G 20 482 F

MusikTexte

Zeitschrift für neue Musik

35

Brian Ferneyhough „Die Taktilität der Zeit“

Komplexität: Begrifflichkeit

eine Umfrage

emphatische Theorie

Zu Luigi Nono: John Cage, Karlheinz Stockhausen,

Klaus Huber, Ruth Berghaus,

Dieter Schnebel, György Kurtág,

Nicolaus A. Huber, Walter Zimmermann,

Wolfgang Rihm, Coriún Aharonián,

Nicolaus Richter de Vroe

Wittener Tage für neue Kammermusik

Australische Komponisten

Heft 35 · Juli 1990

D-5000 Köln 1 · Postfach 10 13 48 · DM 15

Inhalt

Kommentar	Zur sogenannten K omplex ität (Reinhard Oehlschlägel)	3
Werk	Claus-Steffen Mahnkopf „memor sum“	29
	Jakob Ullmann „Frammenti per orchestra“, Nicolaus A. Huber „Statement zu einem Faustschlag Nonos“	46, 52
	György Kurtág „Addio, Luigi Nono“, Younghi Pagh-Paan „In Memoriam Luigi Nono“	54, 61
	Luca Lombardi „per Gigi“, Karlheinz Stockhausen „LICHT-Formel für Luigi Nono“	69, 75
	Klaus Huber „› ... Plainte ... ‹ pour Luigi Nono“, Nicolaus Richter de Vroe „Fragment/Seismogramm“	80, 85
	Luigi Nono: aus „›Hay que caminar‹ sognando“	90
Werkliste	Luigi Nono	94
Begriff	Mehr Überzeugung als Theorie. Über Komplexität in der neuen Musik (Richard Toop)	6
Ansatz	Die Taktilität der Zeit (Brian Ferneyhough)	14
	Gegen die Zementierung des Status quo. Über Aspekte eigener Werke (René Wohlhauser)	34
Theorie	Kundgabe. Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik (Claus-Steffen Mahnkopf)	20
Umfrage	Zur Komplexität in der Musik: Antworten von Kaija Saariaho, Paul Termos, Karel Goeyvaerts,	5, 13
	Christopher Fox, Richard Rijnvos, Roger Reynolds, Robert HP Platz,	17, 18, 19, 32
	Roger Heaton, Chris Dench, Brian Ferneyhough und Theo Loevendie	33, 38, 40
Vergleich	Luigi Nono - John Cage. Eine Aus-einander-setzung (Walter Zimmermann)	41
Dokument	Brief an Carla Henius (Luigi Nono) - Zu einem Brief Nonos (Carla Henius)	45
Lobrede	Laudatio auf Luigi Nono (Jürg Stenzl)	48
Erinnerung	„Si continua a cercare“ (Wolfgang Motz)	58
Praxis	Nono im Konzert (Hans Peter Haller)	62
	Notation und Aufführung (Alvise Vidolin)	70
Gespräch	„Wir müssen noch viele, sehr viele Fortschritte machen“ (Luca Lombardi)	76
Rezeption	Ein moralisches Beispiel für schöpferische Künstler (Coriún Aharonián)	83
Werkphase	Die Gegend des Prometheus (Gianmario Borio)	88
Statement	Zu Person und Werk Luigi Nonos: Ruth Berghaus, John Cage, Dieter Schnebel, Wolfgang Rihm,	44, 51, 53
	Roberto Fabbriciani, Friedrich Spangemacher, Jakob Ullmann, Giacomo Manzoni,	53, 71, 72
	Nicolaus Richter de Vroe, Hubert Stuppner, Beatrix Mathez Wüthrich, das Arditti Quartet	72, 74, 79
Zitat	Strukturhafte Autonomie (Helmut Lachenmann)	43
	Der verheerenden Wirklichkeit zum Trotz (Gerd Rienäcker)	68
	Leonardesk, schön und einsam (Hans Werner Henze)	74
Bericht	Donaueschingen an der Ruhr. Die Wittener Tage für neue Kammermusik 1990 (Reinhard Oehlschlägel)	97
Buch	Zu einem Buch über 22 zeitgenössische Komponisten in Australien (Caroline Wilkins)	98
Platte	Abgesang ohne Tränen. Die letzten NOVA-Schallplatten in der DDR (Gisela Nauck)	99
Pointe	Aktualität, post & neo - this & that	98, 99
Termin	Cage in Ostberlin, Gaudeamus-Woche, Ars Electronica Linz, Weltmusiktage Oslo, Warschauer Herbst u. a.	101
Zeitschrift	Contact, Le Monde de la Musique, Musik und Gesellschaft, Neue Zeitschrift für Musik, Soundings u. a.	103
Wettbewerb	Valentino Bucchi, Washington International Competition Compositions, Silk Roads u. a.	104

MusikTexte - Zeitschrift für neue Musik wird von Ulrich Dibelius, Gisela Gronemeyer, Reinhard Oehlschlägel und Ernstalbrecht Stiebler herausgegeben. Redaktions- und Verlagsadresse: Postfach 10 13 48, D-5000 Köln 1; Telefon 52 59 34. Postgirokonto 4533 50-503 beim Postgiroamt Köln. Unverlangte Einsendungen werden gegen Porto retourniert. MusikTexte erscheinen fünfmal im Jahr: im Oktober, Dezember, Februar, April und Juli/August bei einem Einzelheftpreis von in der Regel DM 10, einem Abonnementspreis von DM 40 (DM 30 für Studenten mit Studienbescheinigung nur über den Verlag) zuzüglich Versandkosten. Anzeigenpreis für eine Seite DM 500 und für Beilagen DM 60 pro hundert Stück zuzüglich Mehrwertsteuer. - Copyright 1990 vorbehalten für alle Rechte vom Verlag MusikTexte G.b.R. Köln. Reprographie: Falkenstein & Kirsten Köln. Druck: Wendland GmbH. Köln. - Einer Teilauflage dieses Heftes liegen Prospekte der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik und der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen bei. - Fotos: Gisela Gronemeyer (Ferneyhough) und Carla Henius (Nono). - Übersetzungen: Andrea Gronemeyer (Vidolin, Manzoni, Fabbriciani), Gisela Gronemeyer (Toop, Termos, Goeyvaerts, Ferneyhough, Rijnvos, Heaton, Loevendie) und Annette Theis (Saariaho, Reynolds, Dench, Arditti, Aharonián).

ISSN 0178-8884

Kundgabe

Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik

von Claus-Steffen Mahnkopf

„Das Gegenteil von Kunst ist nicht Natur,
sondern das gut Gemeinte." (G. Benn)

Die mit der Regression des als Musik Geltenden einhergehende Paralyse des ästhetisch-kompositionsstheoretischen Diskurses zugunsten eines entintellektualisierten Aktivismus nach Maßgabe pekuniär-machtpolitischer Kräfteverhältnisse ohne Korrektive öffentlicher Kunstkritik - unbeschadet der subkutanen Kontinuierung der musikalischen Eigenlogik - erschwert den Einstieg in die Sache, die meinen nachfolgenden Erörterungen zugrunde liegt. Denn der Eindruck hermetischer Endemie, der der Formulierung phänomenologischer, kompositionstechnischer, semantischer, historischer, ästhetischer wie musikphilosophischer Implikationen des musikalischen Komplexismus, um den es gehen wird, anzuhaften droht, resultiert weniger der raison d'être der Sache selbst als dem fehlenden kulturell-argumentativen Ambiente, in dessen Vitalität allein die Triftigkeit theoretischer Angebote zu beurteilen wäre. Das Folgende stellt eine deutlich erweiterte, mit neuen Motiven tropierte, aktualisierte Fassung meines kleinen Aufsatzes „Complexism as a New Step in Musical Evolution" dar, den ich für das das Festival „Complexity?" (Rotterdam, März 1990) begleitende Progammbuch „Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability " verfaßte. Die theoretischen Hauptthesen sind ausführlich dargelegt und argumentativ begründet sowie die (neologistische) Terminologie definitorisch eingeführt in meinem Aufsatz „Das Überdauern der musikalischen Eigenlogik"[1], dessen Lektüre für das Nachfolgende ebenso hilfreich wie für die (polemische) Kritik des von mir Entwickelten unerläßlich ist.

Phänomenologische Implikationen

Der Begriff der Komplexität ist in musikästhetischen Kontexten einer der unklarsten; darüber hinaus einerseits beliebt, nachdem sich herumgesprochen hat, daß er ein positiv besetzbarer Wert und darum erwünschbar ist, andererseits verfemt zugleich, da er in ideologische Kämpfe zwischen sich negierenden ästhetischen Positionen zu geraten im Begriffe ist, nachdem er zum Schibboleth einer (innovativen) Richtung stilisiert wurde. Neben dem bedeutungslosen All-Satz, jede Musik (zumal die, die etwas tauge) sei komplex, und der strikt sachbezogenen (musiktheoretischen) Analyse, die ihren Begriff auf bestimmte Objekte appliziert, muß mindestens ein weiterer Modus aufgezeigt werden können, der es rechtfertigte, eine bestimmte Spielart gegenwärtigen Komponierens mit einer spezifizierten Kategorie von Komplexität zu verbinden. Komplexität, zunächst als informationstheoretische Größe eingeführt, hat - mindestens - drei Haupteigenschaften:

1. Informationsmenge (quantitativ: als Masse realer „empirischer" Klangereignisse mit hohen Graden von Geschwindigkeit und Dichte; qualitativ: als Masse subkutaner Relationen in verschiedenen semantischen Dimensionen);

2. Polyvalenz der sinntragenden Schichten (die von Ambiguität, Ambivalenz bzw. einer Art von „gemilderter" Willkürlichkeit sein können) mit allen intrakompositorischen, stilistischen und historischen Implikationen;

3. hohe „Bindungsenergien" zwischen den singularisierbaren Ereignissen der Musik (die Stringenz, die Bündigkeit und Authentizität der Relationen, seien sie partikularisiert oder superkontextualisierend).

Beim Begriff der Komplexität im Bereich der Kunst als einem Materiellen mit einem dieses Übersteigenden ist die Unterscheidung von materialem und semantischem Moment fundamental, nicht nur um häufigen Verwechslungen vorzubeugen, sondern auch um die zwei wesentlichen Aspekte dieses dialektischen Verhältnisses, das bei aller Musik Anwendung finden kann, streng zu bestimmen. Weberns von der Rezeption attestierte „musikalische Komplexität" etwa verbindet eine Enthaltsamkeit im Materialen mit extrem hohen Bindungsenergien zwischen den singularisiert plazierten Bedeutungsträgern, die wir als Intensität erfahren, der wir in einem weiteren Schritt Bedeutungsvielfalt, weil kompatibel einer Unzahl von Ich-/Welt-Aspekten, zuschreiben.

Unter den gegenwärtigen Ästhetiken sind die führenden, die mit materialer Komplexität arbeiten,

1. die statistisch-stochastische „Schule" (Xenakis und Nachfolger) mit intendierten Massenwirkungen;

2. der vor allem in Frankreich beheimatete Spektralismus (Murail, Grisey, Saariaho etc.), der sich komplex strukturierter Klangspektren bedient;

3. der Komplexismus mit einer radikal durchpolyphonisierten musikalischen Diskursivität (Ferneyhough; inwieweit bestimmte seiner „Schüler", die englische „New Complexity" etwa oder meine eigene Musik hinzuzurechnen sind, könnte nur unpolemische Rezeption klären).

Im folgenden geht es ausschließlich um den Komplexismus, den ich begrifflich als Grammatikalität - im Gegensatz zum bloßen Stil - eingeführt habe, um die neue Stufe evolutionärer Emergenz dessen zu bezeichnen, was Ferneyhoughs (hyper-)komplexe Musik spätestens seit „La Terre est un Homme" prägt. (In Parenthese sei angeführt, daß der Komplexismus nicht mit dem „Phänomen Xenakis" zu verwechseln ist; an dieser Stelle kann ich nur F. Nicolas' wichtigen und brillanten Aufsatz „Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon", in: Entretemps 6, fevrier 1988, empfehlen.)

Phänomenologisch betrachtet zeichnet sich der Komplexismus aus durch:

1. Dichte und Rapidität der Ereignisse;

2. Kompliziertheit der Rhythmik und der Tonhöhenstruktur;

3. Abundanz der Morphologie;

4. (reale bzw. mikroparametrische) Polyphonie im Sinne eines höherstufigen Dissoziationsgrades der Diskursivität;

5. Polyprozessualisierung formaler Direktionalitäten;

6. apperzeptiven Surplus;

7. diagonalen Hörtypus;

8. immanentistische Semantik;

9. expressivistischen Ausdruck;

10. Multiperspektivik und Multidimensionalität der „Empirizität" des Kunstwerks.

Kompositionstechnische Implikationen

Die zentrale Frage, wie musikalisch Zusammenhang gestiftet werden könne, ist nicht alleine deswegen obsolet, weil die Abwesenheit oder die Negation von Zusammenhang sich höherer Beliebtheit erfreut als dessen Verbindlichkeit. Sie bedarf der Klärung vor allem deshalb, weil sonst die kompositorische Genese der musikalischen Diskursivität im Dunkel bliebe und somit nicht reflexiv manipulierbar wäre. Ohne Anspruch auf eine umfängliche Deskription sehe ich auf dem Stand des heutigen kompositorischen Denkens vor allem drei Modi zusammenhangstiftender Strategien, wobei Varianten- und Kombinationsbildungen das Reservoir einsetzbarer Mittel erweitern.

1. Prozessualisierung (Linearisierung) von Transformation (wobei beide ihrerseits polyphonisch dissoziiert sein können).

2. Mehrdimensionale Verklammerung/Überlappung von syntaktischen Einheiten (mit verschiedenen Graden hierarchischer Abhängigkeit bzw. Selbständigkeit).

3. Zyklische Wiederholung von Material bzw. Gestaltungsmechanismen vor allem im mikroparametrischen Bereich (nicht nur eine relative Kohärenz des stilistischen Vokabulars, sondern auch eine variable Bandbreite von Ausdruckskontrasten bietend).

Der zweite Punkt, der sich mit dem morphologischen Aspekt komplexistischer Abundanz verbindet, stellt ein privilegiertes Mittel dar, einheitsstiftend die (singulären) Elemente als (organisch) zusammengehörig zu verknüpfen; zugleich sehe ich darin ein Äquivalent zu den von der (einstmaligen) Tonalität gebotenen Bindungsenergien zwischen bzw. den Sukzessionsspannungen von Vertikalitäten auf der Grundlage der beiden fundamentalen Prinzipien der metrischen Gravitation und der harmonischen Zentripetalität. Die Morpheme werden nun (im Sinne einer Mehrebenenkonstruktion) mehrfach verknüpft im Interaktionsbereich von Syntaxe, Parataxe und Hypotaxe - sowohl real polyphon als auch in den (parametrisch differenzierbaren) Substrukturen.

Den (alles entscheidenden) Stand des Materials gibt es heute nicht mehr, wenn es ihn je gab. (Gleichwohl könnten dem Einsatz seines - wie immer kontingenten - Materials in concreto durch den Komponisten vorderhand Kriterien für die allemal angestrebte Kritik abgewonnen werden: Darin zeigen könnte sich, wie (und wie intelligent) mit ihm umgegangen wird, welche historische Bezüge sich zeitigen und wie die Topoi bzw. die morphologischen Archetypen individuiert werden.) Das Material heute ist Resultante seines (nochmals) künstlichen Erzeugtseins, welches das parametrische Denken leistet. Dieses ist als Technik Vermögen und mentale Struktur in eins. Es setzt die (historische) Ausdifferenzierung der Parameter selbst - nicht, wie im Serialismus, physikalistisch, sondern musikimmanent verstanden - voraus; diese hat statt im Übergang vom Serialismus zum Komplexismus. Parametrisches Denken ist deshalb, hegelianisch formuliert, eine immer schon (wenn auch nur latent) wirksam gewesene mentale Struktur auf der (historischen) Höhe ihres Zusichselbstgekommenseins.

Parameter (höherer Ordnung) können etwa im Bereich der Tonhöhen Intervallizität, Akkordizität, Harmonizität, Vertikalität, Horizontalität, Diagonalität, in dem des Morphologischen Motivizität, Figuralität, Thematizität oder Gestizität sein. Das Bewußtsein der Vielheit der objektiv dem Komponisten gegenübertretenden Parameter verbunden mit dem Ethos nicht-partikulärer und stringenter Konstruktion dieser führt zu Hyperkomplexitäten bzw. Paradoxien, deren Versuch der Komplexitätsreduktion bzw. deren Lösung oder zumindest Ausgleich Freiräume fürs (die subjektive Spontaneität ohne deren - geschichtsphilosophische - Falschheit restituierende) Auskomponieren der musikalischen Faktur generieren. In diesem knotenhaften Wirbel erblicke ich die (rettende) Autopoiesis der musikalischen Eigenlogik.

Komplexistische Rhythmik ist das effizienteste Vehikel für komplexistisches Komponieren. Sie erfüllt - grosso modo - folgende Funktionen:

1. das Auskomponieren interpretatorischer Nuancen (zumal im Bereich der Agogik) nach dem Wegfall allgemein voraussetzbarer Konventionen musikalischer Realisierung bzw. Interpretation;

2. die Polyphonisierung der musikalischen Diskursivität - der Rhythmik kommt hierbei, nachdem die Diasthematik weitgehend neutralisiert wurde, die entscheidende Rolle zu;

3. die Gestaltung eines bestimmten Gepräges von musikalischer Prosa - qualitativ gekennzeichnet durch die Vermeidung von Identität, Regularität, Symmetrie und Repetition zugunsten des Prinzips permanenter Variation, „informeller" Rhythmik und komplex strukturierter Gestizitäten mit „inneren", subkutanen Prozessen;

4. die Steigerung des expressivistischen Potentials durch sehr rasche und häufige Wechsel der Gestalten und Impulsdichten;

5. die Genese komplexistischer Diskursivität durch die reziproke Interaktion der tonsatzbedingten Bereiche der Syntaxe, Hypotaxe und Parataxe;

6. Verweis die Synthesis morphologischer (teilweise aus der Tradition bekannter) Prinzipien von Rhythmik überhaupt (additive, proportional-mensurale und hierarchische Rhythmik, qualitative Momente wie Akzentik, Metrik, Auf- und Niedertaktigkeit etc.); mehrdimensionale Rhythmuskonstruktion als Generalisierung von Prinzipien, die seit der ars nova (Isorhythmie) existieren.

Ziel komplexistischer Kompositionstechnik auf der Ebene der Organisation ist namentlich Polyphonie. Diese ist nichts als die Dissoziation der musikalischen Diskursivität. Darum läßt sich eine Hierarchie von verschiedenen Stufen der Dissoziation - abhängig vom Dissoziierten - angeben, wobei die Kombinationen - innerhalb der Stufen, aber auch untereinander -, z. B. Polyphonie von Polyphonien (wofür Thomas Tallis' vierzigstimmige Motette „spem in alium" ein sakrosank-

tes Beispiel wäre), ein reiches Spektrum für die Erzeugung virtueller Dimensionen der Präsenz des musikalischen Objekts erlauben. Polyphonie ist die Dissoziation der Linien, Polymorphie die der Gestalten, Polyprozessualität die der formalen Verläufe in der Zeit; Polyvektorialität nenne ich die der (vor-)kompositorischen Generationstechniken selbst, Polykonzeptualität die der integrierenden „Idee" (Idee im Sinne Schönbergs bzw. in dem der „ästhetischen Idee" bei Kant); „Poly-Werk" wäre die des Opus selbst (im Sinne der „Opusmusik" Zofia Lissas) - zu den letzteren Graden der Polyphonisierung werde ich zurückkehren.

Semantische Implikationen

Über musikalische Semantik, konkret bezogen auf einen in Rede stehenden „Stil", in abstracto zu sprechen, fällt schwer, da gewählte Werke mit angebbaren Sinnschichten, die auf die Transformationsspur von Perzeption - Apperzeption - mentale Semantisierung und auf die helfenden Instanzen von Retention, Protention, Gedächtnis, Bildung, voriges Vertrautsein etc. bezogen werden, unabdingbar sind; des weiteren sind komplexistische Werke hierzulande viel zu wenig bekannt, als daß man sich über sie frank und frei (verbal) auslassen könnte. Ich möchte statt dessen auf zwei dafür zentrale Kristallisationspunkte komplexistischer Semantik eingehen: auf den apperzeptiven Surplus und das diagonale Hören.

Beim ersteren setze ich voraus, daß die (komplexistischen) Werke handwerklich einwandfrei instrumentiert-orchestriert bzw. informatorisch ausbalanciert sind, so daß keine „Verdeckungseffekte" entstehen; die Perzeption - die reine sinnliche Aufnahme des Klingenden - ist somit ungeschmälert. Rezeptionsphänomenologisch betrachtet schwindet bei zunehmendem (polyphonischem) Dissoziationsgrad der klanglichen tessitura die Perspektive, das Hören könne „alles" (d.h. dem spontanen Ohr als Gehörtwerdenwollendes und als für die nachgeschaltete Semantisierung Signikatives und darum als Nichtvernachlässigbares Erscheinende) gleichermaßen aktiv, bewußt, wach, kurz: präsentisch erfassen. Statt dessen nimmt der informatorische Überschuß (Surplus) für die Apperzeption zu. Diskriminativ ist hierbei, daß das Hören funktional (im Gegensatz zu statistisch) bleibt; nur dann entsteht eine Dialektik von Nicht-alles-Erfassen-Können und Strengen-Sinnes-alles-Erfassen-Müssen. Auf der Ebene dieses Dilemmas, so meine frühere These, sei das apperzipierende Ich auf seine eigene Überforderung gleichsam zurückgeworfen, damit reagierend, daß quasi in einer intensio obliqua eine (neue) Matrix von Sinnkonstitution (im Ich selbst) gebildet würde, auf der, transphänomenal, linguistische Mittel, die bewußt vom Komponisten über mehrere Umwege „ansteuerbar" wären, emergente Semantizitäten erlaubten. Diese (trotz des spekulativen Charakters nicht automatisch unplausible) Hypothese gilt es zu relativieren. Ich bin zwar fest davon überzeugt, daß in der Tat im Ich durch seine „produktive Überforderung" Sinndimensionen entstehen, die nicht als intrapsychische Selbstbeobachtung, sondern als musikimmanente Bedeutungshaftigkeit zu interpretieren sind. Gleichwohl bleibt das (historisch frühere) Moment unmittelbar phänomenbezogener Semantizität (d.i. Denotativität der „Musikalisierung" des ansonsten nur konnotativen Materials) gleichermaßen „aufgehoben" (im Hegelschen Sinne).

Eingewandt werden könnte, daß eine partikularisierende Apperzeption als Reaktion auf einen (nicht instantan) verarbeitbaren informatorischen Surplus nichts bedeutend Neues sei und im strengen Sinne auf alle polyphone Musik, ja gar auf alle Musik schlechthin, da sie nie restlos erfaßbar sei, zuträfe. Dieser Gedanke bleibt von meiner Argumentation unberührt, die er vielmehr zu unterstützen scheint. Denn es ist ein Unterschied-ums-Ganze, wenn dieses beschriebene Phänomen zur Ausgangsgrundlage für ein eine Grammatikalität konstituierendes ästhetisches Prinzip gemacht wird, das fürderhin linguistische Mittel für die musikalische Semantisierung in Aussicht stellt. Eben diese Axiomatisierung definiert den Komplexismus; er ist daher in der historischen Konsequenz das zum Hegelschen Selbstbewußtsein gelangte Wissen darum, daß alle Musik letztlich überkomplex ist. Ein Wechsel der Paradigmata (Th. Kuhn) von Musik überhaupt ist die unausweichliche Folge.

In der komplexistischen Diskursivität, geprägt von (realer bzw. mikroparametrisierbarer) Polyphonie, Dichte und Rapidität der abundanten Morphologie, eine apperzeptive Überforderung mit informatorischen Surplus zeitigend, sind vorrangig drei Aspekte zu unterscheiden:

1. den synchronen: das Erfassen der (wie immer abgrenzbaren) in sich höchst differenzierten und vielgestaltigen, denotativ relativ uniformen, konnotativ polyvalenteren Objekte;

2. den diachronen: primär das Erfassen der Schichtung der Polyphonie als eines Feldes interdependenter Stimmen, sekundär das der Verzeitlichung bzw. Verzeitlichtheit der (synchronen) Objekte und deren Zuordnung zur Schichtung;

3. den formalen: jeder musikalische „Augenblick" der Diskursivität ist ein mehrfacher, multidirektionaler Kreuzungspunkt formaler Strategien und Konsequenzen.

Das diagonale Hören resultiert diesem surplusträchtigen Design aus synchroner Differenziertheit, diachroner Multilinearität und formaler Polyvalidierung. Weder geht es im Horizontalen, das alle Stimmen simultan und independent „mitsingt", noch im Vertikalen, das sich der Progression der „Harmonik" überläßt, auf, noch ist es eine bloße Mischform aus beiden. Es ist ein qualitativ anderes; keinesfalls beschränkt aufs Hören komplexistischer Musik allein, sondern eignet der Apperzeption aller (pointiert und akzentuiert interpretierter) Polyphonie. Nach verschiedenen Graden morphologisch profilierter Wichtigkeit „schweift" das konzentrierte, aktive, intentional aufs Objekt sich ebenso richtende wie spontan von diesem affizierte Ohr zwischen den (polyphonisch dissoziierten) Linien, wobei es das Übrige entweder peripher - als „benachbarte" Erscheinung -, subkutan - weil das Hören nach tonsatzbedingten Primärparametern untergliedert vielschichtig arbeiten kann - bzw. extrapolierend - das scheinbar „Übergangene" nachträglich und indirekt errechnend - vernimmt. Die Diagonalisierung des Hörens im allgemeinen impliziert die Vergrößerung des (immanenten) semantischen Potentials einer musikalischen Diskursivität. Gleichzeitig werden die unzählbaren Flugbahnen des diagonalen Gehörtwerdens selbst bewußt als Größe der Ansteuerbarkeit durchs komplexistische Komponieren verfügbar. Der Komplexismus bildet im diagonalen Hören - als dialektisch weiterentwickelte Emergenz des polyphonen Hörens - einen neuen Hörtypus aus. Auch darin liegt ein Paradigmenwechsel.

Im Grunde entsprechen die direkt aufs diagonale Hören komponierten Konstruktionen denen, die Glenn Gould als (kritisch-aktualisierender) Interpret nicht-komplexistischer Musik durch Unterstreichung des Dissoziierten der Polyphonie

bzw. durch Repolyphonisierung eines nicht oder nicht hinreichend Polyphonen birgt. Daher ist Gould für mich ein komplexistischer Musiker par excellence; seine Transkription von Wagners Meistersingervorspiel ist Komplexismus pur.

Historische Implikationen

Komplexität als struktureller Beziehungsreichtum und semantische Multivalenz ist ein privilegiertes Attribut der großen Meisterwerke der Tradition, worin Wagners „Ring ...", trotz seiner Schwächen zumal im „Siegfried", als das (quantitativ) komplexeste Werk der musikalischen Weltliteratur anzusehen ist. Komplexistische Komplexität findet sich in der Geschichte hingegen versprengt, wiewohl der Komplexismus ein Produkt historischer Emergenz ist und seine (ihn bedingende) genetische Wurzeln nicht um das Phänomen Komplexität primär fokussiert sind, so daß die geschichtlichen Exempel nicht als Vorläufer eingestuft werden dürfen, sondern als Wahlverwandte. Die wichtigsten seien angeführt: die ars subtilior (Codex Chantilly, Handschrift Turino), Teile der englischen Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts (Eton Choir Book, die Bände der Music of Scotland der musica britannica, die der Tudor Church Music), Gesualdo di Venosa, Carl Philipp Emanuel Bach, die späte Kontrapunktik seines Vaters, Beethovens Große Fuge, manches von Wagner, Max Regers durchchromatisierte Polyphonie, Charles Ives' 4. Sinfonie, vieles bei Alban Berg (so die Orchesterstücke), unter den bereits Geschichte oder Legende gewordenen Zeitgenossen: Conlon Nancarrow (wenn auch eher phänomenologisch als musiksprachlich), die Hochphase der „Serialisten" („Gruppen", „Polyphonie X").

Der Komplexismus, treu den Grundsätzen integralen, strukturellen, polyphonen und immanentistischen Komponierens, ist (notwendiges) Fortführungsphänomen des Serialismus, nicht indes dessen „Überlebtheit", sondern immanente Weiterentwicklung im Sinne des dialektischen Vorwärts- und Höherschreitens, soweit Dialektik, als Paradigma von Analytik, heute (noch) hinreichend erklären kann. Die zwei alles entscheidenden (epochalen) Errungenschaften des Serialismus, das parametrische Denken - als autonome, musikimmanente Reflexionskultur - und der Durchbruch des (autonomisierten, des Heteronomen am Traditionalen befreiten) Immanentismus - als vormaliges latentes „Ideal" - sind, nicht mehr, wie einst, die naive Tragfläche substantieller Unmittelbarkeit, sondern (selbst-)reflektierte Ausgangsbasis für kontrollierte Applikation. Die von der Verallgemeinerung des Parametrischen induzierte Surplus-Komplexität erlaubt, ja nötigt die Inklusion des poly- und multimorphen Ansatzes, der die Musik der Wiener Schule spätestens seit Schönbergs Erster Kammersymphonie definierte, und der einerseits infolge der spätadoleszenten Avantgardizität der serialistischen Protagonisten und andererseits umwillen verlagerter Prämissen ästhetischer Volition etwa in Richtung aufs Punktuelle vertagt werden mußte und heute, im Komplexismus, der somit dem nahekommt, was Adornos Utopie einer (befreiten, gleichwohl multidirektional sinnträchtigen) musique informelle vorschwebte, restituiert wird. Damit ist das „Zeitalter der thematisch-motivischen Prozesse" (K. Wörner) nicht mit dem Serialismus zu Ende, sondern überlebt, wenn auch mit einer gewandelten Faktur und Funktion musikalischer Morphologie. Multimorphie ist ein Moment dissoziierender Polyphonie und zugleich mitkonstitutiv für komplexistische Komplexität.

Die „Großen" der stürmisch vorwärtsjagenden Epoche nach dem 2. Weltkrieg, allen voran Stockhausen und Boulez (zweifelsfrei damals zwei geniale Komponisten), angetreten, die Musik von Grund auf zu erneuern, ebbten ebenso schnell ab wie sie emporschossen. Was übrig blieb, kennen wir: die verheerend frühe künstlerische Senilisierung einer ganzen Generation steht im frappanten Widerspruch zur zählebigen biologischen Frische ihrer physischen Existenz. Die (an einer Hand abzählbaren) Ausnahmen ändern nichts am erschütterndsten Fall für den Niedergang derer zweier (zudem noch so verheißungsvollen) Dezennien. Deren Grundfehler dürfte darin zu sehen sein, daß sie, begnadet von der Gunst des Kairos, Träger von (irreversiblen) Innovationen zu werden, dies nur im Status nichtbewußten (Produktions-)Wissens, ihres instantanen Vollzugs ohne metareflektorisches Bewußtsein dessen, wohin das Gewonnene immanent gravitiert, vermochten. Das ist der Grund, warum sie, nachdem sie ihre von der Fügung der Eigenlogik überantwortete Funktion erfüllten, alle in die vielen Irgendwohin abtrifteten. Ils sont morts, wenn ich einmal ein Geschichte gewordenes Bonmot paraphrasieren darf.

Im heutigen Zeitalter, worin die Musik, zumal die, die unverändert Neue - als ob dieses Adjektiv nicht per se eine Entzeitlichung ausschlösse - heißt, durch die Simulation ihrer selbst, durch Hyperrealität (Baudrillard) ersetzt wird, geht es um nichts anderes als um die Kontinuierung der musikalischen Intelligenz überhaupt auf der Höhe ihrer Autonomie und Autopoiesis. Eben kraft der letzteren exiliert die Musik freiwillig in die Nicht-Systemkompatibilität, um dort, weil von der Hilfe des kleines Kindes aus dem Märchen von des Kaisers neuen Kleidern abgeschnitten, anwaltslos mit sich auszumachen, wobei die ubiquitäre Geschäftigkeit um Karriere und Macht, um Nepotismus und Sozialdarwinismus, nicht dienlich sein kann. Die Neue Musik ist tot, schon lange; wie durch ein Versehen lebte ihr Name fort - um einen neuen, die „Sache" besser greifenden wird sich die Zukunft bemühen müssen. Im Komplexismus, der immanent der sich selbst überdauernden Eigenlogik willfährt, sehe ich die aktuellste, signifikanteste und elaborierteste Instanz für einen epochalen Wandel, der sich, nach seinem Durchbruch (soweit Geschichte nicht von musikexternen, etwa ökologischen Dimensionen ausgesetzt wird), als Paradigmenwechsel darstellen wird. Von einer Revolution in der Musik kann indessen nicht gesprochen werden, da das Deprivierte, das Obsolete und nur noch sich künstlich Haltende fester sitzen denn je.

Ästhetische Implikationen

Ich habe, um den fortgeschrittenen Stand der musikalischen Intelligenz zu umreißen, die Begriffstrias Komplexismus, Immanentismus und Expressivismus eingeführt; die beiden letzteren eher als salvatorisch denn als gleichstufig. Im Komplexismus scheint das Moment der Überstrukturierung im Widerspruch, zumindest in Konkurrenz zum Ökonomieprinzip einerseits, zum (klassizistischen) Ausgleichsprinzip andererseits zu stehen; doch die beiden letzteren waren immer schon in ihrem Monopolanspruch gefährdet durch die manieristische Selbstzweckvorstellung, das romantizistische Ausdrucksideal, das modernistische Innovations- und Destruktionspostulat und die postmodernistische Semantizitätskonfusion. Zudem ist die Schwelle des (unnötigen) Zuviel abhängig von dem konstitutiven Aktivierungspotential der (sinnerzeugenden) Grammatikalität. Als eben diese letztere

ist der Komplexismus primär konzeptualisiert, um ein (innovatives) Paradigma angeben zu können, wie Musik in dem hier verhandelten Sinne sich kontinuiert.

Der Immanentismus - der zu sich selbst gekommene musikalische Nominalismus - ist einerseits historische Errungenschaft - Resultante des Prozesses fortschreitender Autonomisierung der Musik bis in ihre letzten Zellen hinein - andererseits Ideal (im idealistischen Sinne) gleichermaßen wie ein Ethos (als Verpflichtung). Für die theoretische Erklärung kommt ihm eine Schlüsselrolle zu: hinsichtlich einer „immanentistischen Semantik" ebenso wie seines (weder negatorischen noch affirmativen, sondern symbiotischen) Verhältnisses zur Erbmasse der Tradition. Die immanentistische Semantik ist nicht nur Signum für das, was der naive Sprachgebrauch benennt, wenn er betont, daß Bestimmtes nur von der Musik „gesagt" werden könne - im Medium des Nichtbegrifflichen getreu Nietzsches Satz: „Ein Glück, daß die Musik nicht spricht." Sondern ihr Name bezeichnet primär ein weiträumiges Feld von internen Ableuchtungsmanövern dessen, was die musikalische Diskursivität in ihren (polyphon dissoziierten) Prozessen von Materialtransformation, Polyvalenzen der Steuerungsdirektionalitäten und Multimorphien der „Außenhaut"-Kerbungen von sich aus, gemäß dem konstituierenden Regel-Netzwerk, zeitigt. Des weiteren bietet sie disiecta membra für die Rekonzeptualisierbarkeit des Vergangenen in die (multidimensionalistische) Multiperspektivik von Komplexismen bei gleichzeitiger Verhinderung der Übernahme der (historisch kontingenten) stilistischen Beschaffenheit und damit semantischen Beladenheit des Einstigen; gerade die Eliminierung der letzteren beiden, weil sie infolge ihrer zum Bildungswissen zuordenbaren Eindeutigkeit begrifflicher Natur sind, ist uneingeschränkt notwendig.

Der Expressivismus (als metahistorische Generalisierung unter anderem dessen, was als Expressionismus bekannt ist) hält die Treue dem, was in der Musik Ausdruck heißt, und verbindet es mit dem (virtuell) allgemeinen (im Hegelschen Sinne) Sosein des Ichs, das er als Partner der symbolisch vermittelten Kommunikation sich wünscht. Immanentismus und Expressivismus sind keine sich ausschließenden, sondern komplementäre Größen, deren Verhältnis zueinander nicht zu einem objektivistischen Mißverständnis führt; vielmehr ist jedes Moment die Verwirklichungsbedingung des anderen. Expressiver Ausdruck des Subjektiven qua (wie immer fragmentierter) Einheit des Geistigen, Emotiven und Somatischen (im Sinne epochal und personal individuierter Befindlichkeiten) ist, im Medium der Musik, nur durch die Transformation ins Immanente möglich, und, vice versa, Musik ist nur bedeutsam, wenn sie, nach außen strahlend, sich im Subjekt, dem sie entstammt, wiederfindet. Hinreichend validierte Musik schlägt um in Ausdruck des Humanen, innerlich beseelte in den des Expressiven.

Um mich zu wiederholen: Der Komplexismus, gepaart mit Expressionismus und Immanentismus, ist Medium der Erkenntnis. Die komplexistische Abundanz spiegelt - ins Musikinterne transformiert - wider die kulturell-soziale Hyperkomplexität bzw. die Simultaneität polymorpher Semantiken, deren virtuelle Bedeutungslosigkeit infolge reziproker Sinneutralisierung im Sinne einer Gegenwehr von der semantischen Dimension des Komplexismus, den Polyvalenzen in den Zwischenräumen des polyphon Dissoziierten, entgegengetreten wird. Jedem der drei Momente der Trias ist ein (Selbst-)Konstitutionsmerkmal und ein Gegenstand internen Reflektiertwerdens zugeordnet.

a) Der Komplexismus konstituiert die (musikalische) Technik bzw. Grammatik und bezieht sich auf Welt und deren Struktur;

b) der Expressivismus prägt die (musikalische) Morphologie aus und reagiert auf das Ich;

c) der Immanentismus gewährt die Tiefe des genuin Musikalischen und reflektiert seine Position in der Welt.

Die komplexistische Ästhetik hält fest an einem ganzheitlichen (den Prinzipien der Originalität, der Expressivität, der Symbolizität und der Individualität sich verpflichtenden) Bild von dem, wie Musik sein müsse; damit steht sie in gestrenger Opposition mit der gegenwärtigen Ersetzung nicht nur der Musik durch die Simulation ihrer selbst, sondern auch ihrer Substrata durch Deprivationen. Das Hören entfunktionalisiert sich, die Prätention wird entgeistigt, der Gehalt entsubjektiviert - die (wieder vorwitzigen) Subjektivisten wissen nicht, was Subjektivität heute ist und wie es um sie steht -, die Faktur enthistorisiert - im Sinne einer Ausmerzung der Spuren des eigenen Gewordenseins. Die Resultate der ungezählten partikularistischen Ästhetiken - als gegen das Prinzip der Multiperspektivität gerichtet - sind Reduktionismen aufs Phänomenologische: etwa die Tendenz zum Heterophonischen („New Complexity"), die zur „reinen Klanglichkeit" (Spektralismus), die zur „reinen Zeitlichkeit" (Minimalismus). Der gegenwärtige (produktionshemmende und kunstfeindliche) Betrieb verunmöglicht zudem Authentizität. Sowohl die Jungen als auch die Arrivierten befinden sich in einer Paradoxie, die sie verschlingt. Die ersteren bedürfen, um überhaupt wenigstens zur Kenntnis ihrer bloßen Daseins zu gelangen, eifrigen Selbstmanagements, das ihre einzige Stärke, Sensibilität, gnadenlos aushöhlt; die (nicht zwangsweise ausgehöhlt) letzteren sind arriviert nur nach Übernahme gesellschaftlicher Rollen (im sogenannten Musikleben), die, als Rollen, mit dem den Künstler konstituierenden Prinzip der Unabhängigkeit unvereinbar sind. Unüberwindbar scheint heute der Gegensatz zwischen der (virtuell) geckenhaften Selbstanpreisung und der Einsamkeit des Produzierens, der der absoluten Selbstmonadisierung, ohne welche große Kunst nicht zu haben ist. Unüberbietbar Integre wie Kafka, Webern, Beckett oder Berg hätten heute nicht die geringste Chance - das sagt alles.

Musikphilosophische Implikationen

Der Spielraum einer immanentistischen Ästhetik suggeriert die (utopische) Vision einer musique pure, die ganz zu sich gekommen, ganz sie selbst wäre, ohne jedwede Fremdbestimmung oder Funktionszuweisung, ja, die selbst die Abdrücke des perennierenden Emanzipationsprozesses bis dorthin vergessen hätte. Einstweilen, auf der Ebene der sich retten wollenden Musik, sind Autonomie - kunstintern wie im Verhältnis zur Gesellschaft generell - und Autopoiesis - als Reproduktionsmechanismus gleichermaßen wie immunisierendes Abwehrsystem der Eigenlogik selbst - die fundamentalen Stützen, denen musikphilosophische Reflexion Rechnung tragen muß.

Die musikalische Eigenlogik, auf die der Komplexismus horcht, ist, transzendentalistisch betrachtet, das, was die Musik zur Musik (im emphatischen Sinne) macht: die interne Ontologizität des Musikalischen; keine transtemporale (pla-

tonische) Idee, sondern ein historisches Manifestiertsein; ein (analytisch) Ineffables, wozu hingegen die Komponisten, die tragen, direkten, zentrierten Zugang haben. Sie schenkt die Musik als eine autarke, autopoietische, autoreferentielle Sprachlichkeit sui generis mit immanenten Semantizitäten, die mit den übrigen Sphären des Geistes nur subkutan und zudem äußerst opak kommuniziert. Das Allgemeine ihrer Semantizität ist das Nichtbegriffliche-Unsägliche schlechthin, dessen Affinität zum metaphysisch Absoluten offenkundig ist (Schönberg: „Vielleicht sagt sie darum jedem mehr als die anderen Künste"); das Besondere bildet ein symbolisches System eo ipso. Musik drückt primär Musikalisches aus, das in keinem semiotisch eindeutigen referentiellen Verhältnis zur Welt steht. Sie selbst, nicht nur die Werke, ist eine Monade.

Autonomie und Autopoiesis in ihrem aktuellen Gepräge resultierten dem langen (in den letzten zwanzig Jahren sich definitiv abschließenden) Prozeß der Emanzipation von kulturellen und gesellschaftlichen Funktionszuweisungen; dies impliziert die auch von gesellschaftskritischen, ikonoklastischen, subversiven, „die Welt grundlegend verändernden" Aufgaben: Die Musik vermag sie nicht, das zu Revolutionierende läßt sie nicht zu. Diese Wendung provoziert eine Antwort auf den Musikphilosophen der Moderne, Adorno. Dessen späte (nicht nur Musik-)Ästhetik ist zutiefst aktiviert von einer diagnostisch-geschichtstheoretischen Ambivalenz, die die der Situation der Kunst im ausgehenden Jahrtausend - radikale Selbstautonomisierung entgegen den Belangen der Lebenswelt und gleichzeitig deren notwendiges Angewiesensein auf die welt- und wahrheitserschließenden Potentiale der Kunst - in ihrer (vorläufigen) Unlösbarkeit belassend benennt.

Adornos Kräftefeld wird umspannt von den Polen der negativistischen Beckett-Exegese - Sinn und Subjekt sind zerfallen, der Kunst bleibt einzig das Verstummen - und der Utopie einer musique informelle. Der bahnbrechend sein könnende Aufsatz „Vers une musique informelle", bislang weder von der Musikwissenschaft noch von den Aktiven auch nur ansatzweise rezipiert, entwirft, inhaltlich parallel zur (Zukünftiges) antizipierenden Kritik an der Zwölftontechnik in der „Philosophie der Neuen Musik", die Perspektive einer dialektischen Überschreitung der serialistischen Aporien im Sinne von deren konkreten Negation (im strikt terminologischen hegelianischen Sinne) bei gleichzeitiger Inklusion des historisch nur scheinbar obsoleten „thematisch-motivischen Musizierens", das das Werk als sich permanent prozeßhaft Entwickelndes setzt, und Restitution der Spontaneität des wachen Ohrs - jedoch als geschichtlich Fortentwickeltes, das sein eigenes Gewordensein ebenso einbenennt wie der Verlockung einer allusionistischen Huldigung an die mächtige Präsenz des Ichs in der Musik widersteht. Adornos Utopie, so meine Interpretation, ist nicht nur vom Komplexismus auf wundersame Weise unabhängig von einer Adorno-Rezeption - nämlich einzig durch die Befolgung des von der Eigenlogik Nahegelegten - (partiell) eingelöst worden; sondern primär ist sie, als Utopie, nur denkbar, wenn man supponiert, daß Adorno, entgegen seinem geschichtsphilosophischen Negativismus allerorten, die Emanzipation der Musik zur Auskristallisation der Eigenlogik als solcher und damit die von solchen gesellschaftlichen Verstrickungen, die den Negativismus plausibel machen, bereits anerkannt und zur Prämisse seiner Utopie erhoben hat.

Adorno teilt mit anderen (jüdisch-)deutschsprachigen Denkern, wie Marx und Freud, die (traurige) Eigentümlichkeit, daß die Folgen der Rezeption im diametralen Gegensatz zu den normativen Grundprämissen stehen - ein Beweis mehr, daß radikale gedankliche Durchdringung im Theoretischen eine ungestüm vorwärtsstürmende Umsetzung ins Praktische strengen Sinnes nicht zuläßt. Das teutonische Paradigma von Musikästhetik - Konzentration auf den Gesellschaftsbezug - hat in ihm den Inaugurator, der gleichwohl die Partituren Schönbergs und Strawinskys 15 Jahre gründlich analysierte, bis er seine (soziologische) Argumentation in der „Philosophie der Neuen Musik" veröffentlichte. Der Zerfall bzw. das Verkommensein dieses Paradigmas zu einer bloßen Ideologie - ohne sachliche Legitimation durch die Analyse der Partituren - nenne ich das teutonische Syndrom. Es geht (nach wie vor) davon aus, daß auf die Musik - und damit auf die Gesamtheit ihrer Kriterien - soziologische Reflexion nebst deren Kriterien angewandt werden könne dergestalt, daß Musik - als relativ Niederstufigeres - sich die Projektion von systemfremden Prüfsteinen gefallen lassen und bei negativem Einspruch dem (zumeist willkürlichen) Soziologischen willfahren müsse. Es übersieht dabei, daß Musik, obzwar, wie alles Sinnhafte, ein Gesellschaftliches, getrennt ist von anderen Subsystemen im gesamtgesellschaftlichen Raum (wie etwa Politik, Erziehungssystem etc.), daß sie selbst, als gesellschaftliches Subsystem, sich verselbständigt hat - und zwar in einem Prozeß, der seinerseits genuin gesellschaftlich ist. Der dem teutonischen Syndrom zugrunde liegende Gesellschaftsbegriff ist hoffnungslos unterentwickelt, zurückgeblieben gegenüber den Theorieanstrengungen der Soziologie selbst, wobei nicht erst die Lektüre Luhmanns, sondern bereits die (unideologische) Max Webers heilsam wäre. Strikt soziologisch betrachtet ist (Neue) Musik heute ein autarkes (mit personalen Rollen und finanziellen Ressourcen ausgestattetes) Subsystem im Subsystem Kultur, das nach eigenen Mustern der Rationalität von außen - etwa vom Blick aufs Gesellschaftsganze - kommende Kriterien nur dann „verarbeiten" kann, wenn sie in systeminterne transformiert werden. Daraus nicht die Konsequenz zu ziehen, ist der Grundfehler des teutonischen Syndroms.

Auf seiner anwendungsorientierten Seite ist etwa das unüberbietbar peinliche Geschwätz vom alles richtenden Materialstand (genauer: von dem im Zustande des Nichtmehrvorhandenseins von Material) oder vom so unübertroffen in Ausdruck gebannten reinen Nichts unerträglich und darum einzustellen. Zu besinnen wäre sich der Leistung von Marx' ausführlicher „Deutscher Ideologie", deren „Nebelbildungen im Gehirn", aktualisiert, nachzuspüren wäre. Adorno, der viel Mißbrauchte und in seiner Ambivalenz grundlos Vereinseitigte, ist zu retten. Gleichwohl setzte dies eine Veränderung der Grundverfassung des als Musik Geltenden selbst voraus, über die sich nichts ausmachen läßt.

Konklusion

Der Komplexismus erhebt keinen Alleinheitsanspruch - das wäre schlicht faschistisch -, wohl aber einen Wahrheitsanspruch (historisch-genetisch, personal-wahrhaftig, epochal-sozial-authentisch); darin bleibt er den Urantrieben der ästhetischen Moderne treu. Er ist nicht „postmodern", da Postmodernität keine Eigenschaft eines Stils bzw. einer Grammatikalität ist, sondern ein gesellschaftlicher Zustand: der scheinbar ubiquitären Gleichwertigkeit bzw. Wertneutralität des als

relevant Behaupteten. In ihm die letzten Zuckungen eines längst verbrauchten, weil ausgereizten, nun manieristisch übersteigerten Paradigmas zu sehen, ist eine der typischen Konstanten unverständiger Rezeption, ganz isomorph zu der der hochexpressionistischen Phase um 1910, in der die letzte Ex-/Implosion des Ichs im Augenblick seiner Erschöpfung gesehen wurde. Ihn gar konservativ zu schelten, ist Ausdruck mangelnder mentaler Arbeit oder Intelligenz. Der Komplexismus ist die radikalste, reflektierteste und differenzierteste Ausprägung zumindest einer der Haupttraditionen der okzidentalen Musikentwicklung, der strukturell-polyphonen. Wer diese Tradition affirmiert oder zum Ausgangspunkt ikonoklastischer Negation nimmt, kommt um den Komplexismus nicht herum; wer eher der klanglichen, nicht-diskursiven, „empiristischen" Musikauffassung nachhängt, hat es leichter; schließlich hat er auch das Leichte bewußt gewählt.

Es geht nicht um eine schülerschaftbedingte Apologie Brian Ferneyhoughs. „Wertschaffende" (Hermann Broch) oberhalb eines bestimmten Niveaus bedürfen nicht direkt-pressiver Patronage: Sie gehen ihren Weg ohnehin - soweit dürfte Hegels List der Vernunft auch heute noch wirken. Nur die Verunglimpfung verleugnet noch die überragende Stellung innerhalb seiner Generation, worin er zweifelsfrei der bedeutendste und intelligenteste ist. „Lemma-Icon-Epigram", sein Zweites Quartett, „Carceri d'Invenzione 1", die „Etudes transcendantales" sind unumstrittene Meisterwerke von historischem Rang. Darin Konservativismus, mangelnde interne Gesellschaftlichkeit oder unreflektierten Materialumgang zu reklamieren, ist - je nachdem - Ausdruck von Hilflosigkeit, Überforderung, Inkompetenz oder Ignoranz, keinesfalls eine Folge ernsthaft sachbezogener Prüfung (zumal der Werke selbst). Daher enttäuscht Roland Schmenners vorschnell urteilende Rezension des Rotterdamer Komplexitätsfestivals (MusikTexte 33/34, S. 121). Neben sachlichen Fehlern - die falsche Einstufung seiner „Schüler" zu gegebenen ästhetischen Strömungen, die mißverstandene Beziehung zwischen Ferneyhough und Richard Barrett, dessen Musiksprache Xenakis und Finnissy abgelernt ist, die Fehldeutung von Lyotards Pluralitätsthese - reagierte sie typisch gemäß dem teutonischen Syndrom: Wer die Musik nicht versteht, übergeht sie, indem er den (der Musik zunehmend äußerlichen) Gesellschaftsbezug herausstreicht, ohne allerdings diesen in den Werken selbst konkret zu analysieren. Zuletzt Lachenmann gegen Ferneyhough auszuspielen - niemand käme außerhalb Deutschlands auf die Idee, diesen gegen jenen zu schießen -, als ob einer der beiden es nötig hätte, auf Kosten des anderen verteidigt zu werden, rundet das Bild inadäquater, weil ideologisch anamorphotischer Rezeption ab.

Da meine eigene Theorieproduktion in weiten Teilen nur meiner eigenen Musik eignen dürfte und ihre intendierte Semantizität im Strudel der Simultaneität inkommensurabler Sprachspiele (Lyotard) in höchstem Maße gefährdet ist, erlaube ich mir, meine weitgehend thetischen, weniger diskursiven Ausführungen abzurunden, indem ich ihnen Exemplifizierungen aus meiner kompositorischen Kreativität anfüge. Hinzu kommt, daß die als komplex gehandelten Komponisten, trotz ihres „komplexen Designs", m. E. nicht komplexistisch komponieren. Chris Dench scheint an Komplexität wenig interessiert; Michael Finnissy gebärdet sich als bruitistischer Pianist; Richard Barrett offenbarte im Gespräch sein Unverständnis dafür, was ich Komplexismus nenne; Klaus K. Hübler hat sich zu einer Kombination von Absurdismus und Technizismus entwickelt; James Dillon, der einzig dem (polyphonisch-multimorph definierten) Komplexismus nahekommt, bewegt sich in Richtung Spektralismus. Offenbar ist, worum ich mich bemühe, komplexistische Komplexität, ein genuin Eigenes (wenn auch in die Vergangenheit Vermitteltes), das, zur Abgrenzung („omnia determinatio est negatio"), der Kundgabe bedarf.

Meine bisher dreizehn Werke - hinzu kommen acht in Arbeit bzw. Projektierung befindliche, die jedoch wegen der bereits vorliegenden Konzeptionen im folgenden berücksichtigt werden müssen - bilden ein als mehrmaschig interpretierbares System von geflechthafter Selbstkontextualisierung aus: durch problembezogene oder materialabhängige Verknüpfungsweisen, die die Werke in mehr oder weniger klar definierbare Zyklen einordnen lassen. Dabei ist zu beachten, daß diese Einordenbarkeit nicht einem selbstdiktatorischen Ordnungswahn, sondern der „Bewegung der Sache selbst" erwächst. Neben dem zentralen Anliegen der Komplexität, das wie ein Ariadnefaden die Stücke durchzieht, sind Zyklen von anderem Gepräge feststellbar. Einige meiner Kompositionen („coincidentia oppositorum", „Paralipomenon", „succolarity", „memor sum", „Stheno und Euryale", „mon coeur mis à nu") sind ausgesprochene „Charakterstücke" (im Sinne von Bergs Unterricht), die einen bestimmten Ausdruck unmittelbar zu bannen suchen; mit der Kleinform setze ich mich vor allem in „Krebs-Zyklus", „mon coeur mis à nu", „Stheno und Euryale", „Paralipomenon", „Die Schlangen der Medusa" und „Interpénétrations" auseinander. Und einige Werke gehören zu einer Gruppe, die man meine „schizoide" nennen könnte, weil entweder die Stücke in mehreren (gleichberechtigten) Fassungen vorliegen („différance"), dem gleichen Material entstammen („Paralipomenon", Erstes Streichquartett, „memor sum"), ein „Geschwister"-Stück kennen („Rhizom", „Rhizom/Myzel") oder selbst aus weiteren Stücken, „Organellen" gleich, bestehen (MEDUSA-Zyklus). Bedeutsamer ist die Folge der Stücke, die sich dem Prinzip der (immanentistischen) Multiperspektivität - der Gesamtheit der Perspektiven, von denen aus sich ein Eines zeigen kann - in (hoffentlich) fortschreitenden Graden der Reife und Tiefe verpflichten: „Chorismos", das Erste Streichquartett, „il faut continuer", „Gorgoneion", die Kammersymphonie und das Orchesterstück.

Für den Kontext meiner bisherigen Ausführungen sind die Werke, die den Zyklus dessen bilden, was ich „Genesis von Komplexismus" nennen möchte, am interessantesten. Weitgehend analog der oben angegebenen Hierarchie von verschiedenen Graden des (polyphonischen) Dissoziiertseins der musikalischen Diskursivität entwickelten sich in den letzten Jahren Werk-Konzepte mit fortschreitender „Höhe" der Manifestation der komplexistischen Komplexität.

a) In meinem Oboenstück „Monade" führte eine konsequente Parametrisierung aller dem Instrument eigenen Spieltechniken zu einer Dissoziation der Klangerzeugung mit „mikropolyphonischer" Zersetzung der Linearität, der, auf die Formtotale projiziert, eine Multimorphie entspricht.

b) Meine beiden Kammerorchesterstücke „Chorismos" und „Interpénétrations" arbeiten, neben der „schlichten" Polyphonie und der polymorphen Aufspaltung der Gesamttexturen, mit verschieden zusammengestellten Polyphonien von Polyphonien (im ersteren durch Ähnlichkeit bzw. Kontrast der gewählten Texturen, im letzteren durch vorab kalkulierte Bereiche instrumentatorischer Klanglichkeiten).

c) Mein Klavierstück „Rhizom“, übrigens eine Hommage à Glenn Gould, besteht aus radikal voneinander geschiedenen 13 Aktivitätsschichten („Vektoren“ mit je eigenem Profil, Direktionalität und Tendentialität), die jeweils durch andersgelagerte Kompositionstechniken - wenn auch diese etwa komplementär aufeinander bezogen - mit eigenem Material und Regeln der Materialapplikation erzeugt sind („Multivektorialität“).

d) Meinem Ersten Streichquartett liegt das Konzept der Multikonzeptualität zugrunde: mehrere Konzepte, die allesamt befähigt wären, ein eigenes Werk zu tragen, werden gleichzeitig, in einer Art von Semantizitäts-Polyphonie, vereinigt. Das Stück selbst ist Quartett und Streichtrio zugleich, auch eine latente Bratschen-„Sonate“, appliziert die Husserlsche Zeitphilosophie mit ihren wichtigen Begriffen wie Retention, Protention etc., ist die „Reflexion“ eines anderen Stücks („Paralipomenon“), vereinigt das Prinzip der Ein- und das der Viersätzigkeit zur Formintegralen und wendet sich dem Problem zeitlicher Länge als solcher zu, wobei der Fundus der Konzepte nicht als erschöpft gelten darf.

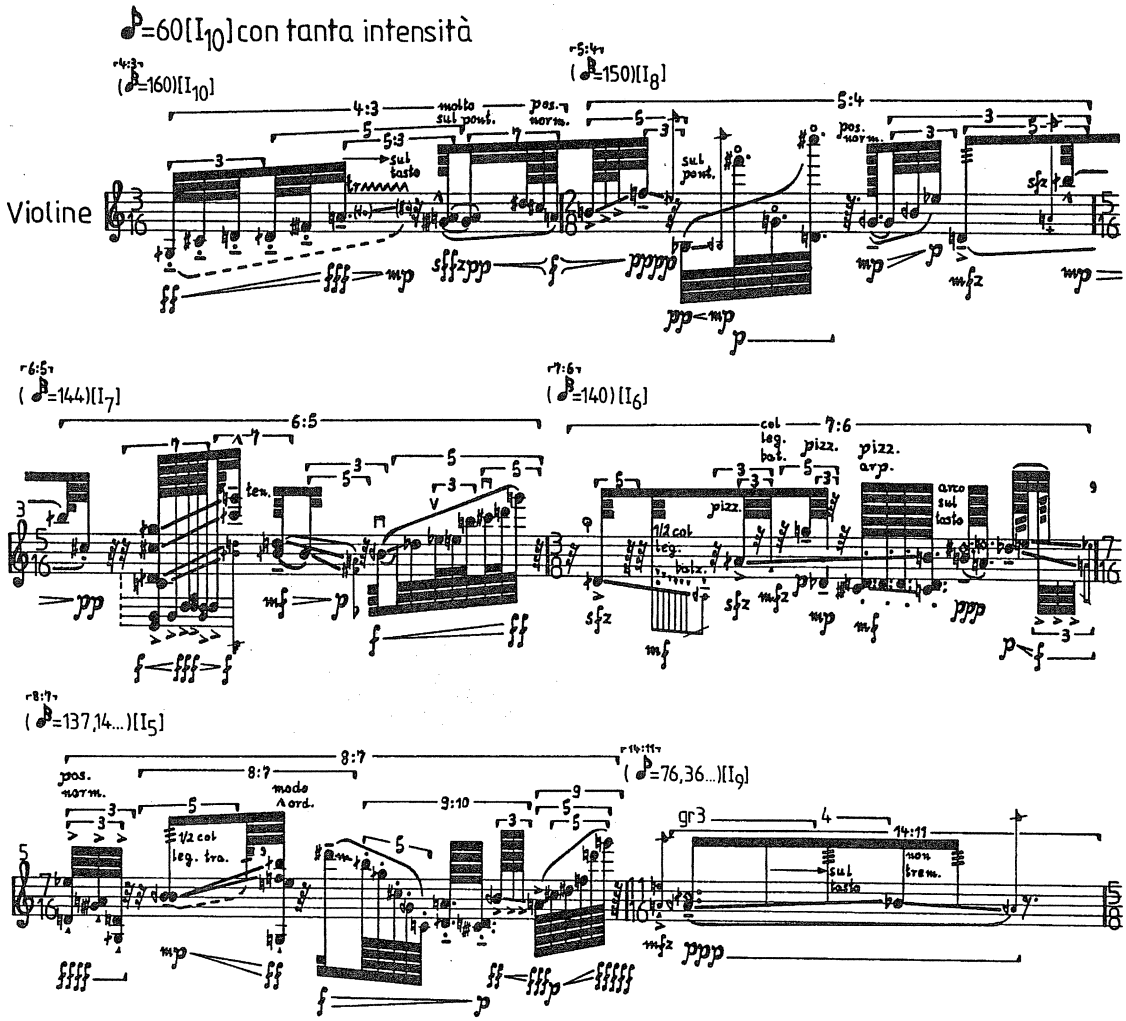
e) Mein MEDUSA-Zyklus ist ein Konzert für Oboe und Kammerorchester - in der Stimmung übrigens ein „fin-de-millinaire“-Stück, ähnlich „Interpénétrations“, wenn auch gesteigert. Das Spezifische jedoch („Poly-Werk“) ist, daß sich innerhalb des (organizistisch konzipierten) Werks andere (ebenfalls organizistische) Stücke als exkorporierbare befinden, die für sich stehen können und eigenständig aufgeführt werden sollen:

1. „Gorgoneion“ für Oboe solo (weitgehend der Solopart des Konzerts),
2. „Pegasos“ für Cembalo,
3. „Die Schlangen der Medusa“, 4 Miniaturen für Klarinetten mit einem Spieler,
4. „Stheno und Euryale“ für Harfe,

wobei die letzteren beiden ihrerseits in verschiedenen Versionen (Reihenfolge, Skordatur oder Nicht-Skordatur, verschiedene Klarinettentypen) vorliegen, so daß der Dissoziierungsgrad, gleichsam wie in einem dreidimensionalen Labyrinth, sich auf anderen Ebenen fortsetzt.

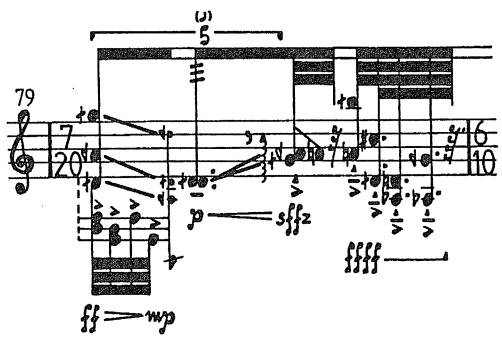
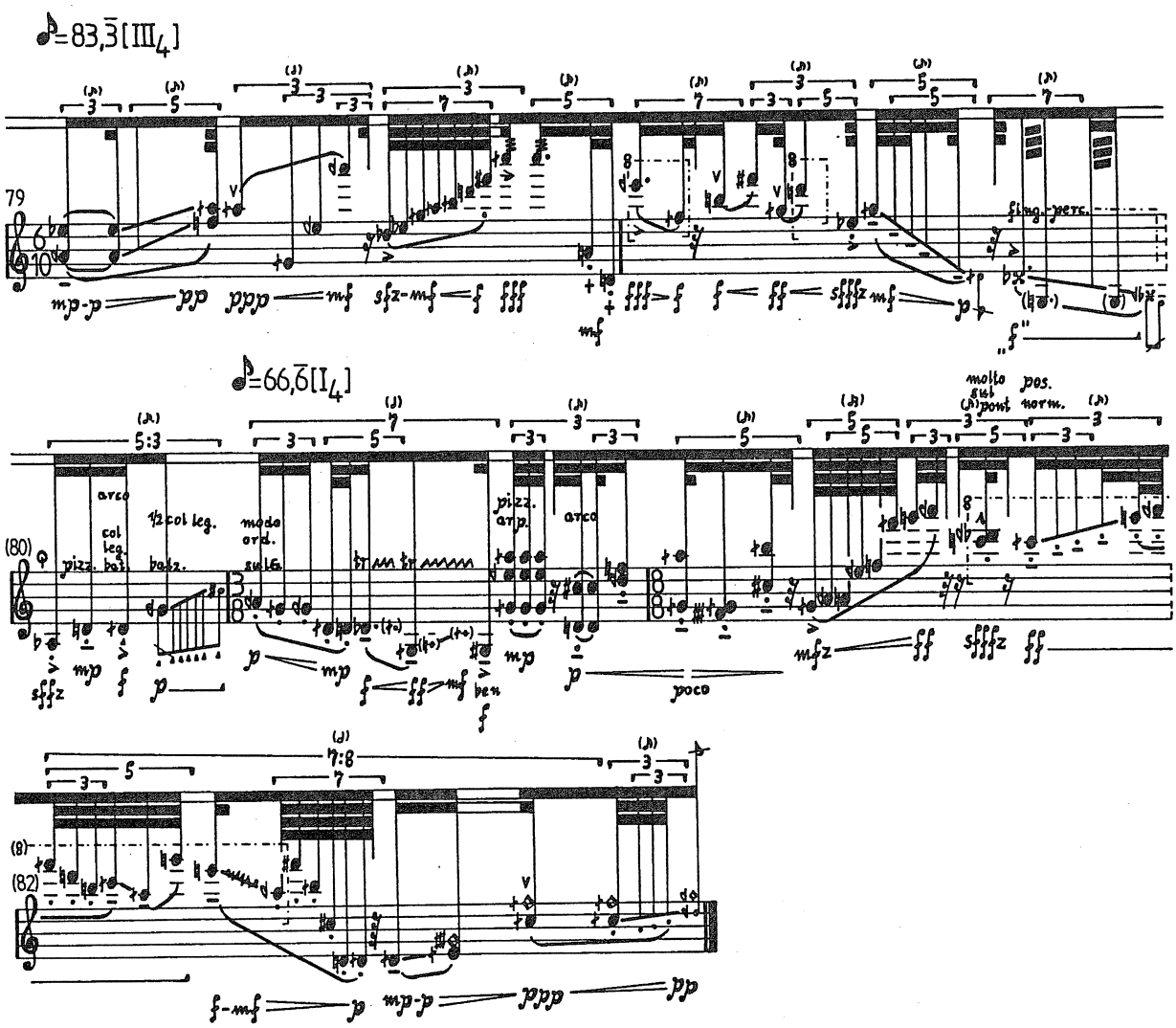
f) In einem Stück für großes Orchester wird es (abschließend) um die „radikale Temporalisation von Komplexität“, einer Art Synthesis von Komplexismus und Multiperspektivität, gehen.

Ich möchte meine Darlegung konkretisieren, indem ich (kurz) auf mein Geigenstück „différance“ eingehe, das ich vom November 1987 bis März 1988 komponierte und das Irvine Arditti anläßlich der Darmstädter Ferienkurse 1988 uraufführte. Das Werk, das sich dem Derridaschen Differenzbegriff verpflichtet, liegt in drei völlig selbständigen, restlos auskomponierten Versionen vor, die unterschiedliche Aspekte der „gleichen Sache“ verdeutlichen. Ausgangspunkt war die (Differenz erzeugende) permanente Variation einer morphologischen Gesamteinheit als eines Vorgegebenen. Daher komponierte ich in „Chorismos“ schon eine hochvirtuose Passage für die (solistische) erste Geige, die den Anfang jeder der drei Versionen bildet.



Copyright 1988 Claus-Steffen Mahnkopf

Deutlich erkennbar sind, neben einer enormen Diversifizierung der Tempi, Rhythmen, Tonhöhen, Klangfarben, Dynamikverläufe etc., in den Takten eins bis fünf 18 verschiedene Submorpheme, die sich in verschiedene „Familien" mit identifizierbarer Charakteristik (figurativ, melodisch, klanglich, gestisch, glissandohaft etc.) zusammenfassen lassen. Das Flageolettglissando in Takt 6 bildet einen (formkonstitutiven) Kontrast: quasi als „Nicht-Gestalt".

Der erste der drei Teile entwirft nun nichts anderes als eine „komplexe" Superposition von mehreren Prozessen der „Durchführung" (d.h. der Gestalt- und Gestaltmerkmalstransformation, vergleichbar dem, was einmal thematisch-motivische Arbeit hieß) jener Familien von Submorphemen in verschiedenen „Richtungen" und „Ausinterpretierungen". Dem zweite Teil, als Kontrast, obliegt, neben der Idee eines nicht-temperierten Tonhöhenmaterials (in jeder Version anders notationell bewältigt), die Präsentation von Nicht-Morphologischem. Der „Weg" des dritten Teils weist in jeder Version in deine andere Richtung: in der ersten in die „hetzender Eruptivität", in der zweiten in die „verträumter Kantabilität" (beide als bewußte Entscheidungen für bestimmte - partikuläre - Ausschnitte des vorgegebenen Ausdruckspotentials), in der dritten in die einer „strukturellen Versöhnung". In der Tat dachte ich bei der letzten an eine Art von Synthesis aller drei Versionen; dementsprechend schließt sie wiederum mit einer (nun alles von den Prozessen Gezeitigte virtuell einbegreifenden) Gesamt-„Geste", in der die „Verwitterungsmale" der Submorpheme bzw. deren „Resistenzpotenzen" auf neuer Ebene ihren Niederschlag finden.

[1] in: W. Gruhn (Hrsg.), Das Projekt Moderne und die Postmoderne, Regensburg 1989, S. 121 ff.