

*Schläft ein Lied in  
allen Dingen*



GREGOR DOTZAUER

# Schläft ein Lied in allen Dingen

*Über Musik, Moment  
und Erinnerung*



Matthes & Seitz Berlin



# 1

Am frühen Abend, wenn ich noch einmal aufbreche, um mir die innere Unruhe aus den Beinen zu laufen, erwacht das Viertel, in dem ich lebe, zu einem riesigen Wandelkonzert. In den Straßen ringsum ebbt der Verkehrslärm ab, das Rauschen der Autobahn weicht einem Summen, und in der hereinbrechenden Dämmerung verblassen die Umriss der vertrauten Stadt zugunsten einer ganz anderen, einer akustischen Ordnung. Ich weiß inzwischen genau, in welchen Stockwerken Klaviere wohnen und in welchen Kellern Schlagzeuge ihr Dasein fristen, ich kenne die Geigen und die Blockflöten. Auch sonst gibt es auf meinem Parcours zwischen den letzten Bierkneipen, aus denen noch deutscher Schlager weht, und den Shishabars, die Gangsta-Rap auf den Gehsteig pumpen, kaum etwas, das es nicht gibt: eine Akkordeonschule, einen Konzertsaal für Alte Musik und einen Jazzclub, der hinter aquariumsartigen Fenstern allwöchentlich zu Jamsessions einlädt.

Ich muss nicht wissen, wer zwei Häuser weiter hinter der freudlos verstolperten, mit zusammengebissenen Zähnen erkämpften Durchquerung der ewig gleichen Klavieretüden steckt, aus der nie ein lebendiges Stück Musik wachsen wird. Auch das kleine Metal-Gewitter, das sommers wie winters aus einem Fabrikloft weiter unten immer wieder einmal niedergeht, genügt mir als Erscheinung am Horizont. Ich habe mich in die Stärken und Schwächen all dieser Unbekannten so eingehört, dass ich mir einbilde, ihnen im Zweifel auf den Kopf zusagen zu können, wer sie sind, falls ich ihnen jemals von Angesicht zu Angesicht begegne.

Inmitten der verwirrenden Vielfalt vermisste ich nur die philippinische Karaokebar, in der ich später am Abend auf ein Glas Wein eine fremde Welt betreten konnte. In dem Souterrainlokal war ich unverkennbar ein Eindringling. Doch das halbe Dutzend

Male, in denen ich dort aus meinem gewohnten Leben heraustrat, bevor die Bar ohne Vorwarnung verschwand, fühlte ich mich immer willkommen. Ich verstand kein Wort von dem, was die meist nicht mehr ganz jungen Frauen auf Tagalog anstimmten, während ihre deutschen Männer über einem Bier in der Ecke brüteten. Die Inbrunst, mit der sie die Klischees einer internationalen Popmusik bedienten, die sie einmal um die halbe Welt getragen hatten, machte mich auf Anhieb zum Bruder ihrer Sentimentalität.

Die weißen Flecken auf meiner Karte sind mir bei alledem schmerzhaft bewusst. Ich weiß, dass die jahreszeitlich wechselnde Beute meiner Streifzüge viel zu sehr von gekippten Fenstern und geöffneten Balkontüren abhängt. Und so begann ich, nachdem alles Unüberhörbare wie die Kirchen mit ihren Orgeln und Geläuten eingetragen war, mehr und mehr davon zu träumen, auch das verborgene akustische Hinterland zu erkunden: die lautlosen Geschehnisse in den Werkstätten der Geigenbauer und im Laden des Clavichord-Restaurators, überhaupt alles, was hinter verschlossenen Türen stattfindet.

Welche Reichtümer dort warten, lassen mich manchmal die Gegensprechanlagen der großen Häuser ahnen: Stethoskope, mit deren Hilfe ich nicht ohne Lust an der Heimlichkeit fremde Leben abhöre, von denen ich sonst nie erfahren hätte. Was die Lautsprecher preisgeben, wenn sich seit dem Klingeln des Postboten am Morgen der Antwortknopf verhakt hat oder Kinder ihr Walkie-Talkie-Spiel nicht ordentlich beendet haben, vermengt Babygeschrei, Töpfeklappern und Fernsehstimmen zu einem dumpf knisternden Durcheinander.

Ich male mir dann aus, wie sich entlang der ganzen Straße schlagartig die Schleusen öffnen, alles Zurückgehaltene in einem kakophonischen Sog fortgerissen wird und wie durch einen gigantischen Badewannenabfluss wegstrudelt. Kein Geschrei, kein Indie-Hände-Klatschen könnte die Stille durchkreuzen. Verdutzt würden die Menschen gestikulieren und auf einmal begreifen, dass

sie gerade eine große Pause im ununterbrochenen Gemurmel des Universums erleben, eine akustische Sonnenfinsternis, die nach einer Weile auch die Farben aus den Dingen schwinden lässt, bevor sie die eigenen Umrisse verlieren und nach und nach verdunsten.





## 2

Und dann ist es kurz nach Mitternacht. Mit übereinandergeschlagenen Beinen sitze ich in der Küche und schmiege mich in meine Gitarre hinein. Die rechte Wange ruht auf der sich erwärmenden Zarge, die linke Hand umschließt den Hals mitsamt den Saiten. Wir haben es nicht eilig miteinander. Wir gedulden uns, bis sich der erste Ton bemerkbar machen will und heraustritt aus unserem stummen Zögern, als müsste sich zwischen uns eine Atemsäule aufbauen. Und ehe wir's uns versehen, sind schon wir mittendrin in unserem musikalischen Gespräch, als hätten wir uns gar nicht erst hineinbegeben müssen.

Nicht nur die Gitarre erwacht nach einer Weile. In meiner Müdigkeit verschaffe ich ihr einen Platz in mir. Nach und nach erinnern sich die Muskeln, wo sie leuchtet und wo sie sich stumpf verweigert. Und doch braucht es für ein glückliches Miteinander auch meine innere Bereitschaft. Ein Gefühl der Erholung gewinnt sie nicht unbedingt zuverlässiger als eine tiefe Erschöpfung. Die Rückkopplungseffekte setzen nach undurchsichtigen Regeln ein, und es gibt Tage, an denen die Finger, schon von Entzugserscheinungen geplagt, auf Auslauf drängen, während sich der Gitarre kein vernünftiger Ton entringt. Man darf in solchen Phasen nicht trotzig gegen die Widerstände anrennen. Man kann nur mit stoischer Gelassenheit darauf vertrauen, dass sie sich von alleine zurückziehen, bis der gemeinsame Raum sich von Neuem öffnet.

Abgesehen von einem namenlosen Schülerinstrument im 3/4-Format, habe ich nie eine andere klassische Gitarre besessen. Ende der 1970er Jahre weckte sie im Bubenreuther Werksverkauf der Firma Höfner unter drei oder vier Konkurrentinnen sofort meine Aufmerksamkeit. Damals kam sie so frisch aus der Produktion, dass auf dem Aufkleber unterhalb des Schalllochs

nicht einmal Zeit geblieben war, Seriennummer und Herstellungsjahr einzutragen. Inzwischen ist sie alt und krumm. Eine Narbe durchzieht den Unterleib. Die Fichtendecke wölbt sich gefährlich unter der aufgeplatzten Lasur, leistet aber tapfer Widerstand. Die Mechanik ächzt trotz einiger regelmäßiger Tropfen Nähmaschinenöl, die leere D-Saite schnarrt, und überhaupt hat die Oktavreinheit nachgelassen: In den oberen Lagen schielen die Töne.

Selbst in jungen Jahren hätte meine Gitarre nie einen Schönheitswettbewerb gewonnen, doch sie war immer eine treue Seele. Allein die Erinnerung daran, dass wir einander jahrzehntelang gehört haben, strafft ihren verbrauchten Körper. Einmal war ich schon drauf und dran, sie durch ein jüngeres Instrument zu ersetzen, und brachte es dann doch nicht übers Herz. Es gibt Tage, an denen sie so hellwach reagiert, dass ich staune, was diese Schindmähre, die unter meinen Fingern ohnehin nie zum Rennpferd geworden wäre, noch kann.

Ich spiele nichts Bestimmtes, schon gar nicht um diese Zeit. Ich folge meinen Eingebungen, sammle kleine Melodien auf und streue hin und wieder einen Akkord ein. Was immer diese für kein fremdes Ohr bestimmte Mitternachtsmusik ausmacht: Die mühevoll Unendlichkeit, die zwischen einem klar artikulierten, sorgfältig ausgekosteten Ton und dem nächsten liegen kann, wird von der Selbstverständlichkeit überbrückt, mit der die Finger sie bewältigen. Und so verwachsen wir nach und nach immer weiter miteinander, zwei schlaflose Gestalten, die sich vom Schädel bis zur Magengrube sanft vibrierend blind aufeinander verlassen können.

In solchen Momenten bin ich weder bei mir noch außer mir. Ich bin der Bewohner einer permanenten Schwelle, weder hier noch dort. In gedankenloser Geistesgegenwart durchquere ich einen Raum, den ich mir auch selbst erschaffe. Es ist, als würde ich auf dem Fahrrad in eine Landschaft blicken, die im Gleichmaß meiner eigenen Bewegung die Gestalt verändert. Wege, die sich verengen, Täler, die sich öffnen. An jedem gegebenen Punkt bin ich

schon woanders, ich halte nichts fest, und nichts hält mich fest. Der Wind, von hinten, von vorne und von der Seite, schiebt Sträucher, Bäume und Hügel herum, die Sonne wechselt den Einfallswinkel, und mit jeder Konstellation, die in mich einströmt, fühle ich mich durchsichtiger. Noch Stunden nachdem ich abgestiegen bin, gleite ich unter schläfrigen Lidern auf einen unerreichbaren Horizont zu.

Wie gerne überlasse ich mich solchen Augenblicken des Übergangs, dem Auf- und Abtauchen zwischen Senken und Hügeln, Dörfern und Städten. Momenten, die sich nicht festhalten lassen außer im Bewusstsein, dass sie sich nicht festhalten lassen. Die Landschaft schlägt Wellen, die Farben blenden auf und ab. Modulationen stellen sich ein, denen man zu vertrauen lernt. Je nach Jahreszeit blitzen Maisfelder und Sandsteinfelsen auf, oder ein feuchtes Himmelsgrau legt sich auf das bereits herbstlich ausgehörte Grün der Wiesen.

Selbst da, wo ich vertrautes Terrain passiere, ja wo ich glaube, eine Strecke bis ins Letzte aufgesogen zu haben, unterliege ich einer Täuschung, die mich gleich wieder unaufmerksam werden lässt. Ich kenne nicht jeden Baum und jedes Haus, ich habe nur einen halbwegs verlässlichen Eindruck davon, in welchem Abschnitt und in welcher Zone ich mich befinde. Und so verfüge ich auch bei Musikstücken, die ich bis in die letzte Pore aufgesogen zu haben meine, nur über eine punktuelle, niemals vollständige Erinnerung. Die Details durch das Vergessene hindurch memorierend, erwarte ich das nächste vertraute Zeichen, das mich durchquert, ein Ach-so, ein Ach-ja, ein Ja-natürlich, ein So-war-das und den beglückenden Ruck des So-geht-es-weiter.

Im Gegensatz dazu gibt es nichts Leichteres, als die eigene Stadt wie ein Fremder zu durchqueren. Statt der wenigen vertrauten Anhaltspunkte muss man sich nur an das Übermaß der nie eingesunkenen Informationen halten. Anstelle der Schaufensterfront mit dem Signet über der Eingangstür an das nie wahrgenommene

Giebeldach. Statt des in großen Lettern angebrachten Namens der U-Bahn-Station das Nebeneinander nie gesehener PVC-Platten als Wandverkleidung. Wo bin ich nur? Von manchen Bäumen, Durchblicken und Straßenecken könnte ich vielleicht sagen, dass ich sie schon irgendwo gesehen habe. Aber wo und wann? Viele Einzelheiten könnte ich nicht einmal mit dem Ort, an dem ich wohne, in Verbindung bringen. Ich würde ständigen Täuschungen unterliegen. Das Gewohnheitstier, das ich bin, lässt sich nicht so leicht von seinen Wegen abbringen. Genau besehen, ist es sogar ein fast blindes und taubes Wesen, das sich in lächerlichen Verlässlichkeiten eingerichtet hat. Jeder Mensch, so kommt es mir vor, sammelt nur die bitreduzierte MP3-Variante von HiFi-Erlebnissen ein: Statt über ein informationsgesättigtes Bild zu verfügen, ergänzt er nur armselige Umriss zu einem vermeintlichen Ganzen.

### 3

Seit ich denken kann, versetzen mir die ersten Momente von Konzerten einen Stich. Gleich, ob ein Orchester auf der Bühne steht oder ein Einzelner, ob Bach gespielt wird oder Sofia Gubaidulina, ob Leonard Cohen singt oder Dianne Reeves: Ruckartig füllen sich beide Tränendrüsen, und ein wohliger Schmerz treibt mir einen Glanz in die Augen, hinter dem sich die Wassertore doch niemals öffnen. Diese anfängliche Überwältigung hat selten mit Rührseligkeit zu tun. Sie braucht nichts als die Konzentration von Musikern und Publikum auf die Sache und eine gemeinsame Anspannung, die sich nach ein paar Minuten löst.

Die Erinnerung an solche Momente verbindet sich mit manchen Stücken für immer. Henry Purcells *Dido und Aeneas* etwa, eine Oper, die ich einigermaßen zu kennen meinte, kann ich nicht mehr hören, ohne dass mir die studentische Aufführung in den Sinn kommt, die mir an einem dunklen Februartag spät im Leben den unerwarteten Eindruck vermittelte, ich hätte diese Musik nie zuvor in ihrer ganzen Pracht erlebt. Vielleicht war ich ausgehungert als sonst. Vielleicht hatte Purcell in der Kahlheit des universitären Probensaals, in dem die halbszenische Inszenierung stattfand, mit mir leichtes Spiel. Ich musste kein Wort vom ersten Chor, dem »Banish sorrow, banish care, / Grief should ne'er approach the fair« verstehen, damit er mich mit einer Macht ergriff, die mich über Wochen in einen regelrechten Purcell-Taumel stürzte. Als ich wenig später meinen Rausch mit einer opulenten, in allen Bühnenfarben leuchtenden Inszenierung verlängern wollte, blieb die Wirkung aus. Der Abend ließ mich und das Publikum kalt.

Der Dirigent Sergiu Celibidache predigte in Bezug auf Anton Bruckners symphonische Riesenschlangen gerne die Notwendigkeit, mit dem ersten Ton auch schon den letzten zu setzen. »Zeit ist,

was nach dem Ende kommt«, sagte er. Jede Entfernung vom Ausgangspunkt war für ihn der Schritt zu einer glücklichen Rückkehr. Ich glaube, dass diese zenartige Weisheit selbst für den barocken Geist einer nicht einmal vollständig überlieferten Oper wie *Dido und Aeneas* gilt. Sie braucht einen inneren Zusammenhang, der sich aus einer bloßen Abfolge von Nummern nicht herstellen lässt.

Musik aus der Konserve hat mir diese Art von Spannung nie vermittelt. Sie kann meine Stimmung verstärken und mich, wenn sie mich auf dem falschen Fuß erwischt, sogar zu Tränen zwingen. Ich bin gegen Gefühligkeit oder auch Aggressivität, der ich in jüngeren Jahren ungleich mehr abgewinnen konnte, keineswegs immun. Als Kind fühlte ich mich sogar jedes Mal erpresst, wenn ich bei einem Winnetou-Hörspiel weinen musste, das zum Tod des Helden ein von Karl May selbst komponiertes »Ave Maria« aufrauschen lässt. Eine Unterwerfung unter das abendländische Gesetz, die mir schon damals albern vorkam. »Shar-lih - ich glaube an den Heiland«, sagt der Apachenhäuptling im Beisein deutscher Siedler mit ersterbender Kraft zu Old Shatterhand. »Winnetou ist ein Christ. Lebe wohl!«

Ein großer Teil der Klangtapeten, die heute als zeitgenössische Klassik durchgehen, hat diese konditionierende Wucht, und es macht ihre Glätte nicht besser, dass Produzenten und Konsumenten darin übereingekommen sind, auf nichts anderes als die Befriedigung emotionaler Interessen zu zielen. Dann lieber gleich Filmmusiken, weil sie von vornherein in den Dienst der Affektverstärkung treten. Und doch verläuft zwischen dem, was einem bei Ennio Morricones Titelthema zu Sergio Leones *Es war einmal in Amerika* oder bei John Williams in *Schindlers Liste* selbst ohne Kenntnis der Filme nahegeht, und dem, was einem in den langsamen Sätzen von Max Bruch oder Gustav Mahler ans Herz greift, ein schmaler Grat.

Man soll dieses Baden in fremden Gefühlen, die man als die eigenen nimmt, nicht grundsätzlich verurteilen. Ihrer Wahr-

haftigkeit ist es aber zuträglich, wenn ein Moment der Brechung ins Spiel kommt: die Rauheit, die Tom Waits in Stücke trägt, die sonst in ihrer Streichersuppe ersaufen würden. Oder die kratzige Melancholie, die Joni Mitchell Vince Mendozas orchestraler Fassung von »Both Sides, Now« schenkt, drei Jahrzehnte, nachdem sie den Song mit einer glockenhellen Stimme vortrug, die von der Lebenserfahrung, die der Text behauptet, noch wenig wusste.

Anders als Leo Tolstoi, dessen Melomanie, wie Vladimir Jankélévitch in *Die Musik und das Unaussprechliche* schreibt, sich immer wieder in erbitterte Melophobie verkehrte, habe ich mich nie als Sklave der Musik gefühlt. In einem der Gespräche, die der Slavist Paul Boyer 1902 auf Tolstois Landgut Jasnaja Poljana führte und in der Pariser Tageszeitung *Le Temps* veröffentlichte, heißt es: »Leo Nikolajewitsch fühlt sich an diesem Abend erschöpft; aber er will sich nichts anmerken lassen. ›Setzen Sie sich ans Klavier, sagt er zu dem anwesenden Musiker, ›und spielen Sie uns etwas Chopin.« Tolstoi lauscht wortlos, ganz bezaubert von diesen traurigen oder leidenschaftlichen Melodien, die er mit Inbrunst bewundert; dann, als der Pianist die Ballade No. 4 beendet, füllen sich seine Augen mit Tränen: ›Ah, das Tier, ruft er aus; und unerwartet erhebt er sich und nimmt am Kartenspieltisch für Vint Platz, jenem furchterregenden russischen Whist, dessen Verwickelheiten schon mehr als einen guten französischen Willen entmutigt haben.«

Tolstoi wurde nie los, was er den neurotischen Gattinnenmörder Posdnyschew, den Protagonisten seiner *Kreutzerersonate*, schon Jahrzehnte zuvor aussprechen ließ: »Es heißt, die Musik erhebe die Seele – Unsinn, Lüge! Sie wirkt überaus stark, gewiss – ich spreche von mir –, doch von einer seelischen Erhebung ist bei ihrer Wirkung nicht im Geringsten die Rede; sie wirkt auf die Seele weder erhebend noch niederdrückend, sondern erregend. Wie soll ich es Ihnen sagen? Die Musik zwingt mich, mich selbst und das, was

meine Wirklichkeit ist, zu vergessen, sie versetzt mich in eine andere Wirklichkeit, die nicht die meine ist; ich habe unter dem Einfluss der Musik den Eindruck, dass ich etwas fühle, was ich im Grunde genommen gar nicht fühle, etwas begreife, was ich nicht begreife, etwas vermag, was ich nicht vermag.«

Musik wirkt in dieser Hinsicht wie Malerei. In beiden Fällen geht es um eine Erfahrung, die einem sowohl allzu nah zu Leibe rückt und deshalb nicht als Ganzes in den Blick gerät, als auch sich dauerhaft entzieht und höchstens als unwillkürlicher Abdruck bewahren lässt – unter Umständen in Tränen. Ich entsinne mich, wie der Erzähler von Ben Lernalers Roman *Abschied von Atocha*, ein amerikanischer Dichter von zweifelhaftem Talent, den Madrider Prado besucht und dort einen Mann beobachtet, der vor Rogier van der Leydens *Kreuzabnahme* in Tränen ausbricht. Angesichts seiner eigenen Fühllosigkeit, die auch die Poesie einschließt, fragt er sich, ob es sich um eine besonders tiefe Form der Kunsterfahrung handle oder um einen mitgebrachten Kummer, der nur einen winzigen Auslöser brauchte.

In seinem Buch *Pictures & Tears* dekliniert James Elkins durch, warum Menschen vor Gemälden weinen, und verwandelt die unterschiedlichen Faktoren in lebendige Geschichten. Tränen im bloßen Angesicht von Farben. Tränen im Angesicht von chromatischen Wellen. Tränen im Angesicht einer weinenden Madonna. Und weil Elkins mit einem Besuch in der Rothko Chapel in Houston, Texas, beginnt, wo 14 großformatige Werke von Mark Rothko in einem keiner Konfession zugedachten Meditationsraum hängen, schlägt er insgeheim auch den Bogen zur Musik: Morton Feldman hat der Kapelle eine seiner betörendsten Kompositionen gewidmet, die halbstündige *Rothko Chapel* für Sopran, Alt, gemischten Chor, Celesta, Viola und Schlagzeug.

Im Gegensatz zur Musik offenbart sich Malerei allerdings nicht in einem Schöpfungsprozess, den Musiker und Zuhörer gemeinsam immer wieder neu vollziehen. Man mag ein Gemälde zum



ersten Mal sehen und es geduldig in seinen Details entdecken müssen, aber es ist fertig in der Welt. Man tritt ihm als Anderer gegenüber, während Musik das rein Gegenständliche aufzuheben trachtet.



## 4

In meinem Leben gibt es Gitarrentage, und es gibt Klaviertage. Genau genommen eher Wochen oder Monate. Manchmal kommt es mir sogar so vor, als hätte ich eines der beiden Instrumente für immer verloren. Ich spüre dann nicht nur die auf unterschiedliche Weise steif gewordenen Finger, in mir wächst eine regelrechte Unlust, zu meinen alten Routinen zurückzukehren. Die Gitarre verweigert sich dabei ausdauernder als das fast immer willige Klavier. In dringenden musikalischen Fragen konsultiert man eben schnell mal die übersichtliche Ordnung der Tasten.

Wenn man die mechanischen Distanzen vergisst, leistet es auch bei schlechter motorischer Kondition beim Fabulieren oder dem Blick in eine Partitur bessere Dienste als die körperliche Unmittelbarkeit der Gitarre. Sie ist dem Klavier allerdings durch die Formbarkeit des einzelnen Tons überlegen. Bessere Pianisten können das Instrument singen lassen, aber auch mittelmäßige Gitarristen können mit dem Vibrato der linken Hand spielen, für das Nylonsaiten empfänglicher sind als Stahlsaiten. Auch die Anschlagsvarianten der rechten Hand, der Daumen, der sanft auf der nächsthöheren Saite landet, der Wechselschlag von Zeige- und Mittelfinger, der je nach Nagellänge mehr oder weniger brillante Klänge erzeugt, oder die nach Größe, Material und Stärke unterschiedenen Plektren, die je nach Entfernung zum Steg den Ton metallischer oder holziger erscheinen lassen, sind mit den pianistisch dosierbaren Kräften nicht zu vergleichen. Wo beim Klavier das Vergnügen eher darin besteht, harmonische Räume zu öffnen, legt man man bei der Gitarre eher den einzelnen Ton unters Mikroskop und sieht der Saite, die ihn erzeugt, beim Schwingen zu.

Es gibt allerdings jene erwähnten Taubheitstage und Unempfindlichkeitsphasen, an denen mir Musik völlig unzugänglich

bleibt. Hilfesuchend klopfe ich an ihre Türe, hinter der das liegt, was mich sonst rettet, aber ich finde keinen Einlass. Gerade in den Momenten, in denen ich sie am dringendsten bräuchte, will auch sie nichts von mir wissen. Was ich auch auflege, egal, wie ausgiebig ich über meinen Instrumenten brüte - ich bleibe in meiner Gleichgültigkeit gefangen. Und je gereizter ich darauf warte, dass ihr Widerstand erlahmt, desto tückischer erfasst mich ein Gefühl von Ekel. Ich bin in solchen Stunden unberührbar für jede Kunst, weil ich mich als derjenige, der über sich hinauszugelangen versucht, nicht nur vor der Musik, sondern vor mir selber ekle. Ich scheitere an meiner eigenen Begrenztheit, Grenzen, an denen ich rüttle, Grenzen, die ich in glücklicheren Stunden sogar verschieben kann, um mich als beweglich wahrzunehmen, Grenzen, die sich mit denen anderer überschneiden, mich aber nicht von der Notwendigkeit entbinden, mich innerhalb der eigenen einzurichten.

Wenn ich so tief im Lärm eines Tages festsitze, der sich in nichts anderes verwandeln lassen will, hilft nur sofortige Betäubung. Ein Glas Wein oder eine ausgiebige Fernsehduche zwischen allen Kanälen bergen die Chance, mich aus meinem Stupor herauszuführen. Ich muss das, was mich in seiner sinnlosen Gleichgültigkeit im Griff hat, so lange mit noch mehr Sinnlosigkeit nivellieren, bis ich auf dem Meer dieser Gleichgültigkeit das Unbedeutende wieder vom Bedeutenden unterscheiden kann. Es ist dies keine absolute Hierarchie der Dinge, sondern es ist die Rückkehr in meine mehr oder weniger persönliche Ordnung, in der sich auch das eigentlich Unvereinbare in seiner Besonderheit zeigt. Gereinigt, wie ich mir vorkomme, kann ich dann sogar Gefallen an Dixieland oder Schlagern finden.