

Helmut Lachenmann

Affekt und Aspekt*

* Vortrag zum Thema *Komponieren heute*, datiert: Laatzten, März 1982, gehalten (zwischen 2.-7.) April 1982 anlässlich der 36. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt; für die *Positionen* leicht überarbeitet und aktualisiert. ↑

Der Rang des Komponierens bestimmt sich durch die Klarheit und die Konsequenz, mit welcher das musikalische Material in einen neuen spezifischen Wirkungszusammenhang gebracht und so expressiv neu geprägt wird. Neu – denn hier beginnen schon Mißverständnisse und Mißdeutungen nicht im Sinne der Erschließung weißer Flecken auf der Landkarte der Möglichkeiten, sondern neu im Sinne der Authentizität des Geistes, der – geprägt von innerer und äußerer Wirklichkeit – auf diese Wirklichkeit schöpferisch antwortet.

Komponieren ist also keine Einbahnstraße individuellen Ausdrucksbedürfnisses, sondern bedeutet immer auch Reagieren auf die Bedingungen und Gegebenheiten der Ausdrucks- und Gestaltungsmittel, als den Requisiten des in unserer Gesellschaft eingerichteten und wirkenden »ästhetischen Apparats«. In ihm, mit seinen typischen Hierarchien, verkörpert sich der herrschende musikalische Materialbegriff: jene gesellschaftlich sanktionierte Musik-Erfahrung, in deren Praxis und Pflege das bürgerliche Bewußtsein sich zu spiegeln und zu bestätigen gewohnt ist.

Und nur dort, wo der musikalische Materialbegriff in dieser Verwaltetheit erkannt, in Bewegung gebracht und wenn schon nicht verändert, so doch als zu Verändernder bewußt gemacht wird – anders gesagt: wo das Hören auf sich selbst aufmerksam wird –, nur dort wird das Hören und damit der Hörer selbst bewegt.

Diese Ausgangs-Bedingung des Komponierens: die notwendige Auseinandersetzung des subjektiven Ausdruckswillens nicht nur mit den Möglichkeiten und den Widerständen des Materials, sondern mit der expressiven Vorherrschaft eines etablierten Materialbegriffes selbst, habe ich schon öfters beschrieben. Ich habe auch versucht zu zeigen, wie Komponieren einen Kraft-Akt darstellt, weil die Auseinandersetzung mit jenem Materialbegriff unweigerlich zur Auseinandersetzung mit sich selbst wird, wobei die Erkenntnis der eigenen Bedingtheit zur Verunsicherung des Ausdruckswillens führen kann.

Aber erst die Mobilisierung der Kräfte in uns, die über solche Lähmung hinweghelfen, sie ist es eigentlich, welche sich als entscheidender Gehalt, als wahrer Ausdruck des Werks, als seine Stringenz mitteilt und welche in der Kunst den Glauben aufrecht erhält an die Fähigkeit und Bestimmung des Menschen, zu erkennen und aus Erkenntnis heraus zu handeln. Dabei geht es nicht darum, erkannte und durchschaute Vorwegbestimmungen des Materials, etwa die tonalen,

nun gewissermaßen wegzuzüchten, wie es manche Seriellen sich noch zutrauten, sondern darum, sie mit dem eigenen Willen zu durchdringen und so einem neu individuierten Material-Zusammenhang einzuverleiben.

Die Forderung an den Komponisten, sich mit jenen Vorwegbestimmungen im Material auseinanderzusetzen, ist nicht ein einseitiger Appell an den Intellekt. Dessen Arbeit ist gewiß unverzichtbar – sich selbst überlassen, wird er zur deprimierenden Lauftrommel des Hamsters im Käfig: Ursachen, verbal oft schwer genug faßbar, haben ihrerseits wieder Ursachen. Der Intellekt ist nicht mehr und nicht weniger als ein vernünftig oder unvernünftig gehandhabtes Instrument des gesamten Sensoriums, womit der Mensch auf seine Wirklichkeit reagiert.

Ein Intellektualismus, der seine Grenze nicht spürt, ist naiv. Allerdings, um seine Grenzen zu spüren, muß er entfaltet werden. Und so bleibe ich bei meinem bösen Satz, den ich immer wieder vorgehalten bekomme: dem Satz vom naiven Künstler, der ein Widerspruch in sich und die Verkörperung von gesellschaftlicher Lüge und Dummheit sei. Naiv ist der Künstler, der unter seiner gesellschaftlichen Bedingtheit nicht leidet, der taub ist gegenüber den bürgerlichen Widersprüchen und blind gegenüber ihrer Verdrängung im öffentlichen Alltag, naiv ist der Künstler, der gleichgültig bleibt gegenüber der Eigengesetzlichkeit, Vorwegbestimmtheit, Verwaltetheit jenes von der Gesellschaft in Beschlag gehaltenen ästhetischen Apparats.

Dennoch bleibt die Frage, ob sich künstlerische Fantasie und Ausdruckswille denn notwendig in einen Gegensatz zu jenen Vorwegbestimmungen begeben müßten. Spätestens an diesem Punkt scheiden sich die Geister, seit sich viele Komponisten wieder offen zu den unmittelbar verfügbaren expressiven Möglichkeiten eines überlieferten Vokabulars bekennen, welches von der Avantgarde in den letzten Jahrzehnten scheinbar nur noch verfremdet, gar entfremdet gehandhabt, sozusagen negativ strapaziert worden war.

Dieses Referat soll dazu anregen, ein Gespräch in Gang zu bringen, welches die Positionen in ihrer wahren und ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit besser beleuchten hilft als einseitige Statements: ein Gespräch über die doppelte Erfahrung von Musik als Vermittlung von *Affekt* und von *Aspekt*.

Die bürgerliche Musikpflege begreift Musik als Ausdruckskunst, Medium der Widerspiegelung und Vermittlung von Empfindungen. Ausgelöst, auf den Weg gebracht werden diese im Rahmen einer funktionierenden Musik-Sprache durch jene Prozesse und Gebärden, die darauf abzielen oder geeignet sind, Affekte zu vermitteln, altväterisch gesagt: unser Gemüt in Bewegung zu setzen.

Mein Dilettantismus ist mir schmerzlich bewußt: von der barocken Affektenlehre verstehe ich zu wenig, und ich führe sie nur an als historisches Beispiel der Kodifizierung von Affekten in einer verbindlichen Lehre und so verfestigten Kompositionspraxis. Ein derart aufgeklärter akademischer Umgang mit dem Affekt mußte für spätere Generationen dessen unmittelbare Wirkungskraft aufgeben: er erwies sich als *Aspekt*, als eine bestimmte Art, den musikalischen Materialbegriff festzulegen. Der Aspekt konkretisiert sich so durch bestimmte Gesetzmäßigkeiten

und Hierarchien im Material, er teilt sich mit als Stil, als Komponente der geistigen Haltung einer Epoche.

Der Gleichklang der Begriffe Aspekt und Affekt allein könnte mich gewiß nicht schon veranlassen, mich über den orthodoxen Gebrauch des Begriffes »Affekt« durch die Musikwissenschaftler hinwegzusetzen. Diese würden mir wohl eher den Begriff »Ausdruck« genehmigen. Mit »Ausdruck« aber meine ich wiederum das, wovon Schönberg spricht, wenn er als höchstes Ziel für den Künstler nennt: sich ausdrücken. Und diese Schönbergsche Forderung ist mit der Affekterfahrung wohl kaum abgedeckt. Ich halte mich beim Gebrauch des Wortes »Affekt« an seine Bedeutung im Alltag, wo es die unmittelbare Beeinflussung des Gemütszustandes bezeichnet. (Dabei ist gewiß jeder Sinnesreiz auch ein »Gemütsreiz«, wenn auch oft nur unterhalb der emotionalen Schwelle registriert, und ebenso jeder Gemütsreiz ein Sinnesreiz.)

Der Begriff »*Aspekt*« dagegen meint zum einen ein Passives, nämlich die natürlichen, historischen und gesellschaftlichen Bedingungen und vorweggegebenen Eigenheiten einer Musik-Sprache, durchaus bis zu einem gewissen Grade rational beschreibbar, erklärbar, nicht aber immer kontrollierbar, oft unbewußt, oft tabu. Ich erinnere an viele, im Grunde höchst komplexe tonale Vorausbestimmungen etwa der Musik Bachs bis hin zu stilistischen Selbstverständlichkeiten wie etwa der Generalbaß-Praxis – aber neben solchen eher kollektiven Bestimmungen auch an unbewußte individuelle Vorlieben, beliebte Wendungen, Eigenheiten, welche auf verschiedenen Ebenen den stilistischen Charme einer Epoche, aber auch die individuelle Handschrift des Komponisten ausmachen. Doch zählen hierzu auch schon *aktive* Komponenten des »Aspekts«, nämlich das stilistische Selbstverständnis, worin die bewußte technische Abgrenzung und eigenwillige Handhabung des Handwerks enthalten ist: bildlich gesprochen nicht bloß unbewußt erworbene Handschrift, sondern auch bewußt gewählte Kleidung, gepflegte Gewohnheiten und vertretene Lebensmoral – so in der Bachschen Musik eine über die bloße allgemeine kontrapunktische Gelehrsamkeit weit hinausgehende satztechnische und harmonische Radikalität, nicht bloß im Sinne von abenteuerlicher Vielfalt und Kühnheit der Konsonanz- und Dissonanz-Varianten, sondern dies und viel mehr als Niederschlag einer den Zeitgeschmack weit hinter sich lassenden, immanent orientierten Logik und Konsequenz. Und wenn Beethoven vom »Meer« des Reichtums von Harmonien, andere vom Wunder der Polyphonie, wenn Debussy von der Kunst der Arabesque, andere von der Tiefe des Ausdrucks und alle von der Universalität dieser Sprache sprechen, so reagieren sie, jeweils verbal verschieden, auf den aktiven Aspekt der Bachschen Musik.

Im einzelnen Werk schließlich spitzt sich die Aspekt-Erfahrung jeweils auf andere Weise zu anhand der zugrundeliegenden Werk-Idee. Der Aspekt einer Musik gibt sich so auf verschiedenen Ebenen zu erkennen durch die besondere Art des kompositorischen Willens, mit den Gegebenheiten des Materials umzugehen, darin einzugreifen, oder auch sich davon tragen zu lassen. Er beantwortet die Frage: wie stellt sich dem Subjekt die Welt dar? – aber auch die Frage: wie reagiert das Subjekt? Und aus der exemplarischen Erfahrung dieser doppelten Fragestellung im Werk ergibt sich dessen künstlerische Aktualität.

Dem intellektuell registrierenden Hörer teilt sich der Aspekt mit als mittelbares Erlebnis, als Produkt von Rückschlüssen aufgrund von Klang- und Ordnungserfahrungen, also auf dem Umweg über Sinnesreize bis hin zu Affekt-Erlebnissen. Dem intuitiv wahrnehmenden Hörer teilt es sich unmittelbar mit über den Ausdruck, als Haltung, und diese wiederum gibt den einzelnen im Werk erfahrbaren Momenten und Ereignissen, Sinnesreizen, Affekten ihre expressive Bedeutung. Und so bedanken wir uns oft irrtümlich beim einzelnen Affekterlebnis für eine Wirkung, die in Wahrheit dem *Aspekt* eines Werkes zuzuschreiben ist.

In unseren Konzertführern begegnen wir oft solchem Quidproquo, wenn zum Beispiel die vier Anfangsnoten von Beethovens *Fünfter* abgebildet und dazu Empfindungen des Tragischen, Heroischen, Schicksalhaften verbal beschworen werden: Voraus-Reportage von bürgerlich gestanzten Affekten, die dem bereits eingeweihten Hörer allenfalls helfen könnten, das Gehörte ins Gedächtnis zu rufen und diesen Begriffen anzupassen, kaum aber dem Nicht-Eingeweihten, sich vorzubereiten, und die – so oder so über den wahren Sachverhalt hinwegtäuscht, dem sich das Werk-Erlebnis verdankt.

Indes: die Entwicklung der bürgerlichen Musik bestand nicht zuletzt in der zunehmenden Perfektion der Realistik des Affekts und der verfeinerten Psychologisierung seines Effekts: als fortschreitende Subjektivierung des Ausdrucks ein typischer Fortschritt im bürgerlichen Sinne. Für den affektbereiten Hörer schluchzt die Musik Rachmaninows allemal unwiderstehlicher als diejenige Mozarts, wo empfundene Formelhaftigkeit immer wieder ernüchternd in den Tränenstrom eingreift.

Es ist klar, daß meine Trennung von Aspekt und Affekt zwei Fäden auseinanderhält, die letztlich ineinander verschlungen einen Strang bilden. Die Arten der gegenseitigen Durchdringung sind auf verschiedenen Ebenen verschieden. Und nicht erst an Adornos Mahler-Lektionen und seinem Strawinsky-Debakel läßt sich aufzeigen, wie das eine mit dem anderen zu tun hat: wie Musik zuweilen den affektorientierten Hörer ratlos läßt, um ihn so einen Aspekt um so reiner, lebendiger, ja schließlich doch wieder affektiv erleben zu lassen.

So gibt es schon bei Beethoven gelegentlich »abgestandene« Affekte und – um gleich zu Grenzfällen solcher Dialektik zu kommen: – bei Mahler sogar abgestandene Aspekte, verputzte Liedertafel-Wendungen oder gelehrt sich maskierende Allerwelts-Kontrapunktpartien, abgerufene Idyllen, die als entleertes geistesgeschichtliches »Kulturgut« zu Komponenten eines übergeordneten, etwa kulturpessimistischen Aspekts werden, welcher seinerseits die dabei herangeholten Banalitäten mit neuer Emotionalität tränkt – man denke zum Beispiel an einen Manierismus wie den Doppelschlag und dessen ungeheure Ausdruckskraft im letzten Satz von Mahlers Neunter Symphonie.

Es ist auch bekannt, daß uns in der Musik Vorgänge zu ergreifen vermögen, die überhaupt nicht darauf abzielten, so wie im Alltag hier eine sachliche und dort eine mitleidheischende Geste eines Verkrüppelten gleichermaßen erschüttern können, weil nicht der jeweilige Inhalt, sondern in beiden Fällen die unbeholfene Form das Wesentliche über dessen Leiden aussagt.

Das Zitat des Bach-Chorals in Alban Bergs Violinkonzert zielt auf einen Affekt durch die Beschwörung eines Aspekts, der sich etikettieren ließe als »trostverheißende Glaubensgewißheit«, verkörpert durch ein beliebiges Medium spätbürgerlichen Trostbedürfnisses, wobei der Bach-Choral von seiner Rolle als philharmonisches Seelenpflaster selbst wenig Wissen in sich trägt. Indes, seine im Bergschen Konzert über die bloß affektiv spekulierende Evokation hinausgehende kompositorische Integration im Zusammenwirken mit den anderen Affekt- und Aspekt-Trägern: den Tonalitätsbrocken, den Walzergebärden; der Kärtner Volksweise, bis hin zu den vom Orchester imitierten leeren Violinsaitenall das gibt dem gesamten Material dieses Werks einschließlich des Bach-Chorals seine den unmittelbaren Affekt weit überhöhende Expressivität, als Ausdruck eines typisch Bergschen Aspekts: dem des bewußt zerbröckelnden, im letzten Blick auf seine bürgerlichen Pretiosen sich zersetzenden Subjekts. Ein Trost, der seine Trostlosigkeit einbekennt, indem er sie schließlich in den Schlußtakten von unten bis oben mit dem B-Dur-Quintsextakkord zukleistert.

Man vergleiche damit den Mißbrauch eines Bachchorals in Pendereckis Oper *Paradise Lost*: wenig originelle Beute eines Barbaren; der – um mich selbst zu zitieren – in der Tradition nicht wurzelt sondern darin wurstelt, wobei sich schlimme Aspekte einer verkaufsorientierten Dramaturgie und militanten Naivität zu erkennen geben. Gewiß, das Bachzitat verfehlt seine Wirkung nicht – und wird doch zugleich zum Ärgernis.

Entscheidend ist die Erkenntnis, daß der komponierte Affekt ein ungebrochenes Subjekt setzt bzw. voraussetzt. Und doch hat spätestens in der Musik Mahlers das Subjekt von seiner Ungebrochenheit Abschied genommen. War die Geschichte des affekt-orientierten Komponierens bis ins 19. Jahrhundert hinein die Geschichte des sich emanzipierenden subjektiven Individuums, so hat sie sich in der Folge verwandelt in die Geschichte des sich in seiner Unfreiheit erkennenden Subjekts. Das expressiv handelnde Ich stößt auf seine Vergesellschaftetheit, das Subjekt entdeckt sich als Objekt, als Gegebenheit, als Struktur, um mit Wozzeck zu sprechen: als »Abgrund«, in dem ganz andere Mächte wirken als die, woran der bürgerliche Idealismus glauben machen wollte.

Die unterschiedliche Bereitschaft und Fähigkeit des Künstlers, mit der Gebrochenheit der eigenen Subjektivität fertig zu werden, sie zu erkennen oder sie zu verdrängen, schlug sich notwendigerweise nieder im Umgang mit dem eingebürgerten Materialbegriff und jenem so stolz gehegten ästhetischen Apparat, dessen Intaktheit als ästhetisches Kommunikationsmittel den Glauben an die Intaktheit des Subjekts verkörpert hatte und an den sich nun die Gesellschaft erst recht klammert: sie erweist sich in der Folge nämlich geprägt nicht nur von der Angst vor dem eigenen Abgrund, sondern zugleich geprägt von mannigfachen Strategien zur Verdrängung solcher Erkenntnis.

Folgerichtig ergab sich in der Kunst die Trennung von Ernst und von Unterhaltung in radikalerer Weise als zuvor. Als Vermittlerin ungebrochener Affekte gewährleistet Unterhaltungsmusik prinzipiell die Illusion des ungebrochenen Subjekts. Und in dem Maße wie der Bürger sich an diese Illusion klammert, klammert er sich in der Musik

an den Affekt. Der Affekt in der Musik sagt stets: alle Menschen werden Brüder, wo der Flügel nicht nur der Freude, sondern auch der Trauer, der Wehmut, der Angst, des Hasses, des Triumphs, des Fanatismus oder der Behaglichkeit, kurz wo die kollektive Emotion, aber auch wo Heino und Anneliese Rothenberger weilen.

Wo aber das Ich mit seiner Gebrochenheit nicht verdrängend, sondern erkennend, wachsam registrierend umgeht, drückt es sich nicht mehr eindeutig affektiv als Sprechendes, sondern aspektiv als Handelndes aus: es geht daran, sich selbst als Struktur zu erfahren und erfahrbar zu machen. In solcher Bereitschaft des Erkennens bewahrt es sich zugleich ein Stück Hoffnung in die eigene humane Substanz.

Spätestens in der Musik Schönbergs, Produkt eines in diesem Sinne Strukturen neu setzenden und damit die gegebene tonale Struktur *zersetzenden* Musikdenkens hat sich die Kategorie des Affekts folgerichtig hinübergesteigert in die eigene Brechung, Verzerrung, Trivialisierung, Mumifizierung und sich schließlich verwandelt in die Sprachlosigkeit der nackten Struktur, Ausdruck der Agonie eines in radikaler Identitätskrise gebeutelten bürgerlichen Subjekts, vergleichbar dem gefolterten Gefangenen aus Kafkas Strafkolonie, der zerstoßen von den Nadeln jener Foltermaschine im letzten Schmerzenswahnsinn versucht, deren Eingravierung in seinem Körper zu lesen, so den Schmerz gleichsam zu entziffern.

Unter Berufung auf die Musik Anton Weberns, bei dem das selbstquälerische Leiden des Ichs in ein neues Anschauen seiner Strukturhaftigkeit sich gewandelt hat, haben Komponisten nach 1945 sehr bewußt nicht wieder beim Sprachcharakter, sondern beim Struktur-Charakter von Musik angesetzt, wobei sie dem überlieferten musikalischen Material Hierarchien zumuteten und zutrauten, die den alten Materialbegriff radikal in Frage stellten und den unmittelbaren Affekt rücksichtslos ausklammerten.

Die serielle Musik gründete sich so eindeutig und einseitig auf die unmittelbare Erfahrung ihres Aspekts als einer auf die Strukturhaftigkeit des Klingenden bezogenen Haltung. Sie hoffte, so den bürgerlichen Sprachverlust zu verwinden und zu überwinden.

In solcher Verselbständigung des Struktur-Aspektes schlugen sich Hoffnungen nieder, eines neuen ästhetischen aber auch gesellschaftlichen Selbstverständnisses. In den großen Werken der seriellen Phase wurde diese Hoffnung unmittelbar expressiv. Als musikalisch vermittelte konkrete Utopie von einer neuen Wachheit des Menschen wirkte sie als Aspekt erregender, beunruhigender, begeisternder als es der Affekt vermochte, und ich selbst war gewiß nicht der einzige, der in den fünfziger Jahren Werke wie Nonos *Incontri*, Stockhausens *Kontrapunkte* oder die *Structures* von Boulez mit höchster Betroffenheit nicht bloß hörte, sondern sie gewissermaßen existenziell an sich erfuhr. Diese Erlebnisse haben mich geprägt.

Das Publikum damals verstand diese Musik als Schock sehr genau und wehrte sich in dem Maße, wie es darin jenes Affekt-Erlebnis vermißte, von welchem seine bürgerliche Selbstsicherheit zehrte.

Sowenig wie die Tonalität selbst ließ sich übrigens die Kategorie des Affekts aus dem musikalischen Material definitiv »heraus-serialisieren«. Zumindest als surreales Moment regenerierte er sich in den sechziger Jahren (bei Luigi Nono hatte er sich, als punktueller Rest umso feindlicher wirkend, noch in seinen abstraktesten Konstruktionen erhalten).

Dennoch: Wo er nicht bewußt regressive Abfälschung bedeutete wie etwa bei Penderecki und anderen Trauer-Cluster-Komponisten, blieb der Affekt bloßes Element eines auf den Aspekt gerichteten Kompositionsdenkens. Seine erneute Evokation, in Werken Ligetis, Kagels bedeutete zugleich seine Verfremdung und unterstrich durch solche Exotik des Vertrauten eher noch die Sprachlosigkeit des Individuums, welches über seine Gebrochenheit hinaus zugleich auch seine bürgerliche Gebundenheit erkannt hatte und darauf reagierte.

Das Ich, in Erkenntnis seiner Gebrochenheit, Sprachlosigkeit, in der Auseinandersetzung mit seinen bürgerlichen Bindungen und seiner Unfähigkeit, diese abzuschütteln – das Ich, tastend nach seinem Es, nach seinem » Über-Ich «, nach seiner Struktur in der Hoffnung auf jenes Rettende, von dem Hölderlin sagt, daß es dort wachse, wo Gefahr sei – das Ich, sich mitteilend nicht affektiv durch die emotional sprechende Gebärde, sondern durchs suchende Handeln, über den Aspekt, der sich niederschlägt im umformenden Umgang mit dem ästhetischen Apparat und dem darin vermittelten Materialbegriff: Komponisten meiner Generation haben ihre Situation so verstanden und als Herausforderung akzeptiert.

Komponieren als Widerstand gegen den herrschenden Materialbegriff bedeutet: diesen Materialbegriff neu beleuchten, durchleuchten, in ihm Unterdrücktes entdecken, freilegen. Hören bedeutet: sich verändern, sich selbst in seiner Veränderbarkeit neu entdecken. Im verändernden Umgang mit dem Material drückt der Komponist sich aus und entdeckt er sich selbst als Teil einer vielschichtigeren als bloß der unmittelbaren bürgerlichen Wirklichkeit, und setzt er so den Verdrängungsstrategien einer bürgerlichen Vogel-Strauß-Haltung einen Widerstand und zugleich ein Angebot entgegen, an dem die Gesellschaft ihrer inne wird und sich entscheiden muß.

Was indessen meine Generation schöpferisch reizte, empfinden Komponisten neuerdings erneut als unwürdige Lähmung und Unterdrückung ihres Ausdrucksbedürfnisses. Eine jüngere Generation, aufgewachsen in einer Gesellschaft, welcher die Verdrängung des eigenen Widerspruchs zur Natur geworden ist und in welcher sich das punktuelle Glücksmoment emotionaler Übertragung auf vielen Medien-Ebenen tagtäglich billig reproduziert, erfährt jene Ästhetik des Widerstands als bloße Frustration. Mehr als an der Gebrochenheit des Ichs leidet sie an der Lähmung durch solche Erkenntnis. Unter dem Druck ihres Überdresses bricht sie den Bann. Sie weigert sich, auf die eigene Bedingtheit zu starren wie das Kaninchen auf die Schlange, und sie wagt es, in dieser, trotz dieser und gerade wegen dieser Bedingtheit und Entfremdung nun gerade erst recht ICH zu sagen und durchzustoßen zum direkten, unmittelbar an den Mitmenschen gerichteten Affekt, im Glauben an eine durch alle Masken hindurch letztlich doch sich erhaltende Kommunikationsfähigkeit des wie auch immer verstörten Individuums.

So jedenfalls meine ich den Geist zu verstehen, der jene zum Rückgriff auf den bürgerlichen Affekt entschlossenen Komponisten leitet. Und so respektiere und akzeptiere ich sie, und so stehen sie mir näher als manche Struktur-Manieristen, die unter Mißbrauch einer zur Ideologie verklärten Sprachlosigkeit, sozusagen mit Entfremdung kokettierend, als Außenseiter vom Dienst einer Art negativem Kunstgewerbe frönen. Der direkte Rückgriff auf den Affekt als befreiendem Ausbruch aus empfundenen Zwängen ist so geprägt von der Kraft eines auf die Wirklichkeit reagierenden Aspekts. An ihrem Selbstverständnis als Aspekt also hat sich eine neue Affekt-Kunst zu bewähren.

Das Kriterium ihrer Stringenz läßt sich begrifflich schwer fassen. Es ist der Moment, um nochmals an *Wozzeck* zu erinnern, wo dem von der eigenen Struktur schon fast doktorhaft faszinierten Subjekt »die Natur kommt«, und es sich dazu bekennt.

Aber mein Satz vom naiven Künstler gilt erst recht auch hier. Jener Ausbruch des geknebelten Subjekts in eine neue affektive Unmittelbarkeit enthielt als Rebellion gegen empfundene Zwänge ein großes Moment von Wahrheit, wird aber unwahr und degeneriert zum Selbstbetrug dort, wo der Komponist wieder fett und behaglich, vielleicht strukturell leicht vernarbt, dafür um so wehleidiger, sich in der alten Rumpelkammer der verfügbaren Affekte wieder häuslich einrichtet.

Die Versuchung scheint groß, und viele sind ihr bereits erlegen. Und der Eindruck läßt sich nicht von der Hand weisen, daß nach soviel beklagter Stagnation zuvor, jener neue überquellende Reichtum an affektgewaltiger Musik sich der Fruchtbarkeit einer Fäulnis verdankt, bei der sich die Maden im Speck des tonalen Kadavers tummeln. Wer glaubt, expressive Spontaneität und der unschuldige Griff ins altbewährte Affekten-Reservoir mache jenen Kampf des gespaltenen Subjekts mit sich selbst überflüssig, erspare ihm die Auseinandersetzung mit dem Materialbegriff, der hat sich künstlerisch selbst entmündigt. Er darf gerne einer Gesellschaft auf dem Schoß sitzen, die jeden ermuntert, der ihr bei ihrem Verdrängungsspiel sekundiert, zu sagen hat er ihr nichts.

Von solcher Gesinnung gilt es sich allerdings scharf abzugrenzen. Sie verrät sich spätestens durch das Niveau ihrer Polemik gegen die alte Avantgarde, eine Polemik, die darin besteht, daß der Blick verstellt wird durch Pappkameraden, auf die dann eingedroschen wird zur Genugtuung des Herrn Peter Jona Korn.

Und diesen Exkurs kann ich nicht ausklammern, denn was mich so stutzig macht, ist, daß es neben den obligaten professionellen Klima-Vergiftern doch auch respektable Komponisten gibt, die – offenbar zur eigenen Rechtfertigung – glauben, an solchem Prügelfest mehr oder weniger verschämt sich beteiligen zu sollen.

Da ist zum Beispiel jenes schon internationale Schimpfwort »Darmstadt« (gemeint sind die Internationalen Ferienkurse), womit der moralisch entrüstete Blick auf eine von dorthier empfundene stilistische Bevormundung gerichtet werden soll, Bevormundung durch Komponisten, die – mit mehr oder weniger großen Profilierungskünsten – über ihre Theorie und Praxis zu berichten, dorthin eingeladen

waren.

Bevormundet fühlten sich die, die einerseits unfähig waren, solchen Erfahrungen sich zu stellen, und andererseits auch nicht bereit, zuzugeben, wie tief sie durch solche Erfahrungen verunsichert wurden. Das serielle Denken als zwanghafte Fesselung der Fantasie oder gar als ihre bequeme Entlastung konnte nur von denen verdächtigt werden, die sich um den Aspekt solchen Denkens drückten, nämlich um die erkannte Notwendigkeit, von Werk zu Werk den Materialbegriff neu zu fassen, eben anhand konkret zu steuernder, neu zu formulierender und nicht bloß zu benutzender Kategorien, die übrigens schon früh über die guten alten Grund-Parameter hinausgingen: mit »Tondauer« und »Lautstärke« etc. beschäftigten sich schon bald nur noch die Redakteure von Schulbuch-Verlagen.

Geschmäht werden konnte das serielle Denken nur von denen, die es vorzogen, die in Darmstadt analysierten Beispiele verdinglicht, von dem ihnen zugrundeliegenden Aspekt losgelöst, als bloße Rechenspiele zu mißdeuten: sie dem eigenen geistigen Fassungs-niveau einzupassen, den durch die eigene Gehirnmasse durchfiltrierten unsinnigen Rest kühn als unsinnig zu bezeichnen und Darmstadt für solchen Schwachsinn verantwortlich zu machen.

Genug: wir wissen wohl, wieviel wir alle, ausnahmslos, jener Institution, bei all ihren Krisen und Niveau-Schwankungen, an prägenden Erfahrungen, aus der Nähe oder aus der Ferne, verdanken.

Damit ist auch schon einiges gesagt über das beliebte Phantombild des typischen Darmstadt-Komponisten, der sich emotionaler Mitteilung verschließend – mit hochmütigem Blick in eine von ihm gepachtete Zukunft, von der Gegenwart gar nicht verstanden werden wolle: HyperRomantiker, Fortschritts-Prophet und grämlicher Intellektueller zugleich und so das musikalische Material mit abstrakten Algebra-Formeln züchtigend. Genau dies übrigens hat man vor 25 Jahren dem Komponisten der *Varianti* und des *Diario Polacco*, Luigi Nono, nachgesagt. Und Wolfgang Rihms Äußerungen aus dem Jahr 1980 über Ordnungen, die auf ihre sinnliche Wahrnehmbarkeit verzichten, wären damals von Nonos Gegnern bedenkenlos übernommen worden: »Diese Ordnung bleibt unverständlich und bekommt zur Plage ihrer Zwanghaftigkeit auch noch den Hohn der Fadheit«. Rihm, mit dem mich ganz bestimmt die uneingeschränkte Liebe zum Schaffen Nonos und gerade auch zu diesen Werken verbindet, weiß sehr wohl, daß nicht nur der Hohn der Fadheit, sondern ebenso die Fadheit solchen Hohns durch die Generationen hindurch sich immer wieder haben korrigieren lassen müssen. Langeweile ist unverzeihlich, gewiß – aber wem???

Im übrigen sind ästhetische Programme, deren Perspektive in die Zukunft sich richtet, legitim, und es wird sie immer wieder geben, und zwar gerade dort, wo Musik sich als etwas Verbindlicheres versteht, denn – um Manfred Trojahn zu zitieren – als »Spielplatz für privatistische Tonsatzerfindungen«, ein Spielplatz, der mir immer noch sympathischer ist als einer für privatistische Tonsatz-Ausbeutungen. Kann es aber ein anmaßenderes und zugleich ignoranteres Programm geben als die Progagierung einer »menschlichen Kunst« (im Gegensatz zur bislang unmenschlichen ...), und als die Verkündigung, endlich »wieder für das Publikum«

zu komponieren? Für wen waren denn Nonos *Canto sospeso*, *La terra e la compagna*, Stockhausens *Gruppen* und die *Kontakte*, Boulez' *Marteau*, Berios *Epifanie* und Cages *Klavierkonzert* komponiert??

Der Vorwurf einer hermetisch verschlossenen Musik bloß für Insider wiederholt nur eine beliebte Ausrede der Öffentlichkeit, die vor Werken wie den genannten in Deckung gegangen ist, weil sie sich von dem darin erfahrenen Aspekt mehr getroffen als von den Affekten sämtlicher Neosymphoniker auch nur unterhalten wußte.

Um nochmals Trojahn zu zitieren: Nicht die »Musik entzog sich der emotional geprägten Aufnahme durch ein breiteres Publikum«, sondern das breitere Publikum entzog sich, emotional getroffen und verunsichert, solcher Musik.

Und die Frage, wer denn da nun wirklich im » Elfenbeinturm« sitze, das schmale oder das breite Publikum, wird zur Frage über die Relevanz von Mehrheitsentscheidungen in Sachen Musik. Diese würden allerdings von Udo Jürgens gewonnen werden.

Und damit sind wir bei der schwachsinnigen Behauptung von der unzulässigen Unterscheidung von ernster und Unterhaltungsmusik: Kunst eo ipso sei immer auch unterhaltend, und gute Unterhaltung immer auch Kunst. Darf man fragen, gut unterhaltend wen? Das Publikum im Ohnsorg-Theater oder Herrn Joachim Kaiser? Ach so: die Beatles! Allen Respekt vor denen, aber was machen wir mit dem Zeitgenossen, wenn der den Millowitsch noch besser findet und sich beim *Don Giovanni* langweilt?? Welche Heuchelei.

Die Spaltung zwischen E- und U-Musik ist eine verräterische aber folgerichtige Spaltung zwischen einer Musik, in welcher das Subjekt sich ausdrückt, das heißt sich einschließlich seiner Widersprüche und seiner Utopien erfahrbar macht, und einer Musik, die sehr bewußt der Nachfrage nach Glücks-Versprechen dient, und die wider besseres Wissen ein intaktes Ich setzt, einfach, um freundlich Du sagen zu können, ein Maskenspiel in verschiedenem Maße ehrlich, und das gelegentliche Abreißen der Maske in manchen Beispielen, etwa der Rock-Musik, ändert sowenig an ihrer Funktion wie der gelegentliche verzweifelte Griff zur Versöhnungsmaske in ernster Musik. Das Wort von der Unterschiedlosigkeit von E- und U-Musik gehört zur Strategie der Blödmacherei.

Nicht fehlen darf natürlich auch das polemische Spiel mit dem Begriff »Verweigerung«, welches mich selbst zum asketischen, schmollenden Prediger mit moralisch erhobenem Zeigefinger in der Wüste ersticker Kratzgeräusche stempeln möchte, ein Pappkamerad, so recht zum Draufhauen sich anbietend, weil man geflissentlich als Abkehr vom Publikum mißdeutet, was ich immer nur als kompositionstechnisches Verfahren beschrieben hatte: das Wegräumen des offen Daliegenden, um dahinter Verborgenes freizulegen, reiner erlebbar zu machen. Meine Hilfsdefinition von Schönheit als »Verweigerung von Gewohnheit«: im Zerrspiegel der Blödmacherei wurde daraus »Verweigerung von Genuß«. Gewohnheit und Genuß ineins gesetzt: hier hat sich der Spießler entlarvt.

Hanns Eisler hätte so gern ein Buch über die »Dummheit in der Musik« geschrieben. Ich halte ein anderes Buch noch für wichtiger: »vom Sich-Dumm-Stellen in der Musik«.

Es war verständlich, daß mit Schein-Argumenten wie »Publikumsfeindlichkeit«, »kranker« oder »hochmütiger Intellektualismus« etc. sich der Provinzfeuilletonismus, weniger aber daß auch Komponisten, selbst doch durchaus nicht gefeit gegen Mißdeutungen, sich solcher Pappkameraden arglos polemisch bedienen und sich so der eigentlichen Fragestellung entziehen. Diese lautet: Wie läßt sich Sprachlosigkeit überwinden, eine Sprachlosigkeit, die im Zug der gesellschaftlichen Entfremdung und infolge des bürgerlichen Illusionsbedürfnisses durch eine falsche Sprachfertigkeit des ästhetischen Apparats noch verhärtet und verkompliziert erscheint?

Ich selbst weiß keine andere Antwort, als die, die darin besteht, diese Fragestellung im Komponieren bewußt zu machen. Sie scheint mir der Grund-Aspekt des Komponierens heute zu sein. Im Lichte dieses Aspekts gilt es – wie auch immer – nicht zu verkündigen, sondern zu handeln.

Als Sprache, als affektive Gebärde, weiß Musik sich hilflos. In einer Zeit kommerziell forcierter Überkommunikation als Kehrseite gesellschaftlicher Entfremdung, teilt sich das Subjekt einzig mit über den Aspekt, auf welches sein Handeln verweist, es teilt sich mit in seinem Umgang mit jenem ästhetischen Apparat und seiner falsch sprachfertigen Sprachlosigkeit, es teilt sich mit als Prozeß im Licht von Ideen, die aus solcher Fragestellung sich ableiten.

Allein der Aspekt verleiht solchem Handeln Ausdruck, wenn man so will, seine Beredtheit, von ihm bezieht der einzelne, affektive oder sprachlose Moment seine expressive Kraft. Hören ist ein Abtast-Vorgang, der bei den äußeren Dimensionen von musikalischer Struktur niemals haltmacht. Das Affekt-Erlebnis stellt sich ein spätestens durch die Hintertür; auf dem Weg über den Gedanken kommt es gewissermaßen aus uns selbst. Und Denken heißt nicht intellektuell operieren, sondern: im umfassendsten Sinn »wahr-nehmen«.

Die Diskussion unter Musikern, aber auch das Lernen und Lehren von Musik sollten die Aspekt-Erfahrung in ihrer Beziehung und Abgrenzung zur Affekt-Erfahrung konsequenter als bisher zu ihrem Gegenstand machen. Analyse, die ihre Beobachtungen nicht zu dem Punkt vorantreibt, wo sich der Aspekt einer Musik, ihre Haltung, ihr expressives Selbstverständnis abzeichnen, und sei es auf die Gefahr, daß sie als rationale Prozedur in ihrer begrifflichen Unzulänglichkeit versackt, und das Objekt gewissermaßen nach größtmöglicher Annäherung eben nur noch mit dem Blick erfassen kann – Analyse, die solches Ziel aus dem Auge verliert, bedeutet bloße Ersatzbefriedigung des Intellekts, der ein Werk nicht verstanden, aber dafür eine serielle Ordnung nachgewiesen hat.

Musik ist nicht die Wirklichkeit. Im Gesamt unseres Daseins ist sie eher ein Objekt der Zuflucht, in anderem Sinne allerdings für die Erkenntnis- als für die Verdrängung-Suchenden. Komponieren ist, so oder so, ganz gewiß eine Form der Flucht, aber

eine Flucht in die Höhle des Löwen. Sage mir, wohin du fliehst, und ich sage dir, was dich verfolgt. Zeige mir, in welchen Sand du deinen Kopf steckst, und ich sage dir, wie real die Bedrohung ist, die dich treibt.

Nichts also gegen den musikalischen Affekt – denn wichtig ist letztlich nicht, daß der Kopf nicht im Sand, sondern daß der Sand nicht im Kopf steckt. Die Bestimmung des Menschen ist nicht, den Kopf in den Sand zu stecken, sondern wahrzunehmen, zu erkennen, zu reagieren, sich so mitzuteilen.

Anders als eine vor mir geborene Komponisten-Generation, die sich bei ästhetischen Differenzen nicht mehr zu grüßen pflegt, was meinen Respekt gelegentlich beeinträchtigt, glaube ich an die Ergiebigkeit des Dialogs mit dem Andersdenkenden, sofern dieser nur ein Denkender ist. Zum Erkenntnistrieb des Menschen gehört auch seine Bereitschaft, den anderen zu verstehen, nicht ihn zu zensieren, sondern sich mit ihm auseinanderzusetzen und dies heißt: sich mit ihm zusammenzusetzen (wie ich es mit Wolfgang Rihm im Juli 82 zum erstenmal getan habe), heißt: sich vom anderen abgrenzen, aber ohne seine Hand loszulassen.

Dialog über Wege in einer gemeinsam durchlebten Situation und im Hinblick auf ein gemeinsam benennbares Ziel: Musik als Nachricht vom Menschen für Menschen – nichts wäre ermutigender als die Solidarität derer, die an solcher Aufgabe, das heißt: an sich selbst arbeiten.