

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

In Freundschaft **Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und** **Steven Kazuo Takasugi**

Nur hoffnungslos autistische Künstler sind der Freundschaft untereinander unfähig. Alle anderen, und seien so noch so egoman, rücksichtslos und karrieresüchtig, haben mindestens eine, manche suchen sie und haben entsprechend mehrere. Freundschaft ist eine innere und zugleich gleichsinnige Bindung an Künstler – ›Kollegen‹ – der gleichen Generation. Zu den Älteren und den Jüngeren sind zwar Freundschaften möglich, sie sind aber nicht gleichsinnig und werden weniger vom Werk als von der persönlichen Beziehung getragen. Die Freundschaft, von der ich hier schreiben möchte, ist aber eine der Musik. Deswegen kann sie sich nur auf Komponisten beziehen, die ähnlichen Alters sind. Die Musik der Vätergeneration war in den eigenen jungen Jahren Vorbild, Orientierung, Studienobjekt, aber auch das Gegenmodell, Objekt der Ablehnung, mitunter des Hasses. Von ihr ist man geprägt, sie bildet so etwas wie einen Bodensatz, Unbewußtes – und hierzu ist eine gleichsinnige Beziehung nicht möglich. Analoges gilt für die Jüngeren, nur daß sich die Relation zwischen den Generationen um eine verschiebt: Wir sind für die Jüngeren das, was die Älteren für uns sind.

Es gibt viele Komponisten meiner Generation, die ich schätze, also persönlich mag; deren Musik für mich hoch steht, mit der ich auf professionellem Gebiet entsprechend umgehe; oder verehere, mithin mit Genuß und Gewinn rezipiere. Nennete ich den einen oder anderen Namen, täte ich den Nichtgenannten Unrecht, so daß ich mich zurückhalte. In diesen Fällen wäre es indes falsch, von Freundschaft zu sprechen, denn die innere Bindung, die zu ihr gehört, verweist auf mich und meine eigene Produktivität und wirkt auf diese zurück. Die Freundschaft, die ich meine, setzt mehr als ein bloßes Mindestmaß an gleichen ästhetischen Prämissen voraus. Mit einem Postmodernisten oder Entertainer-Komponisten könnte ich nicht befreundet sein. Das Koordinatensystem der Verständigung über Musik, Kunst, Kultur, Gesellschaft und Welt muß viele Überschneidungen aufweisen. In den Jahren der Festigung der eigenen künstlerischen Persönlichkeit, des eigenen Werks, des Eigen- und Fremdbildes im Verhältnis zur ›Außenwelt‹ haben sich vor allem vier Freundschaften herauskristallisiert: zu Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und Steven Kazuo Takasugi. Mein Verhältnis zu diesen läßt sich auf eine einfache, aber folgenreiche Formel bringen: So wie sie möchte ich auch komponieren können – ich betone: können –, aber ich weiß, daß dies nicht möglich ist. Selbst wenn ich mich ihnen anverwandeln könnte, brauchte ich Jahre, um ihre Kompositionstechnik zu erlernen, und genau diese habe ich nicht.

Alle vier besitzen eine Affinität zu Komplexität und Dekonstruktion, alle sind Vertreter einer Zweiten Moderne, alle sind ›kritisch‹, alle sind bereit, auch öffentlich sich zu ihrer Arbeit zu äußern, verstecken sich also nicht hinter einem Schleier

künstlerischer Unnahbarkeit. Daß zwei von ihnen meine Mitherausgeberkollegen von *New Music and Aesthetics in the 21st Century* sind, ergab sich fast zwanglos, auch, daß die beiden anderen dort regelmäßig schreiben. Alle haben Intellektualität. Und – das ist wichtig für das Ethos – sie sind keine Karrieristen, machen keine Kompromisse. Und doch schreiben sie eine Musik, die unterschiedlicher kaum sein könnte – hier (natürlich schematisch) die Kopfhörermusik, dort der Hyperserialist mit einer virtuellen Körperlichkeit, hier der negative Theologe, dort der Immanentist.

Diese vier Freunde sind bezeichnenderweise allesamt keine Deutschen: ein Österreicher (waren Österreicher, sofern Komponisten, je deutsch?), ein Franzose, zwei Amerikaner. Man mag darüber räsonieren, warum ein Italiener fehlt, habe ich doch so gute Kontakte in diesem Wahlland der Deutschen; warum ausgerechnet zwei Komponisten aus den USA kommen – was aber erklärlich ist, wenn man bedenkt, daß die fortgeschrittenste Gesellschaft auch das fortgeschrittenste Kritikpotential entbindet; warum ein Engländer fehlt, wo doch die »New Complexity« zunächst eine englische Angelegenheit schien – ich habe hierfür keine Antwort. Das ist die Kontingenz des Lebens. Und man mag darüber sinnieren, warum sich kein Landsmann finden konnte. Ich habe natürlich Freunde hier, aber nicht unter den deutschen Komponisten in jenem innigen *und* gleichsinnigen Sinne. Die stärksten deutschen Begabungen – definiert über ihr Können und ihre tiefreichenden Wurzeln der Musikalität – sind leider keine kritischen Komponisten, keine mit internationaler Ausrichtung, eher deutsches Urgestein. Die Kombination aus kritischer Selbstreflexion, internationaler Weite und radikaler Modernität sehe ich, zumindest in meiner Generation, in Deutschland nicht. Über die geschichtlichen Gründe dieses Fehlens habe ich an anderer Stelle nachgedacht.¹

Über Freunde zu schreiben, ist viel schwieriger als über Feinde (im Sinne von Carl Schmitt), Geförderte aus der jüngeren Generation oder über die Vorbilder. Es fängt schon an, daß in diesem Viererporträt eine Reihenfolge herrschen muß. Sie ist immer willkürlich. Ich wähle die Folge danach, wann ich zuerst der Musik begegnet bin. Cox, Mark André und Takasugi lernte ich 1996 in der Akademie Schloß Solitude näher kennen. Wolfgang Rihm hatte als Juror Komponisten ausgewählt, die später als Hauptvertreter der Zweiten Moderne bekannt werden sollten: Cox, Mark André, Chaya Czernowin (die Gattin Takasugis) und mich. Cox hatte ich flüchtig in Darmstadt Jahre zuvor getroffen, der Ruf Mark Andrés war ihm vorausgeeilt, Takasugi war die Neuentdeckung. Es war eine fruchtbare Zeit, unter einem gemeinsamen Dach zu leben und zu arbeiten und an gemeinsamen musikalischen Projekten mitzuwirken. Solche gemeinsam verbrachte Zeit fördert natürlich die freundschaftliche Verbundenheit.

Als Komponist habe ich begonnen, diese Freunde in meine Reihe von musikalischen Hommagen einzubinden. 2001 komponierte ich die *Hommage à Mark André* für Cymbalom solo – ein Stück, das dessen klangliche Idee aus der Tiefe hervorbre-

1 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006, Kapitel »Spätfolgen des Hitler-Regimes«.

chender Eruptionen aufgreift; 2005 die *Hommage à Steven Kazuo Takasugi* für Klavierquartett, ein Tableau einer klanglichen musica negativa in einer doppelbödigen Szenerie; 2006 die *Hommage à Frank Cox* für vierteltöniges Vibraphon, elektrische Gitarre und Klavier, ein Porträt von Cox' Dreifachbegabung. Man wird sehen, welche Hommagen in Zukunft noch entstehen werden. An dieser Stelle, als Schriftsteller, kann ich nur versuchen, begrifflich zu fokussieren, was sich mir aufdrängt. Aber was heißt schon »nur« – in dieser an Reflexion armen und vor Erkenntnisangst erstarrten Zeit?

*

Wolfram Schurig lernte ich als sehr jungen Mann kennen, der mich besuchte, weil er den Autor des »Paradigmenwechsels in der Musik«² kennenlernen wollte. Er zeigte mir Partituren, die von früher Klarheit und großem Können und vor allem von präziser stilistischer Vorstellung zeugten. Sie waren von Anfang an komplexistische, die Hübler-Notation, der notationelle Zugriff auf die Parameter der Klangerzeugung, war bereits integriert. Als ich ihn fragte, warum er denn auf diese Weise komponiere (was damals alles andere als in der Luft lag), verwies er auf die besondere Klanglichkeit der komplexistischen Musik. Diese Sicht war mir, dem Polyphoniker, der in klanglichen Diskursen dachte, neuartig – auch solche ›Nicht-Klang-Kunst‹ habe eine spezifische Klanglichkeit, das Ergebnis sei geprägt von Unsicherheitszonen des Diskurses, die leicht gegeneinander versetzten Rhythmen, Figuren und Farben bedingten im Gesamt einen spezifischen Klangkörper. Seit dieser Begegnung hat sich der Kontakt stetig intensiviert, vor allem nachdem Schurig für mehr als ein Jahrzehnt die *bludenzer tage zeitgemäßer musik* ausrichtete und hierfür eine Zusammenarbeit mit der *Gesellschaft für Musik und Ästhetik* anstrebte, aus der auch die Buchreihe *New Music and Aesthetics in the 21st Century* hervorgegangen ist, als deren Mitherausgeber er, wie Cox auch, fungiert.

Schurigs Musik steht mir – von diesen vier Freunden – anscheinend stilistisch am nächsten.³ Sie ist komplexistisch, polyphon-tektonisch, zielt auf interne Polymorphie (was bei Cox weniger der Fall ist), ist dezidiert morphologisch, in harmonischen Fragen sensibel, der Expressivitätstypus ist verwandt. Schurig komponiert so, wie ich komponieren würde oder sollte, wenn mein eigener Wunsch nach Immanentismus nicht von einem stärkeren konzeptuellen Denken überlagert wäre und wenn ich nicht nach *Angelus Novus*, also seit 2000, konsequent eine Topologie des Multiperspektivischen verfolgte. Auch glaube ich sagen zu können, daß ich dialektischer komponiere als Schurig. Seine gestische Sprache ist weniger expressivistisch als die meine. Nicht, daß sie nicht auf den nervösen Menschentypus von heute reagierte, aber das Mimetische in bezug auf die eigene Körperlichkeit scheint mir bei ihm

2 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik* in: MusikTexte 35, Köln 1990.

3 Ich denke, daß dies vor allem bei dem Ensemblestück *décalage* zu hören ist.

weniger zentral zu sein – zugunsten einer immanenten musikalischen Morphologie, allgemeinerer Formen musikalischer Gestalthaftigkeit, an deren Allgemeinheit die Verständlichkeit und Zugänglichkeit seiner Musik liegen. Denn selbst an Verknäuelungs- und Verschlingungspunkten extremer Verdichtung bleibt Schurigs Musik transparent, im wesentlichen durchhörbar – das macht seine Version des Komplexismus lyrischer und poetischer denn dramatischer oder motorischer. Seine größte Begabung ist das Gehör: eines der Transparenz in der komplexen Polyphonie, vor allem in den größeren Ensemblewerken aus der jüngeren Zeit.

Schurig – das unterscheidet ihn von mir – will die Welt nicht ändern, und vermutlich auch nicht die Musik. Avantgardistische Ansprüche sind ihm fremd. Er möchte, selten in dieser Zeit, Musik schreiben, ohne sich mit musikfremden Argumenten rechtfertigen zu müssen. Schurig denkt erst musikalisch, dann konzeptuell oder ›literarisch‹. Das macht seine Musik wertvoll, aber auch zur leichten Beute von Systemparasiten, die ihm Naivität oder mangelnde Interessantheit vorwerfen mögen. Es mag, oberflächlich betrachtet, interessantere Musik geben, aber häufig wird deren Interessantheit erkaufte durch den Mangel an musikalischer Qualität – Musik, bei der vor allem das, was nicht geht, in Erinnerung bleibt, Musterfall von »Thema verfehlt«. Schurigs Musik ist, selbst wo sie sich extrem virtuos gebärdet, unspektakulär – Schurig hütet sich so vor einer Plakativität, welche die Neue Musik so oft gefährdet.

Schurig ist von den vieren das größte Sprachtalent. Bei ihm ist die Musik be-redt wie bei wenigen. Er schöpft aus der Fülle seiner Musikalität, die ihm wie eine Muttersprache zugehört. Er spricht, und er weiß dabei, was er sagt. Wichtiger als die Exhibition der eigenen Körperlichkeit und Emotionalität ist Schurig der Kunstcharakter seiner Werke: daß man nicht das Prinzip, die Machart beim Hören erkennen könne (man kann sie freilich an den Noten analysieren, eben weil es eine Kompositionsmethode gibt⁴) – denn das wäre ihm didaktisch, langweilig, eine Beleidigung des Hörers, der in kürzerer Zeit begriffe, wie das Stück ›geht‹, und es dann über längerer Zeit bestätigt bekommt. Deswegen sind seine Formen so scheinbar antiformal – es lassen sich kaum Typen erkennen; seine Musik hat etwas Räumliches in all ihrer Ziseliertheit. Form ergibt sich durch das Aushören des Zusammenpassens syntaktisch benachbarter Einheiten. Darum hat man nicht selten den Eindruck, die Stücke könnten auch länger oder (seltener) kürzer sein. Die Formartikulation tritt in den Hintergrund zugunsten eines narrativen Zugs, der auf Verfeinerung geht – das ist das Klassische an Schurigs Musik. Sie ist, bei aller Eloquenz, niemals geschwätzig.

Schurigs Kunst geht auf die Musik in ihrer Immanenz, soll heißen: auf ihre Sprachmächtigkeit ohne stilistische Kompromisse oder Konservatismen. Das ist seine Nähe und Verwandtschaft zu Ferneyhough, die man bei dem ehemaligen Lachenmannschüler kaum erwartet. Daher die strengen Konstruktivismen und der Ehr-

4 Vgl. Wolfram Schurig, *Polyphony and Shape. Attempt at a Concept of Complex Polyphony*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity*, Hofheim: Wolke 2002 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 1); und *Musical Morphology. On the Connection between Structure, Shape, and Transformation*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim: Wolke 2004 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 2).

geiz dazu – man denke an das Klavierstück *selbstlos* und das Ensemblewerk *décalage*. Aus der Konstruktion, nicht aus der Konzeption schöpft Schurig primär – das ist der Grund für das bei ihm auffällige Fehlen von schlechtem Geschmack, was freilich auch daran liegen mag, daß der Komponist das Risiko der eigenen Selbstdestruktion scheut – sein Sprechorgan möchte er intakt lassen. Dabei bewies er schon als junger Mann eine erstaunlich frühreife Präzision in der Ausformulierung der musikalischen Gedanken – *Gespinst*, das Werk eines 23jährigen, zeigt dies eindringlich.

Das Musikimmanente bei Schurig dokumentiert sich in der Fixierung auf Gattungen der »absoluten Musik« – so die Solowerke (etwa Cello, Viola, Flöte, Blockflöte, Klavier), Streicherkammermusik (ein Trio, zwei Quartette), aber vor allem die Ensemblesmusik, teilweise Ersatz für Orchestermusik, der Schurig, angesichts der Orchester, mißtraut, darunter zwei exponierte Kammerkonzerte: *Hoquetus* mit Violine und *Battaglia* mit Posaune. Das Ensemble – dank auch der kongenialen Zusammenarbeit mit dem Wiener Klangforum – steht im Mittelpunkt seines Schaffens. Dort hat Schurig nun eine vollendete Meisterschaft erlangt. Vor allem *Augenmaß* und *Ultima Thule* sind hier zu erwähnen. Hier besteht die Faktur im wesentlichen aus drei Typen musikalischer Morphologie: erstens der Liegeklang (als Akkord, mitunter in sich klangfarblich individuiert mit Klangveränderungen der konstanten Tonhöhen), zweitens die Morphologie im engeren Sinne, also Figurenwerk, Motivisches und Melodisches, und drittens punktuelle Akzente. Der erste Typus sorgt für Harmonik, der zweite für das »Sagende«/»Sprechende« bei Schurig, der letztere artikuliert die Großrhythmik und die Syntax (wobei diese Akzente Beginn oder Ende des zweiten sein und den ersten triggern können, also damit tektonisch verknüpft sind).

Interessanterweise sind die von Lachenmanns *musique concrète instrumentale* beeinflussten Werke der früheren 1990er Jahre – so die beiden Stücke von *Die Ausschließlichkeit der Finsterniß* – viel abgründiger, fatalistischer, verzweifelter, auswegloser als die brillanten Werke des neuen Jahrhunderts. Der Titel *Ende* ist bereits Programm: In diesem Quartett für Altflöte, Baßklarinette, Cello und Klavier machen sich Punkte in der Tiefe breit, an die Klänge und Figuren angelagert werden, die, wenn sie, lachenmannisch, skalenförmig aufsteigen, nach oben weghuschen. Entscheidend ist aber der Appendix, sozusagen das Ende nach dem Ende – ein geheimnisvoller Schatten, der auf das ansonsten ja selber schattige Werk rückblickend geworfen wird. Solche immer auch geheimnisvollen, nachdenklichen, tastenden, suchenden Stellen – so in den Pianissimi des Ersten Streichquartetts – bleiben aber Schurig bis heute erhalten.⁵

Zum Immanentismus gehört das umfassende Verfügen über das, was der Materialfortschritt parallel zur an ihm desinteressierten Postmoderne gezeitigt hat. Das ist vor allem die notationell mehrschichtige, virtuose Instrumentenbehandlung auf dem heutigen Stand des Materials und der Technik – wie es beispielweise das Bratschen-

5 Wieland Hoban vermerkt, »daß es sich ... nicht nur um eine virtuose Musik der dichten Polyphonie und ekstatischen Fluktuationen handelt, sondern teilweise auch um eine fragende, introvertierte.« (*Verästelung und Verflüchtigung. Ensemblesmusik von Wolfram Schurig bei KAIROS*, in: *Musik & Ästhetik* 39 [2006])

stück *CRWTH* zeigt.⁶ Sodann ist Schurig ein Harmoniker der Vierteltönigkeit, wie es *Augenmaß* vortrefflich vorführt. Seine Vorliebe für mikrotonale Verstimmung – man höre *mein Herz: ein Bunker* – zeigt sich in der Tabulaturnotation für die Streicher, in komplizierten Intervallen zwischen Flageoletten (so in *Gravur*), in der Scordatur für das Erste Streichquartett und im Zusammenspiel gegeneinander versetzter Glissandi. Damit schafft Schurig – zur ansonsten vierteltönigen Harmonik – eine weitere Tiefenschicht.

Was Schurig in seinen Selbsterklärungen Wahrnehmung nennt, sind musikimmanente Vorgänge, es ist mithin die Wahrnehmung der Musik als einer Sprache sui generis. Solche Vorgänge können Fragen der Perspektive sein oder ein so scheinbar vertrautes Phänomen wie der Auftakt in *Gravur*. Solcher Immanentismus ist Schurig wichtiger als das Mimetische in bezug auf den Menschen. Dennoch lebt seine Musik von jähem Wechseln, Sprüngen, dynamischen Kontrasten, extremen Lagen, scharfen Farben, von Dissonanzen eben – Schurig ist ein Ausdruckskünstler. Vieles ist emphatisch zu spielen – mit starkem Druck und Akzenten. Und zuweilen bricht das Primärprozeßhafte, das Chaotische, das Triebhafte hervor im ansonsten vom »Augenmaß« kontrollierten Œuvre – so in *Hoquetus*, dem veritablen Violinkonzert, Ausdruck jugendlicher Anti-Kontrolle, mit Überschüssen an Hörbarkeit, mit komplexistischer Komplexität, ein Teufelsgeigerstück. Hier emanzipiert sich die Musik von ihrem Urheber.

Schurigs Musik ist Zweite Moderne par excellence – eine vollwertige Musik ohne stilistische Anleihen nach draußen, ohne konzeptualistische Mißverständnisse und ohne avantgardistische Zurüstungen. Wolfgang Schurig ist fraglos der beste österreichische Komponist seiner Generation.

*

Frank Cox ist vermutlich die größte Begabung, der ich in meiner Komponistengeneration begegnet bin. Denn er ist eine dreifache – und auf jedem dieser Gebiete ein Meister. Er ist Komponist, Interpret und Autor. Als Komponist ist er das, als was er sich selber sieht, ein Hyperserialist, der die Konstruktion auch auf die Parameter der Spieltechnik ausweitet, wie es in dieser Konsequenz beispieslos ist, wenn man berücksichtigt, daß der verwandte Ansatz von Hübler, eine Konsequenz aus Ferneyhoughs Solomusik der 1970er Jahre, einer anderen Intention gilt, und daß er auch die Morphologie, sozusagen die eigene Sprache, strukturalistisch züchtigt. Als Interpret hat Cox sein Zweitinstrument, das Cello, vervollkommenet, indem er planmäßig die kompliziertesten und unspielbarsten Werke der Gegenwart zu der ausufernden Konzertserie *The New Cello* mit über 50 Stücken versammelte und sich hierfür, unter der Fuchtel des Computerkorrepetitors, die komplexe Rhythmik und eine Zwölf-

⁶ Vgl. Peter Böttinger, *Sonic Death (... Im Gegenteil). Analytische Anmerkungen zu drei Werken von Wolfgang Schurig*, in: *Musik & Ästhetik* 8 (1998).

teltönigkeit antrainierte, die in dieser Konstellation weltweit einmalig ist. Er ist der einzige, der in der Geschichte der Darmstädter Ferienkurse den Kranichsteiner Preis für Komposition und Interpretation erhielt. Schließlich ist Cox, Grenzgänger zwischen Amerika und Europa, einer der wichtigsten und tiefsten Theoretiker nicht nur auf dem Gebiet der Neuen Musik. Seine Texte sind durchkonstruierte.⁷ Cox ist somit Integralist: Er verbindet die kompositorische Produktion mit der Aufführungspraxis, übt die theoretische Reflexion, nicht nur als Künstler und Musiker, sondern zugleich mit wissenschaftlichem Anspruch, und bezieht überdies die Musik der Tradition ein – und denkt dieses Gesamtpaket als Beitrag zur Kultur und Menschheit.

Für Cox ist der Mensch ein moralisches Wesen. Das hat einen Vorteil. Cox, der Künstler, arbeitet auf der Grundlage einer innerkünstlerischen Ethik. Das schließt Pusch und Liederlichkeiten von vornherein aus. Cox ist Perfektionist und darum ein Arbeitstier, wenn auch kein Workaholic. Das Risiko besteht freilich in der möglichen moralischen Fremdbestimmung der Kunst, die dieser noch nie guttat. Das weiß Cox und muß deswegen den Menschen als im Moralischen Scheiternden darstellen. Aber auch hier lauert die Gefahr, daß Cox selber dieses Modell übernimmt und vor lauter Skrupel unproduktiv wird. Selbst die moralischste Kunst entspringt, genetisch, einem prä- oder postmoralischen Impuls. So kann der Komponist sich selbst im Wege stehen und den Selbstanspruch, die Vorstellung vom scheiternden Helden, unbewußt übernehmen. Das Streichtrio *Spuren*⁸ etwa ist bis heute noch nicht gespielt, und für das zentrale Werk *Doubles* mußte er über ein Jahrzehnt warten, bis der junge griechische Pianist Ermis Theodorakis gefunden wurde, der das Werk auf den *blunden-zer tagen zeitgemäßer musik* 2004 uraufführte.

Cox ist Expressivist in dem Sinne, daß seine Musik vom menschlichen Subjekt handelt. Dabei glaubt er an die gewaltigen Kraftakte, »es« – das große Problem

7 Man kann Cox' Schriften in 3 Gruppen einteilen:

1. grundlegende theoretische Schriften: *Annäherungen an eine »Projektive Kunst«*, in: Musik & Ästhetik 13 (2000); *Notes Toward a Performance Practice for Complex Music*, in: *Polyphony & Complexity* (Anm. 4); *Musical Progress? New Music and Perils of Progressivist Historicism*, in: *The Foundations of Contemporary Composition*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim: Wolke 2004 (*New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 3); *Aura and Electronic Music*, in: *Electronics in New Music*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf et al., Hofheim: Wolke 2006 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 4); *Critical Modernism: Beyond Critical Composition and Uncritical Art*, in: *Critical Composition Today*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim: Wolke 2006 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 5).

2. Analysen zur eigenen Musik: »Virtual« *Polyphony: »Clairvoyance«*, for solo violin, in: *Polyphony & Complexity* (a. a. O.); *Towards an Intelligent Corporality: The Virtuel Body*, in: *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf u. Younghi Pagh-Paan (= einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen), Bremen: Hauschild 2004; *Rhythmic Morphology and Temporal Experience. »Doubles«*, for piano and taped synthesizers (1990-1993), in: *Musical Morphology* (Anm. 4).

3. Studien zur Musik anderer: *Elliott Carter zum 90. Geburtstag. »Figment«* for solo cello, in: Musik & Ästhetik 9 (1999); *Über John Cage*, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim: Wolke 1999; *Das Arditti String Quartet mit Elliott Carters Kammermusik*, in: Musik & Ästhetik 17 (2001); *Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist*, in: *auf(–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. v. Hans-Peter Jahn, Hofheim: Wolke 2005; *Elliott Carters »Harmony Book«*, in: Musik & Ästhetik 41 (2007).

8 Vgl. Erik Ulman/Steven Kazuo Tagasaki, *Frank Cox' »Spuren«*, in: Musik & Ästhetik 7 (1998).

– bezwingen, zumindest zeigen zu können, warum Bestimmtes dann doch nicht bezwingbar ist. Cox ist ein nach Erkenntnis strebender Komponist – die Musik ist ihm Trägerin von Erfahrungen und Erkenntnissen. Einen anti-ästhetizistischeren Komponisten kann ich mir kaum vorstellen. Er glaubt an die Unhintergebarkeit des Materialfortschritts und zeigt sich dementsprechend desinteressiert an den unzähligen Kompromißmusiken, die unsere Konsumkultur unentwegt hervorbringt. Und er glaubt an die Einheit der Kunstmusik. Für ihn sind Beethoven oder Bach genauso wichtig wie Carter, der Zeitgenosse.

Typen von menschlichem Schicksal werden in den Werken vorgeführt. *Shift* für fünf sich vegetabilisch einander verschlingende Celli ist, in der Fassung für einen Solisten und Tonband, dessen Selbstbehauptung gegenüber seinen vier Alter egos. Die Reichhaltigkeit, ja Familienähnlichkeit – musikalisch ist das Stück eine Riesensymphonie, fast wie ein Orchesterstück – schlägt aber in die Paranoia vor der Gleichmachung um. In *Clairvoyance* – einem relativ frühen Stück – vermag das Subjekt sich zu entfalten, freilich verbraucht diese Entfaltung exakt die Energie, die sie gewinnt, so daß ihm am Ende nicht mehr bleibt als eine stumme Geste in unhörbar hoher Lage. Im Zusammenhang mit dem Streichtrio schreibt der Komponist von »progression of paralysis« und »vanishing individualities«. In *Recoil* für Cello ist das Subjekt in ein kleines Tonhöhenintervall eingezwängt, in dem versucht wird, das Maximum an klanglicher Entfaltung herauszuholen; zugleich eine schmerzvolle Klage eines, der nicht entfliehen kann, auch wenn sich der mit *Saltando*, *Balzato* und *Col legno* rebellierende Bogen der rechten Hand sich zu befreien sucht. Das Stück ist ein Akt der Verzweiflung, vielleicht Nachbild einer amerikanischen Gefängniszelle. *Di-remption* für Schlagzeug ist abstrakter Expressionismus, in seiner rhythmischen Komplexität ein Parforceritt, ein freiwilliges Durchexerzieren, sozusagen die Selbstvergewisserung des Subjekts über seine Möglichkeiten, was so gründlich geschieht, daß am Ende die völlige Ermüdung eintritt.

Der Vorstellung vom scheiternden Helden steht das Utopische bei Cox entgegen. Das größere Werk *Entstehung* für Vokalensemble und Instrumente hat nicht zufällig die Bildung einer reifen Gesellschaft als Emanzipation von den primitiven Ursprüngen zum Thema. Die Utopie äußert sich nicht nur in der Fähigkeit, Stücke zu schreiben, für die die Interpreten noch nicht gefunden sind, sondern generell: Sie ist Cox' Projekt, das er den »virtuall body« nennt, eine Art Weiterentwicklung des Expressivismus. Ist dieser die Ausdrucksform des sich entäußernden, seiner Innerlichkeit entfliehenden, nach der Welt greifenden Menschen, so wie er nun einmal ist – in all seinen Facetten und Unberechenbarkeiten –, so begnügt sich Cox damit nicht. Es ist, als ob ein Geometriespezialist die dritte Raumdimension nun so gut kennte, daß er das alles nochmals in der vierten wiederholen und gerade dadurch erweitern möchte. Auch Cox beginnt mit dem, was uns gegeben ist: dem Körper, der spielt und singt, den Instrumenten, den musikalischen Materialien, welche die Evolution der Neuen Musik hervorgebracht hat, den Notationsformen, die diese begleiten, sowie den zahlreichen Techniken der Konstruktion. Dieses Instrumentarium wird aber solange zusammengeschaubt, bis es zu einem dialektischen Umschlag kommt. Cox,

der Wahleuropäer, ist ein dialektischer Komponist. Der virtuelle Körper ist der, welcher im realen entsteht. An musizierenden Robotern ist er nicht interessiert.

Keiner kann das besser als der Autor selber formulieren, der von einer »Verbindung einer strikten Rationalität der Definition und Transformation mit der Irrationalität einer heftigen Körperlichkeit (spricht), nicht nur mit den ›Zeichen‹ der Körperlichkeit ..., sondern auch mit jener Art von vielschichtiger ›virtueller Körperlichkeit‹, die vielleicht nur die Musik erschaffen kann. Solche Werke stellen nicht nur bloße rhythmische Konturen von Gesten dar, sondern auch dichte, komplex alterierte und sich entwickelnde Geschwindigkeiten und Metren. Viele dieser Rhythmen eilen geschwinder voran und schwanken schneller, als es dem Körper je möglich wäre, viele haben einen stark gestischen Charakter, entsprechen aber keinen bekannten körperlichen oder sprachlichen Bewegungen. Während die ersten Nachkriegskomponisten die Strukturen oder Skelette für neue und fremde Welten vorgaben, erschaffen nun die gegenwärtigen Komponisten das Fleisch, die Muskeln und das Nervensystem – nicht von traditionellen Körpern, sondern von völlig neuen Geschöpfen, die entsprechend den bislang unbekanntem Gesetzen einer ›virtuellen Bewegung‹ voranschreiten.«⁹

Das heißt auch und vor allem: Cox glaubt an den Fortschritt der Musik selber, und das ist seine Sicht der Zweiten Moderne: daß nämlich der Musik ein Vokabular zukommt, eine Ausdruckssphäre zuwächst, die bislang nicht möglich war, weil die Erste Moderne mit anderen, aus heutiger Sicht: mit vorbereitenden Problemen beschäftigt war. Die virtuelle Körperlichkeit ist das Ergebnis musikalischer Prozesse und Strukturierungen; nicht umgekehrt, wenn man sich utopisch einen Hypermenschen entwirft und dann für diesen eine Art hyper-neue Musik schreibt. Vielmehr reizt der Komponist die Potentiale der Körperlichkeit des Menschen, wie er ist, aus, um im Überschlag zu einer anderen zu gelangen. Es ist, als würden wir uns dessen bewußt, daß unser Körper, der Leib, der wir sind, gekrümmt, vierdimensional, ja, nach der Stringtheorie, elfdimensional ist und wir uns entsprechend anders ausdrücken können und sollten. Daher die permanente Variation, der seine Materialien unterworfen werden; es fehlt jedwede Konstanz – ständig ändern sich die Tempi, Metren, Rhythmen, die Tonhöhen sind auf der Zwölfteltonbasis ohnehin nicht-identisch, die Klangfarben changieren kontinuierlich. Cox nähert sich so der musikalischen Dekonstruktion, der Vermeidung von Identitäten. Solche scheinbare Irrationalität ist aber das Resultat einer durch und durch rationalen Konstruktion, meist abgeleitet von einem relativ einfachen Zahlenmuster, das entsprechend musikalisch: als Proportion und als Kontur gelesen wird.

Sein paradigmatischstes Werk ist *Doubles*, eine Art Klavierkonzert für einen Solisten und eine Lautsprecheranordnung, die an die Stelle des Orchesters tritt und aus einem »helper piano« (in Wahrheit eine Art Übervater) und einem Synthesizer mit Wirbeln besteht, die durch den Raum schwirren, als wollten sie einem den Kopf absägen. Klanglich ist dieses exzeptionelle Stück, eine Art player piano music, nur für

⁹ Cox, *Annäherungen an eine »Projektive Kunst«* (Anm. 7), S. 83 f.

einen realen Spieler, eine Höllenfahrt, mit der sich Cox, mit völlig entgegengesetzten Mitteln, der Apokalyptik von Mark André annähert. Auch *Doubles* ist pechschwarz. Der Pianist übernimmt die Bürde des Einzelnen, in Stellvertreterschaft eines Kollektivs dessen Aufgaben alleine bewältigen zu müssen. Er spielt ein Stück, das einem Klavierauszug einer komplizierten Partitur gleicht, gegen die er kämpfen muß, nicht nur gegen die Lautsprecher. Und natürlich ›verliert‹ er am Ende. Dieses Werk ist eines der kompliziertesten, gewissermaßen komplexistischsten Stücke, die ich kenne: rastlos, Dauer-Prestissimo, quasi 20 Finger im Dauereinsatz, eine überbordende Gestik mit octopushaft vielen Armen. Aber es funktioniert, wie man so sagt: Es klingt gut, alles paßt zusammen und ist morphologisch durchdacht. Doch auch hier, im scheinbaren Maximum des Lebens, geht es um nichts anderes als Selbstzerstörung: »The final formal level of *Doubles* is the step-by-step liquidation of all that had been so painstakingly fabricated, and had managed to survive all earlier conflicts. I favor this Schoenbergian term for its tranchancy: not only is its technical definition apt, but its inhuman connotations as well.«¹⁰ Und dies trotz des eindeutigen Bezugs auf Hegels Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft.¹¹ Aber im Gegensatz zu Spahlinger teilt Cox nicht Hegels Optimismus. Man stelle sich vor, Cox übertrüge solche virtuose Komplexität auf ein Orchester; gewiß, er brauchte vielleicht zehn Jahre, um ein solches Werk mit allen Einzelheiten auszuformulieren, aber was für ein Gewinn für die Menschheit!

Cox ist ein Entwicklungslogiker durch und durch. *Viz.* – ein frühes Ensembelstück aus der Studienzeit – zeigt dies: Es beginnt ›harmlos‹, mit klassizistischen, auch impressionistischen Anleihen, ohne jedwede Spur von Cox' späteren Materialien – keine Vierteltöne, dafür um so mehr Modales. Die Musik erobert sich aber nach und nach modernere Klänge, Texturen und Prozeduren, bis gegen Ende, in T 268, der ganze Cox durchbricht: Massenpolyphonie mit komplizierten Rhythmen, Mikrotonales und erweiterte Spieltechniken. Wenn in T 304 in höchster Lage die Vierteltöne sich clusterartig in die Quere kommen, dann klingt das wie ein Signal für den Aufbruch zu den neuen Ufern – der utopische Tonfall ist nicht zu überhören. Allein, auch hier ist Cox' Gestus des Scheiterns auskomponiert – der Hauch des letzten Taktes besteht aus stimmlosen, glottalen Frikativen, die buchstäblich im Rachen des Subjekts verschwinden.

*

Mark André ist gewissermaßen ein Quantensprung: Er realisiert seit Jahren das, was Lachenmann nachgesagt wird, den als seinen Meister anzusprechen er nicht unverzäumt läßt.¹² Bislang konnte die Position des Stuttgarters trefflich als Negativismus

10 Cox, *Rhythmic Morphology and Temporal Experience* (Anm. 7), S. 121.

11 A. a. O., S. 99.

12 Wie liebevoll Mark André an seinem Lehrer hängt, zeigt ... *von Osten und von Westen, von Norden und von Süden ... (für Helmut zum 70. Geburtstag)*, in: *auf(-) und zuhören* (Anm. 7).

beschrieben werden: Durch die Verweigerung, mithin die Absentierung eines bestimmten Materialaspekts, soll ein Anderes, Drittes entstehen. Daß dieses nicht direkt, positiv gesetzt, sondern negativ in Szene gesetzt wird, war der Grund dafür, in Hinblick auf seine Musik von einer negativistischen zu sprechen. Freilich widersprach dieser Deutung die Erfahrung, daß Lachenmanns Musik extrem an Oberfläche interessiert ist, an der Physikalität des Klangs, an dessen durch die »musique concrète instrumentale« verstärkter Präsenz. Lachenmann, der Genußmensch und Hedonist, geht letztlich auf den großen, auf den symphonischen Klang, Negativität ist ihm, übrigens auch dem Theoretiker, eher unheimlich. Was man hört, ist das, was da ist. Fast könnte man von einer faktizistischen Musik sprechen, ja von positivistischer, hätte sie nicht immer auch etwas von Transzendenz.

Gäbe es Mark André nicht, man würde weiter musikalischen Negativismus dort verorten. Doch nun kommt die Einlösung. Denn Mark André übernimmt vom eigenen Lehrer die Obsession, diesen an Radikalität überbieten zu müssen. Während Lachenmann vom Studium auf der Guidecca kommend nur mit einer Verweigerungsästhetik, die zu *Gran Torso* führte, antworten konnte, adaptiert Mark André von seinem Übertater das Negativitätsprinzip, das er an sich reißt, er kreuzt es mit der Nonoschen Forderung nach dem siebenfachen Piano und gelangt so zu seiner ins Bodenlose versinkenden Subbaß-Klangästhetik. Und diese ist einmalig.

Mark Andrés Negativismus zeigt sich buchstäblich: am Fehlen von allem Melodischen und Figürlichen. Er schreibt zwar Tonaggregate in tiefer Lage, meist mit einer x:y-Klammer zusammengehalten, sie sind aber bar eines musikalischen Sinnes, eher ein Nachbild der Klappengeräusche beim Spielen oder des Stühleknarrens im Saal; obwohl notiert, von aleatorischem Wesen, die Tonhöhen könnten auch vertauscht werden, sind ohne melodische Qualität. Sie bleiben abstrakt, und trotz ihrer permanenten Andersartigkeit sind sie der entwickelnden Variation unfähig. Das erinnert eher an das Bakterienwachstum nach dem Einschlag jenes Meteoriten, der die Saurier vernichtete. Undenkbar, daß Mark eine Gesangslinie schreibe. Es gibt bei ihm für Sängerinnen die Vorschrift »asthma«.

Die kärglichen Materialien sind umgekehrt auf Raumverteilung und elektronische Manipulationen angewiesen. Überhaupt ist die Erfahrung des Studios für Mark André essentiell. Kann der normale Ton mit der Attacke, der Phase des stabilen oder sich entfaltenden Klangs und schließlich dem Aus- beziehungsweise Nachklang beschrieben werden, dann kann gesagt werden, daß Mark André exakt diese mittlere Phase meidet, die dem konventionellen Musikhören doch das einzige ist. Die Musik besteht zum überwiegenden Teil aus diesem ›Nach‹; die Attacke wird ab- und angesetzt, aber unmotiviert, mithin ohne funktionale Folge oder rhythmischen Eigenwert.

Seine Musik kommt aus der Tiefe, entsprechend ist das Instrumentarium, hohe Instrumente werden nur widerwillig akzeptiert, es ist, als hätte Mark André einen Ekel vor jener Lage, an der man gemeinhin die Musik lieben lernt. Die Instrumentation seiner Musiktheaterpassion ...22,13... zeugt davon: neben ›neutralen‹ Instrumenten wie Harfe, Klavier und Schlagzeug nur Tiefes: je zwei Baßklarinetten, Fagotte und

Celli und vier Baß-Posaunen (immerhin sind die Stimmen weibliche, aber auch hier dominieren vier Altistinnen gegenüber zwei Sopranen).

Adorno glaubte einmal, in Strawinsky den Komponisten zu sehen, der die Beckett'sche Schwärze musikalisch darzustellen in der Lage gewesen wäre. »Er hätte den inwendigen, abgeblendeten Raum aller Musik in den des Namenlosen verwandeln können.«¹³ Heute müßte er Mark André nennen. Seine Musik protokolliert den Alptraum dessen, der unter der Erde in seinem eigenen Sarg aufwacht, dunkel, kalt, in sich verbrauchender Luft, er mag an das Holz klopfen, eine Katalepsie verhindert das aber, er mag zu schreien versuchen, aber der Sauerstoff ist zu dünn. Seine Musik ist die des flachen Atmens, das weiß, daß die Luft ausgehen wird und deswegen jede Anstrengung fatal wäre. Die Trauer, das Depressive, daß einem das Lachen gründlich vergangen ist, war der Ausgangspunkt dieser Musik, die anfänglich durchaus komplexistische Züge besaß und deswegen der Expression nicht per se feindlich war. Eine dunkle, teilweise schwarze, ja stockfinstere Musik, aus der aber immer wieder Eruptionen – mir unvergessen die des Cymbaloms – herausbrechen, so als ob der Mensch nach Hilfe schrie. In der Musik der 1990er Jahre, in die ich mich verliebte – so in den beiden *AB*'s¹⁴, bis zum großen Orchesterstück *Modell* –, hörte ich eine expressionistische Musik, eine Musik, die den Menschen der Gegenwart in einem sehr spezifischen Aspekt, dem geschichtsphilosophische Wahrheit zukommt, ausdrückt: seine Verzweiflung und Freudlosigkeit, seine Angst und seine Verdüsterung. Als er mir dann sein Musiktheater für die Biennale 2004 als »ultradepressiv« ankündigte, befürchtete ich Schlimmes, daß seine Musik die gut anderthalb Stunden nicht würde tragen können, war aber überrascht und erleichtert, daß ihm dies dann doch gelang.

Bei Mark André kommen verschiedene Seiten zusammen – der Drill der Pariser Eliteausbildung und die Orthodoxien des IRCAM, die Flucht davor ins nischenreiche Deutschland, die Verpflichtung, »absolut modern«, mithin technologisch auf der Höhe zu sein (daher seine häufige, ja konstitutive Verwendung der Live-Elektronik), und die Irrationalität einer zunehmend religiösen Fixierung. Bei all dem bleibt er ein Kryptiker ersten Ranges – man vergleiche seine lapidaren, thesenhaften und unausgeführten Ausführungen zur Polyphonie.¹⁵

Er gehört zu jenen Komponisten, die im Prinzip immer das gleiche Stück schreiben, das sich von Jahr zu Jahr geringfügig wandelt. Er ist der Anti-Multiperspektivist. Das macht seine Musik in sich streng – und vielleicht auch von manchen ungeliebt –, das heißt aber nicht, daß ihr etwas fehlte. Die Welt seiner Musik kennt nur das, was sie hat – so wie auf einem Wüstenplaneten auch kaum üppige Flora zu erwarten wäre –, und das ist dieser Musik eingeschrieben wie die Falten einem gezeichneten

13 Theodor W. Adorno, *Strawinsky. Ein dialektisches Bild*, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 407.

14 Vgl. Luca Conti, *(De)konstruktion und (De)fragmentation in »AB II« von Mark André*, in: *Musik & Ästhetik* 16 (2000).

15 Vgl. Mark André, *Some Remarks Concerning Polyphony*, in: *Polyphony & Complexity* (Anm. 4). Etwas ausführlicher, wenn auch ebenfalls ›dunkel‹: *Die Frage nach der Architektur des Komponierens*, in: *Musik & Ästhetik* 13 (2000).

Gesicht. Sie ist, grob gesprochen, Klangkomposition, aber mit rationalen, dieselbe dekonstruierenden Methoden. Ihre Klangströme, eher unterirdisch geführt, sind ein Klang-Verströmen, mehr Zersetzung als Setzung. Ihre Tradition heißt Varèse, Lachenmann, Feldman, Webern und Nono, ohne daß sie explizit würde, diese Komponisten werden vielleicht assoziiert, das Spezifische dieser Klangsprache wird aber nicht getroffen.

Mark André konstruiert seine Werke nach allen Seiten durch – mit teilweise zwanghaften Zügen –, aber nicht um eines musikimmanenten Sprechens wie bei Schurig, nicht um einer irrationalen Körperlichkeit wie bei Cox, nicht um einer innovativen Akustik wie bei Takasugi willen. Während Konstruktion gemeinhin die musikalische Sinnbildung stützen und stärken soll, dient sie bei Mark André nur dazu, im Nichts, in der Schwerelosigkeit einer abwesenden Erde, jenes haarfeine und hauchdünne Gitter zu situieren, ohne das seine bindungsunfähigen Klangandeutungen vollends zerfielen, sind doch die Ausfaltungen seiner Musik in die Zeit immer ein waghalsiges, hochriskantes Unterfangen. Mark André ist der Meister der funktionierenden und funktional durchkomponierten Dysfunktionalität.

Wenn heute noch das abgedroschene Konzept des Nichts einen Sinn hat, dann bei ihm. Die Frankfurter Schirn-Ausstellung zu diesem Thema im Spätsommer 2006 wählte die Farbe Weiß (und nicht Schwarz, was vielleicht zu erwarten gewesen wäre). Die Musik von André, die dort erklang, hätte darüber belehren können, daß die ›Farbe‹ des Nichts das Farblose wäre – also jene verhauchende, tendenziell smogartige Substanz, die zu früherer Zeit Äther genannt wurde. Mark André ist auch als Person ein Schweiger und ein Verstummer. Die Gefahr ist bekannt: das Raunen – was dem Nono des *Prometeo* Hesiod war, ist Mark André nun die Bibel. Seine Musik hat aber nichts Esoterisches, Gutmenschenliches, Pastorenhafes – sie ist hart, souverän, konsequent, gnadenlos, ohne den Feldmanschen Gleichmut, ohne die Nonosche Beschwörungsgeste, eher ein umgekehrter Varèse. Wie leicht könnte solche Klanglichkeit wie Filmmusik (Horror, Krimi) geraten, doch dafür ist sie zu strukturiert und durchorganisiert. Diese Geisterwelt ist glaubwürdig. Sie ist keine Illustration, sondern schöpft aus den musikalischen Potentialen, die auf geradezu archetypische Weise mit bestimmten Regionen unseres Unbewußten (und deswegen: mit bestimmten anderen gerade nicht) verbunden sind. Trotz der extremen Reduziertheit ist sie Zweite Moderne, weil sie nicht aus der Verweigerung kommt; diese alte, teutonische Haltung des schlechten Gewissens ficht Mark André einfach nicht an. Und sie bedeutet gegenüber Lachenmann sowie anderer Klang-Musik einen eminenten Fortschritt im Material.

Die negative, zutiefst defätistische Anthropologie von Mark André führt, anscheinend zwangsläufig, zu einer negativen Theologie. Die Titel aus der letzten Zeit – ...*IN...*¹⁶, ...*das Ende...*, ...*der Letzte...*, ...*Als...*, ...*das O...* – umreißen eine Welt des Enigmatischen, das Eschatologische ist unverkennbar, aber vom Ende ist zu schwei-

16 Vgl. Mark André, *Concerning the Morphology of the Constituent Materials of »...IN...«, for Amplified Bass Clarinet*, in: *Musical Morphology* (Anm. 4).

gen. Der Titel eines seiner jüngeren Werke (Lachenmanns 70. Geburtstag gewidmet) »... zum Staub sollst du zurückkehren« wird konkreter: Das Ende ist der Ursprung und die Schleife dazwischen nichtig. Es ist, als arbeitete der Komponist an seinem musikalischen Testament. Begann er mit der Klage über den abwesenden Menschen, der gerettet werden möge, so endet er mit der Resignation über den abwesenden Gott, dem, als abwesenden, nur gehuldigt werden kann durch den Gehorsam gegenüber einer unterstellten Weltlogik. Daher Mark Andrés Obsession für Zahlenmodelle und Methodologien, die er der modernen Physik abschaut. Wenn er schon nicht einem Gott treu ergeben sein kann, dann wenigstens, so die Prämisse, der Weltsubstanz in Form ihrer Konstruiertheit.

Insofern ist ...22,13... das Schlüsselwerk des nun über 40jährigen. Es ist kein Werk der Illustration, sondern eine Studie über musikalische Impulse mit einer Dramaturgie verschieden präsenter, verschieden scharfer, verschieden motivierter (oder nicht-motivierter) Akzente, die den Zügen der Schachspieler folgen, als ob Mark André das Aufsetzen der Figuren hörbar machen wollte. Kompositorisch ist Mark André hierbei ein Meister der auskomponierten Attacke (man betrachte T 332 im 2. Teil). Die Impulse, wiewohl konstruierte, artikulieren keine Syntax oder Formteile, sie sind unmotiviert, wie bei einem zum Tode Verurteilten, der Jahre auf die Vollstreckung wartet und jedes beliebige akustische Ereignis als deren Ankündigung mißverstehet. Teilweise sind sie in der Tat Klopfzeichen aus dem postmortalen Zustand (etwa ab T 444 im ersten Teil).

Der erste Teil ist sozusagen die Ouvertüre des Nichts, in der Tendenz von pppp zu pppppp, jedes p ist ein Wunder und ein mp schon eine Explosion. Aus solchem Fast-Nichts und Ganz-Tief kommt alles, was als Emergenz von Gestalt gehört wird. In T 280/281 etwa, mit drei rasch aufeinanderfolgenden Schachzügen, plötzlich ein ffff-Trommeln, das aber völlig sinnleer bleibt und mittels der Elektronik im Raum dröhnend pulverisiert wird. Es antizipiert die furchteinflößenden, angstproduzierenden Fortissimo-Felder in der Tiefe, so ab T 352 im 2. Teil – man assoziiert herankommende Truppen mit verstreuten Einschlägen, die Erde, die bebt, sich aufstülpt, als ob die Unterwelt gegen die obere rebellierte. Der dritte Teil, dramatisch geschickt der am Beginn lauteste Teil des Abends, ist – der Titel ...*das Letzte*... ist das Omen – in der Tat das jüngste Gericht – aber für jene, die nach der Apokalypse übriggeblieben sind. Hier, als absolute Ausnahme, erheben sich hohe Klänge (Sopran), und die Tonhöhendimension wird wichtiger, dem aber mit achtertönigen Inflexionen gegengesteuert werden mußte. Solche Dekonstruktion, die Verschiebung des musikalischen Materials im Augenblick seiner Identitätssetzung, ist diesem französischen Komponisten ein Glaubensakt.

Steven Kazuo Takasugi ist ein Komponist, dem es schwerpunktmäßig um Despatialisierung geht; in Analogie zur Geometrie könnte man bei ihm von einer nicht-euklidischen Musik sprechen. Denn was Takasugi unternimmt, ist nichts Geringeres, als die gewöhnten Hörweisen im Raum außer Kraft zu setzen. Er mißtraut der Präsenz des Raumes, genauer der räumlichen Lokalisierung der Klänge. Er stellt den Raum an sich in Frage. Folgerichtig komponiert er für Nicht-Räume beziehungsweise für künstliche, konstruierte, ad hoc sich etablierende und dann wieder verschwindende. Das heißt konkret: Seine Musik kann nur über Kopfhörer gehört werden. Sie findet buchstäblich im Kopf, und nur dort, statt. Die Klänge, die er verwendet, sind folgerichtig extrem trockene, kurze und hall-, also raumfreie, die zu Schwärmen zusammengestellt werden, die auf rätselhafte Weise ortlos sind. Er enträumlicht seine Musik und hat auf dieser Basis den einzigartigen Vorteil, zuweilen Klänge künstlich zu verräumlichen, so daß kurzzeitig künstliche Raumgeometrien entstehen. Diesen Ansatz hat er wie kein anderer zu großartiger Musik ausgebaut.

Takasugis Musik ist die individuellste, bizzarste, skurrilste Musik, die ich kenne. Erschreckend fremd ist sie und kann doch zugleich auch als Kömodie gehört werden. Sie ist keine multiperspektivische Musik (wie die meine), sondern im strengen Sinne Charaktermusik, die wie die Mark Andrés auf den einen Klangtypus aus ist. Dabei ist Takasugi polykulturell: Amerikaner, also technisch up-to-date und experimentell, Europa zugewandt (er verbrachte als junger Mann ein Jahr in Deutschland), also von hiesiger Philosophie durchdrungen¹⁷, und zugleich ethnisch Japaner, er spielt Koto und die japanische Langhalslaute Shamisen – ist mithin die Kreuzung der »Neuen« Welt, der »Alten« und der – »zukünftigen«(?).

Takasugi hat bisher Weniges geschaffen – das schmälert aber nicht seinen Rang. Wo steht geschrieben, daß Künstler viel produzieren, der kapitalistischen Logik der Wertschöpfung folgen müssen? Nicht jeder ist ein Rihm, Sciarrino oder Dusapin. Es gibt auch die Webers und Bergs. Aber das, was Takasugi bisher vorlegte, ist so bezwingend bedeutend, daß Ligetis einstige Lobpreisung von Nancarrow dagegen verblassen muß. Takasugis Sujets – die Kurzsichtigkeit¹⁸, das »Nothingness«, die Verwendung zweisprachiger Gedichte¹⁹ – sind scheinbar abstruse Ideen, auf die man freilich erst einmal kommen muß. Es ist der Eigensinn dieses Künstlers, der eine Souveränität erlaubt, die ich so noch nicht erlebt habe.

Bei ihm waltet eine Dialektik von chaotischem Erscheinungsbild und technologischer Kalkulation. Dabei ist alles, was er technisch macht, unbezweifelbar Teil des Materialfortschritts, also desjenigen der Technik – müßte also von jedermann, auch von mir, sofort »erlernt« werden. Und doch weiß ich, daß meine Lebenszeit nicht ausreichte. Dabei stehen wir uns offenbar sehr nahe, obwohl wir wenig miteinander zu schaffen haben, wie zwei verwandte Seelen.²⁰ Zeitgleich – 2002/2003 –, mit

17 Cox ist ähnlich »europäisch«.

18 Vgl. Steven Kazuo Takasugi, *Vers une myopie musicale*, in: *Polyphony & Complexity* (Anm. 4).

19 Vgl. Steven Kazuo Takasugi, »Strange Autumn«. *An Attempt at an Interpretation*, in: *Electronics in New Music* (Anm. 7).

20 Zu meinem Verhältnis zu Takasugi vgl. auch Claus-Steffen Mahnkopf, *Architektur und neue Musik*, in:

Bezug auf das gleiche Gebäude – Libeskind's Berliner Jüdisches Museum – und mit der gleichen Idee – »void« –, aber ohne voneinander zu wissen, realisierten wir je ein elektronisches Stück: Takasugi *Jargon of Nothingness*²¹, ich *void – mal d'archive*; und in beiden Fällen war es uns wichtig, das eigene Ergebnis dem anderen zu widmen.²²

Takasugis Musik – extrem zittrig, spitz, wie unter Stromimpulsen, als liefe man auf Glassplittern, oder besser: als liefen diese um unseren ganzen Körper herum –, ist eine sonderbar im Material limitierte und daher scheinbar wenigdimensionale, aber darum in sich so vielschichtige Erregtheit, die an das Funkeln und Blitzen unserer Gehirnsynapsen erinnert, wie sie in animierten Graphiken angedeutet werden. Hier herrscht Punktualismus in reiner Form – allerdings ist die Häufung und Klarheit der Punkte niemals so hoch gewesen. Auf der anderen Seite das Dunkle, das Amalgamhafte, irrationale Raumkörper, amorph und biegsam wie Amöben. Wie nahe die Extreme bei Takasugi sind, zeigen auch die selten eingestreuten Vibrati oder Portamenti: Sie scheinen die wenigen Augenblicke emphatischer Expressivität zu evozieren, zugleich wirken sie hyperskurril, also komisch. Die poetische Substanz haftet bei Takasugi niemals an den Klängen direkt, eher wird sie von diesen antimagnetisch abgestoßen und im imaginären Raum dazwischen wie in einem Magnetfeld eingefangen.

Wenn Polyphonie Vielschichtigkeit bedeutet, dann wird diese letztere bei Takasugi buchstäblich. Daß nämlich kein Raum vorhanden ist, stimmt nicht ganz. Der mit Kopfhörer Hörende hört im Kopf, den man sich ideellerweise als einen Kubus vorstellen kann, einen dreidimensionalen Körper, freilich ohne Raumeffekte, also ohne akustische Raumeigenschaften. In diesem winzigen, abgeschlossenen ›Körper‹ kann Takasugi seine Klänge – instrumenten- oder farbbezogen, also polyphon voneinander geschieden – hin- und herschieben, so als könnte man in einem Orchester nach Belieben die Musiker nach allen Seiten versetzen. Takasugi, freilich um den Preis totaler Künstlichkeit, vermag, wonach die Sehnsucht des Polyphonikers immer ging: die räumliche Platzierung, die der Punkte im x:y:z-Achsenkreuz, die der Klangquellen, ebenso parametrisch zu handhaben wie die Tonhöhe oder die Lautstärke. Was wäre, wenn in einem Ensemblewerk, während die Oboe einen anschwellenden Ton singt, dieser zugleich eine räumliche Kurve durchliefere. Zum motivischen, motorischen und harmonischen Rhythmus träte ein weiterer hinzu: der der Trajektorien. Diese sind in der Physik Flugbahnen im dreidimensionalen Raum; bewegt sich das Objekt freilich mit variabler Geschwindigkeit, kommt der Zeitfaktor als autonomer Parameter hinzu. Die ›Trajektorialität‹ als eigenständige musikalische Dimension wäre somit

Musik und Architektur, hg. v. Christoph Metzger, Saarbrücken: Pfau 2003; und *Die Zweite Moderne als kompositorische Praxis. Oder: was mich mit Steven Kazuo Takasugi verbindet*, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel (= Beiträge des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 47), Mainz: Schott 2007 (hier auch eine Analyse meiner *Hommage à Steven Kazuo Takasugi*).

21 Vgl. Ming Tsao, *Zwischen den Zeilen von Steven Kazuo Takasugis Werk »Jargon of Nothingness«*, in: *Musik & Ästhetik* 31 (2004)

22 Widmungen sind durchaus Brauch: Schurig widmete mir *Die Stimme der Dunkelheit spricht im Diskant*. Ich widmete dem Interpreten Frank Cox *The Courier's Tragedy*.

vierdimensional. Nun gewinnt man einen musikalischen Parameter, indem er seinem ›natürlichen‹ Kontext entrissen, entkoppelt und daher unabhängig justiert wird. Genau das tut Takasugi mit dem Parameter Raum.²³

Es wird der Ort des Klangs neu definiert, seine Nähe und Entfernung im Verhältnis zum Ohr – und das ist nicht trivial. Denn bei Kurzereignissen, mit denen Takasugi hauptsächlich arbeitet, sind nicht nur die Parameter Tonhöhe, Lautstärke und Klangtypus (Instrument, Spielweise) entscheidend, sondern auch der Ort (eher links als rechts, oben als unten, vorne als hinten, und das teilweise mit Bewegungen, also verzeitlicht). Die Frage, wo denn das sei, was ich gerade höre, kann sich bei traditionellem Hören, im nach vorne gerichteten Sitzen vor einer Bühne mit gegebener Anordnung der Musiker, nicht einstellen, auch nicht mit Lautsprechern und spatialisierender Live-Elektronik, denn hier, bei Takasugi (nicht aber bei Nono, der natürlich am Raum selber interessiert war und wohl niemals von dem Vorbild der Lagune wegkam), sitzt die Musik buchstäblich an den Ohren (Myopie heißt Kurzsichtigkeit; das Ohr klebt an den Klängen wie der Kurzsichtige an dem Gegenstand, den er vor die Augen hält) beziehungsweise in jenem kleinen virtuellen Kubus, der sich im Kopf, zwischen den beiden physischen Ohren, aufspannt.²⁴

Mit diesem Ansatz ist eine Ästhetik des neuen Außen im Innen, von Objektnähe und -entfernung, von Vergrößerung und Verkleinerung möglich. Und: Die Umwelteigenschaften des Klangs – also Raumklang, Widerhall, Nachklang – werden ihrerseits zu Parametern: Sie können ein- und ausgeblendet werden (somit auch ganz verschwinden) und vor allem vom Klangobjekt abgetrennt und einem anderen angeklebt werden, wodurch eine hybride Klangtopologie entsteht.²⁵ Man stelle sich ein kurzes Pizzicato vor, mittig und direkt vor einem, der Nachklang macht sich aber hinter dem Rücken breit oder wird einem anderen Ton an der Seite angehängt. Das sagt sich leichter, als es getan ist, denn der technische Aufwand für solch eine einzige Aktion ist beträchtlich. Takasugi benötigt aber für ein Werk Tausende von solchen Raffinessen, die nicht alle algorithmisch vereinheitlicht, also arbeitsökonomisch effizient gemacht werden können. Das Durchhören, das ›genaue Komponieren‹ sozusagen, ist auch bei diesem Ansatz oberste Priorität.

Jargon of Nothingness, gewissermaßen Takasugis chef d'œuvre, ist eines der genialsten Werke, die ich aus den vergangenen Jahrzehnten kenne. Es ist das emphatisch Noch-nie-Gehörte. Man spürt, daß hierfür ein unfassbar hochstehendes Können

23 Takasugi ist ein kritischer Komponist, weil er den Raum außer Kraft setzt und ihn neu erfindet. Mark André ist ähnlich ein kritischer Komponist, weil er den Klang, als Präsenz verstanden, außer Kraft setzt und ihn als Negativität – wörtlich: als Abwesenheit – neu erfindet. Cox und Schurig sind somit nicht im gleichen Sinne kritische Komponisten: Sie erfinden zwar auch etwas neu – der eine eine irrationale Metrik, der andere eine spezifische Variante komplexistischer Sprachlichkeit, aber beide bedürfen zur ihrer Konstituierung nicht der Destruktion des Kritisierten; komplexistische Rhythmik beziehungsweise Polymorphie zerstören nichts von dem, was zuvor war. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *What Does »Critical Composition« Mean?*, in: *Critical Composition Today* [Anm. 7])

24 Vgl. Steven Kazuo Takasugi, *Morphology and Extensibility. Resilience of Musical Spaces as Dynamic Containers*, in: *Musical Morphology* (Anm. 4).

25 Zur »infected reverberation« und »shattered reverberation« vgl. Steven Kazuo Takasugi, *Klang: sound composition pulled »inside out«*, in: *The Foundations of Contemporary Composition* (Anm. 7).

vonnöten war, und zugleich, daß man nicht wird rekonstruieren können, wie es gemacht ist. Trotz aller Klarheit dessen, was geschieht, ist alles völlig rätselhaft, codiert, im Sinne der Mathematik kryptographiert. Zugleich ist die Musik reichhaltig – sie ist ausgespannt zwischen hintergründigster Sublimation und exaltiertester Energetik. Das Werk ist narrativ (mit sechs Ebenen: »Crustacé«, »Machine«, »Vide«, »Zoo«, »Deconstructive Inventory« und »Sonnenlicht im Wald«), aber erzählt in einer Sprache, die man sich wie auf einer Sprachinsel vorstellen muß, auf der kaum mehr als ein Robinson lebt. Selbst der Schmerz des heutigen Subjekts wird dargestellt, aber durch den von Tieren, die wir martern. *Jargon of Nothingness* verbindet die Klangbibliothek von *Vers une myopie musicale* (die nun stark erweitert wird) mit einer Poetik des Verschwindens und einer »strange narration« – und das auf dem nun ausgereiften technischen Niveau einer völlig neuartigen Raumphilosophie. Ach, gäbe es doch mehr Werke, die nur deswegen in der Welt sind, weil Jahre an Arbeit in sie eingeflossen sind, bei denen in der Tat mithin Quantität in Qualität umschlägt.²⁶

Einstweilen ist Takasugis Musik im Konzertleben notwendigerweise marginalisiert; dessen Medium scheint solches auszuschließen. Allein, wenn der spanische Komponist José Maria Sánchez-Verdú ein Musiktheater ohne Bühne – die Hörer lesen statt dessen ein Buch – entwerfen kann, dann sollte auch einem Takasugi ein Bühnenwerk ohne Musiker, nur mit Kopfhörern für jeden einzelnen Besucher, möglich sein (und wenn ein Bühnenwerk, dann auch Stücke mit geringerem Aufwand). Aber selbst wenn das als unrealistisch zurückgewiesen werden sollte – hat nicht jeder Künstler das Recht, das Unmögliche zu projektieren und somit den »ästhetischen Apparat« herauszufordern? Was immer man von Takasugi hält, diese messianische Dimension kann ihm nicht abgestritten werden.

*

Es steht mir nicht an, den Freunden einen Rat für die Zukunft zu geben. Und wenn schon, dann nicht in dieser schriftlichen, objektivierten Form. Freilich darf ich wünschen, daß Frank Cox aus seiner Komponierstarre erwache und zu einem neuen: großen Anlauf die Kraft aufbringe. Mark André hat sich ähnlich in etwas verrannt, nur daß sich dies nicht kontraproduktiv auswirkt, aber vielleicht gelingt auch ihm eine Durchbrechung der hochummauerten Gasse, in der er sich mühsam vorwärtsbewegt. Takasugi und Schurig scheinen die einzigen zu sein, die sich in dem Sinne entwickeln, daß sie zu etwas Neuem streben, der eine etwas langsamer, der anderer etwas

26 In letzter Zeit scheint sich die Takasugische Produktion zu beschleunigen; pro Jahr entsteht fast ein neues Werk. Das jüngste, *Das Fliegenpapier*, setzt die Arbeit mit dem zweisprachigen Lyriker Wieland Hoban fort, dessen fein englische und fein deutsche Stimme rezitiert, was Takasugi jetzt auf phonetischer Weise zerschneidet – eine Art Dekonstruktion des Sprechens, das später polyphon redistribuiert wird, die räumlichen Verschiebungen einbeziehend. Es wäre ein sonderbares, verschrobenes Hörstück, gäbe es nicht, unterschwellig, musikalische Materialien und Anhaltspunkte, so die Dynamik als musikalischer Parameter, eine Fliege, die sich in den Klangraum verirrt, ganz zartes Knistern, Atemgeräusche, Halleffekte, elektronisch anmutende Klänge.

zugkräftiger. Bei beiden mag ich, angstfrei, nur zuwarten und mich freuen auf das, was kommt. Natürlich wünsche ich mir von allen vieren eine Kunst und eine Musik auf ihrer Höhe. Daß auch nur einer sich korrumpieren läßt, schließe ich aus. Alle sind eigensinnig. Cox und Mark André ›hören‹ Verlockungen einfach nicht, Takasugi schützt die Exklusivität des Klangkörpers, Schurigs Musik enthält kein Markenzeichen, das sich verdinglichen läßt. So ist von ihnen viel zu erwarten. Denn das einzige, was heute noch das Recht hat zu zählen, ist Konstanz und souveräne Verhütung vor der Szene.

Vor allem wünschte ich meinen Freunden mehr öffentliche Rezeption; ihre Musik müßte überall gespielt werden. Bei Mark André hat sie zaghaft eingesetzt, was kaum verwundert, da er einen einzigen Klangtypus insistent verfolgt, an dem er wiedererkannt werden kann. Das macht es dem Publikum einfach. Was Cox und Schurig produzieren, ist einstweilen zu anspruchsvoll, und wie Takasugis Arbeiten ohne gravierende Änderung des Musiksystems überhaupt eine Breitenrezeption sollen erfahren können, ist ein Rätsel. Andererseits steht außer Frage, daß diese vier Komponisten nicht einfach meine Freunde sind, sondern solche, die den Titel »Großer Komponist« verdienen und für die Weiterentwicklung der Kunstmusik unverzichtbare Beiträge liefern. Wer noch liebt, was einst Musik hieß, und von ihr nicht loskommt, sollte sich diese vier *Ceuvres* aneignen.

Alle vier Freunde, alle diese vier Komponisten repräsentieren ein anderes Weltverhalten. Schurig spricht. Cox ist körperlich und motorisch. Mark André atmet – noch! Und Takasugi? Er schafft es, nur ideell anwesend zu sein: »Zur Zeit beschäftigt mich sehr die Vorstellung, ... daß der Dichter das Gedicht verläßt im Eingeständnis, daß das Poetische anderswo existieren muß, außerhalb des Gedichts.«²⁷

27 Zit. in: Tsao, *Zwischen den Zeilen von Steven Kazuo Takasugis Werk »Jargon of Nothingness«* (Anm. 21), S. 83.