

Hans G Helms

## **Rapprochements à John Cage**

*oder*

**Hieronymus / John von Münchhausen:**

**Fabulierer, Adventurer, Erfinder Neuer Klangwelten**

*Eine Radiokomposition mit der integrierten Music of Changes*

*von John Cage*

*Für fünf Sprecherinnen und Sprecher und digitale Klangverfremdung*

### **Avant-propos**

Die Genesis der *Rapprochements*, dieser herzlicher Zuneigung und filialem Respekt entsprossenen, gleichwohl ängstlichen „*pericavealen*“ Sprachkomposition in Zwiegestalt, mag wie eine *narratio mendax* anmuten, wie eine ironische *fabella mendaci-loqua* unseres hochverehrten Ur- und Ziehvaters Münchhausen, obzwar ich trachte – Hieronymussens weisen Ratschluß eingedenk –, den historischen Evolutions- und Mutationsprozeß des *Doppeloewres ex vero* und *ex cathedra* nachzuzeichnen.

Wer sich aber die Freiheit nimmt, etwelche Klänge absonderlich organisierend in Jay Cees berückend libertärem, ja anarchischem Peribolos lustzuwandeln, dessen kompositorischen Veranstaltungen prägen der Zufall, *la fortune* und mehrdeutige *chance Operation* reizvoll jokose, rätselhafte, doch unverkennbar indeterministische Züge auf. Selbstredend ist das auch mir widerfahren, und wie dem zu Papier resp auf CD Realisiertem zu entlesen und abzuhören, habe ich mich dem Vergnügen des Komponierens in multivalenten Unschärferelationen mit Verve hingegeben.

Die Genesis begann im Sommer 1958. Bei den Darmstädter *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik* lehrte Jay Cee, der neuweltliche Magier der *sound events*, assistiert von seinem Leibpianisten David Tudor, die seriell erkältete Alte Welt, die sich im Vatikan der Neutöner zur Buße bei Abb & Boulez und zum Ablauf bei Kardinal Stockhausen eingefunden hatte, mit seinen drei lectures unter dem Obertitel *Composition as*

*Process*,<sup>1</sup> das Staunen. Mit seiner Insistenz auf disziplinierte Freiheit, auf die Preisgabe subjektiver Vorlieben und Abneigungen, atonaler Marotten und jeglichen katechetischen Zwangs schockierte Jay Cee die Parteigänger der Zahlenmystik, begeisterte die im Nu sich um ihn versammelnden Neophyten der *indeterminacy* und würfelte die ordentlich sortierte Gemeinde der Neuen Musik für alle Zeiten heillos durcheinander.

Von Jay Cee aufs Fürsorglichste mit Wein und Kaffee, Zigaretten und *sandwiches* wach und bei Kräften gehalten, übersetzten Wolf Rosenberg, Heinz-Klaus Metzger und ich – jeder für sich, doch einander und den Autor permanent konsultierend – die *lectures* ins Deutsche,<sup>2</sup> sodaß auch den des Amerikanischen Unmächtigen unter den um die beiden Herolde und Akteure der *indeterminacy* sich drängenden Jüngerinnen und Jüngern nicht die geringste *nuance oblique* des I Ging-Propheten entgehen möchte. In jenen Nächten entdeckten Jay Cee und ich unser beidseitiges Interesse an den Schriften und Gedanken des Meisters Eckart.

Auf einer der nächsten Etappen jener mit David Tudor unternommenen '58er Europa-Tournee wohnte Jay Cee erstmals für längere Zeit bei mir in Köln – damals noch unweit des Königsforsts, worinnen wir oftmals unter Jay Cees fröhlicher *guidance* und voller Vertrauen auf seine fungologische Expertise die verschiedensten Pilze sammelten, die er als unvergleichliche Gourmandise zuzubereiten verstand. In jenen Wochen durfte ich ihn in die Sprache und das Denken Meister Eckarts einführen.

Jay Cee hatte E's rationale Theologie und Philosophie zuvor lediglich in kastrierter und sträflich gekletterter Gestalt kennengelernt, nämlich aus einer jener hunds miserabel edierten und übersetzten Kompilationen, wie sie in den USA als readers zirkulieren, von Deckel zu Deckel vollgestopft mit ebenso willkürlich wie widersinnig zusammengeklauten, aus jeglicher Kontext gerissenen, in abenteuerlich mystischem Dunkel glosenden<sup>3</sup> (Un)Sinnsprüchen und 'letzten Wahrheiten'.

Baß erstaunt war Jay Cee, als ich ihm einen aufgeklärten und Aufklärung bezweckenden – und dafür vom Oberhirten Johannes XXII verurteilten – Sprachschöpfer Eckart vorstellte, der, um in deutscher Sprache zu predigen – was die klerikale Obrigkeit aus machtpolitischen Erwägungen strikt vermieden und verpönt hatte –, um 1300 die in Beglichen intellektuellen Dimensionen noch arg unterentwickelte Germanenmundart um bislang non-existente Abstrakta hatte bereichern müssen.

Mit welcher dialektischer Akribie M E abstrakte Begriffe aus der lateinischen Kirchensprache und Philosophie, sie sehr sorgfältig differenzierend, in eine durch ihn entscheidend mitgeschaffene deutsche Hochsprache übertragen und transformiert hatte, machte ich Jay Cee u a an dem für waghalsige Klangexperimentatoren eminent fruchtbaren Begriff *momentum* deutlich.<sup>4</sup>

Galt es, einen historischen Zeitpunkt zu bestimmen, wenn der temporale Aspekt sekundär oder irrelevant, entschied sich der Meister für den eingedeutschten *Moment*. Sprach er von einem Zwerchschnitt durch die verfließende Zeit, der – einem mikroskopischen Präparat nicht unähnlich – alles, was gleichzeitig geschieht, zur Betrachtung bloßlegt und zur Reflexion über die zu diesem Zeitpunkt vorkommenden Prozesse auffordert – wobei es unerheblich, ob die *events* in Zusammenhang stehen oder zufällig simultan ablaufen –, dann benutzte er den Begriff des *Augenblicks*. Woilte er aber das Transitorische, den prozeßhaften Charakter, der Ereignisse in *progress* in einem gegebenen historischen *momentum* hervorheben, verwendete er den seinem Denken entsprungenen Terminus *der Nu*, der bis dato eine *sehr kurze Zeitspanne* meint.<sup>5</sup>

In den *Rapprochements* habe ich mich dieser Eckart'schen Termini immer dann bedient, wenn es mir darauf angekommen, die Handlungsstränge aleatorisch temporal oder kausal zu verflechten; wenn sie hilfreich gewesen, meine Konzeption einer sinnstiftenden Synchronizität des in relativ genau umrissenen statistischen Toleranzen Zufälligen in komponierte Komplexe umzusetzen, Sinn also zu stiften, der das innerhalb der konventionellen linguistischen Parameter Mögliche transzendiert; wenn sie als *Movens* die story vorantreiben und zugleich die von Jay Cee postulierte *Liaison* zwischen Akzidens und Zeitfluß ins Spiel bringen.

Denn Jay Cee hatte diese Begriffe des kritischen Kölner Theologen und Volksbildners – eine gesellschaftliche Funktion, die M E wie Jay Cee als eine ihnen zugefallene und bereitwillig akzeptierte ausgeübt haben – fortan auf eine ebenso subjektive wie treffende und wirkungsvolle Weise adoptiert, sich anverwandelt und seinem intellektuellen und ästhetischen Instrumentarium einverleibt, unerachtet des Hindernisses, daß das Amerikanische, dieser an klar differenzierender Grammatik und Semantik so durchaus ärmliche Jargon, an partiell Äquivalentem allenfalls die beiden Vokabeln *moment* und *now* aufbietet, die letztere immerhin auch in

Form eines dem deutschen *Nu* fast adäquaten Substantivs. Als Gegenbegriffe zum *Augenblick* hält es total verwaschene Approximativa wie *instant*, *no time* oder *flash* parat. Sie sind in Jay Cees Schriften aufzuspüren.

Unsere nahezu ein Jahrzehnt lang sich hinziehenden Diskussionen über die ingeniösen Wortschöpfungen des seligen Eckart und deren Implikationen für unsere gesellschaftlichen und artistischen Vorstellungen haben vermeintliche *insiders* zur absurden Behauptung verdichtet, ich wäre ein Spezialist in *rebus mystici Germaniae* und hätte Jay Cee in dieser doch eher obskurantistischen als luminosen Disziplin beraten oder gar unterwiesen.

Eine Variante dieses ominösen *on dit* kam dem in Bochum lehrenden schweizer Kunsthistoriker Beat Wyss zu Ohren. Im Herbst 1992 bat er mich, zu einem geplanten Sammelband mit dem Arbeitstitel *Mythologie der Aufklärung – Geheimlehren der Moderne* einen Essay beizusteuern, darinnen als Fixsterne am Himmelszelt von Jay Cees Ästhetik die deutsche, chinesische, japanische und US-amerikanische Mystik zu erörtern wären.

Über Monate hin wehrte ich Wyssens Ansinnen brav ab, da es meine schon an Charles Ives und Max Stirner geschärften und gerade auch Jay Cees Ästhetik und künstlerische Praxis umfassenden aufklärerischen Intentionen zu contrecarrieren drohte. Doch der duldsame Herausgeber *in spe* ließ nicht ab, meine mentalen wie politischen Widerstände zu überwinden, indem er auf jede von mir vorgeschlagene Modifikation des Themas einfühlend einging. Als wir schließlich um die Jahreswende '92/'93 bei Madame Tchang über vorzüglichen Peking- und Szechuandelikatessen das Projekt zum letzten Mal von allen Seiten erörterten, gelang es Wyssens *persuasiveness* im Verein mit seinen raffinierten Appellen an meine Autoreneitelkeit und mit der Opulenz der fernöstlichen Atzung, mir *contre coeur* eine Zusage zu entlocken.

Die 'Arbeit' am versprochenen Essay wuchs sich während der folgenden Wochen und Monate zu einem Poe'schen *horror trip* aus. Eine tägliche Portion Koks oder *acid* hätte meine mentale Befindlichkeit schwerlich stärker beeinträchtigen und meine kreative Phantasie nachhaltiger lähmen können: Die wohltdosiert Aufmunterung verströmenden wie wachsende Besorgnis schlecht cachierenden Anrufe und Briefe Wyssens aus Santa

Monica, CA, wo der Gute am *Getty Center For the History of Arts and the Humanities* Forschungen trieb, mehrten die Pein dessen, der in seiner Kölner Schreibstube pflichtschuldig auf das in die Maschine eingespannte Papier starrte, das trotz mannigfaltiger pseudolistischer Anwendungen jungfräulich weiß blieb und mählich vergilbte, weil dem hypothetischen Essayisten weder auf rationalem noch auf psychedelischem Wege Zweckdienliches einfallen und zu sinnvollen Sätzen und Paragraphen sich formieren wollte, um den dubiosen mystischen Gral Jay Cees aufzuspüren, einzufangen, zu zergliedern und die Bestandteile in einer Vitrine auszustellen.

Darüber ward es Mai '93, als ich eines heiteren Nachmittags mit dennoch herabgestimmter Hoffnung – falls ich sie überhaupt noch hegte – ohne jede Vorahnung am Typenradgerät hockte und, da die Sonne es grell beschien, vom blendenden Papier gleichsam hypnotisiert wurde. Ich fiel offenbar in eine Art Trance. In diesem Zustand begann es, zu diktieren. Will sagen: das noch nicht gänzlich über die Bewußtseinschwelle Vorgebrungene diktierte mir einen freilich schon logisch durchdachten und ausformulierten Text. Als ich Stunden später aus dieser Verfassung eines überwachen Nachinnenlauschens wieder auftauchte, sah ich, daß ich im Verlauf jenes zwar nicht allzu langen, doch ungewöhnlich erschöpfenden Arbeitstags per *écriture automatique* einen skelettartigen Apolog von fünf-ein-halb Seiten niedergeschrieben hatte.

Als ich während der nächsten Tage diesen seltsamen Zwitter – halb Märchen, halb *récit d'aventures clandestines et imaginaires* – mit der drolligen Physiognomie einer satirisch kontaminierten Rekonstruktion der historischen Entfaltung einer ästhetischen Konzeption las und überdachte, befahlen mich zunächst Zweifel, ob dieser *conte de fée*, obwohl er die zentralen Momente der Jay Cee'schen Ästhetik und Praxis widerspiegelte, als Fundament zur Errichtung des gedachten kritischen Bauwerks taugen möchte. Statt ernsthaft in essayistischer Form die vorgeblichen mystischen Elemente und Universalien in Jay Cees epochalem Gesamtkunstwerk aus ihrem zähen Urschlamm emporzuhieven, sie blank zu putzen und ins Licht zu setzen, hatte ich mir angemaßt, eine Münchhauseniade in Kurzform zu komponieren, die von merkwürdigen *happenings*, Zufälligkeiten, transversalen Konstellationen, assoziativen Korrespondenzen und transzendierenden Reflexionen über venerable Klangphänomene strotzte.

Strukturell zwar völlig anders geartet, stand meine Humoreske tendenziell den staunenswerten Erzählungen des Göttinger Poeten, Ästhetikers und Hainbündlers Gottfried August Bürger nicht fern, der deren Urfassungen womöglich aus des Barons lachendem Mund beim Gabelfrühstück oder Abendmahl an der frequentierten Rühlender'schen Wirtstafel zu Göttingen vernommen haben mochte. Im Übrigen gingen Bürgers *Wunderbare Reisen* auf die von Swift angeregten Satiren Rudolf Erich Raspes zurück, des Kasseler Philologen und Aufsehers des landgräflichen Münzen- und Antiquitätenkabinetts. Nachdem Raspe kostbare Stücke aus den ihm anvertrauten Schätzen verscherbelt hatte, floh er vor seines Landesherrns gerechtem Zorn nach London. Sich dort einen kargen Lebensunterhalt zu erwirtschaften, verfaßte er in englischer Sprache *Baron Munchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia* und publizierte sie mit einigem Erfolg.<sup>6</sup>

Allen seriösen Münchhausen-Varianten – so auch denjenigen Ludwig von Aivenslebens, Karl Immermanns oder Paul Scheerbarts<sup>7</sup> – wohnt ein Impetus inne, der das aufgeklärte Bewußtsein der jeweiligen Epoche reflektiert. Aufklärung wollten auch Jay Cee und ich mit unseren künstlerischen, historischen und politischen Unternehmungen bewirken. Unter manch Anderem bekräftigt das unsere gemeinsame Filmkomposition *BIRDCAGE*.<sup>8</sup> Eine Lügengeschichte à la Münchhausen vermittelt Aufklärung über die rückständigen und repressiven gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit im Harlekinskostüm. In grotesker Verzerrung insistiert sie auf die Verantwortlichkeit jedes Individuums im unablässigen Emanzipationskampf: ein jeder, so er nur will, kann sich am eigenen Haarschopf aus dem von den Herrschenden angerichteten Morast ziehen und die gesellschaftliche Emanzipation um einen Schritt voranbringen.

Jay Cees lang andauernde Auseinandersetzungen mit den technisch-sozialen Konstruktionen Buckminster Fullers und den medientheoretischen Ansätzen Marshall McLuhans waren Leuchtfeuer im Meer seiner permanenten Beschäftigung mit den sozialen, kommunikativen, akustischen, kinetischen und visuellen Realien unserer Zeit. Sie signalisierte sein Streben nach naturwissenschaftlich fundierten, technisch probaten und gesellschaftlich funktionalen Organisationsformen seiner ästhetischen Praxis, nach „Projektogrammen“<sup>9</sup>, die er auf Grund seiner Erfahrungen immer wieder zu modifizieren oder durch besser geeignete abzulösen nicht müde wurde.

So hatten auch die drei historischen Persönlichkeiten, die ich zum Jay Cee-Konklave bei Mitau gebeten, jeder auf seine Art mit den ihm zuhandenen natur-, technik-, sozial- und geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen – und die waren bei allen Dreien von ähnlich enzyklopädischer Breite wie bei Jean Paul oder Friedrich Engels –, alles nur Mögliche unternommen, um die politische, soziale, wissenschaftliche und ästhetische Emanzipation auf Trab zu bringen. Was uns eine klitternde Historiographie von ihnen überliefert hat – Cagliostros Goldmacherei, des Geheimdiplomaten Casanova Reduktion auf ein überlebensgroßes Lingam, Rittmeister Münchhausens proverbiale Neigung zu *tall tales* – verdeckt ihre progressive Haltung.

Wie die Mehrzahl ihrer bedeutenden aufgeklärten Zeitgenossen von Goethe bis zu Mozart und Washington – waren sie Freimaurer. Die Freimaurer handelten als intellektuelle Likendeeler und Pascher, die die Konterbande des von Aberglauben und Untertänigkeit befreiten Denkens im Mantelsack auf Schleichpfaden über die Landesgrenzen der feudalen Welt schmuggelten. Sie nahmen die Ideen der Französischen Revolution vorweg und projizierten vernunftgeleitete Entwicklungslinien in die Zukunft. Oft griffen sie zur Mystifikation oder grotesken Übersteigerung, um vor schädlichen Technologien zu warnen und um Machttrieb, Besitzgier und Dummheit der Lächerlichkeit auszusetzen. Ich folgte ihrem Exempel, um von Jay Cees *oeuvre* die ihm von Apologetenhand angepappten mystischen Etiketten abzulösen.

Der im Mai in quasi-hermetischem Zustand getippte skelettöse abstract verlangte nach Ummantelung mit Zellgewebe, Blutbahnen, Nerven- und Muskelsträngen; er bedurfte der Anreicherung mit vielfältigen assoziativen und miteinander korrespondierenden Details; er hatte eine ausgiebige kompositorische Ziselierarbeit nötig. Mit 25 Seiten fand das *opusculum* im Juli seine finale Form und Beat Wyssens Zuneigung, wiewohl es dem seinerzeit Verabredeten keineswegs ähnelte. Der Herausgeber machte von seinem Lektorenrecht Gebrauch und riet mir zu drei (oder vier?) winzigen, doch kontextual stringenten grammatisch-semantischen Modifikationen, die ich begierig aufgriff und weiterspann, ehe die *Rapprochements* – rechtzeitig zur Frankfurter Buchmesse '93 – im bewußten Sammelband veröffentlicht wurden.<sup>10</sup>

Das Ziselieren, die kompositorische Feinarbeit, bedeutet für mich ein aufeinander Bezug nehmendes und minutiös abgestimmtes Komponieren in den drei Parametern der Sprache: der Semantik, Grammatik und Phonetik. Sie stehen sowohl in historischer als auch dialektischer Relation zueinander. Konsequenterweise hat der Autor/Komponist deren Materialien in ein filigran ausbalanciertes Äquilibrium zu bringen. Jean Paul hat uns vorgeführt, wie damit zu verfahren sei.<sup>11</sup> Diese – mir von meinen Studien einer historisch begriffenen vergleichenden Sprachwissenschaft anempfohlene – Auffassung und Kompositionsmethode resultierte in ein Stück Prosa, das bereits die Keime zur Mutation in eine zwischen Hörspiel und Kammermusik<sup>12</sup> tänzelnde Sprachkomposition enthielt.

In ihrer Urversion als (laut oder leise) zu lesendes Druckwerk hatte ich den den *Rapprochements* einbeschriebenen *milieu sonore* nur partiell entfaltet. Das wurde mir – wie manchen sensiblen Zuhörerinnen und Zuhörern – deutlich, als ich sie Carlo Barck zum Geburtstag im November '93 am Tatort meines kindlichen Umherstrolchens, dem von den Nazis ermordeten Scheunenviertel Berlins, einem Kreis von Freunden vortrug. Wochen drauf rief mich Paul Fiebig, Musikredakteur am Südwestfunk, an und erkundigte sich mit harmlosester Stimme, ob, wie und wann ich denn den *Münchhausen* endlich in ein Sendemanuskript umzuarbeiten gedächte. *To tell the truth*, ich war perplex und überwältigt von der sich eröffnenden Perspektive; denn eine Transformation der *Rapprochements* in ein radiophones Opus hatte ich bislang nicht in Erwägung gezogen. Ich bat mir Bedenkzeit aus.

Durch Brotarbeiten und eine beharrliche allergische Conjunctivitis behindert, angespornt andererseits von Klaus Schönings Neugier – er hatte das Studio für *Akustische Kunst* am WDR erfunden, etabliert und Jay Cee dort große Werke realisieren lassen fühlte ich mich dennoch erst im Sommer imstande, auf Fiebigs heimtückische Anmutung konstruktiv zu reagieren, nachdem ich eine relativ klare Konzeption zur Umarbeitung vom Druck- ins Audiomedium entwickelt hatte.

Entstehen sollte jedenfalls eine des Grotesken nicht entbehrende Sprachkomposition, darin aus digitaler Verfremdung von integrierten sprachlichen, musikalischen und geräuschhaften Klangmaterialien ein surrealer vierter Parameter resultieren sollte: vermittels digitaler klang-



technischer Verfremdung wäre das Stück auf eine unbekannte Sinnebene zu katapultieren. Nach Theodor W Adornos Analyse hatte ich Verfremdung – wenn auch mit anderen Mitteln und Methoden – schon bei *Fa:m' Ahniesgwo* (insbesondere in dessen Struktur I/I) mit vergleichbarem Ergebnis angewandt.<sup>13</sup>

Nun hatte ich vor, zwei voneinander unabhängige Strukturen derart miteinander zu synchronisieren, doch beileibe nicht zu verschmelzen, daß ihre Koinzidenzen – ähnlich wie in Charles Ives' *Fourth Symphony*<sup>14</sup> – einzig innerhalb auskomponierter statistischer Toleranzen bestimmbar wären, sodaß deren konkrete Klangresultate bloß unscharf vorhersehbar sein würden. Die eine der beiden statistisch synchronisierten und integrierten Strukturen wäre die meines Texts, die andere die von Jay Cees *Music of Changes*, die Jay Cee – kraft David Tudors Spiel – 1958 zur von zwei Stoppuhren reglementierten temporalen Strukturierung der drei Darmstädter *lectures* eingesetzt hatte.

Ende August '95 reiste ich nach Baden-Baden, um in einem Abendtermin mit Fiebig und Roland Seiler, einem der kundigsten und einfallreichsten Tonmeister des Hauses, im Digitaltonstudio des SWFs eine Serie von Experimenten mit von mir gelesenen Textpassagen durchzuführen. Diese und die sich anknüpfenden Debatten ergaben ein Arsenal von digitalen Klangverfremdungsverfahren, die sich – zu meiner Überraschung – von jenen, mit denen wir Ende der '50er Jahre im Kölner *Studio für elektronische Musik* des WDRs Umgang gepflogen hatten, im Wesentlichen nur dadurch unterscheiden, daß sie jetzt – dem Computer und seiner Festplatte sei Dank – mit der äußersten, dem Ohr gerade noch wahrnehmbaren Differenzierung, in vielschichtig komplexem Zusammenspiel und ohne jenes unsäglich störende additive Bandrauschen genutzt werden können.

Mit dem in Baden-Baden akkumulierten Wissen ging ich an die Ausarbeitung der verbalen Partitur, in die dieses *avant-propos* einführt. Der (gegenüber der Druckversion verkürzte und leicht modifizierte) Text wurde – je nach seiner inhaltlichen Funktion – auf zwei weibliche Stimmen (hell, dunkel) und drei männliche (hell, mittel, dunkel) aufgeteilt. Während die Damen plaudern, als Anonyma die *events* und *happenings* referieren und zwischen den Protagonisten und den Aktionen Zusammenhänge aufdecken, repräsentieren die Herren die vier Protagonisten, wobei ich mir gestattete, Hieronymus und Jay Cee dieselben Sprechorgane

zu leihen. Die Textinterpretation überantwortete ich weitgehend dem subjektiven Ermessen und Vermögen der fünf Akteure, von ihren selbstkritischen Fähigkeiten vieles erhoffend und auch bekommend. Disziplinarische Maßnahmen – synchron oder chorisch artikulieren und derlei mehr erwiesen sich bloß in wenigen Passagen als notwendig.

Jay Cees *Music of Changes (Books I–III)* zerlegte ich, von seiner Darmstädter Praxis ermutigt, in eine Abfolge von Segmenten mit unterschiedlichen Dauern und von mir eigenmächtig variierten Intensitäten. Die stillen Momente (Pausen) des Originals blieben unverändert. Entweder stehen diese Segmente frei zwischen Textkomplexen, oder sie sind in diese (partiell oder komplett) integriert, oder sie tauchen durch aktive resp passive Modulation verfremdet auf und ab.

Entgegen meinen anfänglichen Erwartungen stellte sich während des Kompositionsprozesses die Notwendigkeit heraus, die beiden Strukturen oder Kommunikationsebenen (Text und Musik) durch eine dritte miteinander zu vermitteln und auszusöhnen. Diese dritte Struktur mehr ein Plafond als ein Estrich – operiert mit jenem ausgewählten Instrumentar an technischen Verfremdungsmaßnahmen, die mir sinnvoll und praktikabel erschienen, um die Komposition auf jene unbekannte und konziser Definition sich entziehende Sinnebene zu katapultieren, auf der die integrierten linguistischen und musikalischen Parameter zu einer Kommunikation einladen, die nur hier zu realisieren ist.

Zum Repertoire dieser dritten Struktur zählen sämtliche digitalen klangtechnischen Verfahrensweisen, die computerunterstützt herstellbar sind, wie Positionierung und Bewegung der Stimmen, Musiken, Geräusche im akustischen Raum; das Einbetten der Stimmen, Musiken, Geräusche in scheinbar eindeutigen Atmosphären; das Verhallen, Einfrieren oder Modulieren eines Klangmaterials durch ein anderes. Diese Struktur fungiert wie ein Solvens und Bindemittel: sie löst die Text- und Musikkomplexe auf und verwandelt sie in ein groteskes Amalgam, das die Geschichte in einen märchenhaften *clair-obscur* versetzt und der Verdinglichung entzieht.

Ehe das 71'05" dauernde Hörstück in zwei Etappen im November '95 und Februar '96 von einem fabelhaft qualifizierten und höchst enthusiastischen Team im Digitaltonstudio 3 des SWFs realisiert wurde, hatte sich Klaus Schöning, nachdem er einen Blick in die Partitur geworfen, spontan

zur Koproduktion entschieden. Die Ursendung fand am 21. März 1996 auf der Welle *S 2 Kultur* statt.

## Fußnoten

- 1 John Cage: *Composition as Process*. I. Changes, II. Indeterminacy, III. Communication. In: SILENCE. Lectures and Writings by John Cage. [Hanover, NH], Wesleyan University Press, [1961], pp 18–56
- 2 Längst gesetzt, Korrektur gelesen und umbrochen, sollen die deutschen Versionen erstmals gedruckt erscheinen in: Darmstadt-Dokumente I. Musik-Konzepte, Sonderband. München, edition text + kritik, 1996. - 1958 wurden sie in hektographierter Form an die Teilnehmer der *Ferienkurse* verteilt
- 3 An das von Robert Walser geliebte Verbum *glosen* erinnerte mich meine Freundin Kim (*aka* Antje Landshoff-Ellermann) in einem nachmittäglichen Telefonat
- 4 Zu diesen und den folgenden Zeilen *cf* Meister Eckart: Die deutschen Werke. Hrsg. für die Deutsche Forschungsgemeinschaft v. Josef Quint. Band 1 ss. Stuttgart, Kohlhammer, 1958 ss, *passim*
- 5 Duden, Band 1. Die deutsche Rechtschreibung. 20., völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Mannheim/Wien/Zürich, Dudenverlag, [1991], p 512
- 6 [Gottfried August Bürger]: *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt*. London 1786 – Rudolf Erich Raspe: *Baron Munchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*. Oxford 1786
- 7 Ludwig von Alvensleben: *Der Lügenkaiser, Münchhausen jun. Meißen 1833–34* – Karl Immermann: *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken*. Düsseldorf, J E Schaub, 1838 – Paul Scheerbar: *Münchhausen und Clarissa*. Berlin, Verlag Oesterheld und Co, 1906
- 8 Hans G Helms/John Cage: *BIRDCAGE – 73'20.958"* for a Composer. New York City & Wiesbaden 1972
- 9 *Vide* weiter hinten K 50
- 10 Hans G Helms: Hieronymus-John von Muenchhausen: Fabulierer, Adventurer, Erfinder Neuer Klangwelten. *Rapprochements à John Cage*. In: *Mythologie der Aufklärung – Geheimlehren der Moderne. Konzeption und Redaktion Beat Wyss. Jahresring 40*. [München], Verlag Silke Schreiber, [1993], pp 151–172
- 11 *Cf* Hans G Helms: Über Jean Pauls Romankategorien. In: Jean Paul. Sonderband aus der Reihe TEXT + KRITIK. 3., erweiterte Aufl. [München], edition text + kritik, [1983], pp 10–16
- 12 Mit dem Begriff *Kammermusik* charakterisierte Gottfried Michael Koenig spontan seinen Höreindruck, nachdem ich Ruth und ihm die *Rapprochements* im Februar '96 in Buren, NL, vorgespielt hatte
- 13 *Cf* Theodor W Adorno: Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G Helms. In: Adorno: *Noten zur Literatur III*. [Frankfurt am Main], Suhrkamp, [1965], pp 136–155
- 14 *Cf e g* Hans G Helms: Der Komponist Charles Ives – Leben, Werk und Einfluß auf die heutige Generation. [12seitiges Beiheft zum LP-Album] Charles Ives: *Five Symphonies*. CBS 77424. [Frankfurt am Main, CBS Schallplatten GmbH Germany, 1974]