Was macht die Kunst nach dem Ende der Kunst?

Sechs Künstler antworten

Herausgegeben von
Günter Seubold

Mit Beiträgen von
Michael Krupp
Claus-Steffen Mahnkopf
Robert HP Platz
Cornelius Schwehr
Günter Seubold
Hubert Sowa
Martin Wurzer-Berger

Königshausen & Neumann

Was macht die Kunst nach dem Ende der Kunst?

Sechs Künstler antworten

Herausgegeben von

Günter Seubold

Mit Beiträgen von

Michael Krupp
Claus-Steffen Mahnkopf
Robert HP Platz
Cornelius Schwehr
Günter Seubold
Hubert Sowa
Martin Wurzer-Berger

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Galerie

Zeitgenössische Kunst
Michael Schneider
Bonn

und der

Galerie Reinfeld
Bremen

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2000
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg
Bindung: Rimparer Industriebuchbinderei GmbH
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 3-8260-1936-9

Inhalt

Günter Seubold
Vorwort:
Endloser Ende-Diskurs 7

Günter Seubold
Einleitung:
Konstruktion der Moderne unter dem Menetekel ihres Endes.
Arnold Gehlens und Theodor W. Adornos
Analysen der modernen Malerei und Musik 9

Hubert Sowa
Jenseits der Poiesis.
Anartistische Praxis im Ausgang der Kunst 35

Michael Krupp
Mitten ins Herz
(Das Leben geht weiter) 55

Martin Wurzer-Berger
In Farbe sehen 65

Claus-Steffen Mahnkopf
Die Kontinuität der Musik.
Musikästhetische Reflexionen am Ende einer Epoche 77

Cornelius Schwehr
Was macht die Kunst nach dem Ende der Kunst? 101

Robert HP Platz
Musik . Ende 115

Zu den Autoren
Günter Seubold 125
Hubert Sowa 127
Michael Krupp 129
Martin Wurzer-Berger 131
Claus-Steffen Mahnkopf 133
Cornelius Schwehr 137
Robert HP Platz 139

Claus-Steffen Mahnkopf

Die Kontinuität der Musik

Musikästhetische Reflexionen am Ende einer Epoche

Für Taygun Nowbary

Im Übergang zu einer Musik des 21. Jahrhunderts unterliegt die zeitgenössische Kunstmusik, überlange ‚neue Musik' genannt, einem fundamentalen Paradigmenwechsel, der die Fragen an sie gründlich verschiebt. Die ‚neue' Musik geht zu Ende, ist am Ende – je nachdem. Daher ist der Augenblick einer gründlicheren ‚Revision' des Projekts einer wirklich radikalen Neuen Musik vermittels ihrer Selbstkritik günstig. Ich möchte dies an dieser Stelle in vier Schritten und mehreren Unterschritten versuchen. In einem ersten Schritt geht es darum, mit Hegel, Luhmann, Adorno und einem Blick auf die ›Neue‹-Musik-Szene die Situation zu beschreiben; nach einer biographischen Zwischenbemerkung geht es im dritten Schritt darum, diejenige kompositorische Richtung, die den Paradigmenwechsel auslöst, zu erfassen; im letzten Schritt schließlich möchte ich die Konsequenzen für meine Arbeit, nicht zuletzt angesichts des magischen Datums 2000, erläutern.

I. Der Übergang zum 21. Jahrhundert

Kommentar I: Hegel

Hegels These vom Vergangenheitscharakter der Kunst vereint einen systemlogisch-systematischen und einen historischen Anteil. Der systematische Aspekt bezieht sich auf die Begrenztheit des Geistes in der Abhängigkeit vom sinnlich-materialen Medium und die daraus resultierende Notwendigkeit des Überstiegs des absoluten Geistes auf höhere Stufen seiner Entfaltung, namentlich die Philosophie; der historische darauf, daß die christlichen, die romantischen Künste an der Unangemessenheit des Materials gegenüber dem Ausdrucksanspruch der Innerlichkeit, der das Primat zukommt, leiden und keine Identität von Geist und Erscheinung in der „schönen Individualität" mehr erlauben.

Zum systemlogischen Aspekt sei gesagt, daß die Moderne als krisenhafter Übergang zu einer azentrischen Gesellschaft zu begreifen ist, die weder in der Religion noch in der Philosophie – die, nachhegelisch-marxisch, sich verwirklichen müßte –, noch in der Wissenschaft einen totalitätsverbürgenden Einheitsfaktor erblicken kann, den das Hegelsche System indes in Anspruch nimmt. Das *A*zentrischwerden der Gesellschaft setzt die Kunst in einen historisch neuartigen Autonomiestatus, so daß sich die Frage nach ihrer Funktion – *jenseits* des Hegelschen Systemdenkens – erneut stellt. Nun lebt aber die Kunst wie kein zweites gesellschaftliches System von Leitdifferenzen anstelle von systemintegrativen Identitäts-

mustern. Zu nennen wären vordringlich die Differenzen von Stoff und Sujet, von Begriff und Nichtidentität, von Geschmack und Individuation, von jetzthaftem Kairos und Geschichte, von subjektiver Innerlichkeit und sozialer Kommunikabilität. Hinzu kommen Anschlüsse an Wissenschaft, Kritik, den Markt, die Lebenswelt, die Pädagogik, die Politik. Diese Anschlüsse und jene Differenzen belegen, wie sehr der Kunst immer schon und immer auch der Blick auf das Ganze zu eigen ist. Dies in einer azentrischen, ins einzelne zerstreuten Gesellschaft leisten zu können – zumindest als Geltendmachen eines Anspruchs – ist meines Erachtens Funktion und Vermögen der Kunst. Der Blick auf das Ganze ist aber nur möglich, wenn man Kunst nicht mit dem Ganzen zusammenfallen läßt, sie nicht – à la Cage und Beuys – generalisiert, sondern in den diversen kulturellen disjecta membra zwischen Autonomie und den Systemanschlüssen differenziell *beläßt*. In diesem Sinne gab und gibt es keine Alternative zur Moderne.

Der historische Aspekt Hegels bezieht sich darauf, daß die unendliche Subjektivität als innere, absolute, freie das sinnliche Medium überfordert – eine Erfahrung, die der Moderne nur zu vertraut ist, beherrscht doch die Reflexionstätigkeit die künstlerische Produktivität in hohem Maße, sind doch in der modernen Musik Komponisten, die nur komponieren, nicht aber ‚denken', von vornherein dem Vergessen anheimgestellt. Andererseits schreibt Hegel: „Fassen wir ... (das) Verhältnis des Inhalts und der Form im Romantischen ... zu *einem* Worte zusammen, so können wir sagen, der Grundton des Romantischen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und rastlos arbeitende Tiefe des Gemüts das Prinzip ausmacht, sei *musikalisch* und, mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, *lyrisch*."[1]

Jedoch: Zeigt nicht die Moderne, daß das „Menschliche" – Freiheit – gerade nicht in höheren Systemsynthesen aufgehoben und verwirklicht, sondern umgekehrt zugunsten von selbstregulierenden Systemen wie Technik und Macht, Politik und Ökonomie, Verwaltung und Recht unaufhaltsam marginalisiert wird? Ist nicht dem Gemüt, der Innerlichkeit, dem ‚Romantischen' in jedem Menschen ein eigener kultureller Ort zuzuweisen, wenn Emotionalität mehr sein soll als je privater Sexualvollzug? Müßte das Romantische nicht eigensinnig und eben nicht, wie Hegel es tut, bloß als „Prinzip der Auflösung des klassischen Ideals"[2] gedacht werden? Und müßte nicht hierbei die Musik – als Inbegriff jenes „Musikalischen" – im besonderen Paradigmenwechsel zum 21. Jahrhundert ankündigt, beginnt allererst in Hegels Zeit, beim Spätwerk Beethovens, wo die Kunst – modern und antimodern zugleich gedacht – vergangen ist bzw. mit einem Funktionswechsel zugleich neu beginnt. Zwar ist die Begrenztheit des Maße zur Geltung kommen? Der Autonomisierungsprozeß der Musik, der nun einen künstlerischen Subjekts als kontingentes Genies offenkundig – die Reihe Dante, Michelangelo, Shakespeare, Goethe und Joyce zeigt die Tendenz zum ‚Persönlichen', das bald manieristische, bald formalistische Züge

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 2, in: Werke, Bd. 14 (Suhrkamp-Ausgabe), Frankfurt a. M. 1970, S. 141.

[2] A. a. O., S. 220.

annehmen mag. Doch, daß dies so ist, *ist* die moderne condition humaine, die aus konzeptuellen Gründen zu verleugnen tatsächlich alteuropäisch wäre, um mit Luhmann zu spötteln. Zwar hat Hegel zum Teil recht, wenn er beklagt: „Was so groß besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; es sind dies Stoffe, Weisen, sie anzuschauen und aufzufassen, die ausgesungen sind."[3] Doch der je aktualisierende, neuinterpretierende Kairos, der Durchbruch gegen das Immer-Gleiche, die historisch emergenten Sujets, die dem Klassischen entgehen, bedürfen auch weiterhin der Kunst. Im Falle der Musik kommt ohnehin ein – und offensichtlich ein nur ihr eigentümliches – Merkmal hinzu: daß sie nämlich ihre Immanenz zunehmend ausbaut und sich somit von semantisch definierten klassizistischen Ansprüchen unabhängig macht.

Kommentar II: Luhmann

Kein Soziologe der Gegenwart zieht derart nüchtern, und zugleich mit Totalitätsansprüchen umfassend, die Konsequenzen aus dem Azentrischwerden von Welt wie Luhmann. Einerseits verabschiedet er sich vom ‚alteuropäischen' Denken, das im absoluten Idealismus Hegelscher Provenienz gipfelt, andererseits übernimmt er gerade von diesem den systematischen Anspruch einer universalistischen, selbstreferentiellen Theorie. Bei den Illusionierungen und Irrationalismen, denen Künstler und Kunstinteressierte im Überschwang von Produktion und Rezeption unterliegen, ist die beinahe ingenieurwissenschaftliche Kälte in der „Kunst der Gesellschaft"[4], einem seiner ‚System'-Werke, äußerst heilsam. Gerade Begriffe wie Autonomie, Selbstbezüglichkeit und Form helfen in Hinblick auf die Omnipotenzphantasien künstlerischer Konzeptionen und angesichts des geradezu religiös übersteigerten Erwartungsdrucks, der auf die Kunst nicht selten projiziert wird.

Interessant sind die erstaunlich vielfältigen Berührungspunkte zwischen Hegels These und Luhmanns ‚cooler' Bestandsaufnahme.[5] Beide gehen von einem radikalen Funktionswechsel aus. Kunst in der Moderne ist nicht mehr Statthalter des Ganzen, so sehr sie dies auch immer wieder, in der Subversion ihrer Prinzipien genauso wie in den Sujets vom Ganzen des Lebens, lauthals in Anspruch nimmt. Kunst bleibt Kunst. Adorno etwa, der unter den linken Ästhetikern die Autonomie am konsequentesten verteidigt hatte, hatte die größte Mühe, über dialektische (und nicht selten aporetische) Konstruktionen der Kunst doch noch einen Universalitätsanspruch zu reservieren. Für Luhmann ist derlei alteuropäische, unterkomplexe Illusion. Er knüpft an Hegel an, und zwar so, daß er genau dort beginnt, wo dieser aufhört. Weil das Hegelsche System des Geistes – ein einheitszentriertes, hierarchisches – nicht mehr der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht – die radikale Moderne ist azentrisch und kontextuell –, braucht Luhmann auch nicht die Kunst in die Vergangenheit zu verorten, sondern kann sie, so wie nun einmal geworden, als eigensinnig autonomes System neben anderen analysieren. Gerade weil sie von

---

[3] A. a. O., S. 238.

[4] Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995.

[5] Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, Luhmanns Version vom Ende der Kunst, in: Sinn und Form 4 (1998).

den Bürden des Ganzen entlastet ist, kann Kunst in die moderne Wirklichkeit eingeordnet, ihre Eigenlogik erkannt werden. Dies heißt aber – im Gegensatz zu Hegel –, daß erst in der Moderne die Kunst jene autonomen Kriterien entwickelt, mit denen man überhaupt von Kunst im engeren Sinne sprechen kann. Luhmann ist soweit radikal modern, daß er die Konsequenz nicht scheut, erst retrospektiv an der Kunst vergangener Zeiten erkennen zu können, was an ihr mehr als nichtkünstlerische Fremdbestimmung ist. Das ist übrigens schlagend evident: Wir hören die wiederentdeckte Musik vor dem Hochbarock, also Renaissance und Mittelalter, ästhetisch, innermusikalisch, aber nicht liturgisch oder als Form erotischer Werbung.

Je auf eigene Weise können Hegel und Luhmann die Pathologien der modernen Kunst erfassen. Hegel macht Schluß mit dem Traum der Kunst, die Welt insgesamt, Gesellschaft und Leben vereinheitlichend zu umfassen, und das hieß immer: zu interpretieren, zu verbessern, zu verändern. Die Gesellschaft ist zu *anderen* Formen der Selbstreflexion übergegangen. Zugleich zeigt Hegel, daß die moderne Subjektivität, gerade indem und weil sie in den romantischen Künsten ihre Ausdrucksformen entdeckt hat, zugleich in ihnen eingezwängt ist. Daher erklären sich die nicht enden wollenden Versuche des Ausbrechens, erklärt sich aber auch die Resignation. Hegel sieht nicht, daß es anderen Systemen nicht besser ergeht: Sie unterliegen gleichfalls systemischer Ausdifferenzierung und können zu keiner Privilegierung gelangen. (Die permanente Rede vom Sinnverlust ist dafür nur ein schlechter Ausdruck.) Hegel, der den Klassizismus präferiert, übersieht die Chancen, die gerade für die moderne Welt in dessen Gegenpositionen liegen – dem Romantizismus als wie auch immer verzweifeltem Kampf ums Geltendmachen des Ichs, dem Manierismus als besonderer Form der innerkünstlerischen Selbstreferentialität und dem Modernismus als radikaler Infragestellung aller Werte. So bleibt für den Philosophen Hegel nur die Philosophie. Doch ist nicht deren universale Position inzwischen zweifelhaft?

Während Hegel vor allem die Begrenzungen des Ausdrucksradius der Subjektivität und die Zurückdrängung der Kunst in eine unter- oder nebengeordnete gesellschaftliche Teilsphäre zu beschreiben vermag, liegt Luhmanns Stärke in der Analyse jener Pathologien, die sich aus der Autonomie, der Abkapselung in die eigene Zirkularität, ergeben. Luhmanns Emphase für das autonome, eigensinnig operierende Kunstsystem läßt dessen Konsequenzen für die Kunst deutlich zu Tage treten. Zum einen führt die Begrenzung des in sich geschlossenen Kunstsystems zum Bedürfnis, dessen Grenzen zu sprengen – alle Avantgardebewegungen hatten dies zum Ziel –, zugleich zeigt sich, daß genau dies nicht möglich ist, daß Kunst Kunst bleibt und nicht Lebenswelt wird. Die Veränderung der Gesellschaft, gar deren Abschaffung, findet nicht, nicht durch Kunst statt. Zum anderen beweisen aber diejenigen Künste, die sich streng an ihre Grenzen halten, wie sehr sie von der Lebenswelt abgeschnitten sind, was ihnen fehlt – radikale Kunst heute ist diejenige, für die sich kaum einer interessiert (außer jenes Expertenpublikum, das ein Teil des Systems ist – vielleicht gerade deswegen). Daher erklärt sich die allgemeine Vorliebe für Kunstformen der Vergangenheit, die stärker an die Lebenwelt angeschlossen waren. Luhmann kann auch erklären, warum die Begrenzung einer negativistischen Selbstzerstörung zu-

mindest gefährlich zusteuert. Denn – wenn sich Gesellschaft nicht verändern, negieren läßt, dann muß das negierende Verhalten an sich selber durchgeführt werden, und dies heißt an den Werken von früher, der Tradition, ja an der Werkkonzeption als solcher. Daher ist der avantgardistische Zug zur Traditionszerstörung so übermächtig.

Die Bedeutung von Luhmanns methodischem Antihumanismus ja methodischem Zynismus für die Musik liegt in der spezifischen Anwendung des Begriffs der Autopoiesis, der Selbstreproduktionsfähigkeit und -nötigung, der jedes System prinzipiell unterliegt. Die Musik zeigt *als Kunst* seit dem Mittelalter und bis in unser Jahrhundert hinein eine erstaunliche Festigkeit hinsichtlich ihrer stilistischen Kontinuität, die in mehreren Schüben – Atonalität, Serialismus, Nicht-Musik à la Cage und zuletzt durch die postmoderne These der „post-histoire" – in Frage gestellt wurde. Trotz aller Revolte, trotz allen Ikonoklasmus' würde aber kein Musiker, kein Komponist ernsthaft behaupten, Musik – das, was er macht – sei kategorial von der Vergangenheit, von deren Musikdefinition, abgeschnitten, etwas prinzipiell anderes, Geschichtsfremdes. Jeder – wie avantgardistisch auch immer – unterstellt, daß Musik ‚irgendwie' weitergeht. Überträgt man diese triviale, aber in der Diskussion um Moderne und Postmoderne unterdrückte Überlegung auf Material und Technik, also die Grundgrößen jenseits von Semantik und Poetik, so ergibt sich, daß diese autopoietisch sich selber reproduzieren, eine Logik ihres zeitlichen Fortbestehens anbieten müssen.[6] Mit Luhmann, der in „Die Kunst der Gesellschaft" weniger die Konsequenzen aus dem Autopoiesiskonzept auf dieser materialen Ebene zieht, dafür aber dem postmodernen Paradigma eines angeblich neuen Umgangs mit Materialien über Gebühr Aufmerksamkeit schenkt, könnte man die Zentralfrage der musikalischen Ästhetik am Ende der Postmoderne stellen: Wie reproduziert sich die Eigenlogik des Musikalischen autopoietisch? Es ist eine der wichtigsten Aufgaben der Kompositionstheorie, den Fragen der Kontinuität der musikalischen Eigenlogik nachzugehen.

Kommentar III: Adorno

Adornos Musikphilosophie anzusprechen[7] kann an dieser Stelle nur bedeuten, sich thematisch extrem zu bescheiden. Der Herausgeber hat in seiner Einleitung anhand einiger Adornoscher Argumentationen spezielle Entwicklungszüge der musikalischen Moderne ausgeführt, mit der Zuspitzung auf das *selbst*destruktive Moment moderner Musik, auf den „Letalfaktor". Dieser wäre in der permanenten Überbietungsdynamik eines musikalischen Fortschritts und in der stets konsequenteren Negation von Tradition zu erblicken. Beiden Aspekten ist ihr radikales Abgeschnittensein von Geschichte

---

[6] Nichts anderes thematisierte Adorno mit seinem Materialbegriff, der vorschnell als wertend („Fortschritt") anstatt evolutionär (Fortschreiten) aufgefaßt wurde.

[7] Vgl. Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt a. M. 1998, auch Claus-Steffen Mahnkopf, La filosofia musicale di Adorno, in: Musica/Realtà 53 (Luglio 1997), und ders., Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie, in: Zeitschrift für kritische Theorie 8 (1999).

inhärent – einmal durch Material und Technik, das andere Mal ästhetisch.[8] Traditionsnegation führt, konsequent zu Ende vollzogen, zur Abschaffung der Musik mitsamt allen sie tragenden Kategorien, vordringlich des Sinns und der Logik, des Subjektanteils und des Werks. Daß dies aber mit Cage und diversen Versuchen performativer ‚Klang'-Künste längst geschehen ist, heißt, daß es bereits – zumindest für die Generation, der ich angehöre – Geschichte und damit reflexiv integriert, keinesfalls ein Zustand ‚höherer Wahrheit' und daher kanonisch ist. Das gleiche gilt für den meist mißverstandenen ‚Materialfortschritt' – sowohl bei Adorno (dessen subtilen Argumentationen nicht gefolgt wird) als auch in der ‚neuen' Musik selber, über den man abwertend spricht, ohne ihn verstanden zu haben. Technische Evolution, die Erweiterung des Verfügbarkeitshorizonts sowie der ‚Fortschritt' des Materials als der Ausweitung des musikalisch sinnvoll Einsetzbaren sind selbstverständliche Größen – seit je und ohne ersichtlichen Abschluß in der Zukunft. Adorno beschreibt zwar deren Krise um die Jahrhundertmitte, dies ist aber seinerseits Geschichte, wenngleich, wo er systematisch argumentiert, auch heute noch von Gewicht. Denn Adorno hat im Gegenzug – vor allem im Bergbuch wie im großen Aufsatz „Vers une musique informelle" – sehr wohl gezeigt, daß man mit ‚Fortschritt' auch anders als nur einsinnig, destruktiv umgehen kann, und damit antizipiert, was ohnehin von den nicht-konservativen Komponisten der Gegenwart längst erkannt wurde, die zwar einerseits mit dem fortgeschrittenen Material arbeiten (Komplexismus, Spektralismus, Negativismus etc.), jedoch am Werkbegriff insofern festhalten, als dieser als Ausgangspunkt ‚intelligenterer' Formen der Subversion fungiert (intelligenter als die *blanke* Negation des Werks). Und zur Tradition haben diese Komponiereinstellungen insofern ein unverkrampftes Verhältnis, als sie versuchen, Gattungsgeschichten fortzuschreiben, ohne auf Gegenwärtigkeit zu verzichten.[9] (Solche Komponisten werden übrigens daher fast täglich von den einen als zu ‚progressiv', von anderen als nicht ‚progressiv' genug gebrandmarkt.).

Ich möchte an dieser Stelle einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit Adorno ausweichen, da ich glaube, daß es für den hier erörterten Zusammenhang genügt, meine Sicht der Dinge und meine Arbeit darzustellen – und zwar einfach deswegen, weil ich mich – als Komponist – in Theorie und Praxis derart Adorno verpflichtet fühle, daß es mir gestattet sei, meine ‚Gegenwärtigkeit' als *mögliche* Antwort auf ihn selber anzubieten.

Situation – das Ende der ‚neuen' Musik

Die ‚neue' Musik leidet nicht primär am Alter ihres Namens (ziemlich genau identisch mit der Jahrhundertspanne), auch nicht an der Tatsache, daß die ‚Spitze', die Zuspitzung des ‚Fortschritts', mit dem Serialismus erfolgte, der ein halbes Jahrhundert

[8] Gleichwohl wäre der Gerechtigkeit halber zu sagen, daß damit ein legitimer Wunsch, der nach radikaler Gegenwärtigkeit einer *eigenen* Musik, befriedigt werden sollte.

[9] Es obläge Musikphilosophen, zu klären, wie radikale Gegenwärtigkeit, die *zugleich* geschichtlichen Wesens ist, zu denken wäre.

alt ist. Das Ende der ‚neuen' Musik[10] ist auch nicht einfach eine automatische Folge von Alterung und Verschleiß, sondern Ausdruck eines Dilemmas: In dem Maße, wie ‚neue' Musik seit den prosperierenden 1970er Jahren sich zumindest *quanitativ* ‚durchzusetzen' begann – mit großzügigem Festivalsystem, hervorragenden Spezialensembles, einem dichteren Informationsnetz, überhaupt mit unverkrampfteren, souveräneren und effizienteren Kommunikationsformen –, verfielen jene ästhetischen Selbstverständlichkeiten, die die radikale Moderne auszeichneten: Das „Müssen", das Schönbergisch aller Kunst zugrunde liegt, scheint genauso verschwunden wie das Ethos einer ›integren‹ Kompositionstechnik. Ja selbst ‚Qualität' – wie immer derlei sich kundtun mag – ist mitunter ein Schimpfwort.

Die Krise der Moderne läßt sich an einigen der zentralen Pathologien aufzeigen: an der auffälligen Überalterung der ‚Namen', die inzwischen einer Gerontokratie gleichkommt; dem ‚Verrat' der einstigen Protagonisten[11] an ihren modernistischen Prämissen; an dem Übergang zu einer ‚Postmoderne', die die Vorherrschaft konservativer Strömungen genauso meint wie die Neutralisierung aller Richtungen in einen verlogenen, ‚ästhetisch korrekten' Pluralismus; an dem Karrierismus, der die jüngere Generation verführt hat; an der Abschaffung einer Reflexions- und Diskussionskultur nebst theoretischer Grundlagenarbeit; an dem Niedergang der Musikkritik hinsichtlich zeitgenössischer Werke; an dem Versagen führender Institutionen (wie der zentralen ‚Donaueschingen'); schließlich an der Substitution der (komponierten) Musik durch ‚performative Künste' (Cage-Ideologie, Klanginstallation, Klangkunst etc.). Das, was Luhmann treffend als System bezeichnet – die ‚Neue'-Musik-*Szene* – ist längst dysfunktional geworden – ein Machtdispositiv ohne Außenkontrolle und Innen-‚Geist'. Daraus resultiert zweierlei:

1. Neuheit, eigentlich das Sigel der ‚neuen' Musik, ist systematisch abgewertet zugunsten eines diffusen Irgendetwas. Damit entzieht sich das System der eigenen emphatischen Legitimationsgrundlagen und lebt fortan als ‚dekadenter' Subventions-Selbstzweck ohne kulturellen Anschluß.
2. Zugleich werden diejenigen, die sich dem widersetzen, als ‚avantgardistische Dinosaurier' denunziert – dies geschieht etwa mit Helmut Lachenmann, dem in Deutschland die Rolle des ‚Avantgardisten' zukommt. Diejenigen, die ein kritisches, modernes kompositorisches *Problem*bewußtsein insistent kontinuieren (also die Arbeit machen), werden bei den Insidern des Systems zu Outsidern; wobei die Insider des Systems von außen betrachtet natürlich selber Outsider sind.

---

[10] Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts, Kassel 1998.

[11] Dies mag melodramatisch klingen, bezeichnet aber sehr genau, worum es geht, wenn die einstigen ‚Avantgardisten' sich dort wiederfinden, wo sie früher die Bomben gelegt haben wollen. Daß dies jeweils mit unterschiedlichen Persönlichkeitsmustern geschah, aber doch eine Generation als ganze betrifft, ist der Grund, warum an dieser Stelle auf ‚Einzelschicksale' nicht eingegangen werden kann (vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, Boulez – ein Schicksal?, in: Musik-Konzepte 89/90 [= Pierre Boulez], München 1995).

In dieser ‚ex-klusiven'-Situation vermögen jene ‚zweiten' Outsider durchaus in Ruhe einen Paradigmenwechsel vorzubereiten, doch dessen Durchbruch wird zeitgleich konsequent behindert. Man bedenke: Die ‚komplexe' Musik, von der man neuerdings ab und an hört, ist seit den späten 1960er Jahren in der Entwicklung begriffen (mit dem frühen Ferneyhough, aber auch dem reifen Carter); 1988, also verspätet, wurde der Begriff einer *New* Complexity geprägt; und jetzt, ein Jahrzehnt später, ist diese Bewegung immer noch nur unter ‚Insidern' bekannt.[12] Tröstlich, daß man gerade von Adorno lernen kann, daß sich geschichtliche Tendenzen, sind sie denn welche, höchstens verzögern lassen.

II. Zwischenbetrachtung: Eine biographische Notiz

Meine Musikalität und mein musikalisches Denken haben im wesentlichen zwei Wurzeln: zum einen die mitteleuropäische Musik der Klassik und Romantik – etwa von Mozart (später auch Bach) bis Mahler –, die mich in der Jugend fast täglich begleitete, zum anderen Adorno als Vertreter der Kritischen Theorie und als Musikphilosophen – ein soziologisch-neomarxistisches Denken, dem ich in früher Kindheit in meinem Elternhaus infolge der 68er-Bewegung ausgesetzt wurde und das vermutlich mein Denken ursprünglicher – weil unbewußt – prägte als die aktive und bewußte Beschäftigung mit Musik. Der radikale Marxsche Gedanke einer kategorialen Überwindung der ‚Vor'-Geschichte zugunsten eines erstmalig wirklich befreiten Zustandes der Menschheit hat mich – als utopischer Voraus-Entwurf – genauso tief geprägt, wie ich umgekehrt meine Welt als prinzipiell „beschädigt" (Adorno), entfremdend, feindselig und unsensibel erleben mußte. Das frühe Gefühl existentieller Einsamkeit stieß mich somit fast zwangsläufig zu einer Musik, deren schiere Gelungenheit – verbunden mit allen ‚romantischen' Eigenschaften wie Tiefe, Emotionalität, geistige Weite, der ersehnten Möglichkeit einer ‚besseren' Gegenwelt – mich in ihren Bann schlagen mußte.

Diese beiden Quellen haben unmittelbar Konsequenzen. Trotz der zutiefst modernen Erfahrung der prinzipiellen Brüchigkeit von Welt beharre ich auf dem aus der tonalen Ära verbürgten kompositorisch-musikästhetischen Prinzip der integralen Werkeinheit, gestiftet als Relation von Material und Form. Ich meine damit eine Musik, die sich allein aus einem ihr zugrundeliegenden Material bis in alle Einzelheiten und als Großform konstituiert und in dieser Formkonstitution Bedeutung gewinnt. Die Erfahrung, die uns die große tonale Musik bietet, halte ich für unaufhebbar.[13] Nur innerhalb eines stilistisch, d.h. material, formal und temporal konsistenten Werkes kann Brüchiges (gleichsam spontan, zumindest als immanenter

---

[12] In Deutschland etwa ist man gegenwärtig dabei, Lachenmann zu ‚entdecken' (was auch heißt: durchzusetzen): Man beginnt eine kompositorische ‚Realität' zu akzeptieren, die 30 Jahre alt ist. Ginge es nach der Reihenfolge, müßte der Komplexismus folgen.

[13] Meines Erachtens kreist das gesamte Adornosche Denken beim sogenannten Materialfortschritt um die Denkbarkeit und das Ermöglichen einer solchen in sich integral konstituierten Musik.

Vollzug der Sache selber) überhaupt entstehen. Daß ich damit eines Tages in Widerspruch zur postmodernen Musikideologie geraten mußte, war unvermeidlich.

In der Phase der Orientierung hinsichtlich eines professionellen Komponierens – also der Adoleszenz – machte sich die zweite, jüngere Quelle, Adorno, bemerkbar. Ich entdeckte ihn – gleichsam anamnetisch – im Alter von 17 Jahren leidenschaftlich und wollte Philosoph werden (eine Passion, die immerhin zu einem Doppelstudium und schließlich heutigentags zu dem Projekt *Musik & Ästhetik* führte). Wenigstens die eine Erkenntnis hatte ich Anfang der 80er Jahre aus der Musikphilosophie Adornos ziehen können: daß es in der musikalischen Moderne irreversible Prozesse gibt, die ein postmodernes Zurück, wie damals lauthals propagiert, als eine unmögliche Lösung notwendig ausschließen. Eine immanente Fortführung des Serialismus mußte möglich sein, auch wenn in Deutschland niemand diese Rolle spielen mochte. So folgte ich – fast ahnungslos – dem guten Ruf der Freiburger Musikhochschule und ihrem Institut für Neue Musik mit Klaus Huber und Brian Ferneyhough als Lehrern, lernte im Sommer 1984 Ferneyhough kennen und wußte intuitiv, daß er genau das verkörperte, wonach ich gesucht hatte. Über die beglückend intensive Zusammenarbeit, überhaupt die für einen jungen Menschen einmalige Erfahrung, einem der wenigen kompositorischen Jahrhundertbegabungen begegnet zu sein, vergaß ich fast das Philosophische. Ich lernte und komponierte. Das draußen „Erschöpfung" Genannte war mir unverständlich, mußte wohl eine Projektion des allgemeinen Simulationsprozesses sein.

Nach drei Semestern, Anfang 1986, als Ferneyhough für eine Zeit in den USA weilte, las ich den großen Aufsatz „Vers une musique informelle", mit dem Adorno Anfang der 60er Jahre auf den Serialismus reagierte, ihn immanent kritisierend und zugleich für den Anschluß an die Zukunft öffnend, dabei alle wesentlichen Problempunkte ansprechend. Ich traute kaum meinen Augen: Die Lektüre glich einer Beschreibung des eigenen Kompositionsunterrichts, obwohl er keinesfalls methodisch oder ‚ideologisch' Adorno verpflichtet gewesen wäre, der dort keine privilegierte Rolle spielte. Nach den Ferien sprach ich meinen Lehrer auf die sonderbare Koinzidenz an. Ferneyhough erklärte, er habe zwar diesen Aufsatz gelegentlich gelesen, der mit seinem musikalischen Denken aber wenig zu tun habe, das sich im wesentlichen noch während seiner englischen Zeit ausgebildet hatte, also noch vor dem Erwerb der sprachlichen und kulturellen Kompetenz zur Adorno-Lektüre.

Ohne voreilig den Weltgeist beschwören zu wollen – ich begriff, daß es immanente Problemzusammenhänge gibt, die über die Köpfe, über Kulturkreise hinweg sich geltend machen. Die kompositorische Kontinuität eines mitteleuropäisch-integralen, d.h. expressiv-konstruktiven Denkens, das von Bach über die Wiener Klassik und die Romantik bis zur Zweiten Wiener Schule und dem Serialismus führt, *wird* fortgesetzt[14] – das war meine Einsicht, und fast schlafwandlerisch war ich bei jenem

[14] Dem Verhältnis von Adorno und Ferneyhough bin ich in Aufsätzen immer wieder nachgegangen, vgl.: Vers une musique figurelle?, in: Contrechamps, No. 8, Paris 1988; Adornos musikalische Utopie, in: Ästhetik & Kommunikation, Heft 79 (Oktober 1992); Adornos Kritik der Neueren Musik, in: Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt a. M. 1998.

Komponisten gelandet, der diese Linie am profiliertesten – geschichtemachend – fortführt.[15]

III. Der Paradigmenwechsel durch den Komplexismus

Bestimmung Komplexistische Musik ist ‚komplex' – in einem ganz genau zu fassenden Sinne: nicht einzig semantisch (das ist eine jede anspruchsvolle Musik), sondern auf der Ebene der materialen Erscheinung. Komplexistische Musik ist dicht, schnell, reichhaltig, mehrschichtig, polyphon, prozessual polydirektional, arbeitet bewußt mit polyvalenten Ambiguitäten, in der Expressivität dramatisch, unruhig, feingliedrig und nervös. Komplexistische Musik ist extrem konstruktiv, knüpft an das parametrische Denken des Serialismus an, dessen objektivistische Orthodoxien sie gleichweg überwindet. Ihre Konstruktivität steht im Dienste der musikalischen Form und des Ausdrucks, der Bedeutung und der Poetik. Sie sucht Anschluß an die große Tradition okzidentalen Komponierens, das immer zugleich ein technisches und bedeutungsgeladenes war. Sie ist traditionsgebunden insofern, als sie morphologisch arbeitet, also mit gestalthaftem Material, mit Gesten, Figuren, Melodisches und Motivisches keineswegs scheut, dieses aber durch die Verschnellung und Verdichtung gleichsam verflüchtigt, zersetzt, jedenfalls in der Präsenz unterminiert. War es die Eindeutigkeit des Morphologischen, die die modernistischen Destruktionswellen als Konservativität angriffen, so wird das Morphologische in komplexistischer Musik gerettet, indem es sich umgekehrt und konsequent ins Vieldeutige erweitert. Dabei ist komplexistische Musik radikal modern, bewegt sich auf dem fortgeschrittenen Stand des Materials und kompositorischer Techniken. Sie ist ein intelligenter Umgang mit den Oppositionen von Tradition und Gegenwart, von Ausdruck und Konstruktion, von Subjektivität und Objektivität. Sie bekennt sich zur Autonomie der Kunst, die sie als musikalische Immanenz pflegt.

Komplexistische Musik macht Ernst mit dem Begriff der Differenz. Durch Überlagerung von verschiedentlich ausdifferenziertem Material und durch dessen divergierende Prozessualisierungen in der Zeit – eine späte Folge polyphonen Denkens – geht es um die Gleichzeitigkeit des Diskrepanten und Differenten, des Andersartigen und Pluralen, und in der Gleichzeitigkeit um die Verschiebung der

---

[15] Da die postmoderne Ideologie übermächtig ist, entsteht mitunter der Eindruck, die Vertreter der Moderne müßten ‚beweisen', wie und mit welchen Gründen sie diese immanent fortsetzten – nicht etwa die ‚Postmodernisten', warum derlei nicht mehr möglich sei, man notwendigerweise in einen Zustand der post-histoire verfalle, der nur noch den wie immer anderen Umgang mit dem Alten erlaube. Eine solche Rollenverteilung weise ich als Zumutung zurück. Daß es geschichtliche Kontinuität gibt, ist derart selbstverständlich, daß die Postmodernisten die Beweislast für ihre Argumente tragen müßten. In der Musik ist mir diesbezüglich viel Gerede, aber kaum ein überzeugendes Argument begegnet. Ich bin Ferneyhough-Schüler und getragen von den Intuitionen, die ich nicht zuletzt Adorno verdanke, sowie der musikalischen Erfahrung *sinnvoller* Musik (sinnvoll in der ganzen Tragweite der Diskussion des Sinnverlusts in der modernen Welt).

Präsenz jedes einzelnen, vereinzelten Ereignisses in verschiedene und graduell abstufbare Richtungen innerhalb der Sinndimension. Es geht um die Erweiterung des semantischen Horizontes durch Multivalenzen des morphologischen Geschehens bei höchster Limitierung des Materials, weil erst dadurch jene ›différance‹ möglich wird. Solche Musik ist niemals ein-deutig im Sinne des Anspruchs auf den *einen* Sinn, wie multipliziert er auf hermeneutischer Ebene des Verstehens auch immer sein mag, sondern prinzipiell, weil bereits strukturell mehrdimensional. Was sich so leicht in Begriffe fassen läßt, ist aber alles andere als selbstverständlich: Zum einen ist es von den wenigsten Komponisten gewollt – Musiker sind *präsenz*versessener, als sie vermuten –, zum anderen ist solches Komponieren erst seit zwei oder drei Jahrzehnten überhaupt möglich, was historische Vorläufer und Wahlverwandte nicht ausschließt. Komplexistische Musik ist die heutige Form dessen, was Adorno als musique informelle einforderte: ganz mündig, technisch virtuos und souverän im Umgang mit der eigenen Geschichte, der lebendigen Gegenwart und dem eigenen Ich. Sie erträgt ihre gesellschaftliche Funktion und ihren Ort, ihre Immanenz, aus der sie, ohne alle Resignation oder Larmoyanz, die musikalischen Konsequenzen zieht, diejenigen, die in die Zukunft führen.

An- und Abwesenheit

Was immer George Steiner, der Philosoph der „realen Gegenwart"[16] davon halten mag, wir treten in das Zeitalter der musikalischen Abwesenheit ein. Ich meine damit indessen eine sehr vermittelte, also nicht jene unmittelbare, der man in ‚neuer' Musik allerorten begegnet: nicht der Cage-Ideologie, die die Nicht-Musik als höhere Form von Musik verkaufen möchte; nicht derjenigen Nonos mit großflächigen Inszenierungen der aussparenden Stille; nicht der Feldmans mit dessen Ausdünnung des Geschehens ins Überlange; nicht der der Neokonservativen, die des Gegenwärtigen, Jetzigen verlustig gehen; nicht der der Minimalisten, die buchstäblich aus dem unendlichen Bereich des musikalischen Möglichen und Sinnvollen den denkbar kleinsten Ausschnitt auswählen und endlos repetieren; und nicht der der Negativisten, die die Abwesenheit des durchs Geräusch ersetzten Tons demonstrativ, in einer zugespitzt reduktionistischen Weise zum Programm erheben. Solche Abwesenheit – Ausdruck der Verweigerung, der Entsagung, des Unvermögens bzw. der schieren Beschränktheit – ist es nicht, der ich das Wort rede. Es ist eine Abwesenheit, die sich durch *An*wesenheit realisiert.[17]

---

[16] George Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München 1989.

[17] Der Herausgeber dieses Bands hat eigenständig und, wie mir scheint, unabhängig von einer genuinen Kenntnis der komplexistischen Musiksprache unter dem Titel einer destruktiv-generativen Ästhetik eine Position entwickelt, die er vielversprechend als Remedium den diversen nachgesagten und tatsächlichen Erschöpfungserscheinungen empfehlen möchte (vgl. Günter Seubold, Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht, Freiburg 1997). In vielen der Thesen, Philosophemen und Interpretamenten fühle ich mich diesem Ansatz wahlverwandt, auch durch ihn bestätigt. Auf eine nähere Untersuchung von Konkordanzen muß an dieser Stelle allerdings verzichtet werden.

Und diese ist die Anwesenheit einer nahezu unbeschränkten Abundanz komplexistischer Morphologie. Keine Musik der Gegenwart ist derartig phantasiereich und vielgestaltig wie die vielfältigen personalstilistischen Individuationen der komplexistischen ‚Bewegung', die zunehmend meine Generation weltweit erfaßt hat.[18] Will man auf der Suche nach ‚Vorläufern' sich auf das 20. Jahrhundert beschränken, so muß an erster Stelle Alban Berg genannt werden. Seiner Musik bereits ist die dekonstruktive Brechung der Sinndimension immanent insofern, als die Kategorie der Anwesenheit selber zugunsten einer permanenten und funktional wandlungsfähigen Verschiebbarkeit im Kontinuum von Anwesenheit und Abwesenheit in Frage gestellt wird, und zwar nicht (nur, nicht erst) auf der gehaltlichen[19], sondern bereits auf der strukturellen (der materialen) Ebene. Gestalthaftes – die musikalischen Objekte der Sinnerzeugung auf seiten des Hörens – wird einem poetisch beglaubigten Entzugs- und Wiedererscheinungsgeschehen unterworfen.

Daß dies bereits Berg auszeichnet, ist insofern bemerkenswert, als die Wiener Schule die Durchhörbarkeit, die Transparenz des Diskurses, die Ökonomie (die Sparsamkeit) der Mittel, also die prinzipiell umfassende Vergegenwärtigung zur ästhetischen Maxime erhob (namentlich bei Schönberg, auf dessen Musik solche Attribute auch zutreffen mögen; Adorno blieb dieser Haltung, trotz seiner Berg-Schülerschaft, bis fast an das Lebensende treu[20]). Die Musikentwicklung mindestens seit der Mitte des Jahrhunderts aber zeichnet sich durch einen Übergang zur Un-Durchhörbarkeit, Nicht-ganz-Vergegenwärtigung, ja zur Un-Spielbarkeit aus. Darin liegt nicht etwa eine Kultivierung des Sinnlosen, sondern ein fundamentaler Paradigmenwechsel, der die Grundfragen des Hörens, Verstehens, Komponierens, des Spielens und der ästhetischen Reflexion verschiebt. Daß dieser Wechsel zur Un-Durchhörbarkeit nicht nur die komplexistische Musik kennzeichnet, demonstriert beispielsweise Feldman, dessen Musik – licht und langsam, wie sie ist – nur kontextuell, aufgrund der temporalen Dehnung aber, der Überforderung des Gedächtnisses, nicht als Ganzes, die Zeitdauer insgesamt über-‚blickend', gehört werden kann.

Als 1988 der englische Musikologe Richard Toop am Werk von Michael Finnisy, Chris Dench, Richard Barrett und James Dillon die Marke „New Complexity" prägte[21], hatte die ‚Szene' endlich ein Etikett mehr, auch wenn Brian Ferneyhough bereits seit Ende der 1960er Jahre ‚komplexistisch' komponierte (zu erwähnen ist auch das an Komplexität kaum zu überbietende „Concerto for Orchestra" von Elliott Carter [1969]). Der Komplexismus seit den späten 1960er

---

[18] Weltweit heißt, daß die Vertreter in den USA genauso zu finden sind wie in Australien (und sie nicht nur Engländer sind) – ja, selbst im deutschsprachigen Raum, der mit einer bezeichnenden Verspätung gegenüber *internationalen* Entwicklungen immer noch mit der ‚Selbstgeißel' des Sozialbezugs beschäftigt ist, finden begabte und offenere Komponisten Anschluß.

[19] Das ist die Antwort auf den hermeneutischen Generaleinwand, Sinn sei niemals objektivistisch eindeutig, sondern kontextuell und unabschließbar.

[20] Vgl. Seubold, Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik (Anm. 17).

[21] Vgl. Richard Toop, Four Facets of the New Complexity, in: Contact 32 (Spring 1988).

Jahren – eine immanente Fortführung des Serialismus, gleichweg in einer gänzlich unorthodoxen Weise – hätte als Materialfortschritt in einem sehr bestimmten Sinne betrachtet werden müssen, geriet aber unter die bleiernen Räder des postmodernen Geredes einer ‚apodiktisch' behaupteten Materialerschöpfung.

Die Frage nach An- und Abwesenheit, nach verschiedenen Graden von Präsenz, Sinnhaftigkeit und Sinnentzug, verschiedenen Modi der Semantisierung des Klanglichen wie dessen Entsemantisierung in der musikalischen Diskursivität war explizite Fragestellung eines Streichquartetts, das 1980 komponiert wurde, eines Werks der konzentriertesten und daher zu solch einer Grundfrage geradezu prädestinierten Gattung. „Destruktiv-Generatives" (Seubold) vor bald zwanzig Jahren, zeitversetzt gleichsam, am Ende der angeblich unproduktiven 1970er Jahre, in denen nur die „Neue Einfachheit" aufgetaucht sein soll, und noch vor dem eigentlichen Durchbruch der Postmoderne, jener Geschichtskehre, die Baudrillard auf Mitte der 1980er Jahre datiert.

Zu seinem „Second String Quartet" bemerkte Ferneyhough mit der für einen Engänder typischen Selbstironie, das Stück bewege sich auf einem konzeptuellen Quadrat, dessen vier Ecken Punkte einer doppelten Opposition sind, zwischen denen die Musik sich verschiebe. Die eine Opposition sei die von Funktion und Nicht-Funktion, die andere von Material und Nicht-Material, eine konzeptuelle und materiale. Konsequenterweise wurde beim Komponieren zwischen einem funktionalen Material und einem nicht-funktionalen Material, einem funktionalen Nicht-Material und einem nicht-funktionalen Nicht-Material unterschieden. Was Anwesenheit in einem solch dichten, komplex abundanten Werk bedeutet, ist unmittelbar zu hören. Die Musik ist von größter, explosiver, ja berstender Gestalt-Phantasie, gedrängt auf zehn Minuten, die vier klassischen Sätze andeutungsvoll integrierend. Die Abwesenheit zeigt sich unterdessen subtiler. Weniger reale Pausen oder dynamische Zurücknahmen sind auffällig – sie kommen als ‚Sonderfälle' vor –, vielmehr Brüche, Einbrüche, Unterbrechungen der linearen Kontinuität in der musikalischen Diskursivität. An- und Abwesendes sind nicht starre Entgegensetzungen, sondern verschiedene Grade von Deutlichkeit, gegeneinander verschoben. So sind zwar ‚reale' Pausen, Nicht-Gestalthaftes (wie langgezogene Glissandi), das Untertauchen von Instrumenten durch Rücknahme polyphoner Prägnanz, deren Verschwinden im Tutti-Satz (bzw., umgekehrt, das Auftauchen und Hervorkehren) zu finden. Abwesenheit wird aber auch spürbar im flüchtigen, rapid-prozessualen Vorbeieilen, in der polyphonen Gleichzeitigkeit von Figur zu Figur, von Stimme zu Stimme, wozwischen das Hören hin- und herjagt. Das Anwesende ist zugleich ‚abwesend' insofern (bzw. in dem Maße), als durch einen schnelle(re)n Prozeßtypus das Präsente ausschnittshaft, partialisiert wird – im Gegenzug zum ‚klassischen' Ideal der Durchhörbarkeit – durch verschiedene und sinnvolle Grade der Fragmentierung[22], deren Konkretion vom strukturellen Kontext (werkimmanente Seite) und individuellen Hörer (Rezeptionsseite) abhängt. In solcher Musik ist alles Morpho-

[22] Allerdings bei gleichzeitiger Präsenz der jeweiligen Entität als ganzer.

logische und Prozessuale *materialiter* präsent, aufgrund polyphoner Verdichtung innerhalb von Mehrebenenkonstruktionen aber *ästhetisch* (*poetisch*) fragmentiert (die Fragmentation setzt also paradoxerweise die materiale Integrität des ‚Fragments' voraus). In der ‚traditionellen' musikalischen Ästhetik des Fragments hingegen wäre dieses auch materialiter fragmentiert, so daß keine *Verschiebung*, keine différance zwischen Struktur und Erscheinung, Gegebenem und Wahrgenommenem, zwischen Werk und Verstehen möglich wäre. (Das – wie immer fragmentiert – Anwesende ist dort anwesend und nicht abwesend!) *Ästhetische* Fragmentation *materialer* Präsenz erlaubt indessen, Anwesenheit innerhalb seiner Abwesenheit erfahrbar zu machen – als Verborgenheit, als Zugedecktsein, als Verhüllung – bzw. Abwesenheit durch reale Anwesenheit hindurch zu konstituieren – als Entzug, als ‚Zurüstung', als Verstellung. Zwischen den beiden Polen findet Dekonstruktion statt, und wer besonders ambitioniert ist, vermag die Dekonstruktion zugunsten einer ‚zweiten' Anwesenheit erneut zu dekonstruieren.[23]

Darin sehe ich die Genialität der Ferneyhoughschen Musik und ihre historische Bedeutung. Komplexistische, dekonstruktive Musik, die Präsenz und Schweigen auf solche Art phantasiereich verbindet, ist somit, viel mehr als ‚einseitige'[24] Musik, eine angemessenere Antwort auf die evolvierende Pluralisierung der Gesellschaft, in der jeder einzelne seine Präsenzen und ‚lacunae' selber definiert (oder definiert bekommt). Sie wendet sich an jedermann, nicht allein an den Experten, den solche Musik gleichwohl in besonderem Maße befriedigen dürfte.[25]

---

[23] Vgl. Steven Takasugi, Chaya Czernowins „Afatsim". Melodische Resynthetisierung und Zeitentstellung, in: Musik & Ästhetik 3 (1997).

[24] Deren Recht als ‚Sonderfälle' soll in keiner Weise in Frage gestellt werden.

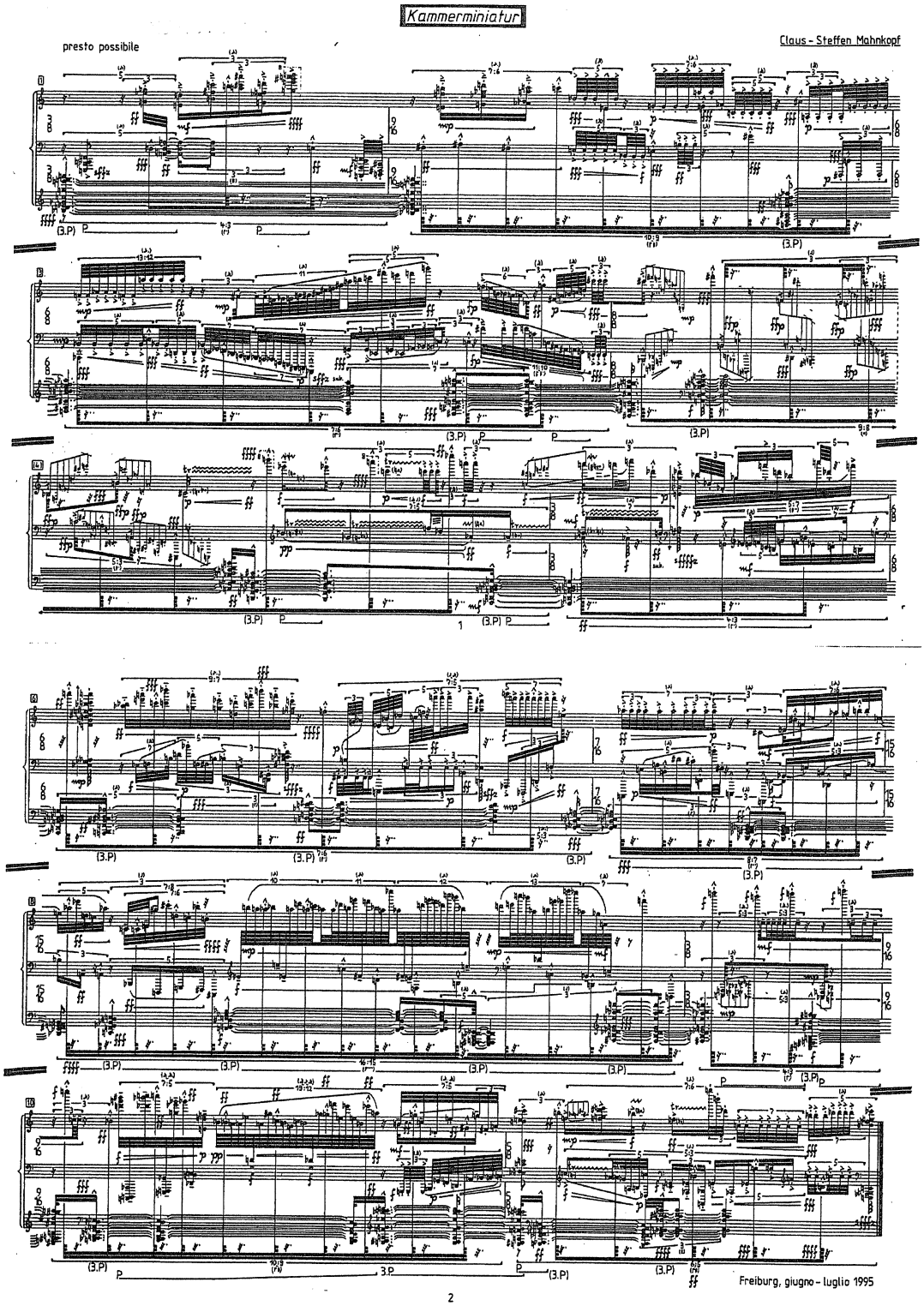
[25] Man mag sich fragen, warum ein solches Meisterwerk der Quartettkunst nicht das Konzertleben, wenigstens die ‚Neue'-Musik- Szene zu erobern in der Lage ist – an der Spielbarkeit dürfte es nicht liegen; es ist exklusiv für das Arditti-Quartet geschrieben, das seit 15 Jahren weltweit marktführend ist. Man fragt sich weiter, warum eine solche Musik, auf einsamer Höhe wie wenige zeitgenössische Musik, nicht wenigstens die Diskussion beherrscht, liegt doch das Thema Präsenz versus Nicht-Präsenz, die Dekonstruktion der Anwesenheit in der Luft. Als vor einigen Jahren auf einem Festival in Badenweiler das Arditti-Quartet in einem groß dimensionierten Zyklus einen Gesamtüberblick über das 20. Jahrhundert bis zur unmittelbaren Gegenwart bot, wurde allerlei Mediokres, aber kein Ferneyhough, ein begnadeter Quartettkomponist wie Schönberg oder Bartok, gespielt. Doch daß solche Musik zwischen die Stühle des ‚Neue'-Musik-Diskurses fällt, liegt auf der Hand: dieses Streichquartett läßt all das vermissen, was man mit den gängigen Schlagwörtern belegen könnte. Weder geht es wie beim späten Nono, dessen letzte Phase mit einem sehr berühmten Streichquartett (ein Jahr zuvor geschrieben) anhebt, *nur* um Abwesenheit, die Stille allein noch, wie bei Cage, um den Klang an solchen, noch, wie bei den deutschen Negativisten, um Verweigerung pur, noch, wie bei den Emotionalisten, um bloßen Ausdruck. All diesen reduktionistischen Positionen – wozu der überwiegende Teil der ‚neuen' Musik zu rechnen ist – ist eine dekonstruktive Musik voraus: Sie hat die starren Entgegensetzungen überwunden, weil sie sie im Werk selber zum Thema macht. Ohne hierfür die Hegelsche Dialektik bemühen zu müssen – dekonstruktive Musik solcher Art wird der Schlüssel für die kommende Musikentwicklung sein.

Kammerzyklus

Eine meiner zentralen kompositorischen Konstanten ist Polyphonie – und hierin der Versuch, dieselbe in zunehmend ausgeprägtere Extrembereiche zu führen, zu einer Steigerung der Komplexität, die im Differenzierzungspotential der musikalischen Faktur liegt. Die Ausdifferenzierung der bei Polyphonie beteiligten Stimmen führt aber tendenziell zu deren zunehmender Abtrennung bei gleichzeitig beibehaltener harmonischer Kontrolle des Gesamtgeschehens. Das Verfahren des Auskomponierens dieser Stimmen kann daher von einem bestimmten Grad polyphoner Zuspitzung an dazu führen, daß die sehr genau (und unabhängig vom übrigen Geschehen) gezeichneten Stimmen ihrerseits auch als Solostimmen, somit außerhalb ihres ursprünglichen Bezugsrahmens, ihres Kontexts, zu fungieren vermögen. Wird also, umgekehrt formuliert, ein Werk von vornherein auf diese Weise polyphon konzipiert, dann ist es möglich, innerhalb dessen weitere Werke, gleichsam Sub-Werke, zu integrieren. In diesem Falle kommt es zu einem Werk, das aus mehreren Werken besteht, die gleichzeitig (als Polyphonie von Stücken) oder aber getrennt (als Einzelwerke) aufgeführt werden können. Für solch eine Konzeption von Polyphonie habe ich den Begriff „Poly-Werk" geprägt, um den hohen Grad polyphoner Komplexität zu benennen, der solch einer Musik eigen ist. Mein erstes Poly-Werk, *Medusa* für Oboe und Kammerorchester (1990-92), beinhaltet vier weitere Werke (je eines für Oboe [*Gorgoneion*], Cembalo [*Pegasos*], Harfe [*Stheno und Euryale*] und Klarinetten [*Die Schlangen der Medusa*]). Das zweite Polywerk, mein MEDEIA-Zyklus (1993-96, abendfüllend), umfaßt drei Stücke, die nahtlos hintereinander zu spielen sind: meine Kammersymphonie, das Zweite Streichquartett und die Streicherserenade *Meta Medeian*.

Mein drittes Poly-Werk ist der Kammerzyklus, der aus fünf Stücken besteht, die in folgender Weise miteinander zusammenhängen. Das *Kammerkonzert* ist ein Werk für obligates Klavier und Kammerensemble mit drei Bläsern und drei Streichern, ein kammermusikalisches Klavierkonzert. Der Klavierpart enthält eine einminütige Solokadenz, die extern gespielt werden kann und dann *Kammerminiatur* heißt. Auch der übrige Klavierpart (die Kadenz überspringend) kann extern aufgeführt werden (mit zusätzlichen Angaben zur Agogik, also leicht bearbeitet): als *Kammerstück*. Die beiden Ensemblehälften, die Bläser mit Alt- und Baßflöte, Oboe d'amore und Englischhorn sowie Bassetthorn und Baßklarinette (demnach den tieferen Vertretern ihrer Instrumentalfamilien) und die Streicher mit Viola, Violoncello und Kontrabaß (ebenfalls den tieferen Instrumenten), wurden zu einem *Bläsertrio* und einem *Trio basso* verarbeitet, dergestalt, daß das rhythmische und das Tonhöhenmaterial der Ensemblestimmen komplett (also ohne die Lücke der Solokadenz) übernommen, hingegen übrige Parameter (vor allem Artikulation, Dynamik, Tempo und Klangfarbe) verändert worden sind. Während somit die beiden Klaviersolostücke – *Kammerstück* und *Kammerminiatur* – fast unverändert innerhalb des *Kammerkonzerts* (der Großfassung) erklingen, bilden die beiden Trios hinreichend veränderte Fassungen des Ensemblematerials. Das Poly-Werk realisiert sich als Komplettfassung von (teils identischen, teils variierten) Einzelteilen, die als gleichwertig (aus)komponierte Werke auftreten. Es geht um das komplexistische

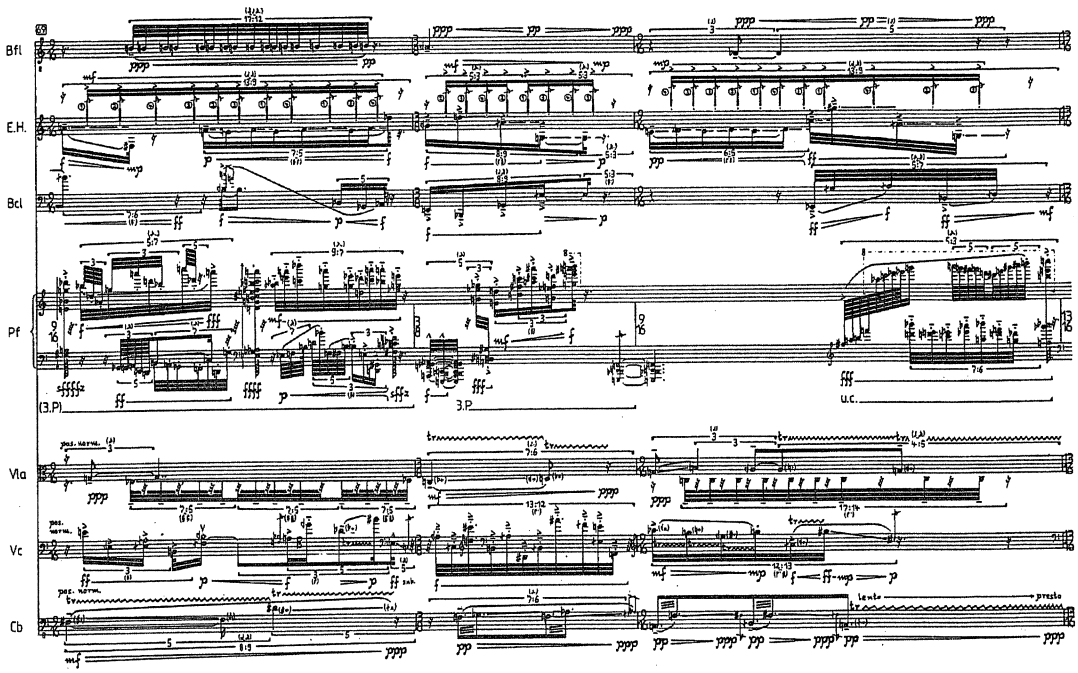
Verhältnis von Teil und Ganzem, von Einheit und Differenz, von Identität und Nicht-Identität, von Entzug und Wieder-Erscheinung.



Die Notenbeispiele verdeutlichen die Konstruktion dieses ‚Poly-Werks'. Das erste zeigt die *Kammerminiatur*, die das Kernmaterial des gesamten Zyklus enthält;

Abb. 1 Partiturbeispiel 1.

das zweite Beispiel einen Ausschnitt aus dem *Kammerkonzert*, in dessen Klavierpart Morpheme aus der *Kammerminiatur* fragmentiert wiederkehren; Beispiel 3 und 4



hingegen geben die entsprechenden Abschnitte aus dem *Trio basso* und dem *Bläser-trio* wieder, die Rhythmik und Tonhöhenstruktur vom Konzert übernehmen, dabei aber in den ‚sekundären' Parametern variieren.

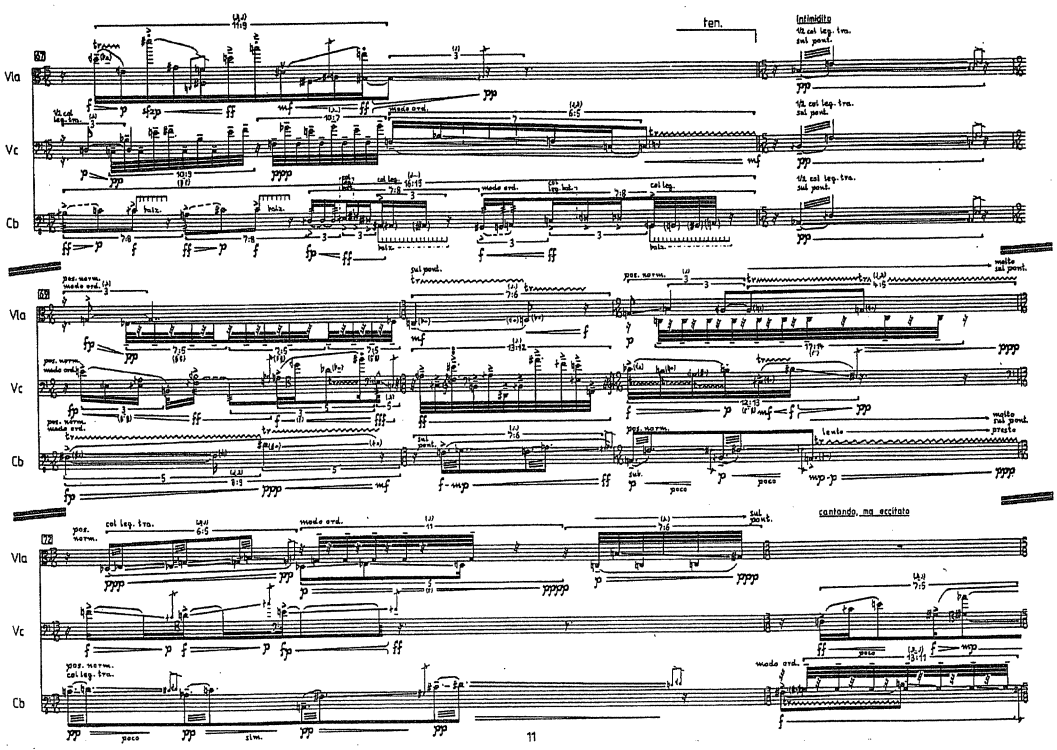
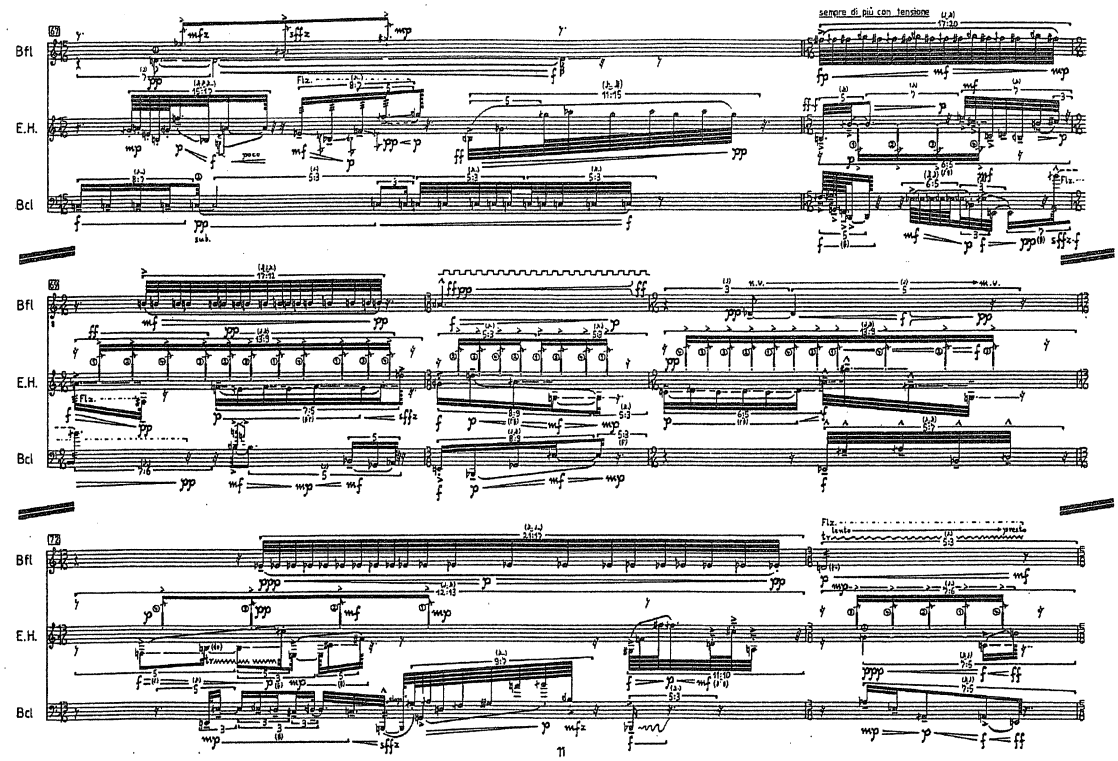


Abb. 2 Partiturbeispiel 2.
Abb. 3 Partiturbeispiel 3.



IV. Folgen für die eigene Arbeit

Immanenz

Mein ‚immanentistischer' Ansatz, fürs Komponieren sowohl wie die Musikästhetik, dem Bedeutung und Expression eine immanente Eigenschaft des musikalischen Geschehens, nicht eine ikonische Referenz an bestimmtes Äußeres sind, steht im Gegensatz zu zwei prominenten Richtungen zeitgenössischer Musik: neben technokratisch operierenden Komponierhaltungen vor allem zur frequenten Dichotomie von gesellschafts-‚kritischen' und emotionalistischen Ansätzen. Der viel Menschliches und viel Gefühl möglichst in Reinkultur anstrebende Emotionalismus sei an dieser Stelle ausgeklammert. Der ‚politische' Ansatz jedoch hat einige Bemerkungen verdient.

Von ausländischen Künstlern ist immer wieder betont worden, daß die Frage nach ‚sozialer Relevanz' der Kunst sowie deren Beantwortung durch ‚gesellschaftskritische' Funktionen sehr deutsch seien. Robert Wilson hat diese Beobachtung zum griffigen Bonmot geformt, die Deutschen hätten Schwierigkeiten mit dem, was an sich *keine* Bedeutung habe. Es ist auffällig, daß Komponisten, unabhängig davon, wie sie ‚tatsächlich' denken und sich als Mitmensch bzw. Staatsbürger ‚politisch', ethisch-moralisch und charakterlich verhalten, in der Gunst der öffentlichen Meinung steigen, wenn sie auffällig betonen, daß das, was sie machten, ‚gesellschaftskritisch' sei (unabhängig von häufig ausbleibenden Erläuterungen). Solch sozialer Bezug ist allermeist ‚links' (was immer das heute heißen mag) und wird selbst von ‚Rechten' goutiert. Neben dem nicht zu unterschätzenden Charakteristikum eines billigen Karrieretricks wäre vor allem das Verhältnis einer solch fragwürdigen Atti-

Abb. 4 Partiturbeispiel 4.

tüde zum tief sitzenden schlechten nationalen Gewissens zu bedenken, das in Deutschland die Schuld den Juden gegenüber erzeugt. Kunst repräsentiert gleichsam die ‚bessere' Seite der nationalen Kultur und übernimmt die Funktion der Entlastung von einer wirklichen Aufarbeitung der Vergangenheit.

Zu unterscheiden sind Komponisten, die sich *innerhalb* des autonomen Kunstsystems ‚politisch' *nennen*, und solchen, die mit konkreten gesellschaftsverändernden Ansprüchen auftreten. Was das *heute* hieße, könnte der Vergleich zwischen dem radikaldemokratischen Ansatz Wagners und dem totalitaristischen Stockhausens zeigen. Doch gerade, weil ich der Frankfurter Schule entstamme, halte ich den ‚politischen' Ansatz – gleich, ob in einer gefährlichen oder jener ‚ehrenwerteren', gemäßigten, weil systemimmanent domestizierten Fassung – musikalisch für wenig sinnvoll, und wahrscheinlich ist er gar nicht möglich. Denn zu viele Fragen bleiben ungeklärt, vordringlich die, wie eine so ‚esoterische', ‚luxuriöse' und ‚exklusive' Sprache wie die der neuen Musik überhaupt einen gesellschaftlichen Bezug auf semantischer Ebene, also jenseits bloßer Verweigerungsattitüde, leisten kann; die Frage auch, wie die Grenzen des autonomen Kunstsystems gehaltlich und wirkungsorientiert übersprungen werden können; die, wie der Allgemeinheitsanspruch gegenüber den Erfordernissen besonderer politischer Eingriffe behauptet werden kann. Im wesentlichen sprechen für mich zwei Gründe gegen eine ‚politische' Option. Zum einen glaube ich nicht, daß Künstler – und erst recht nicht heute – die ‚richtigen' Lösungen und daher das Recht, sie den Rezipienten zu insinunieren, besitzen – Kunst kann und muß ihre aufklärerische Funktion sehr wohl wahrnehmen, aber über Darstellung und Ver-Setzung wie in der Dekonstruktion. Zum anderen impliziert eine politische Option immer eine Anpassung an den Gegenstand, und d. h. heute an jene Undifferenziertheit, die Politik kennzeichnet. Doch jedes Aufgeben des radikalen Anspruchs auf künstlerische Höhe wäre ein Frevel. Ich bleibe – bescheiden – bei der ‚klassischen' Lösung: Große Kunst ist bereits ein Politikum durch ihr Dasein und vor allem ihr Anderssein. Sie richtet sich an Individuen. Als Komponist glaube ich an eine solche ‚poetische Gerechtigkeit'.

Angelus Novus

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum

Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm."[26] So schrieb Walter Benjamin im Jahe 1940.

Man möchte sich vor diesem Text verneigen. Wann je hat ein Philosoph das schiere Grauen im weltpolitischen und welthistorischen Ausmaß mit einer Leichtigkeit der Sprache und einer Versöhnlichkeit im Perspektivischen so zu verbinden gewußt? Es ist gleichsam ein Text von einem, der sich verabschiedet, aus dem Leben zu scheiden im Begriffe ist, einem, der, weil ihn das Diesseitige nichts mehr angeht, den anderen, den Hoffnungslosen, durch das Aussprechen der Wahrheit beizustehen vermag. Sein Gedanke könnte als historisch und veraltet abgetan werden. Doch derlei wäre Verdrängung. Angelus Novus ist der Schüsseltext für das Jahr 2000. Er benennt die Irreversibilität des technischen Fortschritts als Katastrophe, die nur das Dilemma zu erlauben scheint, entweder unbewußt mitzumachen oder, zwar Bewußtsein zu besitzen, aber dem Wind nicht wirklich wehren, ja nicht einmal ehren, gedenken, innehalten und verweilen zu können. Und doch ist der Text alles andere als resignativ. Er ist klar und ‚realistisch', beschönigt nicht und macht daher gelassen im Heideggerschen Sinne, macht freier als Pathos und Engagement.

Zunächst geht es darum, zu begreifen, worum es geht. Erkenntnis ist vorderstes Ziel. Dazu muß man, gleich dem Engel, zurückblicken – auf die große integre Musik – und zugleich die bloße Kontemplation umgehen. Es geht aber nicht darum, sich um 180 Grad zu drehen und sich dem blinden Lauf der Geschichte einzugliedern. Es geht um eine permanente Ver-Drehung, um die Souveränität, mit der man die winzigen freien Risse in jenem Winkel nutzt. Dazu muß man hellhörig und sehr wandlungsbereit sein, ja äußerst schnell. Man muß – darstellend, aufklärerisch – die Dinge benennen, ohne ihnen zu sehr Präsenz zu verschaffen, in die bereits der Wille zur Macht sich einnisten würde. Man muß sich selber zu entziehen wissen, wenn es Zeit ist, sich zu schützen, um andernorts wieder aufzutauchen. Es geht um ein Gegenbild, eine Gegenkraft. Dies ist die Musik, diejenige, die versöhnlich und kräftespendend ist, Ganzheit und Fragmentation dekonstruktiv verbindet. Es geht um Musik in ihrer Immanenz, aber auch um das ganz andere dieser Immanenz, um Welt, um das 20. Jahrhundert, das Zeitalter der Katastrophen und Ursachen für die Katastrophen der Zukunft.

Die Konzeption meines strikt non-narrativen Musiktheaters *Angelus Novus* – komponiert für Mai 2000, die Münchener Biennale – bezieht sich auf jene 9. Geschichtsthese Walter Benjamins, die in genialer Weise die Forschrittsproblematik der Menschheit in jenen kleinen, aber unübertrefflich intensiven Aphorismus faßt, der für das magische Datum der Jahrtausendwende wie geschaffen ist. Das Sujet wird auf zwei Ebenen thematisiert:

1. *anthropologisch* im Sinne der Frage nach dem ‚Zustand' des Menschen heute, dabei die Dimensionen des Seelischen, Emotionalen, Affekthaften, Leiblichen, Existentiellen einbegreifend;

---

[26] Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. I. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 697 f.

2. *philosophisch* im Sinne einer Phänomenologie der Zivilisation im weitesten Sinne der Bedeutung, d.h. nicht alleine soziologisch im ‚klassischen' Sinne.

Beide Ebenen erscheinen musikalisch wie szenisch-bildlich. Gemäß dem von Benjamin favorisierten Montageprinzip stehen die beiden Größen Musik und Szene nicht in einem synästhetischen Verhältnis, sondern einem konfliktären, diskrepanten, nicht-kongruenten, wenn auch aufeinander abgestimmten. Es geht um das Aufeinanderprallen zweier Autonomiebereiche, die für sich gleichermaßen komplex und ausdifferenziert ›komponiert‹ sind und über das gleiche Sujet sowie eine Reihe von Strukturanalogien (vor allem den gemeinsamen Formablauf) vermittelt sind. Gezeigt werden soll, daß Musik und Szene sich gerade nicht zusammenschließen lassen (im Sinne einer organizistischen Ästhetik), sondern in ihrer Unversöhnlichkeit einander gegenüberstehen. Somit teilt *Angelus Novus* nicht den Optimismus der Fortsetzbarkeit der Operngeschichte. Zugleich erscheint die Musik als Instanz von Versöhnlichkeit, auch wenn sie sich dabei einer gewissen Hilflosigkeit nicht zu entschlagen vermag, weil sie jene Unversöhnlichkeit selber nicht wird aufheben können. Es geht um eine Dialektik, die gefriert, um Differenz, die bleibt, um Fremdheit, deren Aura erlebt wird.

Komponist und Regisseur der Uraufführung treffen sich in der gemeinsamen Arbeit an einer Konzeption, die an die Stelle des traditionellen Librettos tritt. Im Falle von *Angelus Novus* geht es bei der Arbeit beider um die Erstellung von thematisch verwandten Benjaminzitaten, die als semantische Hintergrundfolie fungieren und, in den zeitlichen Ablauf der Musik integriert, für den Komponisten wie für die Regie (und somit für alle späteren Inszenierungen) bindend sind. Eine einfache Regel definiert dabei die Aufgabenverteilung bei der gemeinsamen ‚Komposition': der Komponist ist für das Hörbare, der Regisseur für das Sichtbare zuständig – jeweils mit einer Ausnahme, die eine Überkreuzung ermöglicht. Dem Sichtbaren ist eine Geräuschebene zugeordnet (mittels eines nicht-sichtbaren Schlagzeugers), die für die Belange der Regie vom Komponisten komponiert wird – und zwar unabhängig vom musikalischen Geschehen, das somit gestört werden kann (Ausnahme nur bei den beiden ‚solitären' Musikstücken); der Komponist bestimmt die Sichtbarkeit der Musiker, wobei nur vier Frauen (Sopran, Flöte, Klavier, Violoncello) musizierenderweise auf- und abtreten; zusätzlich wird über eine Videoprojektion die kalligraphierende Tätigkeit des Komponisten in ‚Realzeit' sichtbar gemacht.

Angelus Novus ist ein Poly-Werk, das aus sechs Stücken besteht, drei Solo- und drei Ensemblestücken, die vielfältig interpretierend und materialiter verknüpft, als Gruppe kontrastierend, aber innerhalb strukturanalog koordiniert sind. Die Solostücke sind:

1. Le rêve d'ange nouveau *für Klavier solo (etwa 8 Minuten);*
2. La vision d'ange nouveau *für Violoncello solo (etwa 14 Minuten);*
3. La terreur d'ange nouveau *für Flöte solo (etwa 12 Minuten).*

Die Ensemblestücke sind:

1. Angela Nova *für Sopran und Ensemble mit vier Violinen, Klavier, Harfe, Gitarre (ca. 25 Minuten, bestehend aus fünf Abschnitten mit je ca. 5 Minuten);*
2. Zweite Kammersymphonie *für Kammerorchester mit Flöte, Oboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Tenorhorn, Klavier, Schlagzeug, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß (Dauer etwa 21 Minuten);*
3. Solitude-Sérénade *für Piccolooboe und Ensemble mit Harfe, Gitarre, gestrichenem Schlagzeug (Vibraphon, Glockenspiel, Crotales), zwei Violen, Kontrabaß (Dauer ca. 15 Minuten).*

Die Solostücke sind hermetisch, über gleiches Material inter-kontextuell verbunden, verwenden zyklisch-variative Materialschleifen; die Ensemblestücke dagegen verweisen auf Werke außer sich: *Solitude-Sérénade* ist die Ensemblefassung von *Solitude-Nocturne* (verweist auf ein früheres, eigenes Stück und erscheint am Ende des Abends); *Angela Nova* wird auch als Solo-Sopran-Version aufführbar sein (als *Angela Nova 2*, verweist auf ein kommendes Stück und erscheint am Anfang des Abends); die *Zweite Kammersymphonie* bildet einen (*formalen*) ‚Kommentar' meiner *Kammersymphonie* (d. i. der ersten); sie ist aber auch ‚Musik über Musik' insofern, als sie sich strikt an die Besetzung und die *Instrumentationsabfolge* der ‚Kammersymphonie' Brian Ferneyhoughs (*Carceri d'Invenzione I*), also meines eigenen Lehrers und geschichtlichen Hintergrunds, hält, wie sie auf der Ebene der *Morphologie* der (ersten) Kammersymphonie Schönbergs folgt. In diesen Ensemblestücken geht es musikalisch um verschiedene Arten von Zeitbehandlung: in *Angela Nova* um ‚Linie versus Fragmentation', in der *Zweiten Kammersymphonie* um ‚Präsenz versus Nicht-Präsenz' und in der *Solitude-Sérénade* um ‚Kontinuum'.

Wichtig sind auch die drei Grade von Werk-Integrität im Sinne einer offenen bzw. geschlossenen Form.

1. Geschlossen und solitär (d. h. weder vom Flötenstück noch vom Schlagzeugpart ‚gestört') sind *Solitude-Sérénade* und das Klavierstück;
2. das Cellostück überlappt zu Beginn und beim Ende das vorangegangene und das einsetzende Stück, die *Zweite Kammersymphonie* ist von einer größeren Interpolation unterbrochen;
3. das Flötenstück ist zerstreut, in Fetzen über den gesamten Abend verteilt, stets in das übrige Geschehen (außer die solitären Stücke) eingreifend (mit einer Bandbreite von Kongruenz bis Nicht-Kongruenz); *Angela Nova* ist mit ihren fünf Abschnitten über den gesamten Abend verteilt.

Im Ablauf (Dauer etwa 85 Minuten) sind drei Dauerebenen vorhanden: 1. gleichbleibende Längen von *Angela Nova*, 2. übrige Stücke länger werdend, 3. chaotische Schicht in Schlagzeug und Flöte. Die Flötistin irrt im Raum umher; die Sängerin ist durch Licht verschieden präsent gehalten; die Cellistin und die Pianistin treten jeweils auf und ab.

Formaler Ablauf:

Beginn: Dunkelheit, Stille, Anheben von Material,
d. h. Unschärfe des Beginns

	Schlagzeug	*Flötenstück*
Angela Nova (1. ‚Strophe')	"	"
Klavier*: Le rêve d'ange nouveau*		
Angela Nova (2. ‚Strophe')	"	"
Zweite Kammersymphonie *(erster Teil)*	"	"
Angela Nova (3. ‚Strophe')	"	"
Zweite Kammersymphonie *(zweiter Teil)*	"	"
Angela Nova (4. ‚Strophe')	"	"
Violoncello*: La vision d'ange nouveau*	"	"
Angela Nova (5. ‚Strophe')		
Solitude-Sérénade		

Ende: Stille, Dunkelheit

Die drei Solostücken stellen – gemäß ihren Titeln – drei ‚innere' Teilbereiche des ‚Engels' dar; *Angela Nova* gilt dem gesamten Bereich des Menschlichen, darin fünf existentiellen Grundbefindlichkeiten (Angst, Hoffnung, Freude, Trauer, Verzweiflung), die *Zweite Kammersymphonie* der musikalischen Multiperspektivität als Analogon zur Zivilisationsphänomenologie (sprich dem Nicht-Menschlichen bzw. dem Menschen Gegenüberstehenden) auf seiten der Bühne, *Solitude-Sérénade* der Einsamkeit. Entscheidend ist, daß nirgends ein Wort zu hören ist, der Gesangspart ist strikt phonetisch. Dagegen werden einige der Zitate sichtbar: Sie sind Teil der Dekoration oder werden ein- und ausgeblendet.

Das Musiktheater – sich aus der Operngeschichte erhebend – hat die historische Bewegung zur musikalischen Immanenz nachzuvollziehen. Alles Illustrierende – die primäre Funktion der Oper von je – ist überwunden, Handlung und Libretto abgeschafft. Das Non-Narrative wirkt sich auf die Musik aus, die selber sprechen darf, und die Bühne, die zeigen darf, was zu sehen ist: die Blicke aufs Paradies und die verfehlten Utopien, das Starren auf eine Phänomenologie der Zivilisation des 20. Jahrhunderts. Zwischen Hörbarem und Sichtbarem herrscht strenge Differenz. Vermittelt werden beide über Strukturanalogien und ein Zeitraster. Montage hält dem organizistischen Ideal die Treue. Musikalisch heißt dies die Ausarbeitung der Polyphonie, die als einziges musikalisches Prinzip Differenz als solche zu kultivieren gestattet. Die ‚höchste' Stufe polyphoner Differenz ist aber das ‚Poly-Werk', die Simultaneität verschiedener Werke mit einem übergeordneten Werk nach einem festen Plan der Plazierung. In *Angelus Novus* finden Dissoziation und Dislokation innerhalb einer Formgeschlossenheit statt.

Mein erstes Poly-Werk, genau zehn Jahre vor der Premiere von *Angelus Novus* begonnen, ist *Medusa*, das Oboenkonzert, das aus fünf Stücken besteht. Bereits dieses Werk trägt den Titel „image dediée à la fin du millénaire", macht das Datum 2000 zum Thema. ‚Dargestellt' wird die Unversöhnlichkeit, ja Unversöhnbarkeit von Sinnlichkeit und Gehalt, von Attraktion und Schönheit auf der einen, von Destruktion und Vernichtung auf der anderen Seite. *Medusa* bietet keine Lösung,

macht deren Fehlen erlebbar, ist, im wohlverstandenen Sinne, Ausdrucksmusik, rein musikalisch, ohne Darstellungsanteil, ist Prozeß. *Angelus Novus* ist gleichsam phänomenologischer, und, weil von größerem Umfang, zum Umfassenden ermächtigt. Diese Musik ist aber tröstlicher, öffnet sich jener Zeit, die anbricht, und macht die Drehung des Engels geschmeidig.