

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 können.¹ 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 weitverbreiteten, 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 *Skylla* meines Textes sein, und *Charybdis* wäre dann die Nachfolge der klassisch-romantischen Ausdrucksrhetorik. Dass mich dabei *Skylla* 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 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 (Schönberg).

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 In-

Peter Ablinger

AUSDRUCK / SONATE

attention. 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 Für-sich-Sein 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

1 Die Notizbücher, auf die hier zurückgegriffen wurde, datieren bis in die frühen 80er Jahre zurück, insbesondere die des *Figuren*-Kapitels. Ich habe auch nicht recherchiert, welche Vorarbeiten es schon gibt, die erwähnte Literatur sind zufällige Begegnungen.

2 Spinoza, *Die Ethik*, Stuttgart, 1977.

Peter Ablinger, Materialsammlung ... (Foto: Siegrid Ablinger)



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 vermeintlichen Hauptfeind: das alte, in tausenderlei Beziehungen und Traditionen verstrickte, 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 nicht enden wollenden 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 habe ich bei Maturana³ gelernt.

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

Zum Konzept der Intentionlosigkeit.

Frei ist, wer keine Wahl hat. (Bei Kitarç Nishida heißt es so: Der vor eine Wahl gestellte Wille hat bereits seine Freiheit verloren.)

Folgerichtig gedacht ist es ja, wenn in jenen US-amerikanischen 60er Jahren (genauer eigentlich 50er bis 70er Jahren) 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 Intentionlosigkeit 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 Findungen in der Nachfolge Cages ist selbst ihre eigene Würdigung. (Schematisierend könnten wir einerseits von einer Schönberg-andererseits von einer Cage-Nachfolge sprechen. Letztere zählt nach wie vor zu den wichtigsten Einsprüchen gegen die Ausdrucksmusik und die – auf Schönberg gründende – europäische Fortschreibung *klassischer* Voraussetzungen; zu ihr zählen 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, zum Beispiel Bill Dietz, Matthew Marble, Doug Barrett und andere, 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.)

Und schließlich war diese Intentionlosigkeit 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 Intentionslosigkeit 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 *Acheiropoietoi* (»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 *Acheiropoieton* erlaubt demnach einen Zusammenhang herzustellen zur Cageschen (und post-Cageschen) Intentionslosigkeit bzw. der Substituierung personenbezogener 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 Ikonoklasmus⁴, 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 ge-

genüber 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 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 9

4 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.

Auschnitte aus den Werkverzeichnissen von

Antoine Beuger

landscapes of absence (2):

(Text: Emily Dickinson)

ew01.084a	"ein einz'ger vogel um halb vier"	Sti, Klav	2001	100'
ew01.084b	"im frühling gibt's ein licht"	Sti,Vc	2001	100'
ew01.084c	"der bäume vier - auf abgeleg'nem feld"	Sti, Instr.	2001	100'
ew01.084d	"an manchen unbeschriebnen orten"	Sti,Mar	2001	100'
ew01.084f	"bild aus licht, adieu -"	Sti,Schlgz	2001	100'
ew01.084g	"tiefer im sommer als die vögel"	Sti,Akk	2001	100'
ew01.084h	"eine steppe macht man"	Sti,Pos	2001	100'
ew01.084i	"finden ist der erste akt"	Sti,Klar	2001	100'
ew01.084j	"stehn glocken still - fängt - andacht an"	Sti,Git	2001	100'
ew01.084k	"es gibt so ein seitliches licht"	Sti,V	2001	100'
ew01.084l	"als teilte sich das meer"	Sti,Tba	2002	100'
ew01.084o	"grosse stumme strassen führten"	Sti,Git-B	2002	100'
ew01.084p	"dieser stumme staub"	Sti,BFI-T	2002	100'
ew01.084q	"so unmerklich wie die trauer"	Sti, Mand	2002	100'
ew01.084r	"auf dem berg ein blüh'n - gesagt -"	Sti,Pos	2002	100'
ew01.084s	"es gibt die einsamkeit des raums"	Sti,Elektr (CD)	2002	100'

Jürg Frey

ew02.078	Hügel Schatten Landschaften	Fl,Klar,Schlgz,Klav,V,Va,Vc	2002	40'
ew02.079	Meine Liste (Liebeslied)	Sprsti,Fl,Klar,Klav,Vc	2003	22'
ew02.080	14 Säckelchen	Sax	2002	17'
ew02.081	Glafsered IV	Klar-B,Schlgz	2002	15'
ew02.082	Landschaft mit Wörtern (1)	SprSti,5Instr	2003	35'
ew02.083	Zwei Räume	Elektr (CD)	2003	80'
ew02.084	Vier Räume	Elektr (CD)	2003	20'
ew02.085	Unhörbare Zeit	Fl,Klar,Pos,Vc	2003/2004	39'
ew02.086	tranquille autorité de l'espace	2Trp,Hn,2Pos,Tba	2003/2004	35'
ew02.087	pianist, alone	Klav	1998-2004	90'
ew02.088	Some places	Fl(-Picc),Va,Vc, Steine	2004	48'
ew02.089	Unhörbare Zeit (streichquartett, posaunenquarte) II	2V,Va,Vc,4Pos	2005	26'
ew02.090	Polyphonie der Wörter	Ch	2005	11'
ew02.091	Landschaft mit Wörtern (4)	Fl,Pos,V,Vc,Klav,4CD	2004/05	36'

Michael Pisaro

harmony series

ew08.110.1	Sometimes	4Instr	2004	15'-69'
ew08.110.3	Zeit werden	4Instr	2004	32'
ew08.110.4	My mind is drifting	3-6Instr	2005	45'-60'
ew08.110.5	Now	2Instr	2005	25'
ew08.110.6	So little to do	mind. 6 Instr	2005	40'
ew08.110.8b	rêve	2Instr	2005	4'
ew08.110.8c	pas	2Instr	2005	5'
ew08.110.8e	irais, serais, dirais	2Instr	2005	5'
ew08.110.8d	la voix qui dit	2Instr	2005	5'
ew08.110.8a	flux	2Instr	2005	3'
ew08.110.11a	zwei finger im abgrund	3Instr	2005	2'
ew08.110.11c	sonnenfern	3Instr	2005	2'
ew08.110.11d	unlesbarkeit	3Instr	2005	2'
ew08.110.12a	is	2Instr	2005	40'
ew08.110.12b	the heart of the city	2Instr	2005	25'
ew08.110.12c	every night	2Instr	2005	25'

auch Verkehrslärm (als Altlasten einer auf Ausbeutung und unbegrenzte 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 Archaisik bzw. die Fiktion einer Geschichte des Volksgesangs, die sich da abspielte) sein ganz besonderes – von Mahler wieder aufgegriffenes – *Timbre*, eine Art nicht *espressivo* *Espressivo*, welches gewissermaßen aus der Differenz von potentiell destabilisierender, die individuelle Entfaltung einfordernder Liebesthematik und einer an ewige Ordnungsschemata gemahnenden Musik resultiert. Selbst also das Liebsthema führt noch nicht zwangsläufig zum *Espressivo*, zum unbedingten Ich. Der Pop-song amerikanischer Bauart etwa ist prinzipiell episch bzw. bezieht seine Erneuerung aus der Spannung von erzählendem Duktus und strophischem Korsett (zum Beispiel Bob Dylan, Randy Newman) und ist in 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, zum Beispiel 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 Beispiele für deren Überwindung: zum Beispiel Feldman, La Monte Young, Ashley (wieder das Epische!).

Dass wir es umgekehrt bei den seriellen und postseriellen Werken durchweg 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 (Schönbergs) 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 Monet bis Warhol beschränkte sich das serielle Prinzip der Musik auf die Funktion eines Tongenerators, der dem auf diese Weise entlasteten Komponisten erlaubte, sich in die individuelle Entfaltung aller im damaligen Diskurs gar nicht enthaltenen Parameter zu stürzen, was aber zumeist nur bedeutete, die Bedingungen dieser Para-

Allein schon die Werk-Titel dieser drei Komponisten (vgl. S. 10) verweisen deutlich auf das, was Peter Ablinger als intentionloses Komponieren bezeichnet, besonders auf ein offenbar anderes komponierendes Verhältnis zur Zeit.

5 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).

meter, 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 schrei-

benden 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 könnte⁵. 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) ■

Den gesamten Text, bzw. seine Fortsetzung finden Sie unter <http://ablinger.mur.at/docs/ausdruck.pdf>