

Sozusagen

Über die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren

*Freier Vortrag und Diskussion von und
mit Walter Zimmermann**

Ich lese „Die Kunst ist eine Kunst der Unterscheidung“. Ich habe gelernt, auch zu unterscheiden, daß Komponisten gar nicht Künstler genannt werden. Ich möchte trotzdem ein bißchen versuchen darzustellen, was den Komponisten bewegt, nach wie vor das Sinnlose zu tun, das er sich einmal vorgenommen hat. Auch wenn es für diese Ware des Niedergeschriebenen, des beschriebenen Notenblatts keinen Marktwert gibt, wiederum im Gegensatz zur Kunst, will ich es doch versuchen, daß man sich Grenzen auch innerhalb des Mediums setzen muß, schon allein deshalb, weil seit Joseph Beuys und der Fluxus-Bewegung auch die Musik als abgeschlossen gilt, wenn man an den verpackten Flügel mit dem Kreuz des Abendlandes darauf oder an die Destruktions-Happenings von Nam June Paik denkt, in denen einfach ganz klar formuliert wurde, daß die Instrumente als Vehikel der Musik an ihr Ende gelangt sind. Ich kann mich noch erinnern, in Köln mußte ich ein Konzert organisieren mit Nam June Paik, für das siebzehn Geigen bestellt werden sollten, die von den Musikern zersägt sein wollten, und der WDR hat das abgelehnt und ließ Geigen aus Balsaholz nachbauen, und da habe ich mich nun wieder geweigert, die Organisation zu Ende zu führen.

Es ist so, daß man natürlich angesichts dieser Bewegung in den sechziger, siebziger Jahren nicht mehr der alte Komponist ist, den man sich als Kind oder Jugendlicher erträumt hat, der aus seinen Alpträumen aufwacht, sich an den Schreibtisch setzt und das niederschreibt, was in ihm rumort.

Es ist im Grunde genommen ein Kampf innerhalb des Mediums gegen die eige-

ne Geschichte, und ich denke, daß es da schon Möglichkeiten gibt, dem Klischee einerseits und diesem zu Ende Gekommenen andererseits zu entweichen. Ich habe doch sehr viel gelernt von Amerikanern, vor allem von Morton Feldman, der auch sehr viele Künstler kannte und auch einmal meinte, ein Komponist, der keinen Künstler zum Freund hat, ist verloren. Also ich denke schon, eine der Möglichkeiten, das Medium der Komposition wieder zu durchleuchten, ist in jedem Fall, von Strategien außerhalb dieses Mediums zu lernen, um der geschichtlichen Verfahrenheit der internen Sprache etwas entgegenzusetzen. Was ich als das Verfahrenste eben erkennen mußte, ist der Trugschluß, daß das Selbst sich ungehindert ausdrücken kann, wie es geschichtlich im Verlauf der zu Ende gehenden Klassik über die Romantik zum Spätromantischen bis zum Expressionismus hin sich entwickelte, also eine Entgrenzung hinsichtlich des Ausdrucks stattfand.

Man hat parallel zur geschichtlichen Entwicklung der Industrialisierung unserer Welt die Grenzen auch des Ausdrucks erweitert, was aber zu dem Trugschluß führte, daß man dachte, daß Ausdruck schon dann echter Ausdruck sei, wenn er die Grenzen niederreißt. Ich glaube eher, daß das einerseits zum Aufbrechen der Formen geführt hat, aber daß andererseits noch mehr geschichtliche Hülsen transportiert wurden, die eben gerade wegen dieses spontaneistischen oder intuitiven Schreibens, das sich nicht regeln läßt oder sich keine Regeln setzt, unbewußte Phänomene der Erziehung wieder in das kompositorische Ergebnis eindringen und so noch mehr der Produktion von geschichtlichen Phänomenen dienen, als hätte man sich starke Regeln gesetzt. Und ich versuchte mir immer eine äußere Begrenzung zu setzen, die ich verstanden habe wie Spiegel in einem Spiegelkabinett, durch das man in verschiedensten Facetten zurückreflektiert wird, man den Zustand erreichen kann, neben sich selbst zu stehen, das heißt, auf sich selbst auch zu sehen, sich zurückzunehmen vielleicht - ich wußte nicht, daß „discretio“ mit Bescheidenheit zu tun hat - ist das auch so eine Art Zurücknahme des kompositorischen Subjekts, daß es erst erst einmal etwas anerkennt, was außer sich existiert in Form also von etwas Regelhaftem. Dieser Dialog mit

* Vortrag beim Symposium „Discretio“, Trennungslinien zwischen Kunst, Musik und Wissenschaft (2.-4.12.88) veranstaltet vom Kunstverein „Giannozzo“ Berlin in Helmstedt (verantwortlich für das Programm: Hannes Böhringer), aufgenommen von Rolf Langebartels, transkribiert von Gisela Gronemeyer.

dem Material ist unerlässlich, wie es Morton Feldman auch praktizierte - er sagte ja, wenn ich meine Klänge zu sehr zwänge oder zwingen, schreien sie um Hilfe. Ich denke, man hat verlernt - es ist ja auch in der wilden Malerei im Grunde genommen so - man hat verlernt, diesen Rahmen, also nicht den Bilderrahmen, sondern den geistigen Rahmen als Erneuerung, also als Mittel der Zerbrechung von historischem Selbstverständnis zu achten. Dabei bin ich eben auf verschiedene Techniken gestoßen.

Eine der Techniken in meinen früheren Stücken war das Verwenden von Matrizen. Magische Quadrate zum Beispiel haben die Eigenschaft, daß sie scheinbar durcheinander gewürfelte Zahlenreihen haben, die aber eine innere Ordnung besitzen, die sich der Einsicht des Komponisten entzieht, und ich glaube, darum geht's auch, daß - wie John Cage das sagt, Frieden ist etwas, das über die Vernunft geht (ich glaube, er zitiert da das Alte Testament) - daß etwas sein muß, was über die Vernunft der Kontrolle des Komponisten geht, daß man so etwas einrichten soll, um die kompositorischen Entscheidungen selbst immer wieder in Sackgassen oder in Blockaden zu führen, um sie dann vielleicht auch einsehbarer zu machen, sozusagen eine Art Schaffen von Selbstbewußtsein.

Das heißt, man bekommt von diesen magischen Quadraten gewisse Tonvorräte vorgelegt, die wirklich von außen auf einen zukommen, die nicht von innen her produziert werden. Das ist vielleicht das, was „automaton“ heißt (ich glaube, bei Aristoteles steht das), daß sozusagen eine sich selbst regenerierende Maschine, ein Automat existiert, der etwas fast Naturhaftes hat, der einem vorgesetzt wird, in den man dann aber eingreift, und dieses Eingreifen ist nun, wie man Verbindungslinien zwischen den vorgegebenen Klängen zieht. Dazu kommt dieses Phänomen, was dann dem „automaton“ gegenübergestellt wird, „tyche“ (was man, glaube ich, mit Fügung übersetzt). Also der Zufall als Ausgangspunkt, der ein ungeordnetes Material vorsetzt, mit dem man dann anfängt zu spielen in einer Weise, daß man sich spiegelt, und in dieser Spiegelung man Verbindungslinien entdeckt, die man zu Linien und schließlich zu dem Geflecht einer Komposition ausarbeitet.

Es kommt sicher dazu, daß man über

dieses reine Spiel hinaus noch etwas ausdrücken will, was einen bewegt, und ich denke, die Affekte oder die jeweiligen inneren Kämpfe, die man so mit sich austrägt, direkt umzusetzen ist ebenso naiv, wie man glaubt, daß man morgens aufwacht und auf ein Stück Notenpapier eine Melodie schreibt.

Ich denke, man sollte auch davon lernen, wie Affekte zu formalisieren sind, um sie vielleicht auch in den Griff zu bekommen, sie abzulegen, sie zu verarbeiten, sie wieder zu zerbrechen in ein atomistisches, mehr affektfreies Gebilde.

Und da haben mir eben die rhetorischen Figuren, wie sie in der Antike entwickelt wurden, und wie sie auch in der Musik noch im Barock sehr stark verwendet wurden, geholfen. Also wenn man sich erinnert, daß es bei Bach oder in der Barockzeit Hunderte von rhetorischen Figuren gab, die jeweils direkt Worte umsetzen - also „Ich richte meine Augen auf zum Himmel“ wurde zum Beispiel ganz einfach mit einer aufsteigenden Linie oder „Ich fahre in die Hölle“ mit einer absteigenden ausgedrückt, das sind die einfachsten Figuren. Aber es gibt eine sehr komplexe Grammatik und ein sehr komplexes Vokabular der rhetorischen Figuren, die damals Affekte sozusagen formalisiert gebunden haben und ausdrücken konnten, vielleicht auch, weil die Zeit eben eine feudale und höfische war, in der die Affekte nur gebrochen in so einem System vermittelt werden konnten. Aber ich denke, heute könnten wir diese Dinge sozusagen außerhalb dieser gesellschaftlichen Bindungen wieder benutzen, um diese andere beschriebene, verfahrenere Situation der Übersubjektivierung zu balancieren.

Dazu gehören nun, denke ich, vor allem, wie es auch von verschiedenen zeitgenössischen Literaturtheoretikern benutzt wurde, zwei grundsätzliche rhetorische Figuren, die Metapher und die Metonymie, die Metapher, die einen Ausdruck durch einen anderen ersetzt, die Metonymie, die sozusagen die Verkettung dieser Ersetzungen veranstaltet oder ermöglicht. Nun, was ist in der Musik eine Metapher? Sie ist erstmal vielleicht sowieso eine Metapher, die Musik, ja, die Metapher eines nicht zur Sprache zu bringenden Inneren. Sie ist der Versuch, etwas jenseits von Worten auszudrücken, was man ja anscheinend

in Worten nicht besser ausdrücken könnte. Also es steht schon für etwas. Es ist dann aber auch wiederum innerhalb der Musik ein Ersetzen eines Ausdrucks durch einen anderen. Es hieße dann in diesem Sinn angewandt, einen affektgeladenen Ausdruck zu ersetzen durch einen affektentlasteten Ausdruck. Das heißt auch, daß eine Identifikation mit einem Ausdruck sozusagen vernebelt, verschleiert oder umgekehrt wird, so daß er nicht mehr erkennbar wird.

Sehr viel wird dann auch mit Substituierungen von musikalischen Figuren gearbeitet, die zwar noch das Material der jeweiligen Figur enthalten, sie aber auch entwerten. Also wir nehmen mal ganz einfach eine Figur, die jeder nachpfeifen kann, ja. Man kann mit den gleichen Tönen und Intervallen eine Figur pfeifen, die mit der ersten nichts mehr zu tun hat und so weiter, die Zellen sozusagen zunehmend auflösen, so daß im Grunde genommen eine Entlastung dieser Erkennbarkeiten eintritt. Friedrich Nietzsche sagte zu dem, was Wahrheit ist: „Wahrheit ist ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, kurz, eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden.“ Ich denke auch, daß es sich da eher abspielt, was ich meine, als in einem eindeutigen Zuordnen eines Affekts zu einer Struktur, daß sozusagen diese Ungreifbarkeit eines Motivs oder eines Antriebs zu einem Stück wichtiger ist als die Erkennbarkeit. Das heißt, dieser Antrieb, ein Stück zu machen, ist sicher ganz wichtig. Es ist eine Art Wille, der aber dann, denke ich, als Energie benutzt werden sollte, um von diesem, den Willen bildenden Affekt befreit zu werden. Es ist ein Trugschluß, denke ich, daß man denkt, man könnte einfach seine Affekte so hinschreiben.

Ich denke, in der Musik, im Komponieren formuliert man das ganz Andere, was man eben gerade nicht mit Sprache formulieren kann, also so eine Art Utopie oder eine Unzugänglichkeit, oder vielleicht drückt man auch seine eigene Unzugänglichkeit aus. Also es ist irgendwie das ganz andere zu dem, wie vielleicht eine Person erscheint - Feldman war ein perfektes Beispiel dafür. Wenn man seine Musik kennt, die ganz leise, subtil, fast zerbrechlich, kaum zu hören ist, und seine dröhnende Präsenz, seine laute,

alles umarmende, sich ins Leben werfende Charakterstruktur, muß man also ganz klar sehen, daß es diese Eins-zu-eins-Zuordnungen von Charakter und musikalischer Welt nicht gibt. Das ist einfach eine labyrinthische Verschlungenheit von den inneren Antrieben zu dem klanglichen Ergebnis, und ich denke, es hat in jedem Fall damit zu tun, daß man das Zentrum des Klangs eintauscht gegen das, wovon man meint, daß es das Zentrum des Selbst wäre. Also ich denke, diese Eintauschungen oder diese Umtauschungen, die ich ja auch als Spiegel bezeichnet habe, retten im Grunde genommen erst das Selbst im selben Augenblick, in dem sie die Leere einer rhetorischen Figur dafür setzen. Das Selbst kann, denke ich, nur bestehen, indem man es auch negiert in dem Augenblick, in dem es sich wie beim Komponisten klanglich äußert. So ist im Grunde genommen die Metapher auch ein Schutz des Selbst und im Grunde genommen auch eine Suche, wo auch Kategorien wie Wahrheit und Lüge ständig vertauscht werden, weil man sich nicht selbst in diese Kategorien hineinkategorisieren kann. Man muß immer dieses Spiel erlauben, daß eine Figur ständig wieder umkippt in eine andere.

Vielleicht sollte ich jetzt konkreter werden: Mich bewegt zur Zeit ein Stück, ich hatte, wie gesagt, letztes Jahr nach Roland Barthes' „Fragmente einer Sprache der Liebe“ ein Stück geschrieben, in dem ich die achtzig rhetorischen Figuren, die bei Barthes in diesem Alphabet abgehandelt werden, in einer sehr mechanistischen Weise in Klänge übersetzt habe, die man von Bach oder Schönberg kennt. Buchstaben werden zu Tönen, wobei die Tonhöhen im Alphabet mit neun oder acht Buchstaben korrespondieren. Man erhält auf diese Weise achtzig musikalische Figuren, die nicht den Affektgehalt des jeweiligen Begriffs ausdrücken, sondern wirklich auch ganz andere Figuren sein könnten, also mit dieser Metaphorisierung werden diese Bedeutungen schon sinnlos. Und nun habe ich in diesem neuen Stück, was ich jetzt angehe, das nennt sich „Ataraxia“, also vielleicht nenne ich es auch wieder ganz anders, aber ich brauche immer solche Titel, um mich aus meiner Trägheit herauszubewegen. Ich denke, „Ataraxia“ ist ein sehr hoch angesetzter Titel, ich glaube, man übersetzt das mit Unerschütterlichkeit.

Ich meine, ich kenne das von mir selbst, wie erschütterbar ich bin. Ich finde das eine Anmaßung, ein Stück „Ataraxia“ zu nennen, aber na ja, vielleicht hilft's ein bißchen, nicht. Es beginnt mit diesen Figuren, diesen Affekten, den Affektfiguren. Wenn Sie sich an „Daimon“ erinnern, da waren diese ganzen Figuren zusammengewürfelt in verschiedenen Schichten, so daß sich ein Eindruck herstellte, der die Erkennbarkeit der einzelnen Figuren völlig auslöschte. Man hatte nur noch das Gefühl eines fliegenden, flirrenden Klangs. Da ist es schon mal, obwohl sie noch direkt zitiert wurden, passiert, daß sie zu Energie wurden, nämlich die Energie des Daimon, was ich denke, daß es im alten Sinn die innere Stimme oder eine innere Kraft bedeutete und nicht, was man heute als dämonisch oder so bezeichnet. Nun, das ist der Ausgangspunkt. Es wird nun versucht, diese Figuren mehr und mehr aufzulösen, und da kam mir, was ich sehr angenehm fand, weil ich es nicht so sehr übersetzen mußte wie irgendwelche literarischen Begriffe, kam mir die Schule der Atomisten, Epikur und Demokrit, sehr zu Hilfe, weil sie, wenn auch aus unserem heutigen Blick ein naives Verständnis der Entstehung des Kosmos, dennoch eine derart faszinierend anschauliche Theorie hatten, die man fast direkt in Musik übertragen kann. Dort geht es um die Entstehung der Welt durch den Atomregen, in dem einfach, im Gegensatz zu anderen Kosmologien, bei Demokrit die Atome senkrecht fielen, und Epikur hatte, da es bei ihm sehr um Willensbildung geht, sich überlegt: Ja, man ist diesem fatalen Zwang ausgesetzt, die Natur in ihrer ganzen Zufälligkeit hinzunehmen. Weil man in diesen senkrecht fallenden Atomregen nicht eingreifen kann, hat er sich einen phantastisch unlogischen Punkt ausgedacht, nämlich die Deklination. Dabei berührt irgendwann eines dieser Atome ein anderes aus einem Grund, den er nicht nennt, und dadurch entsteht überhaupt erst so etwas wie ein Gebilde, und durch diese Irritation entstehen alle möglichen Verknotungen, die schließlich zur Materie werden. Das habe ich ganz gut in Klänge übersetzen können. So wird mit diesem Phänomen der Deklination gearbeitet, die dann, verdichtet zu den Affektfiguren, wiederum aufgelöst werden. Wenn man also bedenkt, daß es

Epikur darum ging, den Menschen von Affekten frei zu wissen, ihn in ein ... [Mikrophonausfall]... sehr ungerne aus, weil wir haben sie alle ja nicht, und es ist eine Utopie, daß man sie im Grunde genommen nur als solche darstellen kann, daß es nicht ein Ziel sein kann, sondern eher wie etwas, an dem man vorbeistreift. Es gibt da noch das Konzept der „Metakosmia“, das sind die Zwischenwelten, in denen die Götter leben, die mit den Menschen bei Epikur nichts zu tun haben, wie eine völlig abgetrennte Welt, die aber in sich wieder ein Spiegel sind des Unerreichbaren, würde ich sagen. Und so streift dieses Stück im Laufe dieses Teils diese Welt, die wir nie erreichen, ab und geht zurück zu einer Klangfülle, die aber - das ist eben die Schwierigkeit, das jetzt noch zu formulieren - die Affekte umstrukturiert hat in Gebilde, in feine Gebilde. Da gibt es auch wunderschöne Begriffe, „simulacra“, die in Gedankenschnelle vorbeiziehen und sich wie Blattgold miteinander verbinden. In dem Stück wird auch das Thema der Geschwindigkeit gestellt. Die Geschwindigkeit des Affekts, der Bessenseheit, und die Geschwindigkeit der Affektfreiheit, was zu einem sich selbst überlassenen Gebilde führt. Das versuche ich nun. Es geht darum, daß man das formalisiert, was einen bewegt, aber es ist, wie gezeigt wurde, illusorisch, so eine Eins-zu-eins-Korrelation herzustellen. Und ich denke, daß man das Komponieren weiter treiben sollte, auch wenn es beendet scheint und eine fast verborgene Tätigkeit geworden ist, verglichen mit anderen Medien. Aber gerade in dieser Verborgenheit sind Dinge möglich, die vielleicht sonst im Alltag oder in den Moden verschlissen werden, nicht? Und, um das noch mal zurückzuführen, ich denke, ich habe sehr gelernt von den destruktiven Theorien der Fluxuszeit, dem von außen her Abschließen des Gebildes der abendländischen Musikentwicklung, aber ich habe dann versucht, sie doch intern wieder aufzusprengen mit meinen kleinen, bescheidenen Möglichkeiten, weil ich hinterher eigentlich es doch wieder ganz gern mag, morgens aufzustehen und ein bißchen zu skizzieren, nicht? [Applaus]

Hannes Böhringer: *Du hast am Anfang ja sehr stark betont, daß es darauf ankommt, oder daß es dir darauf*

ankommt, diesen Subjektivismus und Spontaneismus zu überwinden, weil der eigentlich das Gegenteil seiner selbst ist oder zumindest erzeugt, und zurückgreift auf die barocken Methoden der Affektsprache und der strengen Figuren. Ist das denn so leicht möglich? Könnte sich nicht auch in dem Zurückgreifen auf solche sehr strengen Formen eine subtile Art von sagen wir mal Subjektivismus verbergen, indem er sich gewissermaßen in so ein strenges System flüchtet, aber der Kern dieses Systems, die Deklination - da, wo zum ersten Mal der Atomregen in seiner Parallelität voneinander abweicht und die Turbulenz erzeugt - diese Turbulenz bleibt dann ungedacht oder genauso als blinder Fleck wie die Spontaneität, die du kritisierst.

Ja, ich denke, der Wille oder das Spontane zeigt sich vor allem an seinem Gegenteil. Daß man sich bewußt Mauern oder Barrieren bauen soll, um einen Spiegel für seine inneren Barrieren zu haben, um sie dann zu zerstören. Ich denke, daß ich mir diese Regelsysteme immer auch setze, um sie zu zerbrechen. Das ist natürlich die Gefahr, daß man sich selbst in so einen Käfig einsperrt. Aber ich versuche, diese Regelsysteme sehr transparent zu halten. Das hat mit Tonsystemen zu tun, die nicht mein Besitz sind, die sozusagen Allgemeinbesitz und nicht von mir erfunden sind. Wenn sie von mir erfunden wären, dann wäre das so wie ein Sich-in-einen-Käfig-einsperren. Die Transparenz des Systems ist mir sehr wichtig, aber auch da, wo ich es mir erst setze, um es dann zu brechen. Es ist ja etwas Paradoxes, weil der Wille wird ja im Grunde genommen erst formuliert dadurch, daß er spürt, daß er an eine Grenze stößt.

Ulrich Bischoff: *Ich habe das Gefühl, als wenn sich in dem, was Sie vorgetragen haben, so etwas andeutet wie ein neuer Begriff von Ausdruck ... Gibt es da irgendwie neue Ansätze von Formulierung für das, was wir bisher immer Ausdruck nannten?*

Ja, ich denke, das Komponieren ist eine höchst künstliche Angelegenheit. Es ist im Grunde genommen im besten Sinn, wie ich es verstehe, ein stetes Neuerfinden von etwas, was im besten Fall noch nicht da war. Also das ist mein Bestreben, was zu erfin-

den, was Neues, ja? Ich meine, diese Zeit ist vorbei, in der man am Heimchen-Herd saß und seine Liebeslieder schrieb. Das kann man tun und dann auf einer kleinen gestickten Tischdecke Tee und Kaffee trinken. Aber ich meine, die Aufgabe ist, etwas zu erfinden. Ich meine, diese gedankliche Anstrengung, etwas zu knacken, etwas sozusagen von innerhalb des Mediums heraus. Das ist vielleicht der große Unterschied zum Künstler. Die Künstler haben die Medien selbst gesprengt. Man begibt sich auf dieses, auf jenes Feld, das die Konzeptkunst zuläßt. Es gibt ein Nebeneinander von diversesten Medien, Facetten. Es gibt nicht so ein enges Feld. Und der Bereich des Komponierens ist im Grunde genommen verhältnismäßig klein dafür, auch wenn John Cage ihn natürlich auf seine Weise gesprengt hat. Und es ist wie so ein Sprengen von innen heraus, denke ich.

Sabine Breitsameter: *Mir hat die Gegenüberstellung von Ausdruck und Regelsystem eingeleuchtet, diese Unversöhnlichkeit, denn die Geschichte hat gezeigt, daß das so nicht der Fall sein muß. Denn seit Webern und Schönberg ist der Ausdruck unmittelbar umgeschlagen ins Regelsystem und das Regelsystem ist zum Ausdruck geworden. Bestimmte Kompositionen Schönbergs beispielsweise sind hochexpressiv, und dagegen sind natürlich auch manchmal ganz strenge, fast ausdrucksarme darunter zu finden, aber das zeigt ja auch, daß Ausdruck und Regelsystem ineinander verschmelzen können, denn Ausdruck und Regelsystem können zu einem werden, und können dadurch sich gegenseitig auch hochpeitschen.*

Ja, ich denke, Schönberg und Webern, das ist nicht so einfach zu sehen. Ich glaube, sie haben auch große Kämpfe mit der Tradition ausgetragen. Ich denke, die Erfindung des Zwölftonsystems ist im Grunde genommen ein Gegengift zur Tradition...

Sabine Breitsameter: *Aber nicht nur!*

... Ich sehe es so. Bei Schönberg ist ja dieses Schwebende seiner Musik, im Grunde genommen dieses Stählerne oder wie soll man sagen, dieses Gespannte hat mit dieser starken Dialektik zu tun, daß er sehr traditionelle Formen verwendet hat, die er konfrontiert hat mit dem zwölftönigen Regelsystem.

Und für Webern - man spielt ihn ja auch falsch - war die Geste, die kleinste Geste eine Septime. Da war die ganze Musikgeschichte, das ganze Espressivo in dieser kleinen Geste. Also er wollte das ungeheuer beseelt und emotional spielen.

Sabine Breitsameter: *Das meine ich ja auch, das gerade in diesem Punkt Ausdruck und Regelsystem sich zusammenschließen, sich verquicken, also keine äußere Form wie ein Weinglas, in das ich was reinschütte ...*

Wenn ich nun technisch beschreibe, darf man nicht den Fehler machen, zu denken, daß meine Musik darin nun sich begnüge. Das Beleben dieses Klangs, das ist eine ganz andere Geschichte, daß diese Klänge nun eine Subtilität haben sollen oder ein Schwebendes oder Freies, Schwereloses - darüber habe ich jetzt nicht gesprochen - aber das ist auch ein Ziel. Aber dieses entsteht nur, denke ich, wenn man, wie bei ... Novalis, der über die Ironie sagte, sie wäre wie der Lichtpunkt des Schwebens zwischen Gegensätzen. Ich sage immer, daß ich mir Gegensätze stelle. Über diesen Gegensätzen entsteht etwas, was die Schwere einer ungegenseitlichen, monistischen Art nicht hätte. Es hat natürlich mit Aufbrechen zu tun, und das Aufbrechen hat zur Folge, daß etwas vom Boden auch abhebt, ja?

Männliche Stimme aus dem Publikum: *Also ich habe das eigentlich durchaus vor der Tradition gesehen, und zwar, was Schiller schon gesagt hat, diese Verschmelzung von Sinnlichkeit und Vernunft, dies anzustreben. Was für mich eigentlich interessant war, war Ihr letzter Satz, nämlich daß Sie durchaus eben das morgendliche Aufstehen brauchen, um dann eben doch erstmal zu schmieren, etwas auszubrauen ...*

Diskussionsleiter: So war das, glaube ich, nicht formuliert. Also, ich schmier mir das Butterbrot, das tue ich.

Zwischenruf: ... Projektion ...

Stimme aus dem Publikum: *Also Sie haben gesagt, Sie setzen sich diese sehr strenge Form, und inwieweit steht der Morgen nun in Zusammenhang mit dem, was sich am Tag ergibt,*

das heißt, inwieweit ist der Morgen Sprengstoff möglicherweise, die selbst gesetzten Formen auch wieder aufzubrechen?

Na ja, also ich hab' zwar auch mein Sudelbuch. Das schaut zwar graphisch ganz schön aus, so durchgestrichen und so...

Aber das ist eine andere Geschichte, darüber erzähle ich ein anderes Mal. Ich denke, es ist natürlich schwieriger, ich glaube, es ist auch schwierig, zu sudeln, aber das kann ich vielleicht nicht.

Stimme aus dem Publikum: *Vielleicht muß ich meine Frage präzisieren: Gibt es einen Zusammenhang, sehen Sie für sich einen Zusammenhang...*

Nicht, leider nicht. Es ist eine absolut getrennte Angelegenheit, weil in ... Ich habe zu sehr Angst, daß ich mit diesen Sudelbüchern zu sehr in etwas ver falle, was sozusagen verbrauchtes Material ist, ja? Weil das Spontaneistische ja eben mit diesen Hülsen auch sehr viel arbeitet. Und ich glaube, dieses Strenge ist eher ein Versuch, wie gesagt ein Gegengift zu finden, so was fast Strategisches Tja, es ist eine ungelöste Angelegenheit, das weiß ich auch.

Rolf Langebartels: *Ich wollte noch gerade bemerken zu dem Verhältnis von Regelsystem, was vom Komponisten per se insgesamt gelenkt wird, oder was im Hintergrund eingeschrieben in die Komposition ist beim Verhältnis zum Affektcharakter der Musik, also zum klanglichen Ausdruck. Es ist heute der Eindruck erweckt worden, daß auch ein Automatismus eine Art klanglichen Charakter ergeben würde, daß zum Beispiel eine Zwölftonmusik bei Schönberg automatisch einen expressiven Charakter der Komposition erzeugt. Das ist aber, glaube ich, nicht der Fall: Es gibt ganz andere Komponisten, zum Beispiel Cage, der auch bestimmte Regelsysteme benutzt, was meistens zufallsbedingt ist, wo sich ganz andere Charaktere der Musik ergeben. Das Problem taucht eigentlich nur auf, wenn man bei der Komposition nicht von klanglichen akustischen Bildern ausgeht, sondern daß man unter Komposition einen geschriebenen Notentext über Anweisungen meint, der dann von einem Interpreten klanglich realisiert wird.*

Ja, was anderes kann ich nicht.

Rolf Langebartels: *Nein, ich hab ..., ich wollte das nur klarstellen.*

Obwohl ich weiß, worauf Sie abzielen. Ich denke, die Installationsästhetik ist natürlich eine ganz andere. Also, das ist auch keine Komposition; da ist sozusagen das Sein der Klänge, also der Klang als Objekt, im Grunde genommen das Zentrum und nicht der Prozeß.

Rolf Julius: *Also wenn man das so beschreibt, es ist auch ein Zustand, aber man kann das auch weiterentwickeln, dann kommt man auch irgendwie in den Grenzbereich von Komposition.*

Ja, ja. Es ist die Frage eben, wie weit sich Komposition durch Schrift definiert oder ob es schon Komposition ist, wenn keine Schrift benutzt wird. Also ich bin da, gestehe ich zu, sehr altmodisch, ich mag das Schreiben auf diesen fünf leeren Linien und ich finde ... Ich weiß nicht, und ich könnte es vielleicht auch nicht: das andere tun.

Bernhard Lypp: *Ich brauche noch einmal den Ausdruck Regelsystem um bei den neuen Ausdrucksmitteln vielleicht anzuknüpfen. Ich glaube, daß es irgendwie nicht zutrifft, daß die Korrelation von Affekt und der Figur, die sie findet, nur für geschriebene Musik relevant ist, das ist beim Tanz im nachhinein zwar durch schriftliche Aufzeichnung auch der Fall, dieses Problem, und da möchte ich eben an Sie eine Frage stellen: Teilweise ersetzen wir Affekt dann durch Wille, in der Tradition der philologischen Terminologie ist wieder einfach die Zusammenfassung für verschiedene Affekte, und also Affekte und Wille finden ihr Korrelat. Dieses ist zwar nicht eins zu eins festlegbar, ja, warum machen Sie das? Also das habe ich nicht ganz verstanden. Machen Sie's, also diesen Typ von Korrelation ... Es ist ja ein Deutungs-Korrelationsverhältnis. Es ist immer noch die Frage, ob auch das geschriebene Stück Musik dann wirklich zutrifft, diese Korrelation eintritt.*

Es hat, wie gesagt, immer mit Umkehrung und Verfälschung zu tun und

gerade nicht mit einem Eins-zu-eins-Verhältnis.

Alles andere, nur nicht eins zu eins! Und das kommt im Grunde genommen aus einer Ästhetik, die von Cage, von Feldman praktiziert wurde, daß der Zufall eben dem Menschen etwas gegenüberstellt, was ihn von sich selbst auch ein Stück freimacht, das heißt der Zufall entlastet ihn, beziehungsweise es gibt etwas, das außerhalb der menschlichen Entscheidung existiert, das man anzunehmen hat, um der eigenen Besessenheit zu entweichen. Und ich denke, das ist diese Entlastung, was denn auch dieses Leichte und Schwebende und Transparente dieser Musik von Feldman zum Beispiel ermöglichte, ist mir bedeutend angenehmer als eine Musik des besessenen Affekts, ja?

Bernhard Lypp: *Ja, das ist mir alles klar. Also ich würde sagen, das, was sie Zwischenwelten nennen, wie sie also Ihr gestriges Stück kommentiert haben, das ist ein fortlaufendes Hin- und Herwechseln zwischen Erschütterung und Entlastung. Und sozusagen das Daimonion darf nicht die reine Erschütterung oder das Ausdrucksgebaren sein, sondern es muß entlastende Figuren finden, damit es als Ausdrucksgebilde überhaupt zu Gehör kommt. Aber nun könnte man ja sagen, also ich will einen anderen Punkt pointieren: von Affekt und Wille zu reden beziehungsweise die Aussageform, die diese in rhetorischen Figuren finden, ist mit Hinsicht auf Affekt und Wille vielleicht naiv, denn es muß ja eine Instanz geben, die die Affekte hat, ja? Und dann kommt Ihre Rede, beziehungsweise dann tasten Sie so nach dem, was eigentlich das Selbst ist. Also das ist es ja, die Instanz, die die Affekte hat, und die transponiert werden müssen, die irgendwelche Schach-Figuren ... Jetzt könnte man ja aber sagen, als Kraft, die Wille ist, ist das Selbst gar nicht auffindbar. Es ist im Grunde eine Metapher. Dann haben Sie eigentlich dieses Korrelationsverhältnis schon eh, wie soll ich sagen, in ein rhetorisches aufgelöst.*

Ja, also auffindbar ist es nicht. Deshalb sucht man ja, und deshalb ist ja auch die Formulierung für eine Komposition zu finden, also da ist vielleicht das Geschriebene einer Komposition etwas, was die Improvi-

sation nicht einlöst oder was die Improvisation im Moment einlösen kann. Das ist ein Prozeß, bevor man überhaupt den ersten Ton schreibt, muß dieses Stück im Kopf vollkommen bis in alle Facetten hinein existieren.

Und das ist wie ein Objekt, ja, das muß sich sozusagen im Kopf ausbilden, und das ist ein zäher und oft auch zermürender Prozeß, weil ich eben nicht ein linearer Komponist bin, ja, das ist dieses Morgendliche, sondern weil ich will, daß das Stück wie ein Kristall im Kopf existiert und ich habe es sozusagen in mir, und dann wird es ausgeschrieben.

Aber bis zu dem Punkt, daß es ausgeschrieben ist, das ist natürlich ein Suchen. Und dann stößt man sich ab. Und bei mir ist es eben so, daß ich sehr viel lese, ja, und so komme ich immer mehr auf einen Pfad, der mit dem Antrieb schon zu tun hat, jetzt gerade das Stück zu machen und nicht ein anderes.

Da ist natürlich schon etwas sehr Affektvolles und Biographisches sagen wir mal dahinter. Aber ich versuche es durch die Formalisierung auch zu entlasten, auch abzugeben, und ich formuliere dann in dem, was nun entsteht, was geschrieben wird, wie so die Auflösung von dem, was mich angetrieben hat, irgendwie, vielleicht.

Christian Schneegass: *Ja, mir ist eine kleine Kassette aufgefallen, und da frage ich mich, ob Sie sich da nicht selber einholen, oder ob Sie das, was Sie bekämpfen, zur Methode machen und es damit brechen, und zwar ist es das Phänomen, daß sie sagten, wenn Sie morgens aufstehen, also improvisieren, dann entsteht automatisch etwas Historisches, oder es taucht etwas Historisch-Bekanntes-Verbrauchtes darin auf, was Sie zu vermeiden suchen. Andererseits benutzen Sie ja auch, das bemerkten Sie in dem Zusammenhang, in dem Sie Ihre Kompositionen transparent gestalten wollen, benutzen Sie ganz bewußt Figuren, historisch festgelegte musikalische Figuren, um dann das andere, das Subjektive zu erzeugen.*

Ja, die Figuren sind keine Themen oder Melodien oder Materialien, son-

dern sind entmaterialisierte Richtungen. Das sind Richtungen, weil sie so alt sein müssen, müssen sie etwas bedeuten. Das sind schon irgendwie Universal-, das Wort nenne ich auch so ungern, aber es ist schon was, ein Besitz, der über das Geschichtliche hinausgeht. Da müssen irgendwelche Richtungen drin sein, die etwas Elementares transportieren, was über das direkt geschichtlich Erinnerungbare hinausgeht.

Ulrich Bischoff: *Darf ich vielleicht meine Frage aufnehmen, also ich habe die gestellt, nicht weil ich dachte, also ich meinte das nicht zufällig oder so, sondern weil mir das sehr gut gefallen hat, was Sie erzählt haben. Und ich bin also Kunsthistoriker, und das hilft mir sehr, was Sie erzählt haben.*

Und die Frage, ob es so etwas gibt wie einen neuen Ausdruck, war eigentlich ein Versuch, von Ihnen zu hören, ob Sie sich vorstellen können, daß man das, was Sie über Zufall, wie es also bei Cage vorhanden ist, oder auch, was Sie nachher sagten, die Erfindung, wo wir nicht so ganz zufrieden waren, man kann nicht den Ausdruck durch die Erfindung ersetzen, sondern ich denke, Sie haben ja von den Spiegeln gesprochen, diesen Gläsern, wobei diese Elemente, also das Finden, den Zufall in diesen Gläsern, ob das nicht sozusagen Komponenten werden, aus denen man dann so etwas Ähnliches wie eine neue Ausdrucksvorstellung gewinnen kann, also so eine Vorstellung, wie man beschreibt, wie sagen wir mal auch ein Bild, von einem Künstler gemaltes Bild entsteht, der ja nicht vielleicht das umsetzt, sondern der diese Zwischenschrift gebraucht.

Ja, ich habe natürlich Angst, daß man so etwas immer abschließt. Das ist ja wie mit dem großen Glas von Duchamp, das zerbrach ja auch, wie es ins Museum kam. Ich weiß, was Sie sagen wollen, ich möchte das aber nicht so abschließen, es soll immer noch ... Neuer Ausdruck, das ist so missionarisch, so ... Das ist schwierig, ja. Eigentlich will ich lieber meine Sudelbücher schreiben.