

Peter Szendy
Wie viele Ohren?
 (und andere Aperghis-Fragmente)

1.
 (verblüfft)

Georges Aperghis erzählte mir einmal diese unglaubliche Geschichte, von der ich noch immer nicht weiß, wie man sie verstehen soll: «Beim Komponieren muß man sich ständig Ohren überstülpen, die einem nicht gehören.» Man muß also mehr als *ein* Paar Ohren haben, um das, was man schreibt, zu hören und immer wieder neu zu hören. Aus jeweils anderer Perspektive und bis ins letzte Detail.

Sicherlich, ich verstehe schon. Einfach gesprochen heißt das: Man muß ein kritisches Gehör haben; die Noten, die man soeben auf das Papier geworfen hat, drehen und wenden, immer wieder durcheinander mischen – sie so hören, als wäre man ein anderer.

Aber Georges geht weiter: Diese Ohren, diese anderen Ohren, *hat* man nicht; man muß sie jedes Mal *erfinden*. Sie schaffen, sie bauen wie ein nie gehörtes Instrument, um das nie Gehörte zu hören. Oder besser: um *unerhört* zu hören (so wie man sagen würde: gut oder schlecht hören).

Und er fügt hinzu: das Erfinden dieser anderen Ohren geschieht in uns ohne uns. Schritt für Schritt wird daran gearbeitet.

Komponieren ist für ihn vielleicht vor allem das Produzieren von Ohren. Vielfältige, unzählige. Und noch gesichtslose.

(Ich stelle mir vor, wie er, der Listen und Aufzählungen so sehr liebt, sich einen Spaß daraus macht, das Programm zu erfüllen, das Marcel Duchamp einst in seiner *Weißten Schachtel* umrissen hat:

«Was man mit einem Ohr verstehen muß.

— — — mit dem rechten Ohr — — —

— — — mit dem linken Ohr — — —

... Man könnte eine ganze Reihe von Dingen finden, die mit nur einem Ohr zu verstehen [oder zu hören] sind.»

Ohren wegnehmen oder hinzufügen – damit wird jedes Mal das Hören erfunden und immer wieder neu erfunden.)

2.
 (mit Kennermiene)

Es sind fast immer Personen, denen die Musik von Aperghis eine Stimme zu verleihen scheint. Das gilt natürlich fürs Musiktheater – wie bei *Machinations* –, oder wenn sie nur für Stimme geschrieben ist wie bei *Récitations*, einem seiner Hits, sowie für die ganz neue Serie der *Pubs*. Aber auch in seinen Instrumentalstücken ist dies der Fall: die Klarinette in *Babil* «plappert» («le babil» – frz. das Plaudern, Plappern).

(in vertraulichem Tonfall)

«Ich habe keine kräftige Stimme», sagt er mir.¹ «Es fällt mir sehr schwer zu sprechen. Zum Beispiel vor vielen Leuten. Und damit hängt der Umstand zusammen, daß ich sehr darauf achte, wie jemand spricht.

Die Instrumente sind mir immer wie die Transposition dieser Sprechweisen erschienen. Das finde ich auch in den Streichquartetten von Beethoven so wunderbar. Das sind Dialoge, der Austausch von Affekten zu viert. Ebenso das Klavier in den Konzerten von Mozart, es sagt sehr konkrete Dinge, wie in einem nicht endenden Rezitativ.»

(Seine Personen gibt es jedoch nicht nur, weil die Musik «spricht». Auch, weil sie Geste sein kann: Geste der Geschicklichkeit, der Ablenkung, der Zurückhaltung, der Ungeduld ... So verläßt in *Volte face* eine Solo-Bratsche ständig ihren Weg, dreht sich unerwartet um und geht in eine andere Richtung weiter.

Eine Person, sowohl in seiner Musik als auch im Theater, sagt daher nicht unbedingt etwas – sie kann sogar vollkommen still bleiben; sie ist eher wie eine Stelle, eine Position, Adressat und Adressant.

Aus diesem Grund *hört* seine Musik. In ihr *hört sich etwas*. Das eine Motiv, die eine Klangebene hört eine andere. Es gibt vielfältige Hörpunkte in seinen Werken.

Sagen wir so: Wenn er «Musiktheater» nach dem Begriff macht, wie er ihn mitgeprägt hat, sind diese Hörpunkte oder

Hörstellen etwas leichter zu identifizieren. Obwohl ...)

3.

(mit Unbefangenheit)

Rasch für Violine und Bratsche; *Alter ego* für Saxophon solo, *Petrrohl* für Vokalensemble.

Neue, noch nie aufgeführte Werke, die ich nicht kenne.

«Ich auch nicht», sagt er mir. «Solange ich sie nicht gehört habe, bin ich wie der Heilige Thomas, ich glaube nicht.»

(*Rasch*, dieser Titel verweist absichtlich auf jenen Text, den Roland Barthes über die *Kreisleriana* von Schumann² geschrieben hat:

«*Rasch*: Das, so sagen die Herausgeber, bedeutet nur: *lebhaft, schnell* (presto). Aber ich, der ich kein Deutscher bin und dem angesichts dieser Fremdsprache nur ein verblüfftes Hinhören zu Gebote steht, füge dem die Wahrheit des Signifikanten hinzu: als ob ich einen vom Wind, von der Peitsche mitgerissenen, *ausgerissenen* und auf einen genauen, aber unbekanntem Ort der Streuung zutreibenden Körperteil besäße.»

Von einem anderen Auszug dieses Essays von Barthes könnte man sich sogar vorstellen, daß er – warum nicht? – genau für Georges geschrieben wurde:

«Was *tut* der Körper, wenn er (musikalisch) aussagt? [...] er spricht, sagt aber nichts: Denn sobald die Rede – oder ihr instrumentaler Ersatz – musikalisch ist, ist sie nicht mehr sprachlich, sondern körperlich; sie sagt immer nur folgendes und nie etwas anderes: *mein Körper versetzt sich in den Zustand des Sprechens: quasi parlando ...*»

«Quasi parlando ...: das ist die Bewegung des Körpers, *der sich zu sprechen anschickt.*»

Ja, was Georges fasziniert, ist nicht so sehr die Rede, als vielmehr die Art und Weise, wie sie in diesen Zustand kommt, wie sie sich vorbereitet.)

(mit Nachdruck)

«Also nun, *Rasch*?»

«Das ist», erklärt er mir, «eine Art Ritt zu zweit (Violine und Bratsche), wo die Repliken niemals Zeit haben, bis ans Ende zu gelangen; sie werden ständig gewaltsam unterbrochen.» Der Geiger Irvine Arditti spricht seinerseits von einem «Ping-pong-Stück». Als ob die beiden Protagonisten sich nicht oder kaum hören (was von den Interpreten natürlich das allergeauenste Hinhören verlangt).

Umgekehrt ist *Alter ego* ein kontinuierlicher Fluß (fast keine Pausen in diesem dahinfließenden Pianississimo), das Seismogramm von jemandem, der zuhört, wie sein Blut fließt. Zwölf Minuten lang aus sich heraustreten und sich leben hören. Und Georges präzisiert: kein Affekt, nichts *spielen*, sondern wie eine Art Barometer für die simple Tatsache, daß man lebendig ist. Die Intensitäten ändern sich – ein wenig wie jene, die einen stechenden Schmerz durchlaufen.

4.

(mit vorgetäuschter Gleichgültigkeit)

Ich höre, daß *Petrrohl* – für Vokalsolistenensemble – seinen Titel einem Bild von Wölflin verdankt. Dem Bild entsprechend wollte er, erzählt mir Georges, einem Impuls freien Lauf lassen, den Raum vollkommen auszufüllen, durch zwanghaftes Wiederholen, Steigern, Hinaufzitiern, Überladen, Auf-die-Spitze-treiben, Wuchern, durch völliges Überschwemmen ...

(unruhige Beschwörung)

«*Nehmen wir einen Konsonanten*», erklärte er mir (dieses Mal in Zusammenhang mit *Machinations*). «*Er kommt zunächst einmal alle zwölf Buchstaben vor, dann alle elf, dann alle zehn ... Nach und nach setzt er sich durch, er wird wie ein Schlag, den man gelegentlich hört und der durch immer häufigeres Auftreten die anderen Phoneme zum Schweigen bringt.*»

Es gibt also in *Machinations* verschiedene Krankheiten der «Wörter»; gewisse Arten nehmen in der Abfolge der Phoneme überhand. Was mich interessiert, ist, wie man zu einem krankhaften Zustand der Sprache kommt, zu einem unmenschlichen Zustand, der kräftige Erregungen in sich trägt, die aber nur schwer auszumachen sind. Und das, ohne daß auch nur in irgendeiner Art und Weise im ganz banal theatralischen Sinn des Wortes gespielt wird. Man kann nicht eine Krankheit oder einen Zustand spielen: Nur die Konstruktion der Phoneme generiert Ersticken, Stottern, Stammeln oder jedes andere Sympton, das als emotional angesehen wird.

Es handelt sich – ein bißchen wie bei Kafka oder Gherasim Luca, über die Deleuze sehr schöne Zeilen geschrieben hat – darum, daß der Zustand Teil der Konstruktion wird. Das Tierische, das Piepsen, das Bellen ...»

(Hier nun die Texte aus dem wunderbaren *Kafka* von Gilles Deleuze und Félix Guattari:³

«... auch die Worte sind nicht «wie Tiere», sondern klettern selber empor, bellen oder wimmeln in ihrer Eigenschaft als Sprachhunde, Sprachinsekten oder Sprachmäuse. Die Sequenzen vibrieren, das Wort öffnet sich unerhörten inneren Intensitäten, kurzum, die Sprache wird asignifikant, also intensiv benutzt.»

«Das Interessante ist hier wieder die Möglichkeit, die eigene Sprache, auch wenn sie einheitlich und großartig ist oder war, wie eine kleine Sprache zu benutzen. In der eigenen Sprache wie ein Fremder leben ...»

Ich sage mir:

Sein Anliegen, sein einziges, großes Anliegen ist vielleicht, dort zu sein – sei es in den Wörtern, in den Phonemen oder in den Noten –, als ob er sich dort *von anderswo* hören würde; daher weicht er, wenn man mit ihm über Theater redet, aus und spricht von Musik und musikalischer Logik;⁴ spricht man mit ihm über Musik – von Motiven, Themen, Kontrapunkten, rhythmischen Augmentationen, Diminutionen, Verzierungstechniken –, macht er kehrt und entgegnet mit Begriffen von Krankheiten, die den Körper befallen; redet man mit ihm über Sprache, sagt er, daß Musik keine sei etc.)

5.

(Vor dem Applaus – Radio-France, Olivier Messiaen-Saal, 16. Dezember 2000)

Darum gibt Donatienne Michel-Dansac die *Pubs* von Georges so ausgezeichnet.

Nicht nur, daß sich alle Codes der TV- und Radiowerbung (beschwörender oder künstlich übertriebener Tonfall, einfache oder kumulative Syntaxstrukturen, kurze Zeitlichkeit, durchsetzt von Wiederholungen ...) darin kristallisiert haben und sich im Bett einer unbekanntenen Sprache ablagern, die sie fortträgt und weiterbringt und ihnen dabei mit einem feinen Lächeln zuhört. Genau das ist das Anliegen von Georges: Sein Ohrenpaar – man merkt wie eines das andere ablöst, hinhört, und sie sich gegenseitig zuhören mit zarter Ironie.

Donatienne ist gerade am Ende angelangt. Oder vielmehr: die Stimme, der sie ihre Stimme geliehen hat, ist verstummt. Und sie – sie? –, sie hört sich noch zu. Völlig überrascht über das, was sie soeben gehört hat. Ich bin nicht der einzige im Saal, der den Atem anhält und nicht sofort zu applaudieren beginnt.

1 In: *Machinations de Georges Aperghis*, Texte gesammelt von Peter Szendy. Paris 2001. Diese Quelle gilt, sofern nicht anders angegeben, ebenso für die folgenden kursiv gedruckten Zitate.

2 *Rasch*. In Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990 (übersetzt von Dieter Hornig).

3 Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main 1976 (übersetzt v. Burkhard Kroeber), S. 32 und S. 37–38.

4 In seinen *Quelques réflexions sur le théâtre musical* (vgl. Antoine Gindt, *Georges Aperghis. Le corps musical*, Actes Sud, 1990) schrieb er: «Das Musiktheater wäre für mich gleichbedeutend mit dem Einbruch der abstrakten Kraft der musikalischen Organisation in den Theatertempel.» Das *Zweite Streichquartett* wurde 1992/93 geschrieben und besteht aus drei bruchlos aneinandergefügteten Teilen, wobei der dritte die ersten drei Abschnitte des ersten Teils in umgekehrter Reihenfolge variiert behandelt und beim dreiteiligen zweiten Teil auch der dritte Abschnitt eine variierte Form des ersten darstellt.

Das Werk wurde im Sommer 1992 in einem Haus ganz im Osten Österreichs konzipiert. Da spürte man buchstäblich, wie die alten Geschichten sich zu den brutalen Entladungen des jugoslawischen Bürgerkriegs aufbauten, und deswegen habe ich dem Werk ein Zitat vom griechischen Dichter Giorgios Seferis als Motto vorangestellt:

«Ich erwachte und hielt diesen Marmorkopf in meinen Händen, der mir die Ellbogen schwer macht, und ich weiß nicht, wo ich sie aufstützen soll. Er fiel in den Traum, wie ich aus dem Traum heraustrat, so ist unser Leben eins geworden und wohl nur schwerlich lassen sie sich wieder scheiden.»