

Claus-Steffen Mahnkopf · Die Humanität der Musik

Claus-Steffen Mahnkopf

Die Humanität der Musik

Essays aus dem 21. Jahrhundert

Erstausgabe 2007
© Claus-Steffen Mahnkopf
Alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2007
Gesetzt in der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung:
Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-42-9

Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Zur eigenen Position	
Künstlerische Kreativität und ihre ethische Dimension.	
Einige Aphorismen zum Künstlertum	11
Vergangenheit und Zukunft in der Musik	21
Arbeitsbericht 2006	27
Elf Notizen über das Nichts	40
Marginalien zu Thomas Pynchon	48
II. Moderne Musik	
Technik und moderne Musik	61
Demokratie und Neue Musik	76
Politik und Neue Musik	84
Mensch und Neue Musik	98
III. Politisches	
Der 11. September 2001	113
Krieg oder Frieden	116
Globalisierung und die Freiheit der Künste	119
IV. Theoretische Grundlagen	
Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion	133
Über Zeit und Geschichte in der Musik	152
Thesen zur Zweiten Moderne	160
Musikalische Komplexität und ihre Reduktion	170
V. Bezüge	
Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos	177
Brian Ferneyhough	195
Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon	213
In Freundschaft: Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und Steven Kazuo Takasugi	224
Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik	243

VI. Neue Musik im Speziellen	
Thesen zur Politik der Neuen Musik	261
Das Generationsproblem der Neuen Musik	267
Kompositionsstudium heute	275
VII. Elf Fragen	281
Nachweise	319
Namenregister	321

Brian Ferneyhough

Für Alrun Moll

Ferneyhough ist ein seltenes Beispiel für eine Kunst und einen Künstler, bei denen Werk und Produktion aufeinander zu zufallen scheinen. Wer je die empirische Person erlebt hat, wird verstehen, warum diese Musik ihren Erregungszustand hat. Solche stringente Authentizität findet sich unter den Komponisten kaum – vielleicht ein Grund, warum ihm die Klassizität abgesprochen wurde, er auf den exzentrischen Sonderling reduziert werden sollte. Es schien lange Zeit – und wird noch lange Zeit scheinen –, daß Individuation und gesellschaftliche Wahrheit, das Spezifischste und der Kairos nicht zusammenfallen können. Das postmoderne Denken, gegen das Ferneyhough immer rebellierte, schließt dies ebenso aus wie die unzähligen Rankünen, Borniertheiten, die nimmer endenden ideologischen K(r)ämpfe, die sich alsbald bildeten, als das Revolutionäre – die einzigartige Grammatik, die spät den Namen Komplexismus erhielt – erkennbar wurde.

Leben heißt diesem Komponisten permanente Arbeit, permanenter Prozeß, permanenter Austausch von Information, permanente Variation; darin steht er wie kein anderer Komponist Beethoven nahe. Zugleich heißt Leben für Ferneyhough Künstler sein, dieses Leben ganz der Kunst zu widmen, ja zu opfern. Er ist kein Mensch mit Hobbys, Ferienreisen, Partybesuchen, einer Familie, dafür einer, der, obwohl er genug zu komponieren hätte und ihm der Lesestoff niemals ausgehen wird, passioniert und unermüdlich unterrichtet, als Hochschulprofessor, als Privatlehrer, als Meisterkursdozent. Der einzige Kontakt zur Welt – neben der Kunst selbstverständlich – scheint der zu den Schülern. Der vielleicht begehrteste Kompositionslehrer der letzten 25 Jahre dient damit der Musik, nicht nur der eigenen. Denn sein musikalisches Denken geht auf Universalität – vielleicht kann das nur einer, der einen ausgeprägten Personalstil besitzt. Die stilistische Heterogenität seiner Eleven beweist, daß Ferneyhoughs »Kompositionswissenschaft« rationale Lösungen, Potentiale und Optionen einbegreift, die sich im Spiegel einer tausendjährigen okzidentalen Kompositionsgeschichte ausweisen.

Zugleich hat Ferneyhough – ebenfalls wie kaum ein anderer Komponist – eine konstitutive Affinität zur Philosophie, die er vor allem nach der Ankunft auf dem Kontinent zu assimilieren begann. Der Unterricht, den ich Mitte der 1980er Jahre genoß, konnte auf dem Hintergrund von Adornos *Vers une musique informelle* verstanden werden; einen direkten Bezug wies mein Lehrer freilich postwendend ab. Ferneyhough ist der Beweis für die Existenz von Hegels objektivem Geist zu einer Zeit, da Lyotard mit der Konzeption des Widerstreits ihn widerlegen wollte – daß objektive Probleme und strukturelle Gehalte, der Sinn selbst sehr wohl, unterirdisch, wie im intransparenten, dem Chaotischen ähnlichen Unbewußten, überdauern und an unerwarteten Orten emergieren. Jene Affinität ist eine notwendige, da die Kultur

nach dem Zweiten Weltkrieg selber immer philosophischer, immer mehr von philosophischen Diskursen vermittelt ist. Wer wach ist, wird dort mithalten. Zugleich sind die ungelösten Probleme des posttraditionellen Komponierens – das markiert den Übergang von einer Ersten zu einer Zweiten Moderne – so massiv, daß ohne die Hilfe philosophischer Erkenntnisinstrumente eine immanent operierende Kompositionsgeschichte nicht durchgehalten werden kann. So ist es Brian Ferneyhough, der die strukturalistische Tradition der Nachkriegsavantgarde produktiv weiterführte. Adorno hätte, trotz möglicher Bedenken hinsichtlich Ferneyhoughs Apolitizität, seine wahre Freude. Denn der unversöhnliche Widerspruch zwischen reinem Subjektivismus privater Emotionalität einerseits, dem reinen Objektivismus algorithmischer Systeme andererseits, zwischen Genialismus und Technizismus ist beim Meister des komplexen Komponierens zugunsten einer veritablen Dialektik verschwunden. Zugleich ist Ferneyhough erklärtermaßen Bewohner von »parallel universes« – sein diskursorientierter musikalischer Ansatz ist ein anderer als etwa der klangorientierte, der bei Grisey, Nono oder Lachenmann zu verorten ist.

Wie als Garant für die Gültigkeit der *Ästhetischen Theorie* zielt Ferneyhough, auch dies erklärtermaßen, auf Erkenntnis und, das darf man so übersetzen, Wahrheit (diese vielleicht heute im postmodernen Betrieb am meisten gehaßte Kategorie der Kunst). Erkenntnis und Wahrheit vollziehen sich bei Ferneyhough allerdings im Horizont des Rätsels. Ihm ist alle Kunst Rätsel, diese aber nicht als Selbstzweck verstanden (das wäre ein Mißverständnis), sondern als Ausdruck der objektiven Unerklärlichkeiten, der Reste des Verstehens, des Lebens, des Erlebens, des Denkens, des Wahrnehmens, schließlich des Staunens über das Dasein überhaupt und darüber, daß es Musik gibt, diese so vergehende und doch existentiellste aller Erfahrungen. Es ist die spezifische zeitgeschichtliche und gesellschaftliche Sensibilität, die Ferneyhoughs Sich-Verbünden mit dem Enigmatischen begründet. Es ist kein Zufall, daß er Kunstwerke mit Muscheln vergleicht, die sich nur ab und an öffnen, mit kleinen Fenstern, durch die hindurch man in die Musik eindringen kann. Daß die Wahrheit der Kunst, um mit Harry Lehmann zu sprechen, immer eine flüchtige sei, diese zutiefst moderne Erfahrung hat sich Ferneyhough genauso eingebrannt wie dem so gänzlich verschiedenen György Kurtág.

Künftige Ferneyhoughexege und biographische Forschung werden mühsam herausarbeiten müssen, warum ausgerechnet ein Sohn von Coventry die Musik des Kontinents umdefinieren und dort zum »Deutschen ehrenhalber«¹ werden sollte. (Der Umstand, daß das deutsche Militär diese Stadt weitgehend zerstörte, mag hierbei ein Zufall sein.) Immerhin bietet die englische Provinz die beste Voraussetzung für jemanden, der von Null anfängt und *seine* ganze eigene Welt aufbaut. Großbritannien ist nicht der Schauplatz der Neuen Musik gewesen. Der Teenager entdeckt, mehr zufällig, aber dann um so heftiger, Varèse auf der Schallplatte, Stockhausens

1 Vgl. das Interview mit Wolfgang Schreiber, *Am sausenden Webstuhl der Zeit. Komponist komplexer Partituren: Der Brite Brian Ferneyhough erhält den Ernst-von-Siemens-Musikpreis*, in: Süddeutsche Zeitung vom 2. Februar 2007, S. 12. Ferneyhough sagt dies nicht ohne Ironie – allein, wie sollte er es sonst tun?

Gruppen im Radio. Wenn er etwas werden sollte, ein Komponist der europäischen Avantgarde und einer von Weltniveau, dann mußte er mittelfristig das Land verlassen, in dem derlei nicht gedeiht. Bereits die Werke vor der schicksalhaften Begegnung mit Klaus Huber in Gaudeamus, so die *Sonatas for String Quartet*, zeigen eine genuine schöpferische Kraft, die etwas bewegen würde, wenn sie die Jahre der Verkennung überstehen sollte.

Wie Ferneyhough sich mit der deutschen Denkungsart identifizierte, darf zum Anlaß genommen werden, über seine vertrackte Nationalität nachzudenken. Er ist und bleibt ein Engländer, gewiß. Sein Humor, seine Undogmatik und seine Experimentierfreude sind Eigenschaften, die er mitbringt, wenn er, für immer, ein Land verläßt, das vor ihm außer mit Dunstable und Purcell kaum Komponisten von historischer Bedeutung hervorgebracht hat und die Förderung einer veritablen Neuen Musik als Ausdruck eines gesellschaftlich autonomen Subsystems nicht kennt. Er bleibt Engländer und ist es nicht mehr – damit erhält er sich eine Innen-außen-Spannung, wie sie auch Xenakis, einem anderen großen Außenseiter, zugute kam. Als der junge Komponist nach Basel kommt, lernt er nicht einfach die deutsche Sprache, er übernimmt deren grammatische Tiefenstruktur, deren Philosophisches und Metaphysisches, an das er sich gleichsam assimiliert. Zusammen mit dem mondänen Paris ist der deutsche Sprachraum für ihn prägend, auch aufführungstechnisch: Darmstadt, Freiburg, Donaueschingen, Basel, München, Stuttgart, Berlin, Wien, Zürich. Vor allem eignet sich Ferneyhough die mitteleuropäische Dialektik von Ausdruck und Konstruktion an, von lebendiger expressiver Authentizität und autonomistischer, immanentistischer Konstruktivität, wie sie im Europa jener Zeit, exakt zum Beginn der Postmoderne, so unzeitgemäß, und das heißt: für Querköpfe wie ihn so fruchtbar dalag.

Offenbar braucht es zuweilen Außenseiter, Quereinsteiger, Exilanten, Unabhängige, Findelkinder aus der Provinz. Dann nämlich, wenn das Kernland von einer Katastrophe heimgesucht wurde, in deren Folge die kulturelle Entwicklung unter einer Schlagseite leidet. Die eigene Tradition, die des expressiv-konstruktiven Komponierens (als dialektische Einheit), vor allem der Schönberg-Schule, wurde im Mitteleuropa nach 1945 verleugnet. Komponieren war entweder anti-subjektiv und geschichtsvergessen wie in der Nachkriegsavantgarde oder affirmativ hyper-subjektiv und konstruktionsvergessen wie in der Postmoderne. Die mitteleuropäische Musik vergaß, vor lauter Klang und Experiment, den Menschen als Zentrum der Kunst. Daß Ferneyhough sich die serialistischen Aporien zu seinem eigenen Thema gemacht hatte, wird heute weitgehend zugestanden; wie sehr es ihm aber um den Menschen geht, wie sehr er, renaissanceähnlich, dem Humanismus verpflichtet ist, ist eine Einsicht, die sich erst noch durchsetzen muß. Die *Etudes transcendantales* sind nicht nur vielleicht das menschlichste Werk, das Ferneyhough je schrieb, der Titel kann auch als Reflexion auf unsere Transzendentalität verstanden werden. Vor allem das erste Lied zeigt dies: Die Oboe ist die Sängerin, nicht der Mezzosopran, der sie begleitet, sie singt, wie kein Mensch es vermöchte, und doch wird genau dadurch eine Subjektivität transzendenter Art imaginiert.

Die deutsche Musikkultur ist ihm nicht gefolgt. Weniger, daß sie Ferneyhough nicht akzeptiert hätte, eher, daß sie ihn einfach nicht verstand, nicht verstehen wollte. Im Diskurs der Neuen Musik – erst recht in der sogenannten Szene – wird er behandelt, als wäre er eine quantité négligeable, ein Kleinmeister, wie er noch 1997 in einer deutschen Rezension von einem nicht unbekanntem Kritiker bezeichnet wurde. Bei Hofe wurde er nie zugelassen. In einem deutschen enzyklopädischen Handbuch kommt er einfach nicht vor, wohingegen er in einem französischen den Abschluß bildet.² Der Siemenspreis nötigt jetzt ein wenig dazu, sich dafür zu interessieren, zumindest Interesse zu simulieren. Man hofft auf eine sachlichere Diskussion. Freilich hat Ferneyhough Deutschland auch brüskiert und dort mehrere Stellen ausgeschlagen. Inakzeptabel für die deutsche Neue-Musik-Intelligentia, die in der Regel die moderne Musik moralistisch bewertet, war zudem, daß Ferneyhough sich nicht als Linker verhielt, obwohl er, dem Bewußtsein nach, alles andere als konservativ oder liberalistisch ist – eine solche künstlerische Seinsweise ist in der Teutonità einfach nicht vorgesehen.

Die objektiven Gründe für das Scheitern dieser musikalischen Liebe gehen in die Tiefe. Vielleicht wird man sie erst dann wirklich verstehen, wenn in Mitteleuropa, im Horizont einer Zweiten Moderne, wieder Menschsein und musikalische Eigenlogik als dialektische Einheit begriffen werden. Einstweilen können drei Gründe benannt werden. Ferneyhough ist ein nicht-deutscher Deutscher, und das ist selbst für das metaphysische, Widersprüche gewohnte Volk der Deutschen zu kompliziert. Sodann ist er die – internationale – Nahtstelle zwischen Erster und Zweiter Moderne und daher für die alten Avantgardevertreter nicht koscher. Schließlich verkörpert er einen dekonstruktivistischen Denktypus, der in Deutschland ebensowenig rezipierbar ist wie Derrida und Deleuze in dem von Habermas geprägten deutschen philosophischen Milieu. Seine Musik ist somit von internationalistischem Charakter, ist jenseits der Avantgarde und der Ersten Moderne angesiedelt und prägt einen modernen, das heißt: noch nicht dagewesenen Expressionstypus aus. Die Einheit dieser drei Aspekte stellt – immer noch – eine Überforderung dar.

Wie bei allen großen Künstlern, die nicht mit dem Kairos des Goldenen Zeitalters zusammenfallen, eher ihrer Zeit etwas zumuten: einen bisher nicht dagewesenen, völlig neuartigen Ansatz, ist auch Ferneyhough einer Kette von Vorwürfen, Mißverständnissen, Vorurteilen und Fehleinschätzungen ausgesetzt. Sie durchziehen seine gesamte Laufbahn. Die ersten Irritationen resultierten verständlicherweise aus der damals faktischen Unspielbarkeit sowohl der hochvirtuosen Solowerke wie *Cassandra's Dream Song* als auch der größeren Werke wie *Firecycle Beta*. Nachdem der Durchbruch 1974 in Rayon gelang, blieb er ein spezialistischer Komponist für wenige Interpreten. Er war so etwas wie der kompositorische Akrobat, der die schwierigsten Stücke schrieb: das schwierigste Flötenstück, das schwierigste Baßklarinettenstück,

2 Vgl. *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber 2000 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4); Jean-Noël von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Insel 2001.

das schwierigste Cellostück, das schwierigste Stück, das die Schola cantorum jemals realisierte. Freilich zeigten die *Funérailles*, daß er auch eine lyrisch-poetische Seite hatte, die auf frühe Werke wie *Coloratura* zurückverweist.

Will man Ferneyhough – längst überfällig – verstehen, muß man sich – zunächst – von allen Mißverständnissen, Vorwürfen und ideologischen Einseitigkeiten befreien. An all diesen Kritiken ist, wie sonst auch, etwas daran – andernfalls wären sie nicht aufgekommen. Aber um diese Kritiken verstehen zu können, muß man die Vorurteile abstreifen. Denn nur das, was man versteht, kann kritisiert werden. Das mag trivial klingen, muß aber gerade hier gezeigt werden.

Ein (sehr prominenter und sehr wirkungsmächtiger) Vorwurf lautet, Ferneyhoughs Kunst sei Manierismus. Dabei wird eher der alltägliche Gebrauch dieses Wortes als die spezifische Bedeutung im Kontext der Kunsttheorie eingesetzt, in dem pejorativen Sinne von »gekünstelt, unnatürlich«. Freilich stimmt das nicht: Ferneyhoughs Musik ist von einer leibhaftigen Präsenz (im doppelten Sinne von Anwesenheit und Gegenwärtigkeit). Er nähert sich seinen Themen nicht indirekt, nicht von hinten: Das große, frühe Werk *Transit* behandelt griechische Philosophie, Paracelsus und Renaissance-Mystik – alles andere als selbstverliebte Autoreferentialität. Und die Indirektheiten, die sich in seinem Œuvre finden, sind Ausdruck eines philosophischen Programms, das, grob gesprochen, Adorno mit Derrida multipliziert und, dialektisch, Modernität beansprucht. Freilich kann der Begriff des Manierismus, wenn man unbedingt will, verwendet werden, nämlich als ausgeprägter Personalstil, als Handschrift, als maniera. Ferneyhoughs Partituren erkennt man sofort, sein Klangbild wohl auch. Doch wenn das Manierismus ist, dann sind auch Joyce, Arno Schmidt, Pynchon, übrigens auch Skrijabin, Lachenmann und Sciarrino manieristisch.

Ein anderer Vorwurf ist der der Scholastik, der sich wohl an der ausgesprochenen Technikliebe Ferneyhoughs entzündet. Freilich ist Technik immer ein Mittel zum Zweck. Und dieser Zweck ist die klingende Musik. Klingt indes Ferneyhoughs Musik scholastisch? Ist es nicht vielmehr so, daß selbst an Stellen, wo man derlei vermuten könnte, so in den Kanons von *The Doctrine of Similarity*, davon gerade nichts zu hören ist? Steht Ferneyhough nicht vielmehr in einer (übrigens deutschen) Tradition, die Technik hinter dem Ergebnis verschwinden zu lassen – denn: wer hört denn die Zahlenalgebra, die in der Präkomposition waltet? Die hochentwickelte Technik dient einem hochentwickelten musikalischen Sinn; zwischen beiden herrscht ein Wechselverhältnis. Wenn also Ferneyhough Scholastiker ist, dann sind es auch Ockeghem, Josquin, Bach, Schönberg, Berg und Webern, auch der frühe Boulez. Nein, dieses Vorurteil ist ein Mißverständnis, das ausgelöst sein mag durch die spezifische Rationalität der Erklärungen, die Ferneyhough, auf der Grundlage des von ihm emphatisch in Anspruch genommenen parametrischen Denkens, an seinen Werken vornimmt. Er möchte an ihnen zeigen, was gezeigt werden kann, die Schritte der Entstehung als Ausdruck der Eigengeschichtlichkeit des Werks, er ist kein Geheimniskrämer seiner Werke, und wenn schon, dann tritt das Geheimnisvolle auch seiner Musik erst am Ende zu Tage, wenn das Maximum an deskriptiver Komplexität erreicht ist, als Um-

schlag ins scheinbar Chaotische, wie bei Studenten der Komposition, die nach einer totalen Werkanalyse zunächst einmal gar nichts mehr verstehen.

Das weitere Verdikt ist das des Intellektualismus, mithin des Fehlens von Emotionalen, Menschlichem, Existentiellen. Es entsteht meist aus Unkenntnis und Unverständnis der Musik. Es ist eine deformation professionelle des Neue-Musik-Systems, sich, versteht man die Musik nicht, an die Person des Komponisten und seine Texten zu halten. Und Ferneyhough ist sehr intellektuell, seine Texte nicht minder. Aber davon abgesehen, daß Intellektualität kein Schimpfwort ist (zumal, wenn es von solchen kommt, die sich selber als intellektuell verstehen), verkennt dieses Vorurteil die spezifische Dialektik zwischen Sinnlichkeit und Intellektualität in Ferneyhoughs Musik. Fast könnte man in Analogie zum postmodernen Konzept der Doppelcodierung sagen: Seine Kunst ist etwas für den fortgeschrittenen Spezialisten ebenso wie, dank der gestischen und dramatischen Musiksprache, für den, der die Musik »nur« erleben möchte. Das einzig auf Intellektualität zu reduzieren, wäre eine Verdinglichung. Und wenn Ferneyhough wirklich Intellektualismus ist, dann gilt dies für die gesamte Musik der Avantgarde, auch und gerade für Feldman, der die »intellektuelle Umstellung« der Musik ausdrücklich begrüßte.³

Der vierte Vorwurf lautet, Ferneyhough komponiere Papiermusik, ein Fehlurteil, das beispielsweise in den 1880er Jahren gegenüber Beethovens *Großer Fuge* auch gefällt wurde. Diese Musik sei interessant nur fürs Lesen der Partitur, die zugegebenermaßen hochstehe; nicht aber fürs Interpretieren, gar fürs Hören, sozusagen eine Musik für reine Theorie, reine Wissenschaft, ähnlich mathematischen Beweis- und Formelsammlungen. Allein, wenn Ferneyhough Papiermusik ist, dann kann das auch von den Niederländern, dem späten Beethoven und vielem aus dem Serialismus gesagt werden. Der Realgrund für dieses Mißverständnis ist, neben der berückend persönlichen Kalligraphie, die Ferneyhough bis zur Verwendung des Computers anstrebte, die spezifische Notationsform, genauer: daß diese bis zum Punkt der Autonomie getrieben wird. In einem gewissen Sinne kann man tatsächlich sagen, daß Ferneyhough – *auch!* – Papiermusik schreibt, aber nur im Sinne dieses Auch. Komponierte Musik existiert – *zunächst!* – als Schrift; und diese Eigenart wird von Ferneyhough radikalisiert – aber um der Aufführung willen, die stets Interpretation zu sein habe.

All diese Vorwürfe entpuppen sich, bei näherer Betrachtung, als unterkomplexe Lesarten weitaus komplexerer, meist dialektischer Sachverhalte. Sie werden dann hinfällig, wenn ein unmittelbarer Zugang zur Musik gefunden ist. Alles Reden und Erklären, alles verbale Werben um Musik nützt wenig, wenn der Hörer nicht durch das Hören selber überzeugt wird. Wer also Ferneyhough nicht hören mag, der wird ihn auch nicht verstehen – was übrigens, im Weltmaßstab, kein Unglück ist.

*

3 Vgl. »Ich glaube, ... daß der Musik die intellektuelle Umstellung ... nicht zugestanden worden ist.« (Morton Feldman, *Middleburg Lecture*, in: Musik-Konzepte 48/49 [= *Morton Feldman*], München: text + kritik 1986, S. 6)

Man begreift Ferneyhoughs Musik nur, wenn man sie als Ausdruck eines bestimmten Expressivitäts- und damit eines bestimmten Subjektivitätstypus versteht. Sie ist, kategorial, expressivistisch, nicht aber expressionistisch im historischen Sinne – das wäre in der posttraditionellen Situation unmöglich –, aber in dem der Reflexion, Wider- und Bespiegelung des Subjekts, seines Ausdrucks, Sich-ausdrücken-Wollens und -Müssens, seines körperlich-haptischen Daseins, seiner Seelentiefe, seiner Existenz, seiner schöpferischen Macht. Aber nicht in einem abstrakten anthropologischen Sinne; Ferneyhough ist an den sogenannten überzeitlichen Themen wie Liebe und Tod nicht eigentlich interessiert, nicht zuletzt die Wahl des Opersujets zeigt dies. Sondern, in concreto, im ganz modernen Sinne: Wie fühlt, wie lebt, wie empfindet der heutige Mensch, wie nimmt er wahr, wie orientiert er sich, wie denkt er, welche Verzweiflung ist die seine, welche Freude, welche Lebenslust, welche Tragik? Seine Musik ist auch ein Erkenntniskatalog über die *condition humaine* der späten Moderne in den spätmodernen Gesellschaften. Insofern auch schreibt Ferneyhough, bei all seiner polyglotten Internationalität, keine Weltmusik. Er bleibt – für viele ein Skandal – gebunden an das westliche Kunstsystem als Subsystem einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft. Aber was ist das für eine Subjektivität, die er hörbar macht? Nun, sie ist eine, die sich derart von allen anderen Ausdrucksmodellen unterscheidet, daß es sehr verständlich wird, wenn sich die Geister scheiden. Wenn viele dieses Erkenntnis- und Erlebnisangebot nicht annehmen. Wenn manche deren Wahrheit nicht anerkennen möchten. Es kann gestritten werden.⁴

Der *Carceri*-Zyklus, Zentrum des mittleren Ferneyhough, vielleicht des ganzen, ist meines Erachtens das humanste Werk aus seiner Feder. Und zwar weil es alle Binnenempfindungen des innerlichen Subjekts ausbuchstabiert und in den Kontext einer imaginär kosmischen Räumlichkeit stellt, über welche die Piccoloflöte ebenso hinausragt wie die Baßflöte und die Explosionen in *Carceri d'Invenzione III*. Und die *Etudes transcendantales* überzeugen nicht nur durch die unfaßliche Phantasie des Komponisten, sondern vor allem durch die Anverwandlung der menschlichen Stimme an den musikalischen Körper. Ein ganzes Buch lohnte sich, das die menschlichen Affektqualitäten in diesem Werk nachzeichnet. Dann gibt es dezidiert expressivistische Werke wie *Carceri d'Invenzione IIb* oder *Time and Motion Study I*. Die Oper nimmt sich einer (exemplarisch gescheiterten) Existenz an. Das späte Werk *Plötzlichkeit* klingt wie der Innenraum des tagebuchartigen Subjekts, *Unity Capsule* wie die Selbsttransformation des kreativen Menschen, wie ein Über-sich-selbst-Hinauswachsen. Das *Zweite Streichquartett* fragt nach dem Ort des Subjekts, nach dessen An- und Abwesenheit. Das Oboenkonzert *Allgebrab* ist ein wenig wie die versuchte Befreiung aus einem die Subjektivität einzwängenden diskursiven Rahmen. Das *Fourth String Quartet* mit seinem programmatischen Bezug auf Schönbergs *Zweites Streichquartett* reflektiert auf die interne, mehrdimensional geschichtete Eigenhistorizität der Subjekte. Gewiß gibt es unter den Hunderten von meist italienischen Vortragsbezeich-

4 Es ist ein wenig wie bei Schopenhauer: »Eine jede gute Idee durchläuft immer drei Phasen. In der ersten wird sie als Unsinn abgetan. In der zweiten wird sie auf das heftigste bekämpft. In der dritten wird sie realisiert.«

nungen auch Nicht-Subjektives wie »mercuriale« in *Trittico per G.S.*, in der Regel aber findet sich das ganze Repertoire von ausdrucksstragenden Anweisungen, man denke nur an »dandyish: exaggeratedly elegant« aus *Carceri d'Invenzione I*.

Seine Musik ist sogar streckenweise autobiographisch – jeder hört, daß zwischen dem ersten und zweiten Satz des *Dritten Streichquartetts* etwas Gravierendes passiert sein muß. Der zentrale Blechbläsersatz in *Plötzlichkeit* gemahnt an die Jugend des Komponisten, der die musikalische Tradition nur in Arrangements kennenlernte. Daß seine eigene Stimme in die elektronischen Klänge von *Stelæ for Failed Time* eingewoben ist, höre zumindest ich wie ein Requiem auf das eigene Verschwinden. Davon abgesehen, daß *Shadowtime* sich wie ein Kommentar zur eigenen Lebensgeschichte liest. Freilich ist Ferneyhough kein deutscher Romantiker, der seine Innerlichkeit ausbreitet. Es ist sein Englisches, daß er sich mit Privatem zurückhält, das er nur allerengsten Freunden anvertraut. Sein Ethos sagt eindeutig, daß es in der Kunst darum gehe, Kunstwerke zu schaffen, also Entitäten eigener Konstitution, nicht Persönliches zu materialisieren, was nicht ausschließt, daß jene Entitäten von Persönlichem tingiert sind. Die ganze Fiebrigkeit seiner Musik ist nicht abstrakte Rhythmik oder ein allgemeines Zeichen einer insektenhaften Lebendigkeit, sondern natürlich das Alter ego von Ferneyhoughs eigener Nervosität. Es ist ein wenig wie bei Glenn Gould, dessen Interpretationen sich reinem Geist annähern und zugleich einmalig an diese eine Person gebunden sind.

Was zeichnet nun die spezifische Expressivität dieser Musik aus? Oberflächlich beschreibend, läßt sich sagen: Sie ist in jedem Augenblick anders, sie bewegt sich sehr rasch, sie ist extrem sprungfreudig, die Einzelteile scheinen nach allen Richtungen Kontakt zu suchen und Verknüpfungen einzugehen, diese Verknüpfungen werden aber alsbald von anderen ersetzt, die Textur ist insgesamt dicht bis komprimiert. Diese Matrix wird intensiviert dadurch, daß sie stets von verschiedenen Graden (und Typen) von Ordnung und Nicht-Ordnung, von Strukturiertheit und Dekonstruiertheit, von Erscheinen und Verschwinden definiert wird. Struktur im traditionellen Sinne, als etwas relativ Stabiles, Gerüsthaftes, wird ersetzt durch eine radikale Verzeitlichung. Das erinnert an das Funktionieren eines Gehirns: an dessen Synapsenlabyrinth. Nicht nur, daß die Synapsen tausendfach verknüpft sind, sie können rasch ihre Verknüpfungen ändern, so als ob ein Mikrochip seine physikalische Struktur ändern könnte. Man kennt die didaktischen filmischen Visualisierungen von Gehirnaktivitäten auf der Ebene der Gehirnzellen: Es blitzt und zuckt in einer scheinbar chaotischen Weise, in Wahrheit aber ist exakt dieses Muster das Denken selber, ja ein konkret Gedachtes. Daß ein musikalisches Werk einem Organismus gleiche, diese Analogie wird von Ferneyhough wörtlich genommen: Nichts ist starr, tot, alle Zellen regenerieren sich und kommunizieren zwar funktional verlässlich, aber okkasionell unberechenbar.

Diese synaptische Expressivität ist nun aber nicht einfach nur Ausdruck von Leben, sondern ihrerseits das Pendant zur einer Subjektivität, die ähnlich rasch reagiert, ähnlich schnell ihre Zustände ändert, die andauernd assoziiert – also nicht nur permanent neue Gedanken denkt, Bilder produziert und Empfindungen provoziert,

sondern deren Körpergefühl ähnlich wie bei einem virtuosen chinesischen Tischtennisprofi sich nach allen Richtungen hin orientiert und deren affektiver Prozeß (von Zustand kann nicht gesprochen werden) einer extrem reagiblen Chemie ausgesetzt ist. Alles ist wie in einem Zeitraffer. Man versteht, warum eher langsamere Gemüter bei Ferneyhoughs Musik nicht mitkommen und abschalten. Denn dieser Expressivitäts-/Subjektivitätstypus repräsentiert ein Lebensgefühl, das man teilt oder nicht, von dem man sich anstecken lassen oder dem man aus dem Wege gehen kann. Ähnlich dem Gehirn, das auch die Hormone und die Muskeln kontrolliert, ist die musikalische Vokabel bei Ferneyhough nicht nur intelligibles Zeichen eines symbolischen Inhalts, sondern affektiv und motorisch; die Figur, Kernbaustein seiner Morphologie, wird entsprechend über den Körper im weitesten Sinne definiert, »deriving, by means of abstraction and analogy, from species of bodily comportment«.⁵ Ferneyhoughs Musik wirkt ab und an wie epileptische Zuckungen, wie das pelzige Gefühl einer eingeschlafener Hand, geht es doch darum, daß sie »nirgendwo stillsteht«.⁶

Das synaptische Beschreibungsmodell ist, weil umfassender, im Vorteil gegenüber dem Modell des Labyrinths, eines Bilds, mit dem Alessandro Melchiorre in den 1980er Jahren sich Ferneyhough näherte.⁷ Gewiß paßt es auf die Carceri-Stücke und das geplante, aber nicht ausgeführte Projekt von Kranichtänzen, aber die Labyrinthidee war auch hier ein Instrument der Selbstfindung des Subjekts. Verwirrung, überhaupt Komplexität ist kein Selbstzweck, auch nicht für Ferneyhough. Informatrische Komplexität ist eher im Minimalismus, in Ligetis Mikropolyphonie, in Xenakis' Massenstrukturen oder in algorithmischen Operationen zu suchen. Ferneyhough hingegen strebt nach musikalisch validierter Komplexität – die viel schwieriger zu erreichen ist als informatrische – und diese als Ausdruck von subjektivitätsorientierter Glaubwürdigkeit. Daher vielleicht die Faszination für den Kranichtanz, der in antiken griechischen Labyrinthen zelebriert wurde, als Pfad der Selbsterkenntnis. Die Schritte sollen den Weg in die finsternen Höhlen der Unterwelt symbolisieren. Bis zur Mitte begegnet man der Vergangenheit, dem eigenen Leben und dem nahenden Tod, dem unterirdischen Reich der Anderswelt. In der Mitte hingegen findet die Umkehr, der Wandel statt: vom Tod zum Leben, von Gefangenschaft zur Freiheit, worauf es auf der gleichen Strecke voller Erwartung und mit schnellen Schritten zurückgeht – wenn man die Mitte überhaupt erreichte und nicht zuvor scheiterte. Ein solcher waghalsiger Parcours, der immer auch mißlingen kann, ist natürlich für einen strukturellen Melancholiker wie Ferneyhough eine willkommene *Trouvaille*.

Der Name des Komplexismus war nötig, weil er etwas bezeichnet, was es zuvor musikhistorisch nicht gab: daß es musikalisch sinnvoll sein kann, daß nicht alles

5 Brian Ferneyhough, *Il tempo della figura*, in: ders., *Collected Writings*, edited by James Boros and Richard Toop, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996, S. 333 (= Contemporary Music Studies, vol. 10).

6 Die im weiteren nicht nachgewiesenen Zitate stammen aus dem Gespräch von Thomas Meyer mit Brian Ferneyhough: »Wichtig ist, daß sich der Komponist selbst beim Komponieren umkomponiert.«, in: Musik & Ästhetik 42 (2007).

7 Alessandro Melchiorre, *I labirinti di Ferneyhough*, in: I Quaderni della Civica scuola musica 4 (1984), Mailand.

hörbar ist. »Es ist nicht wichtig in einem Stück, daß man alles hört.« So hätte ein Schönberg, ein Boulez, ein Lachenmann niemals gesprochen. Zu solchem Nicht-alles-hören-Können kommt es nur – von schlechter Instrumentation sei abgesehen –, wenn Ereignisdichte – in Termini wie Geschwindigkeit und polyphoner Schichtung – größer ist, als es musikalisch sinnvoll scheint. Zugleich muß aber alles musikalisch hörbar sein – sonst ginge das Material im Statistischen unter – das war der Ansatz von Xenakis. Im Idealfall bester polyphoner Komposition/Instrumentation kann man, mit oder ohne Partitur, jeder einzelnen Schicht nacheinander, aber nicht zugleich folgen. Konsequenz ist ein plurales Hören, das den Hörer frei läßt in seiner Entscheidung und Spontaneität der Wahl; zugleich ein diagonales, das zwischen den Schichten hin- und herzuspringen gestattet; und ein polyvektorielles, das mit verschiedenen Tendenzen und Zeitlichkeiten gleichzeitig rechnen muß. Dies ist nur möglich bei struktureller Überforderung. Das scheinbar Inhumane weist in postmoderner und postpostmoderner Zeit den Weg ins Humane zurück.

Daß also in Ferneyhoughs Musik nicht alles gehört werden kann (und zwar doppelt: phänomenologisch wie im Verhältnis zwischen Konstruktion, Notation und Aufführung), entspricht in der modernen Welt geradezu einem selbstverständlich Alltäglichen. Man muß nicht durch Las Vegas oder Manhattan gefahren sein, um zu wissen, daß die Reize und Informationen unsere Sinne eher verwirren als »informieren«. Jede Großstadt ist so, und man versteht nun, warum Thomas Pynchon ausgerechnet in New York lebt. Daß das vielleicht immer schon so war, ist kein Gegenargument, denn große Künstler zeichnet aus, daß sie etwas sichtbar machen, was vorher latent, aber nicht Thema war. Nicht immer jedoch war die postmoderne Situation die einer irreduziblen Pluralität und Mannigfaltigkeit, die durch die Massenmedien und die individuellen wie Handy und Internet wahrlich ein neues Zeitalter (das 21. Jahrhundert?) begründet. Ferneyhoughs informationsdichte Musik antizipiert exakt das – und wie im Lehrbuch der modernen Kunst als deklarierte Antithese zum Gegenmodell der Reduktion und der Stille. »Ein Kunstwerk ist der Todfeind des anderen.«⁸ Erkenntnis ist nur möglich durch Vereinseitigung.

Während nun ein weiteres Vorurteil Ferneyhoughs Surplus-Ästhetik Sadismus ansinnt, stimmt das Gegenteil: Es geht ihr um die Rettung der Wahrnehmung und die Rettung der Individualität. Ferneyhoughs Musik wendet das Unwahre der postmodernen Situation ins Wahre – durch die Alchemie der Umwandlung. Nicht selten entwirft sie Formpolyphonien, denen dann zwei oder mehrere Ichs entsprechen – das *Adagissimo* ist zwei Stücke in einem, das *Fünfte Streichquartett* drei Variationsätze gleichzeitig. Solche Überlagerung ist der Musik vergönnt. Man erinnere sich der Anekdote, wonach Mozart dem überforderten Kaiser erklären mußte, daß zwar nicht im Theater, sehr wohl aber in der Musik fünf oder sechs Personen gleichzeitig sprechen können. Diese nur der Musik eigene Option der Vielstimmigkeit und Pluriindividualität wurde von Ferneyhough zum Prinzip erhoben. Seine Musik ge-

8 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 59.

stattet (und erfordert) eine mehrdimensionale Wahrnehmung, nicht aber im Sinne des Spezialisten, der beispielsweise die moderne Musik ignoriert, damit er wenigstens die Literaturszene überblicken kann. Ferneyhoughs Sinnlichkeit oder Sensualität ist grundlegender, gewissermaßen anthropologisch, lebensweltlich: die Wahrnehmung selber wird flimmernd, oszillierend, wie die Derridasche *différance*.

*

Ferneyhoughs Musik ist das Ergebnis eines auf die Spitze getriebenen Kunstwillens. Das ist einerseits biographisch eindeutig – der aus einfachen Verhältnissen stammende Brite erobert die ganze Welt, seine Karriere verläuft von provinzieller Blasmusik bis hin zu Stanford und dem Siemenspreis. Das alles ist das Movers seiner eigenen Überbietungsdynamik, die sein kreatives Feuer am Leben erhält und ihn als Entfesselungskünstler seiner selbst definiert. Adornos Materialfortschritt erscheint bei ihm als Personalstil, der selber wie eine dialektische Geschichtsphilosophie funktioniert. Das kann an seiner *peu à peu* intensiveren Mikrotonalität ebenso beobachtet werden wie an der stufigen Evolution seiner Musik, in der Notation, Vokabular, Gattungserfüllung und Formenreichtum sich immer mehr zu einem eigenen Universum ausspannen. Ferneyhough geht auf Universalität, das zeigt der Ehrgeiz in der Solomusik, dort stets das ultimative Stück zu komponieren (wenn auch noch nicht für alle Instrumente; so fehlt *sein* Oboensolostück); der Ehrgeiz, eine – und wohl auch nur eine – Oper zu schreiben, die strengen Sinnes nur am Anfang eine ist; der Ehrgeiz des Schriftbildes: Wer *La terre est un homme* mit der Hand drei Jahre lang kalligraphiert, hat sein Leben der Kunst vermacht. Ferneyhough, der keine Familie gegründet hat und scheinbar nur Arbeit kennt, folgt einer Selbstdefinition in jungen Jahren.

Daß er nicht nur komponiert und hierfür Techniken einsetzt, sondern diese selber, gleich einem Kompendium, systematisiert, zeigt seine Wahlverwandtschaft zu Komponisten, die jeweils in ihrer Zeit exemplarisch Kompositionstechnik repräsentierten. Man denke an die komplexen kanonischen Motetten von Josquin, an die späten kontrapunktischen Sammelwerke Bachs, an den gesamten Beethoven, an den ins Mikrostrukturelle vernarrten Webern. So ist der Carceri-Zyklus nicht nur eine poetische Antwort auf Piranesi, sondern verfolgt auch, unterschwellig, ein musikphilosophisches Programm, nämlich das Verhältnis von automatischem und informellem Komponieren, das von Determination und Willkür, von Konstruktion und Freiheit auszuloten, und zwar so, daß diese Studie zur Form des Werks wird. Piranesis Titel – Gefängnis und Erfindung – nimmt Ferneyhough wörtlich. Das ist bezeichnend für sein konzeptuelles Vorgehen: Nicht nur das, was man bei Piranesi sieht: die labyrinthischen, paradoxen Fluchtlinien, wird musikalisch inszeniert – mit Kategorien wie Kraft und Energie, den beiden zentralen Begriffen jener Zeit, in welcher der Aufsatz *Il tempo della figura* entstand; sondern das, was jene Architekturphantasien ideell auszeichnet, daß das Schöpferische selber der Gefangennahme bedarf, um erfinderisch zu werden, wird zum Ethos dieses Werkzyklus, weil es ohnehin schon

immer Ferneyhoughs kompositorische Fabrik war. Vermutlich ist der ebenfalls siebenbeteiligte Opernzyklus ähnlich unterfüttert.

Etwas thetisch kann gesagt werden, daß Ferneyhough in der $n+1$ ten Dimension arbeitet. Wann immer sich eine Idee, ein Affekt, eine Vokabel, ein Konzept zu verfestigen beginnt, wann immer das scheinbar beglückende Gefühl von Sicherheit durch ein Erreichtes oder Sich-Erarbeitetes einstellt, gibt sich der Komponist gerade nicht zufrieden und setzt dem ein weiteres Problem obendrauf. Darin ähnelt Ferneyhough Adorno, der bei der Dialektik deren Tendenz zur Positivität geißelte und jedem Satz ein Aber einbaute. Die geradezu libidinöse Lust am Problematisieren (Brian/Brain ist eine einfache Permutation) berührt sich mit der Sensibilität für die Existenz realer Probleme, Aporien, Widersprüche und – nach einem Lieblingswort – Ungereimtheiten.

Ferneyhough ist ein treffliches Beispiel dafür, daß Dekonstruktion *nach* der Konstruktion kommt, daß sie eine Tätigkeit ist, die anfängliche Konstruktion in einem *zweiten* Schritt zu kritisieren, dem modernen Problembewußtsein anzupassen, das inzwischen so problematisch ist, daß es selber nicht mehr so konstruiert werden kann, daß man auf die Dekonstruktion verzichten könnte. Insofern hat Ferneyhough auch Adorno weiterentwickelt. Die Vokabeln, mit denen er seine Arbeit beschreibt, zeigen seine Konstellation aus Dialektik, Skepsis und Dekonstruktivismus: »Anti, Widerstand, Hohlraum, Diskontinuität, Zerstörung, Beschädigung, Beulen, Wunde, Frustration, Unmöglichkeiten, Selbstkontradiktionen, strukturelle Peinlichkeit« (im Sinne des englischen Romantikers John Keats), »sich öffnende Fenster, Versteckspiele, ›im Dunkeln rennen«, das Unerwartete, umkomponiert, schräg zueinander stehend, Löcher, Zerrspiegel, Unvollkommenheiten, Vermodern, Zerfließen, verdunkelt, Ungereimtes, verschoben, unerreichbar, Kontradiktion«.

Hier waltet eine Dialektik. Einerseits spricht Ferneyhough von Konsistenz, Werk, Kontinuität und der Präzision der Formulierung (der Konstruktion, Notation, der Materialdefinition), andererseits ist er um ein Vokabular des kritischen Denkens (Selbstreflexion), des Skeptizismus, der Negativen Dialektik, der Ethik des Zweifels und der Dekonstruktion bemüht. Dialektisch sagt er, das Werk »könne nur offen sein, indem es sich abschließe«; spricht von einer »Dialektik des Gebrochenen oder des nicht Fortsetzbaren«. Zugleich hütet er sich vor einem falschen Hegelianismus, dem etwa deutsche Dialektiker aufsitzen, die Adornos Kritik nicht rezipiert haben, nämlich zu sehr auf binäre Schemata zu setzen. Schließlich geht es ihm – und das ist Ferneyhoughs politische Ethik – um die »ganze Bandbreite des menschlichen Empfindungslebens«, mithin um die nicht-reduktionistische Rettung des Menschen.

Der – letztlich nicht-letztbegründbare, dezisionistische – Glaube an die Möglichkeit des Subjekts qua durch Erkenntnis gebrochener Einheit ist notwendigerweise auf die Idee des autonomen Werks, das sich aus sich heraus definiert, angewiesen. Ferneyhough, in der postwebernschen Situation, nimmt daher wie selbstverständlich seinen Ausgangspunkt bei den frühen Werken von Boulez und Stockhausen, die strukturell autonom und stilistisch »neutral«, d. h. international anschlussfähig sind. Deren Aporien begegnet er aber nicht mit dem sogenannten Postseriellen (etwa

Klangkomposition, musikalisches Theater, Mikropolyphonie), sondern mit immenser Arbeit an deren Problemen.

Ein in sich und nur in sich begründetes Werk ist freilich ein Widerspruch. Das Ausgangsmaterial ist in gewissem Sinne immer arbiträr – insofern folgt Ferneyhough nicht Adornos Fiktion, es gebe zu jedem historischen Augenblick ein bestimmtes Material wie an einer Stange. Dieser Widerspruch muß daher verzeitlicht werden, und zwar doppelt. Einerseits muß das Ausgangsmaterial, wie immer kontingent (persönlicher Geschmack, Idiosynkrasien), im Laufe des Werks, in dessen Eigenzeitlichkeit, verbindlich entfaltet werden; zugleich muß eine solche werkimmanente Verzeitlichung selber verzeitlicht werden, als Lebenswerk, dessen partielle Innervationen gleichfalls arbiträr sind (Leben), aber eben deswegen um so dringlicher integriert werden. Es geht um eine nicht-zwanghafte, nicht-algorithmische, nicht-kalkulable Integration, die selber dekonstruktiv insofern ist, als Integriertes auch wieder ausgedehnt werden kann, Vokabeln, Klänge, Materialien können sich verbrauchen oder aber auch einfach abgestraft, sprich: zerstört werden. Der Fortschritt ist kein linearer im Sinne immer höherstufiger kombinatorischer Systeme.

Wer so integral denkt, organisiert die *gesamte* künstlerische Arbeit, mithin mit konzeptuellen Ebenen, zwischen denen so etwa wie eine industrielle Arbeitsteilung herrscht. Ferneyhoughs Libido geht nicht nur auf den Klang und das fertige Werk, sondern auch auf die Präkomposition, die Notation, die philosophische Reflexion. Seine – sagen wir – Musikphilosophie reicht von der konzeptuellen, gedanklichen Ausarbeitung eines Werks über die Materialien und Techniken bis hin zur Notation, die jene Schrift liefert, an der das Werk sich vom Urheber zu lösen beginnt und die auf die Interpreten wartet, die, angesichts dieser Notation, gar nicht anders können, als zu interpretieren (in Absetzung von realisieren). Es sind die Notation, mittels deren Ferneyhough noch mit der Interpretation involviert ist, und deren ekstatisches Spiel, über das er mit den Hörern verbunden ist. Diese Philosophie umfaßt alle Schritte zwischen der Idee und der Rezeption, und zwar als künstlerische Integration, die, dank der Dekonstruktivität seiner Musiksprache, nichts Ideologisches, Starres, nichts von Identitätsphilosophie hat.

Das besondere Gewicht auf der Präkomposition ist nicht etwa eine persönliche Schwäche des Komponisten (im doppelten Sinne: ein Faible und eine Krücke), sondern selber Ausdruck der posttraditionellen Situation seit Webern, überdies von ungemeinem Nutzen: Jedes Werk besitzt über seine phänomenologische Existenz hinaus eine Tiefenschicht, seine Konstruiertheit qua Eigenrecht. Diese wird in der Notation auch nicht verleugnet. Es gibt in *Carceri d'Invenzione I* eine Stelle (T 139), an der drei x-tolen benötigt werden, um einen einzelnen Impuls zu definieren, an dem eine Vorschlagsgruppe beginnt. Da kein Rhythmus erscheint, hätte diese Aktion auch einfacher notiert werden können, ohne daß der musikalische Sinn darunter gelitten hätte. Doch Ferneyhough sähe es als einen Frevel an der *raison d'être* an, wenn hier gemogelt würde. Auch kommt es, infolge konstruktiver Zwänge, zu Rhythmen, die zu schnell sind, als daß sie ausgeführt werden können, so in *Superscriptio*, wo eine an sich schon extrem rasche 10-tole mit triolisierenden Pausen durchsetzt ist, deren

neuer Gestaltcharakter nicht mehr realzeitlich gespielt oder gehört werden kann. All das wird bewußt und nicht etwa aus manieristischer Eigenliebe ausnotiert.

Die doppelschichtige Existenz des Werks als Präkomposition und empirischen Vorhandenseins gestattet eine dekonstruktivistische Materialapplikation. Das ist der größte Gegensatz zum Serialismus, zu dessen Glaubenssätzen es gehört, daß alles generierte Material auch im Werk erscheinen müsse. Dem folgt Ferneyhough nicht. Es ist durchaus möglich, daß ein Werk ein Variationszyklus zu einem »Thema« ist, das gar nicht erscheint. Diese Idee verallgemeinert Ferneyhough, und zwar fortschreitend mit dem Alter. Nicht alles, was zum Stück gehört, erscheint auch – das mag zwar für Musiker unsinnig klingen, ist aber bei philosophischen oder literarischen Werken ganz üblich (die *Paralipomena* bei Schopenhauer, die *Vorstudien* bei Habermas, die *Nachschrift* bei Eco). Man kann ein Werk auch als löchriges konzipieren, zumal dann die polyphone Komplexität drastisch abnimmt. *Plötzlichkeit* lebt von dieser Idee.

Ferneyhoughs Material konnte als das fortgeschrittenste gelten – im Sinne von Adornos Materialfortschritt –, und dies stand im Widerspruch zur postmodernen Ästhetik, die sich in den 1970er Jahren breitmachte: sowohl gegen deren Bedürfnis nach Schönheit, Einfachheit und Verständlichkeit als auch gegen deren geschichtsphilosophische These, daß Fortschritt an sich nicht mehr denkbar sei. Mit der Festigung seines Vokabulars nach *La terre est un homme* – so mit *Lemma-Icon-Epigram* und dem *Zweiten Streichquartett* – wurde sichtbar, daß Ferneyhoughs Musik wie keine andere Adornos musique informelle nahekommmt und überhaupt Ferneyhough – damals weniger bewußt als heute – sich in die große europäische Musiktradition einreicht. Obwohl er sich als Einzelgänger, Autodidakt betrachtet, erfüllt er wie kein anderer Künstler des modernen Komponierens Adornos Hegelianismus, wonach der Komponist, der sich ganz den Sachfragen herschenkt, gleichsam traditionsvergessen, der Wahrheit: dem Potential der Lösungen der von der Geschichte aufgedrängten Probleme am nächsten kommt. Zur Zeit seiner Jugend, im Endstadium des Serialismus, waren es im wesentlichen drei Paradoxien, die aufgebrochen werden mußten: die Paradoxie der setzungslosen Setzung, die der entsubjektivierten Objektivität und die der geschichtlichen Geschichtslosigkeit. Auf die erste antwortete er mit einer radikalen Verzeitlichung, auf die zweite mit einer Reinklusion der menschlichen Dimensionen, auf die dritte mit einer Anbindung an die Geschichte, nicht zuletzt des Serialismus selber. Obgleich eine bewußte, gewissermaßen gattungstheoretische Bezugnahme auf Tradition erst relativ spät einsetzt (man denke an die *Pools auf Darkness* in *Shadowtime*). Davor sind die Bezüge eher lockerer Art: so in den *Sonatas* auf Purcell und Webern, in der Besetzung von *Terrain* auf Varèse, mit den *Etudes transcendantales* der Bezug auf *Pierrot lunaire* und *Le marteau sans maître*. Das *Zweite Streichquartett* freilich zeigt nicht nur den genialen Streichquartettkomponisten, sondern auch, daß er sich an einer großer Tradition von Haydn über Beethoven, Brahms, Schönberg und Bartok messen lassen möchte.

Müßte ich Ferneyhough nur mit einem einzigen Komponisten der Tradition in Beziehung setzen, so wäre dies Beethoven, vor allem hinsichtlich musikimmanenter Aspekte. Hierfür gibt es vier Gründe. Erstens ist Ferneyhoughs Musik wie die Beetho-

vens intern intelligent. Zweitens bemühen sich beide, fast wie in einem Wettbewerb mit virtuellen Konkurrenzen, um eine ganze Bandbreite von Gattungen, Techniken, Materialien und Konzepten. Drittens sind Variation und – im weitesten Sinne - motivisches Denken ihnen gemeinsam. Schließlich ist der Charakter der Arbeit bei beiden unüberhörbar – mit Luhmann: »Nur die Überwindung von Schwierigkeiten kann einer Sache Bedeutung geben: Hoc opus, hic labor est.«⁹ Freilich unterscheidet sich Ferneyhough von Beethoven durch eine apolitische Haltung, was auf einer sozialen Ebene zwar zu vernachlässigen ist, wohl aber nicht, wenn das im Ausdrucksgehalt, im Sagen der Musik spürbar wird. Hier liegen die Grenzen, was Ferneyhough auch weiß. Ein positives, sozusagen katholisches *Espressivo* der Menschheit, das Beethoven, vielleicht als dem letzten, gelang, ist seine Sache nicht; er würde auch sagen, daß dies gar nicht mehr möglich, ein solches Humanes verbaut wäre. Immerhin hat Kurtág etwas davon – aber auch das nur um den Preis, den diese aus der Vergangenheit kommende, sich bescheidende Musik nun einmal in Kauf nehmen muß. Vielleicht ist jenes Fehlen der wahre Grund dafür, warum nicht wenige in Ferneyhoughs Musik einen manieristischen – nämlich: extrem individualistischen – Ton hören. Insofern ist er von Beethoven auch wieder entfernt.

Allein, was immer man von Ferneyhough halten und wie immer man zu ihm stehen mag, vier Gesichtspunkte sichern ihm seinen Platz in der Musikgeschichte. Der erste ist der spezifische Notationstypus, der sich aus der posttraditionellen Situation ergibt und das Verhältnis von Schrift und Aufführung prinzipiell neu bewertet. Der zweite ist der besondere – synaptische – Expressivitäts- und Subjektivitätstypus, den es so noch nicht gab. Der dritte ist der Komplex aus Kritik/Dialektik/Dekonstruktion, der in die Musik programmatisch hineingenommen wird. Der vierte schließlich liegt in der philosophischen Durchdringung der Musik qua Kunst, was erst mit der Verphilosophierung der modernen Kultur notwendig wurde. Zudem repräsentiert der nicht-englische Engländer, der nicht-deutsche Deutsche und der nicht-amerikanische Amerikaner einen nun internationalistischen Typus des Komponisten, der vielleicht einmal im Horizonte einer globalisierten Welt als Vorbild fungieren wird.

Zudem ist Ferneyhough fraglos der komplexeste Komponist der Musikgeschichte – freilich, was heißt Komplexität, was bei ihm? Das ist noch nicht hinreichend verstanden. Sicherlich nicht Kompliziertheit, denn diese ist kein Selbstzweck. Komplexität heißt Fülle, Verweisungsvielfalt, Problemtiefe, Ausdrucksweite – und, ähnlich wie bei Beethoven, die Unerforschlichkeit hinsichtlich der Phänomene. Ferneyhough entwirft einen Reichtum an formalen Entwürfen, an Gestalten, an Texturen, an Farben, an Spielweisen. Und kann dabei nicht auf einen bestimmten morphologischen Typus reduziert werden. Ein »texture«-Komponist ist eher James Dillon. Bei Ferneyhough hingegen ist nicht alles Textur oder Figur, er kann auch ein begnadeter Melodiker sein. Man denke an die Unterstimmen von *Adagissimo*, an die Oboe der ersten *Etude*, an manche sibeliusartige Linie in *La terre est un homme*, an den ersten Satz des *Dritten Streichquartetts*, an den Schlußteil des Flötenkonzerts. Pendant zur Kom-

9 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 507.

plexität ist die Differenziertheit – im Prinzip gibt es inzwischen keine parametrische Konstellation aus Tonhöhe, Farbe, Rhythmus, Artikulation, Spielweise und Dynamik, die nicht vorkommt. Solche Differenziertheit ist schon viel eher Selbstzweck – Verfeinerung, auf die Kunst Anspruch hat. Das ist aber keine Scholastik, sondern *musique érudite*, kein Intellektualismus, sondern ein philosophisches Surplus.

Daß ein solcher ex-zentrischer Stil, mithin einer, der das Zentrum, die Mitte, die »catholicity« dezentriert, so prominent werden konnte, liegt in seiner Kunstwahrheit begründet. Wer diese nicht unterstellt und nicht nach ihr sucht, dem muß Ferneyhough als ein kontingenter Spuk vorkommen, ein typisch moderner Exzeß, den die »lange unbewegte Zeit« (Botho Strauß) einst tilgen wird. Doch wer nach der Wahrheit dieser Musik fragt, wird sie auf die Welt beziehen müssen, weil sie sich selbst auf die Welt bezieht. Sie, die Welt heute in der späten Moderne, in der Postmoderne vollends, ist nicht etwa ausgezeichnet durch ihre prinzipielle Unbeobachtbarkeit, wie vermeint wurde¹⁰, sondern dadurch, daß sie prinzipiell nur noch partiell erfahrbar ist – erfahren im Sinne von wahrnehmen, erleben, wissen, beobachten, eingreifen, handeln. Welt steht heute im Horizont von Möglichkeiten, von Eventualitäten, auch von möglichen Unmöglichkeiten im Sinne von Derrida. Welt heute ist extrem changierend. Darauf hat sich diese Musik – wie kaum eine andere – eingestellt.

*

Daß Ferneyhough letztlich in Amerika seßhaft wurde, ist eine Folge eher unglücklicher als glücklicher Umstände, die auch biographischer Natur sind und an dieser Stelle nicht interessieren. Freilich ist dieser Umstand höchst bedenkenswert. Denn welcher Komponist seines Rangs lebt Tausende von Meilen von dem Ort entfernt, an den er kulturell: künstlerisch und intellektuell gehört? Zumal politisches Exil kein Grund ist und Angebote in Europa zahlreich waren. Ferneyhough ist zwar ein Einzelgänger, eine Art von Ahasver, jemand, der gesprächsweise bekannte, der Künstler sei seine eigene Gesellschaft, doch Eremit, auf den das Umfeld keinen Einfluß ausübt, ist er nicht. Gerade er ist sensibel für den objektiven Geist (oder die objektive Geistlosigkeit), der um ihn herum existiert. Ich spüre etwas von dem Bedeutungsverlust, dem Verlust an Tiefe und symbolischer Kraft in den Werken nach seiner Übersiedlung nach Kalifornien 1987. *La Chûte d'Icare* – sinnigerweise mit dem Untertitel »Petite sérénade de la disparition« (den er freilich für die Drucklegung zurückzog) – zeigt erste Spuren, vollends *Terrain*, auch das *Vierte Streichquartett*, dem die morphologische Prägnanz der beiden vorangegangen fehlt, und auch das zweite Geigen solo *Unsichtbare Farben*. Erst mit dem das Spätwerk ankündigenden *Streichtrio*¹¹ gewinnt Ferneyhoughs Musik wieder an innerer Konzentration wie zu Carceri-Zeiten, nur auf einem anderen Niveau. Nun ist die Musik weniger expressivistisch, eher kontem-

10 Klaus Lippe, »Who's to say, what's to say«. *Anmerkungen zur Rezeption von Brian Ferneyhoughs Oper »Shadowtime« (im Kontext der Kunsttheorie Niklas Luhmanns)*, in: *Musik & Ästhetik* 37 (2006).

11 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Ferneyhoughs Streichtrio*, in: *Musik & Ästhetik* 1/2 (1997).

plativ, gedanklicher, philosophischer. Der Komponist ist gealtert – und er lebt nicht mehr in Europa. Es ist, als ob sich jemand in seiner »redoubt« verschanzte, von dem zehrte, was er seither erlebte, und das nun in immer verfeinerter Gestalt durchdächte. Ferneyhoughs späte Musik hat, bei aller Meisterschaft und Spätwerkhaftigkeit, etwas von einer endlosen Schleife, wie bei einem Möbiusband; im Prinzip könnte der Komponist auf diese Weise über hundert werden.

Am deutlichsten wird das im späten Orchesterwerk *Plötzlichkeit*, immerhin das erste Werk dieser Besetzung seit dem wahrhaft tellurischen *La terre est un homme* nach 27 Jahren. Der Titel und das Genre Orchester ließen Erwartungen wie in *Carceri d'Invenzione III* aufkommen: Dramatik und überfallartige Überraschungen. Doch ich höre kaum etwas von *Plötzlichkeit*, einer ästhetischen Kategorie, die von Karl Heinz Bohrer eingeführt wurde und dort den einmaligen, radikal nicht-vermittelten, aus jedem Bezug herausfallenden emphatischen Augenblick meint. *Plötzlichkeit* ist für Ferneyhough vielmehr eine spekulative Kategorie: daß nur durch unterirdische Ströme vermittelt orchestrale Settings – tektonische Blöcke individueller Texturqualitäten – kommen und gehen, im Sinne einer Narrativität via Nichtkontinuität, ähnlich Robert Altmans *Short Cuts*. Freilich kennt nur der Komponist diese unterirdischen Höhlengänge. Für mich als Hörer bietet sich dieses Werk ganz anders dar: als Emblem des Enigmatischen, als Rätsel an und für sich, als erratischer Block in der Gegenwart, als Poetik eines, der sich zurückzieht. So ist der Ausdruck in diesem Werk auch ein durch den Entzug vermittelter. Eine Ferneyhough Aufgeschlossene reagierte entsprechend auf die Uraufführung von *Plötzlichkeit* mit der Bemerkung, das Genie der individuellsten Klänge verweigere dem Hörer die Hingabe an diese.

Man mag sich fragen, wie lange noch dieser Komponist ein Rätsel bleiben wird – und: welche Art von Rätsel seine Kunst sei. Ferneyhough wollte von Anfang an, daß er nicht enträtselt werde, und hat alle Energie darauf verwendet, daß dies nicht geschieht. Selbst Kenner und persönlich Nahestehende verblüfft er immer wieder mit Wendungen, die Selbstwidersprüche zu sein scheinen, sich aber als höhere Vernetzungskomplexität entpuppen. Rastlos, niemals stillstehend, gleich einer Denkmaschine, deren Kurzzeitgedächtnis nur lückenhaft funktioniert, vibriert hier eine Produktionsstätte, die wie selbstverständlich eine der Musik ist, der Zeitkunst par excellence, der körperlichsten und emotionalsten, emphatisch gesprochen: der menschlichsten der Künste. Freilich ist auch Ferneyhoughs Musik ein Phänomen der Kulturgeschichte, deren Erforschung vor allem bei rätselhaften Figuren anstrengt wird. So wird abzuwarten sein, wie sich die Rätsel verändern werden, wenn ihnen auf den Leib gerückt wird.

Cassandra's Dream Song, das frühe Flötenstück, galt jahrelang als unspielbar, dann lange Zeit als etwas nur für Spezialisten. Heute ist es ein Wettbewerbsstück. Ferneyhoughs Musik wird auch begünstigt von dem Fortschritt der Produktionskräfte. Als Klassiker der modernen Musik wird er im Kunstmusiksystem auch dort einen Platz erhalten, wo die spezifische Individualität dessen, was seine Musik sagt, der synaptische Subjektivitätstypus, der radikale Kunstanspruch, das Erkenntnisstreben der n+1ten Dimension nicht auf eine Art natürliche Liebe stoßen. Ob freilich seine Mu-

sik eine größere Zahl von Musikliebhabern, gar die Menschheit erreicht, hängt eher von diesen ab. Vielleicht wird Ferneyhough einmal, ähnlich Glenn Gould, ebenfalls kompromißloser Einzelgänger, zu einem Kultphänomen, nämlich über Tonträger, sind doch Aufführungen mit seiner Musik stets aufwendig und kostspielig. Er würde dann Einzelsubjekte und keine Konzertkollektive erreichen – was ihm vermutlich näher liegt. Einer Kultur, deren Phonotope indessen sich in stampfendem Bumm-bumm ertauben möchten, wird Ferneyhough verschlossen bleiben. Auch seine Musik, wie die des Kontrahenten Nono, lebt von einem messianischen Moment, daß die Welt selber eine andere werde, damit Bedingungen geschaffen sind, die das Hören dieser febrilen und reagiblen Musik fördern, wo es nur geht.