

Jeden Tag auf fünftausendzweihundertfünfundfünzig Hähnchenresten gehend, auf dreihundert Hammelkeulen, einer unbestimmten Anzahl Tonscherben, einem Dutzend getürkter Würfel, einem Pfau, sechshundertdreißig Muscheln, einem Beutel Kupfermünzen, zweihundertfünzig Haarbürsten, Fragmenten eines königlichen Helms, einem Meerschweinchenskelett, einem Keramikofen, Mauerresten, verschiedensterlei Meeresschildkröten, einer Pfeifenkopfwerkstatt sowie zahllosen anderen Gegenständen, jeden Tag, nicht wissend um das unter ihnen dort drunten, unter ihrem Stimmengerausche und ihren klackernden Damenschuhabsätzen.

Ein Datum. Zum Beispiel der 22. November 1953. Dieser Tag, oder eher Abend (Ortszeit), da Arturo Toscanini das NBC Symphony Orchestra bei der Tragischen Ouvertüre von Brahms dirigierte. Zweifellos dirigierte er auch andere Werke, doch gepresst auf die Platte, deren Goldhülle jetzt (ein bereits überholtes Jetzt) vor mir leuchtet, sind von diesem Konzert ausschließlich jene 14 Minuten und 7 Sekunden, die Toscanini (laut dem Cover) benötigte, um dieses Stück zur Aufführung zu bringen, vielleicht Brahms' düsterstes und unerbittlichstes (neben dem Passacaglia-Satz der 4. Symphonie), heimgesucht von verzweifelter Marschrhythmen, ausgehöhlt von bedrohlichen Pausen, wie in dem schwülen Blaudunkel zwischen zwei Donnerschlägen oder dem kurzen Moment vor dem Einsturz eines explodierenden Gebäudes, das noch einen Augenblick in der Luft hängt, ungewiss, wie lange, ehe es langsam wie ein Luxusaufzug hinabsinkt in ein Meer aus Staub, das sich aufschäumend zuschließt um es herum. Wie Applaus. Oder nur die Stille nach der Musik, die nächtliche Stille in dem riesigen Konzertsaal der Carnegie Hall, nachdem Toscanini sich vor den letzten Klatschsalven verbeugt hat, der Hauswart die Türen hinter dem letzten Zuhörer oder

der letzten Zuhörerin (wie sah er oder sie aus, wie alt, was dachte er oder sie? – das wird niemand jemals erfahren) geschlossen hat und die Musiker sämtliche Instrumente in den samtgefütterten Kästen und Koffern verstaут haben, von den hübschen Flötenetuis bis hin zu den großen, schwarzen, Menschen gleichenden Kästen der Kontrabässe, die, in Reih und Glied bei der richtigen Schummerbeleuchtung auf der Bühne aufgestellt, einem Armeetrupp oder Chor ähnelten oder, unregelmäßiger choreographiert, einer Schauspiel- oder Opernszene (vielleicht einer Variante von Don Juan, mit dem berühmten Steinernen Gast), in der die Figuren zu einer Art langhalsiger Grabsteine ohne Text verwandelt wären, sprechend einzig durch ihre anthropomorphe, ereignislose Gegenwart. Schließlich hört man nichts anderes mehr als die Schuhsolen des Hauswarts durch die Korridore schnalzen oder nahezu lautlos über Teppichbeläge schlurfen, bevor die Uhrzeiger Mitternacht überspringen und der 22. November 1953, aus kalendarischer Sicht, definitiv vorbei ist und die (vermutlich fast) unsichtbaren Spuren des Hauswarts hinein-entschwinden in einen neuen Tag, der noch Nacht ist und Stille, Musiklosigkeit, als wenn er selbst ein Rest der Musik sei, der Ton eines Schlaginstruments, diminuendo. Die Musik verschwindet für immer, indem sie gespielt wird; sie spielen bedeutet, sie ins Nichts verschwinden zu lassen. Nur das Tonband mit seinen kreisenden Spulen vermag die Gespenster der Musik einzufangen, wodurch selbst ein Husten im Publikum, einige wenige Sekunden lang, einen Anschein von Unsterblichkeit bekommt und bis ins Unendliche wiederholt werden kann; das Husten längst toter Menschen stört das Spiel der toten Musiker unter dem Taktstock des toten Dirigenten, an einem Novemberabend 1953, der zu einem Museum geworden ist, zu dem niemand Zutritt hat, unverrückbar und durchsichtig in der Zeit stehend mit seiner Datums-

plakette aus Luft über dem Eingang, dem Eingang zu dem einzigen absolut fluchtsicheren Gefängnis auf der Welt. Und den Plattenrillen entsteigen die Töne wie Seelen, gleichsam erlöst von der irdischen Hölle, aber außerstande, sich dem Himmel zu nahen; wieder und wieder mögen sie emporfliegen aus dem schwarzen Vinyl in einem verzweifelten Versuch, jenes Konzert vom 22. November zu verewigen, doch stattdessen hört man nur, wie unendlich weit weg es ist, immer weiter sich entfernt in eine endlose Vergessenheit (wie ein Gemälde, auf dem die Landschaft verschwunden und nur der Fluchtpunkt geblieben ist), bis zu dem Tag, da niemand mehr diese Musik hört oder es niemanden mehr gibt, der sie hören könnte. Aus einer Zeit nicht lange nach dem 22. November 1953 stammt das berühmte Bild des steinalten, weiß- und langhaarigen Dirigenten, der sich während einer Orchesterprobe verzweifelt (und leicht theatralisch) an den Kopf fasst, außerstande, sich der Partitur zu entsinnen, die er aufgrund von Kurzsichtigkeit (das heißt, eigentlich aus Eitelkeit) stets vor den Konzerten auswendig lernte. Schon am 4. April 1954 gab er sein Abschiedskonzert. Und es wirkt auf diesen alten Aufnahmen, als versuche er, mit Maximalgeschwindigkeit zu spielen, um vor Eintritt des Todes so viel Musik wie möglich zu produzieren, sodass Brahms' milde, pastorale Serenade in A-Dur unter dem Taktstock des alten Orchestertyrannen mit rasender Geschwindigkeit vorbeiprescht, als ginge es darum, schnellstmöglich fertigzuwerden mit den langsamen, sonnigen Stunden des Lebens, als habe er sich in nervöser Raserei daran gemacht, sämtliche Kalenderblätter der Sommermonate abzureißen, nur um schneller in einen anderen Sommer zu gelangen an einem anderen Ort. Auf der tosenden, knisternd alten Aufnahme kreischen die Klarinetten wegen der schlechten Tonqualität noch hoffnungsloser, wie aufgeschreckte Schwäne, ein Schwanengesang, und künden auf ihre Weise

von der fernen Vergangenheit, da das Orchester spielte wie in einem Stummfilm, einem Stummfilm aus Tönen, mit einem Intrigenspiel, das man nicht mehr ganz ernst zu nehmen vermag. Der Mann, der wahrscheinlich ganz und gar auf die Musik konzentriert war am 22. November 1953, selbst geboren 1867 (am 25. März), hätte, sofern er das wollte, wahrscheinlich Erinnerungen in sich heraufbeschwören können an eine Zeit, da es noch Pferdekutschen gab und Petroleumlampen, da noch Duelle ausgetragen und Opiumtinkturen frei gehandelt wurden. Es verursacht mir ein gewisses Gefühl historisierenden Schwindels, daran zu denken, dass ich (wie alle anderen nur ein Beispiel) faktisch drei Jahre lang ungefähr zeitgleich mit diesem uralten Mann gelebt habe und faktisch, am 22. November 1953, eine knappe Woche alt war (wie die letzte Ausgabe eines Wochenblatts); dass ich zu dem Zeitpunkt, da Toscanini zur Aufführung der Tragischen Ouvertüre den Dirigentenstab hob, wirklich existierte, fernab von New York, in völliger Unkenntnis über Brahms, über das NBC Symphony Orchestra, über die jetzt von mir verwendete Sprache, in Unkenntnis über fast alles, ausgenommen die biologischen Grundbedürfnisse nach Nahrung, Schlaf und Wärme, existierend nur als eine rudimentäre Forderung nach bedingungslosem Überleben, aber trotz allem existierend. In den 14 Minuten und 7 Sekunden, die es brauchte, um Brahms' Tragische Ouvertüre aufzuführen, lebte ich, sei es nun, dass ich brabbelnd und gurgelnd mit spucketräufelndem Mund herumlag wie ein seniler, pflegebedürftiger Greis oder säuerlich stinkende Milch ausspie, oder hickste, oder ohrenbetäubend schrie (zumindest laut genug, um jeglichen Musikgenuss zu zerstören, hätte man mich böswollend in die Carnegie Hall verpflanzt), oder einfach schlief, wahrscheinlich zur Freude meiner Umgebung, so existierte ich dennoch in diesen knapp 14 Minuten, in denen Arturo Toscanini, ehe-

maliger Cellist, die Tragische Ouvertüre dirigierte, darin eine Lebensweisheit enthalten war und noch immer enthalten ist, die mir damals gewiss vollkommen fremd war, da man erst jahrelang blind und ungefragt überleben muss, ehe einen das Denkvermögen zu der Erkenntnis befähigt, dass das Leben streng genommen unmöglich ist, und dann ist es bereits zu spät, um sich wieder zurückzubilden und nie existiert zu haben. Niemals wohl hat man auch einen Säugling vor dem Schicksal resignieren und die Verheißungen des Lebens (zum Beispiel Milch) mit einer lebensüberdrüssigen Geste abtun sehen oder sich nostalgisch zurücksehnen in seine ferne Vergangenheit als ein Nicht-Existierendes. Was genau sich in diesen knapp 14 Minuten mit mir (wie alle anderen nur ein Beispiel) oder den allermeisten anderen in demselben Lebensstadium eigentlich ereignet hat, wird niemand je erfahren. So wie man auch nie herausfinden wird, was ein bestimmter römischer Sklave zwischen zwei und viertel nach zwei Uhr am 29. Juli des Jahres 104 v. Chr. in Ostia (Antica) getan hat, da alle vergangenen Begebnisse eigentlich, worauf der Philosoph hinweist, genau gleich weit voneinander entfernt sind wie von dem zur jeweiligen Zeit geltenden Jetzt, weshalb das vor zwei Minuten Geschehene nicht weniger vergangen ist, als was vor zweitausend Jahren geschah.

Damals. Das alte, ausrangierte Hotel am Meer, weitab vom Schuss, weitab der Saison, weitab der Moden. An der Rezeption nur einige tropfende, zusammengefaltete Regenschirme, da (wie sie hinterher erfuhren) gerade das Essen serviert wurde, in einem einstweilen noch unsichtbaren Saal weit weg, ohne Besteckklirren, ohne Stimmengesumm. Doch, vielleicht ein leises Klirren von Besteck, aber halb erstickt durch den Möbelplusch in dem dazwischenliegenden Salon, eine Art Jugendstilwohnzimmer mit fettwanstigen Riesenmöbeln

und Velourvorhängen, schimmelgraugrün im Regenlicht, ein Bühnenbild aus einem ungeschriebenen Tschechow-Stück, abgesehen von einem (ebenso) altertümlichen Radioschrank in einer Ecke. Und das Essen danach (Hackbraten, gekochte Kartoffeln, Blumenkohl, Karotten, haufenweise Karotten, gekocht) inmitten der ganzen Alten, die den Ort zu der Zeit des Jahres bevölkerten, alle deutlich über siebzig, abgesehen natürlich von dem Japaner ganz hinten im Saal, in schwarzer Lederjacke und Jeans, geduldig an demselben traurigen Mahl kauend wie alle anderen, danach Tee trinkend in dem theatralischen Salon mit den billigen Reproduktionen an den Wänden. Auch sie hatten dort gegessen, apathisch, in einem Ecksofa, mit einer Flasche Rotwein, und hatten den (infolge verminderten Gehörs lautstarken) Gesprächen der Alten gelauscht, sie erzählen hören, dass sie Jahr für Jahr, Sommer für Sommer wiederzukehren pflegten, vermutlich bis sie zu krank dafür wären, zu entkräftet, oder bis dass sie stürben. Sie hatte dagesessen und sie angesehen, die meisten von ihnen Frauen in großblumigen oder einfarbigen Sommerkleidern und mit diesen charakteristischen Sommerschuhen, wie sie alte Damen immerzu tragen: weiß, aber meist matt, kreidig, und fest, solide, ungeheuer solide, als handle es sich gleichsam um eine Notwendigkeit, damit die Trägerin sicher stehe, festgehalten auf der Erde durch eine gewisse Schwere, und als sollten sie weit über ihre durchschnittliche Lebenserwartung hinaus in Gebrauch sein, ein Ausdruck von etwas Medizinischem, Beschützendem, aber trotzdem (in der Regel) mit moderat hohen Absätzen versehen, wie ein letztes, halbherziges Zugeständnis an die Eitelkeit, oder schlicht an die Konvention. Sie war sich jedoch nicht recht sicher, ob sie nicht selbst solche Schuhe angehabt hatte und zwischen den Pensionisten gesessen und sie angesehen hatte (›die Jungen, die heute Abend gekommen sind‹), wie sie dasaßen, apathisch, in dem Eck-

sofa mit Plüschbezug, mit einer Flasche Rotwein, sie in einem beigefarbenen, etwas zu kurzen Kleid, er mit blauer Cordhose und einem (leicht angeschmutzten) Polyesterhemd (sie konnte diese Hemden nicht ausstehen), beide mit vom Regen zottig gewellten Haaren. Das Rauschen des Regens später, nachts, auf dem Zimmer. Das seltsame Ding dort, es ähnelte einer Art Liegestuhl aus rostfreiem Stahl, ohne Rückenlehne, mit schwarzen, elastischen Gummibändern; er hatte darauf gesessen, nackt, mit erigiertem Glied, während sie sich auszog, und es gelang ihm, sie auf seinen Schoß zu setzen. Das Gefühl am Glied, das stramm in die noch ein wenig zu trockene Scheide eindrang und die Schamlippen mit sich zog. Auch damals keine Befruchtung. Der Stuhl stand vor dem Waschbecken. Ein sogenannter Waschstuhl für Menschen, die sich aufgrund fortgeschrittenen Alters, oder Krankheit, oder Behinderung, zum Waschen hinsetzen mussten. Sie erinnerte sich daran aus dem Pflegeheim. Oder aber sie waren schlicht nicht imstande gewesen, aufrecht zu stehen.

Allein etwas niederzuschreiben, von oben nach unten, einen Liebesbrief zum Beispiel, markiert das Archäologische, als würdest du mit einer geliebten Person durch regennasse Erde gehen, dann stehen bleiben und zurückblicken auf eure Spuren, und plötzlich wären die Landschaft, der Erdboden, das Gras und die vom Regen tropfenden Bäume uralt, und eure Spuren, das Sohlenprofil, die schiefen Glitschmulden der Absatzte, sie wären immer noch da, als wärt ihr eben erst durch die Waldlichtung gegangen, während es in Wirklichkeit Hunderte Jahre her ist und niemand mehr sich eurer erinnert. Die Tinte im Tagebuch hat einen falben, hellbraunen Farbton angenommen, das Papier ist vergilbt, die Orthographie veraltet, die Redewendungen sind nicht mehr in Gebrauch, die Denkweise naiv altertümlich. Wie viel dramatischer ist

da das Tonband mit seinen magnetischen, sich in abstrakten Mustern zusammensetzenden Partikeln, die, wieder und immer wieder, den Bratschenton ein- und desselben Augenblicks wiedergeben, dasselbe nervöse Räuspern, dasselbe Wort, das nie wieder gesagt werden kann. Du kannst das Band zurückspulen und deine Stimme hören, doch du hörst nicht dich selbst, sondern den, der du vor zwei Minuten warst, der du nie wieder sein wirst, der du vor zweihundert Jahren warst, deine zweihundert Jahre alte Stimme, gleich wirklich und selbstverständlich, als wenn es sie für alle Zeit gäbe, als wenn sie nicht ihr letztes Wort schon geäußert hätte und beständig verstummt wäre (eine Verstummungsbeständigkeit), und die eigentliche Erinnerung daran, übersprochen von anderen Stimmen, ein unaufhörliches Stimmenrauschen wie von einem immerfort von neuen Wassermassen gefluteten Fluss, in dem der Klang deiner Stimme ein glitzernder Tropfen ist, der vor unendlich langer Zeit über den Stein stürzte, zu Schaum wurde in einem Strudel, plötzlich zur Blase sich wölbte wie ein Fallschirm, langsam gleitend im Fließwirbel, eine Wasserblase, auf deren dünnem Häutchen Regenbogenfarben sich spielend umschlängelten (wie die Spiegelung von Flaggen und Fahnen in einem gewölbten Autofenster, feiertags), bevor sie zerplatzte und zehntelsekundenlang einen kleinen hellen Kreis an der Oberfläche entstehen ließ, während das Wasser weiterströmte. Nicht nur, dass du beim Sprechen deine eigene Stimme nicht durch die Ohren hörst, sondern durch Vibrationen des Kehlkopfs, wodurch sie beim Hören von außen, von einem Tonband, klingt wie von jemandem, dem du nie begegnet bist: Es *ist* jemand, den du nicht kennst, der sich im Exil irgendeines unbegreiflichen Zeitpunkts befindet. Deine Stimme ist im 22. November 1953 eingesperrt. Sie kommt nie von dort heraus. Einer dieser Menschen, die husten, während ein zerstobener, oder kremierter, oder meinethalben balsamierter,

italienischer Ex-Cellist das NBC Symphony Orchestra dirigiert, hat deine Stimme. Das französische Wort für den Tonabnehmer eines Plattenspielers lautet *tête de lecture*, Lesekopf, ein Kopf, der die Rillen liest (wie die Rillen im Profil einer Schuhsole), sie laut vorliest, ihnen folgt wie die Fingerkuppe der Blindenschrift, sie herausliest aus dem Dunkel der Vergangenheit, wieder und wieder, den 22. November 1953 oder irgendein anderes Datum. Zuinnerst auf der Platte, nach dem letzten Ton (der Applaus wegredigiert), dort, wo der Ton aufhört, gibt es eine Linie, einen leicht erhöhten Kamm, der die Nadel zu dem Punkt führt, an welchem der Tonarm angehoben wird und zurückfährt. Es ist eine Spirallinie, und solange die Platte sich dreht, bewegt sie sich wie Wellen: eine flache, schwache Dünung, die gegen einen schwarzen Strand schlägt und ins Nichts verschwindet; dieselbe Linie vom Anfang zum Ende, ohne Anfang und Ende, schlaffe Wellen, lautlose Schläge gegen einen Strand ohne Land dahinter.