



Wolfgang-Andreas Schultz

**avantgarde
trauma
spiritualität**

Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik

SCHOTT

Schultz: Trauma | Avantgarde | Spiritualität

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bestellnummer SDP 110
ISBN 978-3-7957-8658-8

© 2015 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
Alle Rechte vorbehalten

Als Printausgabe erschienen unter der Bestellnummer NZ 5036
© 2014 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

www.schott-music.com
www.schott-buch.de

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Nutzung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne eine solche Einwilligung kopiert und in ein Netzwerk gestellt werden. Das gilt auch für Intranets von Schulen oder sonstigen Bildungseinrichtungen.

Wolfgang-Andreas Schultz

Trauma | Avantgarde | Spiritualität

Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik

Herausgegeben von Tim Steinke

Vorwort

Gerne hätte ich statt einer Sammlung von Aufsätzen ein durchgeschriebenes Buch vorgelegt. Ob und wann es ein solches Buch geben könnte, ist allerdings völlig ungewiss – dafür sind die Überlegungen noch zu sehr im Fluss. Andererseits ist jetzt schon eine Aufbruchstimmung spürbar, eine Situation, in der vieles, was im 20. Jahrhundert als gesichert galt, neu in Frage gestellt wird. So habe ich mich denn entschieden, eine Art Zwischenergebnis bzw. eine Momentaufnahme meines musikphilosophischen Denkens vorzulegen, Vorstudien sozusagen für eine neue Musikästhetik. Eine solche müsste in ihren entscheidenden Konturen durch diese Texte allerdings schon deutlich erkennbar werden.

Die zwölf Texte wurden fast alle bereits veröffentlicht und für dieses Buch geringfügig überarbeitet. Der Nachteil einer solchen Sammlung besteht naturgemäß darin, dass bestimmte Grundgedanken in mehreren Texten vorgetragen werden und dass dadurch gewisse Wiederholungen unvermeidlich sind, will man die einzelnen Texte als in sich sinnvolle Einheiten erhalten. Diesbezüglich bitte ich die Leserinnen und Leser um Nachsicht und Geduld.

Ich habe darauf verzichtet, auf Veröffentlichungen einzugehen, die nach Fertigstellung der jeweiligen Texte erschienen sind oder mir erst danach zur Kenntnis gelangten. Für den Bereich Spiritualität gibt es inzwischen eine glänzende, knappe Darstellung, auf die ich trotzdem verweisen möchte: Katharina Ceming: *Spiritualität im 21. Jahrhundert*, Hamburg 2012.

Mein herzlicher Dank gilt meinem jungen Kollegen Tim Steinke, der die Aufgaben des Herausgebers übernommen hat.

Wolfgang-Andreas Schultz

Inhalt

Vorwort

War das der Fortschritt?

Ein Rückblick auf die Musik des 20. Jahrhunderts

Avantgarde und Trauma

Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege

«Denn wo die Lieb erwachet ... »

Todesehnsucht in der Musik des 19. Jahrhunderts

Claude Debussy - Musicien Postmoderne?

Eine Huldigung zum 150. Geburtstag

Ligeti und das unvollendete Projekt der Postmoderne

Handwerk und Ästhetik

György Ligeti als Lehrer

Abschied vom linearen Erzählen?

Klangkomposition

Zwischen Naturlaut und Vision

Die Kugelgestalt des Hörens

Kommt es zu einer Relativierung des Zeitabstandes?

Musik und Spiritualität

Ein Versuch über abendländische Musik

Weltzugewandte Mystik

Der Weg der abendländischen Musik

In banger Erwartung eines Paradigmenwechsels

Die Endzeit der Neuen Musik

War das der Fortschritt?

Ein Rückblick auf die Musik des 20. Jahrhunderts

I.

Auch wenn die Begriffe «fortschrittlich» oder «progressiv» immer noch eifrig benutzt werden, in einer etwas verdächtigen Sicherheit, als sei klar, was mit ihnen gemeint ist, nagen doch vielerorts Zweifel an ihrem Sinn. Soll man auf den Begriff des «Fortschritts» deshalb verzichten? Man könnte dann nur diffuse Veränderungen wahrnehmen und müsste auf jeglichen Entwurf einer Zukunft und auf jegliche Wertsetzungen verzichten, auch auf Urteile darüber, welche Veränderungen denn wünschenswert seien. Tatsächlich setzt nämlich der Fortschrittsbegriff zweierlei voraus, und beides sind subjektive Konstruktionen, die als solche bewusst sein sollten:

Erstens wird ein «roter Faden» durch die Ereignisse gelegt, um Musikgeschichte überhaupt sinnvoll erzählen zu können. Der «rote Faden» wählt aus den Fakten aus, legt fest, über welche Musik gesprochen wird, und versucht die Daten zu einem verstehbaren Vorher-Nachher zu verbinden – nur so lässt sich Geschichte erzählen. Zweitens kann man die so gewonnene Erzählung bewerten, als Fortschritt oder als Verfall.

Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts liefert dafür gutes Anschauungsmaterial. Meist wird der «rote Faden» von Wagner zum frühen Schönberg, also von der *Tristan*-Chromatik zur freien Atonalität gelegt, von dort zur Zwölftontechnik, über Webern zum Serialismus der frühen Werke von Stockhausen und Boulez bis – vielleicht zu Nono und Lachenmann. Man kann die so beschriebene

Entwicklung jetzt unterschiedlich bewerten, interessant ist nur, dass beide, der «Progressive», der sie als Fortschritt liest, und der «Konservative», der in ihr einen Verfall sieht, gleichermaßen den so gelegten «roten Faden» und die so gewonnene Erzählung akzeptieren.

Es ergäben sich nun interessante weitere Positionen, wenn man versuchen wollte, den «roten Faden» einmal anders zu legen, nicht mit dem Schwerpunkt auf der schrittweisen Abschaffung traditioneller Kategorien wie Tonalität, Taktmetrik, Syntax und Formensprache, sondern auf deren Weiterentwicklung und polyzentrische Vervielfältigung, über Mahler, Bartók, Schostakowitsch zu Schnittkes «Polystilistik» – das wäre genauso einseitig, aber als Gedankenspiel einmal ganz aufschlussreich. Auch diese Linie kann man als Fortschritt oder als Niedergang bewerten, und so bleibt die Erkenntnis, dass wir heute offenbar mit einer Pluralität von historischen Erzählungen und Fortschrittsbegriffen leben müssen, über die man natürlich diskutieren kann – und vor allem philosophisch diskutieren muss.

Die Idee eines Fortschritts, der sich gleichsam automatisch über die Köpfe der Menschen hinweg durchsetzt, ist finsterner Aberglaube, sollte aber die Idee vom Fortschritt nicht diskreditieren, eines Fortschritts, für den die Menschen selber verantwortlich sind. Dafür muss der Begriff mit Inhalten gefüllt werden, ausgehend von einem Menschenbild, mit Ideen über menschliche Entwicklungsmöglichkeiten und mit Antworten auf die Frage «Wie wollen wir leben»? Dahinter stehen immer sehr persönliche Entscheidungen und Wertsetzungen, aber daran kommt keiner vorbei. Probleme entstehen, wenn die Subjektivität hinter einer Erzählung von Musikgeschichte und hinter einem Fortschrittsbegriff nicht eingestanden wird. «Jeder einzelne Mensch ist von seiner Moralität her, d. h. als wertende Person, geradezu definiert durch das, was er als wertvoll akzeptiert bzw. als wertlos verwirft. [...] Die

Wertauffassungen und Sinnbezüge, aus denen heraus wir leben, sind integrierender Bestandteil unseres Selbst.»¹

Wenn jetzt im Hinblick auf ein Menschenbild und in inhaltlicher Deutung die Musikgeschichte von der Klassik bis zum Ende des 20. Jahrhunderts erzählt wird, geschieht dies nicht im Bewusstsein, den «archimedischen Punkt» gefunden zu haben, sondern lediglich in der Hoffnung auf eine gewisse Evidenz und Plausibilität.

II.

Zur Zeit der Klassik spielte der Begriff der «Selbstvervollkommnung» eine herausragende Rolle. Er hat eine längere Vorgeschichte, tritt er doch überall da auf, wo der Akzent auf die Selbstverantwortlichkeit des Menschen für seine Entwicklung gelegt wird, gelegentlich im Konflikt mit der von der Kirche behaupteten generellen Erlösungsbedürftigkeit. Wo sich die Frührenaissance mit der hermetischen Tradition der Spätantike berührte, konnte geschrieben werden: «In den Menschen aber hat der Vater gleich bei seiner Geburt die Samen aller Möglichkeiten und die Lebenskeime jeder Art hineingelegt. Welche er selbst davon pflegen wird, diejenigen werden heranwachsen und werden in ihm ihre Früchte bringen.»² Der Mensch hat die Wahl zwischen tierischer Stumpfheit, rationaler Menschlichkeit bis hin zur Gottesebenbildlichkeit. Gerade zur Zeit Mozarts, als man versuchte, die ägyptischen Mysterien wiederzubeleben, waren solche Gedanken aktuell, denn auch «das Ziel der Mysterien ist die Selbstvervollkommnung des Menschen in Richtung auf das Göttliche»,³ und die *Zauberflöte* ist das schönste Zeugnis dieser Bemühungen.

Zunächst war «Selbstvervollkommnung» auf den einzelnen Menschen und seine Lebensspanne bezogen, doch geht der Blick oft über das individuelle Leben hinaus.

Das ist spürbar bei Lessing (*Die Erziehung des Menschengeschlechts*, 1777), bei dem man auch eine inhaltliche Formulierung des Entwicklungsziels findet, nämlich «diejenige Reinigkeit des Herzens [...], die uns die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben fähig macht». (§ 80) Etwas später spricht August Wilhelm Schlegel vom «Fortschritt im Menschengeschlechte» und sagt: «Folglich ist alle Geschichte Bildungsgeschichte der Menschheit zu dem, was für sie Zweck an sich ist, dem sittlich Guten, dem Wahren und Schönen.»⁴ Iring Fetscher fasst zusammen: «Wie bei Lessing ist auch bei Kant der Fortschritt ein solcher der Sittlichkeit, nicht des materiell bedingten Glücks.»⁵ Interessant ist die Konkretion, die Karl Philipp Moritz diesem Gedanken gibt: «Höher aber kann die Menschheit sich nicht heben, als bis auf den Punkt hin, wo sie durch das Edle in der Handlung, und das Schöne in der Betrachtung, das Individuum selbst aus seiner Individualität herausziehend, in den schönen Seelen sich vollendet, die fähig sind, aus ihrer eingeschränkten Ichheit, in das Interesse der Menschheit hinüber schreitend, sich in die Gattung zu verlieren.»⁶ In eine moderne Ausdrucksweise gebracht meint dies nichts anderes als die Fähigkeit, die Perspektiven anderer Menschen einzunehmen, ja anderer Kulturen bis hin zur Perspektive aller fühlenden Wesen überhaupt: «Evolution als abnehmende Egozentrik», wie Ken Wilber formuliert.⁷ Kant nennt die «Bestimmung des menschlichen Geschlechts» als ein «unaufhörliches Fortschreiten» eine «bloße, aber in aller Absicht sehr nützliche Idee»,⁸ und Friedrich Rapp kommentiert: «Er sieht, dass der Erfolg nicht garantiert ist, doch hält er an dem regulativen, handlungsleitenden Charakter der Fortschrittsidee fest. Obwohl wir die uneingeschränkt optimistischen Prämissen der Aufklärung nicht mehr teilen, können wir heute schwerlich anders verfahren.»⁹

III.

Selbstvervollkommnung erfordert Selbsterforschung, sich klar zu werden über sich selbst, einschließlich der unbewussten Bereiche. Karl Philipp Moritz hat das in seinem Roman *Anton Reiser* vorbildhaft geleistet. Der Entwicklungsroman verdankt sich genau diesem Streben nach Selbstvervollkommnung und nach Selbsterforschung. «Der Gedanke des individuellen <Bildungsweges> ist tief in der Geschichte der christlichen Religion verwurzelt mit ihren Ideen der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, der Nachfolge Christi», schreibt Jan Assmann.¹⁰ Aber auch die «freimaurerischen Bezüge des Bildungsromans» dürfen nicht unterschätzt werden: «Die Arbeit an sich selbst, das Projekt der individuellen Selbstvervollkommnung, bildet [...] das Ziel der Freimaurer [...].»¹¹ Dabei stehen die Erfahrung des Schrecklichen und die dadurch ausgelöste Erschütterung des Ichs im Angesicht des Todes im Zentrum des Einweihungsrituals, wie die Freimaurer es in Anlehnung an die ägyptischen Mysterien verstanden.

Neben dem Begriff des «Schönen» kennt die klassische Ästhetik ja auch den des «Erhabenen». «Das Erhabene ist das schlechthin Überwältigende, dem jedoch die menschliche Natur dennoch standzuhalten vermag.»¹² Im Zusammenhang mit der Einweihung, wie sie etwa die *Zauberflöte* nachstellt, spielt die Erfahrung des «Erhabenen» eine zentrale Rolle: «Typisch schreckeneinflößende Erfahrungen des Erhabenen sind Dunkelheit, Leere, Einsamkeit und Schweigen - Erfahrungen, die die <Zauberflöte> [...] mit der ägyptischen Geheimreligion verbanden.»¹³ Das Erhabene konnte aber auch erfahren werden in überwältigender Natur wie im Hochgebirge, in der Wüste, in Sturm und Gewitter - Naturphänomene, die den Menschen klein und unbedeutend erscheinen lassen. Was aber geschieht, wenn er das

Schreckliche in Gestalt der Dämonen des eigenen Inneren entdeckt? Da liegt der Schritt von der Klassik zur Romantik.

War die Musik der Klassik geprägt von einer Balance zwischen der vital-energetischen Basis, einer reichen emotionalen Ebene, und von Rationalität (Motivbeziehungen und Konstruktion) und Sprachlichkeit (Syntax und Form) als Ausdruck eines «personalen Menschseins», so wird in der Romantik durch die Entdeckung der «Nachtseiten» des Lebens, des Unbewussten, der Ängste, der Träume, von Einsamkeit und Wahnsinn die Musiksprache dermaßen erweitert, dass diese Balance zumindest bedroht ist. Die Musik wird dissonanter und chromatischer, die klare tonale Perspektive gerät ins Wanken, Nebenzentren etablieren sich, die Harmonik wird mehrdeutig und schillernd, die Syntax vielschichtiger und beweglicher – man denke an Schumann, Berlioz, Wagner und Liszt. Doch neben diesem Weg in die eigene innere Welt gibt es noch einen anderen: den in die Ferne, der letztlich vielleicht auch nach innen führt, nämlich zu den verborgenen archaischen Schichten der eigenen Seele, über den Umweg der Faszination durch das Fremde, Exotische, Wilde, Archaische und Nichtzivilisierte, durch die Zigeuner, durch das, was man damals mit dem Orient verband, und durch archaische Kulturen. Dabei werden Bordunklänge wiederentdeckt, modale und exotische Skalen, unregelmäßige Rhythmen und Taktarten, überhaupt der Bereich des Rhythmus und die Schlaginstrumente.

All diese Neuerungen erweitern das Menschenbild und die Musiksprache der klassischen Tradition, erweisen sich aber noch als integrierbar in die musikalische Sprach- und Formenwelt, stellen diese nicht grundsätzlich in Frage. Allerdings entwickelte die Erforschung der unbewussten Ebenen eine Eigendynamik und Faszination, die vergessen ließ, dass sie einmal im Dienste der Selbsterforschung und der Selbstvervollkommnung stand.

IV.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts setzten sich diese beiden Entwicklungen (der Weg in die Innenwelt und der Weg ins Archaische), die man beide – so unterschiedlich sie inhaltlich auch waren – als fortschrittlich empfand, so weit fort, dass sie als gegensätzliche Pole gesehen wurden.

Schönberg ging den Weg der Erforschung der inneren Welt des einzelnen Menschen weiter, in Fortsetzung der Linie Wagner (*Tristan*) – Strauss (*Salome, Elektra*), und schuf in seinen beiden expressionistischen Einaktern *Erwartung* und *Die glückliche Hand* eine Sprache, die äußerst sensibel alle seelischen Regungen protokolliert. In der *Erwartung* steht nur *eine* Person auf der Bühne: eine Frau, die nachts im Wald ihren Geliebten sucht und ihn schließlich ermordet findet. Die Musik konzentriert sich ganz auf das einzelne Ich und registriert alle Ängste, jeden Schock, rasch wechselnde Gefühle von Hoffnung und Eifersucht, von Entsetzen und träumerischer Entrückung. Dabei atmet die Musik verspannt mit der verängstigten Frau in nicht mehr aufgelösten Dissonanzen, die sensible Rhythmik lässt kaum noch einen Puls spüren und scheint sich aus der Körperlichkeit zu lösen, es gibt keine thematisch-motivischen Zusammenhänge mehr, die Musik lebt ganz im Augenblick, eine Geste folgt der anderen, der Zeithorizont schrumpft zur reinen Gegenwart. Schönberg gestaltet das «persönliche Unbewusste» bzw. – im Sinne von C. G. Jung – den «persönlichen Schatten».

Strawinsky musste gar nicht in die Ferne schweifen, denn im spät christianisierten Russland lebten archaische Riten der Anbetung der «Großen Mutter» und ihre Menschenopfer noch lange weiter. Jede Kultur hat eine Stufe gekannt, wo man glaubte, die Mutter Erde brauche Blut, damit der Frühling und die Fruchtbarkeit wiederkommen, jede Kultur kannte Menschenopfer, nur schlummert diese Schicht unzugänglich im «kollektiven Unbewussten» der Menschen.

Diese Schicht des Unbewussten hat nichts mit der persönlichen Lebenserfahrung zu tun, aber viel mit dem in jeder Seele gespeicherten kollektiven Erbe der Menschheit. Strawinsky bedient sich in *Le Sacre du printemps* musikalischer Mittel, die diese archaische Kultur wachrufen: Polytonalität, die Konsonanz-Dissonanz-Unterschiede neutralisiert, additive Rhythmik (die auf unterschiedlichen Gruppierungen eines kleinsten Werts beruht), entwicklungslos kreisende einfache pentatonische oder diatonische Melodie-Formeln, Reihungsform statt Entwicklungen und damit verbunden ein archaischer Zeitmodus, der weitgehend auf die Gegenwart beschränkt bleibt, ohne Erinnerung an eine Vergangenheit und ohne die Erwartung einer Zukunft. Strawinsky führt uns zum «kollektiven Unbewussten», seine Musik gestaltet den «kollektiven Schatten».

Beide Strömungen also entdecken und gestalten verschiedene Schichten des Unbewussten. «Fortschritt» bedeutete damals die Gestaltung der Schattenthemen.

V.

Die Gestaltung der Schattenthemen war ein unglaublich wichtiger Schritt auf dem Weg der Selbsterforschung der Menschen im Medium der Musik. Der nächste Schritt wäre die Integration des Schattens gewesen: kompositionstechnische Lösungen zu suchen für die Integration der neu gewonnenen musikalischen Mittel in ein umfassenderes Menschenbild.

Man kann die erneute Beschäftigung der Komponisten mit klassischen Formen zu Beginn der 1920er Jahre durchaus als einen solchen Integrationsversuch lesen. Er fand aber statt in einer vom Ersten Weltkrieg schwer traumatisierten Gesellschaft, und das bedeutet: Techniken der Panzerung, des Sich-unempfindlich-Machens, bedeutet Kälte, Distanz und vor allem eine völlige Abwertung der inneren Welt, der

Seele, der Gefühle und des Ausdrucks. Die Traumatisierung hat den Zugang zu den Quellen der musikalischen Lebendigkeit verschüttet, und so war der Integrationsversuch weitgehend zum Scheitern verurteilt. Stattdessen erhielt der «Fortschritt» eine neue Konnotation: Kälte, Distanz, Objektivität, Konstruktivität, Ordnung. Das betraf die Zwölftontechnik Schönbergs ebenso wie Strawinsky und den Neoklassizismus.

So sind am Ende der 1920er Jahre die drei Konnotationsfelder versammelt, die der Begriff «Fortschritt» bis heute mit sich führt: das persönliche Unbewusste – Expressionismus; das kollektive Unbewusste – Archaismus; und: Kälte-Distanz-Konstruktivität. Damit ist aber zugleich auch das prinzipielle Problem des Fortschritts bezeichnet: Sowohl die einseitige Identifikation mit der Schattenthematik als auch die Abtrennung von den Quellen künstlerischer Lebendigkeit (unter anderem der Welt der Gefühle) führen unweigerlich zu Sterilität und Erstarrung, weil produktive Austauschprozesse mit allem, was in diesem Sinne «nicht fortschrittlich» ist, unterbunden werden. Inzwischen sieht man, dass die interessanteren Komponisten wohl jene waren, die den Austausch gesucht haben und riskierten, als weniger «fortschrittlich» angesehen zu werden, wie etwa Alban Berg, Béla Bartók und Maurice Ravel.

Gegen Ende der 1920er Jahre begann mit Walter Benjamin und vor allem mit Theodor W. Adorno eine philosophische Fundierung des Fortschrittsbegriffs in einer eigentümlichen, oft wenig vermittelten Verschränkung einer messianischen Erlösungssehnsucht und einer von Marx beeinflussten Geschichtsphilosophie, die das musikalische Material und seine «Bewegungsgesetze»¹⁴ in den Vordergrund stellt. Für den messianischen Aspekt ist der Hinweis von Gershom Scholem interessant, dass es in der Blütezeit des Chassidismus, der jüdischen Mystik, ab 1750 (also zur Zeit

der beginnenden Klassik) zu einer «Neutralisierung des messianischen Elements»¹⁵ kam: «In sich selbst durchmisst der Mensch, wenn er in die Tiefen seines eigenen Selbst hinabsteigt, alle Dimensionen der Welt», und so wurde «die Kabbala zu einem Instrument psychologischer Vertiefung und Selbstanalyse»¹⁶. So hat möglicherweise der Fortschrittsbegriff im Sinne von Selbstvervollkommnung und Selbsterforschung den messianischen beerbt, in dem er die Verantwortung für den Fortschritt dem einzelnen Menschen übertrug.

Demgegenüber beruht der Begriff des musikalischen Materials auf einer Faszination der Mittel unter Verdrängung der Frage: Wofür sind diese Mittel Ausdruck? Aufgrund welcher Erfahrungen stehen bestimmte Mittel angeblich nicht mehr zur Verfügung? Die Antworten müssen differenziert ausfallen und die Traumatisierung durch die beiden Weltkriege einbeziehen wie auch die Möglichkeit, das im Zusammenhang von Traumaheilung und «posttraumatic growth»¹⁷ wieder Ausdrucksbereiche verfügbar werden und damit auch kompositionstechnische Mittel, die eine Zeitlang undenkbar waren. Hauptproblem ist ohnehin eine recht einlinige Geschichtsphilosophie, die übersieht, dass sich in den verschiedenen Dimensionen der Musik ganz unterschiedliche Entwicklungen und Trends abspielten, dass Trends Gegentrends hervorrufen können,¹⁸ und dass sich niemals irgendwelche Normen ableiten lassen, was zu komponieren zulässig sei. Das Material eines Komponisten sind alle Werke, die in seinem Horizont auftauchen, in allen ihren Dimensionen: Harmonik, Melodik, Rhythmik, Satztechnik, Syntax und Formensprache, Instrumentation usw. Einziges Kriterium ist letztlich die Authentizität der Erfahrung, die sich in Musik ausdrückt und die kompositorischen Mittel bestimmt.

VI.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat der Fortschrittsbegriff im Grunde keine neuen inhaltlichen Facetten erhalten, vielmehr zeigt die Avantgarde nach 1950 die Fortsetzung und Verstärkung all jener Tendenzen, die schon nach dem Ersten Weltkrieg auftraten: Techniken der Panzerung, Emotionslosigkeit, Distanz und Kälte, nun allerdings in zwei Varianten, der konstruktivistischen Variante des Serialismus (die frühen Werke von Stockhausen, Boulez und Nono) und der a-konstruktivistischen Variante bei John Cage und seinen Zufallsoperationen. In beiden Varianten, deren klangliche Ergebnisse sich bekanntlich ja recht ähnlich sind, sind die Klänge und ihre Folge subjektiv nicht nachvollziehbar – in der Philosophie spricht man vom «Subjektverlust» als Ausdruck der Erfahrung, dass sich das Subjekt nicht mehr als Gestalter seiner Lebensumstände fühlen kann, eine in der Nachkriegszeit verständliche Erfahrung.

Die Schattenthematik beginnt bald wieder eine Rolle zu spielen, im Neoexpressionismus, etwa bei Wolfgang Rihm in der Kammeroper *Jakob Lenz*, ein Psychogramm in der Nachfolge Schönbergs. Andererseits gibt es auch wieder die Faszination des Archaischen, auch dazu hat Rihm mit seinem *Tutuguri*-Ballett, dem Bild der archaischen Kultur Mexikos, einen Beitrag geleistet. Fasst man den Gang in die Bereiche des persönlichen und des kollektiven Unbewussten als Abstieg auf aus der Sphäre des ichhaft-personalen Bewusstseins zu den persönlichen und kollektiven Schatten, dann lässt sich dieser Abstieg noch fortsetzen aus der «Noosphäre» (der Welt der Gedanken und Bilder) hinab in die «Biosphäre» und die «Physiosphäre», indem die biologischen und physikalischen Voraussetzungen des Musikmachens thematisiert werden, von Atemgeräuschen bis zu den Nebengeräuschen der Tonerzeugung. Hier, in der «Materialästhetik» eines Helmut Lachenmann, hat ein Prozess seinen Extrempunkt erreicht, der mit der Selbsterforschung der eigenen Seele begann und zur Erforschung der materiellen Gegebenheiten der