

**Die Geburt des Wunders aus dem Geist der neuen Musik.
Utopische Potenziale in gegenwärtigem Musikschaffen**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor artium

(Dr. artium)

an der **Künstlerisch-Wissenschaftlichen Doktoratsschule**
der **Kunstuniversität Graz**

Eingereicht von Mag. art. Hannes Dufek
geb. 28.10.1984 in Wien

im Mai 2019

Abstract:

Die vorliegende Arbeit ist eine sehr persönliche Untersuchung zum Verhältnis zwischen Utopie, utopischem Denken und Neuer Musik wie eine Reflexion der Möglichkeit kritischen kompositorischen Handelns in der kapitalistischen Gegenwart. Ausgehend von respektive rekurrierend auf die eigene kompositorische Tätigkeit, wird vom Autor das Phänomen des Utopischen in kulturgeschichtlicher wie theoretischer Hinsicht beleuchtet und in der Folge auf die westliche Musik unter dem tonalen System sowie die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts projiziert. Die zugrundeliegende These eines Näheverhältnisses zwischen (Neuer) Musik und Utopie wird in allgemeinen Betrachtungen entfaltet, vor allem aber wird in drei „Fallbeispielen“, Darlegungen zu utopischen kompositorischen Ansätzen bei Mathias Spahlinger, Peter Ablinger und Trevor Wishart, der Versuch unternommen, des Utopischen in der Musik habhaft zu werden. Schließlich wird die eigene Arbeit an der Utopie, wie sie sich unter anderem in vier rezenten Werken der Werkreihe AUSSEN zeigt, von mehreren Seiten betrachtet und mit den zuvor entwickelten Thesen in Verbindung gesetzt. Die solcherart entwickelte „lückenhafte Poetik“ wird im letzten Abschnitt nochmals mit der Wirklichkeit kontrastiert und als Refugium echter, bedeutsamer Freiräume erfasst.

The present work is a rather personal examination of the relationship between Utopia, utopian thought and New Music as it is a reflection on the possibility for critical compositional agency in the capitalist present. Based upon or referring back to his own compositional doing, the author first sheds light on the phenomenon of Utopia(s) regarding the terms cultural history and its theory, to then proceed to project his insights on Western music in both its tonal and 20th / 21st century form. The underlying thesis of a proximal relationship between (New) music and Utopia is unfolded in general considerations, but also in three „case studies“, demonstrations of Utopian compositional approaches in Mathias Spahlinger, Peter Ablinger and Trevor Wishart. The authors own compositional work on Utopia(s), as it can be estimated in four recent pieces of the work series AUSSEN (OUTSIDE), is regarded from several perspectives and put into an account with the theses as produced beforehand. The „poetics of gaps“ thus developed is finally contrasted with reality as such and captured as a sanctuary of true and meaningful spaces of freedom.

Vorwort und Dank

Vor allen anderen Worten – das Vorwort.

Ich möchte den hier zur Verfügung stehenden gegenüber der hoffentlich stringenten Argumentation, der Strukturierung und den notwendigen Abschnitten sozusagen freieren Raum dafür nutzen, einerseits verschiedenen Menschen und ihrem Dasein, die in vieler Hinsicht wichtig in der Genese dieser Arbeit waren, meinen Dank auszusprechen. Zuvor allerdings möchte ich andererseits eine doppelte Hoffnung aussprechen. Einmal, dass mein Vorhaben gelungen ist und, wo nicht völlig zu überzeugen, so doch immerhin auf Verständnis zu stoßen vermag. Fraglos wäre eine gewisse Überzeugungskraft auch nicht zu verachten, aber das wird sich zeigen. Es ist, so denke ich, ein doch komplexes Thema, jenes der Utopischen Potenziale in der Musik, und auch eines, das wohl auch ganz anders bearbeitet hätte werden können. Damit soll nicht gesagt werden, dass ich nicht alles getan hätte, um eine konsequente, sinnvolle Linie und Argumentationsweise zu finden. Vielmehr ist auf die Vieldeutigkeit und nach mehreren Seiten offene Beschaffenheit der zugrunde liegenden Begriffe verwiesen – insofern richte ich meine Hoffnung darauf, dass meine Auffassung der Begriffe wie ihre Verwendung sinnvoll und verständlich erscheinen möge.

Die zweite Hoffnung betrifft die mögliche weitergehende Rezeption meiner Arbeit. Weniger im direkt fachlichen Sinn – das auch – als vielmehr in einem übergeordneten Sinn hoffe ich, meinem Tun ist es gelungen, manchen Blick für das Utopische zu schärfen, die Lust am gedanklichen Spiel mit der Wirklichkeit, der stetigen Variation der Gegenwart unter dem Signum ihrer Verbesserung, zu erwecken. Die Wirklichkeit ist nicht das, was ist, sondern das, was wir so machen. Nicht Naturbeherrschung ist damit ausgesprochen, sondern Emanzipation, die Ermutigung, sich die Wirklichkeit und ihre Bedingungen stetig und immer neu anzueignen. Wenn mir ein Beitrag dazu gelungen sein sollte, ist für mich etwas Wesentliches erreicht.

Dank gebührt vielen Menschen. Allen voran meinen Betreuerinnen und Betreuern, Christa Brüstle, Annegret Huber, Clemens Gadenstätter und Manos Tsangaris, in erster Linie dafür, ungeachtet einer immer wieder unterbrochenen, eher wohl einen

schwankenden Eindruck machenden Umgangsweise meiner selbst mit dieser Arbeit, einer langen Phase der Unklarheit ob des zu fassenden Gegenstandes und der adäquaten Vorgehensweise hierzu, dennoch immer an das Gelingen der Arbeit geglaubt und mir an vielen Stellen das Vertrauen ausgesprochen zu haben. Nicht verschwiegen werden sollen auch die zahlreichen vertiefenden und hilfreichen Gespräche im Verlauf – für beides bin ich ihnen sehr dankbar.

In ähnlicher Weise bin ich der künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsschule der KUG zu Dank verpflichtet. War das Verhältnis nicht immer ungetrübt, so kann dennoch gesagt werden, dass die vertrauensvolle Basis, das grundlegende Einverständnis mit meinem Thema und der Glaube an dessen sinnvolle Umsetzung immer präsent waren, was keineswegs gering zu schätzen ist. Insbesondere Deniz Peters und Wolfgang Hattinger möchte ich hierbei hervorheben, wie auch Anne Seibt und später Marlene Schnepfleitner für ihre unschätzbare, stets freundliche und zugewandte administrative Betreuung. Eure Unterstützung war oftmals handfest, aber auch spirituell – vielen Dank.

Anders, aber auch zutiefst dankbar bin ich all „meinen“ Lieben des Ensembles Platypus. In den aufregenden, vielfältigen, energiereichen, enthusiastischen und auch anstrengenden Jahren unserer gemeinsamen Arbeit haben wir, glaube ich alle, sehr viel gelernt. Für mich hat all das, neben vielen anderen Dingen, auch die wertvolle Chance bedeutet, verschiedene Modalitäten musikalischer Praxis auszuprobieren, viele Werke kennen zu lernen und ein konsistentes, anders gelagertes Bild der Neuen Musik abseits der „Überlieferung“ herauszubilden. Die vorliegende Arbeit wurzelt zu einem Gutteil auch in den unzähligen Konzerten, Projekten, im Kontakt mit all den Menschen, die es dazu gebraucht hat, die dabei mit angesprochen waren. Ich weiß nicht, wo ich ohne die gemeinsame Zeit mit euch stünde. Ich danke euch sehr.

Allen anderen Freunden und Freundinnen, nah und fern in aller Hinsicht, einen grundsätzlichen Dank für euer Dasein und eure bestärkende, die Welt in Balance haltende Präsenz, wie sie sich auf hunderte Arten ausdrückt. Meiner Familie möchte ich auch danken, dafür, dass sie gerade in der Unterschiedlichkeit der Welten, in denen wir uns bewegen und leben, dennoch immer offen, unterstützend, wohlwollend und gemäß ihren Kräften an meiner Welt teilhabend bleiben. Ich kann mir vorstellen, dass es in

mancher Hinsicht gar nicht leicht ist, einen Sohn, Enkel, Bruder, Schwager, Onkel...mit solchen Ideen zu haben. Oder vielleicht ist es das doch, dann ist es dennoch schön, dass es euch in meinem Leben auf diese Weise gibt und ich danke euch dafür. Dies gilt auch für meine „erweiterte Familie“, die seit manchen Jahren oder auch erst seit kürzerer Zeit zu diesem Kreis hinzugekommen sind und die in allen ihren Teilen, den Menschen, die ich damit meine, eine umfassende, wunderbare Bereicherung darstellt. Wie so oft, wenn unterschiedliche Menschen aufeinander treffen, ist es nicht zuletzt auch ein Durcheinander der Weltzugänge, Sichtweisen, Ideen und Vorstellungen, aber darin ist es auf herrliche Weise lebendig.

Schließlich gilt mein Dank und meine tiefe Dankbarkeit meiner Liebsten, C.V., die weiß und sieht und spürt. Mein Leben mit Dir ist das größte Geschenk, aber Deine Unterstützung und Dein Vertrauen in mich und alles was ich tue beflügelt mich jeden Tag aufs Neue. Ich liebe Dich, das, wie vieles, weißt Du (auch), und ich bin zutiefst dankbar dafür, Dich an meiner Seite zu wissen. Ich hoffe, ich kann eine ebensolche Präsenz für Dich bleiben und wünsche mir von Herzen, noch lange mit Dir sein zu dürfen.

Damit möchte ich das Vorwort auch schon beschließen, nicht aber, ohne einige Sätze zu den vier „Gedichten“ zu sagen, die in den Text - vielleicht als Lücken - eingestreut wurden. Diese sind von Herzen meinen vier Betreuern und Betreuerinnen gewidmet, aber freilich werde ich mich hüten, zu sagen, welches wem zugehört war und lieber eigentlich auch, ob solche direkten Bezugnahmen stattgefunden haben. Das bleibt offen, aber die Widmung dieser Texte in dieser Art ist mir wichtig, sie gibt, so hoffe ich, einen Teil des mir entgegen gebrachten Vertrauens anders wieder (zurück). Die vier Momente sind im Kontext der gesamten Arbeit als Verdichtungen oder Verbindungen zwischen zwei separaten Kapiteln ebenso gedacht wie als Versuche, den engen argumentationslogischen Raum etwas zu erweitern. Darin öffnen sie, wie ich hoffe, nochmals andere Perspektiven auf das, was hier verhandelt wird. Wenngleich sie auch Texte, also auch verschriftlichte Gedanken sind, so ist ihre Form, Sprache und semantische Wirkungsweise doch anders, lückenhaft vielleicht, offener und mit assoziativem Raum ausgestattet. Ihr, liebe Christa, liebe Annegret, lieber Clemens und lieber Manos, werdet ihn wohl zu nutzen wissen.

(freiraum)

(nochmals freiraum, oder mehr davon)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank.....	II
1 Einleitung.....	1
1.1 Zu Absicht, Struktur und Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit.....	1
1.2 Inhaltlicher Einstieg.....	7
2 Das utopische Denken.....	33
2.1 Ein utopischer Bilderbogen.....	33
2.2 Der Begriff „Utopie“.....	40
2.3 Weitere theoretische Aspekte.....	53
2.3.1 Utopie und Ideologie.....	54
2.3.2 Der intentionale Utopiebegriff.....	57
2.3.3 Utopie als Kritik.....	59
3 Das Utopische in der Musik.....	65
3.1 Zur relativen Situation der Utopie in „der“ Musik zwischen Neuer und älterer Musik.....	66
3.2 Perspektiven des Utopischen in der Musik.....	72
3.3 Die Kontexte früherer Musik.....	73
3.4 Ältere und Neue Musik im Lichte der Kategorien des „Ausdrucks“, des „musikalischen Gedankens“ und des „Inhalts“	75
3.4.1 „Musikalischer Ausdruck“.....	78
3.4.2 „Musikalischer Gedanke“.....	84
3.4.3 „Inhalt“	88
3.4.4 Zur Möglichkeit von Utopie in älterer Musik.....	92
3.5 Der gegenwärtige Kontext.....	97
3.6 Utopie in der Neuen Musik: allgemeine Überlegungen.....	103
3.6.1 Identität / Kollektivität.....	103
3.6.2 Freiheit / Verantwortung.....	105
3.6.3 Bild / Abbild.....	107
3.6.4 Rand / Mitte.....	109
3.6.5 Idealität / Realität.....	111
3.7 Utopie in der Neuen Musik: Fallbeispiele	113

3.7.1 Mathias Spahlinger.....	115
3.7.2 Peter Ablinger.....	123
3.7.3 Trevor Wishart.....	137
3.8 Zwischenbilanz.....	145
4 Die Arbeit an der Utopie, oder: Das Utopische in meinem Musikschaffen.....	149
4.1 Allgemeine Bestimmungen.....	150
4.2 Nochmals: der Begriff Utopie.....	157
4.2.1 Zur Möglichkeit einer positiven Utopie in und durch Musik.....	158
4.2.2 Utopische Potenziale im Gegenwärtigen.....	161
4.3 Die Werke.....	165
4.3.1 Grundidee, Besetzungen und formale Abrisse zu AUSSEN I, II, IV und V	165
4.3.2 Strategien der Variabilität und Arten nicht-dramatischer Formbildung in AUSSEN I, II, IV und V.....	173
4.3.3 Von Lücken, Lückenhaftigkeit und dem „geschlossenen Charakter“ der Wirklichkeit.....	194
4.3.4 Utopische Potenziale.....	200
5 Zusammenfassende Betrachtungen und Ausblick.....	207
5.1 Versuch eines Fazits. Zur Frage des Erkenntnisgewinns und der hinzugewonnen Perspektiven.....	207
5.2 Weitergehende Überlegungen, nächste und übernächste Schritte.....	213
6 Literaturverzeichnis.....	221
7 Appendix: Partiturbeispiele zu AUSSEN I, II, IV und V.....	237

*„Denn das, was ist, kann nicht wahr sein, aber es will durch die Menschen zur
Heimkehr gelangen.*

*Was darin wirkt und arbeitet [...] ist nicht mehr die Frage,
was die Dinge im jeweils Gegenwärtigen seien [...], sondern es ist, anders
betont und mit dem nicht Entsagenwollen religiöser Art, die Frage, was die Dinge,
Menschen und Werke in Wahrheit seien, nach dem Stern ihres utopischen Schicksals,
ihrer utopischen Wirklichkeit gesehen.“¹*

¹ Bloch, Ernst, Geist der Utopie, 2018 (Sonderausgabe), Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 335

1 Einleitung

1.1 Zu Absicht, Struktur und Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit

Ich möchte zunächst – vor jeder inhaltlichen Einleitung, der vorerst großzügigen Umgrenzung des Themas von mehreren Richtungen her - kurz den Versuch zur Darlegung der zugrundeliegenden Absicht meiner Arbeit unternehmen. Neben einem kurzen Abriss meiner gedanklichen Lage zu Beginn der Arbeit soll, daraus folgend, das nunmehr „abgeschlossene“ Projekt geschildert werden. Zudem soll einiges zu ihrem Aufbau und der Methodik meiner Tätigkeit zu ihrer Verfassung gesagt werden, woraufhin eben die größer gefasste inhaltliche Einleitung folgt.

Als ich im Jahr 2014 den Entschluss fasste, mich für das künstlerisch-wissenschaftliche Doktoratsprogramm der Kunstuniversität Graz (KUG) zu bewerben, war meine Idee für das zu bearbeitende Thema gleichermaßen klar wie naiv gefasst. In zahlreichen Augenblicken meines – vielleicht auch: unseres – Lebens existiert diese seltsame Doppelnatur, genau zu wissen, dass etwas Bedeutung hat, seine Erfahrung sucht, aufgedeckt werden will und gleichsam muss, ohne noch ein auch nur rahmenhaftes Verständnis dessen zu besitzen, was damit in Verbindung steht und worein man sich damit gibt. Ich wusste damals aus meiner Erfahrung mit meiner kompositorischen Tätigkeit – denn von dieser geht mein Bestreben aus, auf diese rekurriert es – lediglich, dass mir Vieles daran falsch, nicht ausreichend weitgehend, limitiert und vieler Hinsicht nicht zu Ende gedacht erschien. Ich hatte Ansätze, wie sie etwa in dem Werk *weil die dinge im fluss bleiben müssen* (für Violine, Klarinette und Klavier, 2014, mit einer um Sopran und Objektspieler ergänzten Version aus dem Jahr 2015) oder dem Klavierstück *band / linie / horizont I* (2012, 2014/2015 ergänzt und adaptiert) zu finden sind, die mich auf eine anders geartete, von anderen Voraussetzungen ausgehende Poetik hinzuweisen schienen. Neben vielen anderen Bedingungen, die im Verlauf der Arbeit an meinem Projekt hierzu klar wurden, ging es zunächst sicher auch darum, mehr darüber hinauszufinden, was Sinn und Ziel meiner Musik überhaupt ist – warum, mit einem Wort, ich *eigentlich* komponiere. Aus einer kompositorischen und musikalischen Praxis heraus, die sich einerseits, wie es eben auch rein aus Gründen des Überlebens und der Einkommensgenerierung nicht ohne Weiteres anders möglich erscheint, entlang der

realisierbaren, zur Verfügung stehenden Möglichkeiten orientiert und andererseits aber, überall dort, wo es opportun erschien, nach (zumindest für mich) neuen Lösungen suchte, die sich auch, damals relativ neu für mich, als improvisatorische Praxis verortete, dennoch aber nur an manchen einzelnen Punkten wie eben diesen Werken eine Andeutung darüber erhielt, worum es im tieferen Sinne gehen könnte – aus dieser Situation einer wo nicht als ratlos, so doch als orientierungsbedürftig zu bezeichnenden Phase heraus also, fasste ich zunächst den Entschluss, wie auch immer mir das gelingen würde, meiner innersten musikalischen Poetik näherzukommen. Dies würde, soviel wusste ich in dieser Lage auch, grundlegende, nicht nur musikimmanente Überlegungen bedeuten. Dies insofern, als ein Teil des Gefühls, nicht genau (oder genau genug) über *meine* kompositorischen Ansätze Bescheid zu wissen, daraus resultierte, dass ich selber in Aufführungen Neuer Musik von oft letztlich tiefem Unwohlsein, einer Unruhe erfasst wurde und mich in genereller Ratlosigkeit ob der insgesamt Ausrichtung der Neuen Musik, der Frage nach der Sinnhaftigkeit unseres Tuns (also des Tuns der Komponisten und Komponistinnen) wiederfand. Das Missverhältnis, von dem später auch noch mehr die Rede sein wird, zwischen einer konzertanten Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts, einer Musik (der, wenn auch nur unzulänglich unter dem Sammelbegriff „Neuer Musik“ zusammen fassbaren Strömungen), deren ästhetische Prämissen vor hundert Jahren fundamental hinterfragt wurden und deren Erscheinungsweisen in der Gegenwart allerdings häufig nur einen Bruchteil der damaligen Implikationen umgesetzt zu haben scheinen und der komplexen, von Brüchen aller Art durchzogenen Gegenwart und meinem Erleben dieser, drückte sich überdeutlich in solchen Aufführungen aus. Während deutlich sichtbar war, dass die „institutionalisierte“ Neue Musik, auch der Musikbetrieb, hinter allen Möglichkeiten ihrer selbst zurückzubleiben und jede Aufführung Neuer Musik mehr uneingelöste Versprechen in die Welt zu setzen schien, war ich zu dieser Zeit, wie bis vor kurzem noch, als organisatorisch Hauptverantwortlicher des Ensembles Platypus gleichsam von innen damit beschäftigt, eine Vision dessen, wie alles anders sein müsste und sein könnte im Umfeld Neuer Musik zu entwickeln und umzusetzen. In den unzähligen Konzertvorhaben und über das Konzertformat hinausgehenden Projekten aus meiner (bisherigen) Zeit mit dem Ensemble gingen für unseren Zusammenhang zweierlei relevante Überzeugungen hervor. Die Neue Musik ist einerseits nicht eine grundsätzlich und prinzipiell schwer verständliche, nur für ausgebildete Spezialisten geeignete Kunstform, sondern sieht in

bestimmten Kontexten lediglich so aus. In Wahrheit ist sie, auch aufgrund ihrer deutlichen Marginalität, viel besser charakterisiert als ein Aufeinandertreffen Gleichgesinnter, eine Art Versammlung ähnlich quer zum Rest stehender Menschen, die solche Musik aufgrund ihrer anders gearteten Poetiken, ihrer anders gearteten Weltaufschlüsselung brauchen und suchen. Dabei ist die Frage der „Verständlichkeit“ *der Werke* zweitrangig, jene des Kontextes, der Anschlussfähigkeit an jene niederschwellige, von Voraussetzungen einer gleichermaßen irritierten, dem Gang der Welt gleichermaßen ratlos gegenüberstehenden Verfassung ausgehende Gemeinschaft, das erste. Neue Musik ist, viel mehr als sie eine hoch spezialisierte Verfahrensweise der Kunst ist, ein fragender, die Welt in Musik und mittels Musik befragen wollender Zugang, eine Art perspektivische Community zwischen Selbstaussbeutung, Glamour der großen Säle, merkwürdigen Anforderungen der Partitur, hochtechnisierter Arbeit und dem seltsamen geteilten Bewusstsein, für eine einzige Aufführung scheinbar unendlich viel Energien und Ressourcen aufbringen zu müssen, während diese mit diesem einen Mal auch wieder „verpufft“ zu sein scheinen. Das ist fraglos nicht „das“ Bild Neuer Musik – so etwas wird es in allen Detaillierungsgraden und in derart apodiktischer Allgemeinheit niemals geben können – aber es ist, gegenüber einem anderen, prominent und häufig anzutreffenden, dennoch eine mögliche, und vielleicht eine „wahrhafte“ Seinsweise von Neuer Musik.

Zum anderen aber ist mein Interesse an Neuer Musik mindestens doppelter Natur. Ich bin einerseits an der Klanglichkeit, den poetischen Möglichkeiten, dem expressiven Potenzial interessiert, andererseits und vielleicht stärker noch daran, was daraus für die soziale Situation folgt, welche Art von Gemeinschaft eine derartige ästhetische Praxis aufzuschließen ermöglicht. Die Ästhetik selbst, die in ihr aufgehobene freiere, von anderen als den geltenden Regeln ausgehende Haltung der Welt gegenüber wie auch die gerade im Falle der so häufigen kleineren und lokaleren Initiativen vorhandenen Ethik und öffnende, gesellschaftliche Exklusionen und Benachteiligungen ablehnende, sich unter dem gemeinsamen Dach einer – gerade darum – nur lose definierten Programmatik Neuer Musik versammelnde Positionierung in der Welt, gegenüber der Welt, von diesen drei Kernen ausgehend bildet sich an der Verfasstheit der Neuen Musik ein Bild einer möglichen anderen Wirklichkeit. Die aus dieser Konstellation sich scheinbar fließend ergebende offene, nach vielen Seiten anschlussfähige und Anschlüsse gleichermaßen suchende wie begrüßende Gesinnung

verweist, fasst man sie (möglicherweise auch naiverweise) als Modell für das Zusammenleben insgesamt auf, auf eine tatsächlich in wesentlichen Punkten anders aussehende, sich anders anfühlende Realität. Während aber diese Haltung trotz aller ästhetisch zu verortenden Offenheit vorrangig aus der Art und Weise, wie Neue Musik abseits der größeren Bühnen, Festivals und Häuser gelebt wird resultiert, entstand in mir im Zusammenspiel mit meinen zuvor geäußerten Bedenken angesichts der häufigen Erscheinungsweise „repräsentativer“ Aufführungen Neuer Musik aus diesen Beobachtungen die Überzeugung, dass Neue Musik und Utopie etwas, und etwas Wesentliches, mit einander zu tun haben.

Utopie aber war damals mehr eine Chiffre, denn ein eigentlich mit Inhalt gefüllter Begriff, wie auch die Überzeugung dieses Näheverhältnisses deutlich einer genaueren Klärung bedurfte. Gleichwohl war mir, wie eingangs geschildert, völlig klar, dass es (wohlweislich: für mich) anders nicht sein konnte. Von dort war es schließlich nur noch ein kurzer Weg hin zur Formulierung des in den nachfolgenden Jahren verfolgten Projektes. Ohne zu viel vorweg nehmen zu wollen, kann gleich gesagt werden, dass die Arbeit an „der Utopie“, wie es weiter unten heißt, jedenfalls lohnend, erkenntnisreich und von wesentlicher Bedeutung für meine künstlerische Arbeit war und ist. Ich kann durchaus sagen, dass meine damalige tiefe innere Überzeugung nicht fehlgeleitet war, sondern – wie auch immer als *self-fulfilling prophecy* dies vorgegangen sein mag – ich, so denke ich, überzeugend fassen konnte, inwiefern solche Verbindungen bestehen und was dies für eine daran ausgerichtete kompositorische Praxis bedeuten könnte. All das ist jedoch keineswegs der Weisheit letzter Schluss, im Gegenteil betrachte ich die nun vorliegende Arbeit als zwar in vieler Hinsicht wichtigen und substantiellen Schritt, aber jedenfalls nur als *Zwischenschritt*. Denn eine wesentliche der neuen Erkenntnisse ist auch, dass Utopie nicht ein Ort oder eine anderweitig lokalisierbare Vollkommenheit ist, sondern aufgrund mehrerer logischer wie ethischer Prämissen des Begriffs nur als dynamisches, an der Wirklichkeit kritisch sich abarbeitendes Prinzip wirklich fasslich ist - hat man einmal damit angefangen, macht einem die Utopie also, entgegen manch landläufiger Auffassung davon (man denke an das Märchen vom „Schlaraffenland“), immer weitere Arbeit. Vielleicht, nebenbei bemerkt, ist auch hierin eine Verwandtschaft zwischen Neuer Musik und utopischer Bestrebung zu sehen, kann doch im – wengleich etwas weniger wirksamen - „Neuheitspostulat“ der Neuen Musik durchaus

etwas Vergleichbares gesehen werden.

Festzuhalten ist aber, dass ich damals, vor nunmehr fünf Jahren, mit einer reichlich losen Begrifflichkeit an die mir gestellte Aufgabe heranging. Ein wesentlicher Anteil der Arbeit war somit auch, sich der begrifflichen Implikationen von „Utopie“, der etwaigen Theoriebildung um den Begriff wie seines erweiterten (semantischen, historischen, metaphorischen) Umfeldes zu versichern. Ein weiterer Teil war der Weiterentwicklung meiner kompositorischen Poetik entlang einer zunächst nur skizzenhaft vorhandenen Linie gewidmet, während ein dritter Strang der Versuch war, musikgeschichtliche Perspektiven zu Utopischem in der Musik zu sichten, wobei dieser einmal die Musik der Vergangenheit, und zum anderen im engeren Sinn jene „der Gegenwart“² betraf. Im vierten und letztendlich schwierigsten Schritt galt es dann, alle diese separaten Bestrebungen, soweit als möglich mit einander in Beziehung zu setzen, eine Art gemeinsames Bild zu zeichnen. Denn zu überprüfen war ja letzten Endes auch die These, dass solch eine Verbindung besteht und somit prinzipiell sichtbar gemacht werden könnte, prinzipiell in konkrete Ergebnisse umgesetzt werden könnte.

Wie ersichtlich ist, mussten die sehr verschiedenen Gebiete mit verschiedenen methodischen Vorgehensweisen bearbeitet werden. Die vorliegende Arbeit, in ihrer sehr eklektischen, gleichsam an mehreren Gebieten parasitär teilhabenden Ausrichtung vereint in sich Momente der Kulturgeschichte, der Zeitgeschichte, der politischen Philosophie und Soziologie (insbesondere der Frankfurter Schule), der Musikologie und Musikgeschichte, der musikalischen Analytik, bezieht aber auch Elemente aus ethnologischer Theoriebildung in ihren Kreis mit ein und verhandelt implizit die sogenannte Theoriebildung der musikalischen Avantgarde. Ein wirklicher Stand der Forschung ist insofern nur hinsichtlich des jeweiligen Gebietes auszumachen, nicht aber insgesamt, wenn man so möchte hat der Gegenstand seine Form in der Lektüre über viele Gebiete erst gefunden. Während also mein Vorgehen in vielen dieser Gebiete vor allem in der breit gefächerten Lektüre ihr wesentliches Moment fand und aus der Konfrontation mit den Gedanken anderer endlich das, was ich selber an der Utopie und meinen Bestrebungen darin festhalten möchte, klar wurde, kann für die Beschäftigung mit Utopie als in der Musik wirksames Prinzip gelten, dass einerseits wiederum Vieles

2 Womit gesagt sein soll: jenes Ausschnittes der unüberschaubaren Gegenwart, den einigermaßen zu überblicken ich für mich in Anspruch nehme.

gelesen werden musste, ich aber vor allem viel Musik gehört und erlebt habe. In diesem Zusammenhang kann die praktische Erfahrung an der Musik, in der Musik in der Arbeit mit dem bereits erwähnten Ensemble Platypus nicht hoch genug eingeschätzt werden. Fraglos gab es auch hier, gerade für die im Zuge der Arbeit näher betrachteten Komponisten Mathias Spahlinger, Peter Ablinger und Trevor Wishart, auch einige Texte, Artikel und Sekundärliteratur, aber in meiner Beschäftigung mit diesen Komponisten und ihrer Arbeit war vor allem der Kontakt mit der direkten künstlerischen Formulierung, die Werke und ihre Wirkungsweise von Bedeutung für mich.

Hinsichtlich der Entwicklung meiner Gedanken am lebenden Körper meiner eigenen Kompositionen schließlich war die Bewegung letztlich eine Oszillation zwischen Momenten des Klanges, der bereits zu Papier gebrachten und in Aufführungen erlebten Bildungen sowie dem Gefühl einer Richtung, die sich daran herauszubilden schien, und andererseits jenem mich stetig begleitenden Thema der Utopie in verschiedener Form. Die Eigendynamik des Fortschreitens von Werk zu Werk, wie sie in Kap. 4 auch veranschaulicht wird, spielte dabei auch eine Rolle. Als solcherart stetiger Wechselbezug zumindest dreier Ebenen lässt sich ungefähr beschreiben, wie die kompositorische Poetik, so sie hier nun beschrieben ist, aus einem komplexen gedanklichen Geflecht hervorgegangen ist. Dabei ist völlig klar, dass die gerade Kompositionen Neuer Musik zugrundeliegenden Überlegungen immer mehrdimensional, verflochten und komplex sind – meine also keine besondere Ausnahme, sondern lediglich meine persönliche Ausprägung jener Grundtendenz darstellen.

Ich hoffe, dass der Anspruch, alle Aspekte in einer quasi „einheitlichen“ Fassung auf einander zu beziehen und in eine Art Logik zu bringen, hier gelungen ist. Gleich vorab möchte ich einschränkend sagen, dass in der vorliegenden Arbeit keine eindeutigen Antworten, sondern vielmehr Vermutungen und persönliche Zugänge formuliert sind. Manche Thesen werden freilich mit entsprechendem Material versuchsweise untermauert, aber der basale Geist der Arbeit, falls sich so etwas sagen lässt, ist jener der Dialektik, eines offenen epistemischen Vorganges – weder ist es mein eigener Anspruch an mich selbst, endgültige Antworten zu finden, noch glaube ich daran, apodiktische Aussagen in irgend einer Form sinnvoll machen zu können: die Wahrheit

ist auch, das Schillersche Wort variierend, insofern eine Tochter der Zeit, als sie sich stetig verändert, und ganz so, wie wir vollständig wissen können, was in einem Menschen vorgeht, ist auch „die Wahrheit“ eine letztlich unerreichbare Abstraktion. Lediglich Versuche, unserer Sicht auf die Welt sinnvolle Bezüge abzugewinnen, stehen uns zur Verfügung. Muss man dennoch, der beweglichen Natur des Denkens zum Trotz, eine fixierte Form finden, so ist die vorliegende Arbeit ein „vorläufiges Resultat“ meines Unterfangens wie auch ein Versuch, mit der Sprache – zumal jener der Musikwissenschaft – vorsichtig genug, poetisch genug und mit ausreichenden Freiräumen, um den Begriffen jenen Hof des Unpräzisen zu lassen, von dem die Worte so falsches Zeugnis ablegen und in dessen Umgrenzung allein jedoch die meisten menschlichen Aussagen erst einen Sinn erhalten. Wenn Begriffe hier also als scheinbar feststehende Ausdrücke verwendet werden, so geschieht dies meist mangels besserer Alternativen oder schlichtweg darum, weil der jeweilige Ort nicht zugleich als jener für extensive (wenn auch grundsätzlich Not tuende) Sprachkritik erschien. Die Struktur meiner Arbeit spiegelt die hier dargelegten vier Aspekte meines Ansatzes wider und lässt sich wie folgt umschreiben. Nach der gleich hierauf folgenden inhaltlichen Einleitung in das Thema folgt mit dem 2. Kapitel der Versuch, Begriff, Historie und allfällige Theoriebildung um die Erscheinung der Utopie herum darzulegen. Das 3. Kapitel ist der Beziehung jenes Phänomens zur Musik gewidmet und weist neben einer allgemeinen Betrachtung hierzu speziellere Überlegungen zur Situierung der Utopie in älterer und in Neuer Musik auf. Das Kapitel wird mit drei utopischen „Fallbeispielen“, Darlegungen zu Mathias Spahlinger, Peter Ablinger und Trevor Wishart, ergänzt und abgeschlossen, worauf im 4. Kapitel meine eigene Perspektive wie auch deren kompositorische Ausprägung anhand der Werke AUSSEN I, II, IV und V formuliert wird. Im abschließenden 5. Kapitel der Arbeit wird eine Art Zwischenbilanz gezogen sowie der Versuch unternommen, mögliche weitere Horizonte sowie eine Verortung weitergehender Erkenntnisinteressen aufzuzeigen.

1.2 Inhaltlicher Einstieg

Der Mensch geht nicht auf in seiner Immanenz. Gedanken, Vorstellungen, Ideen und Träume treiben ihn an, treiben ihn über seine bloß materiellen Bedürfnisse hinaus, zu

einem Leben, das sich immer über die bloße Existenz hinaushebt, die immer nach solcher Hebung trachtet. Sein Dasein enthält immer, auch in den dringendsten materiellen Bedürfnissen, Abstraktionen, die über das, was *an sich* und *für sich* ist (insofern wir davon überhaupt etwas wissen können), hinausweisen. Schon jedes Hungergefühl wird begleitet von einer Vorstellung davon, was wir essen könnten. Jedes Bedürfnis nach Schlaf ist von dem Gedanken an die Wohligkeit des Bettes, an die Tiefe des Schlafes umhüllt. In Situationen größter Deprivation und Vereinzelung, in denen wir auf unsere Primärbedürfnisse zurückgeworfen sind, tritt der gleichsam innere Bereich der Gedanken und Ideen als das eigentlich Reale, eigentlich Bedeutsame hervor und wird, paradoxerweise, sichtbar, wie unsagbar, unschätzbar wichtig für unser Dasein als Menschen jener Teil ist, der nicht bloß materiell ist.³ Der Mensch ist so gesehen vielleicht recht eigentlich *das* „utopische Wesen“, falls sich Derartiges überhaupt sagen lässt. Wie er fähig ist, auch in den verworrensten, unvorstellbarsten Lagen dennoch die Hoffnung und den Glauben das Gute im Menschen aufrecht zu erhalten, ist er fähig dazu, etwa aus dem Anblick eines unbewohnten, wilden Landstriches eine Vorstellung über die darin zu erbauenden Anlagen, Städte, Wege zu entwerfen. Fähig, einen Jahrtausende währenden geistigen Dialog zu führen, lange zurückliegende Fäden aufzunehmen und weiterzuspinnen, geistige Tätigkeit zu entfalten, die sich dann, über die Zeiten hinweg, in soziale und kulturelle Entwicklungen ummünzt. Fähig auch dazu, weit über das Gegebene hinaus zu denken, sich in der Realität ferne liegende gedankliche Gefilde und Spekulationen zu begeben – kosmologische Theorien ebenso hervorzubringen wie Poesie, musikalische Gebilde, die zunächst völlig unspielbar erscheinen ebenso in der Fantasie entstehen zu lassen wie ganze Welten voller traumhafter oder alptraumhafter Kreaturen, voller Magie, voller Entrücktheit.

Unfähig allerdings, könnte man in Umkehrung sagen, sich mit dem bereits Erreichten zufrieden zu geben – unfähig, das, was ist, zu belassen, wie es ist. So sind wir, wo wir denken, wo wir in gedanklichen Austausch treten mit dem, was uns an Welt zugänglich ist, niemals ganz in der Gegenwart oder in ihr allein, sondern stets ein Stück weit in der Vergangenheit oder in der Zukunft. Jede Rückbesinnung auf die

3 Erwähnt seien zur Untermauerung dieser Behauptung zwei Dokumente, einmal das erschütternde Werk *Trotzdem ja zum Leben* sagen von Viktor E. Frankl (z.B. 2005, Wien : Böhlau-Verlag, mit ausgewählten Briefen 1945-1949 = Gesammelte Werke Bd. 1), zum zweiten das nicht minder einprägsame *Im Westen nicht Neues* von Erich Maria Remarque (z.B. 2009, Köln : Kiepenheuer & Witsch)

Vergangenheit geschieht allerdings auch in Hinblick auf die Zukunft, muss so geschehen, schlicht weil die Richtung der Zeit unumkehrbar ist – selbst in der Erinnerung an die verstorbenen Großeltern liegt, wenn auch unausgesprochen, die Frage danach, was dies in der Gegenwart für uns bedeuten könnte und was wir, da es „die Gegenwart“ nicht gibt, in die Zukunft weitertragen werden. Das trifft auf große philosophische Systeme ebenso zu wie auf die einfachsten, alltäglichsten Überlegungen, wenn auch mit allfälligen Änderungen in Maßstab, Aplomb und Gestik – natürlich wird jemand, der beispielsweise darüber sinniert, wie er seine Einkäufe am Besten erledigt, anders auftreten, als jemand, der das Wirken des Weltgeistes erklären möchte. Vergleichbar allerdings, wenn auch mit jenem unverkennbaren Hinken, welches das Zusammenspannen von Inkommensurabilitäten stets begleitet, sind die beiden Vorgänge doch in jenem erstgenannten Moment - dass nicht bleiben soll oder kann, was ohnehin ist. Dass das bislang Erreichte, sei es der Stand der im Haushalt bereits vorhandenen Güter, sei es der Stand der philosophischen Spekulation, nicht ausreicht, und dass es Not tut, daran etwas zu ändern, dem status quo etwas hinzuzufügen. Eine andere mag zu einem späteren Zeitpunkt wieder daran anknüpfen, das bislang Entstandene infrage stellen und, wiederum, Neues erarbeiten. Unschwer lässt sich darin erkennen, wie notwendigerweise alles, was bereits an Kulturgeschichte durchlebt, an Errungenschaften hervorgebracht, an Entwicklungsweg zurückgelegt wurde nur aufgrund dieser großen Fähigkeit, über das, was ist, hinauszudenken – oder eben der Unfähigkeit, das, was ist, so zu belassen – überhaupt möglich wurde. In aller Widersprüchlichkeit und Bizarrerie der übereinander gestapelten, einander durchkreuzenden, unterschiedlich laut auftretenden und sehr verschiedentlich wirksam oder auch nur sichtbar gewordenen Ideen und Gedanken der bisherigen Menschheitsgeschichte, in aller darin gnadenlos ausgelebten Brutalität und sogenannter Unmenschlichkeit (waren es doch stets Menschen, die *unmenschliche* Taten begangen), in der jahrhundertlangen Folge von Aufbau und Zerstörung, Krieg und Frieden, Leben und Tod, ist es stets das Gefühl des Ungenügens der umgrenzten Welt, des unerreichten Ziels, des unbefriedigten metaphysischen Bedürfnisses, die Welt nach den eigenen Vorstellungen, dem eigenen Bild gestaltet zu sehen, welches alle Entstehungen hervorbringt⁴. Man stelle sich vor, die Urbarmachung Europas hätte nie stattgefunden, einfach weil Generation nach

4 Oder anders, selbstverständlich, wiederum der Mangel an Zufriedenheit, Genügsamkeit mit der Welt, wie sich sich zum jeweiligen Zeitpunkt präsentiert.

Generation, gleich den Einwohnern entlegener Inseln oder abgeschiedener Flecken im Urwald, im selben Umkreis weitergelebt und nie eine Idee nach Landgewinnung, Rodung, dem Bau von Wegen und Straßen entwickelt hätte. Oder wenn es nie jemand für nötig befunden hätte, kosmologische Spekulationen anzustellen - die Nacht einfach Nacht geblieben wäre, der Lauf der Sonne einfach hingenommen, die Gezeiten, Ab- und Zunahme des Mondes, der Wechsel der Jahreszeiten unbefragt, unhinterfragt geblieben wären? Wenn die Menschen längst vergangener Zeiten einfach dort, wo sie sich aufgerichtet hatten, verblieben wären – oder, wenn sie sich gar nicht erst aufgerichtet hätten?

Fraglos, die Vorstellungskraft im starken Sinn, die über die Planung der nächsten fünf Schritte hinausgehende Imagination ist uns eingeschrieben – sie zeichnet uns gewissermaßen aus. Wenn man also möglicherweise nicht zustimmen möchte, dass der Mensch *das* oder *ein utopisches* Wesen ist, so kann man schlechterdings nicht leugnen, dass er, in dieser Hinsicht klar von den Tieren unterschieden, ein im starken Sinne *entwerfendes, spekulatives* Wesen ist. Und wie es möglich ist, über das Wetter in den nächsten Tagen zu spekulieren, oder einen Arbeitsplan für die nächsten Monate zu entwerfen, so steht uns, wundersamerweise, auch frei, weitaus größere Gedankengebäude erdenken. So werden Visionen entwickelt, Modelle erarbeitet, Gedankenspiele in vielen Variationen durchgeführt – und immer weiter so, bis an den Punkt, an dem die Welt plötzlich auf den Kopf gestellt werden muss, die Welt als Ganzes anders gesehen, gelagert, eingebettet sein will – an dem, so könnte man vielleicht sagen, eine Utopie entsteht.

Auf diese Ebene gebracht - und nur hier - ist es nun gleich, ob man über chiliastische oder ekstatische Glaubensbewegungen, das irdische oder das himmlische Paradies, theosophische, anarchistische, kommunistische oder syndikalistische Kommunen und Gemeinschaften spricht, ob einem der entwerfende Geist eher in gotischer Architektur oder dodekaphonischer Komposition, konkreter Poesie oder Twitter-Literatur begegnet, oder ob man, um den Bogen wieder enger zu fassen, die Utopie des Thomas Morus, des Tommaso di Campanella, des Nishida Tenkō⁵ oder, abseitiger in unserer Lesart, des

5 Japanischer Philosoph, * 1872, † 1968, von Leo Tolstoi und dem Agrarreformer Ninomiya Sontoku

L.Ron Hubbard⁶ in den Blick nimmt. Sie alle eint, dass die Welt, wie sie ist, nicht genügt. Das tiefe Gefühl, dass das Vorhandene noch nicht alles sein kann, dass es – dahinter, hernach, darüber hinaus gehend, dem entgegen gesetzt – noch etwas Anderes gibt, ja: geben muss. Nun ist es eine grobe und sicherlich auch unproduktive Vereinfachung, den jeweiligen Hintergrund, die historischen Gegebenheiten, das jeweils formulierte Ziel auszublenden und an der Behauptung, es sei dem Menschen nötig, ja anders gar nicht möglich, über das Sein an sich hinaus zu denken, zu verharren⁷. Da das hier in Angriff genommene Vorhaben jedoch keine Erforschung „der“ Utopie oder utopischer Bestrebungen, Bewegungen, Projekte insgesamt ist, sondern letztlich eine sehr speziell und eng gefasste Möglichkeit zur Schaffung utopischer oder einer Utopie nahekommender Bedingungen im Felde der Neuen Musik untersuchen möchte, mag es für den Moment und diese Stelle angehen, bei besagter Aussage stehen zu bleiben und nicht weiter zu erörtern, warum die Unterschiede eben doch wichtig wären. An anderer Stelle wird darauf zurückzukommen sein.

Der Einstieg von Ferne jedoch mag, so steht die Hoffnung, dennoch als folgerichtig gewählt erscheinen. Zum einen liegt schlicht ein großes Feld vor uns, das zunächst umgrenzt sein will. Besagte sehr weitgehende Eingrenzung, auf dass sichtbar und verständlich werden kann, woran mir als Komponisten im Hinblick auf die Utopie gelegen ist, ist eines der wichtigen ersten Ziele der vorliegenden Arbeit. Zum anderen ist der hier gemachte Beginn auch eine Art Vorbau für das Folgende, werden doch gewissermaßen sowohl inhaltlich und argumentativ als auch gleichsam der relativen Höhe der Betrachtung, hier bereits einige Marksteine gesetzt. Denn bereits der Begriff Utopie ist keineswegs außerhalb jeder Kritik. Seine Verwendung ist, gerade nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion respektive der „kommunistischen Alternative“, nachgerade oftmals als fragwürdig angesehen worden⁸. Es erscheint jedoch irrig, aufgrund dieser politischen Entwicklung wie auch aufgrund anderer Überlegungen

beeinflusster Gründer der Kommune *Ittōen* (jap. 一燈園, dt. „Garten des Lichts“).

- 6 US-amerikanischer Schriftsteller, * 1911, † 1986, Gründer der vielfach als zersetzende Sekte eingestuft, weltweit aktiven religiösen Gruppierung Scientology.
- 7 Im Übrigen spricht die noch gegenwärtige oder aber auch historische Existenz von sozusagen „statischen“, sich als Teil ewiger Kreisläufe verstehender Völker, etwa im Amazonasbecken, aber auch in Mittel- und Nordamerika vor der gewaltsamen europäischen Besiedlung, natürlich gegen die anthropologische Generalisierung dieser Aussage.
- 8 siehe etwa die vielfältige Diskussion in Saage, Richard (Hrsg.), *Hat die politische Utopie eine Zukunft?*, 1992, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

(beispielsweise dem sehr gegenwärtigen Gedankenkomplex des „Anthropozäns“ und der damit verbundenen Umdeutung aller Spekulation ins rein technisch Machbare, womit sozusagen der Übergang von „Utopien“ im frühneuzeitlichen Sinn hin zu „Visionen“ im modernen Sinn markiert wäre) die Utopie schlechthin abzusagen, sie für tot oder irrelevant zu erklären. Es ist, so konnte hoffentlich herausgearbeitet werden, schlichtweg eine Frage der Begriffe und ihrer Verwendung – nicht aber der Sache an sich, wie Utopie oder, um mit Mannheim zu sprechen, „seinstranszendente“⁹ und „*die Seinsordnung sprengende Orientierung*“¹⁰ verhandelt wird. So ist kaum vorstellbar (und mit großer Sicherheit auch nicht wünschenswert), dass dereinst Menschen auftreten werden, die, anders als eingangs statuiert, eben *doch* völlig in ihrer Immanenz aufgehen¹¹. Es ist nicht anzunehmen, dass bestehende Einrichtungen und Ordnungen immer weiter, unveränderlich und bar jeder Kritik, bar jedes Gedankens an Veränderung, gleichbleibend fortgeführt werden. Ja, es ist nachgerade völlig widersinnig, sich eine statische, der Veränderung durch den und des Menschen völlig enthobene Welt und Gesellschaft zu denken. Veränderung ist nun noch nicht Utopie, aber Veränderung impliziert dennoch stets, zumindest idealerweise, bewussterweise, ein Nachdenken darüber, was *ist* und einen Entwurf dessen, was *sein sollte*. Veränderung impliziert Analyse, impliziert Kritik. Und selbst wenn man, was bereits eine große Einschränkung der ursprünglichen Behauptung wäre, in Rechnung stellt, dass die frühneuzeitliche Utopie Moerescher Prägung, die Vorstellung eines entfernt gelegenen Wunderlandes, eines Idealstaates, möglicherweise wirklich ausgedient hat¹², so hat das Nachdenken darüber, wie die Welt sein sollte, ja sein *müsste*, heute Konjunktur wie eh und je. Oder vielmehr: sollte noch größere Konjunktur haben. Denn die Welt ist, nach wie vor, unfrei. Menschen sterben, bisweilen in großer Anzahl, an Hunger oder Durst, haben keinen Zugang zu sauberem Trinkwasser oder ausreichender medizinischer Versorgung, leben ihr Leben alleine in der Bewältigung des schieren Überlebens. Die Einkommensunterschiede steigen weltweit zugunsten einiger weniger, immer

9 Mannheim, Karl, *Ideologie und Utopie*, IV. Kapitel, „*Das utopische Bewußtsein*“, 8. Auflage, 1995, Frankfurt am Main: Klostermann, S. 169

10 ebd.

11 Die in Fußnote 6 angesprochenen Völker haben mit hoher Wahrscheinlichkeit, soweit meine sehr begrenzte ethnologische Kenntnis hierfür Referenz sein kann, auch Glaubenssysteme, die dann als „seinstranszendent“ gelten dürften, jedenfalls weit über die materielle, direkte Immanenz hinausgehen.

12 was ja auch die Geschichte utopischen Denkens durchaus bestätigt, siehe Kap. 2

unvorstellbarer reicher Menschen an¹³. Die westliche Gesellschaft driftet auseinander – tiefe Gräben durchziehen die soziale und politische Landschaft, wie sich nicht zuletzt an den letzten Wahlergebnissen, dem Trauerspiel um den „Brexit“, dem Stadt-Land-Gefälle ablesen ließe. Länder wie Brasilien, Mexiko, Kolumbien, Venezuela, Südsudan, Syrien, Irak, Türkei, Ungarn, Polen und viele mehr, versinken in Gewalt, Korruption, autoritären bis faschistischen politischen Entwicklungen, die Inflation klettert in unvorstellbare Höhen¹⁴. Millionen Menschen sind auf der Flucht¹⁵, von der Vermüllung der Meere, der weltweiten Zunahme von Flächenerosion, der Erderwärmung und den drohenden dramatischen Veränderungen des Weltklimas noch zu schweigen. Nun kann man freilich sagen – und *gerade jetzt*, in einer Situation wie dieser, soll man über Utopien und die ideale Welt nachdenken, jetzt, wo es so viel Handfestes zu tun gibt? Dem ist zweierlei entgegenzuhalten. Einerseits braucht man, um überhaupt handeln zu können, unweigerlich wieder eine Vorstellung des erwünschten Endresultates. Jede politische Aussage, jede Initiative zu einer Handlung, ist nur möglich, weil explizit oder implizit, eine Vorstellung davon vorhanden ist, wie die Dinge eigentlich *sein sollten*. Für die 62 reichsten Personen mag kein Handlungsbedarf bestehen, und für manche, solche vielleicht mit weniger sozialem Gewissen und ausreichend Glaube an die Verblendung, selber sicher nicht zu den Verlierern dieses sehr ungleichmäßigen Spiels zu gehören, mag die Erzählung vom sozialen Aufstieg, der sozialen Mobilität, die das kapitalistische System ermöglicht, nach wie vor Überzeugungskraft besitzen. Nichtsdestotrotz enthält diese verfestigte, uns so real geworden umgebende Idee im Kern natürlich – eine Vorstellung, letztlich sogar: eine *Utopie*, und wie man sehen könnte, dass das in ihr formulierte Ideal durch die gegenwärtigen Zustände unterlaufen wird¹⁶, könnte man ebenso gut, dialektisch, eine völlig andere Lebensweise hypostasieren. Folgerichtig ist umgekehrt eigentlich nicht einzusehen, warum *gerade*

13 Nach einer Studie aus dem Jahr 2016 waren es, bei steigender Tendenz hierzu, damals bereits nur 62 Personen, die zusammen die Hälfte des gesamten Reichtums der Welt besaßen: „An Economy for the 1%“, Oxfam 2016, online abrufbar siehe <https://www.oxfam.de/system/files/bp210-economy-one-percent-tax-havens-180116-en.pdf>, zuletzt abgerufen am 12.11.2018

14 In der Türkei im September 2018 etwa 24,5% (siehe <https://de.inflation.eu/inflationsraten/turkei/inflation-turkei.aspx>, abgerufen am 12.11.2018)

15 lt. International Migration Report 2017 der UNO (vom 18.12.2017) sind es geschätzt 258 Millionen Menschen weltweit, siehe <https://www.un.org/development/desa/publications/international-migration-report-2017.html>, zuletzt abgerufen am 15.11.2018

16 Bzw. in sich, glaubt man der marxistischen Theoriebildung, so widersprüchlich ist, dass eine gerechte, gleichmäßig verteilende und allen Chancen ermöglichende Gesellschaft durch das kapitalistische System niemals hervorgebracht werden kann.

jetzt der Zeitpunkt gekommen sein soll, eben nicht mehr über die Möglichkeit von Utopie nachzusinnen. Probleme, große soziale Schwierigkeiten, Krieg und Zerstörung gab es immer, und es war auch, wenn schon nicht „nur“, die Kraft der Hoffnung, der Glaube an die Möglichkeit einer besseren Welt, und der daraus resultierende, unbedingte Überlebens-, Weiterlebenswille, der stets Lösungen solcher Krisen und eine Weiterführung, ja Erweiterung des Lebens hervorbrachte. Insofern natürlich *gerade jetzt*, geradewegs *jetzt*, so wie an allen anderen Zeitpunkten auch.

Geißelt man am gedanklichen Umgehen mit Utopien *gerade jetzt* schließlich ihre Fantasterei, ihr Unrealistisches, ihr Träumerisches, so muss entgegnet werden, dass alle drei Aspekte – das Fantastische aller Vorstellungen, die weit über die Wirklichkeit hinausgehen, das Unrealistische von Ideen, die sich über ihre Verwirklichung zunächst nicht kümmern wollen, das Träumerische, Freischwebende der tiefsten, im Unklaren forschenden und tastenden Gedanken – wertvolle, ja kostbare Schätze sind. Man muss nicht sehr weit sehen, um die Geburt großer Errungenschaften der Menschheit aus dem Traumhaften, dem Wagemutigen, dem Fantastischen zu erblicken¹⁷.

Zudem ist andererseits Utopie über den Gang der Zeit hinweg überwiegend weitaus weniger unrealistisch, träumerisch als noch zu ihren Anfängen geworden. Ob das, in den Augen ihrer Kritiker, dann noch als Utopie zählen darf oder nicht, sei dahingestellt – Tatsache ist, dass aufgrund der Dichte der bekannten Daten und Erfahrungswerte, wie auch mit der Entwicklung des gesellschaftlichen Wohlstandes zahlreiche, noch vor fünfzig Jahren völlig unausdenkliche „Träumereien“ entweder bereits realisiert wurden oder aber ihre Realisierung in unmittelbare Nähe gerückt ist.¹⁸ Damit ist aber auch gesagt, um den argumentativen Zirkel zu schließen, dass in der gegenwärtigen Lage das Nachdenken über Utopien wiederum produktiv ist, als es den Horizont des überhaupt Denkbaren immer weiter vorantreibt und so Lösungen angedacht werden können, die in früherer Zeit völlig undenkbar gewesen wären.

Man mag, sei's drum, immer noch weiter einwenden, dass all dies ja so sein möge, dass aber, angesichts der umfassenden Krisen und Schwierigkeiten, in denen wir

17 Man könnte an die Mondlandung ebenso denken wie die Europäische Union, an die Menschenrechte wie die Vereinten Nationen, aber auch an wirklich errungene Werke wie, um einige ungenügende Beispiele zu bemühen, Sigmund Freuds „*Traumdeutung*“, Pablo Picassos „*Guernica*“, die „*Seerosen*“ von Vincent van Gogh und viele mehr. Die Breite der hier ohne Weiteres möglichen Beispiele verweist einerseits auf den Wahrheitsgehalt obiger Aussage, andererseits auch auf die potenziell große Bandbreite utopischer Vorstellungen.

18 Wovon wiederum eventuell die hier vorgestellten Beispiele Zeugnis ablegen könnten.

als Menschheit uns befinden, große Errungenschaften der *Kunst* eigentlich als Luxusgüter betrachtet werden müssten und es Not täte, etwas wirklich Sinnvolles, pragmatisch und direkt Wirksames zu tun. Dass, mit einem Wort, die Kunst als Selbstzweck keinen Platz mehr haben könne, dass ohnehin schon so viele Meisterwerke zur Verfügung stünden, dass die gedankliche und kreative Anstrengung anderswo heutzutage besser verwendet wäre, es also aus verschiedenen Gründen nicht zu rechtfertigen ist, über Utopien in der Kunst nachzudenken oder Energie auf deren Realisierung zu verwenden. Diese Argumentation, so widersinnig sie auch grundsätzlich ist (da sie den grundsätzlichen Wert einer auf die jeweilige Zeit und ihre Reflexion bezogenen Kunst negiert respektive verkennt), trifft dennoch geradewegs ins Mark.¹⁹ Denn der Wunsch, der sich auch in der Bearbeitung dieses Themas verbirgt, ist selbstverständlich der nach einer besseren, einer humaneren Welt – und die Kunst ist dafür, zumindest auf einer großen Betrachtungsskala, in der direkten Konsequenz, wahrlich kein taugliches Mittel. Was nützt es dem hungernden Kind irgendwo im subsaharischen Afrika, wenn irgendwo in Mitteleuropa eine großartige Aufführung eines neuen Werkes stattfindet? Was trägt die Uraufführung einer neuen Oper²⁰ *wirklich* zu einer besseren, menschlicheren Gesellschaft bei? Abgesehen davon, dass man die selbe provokante Frage vermutlich vielen anderen Berufsgruppen und weitaus dringlicher stellen könnte und eigentlich müsste - etwa den Protagonisten und Protagonistinnen der Finanzwirtschaft, des Hochleistungssports, der Filmindustrie, den Managern und Managerinnen internationaler Konzerne bis hin zur gesamten politischen Kaste - so muss dennoch auch hier ehrlicherweise geantwortet werden: nichts, und nein, es nützt dem hungernden Kind nichts, die Oper kann gespielt werden oder nicht, das ist letztlich völlig gleichgültig für „die“ Gesellschaft²¹. Überhaupt, sei an dieser Stelle nochmals skeptisch hinzugefügt, ist sehr fraglich, ob ein Gebilde wie „die Gesellschaft“

19 Sie wird auch, so merkwürdig es vielleicht auch klingen mag, immer wieder geäußert, etwa in Zusammenhang mit Debatten über Förderungen beziehungsweise Förderungshöhen zeitgenössischer Kunst, aber auch bezüglich der Lebensrealitäten von Künstlern und Künstlerinnen.

20 Beispielsweise, weil es sich zeitlich wie thematisch anbietet, die für den 8. Dezember 2018 geplante Uraufführung der sich explizit gegen Verrohung, Rechtsruck, die Spaltung der Gesellschaft richtenden Oper „*Die Weiden*“ von Johannes Maria Staud (Musik) und Durs Grünbein (Libretto) an der Wiener Staatsoper.

21 Allerdings müsste man sich dann konsequenterweise auch sehr grundsätzlich fragen – wenn das Anliegen wirklich eine gerechtere, bessere Welt ist, warum existiert dann so etwas wie Kultur, Unterhaltung, Sport, etc. überhaupt? Ehrlicherweise, wenn es wirklich grundsätzlich darum ginge, die Welt gerechter, humaner, freier zu machen, so müssten alle unsere Energien, als reichster Teil der Weltbevölkerung, darauf ausgerichtet sein, all das umzusetzen.

im Ganzen noch existiert, und wenn ja, was es umfasst und welche gemeinsamen Charakteristika es auszeichnen. Deutlicher sichtbar sind gesellschaftliche Teilbereiche, und selbst wenn man in Rechnung stellt, dass es einen kulturaffinen, einer neuen Oper grundsätzlich positiv gegenüber stehenden Anteil der Gesellschaft gibt, so ist für diesen und in Spiegelung wiederum für das große Ganze tatsächlich egal, ob solch eine Produktion nun stattfindet oder ob doch nur wieder eine über zweihundert Jahre alte Arbeit auf die Bühne gebracht wird. Das ist nun kein geringer Zwiespalt, sich darin zu befinden, und, wie unproduktiv das auch sein mag, keine geringe Quelle für Zweifel angesichts der eigenen Tätigkeit – denn klar ist, klar muss einem als Komponist immer sein: die Reichweite solcher Anstrengungen, solcher Gedanken, solcher Klänge ist beschränkt.

Zu hoffen – denn wissen kann man dies nicht – ist dennoch wiederum zweierlei. Erstens gilt *contra se ipsum* die Hoffnung auf die Kultur als bedeutungsvolle, sinnstiftende Verbindung der Menschen. Sind in dieser Kultur Elemente vorhanden, die auf Befreiung, Utopie, Emanzipation, Chancengleichheit und Beseitigung des Unrechts in der Welt hinzuarbeiten trachten, so besteht die Chance, dass diese Gedanken wahrgenommen und weitergetragen werden. Sind sie es nicht, besteht diese Chance nicht. Es ist in der Tat letztlich bloß eine Hoffnung, und an manchen Tagen nicht einmal eine besonders überzeugende, aber dennoch ist ohne sie von meiner Warte aus nicht abzusehen, wie künstlerische Arbeit, die nicht einer gleichsam zynischen Marktlogik alleine gehorchen will, möglich sein soll.

Zweitens gilt die Hoffnung, dass all jene Kräfte, die in einem selbst walten und wirken, um utopische, utopische Potenziale weckende Kunst hervorzubringen, auch andere, direkter wirksame Kanäle finden, in denen sich diese Haltungen und Ideen ausdrücken. Dass also jene grundlegende Haltung, die in der Kunst ihren gewissermaßen deutlichsten Niederschlag findet, auch anderweitig in der Welt Resultate zeitigt, dort weniger explizit vielleicht, dafür aber wirksamer. Man ist zwar als Mensch immer nur so viel – aber es macht, davon muss ich überzeugt bleiben, am Ende einen Unterschied, wie ich mein Leben ausrichte, was ich tue und was ich nicht tue. Das, zusammenfassend, gilt in der Kunst *genauso*. Wie man im Verlauf der Arbeit sehen wird, führt das Nachdenken über Utopien im Bereich der Musik, zumal in meiner Lesart, keineswegs zu einem einfacheren, für einen selbst weniger problematischen

Umgang mit der Wirklichkeit, sondern eher zu komplexeren, vielschichtigeren Lösungen, zu einer insgesamt deutlich schwierigeren kommunikativen Aufgabe, nicht zuletzt zu einer bisweilen ungünstigeren Stellung dem sogenannten Musikbetrieb gegenüber. Aber, und das ist der springende Punkt, es entstehen, vielleicht, Gebilde, denen etwas Andersartiges, Wahrhaftiges und in einem ursprünglichen Sinn Bedeutungsvolles anhaftet. Gebilde, die auf die möglicherweise niemals eingelöste Ganzheit und Wahrheit der Kunst verweisen, dass nämlich Kunst²² nur Freiheit für alle meinen kann, als grundlegende Perspektive ebenso wie in ihren jeweiligen Instanziierungen.

Zudem ist man andererseits auch einfach der, der man ist und niemand anderer. Und wie andere Menschen Großartiges in ihrem Feld leisten, ob nun als Busfahrerin oder im World Food Programme, als Astrophysikerin oder als Teil einer NGO, so arbeitet man eben, gleichsam per Zufall, als Komponist. Hier wie dort ist zu überlegen, aus welchen Gründen, zu welchem Zweck, in welcher Form man arbeitet und welche weitergehenden Ziele man verfolgt. Ich als Komponist möchte meine künstlerische Arbeit in den Dienst einer Freilegung, Aufdeckung und Instanziierung utopischer Potenziale stellen – was das heißen könnte, wie das vor sich gehen soll, davon soll die vorliegende Arbeit vor allem handeln.

Dies allerdings ist nicht einfach abzuhandeln und dringt, so denke ich, tief ein in grundsätzliche Fragen zu Sinn und Ziel von Musik überhaupt. Allerdings gibt es bereits bei oberflächlicher Betrachtung durchwegs schwierige Fragestellungen zur Entstehung von musikalischer Bedeutung, zu semantischen Strategien bzw. Wirkungen in Musik.

22 Wohlweislich: im 21. Jahrhundert, in der gegenwärtigen kommunikativen und sozialen Lage, unter dem Eindruck der bisher gemachten Erfahrungen und allen geschichtlichen Wissens, auch die spezifischen Entwicklungsbewegungen der Kunst selbst im Auge behaltend. Wenngleich diese Aussage in Abstrichen selbst für alle möglichen früheren Kunstformen, von beispielsweise der Bildhauerkunst der Antike, der Ikonenmalerei im Mittelalter, dem frühen Kontrapunkt in der Musik, die gelehrten Bühnenspiele der Renaissance und so weiter gelten mag, so ist klar, dass die Bedingungen jeweils unterschiedliche Restriktionen an die Kunst und ihre Möglichkeiten gelegt haben, daher jeweils unterschiedliche „Freiheitsgrade“ zu erreichen waren. Ähnliches, allerdings, muss natürlich auch über die heutige Lage gesagt werden, aber innerästhetisch, von den „kunstwerten“ Materialien her zu sprechen, den Möglichkeiten an Themen, Inhalten, Produktionsformen, die heute der Kunst zur Verfügung stehen, ist selbstverständlich – bei allen Problemen, die die Marktwirtschaft mit sich bringt – heute eine ganz andere Form von „Freiheit“ in der Kunst darstellbar. Der Begriff „Freiheit“ an sich ist aber, wie immer wieder zu verhandeln sein wird, durchaus schwer fasslich und vermutlich haben wir nur eine sehr unklare Vorstellung davon. Wiederum aber ist es die Kunst, die in ihren Formen, in Ahnungen, Andeutungen vielleicht, in nicht mit Worten festzuhaltender Klarheit, letztlich immer von Freiheit spricht und sprechen muss.

So ist bereits auf relativ banalen Ebene der Zusammenhang zwischen einer musikalischen Gestaltung und einer zumindest zugeschrieben „utopischen“ politischen Entwicklung nicht immer so klar auszumachen wie – scheinbar - im Falle von Beethovens 3. *Symphonie* und den Taten des Napoleon Bonaparte²³, sind die treibenden Gedanken, wie etwa in Luigi Nonos *Canto Sospeso* und der Utopie eines nachmaligen Sieges der Vernunft, Eigenverantwortung und Menschlichkeit, „deutlich hörbar“. Man kann solchen Zuschreibungen auch widersprechen, es gibt, etwa im Falle von Beethoven, zwar kulturell verankerte Codes wie etwa den Trauermarsch als Zeichen für oder Hinweis auf Tragik, dies wiederum in enger Verbindung stehend zum „tragischen Helden“, aber diese muss man einerseits kennen, andererseits muss die Ausführung entsprechend sein, muss man bereit sein, solche Gedanken zu teilen, sind, letztlich, auch andere Interpretationen jederzeit möglich. Nono, andererseits, öffnet mit den Zitaten aus den Briefen natürlich einen gewichtigen, schwer außer Acht zu lassenden Kontext, und es ist für mich, der ich selbst Komponist bin, äußerst schlüssig und folgerichtig, was darauf musikalisch folgt, es zeigt sich vom ersten Ton die Spannung eines Neubeginns nach großer Zerstörung, ein großes Fragezeichen, in dessen Zentrum aber ein unbedingter Glaube an die Möglichkeit des (guten) Weiterlebens steht. Es ist jedoch fast sicher, dass andere Hörer und Hörerinnen des Werkes gänzlich andere Interpretationen und Zugänge haben werden, dass für sie etwa die Musik ausschließlich den Fokus auf das erlittene Leid, die Wut, die Ohnmacht legt. Der Zusammenhang ist nicht „gegeben“, er ist bestenfalls eine Behauptung, der man folgen müsste. Es gibt, materialmäßig, das heißt „aus sich heraus“, ohne kontextuelle Anreicherung, keinerlei Bedeutung, die ein gespielter Ton, die eine Tonfolge haben könnte. Die Bedeutung gelangt über uns, unsere kulturelle Einbettung, unsere Erfahrungen, unsere Gestimmtheit, Präsenz, momentane Verfassung und so fort, hinzu. Natürlich gibt es Elemente, die an sich bedeutungsvoll sind, wie etwa eben Text, narrative Strukturen, die (menschliche) Geste bis hin zu – da allerdings befinden wir uns schon längst im Bereich der Bedeutungstransfers – mimetischen Formen. Dennoch kommuniziert Musik in verschiedener Setzweise und Stilistik, Rhythmik, Harmonik, etc., unterschiedliche Bilder, Ideen, Formen, Aspekte, und es ist gewissermaßen auch müßig, sich nach der Bedeutung der Töne „an sich“ zu fragen, ist eine *tabula rasa* in diesem Sinne schlichtweg ein Ding der Unmöglichkeit. Wie das allerdings vor sich geht, was für Elemente es sind, welche die jeweilige

23 Was, ironischerweise, so klar gar nicht ist – ist die „Eroica“ doch dem Fürsten Lobkowitz gewidmet.

Sichtweise stützen, was an technischen Bedingungen festzumachen wäre – muss, so würde ich annehmen, für jeden Fall einzeln herausgearbeitet werden. Auch an jenen seltenen Gelegenheiten, wo „das Utopische“ in der Musik geradezu leuchtend hervortritt, als brennender, sehrender Drang nach unbekanntem, gleichermaßen „höheren“ Klängen und einem ebenso erhöhten, veränderten Leben, ist zu hinterfragen, was dieses Gefühl hervorruft, wie Derartiges zustande kommt. So direkt, wie in Arnold Schönbergs 2. *Streichquartett*, wenn in dessen 3. und 4. Satz eine Sopranistin zum Quartett hinzutritt und im vierten Satz („Entrückung“) folgenden Text von Stefan George singt:

*Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten—rufer meiner qualen--

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergeschlüpfen.

Der boden schüffert weiss und weich wie molke.
Ich steige über schluchten ungeheuer.
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallinen glanzes schwimme--
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme²⁴*

24 George, Stefan: *Entrückung*, in: ders., *Der siebente Ring*, erste Auflage 1907, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst, zitiert nach <http://www.gedichte.eu/71/george/der-siebente->

gelangt die Sehnsucht nach einer veränderten Welt, einer Welt, die über alles bisher gekannte hinausweist, nur selten zum Ausdruck, und auch hier ist, ähnlich wie zuvor bei Nono, jede Form von abweichender Meinung nur allzu möglich. Auch gibt es bei Edgard Varèse solche Momente²⁵, bei Alban Berg²⁶, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Brian Ferneyhough, in raschem Überblick herausgegriffen, und vielleicht könnte man insgesamt sagen, die Neue Musik steht der Utopie aus vielen Gründen und in mehrfacher Hinsicht - klanglich, aber eben auch inhaltlich, ethisch oder zumindest metaphorisch - nahe. Dennoch ist eben nicht einfach zu bestimmen, worin diese Verwandtschaft *substantiell* besteht. Es kann zwar vielleicht grundsätzlich gesagt werden, dass es eine „etablierte Tonordnung“ und davon abweichende Klanglichkeiten gibt. Während in der tonalen und taktmetrisch gebundenen Musik die Regeln, durch tausendfache Wiederholung, die genannten kulturellen Codes, die lange Tradition an „richtiger“ (einer Regelhaftigkeit folgender) Musik dem Bestand impliziten Wissens hinzugefügt, klar und für einigermaßen sensible Ohren auch gleichsam logisch sind, sind andersartige, diese Regeln gezielt unterlaufende Klanglichkeiten gleichermaßen prädestiniert, von eben auch in der Wirklichkeit anderen Verhältnissen zu sprechen. Es ist auch wahr, dass einige der wesentlichen Veränderungen in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts als „Emanzipationen“ bezeichnet wurden – die Emanzipation der Dissonanz, die Emanzipation des Geräusches und so fort, und dass darin jedenfalls ein Zuwachs an Freiheit sowohl im Sinne einer *Freiheit von* als auch einer *Freiheit zu* formuliert ist. Andererseits ist zu bedenken, dass die solcherart „emanzipierten“ Klanglichkeiten beispielsweise von der Filmindustrie benutzt wurden und werden um die eigene Maschinerie von Emotionserweckung, Spannungsaufbau, Darstellung von immergleichen Rollenbildern und so fort effizienter und „zeitgemäßer“ laufen zu lassen, um weiters davon zu schweigen, dass hundert Jahre nach den theoretischen Schritten

[ring/entrueckung.php](#), abgerufen am 5.11.2018

- 25 Als Beispiel für die „utopische Kraft“ des Musikschaffens Edgard Varèses sei folgendes berühmt gewordenes Zitat angeführt: „*When new instruments will allow me to write music as I conceive it, taking the place of the linear counterpoint, the movement of sound-masses, of shifting planes, will be clearly perceived. When these sound-masses collide, the phenomena of penetration or repulsion will seem to occur. Certain transmutations taking place on certain planes will seem to be projected onto other planes, moving at different speeds and at different angles. There will no longer be the old conception of melody or interplay of melodies. The entire work will be a melodic totality. The entire work will flow as a river flows.*“ (Varèse, Edgard, *The liberation of sound*, ediert von Edgard Varèse und Chou Wen-Chung in: *Perspectives on New Music*, Vol 5, No. 1 Autumn-Winter, 1966, Princeton University Press)
- 26 Etwa die *Fünf Orchesterlieder*, auch bekannt als *Altenberg-Lieder*, deren drittes bekanntlich den Titel *Über die Grenzen des Alls* trägt

der Zweiten Wiener Schule und einem Jahrhundert mit „neuer Musik“ einerseits diese Klanglichkeit deutlich an Rauheit und Schärfe eingebüßt hat und sich andererseits zeigt, dass Neue Musik in diesem Sinn auch nur ein kulturelles Produkt unter anderen ist, mithin einfach ein weniger populäres. Mit anderen Worten, in der Klanglichkeit *alleine* liegt das Utopische der Neuen Musik nicht.²⁷ Oder nochmals anders: so einfach ist die Utopie (in der Musik) nicht zu haben, und es ist letztlich auch wahr, dass es, trotz allem „Geist der Utopie“ der wohl die Bestrebungen der Neuen Musik insgesamt umweht(e), auch Komponisten und Komponistinnen gibt und gegeben hat, die, obgleich sie fraglos „neumusikalisch“ komponieren oder komponiert haben, mit einer Perspektive, die Neue Musik und Utopie in einem Naheverhältnis sieht, nicht einverstanden sind oder waren.

Dementsprechend muss etwas anderes darum sein. Schon seit Aristoteles existiert die Wahrnehmung, dass die Musik eine innere Verbindung zur Ethik, zu Haltung und Seinsweise des Menschen aufweist und uns die Töne sicherlich für sich, möglicherweise aber auch tiefer und direkter als etwa ein Bild, ein Text, eine Skulptur berühren. Warum dies allerdings so ist, was weiters die Bedingungen für spezifisch „utopische“ Töne wären, bleibt rätselhaft. Töne sind zwar, wie bereits erwähnt, geschichtlich, vergänglich und somit auf eine Art lebendiger als die verfestigten, festgeschriebenen Formen der Literatur oder der bildenden Kunst. Sie werden auch (meist) von Menschen direkt hervorgebracht, ihr Entstehen und Vergehen ist aufs Engste mit dem Sein der Menschen (der sie hervorbringenden ebenso gut wie jenen im Publikum) verknüpft. Ihnen eignet, so könnte man argumentieren, etwas dem Sein des Menschen Vergleichbares. Dennoch müssen sie, um wirksam zu werden, gut gesetzt, gut gespielt, gut zusammengefügt werden. Der angebliche „intrinsische“ Zusammenhang der Klanglichkeit mit bestimmten Geisteshaltungen – dem Heroischen, etwa bei Beethoven, der sehnsuchtsvoll-revolutionären Umwertung aller Werte bei Schönberg und der Zweiten Wiener Schule, dem unerschütterlich Hoffnungsvollen bei Nono - ist auch bei näherem Hinsehen nicht einfach zu fassen. Als Gedankenexperiment könnte man einerseits wohl relativ unschwer Beispiele von Zeitgenossen bringen, die möglicherweise ähnlich dachten und fühlten, zumindest in der gleichen Zeit komponierten, und dennoch

27 Umgekehrt kann allerdings wohl eine Musik, die sich tonaler Regelmäßigkeit (im vollen Sinne) bedient, niemals gänzlich „neue Musik“ sein, wird eine von einer Kadenz in C-Dur begleitete Linie oder ein klanglicher Zusammenhang im „Stil neuer Musik“ kaum jemals überzeugend wirken.

letztlich überwiegend keine bleibende Wirkung entfalteteten, offenbar keine der genannten expressiven Qualitäten auszudrücken imstande waren. Andererseits sind derlei Zuschreibungen und Überhöhungen sicherlich Ausprägungen der jeweiligen geistigen Atmosphäre der Zeit. Um wieder ein Beispiel zu bemühen, hören wir, wenn wir ehrlich sind, etwa in Mozarts *Le Nozze di Figaro* nur mehr mittels erklärenden Worten zur seinerzeitlichen Unerhörtheit der musikalischen wie szenischen Vorgänge und nur bei überaus wohlwollender Disposition Revolutionäres, die Welt Erschütterndes; oder hat auch Beethoven, sollte an manchen Tagen etwa das Orchester etwas weniger energisch und mit Verve spielen, seine matten, nicht so richtig den Weltgeist *an sich* heraufbeschwörenden Seiten. So werden sich, zumal im Rahmen dieser Arbeit, die doch auch einen anders und enger gefassten Fokus hat, schwerlich *allgemeingültige* Bedingungen formulieren lassen, unter denen Utopisches in der Musik spürbar, hörbar, erkenntlich wird. Es wird eher zu zeigen sein, welchen Bedingungen meine *eigene* Formulierung von Utopie unterliegt, welche klanglichen, formalen, materialmäßigen und strukturellen Folgen sie zeitigt und wie die Art und Weise der Musik mit der dahinter liegenden, sie umgebenden, sie hervorbringenden Sichtweise auf die Wirklichkeit und ihre Möglichkeiten zusammenhängt. Bei all dem ist bereits jetzt klar, dass all die herausgearbeiteten Aspekte keineswegs objektive Überzeugungskraft besitzen, sondern verständiger, wohlmeinender Ohren und Herzen bedürfen - wie im Übrigen Beethoven, Nono, Schönberg, Mozart und alle anderen Komponisten und Komponistinnen, Musiker und Musikerinnen, egal ob ihrer Tätigkeit ein utopisches Programm zugrunde liegt oder nicht, auch.

Denn schlechterdings ist, ganz wie *die gute Musik*, auch *das Utopische* nicht einfach gegeben. Von Mensch zu Mensch, von Haltung zu Haltung, bedeutet Utopie abseits einiger sozusagen allgemeiner Kriterien²⁸ für jeden letztlich etwas anderes. Neben der schwerlich zu umgehenden Differenz zwischen einer positiven, Utopie als ebenso notwendig wie schön begrüßenden Haltung auf der einen, und einer kritischen, ihr Naivität und bloße Träumerei vorhaltenden Sichtweise auf der anderen Seite ist es vor allem auch der jeweilige *Inhalt* selbst, der eine Utopie von der anderen trennt. Denn der Utopien gibt es viele - und obgleich man, beispielsweise, dem Prinzip des Utopischen

28 siehe Kapitel 2

grundsätzlich positiv gegenüberstehen kann, kann man die partikulare, lokale, so oder so umgrenzte Ausprägung ablehnen. Für Anhänger einer liberalen, marktwirtschaftlich organisierten Ordnung des Daseins etwa sind bedingungsloses Grundeinkommen oder staatliche Pensionsvorsorge rote Tücher. Befürworter eines starken Sozialstaates zum Gegenteil sehen im Abbau staatlicher Pflichtversicherungen und Leistungen zugunsten der freien Entscheidung jeder und jedes Einzelnen das Übel. Hinter beiden Perspektiven verbirgt sich, meist eher in der Negativierung der anderen Position formuliert und uneingestanden, nichtsdestoweniger eine Utopie, ein Bild einer idealen Gesellschaft, gleichsam die kosmische Hintergrundstrahlung der jeweiligen Weltanschauung. Auf der einen Seite liegt der Idealzustand einer „freien“ Gesellschaft in der unregulierten Konkurrenz und dem steten Wettkampf aller, auf der anderen Seite ist das angestrebte Ideal die in der grundsätzlichen Absicherung aller „freie“ Gesellschaft. Diese beiden Vorstellungen aber sind *in extremis* konträr, ja einander diametral entgegengesetzt, und dies ist hierfür nur ein denkbar banales Beispiel. Wie in der Wirklichkeit, so aber auch in der Musik; und so ist denn wie gesagt auch leicht vorstellbar, dass Menschen etwa Nonos bereits erwähntes *Canto Sospeso* hören und keineswegs die trotz allem hoffnungsvolle, der Vernunft und Menschlichkeit verpflichtete, aufrechte und warmherzige Haltung und ihre Projektion in die Zukunft zu erkennen vermögen, sondern ganz im Gegenteil erschüttert oder abgestoßen sind. Umgekehrt habe ich mich etwa bei *Le Nozze di Figaro* auf das Furchtbarste gelangweilt – ohne jede Idee der „kritischen Schärfe“ der Handlung, ohne Begeisterung für die Mozartsche Musik, die an diesem Abend einfach zu schlecht gespielt worden war, letztlich ohne nennenswertes kommunikatives Ergebnis.

So ist es aus vielerlei Gründen überaus prekär, sich mit Utopie insgesamt, aber im Speziellen auch mit den Möglichkeiten der Utopie in der Musik zu befassen. Zwar nicht gerade ein Himmelfahrtskommando – dafür ist, wenn man ehrlich ist, die Wahrscheinlichkeit der Resonanz dieser Schrift zu gering – aber dennoch ein in vieler Hinsicht riskantes Unterfangen, von dem nicht abzusehen ist, ob und wenn ja inwiefern es sein Ziel überhaupt erreichen kann. Es ist, sozusagen, bereits eine ziemliche Wette, Musik zu schreiben, die sich gezielt außerhalb der überkommenen Tradition(en) bewegt, bewegen will, um ganz davon zu schweigen mit und in dieser Musik etwas derart

Feingliedriges, Komplexes, auch in Misskredit Geratenes wie eben „Utopie“ zu verhandeln. Ich würde allerdings, wie man wahrscheinlich unproblematisch annehmen wird, argumentieren, dass eine solche Verbindung naheliegend, sinnvoll und vielleicht sogar der letztliche Sinn von Musik insgesamt ist (wenn man bereit ist, den Begriff von „Utopie“ anders zu fassen als die literarische Tradition es will).

Ein Hinweis hierfür mag in der Doppelnatur der Utopie liegen. Jede Utopie ist gleichermaßen Entwurf und Versuch, über die Wirklichkeit hinaus zu denken, der Wirklichkeit Neue, Ungeahnte Facetten abzugewinnen, wie anders immer auch Kritik am Bestehenden. Sie kann nur dann als solche verstanden und wahrgenommen werden, wenn sie Aspekte der Wirklichkeit in ihre Argumentation, ihren Entwurf miteinbezieht und einer kritischen Prüfung unterwirft. Ihr Entwurf kann immer nur *Gegenentwurf* sein. In diesem Anspruch scheidet die Utopie sich (wenngleich auch unklar ist, ob es unter Bedingungen geistiger „Normalität“ überhaupt sinnvoll möglich ist etwas völlig Bezugsloses zu entwerfen) von der „bloßen“ Fantastik. Sie scheidet sich darin auch von jenen rein technischen Visionen, die seit einigen Jahren Hochkonjunktur haben²⁹ und die Gegenwart nicht oder nur bedingt analysieren oder sich mit dem Anspruch, ein Gegenmodell anzubieten, nicht aufhalten. Solche Überlegungen wollen die Gegenwart, die sie grundsätzlich *bejahen*, vor Allem erweitern, überbieten, vorantreiben. Gleichzeitig behaupten sie strikt und unerschütterlich Machbarkeit ihrer Ideen, woraus sich scheinbar, gleichsam automatisch, schon Sinnhaftigkeit und Nützlichkeit derselben ableitet.

Die Utopie andererseits wäre diesbezüglich eher einem Rufen in der Wüste vergleichbar, sie bezieht ihre Kraft aus dem Gefühl, *anstelle* der gegenwärtigen Gesellschaft und entgegen gegenwärtiger Dynamiken in ihr dennoch eine bessere, humanere, schönere und sinnvollere Form des Zusammenlebens sehen zu können, sie analysiert die Gegebenheiten unter dem Aspekt ihrer Veränderlichkeit. Die Umsetzbarkeit oder der Realitätsgehalt der in ihr formulierten Ideen ist, zumindest in

29 Etwa die „Hyperloop“-Projekte von Space X (Elon Musk) oder Virgin (Richard Branson), die Forschung im Bereich künstlicher Intelligenz bzw. der Integration zwischen Mensch und Maschine oder etwa die Arbeiten des Lunar Surface Systems Project Office zu einer ständig bewohnten Kolonie auf dem Mond bzw., wie in einem Konferenzbeitrag aus dem Jahr 2018 dargestellt, in weiterer Folge auch auf dem Mars (siehe https://www.researchgate.net/publication/224407824_Surface_buildup_scenarios_and_outpost_architectures_for_Lunar_Exploration, abgerufen am 19.11.2018)

ihren frühesten Formen, zunächst nicht von Belang (da sie wohl, auf solcher historischen Stufe, schlichtweg zu weit von den materiellen Bedingungen hierfür entfernt gelegen wäre) und markiert, wenn man es etwas dramatisch sagen möchte, Glanz und Elend der Utopie. Ein Stück weit ist es vielleicht gerade auch das Entrückte, scheinbar so fern, eben unerreichbar Liegende, das den Zauber und die Anziehungskraft der Utopie ausmacht, das aber andererseits, in den Augen ihrer Kritiker, vielleicht auch ihre größte Schwäche darstellt. Dem ist allerdings zu entgegen, dass die Machbarkeit der vorgestellten Ideen in der Geschichte utopischen Denkens nicht immer *keine* Rolle gespielt hat. Die genannten technischen Visionen jüngerer Zeit ausklammernd, seien hierfür einige Beispiele angeführt. Bekanntlich gab es ja etwa im 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der heutigen Vereinigten Staaten ebenso wie in Europa verschiedentlich Gründungen eigenständiger, die jeweiligen „utopischen“ Gedanken in Wirklichkeit übersetzender Kommunen³⁰. Monastische Gemeinden, religiöse Erneuerungs- und Verkündigungsbewegungen bis hin zu etwa den hebräischen Kibbuzim wären ebenso in einer Linie von sozusagen *realisierten Utopien* zu nennen. In neuerer Zeit gibt es, etwa mit dem seit 1971 bis heute bestehenden Freistadt Christiania in Dänemark oder dem im Jahr 1968 als Stadtutopie unter der Schirmherrschaft und mit Finanzierung der UNESCO, einer eigenen Grundrechtscharta und einer stark begrenzten geplanten Bevölkerungszahl gegründeten südindischen Projekt Auroville ebenso wichtige Exempel, wie auch die Kommunen der 68er-Bewegung³¹, die ökosoziale Bewegung als Gesamte, der (Third-Wave-) Feminismus sicherlich utopische Prägung haben oder, gegenwärtig immer noch, utopischen Zielen verpflichtet sind. Darüber hinaus haben zahlreiche technische, sozialreformerische, visionäre Vorhaben der letzten Jahrzehnte letztlich utopische Ursprünge und utopischen Charakter, wenngleich oftmals die direkte Verwirklichung oder auch allmähliche Umsetzung eines zunächst utopischen Projektes den ursprünglichen Charakter einer Utopie zu verringern scheint, ganz als ob es eben die Verortung im Irrealen, nicht in der Wirklichkeit Vorhandenen wäre, durch welche die

30 Mit verschiedenen, auch heute noch spürbaren Nachwirkungen - als Beispiele seien etwa die Gartenstadt-Bewegung des Ebenezer Howard genannt, deren Ideen die Stadtbilder weltweit geprägt haben, die Phalanstères von Charles Fourier als Vorläufer moderner Wohnsiedlungen, die utopischen Siedlungsprojekte des Robert Owen

31 Deren positive, befreiende Wirkung auf große Teile der Welt dennoch nicht zu leugnen ist – kaum auszudenken, wie Europa und die USA ohne die Hippies, Diggers, Beatniks, die Bürgerrechtsbewegung in den USA, die von der studentischen Bewegung in Europa eingeforderte Auseinandersetzung mit dem zweiten Weltkrieg, die im Zuge dieser Bewegung erwirkte Öffnung der Universitäten und so fort aussähe.

Utopie ihren wahrhaft utopischen Charakter erhalte. Und in der Tat ist es nicht einfach, in mittlerweile alltäglichen Dingen wie einem Transatlantikflug die Utopie des Fluges wieder zu erkennen, in einer Herztransplantation die Utopie des (zeitweilig) überwundenen Todes, in einem Nationalpark die Utopie der unberührten Natur. Warum dies so ist, kann hier nicht erschöpfend diskutiert werden – glaubt man Theodor W. Adorno und Ernst Bloch, so ist es der Kontakt mit der Welt, die Verdinglichung an sich, die der Idealität ihr Ideales nimmt, ist die Utopie mehr ein Prinzip als ein realiter zu verortendes, zu verankerndes Planspiel. Dies einerseits, da die sogenannten „verwirklichten Utopien“, die „eingelösten utopischen Versprechen“ politischer Natur, in der Realität oft weitaus mehr Machtmissbrauch, Gewalt, Einschränkungen bedeuteten als zuvor und jede Ausformulierung bislang ein Verrat an der Idee selbst war. Andererseits aber wäre, ist ein Idealzustand erst einmal erreicht, kein Anlass zur Veränderung mehr gegeben, was schlechterdings der Veränderlichkeit der Welt selbst zuwiderliefe. Im Sinne der obigen Beispiele scheint es zudem jene Unmöglichkeit des richtigen Lebens im falschen zu sein, von der Adorno bereits in den „*Minima Moralia*“³² schrieb – da die Welt im Ganzen nicht-utopischen, ja gegen-utopischen, zeitlichen und entfremdeten Charakter aufweist, sind selbst die tatsächlichen Errungenschaften und Siege, wie eben der „verwirklichte“ Traum des Fliegens, letztlich nur Halbheiten.

Es erscheint insgesamt ratsam und letztlich, vielleicht auch aus den zuvor genannten Gründen auch naheliegend, zwischen der jeweiligen Idee und ihrer Realisierung in der Zeit zu unterscheiden. Die in der Geschichte „verwirklichten Utopien“ sind, mit Ausnahme einiger weniger Beispiele, wie etwa eben Christiania, Auroville oder auch die eigentlich prosperierenden Gemeinschaften der Hutterer oder Mormonen in den USA und Mittelamerika bis hin zu kleinräumigen „Lokalutopien“ etwa in Form von besetzten Häusern, häufig gescheitert, haben sich nach einer kurzen Zeit wieder zerschlagen, sind zerfallen oder haben in ihrer sogenannten Realisierung viel Leid über die Menschen gebracht. Allzu oft war die jeweilige Umsetzung in der Geschichte begleitet von, beispielsweise, internen Schwierigkeiten, Druck von außerhalb des „utopischen Kreises“, den Bedingungen, unter denen das jeweilige Vorhaben

32 Adorno, Theodor W. : *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Hrsg. von Rolf Tiedemann, 1. Auflage, 2003, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 43

stattgefunden hat, oder ist sie schlichtweg an den Menschen selbst gescheitert, wie sie unter den jeweiligen, wie auch immer nicht-utopischen Gegebenheiten waren und sind, mit all den Trieben, Neigungen und Schwächen, wie sie Menschen nun einmal eignen. Es ist sattsam bekannt, wie sehr etwa verschiedene Kommunen der 60er und 70er Jahre mit versuchten oder erfolgten Machtkonzentrationen, Vorstellungen einer guruhaften Führerfigur, Egozentrik zu kämpfen hatten, wie sehr die Künstlerkolonien und lebensreformatorischen Projekte von Monte Verità bis Worpsswede von den Gemütsverfassungen ihrer oft exzentrischen Gründer abhingen – von der welthistorisch gescheiterten (sogenannten) Utopie des Kommunismus sowjetischer Prägung, den Gräueltaten der Roten Khmer, den Verheerungen der ideologisch getriebenen Kulturrevolution in China ganz zu schweigen. Trotz allem ist die jeweilige *Idee* davon eigentlich nicht betroffen, oder muss es zumindest nicht sein. Unberührt von den zweifelsohne pervertierten, irregeleiteten oder schlicht inkompetent gelebten Formen, die ihre Umsetzung angenommen hat, lebt sie letztlich immer weiter. Es ist möglich und vielleicht nicht einmal verwerflich, heutzutage kommunistischen Ideen anzuhängen, man kann diese etwas historischem Wissen gut und sinnvoll von ihren historischen Instanzierungen trennen. Gleichmaßen vermag der Gedanke an frühe monastische Gemeinden, ihre Hingabe und Unterordnung unter ein höheres Ziel, die praktizierte Zurückziehung und Suche nach einem wahreren, besseren Leben nach wie vor ebenso zu fesseln wie der nicht ausgeträumte, vielleicht nicht auszuträumende Traum einer allein auf Geschwisterlichkeit, Nachhaltigkeit und Gütergemeinschaft basierenden Gesellschaft freier, sich ihre Gesetze und Regeln selbst gebender Menschen.

Folglich ist unsere heutige Zeit, trotz der nach dem Fall der Berliner Mauer und dem Zusammenbruch der UdSSR erfolgten, oft nicht wenig triumphalen oder gar hämischen Verkündigung des Endes der Utopie(n), übervoll von solchen Gedanken wie eh und je. Sie ist sogar, schlicht aufgrund der zumal in der sogenannten westlichen Welt ungeahnt angestiegenen materiellen Möglichkeiten, eigentlich voller denn je an utopischen Gedanken, utopischen Projekten, kraftvoll und enthusiastisch in die Wirklichkeit übertragenen Ideen. Die großen, systemisch gedachten Utopien und vor allem der Ansatz eines utopischen Denkens als dirigistisch oder prophetisch verkündeter Utopie

existieren in dieser Prägnanz so nicht mehr und haben wohl ausgedient³³. Dennoch wurde und wird nach wie vor das gute, das echte, das wahre Leben verhandelt, wird darüber debattiert und werden kleinere und große Entwürfe erdacht. Die Frage jedoch nach der Utopie als einer statischen, in sich geschlossenen oder kreisläufigen Idealwelt stellt sich jedoch in diesen Vorstellungen nicht, nicht mehr. Das Schlaraffenland, um ein notorisches Beispiel zu wählen, wird es nie geben – nicht aber aufgrund der mangelnden materiellen Realisierbarkeit, sondern, wie ich glauben würde, aufgrund der Tatsache, dass die Stasis des Menschen Sache nicht ist³⁴. Er muss, er will, er kann nicht anders als immer weiter über sein Dasein hinweg zu denken.

Wie man im Verlauf der Arbeit sehen wird, hat all dies mit Musik schlechterdings reichlich wenig oder sogar gar nichts zu tun. Auch, wie gleich hinzuzufügen ist, mit meiner Musik und ihren utopischen Potenzialen nicht. Musik ist Musik – nicht aber politisches Projekt³⁵, und obwohl man in der Geschichte der Musik seit mindestens, sagen wir, 1856³⁶ (um einen für die Neue Musik markanten Zeitpunkt zu wählen), etwas am Werke sehen kann, das man mit einigen zgedrückten Augen eine Art Überbietungs-, oder freundlicher gesagt: Erweiterungslogik nennen könnte, so ist dennoch klar, dass zeitgleich zu den verschiedenartigen Erneuerungs- und Emanzipationsbewegungen in der Musik andere, eben etwa politische Entwicklungen stattgefunden haben, die nicht zuletzt zu einer großen Spaltung, einem Bruch zwischen Kunstmusik und Gesellschaft geführt haben, um die Annexion errungener Freiheiten durch die Marktapparaturen hier außer Betracht zu lassen. Unabhängig also davon, ob man konzidiert, dass die Musik eine tatsächliche Erweiterung³⁷ erfahren hat, ist deren Durchdringung hin zu den Menschen, denen diese Musik etwas bedeuten, etwas sagen

33 Die heutigen Propheten beschränken sich darauf, bestehende Regelhaftigkeiten zu propagieren – wenn etwa der „freie Markt“ beschworen wird, die allmächtige Wirtschaft, die Sicherheit, das Wachstum, die „westlichen Werte“ und so fort.

34 zumindest eben: überwiegend, siehe Anm. 4 und 8

35 Zumindest nicht im engeren Sinn – schwer vorstellbar ist es, beispielsweise, ein Klavierstück gegen ein geplantes Straßenbauprojekt, ein Orchesterwerk für das Bedingungslose Grundeinkommen, ein Kunstlied für den Ausbau von Kindergärten zu schreiben. Wahrscheinlich ist all das möglich, vielleicht wurde das sogar schon gemacht, aber: gut, würde ich annehmen, ist das nicht.

36 Dem Jahr der Uraufführung von Wagners *Tristan und Isolde*, Anm.

37 Natürlich hat sich der Bereich dessen, was *in* Musik und *als* Musik möglich ist, massiv vergrößert, und dieser Zustand ist aus meiner Sicht fraglos äußerst begrüßenswert. Es ist eher der Aspekt der Überbietung, der zweifelhaft erscheint, hat doch Musik jeder Epoche im Moment ihres Erklingens eine ihr eigene, besondere Kraft, die nicht durch andere, spätere Stücke „überboten“ werden könnte.

sollte, sehr fraglich, oder, wie zuvor gesagt, in nur „pervertierter“ oder anderweitig verfälschter Form gelungen. Inwiefern diese Expansion aus dem inneren Bereich der Musik hinaustreten, zu den Menschen gelangen und von ihnen nachvollzogen werden könnte, bleibt letztlich ebenso offen, wie die Frage, was diese Entwicklung bedeuten könnte - anders als die Tatsache, dass sie stattgefunden hat, es sie eben gibt. Andere wichtige Fragen, inwiefern diese Bewegung gegenüber den, wie es einem auf der Zunge liegt: *realen*, tatsächlichen Veränderungen und Verwerfungen der Welt nicht heillos irrelevant, verschoben, unbedeutend sei, beiseite lassend, bleibt für unseren Belang diese Trennung von Musik und eigentlichem Publikum festzuhalten. Musik als Mittel der Reflexion, der Welterschließung und Weltbetrachtung - wonach also Musik eben *nicht* oder *nicht nur* Musik wäre - ist in diesem Zusammenhang zu allem Überdross eine verhältnismäßig neue und keineswegs breit rezipierte Kategorie. Aus dieser Sicht erscheint es denn auch vermessen, Musik, deren Anspruch über Modelle von Melodie und Begleitung, tonaler Harmonik, Songstrukturen, repetitiver Rhythmik und so weiter hinausgeht, als Vehikel für *irgend etwas* außer einer direkten motorisch-emotionalen Reaktion sehen zu wollen. Der Abstand zwischen der durchschnittlichen musikalischen Bildung, dem durchschnittlichen musikalischen Gehör, dem durchschnittlichen Begriff dessen, was Musik *eigentlich* sei³⁸ und den Positionen und Überlegungen in der zeitgenössischen Kunstmusik erscheint schlicht zu groß. Anders gesagt: selbst wenn, wie weiter oben angesprochen, in irgend einer Form ein Naheverhältnis zwischen dieser Musik und utopischem Denken besteht – wie soll dieses verstanden, wie soll es gehört werden?

All diesen und letztlich noch vielen weiteren Fragen hat eine Auseinandersetzung mit der Utopie grundsätzlich und auf musikalischem Gebiet im engeren Sinn zu begegnen. Dabei ist allerdings, ungeachtet aller möglichen Ergebnisse für das eigene Schreiben, bereits dieser Prozess ein Gewinn an sich, denn er treibt das eigene Schaffen weiter, fort von einer unbewussten, gleichsam dem musikalischen Moment und dem, was man von ihm versteht ausgelieferten Praxis hin zu einer größeren, klareren Form der Eigentlichkeit. Er setzt die eigene Tätigkeit in einen größeren Zusammenhang und stellt

38 Worüber im Übrigen auch unter Musiktheoretikern und Musiktheoretikerinnen, Musikwissenschaftlern und Musikwissenschaftlerinnen keineswegs Konsens besteht, wengleich auch die restriktive konservative Sichtweise, Musik sei unweigerlich mit Partitur, Musikinstrument, Ton verknüpft, nicht mehr so häufig anzutreffen ist.

die wichtige Frage, inwiefern diese Tätigkeit mit diesem Zusammenhang zu tun hat, zu tun haben sollte, zu tun haben könnte. Er öffnet das Auge für gängige musikbetriebliche Vorgänge und Abläufe, für das gängige Verständnis dessen, was Kunst sollte und wie sie wahrzunehmen ist, welcher Bereich und Belang ihr zugedacht ist – und breitet eine andere, möglicherweise vielversprechendere Perspektive aus. So geht aus diesem Nachdenken, lange bevor irgend eine Partitur oder eine anders gelagerte Musik im neuen Sinne entstanden ist, oder auch parallel zum Schreiben, auf all diesen Ebenen Erkenntnis hervor; bisweilen schmerzhaft, schwierige, aber im besten Wortsinne enttäuschende Erkenntnis. Auf dieser Basis erscheint es zumindest mir nachgerade *falsch* oder einfach *unmöglich*, meine kompositorische Praxis gleichsam wie zuvor, ohne Einbeziehung der neuen Erkenntnisse dieser Anstrengungen fortzuführen. Fragen, wie eingangs vielfach verhandelt, etwa nach der Sinnhaftigkeit solcher Unterfangen oder der Möglichkeit, Utopie in der Musik auszudrücken, und viele mehr, verlieren zwar nicht gänzlich ihre nagende Kraft – sind die Gewichtungen in der Gesellschaft nun eben so verteilt, wie sie sind, steht man im selben gesellschaftlichen Zusammenhang wie eh und je – treten aber in den Hintergrund zugunsten einer zutiefst mitfühlenden, warmherzigen und an den Bedingungen meiner Mitmenschen anders Anteil nehmenden Perspektive. Aus solcherart anderem Grund erwächst schließlich aufs Neue die tiefe Überzeugung, dass die Musik als Kunstform wichtige, ja essentielle Erfahrungen liefern und lebensnotwendige Freiräume errichten kann. Dass sie recht eigentlich eine der wenigen wirklichen Chancen ist, die wir haben und viel, viel mehr als bloß ein weiteres Mittel der Zerstreung, eine Geldquelle oder eine Untermalung einsamer oder schlichtweg langweiliger Tage zuhause.

Auf den folgenden Seiten soll dieser Weg nun nachvollzogen und diese Sichtweise hoffentlich verständlich werden. Meine Hoffnung ist, dass in meinen Darlegungen einerseits klar und deutlich hervortritt, was meine Sicht auf die Utopie oder besser das *Utopische* ist, wie sie sich von gängigen und überlieferten Bildern der Utopie unterscheidet (beziehungsweise, inwiefern diese überlieferten Bilder nicht selbst sehr bedeutsame Unterschlagungen und Zuschnitte anfertigen) und inwieweit dieser Blick auf die Utopie in direktem, einleuchtenden Zusammenhang mit meiner Tätigkeit als Komponist und den Schlüssen, die ich für mich als poetische Leitfäden gezogen habe,

steht. Andererseits hoffe ich, dass es mir gelingt, die vielfach verästelten, kleinteiligen und komplizierten Schritte, die zu einer anders gearteten musikalischen Poetik geführt haben, klar und verständlich herauszuarbeiten. Ich glaube, der resultierende Gedankengang ist grundsätzlich einfach – aber es ist ziemlich kompliziert, zu dieser Einfachheit zu gelangen. Viele Vorbedingungen, erklärende und ergänzende Überlegungen sind anzustellen (und wurden angestellt), Vieles ist notwendigerweise miteinbezogen worden und hat zu einem vollständigeren Bild beigetragen. So gesehen kann diese Arbeit als ein reichlich umständlicher Weg zu einer möglicherweise einfachen Aussage gesehen werden – wovon vielleicht auch bereits die Einleitung Zeugnis ablegt. Eine letzte Hoffnung, vor dem eigentlichen Einstieg, wäre jedoch, dass nebst dem Ziel selbst dennoch auch der Weg das Ziel sein könnte und das Lesen nicht zuletzt auch Vergnügen bereiten möge. Ich wage zu behaupten: der Versuch wird sich lohnen.

(i)

	das verweisen	
	das verändern	
	das	verlorensein
	das vertikale gefühl	
	das ver	<i>ver sacrum</i>
	verhangen	
	verheddert	
vielleicht	verwunschen	
	verleitet, versucht	
	ein verlies	
vielleicht		
und einfach	das vergehen der zeit	
	das vergeuden?	
	das verbringen von zeit, gemeinsam	
	das verbringen von zeit, allein	
	das verwirren	
	die verwundung, ja	
	das	verwundetsein
	das verlangen nach	
	das verschriftlichen	
	das verschieben	
	das verformen, vielleicht	
vielleicht	das verbessern	(vielleicht das verunmöglichen)
	ein versäumnis, immer	
	eine vertane gelegenheit, vielleicht	
	verleicht?	
		das vermächtnis, und dessen verwaltung das verwirkte, und dessen rückgewinn
	das vereinen	
	das verbinden	(jenes der menschen und ihrer wunden)
	das versprechen	(es anders zu tun, und diesmal richtig)
	das verrinnen	
	das (in) sich verrinnen	
	das versehen	
	das verringern	
	das sich verringern	
	das verständnis	
	ein verständnis	
	ein kontinuierliches	versuchen

2 Das utopische Denken

2.1 Ein utopischer Bilderbogen

Wenn wir uns jetzt „des“ utopischen Denkens annehmen, so ist vorzuschicken, dass die hier versammelten Informationen einerseits keineswegs vollständig sind und auch gar nicht der Anspruch auf Vollständigkeit besteht. Ein solches Unterfangen wäre ein weitaus umfassenderes und anders gelagertes Projekt für sich, und selbstverständlich gibt es auch bereits gute Zusammenstellungen und grundlegende Arbeiten³⁹. Zum anderen aber ist „das“ utopische Denken gar nicht so ohne Weiteres abzugrenzen und existiert meines Wissens nach keine wirklich erschöpfende Kompilation. Das ist, allein aufgrund der schiereren Menge an möglichen Betrachtungsgegenständen und -ebenen, der imposanten Materialmenge, nicht in dem Sinne verwunderlich. Allerdings sind nach meinem Dafürhalten für unseren Zusammenhang zwei Aspekte dennoch speziell hervorzuheben.

Zum einen ist, bei aller Vielfalt, Breite und auch inhaltlicher Dichte der hier ins Treffen geführten Literatur, relativ schnell sichtbar, dass die dargelegte Perspektive sich meist auf Europa als Zentrum und Fluchtpunkt „des“ utopischen Denkens konzentriert. Zum anderen sind die meisten Zusammenstellungen, wenn auch einzelne Autoren der Darstellung neuere Facetten etwa aus dem Gebiet der Science-Fiction, moderner planwirtschaftlicher bzw. makroökonomischer Theorien bis hin zu Überlegungen zu, etwa, der Idealstadt der Zukunft hinzufügen möchten, doch auf Nacherzählungen, philologische Auslegungen und kulturgeschichtliche Narrative zu den sogenannten „großen Utopien“ beschränkt. Beides ist selbstverständlich nicht unproblematisch. Der genannte Eurozentrismus, obzwar keineswegs eine in der Auseinandersetzung mit Utopie(n) isoliert auftretende Erscheinung, sondern vielmehr ein blinder Fleck in vielen Gebieten, erscheint in unserem Zusammenhang reichlich prekär. Schreibt man Europa

39 Etwa Richard Saage, *Utopische Profile* (Bd.1-4, 2001-2004, Münster), *Politische Utopien der Neuzeit* (1991, Winkler), Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (insbes. 2. Bd., zuerst 1953, Aufbau-Verlag Berlin), *Geist der Utopie* (1918/1923, zuerst Duncker & Humblot), Ferdinand Seibt, *Utopica. Zukunftsvisionen aus der Vergangenheit* (1972, L. Schwann), Herbert Marcuse, *Eros und Kultur* (später *Triebstruktur und Gesellschaft*, zuerst 1957, Klett), Hans Freyer, *Die politische Insel* (1936, Bibliographisches Institut Leipzig), Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies* (1950, Presses universitaires de France), Judith Shklar, *After Utopia: the Decline of Political Faith* (1957, Princeton University Press) um einige zu nennen.

alleiniges „utopisches Vermögen“ zu oder unterschlägt die Möglichkeit außereuropäischer Utopien, so zeitigt dies bedenkliche Folgen. Recht bald führt derlei zu gefährlichen Theorien im Fahrwasser etwa spezifischer „Völkermerkmale“, entsprechender Wertungssystemen und ähnlich kruden Anschauungen mit all ihren negativen Konsequenzen. Zumal an einem doch mit einer gewissen Aura ausgestatteten Gegenstand wie der „Utopie“, mit allen Implikationen etwa des Nachdenkens über das bessere Leben, die bessere politische Ordnung und so fort, kann die Zuschreibung, dieser oder jener Menschenschlag sei fähig oder eben nicht fähig zur Utopie, nicht auf die leichte Schulter genommen werden. Eine Geschichte der Utopie *insgesamt* oder zumindest eine Betrachtung des utopischen Denkens bei sogenannten „außereuropäischen Kulturen“ ist jedenfalls nicht auszumachen. Entweder wurde sie tatsächlich noch nicht geschrieben, oder aber die systematische Zusammenstellung steht noch aus. Allerdings, davon ist auszugehen, ist Utopie im Sinne eines Nachdenkens über eine bessere und wahrhaftigere Welt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit kein europäisches Privileg. Ein kursorischer Blick über die weltweit, historisch wie gegenwärtig vorhandenen Konzeptionen etwa politischer Organisationssysteme legt deutlich nahe, wie vermessen eine derartige Annahme wäre. Aus meiner begrenzten Sicht kann allenfalls ein Interesse an utopischem Denken, eine Beschäftigung mit utopischen Entwürfen, außerhalb Europas durchaus konstatiert werden, wovon beispielsweise die Tradierung der Denkfigur des „Goldenen Zeitalters“ im frühzeitlichen Indien⁴⁰ oder auch die „futurologische Periode“ der Meiji-Zeit der japanischen Literatur Zeugnis ablegt.⁴¹ Es ist in Summe glücklicherweise nicht Teil der hier vorliegenden Aufgabe, eine erschöpfende Geschichte oder Gesamtdarstellung des utopischen Denkens zu schreiben, dennoch erscheint mir ein Wort der Vorsicht vor allzu selbstverständlicher Annahme „des Utopischen“ als europäischem oder „westlichem“ Alleinstellungsmerkmal angebracht.

Zum anderen ist die Einschränkung auf gleichermaßen literarhistorische Primärquellen, die Fassung von „Utopie“ also als literarischer Gattung, zwar nicht zuletzt als

40 Diesbezüglich werden die Indus-Kultur (lt. Wikipedia 2800-1800 v. Chr.) und das Gupta-Reich (320-550 n. Chr.) häufig genannt.

41 Dies letztlich mangels besserer Belege. Als interessante Quelle in diesem Zusammenhang sei Moichi, Yoriko: *Japanese Utopian Literature from the 1870s to the Present and the Influence of Western Utopianism*, in *Utopian Studies* Vol. 10, No. 2, 1999, Pennsylvania, Penn State University Press genannt.

Studienobjekt naheliegend und liefert für sich genommen reichlich Material, aus dem sich viele Stränge ableiten lassen oder an dem sich viele Linien der Geistesgeschichte (Europas) kreuzen. Es lassen sich auch geistesgeschichtlich überzeugende Zusammenhänge herstellen zwischen Perioden des Aufbruchs oder auch großer Verwerfungen⁴² und dem gehäuften Aufkommen spekulativer Literatur. Nichtsdestotrotz ist diese Einschränkung, je konsequenter sie durchgeführt wird, doch eine mehr oder weniger ausgeprägte Verfälschung in der Darstellung des utopischen Denkens, legt es doch dessen seinssprengende Kraft, dessen Potential zu wirklicher Veränderung mehrheitlich still und verbannt es in die Welt der Bücher. Dies ist jedoch in vieler Hinsicht nicht zutreffend, vielmehr ist historisch gesehen eine Bewegung des utopischen Denkens von den genannten spekulativen, träumerischen oder fantastischen Formen weg hin zu pragmatischeren, technizistischeren und letztlich jedenfalls an Realisierbarkeit interessierten Entwürfen auszumachen. Max Horkheimer⁴³, Herbert Marcuse⁴⁴ und Arnhelm Neusüss⁴⁵ etwa zeichnen sehr überzeugend eine Geschichte des utopischen Denkens entlang der über die Zeit stetig gesteigerten Produktivkräfte, deren wesentliches Merkmal die zunehmende Wirklichkeitsnähe, der zunehmende Drang zur Verwirklichung der vorgestellten Gedanken ist. Anfangs noch traumhaft, vielleicht als bloße geistreiche Unterhaltung konzipiert oder doch auch sehnsuchtsvoll, aber nur in zeitlicher Ferne (die Denkfiguren des goldenen Zeitalters, des Paradieses, des Himmelreichs oder des Reich Gottes) oder räumlicher Distanz (fernab gelegene Inseln, Klöster, der Paradiesgarten, der Topos des *locus amoenus* insgesamt) zu denken oder

42 Wie etwa der europäischen Renaissance und der entsprechenden Literatur, gleichermaßen der griechischen Kolonisation und den „dichterischen Utopien“ der Griechen. Allerdings wären, gegen dieses Argument, sicherlich auch die Expansion in den mittleren Westen der USA und die dortigen „utopischen“ Siedlungsprojekte, die wie seltsam elektrisiert anmutende Phase rund um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und ihre Vielzahl an alternativen Lebensentwürfen, der Aufbruch des Jahrs 1968 und die ihn begleitenden Konzeptionen kommunaler, gemeinschaftlicher Lebensformen zu nennen.

43 Horkheimer, Max, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, zuerst 1930, Stuttgart: Kohlhammer

44 Marcuse, Herbert, *Kultur und Gesellschaft 1 & 2*, zuerst 1965, Frankfurt am Main: Suhrkamp

45 Neusüss, Arnhelm (Hrsg.), *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, 1986, Frankfurt am Main/New York : Campus Verlag

aber theoretischer Natur wie bei Platon⁴⁶, Zenon von Kition oder Aristoteles⁴⁷ gewann die utopische Denkfigur im Laufe der Zeit an „Realitätsgehalt“ hinzu. Horkheimer schreibt in diesem Zusammenhang:

„Neben der ideologischen Apologetik einer Ordnung, die wesentlich durch die Negation der mittelalterlichen Gebundenheit, d.h. durch die freie Konkurrenz charakterisiert war, stand die Utopie zunächst nur als Ausdruck ohnmächtiger Sehnsucht, als reine Dichtung. Es versteht sich aber, dass diese Sehnsucht ihre Machtlosigkeit genau in dem Maß abzustreifen vermag, in dem die Gesellschaft für eine Umwandlung der Grundlage reifer wird und die Kräfte dazu entwickelt. Wie schon ausgesprochen worden ist, verbot sich im 16. und 17. Jahrhundert eine Gemeinwirtschaft und die Konkurrenz war als Bedingung für die Höherentwicklung der Gesellschaft erforderlich. Wenn in den Utopien dies übersehen ist, so formulieren sie doch das Endziel, so dass jede politische Unternehmung an ihm gemessen werden kann.

Die Unmöglichkeit, dieses Ziel unmittelbar zu verwirklichen und die Zweckmäßigkeit der bekämpften Eigentumsordnung bedeuten keine Rechtfertigung für die in ihr herrschenden Widersprüche. Das unter der neuen Ordnung leidende Individuum hat nur die Zuflucht in den Traum, in die bloße Innerlichkeit [...]“⁴⁸

Bereits im Mittelalter⁴⁹, vermehrt jedoch ab der Renaissance⁵⁰ wurden Projekte zur

46 Selbstverständlich die *Politeia*, aber auch die dichterischen Berichte aus „Atlantis“ (auch eine fernab gelegene Insel) in den Dialogen *Timaios* und *Kritias*, die, folgt man etwa der Darstellung Robert von Pöhlmanns (*Geschichte der sozialen Frage. Antiker Kommunismus und Sozialismus*, 2 Bde, 1893/1902 erstmals erschienen) in ähnlicher Weise wie der *Sonnenstaat* des quasi-Anonymus Iambulos in einer Tradition des griechischen „dichterischen Utopismus“ (Pöhlmann, Bd. 2, S. 305) stehen

47 Der in seiner *Politeia* eigentlich keinen Idealstaat neu entwirft, sondern verschiedene bestehende Staatsformen, also etwa die Tyrannis, die Demokratie, die Oligarchie, den spartanischen Militärstaat, mit einander vergleicht und abwägt, welcher darunter der Vorzug zu geben sei, siehe

48 Horkheimer, Max, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, zuerst 1930, Stuttgart: Kohlhammer, zit. nach Neusüss, Arnhelm (Hrsg.) *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, 1986, Frankfurt am Main/New York : Campus Verlag, hier S. 189

49 Bayreuth (1194 erstmals erwähnt) , Wiener Neustadt (gegründet 1192), Lippstadt in Nordrhein-Westfalen (gegründet 1185). Nicht unerwähnt sollte jedoch bleiben, dass mit Milet (5. Jhdt. v. Chr.), Alexandria (4. Jhdt. v. Chr.) und gewissermaßen auch den Städtegründungen des römischen Reichs ideal- oder zumindest planstädtische Konzepte bereits in der Antike vorhanden waren.

50 Etwa die Gemeinden Palmanova in Umbrien (gegründet 1593) und Sabbioneta in der Lombardei (zwischen 1544 und 1571), Freudenstadt in Baden-Württemberg (gegründet 1599), das nach einem

Gründung „idealer Städte“ entworfen und durchgeführt. Thomas Morus und Tommaso (di) Campanella, beispielsweise, nehmen in ihren Schriften bereits explizit auf bestehende Missstände Bezug und stellen gleichsam bessere Gegenbeispiele zur Verfügung. Von Thomas Müntzer (*1489, † 1525) und seinen Bundesgenossen etwa werden dann bereits handfeste Schritte zur Aufhebung von Adelsprivilegien und solchen des Klerus, zur Bodenreform, zur Befreiung der Leibeigenen gesetzt. Erscheinungen wie etwa die Erhebung um Fra Dolcino im frühen 14. Jahrhundert, die selbstbewussten Bestrebungen etwa des Lombardischen Städtebundes bis hin selbstverständlich zur Entdeckung Amerikas geben eine nach und nach klarere Vorstellung davon, dass die Gegebenheiten nicht ewig, unveränderlich, gottgegeben sein könnten. Insgesamt tritt allmählich, so scheint es, der Gedanke an eine im Ganzen, vollständig und fundamental veränderte Gesellschaft hervor, und anders als in früheren Erscheinungsformen, die beispielsweise kleinere Gruppen Eingeweihter, Gläubiger, in den Orden oder den Bund Aufgenommener umfassten und für diese ein besonderes, anderes Leben etablieren wollten, schält sich ein Bewusstsein für eine mögliche Transformation der Verhältnisse *insgesamt* heraus. Es wird denkbar, die bessere Welt nicht mehr an fernen Inseln, in vergangenen Zeiten oder in speziellen, von der schlechten Welt abgeschirmten Plätzen zu verorten, sondern eine bessere, menschenwürdigere, gerechtere Form des Daseins im Hier und Jetzt ins Leben zu setzen. Von gläubigen Gruppierungen und Täufergemeinden, Gründungen „idealer“ Gemeinwesen in der neuen Welt, planerischen Entwürfe von der *Idealstadt* über die ideale *Manufaktur* bis hin zu Konzeptionen wie etwa den *Phalanstères* eines Charles Fourier oder der noch späteren *Gartenstadt* eines Ebenezer Howard, finden sich im Verlauf der Zeit immer weniger entrückte, träumerische Elemente und werden diese durch pragmatische Konzeptionen, technische Pläne oder auch, wie etwa im Falle von Marx, langfristige politische Perspektiven ersetzt. In utopischer Absicht, so lässt sich zusammenfassend sagen, wurde also bereits ein weiter Weg zurückgelegt. Das utopische Denken, alleine beschränkt auf seine Ausdrucksform als planerische, sozial-, oder wirtschaftspolitische Vernunft, hat in dem

vernichtenden Brand im Jahr 1547 als Idealstadt im Sinne der Renaissance wiederaufgebaute Jülich in Nordrhein-Westfalen. In späterer Zeit wiederum gibt es zahlreiche Beispiele, von Mannheim (ab 1607 als „Idealstadt“ ausgebaut) über Karlsruhe (1715 als „Idealstadt“ ausgebaut), Washington, D.C. (gegründet 1792, Canberra (ab 1913), Chandigarh (nach Plänen von Le Corbusier, gegründet 1947), Brasilia (gegründet 1956, eingeweiht 1960) bis hin zum bereits erwähnten Auroville (1968) in Südindien. In Indien entstand mit Navi Mumbai ab 1972 eine der größten Planstädte der Neuzeit (1,1 Mio Einwohner), in China mit der Lingang New City bei Shanghai ein ähnlich dimensioniertes Projekt (bis zu 800.000 Einwohner)

hier grob umrissenen, etwa 2500 Jahre umfassenden Zeitabschnitt eine Vielzahl an Gestalten gefunden und ist mit Sicherheit einer der wichtigsten Agenten gesellschaftlichen Wandels.

Folgen wir der Entwicklung für einen kurzen Moment bis in die Gegenwart hinein, so lässt sich allerdings ein qualitativer Unterschied zwischen früheren und sozusagen gegenwärtigen Formen des utopischen Denkens ausmachen. Anders als jedoch nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion bisweilen behauptet wurde⁵¹, ist „die Utopie“ nicht zu Ende gegangen. Die Dynamik einer stetigen Veränderung zum Besseren hin ist aus meiner Sicht nicht zu einem Ende gekommen, ja kann sogar, der prinzipiell kritischen Funktion aller utopischen Intention folgend, überhaupt nicht zu einem Ende kommen.⁵² Nicht zu leugnen ist sicherlich eine gewisse Desillusionierung, eine Reduktion des Belanges und der Reichweite, eine Abnahme der Intensität der utopischen Impulse. Nicht zu leugnen ist auch die durchaus kritische Phase, in der wir uns momentan befinden, der historische Punkt, an dem ein deutlicher Rückfall hinter bereits Erreichtes plötzlich möglich scheint. Auch unabhängig dieser beklagenswerten Bewegung der letzten Jahre hat, so könnte man meinen, eine Verschiebung stattgefunden. Das, was zuvor eine Art große Geste war, ein weltumspannender Entwurf, ist in andere Kanäle ausgewichen. Dennoch finden sich, in verschiedenen städtebaulichen Projekten, von *Green Cities*, energieautarken Städten, autofreien Städten bis zu „echt utopischen“ Versuchen wie der bereits genannten „Experimentalstadt“ Auroville, in Gedanken an das Bedingungslose Grundeinkommen, in Projekten wie einer Begrünung der Sahara⁵³, einem relativ baldigen Leben in

51 So etwa Joachim Fest in seinem Beitrag *Leben ohne Utopie*, in *Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Hrsg. v. Richard Saage, 1992, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ähnlich die These von Francis Fukuyama zum „Ende der Geschichte“ (in *Das Ende der Geschichte*, 1992, München : Kindler), ähnlich auch Vilém Flusser (in *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*, 1992, Frankfurt am Main : S. Fischer)

52 Wie Ernst Bloch sagt: „Jegliche Kritik an Unvollkommenheit, an Unvollendetem, Unerträglichem, nicht zu Duldendem setzt zweifellos schon die Vorstellung von, die Sehnsucht nach einer möglichen Vollkommenheit voraus.“, in: *Möglichkeiten der Utopien heute. Theodor W. Adorno und Ernst Bloch im Gespräch*, SWF, 1964.

53 Etwa das *Green Belt Movement* der nunmehrigen Friedensnobelpreisträgerin Wangari Maathai oder auch die *Great Green Wall of the Sahara and the Sahel Initiative* der African Union

Weltraumkolonien⁵⁴ oder mit durch technischen Mitteln erweiterten Körpern⁵⁵ und vielen weiteren Projekten weiterhin deutliche Zeichen utopischen Denkens. Mit dem nochmals ungeahnten Anstieg der Produktivkräfte nach dem 2. Weltkrieg und dem sicherlich damit in Verbindung stehenden Siegeszug des Kapitalismus hat dieses Denken allerdings anderen, auf den ersten Blick vielleicht weniger reizvollen, weniger verführerischen Ausdruck gefunden. Sein Zauber ist, möglicherweise auch aufgrund der letztlich banalisierenden „Machbarkeit“, der Reduktion des Wundersamen auf eine Ausformung technischer oder wissenschaftlicher Rationalität, verschüttgegangen. Zudem ist sicherlich festzustellen, dass zwar wie erwähnt „das gute Leben“ weiterhin Gegenstand von Kontroversen, Verhandlungen, Überlegungen aller Art ist, jedoch die systematische Grundprämisse – das kapitalistische System, die Marktwirtschaft – nirgends ernsthaft angetastet wird. Insofern ist „die“ Utopie mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion in gewisser Weise wirklich gestorben, denn ein wesentliches Charakteristikum aller Utopien im literarischen oder fiktionalen Sinne liegt in ihrer grundlegenden Andersartigkeit, einer sozusagen systematischen Alternative. Gütergemeinschaft, Abschaffung des Privateigentums, Spielarten des Kommunismus zeichnen die allermeisten Utopien aus, vielleicht ist *die Utopie* auch tatsächlich immer kommunistisch. Wenn nun auch der Gedanke an ein kommunistisches Leben beispielsweise keineswegs aus der Welt verschwunden ist und ja in kleineren autarken Siedlungen und Kommunen, in besetzten Häusern, in Wohngemeinschaften, der Wagenplatz-Community, vielleicht in mancher Hinsicht auch in manchen der „Piraterie“ bezichtigten Domänen der online-Kultur gelebt wird, so ist auf großer Betrachtungsebene eine kommunistische, auf grundsätzlicher Gleichheit aller und Geschwisterlichkeit basierende Gesellschaft nicht in Sicht.⁵⁶ Wie wenig Raum im geschlossenen (sogenannt) liberaldemokratischen, marktkapitalistischen System für

54 Siehe etwa das bereits 2005 erschienene Interview zwischen dem damaligen Leiter der NASA, Michael D. Griffin, und der Washington Post: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/23/AR2005092301691.html>, zuletzt abgerufen am 25.03.2019: „*We may well have people living on the moon. We may have people living on the moons of Jupiter and other planets. We may have people making habitats on asteroids.*“

55 Siehe etwa Harari, Noah Yuval: *Homo Deus: Eine Geschichte von Morgen*, 2018, München : C.H. Beck

56 China, dem Namen nach kommunistisch, ist spätestens seit der Machtübergabe an Jiang Zemin alles, aber kein kommunistisches Land mehr. Eventuell wäre Kuba noch eine Alternative, aber sowohl dessen Strahlkraft als auch dessen Erfolg sind im besten Falle zweifelhaft. Zudem trägt die „systemische Alternative“, einfach aufgrund ihrer Skala, auch ein zutiefst fragwürdiges Moment in sich.

derartige Spekulation ist, wurde auf traurige Weise am Umgang der Exekutive mit den Aktivisten und Aktivistinnen der Occupy!-Bewegung in den USA deutlich, an der wenig empathischen Politik gegenüber dem Movimiento M5 in Spanien, an den bestenfalls als Brosamen zu bezeichnenden Zusagen, die den Menschen der Gilets jaunes-Bewegung gemacht werden.

Die Utopie ist zwar, so bin ich überzeugt, damit dennoch nicht an ihr Ende gekommen, auch trotz des weiter oben geäußerten Mangels an wirklich alternativer Perspektiven. Einerseits wird der Kapitalismus zuverlässig weiter Krisen produzieren, die Räume für die erneute und aufs Neue intensiviertere Suche nach alternativen Modellen öffnen. Andererseits aber stellt sich auch ohne Krisen mit jedem neuen Milliardär, jeder robotisierten Fabrik, jeder exorbitanten Summe für einen transferierten Fußballer die Frage nach einer gerechteren Welt umso vehementer und verlangt Antworten. Aber die genannten technischen Visionen sind selbstverständlich von anderer Qualität und merklich weniger als die Utopien der Vergangenheit. Sie stellen keinen wirklichen Ausweg dar, sondern schreiben die vorhandenen Prinzipien von Naturbeherrschung, Machbarkeit, Beschleunigung und Leistungsdenken fort und gehorchen einer Überbietungslogik, nicht aber einer Dialektik. In solchen Konzeptionen drückt sich der Tendenz nach elitäres, Ausschlüsse produzierendes Denken aus. Eine grundlegende Richtungsänderung ist in ihnen nicht angelegt, und so ist klar, dass man, um an diesen propagierten Wundern teilnehmen zu können, entsprechend finanzkräftig sein wird müssen und dass die Vorteile der neuen Entwicklungen kaum zu einer egalitäreren, gerechteren Welt führen werden.

2.2 Der Begriff „Utopie“

An diesem Punkt ist es wichtig, den Begriff der Utopie und sein semantisches Feld nochmals genauer in den Blick zu nehmen. Bekanntlich wurde Wort „Utopie“ vom bereits erwähnten Thomas Morus (* wahrscheinlich 1478, † 1535 in London) geprägt. Seine Schrift *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*⁵⁷ beschäftigt sich

⁵⁷ *Vom besten Zustand des Staates und der neuen Insel Utopia*, erstveröffentlicht 1516 in Leuven, dt. zuerst 1524 als *Von der wunderbarlichen Innsul Utopia genannt, das andere Buch* (nur der zweite Teil). Bekannt geworden ist das Buch kurz als Thomas Morus' *Utopia* oder die *Utopie* des Thomas

mit einem aus Sicht des Autors idealen Staatswesen. Während der erste Teil eine durchaus harsche Kritik an tatsächlich herrschenden Verhältnissen im England seiner Zeit äußert, entwirft der zweite Teil die Vorstellung eines idealen Lebens. Dieses ideale Leben soll aber nicht im gegenwärtigen Hier und Jetzt verortet sein, sondern existiert auf einer fernen Insel, genannt eben „Utopia“. Morus wollte damit sichtlich, vielleicht auch aus Vorsicht, auf den fiktionalen, spielerischen Charakter seiner Schrift verweisen, leitet sich Utopie doch vom griechischen u-topos ab, was soviel bedeutet wie Nicht-Ort, noch-nicht-Ort, oder, wie Ernst Bloch übersetzt, „*Nirgendheim*“⁵⁸. Eine Utopie, zumindest im sozusagen ursprünglichen Sinn des Wortes, befasst sich mit etwas Inexistentem, einem Gedankenspiel, einer Irrealität⁵⁹. Sie tut dies zwar nicht, wie wir gesehen haben, im völlig luftleeren Raum, ihre Spekulation steht stets im Zusammenhang mit der Wirklichkeit und ihren Zuständen. Sieht man jedoch von der kleinen, aber gewichtigen Verschiebung der Bedeutung von einem Nicht oder Nirgend-Ort hin zu einem *Noch*-nicht-Ort ab, so ist ihr Belang zunächst jedenfalls rein in der Fantasie verankert. Genau darin allerdings, in diesem Noch-nicht, das man umgekehrt auch als Vielleicht-einmal lesen könnte, liegt der dauerhafte Wert der Utopie als (Denk-)Form. „Utopie“ verweist darüber hinaus letztlich immer auf das Leben insgesamt, die ideale Lebensform, die bestmöglichen Einrichtung des Zusammenlebens. Solcherart spricht sie immer auch über uns und unser Sein als Menschen, unser Verhalten zu einander, unsere Bestrebungen, unsere Haltungen. Sie deutet auf das Ungenügende des Daseins im *status quo* hin und verspricht etwas völlig Anderes, ein freieres, wahreres und menschenwürdigeres Leben. An jeder Stelle spricht sich eine Utopie, abgesehen von ihren, wie wir noch sehen werden, dirigistischen oder totalitären Neigungen, für die Freiheit aus, die in den allermeisten Fällen nur in Gleichheit und Geschwisterlichkeit der Menschen zu finden ist.

Morus ist auch unter Berücksichtigung dieser Charakteristika, trotz seiner hervorstechenden Bekanntheit, keineswegs der erste, um über das ideale Gemeinwesen nachzudenken – man denke etwa an Platons *Politeia* bzw. verschieden oben erwähnte Beispiele – noch der erste, seine Idealvorstellungen auf eine Insel zu verlegen. Derartige

Morus.

58 In der Sendung *Möglichkeiten der Utopie heute – Ernst Bloch und Theodor W. Adorno im Gespräch*, einer Produktion des SWF aus dem Jahre 1964

59 Im womöglich von Thomas Morus beabsichtigtem Sinn seiner Begriffsschöpfung ist denn auch Utopie oder englisch *utopia* nicht bloß der „Nicht-Ort“ (u-topos), sondern auch der – fiktionale - „Gute Ort“ (eu-topos).

Reiseberichte existierten schon in der Antike, nebst dem bereits kurz erwähnten Iambulos wären hier wiederum Platon⁶⁰ zu nennen, aber auch die weniger bekannten, auch offenbar eher fantastisch und banaler ausgeprägten Texte des Theopompus von Chios und des Hekataios von Abdera⁶¹. Iambulos (vermutlich im 3. Jhdt. v. Chr.) nimmt in dieser Hinsicht wohl eine besondere Stellung ein, ist sein Bericht von den *Sonneninseln* letztlich radikaler als die fast 1800 Jahre später entstandene Utopia des Thomas Morus die Schilderung eines in jeder Hinsicht kommunistischen Gemeinwesens. Güter wie Frauen⁶² sind in dieser Schrift allen gemein, es gibt kein individuelles oder auch nur familiär getrenntes Wohnen. Die Gemeinschaft der utopischen Individuen ist überaus langlebig und wird durch verschiedene wenig zartfühlende Maßnahmen auf der entsprechenden Höhe gehalten⁶³. Anders gelagert ist das spekulative Werk Joachim von Fiore (ca. 1130-1202), der einerseits eine Lehre vom kommenden Reich Gottes formulierte⁶⁴, andererseits aber in seinem *Figurenbuch* eine monastisch geprägte Utopie schrieb⁶⁵.

Dennoch war Morus es, der den bleibenden Begriff der „Utopie“ prägte und dessen Text auch gewissermaßen das Urbild „der“ Utopie wurde. Die Insel, die er in der „Utopie“ beschreibt, ist sodann auch, folgerichtig in der Tradition und dem Begriff entsprechend, kein ohne Weiteres erreichbarer, wohl kein realer Ort – auch wenn Morus einen Seefahrer, Raphael Hythlodäus genannt⁶⁶, von dieser Insel berichten lässt und sie in

60 Die bereits erwähnte Schilderung von „Atlantis“ aus dem *Timaios* und dem *Kritias*

61 ca. 378 - 322-300 v. Chr., respektive um 300 v. Chr. Wiederum nach von Pöhlmann, *Geschichte der sozialen Frage. Antiker Kommunismus und Sozialismus*

62 Worin sich die Limitation seiner Zeit wiederum ausdrückt – unvorstellbar, dass etwa die Männer allen Frauen zur Verfügung stehen sollten.

63 Einerseits müssen Kinder in einem bestimmten Alter eine Art martialische Bewährungsprobe bestehen – sie werden auf große Vögel gesetzt und müssen einen Flug überleben. Fallen sie verfrüht von den Tieren, werden sie auf der Stelle getötet oder sterben durch den Sturz ohnehin. Andererseits existiert die Konvention, nach dem Ablauf der normalen Lebensspanne von 150 Jahren rituellen Selbstmord zu begehen.

64 In der Schrift *Concordia novi et veteris Testamenti*, in der er seine sogenannte Drei-Zeiten-Lehre entfaltet. Nach der Überwindung des Antichristen durch ein nicht näher identifizierte kirchliche Persönlichkeit soll danach das „Dritte Reich“ anbrechen, in dem das „Himmlische Jerusalem“ auf Erden hervortritt, paraphrasiert nach https://anthrowiki.at/Joachim_von_Fiore, aufgerufen am 18.03.2019.

65 Das nicht vollständig erhaltene *Liber figurarum* darf, glaubt man Ferdinand Seibt (in *Utopica. Geschichtsvisionen aus der Vergangenheit*, 1972, Düsseldorf: Verlag L. Schwann) als Beleg für eine mittelalterliche Konzeption eines idealen Gemeinwesens, eine mittelalterliche Utopie gelten.

66 Ein in dieser Hinsicht seltsamer, seltsam sprechender Name, kann Hythlodäus doch im Doppelsinn „dem Schwätzen feindlich“ oder auch „erfahren im Schwätzen“ bedeuten, glaubt man Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Raphael_Hythlodeus, zuletzt abgerufen am 21.11.2018

mittelbarer Nähe zu „Taprobane“, das ist das heutige Sri Lanka, verortet. Die Insel, egal ob es sie nun geben sollte oder nicht, dient wiederum als Spiegel und Gegenbild zu den inhumanen, zerstörerischen und irrationalen Verhältnissen seiner Zeit. Morus nämlich kritisiert die Bedingungen seiner Zeit, darin von früheren Autoren unterschieden, sehr deutlich. Zuvorderst geht es ihm dabei um die Verhängung der Todesstrafe auf auch verhältnismäßig geringe Vergehen wie Diebstahl, aber auch die am Leben der von ihnen abhängigen Bauern desinteressierten Adligen und der Prunk, den sie ungeachtet der Zustände jener Menschen entfalten⁶⁷, werden kritisiert. Dies ist insofern wiederum bemerkenswert als Thomas Morus keineswegs ein Angehöriger der niederen Stände war, sondern vielmehr im Dienst der Krone stand, als Gesandter des Königs reiste und es in seinem Leben bis zum Lordkanzler brachte. Die Kritik gewinnt dadurch letztlich noch an Schärfe, als er den Mächtigen, die diese Zustände eigentlich zu verantworten hätten, nahestand, ja nicht zuletzt selbst mächtig war. Im zweiten Teil entwirft Morus dann das Bild der idealen Gesellschaft der Utopier und lässt Raphael Hythlodäus detailreich von ihrer politischen Organisation, ihrem Verhältnis zur Arbeit, zur Sklaverei, zum Krieg, zur Religion und vielem mehr berichten. Bemerkenswert und für die damalige Zeit wohl geradezu unerhört erscheint aus heutiger Sicht vor allem zweierlei. Einerseits - trotz Iambulos und Platon, die Morus hochwahrscheinlich beide kannte - die Einrichtung der Gütergemeinschaft respektive die Abwesenheit des Privateigentums in Morus' Utopie. Andererseits aber sicherlich das besondere Verhältnis zum Krieg. Die Utopier nämlich beginnen selbst niemals Kriege, sondern schreiten militärisch nur dann ein, wenn ihnen verbundene Völker, heute würde man vielleicht Alliierte sagen, angegriffen werden oder ihnen aber im Handel Unrecht widerfahren ist⁶⁸. Darüber hinaus werden zur Kriegsführung nur Gefangene oder Sklaven verwendet.⁶⁹ Ansonsten sind diese Utopier recht brave, etwas biedere Leute, die alle

67 Wie auch die übermäßige Ausdehnung der Schafzucht, in der Morus auch eine Quelle wirtschaftlicher Deprivation sieht. Er folgert, dass die Diebe ja gar nicht anders könnten als zu stehlen, da die Raffgier der Schafzüchter und die große Nachfrage nach Wolle und Stoffen jegliche andere Lebensgrundlage, wie sie zuvor vorhanden war, zerstören.

68 Man muss sich vergegenwärtigen, in welchem historischen Kontext das geschrieben wurde. Das beginnende 15. Jahrhundert war einerseits geprägt von verschiedenen Annexionen in der sogenannten „Neuen Welt“, was Morus möglicherweise weniger irritiert hätte, andererseits aber von mehr oder weniger ständigen Kriegen auf europäischem Territorium, von denen allerdings kaum einer aus bloßer Selbstverteidigung geführt wurde.

69 In diesem Punkt ist diese Utopie aus heutiger Sicht also reichlich anti-utopisch, denn einerseits existiert Sklaverei, und diese wird andererseits von den Utopiern keineswegs zartfühlend verhandelt. So werden Gefangene niemals getötet, sondern stets zur Zwangsarbeit herangezogen, da sie somit doch immer noch Nutzen brächten; Sklaven dienen auch als Unterpfand in Verhandlungen zwischen

täglich sechs Stunden arbeiten und damit, da ja niemand untätig ist, mehr als genug zum Leben produzieren.⁷⁰ Sie geben nichts auf Gold, Perlen oder Edelsteine, da diese ja nicht nützlich sind und verwenden keinen Schmuck, verabscheuen die Jagd, das Würfelspiel und so fort – kurz, sie erbauen sich nur an solchen Freuden, wie sie christlicher nicht sein könnten. An vorderster Front darunter die stille Freude, ein wahres und ideales Leben zu führen:

Die Utopier unterscheiden mehrere Arten wahren Vergnügens, und zwar sowohl körperlicher als geistiger Natur. Letzterer Art ist der Verstand und jenes traute Wohlbehagen, welches die Betrachtung der Wahrheit erzeugt. Daran reiht sich die süße Erinnerung an ein musterhaft geführtes Leben und die gewisse Hoffnung auf eine glückliche Zukunft.⁷¹

Auf mehreren Ebenen ist die von Thomas Morus geschilderte Insel also „Utopie“. Einerseits, da es sie (so) nicht gibt, nicht als geographischen Ort, nicht als politische Organisation, nicht als Gemeinwesen. Andererseits, da die Menschen seiner Zeit nicht oder noch nicht so sind wie die Utopier. Menschen, so gut, so selbstlos und tatkräftig wie die Utopier, waren in Morus' Gegenwart wohl schwerlich allenthalben in der Gesellschaft auszumachen. Sind allerdings die Menschen erst gut, kann es die Gesellschaft auch werden – und nicht etwa, wie man heutzutage vermutlich formulieren würde, doch eher umgekehrt, sodass die Menschen Produkte ihrer Verhältnisse wären.⁷² Utopia ist zudem eine Insel, wie auch England eine ist, aber Utopia, anders als England, hat die volle Kontrolle darüber, in welchem Ausmaß und inwiefern die Außenwelt mit ihr interagiert. Schließlich ist Utopia gegenüber der harten Gegenwart ein Ort des Friedens, der Gleichheit und der wohlgeordneten Verhältnisse, eingerichtet von

den Völkern und müssen schließlich als Einzige im gesamten Land Utopia Kriegsdienst leisten. Da es ja um sie, im Falle ihres Ablebens, deutlich weniger schade ist als um die edlen Utopier, sozusagen. Zudem kann man, auch als sozusagen vollständiger Angehöriger des Landes Utopia, versklavt werden – wenn man sich etwa gegen die Ehegattin oder den Ehegatten versündigt, zum wiederholten Male Ehebruch begeht. Beim dritten Male wird man dann doch und ohne Verhandlung flugs getötet.

70 Was wiederum auf einen Punkt der zuvor geäußerten Kritik Bezug nimmt, sah Morus doch in der Faulheit beziehungsweise Untätigkeit großer Teile der Bevölkerung (Adel, Grundbesitzer, Klerus) eine große Ungerechtigkeit.

71 Morus, Thomas, „Utopia“, 2. Buch, „Von den Reisen der Utopier“, S. 107, zitiert nach

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Morus>,

+Thomas/Utopia/Der+Utopia+zweites+Buch/Vom+Reisen+der+Utopier, abgerufen am 27.11.2018

72 Auch wenn die Diebe in Morus Utopie auch durch die Verhältnisse zum Diebstahl gedrängt werden.

wohlmeinenden, gebildeten Menschen für ihresgleichen. Auf Utopia haben die Menschen Verständnis für die ursprünglichen, wahren Freuden des Daseins und es ist ihnen aufgrund der guten Einrichtung der Wirklichkeit auch möglich, diesen nachzugehen. Frei von niederen Trieben, Eigensucht und Habgier, unbedrängt vom Kriege, leben sie ein wahrhaftiges und menschenwürdiges Leben, sie haben alles, was sie brauchen und wissen auch darum. All das ist in der Gegenwart nicht oder nur in sehr geringem Ausmaße vorhanden und die Menschen haben ihre Fehler. Mit dem Entwurf der idealen Menschen in einem idealen Gemeinwesen sind also zuvorderst die Zustände, aber zugleich auch die gewöhnlichen Menschen der Zeit kritisiert - die Utopie ist nicht nur ein entrückter Ort sondern gleichsam auch ein „entrücktes Sein“ der Menschen.⁷³ Implizit wird also hier ein Zusammenhang postuliert zwischen dem idealen Gemeinwesen und den idealen Menschen, die allein würdig und fähig sind, in solchen Zuständen zu leben. Ähnlich wie zuvor bei Iambulos zeigt sich ein doch rigider Umgang mit Mitgliedern der „utopischen Gesellschaft“, die deren Regeln oder Standards unterlaufen. Einerseits werden „moralische Vergehen“ wie Ehebruch oder auch nur vermeintliche Untreue scharf geahndet, mit Versklavung, Gefängnis oder direkter Tötung bestraft. Andererseits werden Individuen, die sich dem Arbeitsgebot nicht unterwerfen wollen, einfach nicht mehr ernährt. Zum dritten trifft Utopier, die ohne Erlaubnis eines höheren Gremiums⁷⁴ die Insel verlassen, die Verbannung auf Lebenszeit, werden diese bei ihrer Rückkehr wie Aussätzige behandelt, und so fort. Es ist insgesamt eine harte, regelhafte Gesellschaft, diese Gemeinschaft der Utopier, sie verlangt ihren Mitgliedern nebst der weitgehenden Abgabe ihrer Individualität auch nahezu vollständigen Gehorsam ab. Das Bewusstsein, in der idealen Gesellschaft zu leben zeitigt hierbei die Kehrseite des völligen Unverständnisses für abweichende Ideen – sind diese ja, per definitionem, weniger gut, weniger richtig, weniger wahrhaft. Dementsprechend mitleidlos, wie es scheint, gehen die Utopier auch mit „Delinquenten“ um. Der Entwurf des Thomas Morus ist dabei in dieser Hinsicht, rein von den „literarischen“ Utopien zu sprechen, nicht einmal besonders streng. Tommaso di Campanella etwa schlägt in seiner „Civitas Solis“ (1602) weitaus drakonischere

73 Es sei an dieser Stelle hinzugefügt, dass eine gewisse Ähnlichkeit besteht zwischen der Idealvorstellung des gebildeten Humanisten im Sinne eines Erasmus von Rotterdam und dem von Morus gezeichneten Bild der Utopier besteht.

74 Des „Senats“ oder der Versammlung der „Traniboren“, die ihrerseits jeweils eine Art Vorstandsfunktion unter den „Syphogranten“ haben, wenn ich die etwas unklare Formulierung bei Morus richtig interpretiere.

Maßnahmen vor. Kinder und Frauen sind „allen gemein“, die Gesellschaft ist noch strenger hierarchisch organisiert als jene von Morus anvisierte. Er schreckt weder vor der merkwürdigen Kombination aus sogenannt „freier Liebe“ und „Zuchtwahl“⁷⁵ zurück, um die Einwohner seines Sonnenstaates vor dem Abfallen von dem ihm vorschwebenden Idealtypus zu bewahren, noch lässt er Euthanasie, Menschenopfer und Todesstrafe außen vor. Darin trifft sich sein Entwurf mit dem sozusagen technizistischen Utopie-Fragment der „Nova Atlantis“ (1627) des Francis Bacon, der seinerseits auch anderweitig keineswegs übermäßig sensibles Vorgehen mit Abwechslern vom eigenen utopischen Projekt vorschlägt. Insgesamt, und dieser Gedanke ist in finsterner Ausprägung in späterer Zeit wiedergekehrt, findet sich die hartnäckige Vorstellung, dass einerseits Utopie nur durch eine Angleichung, Verbesserung des *Menschen an sich* zu erreichen wäre, und dass andererseits *der Mensch*, auch in seiner bereits „perfektionierten“ Form, immer durch scharfe Kontrollen und strenge Regeln auf „utopischem Kurst“ gehalten werden muss, da er sonst „abfiele“.

Seltsam, könnte man an dieser Stelle meinen, dass der doch generell optimistische Geist der Utopie von so geringem Vertrauen in den Menschen und sein Wesen geprägt ist. Dem Menschen wird, zumindest in den bisher betrachteten Ausprägungen utopischen Denkens, häufig ein gehöriges Maß Misstrauen entgegengebracht. Sie werden einerseits als in ihrer gegenwärtigen Form imperfekt, ungenügend angesehen – zwar, positiv gewendet, zu Höherem fähig, *perfektibel*, aber eben in ihrem gegenwärtigen Zustande fehlerhaft. Meinerseits anderer Meinung, kann ich nicht umhin darin etwas Ähnliches wie das Unwohlsein des Intellektuellen gegenüber der oft so wenig geistigen oder vergeistigten Wirklichkeit zu erblicken, oder vielleicht auch, mit etwas Boshaftigkeit, einfach eine als Weltklugheit getarnte Misanthropie wie sie bisweilen auch bei ganz

75 Frei in dem Sinn, dass keine Frau nur einem Mann gehört, und die „Zuchtwahl“ will etwa besonders dicke Frauen mit besonders dünnen Männern zusammenbringen, auf dass die Kinder aus solcher Verbindung eine ausgeglichene Körperform aufweisen mögen:

„Bei den gymnastischen Spielen und Uebungen auf der Palästra, dem Ringkampfplatze, sind Männer und Frauen, nach der Weise der antiken Lacedämonier, völlig nackt, und die Inspektion haltenden Magistratspersonen erkennen, wer zeugungsfähig, wer impotent ist, welche Männer und Frauen ihrem Gliederbau nach am besten zusammenpassen. Der Beischlaf darf nur nachdem sich die Gatten gebadet haben und jede dritte Nacht stattfinden. Große und schöne Frauen werden nur mit großen, wohlgebauten Männern gepaart; die beleibten Frauen mit mageren Männern; umgekehrt werden schlanke Frauen für starkleibige Männer aufbewahrt, damit aus der Mischung ihrer Temperamente eine vortrefflich geartete Rasse hervorgehe.“, usf., zit. nach

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Campanella,+Tommaso/Der+Sonnenstaat>, abgerufen am 18.03.2019

normalen älteren Menschen auftritt. In die Wirklichkeit gewendet, ist dies jedoch deutlich mehr als nur eine wenig ansprechende Seite des jeweiligen Schriftstellers und sollte nicht unterschätzt werden. Jener dirigistische, pädagogische, kontrollierende oder gar totalitäre Impuls utopischen Denkens begleitet die utopische Spekulation, den Gedanken an eine neue Welt, einen neuen Menschen durch die Geschichte, und eben keineswegs immer auf harmlose Weise. Von meist abstrakt gebliebenen Entwürfen wie den hier besprochenen führt, so würde ich meinen, eine Linie über Kommunen mit engen Verhaltensregeln oder einer Art Hörigkeitsgebot dem „Guru“ gegenüber bis hin zu der seltsamen Konvergenz von faschistischer Körperideologie und kommunistischer Leistungsethik. Als Schattenseite utopischer Intention hat unter anderem diese Überzeugung, dass eben Utopie (oder „die neue Welt“, „der neue Mensch“, etc.) nur möglich ist mittels harter Einschnitte, Kontrollen bis zur „Ausmerzungen“ nicht für ausreichend Befundener, faschistischen wie kommunistischen Systemen des 20. Jahrhunderts zur Rechtfertigung ihrer Brutalität gedient.⁷⁶

Es ist allerdings dennoch sicherlich richtig und wichtig, wie auch bereits erwähnt, die Intention von der Umsetzung, die Idee von der Realisierung zu trennen, und es ist auch eine wichtige Unterscheidung zu treffen zwischen einer passenden und einer sozusagen pervertierten Form des Umgangs mit einer Idee. Zumal am Punkt einer häufig als Kritik gegenüber allen utopischen Bestrebungen geäußerten nahezu kausallogischen Identifikation von Utopie und Totalitarismus gibt es triftige Argumente für deren klare begriffliche Scheidung. So schreibt Arnhelm Neusüss:

„Der Begriff des Totalitarismus faßt seinem polemischen wie wissenschaftlichem Anspruch nach Herrschaftsgebilde sehr heterogener

76 Und letztlich immer noch dient – ein relativ gutes Beispiel hierfür scheint mir das China der Gegenwart und das Vorhaben eines „Social Credit System (SCS) zu sein. In diesem Programm ist jeder Bürger und jede Bürgerin aufgeführt, wird jede Tat und jeder Vorgang in Zusammenhang mit der jeweiligen Person registriert und wirkt je nachdem positiv oder negativ auf eine Gesamtzahl ein, die dann darüber entscheidet, ob die jeweilige Person etwa verreisen darf, einen Kredit bewilligt bekommt, ein Auto mieten darf, wo diese Person wohnen darf, ob sie oder er Zugang zur Gesundheitsversorgung erhält, und wenn ja, in welcher Qualität, etc. Das Programm läuft seit Herbst 2018 in einer Vorstufe zum Vollausbau. Es ist schwer zu entscheiden, ob die chinesische Regierung einem Verständnis der chinesischen Gesellschaft als idealtypischer anhängt oder ob an dieser Stelle einfach nur das Misstrauen gegenüber der Bevölkerung und das Kontrollbedürfnis gewichtiger ist. Jedenfalls aber ist der Impuls der Gleiche, muss man, um als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft gelten zu dürfen, auf eine gewisse Weise leben, darf nur gewisse Dinge tun und so fort. China ist hierbei allerdings traurigerweise nur eindeutiger und klarer als die sogenannten freien, westlichen Gesellschaften. Diese verfahren letztlich auf ähnliche Weise, aber verdeckter, undurchsichtiger und, so könnte man meinen, verschämter.

historischer, sozialer und ideologischer Provenienz mit der Behauptung zusammen, es handele sich um im wesentlichen gleichartige Herrschaftsstrukturen. Da diese identischen Strukturen auch die Utopie prägen sollen, wird alles Verwerfliche dieser Herrschaftsgebilde zunächst auf die Utopie projiziert, um es dann wieder in ihr aufzufinden. Die Utopie hat dann als Planentwurf totalitärer Gesellschaften nicht nur für die kommunistische Version des Totalitären die Schuld auf sich zu nehmen, sondern auch für die faschistische und nationalsozialistische, obgleich diese Regime ideologisch mit den Intentionen der Utopie wenig oder nichts zu tun haben, während den kommunistischen Staaten und deren Ideologien allerdings manche Übereinstimmung mit bestimmten, den meisten Utopien gemeinsamen Motiven zugesprochen werden kann, wenn diese Motive auch kaum die kommunistische Praxis bestimmen. Der Totalitarismusbegriff verschleiert diese Differenzen. Er gestattet, Kommunismus und Sozialismus mit den faschistischen Regimen zusammen auf die gleichen utopischen Wurzeln zu bringen und gegen einen kapitalistisch fundierten, utopie- und ideologiefernen „Pluralismus“ abzusetzen, der sich weigert, im Faschismus Folgeerscheinungen eigener Strukturmerkmale zu sehen.

Für diese Identifikation von Utopie und Totalitarismus [...] ist nicht nur das Festhalten am „Staatsroman“ als der wesentlichen Manifestation von Utopie Voraussetzung, sondern auch ein Absehen von den historischen und sozialen Bedingungen sowohl der verschiedenen totalitären Regime, als auch der verschiedenen Utopien. Diese Bedingungen aber erklären erst die autoritären Züge und Ordnungsaspekte, die sich in einzelnen, längst nicht in allen Utopien finden, Aspekte, die zudem selten den Repressionsgrad jener gesellschaftlichen Formation übersteigen, denen die Utopien entstammen.“⁷⁷

Dem ist entgegenzuhalten, dass es aus verschiedenen Gründen wiederum als durchaus gleichgültig gesehen werden könnte, aufgrund welcher Ideologie Menschen hingerichtet

77 Neusüss, Arnhelm, *Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens*, Abschnitt III „Pfade der Utopie-Denunziation“, S. 60ff., in ders., (Hrsg.) *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, 1986, Frankfurt am Main/New York : Campus Verlag

oder gefoltert werden. Es ist andererseits sicherlich richtig, dass die Zusammenziehung totalitärer Regimes mit jeglicher Utopie undifferenziert und von unlauteren Motiven, einer Agenda getrieben ist. Das häufige Vorkommen der geschilderten Tendenz ist nichtsdestotrotz nicht zu leugnen. Wie auch von Neusüss ins Treffen führt, verweist dieses Motiv allerdings, auch und gerade in seiner Rigidität und Unnachgiebigkeit, der mangelnden Empfindsamkeit gegenüber dem realen Leid, das sie zeitigen (würden), an ihre jeweilige Zeit, ihre jeweiliges Umfeld gebunden sind.⁷⁸ Die Reichweite der jeweiligen Spekulation steht, so könnte man sagen, in direkter Korrelation mit dem Stand des Wissens und der Erfahrungen der jeweiligen Zeit, somit auch mit der grundsätzlichen Empfindsamkeit oder eben deren Abwesenheit. Vermutlich hat, gerade bei früheren Utopisten, der generelle Stand der Bildung eine Rolle gespielt und ihnen, als Gebildeten, die Notwendigkeit einer Kontrolle der Menge der ungebildeten nahegelegt haben.⁷⁹

Die Zeitgebundenheit ist jedenfalls ein wichtiger Faktor, will man sich ein Bild über die jeweilige utopische Perspektive machen. Morus, beispielsweise, könnte niemals von einem bedingungslosen Grundeinkommen sprechen, er könnte auch nicht über Arbeitsniederlegungen, Karenzregelungen, Krankenversicherungen, ja nicht einmal über Urlaub spekulieren. Die Vorstellung etwa, dass die Utopier ihre Reisen fliegend, in Kisten aus Metall sitzend, durchführen könnten, hätte seine Schrift der Lächerlichkeit preisgegeben. Ihm wie auch anderen „Utopisten“ von Campanella bis Bacon, von Johan Valentin Andreae⁸⁰ über den Abbé Morelly⁸¹ bis Étienne Cabet⁸² wäre die Idee einer Gesellschaft ohne Hierarchien, ohne Regierung und fixierte Organisationsformen völlig fremd, ja unvorstellbar gewesen. Ihr Denken und ihre Entwürfe zeichnen sich in mancher Hinsicht durch weit über die Gegebenheiten ihrer Zeit hinausgehende Ideen aus, wenn etwa Morus Verständnis und Mitleid für die verzweifelte Lage der Leibeigenen, ja der Diebe zeigt oder Campanella, in all seiner Strenge, dennoch völlig klar die Herkunft allen Übels in Einkommensunterschieden sieht. In anderer Hinsicht

78 Möglicherweise spielt, gerade bei den „literarischen“ Utopien oder eben „Staatsromanen“, auch die außer jeder Frage stehende Verwirklichung der jeweiligen Systeme, die eindeutige Irrealität der Vorschläge eine Rolle.

79 Was aber den weder den Vorwurf des mangelnden Vertrauens entkräftet noch die vorgestellten Regeln und Gesetze bzw. ihre Strafsysteme in besseres Licht rückt. Außerdem muss ich, mir selbst widersprechend, auf die Tatsache verweisen, dass beispielsweise die Utopier ja durchaus sehr gebildete, musisch veranlagte Leute sind.

allerdings, zumal im Hinblick auf die politische Organisationsform oder den Stand der Technik schreiben sie ihre Zeit jedoch einfach fort, geraten mögliche „utopische“ Perspektiven gar nicht in ihren Blick. Da etwa Morus letztlich vor zahlreichen technischen Innovationen und dem Anbruch der neuzeitlichen Naturwissenschaft schreibt, ist die Forschung und der Wissenserwerb in seiner Schilderung zwar ein zentrales Element der Lebenswelt der Utopier, orientiert sich aber eindeutig am mittelalterlichen *Quadrivium* respektive den *Septem artes liberales* insgesamt. Bacon, zum Gegenteil, der etwa hundert Jahre später schreibt und als einer der Väter der naturwissenschaftlichen Methode gilt, lässt in Bensalem, der Hauptstadt seiner utopischen Insel, nur solche Wissenschaft gelten, die einerseits aufklärerisch wirkt, andererseits aber dazu dient, die Natur zu beherrschen⁸⁰. Étienne Cabet, wiederum mehr als ein Jahrhundert später, kann dann in seinem ungemein erfolgreichen utopischen Roman „Voyage en Icarie“ Beschreibungen des erlangten technischen Fortschrittes, der angewachsenen Produktivität und der dennoch schreiend ungleichen Aufteilung liefern und ihnen das Gegenbild eines industriell-kommunistischen „Ikarien“ kontrastieren.⁸¹ Zwischen dem in einer Utopie vorgestellten Entwurf und der vorherrschenden tatsächlichen Realität besteht also ein relativ feststehendes Verhältnis, selbst bloße „Fantastik“ kann sich nur bis zu einem gewissen Grad an die Grenzen des Vorstellbaren respektive in noch geringerem Ausmaß „darüber hinaus“ bewegen. Karl Mannheim sagt diesbezüglich:

Jede konkrete „sich auswirkende Lebensordnung“ ist zunächst am klarsten erfaßbar [sic] und charakterisierbar durch die ihr zugrunde liegende besondere Art des wirtschaftlich-machtmäßigen Gefüges; sie umfasst aber auch alle jene Formen des menschlichen Miteinanders (spezifische Formen der Liebe, der

80 „*The ende of our foundation is the knowledge of causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of human empire, to the effecting of all things possible*“, in etwa: *Das Ziel unserer Gründung ist das Wissen um die Ursachen und geheimen Bewegungen der Dinge; und die Erweiterung der Grenzen des menschlichen Bereichs, um alles Mögliche zu bewirken* (meine Übers.), was der „Vater des Hauses Salomon“, der Herrscher von Bensalem, den schiffbrüchigen Reisenden zur Erklärung der Wissenschaft der Bewohner von Neu-Atlantis sagt, zit. nach http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/The_New_Atlantis.pdf, aufgerufen am 20.03.2019

81 Der Roman, 1840 erstmals erschienen, erschien bis 1848 in 5 Auflagen, wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und zog eine regelrechte „Ikarienbewegung“ nach sich, eine politische Bewegung zur Umsetzung der im Roman formulierten Ideale, die 1847 annähernd 400.000 Mitglieder aufwies. Tatsächlich zogen einige wenige Siedler und Siedlerinnen in der Folge nach Texas bzw. später Illinois und versuchten sich an der Umsetzung „ikarischer“ Ideale. Das Vorhaben scheiterte wiederholt, wurde aber bis 1895 in verschiedenen Siedlungen weiter betrieben.

Gesellung, des Kampfes etc.), die durch diese Strukturformen möglich oder erforderlich werden; schließlich alle jene Arten und Weisen des Erlebens und Denkens, die dieser Lebensordnung entsprechen und in diesem Sinne sich mit ihr in Deckung befinden. [...]

Eine jede „wirklich geltende“ Lebensordnung ist aber auch zugleich umwoben von Vorstellungen, die als „seinstranzendent“, „unwirklich“ deshalb zu bezeichnen sind, weil sie in der betreffenden Lebensordnung gemäß der in ihr vorgestellten Gehalte niemals zur Auswirkung gelangen können und weil man ihnen entsprechend in dieser Lebensordnung wirklich nicht leben und handeln könnte.⁸²

Mit anderen Worten ist der jeweilige Stand der Gesellschaft in Hinblick auf ihr Wissen, ihr wirtschaftliches Vermögen, ihre Sozialstruktur, ein Indikator für einerseits die real möglichen, also verwirklichtbaren, umsetzbaren Veränderungen, andererseits aber auch für die nur imaginär möglichen, rein gedanklichen Horizonte. Die Wirklichkeit erscheint als ein Kern, um den sich, im Orbit gehalten von den real existierenden Produktivkräften, Vorstellungen einer andersmöglichen Welt weben. Utopie und Realität stehen allerdings auch in anderer Hinsicht in einem engen Verhältnis. Einerseits, da Utopie immer und wesentlich Kritik am Bestehenden ist, in Hinblick auf die möglichen analytischen Resultate, die den Entwurf dann begleiten. Andererseits, da jeder Utopist und jede Utopistin zugleich auch Angehöriger und Angehörige der jeweiligen Gesellschaft und ihrer Wissenskultur ist, in Hinblick auf die analytischen Kategorien, die methodische Herangehensweise oder die kulturelle Konvention von Texten oder anderweitigen kulturellen Äußerungen. Zum dritten allerdings legt der somit abgezielte Spielraum einer von einer gewissen Allgemeinheit als verständlich, nachvollziehbar und logisch anzunehmenden Kritik auch die Bestandteile und die Reichweite der utopischen Spekulation ab. Tatsächlich „seinstranzendent“ zu schreiben oder zu denken ist, wohl zwar in Abhängigkeit von der genauen Bedeutung des Wortes, schlechterdings unmöglich, eine Verbindung zu und Verbindlichkeit gegenüber den Gegebenheiten der jeweiligen Zeit ist notwendig. Eine tatsächlich „seinstrazendente“

82 Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie, IV. Kapitel, „Das utopische Bewußtsein“*, S. 170 ff., 8. Auflage, 1995, Frankfurt am Main: Klostermann

Äußerung, wie auch immer geartet sie sein mag, wäre als Botschaft unmöglich – sie könnte nicht verstanden werden. Das ist insofern von Belang, als damit einerseits darauf verwiesen ist, dass Utopie immer Bestandteile der Gegenwart beinhaltet und andererseits niemals von absolut, jedenfalls und notwendigerweise nicht Verwirklichbarem handelt. Da sie nur eine gewisse Entfernung von der vorherrschenden Realität erreichen kann und immer, wenn auch in der Negation, Elemente der jeweiligen Gegenwart in sich aufnimmt, ist sie niemals völlig außerweltlich oder bloß fantastisch. Elemente der Utopie sind in der Wirklichkeit *in nuce* vorhanden, Elemente der Realität tragen in sich das Potenzial zu ihrer „utopischen Form“. Es ist wichtig, bei allen Betrachtungen von Utopie, auch bei allen Überlegungen, die in weiterer Folge in musikalischer Hinsicht angestellt werden werden, sich dieses eigentliche Naheverhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit, dieses Umwobensein der verwirklichten Potenziale von noch-nicht verwirklichten, zu vergegenwärtigen. Natürlich hat in der Geschichte der Utopie, wie wir gesehen haben, das Moment der Irrealität immer eine Rolle gespielt, vielleicht sogar hätte Morus seine Utopie aus politischen Gründen gar nicht als etwas Anderes als eine Fiktion schreiben können. Worauf es mir aber ankommt ist eben genau die feine Differenz zwischen einer faktischen, absoluten Unmöglichkeit – etwa die Aufhebung der Naturgesetze – und einer letztlich „nur“ relativen Unmöglichkeit, wie sie in den Utopien ihren Ausdruck findet. Tatsächlich gibt es nichts an etwa der Konzeption eines Campanella, das vollständig unmöglich wäre und eine Umsetzung dieser Ideen wurde, wenn auch zeitlich vor der Schrift, ja auch tatsächlich versucht⁸³. Wenn im gewöhnlichen Sprachgebrauch von Ideen, Plänen, Projekten und so fort als „utopisch“ im Sinne auf lächerlicher Weise unrealistischer Gedanken gesprochen wird, so ist dies demzufolge zumindest begrifflich unscharf. Natürlich ist eine Utopie an sich nicht verwirklicht – sonst wäre sie ja Realität, aber sie ist nicht eine kindische Spielerei oder etwas, das aufgrund der völligen Widersinnigkeit nicht ernst zu nehmen wäre. Solche Rhetorik entlarvt rasch das ideologische Bewusstsein dahinter, dass nämlich die Welt, wie sie ist, schon die Bestmögliche wäre. Dass dies insofern auch widersprüchlich ist, als die Wirklichkeit ja auch als eine Anhäufung früherer Ideen, früherer Utopien gesehen werden könnte und man ohne Utopien letztlich ganz wo anders wäre (wodurch

83 Eine Revolte in Kalabrien im Jahr 1599, deren Ziel nebst der Befreiung von der spanischen Fremdherrschaft die „*Errichtung einer brüderlichen Gemeinschaft ohne privaten Besitz*“ (Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Tommaso_Campanella#Haftzeit_in_Neapel abgerufen am 22.03.2019) war. *Civitas Solis* erscheint im Jahr 1602.

sich eben das Argument durch die Zeit hinweg immer wieder *ad absurdum* geführt hat) sei hier nur nebenbei erwähnt. Gegenüber solch prästablierter Harmonie verfiucht Utopie immer den Horizont der Veränderbarkeit, und selbst in ihrer Umsetzung – sollte man geschichtliche Versuche an irgend einer Stelle als „vollständige Umsetzung“ der zugrunde liegenden Gedanken sehen wollen - ist sie niemals „fertig“, sondern letzten Endes als kritisches Prinzip immer weiter wirksam oder aber sollte, müsste es sein. Dort, wo sich der utopische Schwung verliert und die Energien zur Veränderung versiegen, kann man nebst äußerer Faktoren vermutlich einfach ein zutiefst menschliches Ermüden, ein Älterwerden, einen Verlust an Kraft konstatieren. Vielleicht ist auch das, so könnte man spekulieren, mit in Grund für das Scheitern vieler utopischer Projekte. Utopie nämlich, versteht man sie solcherart, kann und will nicht stehenbleiben. Sie ist, weitaus mehr als ein Ort oder eine Zeit, ein lebendiges Prinzip, eine Art Unruhe in der Kultur, eine stetige Aufforderung und vor allem ein je nach Standpunkt unterschiedlich geartetes Verhältnis. Einmal Utopie, immer Utopie, sozusagen – eine „verwirklichte Utopie“ ist trotz der genannten Einschränkungen ein Widerspruch in sich. Darin trifft sich, neben anderen Überschneidungen, utopische Ambition mit künstlerischer Tätigkeit – alles, was wir künstlerisch zu tun imstande sind, kann immer nur Annäherung an ein imaginiertes Ideal sein, Perfektion ist, wenn überhaupt, nur ein Horizont.⁸⁴ Aphoristisch könnte man sagen: das Ende der Utopie ist die Utopie des Endes.

2.3 Weitere theoretische Aspekte

Wir wir gesehen haben, ist das utopische Denken also nicht auf eine bestimmte Erscheinungsform festzulegen. Neben der bereits offenkundigen Differenzierung zwischen „bloß“ literarischen Utopien, die ihrerseits nicht immer im rein theoretischen Bereich geblieben sind, und solchen Vorhaben, die direkter, gewissermaßen ohne den Umweg über die literarische Form, auf die Wirklichkeit einwirken wollten, ist auch eine Unterscheidung zu treffen zwischen quasi allgemeinen Utopien, die tatsächlich die

84 Oder, wie Nam June Paik sagen würde: „Wenn too perfect, lieber Gott böse!“, geäußert als Reaktion angesichts wiederholter Bildstörungen und technischer Probleme bei der Durchführung des internationalen, kooperativen Kunstprojekts „Good Morning, Mr. Orwell“ am 1.1.1984, siehe auch <http://artport.co/nam%20june%20paik%20museum%20kunstpalast/text.html>, abgerufen am 22.03.2019

Gesellschaft oder das Leben der Menschen insgesamt verändern wollen und erwähnten partikularen Vorhaben zur Verbesserung eines Verhältnisses, zur Beseitigung eines einzelnen Problems. Fraglos ist diese kategoriale Unterscheidung auch eine qualitative, sind die vereinzelt, meist technischen Problemlösungsstrategien gewissermaßen etwas völlig anderes als die Utopien „alten Schlags“. In der Tat ist auch um viele solcher Einzelprojekte wenig sozusagen utopische „Aura“. Wir haben weiter oben schon versucht, eine Erklärung für diesen Umstand zu liefern und werden diese an dieser Stelle nicht wiederholen. Allerdings lohnt es, an diesem Punkt einige weitere Aspekte zu beleuchten, die einerseits vielleicht Licht in die damit aufgeworfene Frage bringen könnten, andererseits für die weitere Bearbeitung des Themas von Belang sind.

2.3.1 Utopie und Ideologie

Eine wesentliche Differenzierung besteht, wie weiter oben schon angeschnitten, im Verhältnis der Begriffe „Utopie“ und „Ideologie“ zu einander. Dies ist nun nicht einfach, so dass man etwa sagen könnte, Utopie sei gut, wahr und schön, während Ideologie böse, verfälscht und irreführend wäre. Vielmehr verhalten sich diese Begriffe letztlich dialektisch, zumal sehr abhängig vom jeweiligen Standpunkt und jedenfalls miteinander eng verwoben. Wenn Horkheimer sagt:

„Bewirkt die Ideologie den Schein, so ist dagegen die Utopie der Traum von „wahren“ und gerechten Lebensordnung.“⁸⁵

so ist damit eine klare Trennung vollzogen, die bei näherem Hinsehen freilich so klar nicht ist. Die Ideologie, in Summe die Überzeugung, dass das Dasein, wie es ist, schon seine bestmögliche Form erreicht hat (oder auch nicht die Überzeugung, sondern das politische Programm, solches zu behaupten, einen echten Wandel als unsinnig, von sogenannten „Sachzwängen“ verunmöglicht, als irreführend zu denunzieren), bewirkt den Schein des guten Lebens, während das Leben in Wahrheit in vieler Hinsicht verbesserungswürdig ist, gerechter sein könnte. Damit dämpft eine ideologische

85 Horkheimer, Max, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, 1930, Stuttgart : Kohlhammer, S. 6

Seinsverfassung den Drang zu echter Veränderung, verhindert sie gleichsam den Zug zur Utopie. Diese ist abzugrenzen gegen die Ideologie und meint das wirkliche, wahre und gerechte Dasein. Sie kann aber, wie schon gezeigt wurde, aus vielen Gründen nur an der Gegenwart anknüpfen und muss sie kritisieren, kann nicht frei und ungebunden entwerfen. Die Ideologie durchdringt damit die Utopie, überformt die echten Utopien mit Schwundformen der Ideologie – wie man, wie bereits erwähnt, in Hinblick auf unsere Gesellschaft relativ einfach am Begriff der Freiheit demonstrieren kann. Die Behauptung der ideologischen Seinsverfassung lautet, Freiheit ist für alle verfügbar, käuflich, sie liegt im günstigen Flugverkehr, in der überbordend großen Auswahl an Produkten, in einer prinzipiellen Offenheit des Lebensentwurfes. Die Wahrheit davon wäre allerdings einerseits in dem massiven Verlust an Freiheit zu sehen, sobald man kein Einkommen mehr hat, obdachlos wird oder auf andere Weise den Universalschlüssel zur sogenannten Freiheit, das Geld, verliert. Auch im schreienden Widerspruch zwischen der möglichen Freiheit für Angehörige sogenannt westlicher Gesellschaften und der möglichen Freiheit für Menschen außerhalb dieses privilegierten Kreises. Andererseits aber liegt sie auch in den Bedingungen, die einerseits diese Freiheit erkaufen haben – sozial wie ökologisch, lebensweltlich wie machtpolitisch – aber auch im nicht anders als geschrumpft zu bezeichnenden Begriff von Freiheit, der hier verhandelt wird. Es ist natürlich meine freie Wahl, welches Joghurt ich kaufen möchte, und die dauerhaft gute Versorgung mit Gütern ist in vieler Hinsicht ein Fortschritt. Es wird allerdings schon sehr schwierig, sollte ich mich entscheiden, nichts mehr zu kaufen. Ich kann mein Dasein nicht als Jäger und Sammler verbringen. Es ist auch nicht meine Wahlmöglichkeit, durch die Welt zu ziehen und meine Versorgung etwa mit Betteln sicher zu stellen, oder, wie bereits erwähnt, eine auf Selbstorganisation, echt demokratischen Prinzipien und einer Ökonomie des Teilens basierende Lebensform zu verfolgen. Noch deutlicher wird diese Enge, besieht man sich, was geschieht, wenn man, einfach weil man nicht so arbeiten möchte, nicht mehr arbeitet. An all dem zeigt sich, wie relativ und begrenzt der Begriff der Freiheit ist, den die Konsumgesellschaft proponiert. Auch, wie rasch Bestrebungen hin zu einer auch nur auf bescheidene Weise abweichenden Lebensform von den Kräften des herrschenden Systems unterbunden werden, wie wenig Spielraum der Begriff der „Pluralität der Lebensformen“ in Wahrheit umgrenzt. Und selbst wenn man nicht von einer kategorial anderen Art von Leben träumt, wenn man die Prämissen des Systems grundsätzlich zu teilen bereit ist und also

den Freiheitsversprechungen Glauben schenkt, wird man dennoch mit einem tatsächlich geschrumpften Freiheitsbegriff abgespeist. Die Freiheit, die man bekommt, meint immer Freiheit, zu konsumieren – wenn auch andere, unbekannte, exotische Produkte oder, wenn man verreist, ein anderes Panorama, einen begrenzten Ausschnitt „unberührter“ Natur, eine begrenzte Zeitspanne an Urlaub. Die Wasserfälle von Iguazu sind abgesperrt. Das Great Barrier Reef ist nur mit organisierten Touren zu besuchen. Die Erfahrung von Natur, etwa, ist umformt, gerahmt, beschränkt. Die Schwierigkeit in diesem Zusammenhang besteht darin, dass alle diese Limitationen und Regeln ja eine gewisse Folgerichtigkeit, eine Rationalität aufweisen. Es ist auch schwer zu leugnen, dass das kapitalistische System, trotz seiner Widersprüche und Krisen, ungekannte technologische Innovationen, wirtschaftlichen Fortschritt, Wohlstand gebracht hat. Die gegenwärtige Lebensform eines Angehörigen der westlichen Gesellschaft ist was ihre Stabilität, Sicherheit, Gesundheit, Bildung, Lebenserwartung und den generellen Spielraum an Möglichkeiten angeht, mit nichts in der Geschichte ernsthaft zu vergleichen. Dennoch ist dieses Dasein nicht die „wahre“ und gerechte Lebensordnung, von der Horkheimer spricht, sondern eben nur deren Schein. Eine Freiheit für Wenige ist keine Freiheit. Der Reichtum ist mit unvorstellbarem Leid erkaufte, und die Gesellschaft, mit ihrer Leistungsethik, dem Primat der Konkurrenz, dem hohen Tempo, produziert ständig und in zunehmendem Ausmaß Ausschlüsse – Arbeitslose ebenso wie Obdachlose, an Depression oder Burnout Erkrankte, Drogenabhängige, Arbeitsverweigerer bis hin zu geflüchteten Menschen werden relativ rasch als gleichsam parasitäre Elemente betrachtet und entsprechend behandelt. Bei aller propagierten Freiheit ist klar, dass bereits die Gestaltung oder Nutzung des Raumes alles, aber nicht frei ist. Kehren wir nochmals zu Horkheimers Satz zurück, so tritt nun auch angesichts der hier erwähnten Beispiele aus unserer Gegenwart der Unterschied zwischen Ideologie und Utopie markanter hervor. Unter Ideologie, so schreibt der bereits zitierte Arnhelm Neusüss nochmals,

„wird demnach ein Funktionszusammenhang verstanden, ja, Ideologie wird, ganz unabhängig davon, wie sie entstanden sein mag, ob bewusst hergestellt oder objektiv verursacht, von vornherein als Funktion bestimmt; Ideologie „ist“ nur als Funktion, sie ist Schein nur, insofern sie diesen bewirkt. Utopie dagegen ist der Traum der wahren und gerechten Lebensordnung [...] jenseits der Frage,

*was er etwa historisch oder gesellschaftlich jeweils bewirkt oder überhaupt bewirken kann.*⁸⁶

Während also Ideologie einwirkt, bewirkt, uns Glauben machen will, ist die Utopie im Subjekt oder in einer Gruppe von Subjekten, in deren Sehnsüchten, als dessen Traum, zu verorten. Ideologie verhindert, könnte man meinen, dass das Bewusstsein der Träumenden erwacht und der Traum Wirklichkeit wird. Man kann auch spekulieren, dass Ideologie, zumal eine hoch funktionaler, so Vieles ermöglichender Zusammenhang wie unsere Gegenwart es ist, einen greifbareren, deutlicheren Begriff von Utopie, von eben jener „wahren“ und gerechten Lebensordnung erschwert, dass also, wenngleich das Denken, Träumen, Entwerfen nicht verboten ist oder verhindert wird, die Verfügbarkeit der Güter, die Bequemlichkeit dieses Lebens jeglichen revolutionären Furor, jeden Gedanken an einen echten Umsturz erstickt. Auch die Dauer“versorgung“ mit Information, die kontinuierliche Beschallung, Allgegenwart der Bilder und Botschaften, die ständige Inanspruchnahme unserer Aufmerksamkeit arbeitet dieser Dynamik zu und schränkt die Möglichkeiten des eigenständigen Denkens, der eigenständigen Positionierung ein. Damit ist nochmals deutlich bezeichnet, wie vielfältig und intensiv der Schein bewirkt wird und wie weit entfernt wir trotz allem von einer Kongruenz des Traumes mit der Wirklichkeit sind.

2.3.2 Der intentionale Utopiebegriff

In diesem Kontext wird die Frage bedeutsam, worin allerdings das utopische Streben tatsächlich besteht, was die Utopie wirklich umfasst. Man kann, ich folge hierin den Darlegungen von Neusüss⁸⁷ und Saage⁸⁸ grundsätzlich eine dreifache Begriffsverwendung von „Utopie“ konstatieren. Die „Staatsromane“ bzw. Roman-

86 Neusüss, Arnhelm, *Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens*, Abschnitt I, „Utopie und Ideologie“, S. 16, in ders., (Hrsg.) *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, 1986, Frankfurt am Main/New York : Campus Verlag

87 Ebd., S. 12, S. 21 ff.

88 Saage, Richard, *Politische Utopien der Neuzeit*, Vorwort zur zweiten Auflage, d.i. „*Utopisches Denken und kein Ende? Zur Rezeption eines Buches*“, 2000, Bochum : Winkler. Wenn er auch Neusüss gewissermaßen als seinen Hauptkritiker kritisiert und sich seine Argumentation tendenziell an einem enger gefassten Utopiebegriff orientieren möchte, so stimmen beide hinsichtlich der grundsätzlichen Möglichkeit diese dreifachen Utopiebegriffs überein. Die jeweilige Bewertung der Begriffsvarianten fällt jedoch unterschiedlich aus.

Utopien wie von Morus, Campanella und Bacon bilden hierbei die erste Form, die Utopie ist zweitens ein geistes- bzw. wissenschafts-geschichtlicher Topos und kann auch als all dies umfassender Begriff intentional, als utopische Intention gefasst werden. Die drei Varianten sind, wie sich unschwer erkennen lässt, nicht von einander zu trennen, respektive mit einander verbunden. Der sogenannte „intentionale“ Utopiebegriff stellt gegenüber den beiden früheren Modi insofern einen Fortschritt dar, als er die Erscheinungsform einer Utopie, ihren Ausdruck, außer Acht lässt und ein Spannungsfeld eröffnet, das so zuvor nicht fasslich war. Er enthebt Utopie ebenso von der Vorstellung, sie sei bloß eine literarische oder fiktionale Gattung wie er andererseits ihre Verortung als historische Erscheinung verunmöglicht. Der intentionale Utopiebegriff macht es denkbar, Utopie im Kleinen ebenso wie im Großen zu sehen, lässt das Utopische nochmals anders, als eine Bestrebung hin zu einem wahren, gerechten und im emphatischen Sinne freien Dasein gegenüber einer auf etwa idealtypische politische oder soziale Einrichtungen abgestellten theoretischen Abhandlung in den Blick treten. Natürlich ist damit die ohnehin schon kaum gegebene begriffliche Schärfe nochmals herausgefordert – keineswegs ist nämlich nun gesagt, was eine utopische Intention von einer nicht-utopischen scheidet. Auch Klärungsversuche wie etwa von Mannheim, der zwar vor der Entstehung eines intentionalen Utopiebegriffes schreibt, tragen hierzu wenig bei:

„Utopisch ist ein Bewußtsein [sic], das sich mit dem es umgebenden „Sein“ nicht in Deckung befindet.

Diese Inkongruenz erweist sich stets darin, daß [sic] ein solches Bewußtsein [sic] im Erleben, Denken und Handeln sich an Faktoren orientiert, die dieses „Sein“ als verwirklicht nicht enthält. Aber nicht eine jede inkongruente, das jeweilige „Sein“ transzendierende und in diesem Sinne „wirklichkeitsfremde“ Orientierung wird uns als eine utopische gelten. Nur jene „wirklichkeitstranszendente“ Orientierung soll von uns als eine utopische angesprochen werden, die, in das Handeln übergehend, die jeweils bestehende Seinsordnung zugleich teilweise oder ganz sprengt.⁸⁹

89 Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie*, IV. Kapitel, „Das utopische Bewußtsein“, 8. Auflage, 1995, Frankfurt am Main: Klostermann, S. 169

Damit wäre, wenn man so argumentieren wollte, jedoch grundsätzlich ein Militärputsch ebenso bezeichnet wie die proletarische Revolution, und die andere Frage, was ein Bewusstsein wäre, das mit dem es umgebenden Sein völlig deckungsgleich ist, wurde eingangs schon diskutiert. Es ist auch schwierig, vollständig zu identifizieren, woraus das vorhandene „Sein“ besteht, welche Elemente also notwendigerweise zu transzendieren wären, um letzten Endes eine bestehende Ordnung zu sprengen. Wie wir allerdings gesehen haben, ist die Kritik und Analyse bestehender Zustände die Grundlage jeder utopischen Spekulation, auf deren Basis dann überhaupt der Entwurf erst gemacht werden kann. Auch kann man leicht darauf verweisen, dass, um eine Deckungsgleiche zwischen einem gegebenem Bewusstsein und seiner Umgebung oder eben einen Mangel daran festzustellen, eine ebensolche Analyse, wie auch immer implizit sie geschieht, vonnöten ist. Nichtsdestotrotz ist Utopie als analytische Kategorie nicht wirklich wirksam, der sozusagen deskriptive Wert einer Charakterisierung von Phänomenen als utopischen oder eben nicht-utopischen ist limitiert. Das utopische Denken ist, wie wir bereits erwähnten, zeit- und standortgebunden, Utopie ist letztlich immer eine Frage der Perspektive. Der intentionale Utopiebegriff ändert daran, wie wir sahen, wenig, er befreit allerdings das utopische Denken von seinen historischen Fassungen und ermöglicht nun, zumindest nach der Absteckung eines rohen inhaltlichen Rahmens für „das Utopische“ eine von allen formalen Begrenzungen losgelöste Beurteilung verschiedener Bestrebungen unter einem gemeinsamen Dach. Damit, wenn überhaupt, entsteht erst die Möglichkeit zur Bildung einer tatsächlichen analytischen Kategorie des Utopischen. Darüber hinaus ist erst über diesen theoretischen Schritt ein Nachdenken über, beispielsweise, utopische Potenziale in der Musik, möglich geworden oder kann dieses über bisweilen klischeehafte, biedere oder nahezu lächerliche Ausdeutungen etwa literarischer Formen ins Musikalische hinaus geführt werden.

2.3.3 Utopie als Kritik

Der intentionale Utopiebegriff allerdings liefert letztlich aus sich heraus keinen positiven Inhalt der Utopie. Wie wir sagten, ist dies eine Frage der Perspektive und kann, vielleicht auch soll, nicht endgültig erfüllt werden. Obwohl einige Charakteristika zumindest in den „Staatsromanen“ wiederkehren und immer wieder als Inhalte „der“

Utopie gefasst wurden, so ist dem nicht zuzustimmen und ist dieses angesichts des gesellschaftlichen Wandels, der stark veränderten gesellschaftlichen Situationen, sicherlich nicht haltbar. Utopie erscheint demgegenüber als ein Verhältnis, ein, wie wir sagten, kritisches Prinzip, als der Versuch, Wirklichkeit und Möglichkeit als offene Kategorien in Balance zu halten. Sie ist andererseits auch Fundamentalkritik, unerbittlich gegen Leid, Ungerechtigkeit, Unverhältnismäßigkeit und Maßlosigkeit. Darin liegt, wie wir abschließend sagen können, der eigentliche Wert der Utopie, auch ihr bleibender Wert. Sie ist, solange wir diesen Begriff noch haben können, die bestimmte Negation des Bestehenden zugunsten des Besseren, Kommenden. Aus der Kritik gewinnt das utopische Denken, gewinnt die Suche nach utopischen Potenzialen, gewinnt jegliche Idee eines Zustandes, einer Situation als besser möglich, die eigentliche treibende Kraft. Nicht das zauberhafte, Glück verheißende Bild ist es nunmehr, was die Bedeutung der Utopie ausmacht, sondern vielmehr das deutliche Nein gegenüber einer vorherrschenden Lage. Es ist allerdings wichtig, dass dieses Nein nicht im luftleeren, begrifflosen Raum geäußert wird, sondern in einem Kontext tiefer Überzeugung der Möglichkeit einer besseren Welt steht. Wäre die Negation ohne ihren Gegenpart, den Glauben an die Möglichkeit eines wenn auch impliziten Entwurfs, so bliebe sie machtlos, kraftlos, ohne Konsequenz. Scheinbar paradox, ist die ausformulierte, „ausgemalte“ Utopie letztlich ihrerseits eine Schwundform des „utopischen Prinzips“, sie wird angreifbar, ist der Lächerlichkeit ausgesetzt, mit einem einfachen Verweis auf ihre Zeitgebundenheit auszuhebeln. Zudem ist jede Formulierung limitiert, kann nur adressieren, was dem Verfasser oder der Verfasserin ins Auge fiel, kann nur solche Lösungen anbieten, wie sie die Verfasserin oder der Verfasser erdacht hat. Mit anderen Worten ist der eigentliche Sinn, oder, mit Adorno zu sprechen „*die wesentliche Funktion*“ der Utopie die „*Kritik am Vorhandenen*“.⁹⁰ Oder, wie wiederum Arnhelm Neusüss formuliert:

„Zwar sind die verschiedenen Erscheinungsformen utopischen Denkens und ihre gemeinsame Intention nicht voneinander zu lösen, aber ihr Gemeinsames liegt nicht in irgendwelchen Ähnlichkeiten positiver Zukunftsbilder [...], sondern in der kritischen Negation der bestehenden Gegenwart im Namen einer

90 *Möglichkeiten der Utopien heute. Theodor W. Adorno und Ernst Bloch im Gespräch*, SWF, 1964.

glücklicheren Zukunft.“⁹¹

und etwas weiter unten:

*„Nicht in der positiven Bestimmung dessen, was sie will, sondern in der Negation dessen, was sie nicht will, konkretisiert sich die utopische Intention am genauesten. Ist die bestehende Wirklichkeit die Negation einer möglichen besseren, so ist Utopie die Negation der Negation. Der Kampf gegen die Utopie findet seinen Stachel nicht so sehr in ihren Vorstellungen von einer schöneren Zukunft, vielmehr in ihrer Kritik an einer schlechten Gegenwart. Nicht die Bilder des Besseren an sich werden denunziert, sondern die auch in solchen Bildern immer schon enthaltene Kritik am Bestehenden. So wird, was utopisch ist, gerade dort am exaktesten bezeichnet, wo es bekämpft wird: in die Kontroverse um die Bestimmung des Begriffs spiegelt sich die um das, was er immer schon meint.“*⁹²

Wenn damit eine gleichsam „defensive“ Haltung eingenommen scheint – eine, in der die Utopie sich dort manifestiert, wo vermeintlich utopisches Denken angegriffen wird, nicht aber eine, die fordernd, mit bestimmtem Willen auftritt – so kann gesagt werden, dass die utopische Intention, um zu existieren, letztlich keiner Auseinandersetzung mit ideologischen Positionen als solcher benötigt. Damit will ich sagen, dass weder wie auch immer geartete Autoritäten dazu berufen werden müssen, Utopie als Utopie zu rechtfertigen noch eine bestehende Autorität angerufen werden muss, die die Umsetzung geforderter Verbesserung oder die Erfüllung bestimmter Wünsche gewähren könnte. Sie ist eine Spannung in den gegenwärtigen Verhältnissen, durch die Zeit hindurch, je nach Standort, Charakter und Haltung unterschiedlich. Als Kritik wird Utopie aber, darin folge ich Neusüss, dort kenntlich, wo bestehende Kräfte, egal ob dies nun im starken Sinn die Exekutive oder das Militär oder aber begrenztere Formen der Autorität, etwa etablierte Personen in einem Feld, Medien, Zeitungen und so fort gegen sie opponieren.

91 Neusüss, Arnhelm, *Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens*, Abschnitt II „Zum Begriff der utopischen Intention“, S. 32, in ders., (Hrsg.) *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, 1986, Frankfurt am Main/New York : Campus Verlag

92 Ebd., S. 33

Wenn man schließlich den eigentlichen Belang von Utopie, unabhängig von allen Inhalten, die bislang entlang dieser Spur aufgereiht wurden, letzten Endes immer nur in einem möglichen Zugewinn an echter Freiheit sieht - nicht der relativen, reduzierten, eingehegten Freiheit wie geschildert, sondern einer Freiheit, die, als ureigenster Besitz des Individuums, als irreduzibler innerer Raum, keine Einschränkung kennt oder akzeptiert -, so ist utopische Kritik immer Kritik an Zuständen, die solche Freiheit einschränken oder verunmöglichen oder solches beabsichtigen. Sie muss auch, bei allem Verständnis für die Zeitgebundenheit solcher Vorstellungen, an die Utopien der Vergangenheit und deren Zug zur Regelmäßigkeit und Kontrolle angemessen werden. Sie wird sich an materiellen Verhältnissen ebenso abarbeiten wie bestehender Ungerechtigkeit, an mangelnder Bewegungsfreiheit ebenso wie am permanenten Besetzungszustand unseres Geistes. An diesem Punkt fällt die Utopie mit dem Individuum als solchem letztlich zusammen, denn wie sich jede Menschwerdung nur in den ureigensten Äußerungen des Selbst, in der Kontaktaufnahme zwischen unserer, sozusagen, äußeren und unserer inneren Persönlichkeit vollzieht, so meint Utopie, so verstanden, einen Zustand der Welt, ein Ausmaß an Freiheit, in dem solches möglich ist und der Mensch als Gesamtheit hervortreten kann. Utopische Kritik ist letztlich Kritik an Zuständen, die solche Freiheit, solche Entfaltung verhindern, sie ist letztlich Kritik an Zuständen, die den Mensch daran hindern, Mensch im vollen Sinne zu sein. Was das jeweils bedeutet, in welcher Weise dies jeweils artikuliert wird, welche Veränderungen darauf folgen können, ist nicht von vornherein zu bestimmen und steht in engem Zusammenhang mit den bereits vorhandenen Möglichkeiten, dem Repressionsgrad einer gegebenen Gesellschaft, den schon erlangten Freiheitsgraden. Die Suche nach dem Ideal, der perfekten Welt ist ein dialektischer Prozess, allerdings vermutlich ohne die von Hegel in Aussicht gestellte finale Synthese. Sie ist kein Ort, sondern ein Prinzip und gerade darin vielleicht, anders gewendet, wiederum Utopie im Wortsinn.

(ii)

die melancholie eines anfanges in der musik
der den wenig überzeugenden ersten moment
gerade so in sich trägt wie die fiktion der abgeschlossenheit

oder auch der fahle abglanz einer alten behauptung
deren uranfänglicher sinn immer schon betrug war
das eingeständnis, die welt nicht ändern zu können

so gießt man etwa buntes öl ins feuer und würzige essenzen
damit die kaum zu umfangende traurigkeit des daseins
sich für den moment in wohlgeruch und schillernde farben löse

kunstfertigkeit heißt (es) dann, schönere bögen zu gießen
und immer noch feinere essenzen hervorzuzaubern
unter dem hemdschurz vergangener feuer

auf dem papier steht dann
das bild einer welt
wie man sie schrieb und auch, wie man sie,
schreibend, *nicht* schrieb

und nichts ist falsch daran das sich verlieren ist dann
und auch nichts wirklich richtig im bild dieser welt
das bild einer welt, einfach auch diese welt, und wie man sie
in die man sich, gebranntes kind, (bislang) nicht ändern konnte
wie in andere auch verlieren kann und nichts ist daran richtig.

gebranntes kind hört und sieht verschiedenes
und manches gut, anderes schlecht,
aber was tut das zur sache, immerhin
ist der moment gelöst und man selbst darin jemand anderer

immer aber unter vorspiegelung falscher tatsachen
immer so und doch *nicht so*
immer und immer ein melancholisches verhältnis

die zwiespältige melancholie der musik und jene der bilder
wie die welt, im sich entziehen, welthaft wird
wie wir, daran verloren, menschlicher werden und paradox

der stumme trost jedes klanges
die zentrifugale sehnsucht der farben
die zerbrechliche heimstatt in den worten

all das ist nicht falsch, und auch nicht wirklich richtig
essenzen der traurigkeit gegen lichtbögen der wirklichkeit
die musik gegen sich selbst, und ein stück glas gegen's licht

so könnte doch am ende der moment, die fiktion
aufgehoben werden, und die welt entstünde endlich
vor unseren augen und ohren, wie sie
immer schon *außerhalb unserer selbst* gewesen ist

3 Das Utopische in der Musik

Im folgenden Abschnitt soll nun der Versuch unternommen werden, von den allgemeineren, überblicksmäßigen und letztlich auch überwiegend theoretischen Überlegungen das utopische Denken *insgesamt* betreffend den Schritt zu machen auf die in unserem Zusammenhang relevantere Ausprägung, das utopische Denken *in der Musik*. Es wird sich dabei einerseits zeigen, dass bestimmte Phänomene oder Denkfiguren beiden Sphären, gemeinsam sind, während das Medium der Musik andererseits auch eigene Bedingungen stellt, die nicht ohne Weiteres ins Allgemeine verlängerbar sind. Zudem ist bei meinen Ausführungen jedenfalls ein erneutes Wort der Vorsicht angebracht, ist doch meine Betrachtung trotz allem nur die Betrachtung eines Ausschnittes, vielleicht auch nur eines Teilaspektes, und es ist somit zweifelsohne möglich, meiner Darlegung zu widersprechen oder der hier ausgeführten Argumentation nicht vollständig zu folgen. Was „die Musik“ sein soll, was dieser Begriff umfasst und was er außen vorlässt, ist hier nicht weiter zu verfolgen, es wird auch ohne explizite Nennung deutlich werden. Diese Einschränkung, wie auch immer zielführend und wichtig sie für diese Arbeit, ist dennoch bedauerlich.

Nebst der notwendigen Auswahl an möglichen Betrachtungsobjekten und der damit verbundenen Fassung eines relativ schmaleren Begriffs von „der“ Musik erscheint andererseits die Eingrenzung des zeitlichen Horizonts von Bedeutung. Die Geschichte der europäischen Kunstmusik reicht, soweit wir sie anhand von schriftlichen Zeugnissen nachverfolgen können, etwa 2000 Jahre in die Vergangenheit zurück, lässt man die Seikilos-Stele⁹³ als frühestes (erhaltenes) Beispiel einer Notation gelten. Selbstverständlich ist damit allerdings nicht gesagt, dass es zuvor keine in irgend einer Form fixierte Musik gegeben hat, auch nicht, dass nur schriftlich festgehaltene Musik als „Kunstmusik“ gelten können soll, und zum dritten auch nicht, dass wiederum die Beschränkung auf europäische Musikproduktion unproblematisch wäre. Dennoch ist damit, allein aufgrund der alleinigen Möglichkeit nur Festgehaltenes nachmalig zu analysieren, ein erheblicher Rahmen aufgezo-gen. Ich möchte allerdings in meinen Ausführungen sogar noch umfassendere Einschränkungen vornehmen und muss es

93 Die Stele ist, falls man Wikipedia glauben kann, relativ sicher im Zeitraum 117 n. Chr. bis 300 n. Chr. entstanden, siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Seikilos-Stele>, zuletzt abgerufen am 07.04.2019

gewissermaßen auch, soll die vorliegende Schrift einigermaßen überblickbar bleiben und meine eigene künstlerische Arbeit auch in sinnvoller Weise in den Blick kommen.

Ich werde also meine Gedanken zu Utopischem in der Musik *insgesamt* zwar zunächst sehr wohl in einem allgemeine(re)n, auch einen größeren Zeitraum beleuchtenden Sinn formulieren. Dies wird im Folgenden geschehen, während ein späterer Abschnitt der speziellen Lage der Kunstmusik in Europa seit der Entstehung der Neuen Musik gewidmet sein soll. Die dort entwickelten Überlegungen und Prämissen sollen dann anhand dreier „Fallbeispiele“ weiter entwickelt und um einige konkrete Facetten erweitert werden. Diese Beispiele werden Werke respektive Werkkomplexe von Peter Ablinger, Mathias Spahlinger und Trevor Wishart behandeln und sollen unter Herausarbeitung bestimmter Charakteristika und der sich daraus möglicherweise ergebenden Form eines⁹⁴ utopischen Denkens eine Art „verbindenden Kontrast“ zu meiner eigenen Arbeit bilden. Diese wird endlich im darauf folgenden 4. Kapitel thematisiert.

3.1 Zur relativen Situation der Utopie in „der“ Musik zwischen Neuer und älterer Musik

Wenn auch dieses Programm, trotz der genannten Einschränkungen, Vieles beinhaltet und viele Aspekte ansprechen und zeigen, so unterliegt es eben doch sehr bedeutsamen Limitationen. Die Frage des betrachteten Zeitabschnittes ist hierbei wie erwähnt eine solche, schwerer noch wiegt möglicherweise die Beschränkung auf nur diese drei Komponisten. Gerade im 20. Jahrhundert und im weiteren Verlauf gab und gibt es zahlreiche Komponisten, zu einem geringeren Ausmaß auch Komponistinnen⁹⁵, die sich

94 Nach wie vor nicht und vermutlich niemals geht es hier um „das“ utopische Denken – dieses ist immer vielgestaltig und wohl nicht erschöpfend zu behandeln, respektive wird eine Betrachtung, die den kleinsten gemeinsamen Nenner sucht, um zu einer „Wesenhaftigkeit“ zu Gelangen in direkter Proportion inhaltsleerer.

95 Selbstverständlich nicht, weil irgend ein kategorialer oder grundsätzlicher Unterschied zwischen Komponisten und Komponistinnen in diesem Zusammenhang bestünde, sondern ganz einfach, weil die bestehenden Verhältnisse, insbesondere jene in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, es Frauen schwer gemacht haben und immer noch oft schwerer machen als Männern, als Komponierende zu existieren und es darum insgesamt gesehen immer noch deutlich weniger Frauen, die komponieren, gibt als Männer. Damit geht auch einher, dass die Repräsentation von komponierenden Frauen deutlich schlechter ist als jene von Männern und man, wenn es Frauen gegeben hat, die ihre

explizit oder implizit mit „der“ Utopie befasst haben, in deren Werk „die“ Utopie einen wichtiger Fluchtpunkt bildet. Zu nennen wären allenfalls, in freier Reihung, ohne Anspruch auf Vollständigkeit und in jeweils sehr unterschiedlicher Hinsicht, Luigi Nono, Dieter Schnebel, Galina Ustwolskaja, Klaus Huber, Nikolaus A. Huber, Karlheinz Stockhausen, Chaya Czernowin, Mauricio Kagel, Gérard Grisey, Pauline Oliveros, Edgar Varèse, Roland Kayn, Nader Mashayekhi, George Aperghis, Christoph Herndler, Veronika Mayer, Roman Haubenstock-Ramati, Manos Tsangaris, Vinko Globokar, Pierluigi Billone, Judith Unterpertinger, Beatriz Ferreya, Eliane Radigue, Brian Ferneyhough, Alvin Lucier, John Cage oder auch Dieter Kaufmann. Es wäre ohne Weiteres möglich, diese Liste weiter fortzusetzen, ohne auf einen sehr grundsätzlichen, letztlich auch banalen und aller Voraussicht nach inhaltsleeren Begriff von musikalischer Utopie verfallen zu müssen, wie es etwa Topoi von „der Utopie der Expression“ oder der „Suche nach neuen und unmöglichen Klängen“ wären. Die genannten Komponistinnen und Komponisten, und mit ihnen die drei hier im Verlauf etwas näher betrachteten, waren und sind demgegenüber alle mit konkreteren Bezugnahmen, Formulierungen oder Versuchen einer Fassung „des“ Utopischen beschäftigt, zweifelsohne nicht in jedem Werk und nicht immer explizit, aber doch in deutlich erkennbarer und nachvollziehbarer Weise, häufig auch in dezidierten Äußerungen. Oft bildet(e) die Möglichkeit einer marxistisch geprägten Alternative, einer humanen oder menschenwürdigeren Welt mit einer Spielart des Kommunismus als politischem System einen zentralen Bezugspunkt und liefert(e) auf diese Weise „utopische“ Inspirationen. Andernfalls scheint ein in vieler Hinsicht über die gegenwärtige Seinsweise des Menschen hinausgehendes *Menschenbild* am Werke zu sein, der Gedanke an einen Menschen, der anders zu empfinden, anders zu hören, anders zu sein vermag. Dieses wird in Befragungen und Neubewertungen etwa der performativen Situation, der Partitur, des Aufführungsortes, der Dauer oder Dichte eines Werkes, des Einsatzes der Instrumente respektive der Personen, die diese spielen, ebenso formuliert wie in einer gezielt und deutlich erhöhten Komplexität oder Ereignisdichte, auch einer anderen Ereignisqualität. Es gibt unter den hier erwähnten Komponisten und Komponistinnen auch solche Stimmen, die auf verhältnismäßig

künstlerische Tätigkeit unter ein utopisches Zeichen gestellt sehen wollten, dies einfach nicht so bekannt geworden ist wie bei ähnlich gelagerten männlichen Komponisten. Wovon bedauerlicherweise auch diese Arbeit ein Zeugnis ablegt.

„traditionellere“ Mittel zur Formulierung utopischer Inhalte zurückgreifen und etwa gesprochenen, gesungenen, rezitierten oder anderweitig inkorporierten Text verwenden. Schließlich wäre in diesem raschen Überblick auch noch das weite Feld der elektroakustischen Komposition zu nennen, in dem sich oftmals utopische Bestrebung einerseits in eine technische, technisierte Zukunftsvision umformt, in dem andererseits der Raum nochmals völlig anders als in instrumentaler Komposition thematisiert wird, in dem die Möglichkeit einer völlig anderen Wahrnehmung, die von völlig anderen Voraussetzungen ausgeht, häufig und intensiv verhandelt wird. All das ist, in dieser Verkürzung, selbstverständlich auch falsch, zu kurz gegriffen, und es fehlen nebenbei bemerkt dieser Liste auch Komponisten und Komponistinnen jüngerer Generationen. Nichtsdestotrotz mag es einerseits angesichts der wirklich umfassenden Möglichkeiten, einen sinnvollen Betrachtungsrahmen aufzuziehen und andererseits in Hinblick auf die bereits erwähnte anders gelagerte Ausrichtung dieser Arbeit verzeihlich und verständlich sein, wenn die hier genannten Komponisten und Komponistinnen nicht näher betrachtet werden können und auch die ihnen zugedachten Zuschreibung als utopisch Bewegte nicht weiter ausgeführt werden kann. Dennoch ist selbst mit dieser heuristisch breiten Kategorie trotz oder gerade wegen ihrer Unschärfe ein deutlicher Hinweis auf die gegenüber früherer Musik andere Situation der Kunstmusik ab dem 20. Jahrhundert gegeben. Wir sagten bereits, dass ein bestimmtes Näheverhältnis zwischen Neuer Musik und Utopie oder utopischem Denken als wahrscheinlich gelten darf. Ohne diesen Gedanken an dieser Stelle weiter auszuführen, dient die schiere Menge an Komponisten und Komponistinnen, die sich im 20. Jahrhundert mit als utopisch zu bezeichnenden Vorstellungen, mit „der“ Utopie auch in direkter Form, befasst haben, deren Orientierung und Menschenbild „utopisch Elemente“ beinhalten, für diese These möglicherweise als eine Art Beleg.

Demgegenüber muss für frühere Musik eine gänzlich andere Situation konstatiert werden. Utopie als Moment, selbst auch ein vermittelt utopisches Denken oder ein in sekundärer Hinsicht als „utopisches Streben“ zu bezeichnendes Motiv an sich hat es in früherer Musik nicht gegeben. Die Komponisten früherer Zeiten waren sich weder der Möglichkeit von musikalischen Utopien bewusst noch hätten sie diese, folgerichtig, entsprechend artikulieren können. Je nach historischem Punkt war dafür entweder gar kein sozialer oder auch innersubjektiver Raum vorhanden oder aber fand sich dieser

bestenfalls in Spurenelementen, in Phasen relativ größerer Freiheit⁹⁶ oder auch in der schlichten Irreduzibilität des in sich selbst widerständigen, sperrigen Individuums. Mit zunehmender Eigenständigkeit des Komponisten und seines Berufsstandes wuchs der Spielraum für wirklich eigenständiges, keinen Vorgaben durch Auftraggeber, Kontext oder geplanter Aufführung unterliegendes Denken und konnte langsam ein verhältnismäßig weiterer Begriff von Musik hervortreten. Die genannten sachlichen Zwänge, das Korsett aus diesen musikbetrieblichen Grundbedingungen waren allerdings nichtsdestotrotz bis ins 20. Jahrhundert hinein und mindestens bis zum Aufkommen der frühen Formen der Populärmusik immer spürbar.⁹⁷ Auch ist der doppelte Bruch in der europäischen Geistesgeschichte durch den ersten und zweiten Weltkrieg zu nennen, und so kann aus vielen Gründen alles, was vor 1914/1918 stattgefunden hat in unserem Kontext schlechterdings nicht mit dem selben kategorialen Apparat wie spätere Erscheinungen betrachtet werden.⁹⁸ War zuvor ein trotz aller Entwicklung kontinuierlicher und geschlossener kultureller Kontext vorhanden - ein weithin akzeptierter Korpus an Regeln, eine relativ einheitliche Tradition, ein Gefühl von „Richtigkeit“ in der Musik - so änderte sich dies mit der wohl neben allem anderen auch zutiefst ernüchternden, ent-täuschenden Erfahrung des ersten Weltkrieges fundamental. Nicht, dass die zuvor gültigen Regeln hierauf völlig vergessen oder gar verlassen worden wären – allein ihre Verbindlichkeit, überhaupt das Gefühl, eingebettet (nicht bloß „eingebunden“, sondern wirklich gebettet, an einem guten Ort ruhend) in einen bei aller Verschiedenheit doch gemeinsamen kultur- und geistesgeschichtlichen Horizont zu

96 Meist die als „Übergangszeiten“ charakterisierten Perioden zwischen zwei relativ fester gefügten Zeitstilen, also etwa die Zeit zwischen Renaissance und Barock, das Rokoko, in mancher Hinsicht auch die (sehr) frühe Romantik

97 Und sind es eigentlich immer noch, wenngleich sich die Lage unbestritten grundsätzlich sehr geändert hat, siehe weiter unten.

98 Wenngleich in der Musikologie als Disziplin die solcherart vollzogene Epocheneinteilung nicht außer jeder Kritik steht respektive ohne Zweifel akzeptiert wird, vgl. z.B. die grundlegenden Überlegungen von Carl Dahlhaus seinen *Grundlagen der Musikgeschichte*, 2017, Laaber : Laaber Verlag, darin insbes. *Kap. II: Geschichtlichkeit und Kunstcharakter*, *Kap. III: Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?*. In weiterer Hinsicht und für detailliertere Darstellungen des genannten Umbruches vgl. Ballstaedt, Andreas, *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, 2003, Mainz : Schott, oder auch, etwas älter, Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Neue Musik* (2. Bde), 1981, Frankfurt am Main : Suhrkamp, Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7*), 1984, Laaber : Laaber Verlag sowie von Blumröder, Christoph, *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 12*), Dissertation, 1981, München/Salzburg : Katzbichler. Für unsere Zusammenhang ist die *genaue* zeitliche Einteilung allerdings nur von sekundärer Bedeutung und dient eher der Schaffung eines Referenzrahmens, im vollen Bewusstsein der Problematik solcher Setzungen.

leben, zu arbeiten und zu sein, scheint an dieser epochalen Wende verloren gegangen zu sein. Das Bewusstsein, mit der eigenen musikalischen Arbeit ein großes und ehrwürdiges Erbe weiter zu tragen und zu fördern, mit allen positiven und negativen Effekten dieser Situation, musste sich neu orientieren, wenngleich meines Wissens nach alle Verfechter einer neuen Strömung die Tradition und ihren Wert anerkannten und niemals der radikale Bruch artikuliert wurde. Dennoch, in diesem Prozess verloren manche der zuvor geglaubten Selbstverständlichkeiten – so schreibt man etwas, so instrumentiert man, so herrscht die gewünschte Balance im Satz vor – ihre Gültigkeit (völlig)⁹⁹. Was zuvor wirklich und im starken Sinn denkunmöglich war oder allenfalls von (späten) Sonderlingen wie etwa Erik Satie oder anderweitig exzentrischen Persönlichkeiten wie Alexander Skjrabrin geschrieben wurde, konnte nach diesem Bruch gleichsam in das Vakuum einfließen, das der Einschnitt hinterlassen hatte. So ist „das Utopische“ in der Musik vor dieser Wende etwas völlig Anderes als zuvor und muss jede Betrachtung das relative geistesgeschichtliche Umfeld mitdenken. Andernfalls müsste sie - aus meiner Sicht fälschlicherweise - ein Auftreten utopischen Denkens in der Musik erst mit dem Aufkommen der Neuen Musik konstatieren. Zum Gegenteil allerdings würde ich für eine durchgehend wichtige Rolle des utopischen Denkens durch annähernd die gesamte Musikgeschichte hindurch argumentieren, und zwar gerade *wegen* des regelhaften Kontextes, in dem sich letztlich so gut wie jegliche Musik zu bewegen hatte.

Wie man vielleicht meinen könnte, liegt diese wichtige Rolle allerdings nicht in verschiedenen technischen, musiktheoretischen oder klanglichen Entwicklungen, die durch die Musikgeschichte hindurch stattgefunden haben. Selbstverständlich sind verschiedentlich Erweiterungen - neue Stimmsysteme, neue Instrumente, neue Klangkonstellationen, ein neuer Umgang mit dem Raum und vieles mehr - gesucht und auch gefunden wurden, und mit nicht geringem Recht ließe sich behaupten, dass diese Vorgänge im Ganzen ein „utopisches Streben“ darstellen. Zweifelsohne auch sind die Entwicklung der Mehrhörigkeit, die Herausbildung eines feststehenden orchestralen

99 Bekanntlich hat der Auflösungsprozess der übermäßig engen Regelmäßigkeit schon früher eingesetzt und geht in diesem Fall der politischen Krise letztlich voraus, siehe die Darstellungen in den in Fußnote 100 erwähnten Werken. Die parallel zum Krieg respektive danach gezogenen Konsequenzen vollzogen die „Trennung“, soweit eben diese in vollem Umfang als solche gefasst werden kann, endlich.

Apparates, die Kulturgeschichte des Konzertsaaes als spezifischem Ort, Musik zu hören, oder auch die komplexe Herausarbeitung des nunmehrigen Stimmsystems nicht ohne einen zumindest impliziten Entwurf denkbar. In ihnen drückt sich merklich auch die Suche nach etwas aus, das im starken Sinne über die momentane Wirklichkeit hinausweist, und darin sind sie zweifelsohne der Utopie geistig verwandt. Die bloße Tatsache einer Entwicklung ist allerdings noch kein Indikator für utopische Bestrebungen, denn Entwicklung geschieht schlechterdings stetig auch so. Für mein Dafürhalten sind diese Momente daher in diesem wesentlichen Aspekt von utopischem Denken als solchem entfernt, gingen sie doch allesamt aus der Praxis als solcher hervor, resultierten aus einer (naiven) Art praktischen Experimentierens oder einer Hörerfahrung, die irgendwann als ungenügend empfunden und für deren Verbesserung im Verlauf bessere Technik verfügbar wurde. Die theoretische Leistung, falls sie erfolgte, ergab sich meist aus Problemstellungen der Praxis selbst, das nachmalige feststehende Konzept oder die Lösung wurden aus einer gewissen empfundenen Notwendigkeit, aus Gründen besserer Praktikabilität entwickelt oder beibehalten. So sind diese Schritte letztlich nicht als Bewegungen auf ein wie auch immer geartetes *völlig Anderes* hin zu sehen, nicht als aus einem tiefen Bedürfnis nach wirklicher und tiefgreifender Veränderung folgende Entwürfe. Sie verhalten sich zum jeweils gegenwärtig Vorhandenen eher als Erweiterungen, Optimierungen oder schlichtweg Adaptierungen an etwa bauliche, soziographische oder ökonomische Neuerungen. Sie sind ebenso als bessere, leistungsfähigere Versionen von bereits Vorhandenem zu sehen wie etwa die moderne Notenschrift gegenüber den Neumen, wie moderne technische Visionen gegenüber bisher vorhandenen Lösungen, wie ein moderner Hochgeschwindigkeitszug gegenüber der Dampflok. Damit sollen diese Leistungen und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung freilich nicht gemindert werden, und sicherlich eignet ihnen, wie den genannten anderen Beispielen, auch ein gewisses Moment des Utopischen, insofern sie, wie auch immer gleichsam schlafwandlerisch, wirklich neue Versionen des Wirklichen aufschlossen. Allerdings sind diese einer überwiegend technischen Rationalität geschuldeten Prozesse von Momenten zu trennen, die im engeren Sinne in Berührung mit „der“ Utopie kamen, sie sichtbar werden ließen. Andernfalls riskiert man wiederum einen labilen, inhaltsleeren Begriff von Utopie, zumal von Utopie in der Musik, indem man bereitwillig alles, was nicht schlichtest möglich alles fortschreibt, was ohnehin schon da war, zur Utopie erklärt.

3.2 Perspektiven des Utopischen in der Musik

Utopie besteht schlechterdings aber auch nicht, wie wir gesehen haben, in der Tatsache von Planung alleine. Worin also liegt dieses utopische Moment, von dem weiter oben gesagt wurde, es habe durch die gesamte Musikgeschichte hindurch eine wichtige Rolle gespielt? Wohlweislich ist die Frage deutlich nach dem *utopischen Moment*, nicht nach „der Utopie“. Relativ zu ihrer Situation und ihren Möglichkeiten, hat Musik vor dem Aufkommen der Neuen Musik letztlich keine tatsächliche „Utopie“, wenngleich auf eine gewisse Weise die Ordnung der Töne, der Wohlklang, die aus der Diffusität der blicklosen Natur enthobene menschliche Gestaltung ihrerseits eine Art Utopie darstellen. Die Wirkung einer polyphonen Vokalkomposition etwa, die auch heute noch etwas zutiefst Berührendes, zutiefst Umfangendes hat, muss vor dem Hintergrund einer noch überwiegend unberechenbaren und gefährvollen Natur und im Lichte der Seltenheit von Musik grandios gewesen sein. So liegt gewissermaßen in der Möglichkeit sinnvoll geordneter, solcherart „gezähmter“ und gereinigter Töne eine tiefe Vision einer anderen Wirklichkeit verborgen. Die relative Betrachtungshöhe fordert es allerdings, diese Beobachtung als schlechterdings gegebene anzunehmen, andernfalls erscheint eine sinnvolle Besprechung der Möglichkeit von Utopie in Musik unmöglich. Die Frage verliert ohne einen vorhandenen Begriff von „Musik“ letztlich ihren Sinn.

Auch wenn man zugesteht, dass die existierenden Formen von Musik, auch unter gewissem Vorbehalt die Bildungen Neuer Musik, gebunden an ein System der Unfreiheit, der Herrschaft in die Wirklichkeit traten und somit diesen Wesenskern in sich und an sich tragen, somit Utopie in Musik wiederum etwas gänzlich anderes meinen müsste, bleibt einerseits das Hervorgehen aller Utopie als Antithese zu einer bestehenden imperfekten Wirklichkeit bestehen. Andererseits ist die in der Kunst aufgehobene Idee einer besseren und humaneren Welt immer noch das Residuum der vollständigen, der wirklichen Freiheit und setzt, bei allem schlechten Gleichklang mit der Unfreiheit in der Wirklichkeit, ein hoffnungsvolles Zeichen. Noch die einfachste gesungene Melodie ist tiefster, unveräußerlicher Besitz des singenden Menschen, und so findet sich auch im Mitschwingen mit Ohrwürmern, im rhythmischen Klatschen, in der Repetition noch ein pervertiertes, erkranktes Sinnbild der Freiheit, und umso mehr noch

in Musik, die andere Aspekte des Menschen anzusprechen trachtet. Wenn also auch in mancher Hinsicht das Versprechen von Musik als solcher in der Geschichte insgesamt uneingelöst bleibt, so ist geradewegs darum die Frage zu stellen, worin das abseits der grundsätzlichen, aller Idee von geordnetem Klang innewohnenden Utopie liegende Moment des Utopischen in „der“ Musik besteht. Es erscheint sinnvoll, dieser Frage eine Betrachtung der Grundbedingungen früherer Musik, sowohl hinsichtlich ihrer soziologischen Bedingungen als auch in Hinblick auf ihre davon konnotierten Merkmale voranzustellen.

3.3 Die Kontexte früherer Musik

In überaus geraffter und verkürzter Form lässt sich dies folgendermaßen darstellen. Lange Zeit, von der Antike bis ins hohe Mittelalter hinein, war Musik rein sakraler Natur, hatte sich in engen Grenzen sowohl des möglichen Materials wie auch des soziologischen Zusammenhangs zu bewegen und konnte diese eigentlich kaum verlassen. Mit dem ausgehenden Mittelalter und der verstärkt hervortretenden höfischen Musikkultur erfuhren dann sowohl der Tonraum als auch die verfügbaren möglichen Kontexte, in denen überhaupt Musik gedacht werden konnte, gleichsam stetige Erweiterung. Spätestens ab dem 18. Jahrhundert war Musik schließlich nicht länger Sache von Kirche und Hof alleine, sondern konnte auch die bürgerliche Musikkultur entstehen, womit nicht nur die Anzahl der Aufführungen anwuchs, sondern auch Institutionen, Konzertorte und Musikverlage entstanden, verschiedenste Auftraggeber hervortraten und damit der Spielraum des Komponisten insgesamt größer wurde. Bekanntlich kam es ab dieser Zeit, spätestens aber mit dem Aufkommen des Komponisten als „nur sich selbst“¹⁰⁰ verantwortlichem Künstler, auch verstärkt zu innermusikalischen Neuerungen, rückten Fragen des Mediums selbst in den Vordergrund. Wie Carl Dahlhaus einen ähnlichen Zeitraum umreißt, mit einer wichtigen Vorbemerkung:

„Das Verhältnis zwischen Historie und Ästhetik hat Zirkelstruktur. Die

100 Damit soll gesagt sein, als freischaffender Künstler, der selber nach seinen Auftraggebern, Gönnern, Förderern sucht. Keineswegs natürlich ist damit etwas wie völlige Unabhängigkeit gegeben.

kunsttheoretischen Prämissen, von denen Musikgeschichtsschreibung getragen werden kann, sind ihrerseits geschichtlich. (Eine Verhärtung von zu überzeitlichen Normen wäre dogmatisch im fragwürdigen Sinne des Wortes.) Mit einiger sachlicher und chronologischer Vergröberung kann man behaupten, daß [sic] die jeweils herrschende Kunsttheorie im 16. und 17. Jahrhundert von der Relation zwischen sozialen Funktionen und kompositorischen Techniken, im 17. und 18. Jahrhundert von den Gegenständen der musikalischen Darstellung – den Affekten –, im 18. und 19. Jahrhundert von der Person des Komponisten und im 19. und 20. Jahrhundert von der Struktur in sich geschlossener Werke ausging und daß [sic] sich seit ungefähr zwei Jahrzehnten (Dahlhaus schreibt dies 1977, Anm.) die Tendenz ausbreitet, Werke als Dokumente aufzufassen“¹⁰¹.

Unter solchem Zeichen fortschreitend, lässt sich sagen, dass es fraglos beispielsweise zu Zeiten der Hofkomponisten auch schon zarte Versuche zu „innermusikalischen Neuerungen“ gegeben, als diese, man denke etwa an Jean-Baptiste Lully oder auch Joseph Haydn, durchaus angehalten waren, immer Unerwartetes und Erbauliches zu Gehör zu bringen. Das Hervortreten der schöpferischen Idee aber, die aus keinem anderen Grund als dem Willen ihres Schöpfers so und nicht anders zu Papier gebracht wird, ist eine reichlich späte Erscheinung¹⁰², und im Lichte des übergeordneten Kontextes des tonalen Systems mit all seinen Implikationen auch eine fragwürdige. Jedenfalls ist festzuhalten, dass vieles von dem, was uns heute als Musik vorliegt, nur in unmittelbarer Nähe zu zumindest wirtschaftlich leistungsstarken Positionen, zur Herrschaft im weitesten Sinne geschrieben werden konnte. Dies ist von Bedeutung, als mit dieser Kondition ein Gutteil der Ideologie der jeweils Mächtigen in die Musik mit einfluss, sich die Schöpfer dieser Musik immer in einem Abhängigkeits- oder Untergebenenverhältnis befanden. Neben allen anderen Momenten, die hinsichtlich der Frage nach „Utopie“ in der Musik vor der Entstehung der Neuen Musik zu betrachten

101 Dahlhaus, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 2017 (Neuaufgabe, zuerst 1977), Laaber : Laaber Verlag, S. 25

102 Im starken Sinn einer völligen Kontrolle über die und völlig freier Wahl auch der angewandten Mittel wie auch des Aufführungsrahmens und -ortes, der Dauer und so fort ist sie sogar eine noch spätere und auch heutzutage eigentlich nur seltene Erscheinung. Das ist für sich genommen ein durchaus wichtiger Aspekt, der allerdings hier nicht weiter betrachtet werden kann.

sind, ist die von alters her bekannte Tatsache des *Wes' Brot ich ess', des' Lied ich sing'* gewissermaßen immer zu bedenken, denn alle Möglichkeiten von Musik, alle Vorstellungen von Musik waren an eine entweder repräsentative oder aber kultische Funktion geknüpft. Musikalische Werke früherer Zeit tragen in sich mannigfaltige Zeichen eines in seinen Grundstrukturen jedenfalls unverändert zu belassenden Gesellschaftssystems, jede potenziell „seinssprengende“ Kraft ist aus ihrer und der Sphäre der Kunst insgesamt ausgeschlossen. Die Bedingungen ihrer Entstehung, jeglicher Aufführung, ihrer Produktionsweise bis hinein in die tieferen ästhetischen Merkmale sind, ungeachtet der mangelnden soziologischen Begrifflichkeit, derlei überhaupt zu reflektieren, zutiefst mit Wohl und Wehe der herrschenden Klassen verbunden und spiegeln sie. Somit spielen der Kontext und seine Bedingungen eine in gewisser Weise gewichtigere Rolle als in späterer Zeit oder prägen deutlicher die möglichen Erscheinungsformen von Musik. Was Musik überhaupt sein konnte, was sie durfte und was ihr kategorial, gleichermaßen ontologisch verwehrt blieb, wurde von Parametern außerhalb ihrer selbst definiert und bestimmte somit auch lange über diese Zeitspanne hinaus das *allgemeine* Verständnis ihres Wesens, ihrer Seinsweise, ihrer Wirkung, ihrer Zuordnung und ihrem Belang.

3.4 Ältere und Neue Musik im Lichte der Kategorien des „Ausdrucks“, des „musikalischen Gedankens“ und des „Inhalts“

Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, anhand der Begriffe des „musikalischen Ausdrucks“, des „musikalischen Gedankens“ und des „Inhalts“ des musikalischen Werkes zu zeigen, inwieweit die tradierte Vorstellung vom Wesen von Musik Utopie im vollen Sinne verunmöglicht, ja völlig aus dem Kreis des Denkmöglichen ausgeschlossen hat.¹⁰³ Im Zuge dieser Betrachtung soll herausgearbeitet werden, worin sich ältere und Neue Musik an diesem Punkt in relevanter Weise

¹⁰³ Zu einer ergänzenden oder auch einen entsprechenden Kontrast herstellenden Betrachtungsweise älterer Musik z.B. die umfassende *Oxford History of Western Music* von Richard Taruskin (insbes. Bd. 2, *Music in the seventeenth and eighteenth century*, und Bd. 3 *Music in the nineteenth century*), 2010, Oxford : Oxford University Press, sowie, in etwas weniger imposanter Ausführung aber dennoch lehrreich Kuhn, Clemens, *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 9), 1998, Kassel : Bärenreiter, auch Rosen, Charles, *Der*

unterscheiden¹⁰⁴, und worin gegebenenfalls Kontinuitäten zu sehen wären. Daraus wird schließlich auch hervorgehen, was für utopische Momente dennoch, trotz der genannten Einschränkungen, in der Musik vor dem 20. Jahrhundert aufgehoben sind, worin trotzdem die andauernde und große Bedeutung des „Utopischen“ in der Musik besteht.

Vorauszuschicken ist dieser Betrachtung (zumindest) zweierlei. Einerseits die wichtige Tatsache, dass alle drei Begriffe bis zumindest ins beginnende 18. Jahrhundert hinein als *Kategorien* im modernen Sinn – des sich ausdrückenden Individuums oder des sich darstellenden individuell gewählten Ausdrucks, eines hochspezifischen Aktes der Kommunikation, eines differenzierten und vielschichtigen semantischen Zusammenhangs - nicht existent waren. Dies liegt sicher auch an der lange Zeit kaum systematisierten früheren Musiktheorie und der mangelnden Eindeutigkeit ihrer Begriffe, der vielfachen Überschneidung ähnlicher, nicht vollständig von einander zu trennender Motive.¹⁰⁵ Wenn wir hier also eine scheinbar klare Trennung vornehmen, so gilt jedenfalls für die Zeit bis etwa 1900, dass diese mit erheblicher Vorsicht genossen werden muss. Zudem muss man in Erinnerung behalten, dass diese Begriffe, gerade in dieser Klarheit, von mir gewählt wurden. Andererseits war die Denkweise, die Art zu argumentieren in musiktheoretischen Schriften früherer Zeit mithin einfach anders, weniger „präzise“, gewissermaßen anekdotisch und niemals ohne interpretativen Spielraum.¹⁰⁶ Aus diesen Gründen müssten diese „Kategorien“ also für eine Betrachtung der Musik vor 1900 *in ihrem eigenen Licht* eigentlich anders aufgefasst werden. Sie meinen in der Nomenklatur älterer Musiktheorie etwas Anderes und definieren letztlich ein anders geartetes Objekt definieren - „die“ Musik nämlich, die es schlechterdings weder so noch anders gibt, sondern immer eine reduktive Fiktion bleibt.

Klassische Stil, dt. von Traute M. Marshall, 5. Aufl. 2006, Kassel : Bärenreiter

104 Man könnte dies auch an „technischer“ orientierten Begriffen wie „Material“, „Form“, eventuell auch „Dramaturgie“ oder „Zeitgestaltung“ unternehmen. Damit allerdings wäre aus meiner Sicht weniger zu gewinnen, da diese Begriffe überwiegend der modernen Begrifflichkeit entnommen sind. Die hier vorgeschlagenen Termini haben demgegenüber den Vorteil, sowohl in älterer als auch in neuerer Musik gewisse Bedeutung einzunehmen, respektive öffnen sie eine Perspektive, die andere Aspekte in den Blick rückt.

105 Es ist allerdings auch nicht zu leugnen, dass diese Begriffe - wie übrigens auch die technischeren Kategorien von Material, Form, Struktur - auch heute manche Schnittmenge aufweisen.

106 Vgl. auch die einschränkende Bemerkung von Rosen: „*In der Musik, wie in der Malerei und Architektur, sind die Prinzipien der „klassischen“ Kunst erst kodifiziert wurden (oder, wenn man will, zu „klassischen“ geworden), als der schöpferische Impuls, der diese Kunst hervorbrachte, erloschen war.*“, in Rosen, Charles, *Der Klassische Stil*, op. cit., S. 9, womit nochmals auf die Relativität aller summarischen und vergleichenden Darstellung, zumal den historischen Abstand verwiesen ist.

Der Blick solcher älteren Traktate auf Musik ihrer Zeit ist uns jedenfalls nicht wirklich reproduzierbar.

Zum zweiten ist zu sagen, dass auch in einem allgemeinen Sinn Skepsis gegenüber der verdinglichten Form insbesondere dieser Begriffe angebracht ist. So einfach und prachtvoll, in direkter Entsprechung zu Verhältnissen der Gegenwart sind diese nicht, und ebenso viel wie sie besagen, verbergen sie natürlich auch oder verschleiern sie. Begriffe haben dies bisweilen an sich, und sie sind uns in solcher nur halb zulänglichen Form gegeben, verzichten wir darauf, nicht nur die Begriffe selbst zu erhellen, sondern auch das ans Licht zu bringen, was sie, als Konzentrate, Kulminationen realer Verhältnisse sozusagen, *voraussetzen*. Was an anderer Stelle eher noch hingehen mag, ist hier allerdings eines Wortes der Vorsicht bedürftig, denn gerade solche Begriffe entscheiden nachgerade, worin das eigentliche Objekt besteht – welche Beschaffenheit also „die Musik“ als Betrachtungsgegenstand „wirklich“ aufweist, und natürlich erscheint sie, lässt man die Dimensionen der Subjekte, für die oder durch die der jeweilige Begriff seine Deutung und Verwendung erhält anders, der Geschichte etwa enthoben, in einer „absoluten“ (im Wortsinn) Gestalt, als abstrakter Betrachtungsgegenstand, den „wir“, sprich in diesem Falle ich als der Autor, gleichsam als „objektive Tatsache“ beschreiben können. In allen Belangen ist diese Verkürzung gegen meine Intention, dies stimmt für den folgenden Abschnitt wie für meine Tätigkeit als Komponist insgesamt – wie später ersichtlich werden wird.

Die Verwendungsweise der Begriffe im Folgenden ist dennoch so verblieben. Dies zum einen, da der Abschnitt, obwohl gewissermaßen zentral für meinen Argumentationsgang, insgesamt innerhalb des Spektrums meines Anliegens dennoch eine marginale Position einnimmt. Damit soll nicht gesagt sein, dass mir die oben geäußerten Bedenken in Wirklichkeit gleichgültig sind, sondern vielmehr, dass meine Hoffnung besteht, man könne, mit der eingemahnten Distanz, die nachfolgenden Darlegungen in einer gewissen Brechung gegen sie selbst lesen. Zum anderen aber habe ich mich für die Beibehaltung des Textes wie er ist entschieden, da die argumentative Absicht nicht eine der Sprachkritik war, sondern vielmehr die Herausarbeitung und Verortung wesenhafter Unterschiede zwischen älterer und Neuer Musik auf anderer Ebene. Wenngleich zwar die sprachliche Reifzierung auch darin Perspektiven verunmöglicht und Räume verschließt, so ist demgegenüber die Schnelligkeit „bereits

existierender“ Begriffe ein Vorzug, der im Zusammenhang meiner Arbeit als gesamter nicht zu unterschätzen ist. In dieser Hinsicht also soll der nachfolgende Abschnitt gelesen werden: als zureichende, nicht aber als einzig mögliche, vollständige oder „tatsächliche“ Beschreibung einiger Merkmale von Musik.

Die drei Begriffe wurden, unter Einbeziehung des obigen *caveat*, für diesen Abschnitt gewählt, da sie bei aller Vielschichtigkeit ihrer möglichen Bedeutung gleichermaßen relevant für Musik früherer und neuerer Zeit sind und eine andere Perspektive möglich machen. Unabhängig von Material, Formen, musikbetrieblichem und stilistischem Kontext und dergleichen, besteht letztlich eine Art Kontinuität zwischen den verschiedenen Musikformen und ihrer Wahrnehmung, die im Lichte dieser Termini anders herausgearbeitet werden kann. Musik ist auch im 20. und 21. Jahrhundert mit ähnlichen Ansprüchen, Wirkungen und Kontexten konnotiert wie zuvor. Sie ist als Betrachtungsobjekt trotz allem nicht fundamental anders geworden und so behalten diese drei Begriffe ihre Sinnhaftigkeit über die Epoche hinaus. Sie bleiben für unseren Zusammenhang als *Vergleichswerte* nützlich, denn zwischen den Musikformen besteht Kontinuität ebenso wie anders doch ein wesenhafter Unterschied. Wenn auch die Neue Musik die Konsequenzen ihrer Genese bislang vielleicht noch nicht gezogen hat, so ist damit dennoch ein Bruch erfolgt, der eine gesonderte Betrachtung notwendig macht. Die drei gewählten Begriffe sollen dahingehend helfen in einem tieferen Sinn zu verorten, inwiefern Kontinuität oder aber wirklich Andersartiges hervorgetreten sind.

3.4.1 „Musikalischer Ausdruck“

Betrachten wir den ersten der drei Begriffe, „musikalischer Ausdruck“, so existierte dieser über lange Zeit in erster Linie als System von überwiegend kodifizierten Wendungen, Gesten, Tonfolgen und harmonischen Sequenzen, mittels derer ein Komponist verschiedene Affekte oder, in späterer Zeit, spezifische dramaturgische Gewichtungen darstellen konnte¹⁰⁷. Das Repertoire der verfügbaren Tonverbindungen

¹⁰⁷ Wie regelhaft, konventionalisiert dies letzten Endes wirklich gewesen ist, mag vielleicht auch an den heutzutage gängigen Programmen mit „künstlicher Intelligenz“ abzulesen sein, die auf Knopfdruck „Musik“ hervorbringen imstande sind. Musik in diesem – zugegeben flachen und um einige Dimensionen beraubten - Sinne ist nichts Weiter als das Resultat einfacher Kombinatorik, siehe z.B. <https://www.ampermusic.com/>, <http://melodrive.com/>, <https://www.jukedek.com/> oder auch

war begrenzt, manche Intervalle annähernd gänzlich aus dem musikalisch Möglichen verbannt, eine weitere große Anzahl an Intervallen nur unter speziellen Bedingungen denkbar. Wenn auch nicht alle restlichen Intervalle und Intervallkombinationen mit affektiven Werten besetzt waren, so ist dennoch stets der grundsätzliche Charakter, das grundsätzliche affektive Postulat eines Satzes für sowohl die wahrscheinlichen, als auch die möglichen, die gleichsam exotischen und die gänzlich ausgeschlossenen Tonschritte und Wendungen verantwortlich. „Ausdruck“ erscheint in diesem Kontext als nur in begrenztem Ausmaß variierte Instanziierung einer strukturell stark definierten formalen Klasse musikalisch möglicher Verbindungen, innerhalb derer jede Abweichung sofort kenntlich wird. Abweichung ist bis zu einem gewissen Grad auch möglich, insofern sie sich in den sozusagen kategorial höher definierten Grenzen der jeweiligen affektiven Wertigkeit aufhält, ihr zuarbeitet.

Nebst der rein kompositorischen Ebene tritt, zumeist gerade auch an dieser Stelle, die Seite der Interpretation hinzu - wann etwa ein Ton von unten, wann er von oben anzuspielen sei, wann man welchen Triller, welchen Akzent oder welche Appoggiatura anbringen würde, um einen spezifischen Effekt zu erzielen. Während dies auch in hohem Ausmaß systematisiert war, ist hier wie in späterer Zeit auch relativ höhere Freiheit der ausführenden Person gegeben, da das Resultat, anders als in der Partitur, ephemere, einzigartig, unwiederbringlich ist. Selbst wenn also in der Interpretation „gravierende“ Unregelmäßigkeiten auftreten sollten, so sind diese dem Moment geschuldet und künden nicht auf dem Papier von ihrer Unerhörtheit.

Kompositorische wie interpretatorische Praxis waren in ihrer Orientierung und ihren Zwecken jedenfalls klar umrissen. Musik war ein rhetorisches System, die Aufgabe des Komponisten war es, dieses möglichst überzeugend und interessant anzuwenden, die Interpreten mussten die Musik entsprechend darstellen. Wenn auch keineswegs eine über alle Grenzen einheitliche Theorie existierte, verschiedene Traktate

<https://www.ibm.com/case-studies/ibm-watson-beat>, findet aber dennoch häufig Anwendung, etwa bei der Ausarbeitung von Orchestrierungen. Wie vermutlich bekannt ist, wurde auch bereits ein – mehr oder weniger erfolgreiches – Album nur mittels AI komponiert und produziert, die Veröffentlichung „I Am AI“ von Taryn Southern. Es handelt sich fraglos um einfachere Zusammenhänge als etwa ein polyphoner Satz des Barock es wäre – aber auch daran wird gearbeitet, wie unlängst ein Google Doodle deutlich machte (<https://www.google.com/doodles/celebrating-johann-sebastian-bach>, Google Doodle vom 21.03.2019, nach wie vor abrufbar). Damit soll nicht gesagt sein, dass diese technischen Umsetzungen Musik im älteren Sinne nachbilden, sondern vielmehr, dass diesen ein ähnliches Verständnis zugrunde liegt, nämlich jenes von Musik als grundsätzlich regelhaftem, gesetzmäßigem Zusammenhang.

widersprüchliche Informationen liefern, so ist ungeachtet der jeweiligen Details die grundsätzliche Vorstellung gleich: dass nämlich „Ausdruck“ eine technische Kategorie sei, etwas Erlernbares und, unter korrekter Anwendung der gegebenen Regeln, auch annähernd jederzeit zu reproduzieren. Gute und schlechte Musik, muss allerdings einschränkend hinzugefügt werden, schieden sich nicht an der korrekten oder nicht korrekten Ausführung der Regeln, sondern vielmehr daran, ob die Regelhaftigkeit sich unmerklich, im Hintergrund, elegant entfalten konnte, oder aber mühselig und schulmeisterlich jeder Takt ausbuchstabiert werden musste, jede Akkordverbindung eine Art Kraftakt darstellte.

Demgegenüber ist Ausdruck in Neuer Musik weitaus weniger definiert, muss von Situation zu Situation entschieden werden, aus welcher Konstellation, welcher Spannung, welcher Gestik und so fort sich das expressive Potenzial ergibt. Wenngleich solcherart im bisher Gesagten ersichtlich wird, inwiefern zwischen älterer und Neuer Musik deutliche Differenzen bestehen, ist andererseits auch eine über die Zeit erhaltene Ähnlichkeit, eine Kontinuität festzustellen. So findet sich in älterer Musik die Form der späteren Neuen Musik und ihr Orbit an anderen sozusagen „ungekannten“ Möglichkeiten letztlich bereits präfiguriert. Nebst der grundlegenden Gleichheit der Idee, dass Musik vor allem ein Mittel des Ausdrucks, eine expressive Kunstform ist, leben zahlreiche Ausprägungen dieser Überzeugung als eine Art „Ausdruckstradition“ oder als das unveränderte Bild der Musik fort. Die Tatsache eines Spannungsbogens, Mittel und Wege seines Aufbaus, die Empfindung intervallischer Spannungen, bestimmte Bewegungsarten oder rhythmische Bildungen und die damit „zusammenhängenden“ Wahrnehmungen, ein über die Zeiten ähnlich gebliebenes Gefühl von Einleitungen, wirklichem Anfang, Schlussbildungen, Zuspitzungen und so fort wären hierin zu nennen. Allen Erweiterungen der expressiven Qualitäten und des Horizontes an überhaupt Ausdrückbarem zum Trotz prägt dies die Erscheinung der Musik bis heute maßgeblich, als positives Merkmal ebenso wie für den Fall expliziter Negation.

Ebenso ist der Gedanke an Wirksamkeit, Ausdrücklichkeit, wenn man zuspitzen möchte: musikalisch effizientes Schreiben ein fortwirkender Wesenszug. Musik als *expressive* Kunstform, in der verschiedene technische Schritte zur Erzeugung einer

bestimmten Wirkung, zur Erzielung eines gewissen Grades an Wirksamkeit gesetzt werden, ist, wenn auch die Art der intendierten Wirkungen variiert, eine unverändert tradierte Idee. Die Vorstellung etwa, dass Musik „gut“ instrumentiert sein muss, ist hierin keineswegs „den akustischen Gegebenheiten der Instrumente“ geschuldet, sondern setzt in der Unschuld dieser Behauptung mehrere Dinge als unhinterfragt voraus: die Verwendung von Instrumenten, die Verwendung von Instrumenten in diesem Sinne, die Idee einer wie auch immer komplexen „Ordnung“ im Satz, das Ideal von Transparenz und Durchhörbarkeit, letztlich eine Vorstellung von Musik als möglichst klarer Darbietung einer Partitur zum hörenden Nachvollzug durch entsprechend geübte Ohren, eine Fortschreibung der bestehenden Ordnung, der bestehenden Hierarchien. Solcherart besteht, wie sich auch, wenn auch nicht nur, am Begriff des musikalischen Ausdrucks zeigen lässt, eine Kontinuität zwischen älterer und Neuer Musik. Diese wirkt als Vorstellung davon, was Musik „eigentlich“ ist, auf tieferer Ebene fort und perpetuiert, auch im Wechselspiel mit anderen Bedingungen, was Musik für uns bedeutet, wie sie sich uns darstellt.

Dennoch ist fraglos eine Trennlinie zu ziehen zwischen Musik im älteren oder jenem technisierten Sinne etwa der Filmmusik, der Populärmusik und Musik, die demgegenüber ihren Ausdruck jeweils spezifisch sucht und in jeder Instanz neu formuliert. Unabhängig von der grundsätzlichen Gleichheit des Verständnisses - dass Musik *etwas* zum Ausdruck bringt und dass dieses *etwas* eine Form von Dramaturgie, Spannung und Entspannung, Zuspitzungen, verschiedene Erwartungshaltungen, ein Narrativ einschließt, und dass diesem zu folgen der Sinn von Musik ist - ist es selbstverständlich von Bedeutung, ob dieser Anspruch unhinterfragt hingenommen und reproduziert wird oder doch bewusst eine Entscheidung für die jeweilige Form, den jeweiligen Verlauf getroffen wird. Anderes Material, andere Formen und andere Spieltechniken bergen darüber hinaus jeweils anderes expressives Potenzial in sich, und selbst wenn ein ähnlich dramaturgischer Begriff von Musik verfolgt wird, so lösen sich diese Potenziale anders ein. Schließlich sind auch einmal gemachte Erfahrungen, auch kollektiver Natur, nicht auszublenden, nicht ungeschehen zu machen. Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts sind, so ist anzunehmen, fundamental andere als solche des 17., 18. oder 19. Jahrhunderts und werden folglich immer Anderes zum Ausdruck bringen. Ja, man könnte man sogar damit spekulieren, dass es nachgerade unmöglich wäre,

Ausdruck in früherem Sinne zu reproduzieren. So sind frühere, in Hinblick ihrer Expressivität relativ konventionalisierte Formen von Musik von späteren Bildungen zu unterscheiden, und obgleich die Frage nach der Expression im Innersten berührt, was und wie die Musik letztlich ist, obgleich sich daran so Vieles entscheidet oder entscheiden *könnte*, bleibt bestehen, dass die von der Neuen Musik freigelegten Ausdruckspotenziale eine spezifisch andere Qualität hervorgebracht haben. Auch die Tatsache, dass der skizzierte Bruch bis heute nicht in all seinen Konsequenzen eingelöst wurde, sondern wir, sieht man von einigen wenigen Versuchen ab, seit nunmehr bereits hundert Jahren in einer Art Mittelzustand, einer „Pattsituation“ zu verharren scheinen, ändert daran jedoch nichts.

Zusammenfassend kann man sagen, die Kategorie des „musikalischen Ausdrucks“ reicht als wesentliche Qualität über die Zeitenwende in die Neue Musik hinein, muss jedoch hinsichtlich ihrer Bandbreite wie auch der verfügbaren expressiven Mittel deutlich anders gefasst werden. Wie wir sagten ist dieser Unterschied in mancher Hinsicht gering, und doch verschiebt sich selbst mit dieser nicht in allen Details ausdifferenzierten Öffnung der Kategorie der Expression vieles in und an der Musik in geradezu tektonischer Weise. Der Begriff hat überwiegend im Hinblick auf die Mittel, ihre Gestaltungsmöglichkeiten und die damit einhergehenden semantischen Potenziale einem wahrnehmbaren Wandel erfahren, weniger jedoch hinsichtlich seines Wesens. Fraglos ist ein derartiges Wechselspiel der Mittel auch in früherer Zeit feststellbar und gestaltet sich je nach historischem Punkt das Verhältnis konventionalisierter gegenüber im moderneren Sinn freieren Ausdruckskategorien jeweils unterschiedlich. Keineswegs ist beispielsweise die Musik des späten 18. Jahrhunderts in gleicher Weise formalisiert wie etwa jene des Barock, unterliegt eine romantische Komposition anderen Bedingungen als ein Madrigal der Renaissance, und so fort. Dennoch hat Kunstausbübung früherer Zeiten, hat Komposition letztlich gemeint, verschiedene überkommene, in ihrer Ausprägung jeweils etwas variierte *expressive Topoi* möglichst elegant und selbstverständlich anzuwenden, mit einander zu kombinieren und zueinander in Verhältnisse zu setzen, wodurch „musikalischer Ausdruck“ entstand. Teilweise wurde das Moment des Unerhörten, Überraschenden höher eingeschätzt als die Souveränität des Satzes, teilweise auch umgekehrt, dennoch aber bewegte man sich immer in einem bereits vorgefundenem Feld, was immer auch die möglichen expressiven Qualitäten betraf.

Demgegenüber hat sich die Bedeutung des Begriffs des „musikalischen Ausdrucks“, seine Implikationen und sein semantisches Feld über die Zeit doch deutlich verändert. Wenn Musik *heute* vorrangig als ein Zusammenhang expressiver Topoi verstanden wird, weist sich das jeweilige Werk rasch als gestrig oder aus kulturindustrieller Prägung stammend aus, allenfalls soll ein historisches Umfeld zitathaft evoziert werden. Unabhängig davon, dass die möglichen expressiven Potentiale deutlich andere sind – nicht mehr nur die Affekte, eine Folge von in Spannung gebrachten Motiven – hat sich der Kontext, bei aller Kontinuität, doch hinreichend verändert, als weder das Wissen um die konventionalisierten Formen kulturell noch verankert ist, noch der generelle Anspruch an die Kunst, Ausdruck als Funktion einer erfüllten Konvention herzustellen, gegeben. So ist am Umgang mit der jeweiligen Idee von Expressivität die relative Zeithöhe eines Werkes ablesbar.

Diese letzten Bemerkungen sind insofern von Bedeutung, als sie möglicherweise auch *ex negativo* bestimmten, wie in Neuer Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts Ausdruck verhandelt wird. Diese Frage, sie kann hier nicht weiter erörtert werden, verweist auf die Wahrnehmung von Neuer Musik als „schwer verständlich“. Jedenfalls hat die Neue Musik, des kulturellen Umfelds wie auch des inhärenten Verlustes des musikalischen Zeichensystems und dessen Transformation zu einer Schwundform seiner selbst bewusst, in verschiedenen Phasen ihre (überkommenen) formalistischeren und abstrakteren Tendenzen unterschiedlich bewertet. Sie suchte nachfolgend andernorts nach Anschlussfähigkeit und Resonanz. Teils in einer Art gestischen Mimesis, teils in etwas, das die „Körperlichkeit der Klänge“ genannt werden könnte, teils in Fortschreibung alter, symphonischer Klangwelten, der umfassenden, einhüllenden Dimension des Wohlklangs, teils in metaphorischer oder auch physikalischer Nachahmung natürlicher Klangphänomene, fand sie andere expressive Formen und Richtungen ihres Denkens. Diese hier aufgrund ihrer relativen Häufigkeit in Werken Neuer Musik genannten Modalitäten¹⁰⁸ - das Gestische, das Somatische, das Orchestrale, die Anlehnung an die Physik respektive das Naturhafte – sind einerseits

108 Diese sind zum einen nicht als Kategorien in einem strukturellen und klar definierten Sinn zu sehen, sondern markieren eher locker umgrenzte Ähnlichkeiten in der Poetik der Werke. Andererseits ist auch klar, dass mit diesen Linien nur manche Tendenzen, nicht aber das gesamte Feld möglicher Zugänge in der Neuen Musik abgedeckt ist.

sicherlich Reaktionen auf das kulturelle Umfeld¹⁰⁹ und eine Wirklichkeit, die in einem Ausmaß mit Musik durchsetzt ist, wie es nie zuvor der Fall war. Zum anderen verweisen sie, ablesbar etwa an der staunenswerten Folge an unterschiedlichen Zugängen, „Stilen“, Herangehensweisen an Neue Musik im 20. und 21. Jahrhundert, auch auf eine innermusikalische Dimension der Entwicklung und damit auf die wie auch immer zweifelhafte Idee eines Fortschrittes in der Musik. Sie sind aber auch ein Sinnbild dafür, dass der Grundcharakter, die grundsätzliche Vorstellung von Musik von den Emanzipationsbewegungen der Neuen Musik unangetastet geblieben ist und sich „lediglich“ (was jedoch keineswegs wenig ist) der Fokus verschoben, das expressive Feld geändert und erweitert hat.

3.4.2 „Musikalischer Gedanke“

Betrachten wir den Begriff des „musikalischen Gedankens“. Mit diesem Begriff ist zunächst nicht die Frage des zentralen oder schöpferischen Einfalls umrissen, sondern vielmehr die Frage gestellt, was als „musikalisch“, für Musik geeignet, sozusagen als „Gedanke der Musik“ gelten durfte. In frühester Zeit war dies erst der Cantus firmus einer Komposition¹¹⁰, auch ein kurzes Motiv, später der Dux einer Fuge oder auch das Hauptthema einer Sonate, allenfalls – in späterer Zeit – eine Konstellation aus Haupt- und Seitenthema, und noch später etwa eine Bewegungsart, ein Verhältnis oder eine Konstellation aus Ruhe und Bewegung. Letzterer Aspekt entsteht erst sehr spät und kann in dieser Form vermutlich erst für Musik des späten 19. Jahrhunderts gelten, ist man nicht bereit, etwa eine Suite im Ganzen, die Zweiheit Präludium/Fuge, eine Sonate als Satzfolge insgesamt und so fort als „musikalischen Gedanken“ gelten zu lassen. Jedenfalls ist in dem Terminus festgelegt, worum es in Musik in *innermusikalischer* Hinsicht grundsätzlich gehen kann oder gehen soll, was, sozusagen, als „*innermusikalischer Horizont*“ der Musik infrage kommt. Damit freilich ist auch

109 Selbstverständlich wieder in einem doppelten Sinn - einmal um (wieder) verständlich sein zu können, aber auch insofern man ja selbst auch Teil eines kulturellen Zusammenhangs ist und in dessen Gegebenheiten agiert, mit dessen Bedingungen umgehen muss.

110 Gleichermäßen die Negation eines eigenständigen „musikalischen Gedankens“, ist der C.f. einem übergeordneten Kontext – einer Tradition, den kanonischen Melodien, in Parodiemessen auch dem volkstümlichen Liedgut – entnommen und verlagert den kreativen Akt vollständig auf die Schaffung eines möglichst überzeugenden und „korrekten“ Verhältnisses der Einzelinstanz, also der jeweiligen Komposition, zum Gesamtkontext.

definiert, was aus ihrem Gebiet ausgeschlossen ist.

Anders als nach den genannten Wendepunkten des ersten und zweiten Weltkrieges, hat Musik früherer Zeit, soweit wir dies im vollen Sinne beurteilen können, stets in „musikalischer Form“ gedacht und ihre Bezüge hergestellt, sich stets auf „musikalisches Material“ in einem letztlich sehr eng definiertem Sinn hin ausgerichtet und arrangiert. Musik ohne „musikalischen Gedanken“ gab es in dieser Perspektive nicht, auch nicht, wo „außermusikalische“ Bezüge hergestellt werden sollten. Das Rufen eines Vogels, selbst der in sich, aus sich heraus eminent „musikalische“ Kuckucksruf, wurde nicht isoliert belassen, sondern stets „musikalisiert“, in rhythmische Variationen gesetzt, harmonisiert, tonartlich verändert¹¹¹.

Jede Instanz von Musik richtete sich als Folge von, hinarbeiten zu oder Abwesenheit von jenem „musikalischen Gedanken“ ein, der meist synonym mit dem Begriff der Melodie war. Musik ohne Melodie existierte konsequenterweise nicht, und alle Teile einer Komposition standen in einem letztlich sehr hierarchischen Verhältnis zu dem, was als „musikalischer Gedanke“ identifiziert worden war. Eine musikalische Situation wie etwa – um ein sehr weit entferntes Beispiel zu wählen – die „Imaginary Landscape No. 4“ von John Cage, deren „musikalischer Gedanke“ letztlich in der *Abwesenheit* gezielter musikalischer Vorgänge besteht oder allenfalls in der vorgenommenen Proportionierung verortet werden könnte¹¹², wäre in einer kulturellen Situation mit derart fest gefügten Prämissen schlichtweg unvorstellbar gewesen. Selbst ein in vieler Hinsicht noch stark an jenes frühere Verständnis eines „musikalischen Gedankens“ gebundenes Stück wie Arthur Honeggers „Pacific 231“ hätte nicht geschrieben werden können. Dessen „musikalischer Gedanke“ - als musikalisches „Programm“ die Fahrt mit einer Dampflokomotive, in Wahrheit aber eine Abstraktion, die Idee eines stufenlosen

111 Man vergleiche demgegenüber die – fraglos auch stilisierten – unverändert und gleichsam als Objekte festgelegten Vogelrufe bei Olivier Messiaen, die allenfalls aus ihrer eigenen musikalischen Logik fortgesponnen oder mit anderen Dingen überlagert werden. Es ist auch dort ein eigentlich programmmusikalisches Naturbild, das wir hören, aber das grundlegende System ist von Werk zu Werk unterschiedlich definiert, es existiert keine konventionalisierte tonartliche Festlegung, keine aus der Konvention abgeleitete taktmetrische Struktur, die es zu erfüllen gäbe. Die Musik wird, gemäß ihrem „Inhalt“ - verhältnismäßig – naturhafter, auch wenn Messiaen sicher nicht als Zeuge eines gänzlich anderen Musikbegriffs zitiert werden kann.

112 Die Komposition, wie andere Werke von Cage natürlich auch, stellt damit selbstverständlich auch die Kategorie des „Ausdrucks“ völlig infrage, stellt den Belang von Musik, ihre tradierte Seinsweise, zur Diskussion. Sie stellt aber gerade deswegen auch einen zielführenden Vergleichspunkt im Zusammenhang mit der hier diskutierten Frage dar.

Übergangs von stetiger Beschleunigung zu erneuter Verlangsamung bis hin zum Stillstand – hätte nicht gefasst werden können.

Das musikalische System war in dieser Hinsicht schlicht zu geschlossen. Musik bestand aus Tönen, diese ordneten sich zu Melodien und wurden mit Harmonien versehen. Hätte jemand etwa das Decken des Frühstückstisches, die vielen kleinen und feinen Geräusche des Geschirrs, des Bestecks, der verrückten Sessel und so fort, als Thema einer Komposition gewählt und hätte dies nicht in „galanter“ Weise in „Musik“ übersetzt, er hätte sich lächerlich gemacht.¹¹³ Die Geschlossenheit des musikalischen Systems verhinderte bis ins beginnende 20. Jahrhundert eine fundamental andere Fassung dessen, was als „musikalischer Gedanke“ gelten konnte. Sowohl der Impressionismus als auch der Expressionismus blieben, obgleich ihre Ideen grundsätzlich weit über die tradierte Formbildung hinauswiesen, der Notwendigkeit verpflichtet, Gedanken „musikalisch“ zu fassen. Der musikalische Futurismus lieferte in vieler Hinsicht einen alternativen Ansatz, war allerdings wohl entweder zu wenig musikalisch oder einfach seiner Zeit voraus. Demgegenüber ist es allerdings interessant, die Frage aufzuwerfen, welchen Einfluss einerseits die Denkmöglichkeit der Stille als musikalischer Zeit und andererseits die relativ andere Beurteilung der Verhältnisse im Satz – etwa die Gewichte der Register zu einander, die Instrumentierung des Basses, der atonale Kontrapunkt – in der Entwicklung eines anderen Begriffs von „musikalischen Gedanken“ ausgeübt haben. Wenngleich das musikalische Material keineswegs alleine für die strukturelle Enge des musikalisch Möglichen in früherer Zeit verantwortlich gemacht werden kann und man unzweifelhaft bereits in früherer Zeit eindrucksvolle Aspekte des Lebens abstrahiert, ohne harmonischen Hintergrund oder „musikalisierte“ Naturklänge hätte darstellen können¹¹⁴, so ist offenkundig aus dem Rahmen der

113 Dies gilt wohl in ähnlicher Weise auch für relativ „poetischere“ Situationen. Auch diese – etwa das Perlen eines Wasserfalls, die Morgendämmerung über dem freien Feld, ein Gewitter – hätten nur insofern verstanden werden können, als sie in das musikalische System integriert, übersetzt worden wären.

114 Damit soll gesagt werden, dass eben „das Material alleine“ nicht intrinsisch nur zur harmonischen, taktmetrischen und melodisch gebundenen Musik tendiert, dass diese Vorstellung in sich tendenziös ist. Natürlich ist im Nachvollzug einer Tradition schwer zu sagen, was sich relativ gesehen wie auswirkte, und eine monokausale Kette an Schritten wird wohl falsch liegen, aber aus sozusagen späterer Perspektive, mit der hinzugewonnenen Freiheit der Materialbehandlung kann man wohl sagen, dass tonale Verbindungen sehr unterschiedliches und auch über das in älterer Musik ausgeschöpftes expressives Potenzial aufweisen, man sie nicht „natürlicherweise“ nur auf eine Weise und nicht anders verwenden kann.

Konvention der Schritt *hinaus* nur als Schritt *hindurch* gangbar gewesen. Nach und nach mussten sich, aus verschiedenen Quellen schöpfend, Parameter der Musik von ihren fest gefügten Rollen entfernen und anders definieren, um schließlich eine neue Fassung des „musikalischen Gedankens“ zu erreichen. Dieser Raum, hart erarbeitet und immer noch nicht unumschränkt gültig, führt in Neuer Musik geradewegs zu einer annähernd diametral anderen Situation. Wie auch zuvor am Begriff des „Ausdrucks“ formuliert, ist eine rein in Tönen und Tonverbindungen denkende Musik in dieser Perspektive ein glatter Anachronismus. Die Gültigkeit von Tönen und Tonverbindungen *an sich* ist hierin zutiefst fragwürdig und bedarf einer eigenen Rechtfertigung, was angesichts der Ermangelung eines verbindlichen Systems zumindest nachvollziehbar erscheint. Dahingegen sind Töne und Tonverbindungen als Merkmale eines metaphorischen Kontextes, als expressive Wertigkeiten einer übergeordneten Idee meist fraglos akzeptierte Mittel. Die Prämisse ist allerdings immer noch die Gleiche, nämlich dass Töne in „logischen“ Verbindungen zu einander zu stehen haben – darin gleichen sich musikalischer Gedanke früherer und heutiger Zeiten durchaus. Die Logik allerdings ist nicht mehr, wie ehemals, allgemein verbindlich und kontextunabhängig, sondern ist jetzt letzten Endes eine jeder Komponistin und jedem Komponisten gegebene Angelegenheit, definiert sich je nach Werk und Kontext neu. Natürlich ist in einer derart offenen Situation auch jeder Raum für „Musik ohne Töne“ in jeglichem Sinne gegeben.

So zeigt sich am Begriff des „musikalischen Gedankens“ - was also als für Musik zulässig betrachtet wurde, in Musik vorkommen darf - ein nachgerade eher markanter Unterschied zwischen den Zeiten. Gab es früher einen klar und rein innermusikalisch definierten Begriff eines „musikalischen Gedankens“ und wurde dieser auch lange Zeit hindurch nicht infrage gestellt, so ist für das 20. und 21. Jahrhundert ein weitaus offenerer Raum zu konstatieren. Die Vorstellung von Musik als einem Gebilde, das aus Tönen besteht, die sich zu Melodien, Gegenstimmen, Harmonien, Einheiten bestimmter Länge ordnen und von Instrumenten oder Stimmen hervorgebracht werden, ist, wiewohl sie fraglos in vieler Hinsicht immer noch die primäre Idee von Musik bildet, keineswegs mehr völlig unangefochten. Die Geschichte der Neuen Musik, die Emanzipation der Dissonanz, nachmals jene des Geräusches und die zahlreichen Erweiterungen dessen, was potenziell als Musik gelten darf, ist bekannt. Wiewohl solche Ideen überwiegend in der „kunstmusikalischen“ Sphäre beheimatet sind und

Anwendung finden, ist, bei aller Prävalenz des herkömmlichen Musikbegriffs im dominanten popmusikalischen und angewandten Bereich mittlerweile auch zu beobachten, dass auch in nicht primär mit dem Anspruch an Kunst auftretenden Feldern mit einem „erweiterten Musikbegriff“ umgegangen wird. Auch ein Verständnis von Musik unabhängig vom Klang oder auch nur der Referenz an Klanglichkeit existiert. In Summe also fand für den Begriff eines „musikalischen Gedankens“ eine erhebliche kategoriale Erweiterung statt, ist hier, anders als im Falle des „Ausdrucks“ eine verhältnismäßig geringere Kontinuität feststellbar.

3.4.3 „Inhalt“

Ähnliches ließe sich abschließend auch über den „Inhalt“ eines Werkes sagen. Was diesen angeht, so müsste man über eine relativ lange Zeitspanne hinweg den Inhalt des Stückes mit den vorhandenen Noten fast vollständig gleichsetzen. Damit allerdings ist nicht von „absoluter Musik“ im modernen Sinn gesprochen, sondern darauf verwiesen, dass ein grundlegend anderes Verständnis am Werke war, das nichts „außerhalb“ der Musik miteinbezog.¹¹⁵ Auch wo nicht entlang eines Textes gearbeitet wurde, war Musik zwar eine rhetorische Kunst, „Klangrede“, eine in den Tönen und ihrer Folge kodierte Sequenz an Affekten¹¹⁶. Außer den Tönen und der ihnen zugeschriebenen Bedeutung gab es keine zusätzlichen Dimensionen. Hier ist allerdings gleich hinzuzufügen, dass Töne früher anders „semantisiert“, in einen anderen grundsätzlichen Kontext eingebunden waren als sie es heute sind. Die Vorstellung eines „reinen“, aller Bezüge ledigen Tons, gab es in früherer Zeit nicht. Zweifelsohne ist auch sehr fraglich, ob heute oder auch generell ein solcherart „reiner“ Ton vorstellbar wäre. Dennoch kommt der

115 Absolute Musik wäre in diesem Sinne eine solche, in der Notentext und inhaltliche Dimension, aber auch die Kategorie des „Ausdrucks“ vollständig zusammenfallen und die Musik auf nichts anderes als die Musik selbst verweist. Damit wird letztlich auch die Kategorie des „musikalischen Gedankens“ zu einer Funktion der anderen beiden Kategorien und den in ihnen getroffenen Entscheidungen.

116 Darin überschneidet sich auch die hier angewandte Kategorie des „Inhalts“ letztlich mit der des „Ausdrucks“. Es ist allerdings zu unterscheiden zwischen dem Begriff „Inhalt“ als „Gegenstand, Belang“, in einem gleichsam „performativen“ Sinn, und andererseits jenem des „Inhalts“ als das, was Musik beinhaltet, was sie ausmacht. Gegenüber einem früheren Begriff, der offenkundig voraussetzte, dass Musik aus Tönen besteht, die Frage des Inhalts in zweiterem Sinn also nicht weiter beachten musste und sich dementsprechend mit ihrem „Inhalt“ verstanden als ihrem „Belang“ befasste, ist hier der Versuch unternommen, den „Sinn“ von Musik von ihren „Bestandteilen“ und ihrer „Seinsweise“ zu trennen.

Einbindung nachgerade aller Tonfolgen in ein vorab bekanntes, vorab definiertes semantisches Netz gegenüber dem letztlich unhintergehbaren Umstand der grundsätzlichen Gebundenheit aller Töne an Geschichte und Referenzen nochmals eine andere Signifikanz zu. Unter dieser Prämisse also lässt sich sagen, dass Inhalt und Notentext des Stückes zusammenfallen, und dass dies auch bis ins 19. Jahrhundert weitestgehend so bleibt. Die Programmmusik, bekanntlich eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts, sieht man von verschiedenen mehr mimetischen musikalischen Gebilden des Barock¹¹⁷ einmal ab, ändert daran wenig, ist es schließlich bei aller außermusikalischen Programmatik nach wie vor eine Folge von in regelhafter, regelgetreuer Form angeordneten Tönen, welche die Musik selbst bildet. Nach wie vor verweisen in solcher Musik Töne auf etwaige außermusikalischen Motive, drückte Musik in Tönen und ihren Verbindungen etwas aus, waren nur bestimmte Verbindungen von Tönen überhaupt zulässig. Erst im Verlauf der Zeit treten immer mehr Dimensionen musikalischer Semantik hinzu, die nicht im Notentext *direkt* zu finden sind. Auch kann ein Werk verhältnismäßig späterer Zeit, je nach etwa der unterschiedlichen Gewichtung der Stimmen zu einander sehr unterschiedlichen Charakter annehmen, wenngleich dessen Erscheinungsform, sein Ablauf, natürlich noch fest gefügt ist, sieht man von unterschiedlichem Umgang mit Wiederholungen, solistischen Kadenzen und dergleichen ab. Die nunmehr, etwa im 19. Jahrhundert, entstehenden musikalischen Gebilde sind nichtsdestotrotz in zunehmendem Maße weniger von einem Kern, einer Leitlinie abhängig sondern werden immer vieldeutiger, vielschichtiger. Obgleich in ihnen nach wie vor Töne und überwiegend ausschließlich Töne verwendet werden, diese sich auch nach wie vor nur in bestimmter Weise zu einander verhalten können, weisen viele Werke des 19. Jahrhunderts schon vielfach eine - später weiter differenzierte - semantische Polyvalenz im starken Sinne auf. Andeutungen, Querverweise, Referenzen auf frühere Werke, die interpretative Mehrwertigkeit musikalischer Situationen, gezielt ambivalente Kontextualisierungen sind hierbei zunächst markante Merkmale.

In einer Fortschreibung der geschilderten Tendenz wäre für die Neue Musik schließlich

117 Natur- und Jagdszenen, die allseits beliebten Schlachtszenen, die Ausdeutung von Bibelgeschichten bis hin zur instrumentalen Nachahmung einer (laienhaften) Oper wie bei Couperin (ich meine das bereits alleine durch seine Existenz merkwürdige Stück „*Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxss*“). Allerdings sind auch diese, darin den Bildungen „affektiver“ Motive und Wendungen ähnlich, zumeist stark konventionalisiert.

zu konstatieren, dass die Kategorie des „Inhalts“ überwiegend offen, eigentlich von Einzelfall zu Einzelfall zu beurteilen ist. Der Inhalt eines Werkes neu-musikalischer Prägung kann gleichermaßen „nur“ die Struktur, der Zusammenhang der Klänge sein, er kann aber auch und in einem emphatischen Sinne vor allem etwas anderes, ein Verweis weit über die Struktur hinaus sein. Oft und oft ist, wie bereits angeschnitten, die Struktur eigentlich ein Teilaspekt einer gesamthaften Poetik, arbeiten die Töne und Tonverbindungen eher einem Gesamtbild zu als für sich und in sich Bedeutung zu suggerieren. Häufig ist es allerdings gerade die Vieldeutigkeit, die nach mehreren Seiten offene, mehrere Zugänge zulassende Unentscheidbarkeit musikalischer Situationen, die das Wesentliche ausmachen. Eine rasche Bestandsaufnahme verschiedener Werke des 20. Jahrhunderts, die deutlich dem Spektrum der Neuen Musik zuzuordnen wären, zeigt eventuell, wie vergleichsweise weit der Horizont geworden ist: Hanns Eisler, „*14 Arten, den Regen zu beschreiben*“, Luigi Nono, „*Como una ola de fuerza y luz*“, Mauricio Kagel „*1898*“, Karlheinz Stockhausen „*Hymnen*“, Olga Neuwirth „*Clinamen / Nodus*“, Helmut Lachenmann „*temA*“, Morton Feldman „*For Samuel Beckett*“, Vinko Globokar „*Der Engel der Geschichte*“, Luciano Berio „*Laborintus 2*“, Dieter Schnebel „*MO-NO*“, Alvin Lucier „*I am sitting in a room*“ und so fort. Gerade bei genauerer Kenntnis der Werke, wenn also nicht nur den Titeln nach geschlossen werden soll, zeigt sich bereits in diesem (mit Ausnahme vielleicht der Werke von Schnebel und Lucier) in einem vergleichsweise „traditionellen“ Bereich verankerten Querschnitt eine erhebliche „inhaltliche“ Variationsbreite. Während alle diese Werke selbstverständlich auch innermusikalisch Inhalt verhandeln, strukturelle Bezüge herstellen und im starken Sinne intendieren, während sie Klangrelationen, Graduierungen und Abstufungen mit einander verzahnen und die Musik insgesamt natürlich nicht „ohne Musik“, auch nicht „ohne Musik“ in einem, bei aller Abstraktion und Differenz des Materials selbst, „traditionellen Sinn“ auskommt, so ist sie, nebst einem *musikalischen* auch stets und im starken Sinne ein *System von Verweisen*, ein dichtes semantisches Netz. In kaum zu entwirrender Positionierung geschehen Quer- und Rückbezüge, explizite und implizite Metaphern, Überlagerungen von Bedeutungsebenen, während „eigentlich“ nur Musik erklingt. Die Art und Weise der formulierten Verweise, die angewandten Mittel, die unterschiedlich deutliche Fassungen der zugrunde liegenden Metapher(n), bringen einen sehr differenzierten und vielschichtigen Horizont dessen hervor, was in Musik verhandelbar ist.

Nun existiert die Qualität eines Verweissystems unbestritten auch in älterer Musik, gewissermaßen, im Sinne von Musik als Klangrede auch *par force*. Wie allerdings möglicherweise schon ersichtlich wurde, bestehen wiederum einige wesentliche Unterschiede. Die möglichen Bezüge respektive Arten und Weisen der Bezugnahme sind in Neuer Musik, anders als zuvor, nicht¹¹⁸ präfiguriert. Das Feld möglicher Querverweise ist nicht in gleichem Sinne vorab definiert, Gestaltungsspielraum ist grundsätzlich in jeder Richtung vorhanden. „Vieldeutigkeit“, musikalische Symbolik und semantische Mehrwertigkeit einer musikalischen Situation meinen so gesehen, insofern sie überhaupt vorhanden sind, in älterer Musik etwas anderes, als sie schließlich nur im Rahmen der vorstellbaren und möglichen Bezüge realisiert werden konnten. So wäre also der Unterschied der Situation der Neuen Musik dreifach festzumachen. Einmal mit der weitgehenden Abwesenheit beziehungsweise gezielter Nichtbeachtung eines verbindlichen kulturellen Kontextes und Zeichensystems, weiters der in vieler Hinsicht andersartigen Qualität und relativ höheren Dichte der applizierten Verweise und zum dritten auch mit der grundlegend anders gelagerten Orientierung dessen, was und wie Musik sein soll und kann, zu sehen ist. Allerdings bildet der Weg der Komplexitätssteigerung, der Zunahme der semantischen Dichte und das darin fortgeschriebene Bild von „Kunstmusik“ eine lineare Kontinuität zur Neuen Musik zumindest einer bestimmten Prägung. Keineswegs wird das Ideal einer möglichst kunstvoll mit Verweisen, Referenzen und semantischer Mehrwertigkeit umgehenden Musik von allen Protagonisten und Protagonistinnen geteilt, wengleich auch ins Treffen zu führen wäre, dass sich mancherorts wiederum nur die Art der verwendeten Querbezüge geändert hat und die grundlegende Vorstellung gleich bleibt. Jedenfalls aber ist „Inhalt“, gerade auch in neuesten Werken, nicht mehr im Notentext allein zu sehen, treten viele andere mögliche Dimensionen hinzu.¹¹⁹

118 Oder wiederum „nur“ insoweit wir alle einer kulturellen Prägung unterliegen respektive jede Erfahrung in einem umfassenden Kontext geschieht.

119 Nebst den genannten „innermusikalischen Differenzierungen“, der unterschiedlichen Beurteilung der Töne, sind auch performative Elemente, die Eigengesetzlichkeit der verwendeten Klänge, aber auch ganz banal der Umstand zu nennen, dass viele Spieltechniken oftmals nicht mehr adäquat zu notieren sind.

3.4.4 Zur Möglichkeit von Utopie in älterer Musik

Die von mir aufgeworfenen Begriffe wurden hier unter anderem deshalb etwas umfassender untersucht, um die zuvor gemachte Behauptung zu untermauern, man müsse Utopie in der Musik vor dem ersten bzw. zweiten Weltkrieg anders beurteilen als in späteren Erscheinungsformen. Sie erschienen als Kategorien, wenngleich sie verhältnismäßig weniger trennscharf zu fassen sind als andere Charakteristika wie etwa das Material, die Tonsprache, die Form, zur Beurteilung dieser Frage geeigneter, da sich an ihnen deutlicher eine Art Horizontverschiebung, bisweilen ein Paradigmenwechsel im Verständnis von „Musik“ insgesamt festmachen lässt. Während die erwähnten technischen Parameter es selbstverständlich erlauben, relevante Unterschiede zwischen früherer und Neuer Musik festzumachen und das Narrativ zur Genese der Neuen Musik auch meistens so formuliert wird¹²⁰, so wurde die hier vorgeschlagene Begrifflichkeit gewählt, um anhand sozusagen übergeordneter, versuchsweise das Verständnis von „Wesen“ oder „Seinsweise“ von Musik fassender Aspekte diese Differenz argumentieren zu können.

Ganz sind die Ebenen natürlich nicht zu trennen, kann Musik ohne ihr Material, ihre Form, weder auf die eine noch eine andere Weise sein. Zudem besteht wahrscheinlich eine Art Wechselbeziehung zwischen jeweils anderen Formvorstellungen, anderem Material, anderer Tonsprache und einer anderen Idee dessen, was Musik überhaupt ist und was Musik soll oder kann. Diese Wechselbeziehung, so spannend die Frage grundsätzlich ist, lässt sich allerdings nicht leicht oder allenfalls nur unter großem Aufwand erfassen. Andererseits ist das Material, die Tonsprache oder die Form *alleine* eben vermutlich kein zureichender Grund für das Vorhandensein oder die Abwesenheit von Formulierungen von Utopie in der Musik. Nichts im Material, der Form, der Tonsprache spräche etwa dagegen, einen tonalen Satz in Sonatenhauptsatzform zu komponieren, der sich metaphorisch oder in direkter Weise inhaltlich beispielsweise mit

120 Was zweifelsohne, alleine anhand der tatsächlichen Arbeit der Komponisten der, wenn man so möchte, „Übergangszeit“ zwischen älterer und Neuer Musik, auch sehr berechtigt ist, als diese natürlich zuerst mit Fragen des Materials, der Tonsprache, der Form beschäftigt waren und dort die Neuerungen zuerst ihren Ausdruck fanden. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass die Tragweite an Möglichkeiten, der umfassende Charakter des mit der Destruktion des tonalen Systems getanen

einer Umsetzung der „Insel Felsenburg“¹²¹ befasst. Insofern die Möglichkeit einer isolierten Betrachtung der technischen Parameter besteht, sind es allerdings die Restriktionen der Vorstellung davon, was Musik überhaupt sein kann und soll - wie sie sich in den genannten Begriffen des „musikalischen Ausdrucks“, des „musikalischen Gedankens“ und des „Inhalts“ darstellen - in denen der relevante Unterschied zu sehen ist. Aufgrund der verhältnismäßig engeren Grenzen der *Idee* von Musik und ihrem Belang konnte eine „Utopie“ der Musik vor dem Auftreten der Neuen Musik nicht im selben Sinne gefasst werden.

Wie allerdings weiter oben gesagt wurde, ist genau der geschilderte relativ rigide Kontext letztlich wenn nicht „der Grund“, so doch gewissermaßen eine Begründung, warum „Utopie“ in der Musik vor 1914/18 in unserer Lesart und gegen die gerade getätigte Aussage *immer* eine Rolle gespielt hat. Ähnlich wie in der kulturgeschichtlichen Entwicklung utopischen Denkens, als zu Beginn zunächst nur in literarischer und fiktionaler Form zugänglicher Modalität, die mit zunehmender wirtschaftlicher Prosperität und Entwicklung einen Zug zur Wirklichkeit entwickelt, bleibt „die Utopie“ in der Musik lange nicht direkt, sondern nur implizit thematisiert. Sie ist gewissermaßen die Hintergrundstrahlung des Möglichen gegenüber der Wirklichkeit und ihrer Beschränkungen, und das in einem anderen Sinn als es heute der Fall wäre. Als latenter „Möglichkeitssinn“ der Musik findet die Utopie ihre Reservoir in Versuchen früherer Zeit, dem System kleine Freiheiten abzutrotzen, Grenzüberschreitungen zu versuchen, den Wänden des geschlossenen Lehrgebäudes „der“ Musik gleichsam von innen Hammerschläge zuzufügen. Anders als hernach, als Komponisten und Komponistinnen in der Wahl ihrer Mittel, Formen und „Themen“¹²² völlig frei wurden und also, auch eben dank wichtiger innermusikalischer Emanzipationsschritte, andere Formen der Utopie und ihrer Darstellung denkbar, ist die Utopie in der Musik vor 1914/18 die Vorstellung, Töne endlich „frei“ setzen zu können. Dies impliziert natürlich je nach historischem Stand unterschiedliche Horizonte an

Schrittes, den handelnden Personen nicht zur Gänze bewusst waren.

121 Ein weiterer „utopischer Roman“, erschienen 1731-1746, geschrieben von Johann Gottfried Schnabel alias „Gisander“. Eines der populärsten Bücher seiner Zeit, erzählt das Werk ähnlich wie die Utopie des Thomas Morus von einer fernen Insel, eben „Felsenburg“ und seinem „idealen“ Gemeinwesen, kombiniert dies jedoch mit der Erzählung eines Schiffbruchs und des Überlebens auf der Insel – einer Robinsonade. Grundsätzlich ist das Werk im Geiste der Aufklärung und des Pietismus geschrieben.

122 Damit sind nicht musikalische Themen, sondern metaphorische, inhaltliche, gedankliche Rahmen oder Bezüge einer Komposition gemeint.

Möglichkeiten, gilt auch hier, dass die Grenzen des Vorhandenen gleichsam auch die Grenzen des Vorstellbaren definieren. Neben bewusst „falschen“ oder durch das System nicht vollständig erklärbaren Wendungen - die falsche Klausel, die Akzentverschiebung, der minimale Stimmführungsfehler, der kurze Moment der „wirren“ Überlagerung verschiedener (nach wie vor diatonischer) Akkorde, die zu lange Phrase, der zu kurze Takt, die metrisch falsch gesetzte Kadenz, die zu spät aufgelöste Dissonanz, das Phänomen der „Durchgangsharmonik“ und so fort - wären auch Momente miteinzubeziehen, in denen eine etablierte Struktur, etwa ein Sequenzmodell, eine häufig benützte Schlusswendung, eine bestimmte Harmonisierung, auf besondere, überraschende, aus der Logik auffallend ausbrechende Weise moduliert wird. Wohlweislich meine ich nicht Variation¹²³ an sich, sondern Momente der Inspiration, der bewussten Entscheidung für die besondere Variante, den darin sich ausdrückenden Drang zu und das Bestehen auf der Subjektivität und dem irreduziblen Recht der Kreativität. Vielleicht kann man auch davon sprechen, dass ein utopisches Moment der Musik in Momenten besonderer, weil rein aus der musikalischen Logik der jeweiligen Stelle nicht erklärbarer Schönheit verborgen liegt.¹²⁴

Es sind jedenfalls überwiegend kleine Bewegungen, in denen ich die Utopie in älterer Musik sehen möchte, weniger die revolutionäre Geste, die lautstarke Behauptung, da diese einerseits *grosso modo* gar nicht auftreten und andererseits nach meinem Dafürhalten auch nur Facetten des gleichen Prinzips wären. Zwar, sollten sie auftreten, von anders gearteten Persönlichkeiten anders geäußert, sind sie letztlich nicht unterschieden von jenen ersteren in einem wichtigen Sinne *kritischen* Akten. Nun darf

123 Denn bei aller Kunstfertigkeit mancher Variationssätze ist das Prinzip natürlich, wie so gut wie alle Teilmomente älterer Musik, in hohem Ausmaße konventionalisiert, werden ähnliche Diminutionsschritte, Mollvarianten, Temporelationen zwischen den einzelnen Sätzen, rhythmische Varianten und so weiter angewandt.

124 Bei allem, was an der Kategorie der „Schönheit“ zweifelhaft, diskussionsbedürftig und kompliziert ist, war diese dennoch in früherer Zeit natürlich ein wichtiger Parameter der Musik und spricht sich in solcherart „inspirierten“, besonderen Lösungen vielleicht deutlicher als anderswo das komponierende Subjekt aus. Diese Möglichkeit eines utopischen Moments ist für die Neue Musik nicht im selben Maße gegeben, da die den Werken zugrunde liegenden Logiken einerseits komplexer und singulärer und also meist nicht direkt verständlich sind, wodurch eine Abweichung nicht ohne Weiteres als besonderer Moment erkennbar ist. Andererseits ist „Schönheit“ auch nicht in selbem Ausmaß Teil der „kompositorischen Strategie“ wie zuvor. Natürlich aber existieren auch in Neuer Musik die mehr oder weniger uncharakteristische „Struktur“ und davon abgesetzte hervortretende Momente und sind diese in ganz ähnlicher Weise als Reservoir der momentanen, völlig freien Entscheidung fasslich. Allerdings muss auch hier jeweils der Einzelfall diskutiert werden und sind die Prämissen in so vieler Hinsicht anders, dass die einfache Vergleichbarkeit sicherlich nicht zutrifft.

man sich von ihnen und von der Musik vor der Neuen Musik insgesamt letztlich keine „wirkliche“ Utopie und auch keine bilderstürmerische Vehemenz erwarten. Vergesse man nicht, dass die „völlig andere“ Musik - die Verwendung von Mitteln, die von vornherein aus diesem Zusammenhang ausgeschlossen waren, die offene Herausforderung, der überdeutliche Regelbruch - letztlich keine Wirkung entfalten hätte können. Es hätte keinen Sinn gehabt, alle Regeln außer Kraft setzen zu wollen und ohne Rücksichtnahme auf den bereits existierenden Kontext Töne aneinander zu reihen. Derartiges wäre einfach nicht verständlich gewesen, und in jenem Doppelsinn der kulturellen Verankerung lag es sicherlich auch außerhalb des Horizontes der Komponisten früherer Zeiten. Zudem sei auch nochmals an die enge Verknüpfung aller Musik mit wirtschaftlicher, politischer oder spiritueller Herrschaft erinnert.

So sind es eben kleine, gleichsam widerständige Akte, in denen etwas der Utopie nahekommendes sichtbar wird. In ihnen konfirmiert sich je aufs Neue, dass das komponierende Subjekt niemals ein bloßer Erfüllungsgehilfe des Systems war oder sein kann, dass Kreativität an sich letztlich und grundsätzlich eine kritische Haltung ist¹²⁵. Solche Minimalmomente der Utopie, Residuen des Komponisten als Menschen trieben andererseits, Stück für Stück, eine Entwicklung voran und erhielten über die Zeit die grundsätzliche Wahrheit am Leben, dass Musik immer mit *Freiheit* zu tun hat, ja nur mit Freiheit zu tun haben kann. Sie strafen eine Vorstellung von Geschlossenheit, Vollständigkeit und Perfektibilität des Musikalischen, der Sphäre von Musik Lügen und machen solche Unwahrheit kenntlich. In der ersten Deviation, im ersten Regelbruch ist bereits *in nuce* die Destruktion des tonalen Systems enthalten gewesen. Das Verletzen oder Ausloten der vorhandenen Grenzen verkörpert letztlich die utopische Hoffnung, irgendwann vielleicht noch viel „wildere“ Bildungen¹²⁶ schreiben zu können, als schreibendes Subjekt keiner Beschränkung mehr zu unterliegen. Es muss sich dies dabei nicht unbedingt in aktiver Subversion, gezieltem Regelbruch oder sonstigem *vorsätzlich* gegen den regelhaften Kontext gerichteten Verhalten zeigen. Ich würde

125 Man muss allerdings auch in Rechnung stellen, dass „das System“ als Begriff deutlich dramatischer klingt, als es vermutlich empfunden wurde. Zudem ist Musik immer noch „nur“ Musik, die reale Auswirkung der „Repression“ eines musikalischen Systems ist letztlich gering. Dennoch ist ein regelhafter Kontext eine Restriktion, mit der umzugehen ist, und man kann entweder konform gehen oder aber den Versuch der „Subversion“ unternehmen.

126 Wohlweislich immer unter Berücksichtigung des jeweiligen Materialstandes der jeweiligen Zeit. Ich argumentiere nicht, dass etwa Guillaume de Machaut an die Emanzipation des Geräusches dachte, oder Johann Sebastian Bach an Sub-Tones der Streichinstrumente.

sogar eher dafür plädieren, dass solche Momente nicht oder nicht häufig tatsächlich wie oben geschrieben als „Hammerschläge“ gegen die Enge des Bezugssystems *gedacht* waren. Vielmehr sind sie, vielleicht aufgrund ihrer schlichten Überzeugungskraft, ihrer plötzlichen expressiven Kraft oder einfach des Wertes ihrer Neuheit wegen geschrieben und so belassen worden. Das Individuum insistiert darin auf seinem Recht und verhält sich somit in einem wichtigen Sinne „utopisch“. Umgekehrt verweisen diese „Abweichungen“ darauf, wie illusorisch die Vorstellung eines finiten, vollständigen und in sich aufgehenden musikalischen Systems ist. Darin spiegelt sich letztlich die Falschheit eines gesellschaftlich regelhaften, durchorganisierten Zusammenhangs wieder, das Misstrauen der Mächtigen gegenüber der Masse, die Gewalttätigkeit der Gesellschaft als Einrichtung.

Da Musik allerdings „nur“ Musik ist und Ästhetik nur in einem übertragenen Sinn in der Wirklichkeit widerscheint, ist die Reichweite all dessen selbstverständlich reichlich begrenzt. Was in der Kunst möglich ist, erlangt darob noch lange keine Realität, und so wäre im Umkehrschluss auch zu fragen, ob die solcherart gefundenen Nischen und subjektiven Freiräume auch von den Hörerinnen und Hörern als solche empfunden wurden – es ist natürlich zu bezweifeln. Dass allerdings der vorhandene systemische Zusammenhang für viele mehr als „bloße“ Ästhetik bedeutete, zeigt sich andererseits an jener mit zahlreichen Skandalaufführungen durchsetzten Periode zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Damals wurde deutlich, welches Gewicht ein kulturell verbindlicher Kontext erlangen kann, worin die brutale Wahrhaftigkeit solcher Allgemeinheit liegt. Nochmals gewendet zeigt sich darin, wie auch in der relativen Rolle der Musik oder der Position der Komponisten in unserem Kontext allerdings, wie nachgerade revolutionär die genannten Miniaturschritte der Emanzipation jeweils waren.

Entlang der bereits skizzierten Linien ist die relative Bedeutung der genannten kleinen Schritte bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts sicherlich am deutlichsten ausgeprägt, da schlichtweg der Spielraum damals nochmals enger definiert war. Ab etwa der Zeit Beethovens, als sich das Verständnis des Begriffs des Komponisten in Richtung des heutigen Bildes zu wandeln begann, verschieben sich die Gewichte nochmals und die Musik erhält - schrittweise und allmählich, aber dennoch - andere Möglichkeiten. In weiterer Folge wird das entwerfende Subjekt und damit auch sein vom kulturellen

Kontext unabhängiger Entwurf immer wichtiger und die hier geschilderte „implizite“ Kritik der utopischen Minimalmomente verändert zusehends ihren Charakter, wird nach und nach explizit. Dies lässt sich auch an der verhältnismäßig beschleunigten innerästhetischen Entwicklung ab dem 19. Jahrhundert ablesen. Der Impressionismus und nachfolgend der Expressionismus, in mancher Hinsicht auch die musikalische Romantik liefern schon andere, letztlich auch das utopische Moment in der Musik anders fassende Programmatiken, vollziehen aber bekanntlich den Bruch noch nicht. Sie tragen nach wie vor die tradierte Idee von Musik fort, erweitern sie bloß um neue klangliche Bildungen, eine neue Sinnlichkeit, ein neues Spektrum an möglichen Themen. Bis ins 20. Jahrhundert aber wird die grundsätzliche Verbindlichkeit, die Notwendigkeit von (eingängiger) Melodie, Harmonie, Schlusswirkung, Versöhnlichkeit im weitesten Sinne, nicht aufgegeben und hält sich Musik als kulturelle Konvention innerhalb solcher Grenzen auf.¹²⁷ Damit verbleibt sie auch im Hinblick auf die Möglichkeiten von Utopie in einem sehr eng umgrenzten Feld, respektive äußert sich jenes Streben nach wie vor gleichsam nur im Negativ. Vermutlich erst mit der Preisgabe dieser letzten Verbindlichkeit, mit eben jenem Bruch, vielleicht auch mit dem Bewusstsein, den Weg zur „freien“ Expression nur gegen Aufgabe des Anspruches an Breitenwirksamkeit und Erfolg gehen zu können¹²⁸, vollzog sich der geschilderte Paradigmenwechsel, konnte „Kunstmusik“ ihre Mittel, ihr Ziel, ihren Willen und ihre Seinsweise wirklich frei bestimmen.

3.5 Der gegenwärtige Kontext

In dieser kulturellen Situation befinden wir uns letztlich heute noch immer. Die Neue Musik ist um den Preis den Erhalt ihrer Identität weitestgehend marginalisiert. Umso mehr, als sich durch die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke, die Medien, die

¹²⁷ Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass der musikalische Expressionismus hinsichtlich der Tonsprache und der verhandelten Themen durchaus grenzüberschreitend gewirkt und sich ein Stück weit aus der Konventionalität hinaus bewegt hat. Anders als Impressionismus und Romantik, die letztlich (auch bei aller romantischen Melancholie und Ironie) in einem Verständnis der Welt als bestmöglicher verharren, stößt er die Türe in Richtung eines gänzlich anderen Kunstverständnisses, einer anderen Gewichtung der Verhältnisse ein Stück weit auf. Verblieben ist er aber gleichwohl hinsichtlich etwa der Formen, der Dramaturgie, der Idee von Geschlossenheit, worin auch er die grundsätzliche Möglichkeit zur Versöhnung mit der Welt suggeriert.

¹²⁸ Man vergleiche den „Verein für musikalische Privataufführungen“ von Schönberg und seinem Kreis.

Entwicklungen der populären Musik viele Grundbedingungen umfassend und nicht zwangsweise zugunsten der „Kunstmusik“ geändert haben. Anspruch und gesellschaftliche Resonanz der Neuen Musik klaffen weit auseinander. Dies liegt, neben vielen anderen Aspekten, auch an der Eigendynamik der Kunstform Musik, an ihrem Anspruch gegen sich selbst. Mehr denn je zuvor ist es heute den Komponisten und Komponistinnen auferlegt, alle Fragen eines neuen Kunstwerkes jeweils neu zu beantworten, den Kontext und die Prämissen jeweils eigenständig zu definieren. Vor dem Hintergrund einer gesellschaftlich gesehen kaum verlässlichen musikalischen Grundbildung und einer weitestgehenden Diskontinuität zwischen dem gemeinhin vorhandenen Verständnis von Musik und der diesbezüglichen innermusikalischen Entwicklungsschritte der Neuen Musik befindet sich diese vielfach in einer kommunikativ ausweglosen Situation. So müsste eine historisch informierte und kritische Analyse ihrer Bedingungen zwar zu dem Schluss kommen, dass jede konventionell geschriebene und konventionell gespielte Note einen Anachronismus, ja zumal eine (bewusste) Regression darstellt, und dementsprechend müsste aus einer um Konsequenz bemühten Position heraus andersartig komponiert, andersartig Musik hervorgebracht werden. Es gälte dann, tatsächlich *alle* vorhandenen Parameter hinsichtlich ihres geschichtlichen Standes zu be- und hinterfragen. Angefangen von Material und Formen, müssten auch und verstärkt Fragen des Ausdrucks und seiner Begründung, Fragen der Produktionsweisen und -mittel, der kulturellen Verankerung, der Arbeitsteilung im Bereich der Musik¹²⁹, der sozialen Funktion von Musik und viele mehr gestellt werden. Letztlich müsste solche Analyse, wäre die Geschichte einfach ein Pfeil entlang dem sich eine Entwicklung geradlinig vollzieht und wäre Konsequenz eine einfach zu wählende Möglichkeit, zu einer in ihrer Breite, nicht bloß in manchen, mehrheitlich isolierten Erscheinungen, völlig andersartigen „Kunstmusik“ führen.

Wie sich nun unschwer erkennen lässt, ist diese Situation bislang nicht eingetreten. Die Geschichte ist selbstverständlich alles außer einer geraden Linie, und Konsequenz ist

¹²⁹ Dies ist vielleicht eine sehr idealistische, der Musik übermäßig große Bedeutung zuschreibende Position. Unter den gegebenen Verhältnissen, in denen Musik vor allem ein Mittel zur Zerstreuung oder der Generierung von Profit ist, ist sie dies auf jeden Fall. Nimmt man allerdings den historischen Punkt der Genese der Neuen Musik als eine einmalige Öffnung (potentiell) aller Parameter in Musik ernst, so sind damit letztlich die hier angeschnittenen Aspekte mit angesprochen – warum, so müsste die Frage lauten, sollte sich „nur“ die Klanglichkeit der Musik ändern? In der Destruktion des tonalen Systems und seiner unumschränkten Gültigkeit wurde jegliche etablierte Hierarchie, jeder überkommene Bezug zwischen den Elementen infrage gestellt. Damit allerdings steht potentiell das Wesen von Musik, ihr Grund und ihr Sinn zur Diskussion, was wiederum spiegelbildlich auf weitergehende gesellschaftliche Dimensionen verweist.

eine hohe Forderung, nicht zuletzt eine Frage des eigenen Horizontes respektive der jeweiligen Möglichkeiten. Zum anderen sind ja in der Geschichte der Neuen Musik auch durchaus umfassende und weit gehende Versuche zu einer anderen Praxis und einem anderen Verständnis unternommen worden.¹³⁰ In möglicherweise geringerem Ausmaß ließe sich auch konstatieren, dass derlei weiterhin geschieht.¹³¹ Es ist jedoch ersichtlich, dass diese Bemühungen gegenüber der überwiegenden Mehrheit der Werke wiederum die Ausnahme, die Marginalie bilden. Die faktische Ähnlichkeit oder gar Übereinstimmung zwischen der Musiktradition des 19. Jahrhundert und heutigen Konzerten (auch) Neuer Musik ist in vieler Hinsicht bemerkenswert oder annähernd bizarr. Über weite Strecken ist die Situation gleich gebliebene, wird das gleiche Schema vollzogen und wiederholt sich die gleiche Division von Ausübenden und Hörenden. Es ist nicht zu leugnen, dass zwischen manchen Werken der Frühzeit der Neuen Musik und jetzt geschriebener Musik *cum grano salis* (nicht einmal *mutatis mutandis*) kaum ein Unterschied besteht, oder dass auch, wie Moritz Eggert¹³² sinngemäß meint, für den späten Beethoven in seiner Taubheit nicht feststellbar wäre, ob er nun einer Aufführung eines eigenen Werkes oder doch eines Streichquartettes von Hans Werner Henze beiwohnt.

Fraglos besteht also eine Diskrepanz zwischen der Neuen Musik und ihren Prämissen und ihren häufigsten Erscheinungsformen. Die aus dem 19. Jahrhundert übernommene Aufführungskultur fällt weit hinter die in der Neuen Musik angelegten Möglichkeitshorizonte zurück. Wenn auch das Konzert und der Konzertsaal in mancher und durchaus relevanter Hinsicht wichtige kulturelle Errungenschaften waren, ist es doch erstaunlich, wie selbstverständlich Neue Musik sich nach wie vor an diese Orte, diese kulturellen Schichten, dieses Ritual richtet. Darin drückt sich auch ein falsches, weil elitäres Bewusstsein aus. Zudem werden alleine aus der solcherart etablierten Struktur heraus zahlreiche limitierende Faktoren und Bedingungen in Kauf genommen und perpetuiert sich, letztlich unabhängig vom verwendeten Material und dessen relativer „Fortschrittlichkeit“, ein traditioneller Begriff, eine althergebrachte Seinsweise von Musik. Diese blinde oder zumindest unkritische Fortführung musikbetrieblicher

130 z.B. Cornelius Cardew und sein Scratch Orchestra, die Gruppo Nuova Consonanza, die Arbeit der New York School, das Werk Alvin Luciers, das Deep Listening Project von Pauline Oliveros.

131 Siehe dazu Gottschalk, Jennie, *experimental music since 1970*, 2016, New York : Bloomsbury Academic

132 <https://blogs.nmz.de/badblog/>, zuletzt abgerufen am 03.04.2019, der genaue Eintrag mit dem Zitat ist mir nicht mehr auffindbar, das Blogarchiv ist weitaus zu umfangreich.

Gegebenheiten ist neben dem geschilderten Weiterwirken der „Ausdruckstradition“ das zweite Moment, an dem „die“ Neue Musik bei aller ihr eingeschriebenen, in ihr ausgesprochenen und sicherlich auch intendierten Utopie im Durchschnitt ihrer Erzeugnisse nicht über den bereits erlangten Stand hinausgeht. Sie löst darin ihren Anspruch - auch jenen an ihre Utopie - nicht in zureichendem Maß ein und vergibt sich ihr zentrales Versprechen einer im vollen Sinne wirksamen, an alle gerichteten Musik.¹³³ Allerdings ist die Situation letztlich von Anfang an zwiespältig, ja widerspruchsvoll gewesen, und so gibt es neben vielem was am gegenwärtigen Zustand zu kritisieren wäre, auch durchaus Momente, die dafür sprechen oder die ihn zumindest auf anderer Ebene verständlich machen. So sind, dringlicher wohl als je zuvor¹³⁴, Fragen der Kommunikation, der Anschlussfähigkeit, der Intelligibilität zu stellen. Eine Antwort auf solche Fragen liegt natürlich nicht zuletzt *auch* in musikbetrieblichen Konventionen, in Zugeständnissen an „verbindliches“ Material, in einer oftmals nach wie vor dramaturgisch, narrativ gedachten Musik. Eine andere Antwort scheint in verstärkt auftretenden Beschreibungen von Komponisten und Komponistinnen in Dimensionen von Ruhm, Allusionen ans Genie, Kultus gegeben zu werden.¹³⁵ Eine dritte Antwort

133 Ich halte die Komplexität, die Schwierigkeit, die Mystifikation des Gegenstandes Neuer Musik für eine zerrbildliche Spiegelung eines in vieler Hinsicht beschädigten kulturellen Umfeldes respektive für Propaganda ihrer Gegner. Ähnlich wie man Schubert hören kann ohne jede musiktheoretische Feinheit, jede instrumentatorische Finesse, jede semantische Referenz vollends auflösen zu müssen, so kann man Neue Musik auf mehreren Ebenen begegnen. Durch eine große Menge von Klischees und unhinterfragt übernommenen Wertungen hindurch bleibt erhalten, dass Neue Musik dennoch zum Hören gemacht ist. Es ist eher der Mangel an Konzentration, die Überforderung und eben die auf vielfache Weise fortgeführte marginalisierte Position der Neuen Musik, die eine direkte, offene Wahrnehmung verhindern. Wenn man so möchte, hat Neue Musik vielleicht auch einfach die falschen Freunde, oder nicht genug richtige.

134 Gerade eben weil durch Filmmusik, alle Spielarten der Populärmusik, der massenhaften Reproduktion tonaler Musikformen bei gleichzeitiger, mit der Demokratisierung der Bildung einhergehender Abnahme musikalischer Grundbildung nunmehr eine kulturelle Situation vorliegt, in der die Neue Musik, folgt sie konsequent ihrer Geschichte und Traditionslinie, auf immer weniger Verständnis und Resonanz zu stoßen droht, wenn sie nicht kommuniziert, erklärt, kontextualisiert, sich verständlich macht. Dies kann explizit und verbal, durch Werktexte, Konzerteinführungen, Interviews und so fort ebenso geschehen wie in weit bedeutsamer und wirkungsvollere Weise in den Werken selbst. Eine „elitäre“ Position, die sich damit zufrieden gibt oder gar erfreut darüber ist, dass die eigene Musik eben nur von bestimmten Auserwählten verstanden werden könne, erscheint zwar bisweilen möglich – noch existieren entsprechende Kreise und Subkulturen – aber nicht in dem Sinne wünschenswert oder haltbar. Vor allem wenn man bedenkt, aber das ist ein Vorgriff, dass Musik als kulturelle Praxis nicht nur die Expression und Verwirklichung des komponierenden Individuums meint, sondern gleichermaßen einen „Nexus“ verschiedener heterogener, fragmentarischer und bruchstückhafter Strebungen hervorbringt, in dem letztlich der Horizont einer gesellschaftlichen Alternative kodiert liegt oder liegen könnte. Zudem ist das Komponieren anspruchsvoller Musik wohl auch ein kultureller Wert an sich, ist es bei aller Einschränkung dieser Wirkung dennoch von Bedeutung, ob sie durchgeführt wird oder nicht. Ihr Fehlen, die Aufgabe ihrer Pflege, eine Situation, in der es solche Kultur nicht mehr gibt, öffnet Gleichschaltung und Faschismus die Tür (noch weiter).

135 Siehe <http://musiksalon.universaledition.com/en/article/where-you-discover-where-music-came-from>

wäre eventuell in der verstärkten Inszenierung von Konzerten Neuer Musik, ihrer Darstellung als „Events“ zu sehen.

Es ist keine Frage, dass all diese Vorgänge, ähnlich wie der Rückgriff auf gänzlich althergebrachtes Material, das Erscheinungsbild, das Verständnis und auch das Wesen von Neuer Musik verändern und sicherlich auch schon verändert haben. Insofern ist, wie man ehrlich sagen muss, auch gar nicht mehr völlig klar, was mit den *Prämissen der Neuen Musik* wirklich gemeint ist, respektive ist eine Position, die etwa eine völlige Rückbesinnung auf die Stunde Null der Neuen Musik forderte, auch nicht völlig widerspruchsfrei. Widerspruchsfrei ist andererseits keineswegs auch die gegenwärtige „Pluralität der Ansätze“ oder auch die bisweilen ins Treffen geführte angebliche „politische Dimension“ einer Musik, die weder in ihrem Material, noch in ihrer Form, noch in ihrer Klanglichkeit eine wirkliche Schwelle darstellt, sondern sich gewissermaßen soigniert, kultiviert, als klangliche Kulinarik präsentiert¹³⁶. Dies ist nachgerade ebenso fragwürdig wie die besondere Aufmerksamkeit, die einem Werk, einem Komponisten oder einer Komponistin wegen seines oder ihres „revolutionären“ oder „widerständigen“ Potenzials zukommt. Widerspruchsfrei ist es weiters nicht, wenn Ensembles Neuer Musik in wohl guter und schätzenswerter Absicht politische Themen verhandeln und sich als Agenten gesellschaftlichen Fortschrittes verstehen, gleichzeitig aber ihre Abonnements für teures Geld verkaufen, ihre Konzerte „der Akustik wegen“ nur in bestimmten Sälen spielen, ihren Diskurs, ihre Werbematerialien und ihre Präsenz mit intellektueller Begrifflichkeit und mehrheitlich komplexer Sprache ausstatten.

Die Neue Musik, an sich und aus sich heraus eigentlich gegen den Warencharakter gerichtet, ihm zuwiderlaufend, ist so betrachtet dennoch fast vollständig Ware geworden, ein kulturelles Produkt wie andere auch¹³⁷. Um den Preis ihrer schieren Existenz erhält sie nicht all ihre Möglichkeit, ihre vollständige Entfaltung, sondern hat vielfältige Konzessionen zu leisten. Sie muss, darin nicht unterschieden von allen

und das merkwürdige Wort Sir Simon Rattles, „*in vain*“ von Georg Friedrich Haas sei „*one of the first masterpieces of the 21st century*“, zuletzt abgerufen am 05.04.2019

136 Siehe wiederum beispielsweise „*in vain*“ von Georg Friedrich Haas, das bei aller geistigen Durchdringung des Materials und wirklich staunenswerter instrumentatorischer Meisterschaft in keinem Moment wirkliche Disparität, wirkliche Heterogenität in sich trägt.

137 Wie wir weiter unten sehen werden, ist der hier genannte Warencharakter oder auch die Warenähnlichkeit nur die Hälfte der Sache und existiert auch die in sich heterogene, gleichsam sperrige Dimension des Werkes als komplexer, unverbrüchlicher Einheit natürlich selbst im Falle einer erfolgreichen Vermarktung weiterhin. Nicht in Abrede zu stellen ist aber der Umstand, dass solche Exposition, einer Kontamination gleich, das Entfaltungspotenzial der Neuen Musik je aufs Neue einschränkt.

anderen Aspekten der Gegenwart, einen Teil ihrer Identität aufgeben oder als marktfähig reorganisieren. Unter den Gegebenheiten des kapitalistischen Systems im 21. Jahrhundert ist somit verständlich, dass nach wie vor zumeist *innermusikalisch* nach Neuem, nach „neuen“ Formen und „neuen“ Klängen in einem unverändert gebliebenen Grundriss „der“ Musik gesucht wird, welcher seinerseits nicht wirklich über das spätestens im 19. Jahrhundert gefundene Postulat von Musik hinausgeht. Der Zwang einer grundsätzlichen und dominanten Verwertungslogik, die das was zu monetarisieren ist, bestehen lässt, und das massiv einschränkt, was sich nicht rechnet, lässt den so weit geöffneten Möglichkeitshorizont an der Geburtsstunde der Neuen Musik zusammenschrumpfen. Der Kapitalismus an sich, seinem Wesen entsprechend desinteressiert am Marginalen wie auch am Komplexen¹³⁸, verhindert eine Ausdifferenzierung der Idee und Bedeutung von Musik entsprechend der innermusikalischen Tendenz und reduziert (respektive belässt) sowohl den Vorgang des Muskmachens als auch jenen des Musikhörens als Warenaustausch. Die in der Auflösung der tonalen Beziehungen verborgen liegende Auflösung der gesellschaftlichen Bindungen, die in der Idee einer nicht mehr an konventionalisierte Formen, Ausdruck und Metaphorik gebundenen Musik enthaltene grundlegend andere Ontologie von Musik insgesamt, wurde somit bislang nicht eingelöst. In diesem Querstand liegt die Widersprüchlichkeit, aber auch die Aufgabe der Neuen Musik. Denn dass die Neue Musik in ihrer sozusagen reinsten Form, betrachtet als Idee und in mancher Hinsicht gegen ihre Instanzierungen in der Wirklichkeit, immer neben anderer Klanglichkeit, anderem Material und der Ausdifferenzierung der innermusikalischen Parameter auch und in emphatischem Sinn ein anderes Verhältnis zwischen den Menschen meint, ist für mich unbestritten. Dass andererseits dieses andere Verhältnis zwischen den Menschen in der gegebenen Fortschreibung des Musikbetriebes und der performativen Situation des 19. Jahrhunderts nicht ins Recht gesetzt werden kann, steht gleichwohl außer Zweifel. Somit ist die Reichweite aller „utopischen“ Momente in Neuer Musik, bei aller materialmäßigen Differenz, allem geistigen Wert der kompositorischen Arbeit, aller gleichsam inhärenten Gegenläufigkeit und Kritik, solcherart limitiert.

138 Nicht umsonst konvergieren die erfolgreichsten popmusikalischen Produktionen hin zu einer weitgehenden Absenz von eigenständigen, charakteristischen Merkmalen, auf ein nach möglichst vielen Seiten hin anschlussfähiges Produkt des kleinsten gemeinsamen Nenners.

3.6 Utopie in der Neuen Musik: allgemeine Überlegungen

Bevor wir im nachfolgenden Abschnitt mit Mathias Spahlinger, Peter Ablinger und Trevor Wishart drei Fallbeispiele für Möglichkeiten von „Utopie“ in der Neuen Musik betrachten, soll allerdings nochmals der Versuch unternommen werden, positiv zu formulieren, was „Utopie“ in der Neuen Musik in einem allgemeinen Sinn bedeuten könnte. Denn bislang wurde dies nur implizit, aus der Negation einer bestimmten Qualität oder als nicht eingelöstes Potential verhandelt. Während auch von Bedeutung bleibt, dass die Neue Musik mehr und vehementer anders sein könnte, als sie es heute zumeist ist, dass, wie gesagt, die vollen Konsequenzen aus der singulären Situation ihrer Entstehung noch nicht gezogen wurden, so bleibt die These, Neue Musik und Utopie stünden in einem Näheverhältnis gerade im Lichte ihrer Limitation dennoch aufrecht. Als analytischer Befund sagt die relative, gleichsam „systemisch“ begründete Einschränkung der Neuen Musik hierbei über diese selbst, wie anders auch über den Kontext etwas aus, und nicht zuletzt liegt in der darin ausgedrückten prekären Balance aus Kommunikation und Identität ein Teil der Wahrheit jener These.

3.6.1 Identität / Kollektivität

Während konventionelle Musik ihre Identität geradewegs aus der (gleichwohl variierten) Identifikation an der Gesamtheit bezieht, jedes Fortschreiben einer Tradition das kollektive Moment der Identität der Subjektivität gegenüber betont¹³⁹, ist die Neue Musik, wohlweislich: idealtypisch gedacht, jeder Kollektivität abhold. Jedes Werk bildet den alleinigen, nicht zu replizierenden Kontext seiner selbst, die musikgeschichtliche Kodierung und Verwiesenheit rückt relativ gesehen in den

139 Selbstverständlich ist das Individuum, der „genialische Künstler“ im Verlauf der Zeit gefeiert worden, der Verweis auf Beethoven oder verschiedene Virtuosenkomponisten ist müßig. Auch waren solcherart besondere Leistungen auch früher immer geschätzt, siehe beispielsweise das von Luther übermittelte Diktum bzgl. Josquin Desprez, er sei „*der noten meister; die habens müssen machen, wie er wolt; die anderen Sangmeister müssens machen, wie es die noten haben wöllen.*“ In diesem Zusammenhang ist aber eine irreduzible, singuläre Qualität sozusagen zweiter Ordnung gemeint, die sich von der Tradition, den Konventionen, den systemischen Prämissen weitgehend freimacht. Obwohl fraglich ist, inwiefern das insgesamt menschenmöglich wäre, kann für die Musik, innerästhetisch, ein solcher Nullpunkt ausgemacht werden, von dem aus jegliche individuelle Leistung davor anders bewertet werden muss.

Hintergrund. Das sich ausdrückende Subjekt – egal, ob es abstrakte oder expressive Mittel wählt – wendet sich in einer bislang nicht gekannten, nicht vorstrukturierten, nicht von Anfang an entzifferten Weise an eine Hörer- und Hörerinnenschaft. Die solcherart scheinbar unmögliche, widersprüchliche Vermittlung des Subjektiven an den größeren Zusammenhang wie sie sich in jener Balance ausdrückt, meint allerdings nicht erneut das geniale Individuum, dessen Mitteilungen die Masse zu dekodieren hätte. Sie meint auch nicht das widersinnige, unablässige Rufen in der Wüste oder den Schrei in den Abgrund, den geplagten Geist eines verrückt Gewordenen. Vielmehr verweist jedes komplexe, um seine Identität und Eigenständigkeit bemühte Werk in seinen Details wie im Phänomen seines Daseins auf den Menschen selbst, der in seiner Komplexität, Identität und Eigenständigkeit auch um den Preis seiner Mittelbarkeit nicht verringert sein will. Das irreduzible, nicht auf verwertbare Eigenschaften herabzusetzende Individuum, das dennoch eine Stimme erhält, gehört wird und Akzeptanz, ja sogar Anerkennung erlangt, erscheint unter den Bedingungen des voll entwickelten¹⁴⁰ Kapitalismus geradezu als eine revolutionäre Idee. So findet sich eine doppelte Gegenposition in Werken Neuer Musik, denn ebenso viel wird die Einzigartigkeit des Werkes betont, seine Eigenschaft als singulärer Kontext seiner selbst als irreduzible Qualität gefasst, wie sich darin seine technische Reproduzierbarkeit und Marktfähigkeit verringert, auf eine Weise zurückgewiesen wird.

Die Neue Musik wird damit jedoch nicht, wie vielleicht in den Augen ihrer Gegner¹⁴¹, zur Anwältin des Verschrobenen, Inkommensurablen, Sperrigen. Sie entwirft zum Gegenteil das Bild einer Gesellschaft, die das Inkommensurable als Kategorie nicht mehr kennt, weil sie nicht auf die größtmögliche Masse¹⁴², sondern die größtmögliche Verflechtung von bedeutungsvollen Singularitäten abstellt. Während der Kapitalismus letztlich Heterogenität, Kantigkeit, Widersprüchlichkeit und Widerstreben gegen das allgemeine Prinzip des Konsums nur durch die Hintertür akzeptiert, indem nämlich, wie

140 Die Hoffnung, dass mit dem gegenwärtigen Zustand die volle Entfaltung des Kapitalismus erreicht ist, sei hier ausgesprochen, auch wenn sie unwahrscheinlich erscheint. „*Der Ort an dem wir leben ist, im Vergleich zu dem, der kommt, ein Kaff*“ (Die Sterne, *Ich variere meinen Rhythmus*, 1999)

141 Falls ihr die Ehre der privilegierten Aufmerksamkeit einer echten, aufrechten Gegnerschaft zuteil werden und sie nicht weiterhin als eine tolerierte, wenig bekannte Subkultur existieren sollte.

142 Die Masse als ein Begriff, der alle relevanten Eigenschaften, alle tieferen Wahrnehmungen, Gefühle, Ideen und letztlich alles, was einen Menschen ausmachen kann, auf eine rein materielle, quantitative

bereits in der Dialektik der Aufklärung¹⁴³ heraus-gearbeitet, diesen Momenten und Qualitäten ihr wie auch immer revolutionäres Potenzial genommen wird und sie als lediglich andere Spielart einer „Selbstverwirklichung“ im Sinne des Systems neu bewertet werden, ist die positive oder negative Relation zu einer imaginierten Allgemeinheit für die Neue Musik schlechterdings keine Kategorie. Es ist die Eigengesetzlichkeit, die innere Logik der Werke alleine, die für ihre Erscheinungsweise verantwortlich ist. Wenn auch die musikalische Tradition, der „vorsemantisierte Hintergrund“ aus zahlreichen Gründen nicht wegzudenken ist, setzt jedes Moment in einem Werk Neuer Musik sich selbst nicht in ein ablehnendes oder zustimmendes Verhältnis zur Tradition, sondern meint vor allem sich selbst, als Teil einer eigens etablierten Verweisstruktur ebenso wie als aus der Tradition hervorgehendes Element.¹⁴⁴

3.6.2 Freiheit / Verantwortung

Wenn dagegen die kulturell akquirierte, erlernte oder schlichtweg aus dem mehrheitlichen Verhalten abgeleitete Bewertungslogik als Argument für oder gegen ein bestimmtes Werk, eine bestimmte Klanglichkeit ins Treffen geführt wird, so ist damit implizit eine Lanze gebrochen für den *status quo*, für den Durchschnitt aller Werte als Ideal der größeren Zahl, für eine Musik, die letzten Endes die Welt wie sie ist als bereits Bestmögliche fasslich macht. Eine Bewertung von außen, die das Werk als spröde, schwer verständlich oder unschön konnotiert, verkennt einerseits den innersten Anspruch nach Freiheit und Raum für das unumschränkte Soseindürfen und appelliert

Fassung reduziert. Die Nivellierung, die sich in solcher Begrifflichkeit ausdrückt, ist spiegelbildlich zur Gewalttätigkeit gegenüber anderen Menschen, der Natur, sich selbst.

143 Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung*, 2003, Frankfurt a. Main : Fischer, darin vor allem der vierte Essay mit dem Titel *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, in der mir vorliegenden Ausgabe S. 128 ff.

144 Dabei ist der Faktor der Reverenz an die Tradition, die Wahrnehmung aller klanglichen Aktionen als Verweise auf bereits Geschriebenes, nicht immer von wesentlicher Bedeutung sondern bedeutet häufig schlicht den Kontext, in dem wir uns bewegen. Als analytische Kategorie semantischer Relationen, wie etwa in der Musik von Clemens Gadenstätter, oder als expressives Residuum, eines Reservoirs an Bedeutung, auf das man anspielungsreich zurückgreift, wie beispielsweise bei Mark André, oder aber als idealerweise emphatisch neu zu (be)wertende Tatsache wie bei etwa bei Mathias Spahlinger, um nur einige mögliche Vorgehensweisen zu nennen, ist allerdings jeweils nie die Affirmation oder aber Negation der wesentliche Punkt. Musik vollzieht sich nicht, wie bereits erwähnt, im luftleeren Raum, sondern ist immer geschichtlich verwiesen, geschichtlich verankert. Die eigene Setzung aber, der souveräne Umfang mit den eigenen Kontexten, aus eigenem Interesse und eigenem Antrieb heraus, bedeutet in jeder Instanz einen Zugewinn an Freiheit.

ex negativo, wie auch immer unbewusst, an eine sozial kohäsive, und damit will gesagt sein: auch bis zu einem gewissen Grad repressive Funktion von Musik. Darin liegt die Furcht vor einer Freiheit, deren Rechtfertigung und normativer Kompass nur in sich selbst zu finden ist, ebenso wie das lange erlernte Bewusstsein, eine Norm werde schon richtig sein, denn immerhin ist sie ja Norm. Es ist solchermaßen auch nicht zu viel gesagt, wenn man den mit Marginalisierung und relativer Bedeutungslosigkeit erkaufte Gestaltungsspielraum, der Neuer Musik zur Verfügung steht, als wie auch immer fahlen Widerschein der potenziell durch uns alle und in jedem Moment emphatisch gestaltbaren Momente des Zusammenlebens, der Umwelt, der Wirklichkeit betrachtet.

Deutlich tritt hierin nochmals die unterschiedliche Lagerung des Utopischen in älterer und Neuer Musik hervor. Es ist einsichtig, dass die in der Ermangelung eines verbindlichen Kontextes liegende Freiheit und die diesem Umstand innewohnende utopische Qualität von gänzlich anderer Natur sind als die gleichsam minimalen revolutionären Gesten, wie sie unter den Auspizien des tonalen Systems nur möglich waren. Im früheren Zusammenhang war Utopie nur in mehrfacher und komplexer Vermittlung ausgesprochen und meinte einen unwahrscheinlichen, sowohl hinsichtlich der Möglichkeit seiner bewussten Erfassung durch das komponierende Individuum als auch bezüglich der Chancen seiner Umsetzung in der Wirklichkeit sehr fernen Horizont. Die, wie Mannheim forderte, „*seinsprengende Kraft*“¹⁴⁵ solcher Utopie war letztlich von zäher, langwieriger Natur und in den Einzelmomenten gar nicht abzuschätzen. In der Musik der Gegenwart dagegen ist die grundsätzliche Freiheit des oder der Schreibenden relativ gesehen „verwirklicht“ und steht ihrerseits damit in mehrfacher Weise im Gegensatz zu der Unfreiheit in der Wirklichkeit. Die Freiheit der Relationen in Neuer Musik *bedeutet* (denn sie entspricht nicht, sie bewirkt nicht) die Negation der unfreien Wirklichkeit, sie verweist auf die Möglichkeit eines, wie es in anarchistischer Terminologie einst hieß, „freiwilligen Zusammenschlusses freier Menschen“¹⁴⁶. Die Klänge und Aktionen sind nicht bereits vor allem Anfang definiert, eingeordnet und

145 Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie*, IV. Kapitel, „Das utopische Bewußtsein“, S. 169, 8. Auflage, 1995, Frankfurt am Main: Klostermann, „Nur jene „wirklichkeitstranszendente“ Orientierung soll von uns als eine utopische angesprochen werden, die, in das Handeln übergehend, die jeweils bestehende Seinsordnung zugleich teilweise oder ganz sprengt.“

146 Siehe etwa Goldman, Emma, *Der Anarchismus und seine wirkliche Bedeutung*, 1911, erschienen in: dies. *Anarchism and other essays*, Aus dem Amerikanischen ins Deutsche übertragen von einem Übersetzer(innen)kollektiv., 1983, Berlin: Libertad Verlag

strukturiert, sondern bilden in jeder Instanz Neuer Musik jeweils neue Korrelationen. So ist selbst in der durchaus limitierten und nicht alle Möglichkeiten ihrer selbst erschöpfenden Form der Neuen Musik wie sie uns heute darstellt dennoch eine utopische Möglichkeit verkörpert. Diese folgt aus den idealtypischen Prämissen der Neuen Musik ebenso wie aus ihrer relativen Situation in der Gesellschaft und fasst Werke neuer Musik und ihre Aufführungen gleichsam als Leuchtfeuer der Kontingenz im Sinne der besseren und wahrhaftigeren Existenz.

3.6.3 Bild / Abbild

In Werken Neuer Musik spricht sich das Vertrauen auf die bessere zukünftige Gesellschaft allerdings auch insofern aus, als sie den Menschen und seine apperzeptiven und sensorischen Fähigkeiten in differenzierter, subtiler, vielschichtiger und stets kunstvoller Weise ansprechen. Mehr als das, ist in solcher Ansprache (solchem Anspruch) auch das komplementäre Bild des Menschen, der wirklich so ist und wirklich über solche Kapazitäten verfügt, geborgen. Der Mensch als Konsument, wie er anderswo oft gefasst wird, dessen fiktionales Hauptcharakteristikum seine möglichst nahe zum markstrategisch erdachten Medianwert konvergierende Anspruchslosigkeit ist, gebietet demgegenüber über ein deutlich verringertes Arsenal an Wahrnehmungen. In jeder Beziehung sind seine Möglichkeiten reduziert. Seine kognitiven Fähigkeiten treten nicht in Erscheinung, da die gehörten Klänge und Tonverbindungen altbekannt sind, ihre Struktur vorhersagbar, ihr Ausmaß an Definition und Charakter gerade ausreichend, um als Ohrwurm im Kopf verbleiben zu können. Die „emotionale Qualität“ der Musik ist, wo nicht ausschließlich unverbindliche, mehr der textlichen Einprägsamkeit geschuldete Emotionssurrogate geliefert werden, von überwiegend irreleitendem, die Menschen in einer Fiktion von Emotionalität wiegendem Charakter. An keiner Stelle ist gefragt, ob die geäußerte Emotion irgend einer jemals realen Gefühlslage entspricht, denn das hyperbolische Drama fungiert gleichermaßen als Katalysator einer auch in dieser Hinsicht repressiven Gegenwart wie es andererseits darum die Menschen der Erträglichkeit des schlechten Daseins versichert, sie gleichsam bei der Stange hält. Nicht von ungefähr sind die relativen Lautstärken der populärmusikalischen Veröffentlichungen ebenso wie das mittlere Volumen der

Werbungen im Fernsehen und im Radio seit mehreren Jahrzehnten andauernd gestiegen¹⁴⁷, und auch nicht von ungefähr nähern sich die Klangqualitäten von popmusikalischen Produktionen des Mainstreams, Blockbustern im Kino und Radio- und Fernsehwerbungen bis hin zur Beschallung im Supermarkt immer mehr an. Sie, wie der vorgestellte Mensch im Durchschnitt, konvergieren auf eine möglichst unterschiedslose, funktional definierte Erscheinung hin. Ihre Permanenz ist nicht „bloß“ energierend und unangenehm, sondern stellt einen wesentlichen Aspekt der Gesamtstruktur dar, deren Antrieb die von allen ungefragt und unhinterfragt mitgetragene Ratio des kapitalistischen Systems ist. Sie, wie andere Elemente des kapitalistischen Systems auch, sind Produkte einer beschädigten Welt und spiegeln uns als Beschädigte wider.

Demgegenüber ließe sich sagen, dass in Werken Neuer Musik, wenngleich immer noch in der medierten Weise eines Vortrages, das Bild eines vollständigen, unbeschädigten Menschen angelegt ist. Neben der grundsätzlichen Tatsache ihrer Vielschichtigkeit, die ihre Adressaten auch vielschichtig sehen möchte, spiegelt sich etwa in der Subtilität und Variabilität ihrer Dramaturgien die Differenz in jedem Individuum wider, die letztlich auch simple Tatsache, dass jede kollektive Identität alleine darum schon keine mehr ist. In der feinen Abstufung der Vorgänge, der Spieltechniken und der klanglichen Differenzierung ist nicht nur die Zerbrechlichkeit und Verschlungenheit des Menschen wie ihn die Neue Musik sehen möchte ausgedrückt, sondern auch der Raum für eine nicht-hierarchische, nicht in Kategorien von Zuhandensein oder Verwertbarkeit gerasterte Welthaltung. Die tiefe Menschlichkeit, die etwa in einem komplexen spieltechnischen Vorgang verborgen liegt, die notwendige enge Verbindung von Instrument und ausübender Person, wendet sich symbolisch gegen die gesellschaftliche Entfremdung. Darin ist, bei aller Technizität und hoher Anforderung der Abläufe, dennoch eine verloren gegangene Einheit zwischen Mensch und Werkzeug aufgehoben, und dies umso mehr, als dieser Vorgang auf der Höhe der Zeit, für Menschen der Zeit und ohne Nostalgie geschieht. Anders als beispielsweise im Falle einer barocken Solosuite geschieht das Wesentliche des Vorgangs nicht als Rekapitulation einer vergangenen Wirklichkeit, als Wiederaneignung, sondern als Repräsentation der Gegenwart, letztlich als in der Darbietung verkörperte geteilte Realität. Die im

147 siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Loudness_war, zuletzt abgerufen am 10.04.2019

Spielvorgang enthaltene Verdichtung beschwört im ersteren Fall ein Vergangenes herauf und idealisiert es gleichermaßen¹⁴⁸. Im anderen Fall wird demgegenüber ein Teil der Gegenwart, des Hier und Jetzt in all seiner Widersprüchlichkeit und Gebrochenheit dargestellt, und obgleich das Symbol des spielenden Menschen versöhnlich sein könnte, zeigt das Resultat der Spieltechnik, das Detail eines etwa gebrochenen, aufgerauten oder supprimierten Klages deutlich die Spur des Bruches. Die Kategorie der Versöhnung verliert solcherart ihren angestammten Sinn, denn Versöhnung meint nicht mehr, sich von einer Extremposition wieder in den Schoß der Gesellschaft zurückzubewegen, sondern verweist auf die Notwendigkeit, sich der Entfremdung und der Kluft zu stellen. Ein solcherart formuliertes Werk bindet die Zuhörenden in der einer bitteren Medizin gleichenden Erkenntnis, entbindet sie vom ständigen Zwang, die Gegenwart akklamieren zu müssen und setzt sie in den Zustand ihrer Freiheit.

3.6.4 Rand / Mitte

Der formulierte Anspruch nach Eigengesetzlichkeit alleine erscheint unter den gegenwärtigen Bedingungen bereits als Utopie, denn dies Beharren auf dem So-sein-müssen der Werke, die dauerhafte Identität mit sich selbst, bedeutet gegenüber dem Warencharakter, dessen innerstes Wesen die Austauschbarkeit ist, schon einen manifesten Gegenentwurf. Nicht nur die Botschaft allerdings der Irreduzibilität der Werke verweist auf die Utopie, sondern auch jene der potenziellen, verheißungsvollen Ganzheit der Hörer und Hörerinnen. Im Zusammenspiel aber mit der so nicht heilenden, so doch zeitweilig Linderung verschaffenden Zeichnung und Spiegelung der Gegenwart gegen den Willen ihrer Ideologie, als zutiefst widersprüchliche, von Bruchlinien

148 Dies geschieht vermutlich nicht immer und zwangsläufig, ist aber unter den gegebenen Verhältnissen doch mit einer nahezu zwangsläufigen Dynamik verbunden, die man das „Auratische“ des Kunstwerks genannt hat. Wir sind prädisponiert, einem althergebrachten Werk Vertrauen entgegenzubringen, oder anders sind wir zu wenig disponiert, zu weit vom lebendigen Umgang mit dem jeweiligen Werk entfernt, um ihm mit Abstand oder kritischem Blick zu begegnen. Nicht zu unterschätzen ist darin sicher auch die gelernte Erwartungshaltung, sich von einem Musikstück „transportieren“ zu lassen, sich entlang des Hörens séancehaft in einen risikolosen Raum zu begeben. Da dies als angenehm empfunden wird, weil es für einen Moment Entspannung, Entfernung vom Alltag liefert, ist unser Vermögen, der Musik mit Distanz zu begegnen, noch weiter geschwächt. So ist die aktive, kritische und am Gehörten lebhaft Anteil nehmende Hörweise von Musik auch nicht diejenige, die von den meisten Menschen als erste Variante genannt wird, ist der Begriff eines „hörenden Nachvollzugs“ eigentlich schon ein Ausweis für akademische Spezialisierung.

durchzogene und gewalttätige Epoche, schafft die Neue Musik in ihren besten Momenten nicht nur den Entwurf eines Traumes, sondern bannt auch die Chimären, die diesen verunmöglichen. Dies umso mehr und umso kraftvoller, als jedes Werk Neuer Musik, gerade weil es seine Voraussetzungen jeweils neu suchen muss, immer im mehr oder minder harten Durchgang durch die Gegenwart entsteht. Ob als Brennspiegel, als Schleuse, als Nadelöhr oder als Membran, ist das Werk, egal ob bewusst oder unbewusst, egal ob intendiert oder nicht, immer in ein dialektisches Verhältnis zur Wirklichkeit gesetzt. Darin deutlich von der früheren Konzeption unterschieden, die den Ansatzpunkt eines neuen Werkes in eine bereits existierende Form, eine bereits existierende Konvention und ein bereits existierendes Gerüst aus Musik nach vorn verlegt, muss die Neue Musik ihren Ansatzpunkt in der Wirklichkeit als Gesamte suchen und ist solcherart zur Weltrezeption ebenso gezwungen wie es ihr unmöglich ist, die Welt aus den Werken herauszuhalten, herauszuschreiben.¹⁴⁹ Jedes Werk Neuer Musik ist auf diese Weise ein Kristallisationspunkt unserer Gegenwart, eine Verdichtung. Während dies auf andere beispielsweise eben popmusikalische Erzeugnisse ganz desgleichen zutrifft, sind diese durch die in ihrem Feld wirksamen Konventionen, durch die Nähe des Geldes, durch ihren anders gelagerten Anspruch zu einer kritischen Replikation nicht fähig. Der Neuen Musik ist der Bruch andererseits gleichsam mit ihrer eigenen „Erbsubstanz“ eingeschrieben, sie existiert aus ihm heraus und arbeitet sich an ihm ab. Es gibt in diesem Sinn keine wirklich affirmative Neue Musik¹⁵⁰, denn mit jeder Annäherung an die Bedingungen des übergeordneten gesellschaftlichen Kontextes, jedem Versuch, durch Anpassung daran Terrain zu gewinnen, büßt die Neue Musik ein Stück ihrer Identität ein.¹⁵¹ Darin aber liegt, für den

149 Selbstverständlich kann diese letztlich rein logische Tatsache unterschiedlichen Charakter annehmen. Eine völlig um Abstraktion bemühte Position, wie sie etwa der Serialismus vertreten hat, ist in diesem Licht natürlich ebenso stark an die Rezeption der Welt geknüpft und nimmt einen dialektischen Sinn an. Andere, sich weniger deutlich für oder gegen einen Weltbezug aussprechende Positionen tun dies ebenso, wobei gesagt werden muss, dass die bewusste Entscheidung an sich für diesen Aspekt keine wesentliche Kategorie ist. Man kann auch sagen, sie ist der eigentlichen Bedeutung dieser Bemerkung eher entgegen gestellt, denn die Frage ist eigentlich nicht, ob Weltbezug stattfindet, sondern nur, welche dialektische Position dieser einnimmt. Auf diese Ebene gebracht, bildet die Idee einer erneut engen systematischen Bedingungen unterliegenden Musik einen fast ironischen Nachhall zu der exzessiven und brutalen Herrschaft des nationalsozialistischen Unrechtsstaates.

150 Oder keine affirmative Neue Musik, die wirklich Neue Musik ist. Dazu – bei aller Kritikwürdigkeit der durchwegs apodiktischen Darstellungsweise (vgl. „Falsches musikalisches Bewußtsein [sic], S. 16) – dennoch Adorno, Theodor W., *Philosophie der Neuen Musik*, 2003, Frankfurt am Main : Suhrkamp

151 Dies ist relativ prägnant an einem gleichsam als „Zwillingsstudie“ zu betrachtendem Vergleich

gegenwärtigen Punkt in der Zeit, gleichermaßen die Utopie der Neuen Musik in nochmals konzentrierter Form. Nicht nur repräsentiert die Neue Musik eine Art gesellschaftlicher Außenseite, sondern sie verweist auch, in jedem ihrer Teilmomente ebenso gut wie in ihrer Gesamtheit, auf die Möglichkeit, den Wert und die Relevanz eines Daseins abseits der Verwertungslogik. In dieser impliziten Kritik, der existenziellen Notwendigkeit der Neuen Musik, so und nur so¹⁵² zu sein, drückt sich neben allen anderen Aspekten des Utopischen in Neuer Musik ihr, wenn man so möchte, wesenhaft Utopisches aus. Damit ist auch die Wahrheit ausgesprochen, dass jede kapitalistisch vermittelte Vergesellschaftung reduktiv und darum bereits Gewalt ist, und dass das wirkliche Glück nur fernab von einem Aufgehen in der Masse, im Zusammenleben von ihrer selbst vollends bewussten Individuen liegen kann.

3.6.5 Idealität / Realität

Diese allgemeinen Betrachtungen abschließend, sei noch ein Wort der Vorsicht hinzugefügt. Wir sprachen von Neuer Musik als idealtypischer Fassung ihrer selbst, von einer Form, wie sie keineswegs immer vorzufinden ist. Die Neue Musik als Idee, als Prinzip, kann wohl eine Idealität genannt werden, ihre Motivationen und Antriebe als utopische bezeichnet. Als gelebte Praxis, in der sie ständig im intensiven Kontakt mit der trotz allem nährenden kapitalistischen Umwelt steht, ist ihr solche gleichsam als Reinheit zu erfassende Qualität nicht immer gegeben. An vielen Punkten sickert oder strömt bisweilen die Marktlogik in die Kreise der Neuen Musik hinein, existieren Wettbewerbe, ein Markt für Meisterklassen, die ganze internationale Festivalarchitektur und die gesamtgesellschaftliche Verhältnisse annähernd buchstäblich kopierende

zwischen der Musik von Steve Reich und jener von Philip Glass zu zeigen. Während Reich immer den innermusikalischen Vorgängen und ihrer Logik verpflichtet blieb, ja sich daran vor allem sein Interesse manifestierte und die Werke somit ihre Hermetik, bei allen Zugeständnissen, die die Tonsprache und Ästhetik der Minimal Music bereits gemacht hat, dennoch bis zuletzt beibehalten, ist Philip Glass in seiner Laufbahn von ebenjenem Interesse, das ihn am Anfang in ähnlicher Weise bewegt haben mag, zugunsten einer Simplifizierung und Nivellierung, einer Ausrichtung am Zuspruch der Menge, dem Mainstream abgekommen. Seine Werke sind folglich weniger von einer stringenter inneren Logik, sondern von einem Willen zur Gefälligkeit, zum Durchschnitt aller möglichen Parameter, zur Eigenschaftslosigkeit bestimmt.

152 Damit ist nicht einer alleinigen richtigen Spielart der Neuen Musik das Wort geredet, sondern die Spannung formuliert, die zwischen der jeweils eigenen inneren Logik der Werke, egal worin sich diese konstituiert, und den Bedingungen des Publikumserfolgs auf breiter Basis vorherrscht und der nachzugeben zwangsläufig in einer wesentlichen Deprivation des Kunstwerkes resultiert.

Struktur aus Mächtigen, ihren Claqueuren und Adlaten und ihren Protégé(e)s. Das Bewusstsein um die vielfache Prekarität und Falschheit solcher Einrichtungen gegenüber der gleichsam „ontologischen“ Marginalität der Neuen Musik ist um den Preis der relativen gesellschaftlichen Anschlussfähigkeit kaum gegeben. Dass solcherart eine „Kultur der Neuen Musik“ entstanden ist, die sich in nur geringfügiger Weise von der gesellschaftlichen Logik insgesamt unterscheidet, ist einsichtig. Während die besten Werke selbst niemals auf ihren Schöpfer als genialischem Geist verweisen, werden allort Komponisten und Komponistinnen ausgewählt, zu höheren Weihen empfohlen, als besondere präsentiert. Die Reproduktion des gesellschaftlichen Antagonismus im Bereich der Neuen Musik widerspricht letztlich ihren utopischen Potenzialen und unterläuft ihr Projekt¹⁵³. Auf einem anderen Blatt steht allerdings, wie bereits erwähnt, die Gebundenheit der Neuen Musik an Möglichkeiten ihrer Sichtbarmachung und Präsentation. Wenngleich die letztgültige Antwort auf den hierin liegenden Widerspruch wahrscheinlich entweder in der fortlaufenden Schaffung, Kultivierung und Sicherung von anderen, im Sinne Michel Foucaults als Heterotopien¹⁵⁴ zu fassenden Räumen zu suchen ist oder aber in einer anderen, auf der Bildung von bedeutungsvollen Verbindungen abseits des Betriebes basierenden Praxis resultiert, so ist die Möglichkeit auch gleichsam im Inneren der Gesellschaft Werke Neuer Musik zu realisieren, darob nicht gering zu schätzen. Wie weiter oben erwähnt, fungieren solche Werke, auch in der Verkettung mit Mechanismen der Unfreiheit, auch in Zusammenhang mit einem der in ihnen aufgehobenen Wahrheit zuwiderlaufenden System, dennoch in Relation zum Gesamtkontext als hoffnungsvolle Residuen der

153 Insofern sich, angesichts der Pluralität der Ansätze seit der Entstehung der Neuen Musik und angesichts der zahlreichen Verwicklungen und Überformungen des kompositorischen Denkens im Sinne Neuer Musik im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts überhaupt so etwas wie ein einheitliches Projekt ausmachen ließe, ich würde behaupten, nur in der hier angeschnittenen metatheoretischen Betrachtung.

154 Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, 2013, Frankfurt am Main : Suhrkamp. Foucault fasst die Heterotopie als Ort anderer Gesetzmäßigkeiten innerhalb einer gegebenen Sozietät auf, als gleichsam innerweltlich „lokalisierte Utopien“, siehe z.B. S. 9ff. *„Dennoch glaube ich, dass es – in allen Gesellschaften – Utopien gibt, die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt. Wahrscheinlich schneidet jede menschliche Gruppe aus dem Raum, den sie besetzt hält, in die sie wirklich lebt und arbeitet, utopische Orte aus und aus der Zeit, in der sie ihre Aktivitäten entwickelt, uchronische Augenblicke.“* und weiter unten S. 11 *„Ich träume nun von einer Wissenschaft [...] deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforschte nicht die Utopien, denn wir sollten diese Bezeichnung nur Dingen vorbehalten, die tatsächlich keinen Ort haben, sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume.“*

Utopie. Es gilt allerdings für Komponisten und Komponistinnen nach meinem Dafürhalten an jedem Punkt, sich des ideologischen Charakters der Verführungen durch Wettbewerbe, Preise und dergleichen ebenso bewusst zu bleiben wie den Abstand der Werke, ihrer Eigengesetzlichkeit und ihrer Eigenschaften als Monumente ihrer selbst zur generellen kulturellen Praxis und dem, was als gesellschaftliche Leitbilder gesehen wird, jeweils sehr aufmerksam im Auge zu behalten.

3.7 Utopie in der Neuen Musik: Fallbeispiele

Den hier dargelegten allgemeinen Überlegungen möchte ich abschließend und bevor ich zu den Folgerungen meiner eigenen Arbeit fortschreite einige Fallbeispiele kompositorischer Praxis beistellen, in der, jeweils unterschiedlich und zumeist nicht als explizit gemachtes Programm, Utopie verhandelt, Utopie anvisiert wird. Wie bereits erwähnt, sollen es der Fallbeispiele drei sein, nämlich Werke und Werkkomplexe von Mathias Spahlinger, Peter Ablinger und Trevor Wishart, die hier in den Blick genommen werden. Diese verstehen sich einerseits im Verhältnis zum vorherigen Abschnitt nicht als Probe aufs Exempel, sondern vielmehr als Ausdifferenzierungen und, wenn man so möchte, weitergehende Interpretationen der zuvor allgemein formulierten Linien. Für sich genommen wollen die Fallbeispiele andererseits aber nicht erschöpfende und letztgültige Analysen der besprochenen kompositorischen Ansätze sein – dafür wäre, neben anderen wichtigen Aspekten, die gegen so ein Unterfangen sprechen, hier nicht der richtige Platz – sondern die ihnen zugrunde liegende Absicht ist es, zum einen konkrete Antworten auf die Frage zu liefern, was Utopie in der Neuen Musik heißen kann. Sie sind gewissermaßen Vignetten möglicher Utopiekonzeptionen, möglicher Erscheinungsformen des Utopischen in Neuer Musik. Die drei gewählten Komponisten repräsentieren hierbei drei verhältnismäßig klar abzugrenzende grundsätzliche Zugänge und sind somit gut geeignet, eine gewisse Variationsbreite solcher Möglichkeiten herauszuarbeiten. Ihre Auswahl ist allerdings nicht aufgrund der ihnen angeblich innewohnenden herausragend und singulär utopischen Qualität erfolgt, die sie etwa von verschiedenen Kollegen und Kolleginnen abheben würde – dies würde ich geradewegs negieren und ins Treffen führen wollen, dass es zahlreiche andere mögliche Zusammenhänge der Betrachtung im Feld Neuer Musik gäbe. Vielmehr habe

ich sie einerseits aufgrund der jeweils sehr spezifischen Ausrichtung ihrer kompositorischen Arbeit, in der verhältnismäßig klar Merkmale möglicher Utopien in Neuer Musik sichtbar werden, und andererseits aufgrund der Resonanz, die ich zwischen ihren und meinen Ansätzen vermute.¹⁵⁵

Während Mathias Spahlinger wohl der am prägnantesten politische Komponist der Trias ist und sich seine kompositorische Arbeit fast immer in einem dialektischen Verhältnis zur sie umgebenden Wirklichkeit vollzieht, ja sich auch an ihren (auch: innermusikalischen) Aporien abarbeitet, ist Peter Ablinger demgegenüber ein Paradebeispiel für einen freischwebenden, möglicherweise nicht im engeren Sinn politischen, aber stets kritischen Geist. Er, potenziell die ganze Welt als Objekt seiner gleichsam poetisch-analytischen Durchdringung betrachtend, ist vorrangig am möglichen Erkenntnisgewinn seiner Aktivität interessiert, aus der folgerichtig auch sehr unterschiedliche, auch unterschiedlich der Kategorisierung als „Werk“ entsprechende Ergebnisse hervorgehen. Trevor Wishart schließlich hat alleine aufgrund seiner mehrheitlich im Bereich der elektroakustischen Musik verorteten Tätigkeit einen anderen Zugang. Wie viele seiner Kollegen und Kolleginnen in diesem Feld ist auch er eminent an Fragen der Formbildung, des kompositorischen Materials und der Morphologie elektroakustischer Musik interessiert. Bemerkenswert ist daran allerdings nicht nur die Akribie und Eigenständigkeit seiner Theoriebildung, sondern vielmehr auch die daraus gezogene kompositorische Konsequenz. Es ist letztlich nicht davon auszugehen, dass die drei hier betrachteten Komponisten einer Zuschreibung als „Utopisten“ - was ich allerdings in dieser durchaus auch pejorativ zugespitzten Formulierung auch nicht täte – zustimmen würden. Es ist allerdings zum einen nicht unwahrscheinlich, dass sie den Gedanken eines engen Zusammenhanges von Utopie und Neuer Musik nachvollziehen oder auch teilen, und zum anderen nicht unmöglich, dass sie die ihnen hier zugeschriebenen utopischen Aspekte akzeptieren würden. Dabei leuchtet ein, dass es vermessen wäre, auch in der wohl gebotenen Kürze der

¹⁵⁵ Zugegebenermaßen wäre es im Sinne einer Dialektik auch sinnvoll gewesen, sich bewusst zu befremden, den „größtmöglichen“ Abstand zur eigenen Position dennoch als utopischen zu interpretieren. Neben der einfachen Tatsache, dass das hier umgrenzte Feld einer Utopie der Neuen Musik ohnedies auch so schon groß genug ist, ist dem auch mit gewissem Recht entgegen zu halten, dass die Aneignung eines kategorial Fremden nicht immer dessen bestmögliches Verständnis zutage fördert. Missverständnisse, soviel ist klar, können auch produktiv sein, aber auch wenn man sich etwa fragt, worin die Utopie der harmonieseligen Musik Arvo Pärts bestünde oder auch jene der Werke Thomas Adès, so ist aus dem bisher hier Verhandelten völlig klar, dass der Erkenntnisgewinn vermutlich marginal sein wird, befinden sich beide Komponisten doch – darin alleine „antiutopisch“ - in gleichsam bestem Einverständnis mit den Verhältnissen der Wirklichkeit.

nachfolgenden Überlegungen, für das hier gezeichnete Bild Vollständigkeit der Darstellung in Anspruch zu nehmen. Die folgenden Betrachtungen wollen Spahlinger, Ablinger und Wishart dementsprechend auch nicht auf die Utopie und nur die Utopie festnageln, sondern versuchen anhand einiger Gedanken Momente ihrer kompositorischen Praxis zu erfassen, die utopisch genannt werden könnten. Die Frage nach der exakten Beschaffenheit, der Herstellung oder der Herkunft des jeweilig als utopisch erfassten Teilmoments muss in dieser Betrachtung meist hintangestellt werden, da es hier letztlich nicht um einen detailreichen Katalog, sondern um die Erfassung eines Prinzips geht. Insofern allerdings eine etwas genauere Betrachtung Wertvolles zutage fördern könnte, wird diese, soweit der Rahmen dieser Arbeit es zulässt, durchgeführt werden.

3.7.1 Mathias Spahlinger

Wie bereits erwähnt, kann Mathias Spahlinger als ein deutlich politisch orientierter Komponist gelten. Seine Arbeit ist in vielen Parametern und ihren Folgerungen der historischen Avantgarde und ihrem Gedankengut verpflichtet, sie ist, wenn sie auch niemals in einen direkten Aktionismus, einer offene Provokation mündet, so dennoch an jedem Punkt und unbeirrt humanistisch und aufklärerisch zu verstehen. Diese Grundhaltung drückt sich in Befragungen des Mediums Musik im engeren Sinn ebenso aus, wie in einer wiederkehrenden Befassung mit direkt politischen Themen wie etwa der Befreiung von Unterdrückung (*música impura*, 1983, *apo do*, 1982), dem Abgleiten einer Landes in die Diktatur (*el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende*, 1973/1980) oder auch den gewalttätigen Widersprüchen des kapitalistischen Systems insgesamt (*in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten*, 1985). Allerdings muss betont werden, dass das in den hier genannten Werken vielleicht konzentrierter auftretende, direkter wahrnehmbare Selbstverständnis Mathias Spahlingers als politischem Menschen in letztlich all seinen Aktivitäten zum Ausdruck kommt - in seiner Musik wie in seinen theoretischen Schriften, seinen sonstigen Wortmeldungen und Briefen wie auch etwa in der Tatsache der Ablehnung einer Förderung eines Stückes durch die Ernst von Siemens-Musikstiftung.¹⁵⁶ Als politisch

¹⁵⁶ Es ging um das Stück *off* (1993/2011), das für das Festival usinesonore in der Schweiz als eine Art

linksstehender, dialektisch und philosophisch geschulter Denker erscheint als eine der wichtigen Grundprämissen seiner Tätigkeit die wechselseitige Verwiesenheit zwischen Einzelmoment und Gesamtheit, die unablässige Bezogenheit von Allgemeinheit und Teilaspekt auf einander, und solcherart ist natürlich auch nicht ein „politischer“ von „nicht politischen“ Gesichtspunkten zu trennen.¹⁵⁷

Zwei wesentliche Stränge seines im engeren Sinn kompositorischen Denkens sind für unseren Zusammenhang im besonderen Maße von Bedeutung. Einmal ist es ein Hang zur Systematisierung, zur Durchleuchtung eines gegebenen Spannungsfeldes hinsichtlich aller seiner Möglichkeiten, wie es sich in Werken wie *128 erfüllte Augenblicke. systematisch geordnet, variabel zu spielen* (1976), *vier stücke* (1975), *extension* (1979-80), *passage / paysage* (1989/90), *gegen unendlich* (1995), *farben der frühe* (2005) oder auch *entfernte ergänzung* (2012) ausdrückt. Diese Tendenz ist im wesentlichen innerästhetisch zu verorten, bricht sich aber immer dialektisch gegen die Wirklichkeit und ist intentional niemals als „absolute Musik“ zu verstehen. Vielmehr stellt jedes dieser Werk, in seiner Eigenschaft als je selbstständige innermusikalische Kosmogonie, als rationelles System innerhalb einer irrationalen Wirklichkeit, einen kritischen Kommentar zu dieser dar. Dies resultiert in einer bei aller Systematisierung dennoch stets gegen die eigene Umgebung gleichsam „offenen“ Kompositionsweise, der das System als Setzung in jedem Moment gleichermaßen durchsichtig wie für das Eindringen einer größeren Objektivität durchlässig bleibt. Solchermaßen sind die Werke Mathias Spahlingers in mehrfacher Hinsicht kommunizierende Zusammenhänge, die sich nicht selbst genügen, sondern fast als Katalysatoren anderer gesellschaftlicher Tatsachen gelten können. Das gesetzte System, sei es eine einfache Darstellung

Neukomposition erweitert wurde (siehe etwa den Werkkommentar auf Mathias Spahlingers Website). Das Honorar für diese Arbeit hätte von der Ernst von Siemens-Musikstiftung bezahlt werden sollen, dies lehnte Spahlinger ab. In seiner Tendenz, die Dinge von Grund auf durchdenken zu wollen, schloss er, auch davor bereits ein prononcierter Kritiker der privaten Kulturfinanzierung aus der damaligen Situation, in weiterer Folge gar keine privaten Förderungen seiner Musik mehr anzunehmen. Seine Begründung zur Ablehnung des Honorars gab er in einem offenen Brief, dieser ist unter anderem hier nachzulesen: <https://www.nmz.de/online/direkter-angriff-auf-meine-selbstachtung-matthias-spahlinger-lehnt-foerderung-durch-die-ernst>, zuletzt abgerufen am 12.04.2019. Die darauf folgende Kritik daran (siehe z.B. die polemische Zuspitzung Moritz Eggerts in seinem Bad Blog of Musick <https://blogs.nmz.de/badblog/2012/02/19/offener-brief-an-mathias-spahlinger/>, zuletzt abgerufen am 12.04.2019) verweist ebenso gut wie der von Spahlinger ins Treffen geführte Punkt auf die weiter oben in unserem Text angeschnittenen Schwierigkeiten und Aporien der Neuen Musik unter den Bedingungen des kapitalistischen Systems.

157 Vgl. dazu auch *Musik-Konzepte, Bd. 155, Mathias Spahlinger*, 2012, München, ed. text + kritik

möglicher Zustände einer gegebenen Konstellation aus Eigenschaften¹⁵⁸, sei es eine einmal in Gang gesetzte Logik, die dann, auf die Spitze getrieben, sich gegen sich selbst wendet¹⁵⁹, verweist immer, in der Tendenz zur Zuspitzung ebenso gut wie in der Formulierung polarer Oppositionen, auf reale Limitationen, reales Unrecht, letzten Endes auf die Tatsache der polaren Opposition von Macht und Ohnmacht. Dies geschieht im Aufriss der Werke, aber auch und im starken Sinn in der Auswahl des Materials, dessen Klanglichkeit wie dessen konsequenter Weiterführung bis hin zum kategorialen Überschlag, zur radikalen Transformation aufgrund der Bedingungen der aufgestellten systemischen Logik¹⁶⁰. Das unablässige Streben nach den möglichen

158 Wie in *128 erfüllte Augenblicke, systematisch geordnet, variabel zu spielen* für Stimme, Klarinette und Cello – jeder der 128 Momente ist eine „einzigartige“ Konstellation aus Punkten auf drei imaginären Achsen: die erste Achse verläuft entlang der *Anzahl der Töne* von „so wenig wie möglich“ bis „so viele wie möglich“, die zweite umfasst die *Tondauern* von längeren Werten zu kürzeren, die dritte schließlich beinhaltet die *Morphologie* des jeweiligen Klanges, ein Kontinuum von „bestimmten Tonhöhen“ zu „Geräuschen“. Die 128 Sätze des Stückes müssen nicht in ihrer Gesamtheit gespielt werden, ihre Abfolge ist auch nicht fixiert. Wie leicht ersichtlich ist, lässt sich diese gleichermaßen offene Form aus der Struktur ableiten, ja ist sogar ihre vollständige Konsequenz.

159 Wie etwa in *extension* für Violine und Klavier, das mit *passage / paysage* für großes Orchester und dem Werk *inter-mezzo* (1986) eine Trilogie bildet, deren gemeinsame Prämisse die Zersetzung einer Ordnung durch ihre eigene Gesetzmäßigkeit ist. Allen drei Stücken ist zudem die vergleichsweise lange Dauer gemein, in der sich dieses Prinzip entfaltet, der Prozess einer sich selbst abschaffenden Ordnung wird in langer Zeitspanne betrachtet. In *extension* beispielsweise wird der Einzelmoment nicht als relativ zu einem Zentrum oder einer implizit hierarchischen Struktur des Werkes verstanden, sondern bildet jeweils im emphatischen Sinne selber sein eigenes Zentrum, sollen solcherart, wie es im Werkkommentar heißt, „alle Gedanken gleich weit vom Mittelpunkt entfernt, sondern jeder Gedanke selbst Exposition und Durchführung zugleich sein“. Aus diesem Übermaß an Ordnung, dieser hyperbolischen Bezogenheit von allem auf alles, generiert das Stück über die Dauer von mehr als einer Stunde mehrere kategoriale Überschläge und gebiert eine ebenso verkettete wie in der schiereren Menge ihre möglichen Relationen freie, nach potenziell allen Seiten hin offene Form.

160 Hierfür sei das Werk *vier Stücke*, für Stimme, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier in besonderem Maße als Beispiel herangezogen. Während die Grundprämisse hinsichtlich der Form wiederum eine einfache parametrische Ordnung ist und jeder der vier kurzen Sätze eine geradlinige Zusammenziehung einiger dynamischer Parameter bildet – relative Lautstärke (*crescendo / decrescendo* über den Satzverlauf), relative Dichte (*Verdichtung / Entflechtung*) und wiederum die relativen Tondauern (längere / kürzere Werte) – werden diese Parameter stets von mehreren Seiten beleuchtet, weil die immanente Logik es „erfordert“. Eine lauter werdende Zunahme an Dichte mit langen Notenwerten (wie im 4. Satz des Werkes) kann somit, als Resultante der geringen Maximalanzahl der von den fünf Instrumenten gleichzeitig spielbaren Töne, nur in den kategorial anderen Zustand des lauten Rauschens umschlagen, wie es etwa durch den Überdruck der Saiten oder das Schrapen im tiefen Register des Klaviers hervorzubringen ist, ist schließlich das Rauschen die Summe aller möglichen Töne. Ein anderes Beispiel für solcherart in Spannung versetzte Zustände ließe sich im 1. Satz des Werkes finden, der eine Konstellation aus *länger* und *leiser* werdenden Tönen, die sich immer weiter entflechten gleichsam gegen sich selbst richtet, in dem die kürzeste Tondauer in einem *saltando / ricochet*-Klang respektive seinem Äquivalent, dem Entlangziehen eines Schraubenziehers an den umspannenen Saiten des Klaviers, verortet wird. Einerseits weist ein solcher Klang mehrere perkussive Anschläge auf und öffnet sofort den Raum für das Geräuschhafte. Andererseits aber ist er zugleich kurz und lang, da die Geste nicht mit isolierten Tönen auszuführen ist, sondern immer eine Kette an Anschlägen liefert. Allein dieses Detail erzeugt eine Vielfalt an möglichen Anschlüssen, verhandelt gleichsam die Instabilität der Begriffe, öffnet den Raum, und in solcher Denkweise vollzieht sich die immanente Dialektik der Spahlingerschen Werke.

Extremwerten, die Suche nach der Expression in dem und aus dem Gegensatz, das Verständnis eines musikalischen Ereignisses als Knotenpunkt verschiedener, auch stark divergierender Logiken stehen solcherart alle spiegelbildlich zu Elementen der Wirklichkeit. Der real existierende Antagonismus aller mit allen findet seine Entsprechung in den extremen Spannungswerten der Komposition, die Zuspitzung einer Polarität als wesenhafte befreit die Wirklichkeit von ihrem Schein. Die Extremwerte stecken den Raum des Menschen als Maß und Nenner aller Dinge ebenso ab wie sie auf seine mögliche Transzendenz verweisen. In solcher Arbeit wird die mentale Durchdringung und Kontrolle des Materials bis an den Punkt ihrer Übertreibung gebracht, fortgesponnen, bis diese ihre Relevanz ebenso wie ihre Berechtigung verliert, weil sie dem menschenmöglichen Zugriff, der Möglichkeit ihrer exakten Wiedergabe entzogen ist. An dieser Stelle aber tritt bei Spahlinger nicht die gleichsam hilflose und auch ihrerseits gewalttätige Insistenz auf das System als Selbstzweck, als gleichsam höherwertige Logik hervor, sondern wird der entstandene Bruch als beabsichtigter und konsequent aus den systemischen Grundbedingungen abgeleiteter affirmiert. Darin aber sind der Mensch und seine Ontologie positiv in den Fokus genommen, denn der jeweilige systematische Kontext, menschengemacht und darum fallibel, schlägt sich reflexiv in ein Versuchsfeld aller menschlichen Möglichkeit, einer möglichen Menschlichkeit um. Diese wird, als Entwurf ebenso wie in ihrer gegenwärtigen sogenannten *conditio humana* als zureichend, in sich selbst bedeutungsvoll und möglicherweise gerade aufgrund ihrer limitierten Seinsweise auch als schön gefasst, ist doch in solcher Konstellation die Zerbrechlichkeit, Fragilität und Hinfälligkeit des Menschen aufgehoben. So verweist der genannte Hang zum Systematischen nicht, wie man denken könnte, auf Naturbeherrschung als letztgültige Antwort des Humanen, auf die Souveränität des menschlichen Intellekts über die stumme Natur. Vielmehr wird das System, wie auch immer offen dessen Parameter angelegt sind, als Hypothese aufgestellt, als Testfeld an Konstellationen einer möglichen Genese von Musik entlang der Variationsbreite des Menschlichen. Wenngleich darin die Musik nicht gerade „nur“ die Funktion dieser Vermutung ist, so ist umgekehrt das klangliche Resultat dennoch stets mehr als „nur“ das Ergebnis eines parametrischen Planspiels. Extrinsische Überlegungen, menschliches Dasein und klangliche Disposition stehen bei Spahlinger in einem vielschichtigen, sich wechselseitig beeinflussenden Verhältnis, und in der Entfaltung solcher Dialektik vollzieht sich der eine wesenhafte Zug seiner Musik.

Der andere wesenhafte Zug, den wir hier ansprechen wollen, ist gewissermaßen das Gegenstück zum bisher Gesagten oder dessen Fortspinnung auf höherer Ebene. Es handelt sich um einen Korpus konzeptueller Werke, die weniger die Relationen in der Musik sondern eher über diese und durch diese die Relationen in der Gegenwart befragen. Wiederum ist darauf zu verweisen, dass die Erscheinungsformen des Spahlingerschen Denkens nicht diskret von einander abzusetzen sind, sondern gleichsam ein Kontinuum bilden. Solchermaßen sind diese konzeptuellen Werke nicht fundamental anderer Natur, sondern setzen andere Betonungen, stellen andere Aspekte zur Diskussion als die zuvor genannten Arbeiten, denen, wie wir sagten, eine konzeptuelle Ebene ebenso eignet. Wenn hier dennoch dieser Strang als von ersterem unterschieden gefasst wird, so geschieht dies aus der relativ anderen Rolle heraus, die Mathias Spahlinger in diesem Kontext einzunehmen scheint ebenso wie aufgrund der in vieler Hinsicht anderen Wertigkeit und Lagerung des Konzeptes im Verhältnis zu seiner Umsetzung. Die Werke, von denen gesprochen sein soll, sind etwa *morendo* (1975), *vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten* (1992), und *als wir* (1993), *doppelt bejaht* (2009) oder auch die Werkreihe *konzepte und varianten* (2002-2010). In all diesen Werken verschiebt sich die Position des Komponisten, nochmals stärker und in einem anderen Sinn als etwa in den bereits erwähnten *128 erfüllten augenblicken*, von einer im emphatischen Sinne gestaltenden hin zu der Funktion eines Impulsgebers, wird der Komponist von einem Schöpfer zu einem gleichsam einfachen Individuum, dem es wie zufällig zukommt, den Rahmen einer zu findenden Musik aufzuspannen. Thematisiert wird solchermaßen einerseits die Fragwürdigkeit einer singulären und hierarchischen Entscheidungsstruktur wie sie dem tradierten Kompositionsprozess innewohnt. Andererseits und verhältnismäßig wichtiger allerdings tritt, etwa in einem Stück wie *und als wir* in seiner sehr spezifischen Umgangsweise mit dem Raum die untrennbar sozial konnotierte Emergenz von Musik in den Blick¹⁶¹. Ein anderes, möglicherweise noch deutlicheres Beispiel für die

161 Das Stück, geschrieben für 54 Streicher, die in vier größeren Gruppen, vier Streichorchestern sozusagen, kreuzförmig und in jeweils unterschiedlicher Registerstaffelung (im ersten Orchester wären beispielsweise die Kontrabässe ganz beim Zentrum des Kreuzes, im zweiten ganz am Rand, usw.) aufgestellt sind, kann als Untersuchung verschiedener Modi der Relation des Einzelnen zum Allgemeinen verstanden werden, da verschiedene Hörpositionen sehr unterschiedliche Höreindrücke liefern, wie Spahlinger in seinem Artikel *political implications of the material of new music* (Contemporary Music Review 34:2-3, 2015, New York : Routledge respektive deutsch als *politische implikationen des materials der neuen musik* in MusikTexte 150, 08/2016, Köln : Ed. MusikTexte) ausführt, siehe ebd. S. 150-152. Aus meiner Sicht allerdings verweist das Stück aber auch im starken

Wichtigkeit solcher Überlegungen im Denken Mathias Spahlingers wäre mit dem vergleichsweise rezenten Werk *doppelt bejaht. etüden für orchester ohne dirigenten zu geben*¹⁶² als dieses mit einer sehr offen gehaltenen Notation und den jeweils nur aus sehr allgemein gefassten Instruktionen bestehenden Einzelstimmen gewissermaßen Potenziale, die im sechzehn Jahre früher geschriebenen Werk nicht aufgehoben waren, nunmehr einlöst. Das klangliche Resultat ist in solchen Werken deutlich sekundär gegenüber dem Konzept, ein zweites, das auch gegen einen anderen solchermaßen zu strukturierenden Vorgang substituiert werden könnte. Die Aufführung eines derartigen Werkes verweist auch auf den Horizont, Musik nicht mehr als Aufführung, sondern vielmehr als soziale, gemeinschaftliche Praxis zu verstehen, und damit letztlich auf das Ende der bürgerlichen Musikkultur zugunsten einer neuen, noch nicht begrifflich zu erfassenden.¹⁶³ So sind die im engeren Sinne konzeptuellen Werke Mathias Spahlingers auch als Resultate jener Tendenz verständlich, die Grenzen zu erproben, der Arbeit an

Sinn auf die sozial vermittelte, sozial vorstrukturierte Situation der Entstehung und des Hörens von Musik. Es tut dies nicht durch die räumliche Aufstellung an sich, sondern vielmehr durch die aus dieser, aber auch aus der Setzweise des Stückes resultierenden akustischen Phänomene, die der angelenteten, gewohnheitsmäßigen Transparenz und Durchhörbarkeit eines Satzes zuwiderlaufen, ihr einen anderen Begriff musikalischer Gestaltung entgegenstellen. Der Eindruck einer grundsätzlich anders strukturierten Musik wird durch die Raumsituation in dieser Hinsicht noch verstärkt, kommuniziert sich doch alleine darin das mögliche „Andere“. Das Stück ist allerdings vollständig „durchkomponiert“, keine „offene Form“, worin einerseits die experimentelle, einer Studie gleichkommende Natur des Werkes bestätigt wird, da in seinem Verlauf relativ direkt verschiedene Aggregatzustände des aufgestellten „Werkpostulats“ durchgespielt werden. Andererseits aber ist dies, vielleicht in „demokratischer“ Absicht einer gleichmäßigen Einbeziehung aller Anwesenden in den Klang, vielleicht auch aus Gründen der Praxis geschehen, gewissermaßen ein blinder Fleck der Konzeption, denn an keinem Punkt wird die angebliche Vielfalt der Modi der Relationen zwischen Einzelem und Allgemeinem von der Musik, der sich unabhängig von Publikum, Raum, etc. immer gleich vollziehenden Form, in sich widerspiegelt, sondern bloß in gleichsam didaktischem Sinn „erzählt“.

162 In diesem Werk wird, stärker noch als im zuvor in den Blick genommenen, der soziale, intersubjektive Aspekt von Musik, die Möglichkeit einer nicht hierarchischen, aber doch koordiniert ablaufenden Genese von Musik verhandelt. In der in sich gleichsam widersprüchlichen Anforderung, orchestrale Musik als Summe von im starken Sinn individuellen Akten und ohne ein gemeinsames Zentrum (ohne Dirigent) zu komponieren, öffnet sich wiederum ein weites Feld möglicher Beziehungen, ein wiederum neu und jeweils nach dem Einzelfall zu bewertendes Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen. Hinzu kommt in *doppelt bejaht* die Form des Werkes selbst, welche in dem Sinne „offen“ ist, als jede Aufführung völlig andere Resultate liefern wird. Die 24 „Konzepte“ der Partitur sind im weitesten Sinne als Spannungsfelder möglicher Materialzustände zu sehen, sie bestehen aus einfachen grafischen Notationen mit einigen knappen verbalen Anweisungen. Der Organisationsgrad des Materials wird mit der Fähigkeit zur Selbstorganisation des ausübenden Ensembles identisch. Darin aber liegen die Qualitäten des Vertrauens und der Freiheit, es ist damit eine Gegenposition zur hierarchisch durchorganisierten, arbeitsteiligen und entfremdeten Gesellschaft formuliert.

163 Siehe z.B. Spahlinger, Mathias, *Werkkommentar zur Radiocollage wozu noch musik* (1974): „die absicht, mit den sozialen und politichen implikationen von kunst bewusst umzugehen, signalisiert das ende der bürgerlichen musik, also auch der neuen.“, siehe <https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/>, zuletzt abgerufen am 12.04.2019

der Grenze neue Perspektiven zu entreißen. Anders als in den zuvor genannten Werken allerdings entspinnt sich deren Dialektik nicht primär am materialmäßigen, innermusikalischen Diskurs, sondern tritt anhand einer emphatisch sozialen Situation zutage. Darin ist sicher auch die Erwartungshaltung an eine Konzertsituation herausgefordert, letztlich aber ist dieser Aspekt unter allen derjenige, der relativ die geringste Bedeutung einnimmt. Die Provokation eines bürgerlichen Publikums, wie man sie darin vermuten könnte, ist für Mathias Spahlinger schlechterdings keine Kategorie, das „Spiel mit Erwartungshaltungen“ für sein Denken irrelevant. Vielmehr sind es die konzeptuellen Prämissen, ist es wiederum der Aufriss, der nur in seiner konsequenten Durchführung wirklich zutage tritt und auf seine Wirkungen untersucht werden kann. Der Umstand, dass eine musikbetriebliche Praxis existiert, die mit räumlichen, prozessualen und probentechnischen Vorsortierungen mannigfaltiger Art beladen ist und solcherart vielen Ideen prinzipiell entgegensteht, ist hierfür von geringer Bedeutung und stellt vorrangig eine der Gegebenheiten dar, mit der man im Verlauf der Arbeit an einem Stück eben zu tun hat. Damit soll gesagt sein, dass die Herausforderung dieses Betriebes an sich nicht die erste und wohl auch nicht die zweite Absicht der konzeptuell orientierten Werke Mathias Spahlinger ist, sondern ein – allenfalls nicht unwillkommenes – Beiprodukt.

In diesen knappen, aber wie ich hoffe dennoch dichten Betrachtungen des (kompositorischen) Denkens von Mathias Spahlinger traten einige Aspekte eines in seinem Schaffen vermittelten utopischen Strebens zutage. Diese sind aber nicht, gemäß dem weiter oben formulierten Grundsatz der dialektischen Verwiesenheit aller Dinge untereinander, isoliert und reifiziert zu fassen, sondern bilden ein Art „fluiden Kontext“, der verschiedene Aspekte der Wirklichkeit kritisch durchleuchten möchte und alternative Möglichkeiten zur Diskussion stellt. Die grundsätzliche Auffassung der Wirklichkeit als veränderliche, als notwendig zu verändernde, stellt hierbei die wesentliche, utopische, Motivation dar. Dies bezieht sich auf den Zustand der Welt, auf die Missverhältnisse und Unzulänglichkeiten in ihr, aber auch auf den innersten Gegenstand für den Komponisten Mathias Spahlinger, die Neue Musik selbst. Diese, wiederum im dialektischen Verhältnis zur Wirklichkeit stehend, ihr entgegen gestellt oder aber als Werkzeug kritischer Analyse verstanden, weist eine schlechte, fälschlich als Eigengesetzlichkeit verstandene Blindheit gegenüber ihrer realen Situation, ihren

realen Möglichkeiten auf. Folglich ist die Musik Mathias Spahlingers immer auch ein Versuch zur Einlösung, Hebung dieser Potenziale. Wie sehr die unvollständige Durchführung der sich aus der Genese der Neuen Musik ergebenden Konsequenzen bei Spahlinger thematisiert und kritisiert ist, zeigt auch der bereits zitierte Artikel:

„there is no era that has gathered as much knowledge about its history as our era.

never has so much music by dead composers been performed. also, in popular music, traditional material is constantly present, even when presented in a 'modernist outfit' and as i maintain, without a minimum of historical consciousness and, at the same time, without entering into any aesthetic debate or discourse with the current state of our world.

the suspicion is justified: our music culture [...] is hopelessly backward-looking, this in turn influences new music. almost never, or nowhere are the specific characteristics of new music that i have identified addressed, neither in the majority of cases, nor with an awareness of the problems that belong to them.

mostly composers, for whom the models of thought of new music have remained foreign, help themselves to expressive topoi from the past: they force music to express something that its material cannot deliver.“¹⁶⁴

Es ist einsichtig, dass diese Position ihren Grund nicht in einer Unzufriedenheit rein ästhetischer Natur hat, sondern auf die impliziten Befreiungspotenziale der Neuen Musik rekurriert, die vielfach brachliegen und damit den *status quo* unkritisch weiterschreiben, ihn akklamieren. Gegen die schlechte Wirklichkeit, gegen den Antagonismus in der Gesellschaft, für ein menschlicheres Dasein freierer Menschen und letztlich für einen andere Begriff von Musik stellt Mathias Spahlinger seine vielschichtige Poetik. Solcherart durchsetzt von utopischen Momenten, verweist jede Instanz seines Schaffens auf den Gesamtzusammenhang, auf den unmöglichen,

164 Spahlinger, Mathias, *political implications of the material of new music* (Contemporary Music Review 34:2-3, 2015, New York : Routledge, S. 159ff., ich zitiere den englischen Text, da der deutsche mir nicht vorliegt.

möglichen Horizont einer freieren, gerechteren und wahrhaftigeren Welt. Eine gleichsam melancholische Zusammenfassung dieser verschiedenen Strebungen liegt, vielleicht, in den folgenden Sätzen Mathias Spahlingers verborgen:

„alles was ist, ist das was es ist, in seinem und durch seinen zusammenhang.

*die zusammengesetztheit (und teilbarkeit) des individuellen (= des unteilbaren).
getrennt betrachten, was nicht zu trennen ist.*

*der qualitative unterschied zwischen dem individuellen und dem kollektiven. Der
quantitative unterschied und der qualitative sprung.*

*der einzelne ist nur als einzelner gesellschaftswesen und nur als
gesellschaftswesen einzelner.“¹⁶⁵*

3.7.2 Peter Ablinger

Es ist kein leichtes Unterfangen, dem gleichsam wuchernden Schaffen Peter Ablingers gerecht zu werden. Man kann, so viel kann gleich gesagt werden, es nur schwer auf einen einzigen Nenner bringen - es ist fast sicher, dass für jede theoretische oder begriffliche Handhabe, die man gegenüber dem ausufernden Schreiben, Notieren, Skizzieren, Installieren, Fotografieren, Filmen, Pflanzen und allen anderen, hier nicht adäquat in Worte gefassten Tätigkeiten des Peter Ablinger gefunden zu haben glaubt, ein Werk, einen Text oder auch nur eine Bemerkung gibt, die sie fundamental in Frage stellt, sie flugs wieder fragwürdig erscheinen lässt. In sehr verschiedenen Formen, in poetischer, humorvoller, musikalischer, vorläufiger, erprobender, flüchtiger und dauerhafter Weise fasst der nur unzureichend als Komponist bezeichnete Künstler Ablinger die Gegenstände seines Interesses. Ein wesentliches Moment dieser beinahe manischen Weltaneignung und Weltdurchdringung im poetischen Medium ist allerdings sicher der Drang, das eigene Verständnis zu erweitern, Erkenntnis zu erlangen. Das Wesen allerdings dieser Erkenntnis ist nicht immer textuell oder propositional, sondern

165 Werkkommentar zu *lamento, protokoll* für Violoncello und Orchester (2011), zitiert nach <https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/>, zuletzt abgerufen am 13.04.2019

diese epistemologischen Formen spielen allenfalls *auch* eine Rolle, beinhaltet der Korpus des Ablingerschen Schaffens nicht zuletzt auch ein gewichtiges literarisches oder essayistisches Schrifttum. Eine wesentliche Erscheinungsform, die die gewonnenen Erkenntnisse annimmt, ist die eines Kunstwerkes – in einem sehr weit gespannten Sinn des Begriffes, denn neben konzertanten Kompositionen hat Peter Ablinger viele installative Werke, konzeptuelle Arbeiten, „Textwerke“ und verschiedene Forschungsprojekte künstlerischer Natur an der Grenzlinie verschiedener sensorischer Modi hervorgebracht, ist vielleicht die im engeren Sinne kompositorische Seite dieses Vielseitigen nicht die wichtigste, oder zumindest: nicht an jedem Punkt, nicht in jedem Moment¹⁶⁶. Das fließende der solchermaßen zum Ausdruck kommenden Weltwahrnehmung, die undogmatische Vielzahl ihrer Filter und Semantisierungsapparate, die unablässige auch dialektisch wohl zu bezeichnende Fähigkeit Ablingers, das scheinbar bloß Anekdotische mit der philosophischen Theorie, die isolierte Wahrnehmung mit dem gesamthaften Gedankengebäude in sinnvolle, poetische Verbindung zu bringen ist vielleicht eines der utopischen Momente jenes in vieler Hinsicht unfassbaren, unerschöpflichen Stromes an künstlerisch durchdrungener Welterfahrung die man, wieder nur unzulänglich, sein Werk nennen müsste. Ein Aspekt davon liegt in der Absage an das kapitalistisch fundierte Spezialistentum, der in Person und Handeln Peter Ablingers das Bild des erfahrenden und autonom, aus sich und für sich forschenden Menschen, einem Universalgelehrten der Renaissance nicht unähnlich, entgegensteht. Wohlweislich allerdings nicht: entgegen *gestellt* wird oder *sich entgegen stellt*, denn der aufklärerische Geist ist bei ihm eher ein sich selbst klärender, will nicht missionieren oder belehren. Allenfalls sind die Resultate seiner epistemologischen Fähnisse in verschiedenen Medien und Formen zugänglich gemachte, verdichtete Erfahrungen, oder aber, da die Frage der Teilbarkeit, Mittelbarkeit von Erfahrung immer als unentscheidbare mitschwingt, zumindest Hinweise auf mögliche

166 Siehe z.B. den Text *Sein lassen (Fallstudie)*: „*Musiker sein, Komponist sein ist nicht was ich möchte. Die meisten Leute, die Komponisten die ich kenne, wollen Komponist sein. Teil dieses Systems sein, der Musikgeschichte sein. Sie wollen Kunst machen. Ich will keine Kunst machen, kein Komponist sein, mich nicht in die Kunstgeschichte / Musikgeschichte hineinschreiben. Ich will denken, nachdenken. Nicht nach-denken im Sinne von Hinterherdenken. Auch nicht vordenken, kein Vordenker sein. Vielleicht dazwischendenken. Die Fugen denken. Die Zwischenräume. Die Kanten denken wo Dinge aneinander stoßen. Ich schreibe Texte, ich arbeite visuell, ich komponiere. Letzteres vor allem. Aber nichts von dem ist die Intention, das Ziel. Komponieren ist nur die vielleicht beste Art das zu denken was ich denken will. Die beste Art das zu realisieren, es an- oder wahrzunehmen. [...]“; in Ablinger, Peter, *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, 2017, Köln : Ed. MusikTexte, S. 195 ff.*

Erfahrungen. Vielmehr noch als das aber ist die hier beschriebene geistige, erkennende Bewegung eine in sich rückläufige – von sich ausgehend, schwingt sie sich in die Welt und wieder zurück, in großen, großzügigen und solcherart, gleichsam unwillentlich, versehentlich, Freiraum schaffenden Atemzügen, *suaviter in modo, fortiter in re*.

„Das eine und das andere: die Wirklichkeit und ihre Wahrnehmung (Konstruktion von Wirklichkeit). Die wirkliche Wirklichkeit ist also eine Konvergenz der beiden („Innen und Außen“). Etwas also das sich nicht hervorrufen lässt, wiederholen lässt. Etwas das nur in besonderen Momenten des „Gleichgewichts“ entsteht, und daher weder „Innen“ noch „Außen“ verortet werden kann.

Dann wäre Kunst die „Brücke“ [...], der Versuch diesen flüchtigen Moment der Konvergenz zu einem dauerhaften, begehbaren zu machen – wobei die Wiederbegehung bereits „Kultur“, „Totenmaske“ des ursprünglichen Wunders wäre, die Illusion der Festhaltbarkeit, der Haltbarkeit solcher Momente. Kunst „als“ wirkliche Wirklichkeit existiert also nicht, lediglich die Illusion einer solchen.

Konstruktion allein kann also die Phänomene des Wahrnehmens nicht erklären, sonst wäre Re-Konstruktion möglich. Anders formuliert: Wenn das was in einem bestimmten Wahrnehmungsmoment sich ereignet allein aus uns selbst entstehen würde, müssten wir einen solchen Moment auch [...] wiederholen können. Dem ist aber nicht so. [...]

Kunst wäre dann der Rekonstruktionsversuch, welcher zur Aufgabe hätte, alle die dafür notwendigen Schichten gleichermaßen und genau entsprechend zu „stimmen“, um das Ereignis wiederholbar werden zu lassen.“¹⁶⁷

In solchem Weltzugang liegt ein weiterer Aspekt, ein zweites utopisches Moment, die

167 Ablinger, Peter, *Ein Ausweg*, in der Sammlung Texte 2003-2008 in ders., *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, 2017, Köln : Ed. MusikTexte, S. 189 (Rechtschreibung, Beistrichsetzung, Umbruch wie original, Anm.)

Fassung der Welt nämlich als stets und vor allem anderen auch poetische. Damit ist keineswegs eine Verzärtelung, eine unbewusste oder unkritische Haltung gemeint, wie sie oft fälschlich mit Poesie im Sinne der Kalendersprüche, Nähdeckchen und Gestalten „junger Mädchenblüte“ aus dem 19. Jahrhundert zusammen gezogen wird. Poesie aber ist nicht die bewusstlose Hingabe an einen Moment, die Schwärmerei für das Schöne, Gute und Wahre abseits jeden Realitätsbezuges. Diese Türe scheint allerdings und fest versperrt, wie auch das Zimmer dahinter ohnedies immer nur ein Spiegelkabinett gewesen ist. Poesie ist in Wahrheit und wesentlich das Bewusstsein eines Hintersinns, einer tieferen oder anderen Bedeutung der Dinge, eine vor- und nichtsprachliche Qualität. Die Poesie, oder besser, um nicht immer den Abwehrreflex unterdrücken zu müssen, „die poetische Fassung der Welt“, die bei Ablinger in den Blick tritt meint demgegenüber, dass die Aspekte der Wirklichkeit, die es wert sind, sich mit ihnen zu befassen, so könnte man salopp sagen, diesen Wert vor allem unter dem Zeichen ihrer Poesie, und das will sagen, unter dem Zeichen ihrer Vieldeutigkeit erhalten, ihrer Fragwürdigkeit, dem Umstand, dass sie der Befragung wert sind. Man muss vielleicht auch sagen, dass solche Weltauffassung an der fixierten, festen Form der Begriffe wohl nichts Relevantes findet. Die Existenz der Dinge abseits der Verdinglichung, ihr Sein irgendwo im Feld zwischen Weder-Noch und Sowohl-als-auch, tritt in der Erfassung der Welt durch Ablinger als ihre Poesie zutage.

Welt und Kunst fallen solcherart, so sie in der Auffassung Ablingers je wirklich vollständig getrennt waren, in seinem Blick oftmals zusammen, fallen ineinander oder über einander her. Ein Verständnis der Welt in separaten, wohl abgegrenzten Kategorien ist ihm offenkundig fremd, sondern ist das jeweils gewählte Medium einfach das jene, worin sich der jeweilige Gedanke fassen und ausdrücken lässt, worin er in dem jeweiligen Zusammenhang schlichtweg ausgedrückt wurde. Weder ist das Werk für Ablinger ein Resultat noch ein Produkt, oder zumindest scheint es, als wäre ihm an solcher Verdinglichung nicht gelegen. Ein als geschlossen betrachtetes Werk ist im wesentlichen ein Punkt auf der komplexen Kurve seines lebenslangen Erkennens und Erkennenwollens, ein Mittel zum Zweck, niemals jedoch ein Zweck an sich. Die Form, die sich letztlich für den epistemologischen Verdichtungsvorgang findet, ist dabei weder von größerer Bedeutung noch das wesentliche und als dauerhaft intendierte Charakteristikum:

„...ein und dieselbe Arbeit kann prinzipiell unterschiedliche Erscheinungsweisen annehmen: vom einfachen Hinweis auf eine gegebene Situation in der Natur oder an einem bestimmten Ort über eine mehr objektartige oder installationsähnliche Erscheinungsweise bis zur im klassischen Sinn ausgearbeiteten Partitur für ein Ensemble von Instrumenten zum Beispiel. Die zugrundeliegende Unentschiedenheit des Grades der Elaboriertheit weist darauf hin dass keine einzige dieser Erscheinungsformen „Das Werk“ ist.

Ob ich also Strategien anwende, die an die Konzeptkunst der Sechzigerjahre, oder solche die an die Konzertform des 18. Jahrhunderts erinnern – in keinem Fall geht es darum ein originelles Werk zu schaffen, denn „Das Werk“ ist ohnehin weder in der einen noch in der anderen Erscheinungsweise enthalten.

Die konzeptartige Weise ist als dazu da, die konzertartige zu relativieren und umgekehrt [...]“¹⁶⁸

respektive:

„Das Werk ist transzendent -

und zwar in dem Sinne wie der Mensch, ein einzelner Mensch, transzendent ist: die Gesamtheit seiner Persönlichkeit in all ihren Facetten erschließt sich nur einer theoretischen Position welche sein gesamtes Leben von Geburt bis Tod betrachten könnte. Wenn wir Das Werk [sic] mit dem Gesamtschaffen eines einzelnen Künstlers identifizieren, so könnten wir mit dem Tod des Künstlers eine Grenze ziehen. Das Werk wäre dann endlich-transzendent. Vermutlich kann ich aber nicht einmal am traditionellen, mit einem einzelnen Objekt verknüpften Werkbegriff die Rezeption gänzlich ausschließen. Unter Einschluss der Rezeption aber ist das Werk auch auf eine nicht-endliche Weise transzendent.“¹⁶⁹

168 Ablinger, Peter, *Instrumentation (Konzertstück / Installation / Hinweis / etc.)*, in der Sammlung Texte 2003-2008 in ders., *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, 2017, Köln : Ed. MusikTexte, S. 190
169 Ebd., S. 191

Die dahinterliegende Wahrheit ist freilich, dass das, was uns an relativem Wissen über die Welt zur „Verfügung“ steht, bestenfalls im Modus der Naturbeherrschung und der Fassung der Welt als uns zuhandener seine Berechtigung und seinen Sinn behält. Wie ersichtlich ist, ist diese Wissensform kategorial unterschieden von der gesuchten Erkenntnis zwischen den Dingen, wie Ablinger sie formuliert, verunmöglicht solches Denken eine epistemologische Erfahrung nachgerade, da es jede Frage im tieferen Sinne bereits von vornherein ausschließt. Jeder Versuch einer nicht pragmatischen, nicht quantifizierenden Aneignung von Welt, jede Suche nach der Erfahrung eines Umstandes muss somit fast zwangsläufig in das nicht Verfestigte, Essayistische, Dialektische, das Poetische ausweichen – nicht unbedingt aus einer logisch und sozusagen naturhaft begründeten Zwangsläufigkeit, sondern vielmehr aus dem Lauf des Zwanges der Welt, weil alle festen Begriffe verdinglicht und schon darob falsch, von Gewalt durchdrungen, herrschaftlich sind¹⁷⁰. Ein fluides, gleichsam ortloses, in der Anekdote ebenso wie im großen systematischen Entwurf hausendes Denken, das scheinbar mühelos erkennende Synthesen aus allen möglichen Quellen zieht, ist so in Peter Ablingers Schaffen allerorten zu beobachten, wengleich davon auszugehen ist, dass die Vorgehensweise, die Art den Dingen zu begegnen keine Wahl, sondern eine innere Qualität des Menschen Peter Ablinger ist. Christian Scheib hat etwas wie ich meinen würde Ähnliches im Blick, wenn er schreibt:

„Das Hinwegschreiten in eine andere Wirklichkeit fußt auf der Nichtwahrnehmbarkeit einer einzigen, das Ganze umfassenden Wirklichkeit. Deswegen gerät jede (künstlerische) Beschreibung eines Teiles dieser Wirklichkeit erstens selbst zu einer eigenen Wirklichkeit und zweitens zur Transzendierung derselben in jenen Versuch des Alles im Jetzt, der erfolglos bleiben muß. Peter Ablingers Musik formuliert

170 z.B. bei Adorno, „Das dialektische Denken widersetzt sich der Verdinglichung auch in dem Sinn, dass es sich weigert, ein Einzelnes je in seiner Vereinzelung und Getrenntheit zu bestätigen: es bestimmt gerade die Vereinzelung als Produkt des Allgemeinen. So arbeitet es als Korrektiv gegen die manische Fixiertheit wie gegen den widerstandslosen und leeren Zug des paranoiden Geistes, der das absolute Urteil mit dem Preis der Erfahrung der Sache bezahlt.“ respektive auch „Nur dort vermag Erkenntnis zu erweitern, wo sie beim Einzelnen so verharret, dass über der Insistenz seine Isoliertheit zerfällt. Das setzt freilich auch eine Beziehung zum Allgemeinen voraus, aber nicht die der Subsumtion, sondern fast deren Gegenteil. Die dialektische Vermittlung ist nicht der Rekurs aufs Abstraktere, sondern der Auflösungsprozess des Konkreten in sich.“, in Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, No. 45 *Wie scheint doch alles Werdende so krank* und 46 *Zur Moral des Denkens*, 2003, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 80 und 83

*dieses Dazwischen, diesen Aufenthalt an der unmöglichen Bruchstelle
zwischen Allem und Allem.* ^{171 172}

Wenn wir mit dem bisher Gesagten also einige der Merkmale des Ablingerschen Kosmos festgemacht haben und in solcher Beschreibung auch schon verschiedene utopische Momente hervorgetreten sind, so ist über die Werke selbst freilich noch wenig gesagt. Dies ist zwar angesichts der zum Ausdruck gebrachten Haltung und Verfasstheit Ablingers folgerichtig, für unseren Zusammenhang gleichwohl ungenügend. Die schwierigere Frage allerdings ist, welche Werke man aus diesem Kontinuum isoliert, herausgreift und als exemplarische darstellt. Im vollen Bewusstsein, dass die „zwei Werke“¹⁷³, die hier noch kurz vorgestellt werden sollen, keineswegs „alles“ abdecken, dass es auch vermessen wäre, aus drei Arbeiten innerhalb eines so ausschweifenden und vieldimensionalen Gesamtwerkes etwas Haltbares ableiten zu wollen, soll dennoch mit dieser Darstellung der Versuch unternommen werden, die zuvor formulierten philosophischen und theoretischen Linien in verschiedenen Gegenstücken dazu in den Blick zu nehmen. Die Forderung an die eigene Arbeit, Erkenntnis über die Wirklichkeit zutage zu fördern, zieht sich, wie wir sagten, durch das gesamte Werk Ablingers. Der darin völlig anders formulierte Anspruch an „Musik“ als Medium (wie auch an jedes andere mögliche künstlerische Medium) macht jede isolierte Charakterisierung, jede detaillierte Analyse einzelner Vorgänge wenn nicht hinfällig, so doch weniger bedeutsam, so sie nicht überhaupt aufgrund der Beschaffenheit der jeweiligen Arbeit nachgerade unmöglich erscheint. Die „Werke“ von denen hier gesprochen sein soll, sind die Werkreihen *weiss / weisslich*, und *Voices and Piano* die hier als *pars pro toto*, als Zeichen eines gesamthaften Zugangs betrachtet sein sollen. Insgesamt umfassen diese mehr als hundert

171 Scheib, Christian, Programmbuch des Musikprotokolls im Steirischen Herbst 1995, der Text ist auf der Website von Peter Ablinger zugänglich, siehe <https://ablinger.mur.at/>, zuletzt abgerufen am 14.04.2019

172 Oder wie Ablinger selber sagt: „Über Dinge werden wir nie etwas erfahren. Nur über Relationen zwischen Dingen oder Dingen und uns.“, Ablinger, Peter, *Relationen*, in der Sammlung Texte 2003-2008 in ders., *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, 2017, Köln : Ed. MusikTexte, S. 193 respektive auch: „Daher soll hier einmal festgehalten werden, was für alle Ordnungsschemata gilt: *Der Wegweiser in eine Landschaft ist nicht die Wahrheit über diese, er ist Name, nicht Inhalt.*“, aus ders.: *Wieder die nivellierende Polarisierung schematisierender Begriffe*, in Salzburger Nachrichten, 4.9.1989

173 Die in Wirklichkeit viel mehr isolierte Werke sind, da es sich um Werkreihen handelt, deren jede einzeln als „Werk“ mit vielen Instanzen seiner selbst gelten darf, siehe dazu auch z.B. den Text Ein

Einzelstücke¹⁷⁴, die sich aber gemäß der Idee, ein und denselben Gedanken auf verschiedene Weise zu beleuchten, um etwas Wesentliches hervortreten zu lassen, dennoch auf gemeinsame Nenner schreiben lassen. Man wird bemerken, dass die genannten Werke oft nur peripher mit Musik im tradierten Sinne zu tun haben, vielleicht wird man aber auch verstehen, dass sie in anderer Hinsicht fast die größtmöglichen Verdichtungen von „Musik“ sind, begreift man diese als vielgestaltiges, dynamisches Medium unserer Welterfassung und vermeidet normative, tradierte Annahmen darüber, was und wie „Musik“ sein müsse. Welterfassung ist allerdings, wie weiter oben schon ausgeführt, der tatsächlich wesentliche Aspekt, oder viel mehr, das jeweilige Erfassen wesentlicher Aspekte ist die Ablingersche „Musik“. So befassen sich alle genannten Arbeiten denn auch vorrangig mit der Wahrnehmung. Dies allerdings nicht in einem philosophischen, erkenntnistheoretischen Sinn, sondern gleichsam phänomenologisch, das Phänomen der menschlichen Wahrnehmung so akribisch wie möglich beleuchtend. Die „Wahrnehmung der Wahrnehmung“, für die in Stücken Peter Ablingers mittels verschiedener Strategien gleichsam folgerichtig immer wieder, und immer wieder unterschiedlich Raum geschaffen wird, ist dergestalt der direkteste und konsequenteste Kulminationspunkt des zugrunde liegenden Interesses, aber nicht der einzige. Der oft geradewegs minutiös und analytisch seziierte Übergang zwischen einer Situation, einem Raum oder einem gegebenen klanglichen Phänomen wie es gleichsam „für sich“ ist (insofern wir davon etwas wissen können) und seiner Wahrnehmung durch uns, das Erarbeiten von Konstellationen, in denen solcher Überschlagnote theoretisch erfasst werden könnte ist ebenso von Bedeutung oder spielt dieser Idee des Wahrnehmens von Wahrnehmung zu, ist es doch gerade diese Bruchlinie des Übergangs, an dem sich unsere Wahrnehmung zu manifestieren beginnt, sich überhaupt manifestieren kann. Wenn Ablinger in *weiss / weisslich 17*, das ist zugleich eine Serie von Stücken des Werkkomplexes „Instrumente und Rauschen“, jeweils unterschiedlich ein solistisches Instrument, das sehr basale Aktionen, je nach Klangerzeugung des Instruments einfache Anschläge oder Skalen, gehaltene Töne, ein Trommelwirbel, einige glissandi, etc., durchführen soll, mit gleich lautem weißem Rauschen, respektive auch einfachen Sinustönen kombiniert, in Spannung versetzt,

einziges Stück aus 1994, verfügbar in Ablinger, Peter: *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, 2017, Köln : Ed. MusikTexte, S. 146

174 Ich habe alle möglichen Fassungen, Instanzierungen von *weiss / weisslich* tatsächlich nicht zusammengezählt, aber es sind viele, und *Voices and Piano* umfasst gegenwärtig 56 Sätze.

einen dialogische Situation herstellt, so ist das inszenierte Verhältnis nicht eine Vordergrund-Hintergrund-Relation, ist nicht das Instrument die „Hauptstimme“ und das Rauschen gleichsam die Begleitung. Auch sind die beiden Instanzen von Klang nicht als polare Opposition, als Konfrontation von Gegensätzen gemeint. Vielmehr ist, einfach und komplex zugleich, der Zusammenklang beider Elemente intendiert, die Konstellation jeweilig unterschiedlicher Seinsweisen von Klang, die verschiedenartige Modulation unserer Wahrnehmung bewirkt. Am Beginn eines solchen Stückes ist die polare Relation scheinbar deutlich dargestellt und sichtbar, schließlich ist ein menschengemachter gegen einen maschinengenerierten Klang gestellt, ist da ein Mensch und zumeist ein Lautsprecher zu sehen. Im Verlauf aber verliert sich diese Klarheit häufig, kehrt an manchen Punkten zurück - wenn etwa eine kleine Tonschwankung die Aufmerksamkeit zurückgewinnt, ein Anschlag eine Spur zu laut wird, ein Miniaturakzent sich in den Wirbel mischt - verliert sich wieder. Dann vielleicht wechselt die Aufmerksamkeitsdynamik und man hat den Eindruck, das Rauschen hätte die instrumentalen Aktionen verschlungen. Auf diese Weise, ohne viel Aufhebens davon zu machen, ohne Didaktik und großen Aufwand, gibt das Medium eines Musikstückes den Blick frei auf den Vorgang der eigenen Wahrnehmung. Es endet dann, weil es enden muss, und man wird gleichsam aus dieser Versunkenheit, dieser schillernden Monotonie herauskatapultiert.

Anders, aber doch verwandt geht Ablinger etwa in *weiss / weisslich* 29. *6 Stühle auf winterlichem Feld* vor. Die zuvor in der relativen Anspruchslosigkeit¹⁷⁵ des Materials zu verortende kompositorisch-expressive Absichtslosigkeit wird in dieser Instanz der Serie insofern weiter geführt, als das Stück immer genau das ist, was am jeweiligen örtlichen und zeitlichen Punkt ist, was man selbst daraus macht, wie lange man es macht und was man damit dann macht, nicht aber, was Peter Ablinger gemacht hat. Das Stück ist kein „Klangstück“, sondern ein „Hörstück“, in Abingers Wort, und es besteht aus – Stühlen auf winterlichem Feld.¹⁷⁶ Auf diese setzt man sich oder nicht, man betrachtet sie, man ist für eine Zeit an einem Ort, der nach seinem spezifischen Verhältnis zum Phänomen des weißen Rauschen, seiner „Rauschcharakteristik“ ausgewählt sein kann, aber nicht

175 Rein technisch gesehen. Es gibt in diesem Sinne kein einfaches Material, die hier zum Ausdruck kommende Konzentration und Verdichtung ist in sich eine komplexe Anforderung.

176 Respektive, da das Stück in verschiedenen Varianten gezeigt wurde, aus Stühlen am Ufer des Zürcher Sees, aus Stühlen und Bambusstauden, aus nur einem Stuhl.

muss. Es ist dieses Stück ein Hinweis, sich der Wahrnehmung auszusetzen, indem man sich hinsetzt. Die verschiedenartige Modulation der Wahrnehmung, wenn man ein verbindendes Element im konkreteren Sinn suchen möchte, könnte dann darin bestehen, sich auf verschiedene Stühle zu setzen, die an verschiedenen Punkten und in verschiedenen Achsen aufgestellt sind, auch die verschiedenartige Aufstellung der Stühle zu verschiedenen Uhrzeiten ist ein Aspekt. Natürlich könnte auch die Dauer, die man sitzend, hörend, verbringt, die jeweils, von Stuhl zu Stuhl, unterschiedlich ausfallen wird, ein Indiz dafür sein, oder die einfache Tatsache, dass man an einem bestimmten Punkt beschloss, sich hinzusetzen, und dann, wieder aufzustehen. Bisweilen wird ein spezieller Wind sein, bisweilen wird es windstill sein – darum geht es insofern nicht, als eine Umsetzung des Stückes nicht zu bestimmten Zeiten zu „besichtigen“ wäre und an anderen geschlossen bliebe, aber es geht doch auch darum, denn ein spezieller Wind, die besondere Situation, wenn dieser spezielle Wind über das Feld streicht, war der erste Anlass des Stückes. Mit etwas Glück – nicht aus der Gemachtheit der Situation heraus, sondern eher zufällig, wenn man eben gerade zur rechten Zeit am rechten Ort ist – sind die Bedingungen dafür wieder gegeben. Ansonsten aber saß man ohne Winde auf dem Felde.

Ein letztes Beispiel hierzu, das noch weiter konzentrierte „Hinweisstück“ *weiss / weisslich 10, Orte*. Dieses besteht aus vier Zeilen Text, wie folgt:

- 10a: Kreuzgang mit Brunnenhaus, Lilienfeld, Niederösterreich
- 10b: Autobahntunnel, Plabutsch, Graz
- 10c: Klamm, Burgau am Attersee
- 10d: Weißdornhain, Grieben, Hiddensee

Woraus der Hinweis in Wirklichkeit besteht, worauf hier hingewiesen wird, was unserer besonderen Aufmerksamkeit zugeführt werden soll, bleibt im Verborgenen. Kein Rätsel aber, sondern vielmehr eine Art private Notiz, ein Hinweis, das diese Orte existieren, man sich ihrer versichern kann und versichern sollte, dass, vielleicht, ein Besuch lohnen würde. Ist das eine „Wahrnehmungsempfehlung“, eine Vorsortierung, Ablinger *finest selection*? Ich würde dies verneinen, es scheint mir ein großes Missverständnis zu sein. Nicht aber bloß aus der so völlig anders gelagerten Ambition

und Seinsweise Peter Ablingers, sondern vielmehr weil ein gleichsam naiver Begriff von Erfahrung als jederzeit zu replizierende, die „Garantie auf das Besondere“ so deutlich und schmerzhaft das labile, experimentelle und zerbrechliche Wesen des solcherart formulierten Weltzuganges verkennt. In der Knappheit der Notiz, die alleine schon jede Vermutung als relativ bodenlose Unterstellung erscheinen lässt, scheint demgegenüber eher ein Hinweis auf die Möglichkeit von Erfahrung im Alltäglichen überhaupt gegeben zu sein. Wenn auch Ablinger in seinem Kommentar zu diesem Stück ¹⁷⁷erwähnt, dass die Orte aus ihrer spezifischen Rauschqualität vermerkt wurden und solcherart eine Einladung ausgesprochen ist, diese Orte aufzusuchen und an ihnen zu hören, so ist es doch eher die Haltung dahinter, die der Welt grundsätzlich zuhören möchte, in ihr Bemerkenswertes, Hörenswertes vermutet, die auch in *weiss / weisslich 10* zum Ausdruck kommt. Die spezifisch herausgegriffenen Orte sind dabei nur Zuspitzungen, Verdichtungen, oder vielleicht auch Einstiegsbehelfe in die solcherart feinere Beschaffenheit der Wahrnehmung. Sie sind nicht gewählt, weil es dort „was“ zu hören gibt, oder auch deshalb, aber eher insofern, als die nicht-intentionale Qualität des Hörens, das Hören an sich gegenüber dem Hören von etwas, ja schließlich ohne Gegenstand des Hörens nicht hervortreten kann. Es ist seltsam dialektisch, wenn gehört werden soll, damit nicht mehr gehört wird, damit die Wahrnehmung endet, um endlich Wahrnehmung zu ermöglichen. Die Kehrseite davon aber ist, ständig normiert, auf (innere oder äußere) Handlungsoptionen vorbereitet, in der Erwartung von Belohnungsgefühlen zu hören, die Ohren als Werkzeuge unserer Weltbeherrschung zu benützen. Solchermaßen ist der Eigensinn, hinzuhören, eine Erfahrung in sich entstehen zu lassen, sich dem Hören als physiologischer wie psychologischer Qualität auszusetzen ein Akt der Freiheitsliebe, ein Verweis auf die Befreiung und Negation jedes repressiven Zusammenhangs. Hätte Peter Ablinger eine entsprechende Agenda, wäre er für didaktische Maßnahmen zu haben, ginge es dabei allerdings nicht vorrangig darum, etwa auf die Schönheit und Differenzierung der Wirklichkeit hinzuweisen, sondern letztlich immer wieder um den Umstand, dass Freiheit immer zwei Komponenten hat – *die Freiheit von*, natürlich, aber auch *die Freiheit zu*, die utopische Forderung, die Welt nicht zu beherrschen, sondern sie sich anzueignen. Verwandt, aber doch anders ist demgegenüber die Werkreihe *Voices and Piano* gelagert. Sie ist etwa mit *weiss / weisslich 17* verwandt, als sich in ihr auch jeweils zwei

¹⁷⁷ Siehe <https://ablinger.mur.at/ww10.html>, zuletzt abgerufen am 15.04.2019

unterschiedliche „Klangtypen“ begegnen, eben verschiedene Stimmen und der Klavierklang, und sie ist auch mit *weiss / weisslich* insgesamt vergleichbar, als die bislang 56 Klavierstücke der Serie auch den Fokus auf das Hören als Medium der Erkenntnis legen. Dennoch ist ihr Anliegen, ihr konzeptueller Aufriss und ihre Methodik grundlegend anders. *Voices and Piano* meint nicht etwa ein Kunstlied für Gesang und Klavier, sondern spannt verschiedene Sprachaufnahmen historischer Persönlichkeiten von Mutter Teresa bis Ché Guevara mit Klaviersätzen zusammen. Jedes Stück besteht aus der Zuspiegelung des jeweiligen Sprachfragments und einem annähernd gleich langen Klaviersatz, beide Elemente laufen synchron ab. Während nun die Sprachfragmente, die jeweils aus Aufnahmen gewöhnlicher Sprechsituationen¹⁷⁸ entnommen wurden, dennoch in sich bereits bedeutungsvoll oder ästhetisch sind¹⁷⁹, eine gewissermaßen bezwingende Charakteristik und Überzeugung aufweisen, verdoppelt oder vervielfacht der Klaviersatz diese Qualitäten nochmals und fügt gleichsam ständig neue Ebenen hinzu. Grundprämisse für den Klaviersatz ist hierbei, dass er der Sprache, ihrem Duktus, ihren Tonhöhen und ihren Interjektionen folgt, sie gewissermaßen nachbildet. In zweiter Linie aber ist der Klaviersatz ebenso eine expressive Ausdeutung verschiedener nicht-klanglicher Qualitäten des jeweiligen Fragmentes, verdichtet er etwa dessen inhaltliche Aussage (im Sinne einer Arie) oder verstärkt die mitschwingende Atmosphäre (im Sinne eines Rezitativs). Es ist dabei von einiger Bedeutung, dass die Sprachfragmente, wie auch immer prägnant sie sind, nicht auf eine bestimmte Wirksamkeit hin ausgearbeitet wurden. Ihnen wurde nichts hinzugefügt, sie wurden nicht zugeschnitten oder verfremdet. Das einzige Moment ihrer Gestaltung ist die Tatsache ihrer Auswahl, des genau so und nicht anders gewählten Ausschnittes. Der Klaviersatz, der ja "sprachähnlich" gebaut ist, ihnen folgt, verdoppelt diese nicht-expressive, autonome, sich an der Objektivität des Faktischen orientierende Qualität. Er fügt aber, wie wir sagten, an verschiedenen Punkten dennoch interpretative und somit expressive Momente hinzu, weil es zum einen dem Klavier als Medium anders gar nicht möglich ist (der Klavierklang ist nichts „objektives“). Zum anderen aber, weil es

178 Also nicht aus speziell geformten Sprechsituationen, wie es eine Rede, ein Monolog, eine Filmszene oder auch nur das emotional agitierte Sprechen aus Aggression, Angst, besonderer Langeweile wären.

179 Gemeint ist hier zweierlei. Einmal sind die Ausschnitte so gewählt, dass sie eine gewisse formale Kurve, eine gewisse Finalität aufweisen, sie sind sozusagen „wohlgeformt“ (im Sinne Leonard B. Meyers). Zum anderen aber sind die Botschaften, der Inhalt der Fragmente also, allesamt nicht gleichgültig oder banal, sondern liefern sie alle bestimmte Einblicke, geben Auskunft über historische Tatsachen oder künden von der spezifischen Energie, die den jeweiligen Menschen definierte.

in diesem Stück eben geradewegs auch um die Differenz zweier Medien geht und ein Klavierton auf derselben (relativen) Tonhöhe wie ein gesprochenes Wort in manchen Fällen gleichsam automatisch eine emotionale, expressive Färbung mit sich bringt. Drittens schließlich ist die expressive Möglichkeit, die das Klavier als Medium gegenüber der Objektivität der gewählten Sprachfragmente hat, auch gewissermaßen das synthetische Dritte in dieser Konstellation, eine Chance zur Abweichung oder zur eigenen Interpretation, zur Übermittlung von Information über die propositionale Ebene hinaus. Die Musik wird zur analytischen Funktion der Sprache. Der Klaviersatz fungiert sozusagen als Schattenriss, als Abstraktion, die die Sprachaufnahme selbst, aber auch ihr Kontext, ihre Aura ist. In der scheinbaren Tautologie solcher „Verdopplung“ der Sprache durch die Musik, in der Unmöglichkeit dieser und den notwendigen Differenzen zwischen beiden Aussageweisen, entsteht eine Form von Erkenntnis. Diese ist gewissermaßen dialektischer Natur, wenngleich sie aufgrund der beidseitigen Fixiertheit der Elemente keine wirkliche Dynamik entfalten kann. Wir erfahren solcherart gleichermaßen die sprechende Person selbst, aber auch *wie* sie ist, was sie getan hat und mit entsprechendem Vorwissen auch, warum das von Bedeutung ist – über die Musik, in der Musik. Oder, wie Peter Ablinger es prägnanter zu sagen verstand:

[...] das Klavier ist nicht wirklich die Begleitung der Stimme. Das Verhältnis der beiden ist eher das eines Vergleichs. Sprache und Musik werden verglichen. Man könnte auch sagen: Wirklichkeit und Wahrnehmung. Wirklichkeit (Sprache) ist kontinuierlich, Wahrnehmung (Musik) ist ein Raster der an das erstere heranzukommen versucht.

Tatsächlich ist der Klavierpart die zeitliche und spektrale Rasterung der jeweiligen Stimme - vergleichbar einer grob gerasterten Fotografie. Der Klavierpart ist die Analyse der Stimme: Die Musik analysiert die Wirklichkeit.¹⁸⁰

Solchermaßen lässt sich die Utopie oder das Utopische bei Ablinger – denn dies war ja unser Ausgangspunkt – nicht explizit, nicht „dingfest“ machen. Wie wir sagten, ist sein Interesse nicht primär die Veränderung oder Veränderbarkeit der Welt, sondern eher

180 Ablinger, Peter, Programmnotiz zu *Voices and Piano*, online unter https://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf verfügbar, zuletzt abgerufen am 14.04.2019

noch jene der Wahrnehmung. Auch hier aber ist das Moment der Veränderbarkeit, die Suche nach einer „völlig anderen“ Wahrnehmung, wie sie etwa manche Anwender psychoaktiver Substanzen suchen mögen, eigentlich eine falsche Zuschreibung. Wenngleich mit Sicherheit die Haltung Peter Ablingers alles andere als unkritisch oder grundzufrieden genannt werden muss, so ist die Dimension einer Kritik im Sinne eines Engagements mit einer unzulänglichen Situation, einem ungerechten System in der künstlerischen Arbeit Peter Ablingers nicht präsent. Es heißt aber dennoch nicht, ihn gegen den Strich bürsten, wenn man ihm „Utopiebestrebungen“ unterstellt. Anstelle leerer Worte, so könnte man meinen, setzt Peter Ablinger bedeutungsvolle Zusammenhänge, entgegen lautstarker Polemik verweist er auf das besondere Rauschen eines Wasserfalls. Was entrückt und weltfremd klingt, ist allerdings das Spiegelbild unser aller Entrückung und Weltfremde, ist das Gegenbild zu unserem Dasein als Entfremdete, von den Dingen des Lebens Entfernte. Ablinger gibt uns aber nichts „zurück“. Nicht eine Restauration vergangener Werte oder einer vergangenen Form des Weltbezugs ist hier freilich verhandelt, auch das wäre weit gefehlt. Zumal wurde uns derlei ja nicht prinzipiell genommen, sondern liegt allenfalls in uns verschüttet, begraben unter Schichten und Schichten von vermessender, quantifizierender, kategorisierender Logik. Vielleicht ist es nicht zu viel gesagt, wenn man in den auf ihre Weise akribischen und in all ihrer Besonnenheit und Reflexivität dennoch getriebenen Verweisungs- und Hinweisungstätigkeiten Peter Ablingers vor allem einen Kampf gegen das allumfassende Entweder-oder sieht, den Drang sich ständig für oder gegen etwas entscheiden zu sollen. Eine Positionierung für die fließende, weiche und generöse Qualität des Menschen und seinen ebenso ausgerichteten perzeptiven Apparat, der Versuch, solcherart der ständigen Vergewaltigung dieser durch sogenannte objektive Kräfte etwas entgegen zu setzen. Dabei ist die besondere Pointe letztlich, dass diese Position, so sie denn die seine ist, von Ablinger nicht verbalisiert werden muss, um in die Welt zu gelangen. Sie trägt sich in die Werke und aus ihnen hinaus als deren essentielles Fließen, deren Oszillieren zwischen verschiedenen nur momentan verfestigten Zuständen. Die Offenheit, die darin entsteht, ist die, nicht zu müssen, nicht zu sollen, nicht entweder so oder so zu sein zu haben, sondern für einen Moment: begrifflos bleiben. Sprachlos bleiben. Das Nicht-Wissen nicht als Defizit, sondern vielmehr als befreiende und positive Verfasstheit der menschlichen Existenz annehmen zu können:

„Das Nicht-Wissen ist nicht das subjektive Nicht-Wissen von den eigenen Grenzen und Beschränkungen. Es ist das Nicht-Wissen von den Grenzen des „Systems“, des Ganzen der Sprache. Das Nicht-Wissen ist ein Ort Der einzige Ort, an dem sich etwas ereignen kann.“¹⁸¹

3.7.3 Trevor Wishart

Mit Trevor Wishart soll hier abschließend noch eine dritte utopisch durchflochtene Position dargestellt werden. Wie weiter oben schon angeschnitten, ist Wishart vor allem ein mit dem Computer arbeitender Komponist, die allermeisten seiner Werke sind zumindest anteilig elektroakustischer Natur. Die Möglichkeiten der räumlichen Klangdisposition, wie sie durch mehrkanalige Lautsprechersysteme Gang und gäbe geworden sind, hat Wishart schon früh in seine Denkweise miteinbezogen, ebenso wie seinem Umgang mit Klangmaterial keine Bearbeitungsform fremd ist. Anders aber als viele andere elektroakustisch arbeitende Komponisten und Komponistinnen ist er allerdings weder an Technik als Selbstzweck, als an sich faszinierender und brillanter Komponente eines schöpferischen Prozesses, noch an den sogenannten „neuartigen“ Klängen, die verschiedene algorithmische, modulatorische oder klangsynthetische Prozesse hervorbringen können. Vielmehr ist der jeweils gewählte programmier- oder audiotekhnische Vorgang immer als Lösungsweg einer kompositorischen Fragestellung, als Mittel zur Erzeugung kompositorisch akzeptabler Lösungen eines gegebenen Problems zu sehen. Eine Idee von Klangkunst, in der ein besonders überraschender, besonders basslastiger, besonders komplex programmierter Klang etc. eine privilegierte Rolle spielt – als der zentrale Punkt etwa, auf den ein gegebenes Werk am Ende doch zusteuert, oder als dessen *idée fixe*, als Effekt – liegt ihm ebenso fern, ja, unterläuft gewissermaßen seine gesamte Arbeit, wie eine insulare, sich ausschließlich mit Klang als isoliertem Phänomen befassende Vorgehensweise. Das Medium der elektroakustischen Musik ist dennoch oder gerade wegen dieser im Verhältnis zum

181 Ablinger, Peter, *Eine Musik die sich entzieht. Unabschließbare Wiederholungen von Wiederholungen und Lektüren von Meillasoux bis Lacan (aus den Notizbüchern 2013-2015)*, darin der Abschnitt *Nicht-Wissen 1 & 2*, in ders. *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, 2017, Köln : Ed. MusikTexte, S.294

Mittelwert der Kollegen- und Kolleginnenschaft in diesem Feld doch bemerkenswerten Disposition Wisharts aus vielen Gründen das einzig folgerichtige, und zu bemerken ist auch, dass Wishart in seiner Karriere auch an verschiedenen Punkten community-basierte kompositorische Projekte durchgeführt¹⁸² wie Musik und Aktionen für bestimmte Orte¹⁸³ produziert hat. Darüber hinaus tritt er als Vokalist und (nicht nur vokaler) Performer seiner eigenen Werke auf, es existieren auch einige Kompositionen für klassische Instrumente.¹⁸⁴ Mit anderen Worten, eine einseitige Charakterisierung Trevor Wisharts als „elektroakustischem Komponisten“ greift letztlich zu kurz, wenngleich der überwiegende Fokus seiner Arbeit allerdings auf der kompositorischen Arbeit mit dem Computer liegt. Es ist aber erhellend, die Vielzahl seiner Aktivitäten, insbesondere auch die soziale Intensität vieler dieser Projekte, auf seine elektroakustische kompositorische Arbeit rückzubeziehen, denn auch diese ist, so paradox das auf den ersten Blick klingen mag, eminent sozial orientiert und gebiert, wenn sich so etwas sagen lässt, „soziale Formen elektroakustischer Klangkunst“. Mit diesem seltsamen Begriff ist jedoch nicht etwa ein Verweis auf die Clubkultur gegeben, sondern der Versuch unternommen, einen wesentlichen, aber nichtsdestotrotz paradoxen Aspekt des Wishartschen Schaffens in Worte zu fassen. Trevor Wisharts primäres Material, der Zentral- wie der Fluchtpunkt seiner kompositorischen Tätigkeit ist die menschliche Stimme in all ihren verschiedenen Facetten. Die unendlichen und unendlich feinen Möglichkeiten ihrer Modulationen, Flexionen und Abstufungen, ihre kaum zu ermessende „semantischen Dichte“ bilden den *cantus firmus*, das Ritornell in seinem musikalischen Koordinatensystem. Der Computer und die Verfahren

182 So hat Wishart einige Zeit als Streetworker mit der Einrichtung Interplay in Leeds gearbeitet und in dieser Zeit zahlreiche „Spiele“ und Aktionen für Workshops zum Thema zeitgenössische Musik entwickelt. Ähnliche Projekte führte er mit COMA (Contemporary Music for Amateurs, siehe <http://www.coma.org/>), aber auch der nunmehr als Sound and Music bekannten Vorgängerorganisation Sonic Arts Network durch. Die „Spiele“ sind in zwei knappen Veröffentlichungen, *Sounds Fun* und *Sounds Fun 2*, prinzipiell wohl zugänglich, mir liegen sie jedoch nicht vor.

183 Hier sind vor allem die Performances *Beach Singularity* (1977, 2005) und *Forest Singularity* (1977) zu nennen, deren erstere zeitgleich an vier Stränden im Nordwesten Englands stattfand, während die andere, wie man unschwer ableiten kann, in einem Waldstück stattfand. Beide Performances dauerten mehr als einen Tag und umfassten neben improvisatorischer, an Free Jazz oder der frühen Minimal Music orientierter Instrumentalmusik auch verschiedene Tapes, Gesang und Sprechcollagen. Es muss, von den vorhandenen Aufnahmen zu schließen, eine sehr ekstatische Angelegenheit gewesen sein.

184 Zwei Orchesterwerke und ein kammermusikalisches Werk für acht Klarinetten, um genau zu sein, wie auch in musiktheatralen Arbeiten Wisharts Instrumente zum Einsatz gekommen sind und die vokale Komposition *Birthrite* aus dem Jahr 2000 neben drei Stimmen auch drei Instrumente erfordert.

elektroakustischer Manipulation liefern zu solcher materialmäßigen Tiefe und Feinheit das einzig vergleichbar feine Komplement, stellen gewissermaßen eine annähernd einzigartige Möglichkeit dar, solchem Material „auf Augenhöhe“ kompositorische zu begegnen. Die medialen Bedingungen aber, die Kollateralschäden, sozusagen, die der Computer mit sich bringt wie jedes andere Medium auch (die allerdings im Falle des Computers, einfach aufgrund der ungleich höheren Potenz des Gerätes gegenüber etwa Papier und Stift auch ungleich größeren Einfluss ausüben) werden von Wishart nicht ausgestellt, sondern in ähnlicher Weise stillschweigend akzeptiert, wie man ja auch nicht die Verwendung einer Violine in einem Solostück für Violine ständig mit dem euphorischen Hinweis „eine Violine! Eine Violine!“ komplettieren muss. In mancher Hinsicht, und darauf verweist die eine Seite des genannten merkwürdigen Begriffes der „sozialen Form elektroakustischer Klangkunst“, rückt Wishart die Bedingungen der Entstehung seiner Arbeiten zugunsten eines weniger technisierten, mehr einer eben sozialen Interaktion gleichkommenden Präsentationsmodus in den Hintergrund, etwa durch die Verwendung kleinerer und auf dünnen Stativen montierter Lautsprecher, durch deren Positionierung als Raumsulptur, durch seine eigene Präsenz und Zugänglichkeit. Die andere Seite aber betrifft die klangliche Beschaffenheit, den klanglichen Sinn der Werke. Wie bereits erwähnt, ist ein wesentlicher Teil der Wishartschen Bemühungen um das Phänomen der menschlichen Sprache zentriert. Diese Sprache ist aber nicht aus gleichsam strukturalistischen Furor in ihre Bausteine, ihre Klangpartikel zersetzt und solcherart ihrer semantischen Gehalte weitestgehend beraubt, sondern sie bleibt vielmehr intakt und verliert ihren menschlichen Charakter niemals, muss ihre Herkunft als Menschliche nicht verleugnen. Sie wird nicht artifiziell oder „kunstgerecht“ gemacht, sondern gleichsam als „natürliches Artefakt“, als in sich vollständiges und auf eine Weise keiner weiteren Durchdringung bedürftiges Element der Wirklichkeit akzeptiert. Darin aber betont sich die Menschlichkeit gleichsam umso intensiver, vielleicht dem Unterschied zwischen der zwar fraglos menschlichen, aber immer artifiziellen Präsenz eines Opernsängers und jemandem, der vor sich hin singt vergleichbar, oder aber jenem zwischen einer professionellen Schauspielerin und einem deklamierten Text und jemandem, der in der Erzählung einer Begebenheit seines Lebens mit Gesten, Gesichtsausdruck und Körperhaltung etwas anders, etwas definierter umgeht als er oder sie es gewöhnlich tun würde. Die solcherart scheinbare Einfachheit des Ausgangsmaterials, seine stille und

unaufgeregte, letztlich aus dem Alltag generierte Qualität, wie sie insbesondere in dem in vieler Hinsicht als „Hauptwerk“ zu bezeichnenden Stück *Encounters in the Republic of Heaven* (2010), eine wichtige Rolle spielt, steht dabei nicht im Kontrast zu Differenziertheit und Anspruch seiner technischen Verarbeitung. Vielmehr sind beide Aspekte, in der Integrität und struktureller Durchdringung des Stückes, untrennbar mit einander verwoben und bedingen einander in gewisser Hinsicht. Eine einfache Aneinanderreihung des Materials etwa der insgesamt 14 Sprachaufnahmen, die *Encounters in the Republic of Heaven* zugrunde liegen¹⁸⁵, hätte einen bestenfalls dokumentarischen Effekt, würde im Wesentlichen konstatieren, dass diese Aufnahmen gemacht wurden. Obgleich richtig ist, dass mit der Auswahl an sich schon eine Aussage über das Material abseits dessen Existenz gemacht wurde, dass jede Selektion zugleich eine Affirmation ist, und obgleich die Sprachfragmente, ähnlich wie die Voices and Piano zugrunde liegenden Samples, ihre Wohlgeformtheit und Eigengesetzlichkeit natürlich behalten, so ist einsichtig, dass einer solchen Anordnung die Tiefenschärfe ebenso fehlen würde wie der übergeordnete Kontext, sei er nun metaphorischer, dramaturgischer oder analytischer Natur. Die Menge und Komplexität der von Wishart in weiterer Folge zur Verarbeitung des aus den Aufnahmen generierten Materials angewandten technischen Verfahren, die Genauigkeit und Akribie im Umgang mit den phänomenologischen Eigenschaften der Klänge, die spezifische strukturierte Anordnung und wechselseitige Durchdringung der Porträts treiben das Ausgangsmaterial erst dazu, seine „Eigentlichkeit“, seine, wenn man so möchte, „Essenz“, hervortreten zu lassen. Dabei ist von Bedeutung, dass die

185 Diese sind kurze, charakteristische Geschichten von und Szenen mit gewöhnlichen Menschen, die Wishart im Zuge einer residency gesammelt hatte, sie stellen ihrerseits einen nur minimalen Teil des gesamten aufgenommenen Materials aus den drei Jahren der residency dar. Wie Wishart selbst erklärt, kam das Material gleichsam zufällig zustande, gingen aus dem einfachen Kontakt mit den Menschen hervor, denen er zu jener Zeit, an jenem Ort (Durham, nahe Newcastle-upon-Tyne, die residency war an die Durham University angebunden) begegnete: „*There were many potential interesting trails to follow – community development projects, organizations working with the elderly, amateur choirs, schools and school music organisers, community arts venues, dialect societies, social gathering places – markets, football crowds, working men's clubs and so on. One meeting would lead to another, and another, only a small proportion of which would result in a viable recording situation. But very gradually I was able to make contact with enough individuals willing to let me capture their voices. [...] I didn't want to record people in a staged situation (in a recording studio) or 'interview' them about any specific topic. Instead I went to them [...] and asked them to talk freely with almost no intervention from me. I also wanted to capture, as far as possible, an everyday 'natural' mode of speaking. Very young children, and the very oldest speakers, happily told stories or reminisced in a spontaneous way. Some of the adults I recorded however, not knowing what I wanted (just like me), brought along some prepared material or topic. It was only after we had recorded this that they began to relax into more freely flowing style.*“, Wishart, Trevor, *Encounters in the Republic of Heaven*, ICR Distributions, 2011, CD-Booklet

Ursprungsaufnahmen von etwaigen sie überlagernden oder durchkreuzenden Nebengeräuschen – der öffentliche Raum, der Verkehr oder auch ein knarzendes Parkett, das Rücken des Sessels, das ächzende Geräusch eines Sitzpolsters, wenn man sich auf ihm bewegt – freigestellt wurden, sozusagen alle in einer „reinen“, rein auf die Sprache zentrierten Form auftreten. Dieser an sich technisch schon komplexe Vorgang, der nicht zuletzt eine Notwendigkeit ist, will man das Material weiter bearbeiten können, bringt eine Konzentration und eine „höherwertige“ Informationsqualität hinsichtlich der Sprache und ihrer Melodie selbst mit sich, wir hören Sprache, auch in der Tatsache ihrer Hervorhebung und Präsentation im Kunstwerk, wie wir sie selten oder nie hören. Darin aber treten die sprechenden Personen, ohne dass sie uns je bekannt würden, gleichsam überlebensgroß hervor. Es entsteht das Gefühl, diese seien in der Zeit aufgehobene, aus der Zeit entthobene Gestalten, gleichsam Archetypen menschlicher Seinsweisen. Als solche werden sie und wird ihr Dasein als „einfache“ Menschen zum Ziel und Gegenstand künstlerischer Repräsentation, das gleichsam Banale, Einfache und Alltägliche vieler ihrer Erzählungen wird unserer Aufmerksamkeit als relevante, wichtige und schöne Qualität dargebracht. Dieser Eindruck wird zweifelsohne aber durch die kunstvolle und kluge Abfolge der Porträts wie auch durch verschiedene Intermezzi oder den als „Urgrund der Sprache“ fungierenden Passagen des „Voice Winds“ verstärkt. Während mit den Intermezzi verschiedene „Aspekte“ der Sprache als klangliches Phänomen in verdichteter Form zwischen die Porträts gesetzt sind¹⁸⁶ und eine überleitende Funktion einnehmen, aber auch das „Auflösen“ der gehörten wie ein erneutes „Konstituieren“ einer neuen Porträtsituation behaupten, ist der Voice Wind wie das unerschöpfliche, unendliche Gewirr der Sprachen, eine Art metaphysischer Speicher, aus dem für das Stück vierzehn Mal ein Beispiel für eine wirklich gesprochene, wirklich erzählte menschliche Geschichte hervorgeht. In diesen verschwindet jede gesprochene Sprache nachgerade wieder, und der Kontakt mit dem Sprecher oder der Sprecherin ebenso wie das, was gesprochen wurde, verbleibt ein undramatischer, flüchtiger „Encounter“, eine

186 Die Abschnitte *Speech Waltzing*, *Clouds of Speech*, *Speech Harmony* und *Speech Singing*. Das ganze Stück besteht aus vier „Akten“, die dreimal vier und einmal zwei Porträts beinhalten. Jeweils in der Mitte des jeweiligen Aktes folgt eine der hier genannten Verdichtungsformen. Der *Voice Wind* ist auch gewissermaßen eine solche Verdichtung, aber er bildet auf eine Weise den Hintergrund oder das „Reservoir“ aller Stimmen. Aus diesem Reservoir, so wird suggeriert, werden einzelne Porträts herausgefiltert oder herausgegriffen, können ihren Tanz vollführen und mengen sich darauf wieder in den Wind der Sprache ein.

Begegnung vor dem Hintergrund unser aller Endlichkeit. Denn die Vergänglichkeit, das Bewusstsein der Sterblichkeit ist dem Stück auch eingeschrieben. Nicht nur im Panorama von jüngeren und älteren Menschen, das sofort an das Vergehen der Zeit, den Gang des Lebens denken lässt, sondern auch in jener zuvor angesprochenen Qualität der Aufnahmen, die, ihrer klanglichen Umgebung ledig, wie zeitlos dahintreibende Fragmente des großen, menschlichen Gemäldes wirken. Sie sind der Zeit enthoben, natürlich, aber darum nicht unendlich geworden. Vielmehr ist ihrer Endlichkeit wie auch ihrem Sein darin ein paradoxes Denkmal gesetzt, eines nämlich, das sie nicht in den Stand der Unsterblichkeit zu versetzen vermag, sondern vielmehr affirmiert, dass sie jetzt sind (oder auch eigentlich: dass sie zum Zeitpunkt der Aufnahme so waren) sind und dass sie dereinst gewesen sein werden, als Menschen.

Ein anderes Stück soll noch kurz in den Blick genommen werden, das als Parallelwerk verstehbare *Globalalia* (2004). Dieses geht *Encounters in the Republic of Heaven* zeitlich voraus und stellt in mancher Hinsicht auch eine philosophische Vorstufe dar. In anderer Hinsicht jedoch ist *Globalalia* ähnlichen Zielen, einem ähnlichen Interesse verpflichtet, wiederum natürlich der Sprache als unerschöpflicher und irreduzibel menschlicher Qualität. Anders als in *Encounters in the Republic of Heaven*, geht Wishart in *Globalalia* allerdings nicht mit Sprache als Trägerin semantischer Information um, sondern behandelt eher die lautliche Komponente. Der kleine, im Wort „eher“ gefasste Unterschied zu einer Auffassung von Sprache als völlig jeder Semantisierung lediges Material ist hierbei zentral. Er ist darin festzusetzen, dass bei aller Dichte und Geschwindigkeit der Vorgänge, Überlappungen, Collagen, Transformationen der gewählten Partikel, der Unmöglichkeit, die Identität des Sprechers oder der Sprecherin zu erfahren, dennoch erhalten bleibt, dass Menschen sprechen und diese Laute hervorbringen. Es ist geradezu der Verzicht auf jede inhaltliche Ebene, die wieder paradoxerweise die spezifisch menschliche Qualität hervortreten lässt. *Globalalia* befasst sich mit der Frage nach Gemeinsamkeiten der Lautbildung in den Sprachen der Welt, vergleicht diese, setzt sie in ihrer Abstraktion in einen gemeinsamen Kontext. Die Vorgehensweise zur Erschaffung des Stückes war, folgerichtig, zunächst das Anlegen eines aus weltweit gesammelten Sprachsamples bestehenden Kataloges. Dieser ging aus Aufnahmen aus Radio und Fernsehen hervor

und umfasste schließlich mehrere tausend Quellen.¹⁸⁷ In weiterer Folge wurden die solcherart gewonnen Sprachpartikel in verschiedene Relationen zu einander gesetzt, mit einander kombiniert, zu einem Tanz verwoben, konfrontiert. Sie wurden jedoch nicht als „reiner“ Klang verstanden, sondern eben, darin die genannte Differenz, als Produkte menschlicher Sprecher. Ihre spezifische Identität – die relative Sprechhöhe, die jeweilige Emphase, die Qualität eines gerollten Konsonanten etwa, die trotz eines weitgehenden Zuschnitts erhaltene jeweils unterschiedlich Art der Aussprache – wurde beibehalten, ja diese bildet sogar die *raison d'être* des Stückes. Wenngleich die erhaltene menschliche Komponente zwangsläufig weniger prägnant und hervorstechend in den Blick gerät als bei *Encounters in the Republic of Heaven*, da ja auch die menschlichen Sprecher in *Globalalia* einerseits zumeist nicht von sich, sondern in „angewandter“ Form, im Kontext einer Radio- oder Fernsehsendung sprechen und andererseits nicht als Einzelexemplare der Gattung Mensch, sondern vielmehr als Beispiele für die Gattung Mensch betrachtet werden, so ist der Bezug auf den Menschen und seine Seinsweise doch unmissverständlich präsent. Während *Encounters in the Republic of Heaven* die unergründliche und wunderbare Melodie der menschlichen Sprache in der geschichtlichen Identität der gewählten Sprecher und Sprecherinnen freizulegen versucht, möchte *Globalalia* die Musik der menschlichen Sprache, durch die Zeit und verschiedene geographische Variation hindurch, abseits jeder spezifischen Identität als ein verbindendes Element zwischen den Menschen herausarbeiten.

Beide Unternehmungen sind zutiefst humanistische, von einem wirklichen und warmherzigen Interesse am Menschen in seiner Vielfalt geprägte Arbeiten. Die paradox oder als Umweg erscheinende Verwendung des elektroakustischen Mediums zum Zwecke einer sozial und am Menschen orientierten Kunstpraxis täuscht hierbei oder verkennt den Charakter des Computers als Mittel. Es geht Wishart, um es nochmals zu sagen, nicht darum, der Sprache mittels der Technik „zu Leibe zu rücken“, sie sich

187 „In *Globalalia*, I wanted to use human speech, but focus on what we hold in common as human beings. Although the world's languages contain many millions of words, these are constructed from a much smaller set of sounds, the syllables. I wrote to several friends, asking them to collect voices from their local radio stations, and also recorded voices from TV stations via satellite dish, assembling sounds from 134 voices in 26 different languages. I then edited these into their syllables, ending with more than 8300 sources.“, Wishart, Trevor, *Globalalia / Imago*, ICR Distributions, 2014, CD-Booklet

zuhanden zu machen oder sie als Gegenstand seiner kompositorischen Willkür brauchbar zu machen. Die kompositorische Gestaltung, von der hier die Rede ist, ist geradewegs dazu angetan, der Sprache keine Gewalt anzutun, sondern sie vielmehr in anderes Licht zu rücken, ihr genauer zuzuhören. Sprache ohne Sprecher und Sprecherinnen existiert allerdings nicht, und so ist ein Interesse an der Sprache in diesem Sinne fast untrennbar von einem Interesse an den Menschen, die sie sprechen. Neben der einfachen Tatsache, dass in solcher kompositorischer Aktivität notwendig die Grenzen zwischen Alltag und Kunst fließend werden, da verschiedene „Transgressionen“ notwendig sind um das Material zu generieren, ist auch die zentrierte und wohlmeinende Aufmerksamkeit für den Sprecher, die Sprecherin, eine seltene Qualität in unserer Zeit, ein Moment der Utopie wie es im Schaffen Trevor Wisharts zum Ausdruck kommt. Die Wahrnehmung von Sprache als einer Musik, als ein nicht ausschließlich zur Übermittlung von Inhalt, zur Übergabe von Botschaften, Befehlen, Information verwendbares Werkzeug, impliziert in der Lesart Wisharts und in vermittelter Form die Wahrnehmung des menschlichen Lebens wie es eben ist als „Musik“, als Gegenstand, der unserer Aufmerksamkeit wert ist und ihrer bedarf. Das ist nicht unpolitisch oder naiv, darin liegt nicht der Gedanke an die prästabilisierte Harmonie der Welt, denn die Wishartschen Arbeiten bilden die Wirklichkeit ja nicht ab, „wie sie ist“, sondern sie formulieren eine Fassung der Wirklichkeit. Sie geben nicht einfach die Realität wieder und bestätigen sie damit, sondern verweisen auf Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung. Wenn auch nicht zwangsläufig im Verweis auf eine Möglichkeit schon die Vorstellung liegt, die Möglichkeit läge brach und würde generell nicht oder zu wenig in Betracht gezogen, so ist ein Werk wie *Encounters in the Republic of Heaven* in seinen subtilen Zwischentönen, seiner Akribie und der Sanftheit, die sich in den gewählten Geschichten ausdrückt, dennoch – vielleicht auch unwillentlich, in mancher Hinsicht auch wirklich paradox – ein Mahnmal gegen die *mathesis universalis* und die Welt als beherrschte. Es spricht sich emphatisch für den Menschen, seine Historizität und die Möglichkeit seiner Entfaltung aus.

3.8 Zwischenbilanz

Damit beschließe ich meine Überlegungen zur Utopie in der Musik in einem allgemeinen Sinn. Es steht zu hoffen, dass in der argumentativen Kette, die ich hier versucht habe zu spannen, auch ohne eine explizite Erfassung des Utopischen in der Musik – hier ist es, darin liegt es – dennoch deutlich hervorgetreten ist, inwiefern Utopie und Musik einen gleichsam ontologischen Zusammenhang bilden, inwiefern „das“ Utopische und „die“ Musik zusammengehören. Es ist vielleicht tatsächlich, zumindest als Hoffnung, so, wie Christoph Menke schreibt:

*„Die Kunst wirkt auf die Nicht-Kunst.
[...] Die Wirkung der Kunst auf die Nicht-Kunst ist keine äußerliche
Einwirkung getrennter, unabhängig voneinander bestehender Reiche,
Sphären oder Systeme aufeinander. Die Kunst wirkt vielmehr nur so auf
die Nicht-Kunst, daß [sic] sie die in der Kunst wirkende Kraft auch in
der Nicht-Kunst zum Wirken bringt.“¹⁸⁸*

Ich würde dem hinzufügen wollen, dass die Kunst nicht wirken *wollen* muss, sondern schlechterdings als innerweltliche Kraft auf die Welt immer einen Einfluss ausübt, wofern sie eben gehört, wofern sie eben gesehen wird. Vielleicht auch, aber das ist eine noch weitergehende Frage, auch insofern sie als Praxis existiert, vielleicht sogar auch, als Prinzip. Kunst und Musik stehen, soviel ist sicherlich einsichtig, am Anfang eines jeden neuen Werkes vor der Frage des Entwurfs. Schon damit sind sie auf die Wirklichkeit als mögliche eher bezogen als auf die Wirklichkeit als wirkliche. Damit aber nicht genug, sind ästhetische Qualitäten immer Verweisqualitäten, oder ist ihre Natur eine mehrfache – das, was sie *materiell* sind, ist nicht was sie *ontologisch* sind, und das, worauf sie hinweisen, ist wiederum nicht was sie *materiell* sind, vielleicht aber, was sie *ontologisch* sind. Die Musik scheint darin, vielleicht aufgrund der Zeitlichkeit ihrer Erscheinungsweise, ihrer immateriellen und flüchtigen Qualität, in besonderem Maße auf den Menschen und sein Dasein hinzuweisen. Wie ich versucht habe, darzulegen, sind Vorgänge in der Musik, zumal in der Neuen Musik, nicht einfach Aneinanderreihungen von Tönen, sondern wurden schon von allem Anfang an als

188 Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst*, 2014, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 111

expressive, semantische und symbolische Qualitäten interpretiert. Wenn man das Menkesche Wort genau betrachtet, ist darin die Vorstellung einer Kraft, die in der Kunst, aber auch in der Wirklichkeit vorhanden ist, die sozusagen die Wirklichkeit in Resonanz mit der Kunst zu bringen vermag, in dieser Hinsicht von besonderer Bedeutung und vermag vielleicht einen letzten Hinweis auf die Verbindung von Utopie und Musik zu geben. Wenn die Welt der Kunst ähnlich wird, indem die in der Kunst gebundene Kraft sich selbst in der Wirklichkeit zum Wirken bringt, so ist die in Werken Neuer Musik geborgene Freiheit die potenzielle Freiheit der Wirklichkeit, die in ihnen ausgedrückte Betonung und Fassung des Menschlichen der potenziell andere Blick auf den Menschen und der Menschen zu einander, die semantische Vielfalt der Relationen die potenzielle Befreiung von der Sprache und der Logik der Naturbeherrschung. Der Entwurf der Musik wird zum *Weltentwurf*, zur Utopie.¹⁸⁹ Solcherart ist es auch nicht zielführend, die Utopie an einem bestimmten Punkt, in einer bestimmten Aktivität oder einer spezifischen Qualität verorten zu wollen. Vielmehr ist, wie in den hier vorgelegten Überlegungen zu zeigen versucht wurde, das Utopische (in der Musik, aber wohl auch insgesamt) ein Merkmal, das nur in seiner freischwebenden, zwischen verschiedenen Aspekten, zwischen verschiedenen Momenten der Wahrnehmung sich entfaltenden Qualität sein und wirksam werden kann. Immer dann, will damit gesagt sein, wenn man verkündet: jetzt kommt die Utopie!, so hat man's verpasst oder aber ein Moment der Falschheit in die Welt gesetzt. So ist der Weg der Utopie in der Musik auf den Grund zu gehen auch ein Stück weit schon ein Teil dieser, gilt es, sich selbst offen und sensibel für Utopisches zu erhalten, für ein Bild der Welt oder durchaus die Welt im Ganzen als anderes, anders mögliches. Wie dieses in den Werken implizit vorhanden ist, zwischen ihren Teilmomenten sich entfaltet, so ist damit immer auch jeder reduktive, gewalttätige, Natur beherrschen wollende Aspekt der Wirklichkeit kritisiert. Sie zeigen, aber sie zeigen nicht *an*, sie verlegen, womit ein weiteres Moment ihrer Utopie bezeichnet ist, den Schluss aus alledem in das hörende, sehende, wahrnehmende Individuum. Keine Handlungsanweisung ist zu geben – die Utopie ist nicht, sie ist nicht herstellbar, sie ist keine Instanz der Realität, sondern abermals ein Streben, eine

189 Siehe z.B. auch Adorno: „*Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre.*“, in ders. *Ästhetische Theorie*, 2003, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 10., Den darauf folgenden Satz: „*Damit tendieren sie a priori, mögen sie noch so tragisch sich aufführen, zur Affirmation.*“ würde ich negieren respektive unter den hier formulierten Aspekten anders sehen wollen.

Dynamik, ein Verständnis der Wirklichkeit als stetig und zum Besseren veränderbare.

In diesem Geist jedenfalls habe ich versucht, der Utopie in der Musik in verschiedenen theoretischen Aspekten nachzugehen. Im Folgenden soll nun demgegenüber meine eigene kompositorische Arbeit an der Utopie, an „utopischen Potenzialen“ in den Blick genommen werden, und wie allem bisher Gesagten darin wohl nicht völlig widersprochen werden wird, so werden wir dennoch sehen, dass meine Fassung des Utopischen nochmals andere Merkmale und Ziele aufweist, als bisher gesehen. Stellt man in Rechnung, dass Utopie auch, wie zuvor gesagt, ein „kritisches Prinzip“ ist, so erscheint der Umstand des Widerspruchs, der dialektischen Volte, im Kontext dieser Arbeit nur folgerichtig.

(iii)

aus innerer gesetzmäßigkeit / das andenken an die
väter, auch die mütter / in neue techniken auflösen /
die äußere gesetzmäßigkeit zugunsten / einer
scheinbar sicheren scholle im eismeer / verlassen,
dann, treibend / weder an väter noch an mütter
denken / sondern sich einen eisbären angeln, den man
zum brüllen brachte / und daraus dann / musik zu
generieren suchte, und auch fand. so oder so ähnlich
muss es gewesen sein / als aus ozeanischem gefühl /
insulare welthaltigkeit wurde und / die welt / ihre
gehalte zugunsten einer maschinerie des nicht-
insularen und nicht-ozeanischen verlor / verlor und
nicht weiter suchte, waren doch / aus innerer wie
äußerer gesetzmäßigkeit / (was manchmal scheinbar
und doch wie zum schein in eins fällt) /
den eisbären mütter wie väter abhanden gekommen /
und geblieben ist, anders, das brüllen, aber diesmal /
keine musik / sondern die neue technik allein,
während die scholle / längst verschwunden ist und
das eismeer längst / auf das feste land übergegriffen
hat / in maschinerie / und gesetz.

4 Die Arbeit an der Utopie, oder: Das Utopische in meinem Musikschaffen

So sind wir nun an dem Punkt angekommen, wo, abseits aller analytischen Betrachtung, aller Zuschreibungen von außen, zu sagen ist, was aber Utopie in einem positiven Sinne, so, wie ich sie verstehen möchte, heißen könnte. Es gilt, deren Grundlinie ebenso zu demarkieren wie ihre Charakteristika zu beschreiben – zu klären ist, wie sich die zu Beginn und im Titel dieser Arbeit in Aussicht gestellten „utopischen Potenziale“ heben ließen. Was eine im starken Sinne utopisch orientierte kompositorische Poetik meinen könnte, wie sie sich gegenüber einer aus sich heraus anders fortschreitenden, an primär anderen Fragen und Kontexten interessierten kompositorischen Arbeit, die nicht *per se* utopisch sein will, doch (wie wir gesehen haben) utopisch genannt werden könnte, absetzen ließe. Letztlich ist in all dem auch nochmals die Frage zu stellen, warum oder inwiefern die Utopie, das utopische Moment überhaupt von tieferer Bedeutung ist. Denn fraglos ist die sozusagen im engeren Sinn utopische Bewegtheit nicht allgegenwärtig, sondern stellt, immer noch, gewissermaßen einen Spezialfall dar, ist der Blickwinkel, der die Neue Musik mit weitaus mehr Wirksamkeit, Bedeutung und impliziter Freiheit ausgestattet sehen möchte, als es oft der Fall zu sein scheint, ein selten eingenommener, wie auch zuvor beschrieben.

Ob der solcherart erfasste Mangel an utopischer Bewegtheit in Durchschnitt der Neuen Musik seinen Grund in der relativen Komplexität der zugrundeliegenden Frage hat oder vielmehr von über die Zeit nachlassenden Energien der Definition und des Autonomiestrebens auszugehen ist, ob vielleicht auch, wie weiter oben angesprochen wurde, die geistige Atmosphäre der Zeit nach dem Fall der Berliner Mauer respektive dem Zusammenbruch der Sowjetunion eine Rolle spielt – es kann hier nicht entschieden werden. Festgehalten werden kann allerdings über die erste Beobachtung der relativen Seltenheit solchen Antriebes hinaus, dass die Utopie oder auch nur das Heben eines „utopischen Potenzials“¹⁹⁰ nicht leicht gewonnen ist, sondern vielmehr zahlreiche

190 Worin die Differenz zwischen einer „realisierten“ Utopie und einem gehobenen utopischen Potenzial besteht, mögen eventuell berufenere Geister klären, für mich würde ich diesen Unterschied einfach nur am Anspruch markieren wollen. Ein utopisches Potenzial meint soviel wie: unter günstigen Bedingungen könnte hier etwas entstehen, dass einer Utopie ähnlich sieht. Die Utopie erscheint demgegenüber als eine übertriebene Behauptung, wovon auch, wie ich hoffe, meine verschiedenen

Fragen mit verschiedenen Ebenen aufwirft. In mancher Hinsicht, könnte man meinen, ist das Medium der Musik zu deren Beantwortung auch relativ ungeeignet, erzeugt mehr Verwirrung, als es positive Erscheinungen hervorbringt. In wiederum anderer Hinsicht und unter den in der Einleitung erwähnten Bedingungen meiner selbst – weil meine Disposition ist, wie sie ist - ist die Musik allerdings das (aller Voraussicht nach im starken Sinne) einzig mögliche Medium.

4.1 Allgemeine Bestimmungen

Die Fragen im Bannkreis der Utopie, deren Lösung(en) mich die letzten Jahre beschäftigte, haben an ihrer äußersten Demarkationslinie zwei Extremwerte, zwei wesentliche Teile. Einerseits gilt es, eine Fassung des Begriffs des Utopischen oder der Utopie zu finden, sich dieser gewissermaßen zu verpflichten und fortan mit dieser umgehen, für diese Umsetzungen kompositorischer Natur zu suchen. Damit ist nicht gesagt, dass man ein für allemal diese eine Fassung behalten wird müssen, im Gegenteil ist sogar mit dem Begriff des Utopischen in mancher Hinsicht, wie wir gesehen haben, eine Dynamik, eine Veränderlichkeit zumindest prinzipiell angelegt. Um allerdings das Utopische in einer Form fassen zu können, ist ein handhabbarer Begriff davon vonnöten. Alle kompositorischen, technischen und strukturellen Mittel und Strategien sind dieser ersten Entscheidung zumindest logisch nachgeordnet. Allerdings ist der Prozess, der mich bis hier her geführt hat, an einen Punkt an dem ich glaube, Einiges über meine utopische Poetik zu wissen, keineswegs konsequent solcher Logik gefolgt. Vielmehr ist das Fortschreiten dieses Wissens aus der stetigen Wechselwirkung zwischen künstlerischer Arbeit, dem Nachdenken und Forschen im größeren Umkreis der Utopie und anderen, mehr auf die eigene Lebenswelt und Lebenspraxis bezogenen Fragen geschehen und geschieht es noch. Mein Begriff des Utopischen, sofern sich dieser ohne zu viel Gewalt überhaupt in statischer, fixierter Weise darlegen lässt, folgt meiner kompositorischen Praxis ebenso gut wie er ihr zugrunde liegt. Er bezeichnet, und damit ist wohl ein erstes Charakteristikum gefunden, ein dynamisches Verhältnis.

einschränkenden Formulierungen, Weisen, den Begriff im bisherigen Text zu umschleichen, Zeugnis ablegen.

Andererseits ist mit der Ausrichtung auf die Utopie nochmals im engeren Sinn auf die fragliche Rolle verwiesen, die man in der Gesellschaft als Komponist, als Künstler einnehmen möchte. Es erscheint paradox, sich als Komponist mit der Utopie, zugleich aber nicht mit der eigenen Rolle in der Gesellschaft auseinander zu setzen. Wenn man nicht ein rein kulturgeschichtliches, auf die „Staatsromane“ sich beschränkendes Utopieverständnis ins Recht setzen möchte, so ist das Utopische, egal in welcher Fassung, eine letztlich eminent an der Wirklichkeit, an ihrer derzeitigen Beschaffenheit und ihren Defiziten interessierte Haltung. Diese Haltung muss sich nicht zwangsläufig *politisch* äußern, aber sie muss, so würde ich denken, soziale Verankerung, soziale Orientierung hervorbringen, und so ist sie doch politisch gelagert. Als solche kann das, was aus ihr hervorgeht, die Musik, die künstlerischen Projekte, alle anderen Vorhaben, niemals einen exklusiven, der Welt enthobenen Charakter annehmen. Anders gesagt ist eine Utopie, die nur in der sozusagen reinen Sphäre der Musik verbleiben möchte, letztlich keine, wie auch ein auf die Musik alleine beschränkter Umgang, der alle anderen Feldern der eigenen Tätigkeit ausklammern oder davon unberührt lassen möchte, nachgerade eine absurde Vorstellung ist. Wie das Glasperlenspiel Hesses, dass nur unter Abschottung von der realen Welt zu existieren vermag und darum, als lebensfernes, für den Protagonisten den Tod bedeutet, so wäre eine rein ästhetische Utopie ein wohl verdienstvolles, in mancher Hinsicht vielleicht Ehrfurcht gebietendes gedankliches Experiment, bliebe aber letztlich hinfällig und bedeutungslos, wo nicht grundsätzlich unverständlich und ohne Anschlussfähigkeit.^{191 192} Anders ist es schwer

191 Abgesehen davon, dass selbst wenn die Intention, etwa eines Werkes Neuer Musik, eine rein ästhetische, rein strukturell oder systematisch begründete sein sollte, die Wirkung oder die Schwerkraft auch eines solchen Gebildes nicht vorzudefinieren ist. Die Werke kommunizieren, auch wenn sie explizit „nicht“- im Sinne einer der Interpretation offenen Situation - kommunizieren wollen. Solcherart existiert eine ästhetische Utopie gewissermaßen nur, solange das entsprechende Werk unaufgeführt bleibt, im seligen Kreisen um sich selbst, als Zentralgestirn ihrer Selbst, aber lebensfern, ohne Wirklichkeit.

192 Der Vergleich ist – vielleicht fälschlicherweise - auch hintsinnig, als es den Glasperlenspielern, den Kastaliern, nicht erlaubt ist, eigene Inhalte zu erschaffen. Sie sind damit beschäftigt, Bestehendes zu ordnen, vielleicht auch *neu* zusammenzufügen, aber ihre Aufgabe ist letztlich, den Bestand zu verwalten, sich über ihn Klärung zu verschaffen: „*Darum dürfen die Kastalier in keiner der Kulturdisziplinen, die sie so meisterhaft durchschreiten, Inhalte schaffen, denn solche würden erneute Fragmentierung bedeuten. Dem kastalischen Orden ist das archetypische Zeugungsverbot auferlegt³. Auf der Suche nach dem übergeordnet Gemeinsamen untersuchen die Ordensbrüder Musik oder Literatur von Epochen, komponieren selbst aber kein Blockflötenstück, und auch ernsthaftes Dichten ist seit Jahrhunderten verpönt. Den Studenten ist jede künstlerische Eigenschöpfung untersagt, mit Ausnahme des Schreibens fiktiver Lebensläufe. Kastaliens Bestimmung ist es, in der Verschiedenheit des Ausdrucks das Verbindende zu finden [...]*“, <http://signaturen-magazin.de/ivor-joseph-dvorecky-hermann-hesses--glasperlenspiel-.html>, zuletzt abgerufen am 20.04.2019. Ästhetische Utopien sind, wo nicht Totgeburten, so doch in sich zusammenfallende, haltlose Spiele.

vorstellbar, die Utopie in der Musik fassen zu wollen und im eigenen Leben gänzlich unbewusst mit den Fragen, die diese aufwirft, umzugehen. Natürlich ist die Utopie in der Lebenspraxis eine weitaus schwierigere und schwerwiegendere Frage als jene in der Musik, da in der Musik die nötige Konsequenz bereits unter Aufbringung relativ geringerer persönlicher Ressourcen zumindest möglich erscheint, während die Wirklichkeit und ihre Bedingungen um ein Vielfaches undurchdringlicher wirken, respektive, die tatsächlichen Konsequenzen aus einer utopischen Haltung wohl erhebliche persönliche Verzichte, hohen Einsatz und nicht zuletzt einen Bruch mit der uns umgebenden Gesellschaft implizieren. Dennoch ist die Spannung, die der Begriff der Utopie als gewollter in alle Lebensverhältnisse einzubringen imstande ist, eine Art moralischer Kompass, an dem zu orientieren einem, so denke ich, durch die Beschäftigung mit der Utopie, das heißt auch: mit dem guten Leben in philosophischer Hinsicht¹⁹³, auferlegt ist. Damit ist letztlich nicht gesagt, dass eine Verwirklichung einer Utopie im Leben tatsächlich möglich sein könnte oder dass sie, weil man sich in einer Sphäre mit Utopie beschäftigt, insgesamt notwendig erstrebt werden müsse. Vielmehr ist gemeint, dass mehr oder minder jede Entscheidung einer Kritik zu unterwerfen ist, die sich, gerade in diesem Zusammenhang, auch an der eigenen Relation zur Allgemeinheit misst. Kritisiert soll allerdings nicht so sehr die moralische, ökologische oder politische „Richtigkeit“ der eigenen Handlungen in Bezug auf das Ganze werden – schwingt dies doch, ganz im Sinne eines aufgeklärten Citoyens, ohnehin stetig mit – sondern vielmehr ihr Charakter als mögliche Reaktionen, als feinste Korrekturen gegenüber im engeren Sinne beeinflussbaren Faktoren der Wirklichkeit, sozusagen als Modulationen der Realität, beachtet und geachtet werden. Das Wort Achtsamkeit ist in dieser Hinsicht nicht fehl am Platz, wie auch ein Verständnis des sozialen Raumes als einer insgesamt vorhandenen, nicht bloß in bestimmten Sphären präsenten Qualität, eines Allgemeingutes, das es ebenso zu schützen gilt, wie das Wasser, die Umwelt, das Recht auf freie Meinungsäußerung. Zudem gilt es, sich selbst als Wirkung, nicht als Ziel zu begreifen – dies allerdings nicht wie in jenen zynischen, von der Werbung und den Massenmedien transportierten Bildern einer sogenannten Selbstentfaltung und Selbstoptimierung, sondern im Sinne einer wechselseitigen Verwiesenheit, innerhalb

193 Sprich, in einem übergeordneten Sinn, der von der unmittelbaren Bedürfnisbefriedigung, dem unmittelbaren Greifen Abstand zu nehmen versucht. Oder vielmehr, der sich über das, was er als gutes Leben sehen möchte Rechenschaft zu geben vermag, denn vielleicht ist manch ein Hedonist auch nicht unglücklich.

derer man ebenso Wirkungen ausübt wie erfährt. In dieser ist es die eigene, durchwegs privilegierte Position, die zu einer positiven, jeweils eine Verbesserung „der“ Situation ins Leben setzen wollenden Praxis drängt und sie, gegen jeden Zynismus, forcieren möchte. Schließlich ist auch eine Folgerung aus all diesen Grundlinien, die eigene Tätigkeit und ihre Prämissen, weniger noch als je zuvor, nicht als „Privatangelegenheit“, sondern als relevanten und Gehör suchenden Beitrag zu verstehen, da sich ihre Ausrichtung grundlegend geändert hat.

Die Befassung mit Utopie in der kompositorischen Praxis wirft solchermassen, darin nicht unterschieden von jeder anderen geistigen Tätigkeit, ihren Schatten auf das restliche Leben und prägt ihm sein Zeichen auf. Vielleicht aber auch hat sich das Leben an sich, in einem mir seit jeher bekannten Gefühl der Randständigkeit der Wirklichkeit gegenüber, einem Misstrauen gegenüber den Vorgängen und Ordnungen des „Normalen“, gleichsam aus sich heraus den Weg zum Utopischen gebahnt. Denn ist die Wirklichkeit erst einmal fragwürdig geworden, ihr Charakter als wohl eingerichtete ernstlich in Zweifel gezogen, so bleibt einem denkenden Menschen entweder ein unglückliches Leben im Versuch, den schlecht gewordenen Dingen dennoch einen erhabenen Sinn abzugewinnen, die schlechten Verhältnisse gedanklich und analytisch zu durchdringen, oder aber der Versuch, der Wirklichkeit gestaltend, sie tentativ verbessernd beizukommen. Es bleiben jedoch, ist doch der systemische Druck, die normative Kraft des faktischen Zusammenhangs für heroische Einzelleistungen längst zu stark, in beiden Fällen Versuche, die als solche auch annähernd jederzeit scheitern können. Dies betrifft die Haltung als Ganzes wie ihre jeweiligen Details, und so ist auch für die im folgenden dargestellten Werke davon auszugehen, dass sie jeweils nicht „die“ Instanziierung „der“ Utopie sind, sondern jeweils eine teilhafte, kleinräumige und in ihrer Aussagekraft begrenzte, dennoch aber als Versuch valide Umsetzung verschiedener Bestrebungen im Geiste des Utopischen. Auch sind die weiter unten geschilderten Werke, was vielleicht relevanter ist, nicht in ihrer Gesamtheit und in den in ihnen angewandten Strategien nicht „das utopische Potenzial“ Neuer Musik, sondern lediglich ein geringer Teilbereich davon, was ich noch als möglich erachte, was noch zu tun bliebe und das wiederum ist mit Sicherheit nur ein minimaler Teil dessen, was grundsätzlich und insgesamt an Möglichkeitsspielraum, an utopischen Potenzialen, verbleibt.

Solchermaßen stellt die Frage nach der Utopie des eigenen Musikschaffens, in der eigenen musikalischen Praxis ein komplexes und in vielen Schichten gelagertes, von vielen unterschiedlichen Betrachtungsebenen durchkreuztes Problem dar. An dessen jeweiligem Ende – denn an jedem zeitlichen Punkt kann und wird man, gemäß der angesprochenen Qualität als dynamischem Verhältnis, zu unterschiedlichen Lösungen gelangen - kann auch, aber, nicht ausschließlich (komponierte) Musik entstehen. Damit ist keineswegs gesagt, dass utopische kompositorische Praxis die Grenzen des Musikalischen im engeren Sinn, also, sagen wir, des Umgangs mit klanglicher Materie, verlassen *muss*. Vielmehr ist gemeint, dass eine – auch überwiegend musikalische - Beschäftigung mit Utopie gleichsam im Schattenriss verschiedene Faktoren der Wirklichkeit umreißt, ihre Unfreiheit markiert und verdeutlicht, wie sehr sie gemachte, rein auf Konventionen beruhende Einrichtungen und Konditionen sind. Dies betrifft einerseits die kompositorische Praxis, deren Bereich und Begriff sich gleichsam stetig erweitert, wie andererseits das eigene Selbstverständnis, wie zum dritten auch die Art und Weise, wie man an die Tätigkeit des „Komponisten“ in allem, was nicht die künstlerische Kreation als solche betrifft, herangeht.

Unabhängig von der zuvor umrissenen Dringlichkeit in der Beschäftigung mit der Utopie, diese nicht auf einen abgegrenzten Bereich (etwa der Musik) zu reduzieren, geht eine nichtsdestoweniger im engeren Sinn musikalisch verortete kompositorische Praxis im Geiste der Utopie¹⁹⁴, die sich dennoch auf das Verfassen von Musik im Sinne des Konzertbetriebs beschränkt, anders und stärker noch als sie es als Neue Musik ohnehin tut einen Widerspruch ein. Sie manöuvriert sich bewusst in eine Aporie, obgleich mit der Genese der Neuen Musik ja historisch bereits ein Punkt erreicht worden ist, an dem theoretisch alles „in“ Musik ausdrückbar wurde, an dem „innermusikalisch“ keine Grenzen mehr gesetzt schienen. Demgegenüber steht aber immer noch der Betrieb und mit ihm die gängige Vorstellung davon, was Musik ist und wie sie in Erscheinung tritt, was dabei perzeptiv zu erwarten, wie damit umzugehen ist, und was, folglich, im Zuge einer Darbietung entstehen und geschehen kann und was nicht. Dies strahlt, wie beschrieben, in mehrerer Hinsicht zumindest potenziell auf die kompositorische Arbeit

194 Auch wenn ich in Anspruch nehmen würde, in verschiedenen Gebieten zumindest sinnvolle Beiträge leisten zu können, ist und verbleibt das Medium der „Musik“ - in einem sehr weiten Sinn gefasst – mein erstes und wichtigstes Arbeitsfeld.

zurück. In dieser Aporie aber, in der man sich wenn nicht zwangsläufig, so doch relativ naheliegenderweise bewegt, kann eine utopisch orientierte kompositorische Praxis jedoch aus der Analyse der vorhandenen und gleichsam limitierenden Faktoren des Betriebes Freiräume gewinnen, in ihrer veränderten Bewertung und näherungsweise Negation Potenziale zu einer wesentlich anderen musikalischen Praxis freisetzen. Wie jede Partitur als vollständige dann, unabhängig von ihrer relativen Komplexität, ihrer Machart, der in ihr gebundenen Freiheit menschlicher Expression, *auch* ein Zugeständnis an das vorgeprägte Bedürfnis nach Geschlossenheit (und darin, Versöhnung mit der Wirklichkeit) ist, so wird eine fragmentarische, offen angelegte Partitur dieses Verhältnis herausfordern, ihm Dimensionen der Freiheit, die zuvor nicht vorhanden waren, abgewinnen. Ist die Aufführung eines Stückes, dem die Menschen mittels der (überwiegend) kognitiven Fähigkeit des hörenden Nachvollzugs folgen, zugleich *auch* ein Beispiel für die Zuweisung der Menschen in Funktionen und gesellschaftliche Kompartimente, für das gesellschaftliche System aus Hierarchien und Herrschaftsverhältnissen (und darin, die Extension der Wirklichkeit als hierarchisch organisierte in alle Bereiche des Lebens), so kann eine Veränderung der Gewichte der Rollen, bis hin zu einer Auflösung der Division von Aufführenden und Zuhörenden, auf eine Neubewertung des solcherart hierarchischen Zusammenhangs verweisen. Wie schließlich jeder *gesetzte* Akkord, jede *gesetzte* Tonverbindung, *auch* zu einem Symbol für eine Wirklichkeit wird, der die Menschen gleichsam hilflos, ohne wirklich eigene gestaltende Kapazität, gegenüberstehen (und damit implizit gewalttätig), so deutet eine gleichsam lückenhafte Schreibweise, welche die Erscheinungsform des Stückes immer aus dem jeweiligen Moment, der jeweiligen Entscheidung der Ausführenden hervorgehen lässt, auf die an jedem Punkt gestaltbare Wirklichkeit, das Ermächtigungspotenzial jedes Menschen und der Menschen insgesamt, hin. Ist schließlich in einer Aufführung in den gängigen Orten und unter den Gegebenheiten des Musikbetriebes zugleich *auch* die Idee gesellschaftlicher Ausschlüsse mitgemeint, so kann utopische musikalische Praxis bedeuten, einerseits diese Orte zugunsten anderer, niederschwelligerer als Aufführungsorte zu vermeiden, oder aber im Falle einer Aufführungsgelegenheit stets verschiedene inklusive, quer über die Grenzen der gesellschaftlichen Trennlinien hinweg operierende Maßnahmen¹⁹⁵ zu fordern. Zudem

195 Die grundsätzliche Einforderung von Kulturpasskarten wäre eine solche Maßnahme. Man könnte auch – je nach relativer „Machtposition“ im Kulturbetrieb – zu anderen Forderungen übergehen, z.B.

kann ein Aspekt utopischer musikalischer Praxis sein, geradewegs solche Projekte zu forcieren, deren Charakter inklusiv, grenzüberschreitend, gesellschaftlich querständig ist. Dabei ist dieser letzte Punkt mitunter der im Hinblick auf die Utopie kritischste, derjenige, an dem man, als Komponist verhältnismäßig die geringsten Handlungsmöglichkeiten hat¹⁹⁶. Verortet man die kulturelle Praxis der Kunstmusik allerdings an einem bestimmten Ort (und belässt man dessen Bedingtheiten unwidersprochen), so heißt das in unserer gegenwärtigen Situation, dass man sie einem Gutteil der Menschen vorenthält und auch wohl vorenthalten *will*. Sei es aufgrund der notwendigen Geldmittel für die Eintrittskarte, sei es aufgrund des notwendigen kulturellen Kapitals, verschließt sich die Neue Musik dort, wo sie im Konzertsaal aufgeführt wird, gegen die ihr eingeschriebene demokratische Grundtendenz. Das Argument, Neue Musik brauche aber den Konzertsaal, da sie sonst nicht entsprechend gehört werden könne, ist abgesehen von einem Zug zum Elitären auch zirkulär¹⁹⁷ und verfängt darum nicht wirklich, zumal die hier vorgebrachten Zweifel sich letztlich auch weniger an den Ort und seine akustischen Eigenschaften richten, als vielmehr gegen seine Symbolik, die durch ihn auferlegten Bedingungen, die zahlreichen Implikationen solcher Setzung, seine Eigenschaft als Instrument der Herrschaftsverhältnisse respektive ihrer Verankerung im kollektiven Bewusstsein.

So muss man sich am Ende fragen, ob angesichts der zahllosen Aporien eine utopische kompositorische und künstlerische Praxis in ihrem vollen Sinn überhaupt möglich ist. Diese Frage muss ohne letztgültige Antwort bleiben, es sprechen gute Argumente gegen beide möglichen Antworten. Bejaht man, so sagt man damit womöglich auch, dass alles, was nur relativ oder näherungsweise die impliziten Kriterien der Utopie erfüllt,

einer Kartenverteilung an Obdachlose, an Bewohner von Überbrückungsheimen, eine Zusammenarbeit mit Gefängnissen, Freikarten an Flüchtlinge, oder einfach nur eine verstärkte Einbindung von sozial schwachen Familien, in dem man versucht, diese gezielt anzuschreiben. Versteht sich ein Konzertort wirklich als Kulturbetrieb und ist das Verständnis von Kultur als „etwas, das alle angeht“ vorhanden, so ist – womöglich - Vieles möglich.

196 Will man nicht, wie viele Kollegen, wie auch ich, in die Doppelrolle von Komponist und Organisator oder aber Komponist und kulturpolitischer Aktivist geraten. Womit im Übrigen wieder eine Art „List der Vernunft“ bezeichnet ist, denn im selben Maße, wie man Energien aufwendet, um Möglichkeiten für andere musikalische Praxen zu schaffen, versiegen die Kapazitäten der eigenen kompositorischen Tätigkeit, und die Logik der Selbstaubeutung als systemstützende Tätigkeit bewahrheitet sich aufs Neue.

197 Da im gefassten Begriff der Neuen Musik schon ihre „richtige“ Hörweise, damit aber auch schon ihre Seinsweise als etwas, das man vor allem hört, das man transparent hören soll, für das es still und fast andächtig sein muss, etc. codiert ist.

ungenügend ist. Verneint man, so wird man alsbald jede Anstrengung in diese Richtung unterlassen. Dennoch ist die Frage von Bedeutung, sie muss einer an der Utopie, den utopischen Potenzialen der eigenen Tätigkeit orientierten Praxis als Horizont stets verfügbar bleiben, ihre Ausrichtung bilden und die Suche nach adäquate(re)n Lösungen befeuern. In ihr und im Nachdenken über Möglichkeiten der Utopie in der Musik ist zugleich der stetige Versuch aufgehoben, eine stets etwas größere Nische der Freiheit für sich zu requirieren wie auch: diese zu erschaffen. Denn unabhängig aller anderen Bedenken ist jene Grundlinie nicht zu überschreiten, die Frage nämlich ob ein Werk Freiheit in sich trägt, Freiheit zu vermitteln imstande ist, die Menschen eher in den Stand ihrer (relativen) Freiheit versetzt oder sie in ihrer (relativen) Unfreiheit belässt. Daran bemisst sich, vielleicht nur: unter den gegenwärtigen Bedingungen, mehr als an allen anderen Aspekten, ob eine Konzeption sich utopisch oder, im Sinne Landauers¹⁹⁸, „topisch“ verorten ließe. Mit anderen Worten, ob ein Werk – wofern man bei dieser kategorialen Einteilung bleibt und nicht eher auf eine völlig andere musikalische Praxis abstellt – eher dazu dient, Raum und Selbstständigkeit der Menschen, der hörenden wie der ausübenden, zu vergrößern, oder ob diese Verhältnisse unangetastet bleiben, womit zugleich gesagt ist: schlimmer gemacht werden. Denn für den Fall ihrer prolongierten Dauer gewinnen sie stetig an unwidersprochener Gültigkeit hinzu, binden die Menschen an ein überkommenes Musikverständnis und – so sie nicht die Unfreiheit zementieren – verhindern die Entstehung von entsprechenden Freiräumen.

4.2 Nochmals: der Begriff Utopie

Solchermaßen ist im Bisherigen schon Einiges über mögliche utopische Potenziale in meinem Musikschaffen gesagt. Bevor wir dazu übergehen, die genannten Grundtendenzen anhand einiger Werke in einigen ihrer möglichen Erscheinungsformen darzulegen, lohnt es vorab nochmals, den Begriff des Utopischen in den Blick zu nehmen. Bislang ist darüber gesagt worden, es bezeichne ein dynamisches Verhältnis, eine veränderliche Qualität, andernfalls, es habe mit einem möglichen Zugewinn an relativer Freiheit zu tun, und zum Dritten, es bewege sich in der Aporie des Bestehenden

198 Landauer, Gustav, *Die Revolution*, 1907, Frankfurt am Main : Literarische Anstalt Rütten & Loening, online verfügbar unter <https://ptgustavlandauer.files.wordpress.com/2016/09/landauer-die-revolution.pdf>

gegen dieses, setze aus der Analyse entsprechend gegenläufige Schritte, operiere stets gleichsam im Krebsgang. Zuvor wurde auch bereits erwähnt, dass die Kernbestimmung des Utopischen in der Hauptsache ein kritisches Prinzip, der stete Widerspruch gegen die Wirklichkeit ist. Es ist ersichtlich, dass alle genannten Eigenschaften sich in ein Verhältnis zur Gegenwart setzen, als Reaktionen oder, wie weiter oben gesagt, Modulationsformen der Wirklichkeit zu verstehen sind. Sie entstehen alle in anteiliger oder auch, falls das möglich ist, vollständiger Negation dessen, was in der Wirklichkeit vorgefunden wurde. Darin liegt, wie wir gesehen haben, mit Sicherheit auch die eine Hälfte des Wesens der Utopie: die Spiegelung der Wirklichkeit, ihre Kritik.

4.2.1 Zur Möglichkeit einer positiven Utopie in und durch Musik

Demgegenüber fehlt eine im vollen Sinne des Wortes positive Setzung der Utopie. Vergleicht man es mit den alten utopischen Romanen, so hätte man gewissermaßen die Kritik an den Zuständen zuhause, aber die Insel, auf die man, die Zustände fliehend, zu stoßen hoffte – sie fehlt. Sie ist auch letztlich nicht vollständig in den nachfolgend in den Blick genommenen oder auch in späteren Werken zu sehen, denn diese sind, obzwar kritische, anders geformte und anders vorgehende, so dennoch eher Träger einer kritischen Reaktion auf Bestehendes als Formulierung der Utopie im positiven Sinn. Damit ist, wie wir sehen werden, nicht gesagt, dass sie auf die Kritik beschränkt sind und überhaupt kein Gegenmodell anbieten. Sie sind auch Träger des Utopischen, aber sie verkörpern nicht, sie sind nicht, die Utopie selbst. Diese ist vielleicht im positiven Sinne gar nicht darzustellen, vielleicht auch widersprüche dies ihrem ureigensten Wesen, das womöglich¹⁹⁹ nur als falsch oder unzureichend verstandenes in einer statischen, kreisläufigen Seinsform münden müsste. Geradewegs ist es in „der“ Musik, also in der Form, wie Musik gegenwärtig verstanden wird, wie sie praktiziert wird, aus

199 Es ist auch denkbar, dass in der Zukunft dereinst eine Seinsform des Menschen gefunden sein wird, der der Drang nach Veränderung, sei es im Innen oder im Außen, abgeht. Möglicherweise wäre deren Dasein und Gesellschaftsform eine Art Stasis. Überlegungen dazu gibt es gewissermaßen bereits jetzt, etwa mit der Theorie einer *Steady state Economy* (Herman Daly) oder der *Degrowth- / Décroissance-Bewegung* (Nicholas Georgescu-Roegen, respektive Jeremy Rifkin, Serge Latouche). Inwiefern diese Zukunftsvisionen als „realisierte Utopie“ gelten können, sei allerdings dahingestellt – grundsätzlich ist beiden theoretischen Konstrukten das Moment des Unausweichlichen, der schieren Notwendigkeit nicht abzuspochen. Insofern ist die Utopie im Sinne eines von Zwang befreiten Lebens darin eher nicht zu sehen.

vielen Gründen schwer vorstellbar, eine solchermaßen ausformulierte, ausdifferenzierte Utopie darzustellen oder ins Leben zu setzen. Utopie im positiven Sinne meint grundsätzlich wie potenziell alle Teilnehmer und Teilnehmerinnen der Gesellschaft, sie ist ein anderes Verhältnis, eine Seinsform, das Dasein im Ganzen. Immer dort, wo jedoch eine Differenz gezogen wird zwischen Menschen, die – in unserer fiktionalen, positiven Utopie – diese „aufführen“ und Menschen, die ihr nur „zuhören“ oder dem Ereignis beiwohnen, kann keine positive Utopie gesetzt sein. Allenfalls müsste die Rollenverteilung zwischen Aufführenden und Publikum stetig gewechselt werden, wenn man konzidiert, dass Musik nicht nur eine aktive, sondern auch eine passive Praxis ist. Jedenfalls aber müsste sichergestellt sein, dass alle in gleicher Weise an solcher Utopie teilhaben können, denn sonst ist jede Aufführung an sich ein hierarchisches System, eine Fortschreibung der Hierarchien und der Arbeitsteilung in der Wirklichkeit, sie schafft nicht wirkliche Gemeinschaft, oder vielleicht auch (spontane) *Communitas* im Turnerschen Sinn²⁰⁰, sondern nur, wie so oft, eine Schwundform derselben.²⁰¹

Eine musikalische Praxis aller, ein Verständnis von einem „Konzert“ als einer gemeinschaftlichen Aktivität, mit unterschiedlichen Phasen vielleicht, einer wechselweise passiv und aktiv gehandhabten Teilhabe, oder auch weniger ritualisiert, als gleichermaßen „logische“ Extension der Menschlichkeit, als eine Fähigkeit, die allen gleichermaßen zur Verfügung steht und auch dementsprechend ausgeübt wird, wo immer Menschen zusammenkommen – all das wäre nach meinem Dafürhalten eine Annäherung an eine positive Utopie in der, durch die und mittels der Musik. Nicht die Praxis der Musik, wie wir sie kennen, als korrekte Ausführung von Partituren,

200 siehe Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, 2005, Frankfurt am Main : Campus: „*Communitas ist im wesentlichen eine Beziehung zwischen konkreten, historischen, idiosynkratischen Individuen. Diese Individuen sind nicht in Rollen oder Statuspositionen aufgeteilt, sondern stehen sich eher in der Art des Martin Buberschen „Ich“ und „Du“ gegenüber. Mit dieser direkten, unmittelbaren und totalen Konfrontation menschlicher Identitäten geht ein Modell von Gesellschaft als homogener, unstrukturierter Communitas einher, deren Grenzen sich idealerweise mit denen der Menschheit decken.*“, ebd. S. 128ff., aber auch: „*Spontaneität und Unmittelbarkeit der Communitas – im Gegensatz zum rechtlich-politischen Charakter der Struktur – lassen sich aber selten über lange Zeit aufrechterhalten. Communitas entwickelt sehr bald selbst eine Struktur, in der sich freie Beziehungen zwischen Individuen in normengeleitete Beziehungen zwischen sozialen Personen verkehren*“, ebd., S. 129

201 Diese Schwundform – jene temporäre, durch Musik beförderte gemeinsame Beschwingtheit, das Gefühl einer gemeinsam gemachten Erfahrung – ist dabei allerdings freilich immer noch besser, als die gesellschaftliche Form der Parallelexistenz, die wesentlich darauf basiert, dem oder der anderen sein oder ihr Daseinsrecht nicht absprechen zu können. In letztlich kontinuierlichem Misstrauen, das sich, aus dem Konkurrenzprinzip hergeleitet, in tieferer Perspektive aus der Angst vor dem Übertrumpft- und Ausgebootetwerden speist, ist das sogenannte gesellschaftliche Miteinander im öffentlichen Raum oft nur der Minimalwert des vermiedenen offenen Konflikts.

Wohlklang, Spiegelbild organisierter Wirklichkeit, sondern als freischwebende, regellose, nur aus dem Individuum ihre Logik beziehende Form, Spiegelbild eines Zusammenschlusses freier Menschen aus freiem Willen. Die Utopie wäre, wenn wir für den Moment weiter bei dieser Spekulation verharren wollen, nicht den Charakter einer monumentalen Kakophonie, sondern wäre, getragen von anders gestimmten Ohren, anders gestimmter Aufmerksamkeit, anderer Sensibilität, ein Mittel, durch das die Gemeinschaft der Menschen einerseits je aufs Neue etabliert wird²⁰², andererseits sich darin manifestiert. Als Kommunikation fernab der Sprache, der Wörter und ihrer Sperrigkeit, wäre solch musikalische Praxis das Hören anderer Menschen, nicht ihrer Sprache. Wie heute das letztlich (häufig) kolonialistische Klischee von Musik als einer „Weltsprache“²⁰³ oder auch jenes nicht minder invasive von Musik als „Sprache der Seele“²⁰⁴ ebenso wie die Emotionsmechanik zeitgenössischer Pop- und Filmmusikproduktionen in pervertierter, schwundhafter Form eine direkte Kommunikabilität menschlicher Regungen in Musik suggerieren, so wäre im Stand der Utopie der Musik, wie hier spekulativ ausgesetzt, solches in seiner wahren und direkten Form möglich. Der Schein einer ausgedrückten Seelenregung durch die Bedienung einer bekannten melodischen Wendung, beispielsweise, fiel zugunsten der Utopie einer genau „ausgehörten“, „abgehörten“ Gestalt des jeweiligen inwendigen Moments ab, die hervortreten, auf offene Ohren treffen und Resonanz hervorrufen könnte. Die Kakophonie ist die Gewalt, die dem Hörenden, das ist zugleich der Mensch im Gesamten, durch eine Hypostasierung des Konkurrenzprinzips in akustischer Form angetan wird. Die Utopie der Musik als Praxis aller wäre dagegen eine gleichsam höhere Form der Harmonie, ein Zusammenklingen abseits des Gleichschritts, der Eingliederung, des Umtausches von Individualität in Kollektivität.²⁰⁵

202 Darin vielleicht vergleichbar den komplexen und vielschichtigen Grußritualen etwa in Westafrika, bei denen Reisende sowohl die Strapazen der Reise ablegen als auch durch verschiedene Handreichungen und Gesten als Gleiche begrüßt und zu einem – wenn auch nur temporären – Teil der Gesellschaft werden sollen, siehe z.B. Szene 3, März 2000, in Nikolaus Geyrhalter *Elsewhere* (2001, Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion)

203 siehe dazu Binas-Preisendörfer, Susanne, *Musik – eine Weltsprache? Befunde und Vorschläge zur Dekonstruktion eines Mythos*, in: *Musik – Wahrnehmung – Sprache*, hrsg. von Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind und Oliver Senn, 2008, Zürich : Chronos Verlag, S.163-173, respektive auch Kopiez, Reinhard, *Der Mythos von Musik als universell verständlicher Sprache*, in: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hrsg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, 2004, Hildesheim : G.Olms, S. 49-94

204 siehe dazu De la Motte-Haber, Helga, *Musik als Sprache – eine Idee mit historisch begrenzter Reichweite*, in dies. *Handbuch der Musikpsychologie*, 2000, Laaber : Laaber Verlag

205 Vielleicht bildhaft weniger der Gluckschesche als eher der Lachenmannsche Reigen seliger Geister,

4.2.2 Utopische Potenziale im Gegenwärtigen

Bis dahin aber, und im Stand der Dinge wie sie jetzt sind, auch im Bereich meiner Möglichkeiten, ist auf solche Utopie nur zu verweisen. Vorerst ist die Form des Werkes, eines aufgeführten Stückes Musik, die Erscheinung, in der die von mir gefundenen utopischen Potenziale zunächst gehoben werden können. Es ist kein Eingeständnis des Scheiterns, wenn man „die Utopie“ nur als möglicherweise zukünftige, entrückte, noch nicht zu erlangende fasst und unter den gegenwärtigen Bedingungen, mit den gegenwärtigen Mitteln demgegenüber utopische Potenziale festmachen möchte, sondern vielmehr eine Art Vorsichtsmaßnahme, ein Versuch, redlich mit den Begriffen zu hantieren. Nicht aber sind utopische Potenziale etwas Geringes, wie auch, wie zuvor dargelegt, die relative Freiheit in Kompositionen Neuer Musik immer noch besser ist als ihr Entfallen. In den Stücken selbst, in den Aufführungsorten und ihren Bedingungen, in der Art und Weise wie solche Aufführung durch die Machart der Stücke selbst definiert wird, liegen auch verschiedene bedeutsame Möglichkeiten des Raumgewinns, des Zugewinns an Freiheit, der Emanzipation aller Beteiligten, von denen ausgehend sich darüber hinaus eine andere Praxis erst entfalten kann. Zudem ist, wie zuvor angesprochen, das Moment der Kommunikabilität, der Anschlussfähigkeit nicht zu unterschätzen, stellt die Aufführungssituation auch und in wichtiger Weise einen Ort und eine Dauer privilegierter Aufmerksamkeit dar. Es ist von unschätzbarem Wert, in Zeiten der massenmedialen Bilderflut, der Durchdringung jedes Teilbereichs der Wirklichkeit mit sogenannter „Information“ (ein durch seine Etymologie gleichsam verräterischer Begriff, denn wir werden nicht nur durch etwas in Form Gebrachtes unterwiesen, sondern gleichzeitig selbst auch in Form gebracht, in der Spur gehalten, passend zugerichtet), über einen kleinen, von (annähernd) nichts anderem gestörten Raum verfügen zu können. Der Konzertsaal, der Konzertort, ist eine „Heterotopie des Hörens“. An solchem Ort sind die üblichen Regeln zu einem Gutteil außer Kraft gesetzt. Es ist Usus, ebendort ein höheres Ausmaß an Konzentration, an Aufmerksamkeit und letztlich eine Art von Achtsamkeit an den Tag zu legen, die Dringlichkeiten und Besorgungen des Alltags außen vor zu lassen. Diese Konvention ist ein der wenigen, die dazu angetan wären, potenzielle Freiräume freizulegen, sie zu vergrößern. Im Lichte

wobei dieser Vergleich in vielfacher Hinsicht auch hinkt: solche Utopie ist vieles, aber wohl kein Streichquartett.

unserer dichten Gegenwart ist im Konzertsaal gleichsam eine Oase geschaffen, eine Art umschlossener Garten im Dienste einer musikalischen Utopie.

Fraglos ist keineswegs alles, was im Konzertsaal erscheint, dazu angetan, Utopie zu suggerieren, Freiräume zu vergrößern, sich selbst in ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit setzen – davon war bereits die Rede. Der Konzertort ist aber sozusagen für den Moment und mit den gegebenen Mitteln die beste Chance. Er ist auch in mancher Hinsicht nicht „nur“ Heterotopie, sondern gleichsam in stärkerem Sinn utopisch, kann seine Existenz doch auch als Spiegelbild einer lauten, von so vielen widerstreitenden Interessen durchzogenen Gegenwart gelten. Innerhalb eines Konzertsortes sind wir alle freiwillig, aus dem selben Grunde und im selben Interesse gebunden, während wir in der restlichen Gesellschaft unfreiwillig an einander wie an den Zusammenhang gekettet sind und allen Widerstreit tariieren, mediieren, tolerieren müssen. Zudem ist, bei aller angeblichen Wahlfreiheit darüber, was man wie betrachtet, anschaut, konsumiert, zu sich nimmt, kauft, verspeist, die Wahl für oder gegen ein Konzerterlebnis in vieler Hinsicht von anderem Charakter. Einmal ist sie ohne jeden existenziellen Zwang, sieht man einmal von etwaig vorhandener psychologisch intensiver Musikliebe ab. Andererseits ist eine Wahl für ein Konzert üblicherweise anders gelagert als, beispielsweise die Wahl für eine TV-Serie – ist diese in ihrer Funktion ebenso gut wie in ihrer Präsentation und Machart zumeist eher mit dem Bedürfnis nach Rückzug, Abschalten, Reduktion der Anforderungen verbunden, so ist jene eine Entscheidung für eine erhöhte Konzentration, eine soziale Situation, möglicherweise gar eine in mancher Hinsicht neue und herausfordernde Erfahrung. Zum dritten ist ein Konzert trotz allem nicht in gleicher Weise verfügbar, präsent, austauschbar, wie etwa verschiedene Joghurts, sondern im Idealfall ein auch bei oft gespielten Werken einzigartiger Eindruck. Auch wenn Äpfel und Birnen auch hier keine guten Vergleichswerte ergeben, so ist dennoch einsichtig, wie viel besondere, dem Alltag enthobene, gerichtete und fokussierte Aufmerksamkeit in einer Konzertsituation verfügbar ist. Die hier genannten Bestimmungen multiplizieren sich gewissermaßen nochmals für Aufführungen Neuer Musik – fordern diese ihr Publikum, im gegenwärtigen Stand der Dinge, nochmals mehr heraus, verlangen zumindest in ihrer hochkulturellen Fassung ein abermals höheres Maß an Konzentration, Aufmerksamkeit und Aufnahmebereitschaft²⁰⁶. Die Qualität des

206 Damit will gesagt sein, dass es auch – wenn auch viel zu selten – niederschwelligere, sozialer

Musikhörens als Wiedererkennung, das Mitschwingen, Schwelgen, sich in der Musik verlieren, ist in vieler Hinsicht erschwert oder gar verunmöglicht und fällt mehrheitlich weg. Zumal wegen des mnemotechnisch schlechteren Status der Neuen Musik gegenüber älterer²⁰⁷, andererseits schlicht wegen der Neuheit der Werke, so es denn Uraufführungen sind, zum dritten sicherlich auch wegen einer dem zuwiderlaufenden Ästhetik, ist dem Publikum ein Abgleiten in eine Parallelwelt, eine Abgabe der kritischen und wachen Vernunft, versagt.

Es ist darum ein heikler, ein besonderer Moment, wenn ein (neues) Stück Neuer Musik erklingt. Natürlich ist es im Endeffekt dennoch „*nur*“ eine Aufführung, die schlimmstenfalls schnell vergessen, verdrängt, aus dem Bewusstsein entfernt wird. Aber gerade weil es nur *eine* Aufführung ist, ist es von höchster Bedeutung, was mit diesem privilegierten Aufmerksamkeitsraum geschieht, wie mit der kleinen Strecke geschenkter Zeit umgegangen wird. In anderer Hinsicht auch: wofür die Ressourcen, die zur Durchführung des Konzertes notwendig waren, inhaltlich verwendet werden. Das ist wiederum eine andere Frage; als Komponist, der eine Gelegenheit zur Aufführung eines Stückes erhält, muss die Frage, was mit dieser Aufmerksamkeit ästhetisch, inhaltlich, in Relation zum Rest der Wirklichkeit geschehen soll, von zentraler Bedeutung sein. Als Komponist, dessen Arbeit sich als Arbeit am Utopischen, an der Hebung utopischer Potenziale verstehen möchte, gilt dies umso mehr, ist die Vorsicht, mit der jener privilegierte Aufmerksamkeitsraum genützt und bespielt werden muss, umso angebrachter, denn letztlich entscheidet sich in nur wenigen Momenten, einer nur kurzen Zeitstrecke ob er in der Utopie zuarbeitender, sie befördernder Weise gefüllt und erfüllt oder ob die Chance vertan wurde. Die Werke, die ich im folgenden nun als vorläufige Ergebnisse kompositorischer Art vorstellen möchte, sind solcherart mit einer

orientierte Konzertorte Neuer Musik gibt, an denen wohl auch Aufmerksamkeit und Konzentration erforderlich ist, diese aber durch eine vergleichsweise entspanntere, lockerere Atmosphäre aufgewogen oder erleichtert wird. Als sozial anspruchslose, einfach Verbindungen herstellende, gleichsam sich aus dem Bewusstsein der allen Anwesenden gemeinsamen merkwürdigen und raren Passion für derartige Musik speisende Gemeinschaft erzeugt das Publikum an solchen Orten gleichermaßen gespannte Konzentration wie Leichtigkeit, womit man einen Schritt näher an der möglichen größeren Freiheit ist.

207 D.i. ihre relativ höhere Komplexität und Dichte, die in Neuer Musik häufige Praxis, allzu charakteristische, allzu prägende Merkmale tunlichst zu vermeiden, die viel seltener gehörten Intervallkonstellationen, die komplizierter gebaute Rhythmik und Metrik, das annähernd als „Verbot“ auszulegende Wiederholungstabus, nicht zuletzt auch ihr häufiger Charakter als emphatisch vielschichtiges, mehrdimensionales Gebilde

doppelten Aufgabe konfrontiert. Sie müssen zum einen ihr Anliegen, die utopische Orientierung, in großer Verdichtung und Konzentration formulieren. Zum anderen ist der wichtigste Teil dieses Anliegens die Schaffung von Freiraum, die Vergrößerung von Handlungsspielräumen für alle. Dieser Widerspruch, der zur einen Hälfte ein scheinbarer, zur anderen ein durchaus manifester ist, mündet in der grundsätzlichen Forderung an die und in den Werken einer fein tarierten Balance zwischen strukturierten Passagen und gezielten Freiräumen – mit Turner gesprochen, könnte man vielleicht sagen, einer Balance zwischen „Struktur“ und „Antistruktur“²⁰⁸. Wie wir sehen werden, eröffnet diese Forderung mehrere Möglichkeiten zur anderen Gestaltung der Partituren, wo sie nicht, wie weiter oben in jenem Versuch einer positiven Setzung der Utopie der und in Musik, ohnedies obsolet oder widersinnig geworden sind. Die hier vorgestellten Werke sind Beispiele für Partituren mit einer gewissen Auflösungstendenz, mit Lücken, zwischen denen, vielleicht, der Widerschein zukünftig anderer Praxis sichtbar werden kann.

208 Wobei diese Begriffe, ob ihrer eng an den Horizont der Ethnologie gebundenen Bedeutung, natürlich eher deplatziert sind. Die Analogie allerdings zwischen einer fixierten Setzung (Struktur) und einer sie umgebenden Aura des Möglichen, die geprägt ist von Spontaneität, Eigenausdruck anstelle von sozialer Orientierung, Direktheit (Antistruktur) ist dennoch sinnvoll, denn sie zeigt, was der Einlass nicht-geplanter Bildungen in definierte Abläufe bezweckt, was er intendiert. Turner definiert die beiden Begriffe an einer Stelle wie folgt: *„Vor allem im Hinblick auf Stammes- und Agrargesellschaften habe ich zur Kennzeichnung sowohl der Liminalität als auch der von mir so genannten „Communitas“ den Begriff „Antistruktur“ verwendet. Damit meinte ich nicht eine strukturelle Umkehrung, eine spiegelbildliche Wiedergabe der „profanen“ sozioökonomischen Arbeitsstruktur oder eine illusionäre Ablehnung der strukturellen „Notwendigkeiten“, sondern die Befreiung der kognitiven, affektiven, volitionalen, kreativen usw. Fähigkeiten des Menschen von den normativen Zwängen, die sich aus dem Innehaben einer Reihe aufeinanderfolgender Statuspositionen, dem Spielen einer Vielzahl von sozialen Rollen und der bewußten [sic] Zugehörigkeit zu korporierten Gruppen wie der Familie, der Lineage [Anm. d.i. die matri- oder patrilineare Abstammungslinie, eine alle lebenden Generationen einer Familienlinie umfassende Gruppe], dem Klan, dem Stamm, der Nation usw. oder zu sozialen Kategorien wie einer Klasse, einer Kaste, einem Geschlecht oder einer Altersgruppe ergeben. Soziokulturelle Systeme zielen so stark auf Konsistenz, daß [sic] sich die Menschen in kleinen Gesellschaften nur selten und in großen nicht eben häufig von den normativen Haken, an denen sie zappeln, befreien können.“*, und etwas weiter unten: *„Communitas und Sozialstruktur stehen in einem „Figur-Grund“-Verhältnis zu einander. Insofern sie explizite oder implizite Modelle menschlicher Interaktion sind, definieren sich ihrer beider Grenzen im Kontakt oder im Vergleich miteinander [...] Man kann also sagen, daß [sic] Communitas [...] eher einen Kontrast als einen aktiven Gegensatz zur Sozialstruktur bildet, d.h. eine alternative und „befreitere“ Weise des sozialen Menschseins ist, die es gestattet, einerseits von Sozialstruktur losgelöst und damit potentiell [sic] imstande zu sein, immer wieder neu einzuschätzen, was sie leistet, und andererseits als „distanzierte“ oder „marginale“ Person stärker mit anderen distanzierten Personen verbunden zu sein [...]“*; Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, 2009, Frankfurt am Main : Campus, S. 68 bzw. S 79

4.3 Die Werke

Wurden nun verschiedentlich allgemeine Bedingungen und Überlegungen dargelegt, gleichsam wie um den Rahmen aufzuspannen, innerhalb dem sich die vorgestellten Werke aufhalten respektive aus dem sie hervorgehen, so gilt es nun, ins Detail zu gehen. Dies einerseits, um nochmals deutlicher zu zeigen, wie ich kompositorisch vorgegangen bin, um diese allgemeinen Überlegungen in Musik zu versetzen. Andererseits aber ist das Detail, die genaue Betrachtung, insofern von besonderem Interesse, als die Utopie wie ich sie verstehen möchte, ein dynamisches Prinzip ist. Somit kann nicht eine allgemeine Bestimmung für das Ganze gelten, da sich jede Instanziierung deutlich von der nächsten unterscheiden muss, oder zumindest, dass der Anspruch danach eine wesentliche Triebfeder meiner Arbeit ist. Selbst wenn man, wie vermutlich zutreffend, die Vermutung anstellt, dass man ohnehin immer „am Gleichen“ arbeitet - wenn man schon nicht wie Peter Ablinger eigentlich dorthin gelangen möchte, immer nur ein Stück schreiben zu müssen – so ist die Differenz im Gleichen von großer Bedeutung, im Falle utopischer Potenziale ist sie sogar gleichsam eine *conditio sine qua non*. Solcherart ist zu hoffen, dass die hier vorgestellten vier Werke den Anspruch, jeweils deutlich anders mit verschiedenen Momenten des Utopischen umzugehen, auch für Außenstehende eingelöst haben. Während zu jedem Werk im Anhang Beispiele aus der jeweiligen Partitur zur Ansicht angeführt sind, sei hierbei auch auf die Möglichkeit, die Werke auf meiner Website²⁰⁹ einzusehen und anzuhören verwiesen.

4.3.1 Grundidee, Besetzungen und formale Abrisse zu AUSSEN I, II, IV und V

Die Werke *AUSSEN I, II, IV* und *V* verstehen sich, darin dennoch wieder die Frage nach der Differenz im Gleichen variierend, als Werkreihe. Das zu erwartende dritte Stück muss hier ausgeklammert bleiben, da es zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht geschrieben ist - es mag damit für den Moment gleichsam als „Lücke“ im geschlossenen Konzept der Reihe fungieren. Die Besetzungen der Werke, ihre formalen,

209 Siehe <https://www.hannesdufek.com/works> respektive auch (Permalinks) <https://soundcloud.com/hannesdufek/sets/aussen>

kompositorischen, notationstechnischen und strukturellen Strategien sind sehr unterschiedlich, wie sie andererseits, auf einer sozusagen höheren Ebene, ein ähnlicher Ansatzpunkt, ein gemeinsames Anliegen vereint.

Im Titel der Reihe ist ein Verweis darauf gegeben, dass die Kunst, um utopisch sein zu können, nicht in einer wie auch immer vorgestellten separierten Sphäre verbleiben kann. Sie muss im starken Sinne eine Außenseite suchen, gleichsam „welthaltig“ werden, sprich die Welt nicht nur als Anspielung, Zitat oder Mimesis in sich aufnehmen, sondern sie idealerweise in sich spiegeln, eine bedeutsame Verbindung herstellen, oder aber die Fenster ihrer selbst als Monade öffnen. Welthaltig wird die Kunst allerdings, sofern das im vollen Sinne des Wortes möglich ist, zumindest in zweifacher Hinsicht. Einerseits dadurch, dass sie ihre „Künstlichkeit“, ihr Geformtsein ein Stück weit aufgibt und sich der Entropie dessen, was einfach passiert, übergibt, andererseits aber auch durch die Anreicherung ihrer eigenen Mittel mit „Wirklichkeit“. Beide Strategien spielen eine wichtige Rolle in den Stücken der Reihe AUSSEN. Die bereits anklingende Vorsicht oder der Vorbehalt angesichts der grundsätzlichen Möglichkeit eines ineinander Übergehens, ineinander sich Auflörens von Kunst und Wirklichkeit bedarf hierbei eventuell einer kurzen Erklärung. Es ist klar, dass man aus dem Zirkel des Aufführens – eine Aufführung ist nicht die Wirklichkeit, die Wirklichkeit ist keine Aufführung – in dieser Konstellationen keinen Ausweg findet, sondern nur eine qualitative oder bisweilen quantitative, nicht aber eine kategoriale Differenz zu setzen ist. Die „Wirklichkeit“, die in die Werke eingelassen wird, ist auch wiederum keine, ist Artefakt. Auch für den Fall einer Darbietung eines Stückes inmitten der Geräusche des städtischen Alltags, oder in einem Waldstück, in der Großküche eines Hotels, usw., ist die „Wirklichkeit“ dennoch immer noch insofern Artefakt, als die Zeitspanne des Stückes die Zeitspanne der als kunstwert befundenen Wirklichkeit definiert, gleichsam ein Fenster bildet und danach, weil die Aufführung einen enthobenen und abgeschlossenen Raum bildet, sowohl Kunstwerk als auch Wirklichkeit separiert verbleiben. Es ist solcherart niemals die Wirklichkeit selbst, sondern allenfalls ein Verweis auf die Wirklichkeit, der in das Kunstwerk eingehen kann. Die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit ist demgemäß (in einem Kunstwerk) nicht völlig aufzuheben²¹⁰, aber dennoch liegt in jenem Verweis das wichtige Moment, dass Kunst

210 Auch nicht in einem Werk wie ORGAN² / ASLSP von John Cage in der 639 Jahre dauernden Fassung in der Kirche Sankt-Buchardi in Halberstadt. Dort ist, aufgrund der Zeitlichkeit des

Teil der Wirklichkeit, nicht eine davon separierte Entität ist.

Von der tautologischen Banalität abgesehen, dass Kunst *immer* „Teil der Wirklichkeit“ ist (denn was wäre das nicht?), hat Kunst in vergangenen Zeiten in sich geschlossene, ihrer eigenen Logik und Regelmäßigkeit folgende Systeme, sozusagen separierte Wirklichkeit(en) gesetzt und damit unter anderem auch die schlechte tatsächliche Wirklichkeit aus ihrem Belang ausgeklammert.²¹¹ Dieser Umstand betraf früher sowohl die Einzelwerke als auch den gesamten Kontext, das tonale System. Für die Neue Musik ist, wie wir gesehen haben, dieses Grundsatzproblem etwas gemildert, als einerseits die zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit eines jeden Werkes überwiegend nur für dieses Geltung beanspruchen kann und andererseits das Material selbst weniger „präformierenden“ Druck ausübt. Nichtsdestotrotz ist der Vorwurf, eine eigene, geschlossene und somit der kritischen Auseinandersetzung nicht zur Verfügung stehende Wirklichkeit zu erschaffen, auch vielen Werken der Neuen Musik in ähnlicher Weise wie zuvor zu machen. Insofern die Stücke auf die Wirklichkeit verweisen, in ihrer Struktur, ihren Mitteln, ihrer Klanglichkeit „welthaltig“ werden, setzen sie sich gegen den mit solcher Strategie formulierten Sonderstatus der Kunst ab und affirmieren ihr Dasein als Teil der Wirklichkeit, das der Wirklichkeit ähnlich ist und daher auch mit den selben Mitteln auf eine Weise verstehbar und nachvollziehbar ist, wie die Wirklichkeit selbst.²¹²

Menschen, die Differenz zumindest bis zur Ununterscheidbarkeit herabgesetzt, aber sie besteht nach wie vor, insofern das Kunstwerk eine Eigengesetzlichkeit gegen die komplexe, vielleicht regelhafte, vielleicht erratische Beschaffenheit der Wirklichkeit setzt und diese sich nicht wesentlich beeinflussen. Die Wirklichkeit kann nur parallel zum Kunstwerk existieren, sie kann aber nicht in es einbrechen.

211 vgl. Marcuse, Herbert, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: ders., *Kultur und Gesellschaft I*, 1971, Frankfurt am Main : Suhrkamp, z.B. S. 89: „In der affirmativen Kultur wird sogar das Glück zu einem Mittel der Einordnung und Beschneidung. Wie die Kunst das Schöne als gegenwärtig zeigt, bringt sie die revoltierende Sehnsucht zur Ruhe. Zusammen mit den anderen Kulturgebieten hat sie zu der großen erzieherischen Leistung dieser Kultur beigetragen: das befreite Individuum, für das die neue Freiheit eine neue Form der Knechtschaft gebracht hatte, so zu disziplinieren, daß [sic] es die Unfreiheit des gesellschaftlichen Daseins ertrage.“

212 Fraglos sind auch solche Werke nicht frei von der Eigenschaft, eine eigene Logik, eine eigene Gesetzmäßigkeit zu setzen. Es ist alles eine Frage der Graduierung, der relativen Durchschlagskraft oder Präsenz einer Logik, einer Gesetzmäßigkeit. Wie allerdings weiter unten ausgeführt wird, ist auch nicht die Eigengesetzlichkeit an sich das Grundproblem, sondern vielmehr der metaphorische Inhalt eines geschlossenen, für sich stehenden Systems. Eigengesetzlichkeit kann, was das betrifft, sehr unterschiedliche Gestalten annehmen, und manche davon kommunizieren nicht nur die Regelmäßigkeit selber, sondern auch das Offenstehen gegenüber anderen Logiken oder der „chaotischen“ Beschaffenheit der Realität, respektive befördern dieses geradewegs, wie in den vorliegenden Werken.

Darin liegt neben vielen anderen wichtigen Aspekten vor allem derjenige, das Kunstwerk nicht als Höhepunkt der Kunstfertigkeit, als komplexe, nur für manche zugängliche Spitze geistiger Aktivität, sondern als geteilten Raum aller verstehen zu wollen. Die Welthaltigkeit der Kunst, ihre emphatische Verfasstheit als Teil der Wirklichkeit ist der Tendenz nach ihre Demokratisierung, der Wille, zugänglich und „ansprechbar“ zu sein. Dies allerdings freilich nicht in einem gewissermaßen marktlogischen, verkaufsstrategisch geprägten Sinn von „Demokratisierung“, der demokratisch nennen will, was er der größtmöglichen Zahl der Menschen durch seinen Zuschnitt und seine Durchschnittlichkeit gefällig machte, sondern als ernsthafter Versuch, die Menschen, die zuhören ebenso wie jene, die spielen gleichermaßen als Teil des Prozesses von „Musik“ zu verstehen, sie als sensible, mit zahlreichen fein kalibrierten Sinnen und geistigen Kapazitäten ausgestattete Wesen anzusprechen. Gemäß der obigen Bestimmung, dass das Kunstwerk der Wirklichkeit ähnlich wird und somit mit ähnlichen Mitteln wie diese verstanden, apperzipiert werden kann, lässt das Werk, im hier formulierten Sinne welthaltig geworden, die Zuhörenden zu Experten und Expertinnen werden, anstatt es von ihnen zu fordern. Die Differenz zwischen Ausübenden und Zuhörenden wird darin annähernd aufgehoben - die Ausübenden sind nicht mehr gleichsam magisch veranlagte Gestalten, sondern Menschen, wie auch das Publikum aus Menschen besteht, wodurch nebst der Tatsache der Augenhöhe und gleicher Verständnisebene auch eine Verbundenheit fundamentaler Natur artikuliert wird. Darüber hinaus wird die Kunst, verstanden als Teil der Wirklichkeit auch insofern menschlicher, als sie über den Einlass von Artefakten aus der Wirklichkeit deren „Unvollkommenheit“, deren Mangel an Geformtsein, ihren imperfekten Charakter in sich aufnimmt und selbst jeden Anspruch an Perfektion, an Überzeugungskraft und technische Mittel, die diesen Eindruck hervorbringen sollen, abgibt. Sie wird insofern welthaltig, als sie „imperfekt“ wird, sie verlässt ihren kunsthaften Charakter und öffnet sich, der prekären Spannung solcher Vorgänge vollends bewusst, der Möglichkeit eines „fehlplatzierten“ Klanges, einer Entstehung oder Begebenheit, die so nicht „gewollt“ war. Mit dem Versuch, die Kunst als Teil der Wirklichkeit zu verstehen, geht eine Form von Absichtslosigkeit einher, oder besser gesagt: der absichtsvolle Verzicht auf Absicht. Denn die intendierte Annäherung von Wirklichkeit und Kunst ist nicht in einer „Kunst durch Entropie“, wie etwa die *chance operations* von Cage es wollten²¹³, sondern

213 Es ist auch nicht der Charakter der Wirklichkeit, zufällige *Töne* zu produzieren, oder zumindest nicht

vielmehr in einer Art Mittelposition, der genannten Balance aus strukturellen und freien Passagen zu sehen. Sowohl Kunst als auch Wirklichkeit sollten idealerweise ihr „Recht“ behalten, in ihren Charakterzügen erkenntlich bleiben, will man nicht auf die Kunst als Medium verzichten.

Im Sinne des weiter oben entworfenen „positiven“ Utopiekonzepts wäre eine Auflösung der Kunst in einer ihr gleich gewordenen Wirklichkeit (oder ein Aufgehen der Kunst in eine Wirklichkeit, die manche Eigenschaften der Kunst in sich als verwirklichte trüge) fraglos wünschenswert. Vielleicht ist solches auch die letztendliche Bestimmung der Kunst oder ihr eigentlicher Sinn²¹⁴. Für die gegenwärtige Situation aber ist die Aufführungssituation hinsichtlich der Hebung möglicher utopischer Potenziale, ihr kommunikativer Gehalt, die Möglichkeit, Verbindungen zu schaffen, von größerer Prägnanz, realistischer ohnehin und letztlich auch näherliegend. Der Umkehrschluss ist zudem in vieler Hinsicht nicht eben in greifbarer Nähe. So kann die Kunst nach meinem Dafürhalten ihre eigenen Möglichkeiten der Gestaltung von Raum und Zeit nicht ohne Weiteres zugunsten einer Auflösung ihrer selbst in Wirklichkeit aufgeben, sondern muss, in jenem Mittelzustand, die Wirklichkeit in Verweisform, als Artefakt, in ihrer Struktur, in sich aufnehmen, sich ihr annähern und dennoch im vollen Sinn als Kunst agieren, will sie – wiederum, unter den gegenwärtigen Bedingungen, im gegenwärtigen Stand der Dinge – dem Fluchtpunkt der Utopie näherkommen.

Dabei loten die Werke der Reihe *AUSSEN* dieses Verhältnis jeweils unterschiedlich aus und repräsentieren verschiedene Arten und Weisen, die Kunst „welthaltig“ werden zu lassen. Allein aus den verschiedenen Konstellationen der Besetzungen ergeben sich

zum Zwecke der Kunst. Oder anders, wofern man den „Entropiecharakter“ der Wirklichkeit als *Kunstmittel* benützt, überformt die Kunst die Wirklichkeit, ist die Wirklichkeit letztlich, als solcherart verformte, nicht mehr präsent. Natürlich aber hat Cage, in Werken wie den bereits erwähnten *Imaginary Landscapes*, gewissermaßen den *Instances of Silence* oder auch in *4'33"* Kunst und Wirklichkeit abseits von Zufallsoperationen miteinander enger verzahnt und sind meine Gedanken seinen verwandt.

214 Ihre Selbstauflösung in einer Wirklichkeit, die ihrer nicht mehr „bedarf“, wie es etwa die Dualität Schwarzes Quadrat / Weißes Quadrat von Malevich zu suggerieren scheint. Es ist aber eine Spekulation, ob der oftmals, auch etwa von Marcuse („*Die Schönheit wird eine andere Verkörperung finden, wenn sie nicht mehr als realer Schein dargestellt werden, sondern die Realität und die Freude an ihr ausdrücken soll. [...] Vielleicht wird aber auch die Schönheit und ihr Genuß überhaupt nicht mehr der Kunst anheimfallen. Vielleicht wird die Kunst als solche gegenstandslos werden.*“, Marcuse, *Loc. cit.*, S. 99) hergestellte Zusammenhang von schlechter Wirklichkeit und Verschiebung der Sinngehalte, der Sehnsüchte und der Wünsche nach dem Schönen und Guten, letztlich nach dem guten Leben als solchem, in den Bereich der Kunst, vollständig als „wahr“ zu betrachten ist und ob nicht auch ohne schlechte Wirklichkeit, in einem „utopischen Zustand“ gleichermaßen, dennoch das Bedürfnis nach Gestaltung und Ausdruck vorhanden bliebe.

dabei in den Werken unterschiedliche Ansatzpunkte und Möglichkeiten. Während *AUSSEN I* ein Solostück für Tenorhackbrett²¹⁵ ist, ist *AUSSEN II* ein Duo für Sopran und Klarinette²¹⁶, *AUSSEN IV* ein Sextett für Klavier und Streichquintett²¹⁷ und *AUSSEN V* weist eine gemischte Besetzung aus Klarinette, Altsaxophon, Viola und Kontrabass²¹⁸ auf²¹⁹. Von Bedeutung ist hierbei vielleicht, dass diese Besetzungen allesamt weniger von mir gewählt wurden, sondern einfach im Verlauf der Zeit sich solche Möglichkeiten für neue Stücke auftaten, liegt darin doch nochmals stärker die Aufgabe wie die Chance, aus den gegebenen Bedingungen im starken Sinne das größtmögliche „utopische Potenzial“ zu heben. Andererseits ist die kompositorische Arbeit immer vielschichtig und ist ein Thema, mit dem man beschäftigt ist, nicht ein für allemal fixiert, sondern entspricht vielmehr einer fließenden, sich in verschiedene Formen gleichermaßen gießenden Disposition. Zudem ist jedes Stück der Serie wie es für sich steht auch eine Reaktion auf die anderen, zuvor geschriebenen Werke, stehen die „Einzelteile“ der Serie in starkem – wenn vielleicht auch dialektischem - Bezug zu einander.

In formaler Hinsicht sind alle Werke jedenfalls in zweifacher Hinsicht vergleichbar. Zum einen sind alle Partituren fragmentarisch, gleichsam offen, sie können verschiedentlich angeordnet werden und bieten die Möglichkeit, „ein und dasselbe Stück“ in unzähligen Versionen seiner selbst zu spielen. Zum anderen aber ist in ihrer Fragmentierung oder ihrer Variabilität sowie in der zuvor geschilderten Grundidee jener Annäherung zwischen Welt und Kunst im Kunstwerk eine Entscheidung gegen geschlossene Formen, gegen Narrativität und Dramaturgie getroffen, sind alle dieser Werke verschiedene Beispiele für nicht-dramaturgische Formbildung. Variabilität und Abkehr von dramaturgischen Formen stehen zwar nicht immer und zwangsläufig in

215 Tenorhackbrett mit 4 analogen Diktiergeräten, einem MW/LW-fähigen Radio, einem Tischventilator, einem Fön und verschiedene kleinere Objekte

216 Sopran und Klarinette/Bassklarinetten sowie eine Vorrichtung, aus der Sand über die Dauer des Stückes langsam in ein anderes Gefäß rieseln kann, verschiedene Sinustöne, ein Radio, verschieden große Lautsprecher, Samples von politischen Reden, Samples aus Sprachgeneratoren, trockene Äste, ein Wasserkrug, Streichhölzer, verschiedene Metronome sowie verschiedene kleinere Objekte

217 Klavier und Streichquintett sowie verschiedene Tassen und Gläser, Topfdeckel, Joghurtbecher, Schleifpapier, Gabeln, Kipp- und Trittschalter, Stift und Papier, verschiedene Radios, Frischhaltefolie und Klebeband.

218 Klarinette, Altsaxophon, Viola und Kontrabass sowie drei Vorrichtungen wie bei *AUSSEN II*, Stahlschwämme und Tonschüsseln, Papier, Alufolie, Stifte und Spitzer, Backpapier, ein Stück Strukturblech, Samples und Bildprojektion

219 Das derzeit eine Lücke markierende *AUSSEN III* ist für Cello solo mit „Operator“, d.i. eine zweite Person, die verschiedene Manipulationen vornimmt, vorgesehen, Zudem soll es 8-bit Klangquellen, Samples und verschiedene *objets trouvés*, vor allem verschiedenen „Abfall“ verwenden.

einem kausalen Verhältnis zu einander, bedingen sich in den vorliegenden Fällen allerdings gewissermaßen schon, respektive ist der Variabilität aus vielen Gründen eine nicht-dramaturgische Form eingeschrieben oder befördert das Entstehen einer solchen²²⁰.

Während die Variabilität der Stücke rein kompositorisch, von der Struktur der Partitur wie auch der relativen Intensität der belassenen Freiräume her jeweils unterschiedlich bewerkstelligt wird, ist der Gedanke hinter solcher Wandelbarkeit jeweils der gleiche. An diesem sind wiederum zumindest zwei relevante Anteile fest zu machen. Einerseits ist mit der Verwendung variabler Partituren die Rolle der Ausübenden in jedem Fall gestärkt, wird die Aufführung eines Musikstückes mehr als nur eine getreue Wiedergabe, sondern eine Aneignung und Gestaltung im starken Sinne. Die Ausübende, der Ausübende oder das jeweilige Ensemble erhält durch solcherart variable Partituren einen Teil der menschlichen Dimension des Musikmachens gegenüber einem oftmals maschineller Tätigkeit ähnelnden professionellen Musizieren zurück. Die spielenden Personen werden nicht als Interpreten eines vorhandenen Textes angesprochen, sondern vielmehr als dessen Co-Autoren, denn das Stück vermag ohne ihre Wahl nicht zu existieren.²²¹ Andererseits ist – wenngleich völlig klar ist, dass die relative Bedeutung meiner Musik im Gesamtkontext viel zu gering ist, als dass dies einen Unterschied machen oder auch davon nur Notiz genommen werden würde – in der Variabilität der

220 Der Umkehrschluss wiederum, wonach eine nicht-dramaturgische Form auch die Variabilität in sich berge, ist anders sicherlich nicht zulässig. In gewisser Weise muss auch die Forderung nach nicht-dramaturgischen Formen nicht mit Offenheit der Partitur zusammenfallen – wiederum ist es eine Frage der Graduierung, um die es sich dreht. Als Grundprämisse kann aber bestehen bleiben, dass jede in sich geschlossene Form automatisch eine dramaturgische Qualität aufweist. In abgeschwächter Form stimmt das, siehe Fußnote 34, auch für Musik als Aufführung mit Anfang und Ende insgesamt. Insofern ist die Variabilität der Partitur zumindest ein möglicher Weg, wenn schon nicht aus der Aporie heraus, so doch um diese herum, an dieser vorbei, gleichsam sich vorbei schleichend, und insofern ist in der Idee einer nicht-dramaturgischen Form dennoch auch zumindest als Möglichkeit jene der Variabilität angelegt.

221 Dabei ist einerseits klar, dass Musizieren im herkömmlichen Sinne, also als Wiedergabe fixierter Partituren, niemals maschinell, rein repetitiv, vergleichbar der Tätigkeit einer Drohne sein kann – man kann sozusagen auch die einfachste Melodie nicht ohne inneren Anteil daran spielen. Es geht auch weniger darum, eine anders geartete Musizierpraxis zu kritisieren, als vielmehr einen Entwurf zu einer verstärkt auf die schöpferische, kreative Seite der Musiker und Musikerinnen abstellenden Möglichkeit zur Genese von Musik zu liefern. Andererseits zeigt sich oft, dass die Möglichkeit zur Gestaltung nicht immer als zusätzliche Freiheit, sondern oft auch als Belastung erlebt wird. Nicht selten wird der gegebene Freiraum, unter dem Druck einer notwendig vielbeschäftigten, dichten Existenz, als zusätzliche Belastung erlebt, als etwas, für das man jetzt auch noch Zeit und Raum schaffen soll. Der Kapitalismus verhindert solchermaßen, wie auch weiter oben geschildert, eine im engeren Sinn utopische Praxis, wenn bereits eine verhältnismäßig einfache Anforderung als Überforderung erlebt wird.

Partituren ein Zeichen gegen den Warencharakter der Kunst gesetzt, ein Versuch gegen die Reproduzierbarkeit unternommen. Wenn das Werk immer erst in der Aufführung seine Gestalt erhält (und das in einem emphatischeren Sinn, als etwa die jeweilige Interpretation oder die unterschiedliche Tagesform verschiedener Interpreten und Interpretinnen es suggeriert: von solcher Differenz bleibt die grundsätzliche Gestalt etwa einer Symphonie von Mozart unberührt²²²), so ist es nicht mehr im selben Sinne reproduzierbar, sondern muss, wofern die von mir gestellte Bedingung ernst genommen wird, jedes Mal eine eigenständige, der Situation, den Interpreten und Interpretinnen, den räumlichen Gegebenheiten entsprechende Form gefunden werden. Dabei ist dieser zweite Punkt, auch aufgrund seines in vielfacher Hinsicht unrealistischen Grundcharakters, fraglos weniger wichtig als die erste Bestimmung.

Ähnlich wie die zuvor erwähnten Versuche, die Kunst welthaltig, und d.i. menschlicher werden zu lassen, ist auch hier das Ziel, die Hierarchien zwischen Ausübenden und Publikum wie auch jene zwischen Komponist und Interpret oder Interpretin einzuebnen, wo nicht aufzulösen. Zudem ist ein Werk, dessen Gestaltung nicht nur von einer Person, sondern von verschiedenen Menschen abhängt, in vieler Hinsicht reichhaltiger und vielschichtiger, es inkorporiert, metaphorisch gesprochen, mehr verschiedene Perspektiven in sich und codiert solchermaßen ein anderes Ausmaß von menschlicher „Objektivität“, von Menschlichkeit als Qualität. Nicht zuletzt ist auch in der Variabilität der Partituren ein wesentliches Moment gegen eine auf Wirkungen, Expression, spezifische Reaktionen ausgerichtete kompositorische Technik gesetzt. Der Fragmentcharakter respektive die gegebenen Freiräume in den Partituren vermeiden einerseits eine gleichsam einseitige, von meiner Person geprägte „Suche nach Ausdruck“, während zum anderen durch solches Vorgehen auch die Vorstellung von Musik als einer narrativen Form wo nicht verhindert, so doch durchbrochen wird. Musik als narrative Form, als dramaturgische Form meint einerseits in ihrer engsten Fassung geschlossene Bögen, Entwicklungen, ein letztlich didaktisches Konzept gegenüber dem Hörer oder der Hörerin. Andererseits aber ist damit auch gesagt, dass die Kunst in ihrer Eigengesetzlichkeit aufgeht und die Wirklichkeit bestenfalls als

222 Fragen wie etwa jene, ob Wiederholungen gespielt werden oder nicht, wie sich die Kadenz gestaltet bzw. welche Kadenz gewählt wurde, seien hier ausgeklammert, denn sie sind im Bild der Symphonie letztlich nur Makulatur.

„Mittel zum Zwecke“ eingehen kann. Wie die Einbeziehung anderer Menschen in die Gestaltung eines Werkes in dieser Hinsicht eine geschlossene, von einem Punkt ausgehende Fiktion zu verhindern angelegt ist, so ist mit der Variabilität der Werke zumindest ein Widerstand gegen ein Konzept von Narrativität oder Dramaturgie in Musik gesetzt²²³. Bindet die Dramaturgie die Ausübenden wie den Komponisten an ihr Gelingen, die Forderung ihrer Wohlbeschaffenheit, so ist das Publikum um nichts weniger gebunden, denn es soll den wohlbeschaffenen Bogen nachvollziehen können. In der Konterkarierung oder der Unterbindung dieser Dynamik entsteht zum Gegenteil ein anderes Verhältnis, werden die sonst von der Erwartungshaltung nach verketteter, in einander greifender Dramaturgie besetzten Räume gleichsam freigegeben. Die Aufmerksamkeit, sonst implizit fixiert durch die unsichtbare Mechanik einer klanglichen Folge in dramaturgischem Kontext, wird gleichsam freischwebend und erhält die Möglichkeit, sich auf den jeweiligen Moment, aber auch auf andere Aspekte zu wenden.²²⁴

4.3.2 Strategien der Variabilität und Arten nicht-dramatischer Formbildung in AUSSEN I, II, IV und V

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die oben genannten Grundlinien der Variabilität und der nicht-dramatischen Formbildung in den konkreten Werken ihre Umsetzung fanden. Wie bereits erwähnt, verfolgt jedes der Werke, auch aufgrund der sehr unterschiedlichen Besetzungen, jeweils unterschiedliche Strategien in dieser Hinsicht. Dies auch gemäß der weiter oben ausgeführten Forderung an mich selbst, immer, soweit das eben möglich ist, anders an den Gegenstand heranzugehen. Der hier beschriebene Weg von *AUSSEN I* (2015) bis hin zu *AUSSEN V* (2017) stellt gleichermaßen die chronologische Abfolge wie die theoretische Weiterentwicklung des bereits umschriebenen Konzepts dar.

223 Dabei ist auch zu bemerken, dass annähernd jede sequentielle Form der Musik immer zumindest auch in dramaturgischer Hinsicht gehört wird. Nicht zuletzt darum nehmen die hier genannten Werke auch häufig den Charakter von Installationen oder gewissermaßen „klanglichen Situationen“ an, was diesen Automatismus weiter kontern möchte. Die Gewohnheit, dramaturgisch zu hören, ist allerdings tief verankert.

224 Hinzu kommen selbstverständlich auch relative Dichte, Pausen, Zeitgestaltung insgesamt, „Lückenhaftigkeit“ des Materials, siehe weiter unten.

AUSSEN I

AUSSEN I ist ein Solostück für Tenorhackbrett und verschiedene Objekte. Es ist in mancher Hinsicht als durchlaufende Partitur konzipiert und weist solchermassen eine nur geringe Variabilität auf. Die Gestaltungsmöglichkeiten und die unterschiedlichen Erscheinungsweisen des Stückes von Aufführung zu Aufführung liegen weniger im großformalen Ablauf als einerseits in lokaleren Strukturen des Stückes wie andererseits in der Behandlung der Forderung der Inklusion von Wirklichkeit in das Stück. Während die Variabilität der Partitur in kleinräumigen, als Möglichkeiten belassenen Wiederholungen, unterschiedlichen Modi der Zeitgestaltung und damit der Wahlfreiheit über die letztendliche Dichte und Raffung des Stückes besteht, also der formale Ablauf, wenngleich sich der Charakter des Stückes durch unterschiedliche Tempi, unterschiedliche Dauern usw. auf sehr markante Weise ändert, letztlich immer gleich ist, ist das Stück insofern bei jeder Aufführung ein anderes, als „die Wirklichkeit“ in besonderer Weise in es aufgenommen wird. Der Ausführenden oder dem Ausführenden ist die Aufgabe gestellt, in der Vorbereitung des Stückes verschiedenes Material auf Diktiergeräte aufzunehmen. Von Umgebungsgeräuschen über Musik, der Natur, streitende Menschen, Reden – es gibt eine ganze Reihe von Vorschlägen zu möglichen Aufnahmen im Vorwort der Partitur, die zugleich mit dem Verweis versehen sind, dass alle weiteren Ideen auch willkommen sind. Neben der Idee der Inklusion von Wirklichkeit insgesamt ist in dieser Forderung auch der Gedanke der Einbeziehung der speziellen und persönlichen Wirklichkeit der jeweiligen ausführenden Person gemeint, wodurch die solcherart entstandenen Bänder eine zumindest doppelte semantische Trägerschaft erhalten. Damit ist aber eine sehr spezifische Form von Variabilität gegeben, die den Charakter des Stückes, bei aller „dramaturgischen Form“ des Ablaufs an sich, in jeder Aufführung sehr unterschiedlich ausfallen lässt. Dies umso mehr, als die Reihenfolge der aufgenommenen „Szenen“ völlig freigelassen ist, wodurch zu der Dramaturgie der gespielten Partitur und ihrer Aktionen eine zweite Schicht unvorhersehbarer Dramaturgie tritt. Ich würde trotz der in den Aktionen nur im geschildert geringen Ausmaß vorhandenen offenen Form und Variabilität des Stückes dennoch für dessen nicht-dramatische Formbildung plädieren.²²⁵ Dies insofern, als der

225 Schließlich ist Variabilität oder Offenheit, sieht man von jener grundsätzlichen Narrativität der Darbietung einmal ab, nicht der einzige Parameter einer nicht-dramatischen Formbildung, einer

dramaturgische Ablauf eine sehr sanfte, sehr subtile Verkettung von klanglichen Ereignissen entfaltet. Die „dramaturgische Idee“ des (nicht dramaturgisch sein wollenden) Stückes ist jene eines Durchgangs. Aus einer Annäherung an den Gegenstand „Kunst“ aus der Wirklichkeit oder in stetiger Präsenz der Wirklichkeit geht das Stück über in die für kurze Zeit im „vollen Recht“ stehende, geschlossene Sphäre der Kunst, um am Schluss diese wieder zu verlassen, sich in Wirklichkeit aufzulösen. Die Annäherung, wenn man so möchte, die erste formale Phase des Stückes, ist hierbei über eine sehr lange Zeitdauer gedehnt und geschieht in mehreren sanften Stufen. Der Übergang hin von einer „wirklichkeitsnahen“ Situation zu einer „kunsthaften“ ist sehr fein graduiert, vollzieht zudem immer wieder scheinbar gegenläufige Bewegungen und geschieht zudem in annähernd dauerhafter Präsenz der zuvor aufgenommenen Weltklänge zweier Diktiergeräte. Während diese sozusagen stabil bleiben, wird in den Aktionen des Tenorhackbretts selbst ein sehr allmählicher, sich über mehr als zehn Minuten hin ausdehnender Übergang von völlig gedämpften, rein geräuschhaften und gleichsam „zufälligen“ Klängen hin zu akzidentell oder in vermittelter Hinsicht²²⁶ als Töne gespielten Aktionen mit den Fingern, hin zu absichtlich mit den Fingern gezupften Klängen des Hackbretts bis hin zur kunsthaften, kunstfertigen „richtigen“ Spielweise des Instruments mit den Schlegeln vollzogen. Nach einem als Intermezzo zu bezeichnenden raschen Gang durch die „eigentliche“ Spieltechnik des Instruments, seinerseits wieder durch eine gleichermaßen „hereinbrechende“ Wirklichkeit in Gestalt zweier weiterer Diktiergeräte infrage gestellt, die voraufgenommene Gegenstimmen des Hackbretts hinzufügen, steht am Ende des Stückes eine Strecke des Verweises auf die Wirklichkeit. Diese drückt sich einerseits in der (gleichwohl transformierten) Rückkehr zur Klanglichkeit des Beginns aus, andererseits aber wird die Wirklichkeit in nochmals anderer Weise ins Bild gerückt. Einerseits tritt die Ausübende in nochmals anderer, in anderer Qualität exponierter Weise aus ihrer Rolle als Musikerin heraus und wird als Mensch sichtbar. War dies zuvor einerseits über die genannten Aufnahmen²²⁷,

Formbildung, die Offenheit zulässt.

226 z.B. das Entlangfahren mit einem Plektrum an den Stegen der Saiten des Hackbretts, was Töne, auch solche, die in konkretem Verhältnis zu den Tonhöhen der gestimmten Saiten stehen, erzeugt, aber dennoch eine sozusagen „denaturierte“ Form des Tons eines Hackbretts hervorbringt. Neben dem Aspekt der Denaturierung ist auch das gestisch und somit klanglich absichtslose, eben gleichsam zufällige solchen Klanges von Bedeutung.

227 Da man auch die Stimme der Ausführenden oder des Ausführenden hören soll, z.B. in Gesprächen, auch z.B. mit dem Komponisten, evtl. in der Vorbereitung des Stückes, aber auch in anderen Zusammenhängen, aus Interviews vielleicht, oder im Alltag, singend, usw.

andererseits über verschiedene nicht ohne Weiteres in einem choreografierten, erprobten Sinn ausführbare Aktionen²²⁸ geschehen, so wird am Ende des Stückes ein Spiralblock von der Ausführenden hoch gehalten, auf dem ein jeweils für die Aufführung angefertigter Text des Komponisten zu lesen ist. Dieser hat den Sinn, meine jeweilige Wirklichkeit zum Zeitpunkt der jeweiligen Aufführung in das Stück hineinzutragen, wobei es nicht um Selbstbeweihräucherung geht, sondern vielmehr um den Versuch, nochmals in anderer Weise in Interaktion, in Kommunikation zu treten. Wie lange die Ausübende den Text sichtbar lässt, wie viele Seiten des Blockes sie umblättert, auch, wo sie damit beginnt, ist alles freigestellt. Dies auch, um dem Ende des Stückes jede Möglichkeit zu einem finalisierenden Pathos zu nehmen. Fast automatisch, mit gewisser Zwangsläufigkeit, wird alles, was sich zuvor in etwa zwanzig Minuten entfaltet hat, auf ironische Weise gebrochen, wenn auf einem in seiner ärmlichen Pragmatik fast lächerlichen Spiralblock eine (aufgrund der Distanz) nur teilweise sichtbare und (aufgrund der erratischen und spontanen Entscheidung des Umblätterns) nur unvollständig verständliche textliche Botschaft erscheint, von der zunächst gar nicht klar ist, woher sie jetzt kommt. Es kommt aber gar nicht dazu, sich die Frage nach Sinn und Unsinn der Botschaft zu stellen, da der Moment zumeist von großer Flüchtigkeit ist, und somit bleibt das Ende des Stückes gewissermaßen offen. Solcherart ist für die in *AUSSEN I* angewandte Strategie nicht-dramatischer Formbildung festzuhalten, dass einerseits die Parallelität unterschiedlicher Logiken, die Unvorhersehbarkeit und Wechselhaftigkeit der Weltklänge auf der einen Seite, die sanfte Transformation der Klänge und Aktionen auf der anderen Seite, eine gewichtige Rolle einnimmt. Andererseits ist die lange Dauer für den gleichsam installativen, nicht zugespitzten und allmählichen Charakter verantwortlich. Zum dritten ist in der Gleichzeitigkeit einer dezidiert durchkomponierten Ebene mit Klängen aus der Wirklichkeit²²⁹ auch eine Balance zwischen emphatisch absichtsvoller und teleologischer Verfasstheit von Musik einerseits und andererseits der Entropie der Erscheinungen, die kommen und gehen, wie sie es eben tun, gesetzt. Das relative Gewicht der kompositorischen Gestaltung des

228 z.B. die, obgleich scheinbar exakt notiert, niemals vollständig exakt, sondern nur als näherungsweise Improvisationen ausführbaren Aktionen mit schiebenden, über die Saiten fahrenden Händen, nicht vollständig kontrollierbare Aktionen mit dem Kamm, aber auch etwa die gewissermaßen zu banale Verwendung des Föns um drei Windräder in Bewegung zu versetzen. In all dem ist Offenheit angelegt, aber auch die Menschlichkeit der oder des Ausübenden in den Blick genommen.

229 Die überdies, aufgrund der Beschaffenheit der Diktiergeräte, spektral beschnitten, verzerrt und solcherart „imperfekt“, denaturiert sind.

Ablaufes, die Wichtigkeit, die dieser Aspekt im Gesamtkonstrukt einnimmt, sind damit zusätzlich zum Gesichtspunkt der Subtilität und Allmählichkeit der Vorgänge nochmals gemindert und lassen das Werk solcherart, falls sich das sinnvollerweise sagen lässt, weniger menschengemacht als vielmehr „naturhaft“ erscheinen.

AUSSEN II

In *AUSSEN II*, einem Duo für Klarinette und Sopran mit verschiedenen Objekten und Klangquellen, ist die Situation gänzlich anders gelagert. Das Stück besteht aus insgesamt 11 Abschnitten, die nicht vollständig, aber überwiegend mit Partiturseiten zusammenfallen²³⁰ und deren Anordnung wie auch die Anzahl ihrer Erscheinungen im Stück völlig frei ist. Eine Aufführung, die alle Abschnitte von eins bis elf in einer Reihe bringt ist ebenso eine „gültige Wiedergabe“ des Stückes wie eine Sequenz aus, etwa, 4-5-7-11-8-8-8-2-5-1, und jede andere mögliche Kombination auch. Bereits damit ist eine gleichsam enorme Bandbreite an möglichen Realisierungen gegeben, aber die Variabilität reicht in *AUSSEN II* nochmals weiter. Einerseits sind hier viele Stellen des gespielten Materials nicht als Einheit aus Tonhöhe und Rhythmus notiert, sondern erscheinen als eine jeweils zu konfigurierende, jeweils eigens zu erstellende Zusammensetzung aus einem Set möglicher Tonhöhen (ein Akkord aus allen möglichen Tonhöhen) mit einem Set möglicher Rhythmen (mehrere Auswahlmöglichkeiten). Andererseits gibt es, beispielsweise in den Blättern 08, 10, 11, eine Menge an verschiedenen möglichen, allerdings jeweils „vollständig definierten“ (sprich, Tonhöhen, Rhythmus, Gestik, Dynamik etc. sind definiert) Materialien zur Auswahl. Zum dritten besteht an vielen Stellen eine Art kleinräumigere Wahlmöglichkeit, können manche Dinge weggelassen werden oder nicht, ist die Anzahl von Wiederholungen in gewissem Rahmen freigestellt, verstehen sich manche Aktionen als Vorschläge eher denn als Vorschreibungen. Nicht zuletzt spielt auch die sehr offene, an vielen Stellen (aus kompositorischer Überlegung ebenso wie aus Gründen der Praktikabilität) bewusst unpräzise Zeitgestaltung eine Rolle, darin vergleichbar manchen Prozessen in *AUSSEN I*. Auf diese Weise ist in *AUSSEN II* allein durch die Schreibweise vielfach einer dramatischen Form, dem Eindruck einer Geschlossenheit des Materials hin auf einen bestimmten Punkt, entgegen gearbeitet. Die Variabilität der Partitur ist solcherart eine

230 Abschnitt 6 hat drei, Abschnitt 9 zwei Seiten. Ansonsten entspricht jeder Abschnitt einer Partiturseite.

wichtige Tatsache, deren Bedeutsamkeit aber durch einen anderen Aspekt des Werkes wiederum balanciert wird. *AUSSEN II* operiert auf klanglicher Ebene mit mehreren Assoziationsketten oder Reihen von Folgerichtigkeit, Entsprechung. Wenn man so möchte, ist dieser Gedanke eine Art Fortführung des in *AUSSEN I* angewandten Prinzips oder Systems allmählicher klanglicher Transformationen in multiplizierter Form, in der Parallelität verschiedener derartiger Vorgänge. Parallelität ist hierbei zu verstehen nicht als zeitliche Koinzidenz aller solcher Ketten im engeren Sinn – dies würde, da es nur zwei Menschen sind, die das Stück spielen, nicht ohne größeren Aufwand gelingen – sondern vielmehr als deren Kopräsenz im klanglichen Universum des Stückes. Die klanglichen Elemente des Stückes sind selten oder nie alle im selben Moment, aber ständig im selben Kontext präsent. Sie erfahren alle, zu gegebenen Zeiten, am gegebenen Moment, ihre jeweilige Aktualisierung oder Reiteration, sodass das Stück gleichermaßen eine Abfolge von verschiedenen Abschnitten wie auch eine ständige Wiederholung (variiertes) Konstellationen. Wesentliche Elemente solcher klanglicher Entsprechungen in *AUSSEN II* wären etwa verschiedene Klicks (verschiedene Metronomklänge, das Knicken von Ästen, Key-Clicks auf der Klarinette, das Schlagen gegen den Notenständer bis hin zu, am unteren Ende der „Definiertheitskala“ der Klänge, die perkussiven Anteile der Konsonanten verschiedener Reden von Politikern in der schlecht verständlichen Wiedergabe über Kopfhörer), verschiedene Variationen von Sprache oder stimmlicher Aktion (Vokalisieren als „Sprache ohne Konsonanten“, nur aus Konsonanten bestehende Einwürfe als „Sprache ohne Vokale“, undeutlich oder für sich gesprochene Sprache, Flüstern, deutlich gesprochene Sprache, exponierte Sprache im rezitierten Text, aber auch, wiederum, in den genannten Reden von Politikern, poetische Sprache respektive rhythmisch gebundene Sprache, bis hin zu Gesang) oder auch verschiedene Arten konkreter Töne (Sinustöne verschiedener Höhe und verschiedener Dauern, normal gespielte Töne der Klarinette in gehaltener und rhythmisch-gestisch gestalthafter Form, bisbigliando-Klänge der Klarinette, Multiphonics, Lufttöne, sowie letztlich in verschiedener Hinsicht gesungene Töne und das gefärbte Rauschen des Radios als Dauerton, das Rieselndes Sandes). Hinzu kommen nicht klanglich, aber metaphorisch oder symbolisch „entsprechende“ Zusammenhänge, Elemente, die verschiedene Relationen aufspannen. Diese umfassen beispielsweise eine Art „Dreieck“ aus Poesie (im Weitesten Sinn, als tatsächliche gebundene Sprache im Stück, aber auch als Allusion an eine Form von (vergangener, überkommener) Expressivität, „Natur“

(als Symbol, in den Ästen, dem Sand, dem Wasser usw.) und „Technik“ (als Symbol, in den technischen Apparaturen, den Sinustönen, den Mobiltelefonen, usw.), oder aber die Skala von Rauschen zu Ton zu Sprache. Nicht zuletzt auch eine Dynamik verschiedener naturhafter, an die vier Elemente gemahnender Aktionen und Klänge, als da wären die Zweige, ein Feuerzeug, der Wasserkrug, der rieselnde Sand. In den hier geschilderten Ketten und aufgespannten Relationen sind zugleich auch stets „Doppelfunktionen“ einzelner Aktionen, Überschneidungspunkte zwischen verschiedenen Ebenen, mehrfach deutbare Momente mitgedacht und etabliert, wie insgesamt die Parallelität all dieser Ebenen, in ihrer Erscheinungsweise als zeitlich teils disparate, teils überlagerte Phänomene zur Vieldeutigkeit des Stückes beiträgt. In solcher Gleichzeitigkeit verschiedener Logiken, in ihrer Kreuzung wie ihrem fragmentarischen, durchbrochenen Hervortreten im Verlauf des Stückes wird das Stück selbst weniger zielgerichtet, orientiert und auf eine Wirkung hin ausgerichtet, sondern erscheint als ein sich stetig mit semantischen Botschaften anreichernder Kontext.

Dabei ist von Bedeutung, dass diese semantischen Botschaften anders dennoch offener Natur sind. Dies insofern, als sie einerseits keine Kulminationen bilden und andererseits ebenso gut erscheinen wie wieder entschwinden können, ja sogar durch den Aspekt der Flüchtigkeit letztlich am prägnantesten charakterisiert sind. Aus dieser Konstellation des gleichsam aus dem Nichts Entstehens und „folgenlos“ ins Nichts Vergehens entsteht in *AUSSEN II* eine Art Zwischending aus entwickelnder, einen Formverlauf vollziehender Komposition und in der Zeit festgehaltenem Moment. Die Aktionen und Klänge verlieren scheinbar bis zu einem gewissen Grad ihre Eigenschaft als in ein System, eine Ordnung der Klänge eingebundene und gewinnen demgegenüber eine Art singulären, signalhaften Charakter, eine Bezeichnung von sich selbst und nur sich selbst. Selbstverständlich ist dies aber eine, wenn auch produktive, Illusion, denn es sind alle klanglichen und anderen Elemente des Stückes in besagte Verkettungen eingewoben, es besteht ein gleichermaßen subtiler wie fest gefügter Zusammenhalt. Sehr wahrscheinlich sogar ist der hier in den Blick genommene Signalcharakter der Einzelelemente überhaupt nur als Teil eines solchen Kettensystems verständlich, was umso mehr in der entfalteten Zeitstrecke des Stückes an Wahrheit gewinnt. Dennoch ist es die gleichermaßen hybride Natur aus einer sequentiellen, additiv an Gehalt hinzugewinnenden Form (was wiederum auf Dramaturgie oder Narrativität im weitesten

Sinne rückverweist) und einem gezielt nicht entwickelnden, nicht fortspinnenden Strukturbild²³¹, die im wesentlichen für die nicht-dramatische Formbildung in *AUSSEN II* verantwortlich ist. Ein letztes wesentliches Moment solcher musikalischer Arbeit²³² ist schließlich, dass in der genannten Parallelität oder gar Gleichzeitigkeit sehr heterogener Logiken und Bezugsrahmen keine der zahlreichen Möglichkeiten Priorität oder auch nur relative Vordergründigkeit erlangt. Die Begrifflichkeit unterschiedlicher *Logiken* ist hierbei von Bedeutung, denn wo anders mit verschiedenen sequentiellen Verkettungen innerhalb des musikalischen Bezugssystems operiert wird, wo also die Einzelereignisse hauptsächlich aufgrund ihrer *klanglichen* Eigenschaften und Anschlussmöglichkeiten innerhalb des gegebenen Zusammenhangs gefasst sind, wird in *AUSSEN II*, stärker noch als im zuvor betrachteten Stück, eine Pluralität verschiedener *semantischer* Zusammenhänge inszeniert, die auch, aber nicht in hervorragender Hinsicht klangliche Eigenschaften aufweisen. Darin liegt auch wiederum ein Aspekt der zuvor angesprochenen Forderung nach „Welthaltigkeit“, denn jede dieser dem klanglichen Zusammenhang beigelegten anders semantisierten Wertigkeiten relativiert einerseits die Seinsweise des Stückes als „Musik“ und reichert andererseits den aufgespannten interpretativen Raum, die hermeneutische Aura des Werkes entscheidend an. Dieses wird in dieser Hinsicht offen, weist Lücken ebenso auf wie verschiedene Zugänge im emphatischen Sinne. Wie man aphoristisch sagen könnte, stellt es solchermaßen die Erfahrung von Möglichkeit wie die Möglichkeit von Erfahrung in den Raum.

231 Eine Entwicklung im Sinne etwa einer fortschreitenden Diminutions- oder Augmentationslogik, oder auch im Sinne einer variierenden rhythmischen Fortspinnung ist ob der Variabilität der Partitur freilich auch gar nicht denkbar. Ein gutes, weil relativ klares Beispiel für die gezielte Vermeidung von entwickelnder Strukturbildung wäre in einem Vergleich verschiedener Arten von Klicks im Stück zu sehen. Jede direkt kausal-logische Bezugnahme, jede „eindimensionale“ Fortschreitungslogik von einer Instanz einer dem Feld zugehörigen Aktion zur nächsten ist, selbst wenn man die einzelnen Erscheinungsformen der „Kette“ gereiht, sprich ohne die zwischenliegenden Aktionen, aufschreiben würde (aus einer für eine Aufführung gewählten Abfolge der Blätter), in vielfacher Hinsicht ausgeschlossen. Es gibt keine eindeutigen rhythmischen Entsprechungen, eher „flächige“ Rhythmen stehen mit „punktuellem“ in freiem Wechselspiel, letztlich gibt es keine als thematisch verstehbaren rhythmischen Konstellationen. Allenfalls bleibt die Zeichenhaftigkeit eines Metronomticken, die Zeichenhaftigkeit des Knickens von Ästen. Die innermusikalische Gesetzlichkeit und Erwartung nach Folgerichtigkeit wird auf eine – eben gewissermaßen „weiter außen“ liegende Ebene verschiedener, aus dem Zusammenhang eines musikalischen Werkes hinaus schießender Zeichen klanglicher (wie auch nicht klanglicher) Natur verschoben, die Sinnstiftung findet sozusagen innerhalb einer „Tiefendimension“, nicht auf dem „zweidimensionalen“ Betrachtungsniveau einer rhythmisch oder gestisch bestimmten Logik statt. Daraus ergibt sich auch der scheinbare Widerspruch aus für sich stehendem Signalcharakter des Einzelereignisses und stetig sich anreicherndem, aus semantischen Ketten bestehendem Kontext.

232 Die sich selbstverständlich in vieler Hinsicht mit einer sehr häufigen Schreibweise der Neuen Musik berührt, sozusagen also „nichts Neues“ ist.

AUSSEN IV: *quotidien, quotidienne*

In mancher Hinsicht noch einen Schritt weiter in der Aufdröselung musikalisch verbindlicher Zusammenhänge und Strukturen geht *AUSSEN IV*. Es ist in vieler Hinsicht noch weiter fragmentiert, offener, lässt mehr Raum für die Entscheidungen und Interpretationen durch die Ausführenden, als *AUSSEN I* oder *II*. Das Stück besteht aus nur fünf großformatigen Blättern, die, im Wesentlichen nach der Erfahrung mit der Uraufführung von *AUSSEN II*, keine Nummern zu ihrer Referenzierung, sondern lediglich Piktogramme tragen. Dies geschah, um der Suggestivkraft aufsteigender Nummern hinsichtlich der „richtigen Ordnung“, aller Beschreibung der erwünschten oder gegebenen Variabilität der Partitur zum Trotz, ausweichen zu können – wie auch zuvor, sind die Blätter hier erneut völlig frei in ihrer Abfolge²³³. Die Piktogramme oder „Titel“ der Blätter – Vier Quadrate, Schwarzer Kreis, Weißer Kreis, Wellenlinie und Vertikale und Horizontale Linien – sind dabei nicht als Motti, Kurzbeschreibungen, Hinweise oder Interpretationsvorschläge gemeint und beziehen sich nur lose auf bestimmte grafische oder klanglich-strukturelle Elemente des jeweiligen Blattes, sie sind mehr oder minder „frei“ gefundene Bezeichnungen, um die Blätter rasch und einfach „beim Namen nennen“ zu können. Die Notation ist, wie man mit einem Blick auf die Blätter sehen wird können, noch weiter von jeglicher standardisierten Notationsweise entfernt und stellt einen Versuch dar, verschiedene „Deutlichkeitsstufen“ musikalischer, gestischer oder rhythmischer Notation innerhalb einer Partitur zu vereinen. Dies betrifft auch die Zeitgestaltung respektive, im Boulezschen Sinn einer Dichotomie aus „glatter“ und „geriffelter“ Zeit²³⁴, verschiedene Arten der Fassung von Zeit. Jedes Blatt ist zudem sowohl vertikal als auch horizontal lesbar, es ist keine eindeutige zeitliche Sequenz der geschriebenen Elemente ablesbar. Die Absicht ist gewissermaßen eine „diachrone“ Schreibweise von Musik, die aber nicht in einer gewissermaßen einfachen Reihung und Schichtung von verschiedenen Verläufen resultiert, sondern eine Gleichzeitigkeit verschiedener Optionen,

233 Mit zwei Einschränkungen, einerseits ist Bedingung, dass alle Blätter gespielt werden (was, soweit ich mich erinnern kann, ehrlicherweise im Wesentlichen geschah, um angesichts der hohen Anforderungen des Stückes an die Déchiffrierungsfähigkeiten der Ausübenden eine „Vereinfachung“ der Aufgabe und nur rumpfhafte Aufführung des Stückes zu verhindern), andererseits sind Wiederholungen einzelner Blätter, wo nicht explizit verboten, so doch nicht empfohlen.

234 *Temps lisse* und *temps strié*, siehe Boulez, Pierre, *Penser la musique d'aujourd'hui*, 1987, Paris : éd. Gallimard (erstmalig 1963, Paris, éd. Gonthier), dt. als *Musikdenken heute 1+2. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V. und VI.*, 1963 bzw. 1982, Mainz : Schott

verschiedener möglicher Konstellationen suggerieren möchte. Hinzu kommt die in ähnlicher Weise wie im „Vorgängerstück“ angewandte Binnenvariabilität der Partitur. Auf jedem Blatt finden sich verschiedene Möglichkeiten zur unterschiedlichen Anordnung des gegebenen Materials, sind verschiedene Materialkonstellationen ebenso möglich wie großformale Entscheidungen, können Zeitstrecken unterschiedlich lang ausfallen, Wiederholungen durchgeführt oder weggelassen werden. Neben dieser bereits aus der Anlage resultierenden Vielzahl an gleichermaßen als „das Stück“ gültigen Erscheinungsformen von *AUSSEN IV* sind es auch einerseits die geforderten Klänge selbst, ist es andererseits auch ihre Notation im engeren Sinn, welche solche Variabilität befördern und hervorbringen. Obgleich es einige „traditionelle“ notationstechnische Elemente gibt, immer wieder Takte, konkrete Tempoangaben, im Fünfliniensystem notierte Tonhöhen auf den Blättern auftauchen, ist einerseits ein Gutteil der Notation auch „normaler“ Klänge gezielt unpräzise und mit Freiräumen ausgestattet, während andererseits viele der geforderten Klänge wenn überhaupt so nur als „Bewegungsnotation“ oder aber mittels verbaler Instruktionen zu fixieren sind. Das Spiel eines leeren Joghurtbechers, dessen Mitte ein Gummiring umfasst und der nun als Resonanzkörper des verschiedentlich angeregten Gummirings dient, ist mittels verschiedener Handgesten, Winkel der Hände, Spannungszustände des Gummirings, dessen Winkel, dem Dämpfungszustand des Bechers, etc. erfassbar, es lässt sich solcherart beschreiben. In deutlich geringerem Ausmaß allerdings lässt sich solches Spiel *vorschreiben* oder als *Anweisung*, nicht nur als Hinweis, verschriftlichen. Weder ist die Möglichkeit einer exakten Reproduktion allgemein gehaltener Gesten gegeben noch sind in irgendeiner Hinsicht konkrete Rhythmen, Verläufe, Dynamik zu erwarten, da sowohl der Joghurtbecher als auch der Gummiring gewisse unvorhersehbare Eigenschaften aufweisen, da Parameter wie „Spannung eines Gummirings“ oder auch „Knickwinkel eines Joghurtbechers“ niemals vollständig kontrollierbar sein werden. Ähnliches trifft auch zu auf das Rückfedern eines Bleistiftes, das Kneten eines Knäuels aus Klebeband, das Gegeneinanderschlagen von verschiedenen in einander gestellten Gefäßen, die man schüttelt. Solchen „intrinsisch improvisatorischen“ Aktionen steht, gewissermaßen am anderen Ende des Spektrums an Kontrolle respektive dem Mangel daran, das Spiel im mikrotonal(st)en Raum gegenüber, das hier auf eine jedenfalls unrealistische Spitze getrieben wurde. So sollen die beiden Violinen in einer Teilung der Oktave in 29,8 Töne, die Viola in einer Teilung der Oktave in 31,3 Töne, das Cello in

einer Teilung der Oktave in 34,08 Töne spielen, während der Kontrabass vierteltonal geführt ist. Um einerseits der in solcher Schreibweise und ihrer Applikation auf das Fünfliniensystem erheblichen Problematik einer exakten und zugleich einfachen Tonhöhennotation zu entgehen²³⁵ und andererseits die (relative) Spielbarkeit der geforderten Intervalle zu gewährleisten, wurde in *AUSSEN IV* für die „normalen Töne“ der Streicher mit Ausnahme des Kontrabasses ein alternatives Notenliniensystem entwickelt. Dieses bezieht sich immer auf eine einzelne Saite und gibt einen in jeder Erscheinung des Systems unterschiedlichen Ambitus der jeweiligen Stelle an, damit sozusagen eine Griffnotation.²³⁶ Hinsichtlich der Tonhöhen solcherart überwiegend „exakt“, ist die rhythmische Notation deutlich offener und besteht nur aus unterschiedlich breiten Kästchen, die proportionalen Dauern entsprechen. Fraglos ist die Anforderung, einen Ganzton, noch dazu einen der Violinen, in nicht ganz fünf Schritte zu unterteilen, völlig unrealistisch, gewissermaßen²³⁷, utopisch. Sie stellt, ebenso wie die zuvor beschriebene notwendig „improvisatorische“ Notation bestimmter Vorgänge, in *AUSSEN IV* einen Versuch dar, die geforderte Welthaltigkeit in der Kunst selbst sowohl paradox wie anders auch völlig konsequent herzustellen. Wie die Teilung in zwölf Halbtöne eine Abstraktion, eine Zuspitzung natürlicher Verhältnisse ist, so kann, in der Verfeinerung des Rasters, auf eine mögliche Wiederannäherung an eine fließende, nicht abstrahierte Ordnung der Töne verwiesen werden. Die Parallelität verschiedener mikrotonaler Ordnungen ist hierbei nicht als unnötige Schikane zu sehen, sondern ist der Intention nach auf eine Herstellung klanglicher Mischverhältnisse, wie sie in der Wirklichkeit vorkommen, ausgelegt. Die kaum gegebene Praktikabilität solcher Spieltechnik wie auch der Widersinn, ein Instrument - das Artefakt schlechthin - in Richtung einer imaginierten Naturhaftigkeit verbiegen zu wollen, ist nicht unreflektierter Weise in das Stück eingegangen, sondern stellt einen Teil des zugrunde

235 Hier ist nicht nur die – auch für sich genommen ein Problem darstellende – Vielzahl an verschiedenen Tonhöhenzeichen auf engem Raum gemeint, sondern vielmehr auch, dass bei solchen Teilungen die Referenzierung an das bekannte System, wie es etwa in der Viertelton-Notation gebräuchlich ist, keinen Sinn mehr ergibt oder allenfalls keine besonders sinnvolle Hilfestellung darstellt. Eine Teilung der Oktave in 34,08 mikrotonale Intervalle ist nicht anhand der relativen Nähe oder Ferne zu einem gegebenen a_1 , etwa jenem des Klaviers, zu bewerkstelligen, sondern stellt eigentlich eine völlig separate Logik, ein völlig separates Tonhöhen-system dar.

236 Wenn also z.B. für die Violinen (E) und dann 33-41 steht, so ist damit ein Spiel oberhalb der Oktav der Saite gemeint, da „29“ der letzte ganze Tonschritt unterhalb der Oktav der Saite ist. 33-41 bezeichnet dann, in Projektion auf das temperierte System, in etwa den Tonraum F-Gis, allenfalls etwas höher.

237 (Da das Wort im Text schon ungewöhnlich lange nicht mehr vorkam.)

liegenden Konzepts dar. Ohne davon sprechen zu wollen, dass das Stück ein Argument für oder gegen etwas darstellt, etwa darlegen wolle, dass eine Wirklichkeitsdarstellung in der Kunst mit Mitteln der Kunst immer zum Scheitern verurteilt sei, sind mehrere Aspekte an dem hier beschriebenen Umstand von Bedeutung. Einerseits steht das auf diese Weise suggerierte „innermusikalische Streben“, die potenziell feinere Graduierung des Tonhöhenrasters in einem Kontext mit dem auf temperierte Tonhöhen festgesetztem Klavier und kreiert ein Spannungsverhältnis. Andererseits sind die solcherart überaus fein differenzierten klanglichen Aktionen der Streicher den kaum kontrollierbaren und auf sehr einfachen, sehr wenig „kunsthaften“ Gegenständen zu spielenden Vorgängen gegenübergestellt. Zum dritten aber ist mittels der unterschiedlichen Teilungen in allen Instrumenten auch eine Aussage über die potenzielle Klanglichkeit des Stückes gemacht. Während die Besetzung „Streichquintett mit Klavier“, zumindest von einer traditionellen Behandlung der Instrumente ausgehend, ein hohes Ausmaß an klanglicher Kohärenz, Mischklängen, akkordischem Satz suggeriert, so ist in der ideell niemals mit überein- respektive „zusammenstimmenden“ Tonhöhen operierenden Parallelität unterschiedlicher mikrotonaler Teilungen dem ein Riegel vorgeschoben. Viertens schließlich ist in der Setzung eines übermäßig kleinteiligen Tonhöhenrasters, eines völlig unrealistischen Anspruches an die grifftechnischen Möglichkeiten der (hohen) Streicher wie auch ihre Fähigkeit und Willen, für nur ein Stück ein neues Notationssystem zu erlernen, auch das Postulat der Instabilität der Klanglichkeit nochmals anders aufgestellt. Denn es ist einsichtig, dass ein Unterschied besteht zwischen der jahrelang eingeübten Präzision im Spiel innerhalb des temperierten Systems und der viel kleinräumigeren, ungleich schwieriger zu realisierenden Genauigkeit jener Skalen. Während im ersten Fall eine professionelle Musikerin, ein professioneller Musiker, kein Problem haben wird, den geforderten Ton auf dem Griffbrett zu finden, so ist im zweiten Fall die Unsicherheit, das gleichsam Tastende, Suchende des Vorgangs vorbestimmt. Die Klänge kommen nicht entschieden, definiert, klar zum Vorschein, sondern tasten sich in das Gesamtbild, wollen gleichsam nicht vollständig wahrgenommen werden, da noch nicht klar ist, ob sie „richtig“ sind und somit zur Wahrnehmung freigegeben werden können. Solche Instabilität, wie anders die in ihrer Variabilität, der gegen jede Bildung akkordischer und klanglich „fest gebauter“ Zusammenhänge arbeitende Disposition, in der Verwendung nicht vollständig kontrollierbarer Klänge angelegte Losigkeit der Partitur selbst, ist in sich nicht-

dramatisch, stellt gezielte Zerbrechlichkeit und Kostbarkeit eines Momentes aus. Das Stück öffnet solchermaßen den Raum eher, als es ihn einnimmt, die Klänge erschaffen Freiräume, in dem sie selber keine assertive Aussage, sondern eher eine Frage darstellen. Sie sind, in *AUSSEN IV*, weniger ein Feststellen als ein Entweichen, weniger Aussage als Verweis. Dies betrifft jede einzelne klangliche Aktion, aber auch die Gesamtheit aller Vorgänge in ihrem Zusammenhang. Dieser entsteht vorrangig und in erster Linie aus der simplen Tatsache der zeitlichen Folge, der Sequenz von Ereignissen, die einen Zusammenhang nicht-struktureller Form bilden, sich zu losen Konstellationen fügen, in denen manche Klänge und Aktionen direkt Bezug auf einander nehmen, andere in einer scheinbar davon separierten Weise entstehen und vergehen. In zweiter Linie aber ist der Zusammenhang des Stückes sehr wohl gebaut und durchdacht. Zwei Aspekte sind hierbei zu nennen. Zum einen ist der Gesamtklang immer, darin dem Verfahren in *AUSSEN II* ähnlich, eine Konstellation mit mehreren Anteilen. Es gibt strukturbildende Geräuschklänge, liegende Tonhöhen, verschiedene punktuelle Ereignisse sowie konkreter geformte musikalische Gestalten des Klaviers. Jede einmal etablierte Geste wird aber nicht im selben Instrument weitergeführt, sondern es besteht ein stetiger Austausch, ein System von klanglicher Weitergabe zwischen den Stimmen. Gewissermaßen eine Ausnahme davon ist im Klavier zu sehen, dessen Rolle hinsichtlich der konkreten musikalischen Gestalten vergleichsweise unverändert bleibt. Dennoch ist auch das Klavier in jene subtile, gleichsam hinter den Kulissen stattfindende Weitergabe einbezogen und fügt sich darin, wie etwa das Spiel mit dem Gurkenglas, die Verwendung des e-bows oder auch das freie Spiel verschiedener punktueller Töne in einem als Rahmen definierten Feld zeigen. Aufgrund der auf einer sehr abstrahierten Ebene verorteten Entsprechungen zwischen den Aktionen, der hinsichtlich der Register, der Klangfarben und der Rhythmik respektive Gestik weit gespannten Auffassung von Ähnlichkeitsbeziehungen, ist der genannte Zusammenhang gleichermaßen lose wie dennoch spürbar. Zum anderen aber besteht erneut eine Parallelität verschiedener semantischer Ebenen, die sich durch das Stück zieht. Neben der geschilderten Gleichzeitigkeit von musikalisch exaktem und improvisatorischem Spiel, deren jedes bereits eine eigene immanente Bedeutungsstruktur, eine eigenes semantisches Umfeld, aufweist, sind in *AUSSEN IV* vor allem auch (stilisierte) Klänge des Alltags als eigene Schicht zu nennen. Diese finden sich sowohl als musikalisierte Klänge, wenn etwa zwei Gabeln auf den Saiten jeder Violine, aber auch in der Hand der jeweiligen Ausübenden

gedreht werden sollen und somit eine kontinuierliche Struktur zwischen „Alltagsgeräusch“ und einer Infusion des gleichen Geräusches mit musikalischen Anteilen bilden, als auch als momentane, einmalige oder punktuelle Aktionen. In dieser Hinsicht werden manche Instrumentalklänge, aufgrund ihrer Plötzlichkeit und ihres nur einmaligen Vorkommens, als „Alltagsklänge“ aufgefasst, funktioniert der geschilderte Übergang auch reziprok. Wenngleich solcherart nicht gerade ein klangliches Kontinuum zwischen Alltagsgeräuschen und gebundener musikalischer Form inszeniert ist, so ist dennoch die Gleichzeitigkeit beider Logiken, wie auch die „Elastizität“ der Form hinsichtlich in ihrer Gebundenheit dichter und loserer Zeitstrecken, für *AUSSEN IV* maßgeblich. Darin ist der Versuch unternommen, Musik zu schreiben, die nicht Musik in einem strukturierten, gebundenen Sinn alleine und vorrangig ist, sondern vielmehr „Musik nichtsdestotrotz“. Die Balance zwischen „freier Formbildung“ sowie formalen Abläufen und strukturellen Zusammenhängen eines Kunstwerkes, bereits in den beiden anderen bisher betrachteten Werken an zentraler Stelle verhandelt, ist hier nochmals stärker in Richtung des freien Entstehens und Vergehens von klanglichen Ereignissen ausgerichtet. Die Frage, wie weit man einen Zusammenhang öffnen kann, ohne dass seine Eigenschaft als Zusammenhang verloren geht, war zwar niemals treibend in der Komposition von *AUSSEN IV*, ist dem Stück aber dennoch eingeschrieben.

Im Bestreben, als Musik zugleich der Klanglichkeit des Alltags näherzukommen, dennoch aber als musikalischer Zusammenhang erkennbar und sinnvoll zu bleiben, verweist *AUSSEN IV*, auch aus den Konsequenzen der angelegten Strukturen heraus, als ihr Resultat, auf Möglichkeiten. Nicht so sehr die Möglichkeit eines poetisch erhöhten Alltags ist hierbei im Blick, als vielmehr die Möglichkeiten der Menschen, die das Stück hören, denn ihnen wird in vielfacher Weise eigene Handlungsmacht, das Angebot, sich ein eigenes Verständnis zu bilden, einen eigenen Zugang zu suchen, suggeriert. In den zahlreichen Lücken und Freiräumen, die in einem Zusammenhang ohne Zusammenhalt, in einer losen Konstellation als Musik entstehen, die auch, wie weiter oben gesagt, durch die Klänge selbst hervorgebracht werden, ist Raum geschaffen für das Erleben und die Wahrnehmung der Menschen für sich, aus sich heraus. Die Parallelität von höchster Differenzierung, einfachen Vorgängen und Klängen, die jeder und jeder selber genau gleich gut oder schlecht wie die Musikerinnen und Musiker auf der Bühne machen kann, die darin ausgedrückte Spannung, bringt im Falle von

AUSSEN IV die spezielle Form der Aufmerksamkeit hervor, in der Musik nicht Ausdrucksmittel oder Selbstzweck ist, sondern Medium der Selbst-, Fremd- und „Welterkenntnis“ werden kann. Wie in den Mitteln als auch in der Struktur „Welthaltigkeit“ inszeniert ist, wie die Klänge instabil, nicht invasiver oder insistenter Natur sind, wie auch die „normale“ Aufführungssituation durch verschiedene Anforderungen gestischer und performativer Art gebrochen ist, tritt dadurch der Vorgang des Musikhörens in einem gemeinsamen Raum, die temporäre Gemeinschaft im Moment der Aufführung, der geteilte soziale raumzeitliche Ort in Erscheinung. Gleichermaßen sind wir an die Darbietung und ihre Entfaltung gebunden wie andererseits darin auch frei.

AUSSEN V: *storytelling*

Das bislang letzte Stück der Serie, *AUSSEN V*, schlägt gegenüber dem zuvor komponierten vierten Stück wiederum eine andere Richtung ein. Zwar ist auch in diesem Fall Variabilität der Partitur und nicht-dramatische Formbildung der erste und auch zentrale Ausgangspunkt, allerdings ist der zuvor ausgeleuchtete Raum einer gerade noch als Zusammenhang verstehbaren „offenen“ klanglichen Situation zugunsten eines anderen Ansatzpunktes verlassen. Die Partitur selbst besteht in diesem Fall aus einer „durchlaufenden“ Zeitstrecke von insgesamt (quasi) 123 Takten, diese sind in annähernd gewöhnlicher Weise strukturiert und weisen Metren von 3/16, 4/16, 5/16 usw. auf. Zu dieser gleichsam konventionellen Zeitgestaltung tritt eine zweite Ebene von langen Pausen hinzu, die zwar sekundenweise ausgezählt sein sollen, aber teilweise auch als „ungezählte“ Fermaten den Fluss unterbrechen. Jeder Takt allerdings kann in mehrfacher Weise gespielt werden, ist in jedem Instrument sowohl eine Stimme aus Tonhöhen und gewöhnlichen Rhythmen notiert, wie auch ein „Schattensystem“, eine „Noise“-Schicht sowie, im Falle von Klarinette und Viola, eine Zeile für die Wiedergabe von Samples respektive für das Saxophon eine solche Zeile für das Bedienen der Bildprojektion. Zum einen kann zwischen diesen Ebenen annähernd fließend gewechselt werden, wenn auch Samples und Bildprojektion erst im späteren Verlauf hinzutreten. Die „Noise“-Schicht ist dabei vielgestaltig und umfasst das Spiel verschiedener Objekte ebenso wie Manipulationen der drei „Rieselvorrichtungen“ (diese sind analog der Rieselvorrichtung in *AUSSEN II* einfache Installationen, aus

denen trockener Sand über eine lange Zeitdauer in ein Auffangbecken rieselt), sowie im Falle des Kontrabasses eigene Spieltechniken am Instrument. Zum anderen aber sind unzählige „Wiederholungen“, von Takten, aber auch mehrtaktigen Strecken bis hin zu einer gesamten Seite, vorgeschrieben oder als Möglichkeiten zur Interpretation der Partitur notiert. Dabei ist jede Wiederholung entweder eine wörtliche Wiederholung oder aber eine Variation, insofern man nicht die gespielte Zeile nochmals bringt, sondern im System auf eine andere ausweicht, eben entweder die Schattenschicht oder die Noise-Zeile. Die Wiederholungen und ihre genaue Ausführung sind zwischen den Stimmen nicht koordiniert, respektive ist die Vorgabe, sehr variabel damit umzugehen. Zudem hat jede Stimme ihren eigenen Tempobereich, sodass Aktionen zwar grundsätzlich zusammenfallen können, aber nicht in jedem Fall müssen. Mit anderen Worten ist die Partitur von *AUSSEN V* weniger das Stück als Ablauf, sondern vielmehr das Stück als „Spielanleitung“, als gesamthafte Notation aller Möglichkeiten. Während die grundsätzliche Abfolge der Seiten fixiert ist und somit eine wenn auch wiederum äußerst sanfte Finalität und Dramaturgie im Stück vorgeschrieben ist, ist diese durch die „Binnenvariabilität“, die zahlreichen „Wiederholungen“, Schleifen und unterschiedliche Strukturniveaus ebenso konterkariert wie durch das Material, das hinsichtlich der Tonhöhen überwiegend statisch ist. Dieses besteht aus nach rhythmischen Abstraktionen der Sprechmelodie modellierten Gesten, die jeweils mit einem sehr begrenzten Tonvorrat gestaltet sind. Dieser statischen, aber dennoch stetig in ihren Erscheinungen variierten Materialschicht steht einerseits die „Schattenschicht“ gegenüber, die, in unterschiedlicher Ausprägung, das in der ordinario-Schicht formulierte gestisch-rhythmische Material in eine Schwundform übersetzt. Diese Übersetzung kann hierbei „buchstäblich“ oder aber unter Weglassung wie Addition weiterer rhythmischer Elemente erfolgen und bildet so eine Art „Meta-Ähnlichkeit“. Andererseits tritt zu diesen eng verknüpften Schichten die bereits erwähnte „Noise-“Schicht hinzu, deren rhythmische Logik, innere strukturelle Verbindung wie auch Entwicklung über die Zeit letztlich als separat zu bezeichnen ist. Dieser Kontext klanglicher Aktionen wird nun einerseits durch das bereits erwähnte kontinuierliche Rauschen, wie es der rieselnde Sand hervorbringt, ergänzt und bildet sozusagen dessen Fundament wie auch seine Auflösung in eine Art Undifferenziertheit der Klänge. Die Ebene der Konkretisierung wird andererseits auch über das in der „ordinario“-Schicht der Instrumente erreichte Niveau hinausgetrieben, erhält zum Ende des Stückes hin einen doppelten kategorialen

Sprung. In direkter Weise ist dieser durch den Einsatz verschiedener Sprachsamples gekennzeichnet, die die abstrahierte Sprachähnlichkeit der Instrumente durch ein tatsächliches, sich in mehreren Modalitäten²³⁸ ausdrückendes „Sprechen“ komplementieren. In indirekter Weise, als sozusagen den Bezugsrahmen nochmals weiter auseinander treibendes Moment, ist der genannte Sprung durch den Einsatz der Bildprojektion gegeben. Somit kann das *AUSSEN V* neben allen anderen Aspekten auch als ein klangliches Kontinuum, welches von undifferenziertem Rauschen über strukturiertes Rauschen über rhythmisierte Geräusche hin zu sprachähnlichen musikalischen Gestalten bis hin zur Sprache und letztlich über diese hinaus, in die kategorial andere Welt der Bilder verstanden werden.²³⁹ Dies ist nicht das formale Prinzip des Stückes, insofern fast alle Elemente dieser Schichtung von Anfang an präsent sind und insofern solcher Übergang, wollte man ihn als wichtiges Moment ausstellen, ja auch entsprechend inszeniert sein müsste. Vielmehr ist mit diesem Schema lediglich ein möglicher Schlüssel zum Verständnis des strukturellen Zusammenhalts des Stückes gegeben, denn alle Teilaspekte, wenngleich sie keine transformative Folgerichtigkeit aufweisen, sind immer auch als anders beleuchtete Momente der jeweils nächstliegenden Stufe zu betrachten, verweisen in der hier dargelegten Logik immer auch auf einander.

Die Bildprojektion kann in diesem Zusammenhang als das „andere“ des klanglichen Kontextes gelesen werden. Sie setzt statische Bilder in den dynamischen Raum, verschiedene „abstrakte“ Fotos, Detailaufnahmen interessanter bildlicher Konstellationen. Wir sehen keine Menschen, keine konkreten Situationen, die Absicht ist niemals dokumentarisch, politisch oder nostalgisch. Vielmehr ist mit der Bildprojektion eine (weitere) Ebene des „Erzählens“ in das Stück hineingebracht, die gleichermaßen konkret wie offen ist. Sie kann solchermaßen auch als Gegenstück zu der im Gesamtkontext relativ „deutlichen“ Verwendung von Sprache in den Samples gesehen werden, balanciert diese und setzt der möglicherweise gegebenen Klarheit und Eindeutigkeit der dort getätigten Aussagen eine offene, annähernd „jeder“ Verwiesenheit zugängliche Struktur entgegen. In anderer Hinsicht aber ist die

238 Umfassen die Samples doch alltägliche Gespräche ebenso wie Reden verschiedener Provenienz, gleichsam „dokumentarisches“, tagebuchähnliches Sprechen ebenso wie Vorträge.

239 Wobei in mancher Hinsicht das Kontinuum auch als ein Kreis verstanden werden kann, denn die Bilder sind in ähnlicher Weise „statisch“ wie das Rauschen am „unteren Ende“.

Bildprojektion auch als „höherwertige“ Eindeutigkeit verstehbar, erscheint die in den Samples eingesetzte Sprache demgegenüber wiederum nur als flüchtiger, vorbeiziehender Moment des Durchgangs. In den gezeigten Bildern ist ein Kontrast inszeniert, der über die mediale Unterscheidung und die Differenz in der Deutlichkeit hinausgeht und gewissermaßen den Widerspruch zwischen in der Zeit bewegter, veränderlicher Form und statischem Bild betrifft. Während die Samples sich bewegen, jemand, dann jemand anderer spricht, erzeugt die Statik der Bildprojektion eine Art überzeitlichen Eindruck oder verweist, als in den Bildern niemals Menschen, niemals konkrete Situationen zu sehen sind, auf andere Zeitskalen oder das Dasein der Welt unabhängig vom Menschen, vielleicht auch: nach dem Menschen, denn menschengemachte Dinge, Dinge, die von menschlicher Einflussnahme und Gestaltung künden, sind im Bildmaterial zu *AUSSEN V* allenfalls zu sehen. Wenn auch die konkreten Bilder immer wieder wechseln, so bleibt die Ebene ihrer Bedeutung davon unberührt, sind alle dieser Bilder auf gewisse Weise auch ähnlich.

Darin, wie auch in anderen Aspekten des Stückes ist somit gleichermaßen Entwicklung in der Zeit wie Zirkularität, eine in sich rückläufige Struktur dargestellt. Da die Dramaturgie des Stückes, jene sanft in ihrer Dichte ansteigende Kurve der Ereignisse, nur scheinbar in den kategorialen Sprung zu Sprachsamples respektive Bildprojektion kulminiert, da diesem Vorgang einerseits kein Verdichtungsprozess im eigentlichen Sinn vorausgeht wie andererseits das restliche Geschehen nicht weiter von dieser neuen Ebene beeinflusst ist, läuft die Formbildung nicht auf einen dramatischen Eindruck hinaus, sondern verbleibt in einer über die Dauer des Stückes gleichsam „statischen“ Konstellation, die, um einen neuen Aspekt anreichert, lediglich einen anderen Zugang, eine andere Perspektive in sich aufnimmt. *AUSSEN V* kommt darin einer Art „Meditation“ über die Sprache, Kommunikation, das Erzählen (in allen möglichen Bedeutungsebenen des Wortes) als menschlicher Seinsweise, das Misslingen solcher Vorgänge gleich. Es kreist um einen Umstand, breitet verschiedene kaleidoskopische Betrachtungsebenen einer Situation oder eines Phänomens aus und ist solcherart weniger ein Stück Musik, als vielmehr eine Beobachtung im Medium der Musik, gleichwohl durchaus ein Stück Musik. Sowohl in der Anlage des Stückes - der komplex verwobenen und Kommunikation in forcierter, zugespitzter Form erfordernden Partitur ebenso wie in der Disposition der Klänge und ihrer „Geschichten“ - als auch im

solcherart aufgespannten metaphorischen Raum²⁴⁰ wird parallel zur engmaschigen musikalischen Struktur auch und stetig thematisiert, wie Sprache ist, wie Kommunikation funktioniert, was wir tun, wenn wir sprechen. Die genannte Relativierung bedenkend, wie sie einerseits die Stasis der Bilder, andererseits das an das Verrinnen der Zeit erinnernde Rieseln des Sandes bewerkstelligen, verweist das Stück damit auch in besonderer Weise auf Menschlichkeit, auf die uns allen gemeinsame Eigenschaft des Menschseins, unseren Umgang mit einander, unser Dasein. Die vier Menschen auf der Bühne, intensiv beschäftigt mit der „richtigen“ Ausführung der Partitur, kommunizieren ständig, geben sich Zeichen, die uns nicht in vollem Maße verständlich sind, bringen Klänge und Aktionen hervor, die ihrerseits an die Sprache gemahnen, Sprache und Kommunikation zu thematisieren scheinen. Solcherart erzeugt das Stück, in seiner durch die „Wiederholungen“ der Partitur ständig wechselnden, sprunghaften und dennoch gleichsam statischen, sich äußerst langsam vollziehenden Natur wie auch im Wechselspiel zwischen kleinteiliger Bewegung und den unterschiedlich langen Pausen einen abermals vernehmlich offenen Kontext. Sowohl verweist der Kontext „Sprachlichkeit“ auf unsere Menschlichkeit insgesamt, als andererseits überwiegend offen bleibt, in welcher Hinsicht diese Aspekte erfasst sind oder „zu erfassen wären“. So bleibt den Zuhörenden in gewisser Weise freigestellt, „was zu tun ist“ - es ist möglich oder sogar naheliegend, die eigene Aufmerksamkeit freischwebend, gesamthaft aufmerksam werden zu lassen, wie es etwa in der Betrachtung eines Bildes der Fall wäre, man kann aber auch bei vielen fein differenzierten Details verharren oder den Kontext des Stückes immer wieder auch verlassen. Der aufgespannte Zusammenhang aber, in jedem seiner Teilmomente wie in seiner Gesamtheit, scheint darüber hinaus auch eine Erfahrung seiner selbst im Hören naheulegen, lässt Raum frei respektive stellt Raum für eine auf diese Weise verdoppelte Aufmerksamkeit frei. Die in das Stück strukturell komponierten Lücken spielen dabei ebenso eine Rolle wie die entstehenden Brüche zwischen den jeweiligen Schichten in ihrem Wechsel, wie auch andererseits die jedem klanglichen Moment innewohnende, insbesondere innerhalb des Kontextes des Stückes vielschichtig verweisende Semantisierung. Denn die semantischen Verbindungen wie die innermusikalische respektive werkimmanente Folgerichtigkeit des Stückes sind klar

240 Der sich, neben der musikalisch-inhaltlichen Ebene, sicherlich auch über den Untertitel, „*storytelling*“, konstituiert.

spürbar und wirksam. Darin wird gleichermaßen eine Doppelung des Sinnes produziert, der sich einerseits rein musikalisch zu vollziehen scheint, während an jedem Punkt auch sofort auf außermusikalische Gegebenheiten verwiesen wird. Stückes Von einer logischen, konsequent sich vollziehenden musikalischen Entwicklung ändert sich das Bild hin zu einem signalhaften, scheinbar mit Botschaften innerhalb der Musik ausgestatteten Zusammenhang. Worauf die iterierten Botschaften jedoch hinauswollen, was sie genau zu sagen hätten, bleibt offen und schafft, mehr noch als der „bloße“ Verweis auf unser Menschsein insgesamt, einen Raum, in dem man hören kann, aber nicht muss, in dem Sinn produziert werden kann, aber nicht muss, in dem wir Publikum sein können, aber metaphorisch gesprochen auch in eine aktivere, unsere Erfahrung mit gestaltende Rolle gelangen können, aber wiederum: nicht müssen.

Wurde im bisherigen versuchsweise dargelegt, wie die vier hier vorgestellten Stücke funktionieren, wie sie arbeiten und welche Strategien zur Herstellung des entsprechenden Kontextes in ihnen angewandt werden, so bleibt zu sagen, dass die positive, an Aktionen, Material, Zeitgestaltung, (Absenz von) Dramaturgie festzumachende Seite letztlich nur ein Teil der in ihnen möglicherweise zu verortenden utopischen Potenziale ist. Der so vielschichtige Raum, der über die genannten Strategien erst entsteht – der metaphorische Raum des Stückes, der vergleichsweise gegenständliche der Aufführungssituation, der entweder offene oder relativ beengte private, gedankliche, seelische und geistige Raum jeder Publikumsteilnehmerin, jedes Publikumsteilnehmers, der geteilte soziale Raum der Aufführung zwischen Ausübenden und Zeugen- und Zeuginenschaft – ist natürlich auch ein wichtiger, ein zentraler Aspekt. Jeder Raumgewinn ist ein Zugewinn an Freiheit, und jeder wahrgenommene Raum entspricht einer Emanzipation. Und jedes Teilmoment der Stücke kreierte auf jedem dieser Betrachtungsniveaus, von großformalen Überlegungen bis hin zu klanglichen Details, entsprechend Räume. Jedes Werk erzeugt nicht nur strukturelle Kontexte und Verweissysteme, schichtet nicht nur verschiedene semantische Ebenen über- und gegeneinander, setzt nicht nur bestimmte Arten der Zeitgestaltung in Bewegung, usw., sondern erzeugt, wie ich meinen würde, an prominenter und bedeutsamer Stelle der Wahrnehmung einen jeweils eigenen Begriff von Raum. Musik ist solchermaßen nicht eine Kunst der Zeit, sondern auch und in starkem Sinne auch Raumkunst. Entlang dieser Metapher einer musikalischen Raumkunst – denn eine

Metapher ist es dennoch – lässt sich weiter sagen, dass es möglich ist, auf diese Weise nicht nur Raum (einmalig) zu erzeugen, sondern auch, diesen in einer Aufführung laufend anders zu erfassen, ihn etwa zu vergrößern oder aber seine Grenzen durchlässig werden zu lassen²⁴¹.

Während die Verweise und Strukturen, die in den hier vorgestellten Stücken angelegt und intendiert sind, eine mögliche und relevante Ebene bilden, auf der Freiheit, eine andere Fassung realer Verhältnisse, eine „poetische Wahrheit“ gegenüber dem Scheincharakter der Wirklichkeit verhandelt werden können - während all das also Raum schaffend, Raum freistellend wirkt, ist letztlich das, was „zwischen“ den positiven Setzungen wirkt, das, falls sich das so sagen lässt, wahrhaft „utopische“ Moment der Stücke, derjenige Ort, an dem sich der Raumgewinn wirklich vollzieht. Die „lückenhafte“ Art der gezeigten Strukturen, ihre in dieser Hinsicht offene Seinsweise bringt die Möglichkeit einer anders verorteten „Wirkung“ von Musik, letztendlich ihr utopisches Potenzial hervor. Wie genau allerdings die Gewichtungen zwischen positiven Elementen und den Phänomenen ihrer Differenz liegen, wo beispielsweise auch jeweils die Bedeutung der Intention hin zur Vergrößerung der Freiheit in Musik zu sehen wäre, ist schwer zu entscheiden und lässt sich kaum greifbar machen. Fraglos hängen Aspekte wie die Intention, die Bauweise, die hier dargelegten Strategien mit diesem übergeordneten Ziel eng zusammen, denn alle hier genannten Kontexte sind ja *bewusst* in sich „lückenhaft“, variabel, öffnen sich nach vielen Richtungen, weisen polyvalente semantische Strukturen auf und präsentieren sich in einem „offenen Sinn“. Gerade aber auch in der damit gefassten Doppelung – dass es um das Stück, aber letztlich auch nicht um das Stück geht – liegt wohl ein wesentlicher Aspekt meiner bisherigen Versuche zur Hebung „utopischer Potenziale“.

241 Was es als Phänomen gewissermaßen in älterer Musik auch schon gab, wenn man konzidiert dass eine Steigerung in ähnlicher Weise den Raum „vergrößert“. Es ist allerdings möglicherweise trügerisch, das Gefühl des Gehoben- und Erhobenseins, wie es einen vielleicht bei manchen Stellen aus Beethovens, Schuberts, Mahlers...Symphonien erfasst, unter die selbe Kategorie des vergrößerten Raumes zu subsumieren, denn dort definiert das Stück und sein Fortgang den gesamten verfügbaren Raum vollends, und jede unserer Gemütsbewegungen, so erhebend und uns bereichernd sie sein mag, ist durch diesen einen Parameter bestimmt. Auch die vergleichsweise weniger heroische, weltumspannende Stimmung, die etwa ein Vokalsatz von Josquin oder Perotin in uns zu erwecken vermag, ist letztlich auch, so besehen und mit jenem Fortschreibungsfehler, der manchen Begriffen eignet, ein Gewaltakt unserem Geist gegenüber, wie auch immer willentlich und hingewandt wir uns ihm überlassen.

Wie solcherart die geschilderten Strategien der Partituren implizit, bisweilen auch explizit, auf verschiedene Arten lückenhafter Gestaltung hingewiesen haben, wie anders auch das Moment der nicht-dramatischen Formbildung, wie es bisher verfolgt wurde, an sich in mancher Hinsicht eine „Lückenhaftigkeit“ darstellt, so ist es im Folgenden notwendig, die Absicht und, soweit möglich, den Entstehungsvorgang solcher Lücken „in“ oder besser *durch* eine Komposition herauszuarbeiten. Ich werde dabei, gemäß der zuvor geschilderten Vorstellung eines wesentlichen Prozesses zwischen den positiven Setzungen und in der Hoffnung, von dort aus andere Bezüge zeigen zu können, die detaillierten Betrachtungen der Stücke dazu ein Stück weit verlassen. Zuvor allerdings bedarf es einer eigenen „Lücke“ meines Argumentationsgangs - einer Betrachtung der Lücken im Allgemeinen.

4.3.3 Von Lücken, Lückenhaftigkeit und dem „geschlossenen Charakter“ der Wirklichkeit

Um zu verstehen, warum ich Lücken für zentral für meinen Begriff von (relativer) Utopie in der Musik wie auch möglicherweise für die Vorstellung utopischer Potenziale insgesamt halte, gilt es zuerst, sich zu vergegenwärtigen was eine Lücke eigentlich ist. Eine Lücke ist an sich eine Negativbestimmung, sie markiert, dass innerhalb einer bestehenden Logik oder auch zwischen bestehenden Logiken, Arten der Welterschließung, Arten der Sinnproduktion, ein Teil *fehlt*, an dessen Stelle jetzt eben eine Lücke getreten ist. In gewisser Hinsicht lässt sich sagen, dass eine Lücke auch ein Platzhalter für das ist, was sie zu einem späteren Zeitpunkt wieder schließen wird. Die Zahnücke etwa wird später von einem bleibenden Zahn gefüllt oder aber, noch später, eventuell durch eine Prothese ersetzt, eine Parkücke bleibt zumal in Großstädten niemals lange frei, eine Gedächtnislücke zeigt deutlich an, dass etwas einst gewusst ward, doch vergessen worden ist. Als gewissermaßen unerwartete, in einer Logik grundsätzlich nicht vorgesehene Öffnung des Raumes an bestimmter Stelle ermöglicht eine Lücke aber auch, sie anders zu besetzen, sie ist solchermaßen ein Freiraum und fordert in mancher Hinsicht zu einer Handlung auf. George Washington beispielsweise hatte nachgewiesener Weise Zahnprothesen aus seinen eigenen ausgefallenen Zähnen, Elfenbein, Gold, den Zähnen von Sklaven, verschiedenen Metallverbindungen, den

Zähnen von Kühen und Pferden.²⁴² Fraglos hat das weniger mit seinem bewussten und auf Emanzipation ausgelegten Umgang mit dem Phänomen der Lücke als raumschaffendem Prinzip zu tun als mit der wenig entwickelten zahnmedizinischen Technik seiner Zeit wie andererseits wohl auch einem gewissen robusten Mangel an Empfindsamkeit gegenüber so mancher Grenze. Eine Parklücke, in die man beispielsweise die Möbel, Kartons, Taschen und Koffer eines Umzugs stellt, während man auf das Fahrzeug zu deren Abtransport an die neue Adresse wartet, zeugt andererseits nicht im vollen Sinne des Wortes von Zugewinn an Freiheit, sondern stellt ein sinnvolles, an der jeweiligen zeitlich und räumlich begrenzten Situation orientiertes Handeln dar - nicht zwingend eine revolutionäre Geste, aber eine Ausweichung, eine Nische in der Logik des Parkplatzes, sozusagen. Baulücken, die mit wandernden Konzerten bespielt werden, Gedächtnislücken, die mittels eines gewitzten Wortes²⁴³ überbrückt werden, Versicherungslücken die zu kreativen buchhalterischen Vorgängen führen. Könnte man diesen kleinen Exkurs auch als Lücke innerhalb des fortgeführten Arguments sehen, so ist dennoch in allen geschilderten Umständen neben vielen anderen erwähnenswerten Aspekten auch darauf verwiesen, dass gängige Ordnungen und Logiken nicht unhinterfragt und immerzu gültig bleiben müssen, sondern dass ihnen immer auch das Moment der Kontingenz eignet.²⁴⁴ Zudem wird in der Lücke, in der Wahrnehmung der Lücke als Lücke, zugleich die Ordnung sichtbar, der gegenüber sie die Deviation darstellt und die sie damit relativiert. Nicht nur also sind Lücken im positiven Sinne (wenn auch zumeist: temporäre) Freiräume, sondern fungieren auch als gewissermaßen kritische Apparate, an denen, anders als an der zugrunde liegenden Logik selbst, diese hervortritt und als gemachte, kontingente sichtbar wird. Selbstverständlich gibt es dafür schlechte und bessere Beispiele, und alle genannten Beispiele sind beides zugleich, aber jedenfalls hat die Lücke, verstanden vor allem als Bruch einer bestehenden Ordnung, eminent mit Freiheit zu tun. Solchermaßen erlangt sie schließlich dann besondere Bedeutung, wie alles, wenn sie selten ist oder gar eine rare Ausnahme darstellt wie man, um bei den alltäglichen Beispielen zu bleiben, unschwer sowohl an einer unerwarteten Parklücke in dicht verbautem Wohngebiet als

242 siehe <https://www.snopes.com/fact-check/george-washington-wooden-teeth/>, zuletzt abgerufen am 27.04.2019

243 Vgl. Suter, Martin, *Small World*, 1997, Zürich : Diogenes

244 Wenngleich im Falle von Washingtons Zähnen wohl wiederum eher das Reich der Notwendigkeit seinen Tribut einforderte, als dass das Reich der Freiheit zum Zug gekommen wäre.

auch anders an der Erschütterung einer subjektiv als substantiell empfundenen Gedächtnislücke ablesen kann. Sie kann nicht nur Negativbestimmung, sondern auch im positiven Sinne ein Moment durchbrechender Freiheit sein, die Möglichkeit, zwischen allen uns bindenden Logiken eine Nische an Eigengesetzlichkeit, Kontakt, Gestaltungsspielraum zu finden.

Denn die Wirklichkeit, sofern sie uns als Gesamte zugänglich ist, weist zweifelsohne eine Vielzahl an ordnenden, strukturierenden Systemen auf. Ordnung an sich stellt freilich nicht zwangsläufig ein Problem dar, sondern entspricht wohl auch einem realen Bedürfnis. Es existieren aber Arten der Ordnung und systemische Logiken, die dem Menschen und seiner Entfaltung entgegenstehen, ihn beschneiden, nicht anders als repressiv zu nennen sind. Die primäre, zentrale und allem anderen zugrundeliegende solche Ordnung und Logik ist selbstverständlich der Kapitalismus. In zweiter Linie und damit zusammenhängend auch das Phänomen einer massiv angewachsenen Gesellschaft, die dennoch ohne substantiellen Zusammenhalt ist, sieht man einmal von verschiedenen abstrakten Ideen von „Zugehörigkeit“ und der allen gemeinsamen Befolgung der Regeln ab.

Aus beiden Gegebenheiten folgen bestimmte Anforderungen, Vorstellungen, Ideen darüber, was sein kann und was nicht sein kann, was sein soll und was nicht sein soll, sowohl was „die Welt“ als ganze angeht als auch, was ein einzelner Mensch sein soll und was nicht, was er sein kann und was nicht. Es ist klar, dass man, um Teil der kapitalistischen Wirklichkeit sein zu dürfen, über finanzielle Mittel verfügen muss, mit Geld in Verbindung stehen muss, Gegenstände, aber auch Ideen und Gewohnheiten erkaufte respektive gegen Arbeitskraft im weitesten Sinne eingetauscht werden müssen. Darüber hinaus stellt dieses System, damit sein Funktionieren effizient und reibungslos bleibt, Regeln des Zusammenlebens auf, tatsächlich nicht zu übertretende Gesetze wie „lässlichere Sünden“. Vom Straßenverkehr über Steuern, Eheschließungen und Ehescheidungen, Kinder, Tiere, Pflanzen, erlaubten Arten des Sterbens wie auch zugestandenen Arten des Lebens, was gegessen, was getrunken, was sonst konsumiert werden darf – alles ist, im Sinne des „guten Zusammenlebens“ Regeln unterworfen, die steuern sollen, was in der Wirklichkeit hervortritt und existieren darf und was, wiederum, nicht. Auch die Art und Weise, wie etwa der Raum genützt wird, ist der Steuerung durch „das kapitalistische System“²⁴⁵ unterworfen, und das heißt, so gut wie

245 Ein in vieler Hinsicht irreleitender Begriff, denn weder gibt es eine lokalisierbare Entität, von der aus

jeder Raum, jede Fläche ist implizit mit einer Funktion innerhalb des Systems, für das System belegt. Das Ausmaß, in welchem das kapitalistische System im Zusammenspiel mit den effizienten Mitteln der entwickelten Massenkontrolle von allen Lebensbereichen Gebrauch macht, auf alle Lebensbereiche Zugriff nimmt, um seine eigene Wirksamkeit zu steigern, ist bereits jetzt, an diesem historischen Punkt, in mehrfachem Sinn atemberaubend. Wo wir solcherart nicht vollends verwaltet sind, in manchen privaten oder halbprivaten Zusammenhängen etwa, sind wir dennoch in Konsumkreisläufe eingebunden, und dort, wo die Konsumkreisläufe auszusetzen scheinen, befinden wir uns in den Händen der Verwaltung. Wo wir zweckfrei, ortlos, treibend oder freischwebend sein könnten, erscheinen wir als verdächtig. Insofern wir selbstbestimmt sein wollen, suggeriert uns das System Autos, Windjacken, Sonnenbrillen und Fernreisen. Für revolutionäre Gemüter gibt es Punkrock-Konzerte oder auch Wochenendtrips zum Freeriden, je nach verfügbarem Budget, ansonsten bleibt auch immer der Alkohol. Geht man in den Wald, ist ein Gehen abseits der Wege „nicht empfohlen“, geht man übers freie Feld, betritt man abseits der vordefinierten Pfade jemand anderes „Besitz“. Will man eine Nacht im Freien schlafen, muss man vor der Polizei auf der Hut sein, hält man sich zu lange in einer U-Bahn-Station auf, erscheint schon bald ein Mitarbeiter der Security und stellt seine Fragen, und das Schwimmen in einem See außerhalb der Badesaison ist, da eventuell gesundheitsgefährdend, gleich ganz verboten. Selbst das einfache Sitzen auf einer Parkbank, für wenige Stunden nur, sorgt für fragende, wo nicht verurteilende Blicke, denn man arbeitet ja „sichtlich“ nicht. Damit aber schädigt man nicht nur die Effizienz des Systems sondern, was (noch) schwerer wiegt, man erinnert die Leute daran, wie eingebunden, verkettet, eben lückenlos verwoben mit einer fremden Macht sie, in ihrer Arbeit ebenso gut wie in ihrem Privatleben, tagtäglich sind. Und auch jetzt, da ich diese Sätze schreibe, drängt sich mir sofort das Bedürfnis auf, ein Wort der Beschwichtigung, der Relativierung hinzuzufügen: so schlecht ist der Kapitalismus doch nicht? In der Tat ist die Durchdringung aller Lebensbereiche, die gleichsam unumschränkte Wirksamkeit

all das gesteuert werden würde, noch ist „das kapitalistische System“ ein zu verdinglichendes Gegenüber. Das wäre vielleicht sogar gut, ist aber nichtsdestotrotz nicht so. Diese Bemerkung erscheint selbstverständlich, soll aber, um dem Eindruck naiver, populistisch unterfütterter Polemik gegen eine undifferenziert bezeichnete andere Seite entgegen zu arbeiten, hier nicht unerwähnt bleiben. Natürlich sind „das kapitalistische System“ letztlich wir alle, wenngleich manche mehr, manche weniger am Erhalt des Systems arbeiten respektive von den Bedingungen des Systems manche mehr, manche weniger, viele gar nicht profitieren. Die Sprache ist um ihrer Effizienz willen bisweilen mangelhaft hinsichtlich ihrer Präzision.

kapitalistischer Logik, auch in Bereichen, die sich explizit gegen sie stellen (wollen), durch exakt solche Internalisierung markiert und ablesbar. Ebenso ist aber an den Gesichtern der Menschen, dem manifesten Unterschied ihres Anblicks in der „Arbeit“ und jenem in der „Freizeit“ deutlich die Falschheit und der Scheincharakter, die Gewalttätigkeit des kapitalistischen Systems abzulesen²⁴⁶, zeigt sich auch, um den Bogen zu unserem Thema zurück zu spannen, an der Tatsache der industriell gefertigten Unterhaltungsprodukte wie ihrer massenhaften Verbreitung, dass unsere Welt keineswegs die bestmöglich eingerichtete ist. Diese sind, anders als es Kunst abseits ihrer Herrschaftsgeschichte nichtsdestotrotz eingeschrieben ist, ja worin sie eine ihrer edelsten Bestimmungen findet, nicht auf Befreiung und Emanzipation ausgelegt, sondern dienen eher dazu, über das reale Leid, die realen Widersprüche und das reale Unrecht hinwegzutäuschen, all das erträglich werden zu lassen. Sie sind insofern auch gewissermaßen wertvoll, als sie es erlauben, zwischen sich und das Leid der Welt eine Art Glacis oder eine Zone des Waffenstillstandes zu setzen. Dennoch ist das kapitalistisch zu erlangende „Glück“ Betrug. Die Freiheit zur Wahl eines Joghurts gegenüber einem anderen spricht der substantiellen Idee der Freiheit Hohn. Das System der künstlich hervorgerufenen Bedürfnisse, die umfassende Präsenz der Werbung in der Wirklichkeit, das Konzept eines Lebens, dessen wesentlicher Teil von entfremdeter, für sich genommen sinnloser Arbeit geprägt wird, geben die Vorstellung eines Menschen, der mit freiem Willen und gestalterischem Zugriff auf die Welt zugeht, der Lächerlichkeit preis. Im Bannkreis des kapitalistischen Systems, zumal auf seiner derzeitigen Entfaltungsstufe, wird alles, die Menschen ebenso gut wie die Dinge, auf seine Verwertbarkeit reduziert und das Leben zu einer Schwundform seiner selbst.

In seiner Eigenschaft als Bannkreis allerdings ist das kapitalistische System nach innen wie außen ebenso geschlossen wie letztlich lückenlos.²⁴⁷ Substantielle und wirkliche

246 Für den Fall dass die Zahlen der weltweiten Einkommensverteilung, der immer noch präsen- te Welthunger, die existenzielle Armut in weiten Teilen der Welt nicht hinreichend Auskunft geben über das wahre Gesicht des Kapitalismus.

247 siehe z.B. Adorno / Horkheimer: *„Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik. Emphatische Differenzierungen wie die von A- oder B-Filmen oder von Geschichten in Magazinen verschiedener Preislagen gehen nicht sowohl aus der Sache hervor, als daß [sic] sie der Klassifikation, Organisation und Erfassung der Konsumenten dienen. Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert. Die Belieferung des Publikums mit einer Hierarchie von Serienqualitäten dient nur der um so lückenloseren Quantifizierung. Jeder soll sich gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten „level“ gemäß verhalten und nach der Kategorie des Massenprodukts greifen,*

Freiräume, Orte oder Zeiträume, an denen die systemische Logik, die systemische Gesetzmäßigkeit nicht gilt, existieren nicht im starken Sinne. Es gibt vielleicht so zu erfassende Oasen, beispielsweise auf Einzelinitiative zurückgehende oder schlichtweg auf nicht veräußerlichem Privatbesitz fußende Räume, Einrichtungen, Treffpunkte, die, zumindest für den Moment, anders funktionieren. Sie sind in dem hier geschilderten Sinne auch als Lücken innerhalb der gegebenen Ordnung verständlich. Es gibt auch „Heterotopien“ im Foucaultschen Sinn, wir haben bereits den Konzertsaal oder generell Konzertsäle als eine solche erfasst. Wenngleich ersichtlich ist, wie geringfügig und minimal diese einfachen Nischen im Verhältnis zur Schwere und Dominanz der herrschenden Regelmäßigkeit sich ausnehmen, so ist auch einsichtig, dass diese von unschätzbarem Wert sind. Wie auch immer verwoben sie mit dem kapitalistischen System sind, wie auch immer unmöglich es ist, eine wirkliche Ausnahme, einen wirklich von jenen allumfassend wirksamen Strukturen enthobenen Ort, eine davon enthobene Zeit zu finden, sind diese wie andere, als Lücken, diejenigen Momente, an denen (relative) Freiheit sich noch konstituieren kann. Wenn nun nicht die Chance zu bestehen scheint, eine vollends andere Situation, einen gänzlich anderen Zusammenhang in die Wirklichkeit umzusetzen, so ist die Idee der Lückenhaftigkeit ein Versuch, Kristallisationskerne anderer Praxis, anderer Verhältnisse, wirklicher Freiheit zu etablieren. Die Wirklichkeit, so könnte man diese Vorstellung vielleicht summieren, kann nicht ein für allemal gesprengt werden, sie kann aber verhältnismäßig mehr oder weniger Freiheit aufweisen. Jeder zusätzliche Freiraum, jede anders verfasste Praxis und jedes anders strukturierte Verständnis trägt zu ihrer Veränderung zum Besseren, hin zu mehr Freiheit und „wahrhaftigerem“ Leben bei. Denn wie gesagt gibt es keinen direkten Gegner, keine personifizierten Betreiber des Kapitalismus, die unzweifelhaft verantwortlich gemacht werden könnten für den Zustand der Welt und durch deren Beseitigung sich die Welt sprunghaft fundamental ändern könnte. Wir sind alle in diesem Zusammenhang verwoben, jeder von uns und jede von uns ist gleichermaßen dafür verantwortlich. Die Welt kann aber, vielleicht auch über den Zwischenweg ihrer Lückenhaftigkeit, genau darum auch ein humanerer Ort werden.²⁴⁸

die für seinen Typ fabriziert ist.“, in Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung*, 2003, Frankfurt am Main : Fischer, wobei die Bedeutsamkeit der in jenem Buch dargelegten Beobachtungen und Analysen durch das Erscheinungsjahr der Erstausgabe – bereits 1944 – noch gesteigert wird. Im zeitlichen Abstand von mehr als siebenzig Jahren hat sich die geschilderte Dynamik nicht etwa gegeben, sondern hat sich wohl verschärft.

248 Abgesehen davon, dass es natürlich reiche Menschen, machtvolle Institutionen, den militärisch-

Wie die Risse in der Firnis von Malewitschs „Schwarzem Quadrat auf weißem Grund“ auf die Möglichkeit der besseren Welt in der Zukunft verweisen und jeder neue Riss ein immer deutlicheres Zeichen davon zu geben scheint, so ist jede geschaffene Lücke, jeder Moment, an dem ein Stück Raum nicht besetzt, sondern freigestellt wurde, ein Vorgriff auf andere, freiere Verhältnisse, eine andere Gestaltung unserer Lebenswirklichkeit.

4.3.4 Utopische Potenziale

Im Rückbezug dieser Überlegungen ist nun klar geworden, inwiefern Kunst und Musik einen Pfad zu solcherart besserer zukünftiger Gesellschaft weisen, worin einige „utopische Potenziale“ liegen könnten. Diesen Linien weiter folgend, ist zu sagen, dass jede Aufführung, wie auch jede Ausstellung oder jedes Buch gleichermaßen und in wichtiger Hinsicht ein „Ort“ privilegierter Aufmerksamkeit wie auch verdichteter Wirklichkeit ist. Sie alle erzeugen in privilegierter Weise Eindrücke der Wirklichkeit und schlagen auf unser Verhältnis zu ihr zurück und prägen es. Privilegiert soll in dieser Hinsicht heißen, dass die Aufmerksamkeit zwei Qualitäten aufweist, einmal nämlich, dass sie bewusst und freiwillig gegeben wurde, und andererseits, dass neben ihr zumindest idealerweise keine anderen Erwartungshaltungen vorhanden sind. Aus diesen beiden Qualitäten ergibt sich, dass eine Aufführung, als verdichtete Form der Wirklichkeit, gewissermaßen zugespitzte Realität, Räume eröffnen kann, die sonst nicht gesehen, nicht besucht werden, denn für gewöhnlich sind wir weder bereit oder gestimmt, bestimmten Aspekten Aufmerksamkeit zu schenken, noch sind wir entsprechend frei von anderen Bedingungen. Wenn nun das Kunstwerk, das aufgeführte Stück Musik in der genannten Weise selbst lückenhaft ist, die erwartete Folgerichtigkeit Fragen eher offen lässt, als dass sie Antworten liefert, so ist darin sowohl ein Teil der Realität nicht lückenlos, zugeschnitten, folgerichtig, als auch Raum geschaffen für eine andere als rein passiv rezeptive Haltung²⁴⁹. Die „verdichtete Realität“, wie sie in solchen

industriellen Komplex gibt. Die hier infrage stehenden Veränderungen betreffen aber – denn alles andere käme purem Größenwahn gleich – nicht unbedingt die Gesamtsituation und das kapitalistische System als Ganzes, sondern eher denjenigen Bereich, auf den jede und jeder von uns Zugriff hat und in dem sie oder er Einfluss ausüben kann.

249 Inwiefern es eine „rein passive“ Haltung überhaupt geben kann, ist eine andere Frage, laufen doch immer komplexe perzeptive Prozesse ab und ist Wahrnehmung an sich kein jemals vollständig

Kunstwerken sich darstellt, deutet darauf hin, dass die Wirklichkeit auch nicht lückenlos sein könnte, wir, in anderer Praxis, sie anders verstehen und betrachten könnten. All das vergrößert „das Reich der Freiheit“, schafft Freiräume oder erlaubt es, eine andere, einem selbst immer mehr entsprechende Haltung zu finden. Im Vertrauen darauf, dass Freiräume in der Kunst zu innerer Freiheit werden können, dass solche Lücken nicht nur temporär von der grundsätzlichen und invasiven Regelhaftigkeit ausgenommen sind sondern substantieller innerer Besitz werden können, dass jeder Teilmoment wirklicher Freiheit, insofern wir davon einen Begriff haben, seinen Wert hat und sich in der restlichen Wirklichkeit positiv auswirkt, ist eine Kunstpraxis, die nicht erzählen oder präsentieren alleine will, sondern ihren Modus als Mittel zur Herstellung, Bereitstellung, Vergrößerung von Freiräumen versteht, ein Mittel der Utopie. Gegenüber einer Wirklichkeit, die von sich aus, für sich belassen, zu immer mehr Restriktion, Invasivität, immer lückenloserer Einbindung in den Zirkel aus gemachten Bedürfnissen und ihrer bereitgestellten „Befriedigung“ tendiert, ist bereits der geringe Freiraum im Kunstwerk, die geschaffene Lücke, von einigem Wert.²⁵⁰

Die Absenz von ausformulierter Ausdrucksintention, das Verständnis eines Werkes als offenem Zusammenhang, die gebrochene, durchbrochene Logik der etablierten Strukturen, die Eigenschaft der dargestellten ästhetischen Qualitäten als stetig verweisende, nicht nur sich selbst, sondern auch ein wie auch immer offenes Anderes meinende, bringt das Zwischending „lückenhaftes Kunstwerk“ hervor. In der Annäherung von Kunst und Wirklichkeit, dem Zugewinn der Kunst an „Welthaltigkeit“ ist auch das Verhältnis aller Beteiligten als Gleiche, ein Verständnis, das alle einbezogen sehen, allen zumindest ideell gleiche Kapazitäten zuschreiben möchte, gefasst. Die mit verschiedenen semantischen und jedenfalls nicht rein

passiver Prozess. Allerdings gibt es natürlich bewusstere, uns involvierendere Formen der Wahrnehmung wie umgekehrt auch solche, die weniger von uns selbst als aktive erfordern.

250 Die skeptische, gleichsam einschränkende Formulierung verweist darauf, dass gegenüber der in 4.2.1 angesprochenen „positiven Möglichkeit von Utopie“ die hier geschilderten Potenziale sich dennoch gering ausnehmen und der Wirklichkeit nur ein Minimum an Freiheit beifügen. Denn klar ist auch, dass in einer Aufführung von Musik, in der bei aller Auflösung der tradierten Verhältnisse immer noch getrennten und trotz allem hierarchischen Situation zwischen Publikum und Ausführenden, alleine deshalb wie auch aufgrund der engen zeitlichen wie örtlichen Begrenzung es sicher vermessen wäre, die Bedeutung dieses Vorganges zu überschätzen. Wahr ist aber, dass das Kunstwerk entweder ein ebenso Raum besetzender, Aufmerksamkeit fordernder Teil der Wirklichkeit sein kann oder aber den Versuch unternehmen, in der geschilderten Weise Freiräume zu erschaffen. Wahr ist darüber hinaus auch, dass die jeweilige Instanzierung, die Umsetzung in einer Aufführung, immer nur relativ sein kann und sein wird, dass es also durchaus legitim ist, das Kunstwerk als ein Potenzial zu fassen und es in seiner Idealität zu beschreiben.

musikalisch auf einander bezogenen Folgerichtigkeiten operierenden Werke sind solchermaßen offene, nach vielen Seiten zugängliche Räume, in denen Vieles verhandelt wird und alles zugleich auch als Möglichkeit inszeniert ist. Weniger ist damit der Notwendigkeit, positive Aussagen zu machen, ausgewichen, als vielmehr der relative Wert der „Aussagen“ in Richtung von Vorschlägen, Hinweisen vielleicht, verschoben. Sie sind, in einem bedeutsamen Sinn, nicht-propositional, sondern vielmehr deiktisch, wollen nicht für sich stehen, sondern beziehen ihre Identität aus innermusikalischen wie nach außen gerichteten Verweisen. Wichtiger aber noch als das, was solchermaßen „gesagt“ wird, ist das, was verschwiegen wird – die Dynamik, die sich aus der Verfasstheit des Werkes als lückenhaftes an seinen zahlreichen offenen Enden, in seinen nicht ausgeführten Gedanken wie seinen nicht bestätigten oder geschlossenen Strukturbildungen ergibt. Vielleicht auch jene Bewegung, die zwischen solchen Vorgängen und einer zuhörenden Person entsteht. Diese ist jedenfalls nicht vorab zu definieren, sie kann es nicht sein und muss sogar, ihrer eigenen Logik gemäß, offen bleiben – was genau die intendierten Freiräume bewirken, was mit dieser Freiheit jeweils gemeint ist, verbleibt im Individuum und ist ein Produkt des ihm oder ihr entgegen gebrachten Vertrauens. Mit aller Unsicherheit und Vagheit solcher Bestimmungen ließe sich mit Dieter Mersch diesbezüglich vielleicht zweierlei sagen:

„Offenbar beruht die maßgebliche ästhetische Relation auf der Doppelfigur von Zeigen/Sichzeigen und dem, was wir ihre „Zerzeugung“ - die vielfältigen Modalitäten ihrer Reflexion und Selbstreflexion – genannt haben. In ihnen manifestiert sich die eigentliche „Arbeit im Ästhetischen“, dessen besondere „Doktrin“ oder „Denkform“.²⁵¹

und zudem:

„Das Undurchschaute wird dabei²⁵² entlang seines eigenen Anderen erfahrbar. Die Spezifik ästhetischer epistēmē liegt vor allem in dieser Art eines Wissens des Nichtwissens, d.h. dessen, was sichtbar macht ohne sichtbar zu sein, oder was

251 Mersch, Dieter, *Epistemologien des Ästhetischen*, 2015, Zürich-Berlin : Diaphanes, S. 132ff.

252 Mersch referiert an dieser Stelle das Verhältnis des Mediums und seines Mediierten, hervorragend auf das Wirken des Kunstwerkes (als Medium) bezogen, Anm.

das Hören ermöglicht und die Ohren öffnet, ohne eigens mitgehört oder wahrgenommen zu werden. Sie kulminiert in der Aufschließung des Verschlussenen, dort, wohinein kein wissenschaftliches Wissen zu blicken vermag [...]“²⁵³

Gerade weil der Kontext offen bleibt, kann er seine spezifische Wirkung, seine Ausrichtung auf Freiheit, Befreiung vielleicht, letztlich „Utopie“ erst entfalten, oder vielmehr ist jene Offenheit genau das, was auf die Utopie verweist. Diese wird nicht ausformuliert, kann es auch nicht werden, sondern muss, genau wie die Freiheit, erst durch die Menschen, die mit dem Werk als verweisender Konstellation in Berührung kommen, gefunden werden. „*Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen*“ sagt Walter Benjamin an einer Stelle im *Passagen-Werk*²⁵⁴, und in ähnlicher Weise ließe sich der Sachverhalt hier auch formulieren.

Ist die Utopie vor allem ein kritisches Prinzip, eine dynamische, immer auf eine mögliche andere Fassung der Wirklichkeit ausgerichtete Reaktion auf diese, so ist in den Werken dem Umstand Rechenschaft abgelegt, dass ein wesentlicher Faktor der Wirklichkeit, ein wesentliches Moment ihrer Repressivität ihre Dichte, ihre Durchdringung mit Botschaften, Anforderungen, Verhaltensnormen und allen Regelhaftigkeiten des kapitalistischen Systems ist. Als Getriebene, Angetriebene, stetig am Funktionieren und Laufen Gehaltene sind für uns Momente des Innehaltens, der Zweckfreiheit, des authentischen Kontakts mit sich und der Welt, der, mit Hartmut Rosa zu sprechen, *Resonanz*²⁵⁵ rare, unschätzbare Güter. Als erstes Teilmoment einer möglichen Utopie sind diese in den Werken angelegt, sind die Werke überhaupt eher Kontexte zur Herstellung von solchen Momenten als propositionale Aussagen über solche Momente oder gar über Freiheit, auch nicht über Utopie. Sie stellen sich der Gegenwart in diesem Punkt kritisch gegenüber, als sie Raum schaffen für alternative Verfahrensweisen, ein anderes Tempo, andere Dichteverhältnisse, wie auch eine andere Art des Angesprochenseins. Als zweites Teilmoment aber wäre zu nennen, dass in der Bereitstellung von solchen Freiräumen, im Aufzeigen von Möglichkeiten zweckfreien Daseins, die allumfassende Zweckdienlichkeit, das dauerhafte Zuhandensein der Dinge

253 Mersch, op.cit., S. 146

254 Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, 1982, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 574

255 Rosa, Hartmut, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, 2016, Frankfurt am Main : Suhrkamp

und der Menschen, die stetige Einbindung in Kontexte der Warenbeziehung, des Geldflusses, der Produktion als primärer gesellschaftlicher Leitlinie nicht nur bis zur Kenntlichkeit entstellt wird. Neben der simplen Tatsache der Überflüssigkeit solcher Darstellung – denn es ist ja durchaus kein Geheimnis, worauf es in der gesellschaftlichen Dynamik immer hinausläuft, worin alles seinen Ursprung wie auch sein Ziel findet – ist andererseits mit der Nachzeichnung solcher Logik diese wiederum bestätigt. Vielmehr wird anders auch ein tatsächliches Gegenbild entworfen, sind die ästhetischen Gehalte selbst als Botschaften mehrwertiger, vielfältiger Semantiken lesbar, die sich wie geschildert „entziehen“ oder aber selbst, indem sie anders sind - zerbrechlich, fragmentarisch, instabil, einfach, imperfekt, welthaltig, nicht-assertiv, nicht-propositional, auch leise, von Stille umhüllt, tastend eher als zupackend, variabel eher als festgefügt, Versuche eher als Beispiele von Machbarkeit – auf andere Verhältnisse hinweisen. In solche Kontexte eingelassen, wird unser Dasein wieder mehr Entwurf als Ge- oder Verworfensein, löst sich die Entfremdung in ein gleichsam positives Befremdungserlebnis. Worauf das vielleicht hinauswill, was darin vielleicht zuinnerst liegt, hat Herbert Marcuse in seinem *Versuch über die Befreiung* zum Ausdruck gebracht:

„Kraft dieser Qualitäten²⁵⁶ kann die ästhetische Dimension als eine Art Eichmaß für eine freie Gesellschaft dienen. Eine Welt menschlicher Verhältnisse, die nicht mehr durch den Markt vermittelt sind, nicht mehr auf wettbewerblicher Ausbeutung oder Terror beruhen, erheischt eine Sensitivität, die von den repressiven Befriedigungen der unfreien Gesellschaften befreit ist; eine Sensitivität, die für jene Formen und Eigenschaften der Wirklichkeit empfänglich ist, die bisher nur mittels ästhetischer Phantasie [sic] entworfen wurden. Denn die ästhetischen Bedürfnisse haben ihren eigenen sozialen Gehalt; sie sind Ansprüche des menschlichen Organismus, Geistes und Körpers auf eine Erfüllung, die nur im Kampf gegen die Institutionen erzielt werden kann, die durch ihr Funktionieren diese Ansprüche verneinen und verletzen.“²⁵⁷

256 Qualitäten wie Schönheit, Sinnlichkeit, Erfüllung ästhetischer Formen, Vollkommenheit, Anm.

257 Marcuse, Herbert, *Versuch über die Befreiung*, 1969, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 48

(iv)

wenn also musik gewordene lückenhaftigkeit ihrer
selbst und wenn wir musik als welt in ihrer
eigenen oder mit ihren eigenen sowohl
gegenständlich als auch nicht in
offenheit, prägend ohne dass wir es wüssten,
wenn also musik, als lücke selbst
(als lücke ihrer selbst) *ich, du*
wir, ohne dass wir es wüssten

und die welt, gegenständlich als auch nicht vielleicht
ohne prägende notiz zu nehmen, eher mit ihren eigenen
oder in ihren eigenen ihrer eigenen offenheit und
ihrer gegenständlichen sanftheit, oder einer
art unbeugsamkeit gegenüber der forderung, als
menschen wie als musik, als gegenständliche
lückenhaftigkeit freiheit, wahrhaftigkeit, vertrauen
ineinander leben zu dürfen und wenn
wir der komplexität der welt
oder ihrem mangel, je nachdem in vollem umfang
also, gegenständlich oder ebenso gut in offenheit
gerecht werden

weil wir es als hörende, sehende, fühlende
der welt nicht als gegner gegenüberstehende
weil wir es als

menschen

(lückenhaftigkeiten unserer selbst) wieder
können, oder vielleicht besser in vollere sinn
können, weil es wenn wir von dieser
komplexität nicht erdrückt vermessen
zurechtgebogen oder belagert werden, sondern
sie, indem wir sie ohne dass wir es wüssten
und in einer art unbeugsamkeit anders, und ihrer
gemäß, und uns gemäß und wohl tatsächlich in
einer art komplexer unbeugsamkeit *wahrnehmen*
(anstatt sie nur für wahr zu *nehmen*, aber das ist natürlich
noch manierterter, eine randnotiz)
dann momenthaft zunächst, tastend, aber
plötzlich genießen könnten; anstatt von ihren
eigenen oder mit ihren eigenen
erstickt zu werden, ihr ausweichen zu müssen allen
genuss auf wenige stunden und tagen im jahr zu
verschieben und wenn
dann in musik in ihrer eigenen, mit ihren
eigenen komplexität : der welt : lückenhaftigkeit der
menschen forderung nach komplexer freiheit
entspricht und sich ergänzt in vollem umfang

die zartheit, die sanftheit der freiheit,
vielleicht auch *ohne* dass wir es wüssten.

5 Zusammenfassende Betrachtungen und Ausblick

5.1 Versuch eines Fazits. Zur Frage des Erkenntnisgewinns und der hinzugewonnen Perspektiven

Wie ich hoffe, ist der Bogen meiner Darlegungen – solcherart, zumindest hier, doch eine „narrative“ Form – bis an diesen Punkt schlüssig und nachvollziehbar. Dies freilich für den Fall, dass meine Prämissen, deren viele meine Arbeit hat, Zustimmung finden konnten oder als zumindest verständliche akzeptabel erschienen. Das ist mit Sicherheit nicht selbstverständlich, gerade am Begriff der Utopie scheiden sich ja, wie zu sehen war, durchaus die Geister. Vorstellbar ist auch, dass meine Ansätze bezüglich „lückenhafter“ Werke, die Darlegungen meiner kompositorischen Strategien nicht ihrer Intention gemäß verstanden werden. Wie an vielen Punkten dieser Arbeit für mich hervortrat, sind Begriffe, grammatische Verknüpfungen, Denkschritte letztlich trotz allem gleichsam zweiseitige Instrumente – grobschlächtig von einer Seite besehen, zeigt sich ihre feine, differenzierte und ihrem Gegenstand angemessene Seite nur unter bestimmtem Lichteinfall, das ist natürlich das wohlmeinende, entsprechend gestimmte Verstehen. Meinen Ideen kann man leicht vorwerfen, sie seien nichts Neues, träfen letztlich auf jedes authentische Kunstwerk in einem oder dem anderen Sinn zu, oder vielleicht schlimmer noch, die Verbindung zwischen solchen Überlegungen und den dargelegten Merkmalen des Utopischen wären nicht verständlich geworden. In der Tat sehe ich selbst das Problem, und ich würde der Aussage, dass sich „meine“ Verfahrensweisen in vielen anderen Kunstwerken finden mit gewissen Einschränkungen auch zustimmen.

Zum ersten Punkt, der Frage der Verbindung zwischen Utopie und meinen kompositorischen Schritten hin zu einer Lückenhaftigkeit und Offenheit der Partituren und Aufführungen, lässt sich zweierlei sagen. Zum einen kann ich, wenn ich muss, denn Gedankengang in drei Schritten zusammenfassen – einerseits ist die Utopie vor allem durch ihre kritische, antithetische Funktion der Wirklichkeit gegenüber bestimmt, und darin ist sie dynamisch, weil die Wirklichkeit dynamisch ist. Demgegenüber ist das Ausformulieren positiver Utopie weder im engeren Sinne notwendig (oder bestimmt sich, als Negation der Negation, aus der Kritik selbst), noch erscheint es angesichts der so verflochtenen Wirklichkeit einfach möglich, noch ist der aus meiner Sicht zentrale

Mangel der Wirklichkeit darin zu verorten, dass ihr die Wunschbilder fehlten. Im Gegenteil, sind es eher der Bilder und der Wünsche zu viele, zumal diese ja nicht uns gehören, sondern uns zugehörig gemacht werden sollen. Neben vielen anderen Aspekten der Wirklichkeit, die zu ändern wären, für die aber Musik als Mittel in mehrfacher Hinsicht ungeeignet erscheint – ich spreche beispielsweise über die manifeste und wachsende Ungleichheit, die Umweltzerstörung, die politische Zersetzung der westlichen Gesellschaften – gibt es mit jener Dichte an Dingen, die wir haben wollen sollen, mit jener Durchdringung unserer Lebenswirklichkeit mit Botschaften des kapitalistischen Systems die uns möglichst *lückenlos* von seiner Allmacht und Wichtigkeit überzeugt halten sollen, mit der daraus resultierenden Ausdünnung jeglicher Erfahrung (der Welt, von uns selbst, von anderen Menschen als unserer „Gesellschaft“ in abstraktem Sinn) Möglichkeiten, in denen eine utopisch orientierte Musik ihre Ansätze und Ziele verorten kann, in denen sie wirksam werden kann. Während, wie versuchsweise formuliert, das letztendliche Ziel vielleicht tatsächlich in einer fundamental anderen, von gänzlich anderen Grundverhältnissen ausgehenden musikalischen Praxis zu sehen ist, antworten die lückenhaften Werke in besonderer Weise auf die vorgefundene Situation in der Wirklichkeit. Zum einen sind sie nach wie vor „Werke“ und spannen damit einen vertrauten und mit einigen Privilegien hinsichtlich der verfügbaren Aufmerksamkeit ausgestatteten Raum aus. Zum anderen aber sind sie eben in vieler Hinsicht – formal, hinsichtlich ihrer Materialebenen, in ihrer Eigenschaft als Werke und nicht-Werke zugleich, in der veränderten Rolle, die den Ausübenden zugedacht wird, in der anders gelagerten „Fassung“ des Publikums durch die in den Werken vorgestellten Vorgänge, im Versuch, Kunst und Wirklichkeit in ein anderes, weniger „hierarchisches“ Verhältnis zu bringen – lückenhaft und ermöglichen so, im besonderen Raum einer Aufführung, eine Erfahrung, und dies, so banal es klingt, ist eine wichtige und bedeutsame Angelegenheit. Diese Erfahrung ist, so würde ich meinen, auf vielfältige Weise mit (einer Idee von) Freiheit, mit (einer Idee von) Befreiung und (einer Idee von) anders und wahrhaftiger gelebtem Leben verknüpft. Wie allerdings weiter oben dargelegt, ist diese meine Überzeugung nichts, auf das ich im starken Sinne in den Partituren hinweisen oder hinarbeiten kann, ich kann – und das geschieht ja auch – natürlich klangliche Konstellationen, suggestive Gesten, das Spiel mit Bedeutungen in Ganz setzen, aber ich kann, letzten Endes die Wahrnehmung durch das Publikum nicht bis ins Letzte kontrollieren, und ich kann auch nicht allmächtig

überzeugend vorgehen: man muss mir, bis zu einem gewissen Grad, auch glauben (wollen). Als banales Beispiel für die Unentschiedenheit klanglicher Ereignisse, ihre Kontextabhängigkeit und damit, in vielfacher Hinsicht, ihre Abhängigkeit von der inneren Zustimmung durch den Zuhörer, die ZuhörerIn sei etwa auf das Brechen eines trockenen Aststückes, eingeflochten in den Kontext aus verschiedenen Klicks in AUSSEN II, verwiesen: dieses kann poetisch wirken, naturhafte Assoziationen ebenso beschwören wie die Endlichkeit der Dinge, auch deren *Kombination*, etc., oder aber als ein Zu weit gehen des Spieles, als eine Art billiger Trick oder als Banalität interpretiert werden, und das kann sich mit Leichtigkeit auch innerhalb eines Stückes innerhalb der Wahrnehmung einer Person wandeln. Wie man an vermutlich jedem Vorgang innermusikalischer Logik auf diese Weise auch „zweifeln“ kann, so trifft dies auf sozusagen nächsthöherer Ebene auch zu, ist gerade die „in Musik und ihrer Aufführung aufgehobene Freiheit“, die „Befreiung“ oder eben das „anders und wahrhaftiger gelebte Leben“ eine Behauptung, wie man andererseits wohl überhaupt in der Musik nur mit Behauptungen zu tun hat. Ich glaube ausdrücklich nicht, dass die von mir in Bewegung gesetzten Vorgänge in der Musik immer und gleichsam magisch trotz allem ihre Wirkung entfalten – das wäre, neben der empirischen Tatsache des Scheiterns, auch gegen das Konzept gerichtet, wenn man so möchte. An anderer Stelle schrieb ich:

„Die Schönheit der Lücken liegt also darin, nicht zu sein. Nicht schön, nicht unschön, nicht leise, nicht laut, nicht etwas und eigentlich auch nicht nichts. Nicht auffordernd, nicht einladend. Ihr Nichtsein ist ein Nichtwollen, ein Nichtsollen und ein Nichtmüssen sowieso. Sie sind Partikel von Freiheit in einer unfreien Welt – zwecklose, zweckfreie Räume, die wir in unser ureigenstes Licht tauchen dürfen.“²⁵⁸

So ist mein Versuch, Lücken zu setzen, Lücken freizustellen, darauf ausgerichtet, nicht zu sagen, was damit zu geschehen hätte, die Menschen, die die Musik und ihre Aufführung erleben, eben nicht als temporäre Gefäße meiner Ideen und meiner Poetik aufzufassen, sondern sie darauf hinzuweisen, dass sie, als Gefäße, sehr wohl selbst

258 In meinem Text *Von der Schönheit der Lücken*, veröffentlicht als *die Lücke* in *Podium 191/192 April 2019*, 2019, Wien : Podium Literatur, mit dem (von meinem Text letztlich unabhängigen) Thema *Heldenreise*, diese Stelle ist dort S. 102

bestimmen können, was und wie sie erleben möchten. Diese Art Erfahrung, vielleicht, obiges Zitat weiterdenkend, die Erfahrung unseres ureigensten Lichtes, ist es, so denke ich, die ich in jenem (mehrfachen) Zwischenzustand der Werke suche. Darin liegt, um auf den zweiten weiter oben angesprochenen Punkt einzugehen, die Verbindung von Utopie und meinen Bestrebungen, das utopische Moment meiner Musik *relativ zu einer Wirklichkeit, die derlei nicht nur nicht begünstigt, sondern im vollen Sinne des Wortes unterdrückt*. In einem Text von Ernst Nolte²⁵⁹, das genaue Zitat und der Wortlaut liegen mir nicht mehr vor, heißt es sinngemäß, jede Utopie strebe letztlich einen apolitischen Zustand an. Apolitisch heißt bis zu einem gewissen Grad herrschaftsfrei, oder soweit frei, als das jede Verbindung untereinander nicht als auferlegte, repressive, sondern als bedeutsame, substantielle erlebt wird. Vielleicht ist der apolitische Zustand auch das, was Turner als die „*existenzielle* oder *spontane* *Communitas*“²⁶⁰ erfasst oder was Marcuse im Schlusswort des *Versuchs* wie folgt formuliert:

*„Der gesellschaftliche Ausdruck des befreiten Arbeitstrieves ist Kooperation, die, in Solidarität gründend, die Organisierung des Reichs der Notwendigkeit und die Entwicklung des Reichs der Freiheit leitet. Es gibt eine Antwort auf die Frage, welche die Gemüter so vieler Menschen guten Willens bewegt: was sollen die Leute in einer freien Gesellschaft anfangen? [...] Sie lautet: „Zum ersten Mal in unserem Leben werden wir frei sein, darüber nachzudenken, was wir tun werden.“*²⁶¹

Jedenfalls aber, soviel kann gesagt werden, ist all das in meinen kompositorischen wie sonstigen Bestrebungen aufgehoben, wirkt darin, wirkt sich aus – eine Situation in der Aufführung (als sozusagen zweitbeste Form einer musikalischen Praxis) zu schaffen, in der alle Beteiligten (Ausführende, Komponist, Publikum) mit solcher anderen, *in Solidarität gründenden*, Freiheit atmenden Lebens- und Handlungsweise in Berührung

259 Nolte, Ernst, Was ist oder was war die „politische Utopie“, in Saage, Richard (Hrsg.), *„Hat die politische Utopie eine Zukunft?“*, 1992, Darmstadt : Wiss. Buchgesellschaft, S. 3ff

260 Wobei er interessanterweise – darin möglicherweise seine eigene Perspektive auf Utopien insgesamt verratend – diese mit den „Happenings“ der Hippies oder auch dem „geflügelten Augenblick“ romantischer Kunst (William Blake) in eine Linie setzt und die ideologische *Communitas* „*ein Etikett, das man für eine Vielzahl utopischer Gesellschaftsmodelle verwenden kann, die von der existentiellen Communitas ausgehen*“ nennt, siehe Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, 2005, Frankfurt am Main : Campus Verlag, S. 129

261 Marcuse, Herbert, *Versuch über die Befreiung*, 1969, Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 134

kommen ist das innerste Ziel meiner Musik. So lässt sich die Frage, was denn nun an neuer Erkenntnis eingetreten sei, damit beantworten. Ich habe in den vergangenen fünf Jahren viel dazugelernt, sowohl in Hinblick auf gleichsam lexikalisches Wissen, als auch (und wichtiger noch) hinsichtlich meinem eigenen Begriff von Musik, hinsichtlich dessen, was ich in Musik erreichen möchte und wie ich damit vorgehe. Man kann auch sagen, ich hätte hinsichtlich der utopischen Potenziale meiner Musik dazugelernt, es wäre auf diese Weise auch nicht falsch.

Die Einfassung meines Projekts in ein Doktoratsprogramm, von der man in mancher Hinsicht auch meinen könnte, sie sei meinen Ideen geradezu entgegen gestellt (ein Einwand, den ich halb verstehen kann, zur anderen Hälfte aber nicht teile, denn natürlich lebe ich auch in einer Welt, die derlei bereitstellt und solche Rahmungen aufweist), war für diesen Zugewinn an neuem Wissen sehr hilfreich. Zu Beginn irgendwann war ich der Meinung, das Doktorat sei, in ähnlicher Linie wie genannter Einwand, lediglich ein Rahmen, den es zu erfüllen gälte, aber letztlich würde ich auch ohne diesen mit meinen Überlegungen voranschreiten. Ich bin mittlerweile, auch nach der Erfahrung, diese Arbeit geschrieben zu haben, nicht mehr dieser Meinung. Ich glaube schon, dass mein musikalisches Wollen und Streben auch ohne die engere Beschäftigung mit der Utopie vorangeschritten wäre – natürlich, und vermutlich hätte es sich auch in eine zumindest vergleichbare Richtung bewegt. Der Zugewinn an anders gearteter Fundierung, mentaler Durchdringung und Bewusstheit meiner kompositorischen Strategien, ihrer Bedingungen und ihrer Wirkungsweisen wäre aber ohne die Bindung das Doktorat sicherlich nicht so groß ausgefallen. Es ist ein wesentlicher Unterschied, ob man etwas lediglich tut, weil man es eben tut, oder ob man den Abstraktionsschritt geht, sich bewusst zu machen, dass man etwas tut, warum man es tut, und was genau man dabei tut. Dieser Unterschied aber, verortet in der Notwendigkeit seine Arbeit schriftlich zu reflektieren, war durch das Programm der Doktoratsschule und die Anforderung der Dissertation, in emphatischer Weise gegeben, und ich habe davon immens profitiert. Denn nicht nur sind mir meine eigenen kompositorischen Strategien, ihre Bedingungen, ihre Möglichkeiten klarer geworden, sondern darin ist, wie auch in der intensiven analytischen Beschäftigung mit den drei „Fallbeispielen“ für Utopisches in der Musik, mein Verständnis für die Wirkungsweise von Musik insgesamt nochmals gewachsen oder hat sich eine vertiefte Perspektive herausgebildet. Zumal auch der reflektierende Abstand gegenüber der abendländischen

Musiktradition, eine Klärung und Verdeutlichung eines zuvor letztlich nur diffusen Widerwillens gegen eine restlos hinter ihrer eigenen Zeit zurückbleibende Musikkultur, hat einiges hierzu beigetragen. Während allerdings, ehrlicherweise, der Kontext des Lehrplanes für meine eigene Arbeit nicht von Bedeutung war, sondern vielmehr als äußere Notwendigkeit einfach akzeptiert werden musste, bin ich vielen Personen, meinen Betreuern und Betreuerinnen, Kollegen und Kolleginnen, wie auch Lehrenden der KUG, für ihre Anregungen, ihre kritischen Anmerkungen, die Zeit und die Energie in der Auseinandersetzung mit „meinem“ Thema sehr dankbar. Dies ist ein großes Geschenk gewesen und stellt einen der Aspekte meiner Einbindung in das Doktoratsprogramm an der KUG dar, den ich sehr zu schätzen gelernt habe. Neben allen rein epistemologischen Gewinnen möchte ich auch sagen, dass der akademische Kontext insgesamt in den Jahren dieser Arbeit auf diese Weise ein bereicherndes, wichtiges Moment in meinem Leben gewesen ist. Ich glaube auch, diese Betrachtungen abschließend, dass mit der verstärkten Fassung meiner kompositorischen Arbeit als sozial wirksame, sozial verortete und an der Wirklichkeit und ihrer Rolle darin interessierte Praxis eine wesentliche Anforderung an künstlerische Forschung erfüllt ist. Wohlweislich, zusätzlich zu anderen, enger an manchen Kriterien der künstlerischen Forschung gemessenen positiven Ergebnissen meiner Bestrebungen, stellt dieses Resultat eine tatsächliche Neuerung dar und rekurriert auf den Anspruch der Anschlussfähigkeit künstlerischer Forschung, vielleicht mehr noch als das Postulat der notwendigen Verbalisierung, oder vielmehr bedingen sich beide Erkenntnisse wechselseitig. Als Fazit in einer Hinsicht kann ich also festhalten, dass die Arbeit für mich, meine Arbeit, die Klarheit meiner Strategien wie auch meine Positionierung in der Welt – als Mensch ebenso gut wie als Komponist – eine wichtige, viele zentrale Aspekte meines Daseins (als Mensch ebenso gut wie als Komponist) berührt und in wesentlicher Weise erweitert, vertieft hat. Ich hoffe, um den Kreis zum Beginn dieser Darlegungen zu schließen, dass sich dieser Gewinn auch Außenstehenden mitteilt.

5.2 Weitergehende Überlegungen, nächste und übernächste Schritte

Ob nun am Ende jedoch *wirklich* eine in relevantem Ausmaß befreite Wirklichkeit stehen kann oder nicht, kann von hier aus nicht entschieden werden. Jede Aussage über die Werke, beispielsweise, ist eben auch eine Art Behauptung, deren Wahrheitsgehalt sich nur im jeweilig zuhörenden Menschen, an der jeweiligen Aufführung entscheiden kann, wenngleich ich, als Komponist, doch zu meinen glaube, zu wissen was ich tue. Vieles, nachgerade vielleicht sogar alles, hängt davon ab, inwiefern einerseits meine Überlegungen eventuell auch von anderen aufgegriffen (und modifiziert, nach ihren Ideen weiter geformt) werden könnten, andererseits aber auch davon, inwiefern es gelingt, Modalitäten authentischer Kunstpraxis zu entwerfen, die über das bisherige Maß hinaus die Differenz zwischen Produzenten und Rezipienten des Kunstwerkes aufzuheben imstande sind. Die nach wie vor gegebene, wie auch immer sanftere, weniger deutliche Unterscheidung zwischen Ausübenden und ihrem Publikum ist, wo nicht eine Schwachstelle meine Argumentation – denn immerhin gibt es, wie geschildert, auch gute Gründe, an die Musikpraxis wie sie gegenwärtig ist, anzuschließen, wo nicht ein gegenläufiges Vorgehen zu letztlich gar nichts führen oder aber allenfalls als „nette Abwechslung“ verstanden würde – so dennoch ein Aspekt, der weitere Klärungen und andere Lösungen herausfordert.

Ein Musikverständnis, in dem Musik vor allem als soziales Ereignis gelebt und erlebt wird, wo nicht das Werk, die Werklogik, der genialische entwerfende Geist das hauptsächliche Interesse bildet, sondern demgegenüber, wie in der Antike vielleicht, das kathartische Moment oder die Möglichkeit, sich als Gesellschaft in musikalischer Arbeit, im Medium der Musik Auskunft und Rechenschaft über sich selbst zu verschaffen, sich selbst zu verorten, wäre eine mögliche Richtung solcher Bestrebungen. Nicht zwangsläufig als Musikmachen aller, sondern für den Moment auch kleinräumiger, ohne grundsätzlichen Anspruch, wäre darin für die innewohnenden Potenziale solcher Musikpraxis schon Einiges gewonnen. Wie allerdings dies in Zusammenhang gebracht werden sollte mit sowohl den musikbetrieblichen Bedingungen, in denen einerseits jedes Werk innerhalb kurzer Zeit und mittels weniger Proben auf die Bühne gebracht werden soll, die andererseits aber weder infrastrukturell

noch intentional zur längerfristigen Erprobung anderer Verhältnisse disponiert sind, als auch den gesamtgesellschaftlichen Bedingungen, welche die Menschen in Arbeitsabläufe und „Freizeitgestaltung“ einspannen, welche die Erwartungshaltung an die Kunst als Bereitstellerin angenehmer, Erleichterung verschaffender Produkte befördern, bedarf deutlich weiterer gedanklicher Anstrengung. Eine Möglichkeit, in der ein Teil der Anforderungen zu verwirklichen wäre, liegt meines Erachtens nach in der Einrichtung einer oder mehrerer wöchentlich arbeitender Gruppen, deren einziger Sinn die niederschwellige, nicht an tradierten Musikformen, Partituren oder dem Erlernen „korrekten“ Spiels orientierte gemeinsame Praxis des Musikmachens wäre. Ähnlich vielleicht wie das „Scratch Orchestra“ Cornelius Cardews, aber möglicherweise weniger an Aufführungen interessiert, könnte in solchen Gruppen das Potenzial von Musik als Mittel der Welterfassung ebenso erforscht werden wie Horizonte des genaueren Zuhörens, der Achtsamkeit, der Resonanz als gelebtes Phänomen. Man könnte sich ohne Spielvorgabe treffen und den Versuch einer menschlichen Begegnung ebenso wie jenen gemeinsamen Musizierens abseits von Vorstellungen besserer Wirksamkeit, besserer Klanglichkeit, Präzision usw. jede Woche aufs Neue unternehmen. Die Aufführung wäre nicht von Bedeutung, sondern alleine die Praxis, von der aus sich andere, gestärkte und mit anderen Fähigkeiten, anderen Modalitäten der Welterfahrung ausgestattete Menschen wieder in die Welt bewegen und – wahrscheinlich – andere Dinge oder ihre gewöhnlichen Dinge anders tun.

Solche Arbeit erfordert allerdings neben einer musikalischen vor allem auch organisatorische Kompetenz, die Requirierung von materiellen, infrastrukturellen, personellen Ressourcen ebenso wie eine umfassende kommunikative, den Menschen die Verfügbarkeit solcher Gruppen zur Wahrnehmung bringende Fähigkeit. Entscheidet man sich für diese musikalische Arbeit, ist eine Weiterführung der im engeren Sinn kompositorischen Tätigkeit zumindest unwahrscheinlich. Während weiter oben gesagt wurde, dass die Beschäftigung mit der Utopie in künstlerischer Hinsicht ihre Spuren im Leben hinterlässt, so ist die Frage, inwieweit sie dieses übernehmen muss oder sollte. Andere Varianten, etwa das projektbezogene Arbeiten mit dem Publikum, die Auflösung der „rein musikalischen“ Sphäre in performative, theatrale, installative, ortsbezogene Werke, wie unter anderem auch bei Peter Ablinger zu sehen war, wären demgegenüber auch zu bedenken und werden mit Sicherheit (weiterhin) eine Rolle in meiner künstlerischen Tätigkeit spielen.

Während sich die hier geschriebene Arbeit, die vergangenen fünf Jahre in vieler Hinsicht als nunmehr abgeschlossene, bewältigte anfühlen, ist solcherart und zum anderen völlig klar (wie es allerdings immer völlig klar war), dass mit der hier getanen Arbeit keineswegs alles gesagt oder erledigt ist. In mancher Hinsicht ist eigentlich nur wenig gesagt und schlechterdings gar nichts erledigt. Abgesehen von derlei Sophismen habe ich allerdings tatsächlich weder das Gefühl in meiner kompositorischen Tätigkeit die Möglichkeiten „utopischer Potenziale“, offener Bildungen, vielschichtiger Kontexte vollends ausgeschöpft zu haben – das wird, so hoffe ich, niemals der Fall sein – noch erscheint mir „die Frage der Utopie“ bis ins Letzte geklärt. Sie ist wohl auch nicht eine Frage, die zu „klären“ ist oder deren Natur in dem Sinn beantwortbar ist. Gewissermaßen entzieht sie sich auch einer Antwort: wenn man glaubt, eine „Antwort“ oder eine „Lösung“ gefunden zu haben, so hat man sie, darum, auch schon wieder nicht.

Es gibt solcherart nur Ansätze, und jeder Gedanke trägt in sich auch sein Gegenteil – nur solcherart schreitet das Denken voran, und insofern ist allem was ich hier dargelegt habe, auch zu widersprechen, stellt es eine nur versuchsweise Fassung respektive eine Beschreibung meiner Bestrebungen *bis hierher* dar. „Die Utopie“ ist allerdings auch wohl noch am Besten gefasst als ein dynamisches Prinzip, das sich auf die Erfassung und Schaffung größerer Freiräume richtet. Als solches und als immanente Kritik wird sie im weiteren Verlauf meiner Tätigkeit zahlreiche unterschiedliche Formen annehmen respektive wird sie sich in jeweils unterschiedlichem Verhältnis zur herrschenden Realität konstituieren müssen, wie sie es in der Geschichte, auch jener der Neuen Musik, immer getan hat.²⁶²

Für die Neue Musik und ihr Näheverhältnis zur Utopie, für die ihr gleichsam ontologisch eingeschriebenen befreienden, auf (relative) Freiheit ausgelegten Merkmale bleibt zu hoffen, dass die in der gegenwärtigen Neuen Musik als Szene vorhandenen Tendenzen hin zu einem Verständnis von Neuer Musik als Ware, zu Konservatismus und Marktorientierung, in der Zukunft durch andere, sich wieder mehr der ursprünglichen Aufgabe, der ursprünglichen Orientierung des Gegenstandes zuwendende ersetzt werden. Wir sind, so glaube ich, durchaus an einem heiklen

262 Vgl. etwa Huber, Nicolaus A., *Kritisches Komponieren* (1972), in ders. *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, 2000, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel

historischen Punkt – nicht gerade wie demjenigen Palestrinas, an dem angeblich um ein Haar die abendländische Musik geendet hätte, aber dennoch an einem entscheidenden Moment. Es ist, im Lichte der omnipräsenten Verwertungslogik und der an das Faustrecht gemahnenden Orientierung des Marktes, nicht ausgeschlossen, dass eine momentan nur seltsam und fragwürdig erscheinende Nische wie jene der Neuen Musik in der Zukunft keinen Platz mehr erhält, ihr keine Existenz mehr möglich ist, oder aber ihr „Weiterbestehen“ nur durch die Preisgabe wesentlicher Charakteristika und ihr Aufgehen in den Grundlinien der Marktlogik eher entsprechenden musikalischen Projekten gewährleistet ist. Insofern die Neue Musik als solche aber weiter existieren soll und kann, muss sie, so denke ich, ihrer Identität um jeden Preis wahren und stets neu definieren. Das schließt ein, dass sie sich eben nicht gemein macht mit den Kräften des Marktes, dass sie sich eben nicht an der größeren Zahl orientiert, sondern vielmehr ihre intrinsische Heterogenität begrüßt und pflegt wie sie sie anders auch als kulturelle Verantwortung verstehen lernen muss. Im selben Ausmaß wie die Neue Musik selber an ihre Botschaft und ihre Relevanz glaubt und diese auch glaubhaft machen kann, besteht eine Chance, ihre geschützte Werkstatt innerhalb der Gesellschaft zu erhalten. Die Neue Musik ist, wiederum: idealtypisch verstanden, eines der wenigen gesellschaftlichen Reservoirs eines fundamental Anderen, sie markiert in sich einen Bruch in der gegenwärtigen Logik. Es ist hierbei, nebenbei bemerkt, in der Tat nicht zu viel gesagt, von einer gegenwärtigen Logik zu sprechen, denn die genannten heterotopischen Räume, die Nebenströme und Seitenkammern, von denen man eventuell hinsichtlich eines gesellschaftlichen „Pluralismus“ sprechen könnte, fallen einerseits nicht wirklich ins Gewicht und werden, was schlimmer ist, andererseits von mehreren Seiten her immer weiter reduziert. Nicht nur sind diese unter Druck, den Nachweis ihrer Sinnhaftigkeit wie auch ihrer ökonomischen Produktivität oder zumindest Fungibilität zu erbringen, sondern sie werden auch, gleichsam von innen, durch ein geradewegs mangelhaftes Bewusstsein der Akteure und Akteurinnen ausgehöhlt. Wir stehen solchermaßen vor der Möglichkeit, Neue Musik als gesellschaftliche Praxis insgesamt aufzugeben – ohne zu viel Interpretation und Spekulation in den Argumentationsgang einzulassen sei auf das deutlich höhere Interesse an „Medienkomposition“ gegenüber einer unzulänglich „Instrumentalkomposition“ genannten Studienrichtung verwiesen, auf die zunehmende Tendenz, Neue Musik im vollen Sinne des Wortes unterschiedslos mit neoklassischen

Musikstücken (die „neu“ sind, weil sie jetzt geschrieben wurden), der Minimal Music Philip Glass', verschiedener Filmmusik in Verbindung zu bringen, alle kritischen und relevanten Unterschiede solcherart einzuebnet wie andererseits auch die häufige Wahrnehmung vom Standpunkt der Neuen Musik aus kaum erwähnenswerter Popmusikproduktionen als ästhetischer herausfordernder, sperriger, spröder. Es ist müßig, darauf hinzuweisen, dass in der Einebnung der Unterschiede nicht, wie manchmal argumentiert wird, eine neue Pluralität, eine neue Vielfalt der gleichberechtigten Künste erreicht wird, sondern vielmehr vor allem eben die Unterschiede eingeebnet sind, was bedeutet, dass jene Bildungen, die im Verhältnis charakteristischer, durchdachter, spezifischer sind, nivelliert und mit schwächer strukturierten Arbeiten auf die selbe Ebene gebracht werden. Nicht zuletzt verschwindet mit den Unterschieden natürlich auch die Unterscheidungsfähigkeit selbst, und irgendwann gilt als Maßgabe der Daseinsberechtigung jeglicher Musik nur noch ihre relative Popularität, respektive fällt das Bewusstsein für die gesellschaftliche Wichtigkeit einer Musikpraxis an der ästhetischen Grenzlinie, für die Relevanz der Erforschung und Sichtbarmachung der Bruchlinien, völlig weg. Vielleicht auch deshalb, weil damit oder dem vorausgehend, auch die Wahrnehmung der Bruchlinien selbst verloren gegangen sein wird. Wie sich heute schon zeigt, ist etwa die Empathie für und die Solidarität mit Obdachlosen, Bettlern, Verehrten, Kranken, Verunfallten als gesellschaftliche Kraft im Sinken begriffen, Spiegelbild einer nochmals beschleunigten kapitalistischen Logik. Die Bruchlinien selbst werden allerdings so bald nicht verschwinden, oder wenn dann nur in ihrer Transformation hin zu manifesten Abgründen. Es ist in dieser Hinsicht von großer Wichtigkeit, das Gedankengut, die Überlegungen und die Kultur der Neuen Musik nicht etwa als Vergangenes, irrelevant Gewordenes abzutun. Bei aller Neigung schriftlicher Aussage zur Hyperbel, hängt dennoch für unsere sozusagen „offene“ Gesellschaft Einiges davon ab, ob in ihr weiterhin Aspekte und Elemente vorhanden sind, die im starken Sinn auf Befreiung, Zugewinn an Freiheit, die Schaffung und Erforschung von Freiräumen ausgerichtet sind. Ob in ihr solcherart *utopisches Bewusstsein* vorhanden ist und vorhanden sein darf und inwiefern dafür Räume, Experimentierfelder, Anschlussfähigkeit vorhanden sind.

Während in dieser Hinsicht meine eigene Arbeit ihren Gang gehen, ihre Versuche unternehmen und vielleicht, sollte ich so viel Glück haben, auch entsprechende

Resultate zeitigen wird, bleibt die Frage, was *sonst* passieren wird, was andere tun werden, wie sich das Feld konstituieren wird, freilich offen. Mein Verständnis meiner Kunstausbübung, meines Daseins als „utopisch orientierter“ Komponist wird mich auch in Zukunft, wie auch in der Vergangenheit²⁶³ geschehen, dazu führen, nicht nur von mir selbst ausgehend, für meine eigenen Überzeugungen und meine künstlerische Arbeit tätig zu werden, sondern auch Möglichkeiten für und mit anderen zu schaffen, für das Projekt der Neuen Musik und darin für eine offene, für die Utopie offene Gesellschaft zu arbeiten. Meine Hoffnung wäre, mit diesen Überzeugungen und dieser Energie wie in der Vergangenheit auch auf Gleichgesinnte zu treffen und solcherart Bedingungen zur Manifestation vieler „utopische Potenziale“ in der Wirklichkeit schaffen und befördern zu können.

Mit der vorliegenden Arbeit ist in jedem Fall mein eigenes Verständnis meiner Bestrebungen deutlich vorangeschritten. Ich denke, die ganz zu Beginn formulierte Forderung nach größerer Klarheit darüber, was ich meine, wenn ich von „Utopie“ und „utopischen Potenzialen“ hinsichtlich meiner eigenen Musik spreche, kann, soweit eben eine Klarheit solcher dynamischer Begriffe möglich erscheint, als eingelöst betrachtet werden – wusste ich zuvor kaum etwas, so weiß ich nunmehr zumindest, was ich nicht weiß. Wichtiger als alle positiven Bestimmungen, das „neue Wissen“ allerdings ist mir somit auch – darin sich auch und in bedeutsamer Weise Wissen findet – der Umstand zahlreicher weiterführender Fragen und zu erforschender Kontexte. Ein Beispiel hierfür wären die Möglichkeiten variabler Partituren im Lichte ihrer Praktikabilität in größeren Ensemblezusammenhängen, ein anderes, eher einem übergeordneten Kontext zugehöriges wäre jene Frage nach der Möglichkeit der Einbeziehung des Publikums in relevanter Weise. In weiterführender Hinsicht wäre letztlich auch die Frage nach der eigentlichen von mir in den Blick genommenen und intendierten Seinsweise von Musik als kultureller und sozial verankerter Tätigkeit zu stellen. Ob es etwa in der Zukunft tatsächlich zur Bildung solcher niederschwelliger Gruppen kommt, ob meine Tätigkeit als Komponist im herkömmlichen Sinn aufgegeben wird, ob die kritische Reaktion auf den gesellschaftlichen Kontext sich doch eher in der Schaffung von Möglichkeiten für andere verorten wird, ob eine Form

263 Vgl. meine Arbeit mit dem Ensemble Platypus, von seiner Gründung bis zur Übergabe der organisatorischen Verantwortungen an jemand anderen, 2006-2019.

zur wenn auch lokalen Etablierung solchen Verständnisses zu finden sein wird, ob ich Gärtner werde - man wird es sehen.

Zu sagen bleibt allerdings, dass ich der Utopie mit Sicherheit „treu“ bleiben werde., dass mich die Arbeit an der Utopie sicher noch lange Zeit, möglicherweise sogar bis an mein Lebensende begleiten wird. Als der Horizont all unserer Möglichkeiten, als Leuchtturm des wirklichen, wahren und guten Lebens in einer nur scheinbar dem gleichkommenden Realität, gilt es, so denke ich, an jedem Punkt, in jedem Verhältnis nach utopischen Potenzialen zu forschen. Vielleicht liegt darin, in diesem unsteten, unruhigen Bezug zur Wirklichkeit auch schon ein Teil „der“ Utopie. In den solcherart unter dem Aspekt ihrer Unruhe betrachteten Verhältnissen aber liegt nicht die Angst vor der Stasis oder die Ablehnung jeder bestehenden Ordnung, sondern vielmehr die Ausrichtung am Einzelfall, am einem jeweils gegenüberstehenden Individuum, am Du wie ebenso, mit Martin Buber, am „wesenhaften Wir“. Darin ist verwiesen auf die Notwendigkeit der Achtsamkeit, des Mitgefühls und der liebenden Güte: man muss sehen, um entwerfen zu können. Unter diesem Zeichen möchte ich, wie einst, so auch jetzt, ganz zum Schluss die Hoffnung aussprechen, mich niemals, entgegen der Mannheimschen Bestimmung, mit der mich umgebenden Wirklichkeit in Übereinstimmung zu befinden. Möge mein Bewusstsein, über das hier Geschriebene weit hinaus, über den Rand aller bisherigen Fragen weiter treibend, über jede einmal gefundene Form, stets ein „utopisches“ bleiben und sich in weiteren Fassungen und Verfassungen des „Utopischen“ in der Wirklichkeit ausdrücken können – auf dass weiterhin, lückenhaft oder wesenhaft, fragmentarisch oder letztlich als der Kitt, der allein uns existenziell zu verbinden vermag, solcherart Partikel von Freiheit in die Welt gelangen können.

6 Literaturverzeichnis

I. Selbstständige Veröffentlichungen und Textsammlungen

- Ablinger, Peter. *Annäherung. Texte – Werktexte – Textwerke*, 2017, Köln : Ed. MusikTexte
- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Hrsg. von Rolf Tiedemann, 1. Auflage, 2003, Frankfurt a. Main : Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. *Philosophie der Neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Hrsg. von Rolf Tiedemann, 1. Auflage 2003, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Hrsg. von Rolf Tiedemann, 1. Auflage 2003, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung*, 2003, Frankfurt a. Main : Fischer
- Aristoteles. *Politik*, 1994, Reinbek: Rowohlt
- Andreae, Johann Valentin. *Christianopolis*, 1619, dt. z.B. 1975, Ditzingen : Reclam
- Bacon, Francis. *Nova Atlantis*, 1627, dt. *Neu-Atlantis* z.B. 1981, Reinbek : Reclam
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*, 1982, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (=Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 16), 2013, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Ballstaedt, Andreas. *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 2003, Mainz : Schott
- Baumann, Zygmunt. *Retrotopia*, 2017, Berlin : Suhrkamp
- Becker, Alexander und Vogel, Matthias (Hrsg.). *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer*

Philosophie der Musik, 2007, Frankfurt am Main : Suhrkamp

Bekker, Paul. *Neue Musik* (1919), online verfügbar unter

https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Musik

Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*, 1953, Berlin : Aufbau-Verlag

Bloch, Ernst. *Geist der Utopie*, 2018, Frankfurt am Main : Suhrkamp

von Blumröder, Christoph *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 12), Dissertation, 1981, München/Salzburg : Katzschneider

Borgmann, Albert. *Technology and the Character of Contemporary Life. A philosophical inquiry*, 1984, Chicago : The University of Chicago Press

Boulez, Pierre. *Penser la musique d'aujourd'hui*, 1987, Paris : éd. Gallimard (erstmalig 1963, Paris, éd. Gonthier), dt. als *Musikdenken heute 1+2. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V. und VI.*, 1963 bzw. 1982, Mainz : Schott

Bregman, Rutger. *Utopien für Realisten. Die Zeit ist reif für die 15-Stunden-Woche, Offene Grenzen und das bedingungslose Grundeinkommen*, 2017, Reinbek : Rowohlt

Bulk, Julia. *Neue Orte der Utopie. Zur Produktion von Möglichkeitsräumen bei zeitgenössischen Künstlergruppen*, 2017, Bielefeld : transcript

Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), online verfügbar unter: https://de.wikisource.org/wiki/Entwurf_einer_neuen_%C3%84sthetik_der_Tonkunst

Cabet, Étienne. *Voyage en Icarie*, 1840, dt. *Reise nach Ikarien* z.B. 1979, Berlin : Kramer Verlag

Campanella, Tommaso. *Civitas Solis*, 1602, dt. *Der Sonnenstaat*, z.B. 2016, Berlin : Ed. Holzinger, online unter <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Campanella+Tommaso/Der+Sonnenstaat>

Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*, 2017, Laaber : Laaber Verlag

- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7*), 1984, Laaber : Laaber Verlag
- Danuser, Hermann und Katzenberger, Günther (Hrsg.). *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 1993, Laaber : Laaber Verlag
- Dewey, John. *Kunst als Erfahrung. Übersetzt von Christa Velten, Gerhard vom Hofe und Dieter Sulzer*, 1987, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Drewes, Miriam. *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, 2010, Bielefeld : transcript
- Dombois, Florian, Fliescher, Mira, Mersch, Dieter, Rintz, Julia (Hrsg.). *Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität, Episteme, Kunst*, 2014, Zürich : Diaphanes
- Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk* (orig. *Opera aperta*, 1962), 2016, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Fanon, Frantz. *Die Verdammten dieser Erde. Mit einem Vorwort von Jean-Paul Sartre*, 2017, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, 2013, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (*Les mots et les choses*, 1966). Dt. von Ulrich Köppen., 2003, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Frankl, Viktor E. *Trotzdem ja zum Leben sagen. Mit ausgewählten Briefen*, 2005, Wien : Böhlau Verlag
- Freyer, Hans. *Die politische Insel*, 1936, Leipzig : Bibliographisches Institut
- Flusser, Vilém. *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*, 1992, Frankfurt am Main : Fischer
- Fukuyama, Francis. *Das Ende der Geschichte*, 1992, München : Kindler

- van Gennep, Arnold. *Übergangsriten (Les rites de passage)*, 2005, Frankfurt am Main : Campus
- George, Stefan. *Der siebente Ring*, 1907, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst
- Goldman, Emma. *Der Anarchismus und seine wirkliche Bedeutung*, 1911, erschienen in: dies. *Anarchism and other essays*, Aus dem Amerikanischen ins Deutsche übertragen von einem Übersetzer(innen)kollektiv., 1983, Berlin: Libertad Verlag
- Gottschalk, Jennie. *experimental music since 1970*, 2016, New York : Bloomsbury Academic
- Goodman, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*, 1990, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Harari, Noah Yuval. *Homo Deus: Eine Geschichte von Morgen*, 2018, München : C.H. Beck
- Horkheimer, Max. *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, zuerst 1930, Stuttgart: Kohlhammer
- Huber, Nicolaus A. *Durchleuchtungen. Schriften 1964-1999*, hrsg. von Josef Häusler, 2000, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel
- Institut für Sozialforschung (Hrsg.). *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, 1992, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Kuhn, Clemens. *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 9), 1998, Kassel : Bärenreiter
- Koselleck, Reinhart. *Begriffsgeschichten*, 2016, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Landauer, Gustav. *Die Revolution*, 1907, Frankfurt am Main : Literarische Anstalt Rütten & Loening, online verfügbar unter <https://ptgustavlandauer.files.wordpress.com/2016/09/landauer-die-revolution.pdf>
- Maier, Thomas M. *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, 2000, Saarbrücken : Pfau
- Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie*, 1995, Frankfurt am Main : Klostermann

- Marcuse, Herbert. *Eros und Kultur* (später *Triebstruktur und Gesellschaft*), 1957, Stuttgart : Klett
- Marcuse, Herbert. *Kultur und Gesellschaft 1 & 2*, zuerst 1965, Frankfurt am Main: Suhrkamp, insbes. darin: (Bd. 1) *Über den affirmativen Charakter der Kultur*,
- Marcuse, Herbert. *Versuch über die Befreiung*, 1969, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Menke, Christoph. *Die Kraft der Kunst*, 2014, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Menke, Christoph. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, 1991, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Mersch, Dieter. *Epistemologien des Ästhetischen*, 2015, Zürich-Berlin : Diaphanes
- Mersch, Dieter. *Was sich zeigt : Materialität, Präsenz, Ereignis*, 2002, München : Fink (= Zugl.: Darmstadt, Techn. Univ., Habil.-Schr., 2000)
- Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.). *Musik-Konzepte Sonderband John Cage I*, 1990, München, ed. text + kritik
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, 1961, Chicago : University of Chicago Press
- Morelly, Étienne-Gabriel. *Code de la Nature*, eigentlich *Code de la nature, ou le véritable esprit de ses loix, de tout tems négligé ou méconnu*, 1755, keine mir bekannte dt. Ausgabe, frz. z.B. kritische Edition von Stéphanie Roza, 2011, Paris : La ville brûle
- Morus, Thomas. *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, 1516,, dt. *Utopie*, z.B. 1986, Ditzingen : Reclam, auch online unter <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Morus,+Thomas/Utopia/>
- Neusüss, Arnhelm (Hrsg.). *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, 1986, Frankfurt am Main/New York : Campus Verlag
- Platon. *Politeia*, in ders. *Gesammelte Werke Bd. 2*, 1991, Reinbek : Rowohlt
- Platon. *Kritias, Timaios*, in ders. *Gesammelt Werke Bd. 4*, 1991, Reinbek : Rowohlt

- von Pöhlmann, Robert. *Geschichte der sozialen Frage. Antiker Kommunismus und Sozialismus*, 2 Bde, 1893/1902 erstmals erschienen, online verfügbar unter <http://www.zeno.org/Geschichte/M/P%C3%B6hlmann,+Robert+von/Geschichte+der+sozialen+Frage?hl=von+pohlmann>
- Remarque, Erich Maria. *Im Westen nichts Neues*, 2009, Köln : Kiepenheuer & Witsch
- Rosa, Hartmut. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, 2016, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Rosen, Charles. *Der Klassische Stil*, dt. von Traute M. Marshall, 5. Aufl. 2006 Kassel : Bärenreiter
- Ruyer, Raymond. *L'utopie et les utopies*, 1950, Paris, Presses universitaires de France
- Saage, Richard. *Utopische Profile*. Bd.1-4, 2001-2004, Münster : LIT Verlag
- Saage, Richard. *Politische Utopien der Neuzeit (= Herausforderungen Bd. 11)* 2. Auflage, 2000, Bochum : Winkler
- Saage, Richard (Hrsg.). *Hat die politische Utopie eine Zukunft?*, 1992, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Scheib, Christian. *Programmbuch des Musikprotokolls im Steirischen Herbst 1995*, 1995, Graz
- Schnabel, Johann Gottfried. *Insel Felsenburg 731-1746*, z.B. 1986, Ditzingen : Reclam
- Seibt, Ferdinand. *Utopica. Zukunftsvisionen aus der Vergangenheit*, 1972, Düsseldorf : L. Schwann
- Shklar, Judith. *After Utopia: the Decline of Political Faith*, 1957, Princeton, NJ : Princeton University Press
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Neue Musik* (2. Bde), 1981, Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Suter, Martin. *Small World*, 1997, Zürich : Diogenes

- Tadday, Ullrich (Hrsg.). *Musik-Konzepte, Bd. 155, Mathias Spahlinger*, 2012, München, ed. text + kritik
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, 2010, Oxford : Oxford University Press
- Turner, Victor. *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*, 2005, Frankfurt am Main : Campus
- Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, 2009, Frankfurt am Main : Campus
- Wishart, Trevor. *On Sonic Art*, 1996, Amsterdam : Harwood Academic Publishing
- Wishart, Trevor. *Sound Composition*, 2012, London : Orpheus the Pantomime
- Wishart, Trevor. *Computer Sound Transformation. A personal perspective from the U.K.*, online verf. unter <http://asmir.info/lib/Sound%20Transformation.htm>, zuletzt abgerufen am 22.04.2019
- Zemblyas, Tasos und Niederauer, Martin. *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, 2016, Wiesbaden : Springer Fachmedien

II. Artikel

- Blume, Philipp. *Mathias Spahlinger's 128 erfüllte Augenblicke and the Parameters of Listening*, in *Contemporary Music Review* Vol. 27, No. 6, December 2008, 2008, London : Routledge
- Binas-Preisendörfer, Susanne. *Musik – eine Weltsprache? Befunde und Vorschläge zur Dekonstruktion eines Mythos*, in: *Musik – Wahrnehmung – Sprache*, hrsg. von Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind und Oliver Senn, 2008, Zürich : Chronos Verlag
- Chippewa, Jef. *Practicalities of a Socio-Musical Utopia: Degrees of "freedom" in*

mathias spahlinger's "doppelt bejaht" (studies for orchestra without conductor), in Nutida Musik 3–4, 2012–2013, Stockholm : ISCM Sweden

De la Motte-Haber, Helga. *Musik als Sprache – eine Idee mit historisch begrenzter Reichweite*, in dies. (Hrsg.) *Handbuch der Musikpsychologie*, 2000, Laaber : Laaber Verlag

Fest, Joachim. *Leben ohne Utopie*, in *Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Hrsg. v. Richard Saage, 1992, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Kane, Brian. *Aspect and Ascription in the Music of Mathias Spahlinger*, in *Contemporary Music Review* Vol. 27, No. 6, December 2008, 2008, London : Routledge

Kopiecz, Reinhard. *Der Mythos von Musik als universell verständlicher Sprache*, in: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hrsg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, 2004, Hildesheim : G. Olms

Lenk, Elisabeth. *Achronie statt Utopie. Für eine Politik des nicht anwendbaren Geistes*, in *Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Hrsg. v. Richard Saage, 1992, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Mainka, Jörg. *Mind the gap: Mathias Spahlingers Vorliebe für „die Dinge dazwischen“*. Eine Betrachtung am Beispiel der „Vier Stücke“ (1975), in Tadday, Ullrich (Hrsg.). *Musik-Konzepte, Bd. 155, Mathias Spahlinger*, 2012, München, ed. text + kritik

Martins, Felipe Miranda. *On Trevor Wishart's musical trade-offs: compositional goals, material's selection and suitable sound processes supporting the listener perception. [sic]*, in *Proceedings of the 11th International Conference of Students of Systematic Musicology*, 2018, Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais

Moichi, Yoriko. *Japanese Utopian Literature from the 1870s to the Present and the Influence of Western Utopianism*, in *Utopian Studies* Vol. 10, No. 2, 1999, Pennsylvania : Penn State University Press

Münkler, Herfried. *Das Ende des Utopiemonopols und die Zukunft des Utopischen*, in

- Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Hrsg. v. Richard Saage, 1992, Darmstadt :
Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Music, Petra. *The rest is history. Mathias Spahlinger and Hans Heinrich Eggebrecht on
Utopia in New Music*, in *Contemporary Music Review* Vol. 27, No. 6, December
2008, 2008, London : Routledge
- Neusüss, Arnhelm. *Das Heil in der Flucht oder Die vierte Kränkung*, in *Hat die
politische Utopie eine Zukunft?* Hrsg. v. Richard Saage, 1992, Darmstadt :
Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Nolte, Ernst. *Was ist oder was war die „politische“ Utopie?* in *Hat die politische
Utopie eine Zukunft?* Hrsg. v. Richard Saage, 1992, Darmstadt : Wissenschaftliche
Buchgesellschaft
- Sanio, Sabine. *Eine Ästhetik des Speicherns: Archiv-Konzepte bei Arnold Dreyblatt und
Peter Ablinger*, in *Dissonanz/Dissonance* #94,2006, Nyon : Trägerverein Dissonance
- Schick, Tobias Eduard. *Aufbau und Zersetzung von Ordnungen: Zu einem zentralen
Aspekt im Schaffen Mathias Spahlingers*, in Tadday, Ullrich (Hrsg.). *Musik-
Konzepte, Bd. 155, Mathias Spahlinger*, 2012, München, ed. text + kritik
- Spahlinger, Mathias. *political implications of the material of new music* in:
Contemporary Music Review Vol. 34, 2-3, 2015, New York : Routledge, dt. als
politische implikationen des materials der neuen musik in *MusikTexte* 150, 08/2016,
Köln : Ed. MusikTexte
- Stone-Davis, Férdia J. *Vocalising Home: An Interview with Trevor Wishart*, in
Contemporary Music Review, Vol. 34, 2015, London : Routledge
- Varèse, Edgard. *The liberation of sound*, ediert von Edgard Varèse und Chou Wen-
Chung in: *Perspectives on New Music*, Vol. 5, No. 1 Autumn-Winter, 1966,
Princeton, NJ : Princeton University Press

III. Zitierte Musik

- Ablinger, Peter *weiss / weisslich* (1980-1999)
 Voices and Piano (1998-)
- Beethoven, Ludwig van
 Symphonie No. 3 in Es-Dur op.55 „Eroica“ (1803)
- Berg, Alban *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter
 Altenberg, op.4* (1912)
- Berio, Luciano *Laborintus 2* (1965)
- Cage, John *Imaginary Landscape #4 (March No. 2)* (1951)
 ORGAN² / ASLSP (1987)
 Instances of Silence
 4'33"
- Couperin, François *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndxsx* (1716-1717)
- Eisler, Hanns *14 Arten, den Regen zu beschreiben, op. 70* (1941)
- Feldman, Morton *For Samuel Beckett* (1987)
- Globokar, Vinko *Der Engel der Geschichte* (2000)
- Haas, Georg Friedrich
 in vain (2000)
- Honegger, Arthur *Pacific 231 (Mouvement Symphonique)* (1923)
- Kagel, Mauricio *1898* (1973)

- Lachenmann, Helmut
temA (1968)
Streichquartett No. 2 „Reigen seliger Geister“ (1989)
- Lucier, Alvin
I am sitting in a room (1970)
- Mozart, W.A.
Le nozze di Figaro, KV 492 (1786)
- Neuwirth, Olga
Clinamen / Nodus (1999)
- Nono, Luigi
Il Canto sospeso (1956)
Como una ola de fuerza y luz (1971-72)
- Schnebel, Dieter
MO-NO. Musik zum Lesen (1969)
- Schönberg, Arnold
*Zweites Quartett (fis-Moll) für zwei Violinen, Viola, Violoncello
und eine Sopranstimme op. 10* (1907/08)
- Staud, Johannes Maria und Grünbein, Durs (Libretto)
Die Weiden (2018)
- Stockhausen, Karlheinz
Hymnen, Werk No. 22 (1966-67, 1969 rev.)
- Spahlinger, Mathias
música impura (1983)
apo do (1982)
el sonido silencioso. trauermusik für salvador allende
(1973/1980)
*in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie
anhalten* (1985)
off (1993/2011)
*128 erfüllte augenblicke. systematisch geordnet, variabel zu
spielen* (1976)
vier stücke (1975)

extension (1979-80)
passage / paysage (1989/90)
gegen unendlich (1995)
farben der frühe (2005)
entfernte ergänzung (2012)
inter-mezzo (1986)
morendo (1975)
vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten (1992)
und als wir (1993)
doppelt bejaht (2009)
konzepte und varianten (2002-2010)
wozu noch musik (1974)
lamento, protokoll (2011)

Wagner, Richard *Tristan und Isolde* (1865)

Wishart, Trevor *Beach Singularity* (1977, 2005)
 Woodland Singularity (1977)
 Birthrite (2000)
 Tongues of Fire (1994)
 Encounters in the Republic of Heaven (2010)
 Globalalia (2004)

IV. Internetquellen

<http://www.gedichte.eu/71/george/der-siebente-ring/entruueckung.php>,

zuletzt abgerufen am 5.11.2018

<https://www.oxfam.de/system/files/bp210-economy-one-percent-tax-havens-180116-en.pdf>,

zuletzt abgerufen am 12.11.2018

<https://de.inflation.eu/inflationsraten/turkei/inflation-turkei.aspx>,

zuletzt abgerufen am 12.11.2018

[https://www.un.org/development/desa/publications/international-migration-report-](https://www.un.org/development/desa/publications/international-migration-report-2017.html)

[2017.html](https://www.un.org/development/desa/publications/international-migration-report-2017.html), zuletzt abgerufen am 15.11.2018

https://www.researchgate.net/publication/224407824_Surface_buildup_scenarios_and_o

[utpost_architectures_for_Lunar_Exploration](https://www.researchgate.net/publication/224407824_Surface_buildup_scenarios_and_o), abgerufen am 19.11.2018

<http://www.washingtonpost.com/wp->

[dyn/content/article/2005/09/23/AR2005092301691.html](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/23/AR2005092301691.html), abgerufen am 25.03.2019

https://anthrowiki.at/Joachim_von_Fiore, abgerufen am 18.03.2019

https://de.wikipedia.org/wiki/Raphael_Hythlodeus, zuletzt abgerufen am 21.11.2018

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Morus+Thomas/Utopia/Der+Utopia+zweites+Buch>

[/Vom+Reisen+der+Utopier](http://www.zeno.org/Philosophie/M/Morus+Thomas/Utopia/Der+Utopia+zweites+Buch), abgerufen am 27.11.2018

http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/The_New_Atlantis.pdf, aufgerufen am

20.03.2019

<http://artport.co/nam%20june%20paik%20museum%20kunstpalast/text.html>,

zuletzt abgerufen am 22.03.2019

<https://de.wikipedia.org/wiki/Seikilos-Stele>, zuletzt abgerufen am 07.04.2019

<https://www.ampermusic.com>, zuletzt abgerufen am 10.04.2019

<http://melodrive.com>, zuletzt abgerufen am 10.04.2019

<https://www.jukedeck.com/>, zuletzt abgerufen am 10.04.2019

<https://www.ibm.com/case-studies/ibm-watson-beat>, zuletzt abgerufen am 10.04.2019

<https://www.google.com/doodles/celebrating-johann-sebastian-bach>, Google Doodle

vom 21.03.2019

<https://blogs.nmz.de/badblog/>, zuletzt abgerufen am 03.04.2019

<http://musiksalon.universaledition.com/en/article/where-you-discover-where-music-came-from>, zuletzt abgerufen am 05.04.2019

https://de.wikipedia.org/wiki/Loudness_war, zuletzt abgerufen am 10.04.2019

<https://www.nmz.de/online/direkter-angriff-auf-meine-selbstachtung-matthias-spahlinger-lehnt-foerderung-durch-die-ernst>, zuletzt abgerufen am 12.04.2019

<https://blogs.nmz.de/badblog/2012/02/19/offener-brief-an-mathias-spahlinger/>,
zuletzt abgerufen am 12.04.2019)

<https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/>, zuletzt abgerufen am 12.04.2019

<https://ablinger.mur.at/>, zuletzt abgerufen am 14.04.2019

<http://www.coma.org/>, zuletzt abgerufen am 16.04.2019

<http://www.trevorwishart.co.uk/>, zuletzt abgerufen am 22.04.2019

<http://signaturen-magazin.de/ivor-joseph-dvorecky—hermann-hesses--glasperlenspiel-.html>, zuletzt abgerufen am 20.04.2019

<https://www.snopes.com/fact-check/george-washington-wooden-teeth/>, zuletzt
abgerufen am 27.04.2019

V. Sonstiges

Adorno, Theodor W. und Bloch, Ernst, *Möglichkeiten der Utopien heute*. Theodor W. Adorno und Ernst Bloch im Gespräch, SWF, 1964

Wishart, Trevor. *Composing the real, CIRMMT Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music*, online verf. unter <https://www.youtube.com/watch?v=SyixalrH7x>

VI. Zitierte eigene Werke

Von der Schönheit der Lücken, als die Lücke in Podium Doppelheft 191/192, April 2019, Heldenreise, 2019, Wien : Podium Literatur

weil die dinge im fluss bleiben müssen (2014ff)

band / linie / horizont I (2012, 2014/2015) (a-g)

AUSSEN I (2015)

AUSSEN II (2015)

AUSSEN IV: quotidiem, quotidienne (2016)

AUSSEN V: storytelling (2017)

AUSSEN III (in Arbeit)

VII. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-8 (Partiturbeispiele im Anhang) alle © Hannes Dufek (*manus*),
2015 (1,2), 2015 (3,4), 2016 (5,6), 2017 (7,8)

Für (vollständige) **Partituren** und **Aufnahmen** sowie weitere Informationen:

<https://www.hannedufek.com> | <https://soundcloud.com/hannedufek>

respektive auch via Kontaktnahme an hannes_dufek@gmx.net

7 Appendix: Partiturbeispiele zu AUSSEN I, II, IV und V

AUSSEN I für Tenorhackbrett solo und Objekte (2015)

AUSSEN
~ 18"

(S. 70)
D 1 (ca) **nachhersehbar**
D 2 (ca) **platarea**

U.H. **at** **(Wiederholungen)**
(ca 7-15) (3'')
(ca 10-20) quasi unvollständig, nicht vollständig, ohne gestochen, gestochen, gestochen - keine 5-Vertikalen.

HB **(ca 10-20) quasi unvollständig, nicht vollständig, ohne gestochen, gestochen, gestochen - keine 5-Vertikalen.**

re.H. **pp-mp [bis mit f bei Absorbieren] : Accumulare**
gebildet, möglich, improvisierbar, mit Freiheit.
*** ad. Überlapp. Wiederholungen von 5 bis 15, möglichst, möglichst, möglichst, möglichst, möglichst, möglichst.**
pp-mp [bis mit f bei Absorbieren] : Accumulare.

D 3 (OFF)

D 1 (ca) **rit.**
D 2 (ca) **(poco più mosso)**

U.H. **rit.**
(etc.)
rit.
rit.

HB **rit.**
(etc.)
rit.
rit.

re.H. **rit.**
(etc.)
rit.
rit.

P 3 **(poco più mp)**
(nur 1. Hand)
Plätkern still
Wagenreifen
Wagenreifen
(p-mp mp)

D 7 (ca)
D 7 (ca) **rit.**

U.H. **(etc.)**

HB **(etc.)**

re.H. **(etc.)**
(etc.)
(etc.)
(etc.)
mit 1. Hand (S) 2. Hand
mit 1. Hand (S) 2. Hand
pp-mp
pp-mp

D 3 (ca)

7

Abb. 1 : AUSSEN I, Seite 1

Appendix: B

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of notation and tablature. The systems are labeled with circled numbers 1 through 6.

- System 1:** Includes staves for D3 (on/off), G.H., HB, re.H., and D4 (off). Annotations include "ad. ob. wiederholen", "ausgesprochen langsam", "auf die Rückstellungen (links)", and "auf die Rückstellungen (rechts)".
- System 2:** Includes staves for D3 (on/off), G.H., HB, re.H., and D4 (off). Annotations include "Tisch mit d. Hand", "Kamm still waschen, Plektrum nehmen", and "Hand auf der Seite leicht schräg".
- System 3:** Includes staves for D3 (on/off), G.H., HB, re.H., and D4 (off). Annotations include "e. d. Seite schrägen-horizontals", "ohne zu und drück. alle reichung und oben widerstand, das schwächen, soll hörbar sein mit vorsicht", and "Kamm still waschen, Plektrum nehmen".
- System 4:** Includes staves for D3 (on/off), G.H., HB, re.H., and D4 (off). Annotations include "Kamm still waschen, Plektrum nehmen", "sehr nahe zur rechten Seite", and "auf- und ab bewegen, kontinuierlich".
- System 5:** Includes staves for D3 (on/off), G.H., HB, re.H., and D4 (off). Annotations include "Kamm still waschen, Plektrum nehmen", "sehr nahe zur rechten Seite", and "auf- und ab bewegen, kontinuierlich".
- System 6:** Includes staves for D3 (on/off), G.H., HB, re.H., and D4 (off). Annotations include "Kamm still waschen, Plektrum nehmen", "sehr nahe zur rechten Seite", and "auf- und ab bewegen, kontinuierlich".

The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings, alongside guitar-specific tablature on the lower staves. Performance instructions are written in German throughout the piece.

Abb. 2: AUSSEN I, Seite 2

Appendix : C

AUSSEN II, für Sopran und Klarinette/Baßklarinetten mit diversen Objekten und Klangerzeugern (2015)

[inC] [out] [01]

(i=152) (mechan. Metronom) *(i=152)* *(i=184)* (mechan. Metronom)

flüssig-gebrochen.

strolche 4450Hz

singen

dieser Text: 2 ad lib. *(softo voce)*

sie sang — sie sang
sang klaryolle weisen aus alter
sang sang vögelchen, sing,
aus alter zeit.
gesungen gefallen, vögelchen,
aus der zeit als sie
sang sang klägend - klägend - ei
raumendes singen
ein raunen, klägenden klages, so
sang sie, und sangt immer noch,
aus alter zeit
singen, gefallen um zu
gesungen, lug und trug
- zug um zug aus der zeit.
aber ein vögelchen, singend
sicht sie - sie sieht: sie singt.

(nach und mit sinn
für den klang der wort
sprechen (*restitua*)-p-mp
spielend
zeitlos ortlos
quer in raum hängend
verhangen - verwehrt,
wahrhaftig, gespiele des windes
der welle — der weit, aber das ist
ortlosigkeit, spiel eben,
und wohin spält es ihn.
verwegener? von wegen.
von wegen und pfeiden,
von ausgetretenen pfäden
und austritten, austreren.
ausritten auf den schwingen des
morgens, in synchronisation
asynchron? oder umset, verspielt,
verwahrt an sicherem
in anderer sphaere, zeitlos,
man hat sich nur in fragmenten
so spricht die welle, wohnan
und der wind
er
spielt.

(nur 7.) *(frei vokale/konzantale)* *scempre p t mp* *scempre: p*

3 3/8 7/4 2/4 7/4 3/8 7/4 3

ad lib. *(softo voce)*

* Wiederholungen sind immer als
gesamte Areakte zugegeben.

Abb. 3: AUSSEN II – Blatt 01

[in C]

S

(ord)

ca. 48-58, a piacere

(oss.) (arr.)

ein Blatt (Kpae)
der Blatt für verbrennen.

(cont.) / ca

(Klingeln)

(ad lib.)

[71]

es ausposten

Weksel teilweise (sehr) rasch in verschiedenen Tonlagen

Text

und Geschwindigkeit = p (gehoben) kellen mit Sprüngen

(=12)

(die Zitate können auch als bleibendes Element verwendet werden)

ca. 22-4

57te mf

(Wh./verkürzte Wh./partielle Wh. möglich ad lib.)

(es ist auch möglich 7/16 mit 3/4 zu substituieren.)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'AUSSEN II - Blatt 11'. The score is written in C major and consists of several staves. The top part of the score includes a section marked 'ca. 22-4' with a tempo of 'ca. 48-58, a piacere'. There are various annotations such as '(oss.) (arr.)', '(Klingeln)', and '(ad lib.)'. The middle section features a complex rhythmic pattern with notes and rests, and a section marked '57te mf'. The bottom part of the score includes a section marked 'ca. 22-4' with a tempo of 'ca. 48-58, a piacere'. There are various annotations such as '(oss.) (arr.)', '(Klingeln)', and '(ad lib.)'. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamics.

Abb. 4: AUSSEN II – Blatt 11

Appendix : E

AUSSEN IV: quotdien, quotdienne, für Streichquintett und Klavier mit verschiedenen Objekten (2016)

The image displays a handwritten musical score for the piece "AUSSEN IV: quotdien, quotdienne". The score is organized into systems for different instruments: Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Va), Violoncello (Vc), Clarinet (Cl), and Piano (Pn). Each system contains musical notation with various annotations and performance instructions.

Key annotations and instructions include:

- Violin I (VI I):** "Con sordina", "auf Grund der ...", "auf Grund der ...".
- Violin II (VI II):** "auf Grund der ...", "auf Grund der ...".
- Viola (Va):** "auf Grund der ...", "auf Grund der ...".
- Violoncello (Vc):** "auf Grund der ...", "auf Grund der ...".
- Clarinet (Cl):** "auf Grund der ...", "auf Grund der ...".
- Piano (Pn):** "auf Grund der ...", "auf Grund der ...".

The score is densely packed with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. It also features several diagrams and sketches, such as a large stylized letter 'B' and various musical symbols.

Abb. 5: AUSSEN IV - Blatt „Vier Quadrate“

Appendix: F

The image displays a handwritten musical score for 'Wellenlinie' by AUSSEN IV. The score is organized into several systems, each with multiple staves (likely for different instruments or voices). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Extensive handwritten annotations in German are interspersed throughout the score, providing performance instructions and contextual information. Key annotations include:

- System 1 (top left):** "f", "(rechts) (links)", "ca. 9-10", "f", "ca. 5-6", "ca. 5-6".
- System 2 (middle left):** "nach wichtige Melodie", "die (S) Zittern", "Nicht wiederholend", "Taktweise bis zur", "gemeintlich mit", "unvollständig (e 2.50 sprechen)".
- System 3 (middle right):** "an Kle. unvollständig", "die (S) Zittern", "Nicht wiederholend", "Taktweise bis zur", "gemeintlich mit", "unvollständig (e 2.50 sprechen)".
- System 4 (bottom left):** "nach wichtige Melodie", "die (S) Zittern", "Nicht wiederholend", "Taktweise bis zur", "gemeintlich mit", "unvollständig (e 2.50 sprechen)".
- System 5 (bottom right):** "nach wichtige Melodie", "die (S) Zittern", "Nicht wiederholend", "Taktweise bis zur", "gemeintlich mit", "unvollständig (e 2.50 sprechen)".

The score is densely packed with musical notation and these annotations, indicating a complex and detailed composition.

Abb. 6: AUSSEN IV – Blatt „Wellenlinie“

Appendix : G

AUSSEN V: quotidien, quotidienne, für Sopransaxophon, Klarinette, Viola und Kontrabass, Objekte, Bildprojektion und Sampler (2017)

AUSSEN V: storytelling | OUTSIDE V: storytelling

3/16 $\text{♩} = 174-208$ (flexible, variable, at performer's discretion)
 — = ca. 32-66 (seconds)

3/16 $\text{♩} = 172-204$ (flexible, variable, at performer's discretion)
 — = ca. 32-66 (seconds)

3/16 $\text{♩} = 176-204$ (flexible, variable, at performer's discretion)
 — = ca. 32-66 (seconds)

3/16 $\text{♩} = 164-196$ (flexible, variable, at performer's discretion)
 — = ca. 32-66 (seconds)

(oct.)
 Soprano Sax (B)
 shadow
 trickling device
 noise (various)
 projector

(oct.)
 Clarinet (B)
 shadow
 trickling device
 noise (various)
 samples

(oct.)
 Viola
 shadow
 trickling device
 noise (various)
 samples

(oct.)
 Double-Bass
 shadow
 instr. noise I
 II
 III

Abb. 7: AUSSEN V – Seite 1

Appendix: H

AUSSEN V. storyelling (OUTSIDE V. storyelling

2

(end.)
S. Sk. (B)
shdw
trickl.dev.
noise
proj.

(end.)
Cl. (B)
shdw
trickl.dev.
noise
samples

(end.)
Vln.
shdw
trickl.dev.
noise
samples
sheet of paper

(end.)
Dis.
shdw
noise
I
II
III

Abb. 8: AUSSEN V – Seite 2



(Name in Blockbuchstaben)

(Matrikelnummer)

Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir der *Leitfaden für schriftliche Arbeiten an der KUG* bekannt ist und ich diese Richtlinien eingehalten habe.

Graz, den

.....
Unterschrift der Verfasserin / des Verfassers