

Peter Ablinger

AUSDRUCK / SONATE

Das Nachdenken über das Thema *Ausdruck* hat ein paar Dinge verändert bei mir, oder zumindest zurechtgerückt. Ich hätte nicht gedacht, daß ich mit Ausdruck allzu viel am Hut habe. Kaum hatte ich aber begonnen meine eigenen - überraschend reichhaltigen - Notizen, die sich über die Jahre hin angesammelt hatten, vor mir auszubreiten, war klar, daß ich das Thema nicht mit wenigen Anmerkungen wieder ad acta legen würde können¹. Ich stelle nämlich fest, daß es in einem wahrnehmungstheoretischen Sinn gar nichts anderes gibt als Ausdruck, daß es aber infolgedessen - gerade wegen der umfassenden Bedeutung von Ausdruck, umso wichtiger ist, verschiedene Abgrenzungen vorzunehmen, und zwar einerseits zum weit verbreiteten, rhetorischen Ausdrücken und zur Ausdrucksmusik hin; aber auch zur diametral entgegengesetzten Vorstellung von Klang als Objekt und der darauf aufbauenden Idee eines intentions- (und also ausdrucks-) freien Agierens à la Cage.

Dies ist aber kein Text *gegen* etwas. Kein Text gegen Expression. Keiner gegen Intentionlosigkeit. Zwar ist *Nein* zu sagen, der - evolutionär gesehen - menschlichste, geistigste, abstrakteste Vorgang überhaupt. Es geht aber nicht um Verweigerung. Es geht eher um eine höhere Form der Affirmation, die bereit ist, die Dinge hinter sich zu lassen. Dabei soll eine allzu geradlinige Cage-Nachfolge die Skýlla meines Textes sein, und Charybdis wäre dann die Nachfolge der klassisch-romantischen Ausdrucksrhetorik. Daß mich dabei Skýlla allein sechs Mann kosten kann, ist das Risiko, das ich eingehe.

Zwei Arten von Klang

Auf den ersten Blick gibt es Klang in zwei verschiedenen Existenz-Modi: einmal als *gegebenen*, und dann als

¹ Die Notizbücher, auf die hier zurückgegriffen wurde, datieren bis in die frühen 80er Jahre zurück, insbesondere das *Figuren*-Kapitel. Einige meiner Themenstränge wären bestimmt wissenschaftswürdig, aber der Text ist kein wissenschaftlicher - auch wenn er linearer angeordnet ist, als die meisten meiner sonstigen Texte. Ich habe auch keinesfalls recherchiert, welche Vorarbeiten es schon gibt, die erwähnte Literatur besteht aus - sagen wir - zufälligen Begegnungen. Der Text dokumentiert, was mir irgendwann wichtig war oder noch ist, aber auch, was mir nach wie vor im zeitgenössischen Diskurs über Musik unterrepräsentiert, wenn nicht teilweise geradezu *verdrängt* erscheint.

intentionalen, oder gestalteten. Der gegebene Klang ist vereinfacht gesagt der uns umgebende: das physikalische Objekt (Cage). Der intentionale Klang ist dann der an uns gerichtete: Klang als Ausdruck einer Intention (Schoenberg).

Auf den zweiten Blick verdampft die scheinbare Objektivität des Unterschieds zwischen *dem was uns passiert*, und *dem was uns gesagt wird* zu einer Unterscheidung im Bereich subjektiver Wahrnehmung. Es hängt allein davon ab, ob wir in der jeweiligen Situation die Intentionalität eines Klanges aufzudecken imstande sind. Denn tatsächlich ist der gegebene Klang nur einer, dessen Intention (und in gewisser Weise: dessen Sprecher) wir nicht erkennen oder aber ignorieren oder ablehnen. Aber selbst die Ablehnung ist Intention. Und ohne die Intention nehmen wir rein gar nichts wahr. Autoverkehr ist uns eine Äußerung der bedrohlichen Umwelt, eine Symphonie dagegen eine Äußerung zum Zweck ästhetischen Genusses. Beide, Genuß wie Bedrohung sind - gut spinozistisch gesagt - Leiden². Wir erleiden sie beide, wenn auch unterschiedlich konnotiert. Die Konnotation mag unterschiedlich sein, die Notwendigkeit zur Konnotation aber ist in beiden Fällen Voraussetzung zu deren Wahrnehmung.

Aus der Perspektive des Begriffs „Ausdruck“ können wir sagen, daß es keinen Klang gibt, der *für uns* nicht Ausdruck (von etwas/für etwas) wäre. Klang ohne Ausdruck gibt es nicht. Und das trifft als Prinzip auf jede Art von Wahrnehmung zu.

„Wherever I went, I listened to objects“, sagte Cage. Es ist bekannt wie sehr ihn das Problem der Isolierung der Klänge verfolgt hat. Nur als ganz und gar voneinander isolierte, wären Klänge frei von jeder Beziehung, und erst damit ihr Fürsichsein, oder ihr Objektstatus gewährleistet. Die Ästhetik der amerikanischen 60er Jahre (und mit ihr John Cages) bauen darauf auf, daß es Objekte *gebe*, und daß sie eine bestimmte Eigenschaft *hätten*. Cage selbst hat uns aber auch wissen lassen, wie ganz und gar er an dieser Isolierung gescheitert ist, und die Klänge ihm unweigerlich wieder „zur Melodie wurden“, mit anderen Worten eine Beziehung zueinander herstellten. Tatsächlich gibt es keine Objekte, sondern nur unser Verhalten, das etwas in unseren Augen zum Objekt macht. Den Klang als Objekt gibt es nicht. Klänge existieren nur als Relationen; als Relationen untereinander, aber vor allem als Relationen zwischen uns und den Klängen. Und es waren ausgerechnet zwei Komponisten aus seinem nächsten Umfeld, Tenney und Lucier, die Cage mit der Wirklichkeit der von ihm bekämpften Relationen konfrontiert haben. („Relationalität“ war ein Kampfbegriff der amerikanischen 60er Jahre-Kunst und Synonym für deren vermeintlichem Hauptfeind: das alte, in tausenderlei Beziehungen und Traditionen verstrickte,

² Spinoza, Die Ethik, Stuttgart, 1977.

irrationale, metaphysische und als solches zu überwindende Europa.) Mit Tenney, der in „Critical Band“ die beobachterabhängigen Beziehungen zwischen Klang und Hörer thematisierte, stritt er sich über einen Begriff von „Harmonie“, für welchen Tenney einstand und den Cage anfangs als weiteren, dem relationalen Denken zugehörigen ablehnte. Oder Lucier, der ausgerechnet eine Relation, nämlich die Beziehung zwischen zwei Tönen zu seinem Lieblingsgegenstand erwählte, indem er eben diese Beziehung als deutlich vernehmbares drittes Element, nämlich als Schwebung, in einer nichtendenwollenden Anzahl von Stücken und Installationen vorführte. Die Schwebung ist genau das, was in den beiden sie hervorbringenden Tönen selbst gar nicht vorhanden ist, sie ist das, was *entsteht*, präziser Ausdruck einer Beziehung.

Mit dem Geist (und mit dem Ausdruck) ist es ebenso. Wir meinen der Geist sei im Kopf. Aber Geist ist *nicht da*. Geist gehört nicht zu dem, was nicht (*nur*) ist. Geist ist das, was *entsteht*, wenn das-was-ist eine Beziehung aufnimmt zu einem anderen Seienden. Geist entsteht aus Relationen, so wie die Schwebung aus zwei benachbarten Tönen. Das hab ich bei Maturana³ gelernt.

Frei ist, wer keine Wahl hat. (Bei Kitarō Nishida heißt es so: Der vor eine Wahl gestellte Wille hat bereits seine Freiheit verloren.) – Zum Konzept der Intentionslosigkeit.

Folgerichtig gedacht ist es ja, wenn in jenen US-amerikanischen 60er Jahren (genauer eigentlich 50er bis 70er) unter der Annahme von Objekten, und Klängen als Objekten, also Dingen, die von uns unabhängig existieren könnten, ein Individuum, welches diese Objekte hervorbringt, als entbehrlich erscheinen mußte. – Nicht also das Hervorbringen (von Kunst, von Objekten, von Produkten, Konsumgütern) schien entbehrlich, sondern das mit allzu vielen unkontrollierbaren Eigenschaften ausgestattete Individuum.

Als historisch wirksamer Schachzug gegen die auratische Aufgeladenheit von traditionellen Kunstvorstellungen, gegen Geniekult und Kunstrausch sowieso, aber vor allem gegen jene klamm und eng gewordene Kunstauffassung, welche vom die Gesellschaft überragenden Künstler-Individuum geprägt war, ist das aus dem Buddhismus importierte (Nono sagte: „kolonialisierte“) Konzept der Intentionslosigkeit ganz sicher anzuerkennen, und die Unmenge an – wenn schon nicht befreiten Klängen (siehe weiter unten), so doch befreiten Künstlern und seit Anfang der 60er Jahre explodierenden künstlerischen

³ Humberto Maturana, Der Baum der Erkenntnis, Bern, 1987.

Findungen in der Nachfolge Cages⁴ ist selbst ihre eigene Würdigung. Und schließlich war sie die dringend benötigte Gegenposition zur in Darmstadt ausgerufenen Stunde Null, die nie und nimmer eine war, und wo gleich hinter den „Structures“ von Boulez schon wieder die alte Rhetorik und Expression in den Stücken sich breit machte. Denn auch wenn diese Aspekte nie Teil eines nachhaltigeren Diskurses wurden, wie die den Diskurs fast ausschließlich beherrschenden und geradezu in den Rang von Erlösern erhobenen seriellen Strukturgenerierungsmaschinen, so ist „Gruppen“ doch zuerst einmal ein hochexpressives Werk, vom Pathos der europäischen 60er Jahre-Orchestermassen ganz zu schweigen. Die Regression der Neuen Einfachheit der 70er schließlich machte nur sichtbar, was als Verdrängtes ohnehin nie aufgehört hatte: die Kontinuität von Ausdrucksmusik im klassisch-romantischen Verständnis. Das Konzept der Intentionlosigkeit machte also Sinn in Bezug auf eine bestimmte kulturhistorische Stufe, Intentionlosigkeit hatte apotropäische Wirkung.

Kann man sagen, daß die Gefahr vorüber ist? Kann man heute Intentionlosigkeit von einer anderen Seite betrachten?

Eine Zeitlang habe ich darüber nachgedacht, den „Autor“ quasi zu entfernen, und alle Werke nur mehr anonym zu veröffentlichen. Aber den Autor derart vor dem Werk zurücktreten zu lassen, hieße das Werk zu verabsolutieren – fast zu vergöttlichen –, als etwas das keinen Bedingungen und Hervorbringungsmechanismen mehr unterläge! Also quasi *Acheiropoietai* („nicht von Menschenhand gemacht“, so hießen jene byzantinischen Ikonen, die nicht der Hand eines menschlichen Malers sondern, einem göttlichen Geschehen zugeschrieben wurden, – zum Zwecke der Erhöhung ihrer Autorität natürlich). Ich bleibe also lieber dabei die Arbeit zu signieren – nicht aus Eitelkeit, sondern um der Relativierung willen. Um damit zu sagen, die Arbeit ist a) „von jemand“, b) „unter bestimmten Umständen“ und c) „gemacht“.

Das *Acheiropoietai* erlaubt demnach einen Zusammenhang herzustellen zur Cage'schen (und post-Cage'schen) Intentionlosigkeit bzw. der Substituierung personenbezogener

⁴ Schematisierend könnten wir einerseits von einer Schoenberg- andererseits von einer Cage-Nachfolge sprechen. Letztere zählt nach wie vor zu den wichtigsten Einsprüchen gegen die Ausdrucksmusik und die (auf Schoenberg gründende) europäische Fortschreibung *klassischer* Voraussetzungen; zu ihr zählen die die äußersten Grenzen des Reduktionismus abtastenden Komponisten der Wandelweiser-Gruppe um Antoine Beuger, Michael Pisaro und Jürg Frey, als auch eine junge US-amerikanische Komponistengeneration (z.B. Bill Dietz, Matthew Marble, Doug Barrett, u.a.), welche unter Auslassung der Schönberg-Darmstadt-Komplexitäts-Tradition einen Ansatz verfolgt, der, auf dem von Cage vorgegebenen Pfad der Satie-Dada-Unbestimmtheit-Fluxus-Linie fortschreitend, nach Aktualisierungen und Hinterfragungen avantgardistischer Konzepte sucht.

Entscheidungen durch Zufallsprozesse oder andere Strategien der "Offenheit". Das Nebeneinanderhalten von frühem Christentum und Cage (etc.) offenbart das Problem, das beide "Kulturen" mit dem *Bild* haben. (Und „Bild“ ist immer das Menschenbild, entweder als Bild vom Menschen, oder als vom Menschen gesehenes Bild, als das also, worin wir uns wiederfinden; ist immer – und selbst im „Abstrakten“ – das Konkrete, die Relation, die Melodie.) Das Problem äußert sich in einem widersprüchlichen Hang zum Ikonoklasmus⁵, den aber weder frühes Christentum noch Cage wirklich durchhalten können, um statt dessen sich der Macht der Bilder über die Hintertür eines uralten, in beiden dieser Kulturen angewendeten Tricks zu unterwerfen: Sie akzeptieren das Bild unter einer Bedingung, nämlich der, daß es nicht von Menschenhand gemacht, sondern außer- (bis über-) menschlicher Herkunft ist, daß die Bilder entweder von Gott selber hergestellt oder vermittelt sind, oder ihnen kein (oder nicht zu viel) menschlicher Eigensinn, menschliche Intention und individuelle Autorschaft zu Grunde liegt. Der angestrebten Entwertung des Autors folgt, wie erwähnt, umgekehrt proportional die Aufwertung und Auratisierung des Werkes bzw. seiner Herstellungsprozesse (bzw. des "Konzepts", des "Konzeptionellen").

Zufall und Intentionslosigkeit, und die Aufwertung des Prozesses sind dennoch ein erster Schritt. Sie bedeuten eine Öffnung gegenüber dem In-Sich-Geschlossenen (dem „Absoluten“) des Werks. Der notwendige zweite Schritt aber klingt wie das Gegenteil des ersten. Er entsteht aus der Identifizierung des wahrnehmenden, konkreten Individuums und dessen Intention, ohne welche keine Wahrnehmung denkbar ist. Das Werk – ob es nun (beabsichtigten) Zufall mit einschließt oder nicht – erfüllt sich erst/entsteht erst in der Intention des Wahrnehmenden: Im Zwischenraum zwischen (Kunst-)Objekt und Wahrnehmung. Und Wahrnehmung ist immer Sache eines konkreten Individuums, das zu konkreter Zeit in konkretem kulturellem Kontext seine Intention auf etwas richtet. Wogegen diese Wahrnehmung selbst nur bedingt (– zu einem geringen Anteil) individuell zu nennen ist, denn die Wahrnehmung des Individuums ist immer geprägt von ihrem Kontext, der Kultur der das Individuum entstammt und einer Menge anderer über-individueller Bedingungen – die dann auch dafür verantwortlich sind, daß es zwischen der Wahrnehmungsintention des Einzelnen und der Schaffensintention des Künstlers noch eine Relation, fast eine Kommunikation geben kann. Ich sage „fast“. Denn die vielleicht wesentlichsten – oder mir kostbarsten – Aspekte von Kunst funktionieren nicht nach dem Sender-Empfänger-Modell von Botschaften. Höchstens vielleicht, wenn wir die Kausalkette

⁵ Siehe dazu: Hans Belting, *Bild und Kunst, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991; und zum Thema Bilderverbot und Musik: Christian Scheib und Sabine Sanio (Hrsg.): *"Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik"*, Pfau-Verlag, 2000.

umkehren – was natürlich streng verboten ist! – und den Künstler zum Empfänger, den Wahrnehmenden aber zum Sender machen. Höchstens also, wenn der Empfang, die Empfänglichkeit, die Fähigkeit, sich selbst zur Membran zu machen und in Schwingung zu geraten, die eigentliche Botschaft ist. Wenn die Botschaft keine weitergegebene Information (Festlegung, Faktum), sondern die Infragestellung des Faktischen und die Aufweichung des Gefestigten ist. Wenn also vom Künstler nichts weitergegeben wird (keine Daten), sondern im Rezipienten eher etwas wie ein neuer/unentdeckter Sinn sich öffnet (etwas, das selbst Daten produziert – so, als würde er eine für den Wahrnehmenden neue Software anwenden), und diese Öffnung Platz schafft für Empfindungen (Sinnesdaten), die dann schon viel eher, als das Kunstwerk selbst, die Gestalt einer Information, einer Sendung, annehmen können.

Klang *ist* also Ausdruck. Ausdruck einer Relation (zwischen uns und den Klängen). Das spricht aber noch nicht für eine Ausdrucksmusik im klassisch-romantischen Sinn. Daß es diese nach wie vor gibt, tendiere ich als Erbe oder Altlasten unserer westlichen, auf unbegrenzte Ich-Entfaltung ausgelegten Tradition hinzunehmen. So wie ich auch Verkehrslärm (als Altlasten einer auf Ausbeutung und unbegrenzter Expansion angelegten Weltordnung) hinnehme: kritisch eben. Ausdrucksmusik ist wie der freie Autoverkehr an die freie Individualität geknüpft, an die Prämisse, daß da jemand spricht und der stillschweigenden Zumutung, daß es dafür gefälligst eine Zuhörerschaft geben soll, die das Sprechen oder den Autoverkehr schweigend hinnimmt, an die Trennung in Lautsprecher und Masse (Schafe).

Lautsprecher und Schafe. – Sprachlosigkeit. – 1440 – 1989.

Aber was bedeutet *Sprachlosigkeit* als Haltung in der Musik, als Haltung *der* Musik? Was und wie ist eine Musik zu der *das Sprechen* gar nicht gehört, eine Musik, die sich selbst nicht als sprechendes Ich denkt?

Wahrscheinlich ist das alle Musik außer der europäischen Kunst-(Schrift-)Musik zwischen 1440 und 1989 (Dabei ist 1440 ein beliebiges Datum der Dufay-Zeit und 1989 der Tod Nonos). Hauptkennzeichen des sprechenden Ichs ist *das Espressivo*. Davon ausgehend lassen sich außer dem größeren Teil europäischer Kunstmusik auch manche Folklore-Formen wie vielleicht der Flamenco-Gesang, oder sogar Kunstmusiken anderer Kulturen wie die klassische nordindische Musik etwa, insbesondere die gesungene, hinzuzählen. Aber nur vielleicht. Denn vielleicht sollte man unterscheiden zwischen *espressivo* und *estatico*. Und Ekstase ist wohl der genauere Ausdruck für Flamenco oder Raga-Improvisation. Ekstase läßt sich aber nicht

mehr auf das Ich reduzieren, sondern intendiert eine Art Außer-Ich. Und die mit der Espressivo-Musik verbundene Individualisierung ist kein Zweck der Ekstase - ganz im Gegenteil. „Ich“, Individualität und Espressivo sind allenfalls das Präludium der Ekstase, deren eigentliches Ansinnen ihre Überschreitung ist.

Ein anderer Spezialfall ist das Lied. Die lyrische Gattung. Über die Art, wie Sappho gesungen hat, wissen wir nichts. In überlieferter Form besteht die lyrische Gattung als Musik erst seit dem Manierismus, als Monodie. Texte von Romanzen und Liebesliedern existieren jedoch auch aus früherer Zeit und aus anderen Weltgegenden, und verweisen auf ein Genre, das sich völlig unterschiedlich zum neuzeitlichen Europa und seiner Kunstmusik darstellt. Aber auch ohne Ortswechsel: dem Lied - vor Schubert - ist das Espressivo gar nicht eigen. Die Melodien sind unter Umständen betont einfach, betont allgemein, maximal tradiert und höchst redundant. Die Musik erscheint hier - wie so oft - eher als konservative Kraft, die die Liebesthematik als ewige Wiederkehr des Gleichen erfaßt und in rituelle Bahnen lenkt. Und selbst Schubert erzielt noch aus der Ungleichheit von höchster Liebesnot im Text und vorgeblichem Archaisieren der Melodik (- genau genommen war es die Erfindung einer Archaik bzw. die Fiktion einer Geschichte des Volksgesangs, die sich da abspielte) sein ganz besonderes - von Mahler wieder aufgegriffenes - Timbre, eine Art nicht espressiven Espressivos, welches gewissermaßen aus der Differenz von potentiell destabilisierender, die individuelle Entfaltung einfordernder Liebesthematik und einer an ewige Ordnungsschemata gemahnenden Musik resultiert. Selbst also das Liebesthema führt noch nicht zwangsläufig zum Espressivo, zum unbedingten Ich. Der Popsong amerikanischer Bauart etwa ist prinzipiell episch bzw. bezieht seine Erneuerung aus der Spannung von erzählendem Duktus und strophischem Korsett (z.B. Bob Dylan, Randy Newman) und ist im gewissem Sinne daher sogar ein Beispiel von Nicht-Ich-Musik. Und natürlich gibt es auch zwischen „1440 und 1989“ Nicht-Espressivo-Musik in Europa, sogar in der notierten Musik, z.B. im Tanz (- bevor bei Mahler und Ravel selbst der Walzer zu etwas wird, wovon ein Ich meint, uns Nachricht geben zu müssen, anstatt ihn einfach zu tanzen).

Und wo bleibt die Nicht-Ich-Neue-Musik? - Satie, Hauer, Varèse, ... - aber mit letzterem wechselt bereits der Kontinent: US-Amerika, das Land der ungehemmtesten Entfaltung von Individualmythen ist auch das Land mit einigen der charakteristischsten Beispielen für deren Überwindung: z.B. Feldman, La Monte Young, Ashley (wieder das Epische!).

Daß wir es umgekehrt bei den seriellen und postseriellen Werken durchwegs mit einer Art Expressionismus zu tun haben, sollte auch gar nicht verwundern, stammt das serielle - als

das die motivische Arbeit ablösende - Denken doch selbst vom Expressionismus (Schoenbergs) ab, und nicht etwa von einer Art musikalischem Konstruktivismus - auch wenn Webern jahrzehntelang in diese Richtung hin mißinterpretiert wurde. Ganz anders als das an den Grundfesten der Malerei rüttelnde Gestaltungsprinzip der Serie in der bildenden Kunst von Monét bis Warhol, beschränkte sich das serielle Prinzip der Musik auf die Funktion eines Tongenerators, der dem auf diese Weise entlasteten Komponist erlaubte, sich in die individuelle Entfaltung aller im damaligen Diskurs gar nicht enthaltenen Parameter zu stürzen, was aber zumeist nur bedeutete, die Bedingungen dieser Parameter, nämlich die Bedingungen des Konzerts, der klassischen Instrumente, und die Bedingungen des Komponistseins überhaupt, unhinterfragt im Dunkeln, sprich: im Althergebrachten zu belassen. Lachenmann etwa, der sich selbst gern in der Rolle des Revolutionärs vorführt, hat vielleicht in keinem einzigen seiner bekannteren Werke diese Grundbedingungen jemals überschritten. Das „Setting“ einer Lachenmann-Aufführung, das klassische Instrumentarium einschließlich Dirigent, das Verhältnis von Komponist und Interpret, die akustischen Ansprüche an den Konzertsaal, die Funktion der Partitur, die Rolle der Zuhörer, und schließlich wohl auch das künstlerische Selbstverständnis, ist ziemlich genau das gleiche wie - sagen wir - zur Beethoven-Zeit. Daß auf diese Weise sozusagen *trotzdem* höchst spannende Werke entstehen können, sei nicht abgestritten. Es geht hier aber gerade darum, ein paar blinde Flecken in der Selbsteinschätzung der Neuen Musik Europas ans Tageslicht zu bringen.

Der Expressionismus ist nach wie vor die bestimmende Kategorie des zeitgenössischen Mainstream-Komponierens. Und damit niemand sagen kann, er gehöre nicht dazu, hier meine Definition vom Mainstream. Die ist ganz einfach, und benötigt keine ästhetischen Kriterien: Dazu gehört nämlich alles, was sich für die bürgerlichen Konzertsäle und -programme eignet, und für die zumeist klassischen Instrumente, und akademisch ausgebildeten Instrumentalisten, in einer mehr oder weniger komplexen Notation im Fünflinien-System komponiert ist. - Nur zur Klarstellung, oder zur Identifizierung des hier schreibenden Individuums: Auch ich selbst habe viele Stücke komponiert, die in die Kategorie *Mainstream* fallen, und ich möchte die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Kontext auch gar nicht missen - und vor allem nicht den hohen Grad an Ausdifferenzierung in der Zusammenarbeit mit den Instrumental-Virtuosen dieses Genres - auch wenn mir der traditionelle Kontext keinesfalls genügt, auch wenn selbst meine „pragmatischsten“ Stücke selten vergessen, eine gehörige Portion Widerstand gegen jenen Kontext mitzutransportieren, für den sie gemacht wurden. Es ist mir, im Gegenteil, eine der leidenschaftlichsten Aufgaben, gerade *innerhalb* dieses Kontextes dasjenige zu formulieren, was über ihn hinausweisen

oder ihn öffnen könnte⁶. Schließlich: mit der Offenheit ist es wie mit der Freiheit. Sie existieren eigentlich gar nicht. Nicht als Sein, nicht als Zustand. Ihr einzig Fruchtbare, ihr Glück, ist immer nur der Prozeß der Öffnung oder Befreiung selber, und nie der darauffolgende *Zustand* der Freiheit oder Offenheit, die - so scheint mir - schlichtweg nicht zu haben sind.

"Es ist für den kultivierten Menschen schwer zu glauben daß seine Art der Wahrnehmung von Musik in der Tat die niedrigste Stufe der erhabenen Möglichkeiten darstellt, die der Musik innewohnen." (Hatim el-Askari)

Der Letzte in der Reihe authentischer Expressionisten⁷ ist vielleicht Spahlinger. Auch Spahlinger hat außerordentliche Stücke geschrieben, nicht auf Grund, sondern *trotz* seiner kritischen Haltung. Und zwar auf Grund seiner *Wut*, die die kritische Distanz ständig fassungslos werden läßt bzw. riskiert. Die Wut ist bekanntlich blind. Und - ohne etwas mystifizieren zu wollen - es bedarf einer eigentümlichen Blindheit, einem Nicht-Wissen, das die Voraussetzung ist, um im künstlerischen Bereich den entscheidenden Punkt zu treffen.

Die Blindheit. - 3 Aspekte des Kunstschöpfungsprozesses. - Ein Tanz.

Der Künstler bzw. der Kunstschöpfungsprozeß hat es mit 3 verschiedenen Aspekten zu tun, die auch 3 Aspekte sind, die der Künstler ständig mehr oder weniger im Auge zu behalten sucht. Intention (1), Methode (2), Ergebnis (3). Mehr oder weniger: Denn tatsächlich ist es niemals möglich alle 3 gleichzeitig zu haben. Höchstens 2 gleichzeitig. 1 Aspekt bleibt immer verdeckt - auch wenn ich ständig die Paare/Partner wechsle, mal 1+2, mal 1+3, mal 2+3, - immer bleibt entweder 3, 2 oder 1 unterbelichtet: "Die Verwandlung (2) der Subjektivität (1) in etwas Gedankliches (3) trennt die Absicht (1) des Urhebers vom Resultat (3), auch wenn der Urheber immer noch etwas mit dem Resultat zu tun hat. Das "Wie" (2) ist gerade die von Psychoanalyse und Kunst behandelte Frage."⁸ Tatsächlich läßt sich keiner der 3 Aspekte fixieren, ohne die Kunst dabei zu liquidieren. Wenn ich die Intentionslosigkeit konsequent zu Ende verfolgen möchte, werde ich zu gar keinen Werken (oder werkähnlichen) Lösungen kommen, sondern in der Intention und Potentialität gefangen bleiben.

⁶ - Eine Operation die übrigens als *Apostrophe*, als die *Hinwendung an andere als die bisher Angesprochenen*, beschrieben werden kann (siehe den Abschnitt über rhetorische Figuren, weiter unten).

⁷ - was aber bei weitem nicht heißt, daß nach ihm das Thema erledigt wäre. Im Gegenteil: Der Expressionismus ist weiterhin das - statistisch gesehen - häufigste Erscheinungsmerkmal einer zeitgenössischen Partitur.

⁸ Mieke Bal, *Kulturanalyse*, FfM, 2006; S.190 (Nummern von mir)

Wenn ich aber die Methode fixiere, lande ich unversehens auf der Akademie; - das ist, wie eine Kontrapunktschule schreiben. Und schließlich, wenn ich nur das Resultat, die Wirkung im Auge behalte, entsteht im harmloseren Fall etwas, dessen ganze Intention auf das Künstler-Sein-Wollen beschränkt bleibt oder aber berechnetes Kalkül ist, wie es etwa in verschiedenen kommerziellen Branchen der Fall ist (Filmmusik, Werbung, Pop), wobei es natürlich, gerade in der bildenden Kunst auch genügend Beispiele dafür gibt, daß die "harmlosere" und die kommerzielle Variante zusammenfallen. Mieke Bal spricht in dem Zusammenhang davon, "daß einerseits der Gedanke des Urhebers im Bild enthalten ist und daß andererseits der Urheber nicht ganz Herr der Sache ist - weder im Hinblick auf den Gedanken selbst, noch im Hinblick auf die Verwandlung, durch die er hervorgebracht wurde."⁹ ... und auch nicht im Hinblick auf die Intention, wie ich als Drittes hinzufügen würde. Auch die Intention ist etwas, das nicht einfach da ist, sondern sich erst im Laufe des Prozesses des ständigen Platzwechsels zwischen Intention - Methode - Resultat herauskristallisiert, um oft erst *nach* Fertigstellung der Arbeit in den *program notes* zu sich selbst zu gelangen, also keineswegs dasjenige ist, was einfach am Anfang steht. Hier wie anderswo gilt: Es gibt keinen Anfang. Der Anfang ist die Mitte. Oder: der Anfang ist der nachträglich verfaßte Mythos, die Narration des in eine Sukzession gebrachten Schöpfungs-Tanzes mit seinen ständigen Partner-Wechseln.

***„Wisse führwahr: Ganz still zu stehen und so lang wie möglich, das ist dein Allerbestes“ (Meister Eckhart).
- Anders ist das Andere nur, wenn es nicht
symmetrisch ist. - Ein bißchen Affektenlehre.***

Etwas für oder gegen den Ausdruck zu sagen, wäre gleich dem Eingeständnis, daß man eine Wahl hat. Daß man den Ausdruck nach Belieben entweder einsetzen, steigern oder auch „dämpfen“ und weglassen kann, wie das auch tatsächlich in den klassischen Rhetorikschulen unter dem Begriff der Affekte gefordert und gelehrt wird. Beliebigeres Beispiel aus einem Buch über musikalische Rhetorik: „Die führnehmsten Affekte, welche man erregt sind: Liebe, Haß, Zorn und Mitleiden, Freude und Betrübniß, Furcht und Hoffnung, Zuversicht und Verzweiflung, Scham und Ehrbegierde, Reue und Frohlocken usw. Eben dieselben müssen auch bisweilen gedämpft werden.“¹⁰ Das ist dann auch jene Kategorie von Ausdruck, auf welche - so möchte das aufgeklärte Bewußtsein gerne denken - leicht verzichtet sein, die eigentlich lediglich historisches Interesse verdienen

⁹ Mieke Bal, Kulturanalyse, FfM, 2006, S.191.

¹⁰ Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Hildesheim, 1941, von Hans-Heinrich Unger, der hier wiederum Gottscheds „Grundriss zu einer vernunftmäßigen Redekunst“ von 1730 zitiert.

sollte. Daß sie aber tatsächlich etwas mit dem bereits identifizierten Expressionismus der zeitgenössischen Musik zu tun hat, auch oder gerade weil heute niemand mehr Rhetorik lehrt, kein Komponist, kein Musikwissenschaftler je auf sie zu sprechen kommt, sie also zum Verdrängten und Unbewußten des zeitgenössischen Komponierens gehört, und in der Folge davon ein Komponist nach der anderen in ihre vielgestaltigen Fallen tappt, gerade das macht es erforderlich, sich noch ein wenig mit der scheinbar so antiquierten Rhetorik zu befassen. Auch ist ihre Verdrängung gar nicht erst mit der Neuen Musik entstanden, sondern in ihr wird lediglich fortgeführt, was schon mit der Autonomie-Behauptung und der angeblichen Absolutheit der klassisch-romantischen Instrumentalmusik überdeckt werden sollte: daß nämlich Sonate und Sinfonie nichts anderes, als die mimetische Nachgestaltung einer Rede sind, - was ja genau die Voraussetzung war dafür, daß sich die (deutsche) Instrumentalmusik gegenüber der (französischen/italienischen) Worte-vertonenden behaupten und - wenn auch erst im 20. Jahrhundert - sogar durchsetzen konnte. Zwar wird der Sonatenhauptsatz gern mit der Dialektik in Zusammenhang gesehen, aber kaum mit der Rhetorik bzw. letzteres nur in Bezug auf gelegentliche Interjektionen oder ein paar ausschmückende (und das heißt nach klassischem Kanon dann auch schon: entbehrliche) Einzelheiten, und nicht auf das Ganze der Sonate im Sinne eines sie erst eigentlich Konstituierenden, Voraussetzenden. Die Instrumentalmusik der letzten 250 Jahre ist in summa aus einem Tauschgeschäft hervorgegangen: Wortvertonung wurde eingetauscht gegen das Versprechen, daß auch nicht ein einziger Ton der Sonate etwas anderes als die Rede meine, daß nichts in ihr einfach sein könne, was es ist, sondern jedes Detail auf das Außerhalb eines logisch nachweisbaren Zusammenhangs (- die „motivische Arbeit“ der klassisch-romantischen Zeit; später dann die darauf gründende und zum kompositorischen Ethos gewordene, serielle oder post-serielle Durchstrukturierungs-, bzw. Rechtfertigungsarbeit jeden musikalischen Details), auf ein Sprechen somit, und die Vorstellung eines Redners verweise. „Absolut“ ist das weiß Gott nicht. Um wie viel mehr die Musik erst *nach* dem Barock Sprachcharakter angenommen hat (im Vergleich zu einer Fuge etwa, oder einer Suite) ist wenig reflektiert. Die Rhetorik einer Bach-Kantate (also sprachgebundener Musik) nachzuweisen, scheint ein beliebtes Hobby zu sein. Auf Grund der spätbarocken Häufigkeit musikalischer Rhetorik-Schriften wird im Allgemeinen mehr die diesen Schriften vorangegangene als die nachfolgende Zeit mit Rhetorik identifiziert: Was für ein Fehler! Denn tatsächlich verhält es sich wohl eher so, daß, was hinsichtlich der rhetorischen Ausdifferenzierung des musikalischen Gestus bei Carl Philipp Emanuel Bach (- selbst Autor einer Rhetorik-Schrift) noch deutlich die Emphase des Neuen und oft genug wahrhaft experimentellen Charakter verrät, in der Wiener Klassik bereits zum Selbstverständlichen und Vorausgesetzten

gehört, und damit die Vorstellung, daß *Musik zu sprechen habe*, so weit in Fleisch und Blut übergegangen war, daß sie sich gar nicht mehr in einem Konkurrenzverhältnis oder sogar Legitimationsnotstand zur sprachlichen Rhetorik sehen mußte, wie noch in den vorausgegangenen Traktaten zur musikalischen Rhetorik. Das gravierendere Versäumnis für uns Heutige liegt dabei im konsequenten Ausblenden der *Folgen* der zugrundeliegenden Fehleinschätzung, die Nichtwahrnehmung der Auswirkungen, die ein solches Konzept von Instrumentalmusik auf unsere Gegenwart hat. Während wir nämlich von Reihen und Techniken, von Strukturen und Prozessen, von Chaostheorie und computergestütztem Komponieren, und von was-weiß-ich-noch-alles gesprochen haben, übersahen wir, daß das, was unsere Musik vor allem anderen ausmachte und am meisten von anderen Musiken unterschied, gerade die in ihr wirkende Rhetorik und die Vorstellung vom sprechenden Ego war. (Daß ich gerade ins Passiv übergewechselt bin, ist vielleicht nur frommer Wunsch.) Dabei sind etwa die Unterschiede zwischen verschiedenen Komponisten der gleichen stilistischen Phase (seriell, postseriell, minimalistisch...) durchaus über die verschiedenen - wenn auch unbewußten - Vorlieben für bestimmte Figuren zu erfassen - und vielleicht gerade über diese. Denn daß es einen Zusammenhang zwischen Rhetorik und Stilistik gibt, daß die Stilistik die Rhetorik der heutigen Zeit sein könnte, wurde auch im Umfeld der französischen Strukturalisten¹¹ mit ihrem seit Roland Barthes¹² wiedererwachten Interesse für die Rhetorik reflektiert.

Die Metapher ist dabei vielleicht die einzige der rhetorischen Figuren, deren Bedeutung für die zeitgenössische Kunst- und Musikproduktion akzeptiert und anerkannt ist. 2004 etwa war die Metapher Festivalthema des Musikprotokoll im Steirischen Herbst¹³. Den meisten anderen Figuren dagegen sind vermutlich noch keine Festival-Ehren zugute gekommen, obwohl sie es durchaus verdienten. Nehmen wir z.B. die Pausenfiguren, die ganz bestimmt die auffälligste Eigenschaft im Spätwerk Nonos darstellen - um damit auch einen der eindrucksvollsten Rhetoren unseres Zeitalters zu nennen. Die klassische Rhetorik hält dafür bereit: Die Aposiopesis (das Verstummen), die Abruption (das plötzliche Abbrechen), die Ellipse (die Auslassung, das Verschweigen), die Distinctio (Interpunktio, Zäsur) - es gibt wahrlich eine die Sprache, das Reden über Musik außerordentlich bereichernde Vielzahl von Pausenfiguren: Ein Werkzeug liegt also bereit, die Unterschiede verschiedener Arten von Stille zu erfassen! Weiters die Suspiratio (Atemzäsur), die Tmesis (Zerschneidung) oder die Dubitatio (der Zweifel): durch die sie charakterisierende Häufigkeit großer Pausen, durch das

¹¹ siehe: Jaques Dubois, Allgemeine Rhetorik, München, 1974

¹² Roland Barthes, Rhétorique de l'image, 1964

¹³ vgl. auch die dazu erschienene Textsammlung „Übertragung-Transfer-Metapher“, Sabine Sanio, Christian Scheib, Bielefeld, 2004

Zerschneiden und Zerdehnen des Zusammenhangs, durch Stillen und Fermaten ist letztere die den anderen Pausenfiguren übergeordnete Figur des späten Nono. (Da ich schon einmal, 1992 über dieses Thema referiert habe, erlaube ich mir, den folgenden, das Vorangegangene fortführenden Einschub aus dem Referat von damals.¹⁴) Die Pausen und Fermaten der "Dubitatio" durchlöchern nicht nur die Aktivität des Spielers. Durch die entstehenden Öffnungen dringen, aus einer tiefer liegenden Schicht, Momente des Innehaltens des Komponisten bei der Arbeit, Momente der Arbeitszeit selbst. In jedem Fall geht es um Verhältnisse zur Zeit, nicht zur abstrakten, gemessenen, sondern zur Lebenszeit, genauer: zur Anwesenheit. Das trifft auf den musikalischen Zweifel ebenso zu, wie auf dessen Gegenteil, die alles hinwegraffende Gebärde. Höchste Eile oder Verlangsamung bis zum Stillstand sind die Pole, an denen sich musikalische Imagination reibt, die sie immer weiter hinauszuschieben sucht, so als wollte sie sie durchstoßen, um einzudringen in ein Land hinter dem Horizont, in dem die Gegensätze aufgehoben sind und Geschwindigkeit und Langsamkeit gleichermaßen ihren wohldefinierten Ort gefunden hätten wie in dem Brecht-Vierzeiler aus dem Schweyk, in dem es heißt:

*Eil, Liebster, zu mir, teurer Gast
Wie ich kein teuern find.
Doch wenn du mich im Arme hast
Dann sei nicht zu geschwind.*

Das sind, in rhetorischen Begriffen, Ellipse und Hyperbel, die hier so unmittelbar aneinandergrenzen. Zeitraffer, und eine minimalistische Konzeption von Zeit sind gleichermaßen ins Recht gesetzt.

Das Umschlagen von einem Zustand in den anderen wird oft als Negation des vorherigen erlebt. Ein Bild wird gegen ein anderes ausgewechselt. Mich interessiert viel mehr der irrealen und außerhalb der Zeit liegende Moment des Wechsels selber: die Kante, an der zwei verschiedene und sich ausschließende Zustände aneinanderstoßen. Der Moment des intensivsten Gegenwärtigen. Das Jetzt. (Ende des Einschubs)

Selbst die grundsätzlichen strukturellen Setzungen, nicht nur eines einzelnen Stückes, sondern des Gesamtwerks eines Komponisten sind mit rhetorischen Mitteln faßbar zu machen. Nehmen wir als Beispiel den Chiasmus (die Vertauschung), und kommen wir ein weiteres Mal auf Lachenmann zu sprechen; auch er ein großer Rhetoriker, dessen Kompositionen uns einen geradezu unüberschaubaren Reichtum verschiedener Figuren vorführen, dessen Gesamtwerk aber, wie bei vielen der wirklich charakteristischen Komponistenköpfe auch, eine Art Haupt- oder

¹⁴ gehalten 1992 an der Hochschule der Künste Berlin, Institut für Neue Musik; gesamter Vortrag mit dem Titel „Vom Tun der Musik“ unter <http://ablinger.mur.at/docs/tun.pdf>

Lieblingsfigur („Jeder große Denker hat nur einen einzigen Gedanken“¹⁵), bei Lachenmann eher einem Schlüssel gleichend, aufweist. Lachenmann'sche Geräuschklänge, um derentwillen der Begriff von der "Musica Negativa" bemüht wurde, sind unter einem mehr „intentionsarmen“ Blickwinkel eher *Klänge*, als daß sie *keine* Klänge wären. Negation als Musik, und allgemeiner noch: *außerhalb von Sprache*, hat so ihre Tücken, denn nur die (Wort-)Sprache kann *Nein* sagen. In der Natur, aber auch in der Musik gibt es – ohne rhetorische Kniffe – kein Nein.¹⁶ Geräuschklänge, möchten sie auch noch so sehr Negation sein, so *sind* sie doch zweifelsohne etwas. Bei dieser Negation verhält es sich wie beim photographischen Negativ: Es handelt sich lediglich um die Umkehrung eines einzigen Parameters. Eine kleine Vertauschung. Vertauschung oder "Ersetzung", wie es Paul de Man¹⁷ nennt, ist das gemeinsame Kennzeichen aller rhetorischen Figuren. Die Vertauschung im engeren Sinn, der *Chiasmus* aber, scheint mir *der* oder wenigstens *ein* Generalschlüssel zu (und für) Lachenmann zu sein.

Die Gültigkeit rhetorischer Figuren läßt sich sogar dort feststellen, wo wir es zunächst am allerwenigsten erwarten. Zehren nicht die Homophonien Feldmans (und vieler reduktionistischer Ansätze nach ihm) von der Wirkung des *Noemas*? Die verknappte Materialdichte, unterstützt vom *Pathos* des Leisen, trägt ganz und gar die Signatur des *Noemas*, seiner immer schon als bedeutungssteigernd geschätzten Wirkung und Emphase.

Und schließlich der allen Künsten aufs Engste vertraute Anthropomorphismus; als Begriff Beachtung findet er nicht so sehr in den klassischen musikalischen Rhetorikschriften, – obwohl das gesamte Konzept der *Musik als Rede* auf ihm beruht – , dafür aber in der jüngeren, vom Strukturalismus geprägten Auseinandersetzung mit der Rhetorik¹⁸. Die für die Musik des vergangenen Jahrhunderts vielleicht einflußreichste Anwendung dieser „Figur“ findet sich gerade dort, wo man Tropen, Figuren und Rhetorik vielleicht zuletzt vermuten würde, nämlich bei John Cage, und zwar bereits auf der Ebene des Cage-schen „Elementarteilchens“, nämlich der *Klänge*, welche Cage nicht nur zu befreien antrat, als seien sie geknechtete Individuen, sondern ihre Individualität in seinen Werken organisierte als ginge es um soziale Modelle, und diese Modelle in seinen Schriften apologierte als neue und bessere Gesellschaftsordnung. Dem Anthropomorphismus der Klänge (einem Ball, der von den sozialkritischen Musikphilosophen von Adorno

¹⁵ so, oder so ähnlich in Roberto Calasso, *Ka*, FfM 1999

¹⁶ Peter Ablinger, *Vom Tun der Musik*, a.a.O.

¹⁷ Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, FfM, 1988; de Man findet Anwendungsbereiche der Figuren und Tropen sogar im Transportwesen, in der Gartengestaltung, im modernen Städtebau...

¹⁸ Paul de Man, a.a.O.; de Man untersucht hier den Anthropomorphismus anhand der Lyrik Baudelaires.

bis Metzger so gerne gespielt oder aufgefangen wurde) verdankt sich schließlich ein Großteil der Emotionalisierung unserer Ansichten über Cage, und allgemeiner über den Akt der „Befreiung“, der der Neuen Musik seit jeher als vielleicht wesentlichste Rechtfertigung diene.

Angeichts der so lange währenden Unterbelichtung der gesamten Thematik gehe ich insgesamt davon aus, daß das rhetorische Handwerkszeug erst mal ergänzt und neu interpretiert werden müßte, um heutigen Zwecken zu dienen. Aber allein schon beim flüchtigen Durchstöbern altbekannter Figuren und ihrer versuchsweisen Überprüfung auf ihre Tauglichkeit an Hand einiger Komponisten, die mir irgendwann wichtig waren, erscheinen mir gewisse Sachverhalte und Relationen in anderem Licht. Eine Erneuerung und Umwandlung der alten Figurenlehre hin zu einem Werkzeug der Struktureroassung erforderte dann auch eine Art Typologie der musikalischen Parameter. Dahin gehörte etwa die Feststellung, daß der musikalische Ausdruck - hier im engeren Sinn des *Espressivo* - eine spezielle Verbindung zur Dynamik und zu deren Modulationen aufweist - so, wie die Rhythmik eine spezielle Verbindung zur Differenz individuell/kollektiv mit sich führt; und wie Tonhöhe (oder Melodie) am ehesten den *Subtext* mitführt - dasjenige also, was zum rein Faktischen dazukommt; oder der Takt, welcher Fragen nach Gesetz und Anpassung berührt (gute und schlechte Taktzeiten; die Synkope der kolonialisierten Völker); dann noch die Artikulation, die den sozialen Code transportiert; und die Klangfarbe, die die Zugehörigkeit und Familienähnlichkeit - den „Sound“ beschreibt.

Vertiefen möchte ich in diesem Zusammenhang aber nur die Relation von Ausdruck und Dynamik, insofern sie uns zurück führt zum „Lautsprecher“ (- es wird schließlich Zeit für eine Reprise), aber auch zu einer ihr verwandten Relation - der nämlich zwischen Figur und Grund.

Figur und Grund.

Spricht man nicht sogar von der Dynamik einer Gesellschaft? Und meint man damit nicht auch die Differenz derer, die im Vordergrund agieren, im Gegensatz zu denen im Hintergrund? - also gewissermaßen Lautstärkenverhältnisse? In einer komplexer gewordenen Welt, in der die *Begleitstimmen* strukturell nicht mehr von der *Melodie* zu unterscheiden waren, war die Dynamik, und mit ihr die Möglichkeit des rhetorischen Ausdrucks an das Problem geknüpft, *den der spricht* von den *anderen* abzugrenzen, eine der Stimmen als „Hauptstimme“ hervorzuheben (siehe die Partituren der Schoenbergsschule); ganz im Gegensatz zur aus dem Geist des Dada geborenen Rebellion gegen die „Lautsprecher“, welche den Nebenstimmen, dem Nebensächlichen, den Nebengeräuschen, und allgemeiner noch, den Dingen, die

sich nicht in eine Partitur einfügen wollen, einen zentralen Platz einräumt. Die Dynamik aber verschiebt sich damit auf einen Gegensatz höherer Ordnung: einerseits die Aufteilung in Haupt- und Nebensachen, andererseits die Gleichwertigkeit aller Erscheinungen; einerseits die Hierarchisierung der Welt, andererseits die „Gleichgültigkeit“. Lautsprecher und Schafe? Dieser Gegensatz wird uns noch „einen Moment“ beschäftigen.

Da es nicht möglich ist, sich für eine der beiden Seiten zu entscheiden, ohne die jeweils andere damit in die Opposition zu zwingen, wird die Zusammenschau der beiden Seiten auch immer eine Dynamik zutage fördern, wird die Parteinahme für eine der Positionen zum Ausdruck einer Gegnerschaft.¹⁹

Gibt es, außer der die Gesamtansicht ignorierenden Selbstgenügsamkeit, einen Ausweg aus einer solchen Welt? Sucht überhaupt jemand danach? Ich glaube, es ist die Symmetrie, die es zu knacken gilt. (Anders ist das andere nur, wenn es nicht symmetrisch ist.) Ein langer Atem ist erforderlich. Um die Symmetrie brechen zu können, müssen wir sie zuerst kennen.

Betrachten wir den Unterschied vom Tun her: als einen zwischen Reden und Hören. – Zwischenräume.

Das Redner-Modell besteht einerseits auf der strikten Trennung zwischen „Redner“ und „Zuhörer“, auf dem sich aktiv in Szene Setzen gegenüber einer Masse von stummen Zuhörern, die keine andere Aufgabe hat, als den Redner mit ihrem Schweigen zu rechtfertigen, und tendenziell als manipulierbare Masse gelten, jedenfalls aber zu möglichst 100% vom Inhalt der Rede überzeugt werden soll (vgl. den klassizistischen Diskurs über den "idealen Hörer"). Jedes Prozent weniger ist gleich einem partiellen Scheitern. Erfolg ist identisch mit dem vollständigen Über-den-Tisch-Ziehen der "hörigen" Masse. Und Hörigkeit ist immer noch etwas anderes als (Auf-)Hören. Andererseits ist es aber gar nicht nur die tumbe Masse, auf

¹⁹ (Auch wenn ich weiß, daß die beiden Seiten die einer einzigen Medaille sind, so läßt sich doch kaum verbergen, daß meine Neigung, trotz intensiven Interesses für die Rhetorik, eher – wenn nicht gleich deren Überwindung, so doch zumindest der Überwindung ihrer Latenz gilt, insofern die Verborgenheit ihres Wirkens mitverantwortlich ist für die Fehleinschätzung der Neuen Musik hinsichtlich ihres tatsächlichen Neuigkeitswertes. Andererseits frage ich mich – und das nicht nur ironisch – ob nicht gerade das Konservative der Musik, und mit ihr der Neuen Musik, ihre eigentliche Qualität ist, etwas, das heutzutage, wo zu vieles zu rasch emporgehoben und wieder fallengelassen wird, zu viele Ressourcen zu schnell verbraucht werden, eine Art von Aufmerksamkeit oder Sorge verdiente, wie sonst vielleicht abschmelzende Gletscher oder aussterbende Tierarten. Voraussetzung dafür wäre aber einzusehen, daß das Neue der Neuen Musik eher eine Illusion ist, die lediglich dazu angetan ist, die dahinter wirkende Kontinuität – Cage wußte schon, wogegen er wettete! – und damit aber auch ihr Erhaltenswertes zu verbergen.)

die in diesem Modell Zwang ausgeübt wird, der Redner selbst ist Opfer dieser Struktur. Denn stärker noch als der Zwang zum Zuhören ist der Zwang zum Reden. Die immer schon bereit stehende Maschinerie braucht ständig neues Futter. Obwohl das auf das Medienzeitalter insgesamt zutrifft, verliere ich die Musik dabei nicht aus dem Auge: Die gefräßige Maschine besteht hier aus Akademien, Orchestern, Streichquartetten, Festivalveranstaltern etc., und die Nötigung ist der Zwang ein Stück von 15 Minuten Dauer für klassische Instrumente zu komponieren, das zwischen anderen 15-Minuten-Stücken anderer Komponisten aufgeführt werden kann, auch das ein Zwang zum Reden, ein Zwang zum rhetorischen Kontext (oder Kontest!). (Natürlich wird dieser Zwang in der Form einer freundlichen Einladung ausgeübt, vielleicht sogar bezahlt, aber immer mit der nicht ausgesprochenen Drohung im Hintergrund, daß bei Nichteinhaltung der Bedingungen der „Maschine“, bei Verweigerung der Futterlieferung, diese einen ganz einfach verschmähen und damit aus den dominantesten - wenn auch längst nicht immer künstlerisch interessantesten - Bereichen des Musikbetriebes ausschließen könnte.)

Oder, um die Geschichte vom Reden wieder auf allgemeinerer Ebene und von einem weiterspinnen zu lassen, dem das Reden vom Reden viel besser stünde: „Das Problem besteht nicht darin, die Leute zum Reden zu bringen, sondern ihnen leere Zwischenräume von Einsamkeit und Schweigen zu verschaffen, von wo aus sie endlich etwas zu sagen hätten. Die Mächte der Unterdrückung hindern die Leute nicht am Reden, Im Gegenteil, sie zwingen sie dazu. Wohltat, nichts zu sagen zu haben - denn nur so kann sich etwas Rares oder Seltenes bilden, das es ein wenig verdiente, gesagt zu werden.“ (Gilles Deleuze). - Einsamkeit und Schweigen sind schon ganz gut. Das Problem dabei: woher nehmen und nicht stehlen? Das Problem, mit dem wir konfrontiert sind, ist, daß in jeglicher vorstellbarer Einsamkeit *der Text* noch lange nicht schweigt: Jener Text, der *uns* schreibt und denkt Tag für Tag, Minute für Minute, und der - alle Institutionen hin oder her - die eigentlichste und umfassendste aller Hörigkeiten darstellt. Gegen die Hörigkeit aber hilft nur das Hören! Wem, wie mir, die Möglichkeit, mittels buddhistischer oder sonstiger Praktiken und Meditation das Aussetzen des inneren Monologs zu erreichen, verwehrt ist, dem bleibt immer noch das Hören. Ich scheue mich kein bißchen, dieses alternativ dazu als Übung zu empfehlen, einfach da, wo man gerade ist, zu hören, auf das, was gerade ist. Ich kenne keine wirkungsvollere Unterbrechung unserer dahinratternden Gedankenrädchen, nichts, was uns so unmittelbar in die Gegenwart befördert, statt uns im endlosen Konjunktiv unseres inneren Argumentations- und Redestroms zu belassen.

Dem Konzept der Unterbrechung aber, dem Austritt aus der Gefolgschaft der Kultur der Redner, der Pause, dem Schwarzfilm, vielleicht sogar der Kommunikationsverweigerung,

korreliert eine Musik, die nicht das Gehörte zu seinem wichtigsten Gegenstand hat, sondern den Hörer; eine Musik die die Eigenbeteiligung des Publikums erfordert, die diesem mehr als nur einen einzigen Weg der Wahrnehmung und Interpretation offen läßt, und die unterschiedlichen Wege selbst bzw. die verschiedenen Blickwinkel auf die jeweilige Klangarbeit bis hin zu deren Infragestellung anbietet. Eine Musik, oder besser eine *Hörkunst*, die die Praxis und Einübung einer diversifizierten Wahrnehmung für wichtiger hält als das Vorgeführte (- das Werk). Eine Art "angewandter" Kunst, in der der aktivste Teil nicht das Werk, sondern das Publikum ist; wo das Werk etwas ist wie ein Wahrnehmungsforum, ein Wahrnehmungsort, an welchem die vorgeführte Kunst nur Rahmen, Architektur und Anlaß für eine Auseinandersetzung und Begehung des einzelnen ist. Eine Konzertform, die sich *als solche* erst gar nicht erfüllt, um statt dessen im Unerfüllten Freiräume für Fragestellungen aufzumachen, und bei welcher gegebenenfalls das Scheitern nicht mit dem Nicht-Überzeugthaben beginnt, sondern mit der Unterlassung, das Publikum nicht in unterschiedliche Individuen mit diversen Meinungen aufgefächert zu haben - inklusive der Ablehnung -, es statt dessen passiv (- oder *im Passiv*) gelassen und einfach nur Erwartungen erfüllt zu haben. Das Nicht-Erfüllte ist dabei der Geste einer Einladung gleichzusetzen, die die Erfüllung nicht als Happy End vorführt, sondern als Horizont der Eigenbeteiligung erahnen läßt, als Anwendung, als angewandte Kunst²⁰. Und die Anwendung, unser Gebrauch, ist der Ausdruck für die *Beziehung*, die wir eingehen zur jeweiligen Kunstgestalt, während diese Beziehung wiederum jene andere, allgemeinere Art von *Ausdruck* ist, die zwar das Reden und die Subtilitäten einer zweieinhalbttausendjährigen Kunst der Rhetorik keineswegs gänzlich ausschließen muß, zumindest aber nicht zwingend auf die Über-Redung angewiesen ist, um als *erfolgreiche* Beziehung gelten zu können.

Auf das aus der Kommunikationstheorie stammende Redner-Empfänger-Modell kann also dankend verzichtet werden. Kommunikation ist Spam. Kommunikation ist eine Seuche, ein Virus. Und die von ihr massenweise distribuierte Information ist genau das, was Nachdenklichkeit, Kritik und Aufklärung nachhaltig verhindert. Denn für alle diese drei Tugenden benötigt es einen Moment des Innehaltens, welcher durch die Informationsflut systematisch, absichtlich und konsequent verunmöglicht wird. Kommunikation ist das Gegenteil von Kunst. Kunst wird genau in dem Maße „kommunikativ“, in dem sie Kultur wird, daher: musealisiert wird, popularisiert wird, institutionalisiert wird, historisiert wird. Kunst ist aber genau darin das Gegenteil von Kultur und Kommunikation, als sie das eigentlich *Unvermittelte* ist. Jener tiefere Sinn von

²⁰ siehe dazu: Hans Belting, Gibt es eine Ausstellung von Kulturen?, in: Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg 2005.

Kommunikation dagegen, dessen Bedeutung für jedwedes Individuum ich keineswegs abstreiten will, betrifft nicht den Austausch von Informationen, sondern läßt sich, trotz aller an der Oberfläche ablaufenden „Informationsübermittlung“, auf unmittelbare Orientierung und Selbstvergewisserung zurückführen - in der Art alltäglicher Handy-Benutzung etwa: Sie ist natürlich älter und grundsätzlicher als jedes moderne Massenmedium und unterscheidet sich in nichts vom „Piep“ eines Küken, auf welches das Huhn „Gack-gack“ antwortet, was soviel heißt wie „hier bin ich, wo bist du?“, und „ich bin da, mach dir keine Sorgen“.

Erfahrung oder Erzählung. - Das "Ich".

Es geht um den Unterschied, ob ich Ihnen einen Stuhl anbiete, Ihnen also das Erlebnis darauf zu sitzen selbst überlasse, oder ob ich Ihnen eine *Darstellung* eines Stuhles gebe, eine Abbildung, eine bestimmte Perspektive, die ja nur die meine sein kann, Ihnen also keinen Stuhl, sondern meine Wahrnehmung eines Stuhls überlasse. Der Unterschied heißt also: eine Erfahrung anbieten oder die Geschichte einer Erfahrung nacherleben. Interessant ist dabei - und das ist jetzt der Punkt, der die Sache auch so komplex und letztlich unentscheidbar macht -, daß wir meist die Geschichte intensiver erleben als die unmittelbare Erfahrung. Der Grund dafür: in der Geschichte ist die Erfahrung bereits versprachlicht und das Maß der Versprachlichung gleicht dem Maß der (Nach-)Erlebbarkeit, wogegen die *unvermittelte* Erfahrung - symmetrisch dazu - in gerade *dem* Maße wirkungslos an uns vorübergehen kann, wie sie eben *nicht*-sprachlich ist. (Mit Sprache ist hier auch Bild-, Ton-, Körper-, Symbolsprache etc. gemeint.) Denn die Versprachlichung ist eine Leistung - die Leistung, die genau das Menschsein ausmacht - und nicht nur: Auch das Geschichten-Wiedererleben ist Menschsein. Somit: beides, die Versprachlichungs-Arbeit (: sich einen Weg durch den Dschungel schlagen) als auch der Geschichte zuhören (: den vorgebahnten Weg abwandern) - beide sind "Mensch".

Mehr Tautologien.

(Gedanken beim Betrachten der Felsbilder im Valcamonica, Lombardei ...) Die ersten Äußerungen des Menschen waren Hand- und Fußabdrücke. Äußerungen, im wörtlichen Sinn von *Ent-Äußerungen*, von *Sich-etwas-gegenüber-stellen*. Danach kamen die Götter, Sonnensymbole, Oranten etc. Im „gleichen“²¹ Moment, wo der Mensch, in Form seiner Sterblichkeit, sich seiner selbst

²¹ Die zeitliche Gleichheit ist hier natürlich nur eine „biblische“ Metapher in der Art eines Schöpfungstages; denn natürlich ist der erwähnte „Moment“ eine ganze Epoche mit all ihren Ungleichzeitigkeiten...

bewußt wurde, entstand das Bedürfnis, etwas von sich zurücklassen zu können, und sei es nur ein Fußabdruck, etwas, das sagt: „Ich war hier“. Und vermutlich ist die komplexeste und ausdrucksgeladenste Mahler-Symphonie, - auf den äußersten Punkt gebracht -, nichts anderes als so ein Fußabdruck, so ein „Ich war hier“, pure Selbstbehauptung eines Ichs. Da aber eine Kunst ohne so ein Ich, Kunst ohne Autor wohl nie konsequent zu Ende zu denken sein wird bzw. von purer Natur, also nicht-versprachlichter Un-vermitteltheit, nicht zu unterscheiden wäre, bleibt dieses „Ich war hier“ auch noch den „altruistischsten“, den entpersonalisiertesten Konzeptkünsten oder solchen Ansätzen eingeschrieben, die den Rezipienten selbst zum Hauptakteur ihrer Kunst machen.

Die unterschiedlichen Formen des „Ich war hier“ nennen wir Intelligenz. Und menschliche Intelligenz wiederum ist *Ausdruck*. (So wie ja auch Wahrnehmung und Ausdruck bereits ein Identitäten stiftendes Paar sind). Die Feststellung einer Tatsache oder die Wahrnehmung eines Eindrucks ist bereits eine Interpretation, ein Ausdruck unseres Vermögens zu begreifen oder ein Dokument unserer Sensibilität, unseres Wahrnehmungsvermögens, welches seine Gegenstände interpretiert im Sinne unserer kulturellen Prägung und individuellen Reaktion. Die im angelsächsischen Raum so beliebte Idee nicht zuerst von uns geschaffener „Facts“ funktioniert so nicht, die Vorstellung einer von uns unabhängigen Objektivität des Wahrgenommenen ist passé. Fast tautologisch formuliert: Ausdruck ist der Ausdruck unseres geistigen Vermögens. (Alle wirklich essentiellen Aussagen haben tautologische Struktur, so wie das Leben selbst tautologisch ist, seinen Sinn in der Selbsterhaltung, der Reproduktion des Lebens erfährt.) Und umgekehrt formuliert: Jede geistige Manifestation ist Ausdruck. Jede Wahrnehmung, Beobachtung, jede noch so objektiv gedachte Feststellung und erst recht jede auf Wahrnehmung und Beobachtung gründende Darstellung, Reaktion, Vermittlung, Interpretation solcher anscheinender Basisdaten - all das sind nicht nur Dokumente und Manifestationen unserer Beziehung zu *etwas*, sondern vielleicht sogar unserer *Konstruktion* von etwas - Mitteilungen eines Spiegels, der in erster Linie Aussagen über uns selbst trifft und dessen Reflexionsvermögen in Bezug auf Tatsachen und „Wirklichkeit“ vielmehr ein Wunschdenken wiedergibt, als daß wir von Wirklichkeit wirklich ausgehen könnten. Und diese Rückbezüglichkeit aller unserer Wahrnehmungen und Äußerungen ist denn auch der Grund, warum Wahrnehmungen und Äußerungen so ganz und gar kulturell geprägt sind und letztlich in kulturellen Kategorien wie der der Rhetorik erfaßt und beschrieben werden können (oder müssen), weswegen auch die scheinbar anti-rhetorischsten Haltungen *gerade als solche* wieder rhetorisch sind.

Die Frage bleibt uns also erhalten: Was ist Kunst (- im Gegensatz zu Kultur und persönlicher Prägung, etc.)? Wobei es

hier nicht - wie nirgendwo sonst in diesem Text - um eine Beantwortung dieser (rhetorischen) Frage geht, sondern darum, ob sie (die Kunst) die Chance hat, dieser Beantwortung zu entkommen. Kunst wäre dann das Entkommen selbst. Und, ob nun erfolgreich oder nicht darin (- eine Beantwortung könnte ja nur in *kulturellen*, also Kunst-fernen Kategorien erfolgen), die Vorstellung allein der *Möglichkeit* eines solchen Entkommens ist immer noch dasjenige, was den Raum des Denk- oder Empfindbaren am weitesten öffnet, und gleichzeitig eine Art von Öffnung, die, wenn sie nicht schon selbst Kunst sein sollte, ihr vielleicht doch am nächsten kommt.

So. Ich höre jetzt einfach auf. Meinen Schlußsatz habe ich ja schon längst aufgesagt: Er findet sich irgendwo auf halbem Weg, in der Mitte dieses Textes.