

Die Schöne im Fischteich: Von einigen Schwierigkeiten beim Vermitteln der musikalischen Wahrheit(en)

Als ich vor kurzem einen befreundeten Komponisten traf, der in einer norditalienischen Stadt ein Festival für neue Musik leitet, und mich nach seinem und des Festivals Wohlbefinden erkundigte, machte er ein betrübtetes Gesicht: Das Publikumsinteresse sei so stark zurückgegangen, dass er das Konzept der Veranstaltung gründlich überdenken müsse. Am Anfang seien die Leute zahlreich gekommen und neugierig gewesen zu erfahren, was neue Musik sei; inzwischen wüssten sie es, und deshalb kämen sie nicht mehr.

Das Verhältnis zwischen neuer Musik und Publikum ist offensichtlich schwierig; so schwierig, dass es manchmal durch Information nicht verbessert, sondern sogar verschlechtert werden kann! Was die Situation besonders bedenklich erscheinen lässt, ist, dass neue Musik häufig auch bei durchaus Gebildeten, sogar bei allgemein musikalisch gebildeten Menschen auf Unverständnis stößt. Etwas ist faul im Reich der Töne! Doch woran liegt das? Ist es die Schuld der Musik, der Komponisten? Ist es die Schuld des Publikums, seiner Trägheit? Oder gibt es einen Dritten, der seiner Schuld überführt werden sollte?

Leider ist nicht nur die neue Musik kompliziert, sondern kompliziert sind auch die vielen, vielfältigen Gründe, die zu dem jetzigen Zustand geführt haben, so dass es nicht möglich ist, *den* Grund zu benennen, der das Verhältnis zwischen Produzent und Rezipient gestört hat—und noch weniger steht es uns an, *die* Lösung aus einer Situation anzugeben, die weder dem Komponisten noch dem Hörer gefällt und für die weder dieser noch jener verantwortlich gemacht werden kann. Denn *die* Musik, also auch *die* neue Musik, gibt es nicht, sondern eine Pluralität von Sprachen, Stilen, Komponisten, die sich nicht unter einem Nenner subsumieren lassen. Dies war zwar im Prinzip auch früher so, ist aber heute viel stärker der Fall, da wir uns der Pluralität der Kulturen bewusst sind—und zwar sowohl »senkrecht«, innerhalb unseres eigenen euro-okzidental Kulturkreises, als auch »waagrecht«, nämlich im Weltmaßstab.

Neu ist in diesem Jahrhundert etwa die Trennung zwischen »ernster« und »Unterhaltungsmusik«, wobei Unterhaltungsmusik ein Sammelbegriff für eine Vielfalt sehr unterschiedlicher musikalischer Praktiken ist. Das gleiche gilt für das vielfältige Universum der neuen sogenannten ernsten Musik, die in verschiedene Richtungen und Projekte zerfällt. So lange man noch an einen Weltgeist glauben mochte—sei er zu Pferd oder per Zwölfertonmaschine dahergekommen—, konnte man von einem Hauptweg der neuen Musik sprechen. Dieser beginnt mit Wagners *Tristan* und führt über Mahler, Schönberg und Webern zur seriellen Musik der fünfziger Jahre und zu dem, was heute noch davon zehrt. Das ist zwar nicht falsch, benennt aber nur *einen*, wenn auch sicherlich wichtigen Weg. Ich halte eine solche lineare, teleologische Art, die Musikgeschichte zu betrachten, für problematisch. Doch auch angenommen, dass es so etwas wie eine Autobahn der neuen Musik gibt—oft sind weniger befahrene Landstraßen nicht nur angenehmer, sondern man kann auf ihnen auch interessantere Entdeckungen machen.

Wenn man allerdings die neue Musik gleichsam aus einer gewissen Entfernung betrachtet, so kann man, grob vereinfachend, zwei große Lager unterscheiden: die Musik, die (noch) als Sprache funktioniert; und die Musik, die nicht (mehr) als Sprache funktioniert.

Eine Sprache ist ein intersubjektives, abstraktes Kommunikationssystem. Wobei ein besonderer Akzent auf *intersubjektiv* liegt. Was nicht intersubjektiv ist, funktioniert nicht als Sprache—was nicht ausschließt, dass es noch eine werden könnte.

Die Tonalität bzw. die Dur-Moll-Harmonik ist eine Sprache. Wie jede Sprache ist sie in einer ständigen Veränderung begriffen, so dass wir von der tonalen Sprache von Haydn, Mozart und dem frühen Beethoven sprechen können, von jener der Frühromantik, jener der Spätromantik usw. Sie ist ein Reservoir von Zeichen und Bedeutungen (»langue«), aus dem jeder Komponist seine individuelle »parole« bildet. Auch nachdem die neue Wiener Schule—Schönberg und seine Schüler—Tonalität außer Kraft gesetzt hat, hat sie nicht aufgehört zu existieren, ja, sie bestimmt heute noch weitgehend unseren musikalischen Erfahrungszusammenhang—sei es in den oft verkümmerten Formen der Unterhaltungsmusik, sei es als die Sprache der in den Konzertsälen fast ausschließlich gespielten Musik der klassisch-romantischen Tradition. Bedeutende Komponisten des 20. Jahrhunderts haben sie weiter benutzt, darunter Strawinsky, Hindemith, Weill, Schostakowitsch. In den letzten zwei Jahrzehnten hat es in der ganzen Welt einen verstärkten Rückgriff auf Tonalität oder auf Elemente von ihr gegeben, der die Annahme bestätigt, dass die kulturelle Tradition der Tonalität so stark ist, dass sie nicht so schnell durch eine andere ersetzt werden kann. Es sieht eher so aus, als ob diese Tradition neben anderen weiterbestehen wird.

Das Außerkraftsetzen der funktionalen Harmonik—also des hierarchischen Systems, nach dem die Folge der Akkorde in der klassischen Tonalität reguliert wird—hat aber, schon bei Debussy, zu einer Schwächung der Zielgerichtetheit geführt. Die Auflösung der musikalischen Syntax erzeugt den Eindruck von Statik. An die Stelle der Entwicklung tritt Wiederholung oder ein gleichsam zentrifugales Explodieren des Sinngehalts in viele verschiedene Richtungen. Tendenziell wird aus der Zeitkunst Musik eine Kunst, die sich im Raum entfaltet. Dies wird bei Webern in weit stärkerem Maße als bei Debussy deutlich. Webern steht janusköpfig am Beginn einer qualitativ neuen Phase der modernen Musik: Auf der einen Seite ist er der Vollstrecker der abendländischen Tradition, die virtuell in jedem Takt seiner Musik aufgehoben ist, und zwar in vollkommen assimilierter Weise; auf der anderen Seite leitet er die Periode

der radikalen neuen Musik ein, die sich nicht mehr als intersubjektive Sprache konstituiert. Eine solche Musik ist alles andere als regellos, sie basiert im Gegenteil—so wie die sich daraus entwickelnde serielle Musik der fünfziger Jahre—auf einem komplizierten und strengen System von Geboten und Verboten. Allerdings ist dieses Regelsystem keines, das beim Hörer vorausgesetzt werden kann, ja oft keines, das vom Hörer nachvollzogen werden könnte. Selbst wenn die seriellen Komponisten je die Hoffnung gehegt haben sollten, dass das neue System allmählich eine allgemein akzeptierte Konvention werden würde—dazu ist es nicht gekommen. Das System ist entweder abgelehnt worden, z.B. durch die Zufallsmusik von John Cage, die, oh Wunder, nicht durch den strengen Formalismus der seriellen Technik, sondern durch Zufallsoperationen zu ähnlichen Ergebnissen kam (eigentlich kein Wunder, sondern ein Gesetz der Informationstheorie: Wo alles erwartet werden kann, wird nichts im Besonderen erwartet, sinkt also der Informationsgehalt und damit auch die Nacht über den Hörer, für den alle Katzen grau werden); oder das serielle System ist in eine Fülle von Privattechniken zerfallen. Musik verzichtet hier de facto darauf, ein kommunikatives System zu sein.

Ich denke, dass es vor allem diese Musik ist, die Schwierigkeiten bereitet. Es ist diese Art »nichtsprachlicher« Musik, von der der Laie sagt: Das verstehe ich nicht. Wobei er zugleich recht und unrecht hat. Recht, weil er merkt, dass es—anders als bei der traditionellen Musik—keinen sprachlichen Code gibt, der es ihm ermöglichen würde, einem logischen musikalischen Diskurs zu folgen; unrecht, weil er sich darüber nicht im klaren ist, dass es nichts zu verstehen gibt, außer man meint mit »verstehen« das Nachvollziehen der konstruktiven Prinzipien des Komponisten—etwas, was beim Hören weder möglich noch nötig ist, jedoch von der Analyse geleistet werden kann. Das ist aber natürlich eine Musik für Spezialisten—etwas durchaus Legitimes, man darf nur nicht den Konzertsaal mit einem musikalischen Forschungslabor verwechseln. Wie ist es zur Heranbildung einer nichtsprachlichen Musik gekommen? Und warum konnte sich in der neuen Musik keine intersubjektive Sprache entwickeln?

Erstens: Die Krise der Musik fängt mit ihrer Säkularisierung an. Die Musik, die sich von dem Dienst am Hof und in der Kirche emanzipiert, wird zwar zur *modernen*, verliert aber gleichzeitig eine grundlegende gesellschaftliche Funktion, die durch die Entwicklung des Konzertwesens nur teilweise wettgemacht wird. Die soziale Funktion tritt zugunsten der ästhetischen Rezeption in den Hintergrund. Die praktische Funktion von Musik weicht dem Ausdrucks- und Bekenntnisbedürfnis des Komponisten. Dieser Prozess, der spätestens mit Beethoven einsetzt, dauert heute noch an.

Zweitens entdeckt der Historismus gleichzeitig die Musik der Vergangenheit. Allmählich wird nicht mehr die zeitgenössische, sondern auch (dann: vor allem) die Musik der früheren Meister aufgeführt. Diese historische Einstellung wird in unserem Jahrhundert durch die technische Reproduzierbarkeit so sehr verstärkt, dass neunzig oder mehr Prozent der im Konzertsaal gespielten Musik Musik der Vergangenheit ist. So fehlt der neuen Musik sowohl die gesellschaftliche Funktion als auch das Bedürfnis, gehört zu werden, da dem Publikum zwei Jahrhunderte Musik (im wesentlichen wird das zwischen 1700 und 1900 Komponierte aufgeführt) zu genügen scheinen.

Drittens die sich immer stärker öffnende Schere zwischen E- und U-Musik. Anders als in früheren Zeiten darf es sich der »ernste« Komponist nun erlauben, die Bedürfnisse der Unterhaltung an eine speziell dafür vorgesehene, in seinen Augen niedere Kaste von Musikern zu delegieren.

Ein vierter Grund ist die Anwendung des Fortschrittsbegriffes auf die Musik. Dieser Fortschrittsglaube hat sich in einer Zeit entwickelt, in der naturwissenschaftlicher und technischer Fortschritt mehr und mehr das Weltbild bestimmen. So wurde manchmal in naiver Weise Kunst mit Wissenschaft verwechselt, wobei der musikalische Fortschritt mit der rein technischen Seite der Komposition identifiziert wurde. Dieses Pathos des Fortschritts war ein Grund für die zunehmende Beschleunigung, mit der das überkommene Sprachgefüge verändert und überwunden wurde—und somit auch für das Entstehen einer nicht-sprachlichen Musik. Obwohl die Skepsis gegenüber dem Fortschrittsbegriff—nicht nur in der Musik—gewachsen ist, gibt es auch heute noch eine ganze Anzahl von Komponisten, die sich auf diese positivistische Tradition berufen. Es ist legitim, Mittel zu gebrauchen, die die neue Technologie auf dem Gebiet der Musik bereitstellt; aber es ist unsinnig, die ästhetische Rechtfertigung eines Stückes von diesem oder jenem Mittel abhängig zu machen. Man kann Musik auch mit einem Lorbeerblatt machen, sagte mir einmal ein Freund: Musik ist in Tönen sich artikulierendes Denken—mit und durch welche Töne sich dieses Denken konkret manifestiert, ist relativ gleichgültig. Allerdings ist es bezeichnend, dass mein Freund, obwohl er seine instrumentalen Ansprüche drastisch einschränkte, ein Lorbeerblatt wählte, einen Gegenstand, mit dem Ruhm und Ehre assoziiert werden können, und nicht etwa ein prosaisches Kohlblatt. Also: Das klangliche Mittel, dessen man sich bedient, ist nicht ganz und gar gleichgültig, jedoch macht es keinen Sinn, die ästhetische Legitimation eines Stückes davon abhängig zu machen, ob dieses oder jenes Material, ob eine Geige oder ein Computer gebraucht werden. Musik ist in Beziehung setzen von akustischen Ereignissen. Ob nun diese Ereignisse aus Sechzehnteltönen oder aus reinen Oktaven bestehen, ist für die Stringenz des kompositorischen Prozesses vollkommen irrelevant.

Es gibt schließlich noch einen Faktor, der nicht unterschätzt werden sollte. Das, was wir an Musik der Vergangenheit kennen und hören, ist das Ergebnis eines historischen Filterungsprozesses: Was sich bis in unsere Zeit hinübergerettet hat, ist ein Bruchteil dessen, was komponiert wurde. Nicht einmal von den größten Komponisten sind wir gewillt, alle Stücke zu hören, geschweige denn von den uns heute unbedeutend erscheinenden oder vergessenen Komponisten—wie ruhmvoll sie zu ihrer Zeit auch gewesen sein mögen. Einen solchen Filter können wir im Falle der neuen

musikalischen Produktion begrifflicherweise nicht anwenden. Alles, was geschrieben wird, erhebt zunächst einmal den Anspruch, gehört zu werden, wenn auch das meiste als *Corpus delicti* angesehen werden könnte, nämlich bei der Belangung der Autoren wegen Diebstahls unwiederbringlicher Lebenszeit des Hörers.

Angesichts all dieser Tatsachen ist es eigentlich ein Wunder, dass eine Musik, die weder eine gesellschaftliche Funktion hat noch das ästhetische Bedürfnis des Publikums befriedigt und obendrein auch keinen unterhaltenden Charakter hat, überhaupt gehört wird! Tatsache ist aber, dass heute relativ viel neue Musik produziert und aufgeführt wird. Es scheint also so zu sein, dass das Bedürfnis der Menschen, Neues zu produzieren und zu rezipieren, stärker ist als die durch soziale und historische Prozesse verursachte Krise in der Beziehung zwischen neuer Kunstmusik und Publikum. Es muss aber auch gesagt werden, dass in letzter Zeit Komponisten bewusster nach Wegen suchen, einen neuen Kontakt zum Hörer herzustellen. Ein Indiz hierfür ist die Rückbesinnung auf verschiedene Formen von Tonalität oder, allgemeiner, auf eine Musik, die deutlich polar strukturiert ist, d. h. auf einen Bezugspunkt hin. Schönberg rechtfertigte die Anwesenheit von Publikum bei Aufführungen neuer Musik damit, dass ein leerer Saal schlecht klinge. Heutige Komponisten sind zunehmend davon überzeugt, dass das Publikum mehr als nur der Verbesserung der Akustik dient.

Die Unterscheidung von sprachlicher und nichtsprachlicher Musik ist natürlich eine Vereinfachung. Es gibt eine Vielzahl von Zwischenbereichen, bei denen beide Momente vertreten sind. So kann ein Stück, das im Grundsatz linear aufgebaut ist—ein klarer Beginn, eine Entwicklung mit oder ohne Höhepunkt, ein deutlicher Schluss—, in sich Momente von Statik haben, wo die Zeit gleichsam aufgehoben wird und die Aufmerksamkeit sich unabhängig von dem, was vorher und was nachher kommt, auf den klanglichen Augenblick konzentriert—ein Augenblick, der sich zeitlich auch in die Länge ziehen kann. Überhaupt ist dies eine Erfahrung, die in solchem Maße erst neue Musik möglich gemacht hat, nämlich jene der Beschleunigung und Verlangsamung von Zeit. Je mehr man sich auf ein einzelnes Klangereignis konzentriert, um so mehr hat man das Gefühl, dass die Zeit sich dehnt. So kann ein einzelner Ton ein Mikrokosmos sein, der gleichsam mikroskopisch erforscht werden will—ähnlich wie in einem Wassertropfen eine ganze Welt zu entdecken ist. Umgekehrt können in ein nichtlineares, im wesentlichen statisches Stück, das im Grunde weder Anfang noch Schluss hat, Momente eingebaut werden, die eine deutliche Entwicklung aufweisen. Ich selber bin an beiden Möglichkeiten interessiert, sowohl am Sprachlich-Linearen als auch am Nichtsprachlichen, am Zentrifugalen, Bruchstückhaften.

Ein Beispiel für sprachlich-lineare Musik ist der erste Satz »Gradus de Parnasso« einer dreisätzigen Komposition für zwei Klaviere.¹ Dieser Satz verkörpert eine *exklusive* kompositorische Haltung, er schließt—zumindest bei der Auswahl des Materials—viele andere Möglichkeiten aus, denn ich habe ihn aus nur zwei Elementen gebaut: einer Tonleiter von sechs Noten und einem Akkord von fünf Noten:

[Musikbeispiel: Grundmaterial, see Example II,6.]

Die Tonleiter kann mehrmals aneinandergereiht werden, wobei die so entstehenden Figuren unterschiedlich lang sein können (in meinem Fall von einer bis 144 Noten), sie kann transponiert werden (d.h. sie kann von einem beliebigen Ton an beginnen), sie kann aufsteigen oder absteigen und unterschiedlich schnell gespielt werden. Aus dem aus fünf Tönen bestehenden Akkord habe ich durch Umkehrung und durch Auswahl der so entstehenden Aggregate weitere dreizehn Akkorde gewonnen. Dadurch, dass der ursprüngliche Akkord nicht wie bei der tonalen Musik aus einer Terzschichtung besteht, weisen dessen Umkehrungen viel größere Unterschiede auf, als dies bei einem traditionellen Drei-, Vier- oder Fünfklang der Fall wäre:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,7.]

Diese Akkorde haben eine unterschiedliche harmonische Spannung, sie sind—vereinfacht ausgedrückt—mehr oder weniger dissonant.

Das ist etwas, was mir sehr wichtig ist: wie sich ein Objekt in ein anderes verwandelt, ohne dass man dessen Bestandteile ändert, sondern nur indem man sie anders anordnet. Mein Fünfton-Akkord und seine Ableitungen sind keine in der tonalen Musik verwendeten Akkorde, sie werden deswegen auch nicht nach den syntaktischen Prinzipien der tonalen Musik miteinander kombiniert. Ihre Aufeinanderfolge wird—je nach dem Ergebnis, das ich anstrebe—entweder durch statistisch-permutative Prinzipien oder auf Grund einer subjektiven Auswahl bestimmt. Hier zwei Beispiele für die verschiedenen Verwendungen der Akkorde. Im ersten Beispiel gibt es eine zufällig-statistische bzw. permutative Aneinanderreihung:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,8.]

Im zweiten Beispiel wähle ich einen Akkord aus, mit dem ein ganzer—fünfzehn Takte langer—Abschnitt bestritten wird:

¹ Luca Lombardi, *Klavierduo*, Mailand: Edizioni Suvini Zerboni, 1983.

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,9.]

Dieses Stück, so sagte ich, sei ein »sprachliches«. Worin besteht dann aber der Sprachcharakter dieses keiner konventionellen Syntax, keiner Dur-Moll-Tonalität folgenden Stückes? Er liegt wohl in der kompositorischen Verfahrensweise, mit der musikalische Energie verteilt wird, mit der Spannung und Entspannung und überhaupt Kontraste verschiedener Art aufeinander folgen und einen kohärenten Zusammenhang zwischen den einzelnen Ereignissen schaffen. Es geht in diesem Stück um musikalische Logik, mit allem Sprunghaft-Assoziativem, das diese Logik von einer Logik anderer Art unterscheidet. Die Musik soll nicht voraussehbar, aber nachvollziehbar sein.

Ähnlich wie beim Akkord verändert sich auch die Bedeutung der Tonleiter, je nachdem wie und in welchem Kontext sie eingesetzt wird. Eine Tonleiter ist nicht eine Tonleiter, sondern ein Material, aus dem unterschiedliche Klangobjekte hergestellt werden können. Wenn ich den Anfang des Stückes in langsamem Tempo spiele, wirkt es wie eine läppische Etüde. Wenn ich aber die Geschwindigkeit erhöhe, gibt es einen Umschlag von Quantität in Qualität, verändert sich das Objekt: Wichtig sind nicht mehr die einzelnen Noten, sondern das Gesamtergebnis, das zu einer Art Klangteppich oder klingendem Vorhang wird:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,10.]

Wenn ich nun diese Tonleiter, die bis jetzt in den verschiedenen Registern—hohen, tiefen, mittleren—und immer leise gespielt wurde, nur im tiefen Register spielen lasse, dabei langsamer und immer laut, bekommt sie wiederum eine ganz andere Bedeutung und ist möglicherweise nicht einmal mehr als die ursprüngliche Tonleiter zu identifizieren:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,11.]

Dadurch, dass das Gedonnere plötzlich unterbrochen wird und die Tonleiter in ihrer nackten Simplizität auftritt, bekommt das Stück, das dramatisch zu enden schien, eine Wendung ins Witzig-Ironische.

Die Änderung des Blickwinkels ist für mich beim Komponieren entscheidend: Man schaut sich einen Gegenstand von verschiedenen Seiten an und macht eine Entdeckung: Obwohl er immer gleich ist, weist er auch immer andere Aspekte auf. Ich will mich jetzt nicht von dem vergleichsweise harmlosen Gebiet der Musik in das verminten Feld der Philosophie begeben, muss aber sagen, dass ich jene Meinung teile (die allerdings nicht von einem Philosophen, sondern von dem Physiker Niels Bohr stammt), dass das Gegenteil einer Wahrheit eine andere Wahrheit ist.

Das Problem der Vielfalt der Standpunkte oder Wahrheiten kommt quasi programmatisch in einer anderen Richtung heutiger Musik zum Ausdruck. Im Unterschied zur beschriebenen *exklusiven* kompositorischen Haltung nenne ich sie die *inklusive*. Damit meine ich das Berücksichtigen mehrerer Codes, und zwar in einem und demselben Werk. Ein solches inklusives Stück ist *La canzone di Greta*.² Es basiert auf Edoardo Sanguinetis *Faust, un travestimento*, einer travestierenden Nachdichtung von Goethes *Faust I*, in diesem Fall um die mit der Musik Schuberts als *Gretchen am Spinnrade* bekannte Stelle. In meinem Stück bediene ich mich unterschiedlicher stilistischer Mittel. Ich gehe aus von der Klavierfigur in Schuberts Lied und »travestiere« Schubert in einen Minimalisten (im Sinne der amerikanischen minimalistischen Musik):

[Musikbeispiel: Schubert, *Gretchen am Spinnrade* and Lombardi, *Canzone di Greta*, see Examples II,12a and II,12b.]

Ein weiteres Schubertsches Material, nämlich ein Akkord, wird durch Umkehrung in einige—harmonisch und also semantisch—ganz unterschiedliche Akkorde verwandelt. Die Begleitfigur von Schubert begleitet nun Greta auf eine Reise in verschiedene stilistische Landschaften. Es kommen mehrere Ebenen zwischen Tonalität und Atonalität vor, und es gibt auch eine stilisierte Rockmusik.

In der inklusiven Musik wird Stil quasi ein Parameter unter den anderen (Tonhöhe, Dauer, Register etc.). In diesem Stück unterstreichen die verschiedenen Stile die schillernde Figur der Greta, die von Sanguineti und von mir nicht als eine eindeutige, einheitliche Figur angesehen wird, sondern als ein Bündel verschiedenartiger Eigenschaften; und die unterschiedlichen historischen Perspektiven und Kontexte, in denen der Archetyp Greta gesehen werden kann, würden es erlauben, diese Spiegelung beliebig fortzusetzen.

Das Problem einer inklusiven Musik hat mich in den letzten fünfzehn Jahren immer wieder beschäftigt. Für den Rückgriff auf verschiedene Codes gibt es in der Literatur schon frühe, wenn auch vereinzelte Beispiele, den *Don Quixote* von Cervantes oder Laurence Sternes *Tristram Shandy*. In der Musik beginnt die Integration des Heterogenen erst mit Mahler eine wichtige Rolle zu spielen. Die Peripherie der offiziell akzeptierten Kultur, mit allem Trivialen, Ungehobelten, das ihr innewohnt, meldet bei ihm mit Nachdruck ihre Rechte an. In stärkerem Maße gilt dies für den amerikanischen Komponisten Charles Ives, für den Volksmusik, Jazz, europäische klassische Tradition und avantgardistisches Experiment gleichberechtigte Ausdrucksmittel waren, auf die er kompositorisch stringent, aber völlig unbefangenen zurückgriff. Es ist kein Zufall, dass beide Komponisten Unzeitgemäße waren; kein Zufall auch, dass

² Mailand: Ricordi, 1987.

ihre Zeit erst kam, als die Erfahrung der massenmedialen Kultur den Hörer dafür empfänglicher gemacht hatte.

In einer inklusiven Musik, wie sie mir vorschwebt, wird die konventionelle Einheit des Stücks, dem ein Moment von Harmonisierung, von falscher Versöhnung eigen ist, zugunsten einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven aufgehoben. Polyzentrisch statt konzentrisch, labyrinthisch statt linear, nicht *die* Wahrheit, sondern—komplementäre—Wahrheiten. Ähnlichkeiten mit der realen Welt sind weder zufällig noch unbeabsichtigt, denn die in der Musik als erkenntnistheoretischem Prozess reflektierten und ausgetragenen Widersprüche verweisen auf ebensolche Wirklichkeit. In diesem musikalischen Multiversum—ein Begriff von William James, den Ernst Bloch übernommen hat, um die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu bezeichnen—besitzen die unterschiedlichen Materialien, Techniken, Sprachen das gleiche Recht. Auch die Dur-Moll-Tonalität hat darin ihre Berechtigung, ähnlich wie die klassische Mechanik durch die Quantenphysik nicht außer Kraft gesetzt, sondern in ihr aufgehoben worden ist. Es ist die Aufgabe des kompositorischen Subjektes, die verschiedenen Mittel und Codes in eine signifikante und musikalisch stringente Beziehung zu bringen.

Inwieweit diese kompositorische Haltung geeignet ist, einen Beitrag zur Überbrückung der Kluft zwischen neuer Musik und Publikum zu leisten, vermag ich nicht zu sagen. Auf jeden Fall handelt es sich nicht um eine restaurative Haltung, sondern um eine nach-moderne, nämlich um eine, die den Kern der Moderne beibehält, das, was man mit Dekonstruktion der totalisierenden Rationalität umschreiben könnte, und ihn auf eine neue Stufe des historischen Bewusstseins hebt. Eine solche inklusive Kompositionsweise ist freilich nicht davor gefeit, dass sich der Hörer Teile herauspicks und dabei die Relation dieser Teile zum Ganzen aus den Augen verliert, sich bei tonalen und konsonanten Stellen sozusagen befriedigt zurücklehnt und dabei den Sinn einer kompositorischen Strategie, die unter anderem—quasi in Anführungszeichen—auch Tonales verwendet, vollkommen verfehlt. Worauf es nämlich ankommt, ist tatsächlich die Relation zwischen den einzelnen Ebenen, die sich gegenseitig in Balance halten und relativieren.

Aber natürlich hört jeder aus einem Stück das heraus, was er kann und möchte. Nicht alles gefällt allen. Nicht alles kann oder soll allen gefallen, wie folgende Zen-Geschichte veranschaulicht: In einem Dorf gab es eine sehr schöne Frau. Sie war so schön, dass sie von allen Einwohnern begehrt wurde. Eines Tages sprang diese schöne Frau in einen Teich—und die Fische erschrecken.