen. Aber vielleicht will ich es auch schon wieder loswerden, um wieder den Schmerz zu haben, der nach der Trennung entsteht. Ich bin selber schon an dem Punkt gewesen; in dem Moment, wo ich eine Freundin gefunden hatte, brach plötzlich bei mir der Wahn aus, ich müsste sie verlassen, damit ich wieder spüre, wieso ich so glücklich war, als ich sie kennenlernte. Das sei eigentlich auch eine permanente Melodie, wie die Wiederholung in der Oper."<sup>4</sup>

Ich muss an Helmut Lachenmanns einzige Oper, eine "Musik mit Bildern", wie er sie nennt, mit dem Titel *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* denken, als das Mädchen angesichts der Sternschnuppe sich an die Worte ihrer geliebten Großmutter erinnert, wonach mit jedem fallenden Stern eine Seele zu Gott emporsteigt.

In einem Gespräch sagt Lachenmann: "Hier war der Moment, der winterlich-tragischen Idylle und jenen Schwefelhölzchen eine weitläufigere Perspektive zu verschaffen. Ich kannte schon lange den Text von Leonardo da Vinci über die Unruhe des Erkenntnis suchenden Herzens, die er mit der Naturgewalt der aus den Vulkanen herausbrechenden Schwefelfeuer und Erdmassen vergleicht. Metaphorisch mag auch die Beschreibung seiner Wanderung durch die schattigen Klippen hindurch gedacht sein bis vor den Eingang jener finsternen Höhle, vor der der Wanderer, das 'Ich', sich hinhockt - analog der Situation des frierenden Mädchens vor der nächtlich-kalten Hauswand - und vor deren Dunkelheit er beides spürt: Furcht und Verlangen ... "<sup>5</sup>

"Ich irre umher", lese ich bei da Vinci nach, "getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile zwischen die schattigen Klippen hindurch, bis ich zum Einstieg einer großen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmtem Rücken, die müde Hand aufs Knie gestützt, beschattete mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle; Verlangen aber, mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte."<sup>6</sup>

In einer Höhle spielen lässt der Komponist Lorenzo Troiani die Oper *Antigone. Und kein Ende.*, an der wir im Rahmen dieses Projektes arbeiten. Zwei Sopranistinnen werden den Augenblick vor Antigones Tod erzählen: "Good-bye to the sun."/"Folge auch du einem Sarg."/"That shines for me no longer."/"Stimme auch du ein Lied an." Die Texte stammen einerseits von Sophokles und sind andererseits von Paul Celan inspiriert.

"When we are dying, we sing", erwidert Troiani auf die Frage, warum Antigone singt im Augenblick des Sterbens.<sup>7</sup> "Dieser Moment in der Höhle ist so etwas wie eine Offenbarung; nicht nur für sie, auch für uns. Antigone ist allein, im Dunkel; sie spürt, dass das bisherige Leben sie verlässt, sie beginnt die Dinge anders zu verstehen. Dieser Punkt ist für mich der wichtigste in der Oper und jeder von uns kennt ihn. Wenn wir an die Dunkelheit denken, an eine Art Ausgeliefertsein, so ist das eine Erfahrung, die viele Menschen irgendwann im Leben machen. Die Höhle wird zum Mutterleib. Die Grenzen zwischen dem, was wir kennen und dem, was wir empfinden, beginnen zu verschwimmen. Man könnte auch sagen, dass Antigone nicht stirbt, sondern beginnt, ihre Grenzen aufzulösen." So Troiani. "Ich lasse die Oper ja auch deshalb in einer Höhle spielen, weil eine Höhle uns die Möglichkeit bietet, diese neuen Erfahrungen nachzuvollziehen. Wenn wir uns in vollkommener Dunkelheit befinden,

können wir zuerst nichts sehen, alles ist schwarz; aber nach einer Weile sehen wir ein bisschen was, wir hören genauer, wir beginnen, unseren Atem wahrzunehmen. Wir schauen die Gegenstände nicht mehr als Gegenstände an und wir hören die Geräusche nicht mehr als die Geräusche, die wir kennen. Alles beginnt neu zu leben, zu pulsieren. Alles beginnt, auf uns Rücksicht zu nehmen und wir nehmen Rücksicht auf alles. Die Höhle ist in meiner Oper wie eine Muschel, eine Blase, von der Antigone umgeben ist. Sie ist allein und leidet." Er denkt lange nach. "Es ist ein langsamer Übergang, es wird keinen Moment des plötzlichen Bewusstwerdens geben, es ist eher ein Fluss, etwas Fließendes; das war auch die Idee: diesen Augenblick zu dehnen, jeden kleinsten Moment der Verwandlung oder Deformation zu zeigen, hörbar zu machen."

Troiani erinnert mich daran, dass ich ihn beim ersten Treffen gefragt habe, warum Antigone singt? "Das war eine sehr wichtige Frage für mich", antwortet er. "Ich habe lange darüber nachgedacht. Und ich lasse die Oper damit beginnen, dass Antigone wieder Kind geworden ist und sich mit einem Lied verständlich macht. Und dabei bin ich auf ein Gedicht des russischen Dichters Velemir Chlebnikov gestoßen: 'Wenn Pferde sterben, schnaufen sie', steht da, 'wenn Gräser sterben, verkümmern sie/Wenn Sonnen sterben, verlöschen sie/Wenn Menschen sterben, singen sie.'"<sup>8</sup> Nach einer langen Pause: "Wenn man komponiert, so arbeitet man an etwas, das man noch nie gehört hat."

"Stimme auch du ein Lied an."/"They say it is the last song."/"In der Nacht." Heißt es bei Troiani, bevor Antigone dem Tod überlassen wird, vom Schmerz befreit, der freilich nur im Klang erfass- und hörbar werden wird.

"Komponieren stellte sich von jeher bei mir weithin als das versuchsweise Bewältigen von Traumata dar", führt Helmut Lachenmann in einem Gespräch aus. "Ich wollte einmal etwas 'fürs Klavier geschrieben haben', wollte 'ein Streichquartett geschrieben haben' - fast jede der historischen Gattungen, soweit sie gesellschaftlich verankert zu sein schienen, war für mich eine Art Herausforderung, Vertrautes nicht zu 'verweigern', es vielmehr von innen heraufzusprengen, quasi neu zu polen."<sup>9</sup>

Als ob er Lachenmanns Ausführungen vervollständigen wolle, erzählt der schwedische Schriftsteller Lars Gustafsson in einem Artikel über den Literaturnobelpreisträger Tomas Tranströmer, dass dieser in der utopischen Phase seiner Lyrik die Musik der

Zustand ist, dem alle Poesie entgegenstrebt und der niemals richtig verwirklicht werden kann: "In seiner Jugend selbst als Komponist tätig, entwickelt Tranströmer sich nicht nur zu einem Pianisten auf nahezu professionellem Niveau, sondern auch sein Vermögen, die Musik zu verstehen, zu charakterisieren, und der Umfang seines Repertoires wachsen mit den Jahren mehr und mehr. Manches Mal, wenn man bei ihm in der Infanteriestraße zu Besuch ist, spielt er uns Komponisten vor, von denen man vorher noch nie etwas gehört hat.

Was ist die Musik für ihn? Eine Ahnung von der Existenz eines anderen Landes? Eine Vermutung, dass die Musik vielleicht etwas über uns weiß, was wir nicht über die Musik wissen?"<sup>10</sup>

"Die Wände sind vollgekritzelt./Es sind die Namen der fast ausgelöschten Künstler,/die Menschen der Fußnoten, die Ungespielten, die Halbvergessenen, die unsterblichen Unbekannten"<sup>9</sup>, heißt es in einem Gedicht Tranströmers<sup>11</sup>.

Und es erzählt von nichts weniger als davon, dass Wahrhaftigkeit nicht zwangsläufig zu Anerkennung und Erfolg führt. Dennoch ist Wahrhaftigkeit das höchste Gut des Künstlers. Ich bitte Sie, mir zu gestatten, dass ich in diesem Zusammenhang das heutzutage gern gebräuchliche Wort "Kulturschaffender" nicht verwenden möchte, denn im Unterschied zu einem "Kulturschaffenden" ist nach meiner Definition ein Künstler ein Getriebener, der von Leben und Sein zu seiner Profession und zu dem unbedingten Anspruch, wahrhaftig zu sein, gezwungen wird.

Sein Forschungsgebiet ist der eigene Körper; die Kunst das Objektiv, das, scharfgestellt, den Versuch unternimmt, Bild und Sehreiz gleichzusetzen und die nichts und niemandem verantwortlich ist als sich selbst. Sein Werkzeug ist eine durch die Genauigkeit des Denkens geschärfte Fantasie, um die Grabung in den Untiefen und Höhlen der menschlichen Unzulänglichkeiten durchzuführen. Sie lehrt ihn im Prozess des Umgangs mit ihr auch, dass jede Begegnung eine Auseinandersetzung mit sich selbst ist und dass die Arbeit erst enden wird, wenn er sich sein Grab am Ende des Lebens selbst geschaufelt haben wird.

Man könnte sagen, unser Dasein ist eine Illusion, wenn uns morgens beim Aufstehen nicht anstelle des Trällerns der Singvögel die Schlagzeilen der Morgenzeitung um die Ohren fliegen würden. Angesichts der Flüchtlingsströme und der zunehmenden Radikalisierung und geistigen und moralischen Verwahrlosung eines großen Teils der

Bevölkerung kann die Kunst nicht so tun, als ob sie das alles nichts angeht. Immer auch ist der Künstler Anwalt und Fürsprecher des Menschseins. Solange Bücher verbrannt und Kulturstätten in die Luft gesprengt werden - und solange die Solidargemeinschaft von Unmenschlichkeit bedroht wird, hat Kunst sich mit Politik auseinanderzusetzen.

Ich möchte an dieser Stelle einen Brief erwähnen, den mir eine Freundin vor ein paar Tagen geschickt hat und die mir angesichts des momentanen Zustandes in Europa die einzig relevante Frage in diesen Tagen gestellt hat: "Was bedeutet es wirklich, Mensch zu sein?"

Im Theaterstück *Crave* von Sarah Kane fragt das Kind: "Bin ich eine unnötige Komplikation?" Im Stück gibt die Autorin selbst die Antwort: "Es bist nicht du, es bin ich." Das Kind - im übertragenen Sinn natürlich der Text, das Kind der Autorin - weist sie zurecht: "Es bin immer ich." Später dann, ganz am Ende, lässt Kane sich selber, die Autorin, rasonieren: "Don't forget, that poetry is language for its own sake." Vergiss nicht, dass Dichtung Sprache um ihrer selbst willen ist.<sup>12</sup>

Man kann diesen Satz auch als Aufforderung zu handeln verstanden wissen. Er ist auch zu verstehen zuallererst als Kritik an sich selbst und an einer Kunst, die nur sich selbst verantwortlich ist, ohne die Frage nach dem Menschsein zu stellen.

Der Komponist Helmut Lachenmann setzt in seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* das Mädchen im Märchen in Beziehung zu einem, wie er sagt, "älteren Mädchen", zu Gudrun Ennslin, welche seinerzeit, 1968, ein Kaufhaus in Frankfurt am Main in Brand gesetzt hat, als eine Art ziemlich verzweifelten Protest gegenüber der Gleichgültigkeit unserer bürgerlichen Gesellschaft im Konsumrausch des Wohlstandes, in der man sich nicht darum gekümmert hat, was in der Wirklichkeit passiert. Die Wirklichkeit *damals* waren die Napalmangriffe in Vietnam, wo Zivilisten, Erwachsene wie Kinder, umgebracht wurden. "Ennslin ist ein Mädchen mit Schwefelhölzern", hat Lachenmann in einem Interview erklärt, "das eben nicht wie Andersens Mädchen wehleidig versucht, sich ein bisschen Glück zu verschaffen durch dieses Anzünden von Streichhölzchen." Lachenmann öffnet dadurch das Märchen. In der Beschreibung seiner Intentionen und der Aufgaben, denen er sich als Komponist ausliefert, greift Lachenmann mitunter zu in ihrer Paradoxie treffenden

Formulierungen. Eine von ihm gewählte Metaphorik umreißt seinen fundamentalen kompositorischen Anspruch wie auch dessen stets mitreflektierte Widersprüchlichkeit: "Wenn man sich die gesamte Sozietät als Elefanten vorstellt, dem gegenüber der Künstler sich wie ein Schmetterling benimmt, soll der Elefant dazu gebracht werden, in außerhalb seiner Existenz liegenden Begriffen zu denken."

Seine Oper habe also vor allem mit der Suche nach Erkenntnis zu tun. "Ich habe kein Recht als Komponist über die Empfindungen zu urteilen oder sie zu manipulieren", betont Lachenmann, "das muss aus der Geschichte, aus dem Kontext selbst kommen. Ein Komponist hat nicht was zu sagen, ein Komponist hat etwas zu machen; das was er macht, wird viel mehr sagen, als er sagen könnte. Es wird auch ihm selbst etwas erzählen. Immer dieser alte Spruch, den ich zitiere: Die Aussage steht auf der Rückseite dessen, was der Komponist macht. Ich bin einfach beschäftigt gewesen damit, eine Musik zu komponieren, die einen meteorologischen Zustand schafft, also Kälte, klirrende Kälte - das Klirren ist eine akustische Erfahrung, die Streicher, wenn sie in der obersten Höhe spielen, das ist wie im ewigen Schnee."<sup>13</sup>

Die mich sehr erschütternde Haltung vieler meiner Mitbürger in Bezug auf die vor einem Krieg Schutzsuchenden in einem der reichsten Ländern der Welt lässt erahnen, dass wir am Ende der Ironie angelangt sind. Auch wenn es viele Kultur-Programmgestalter nicht wahrhaben wollen, ist das Ignorieren oder das Inanspruchnehmen und eine bloß zitierende Zurschaustellung dieser tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Veränderungen nichts als ein verzweifelter Versuch, die von der Wirklichkeit entkleideten Tatsachen zu negieren, was zwangsläufig in Zynismus, bzw. in hohle, sinnenleerte Rechtfertigung der eigenen Ratlosigkeit umschlagen muss. Nicht nur in Zeiten wie diesen ist der aufrechte Gang die einzig zulässige Haltung, auch wenn man auf allen vieren kriecht. Die Ungeheuerlichkeiten zu benennen, die aus dem braunen Schlamm hervorkriechen und sich ihnen entgegenzustellen, ist eine im Moment vorrangige Verpflichtung.

Ich ahne, dass das Leben nie dieser Leichtigkeit gerecht werden kann, die aus Krücken Flügel schnitzt. Trotzdem: Ich nehme mir vor, dass ich gehen werde mit nichts als mit mir. Die Jahreszeiten und den Rest des Lebens lang. Nimmt man das Leben als das, was es ist, steht man früher oder später nackt vor einem Spiegel, in



dem man nichts als sich selbst sieht. Immer? Immer!

Nicht nur ein Schauspieler sollte sich, bevor er die Bühne betritt, fragen: "Woher komme ich? Wer bin ich? Wohin gehe ich?" Die Unbedingtheit, diese Fragen zu stellen und sie mit letzter Konsequenz zu beantworten, verbietet das Schielen auf Quoten und verbietet dem Künstler, sich zu verbeugen vor dem Moloch einer immer stärker alles Kreative und Künstlerische vereinnahmenden Unterhaltungsindustrie. Kunst muss rücksichtslos sein und ist nur sich verpflichtet und dem Menschsein. Die Spuren, die jemand hinterlässt, und seien es die vom Wind verwehten Fußstapfen, werden Zeugnis ablegen von der Durchquerung des inneren menschlichen Kontinents. Wir begegnen diesem Landstrich in den Bildern Hans Bischoffshausens, in der Musik eines John Cage oder in den Sätzen Peter Handkes am Ende seines *Versuchs über den geglückten Tag*: "Verlass den Traum. Schau, wie der Schnee vorbeifällt an dem leeren Vogelneest. Auf zur Verwandlung. Zum nächsten Traum?"<sup>14</sup> "Dissolve frigus", heißt es bei Horaz, "vertreibe den Winter."

Eine Schauspielerin fragte mich nach einer Probe, ob es genüge, auf der Bühne ICH zu sein. Du bist nur das Trägermedium, antwortete ich, über das der Zuschauer in sich hineinhören, sich selbst im Spiegel betrachten kann. Du musst den Zuschauer zu dem Ort führen, wo Zeit heißt: Gespiegeltsein. Das passiert aber nur, wenn Du keine Angst hast davor, Dich zu stellen! Nicht spielen! SEIN! DU SELBST SEIN. Dein Ego hintanstellen. Du trägst die Verantwortung für die ganze Welt in diesem Moment. Dadurch, dass Du auf DICH verzichtest, wirst Du zum Sprachrohr für die menschliche Kreatur. Selbst Samuel Beckett hätte nichts zu sagen gehabt, wenn er immer nur ER geblieben wäre, anstatt ICH zu sein.

In einem Interview mit dem ORF sagte der im Juni 2014 überraschend und viel zu früh im Alter von 64 Jahren verstorbene Bildende Künstler Ferdinand Penker einmal: "Die Ausstellung erzählt die Geschichte von dem, der nicht gewusst hat, was Malerei ist und was Kunst. Und sie erzählt die Entwicklung von diesem Nichtwissenden zu dem, der heute genau so wenig weiß."

Wie schreibt Tranströmer in seinem Gedicht *Codex*: "Doch die wirklich aus der Liste gestrichen werden wollen .../Die bleiben nicht im Reich der Fußnoten stehn,/Sie betreten die abwärtsführende Laufbahn, die in Vergessenheit und Frieden endet./Der

völligen Vergessenheit. Es ist eine Art Prüfung, /die im Stillen abgelegt wird: über die Grenze zu gehn, und keiner merkt es ..."<sup>15</sup>

Im vorletzten Kapitel von *Ein Kind Gottes* wird Lester Ballard ins staatliche Krankenhaus in Knoxville verlegt und dort in eine Zelle gesteckt, zwei Türen neben einem geisteskranken Herrn, der Leuten den Schädel geöffnet und mit einem Löffel ihr Gehirn gegessen hat. "Ballard sah ihn ab und zu, wenn man sie zum Hofgang hinausführte", erzählt McCarthy, "aber einem Verrückten hatte er nichts zu sagen, und der Verrückte war angesichts der Ungeheuerlichkeit seiner Verbrechen längst verstummt. Die Überwurffalle an der Metalltür seiner Zelle war mit einem gebogenen Löffel gesichert, und einmal fragte Ballard, ob es derselbe Löffel sei, mit dem er die Gehirne gegessen habe, bekam jedoch keine Antwort."<sup>16</sup>

"Wenn du an den Sternenhimmel denkst", fragte Alexander Kluge in einem Gespräch Heiner Müller, "wann hast du in deinem Leben mit dem Sternenhimmel Berührung gehabt? Man guckt ja hinein und wenn wir Hirten wären, 6000 Jahre zuvor, würde das für uns ein Lebenselement sein. In einer Großstadt siehst du den Himmel gar nicht." "Auf dem Dorf sieht man ihn schon", antwortete Müller, "und ich habe ihn eigentlich sehr früh gesehen. Meine erste Vorstellung von Welt war, dass da - ganz primitiv - ein Zaun ist und dahinter ist es zu Ende." "Kann man durchkriechen?" "Nein, man konnte nur drüber klettern." "Drüber klettern ..." "Aber man durfte nicht drüber, weil danach war nichts mehr. Das war die erste Vorstellung. Und den Sternenhimmel sah man immer. Es gab so Plumpsklos hinterm Haus und immer wenn man im Dunkeln aufs Klo ging, war man dem Sternenhimmel ausgeliefert."<sup>17</sup>

"Es war ganz grausam kalt; es schneite und es begann dunkler Abend zu werden; es war der letzte Abend im Jahr, Silvesterabend. In dieser Kälte und in diesem Dunkel ging auf der Straße ein kleines, armes Mädchen mit bloßem Kopf und nackten Füßen." So beginnt Hans Christian Andersens Märchen vom kleinen Mädchen mit den Schwefelhölzern.

"Da ging nun das kleine Mädchen auf den kleinen, nackten Füßen, die rot und blau vor Kälte waren. In einer alten Schürze trug sie eine Menge Schwefelhölzer, und mit einem Bund in der Hand ging sie dahin. Hinten in einer Ecke zwischen zwei Häusern

setzte sie sich hin und kauerte sich zusammen. Die kleinen Beine hatte sie hinaufgezogen unter sich, aber sie fror noch mehr und heimgehen durfte sie nicht, sie hatte ja keine Schwefelhölzer verkauft.

Ach, ein kleines Schwefelholz konnte gut tun! Hätte sie nur gewagt, eines aus dem Bund zu ziehen, es an der Wand anzustreichen und die Finger daran zu wärmen! Sie zog eines heraus. 'Ritsch!' wie das sprühte, wie es brannte! Es war eine warme klare Flamme wie eine kleine Kerze, als sie die Hand darum hielt; es war ein wunderbares Licht! Dem kleinen Mädchen schien es, als säße sie vor einem großen Eisenofen mit blanken Messingkugeln und einer Messingtrommel; das Feuer brannte so herrlich, wärmte so gut; da erlosch das Schwefelholz, und es war nur die dicke, kalte Mauer zu sehen.<sup>18</sup>

Gudrun Ennslin, das "andere" Mädchen in Lachenmanns Singspiel, und auch die zweite Antigone in Troianis Oper, hat in ihrer Stammheimer Gefängniszelle einen Brief geschrieben, dessen Sprache gewalttätig, in seinem Schlussabschnitt aber von ergreifender Schönheit ist. Schön, weil nicht nur die entfesselte Gewaltbereitschaft und seelische Kaputtheit zu spüren ist, sondern auch die Liebe zum an der Gesellschaft zerbrechenden Individuum: "Sie selbst ist", so Lachenmann, "für mich so etwas wie eine extrem verformte Variante meines 'Mädchens'. Sie hat nicht bloß gezündelt, sondern darüber hinaus zur Gewalt gegriffen, und hat dabei die eigene Menschlichkeit entstellt."<sup>19</sup>

Wie anders die Beschreibung des Schicksals eines Menschen von Herta Müller: "Ich setzte mich an den Tisch und wartete auf Mitternacht. Die Mutter hielt mir den Mantel mit dem schwarzen Samtbündchen. Ich schlüpfte hinein. Sie weinte. Ich zog die grünen Handschuhe an." So beginnt ein junger Mann in Müllers Roman *Atemschaukel* den Bericht über seine Deportation in ein Lager nach Russland. "Auf dem Holzgang, genau dort, wo die Gasuhr ist, sagte die Großmutter: ICH WEISS DU KOMMST WIEDER. Ich habe mir diesen Satz nicht absichtlich gemerkt. Ich habe ihn unachtsam mit ins Lager genommen. Ich hatte keine Ahnung, dass er mich begleitet. Aber so ein Satz ist selbstständig. Er hat in mir gearbeitet, mehr als alle mitgenommenen Bücher. ICH WEISS DU KOMMST WIEDER wurde zum Komplizen. Weil ich wieder gekommen bin, darf ich das sagen: So ein Satz hält einen am Leben."<sup>17</sup>

Später, in einem Gespräch sagt die Autorin: "Ich wunderte mich, wie wenig ich an jeder Gegenwart das Gepäck erkannt habe, das sie mir, als sie vorbei war, mitgegeben hat für die Zukunft. Das Nachhinein schert sich nicht um die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart."

Erst jetzt, am Ende dieses Textes, komme ich plötzlich drauf, dass ich gar nicht von Jesus und dem Geborenwerden erzählt habe, wie es in der Vorankündigung zu dieser Vorlesung steht. Auch das Versprechen, dass Engel den Text bevölkern werden und Heerscharen von Gedanken zum Krieg, habe ich nicht eingelöst. Ich werde ein andermal davon erzählen. Deshalb mache ich einen weiten Satz im doppelten Sinn und zitiere die Stelle aus den Erzählungen der Chassidim, wo man Rabbi Ahron einmal gefragt hat, was er bei seinem Lehrer, dem großen Maggid, gelernt habe: "Gar nichts", sagte er. Und als man ihn drängte, sich zu erklären, fügte er hinzu: "Das Garnichts habe ich gelernt. Den Sinn des Garnichts habe ich gelernt. Ich habe gelernt, dass ich gar nichts bin und dass ich doch bin."

"Darf ich dich was fragen?"

Fragt der Sohn den Vater in McCarthys Roman *Die Straße*.

"Ja. Natürlich."

"Werden wir sterben?"

"Irgendwann schon. Aber jetzt noch nicht."

"Gehen wir immer noch nach Süden?"

"Ja."

Damit wir es warm haben."

"Ja."

"Okay."

"Okay was?"

"Nichts. Einfach nur okay."

"Schlaf jetzt."

"Okay."

"Ich blase die Lampe aus. Ist das okay?"

"Ja. Das ist okay."

Und dann später, in der Dunkelheit.

"Darf ich dich mal was fragen?"

"Ja. Natürlich."

"Was würdest du machen, wenn ich sterben würde?"

"Wenn du sterben würdest, würde ich auch sterben wollen."

"Damit du mit mir zusammen sein kannst?"

"Ja. Damit ich mit dir zusammen sein kann."

"Okay."<sup>21</sup>

(Ernst Marianne Binder, Graz, November 2015)

<sup>1</sup> aus Friedrich Nietzsche: "Götzendämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert", 1988. Sprüche und Pfeile, Nr. 33: "Wie wenig gehört zum Glücke! Der Ton eines Dudelsacks. – Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum. Der Deutsche denkt sich selbst Gott liedersingend."

<sup>2</sup> aus Leonardo da Vinci: "Aphorismen", übersetzt von Marianne Schneider, Schirmer/Mosel Verlag München 2012.

<sup>3</sup> aus Cormac McCarthy: "Ein Kind Gottes", aus dem Englischen von Nikolaus Stingl, Rowohlt Verlag GmbH 2014 Reinbek bei Hamburg. Die Originalausgabe erschien zunächst bei 1973 unter dem Titel "A Child of God" bei Random House, New York, und 1975 bei Chatto & Windus, London, sowie 1989 bei Picador, London.

<sup>4</sup> aus Alexander Kluge: "Herzblut trifft Kunstblut"; Interview mit Christoph Schlingensief: "Schlacht um die Oper"; Vorwerk 8 Berlin 2001.

<sup>5</sup> aus dem Beiheft zur CD von Helmut Lachenmanns "Musik mit Bildern - Das Mädchen mit den Schwefelhölzern." "Klänge sind Naturereignisse" - Auszüge aus einem Gespräch mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla. KAIROS Music Produktion 2002;

<sup>6</sup> aus Leonardo da Vinci: "Aphorismen", übersetzt von Marianne Schneider, Schirmer/Mosel Verlag München 2012.

<sup>7</sup> Das Gespräch wurde am 5. November 2015 auf Englisch geführt, von Ernst Binder übersetzt und mit dem Komponisten redigiert.

<sup>8</sup> aus dem Gedicht *Wenn Pferde sterben (1912)* von Velemir Chlebnikov (Dichter des russischen Futurismus, 1885 - 1922). (1912). Die erste Hälfte der letzten Zeile verwendet übrigens Luigi Nono für den Titel seiner Komposition für vier Frauenstimmen, Cello, Bassflöte und Live-Elektronik. *Quando stanno morendo. Diario polacco Nr.2* nennt er das Werk, die zweite Hälfte der letzten Zeile davon hat er beredt weggelassen.

<sup>9</sup> siehe 5.

<sup>10</sup> Lars Gustafsson: "Das Wunderbare ist so nah"; 13. Oktober 2011, DIE ZEIT Nr. 42/2011

<sup>11</sup> aus Tomas Tranströmer: "Codex"; aus dem Schwedischen von Hanns Grössl, veröffentlicht in "Tomas Tranströmer - Sämtliche Gedichte"; © Carl Hanser Verlag 1997.

<sup>12</sup> aus Sarah Kane: "Crave", Bloomsbury Methuen Drama London, New York, 1988; deutsch von Marius von Mayenburg, Rowohlt Theater Verlag Reinbek bei Hamburg, 2002.

- <sup>13</sup> aus Interview mit Helmut Lachenmann über "Das Mädchen mit den Schwefelhölzern"; <https://www.youtube.com/watch?v=-yTIN807E2w> , © Ruhrtriennale, Video: iks, Ralph Goertz, 2013.
- <sup>14</sup> aus: Peter Handke: "Versuch über den geglückten Tag", Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1992.
- <sup>15</sup> siehe 11.
- <sup>16</sup> siehe 3.
- <sup>17</sup> aus Alexander Kluge: "Kulturgeschichte im Dialog", Gespräch mit Heiner Müller: "Härte war sein Gütezeichen", <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller>
- <sup>18</sup> aus Hans Christian Andersen: "Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern".
- <sup>19</sup> siehe 5.
- <sup>20</sup> aus Herta Müller: "Atemschaukel"; Roman, München 2009.
- <sup>21</sup> aus Cormac McCarthy: "Die Straße", aus dem Englischen von Nikolaus Stingl, Rowohlt Verlag GmbH 2007 Reinbek bei Hamburg. Die Originalausgabe erschien 2006 unter dem Titel "The Road" bei Alfred A. Knopf, New York.