

Idealismus der Schwärze

Replik auf Christoph Haffter

LEON ACKERMANN

Unter dem Titel »Harmlos ist nicht harmlos. Klaus Lang und die konservative Revolution« hat Christoph Haffter an diesem Ort (*Positionen*-Heft #138) eine grundsätzliche Kritik der Musik Klaus Langs formuliert, die im Wesentlichen auf deren »Harmlosigkeit« abhebt: »Langs Stücke klingen nicht aggressiv, muten einem nichts zu, überanstrengen uns nicht, aber sie wenden sich auch nicht hermetisch ab. Die minimalistischen Bewegungen liegender Akkorde laden vielmehr zu verträumter Kontemplation ein. [...] Ähnlich wie bei Georg Friedrich Haas kann die Musik Langs [...] dur-moll-tonal gehört werden, ohne im eigentlichen Sinne kadenzharmonisch verfasst zu sein. Diese nur scheinbare Rückkehr zur vertrauten Harmonik verleiht der Musik eine Harmlosigkeit, welche den neo-romantischen Werken der Postmoderne abging. Umgekehrt hat jenes Unvertraute, dass Lang zart in die Texturen einarbeitet, nicht die Wirkung einer Verfremdung: Es darf, aber muss nicht vernommen werden.«¹ Zu guter Letzt münde diese musikalische Harmlosigkeit in die Befriedigung einer »Unterwerfungslust«, die sie »in die Nähe jener faschistischen Bewegungen, die unsere Zeit prägen«, bringe. Letztere Volte schlägt Haffter vermittelt der Kritik einer zeitdiagnostischen Selbstdeutung des Komponisten aus seinem Essay *Rückkehr des Handwerks* aus dem Festivalkatalog von Wien Modern 2022, auf die ich am Ende dieser Replik zurückkommen werde.

1 Positionen
#138, S. 22

I. Idealismus der Schwärze

Ein belesener Mensch wie Haffter wird seine Kritik der Harmlosigkeit im Bewusstsein des philosophischen Horizonts verfasst haben, in dem schon Theodor W. Adorno ihr eine sinistre Dynamik abgelesen hatte:

»Es gibt nichts Harmloses mehr. Die kleinen Freuden, die Äußerungen des Lebens, die von der Verantwortung des Gedankens ausgenommen scheinen, haben nicht nur ein Moment der trotzigen Albernheit, des hartherzigen sich blind Machens, sondern treten unmittelbar in den Dienst ihres äußersten Gegensatzes. Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt; noch das unschuldige Wie schön wird zur Ausrede für die Schmach des Daseins, das anders ist, und es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält.«²

Die *Minima Moralia*, aus der diese Zeilen stammen, schreibt Adorno in den 1940er Jahren im US-amerikanischen Exil. Sie reflektiert die historische Erfahrung der gescheiterten kommunistischen Weltrevolution, die zeitgenössische Erfahrung des europäischen Faschismus und deutschen Nationalsozialismus, und jene Unmöglichkeit einer Lehre vom richtigen Leben unter den Bedingungen des Kapitals in seiner nachbürgerlichen

In einer Zeit, in der aber anders als in Adornos
Tagen schon die bloße Existenz von so etwas wie
Avantgarde zutiefst fragwürdig ist, verstellt solche
Verdinglichung noch ihre Möglichkeit.

Ära, die er gemeinsam mit Max Horkheimer nach der Rückkehr ins Nachkriegsdeutschland als »verwaltete Welt« auf den Begriff bringt. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen und eben im Geiste seiner Kritik des Harmlosen beschreibt Adorno später in seinen ästhetischen Arbeiten das »Ideal der Schwärze«³ als wesentliche Qualität der avantgardistischen Kunst seiner Epoche:

»Um inmitten des Äußersten und Finsteren der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.«⁴

Dem Historischen Materialisten Adorno freilich wäre es im Traum nicht eingefallen, aus einem Ideal, das er als wirkliches Moment der ästhetischen Praxis seiner Gegenwart abliest, ein ›Ideal‹ in dem sentimentalischen Sinne zu zimmern, in dem man es von außen an jede beliebige

² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, GS 4, S. 26

³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 66

⁴ Ebd. S. 65

Realität halten kann, um dann empört ihre mangelnde Übereinstimmung beklagen zu können. Avantgarde lässt keine positive Bestimmung zu, nicht einmal die der Schwärze. Sofern Negativität im weitesten Sinne ihr Wesen ausmacht, ist das keine inhaltliche, sondern eine formale Bestimmung. Dass sie in sich negativ verfasst ist, dass sie also nichts als die Selbstkritik und Krise der Kunst ist, schließt gerade die Unmöglichkeit jeder äußerlichen Fixierung ein. Heinz-Klaus Metzger hat diesen Zusammenhang einmal in die unübertroffen dialektische Formulierung eines »objektiven geschichtlichen ›Stands‹ des musikalischen Materials, der die [...] Absenz eines solchen objektiven Stands ist«⁵ verdichtet.

Einer Musik nun vorzurechnen, sie trete weder als aggressive Zumutung noch als hermetisches Rätsel auf, fixiert den Begriff der Avantgarde willkürlich auf einer vergangenen historischen Stufe und verdinglicht sie zu einem Stil. In einer Zeit, in der aber anders als in Adornos Tagen schon die bloße Existenz von so etwas wie Avantgarde zutiefst fragwürdig ist, stellt solche Verdinglichung noch ihre Möglichkeit. Wer den historischen Abgrund zwischen Adorno und uns nicht wahrnimmt, denkt die Kunst unter Bedingungen, die es schlicht nicht mehr gibt. Weder die Gesellschaft noch ihre Subjekte sind mehr die, denen Adorno sich gegenüber sah. Auch was man als Harmlosigkeit beschreiben mag, nimmt darin eine andere gesellschaftliche Stellung ein. Auf die disparaten Trümmer kulturindustriellen Schutts und aufgeschnappter Talking Points, aus denen unsere heutige Subjektivität aufgeschüttet ist, mit tiefschwarzer Schockgeste einzudreschen, auf dass sie der dräuenden Katastrophe gewahr würde, liefe unweigerlich Gefahr, so altbacken und präntiös daherzukommen wie das Wort ›dräuend‹.

Es wäre überdies eine völlig redundante Übung, wo einen heute keine noch so hermetische Musik über das geschichtliche Schicksal der Sprache

Die panische Fixierung auf das Spiegelspiel staatlicher Politik scheint schließlich noch denen den unreglementierten Gedanken zu vergällen, die von Berufs wegen gelehrte Bücher über Kant, Adorno und Marx schreiben. Dagegen repräsentiert die »verträumte Kontemplation«, die Haffter jener sinistren Harmlosigkeit zieht, allemal das Bessere.

so sehr erschrecken könnte wie eine beliebige Unterhaltung unter Kommiliton:innen; wo nicht einmal die verstümmelten Subjektstümpfe des Beckett'schen Theaters – vielleicht die schwarze Kunst *par excellence* – einen auch nur halb so sehr das Entsetzen lehren könnten, wie die Leere der Augen eines beliebigen Gegenübers in der U-Bahn.

Die Katastrophe muss überhaupt niemandem zu Bewusstsein gebracht werden, die Katastrophe ist allgegenwärtig, sie wird vielmehr ohne

⁵ Heinz-Klaus Metzger, »Die geschichtliche Wahrheit des musikalischen Materials«, in: *Musik wozu*, S. 140

Unterlass über alle Kanäle lustvoll proklamiert und mit dem penetranten Appell zur Selbstmobilisierung zugunsten der staatlichen Schutz- und Trutzprogramme verbunden, der bloß die zeitgenössische Form der Aufforderung zum vorbehaltlosen Mitmachen beim konformistischen »Demokratentum innerhalb der Grenzen des polizeilich Erlaubten und logisch Unerlaubten«⁶ ist. Die panische Fixierung auf das Spiegelspiel staatlicher Politik scheint schließlich noch denen den unreglementierten Gedanken zu vergällen, die von Berufs wegen gelehrte Bücher über Kant, Adorno und Marx schreiben. Dagegen repräsentiert die »verträumte[] Kontemplation«, die Hafter jener sinistren Harmlosigkeit zeilt, allemal das Bessere. Wenn sich überhaupt eine notwendige Bedingung für avantgardistische Kunst formulieren ließe, dann wäre es heute zunächst die Weigerung, sich diesem aktivistischen Imperativ zu fügen. Gunnar Hindrichs hat den Aktivismus und seine musikalische Ausdrucksform einmal treffend mit Noam Chomsky folgendermaßen bestimmt:

»Aktivismus, definiert einer seiner langjährigen Wortführer, besteht im Beurteilen und Bewerten, im Überzeugen und Organisieren, nicht aber in der Machtergreifung und Herrschaft. Diese Praxis ist in die musikalische Produktion eingegangen. Deren Erzeugnisse beurteilen und bewerten die politische Lage, wollen wohl auch überzeugen und zum Organisieren beitragen, enthalten sich jedoch der Agitation zur Herrschaftserlangung und verbleiben im Vorraum der politischen Macht. Dadurch haben sie die inwendige Politik autonomer Werke durch die auswendige Politik aktivistischer Kompositionen ersetzt.«⁷

Dass Hafter, der in seiner Promotionsschrift gerade den Versuch unternimmt, den notwendigen Zusammenhang von ästhetischer Autonomie und gesellschaftlicher Heteronomie der Kunst zu begreifen, in seiner Kritik unmittelbar heteronome Maßstäbe an Langs Musik anlege, kann man ihm nicht zum Vorwurf machen. Er behauptet nicht, es solle die Musik statt Harmlosigkeit Antifaschismus verbreiten, sondern es befriedige Langs harmlose Musik immanent ein faschistisches Bedürfnis. Zum Vorwurf zu machen ist ihm allerdings, dass seine Kritik sich im »sentimentalischen Grundverhältnis« des Aktivismus bewegt, »dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit«.⁸ Kunstkritik hat auch ihre eigene Autonomie zu behaupten, indem sie ästhetische Wirklichkeit gedanklich durchdringt, d.h.: ihre Notwendigkeit begreift. Stellt sie sich zu dieser Wirklichkeit ins Verhältnis der Hegel'schen »schönen Seele«, die der schlechten Wirklichkeit stets nur das abstrakte Sollen eines von Wirklichkeit unbefleckten Ideals entgegenhalten kann, entmündigt sie sich selbst, das heißt dann: Sie verzichtet auf ihre eigene Wirklichkeit. Zuzugestehen ist, dass Kritik, die wie auch immer vorsichtig an der Idee der Utopie festhält, ein sentimentalisches Moment nicht ganz abstreifen können wird. Sie hätte es einerseits zu würdigen, in dem sie diese Idee wenigstens ernst genug nimmt, um sie nicht an den staatstragenden Aktivismus auszuliefern. Sie hätte es andererseits zu entschönen, indem sie ihre Konsequenzen mit soviel Ernst wie Fantasie in der Sache selbst entfaltet – in ihr verweilt und sich in ihr vergisst, statt je schon über sie hinaus zu sein.

6 Karl Marx, *Kritik des Gothaer Programms*, MEW 19, S. 29

7 Hindrichs, »Musikalischer Aktivismus und Engagement«, in: *Musik und Ästhetik*, Nr. 92, S. 26/27

8 Hindrichs, S. 29

(A)

coelum obscurum.

$\text{♩} = 54$ *legatissimo*

f1 *ppp* *vibr.*

english horn

cl1 *legatissimo* *ppp*

pn *accel* *ppp* 3 3

ped sempre al fine

pc *always let ring* 5 *rit* *vib* *ppp* 3

camp *ppp*

vl *always: legatissimo, sul tasto* *ppp* *gliss.*

va *always: legatissimo, sul tasto* *ppp* *gliss.*

vc C5 *ppp*

f1

ob

cl1

pn 3 3 *accel* 5

pc 3 3 3 3 3 3 *rit* 3 3 3

vl

va *gliss.* *gliss.* *gliss.*

vc G3 G3 *ppp*

II. Zur Musik Klaus Langs

Dass Langs Musik nicht breitschultrig mit avantgardistischer Geste auftritt, dass sie das Zertrümmern überkommener Selbstverständlichkeiten nicht zu ihrer Aufgabe macht, dass ihre Oberfläche nicht von Schwärze geschlagen ist, ist zunächst eine Banalität. Ihr Gestus ist einer der Behutsamkeit, die vorsichtige, infinitesimal kleine Bewegung ist das Prinzip ihres Fortgangs. Der Beginn des Ensemblestücks *coelum obscurum* (2019) mag das verdeutlichen.



coelum obscurum
(2019)

Es geschieht in diesen ersten sechs Takten nichts anderes als der Schritt von *e* über *f* nach *g* im gesamten Ensemble. Die Art und Weise wie da aber zaghaft ein Instrument nach dem anderen den einen Ton für den nächsten aufgibt, macht die Rede vom diskreten ›Schritt‹ schon fragwürdig. Man hört viel mehr so etwas wie ein zeitlupenhaft gedehntes Ineinanderschleifen der Töne. Als sei dem Subjekt dieses Klangs noch der einfache Sekundschritt eine zu grobianische Verhaltensweise, fließt die Komposition im ersten Teil derart als stetig sich verändernder – und zugleich unverkennbar *ein* Klang bleibender – Ensembleklang durch den Tonraum, ohne eindeutige Konturen oder Zäsuren, in jeder Hinsicht im Fluss. Das gleiche Prinzip gilt auch für die rhythmische Schraffur dieses Prozesses in Klavier und Schlagwerk, deren Tonrepetitionen sich kontinuierlich in Gegenbewegung zwischen verschiedenen Notenwerten befinden, was sie geisterhaft zwischen Puls und Textur vagieren lässt. Alle in der Partitur angegebenen Tonhöhen und -dauern bezeichnen eigentlich nur verschwindende Orientierungsmomente in einem einzigen, stets changierenden Kontinuum. ›Musica non facit saltus‹ könnte das Motto dieser Musik frei nach Leibniz heißen (›die Musik macht keine Sprünge‹). Die Idee des kleinsten Übergangs beherrscht jede einzelne Dimension. Es gibt virtuell nur Übergangsmomente, sodass man gleichsam ein Bild von Zeit selbst vor sich hat. Langs Zeitorganisation hat eher einen Charakter von Eingedenken denn von eigentlicher Organisation: Ein jeder Moment bewahrt die vorangegangenen liebevoll in der Erinnerung, und für einen Augenblick verliert die Unumkehrbarkeit der Zeit ihren Schrecken. Mitnichten allerdings führt dieses konturlose Gleiten im Kleinen zu einem formlosen Zerfließen der Zeit, sondern es ermöglicht gerade eine äußerst plastische Konsequenz im Großen. In dieser Dialektik von amorphem Detail und deutlicher Formgestalt steckt das ganze Rätsel von Langs Form.

Deutlicher noch als *coelum obscurum* steht Langs Oktett *weisse farben* (2016) in der Tradition jener Problematik, die Heinz-Klaus Metzger schon 1965 am Werk des heute vergessenen Jan W. Morthenson als ›Krise der Figur‹ umrissen hatte. Das Werk kennt keine Regung, die sich wie gebrochen auch immer als Erbe von Motivik auffassen ließe, und selbst die unbestimmte Kategorie des Ereignis wird vor ihr zumindest fragwürdig,



weisse farben
(2016)

so sehr bildet es einen einzigen, in kontinuierlicher Wandlung befindlichen Klang aus.

Das Stück prägt überdies die technischen Merkmale, an die Haffter seine Anwürfe knüpft, (»minimalistische[] Bewegungen liegender Akkorde«, »diskretes Spiel mit nicht-temperierten Stimmungen«, »ins Unendliche verzögerte[] Vorhaltsakkorde«, »scheinbare Rückkehr zur vertrauten Harmonik«) einigermaßen deutlich aus, weswegen es sich insbesondere für die Diskussion von Langs Verhältnis zur Tonalität anbietet.

Das harmonische Material des Klangs, den *weisse farben* entwickelt, ist eine Quintschichtung von *c* bis *e*, von denen ausgehend jeweils eine sechstönige Skala vom achten zum 13. Partialton gebildet wird (jeweils der Dur-Pentachord mit mikrotonalen Abweichungen plus der ungefähre Viertelton zwischen kleiner und großer Sexte). Im Klang ist dieses Material über weite Strecken in Quinten und quasidiatonischen Clustern in enger oder weiter Lage angeordnet, sodass der jeweilige Dur-Dreiklang (genauer: die Töne, aus denen er sich bilden lässt) zumindest als im Ton-satz versenkter zweifellos anwesend ist. Nach dem Infinitesimalprinzip mutiert dieser Klang langsam von einer Obertonskala in die der nächsthöheren Quinte, er durchschreitet sozusagen Intonationsregionen, je nachdem an welchem Ton der Quintschichtung die Abweichungen von der gleichschwebenden Temperatur sich gerade ausrichten. In diesem Sinne

pitch and intonation

All pitches in the parts of the wind and the string instruments should be intonated as partials of a fundamental indicated in circletext (e.g.: ©). (The only **exceptions** are bars 43 to 66 and 151 to 174 in the piccolo flute part which should be intonated in equal temperament.) All the notes following an indication in circletext (e.g.: ©) are partials of this fundamental until the fundamental for the next section is indicated. All sections use only the following notes taken from the harmonic series.

(xn=fundamental+number of partial)

x8: +/-0cents

x9: +4cents

x10: -14cents

x11: +51cents

x12: +2cents

x13: +41cents

Instrument	Partial	Intonation
C	8	c +/- 0c
	9	d +4c
	10	e -14c
	11	f +51c
	12	g +2c
	13	g# +41c
G	8	g +/- 0c
	9	a +4c
	10	b -14c
	11	c +51c
	12	d +2c
	13	d# +41c
D	8	d +/- 0c
	9	e +4c
	10	f# -14c
	11	g +51c
	12	a +2c
	13	a# +41c
A	8	a +/- 0c
	9	b +4c
	10	c# -14c
	11	d +51c
	12	e +2c
	13	f +41c
E	8	e +/- 0c
	9	f# +4c
	10	g# -14c
	11	a +51c
	12	b +2c
	13	c +41c

könnte man sogar von einer Art restituiertem Grundton sprechen. Kann es sich hier also um etwas anderes als das Signum musikalischer Reaktion handeln?

Lassen sich die harmonischen Merkmale des Stücks dergestalt auch technisch als eine »scheinbare Rückkehr zur vertrauten Harmonik« beschreiben – »dur-moll-tonal gehört werden« kann es allenfalls mit Gewalt. Die wechselnde ›Grundton‹-Orientierung äußert sich nur als feinste Umschattierung der Intonation, und weder Quintschichtung noch Dur-Pentachord entbinden mit metaphysischer Notwendigkeit einen tonalen Zusammenhang, nur weil der Großterzdreiklang als erster in ihnen enthalten ist. Hier ist dieser Stoff zunächst als Mittel ins Werk gesetzt, um jenen ›leeren‹ Klangtyp der Quinte und die spezifisch fahle Charakteristik, die diatonische von chromatischen Sekundballungen unterscheidet, auf einen dennoch in sich reichen Klang auszudehnen und ihm eine Perspektive klanglicher Entwicklung (die hier eben wesentlich über Intonationsveränderungen zustande kommt) zu geben, in der jene fahle Leere nicht einfach gefärbt oder gefüllt (und damit vernichtet) würde, sondern in der Entwicklung erhalten bleiben kann. Der Titel *weisse farben* gibt dafür tatsächlich die exakte optische Metapher.

Tonalität ist hier weder unreflektierter Überstand von noch nicht subjektiv ergriffener zweiter Natur, noch handelt es sich um die intentionale Simulation der objektiven Geltung eines Tonsystems, deren historischen Voraussetzungen vergangen sind. Dennoch tut Lang auch nicht so, als gäbe es die tonalen Implikationen seines Stoffs einfach nicht. Während der ersten Hälfte des Stücks ist der Grad der Durchhörbarkeit jenes analytisch anwesenden Großterzdreiklangs mit größter Bewusstheit behandelt, die Terz etwa nur äußerst vorsichtig instrumentiert und häufig von benachbarten Tönen verunklart. Ab T. 98 schließlich zeichnet sich jedoch ein Dur-Dreiklang über *E* im tiefen Register des Blechs ab, zunächst nur schemenhaft, so dass er sich noch nicht als Qualität in der Klangtotale durchsetzt. Die Klimax des Stücks – die wie so häufig bei Lang in einer Selbstzurücknahme besteht – lässt nun (wo die Flöte in T. 104 dem Horn das *Gis* in der kleinen Oktave abnimmt) nach und nach einen reinen Dur-dreiklang aus dem verebbenden Ensemble hervortreten. Dieser tritt hier aber gerade nicht als Erfüllung einer vertraut-heimeligen Harmonik auf, sondern leuchtet ganz und gar fremdartig aus dem fahlen ›Weiß‹ des bisherigen Klangs heraus. Der Dreiklang selbst ist hier bestimmte Negation: Nicht fungible Klangmünze, sondern Resultat eines Prozesses der Selbstumstülpung einer Klangfarbe.

Wie es überhaupt das Verhältnis von Langs Werk zu diatonischen Klängen ist – ähnlich ließen sich etwa das Zitherkonzert *Schwarzes Licht* (2013) oder die Diatonik der *Sechs Präludien* für Klavier (2011) diskutieren –, wird hier gerade versucht, mittels Konstruktion die Klangqualität des Großterzdreiklangs ihrer geschichtlichen Überdetermination zu entkleiden. Beruhte die Geltung der Tonalität auf dem realen Schein, der objektiv notwendige Zusammenhang ihrer Elemente zu sein, wird hier versucht, bewusst abzutragen, was dem Dreiklang davon auch nach ihrem

Musical score for measures 102-103. The score includes parts for pc (piano), hm (harp), fl (flute), hr (horn), pos (position), vl (violin), vla (viola), and vc (viola). The flute part has a dynamic marking of *p*. The horn part has a dynamic marking of *ppp*. The violin and viola parts feature triplet markings. The viola part has a dynamic marking of *ppp*.

Musical score for measures 104-107. The score includes parts for pc (piano), hm (harp), fl (flute), hr (horn), pos (position), vl (violin), vla (viola), and vc (viola). The flute part has a dynamic marking of *ppp*. The horn part has a dynamic marking of *ppp*. The viola part has a dynamic marking of *ppp*. A boxed 'Z' symbol is present above the piano part in measure 104. A time signature of 10'46" is indicated above the harp part in measure 104. A measure rest of 46 is indicated above the piano part in measure 105.

Sturz an trügerischer Selbstverständlichkeit blieb. Eher wird hier ein spezifisches sinnliches Valeur der Tonalität entrissen, als Tonalität mit einer mikrotonalen Fassade renoviert. Sie mag hier zum Gegenstand werden,

Langs Musik mag sich an ihrer Oberfläche
jenseits der Finsternis halten, jenseits der Dialektik
des Fortschritts steht sie nicht.

die Mittel musikalischer Zusammenhangsbildung stellt sie nicht. Was Hafter nur als akzidentelle Zutaten begreift, die man »hören kann, aber nicht muss«, ist vielmehr substantielle Dimension des Sinns.

Die Schwärze hatte überdies bei Adorno selbst nicht einfach das letzte Wort, sondern ihrerseits eine historische Dialektik. Der oben zitierte Absatz der Ästhetischen Theorie setzt wie folgt fort:

»In der Verarmung der Mittel, welche das Ideal der Schwärze, wenn nicht jegliche Sachlichkeit mit sich führt, verarmt auch das Gedichtete, Gemalte, Komponierte; die fortgeschrittensten Künste innervieren das am Rande des Verstummens. [...] Das Unrecht, das alle heitere Kunst, vollends die der Unterhaltung begeht, ist wohl eines an den Toten, am akkumulierten und sprachlosen Schmerz. Trotzdem trägt die schwarze Kunst Züge, die, wären sie ihr Endgültiges, die geschichtliche Verzweiflung besiegelten; so weit, wie es immer noch anders werden kann, mögen auch sie ephemere sein.«⁹

Langs Musik mag sich an ihrer Oberfläche jenseits der Finsternis halten, jenseits der Dialektik des Fortschritts steht sie nicht. Sie ist im Verhältnis zu sinnlicher Verarmung und geschichtlicher Verzweiflung zu deuten. Ihre Anstrengung, die gesellschaftliche Formbestimmtheit von Klang auf dessen sinnliche Eigenqualität hin durchhörbar zu machen, ist eben der Versuch, der Verarmung und Verzweiflung nicht das letzte Wort zu überlassen, ohne sich dabei als Zuspruch eines unproblematischen ›alles-so-schön-bunt-hier‹ zu verkaufen. Ihre Leisheit, Feinheit, Intimität verspricht nicht die Erlösung von aller Spannung, sondern ist selbst aufs Äußerste gespannt. Ihr Erschütterndes gewinnt Langs Musik nicht aus dem Schock des Fortschritts als einer Furie des Verschwindens, sondern aus der Radikalisierung des Feinen bis auf die Schwelle, auf der es zu schmerzen beginnt: Vor ihrer beschämenden Zartheit dämmert der eigene Stand barbarischer Entsubjektivierung und zugleich die Einsicht, dass die Voraussetzungen gelingender Menschheit schon vorhanden sind – und es sich lohnte, sie zu ergreifen.

Ihre Ferne zur bedrohlichen Geste der vergangenen Avantgarde unterstellt nicht mit falschem Trost, es gebe nichts zu fürchten, sondern artikuliert ein beharrliches: »Bange machen gilt nicht!«¹⁰

Sie bildet dabei freilich (wie es bei ernstzunehmender Musik nicht anders sein kann) auch selbst höchst fragwürdige Momente aus: die zuweilen angestellt wirkende Andächtigkeit, die einem jene klingenden

9 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS7 S. 65/66

10 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 225

Zeitwolken in ihrer Demut aufzudrängen scheinen; der Fetischismus, zu der die Idee des bloß objektiven, reinen Klangs tendiert; der Drahtseilakt von Klangschönheit und Kitsch, bei dem es nicht allen Werke gelingen dürfte, die Balance zu halten – diese Motive wären ernst zu nehmen und im kompositionstechnischen Zusammenhang der musikalischen Faktur zu deuten. Als bloße Harmlosigkeit, die sich von der »Verantwortung des Gedankens« ausnehme, lässt sie sich nicht wegweisen.

III.

Musikalischer Antifaschismus?

Das täte nicht nur der Musik Unrecht, sondern verfehlte auch den Geist radikaler Gesellschaftskritik, in dem Hafters Text sich zumindest gebärdet – womit wir bei deren Bravourstück angekommen wären: der schlicht hanebüchen zu nennenden Konstruktion einer geistigen Verwandtschaft von Langs Musik zu den »faschistischen Bewegungen« unserer Zeit. Lang schreibt in seinem Aufsatz *Rückkehr des Handwerks* den folgenden Satz: »Wir verlieren unser Zentrum.« Hans Sedlmayer – Kunsthistoriker und NSDAP-Mitglied – veröffentlicht 1948 eine historische Studie zum Zwecke der Denunziation der ästhetischen Moderne mit dem Titel »Verlust der Mitte«. Das war's schon. Nun ist die Diagnose eines Verlusts von Maß und Mitte in der Tat ein pfäffisches Geschwätz und in der Tat ist Langs Text vom Geist eines naiv-romantischen Antikapitalismus durchweht, der einmal eine ausführliche Kritik verdient hätte. (Dergleichen hat jedoch übrigens weder Wagner noch den frühen Schönberg daran gehindert, Musik auf dem technologisch fortgeschrittensten Niveau ihrer Zeit zu schreiben.)

Der hanebüchene Kniff aber, aus dem »Verlust der Mitte« per wilder Assoziation mit einem halbobskuren nationalsozialistischen Kunsthistoriker einen faschistischen Topos zu zaubern, ist intellektuell so dermaßen unredlich, dass sie eine sachliche Widerlegung schlicht nicht verdient hat. Allenfalls als Symptom kann sie vernünftiger Gegenstand werden. Abgesehen davon, dass heute von der Sozialdemokratie über das Yoga-Studio bis zum völkischen Ökodorf allüberall so gesprochen und gedacht wird, ist die Klage über den Verlust der Mitte, die Auflösung der gültigen Orientierungen des Lebens und der gemeinschaftlichen Ordnungen etc. so alt wie der Fortschritt selbst, und in keinem Sinne ein spezifisch faschistischer Gedanke.

Angesichts der Allgegenwart des moralistisch entleerten Faschismusbegriffs, mit dem Hafter hier hantiert, ist freilich damit zu rechnen, dass die feine Gesellschaft, das bekannte juste milieu, das Bewusstsein für die historische Spezifik des Faschismus – zu dem im Übrigen auch das für seine Differenz vom Nationalsozialismus gehört – nur als störende Ablenkung von ihren zum Antifaschismus verklärten Selbstbespiegelungsaufmärschen empfinden kann. Wer allerdings in dicken Büchern

LEON ACKERMANN

einen »Musikalischen Materialismus« ausruft, kann es sich schlicht nicht erlauben, dabei so unkritisch mitzutun, als hätte es die Faschismusanalysen der materialistischen Gesellschaftskritik nie gegeben. Wenn in dem Zusammenhang von Haffters Text von einer Geste der »freiwilligen Unterwerfung« die Rede sein kann, dann wäre es seine eigene: Die Selbstunterwerfung der ästhetischen Kontemplation unter die Maßgabe der aktivistischen Lautsprecherei für den Status Quo. Ob er nicht auch anderes kann, will ich freilich nicht ausschließen. ■

Leon Ackermann langzeitstudiert Musikwissenschaft in Berlin, arbeitet als Produktionsleiter für das ensemble mosaik und ist Schlagzeuger der Rockband Osta Love.

Arnold Schönberg
trifft Duke Ellington

31.

Hier geht's zum
Gesamtprogramm



TON KÜNSTLER FEST

Mit dabei:

- **Mitteldeutsche Kammerphilharmonie Schönebeck - Gesellschaftshaus Magdeburg**
- **Schmuck-Trio - Villa Westerberge Aschersleben**
- **Musik- und Kunstschule Stendal - Saal der Musikschule Stendal**
- **Darya Dadykina (Klavierabend) - Tillysaal Staßfurt**
- **KONBigBand (Jazz) - Thiem Magdeburg**
- **Christopher Jung (Gesang) und Jan Roelof Wolthuis (Klavier) Staatskanzlei Magdeburg**
- **TWM & Kapelle (Jazz), Konzerte für Schüler der 8.-12 Klasse in Stendal, Magdeburg, Aschersleben (Programmpädagogik Martha Benkendorf)**
- **Ensemble für Zeitgenössische Musik Sachsen-Anhalt - Händelhaus Halle**
- **Neuer Magdeburger Kammerchor - St. Sebastian, Magdeburg**
- **Jazzkollektiv Halle, Large Ensemble - WUK-Theater Halle**

Magdeburg, Stendal, Staßfurt, Halle, Aschersleben

15. – 22.11.2024