

zu den begriffen ‚ausdruck‘ und ‚emotion‘ im gegenwärtigen kompositorischen denken

manfred trojahn

*Klaus-E. Behne (Hg.): Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn. - Laaber: Laaber 1982.
(Musikpädagogische Forschung. Band 3)*

die suche nach ‚emotionalität‘, ‚ausdruck‘ und ‚gefühl‘ hat in der jüngeren komponistengeneration zu einer sichtung musikalischer materiale geführt, die auch die vergangenheit nicht ausschließen konnte.

überlegungen schlossen sich an, in welcher weise die tradition – die nicht aus dem gefühlsleben und nicht aus den kompositorischen verfahren ‚fortgedacht‘ werden konnte — eingang in die kompositorische arbeit finden sollte.

die öffentlichkeit, konfrontiert mit den ergebnissen dieser überlegungen, reagierte vielschichtig, eine fülle von kritik, deren niveau von sensibler analyse bis hin zur dummdreisten verunglimpfung reichte, zeitigte ästhetische ‚fronten‘, die zur zeit nicht überwunden sind.

die folgenden anmerkungen versuchen bestimmte ästhetische schritte zu begründen. das problem des ‚fortschrittsbegriffes‘ nimmt dabei den wesentlichen raum ein.

1. über einführungstexte

„man darf seine revolution nicht nur konstruieren, man muß sie auch träumen.“

pierre boulez

die begriffe ‚ausdruck‘ und ‚emotion‘ sind in den beschreibungen, die komponisten über ihre eigenen produktionen zu erfinden angehalten werden, in den letzten jahren zu häufig erscheinenden, gleichwohl in ihrem kern unbekannt gebliebenen größen gewachsen. hatte sich die musik der fünfziger und sechziger jahre einer interpretation des inhaltlichen zugunsten der der machart entzogen, so wurde die analyse des materials bei den komponisten, die etwa in der mitte der siebziger jahre in die öffentlichkeit traten, hintangestellt und stattdessen ein beschreibungsvokabular entwickelt, bei dem der ‚wille zur literatur‘ weit eher die feder zu führen schien als der zur klarheit des arguments.

man mag das mit der tatsache in verbindung bringen, daß das unbehagen,

über musik schreiben zu müssen, mit dem vorsatz, zumindest einen gelungenen aufsatz zu liefern, kompensiert wurde. es bleibt aber die frage, warum die — oft eingestandene — unfähigkeit, den kern dessen zu treffen, was zu erzählen übrig blieb, nicht eine generelle verweigerung allen einführungstexten gegenüber zeitigte.

sieht man von der banalen tatsache ab, daß der komponist dem veranstalter, ja oft schon dem verleger, die einführenden worte ungefragt mit der partitur mitzuliefern hat – so jedenfalls die gängige erwartung – bleibt die vermutung, es bestehe das bedürfnis, neben den vieldeutigen, verwundbaren musikalischen text das verbale gleichsam zu dessen schutz und absicherung zu stellen.

das ist verständlich vor allem von der tatsache her, daß die musikpublizistik in beinahe naiv zu nennender offenheit, ihre bewertung und interpretation besprochener werke vom einführungstext gelernt hat abzuleiten oder gar ganz diesem zu entnehmen. das vom text unbegleitet aufgeführte werk sieht man daher in der kritik oftmals scheu verschwiegen oder borniert gedeutet, wobei einem rezensenten, der eine komplexe partitur ein einziges mal hört, oftmals die intimsten kompositorischen geheimnisse schon offengelegen haben wollen — was den autor letztlich dazu anhält, das nächste mal zumindest das einfachste verbal selber zu fassen.

da in der heutigen kompositorischen ästhetik das konstruktive und materielle element eines werkes dazu dient, einen inhalt zu vermitteln, also die haltung des komponisten wiederzugeben, wird er sich im einführungstext für eine komposition darum bemühen, diese haltung, diese ästhetik so weitgehend wie möglich verbal darzustellen. ‚ausdruck‘ und ‚emotion‘ als schlagworte heutiger einführungstexte verraten daher weniger über den gehalt eines werkes, als vielmehr etwas über die einstellung eines komponisten zu seiner arbeit.

2. ‚emotionales komponieren‘

der kompositionsvorgang in der musik hochentwickelter prä-determination, wie sie in den 50er jahren vor allem gebräuchlich war, stellt sich uns heute dar als eine fülle von entscheidungen über das zu verwendende system der tonanordnung in allen parametern, entscheidungen, bei denen die rein klangliche komponente hinter die der stimmigkeit systematischer konstruktion treten konnte.

dem entgegengesetzt ist der vorgang des komponierens heute im wesentlichen unabhängig von vorausbestimmter systematik. er wird von gleichsam spon-

tanen entscheidungen bedingt, die aus dem moment des komponierens selbst heraus getroffen werden, sich also der imaginierten klanglichkeit zuordnen lassen, die der komponist aus seiner erfahrung heraus herzustellen versucht.

der unterschied beider verfahrensweisen liegt – so scheint mir – nicht etwa in einem unterschiedlichen intelligenzniveau - was bedeutete, die mathematische, statistische oder informatorische konstruktionsabsicht ob ihrer scheinbar komplizierteren vorgänge vorschnell höher zu bewerten —, der unterschied liegt eher in der ansprache verschiedener psychischer schichten, wobei das wort ‚emotionalität‘ fälschlich eine durch intelligenz ungehemmte momententscheidung assoziieren läßt, die — morallos — sich selbst genügt. ‚emotionalität‘ als grundlage eines den klangvorstellungen nahen komponierens, ist aber vielmehr der ausdruck gründlicher selbstreflektion. der ‚einfall‘, die idee zu einer kompositorischen problemstellung ist dabei im wesentlichen bestimmt vom für den komponisten ‚möglichen‘, d. h. von dem, was dessen psyché prägt und damit sein-unverwechselbar persönliches ausmacht. die auswahl aus diesem möglichen, die in lernprozessen während der kompositorischen arbeit permanent getroffen wird, prägt die künstlerische äußerung und läßt diese endlich als verantworteten teil einer ästhetischen haltung erscheinen.

das wort ‚emotional‘ wird hier also auf recht gewissenhafte weise verwendet, denkt man an die vielfältigen prozesse, die unsere emotionen durchlaufen, ehe sie in ihrer form als ‚reaktion‘ oder ‚aktion‘ vom gegenüber erfahren werden. ein gemisch aus erziehungsvorschrift, deren übertretung, allgemeiner konvention, bewußter entscheidung und anderem filtert die zumindest theoretisch existenten archetypen der verhaltensweisen zu schichten- oder/ und personengeprägtem ausdruck.

‚emotionales‘ komponieren bedeutet demnach das umsetzen der im komponisten quasi archetypisch vorhandenen musik zu persönlichem ton.

es muß dabei klar sein, daß sich ‚archetypisch‘ hier auf die während des entwicklungsprozesses aufgenommenen musikalischen eindrücke bezieht, einer nach schichten und regionen höchst verschiedenartigen substanz also.

im gegensatz zum objektiven hantieren mit konstruktionsprinzipien im objekthaft benutzten musikalischen raum ist das einbringen von ‚emotionalität‘ ins komponieren als subjektives bearbeiten von für den komponisten objektiven voraussetzungen anzusehen.

3. *ausdruck als sinn*

der begriff ‚ausdruck‘ scheint mir keine objektivierbare nuance zu haben. ausdruck ist das, was immer sich ergibt, wenn der komponist seinen ‚eindruck‘, seine vorstellung von klanglichkeit also, realisiert, um dadurch beim rezipienten wiederum einen einindruck hervorzurufen. einindruck — ausdruck — einindruck, eine kette, in der eine fülle von unübersehbaren voraussetzungen mitspielt. ziehen wir in betracht, daß rezeption im wesentlichen von sozialen vorbedingungen geprägt ist, wird der ‚eindruck‘, der sich bei einer zuhörschaft während einer darbietung einstellt, soviele schattierungen haben, wie personen im raum sind.

objektives zu vermitteln, ist ‚ausdruck‘ von daher wohl kaum in der Lage — es erklärt sich daraus vor allem die bewertung von objektivem konstrukt in der ausdrucksängstlichen zeit nach dem 2. weltkrieg.

die serielle musik war durch die verbindlichkeit ihres gestus für die gruppe ihrer anhänger der ‚ausdruck‘ ihrer zeit.

daß dabei der charakter geplant ausdrucksloser, objektiver musik der scheinbar zutiefst verwurzelten sehnsucht nach irrationalität zum opfer fiel, ist interessant im hinblick darauf, daß ‚objektives‘ seinen eigentlichen charakter und wert — den der deutbarkeit — durch die art seiner verwendung verliert.

verkürzt gesagt wurde die serielle musik gehört wie jede andere, d. h. unter verzicht auf die einzig adäquate weise: die des analytischen hörens. es wird dabei deutlich, daß die rezeption von musik sich wege sucht, auf denen sie gerade die bereiche erreicht, deren unabwägbarkeit durch die art der komposition umgangen werden sollte.

es sind das die von den beeinflussungen der sozialen sphäre geprägten bereiche der zuneigung und der abneigung, die letztlich auf die bereitschaft, sich dem ‚ausdruck‘ einer musik zu öffnen, den wesentlichen einfluß ausüben.

durch die methode, ‚richtiges‘, also objektives zu komponieren, die vom serialismus suggeriert wurde, sollte gerade der genannte bereich ausgeschaltet werden. der komponist war im hohen grade unangreifbar, die musik den möglichkeiten des rezipienten, der kein fachmann war, enthoben, die voraussetzungen für analysen, in programmheften oft angedeutet, setzten den ‚geschmack‘ des rezipienten a priori ins unrecht.

wurde der einindruck, den eine musik auf den an traditionellen mustern orientierten konzertbesucher machte, als ‚bedrohlich‘, als ‚zerstört‘ empfunden, wurde der musik also der ausdruck von zerstörtheit oder bedrohung abgehört, so war das vom standpunkt ihrer ästhetik völlig falsch und wurde eben nur

durch die vergleichende orientierung am allbekanntem so empfunden. dem hörer war also mißbrauch und uninformativität durchaus vorzuwerfen.

heutiges komponieren schaut anders aus: eindruck will mittels ausdruck wieder erreicht werden, der komponist begibt sich selbst auf unsicheren boden und sieht sich nicht selten zerrieben zwischen den parteien.

musik, so ist der wunsch, soll funktion haben, soll eine rolle spielen bei denen, die noch zuhören können. ein zugang soll möglich sein von der hör-geschichte des einzelnen her. der eindruck des komponisten ist also nicht a priori derselbe, der sich dem hörer vermittelt. ausdruck dient vielmehr als auslöser eines eindrucks beim hörer — verlangt den wachen hörer, verlangt den, der bereit ist, zuzuhören und sich der musik zu öffnen.

das ist hoher anspruch nur in sofern, als es eine aufnahmebereite gesellschaft voraussetzt, die in der kunst ihre freieste utopische potenz erkennt.

die ästhetik einer komposition wird nicht mehr geprägt von objektiven geschichtlichen erfordernissen, die durch die sage des ausschließenmüssens von vorhandenem zu neuem führen, das dann als materiell neues sich erweist, die ästhetik wird geprägt von den erfordernissen der person des komponisten und enthält somit auch dessen unzulänglichkeiten. das erlebte und erfahrene schlägt sich nieder und bildet eine eigene kategorie des neuen.

4. fortschritt in der technokratischen gesellschaft

wir haben uns angewöhnt,—das phänomen der weiterentwicklung von ideen und dingen mit dem bislang positiv belegten begriff ‚fortschritt‘ zu bezeichnen, wir sind davon ausgegangen, daß die fortschreitenden erkenntnisse über uns und unsere welt unser leben qualitativ verbessern könnten, und wir sahen, daß in der fortschrittlichen, veränderten handhabung der dinge ebenfalls eine verbesserung unserer lebensumstände zu liegen schien.

erst in letzter zeit beginnen sich zweifel über den eingeschlagenen weg auszubreiten, beginnt die erkenntnis zu reifen, daß in den von der technischen entwicklung perfektionierten lebensräumen das gefangensein im system — dem der ausgeprägten spezialisierung — ebenso, womöglich stärker noch zu spüren ist als dort, wo der kampf gegen das unbekante und ungesicherte für jeden noch anhält und vor allem: noch möglich ist. denen, die die sensibilität für angst in sich erhalten konnten, ist es in der fortschrittlichen weit, in der wir leben, überlassen, diese angst unter sich auszutragen — denn angst entsteht aus nichtwissen, und da sich heute für alles jemand findet, der ‚weiß‘, wären wir doch lediglich angewiesen zu glauben, stärker denn je —

heute aber nicht an götter oder naturkräfte, sondern an wissende menschen, an spezialisten, und es ist ein leichtes zu belegen, warum eben das der angst förderlich ist.

daß der fortschritt den einzelnen von der möglichkeit zu wissen zur unmöglichkeit zu wissen geführt hat, macht ihn so menschenfern und ändert die ergebnisse des auf seiner existenz beruhenden systems von einstmals qualitativen zu nurmehr quantitativen, mit denen die menschen unter der preisgabe des zutiefst menschlichen: der neugier auf das ‚alles wissen wollen‘, leben müssen, in der einzig noch möglichen erkenntnis, nichts mehr wissen zu können.

die einsichten in das getriebe dieser welt, in das leben ihrer dinge, sind verteilt auf diverse spezialgebiete, in deren jedem — unabhängig von den anderen — die forschung nach neuer erkenntnis vorangetrieben wird. es hat der damit erzielte fortschritt des einzelgebietes nur selten den anspruch, sich in die moral eines übergeordneten entwurfes vom ganzen zu fügen — wir sehen das z. b. bei der entwicklung von waffentechnologien, weniger brutal, aber subtiler preist sich das mögliche im bereich der medienentwicklung an, ohne auf substanzvoll nötiges in den meisten fällen zurückgreifen zu können.

der fortschritt als spiel letztlich mit dem technisch machbaren, das längst sich seine ‚nachfrage‘, die allein als begründung für die entwicklung noch herangezogen wird, durch verkaufpsychologie selber schafft.

die künstlich erzeugten bedürfnisse, die letztlich dazu dienen, bestehende verhältnisse zu erhalten, obwohl die einsicht in deren degeneration keine vereinzelte meinung mehr genannt werden kann, diese künstlich erzeugten bedürfnisse werden im namen des fortschritts vertieft und potenziert — und zwar ohne unterschied von allen auf technologie und konsum setzenden gesellschaftsordnungen — trotz des wissens um das zugrundegehen menschlicher fähigkeiten und angesichts der wachsenden entfremdung.

der ent-individualisierte mensch ist es, der in seinen vorgeformten ansprüchen und bedürfnissen vom technologischen system bedient werden kann, der seine neugier und seinen wissensdrang verkauft hat und als erlös künstliche bedürfnisse erfüllt sieht mit dingen, nach deren herkunft er nicht fragt.

wir leben alle mehr oder weniger bewußt nach der devise jener drei affen, die nichts sehen, nichts hören und vor allem nichts sagen.

daß das weniger deutlichen repressionen entspringt als vielmehr dem angleichen der psyche an die bedürfnisse des systems, sollte uns ängstigen, denn hat man früher noch die zensur bekämpft und dabei das leben riskiert, so bleiben wir heute ungerührt, selbst angesichts der uns täglich verkauften gesundheitsgefährdenden ware, selbst angesichts der täglich schamlos korri-

gierten politischen lügen von gestern, selbst angesichts der neben unserem haus stationierten bomben

das gefühl der ohnmacht des einzelnen vor dem system, das uns durch angeblichen fortschritt schmackhaft gemacht wird, hat uns soweit durchdrungen, daß wir geneigt sind, jene, die sich aktiv kämpferisch dagegen verhalten als die eigentlichen gefährder unseres lebens nun anzusehen.

5. forschen im material'

die musikalische geschichte der nachkriegszeit weist einen einigermaßen geraden entwicklungsstrang bis hoch in die 70er jahre hinein auf. fußend auf der zweiten wiener schule, insbesondere auf webern, wurde die ästhetik in ihrer folgerichtigkeit von beinahe wissenschaftlichem ausmaß lediglich durch tage erschüttert, und zu anfang der 70er jahre von komponisten in frage gestellt, die das damals erwachte bewußtsein einer gesellschaftlichen funktion von kunst für überdenkenswert hielten und als kritischen maßstab an die, will sagen, gängige ästhetik anlegten.

gängige ästhetik? das war eine verfahrensweise, in der das kunstwerk gemessen wurde an der a priori bestehenden auffassung, wie ein kunstwerk zu sein habe.

die auf schönberg und webern zurückgehenden methoden der konstruktion musikalischer zusammenhänge zeitigten in den 50er jahren eine zunehmende lehrbarkeit von komposition, ein vorgang, der immer, gleichsam automatisch, ja ungewollt die kategorien des falschen oder richtigen mitsichbringt. die bewertbarkeit einer komposition anhand der erfüllung von reglements führte zur überbewertung handwerklich-technischer aspekte, die im gewande pseudo-intellektueller verbrämung durch ein konvolut von erläuterungen einhergingen.

dabei kam es zu solch anekdotisch bemerkenswerten vorgängen wie dem nachweis von fehlern in einer komposition durch den analysierenden kollegen.

daß dabei die rezeption eines kunstwerkes sich immer mehr verengte auf die analytische untersuchung hin und mehr und mehr die fähigkeit, sich emotional davon angesprochen zu fühlen, gar davon berührt zu sein, in verruf geriet, trug dazu bei, den rezipientenkreis einzuengen, die zweifellos unverständigen hörer alleinzulassen mit ihrem unverstand, während sich die kunst in die arroganten bereiche ihres höchsten elfenbeinturmes zurückzog.

kunst war dabei, sich zum spezialgebiet zu entwickeln und ihre unterscheidung zur wissenschaft zu verlieren.

selbst als die texturen der musikalischen erzeugnisse sich wieder wandelten und von konstruktiven modellen zu vielfältigem anderen tendierten, blieb der wissenschaftliche aspekt des ‚forschen im material‘ bestimmend. dabei war die suche nach neuen materialien in den mittelpunkt gestellt worden und zog alsbald die theoretische phrase von der verbrauchtheit des bestehenden materials nach sich.

Musik bezog nunmehr ihr interesse aus den entdeckungen bisher nicht musikalisch verwendeter klänge für die komposition.

die annäherung ästhetischer praxis an die praxis des industriellen gesellschaftsmodelles ist frappierend. hier wie dort eine selbstbezogene entwicklung des materials, ohne blick auf übergeordnete zusammenhänge.

kunst, bisher der ausdruck menschlichen ideals, quasi ein zufluchtsort der utopie, gab sich als positives abbild existenter verhältnisse, indem sie gleichsam in diesen aufging und zog sich so den verlust ihrer wesentlichsten möglichkeit, kritische distanz und utopischer vorschein gleichermaßen zu sein, zu.

6. verweigerung der diskretionen

seit der mitte der 70er jahre zeichnet sich im kompositorischen bereich ein wachsender widerstand gegen die sich durch ihre ästhetik selbst grenzen setzende musik ab. es war hier zunächst die these von der verbrauchtheit des materials, der begegnet werden wollte. nur eine theorie, die davon ausgeht, musik sei nichts als das tönende material selbst, kann guten gewissens zu der auffassung kommen, daß dieses material sich verbrauchen könne. dem entgegen stellt sich die behauptung, musik spräche mittels ihres materials zum menschen, das material transportiere also etwas so vages wie die aussage eines stückes. daß daran wahres sein muß, beweist die kritik an den neu entstandenen werken, die sich zumeist mit der haltung, der ästhetik (also der aussage) der kompositionen auseinandersetzt und sich nur selten befleißigt, nachzuweisen, worin das faktum des verbrauchten im material sich niederschläge.

der angriff auf die haltung der komponisten zielt allemal auf deren vermeintliche ‚rückwärtsgewandtheit‘, auf die angebliche unfähigkeit, durch neues zu verblüffen und damit auf die erwartung einzugehen, die das verbliebene fachpublikum der musik einzig noch entgegenzubringen imstande ist.

daß dabei ganz allgemein der denkfehler sich breitmachte, anzunehmen,

diese musik entstünde lediglich aus nostalgischer regung und habe keinen revolutionären elan, beweist, wie wenig man umzudenken bereit ist, wie wenig man sich in der lage zeigt, ein phänomen außerhalb der eingefrästen denkmodelle zu betrachten.

die verweigerung, die dieser musik innewohnt, mißt sich nicht an der durch die einsicht des kommunikationsverlustes ausgelösten sprachlosigkeit, die sich als ‚ästhetik der verweigerung‘ niederschlug und damit eine fülle von kompositionen über die unmöglichkeit zu komponieren hervorrief, sondern ist die verweigerung der ‚der zeit gemäßen‘ diskretionen.

das gesellschaftliche modell überlebt dank der unfähigkeit des menschen, sich dagegen zu artikulieren, dank der abgetöteten fähigkeit, freude oder trauer aus sich herauszulassen, ja zunächst selber zu empfinden und ihnen eine rolle zu geben im menschlichen tun.

die konzeption, das in die kunst zu geben, das den künstler prägt, also das ungefilterte ganze der subjektivität in ein werk einzubringen, stellt sich vehement gegen die ästhetik des auswählens dessen, was die zeit, oder doch zumindest die intellektuelle abstraktion des zeitgeistes, angeblich noch zuläßt.

aus diesem blickwinkel heraus erweist sich das, was komponiert wird zu beginn der 80er jahre, als radikal anders als das was vorausging. es ist von daher opportun, an diese musik ein anderes denken anzulegen, als es die vorausgehende für sich beanspruchte.

7. *‚warum komponieren sie eigentlich?‘*

das komponieren selbst, auch der durch seine arbeit existierende künstler wird so zur antwort auf die ständig präsenste frage: warum komponieren sie eigentlich?, die schon dadurch, daß sie gestellt wird, die offene forderung nach funktion und nützlichkeit eines menschen als zentrales anliegen einer auf der grundlage der effizienz sich erhaltenden gesellschaft belegt.

der einzelne habe sich vor der anonymität zu verantworten, und nicht diese sei letztlich so zu gestalten, daß sie dem einzelnen heimat böte.

es scheint mir an der zeit, platz zu beanspruchen für scheinbar unnötiges. von sich zu erzählen, einem erzählenden zuzuhören auch ohne vorhersehbaren nutzen daraus zu vermuten, bricht verschüttete menschliche bereiche auf, die es lohnen aufgebrochen zu werden.

mit dem fortschritt der vorhin besprochenen couleur kann das nichts gemein haben, wir brauchen für das wort ‚fortschritt‘ neue bedeutungsräume.

es ist sicher schwieriger, angesichts der repressionen durch die, die eine zur bedrohung degenerierte technokratische gesellschaftsordnung im namen eines fortschritts und einer freiheit zum konsum verteidigen, eine kunst zu proklamieren, deren rezeption sensibilität und unabhängige intelligenz gleichermaßen verlangt, als es noch zu der zeit gewesen wäre, in der die medien weniger eingreifend auf die bildung eines konformen geschmackes, einer konformen intelligenz der nützlichkeits haben einwirken können.

kunst als utopisches potential, als formulierung menschlicher träume kommt nun — vielleicht zu spät — ihrer aufgabe nach, kreiert einen neuen, qualitativen fortschrittsbegriff und entlarvt den alten, der im immer gleichen system quantitativer erneuerung verbleibt, als zutiefst regressiv.

„der zwiespalt zwischen traum und wirklichkeit ist nicht schädlich, wenn nur der träumende ernsthaft an seinen traum glaubt und gewissenhaft an der realisierung seines traumbildes arbeitet.“
w. i. lenin.

Summary

Their search for ,emotionality', ,expression' and ,feeling' has led the younger generation of composers to survey all musical material, including that of the past. It was discussed how traditional elements that live on in our emotions and in composition techniques could be adapted. The reactions of the public to the results of this discussion varied from sensitive analysis to abuse, disclosing aesthetic frontiers which have yet to be overcome. In this article, attempts are made to explain a certain aesthetic development. The problematic term ,progressive' will be extensively discussed.

Manfred Trojahn
44 Rue Dauphine
F-75006 Paris

Diskussionsbericht

(An der nachfolgenden, von Werner Klüppelholz moderierten Podiumsdiskussion beteiligte sich auch der Pianist Volker Banfield.)

Lassen sich Emotionstheorien, die physische Veränderungen als einer Emotion zugehörig betrachten, überhaupt auf das Komponieren übertragen?

Trojahn: Es wird nicht eine Emotionstheorie auf das Komponieren übertragen, sondern festgestellt, in welcher Weise die Emotion auf den Kompositionsvorgang einwirkt. Dabei wird sinnfällig, daß der Arbeitsvorgang an einer musikalischen Struktur länger währt, als diese später klingend an Zeitdauer einnimmt. Die wechselnden Emotionsfelder während der — oft ja wochenlangen — Arbeitsvorgänge sind also sehr verschieden von dem, was der Hörer — selbst der Komponist als Hörer — bei der klingenden Musik emotional empfindet. Ist die Ausdrucksskala westlicher Musik überhaupt noch zu erweitern oder nur zu differenzieren?

Trojahn: Es scheint mit völlig unwichtig, sich mit dieser Fragestellung auseinanderzusetzen, da es keinen Weg gibt festzustellen, ob ein komponiertes Stück diese ewig beschworene, imaginäre Ausdrucksskala erweiterte, denn der Gradmesser ist ja nicht gefunden, wir wissen ja kaum, was musikalischer Ausdruck eigentlich ist. Wesentlich ist doch nur die Frage, ob ein Komponist von sich weiß, daß er mit seinen Mitteln sich selbst und damit seinen Bezug zur Gesellschaft ‚ausdrücken‘ kann.

War Trojahns Argumentation eher ästhetisch oder eher moralisch gemeint?

Trojahn: Ich weise in meinem Text darauf hin, daß eine Ästhetik ohne moralischen Aspekt angesichts der gesellschaftlichen Entwicklung eine Gefahr darstellt.

Kann der vom Komponisten intendierte Ausdruck mit dem vom Hörer rezipierten eins werden oder bestehen vielmehr zahlreiche Möglichkeiten der Rezeption musikalischen Ausdrucks?

Will ein Komponist seine Gefühle genau übersetzen und so von Hörern verstanden werden?

Trojahn: Der Komponist hört sein Werk bei jedem Male anders, sicher bestehen anekdotische Erinnerungen an bestimmte Arbeitsvorgänge und damit verbundene Lebensphasen, die untrennbar mit dem Gehörten verbunden sind. Der Hörer erlebt seine eignen Anekdoten mit dem Stück, hört es aus seiner eignen psychologischen Gestimmtheit heraus. Darüber hinaus bestehen natürlich auch durch die Art und Weise, wie ‚heute gehört wird‘, geprägte Übereinstimmungen in der Auffassung von Musik.

Klausmeier: Es ist verfehlt, vom musikalischen Material zu sprechen, Schallwellen sind an sich ausdruckslos ohne musikalische Gestaltung.

Banfield: Interpretation betrifft nur zum geringeren Teil objektiv meßbare Klangeigenschaften. Der Interpret ist kein getreuer Übertragungskanal der Gefühle eines Komponisten, sondern eine „kreative Fehlerquelle“. Seine Aufgabe ist, die Erlebniswelten von Komponist und Hörer miteinander in Berührung zu bringen.

Gibt es a priori ästhetische Empfindung, die möglicherweise von kulturellen Empfindungsnormen verstärkt werden?

Banfield: Die Technik des Ausdrucks ist primär intellektuell, sie basiert auf einer genauen Analyse des Notentextes, der zumeist komplex ist und daher nicht einsinnig, sondern nuanciert zu interpretieren ist.

Für wen komponieren Sie eigentlich?

Trojahn: Zunächst für mich selbst, um ein Ausdrucksbedürfnis zu befriedigen, das mir eigen ist, danach für Menschen, die mir zuhören wollen. Kunst verlangt eine Gesellschaft, in der Menschen leben, die ein Bedürfnis haben zuzuhören, zuzusehen, zu lesen . . . Sie ist nicht dazu da, diese Menschen erst zu erziehen, sie setzt sie voraus.

Kunst ist nicht nützlich, ich will nicht nützlich sein müssen — Kunst wird nötig für den, der sich ihr öffnen kann.

Werner Klüppelholz/Manfred Trojahn