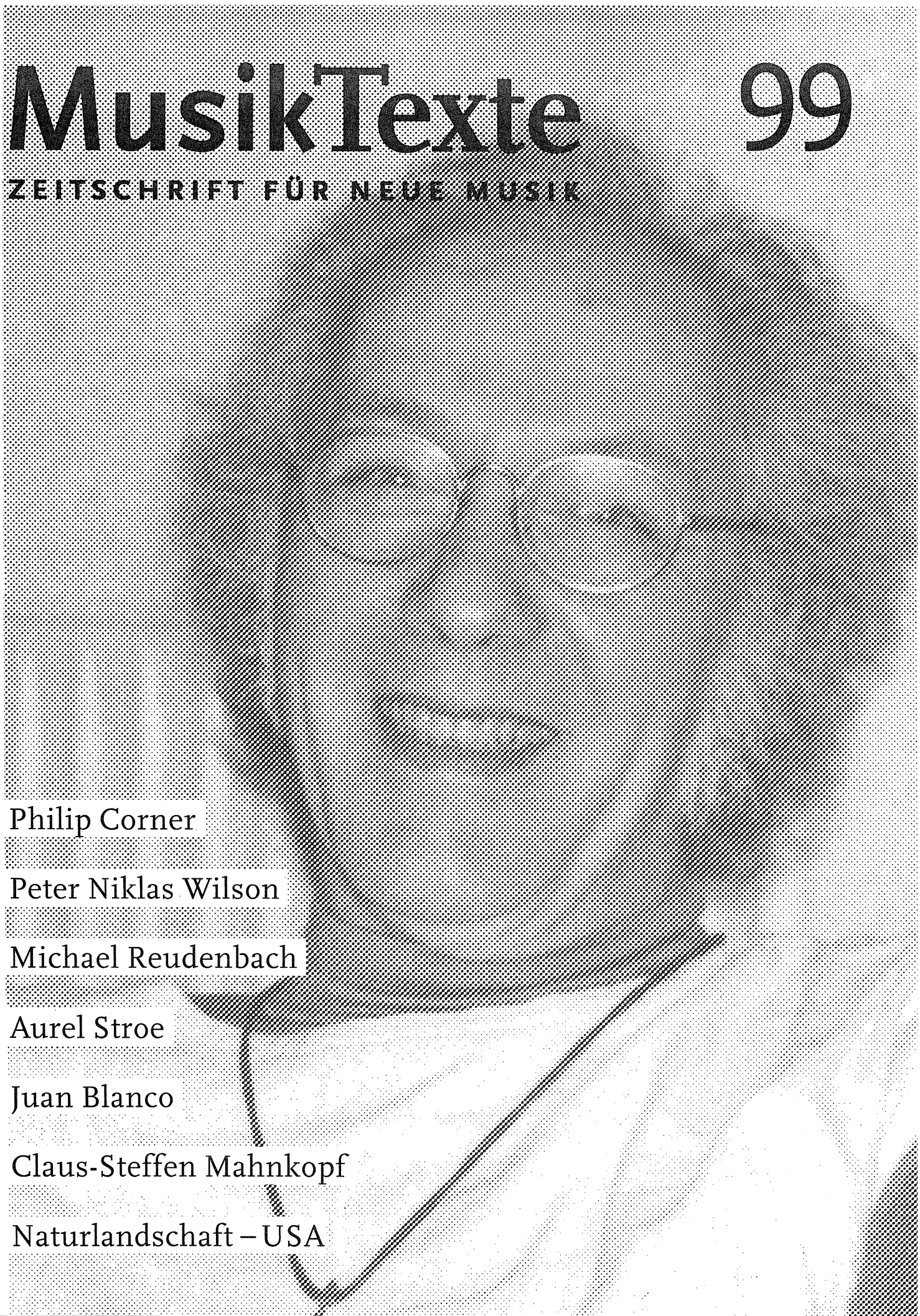
MusikTexte 99

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK



Philip Corner

Peter Niklas Wilson

Michael Reudenbach

Aurel Stroe

Juan Blanco

Claus-Steffen Mahnkopf

Naturlandschaft – USA

DEZEMBER 2003 € 7,70

MusikTexte
ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Heft 99 • Dezember 2003

Herausgeber
Ulrich Dibelius
Gisela Gronemeyer
Reinhard Oehlschlägel
Frank Schneider
Peter Niklas Wilson †

Redaktion
Gisela Gronemeyer
Reinhard Oehlschlägel

Redaktionsbeirat
Coriún Aharonián, Montevideo
Anders Beyer, Kopenhagen
Andrzej Chłopecki, Warschau
Kyle Gann, New York
Nikša Gligo, Zagreb
Geir Johnson, Oslo
Tom Johnson, Paris
Petr Kofroň, Prag
Thomas Meyer, Zürich
Elmer Schönberger, Amsterdam
Yuval Shaked, Tel Aviv
Wladimir Tarnopolski, Moskau
Erik Wallrup, Stockholm
András Wilheim, Budapest

MusikTexte GbR Köln
Postfach 19 01 55, D-50498 Köln
Gladbacher Straße 23, 50672 Köln

Telefon: +49-221-9520215
Telefax: +49-221-9520216
eMail: musiktexte@musiktexte.de
Internet: www.musiktexte.de

Postbankkonto 45 33 50 503
BLZ 370 100 50
bei der Postbank Köln

Erscheinungsweise
Viermal im Jahr

Vertrieb und Preis
Einzelhefte € 7,70

Jahresabonnement € 20,50 und
Studentenabonnement (nur mit
Studienbescheinigung) € 15,50
zuzüglich Versandkosten
nur über den Verlag

Anzeigenpreise 1/1 Seite € 300
Beilagen € 30 je 100 Stück
zuzüglich Mehrwertsteuer

Beilagen in Teilauflage von
Musik der Jahrhunderte, Stuttgart
edition zeitklang, Adenbüttel

Übersetzungen, falls nicht anders
angegeben, von der Redaktion

Titelbild Gisela Gronemeyer
Typographie Martin Majoor
Druck Prima Print Köln

© 2003 MusikTexte GbR Köln

ISSN 0178-8884

Inhalt

Kommentar
3 Netzarbeiter. Peter Niklas Wilson – *Reinhard Oehlschlägel*

Werkliste
10 Michael Reudenbach

Werk
64 „a Summing-Up (academic precis)" (2002) – *Philip Corner*

Porträt
5 Bruch, Abbruch, Abdruck, ... Michael Reudenbach – *Manfred Karallus*
11 Zwischen Determination und Chaos. Aurel Stroe – *Thomas Beimel*
25 Pionier elektroakustischer Musik. Juan Blanco – *Neil Leonard III*
65 Die Welt als Musik durchwandern. Philip Corner – *Anton Lukoszevieze*

Analyse
39 Neue Paradigmen in der Improvisierten Musik – *Peter Niklas Wilson*

Theorie
17 Reflexion, Kritik, Utopie ... Dekonstruktion – *Claus-Steffen Mahnkopf*

Person
46 PNW – *mathias spahlinger,* Traueransprache – *Susanne Zingel*
49 *John Tchicai, Manfred Stahnke, Ingrid Karl*
50 *Ernstalbrecht Stiebler, Evan Parker, Bert Noglik*
51 *Burkhard Stangl, Keith Rowe, Robert von Zahn, Frank Hilberg, Reinhard Kager*
53 Ohne Titel – *Peter Niklas Wilson*
60 *Margarete Zander, Matthias Kaul, Walter Lachenmann, Christian Wolff*
62 *Wolfram Knauer, Gisela Gronemeyer, Malcolm Goldstein*

Essay
33 Die Natur in der nordamerikanischen Musik – *Hermann-Christoph Müller*
54 Filtern ... Zur Soziologie des musikalisch Neuen – *Peter Niklas Wilson*

Nachruf
85 Zum Tod von Sergio Ortega – *Tom Johnson*

Bericht
86 Expertenrunde Klangkunst in Köln – *Christoph Metzger*
87 Das Achte Darmstädter Jazzforum 2003 – *Kai Stefan Lothwesen*
88 Das Neue-Musik-Festival „Transit" in Leuven – *Hanno Ehrler*
89 Zehn Jahre „Klangspuren" im Tiroler Schwaz – *Ruth Jarre*
90 Klanginstallationen in Heiligkreuz und Rümlingen – *Thomas Meyer*
91 Das „Ultima"-Festival 2003 in Oslo – *Raoul Mörchen*
92 Nordische Schlagzeugmusik beim Musikhøst in Odense – *Lutz Lesle*
93 Weltmusiktage in Slowenien – *Gisela Gronemeyer*
94 Donaueschinger Musiktage 2003 – *Reinhard Oehlschlägel*
96 „Conceptualisms" in der Akademie der Künste Berlin – *Hanno Ehrler*
97 Klangwerkstatt Berlin – *Melanie Uerlings*
98 Eliane Radigue und Maryanne Amacher in Berlin – *Margarete Zander*
99 Zum letzten „Pol"-Festival im Frankfurter Mousonturm – *Hanno Ehrler*
100 Matthias Pintscher in der Alten Oper Frankfurt – *Achim Heidenreich*
101 Georg-Friedrich-Haas bei den Bregenzer Festspielen – *Jörn Peter Hiekel*
103 Die Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik – *Hanno Ehrler*
104 Zu einem Pilotprojekt im Forum Neues Musiktheater – *Susanne Benda*

Buch
105 Die Musik der „New Complexity" im Selbstbild – *Peter Niklas Wilson*
106 Peter Niklas Wilson in der „edition neue zeitschrift für musik" – *Raoul Mörchen*

Platte
107 Werke von Christian Wolff und Alvin Lucier bei Wergo – *Ludolf Baucke*

Pointe, Notiz
85,101,104 Cageiana, Philatelie, Aeolisch

Termin
108 Tonart 03/04, „Tropf Blut", Ultraschall, transonic, „Licht", Eclat

Reflexion, Kritik, Utopie, Messianizität

Kriterien moderner Musik – oder: Wie weit trägt die Idee musikalischer Dekonstruktion?[1]

von Claus-Steffen Mahnkopf

I.

Die Unterscheidung zwischen neuer und zeitgenössischer Musik ist weder überflüssig geworden, noch ist sie ideologisch. In Wahrheit ist sie substantiell und dringlicher denn je. Neue Musik war der Name, mit dem Musik am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem die der Wiener Schule, belegt wurde, um einen radikalen Bruch zu markieren. Einen Bruch mit dem Publikum, das sich etwas ausgesetzt glaubte, was in einem emphatischen – und nicht nur in einem formalen – Sinne neu war, so neu, daß die Grundlage des Bands zwischen der Musik und dem Publikum wenn nicht durchschnitten, so doch gründlich gestört wurde. Zeitgenössische Musik – oder zeitgenössisches Komponieren – ist hingegen einfach der Name für alle musikalische Produktion der jeweiligen Gegenwart, die nicht mit dem Anspruch jener Neuheit auftritt beziehungsweise nicht mit dem Effekt jener Fremdheit belastet ist.

Die Dialektik des Neuen ist bekannt. Es altert. Und zwar doppelt. Formal durch bloße zeitliche Distanz, und prinzipiell in dem Sinne, daß das Neuheitsprinzip an einem bestimmten Punkt so reflexiv wird, daß es seine Unmittelbarkeit verliert, also problematisch wird. Will also Neue Musik Neue Musik bleiben, muß sie nicht nur ständig kreativ und innovativ, also lebendige Gegenwart sein, sondern das Prinzip des Neuen selber erneuern, neu definieren, somit über „bloße" Gegenwart hinausweisen. Das ist weder unmöglich noch führt es automatisch, wie so häufig unterstellt, zu einer linearen Überbietungsdynamik (die im folgenden diskutierten Kategorien sind nicht linear miteinander verknüpft, die Begriffe Fortschritt, Wahrheit und Avantgarde werden bewußt vermieden).

Meine These ist, daß Neue Musik einst eine Ausnahmesituation darstellte, dies stets im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts blieb und es heute nicht minder ist. Unter „Ausnahmesituation" verstehe ich den Umstand, daß die musikalische Kreativität der Komponisten (ihr „Eigensinn") nicht zwanglos mit den Bedingungen des Konzertlebens und den Bedürfnissen des Publikums zusammengeht, daß statt dessen die Werke erst mühsam gegen Widerstände durchgesetzt und dann auch nur widerstrebend akzeptiert werden und daß dieses Durchsetzen vieler vermittelnder Instanzen wie der Wissenschaft, der Kritik und des Intellektuellenworts bedarf. Warum ist das so? Warum konnte die Neue Musik nicht soweit integriert werden, daß sie zur zeitgenössischen Musik wurde, daß diese Differenz verschwand, man zur Versöhnung gelangte und somit die Einheit des Konzertlebens wiederhergestellt werden konnte?

Dafür sind mehrere Gründe zu nennen: erstens das Überangebot historischer Musik, das jene Bedürfnisse des Publikums bereits hinlänglich abdeckt; zweitens die extrem zeitverzögerte Akzeptanz früherer Neuer Musik, die von der Gegenwarts-Neue-Musik ablenkt; drittens die ubiquitäre, geradezu mythische Präsenz von popularer Musik aller Art (von Gebrauchsmusik über Jazz und der Film- und Tanzmusik bis zum industriellen Pop), welche die Tonalität mit all ihren Charakteristika sedimentiert.

Viertens gibt es einen Grund in der Sache selbst: die fortschreitende Autonomie der Künste als eines gesellschaftlichen Subsystems mit eigensinnigen Logiken. Man kann nämlich, und ich teile diese Auffassung, die atonale Revolution – und mit ihr alle nachfolgenden – als einen weiteren Schritt des Zu-sich-Kommens der Musik, als eine Form der Selbstbefreiung interpretieren, die fürderhin weniger dem Gebrauchswert als dem Sachwert gehorcht. Unter diesem Blickwinkel stellt die Neue Musik etwas dar, was zu früh in der Welt ist und erst später, wenn überhaupt, gewürdigt werden kann (mit der Paradoxie, daß sie dann gerade nicht mehr neu ist); warum das so ist – und die Erfahrung des zwanzigsten Jahrhunderts lehrt uns dies unbestreitbar –, ist freilich eine Frage außergewöhnlicher geschichtsphilosophischer Brisanz, deren Beantwortung mindestens soviel über die Musik wie über den „Stand der Menschheit" aussagt.

Meine These ist, daß Neue Musik als Ausnahmesituation nur gerechtfertigt ist, wenn sie diese Ausnahmesituation ernst nimmt, also gerade nicht sich darum bemüht, zeitgenössische Musik zu sein. (Das hat Vor- und Nachteile; der Vorteil liegt in der größeren Unabhängigkeit vom Markt, der Nachteil in der mangelnden Anerkennung, die für nicht wenige nicht ertragen werden kann.) „Gerechtfertigt" meine ich zunächst gesellschaftlich, sozusagen kulturpolitisch (auch wenn Kulturpolitiker gewöhnlich größte Probleme mit dieser Dialektik haben). Die Finanzierung einer hochsubventionierten Musik, die sich nicht von selbst versteht, kann nur legitimiert werden, wenn sie das, was sie ist, auch konsequent umsetzt. Das meinte wohl Adorno, als er postulierte, in der Moderne funktionierten nur radikale Werke, und sei's um den Preis des Scheiterns. Das heißt: Kompositorische Genialität und Witz der Erfindung sind nicht hinreichende Kategorien für Neue Musik. Es muß vielmehr etwas hinzutreten.

Meine These ist, daß die Notwendigkeit zu einem solchen Surplus seit Beethoven der geschichtlichen Entwicklung selber innewohnt. Diese Forderung ist also nicht

einfach eine formale Konsequenz aus dem Neuheitsprinzip, das, einmal in die Welt gesetzt, sich selbst mittels der Selbstüberbietung am Leben hält. Sondern sie ist induziert von einem Komponisten, der, am Beginn des bürgerlichen Zeitalters und an dessen erstem Scheitern, einen Prozeß in Gang gesetzt hat, den man höchstens verleugnen kann: den Prozeß der Modernisierung, das heißt, des Hereinbrechens von Modernität in die Musik selber.

Natürlich schlug Beethoven einen neuen „Ton" an; spätestens mit der Dritten Sinfonie ist dies evident. Doch dieses Neue war nicht das Neue der Neuen Musik, denn es wurde vom Publikum nicht nur angenommen, sondern geradezu als authentischer Ausdruck der neuen Zeit nach der Französischen Revolution aufgefaßt. Was allerdings nicht begriffen wurde, waren die Experimente des Spätwerks, vor denen wir heute noch staunen, nicht nur um der Vielheit, sondern vor allem um deren Kühnheit willen und weil wir nicht zu verstehen glauben, warum Beethoven das überhaupt – in so kurzer Zeit und als Ein-Mann-Unternehmen – machte.

Meine These ist, daß Beethoven in seinem Spätwerk eines, das erste, von vier Kriterien moderner Musik inaugurierte: Reflexion. Unter Reflexion im modernen Sinne ist nicht nur eine Reflexion des Komponisten auf seine Arbeit und seine geistigen Grundlagen gemeint (in diesem Sinne waren auch Bach und andere alles andere als unreflektiert), sondern daß eine bestimmte – moderne – Reflexion nötig wird, weil die Grundlagen der Musik selber problematisch und damit aber auch – als Kompensation – der subjektiven Freiheit zugänglich werden. Subjektive Freiheit ist bereits beim frühen Beethoven Programm. Aber erst der späte wendet Reflexion auf die Musik selber an. Das heißt, daß erst dort die Musik selbst reflexiv wird. Damit meine ich nicht nur, daß Beethoven formale und kompositionstechnische Experimente anstellt, sondern vor allem, daß man der Musik selber anhört, daß sie sich zu sich selbst in Beziehung setzt, sich gleichsam beobachtet. Paradigmatisches Beispiel sind die „Diabelli-Variationen". Dieses Werk ist nur anfänglich eine „Musik über Musik" (ein Kommentar eines fremden Stücks), in Wahrheit bildet es einen Zyklus von verschiedenen Reflexionen über Musik und bestimmte Ausdrucks- oder Materialdimensionen. Immer wieder stockt die Musik, ein bestimmter Aspekt wird festgehalten, geprüft und bewertet; und aus dieser Prüfung werden Konsequenzen gezogen in dem Sinne, daß mit der Zeit die Musik eine ganz andere wird: Am Ende dieses Prozesses erklingt ein Menuett wie aus einer ganz anderen Welt. Die Musik selbst gibt sich einen anderen Namen. Die Ästhetik der „Diabelli-Variationen" verdankt sich nicht nur der Reflektiertheit des Komponisten, sondern ist selber, in sich, reflexiv.

Reflexion bleibt fürderhin unangefochten bedeutsam. Dafür zwei Belege: Die Reflexion auf die jeweiligen kompositionstechnischen und ästhetischen Grundlagen wird in der atonalen Musik zum Imperativ (vor allem auf der Linie Wiener Schule, Erste Darmstädter Schule, Freiburger Schule), und zwar in Kompensation des Wegfalls traditionaler Standards. Zum anderen spüren wir den Mangel an Reflexion und interpretieren ihn als Ausdruck ungenügender Modernität; beispielsweise stört uns Hindemiths Musikantisches, weil es so tut, als könne man auf diese Weise musikantisch sein, man hört es der Musik an, daß sie darüber nicht einmal einen Zweifel hat (wohingegen Lachenmanns Musikantisches viel authentischer dünkt); ähnliches läßt sich über Henzes Redseligkeit sagen, die nicht weiß, wie redselig sie ist. Auch erscheint uns heute Mahlers Musik als moderner als die des Konkurrenten Richard Strauss, weil bei jenem der Grad der internen Reflexion ungemein höher ist.

Nachdem Reflexion ein Moment der Musik selber geworden ist, wird sie umgekehrt auch Teil des extra-musikalischen Selbstverständigungsprozesses und damit des kulturellen Diskurses (beginnend mit Wagners schriftstellerischer Produktion, vollends dann mit der „Dauerdiskussion" um die Neue Musik).

Meine These ist, daß das geschichtlich nächst jüngere Kriterium das der Kritik ist. Kritik ist erst verhältnismäßig spät auf den Punkt gebracht worden, berücksichtigt man den Beginn des Modernisierungsprozesses bei Beethoven. Erst Nono hat Ende der sechziger Jahre den Kritikbegriff eindeutig formuliert, als er erkannte, daß musikalisch-kompositorische Kritik nur begriffen werden kann, wenn sie zugleich auch auf die Gesellschaft und die vorherrschende Kultur bezogen wird. Kritik ist freilich bereits im neunzehnten Jahrhundert wirksam, immer dann, wenn eine eigene Position von anderen Positionen der Gegenwart oder der Väter abgesetzt werden mußte, so bei Wagner, aber auch beim Richtungsstreit um die Neudeutschen. Auch die Atonalität läßt sich als Kritik am bestehenden – nämlich immer noch tonalen – Idiom interpretieren, auch wenn Schönberg und den beiden Schülern eine kritische Attitüde fremd war. Eine solche tritt erst nach 1945 auf, und zwar dezidiert antagonistisch bei jener Avantgarde, die zu ihrer Durchsetzung sich des Mittels der Denunziation der älteren Generation bediente. Diese – geschichtslose – Denunziation war zwar ein Karrieretrick (der nur in der sogenannten „Stunde Null" möglich war), aber sie enthielt auch sachliche Momente von Kritik an der früheren Musik, so an der Diskongruenz von diastematischer Avanciertheit und eben nicht avancierter musikalischer Morphologie (Rhythmik, motivisch-thematische Arbeit et cetera) bei Schönberg. Kritik war also auch eine Produktivkraft, um zu neuen Phänomenen zu gelangen. Freilich war ein solcher generationeller Kritikbegriff nicht zu Ende gedacht, denn er führt in eine Paradoxie. Wenn das, worum willen Kritik geübt wurde, realisiert ist, entfällt der Grund der Kritik, und mit der Etablierung des Neuen stellt sich die Frage, was denn nun an der neuen Musiksprache kritisch sein

solle. Bloßes Anderssein ist kein hinreichendes Kriterium. Kritisch ist eine Musik nur dann, wenn es ihr gelingt, das Defizit an moderner Authentizität (die der kritisierten abgeht) zu beheben. Dann ist aber die Musik strengen Sinnes nicht kritisch, sondern wahr. Will sie aber dennoch kritisch sein, dann muß etwas hinzutreten. Und das hat Nono auf den Punkt gebracht (und nach ihm haben es einige deutsche Schüler aufgegriffen), als er für sich in Anspruch nahm, die neuesten Materialien und Techniken nicht nur einzusetzen (wie etwa Stockhausen), sondern dies in kritischer Absicht zu tun.[2] Diese Kritik ist aber primär nicht gegen Musik gerichtet, sondern gegen die gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen. Daß diese die musikalische Ästhetik in ihrer Gänze mindestens so bestimmen wie gleichsam vorgesellschaftliche linguistische Grundlagen, die sich in der musikalischen Entwicklung zeigen, ist eine dezidiert soziologische Argumentation, die erst nach dem großen Innovationsschub der Nachkriegszeit erkannt wurde. Das, was Adorno als marxistischer Musiksoziologie aller Musik nachzuweisen versuchte, wird hier kompositorisches Bewußtsein: daß Kritik als Kriterium moderner Musik immer eine gesellschaftliche Kategorie ist.

Spätestens an diesem Punkt, an dem also Kritik als solche erkennbar wird, zu sich kommt, kann und muß sie mit dem ersten Kriterium verbunden werden. Ab jetzt erwartet man von moderner Musik, daß diese Kritik als – wie immer (etwa als Kritik am Geschmack) zu konkretisierende – Gesellschaftskritik der Musik reflexiv innewohnen müsse. Wenn man also Kritik und Reflexion zusammendenkt, wird ein gewisses Unbehagen an der Spektralmusik erklärbar: Technologisch gesehen, ist sie reflexiv, weil sie genau weiß, was sie tut, und dies nach allen Seiten durchdacht hat, sie verbindet aber damit keine Kritik am Status quo (man könnte polemisieren, daß sie umgekehrt genau an der Permanenz der Schönheitsästhetik traditionellen Zuschnitts interessiert ist). Cage hingegen erfüllt das Kriterium der Kritik, da er eine Demaskierungsästhetik entwarf; ob er freilich ausreichend reflexiv ist (oder nicht doch in weiten Teilen naiv), daran scheiden sich bekanntlich die Geister.[3]

Aber auch Kritik – auf diese Weise gesellschaftskritisch gesehen – erliegt einer doppelten Paradoxie. Zum einen klebt der Negationsversuch immer am zu Negierenden und kann sich daher nicht ausreichend emanzipieren von dem, was es strengen Sinnes zu überwinden gilt (so droht die Gefahr des Didaktischen bis hin zum Propagandistischen, des Kommentars zum Bestehenden et cetera), zum anderen würde sich die Musik von selbst erledigen, wenn der Gegenstand der Kritik realgesellschaftlich beseitigt wäre. Eine solche – letztlich funktionale – Musik widerspricht aber dem Autonomiestatus moderner Kunst. Es ist daher kein Wunder, daß der Kritikbegriff sehr eng – zeitlich wie hinsichtlich der Wahl der Protagonisten – mit dem der Utopie verbunden wurde.

Mit anderen Worten: Reflexives Komponieren ist das Bewußtsein von der Nicht-Allgemeinheit des Materials, der Technik und der inhärenten stilistischen Implikationen, ergo der atonalen Situation, bereits als die Atonalität noch unbekannt war. Kritisch wird das Komponieren, wenn eine Distanznahme zur Geschichte und damit zur repertoiregesättigten Musikkultur der eigenen Zeitgenossenschaft dringend wird, meist verbunden mit einer linken Gesellschaftstheorie, also mit Kulturkritik. Beides ist heute selbstverständlich (weil in einer älteren Generation durchgesetzt) wie nicht selbstverständlich (weil einer jüngeren Generation ausgetrieben). Die heutige Fassung, die diesen beiden positiv besetzten „Werten" Rechnung trägt, muß einen Schritt weiter gehen, den der Utopie. Dabei kann Utopie eine Fülle-Erfahrung artikulieren (und eine Transzendenz des Gehalts intendieren) oder eine Mangel-Erfahrung, nämlich die von Unausführbarkeit. Dieser Schritt hin zur Utopie ist dabei zeitgeschichtlich zu erklären, nämlich als Antwort auf den Utopieverlust der neoliberalen Phase, die selbst der Postmoderne in deren innovativen und subversiven Aspekten in den Rücken fiel.

Unter „Utopie" verstehe ich eine kompositorische und künstlerische Einstellung, deren Produktivität einen kulturellen Zustand voraussetzt, den es nicht beziehungsweise noch nicht gibt. Ich meine damit übersteigerte, sozusagen unrealistische Wünsche hinsichtlich der Wirkung der eigenen Arbeit, sofern diese einem kulturell legitimen Programm folgen (so der berechtigte Wunsch des Klassikers Beethoven, die ganze Menschheit erreichen und verbrüdern zu können), und technische – meist aufführungstechnische – Imperative, die auf etwas Noch-nicht-Daseiendes oder Erst-zu-Errichtendes vorausgreifen.

Utopie ist also das Moment, das der Kritik sichert, daß sie mehr als Kritik ist, daß sie auch eine eigenständige Programmatik enthält, die sie der musikalischen Kultur, wie sie ist, als ein Anderes, Neues, erst in Lernprozessen zu Assimilierendes hinzufügt. Das Utopische ist das, was den kritischen Bezug des Komponierten zur Welt, wie sie ist, eigensinnig übersteigt und der Musik Autonomie (und künstlerische Substanz) zusichert. Dabei ist Utopie auch eine Typfrage. Ligeti, Kagel und Berio – sie bleiben, auch wo sie postmodern sind, modern insofern, als sie nicht antimodern wurden wie beispielsweise Penderecki – sind nicht an Utopie (auch Boulez nicht), sondern an der möglichst perfekten und brillanten Darstellung ihrer Werke interessiert; ihnen ist dies genug. Sie erheben mit ihrer Musik keinen Anspruch auf eine substantielle Änderung des Begriffs von Musik. Genau das aber hatte die sogenannte Avantgarde – an ihrem jeweiligen geschichtlichen Ort – im Sinn.

Meine These ist, daß auch die Utopie sich in eine Aporie verhakt. Erstens ist sie zunächst einmal richtungslos (Nono war Revolutionär, er war an Änderung überhaupt interessiert, weil bereits die Infragestellung beziehungsweise der Zusammenbruch des Bestehenden ein Fort-

schritt wäre) oder zielt auf Einzelaspekte, ohne die Gesellschaft als ganze konzeptuell mitzureflektieren. Allein, mit fortschreitender Reflexion muß sich auch die Utopie fragen, was sie eigentlich genau will und wie dies mit der Gesamtgesellschaft vermittelt ist. Zweitens beziehen sich Utopien – etwa die, daß sich das Ohr auf die Atonalität beziehungsweise Mikrotonalität einstelle, daß die Spieltechniken sich verfeinerten, daß das Publikum sich öffne et cetera – auf konkrete Mangelerscheinungen im Lichte ihrer Überwindbarkeit und damit auch Überwindung. Mit fortschreitendem Druck gerade utopischer Entwürfe ändern sich die Rahmenbedingungen, und was einst utopisch dünkte, wird mit der Zeit möglich, ja vielleicht Standard. Utopie als Ausdruck von Kritik am Bestehenden, weil dieses nicht wirklich zulasse, daß Mögliches wirklich werde, muß sich daher, will sie ihr Kritisches behalten, radikalisieren. Meine These ist, daß die Utopie immer schon auf eine Radikaländerung bezogen gewesen ist. In diesem Zusammenhang spielt Nono wiederum die entscheidende Rolle. Er war es, der den Kritikbegriff auf den Punkt brachte (im Gegensatz zu den anderen Serialisten oder Postserialisten) und zugleich den Utopiebegriff in die Neue Musik einführte, nämlich indem er mit dem Spätwerk ein anderes Hören gefordert, ja impliziert hat (und überdies seinem Kritikbegriff das hinzufügte, was dem fehlt, was in der frühen und mittleren Phase vielleicht ein wenig zu affirmativ formuliert wurde). Nonos überragende Bedeutung unter den Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg besteht darin, daß er gleich zwei Kriterien moderner Musik – und nicht wie Beethoven nur eines – auf den Punkt brachte. Ja, in Ansätzen hat er auch sich dem vierten Kriterium, dem Messianischen, angenähert (cacciari-vermittelt im „Prometeo").[4] Aber bevor ich dazu komme, möchte ich den Utopiebegriff in der Moderne erläutern.

Beethoven hatte eine Utopie, die revolutionäre Stimulierung der Menschheit zugunsten einer universalen Brüderlichkeit. Wagner hatte eine, die sich erfüllte, die Festspiele (auf die die „Rheingold"-Partitur angelegt wurde, die bei ihrer Niederschrift noch nicht zu realisieren war), und eine, die nicht eingelöst werden konnte, die Läuterung des Menschen durch das Erlebbarmachen des Allgemeinmenschlichen im Mythos und daher eine radikale Veränderung der Gesellschaft zu einer Radikaldemokratie hin. Schönberg, anders als Beethoven und Wagner ohne politisches Konzept, hatte die Utopie, daß die Atonalität zur zweiten musikalischen Natur werde (was sich genau nicht bewahrheitet hat). Die Serialisten (zumindest Boulez) hatten die Utopie des strukturellen Hörens (phasenweise konnte diese Vision im Diskurs der neuen Musik eingelöst werden, heute hingegen, zu einer Zeit eines fortschreitend nicht-funktionalen Hörens, wird sie wieder zu einer Utopie). Cage hatte die Utopie einer zenbuddhistischen Versöhnung des Menschen mit der Natur und damit von Frieden und Gerechtigkeit gegenüber den (eigensinnigen) Dingen (er scheiterte aber am Kritikbegriff und auch an der Forderung musikimmanenter Reflexion). Feldman hatte die Utopie der Umstellung der Musik auf die „intellektuelle Dimension", deren Beginn er bei Beethoven ansetzte. Ferneyhough hat die Utopie einer schwierigen Musik. Die Komplexisten haben die Utopie einer extrem schnellen, wendigen, (re)agiblen und intelligenten Musik. Nono hatte die Utopie eines anderen Hörens, zu dem erst hingeführt werden muß mit einer Art von Prä-Musik, welche die Bedingungen des Hörens selber kritisch hinterfragt. Meine persönliche Utopie ist im Anschluß an Feldman und Nono, daß man zu einer weltgesättigten Musik fände, für deren Horizont Nono seine Prä-Musik und Feldman seine Jenseits-der-Musik komponierten, oder mit anderen Worten: daß die Musik so komplex, so „literarisch" wie die Welt und ihre Probleme sei.

Auffällig ist, daß die nichteingelösten Utopien an gesellschaftlichen, nicht an musikalisch-technischen Problemen und Inhibitionen scheitern. Daher ist es notwendig, einen Begriff eines kategorial Anderen einzuführen, der auf etwas jenseits der – nicht-geänderten beziehungsweise sich nicht ändern lassenden – Gesellschaft bezieht. Dieses möchte ich mit dem Begriff von Messianizität versuchen.

Dieses Messianische ist in den anderen drei Kategorien angelegt: Reflexion ist *auch* ein Mittel des Zu-sich-Kommens, das heißt, der Vollendung von Musik in ihrem Wesen als gänzlich erfüllter Musik; Kritik ist *auch* Ausdruck eines Unbehagens am Status quo mit der ethischen Dimension konkreten Handelns zugunsten einer „gänzlich befreiten Musik" (Adorno); die Utopie ist *auch* das Anzielen von konkreten Veränderungen, die sie vorwegnimmt. Da aber der Grund dafür, daß bisher die Utopien sich nicht oder nur partiell erfüllen ließen, ein gesellschaftlicher ist, ist die Gesellschaft zu verändern; genau das antizipiert beziehungsweise fordert die Neue Musik, das ist ihr normativer Gehalt. Da aber die Veränderung der Gesellschaft in einem radikalen Ausmaß – das heißt, ihr Eintritt in die messianische Zeit vernünftiger, universaler Aktualität – nicht befohlen werden kann – das wäre idealistisch-utopistisch –, muß die Musik sich um dieses Messianische, und zwar musikalisch, bemühen. Das heißt mit anderen Worten: Sie muß – und zwar jetzt, am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts, von neuem – die Konsequenzen daraus ziehen, daß Atonalität keine zweite Natur wurde, ein neues Hören sich nicht einstellte, daß der Geschmack sich nicht substantiell änderte et cetera.

Ein frühes und zugleich paradigmatisches Beispiel für den Einbruch des Messianischen in die Musik ist das Oboensolo auf einer Orchesterfermate in der Reprise des ersten Satzes der Fünften Symphonie von Beethoven, das, im Gegensatz zum Trompetensignal im „Fidelio", keiner außermusikalischen Semantik folgt und nicht zu-

fällig gerade aus dem finalistisch konsistentesten Formprozeß bei Beethoven herausfällt, indem es ihn unterbricht und mit einem ganz Differenten konfrontiert. Es ist nicht eine Öffnung, es ist das Prinzip der Öffnung schlechthin, unvermittelt, plötzlich, wie geschenkt, geschehend, aber auch kurz und flüchtig, konsequenzlos – eine „apparition".

Das Messianische ist keine materiale Forderung. Es geht in seinem Umfang über die Utopie hinaus, weil es das Ganze – das Ganze von Musik *und* Gesellschaft – betrifft, es ist aber auch defizienter, weil es nicht einmal Ziele benennen kann, die sich in concreto *und positiv* auf Gesellschaft und deren Lebenszusammenhang beziehen. Zukunftsmusik ist per se unmöglich. Zukunft kann nicht antizipiert werden. Und wer seine Musik als solche ausgibt, gebärdet sich autoritär (Wagners Musik ist davon eben gerade nicht frei), repressiv (viele Musik des sozialistischen Realismus) oder faschistisch (in diesem Sinne ist Stockhausen ein falscher, weil durch und durch ideologischer Messianist). Messianizität bedeutet auch nicht das musikalische Ausmalen einer gewünschten oder befürchteten Zukunft, sondern einen „anderen" Gegenwartsbezug.

Dieser beinhaltet erstens die Übersetzung der Gesamtheit der geschichtlichen musikalischen Phänomene für eine radikale Gegenwart, zweitens Authentizität eines möglichst kairologischen Ausdrucks dieser radikalen Gegenwart (das bedeutet auch die Sensibilität des Komponisten für all das, was nicht geht, weil es zeitunangemessen wäre) und drittens die visionäre Erfindungsgabe von einem noch nicht Dagewesenen und nie Erahnten. Das erste, weil inkludierend, garantiert Substanz, das zweite, weil exkludierend, verhindert „schlechten Geschmack", und das dritte sorgt für ein Surplus, das über Reflexion und Kritik hinausgeht. Inwieweit dieses mehr als Utopie, nämlich messianisch ist, hängt davon ab, ob es gelingt, eine ästhetische Idee zu artikulieren, die für einen anderen Gesamtentwurf von Musik, Kultur *und* Gesellschaft steht (oder diesen Entwurf in der Rezeption provoziert). Der „andere" Gegenwartsbezug verbindet die Verarbeitung von Lebens-Erfahrung und Fragen der Auseinandersetzung mit dem eigenen Lebenshorizont mit immanentistischen Fragestellungen (die typisch für die Nachkriegszeit waren), ohne in der technischen Dimension nachzulassen, also ohne Verrat an Reflexion und Kritik zu üben (das wäre die Differenz zum späten Stockhausen). Hierbei sind zwei Anmerkungen nötig.

Erstens verwende ich den Begriff von Messianizität nicht im christlichen Sinne, als einen Endpunkt in der Zukunft, an dem die Musik – wie die Kultur – von ihren Problemen und Uneingelöstheiten erlöst wäre. Ich beziehe mich vielmehr auf eine jüdische Sichtweise, die bei Benjamin und Adorno zu finden ist. Danach geht es um den Beitrag der Kunst für eine radikale Gegenwärtigkeit im Lichte einer revolutionären Änderung der realen Bedingungen für eine andere – „vernünftige", sinn-volle – Zukunft, auf die gerade nicht zu warten ist, sondern die geradezu aktivisch – auf seiten der Künstler wie auf seiten der Rezipienten, die entsprechend von der Kunst ergriffen werden müssen – projektioniert werden muß (aber nicht nur kritisch-negatorisch, auf einen dialektischen Umschlag hoffend[5], sondern kreativ, innovativ, erfinderisch im ungeteilten Sinne). Das Messianische geht somit über Rilkes Bemerkung zu Rodin hinaus: nicht „Du mußt Dein Leben ändern", sondern „Wir müssen unser Leben ändern".

Zweitens ist das Messianische eher eine künstlerische Einstellung als eine konkrete Ästhetik oder gar eine kompositorische Praxis. Schönberg, Feldman und Nono ist eine Vorstellung einer gänzlich *anderen* Musik eigen, nicht nur Kritik oder die Utopie von Einzel- oder Teilaspekten. Weil es aber kein „kompositorisches System" ist, darf auch nicht erwartet werden, daß die gesamte Produktion eines Komponisten messianisch sei; nicht jedes Werk kann sich einer solchen, wahrhaft extraordinären Aufgabenstellung hingeben.

II.

Ich sprach von der Aufgabe der neuen Musik gerade jetzt, am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts, die Konsequenzen aus ihrem Scheitern bis dato zu ziehen. Das ergibt sich aus der Überlegung, daß sie sonst ihre Legitimation gänzlich verlöre. Und ich ziehe daraus die Hoffnung, daß die Konzentration auf „messianistische" Fragestellungen der Neuen Musik die hierfür nötige Kraft und den stimulierenden Impetus geben kann. Das liegt auch daran, daß das Messianische zu einer globalen Aufgabe wurde, nachdem wir spüren, daß ein qualitativer Ruck durch die fortgeschrittenen Industrienationen gehen muß, die ökologisch und damit auch ökonomisch falsch wirtschaften und ihren Überbau entsprechend diesem Verblendungszusammenhang sedimentieren. Ich möchte im folgenden Aspekte und Potentiale der Dekonstruktion untersuchen. Danach werden wir sehen, inwieweit die Dekonstruktion in der Lage ist, einem solchen „messianischen Projekt" zuzuarbeiten.[6]

Die Grundidee der musikalischen Dekonstruktion ist Nicht-Identität. Damit etwas nicht-identisch sein könne, muß es bestimmt sein. Musikalische Nicht-Identität, nicht-identisches Komponieren, ist das Gegenteil von Ungenauem; es ist die konsequente Fortführung des hochmodernen Ideals eines konsequent konstruktiven, dieses Konstruktive konsequent reflektierenden und nach kritischen Maßstäben „gereinigten" Komponierens. Musikalische Nicht-Identität setzt somit an Identitäten an, die nicht-identisch gemacht werden.

Das ist nicht nur nicht selbstverständlich, sondern widerspricht Tradition und Geschmack. Die Tradition – einschließlich der avantgardistischen Revolte – zielt musikalisch auf Transparenz, Klarheit, Durchhörbarkeit; letzt-

lich ist das Ausdruck eines Präsenzideals, des Ideals der Anwesenheit des Klangs als des Trägers einer musikalischen Idee und nur dieses einen, jeweiligen Klangs. Was die Intention eines Werks betrifft, so geht es der Tradition um die Fixierung eines ästhetischen Gehalts, wie immer dieser als „Aussage" auch gemeint sein mag. Was den Geschmack anbetrifft, so ist der klangliche Genuß im Sinne einer hedonistischen Einverleibung immer noch das, was erwartet wird. Erwartet wird – und zwar beim bürgerlichen Publikum, das Atonalität scheut, ebenso wie bei den Popmassen und einem Lachenmann – „Sinnlichkeit", klangliche Fülle und deren Konsum.

Die Dekonstruktion geht gegen solche Ideale vor. Aber nicht, indem sie sie prinzipiell verwirft. Sie möchte retten das Sinnliche genauso wie das Semantische und das logisch Strukturierte. Sie verwirft aber die A-Kritizität dieser Ideale, deren mangelnde Reflexion darauf, daß sie alles andere als selbstverständlich sind. Die Dekonstruktion möchte jene Ideale transformieren, in eine „reifere", weil der Modernität stärker entsprechende Fassung einer internen Kritizität. Das ist ihre Utopie (die sich keineswegs methodisch oder durch ein Kunstwollen garantieren läßt).

Die Dekonstruktion zeigt sich an mehreren Strategien. Erstens: das Arbeiten mit verschiedenen Graden parametrischer Informationen zwischen zwei oder mehreren Polen, zum Beispiel zwischen Rhythmizität und A-Rhythmizität (oder zwischen verschiedenen Typen von Rhythmizität).

Zweitens: das In-der-Schwebe-Halten musikalischer Phänomene – warum soll das Verhältnis von Klarheit und Unklarheit nicht selber zum Thema werden?

Drittens: die Kreuzung mit Gegenstrategien; damit sind nicht nur gegenläufige Prozesse oder divergierende Formpläne gemeint – man könnte beispielsweise auch auf den Gedanken verfallen, eine reich ausdifferenzierte Harmonik *gleichzeitig* zu entharmonisieren oder einen musikalischen Raum *gleichzeitig* so sehr zu verlöchern, daß kaum noch von einem Raum die Rede sein kann.

Viertens: Das Arbeiten mit „Steigerungsphänomenen der Dialektik": Paradoxie, Mehrdeutigkeit, das Ungereimte, Aporien, „Sackgassen" sind bevorzugte Absichten dekonstruktiven Komponierens.

Ziel ist jeweils das Nicht-identisch-Machen von Identitäten oder Bestimmtheiten, ohne welche Musik, auf basaler Ebene, nicht auskommt.

Ich möchte nun Strategien des Dekonstruktiven anhand einiger Parameter durchdiskutieren.

Erstens: Was heißt Nicht-Identität bei den Tonhöhen, dem stabilsten und somit identischsten der Parameter? Die Forderung nach Nicht-Identität ist das beste Argument für Mikrotonalität. Diese wird nicht primär eingesetzt, um Farbreichtum zu erzeugen, sondern um die Skalierung des Frequenzbandes derart feingliedrig zu machen, daß das Erkennen von Intervallen und absoluten Tonhöhen zumindest erschwert wird. Diese werden somit zu eigenständigen Phänomenen, nicht zu Repräsentanten von Skalen. Die Harmonik hat sich diesem Ziel anzupassen. Mikrotonale Akkorde sind so zu konstruieren, daß sie von bekannten Mustern abweichen, das heißt, von aller Ähnlichkeit mit „Natur" – das bezieht Tonales ebenso ein wie spektrale Klänge, die den Obertonaufbau imitieren.[7] Mikrotonale Harmonik muß, auch wenn sie auf Fixpunkte (wie Zentraltöne) nicht verzichten kann, soweit flexibilisiert werden, daß Hierarchien, die heuristisch angesetzt werden mögen, konterkariert werden, und zwar nur soweit, wie es nötig ist, Nicht-Identität (also keineswegs Diffusität oder gar Chaos) zu erzeugen.

Zweitens: Die Rhythmik ist zu flexibilisieren, wie es alle Agogik immer schon forderte, ohne daß diese Schrift wurde. Das Nicht-identisch-Machen des Rhythmischen – von Dauern, Morphemen, Akzentverhältnissen et cetera – wird bewerkstelligt durch eine Verhakung von X-tolen und Ajoutierungen, so daß sie einen Grad wie den der feingliedrigen Mikrotonalität erreicht.

Drittens: Was die Klangfarbe und Spieltechnik anbetrifft, so entfällt die Option der Mischfarbe, da sie bereits Kennzeichen des romantischen, vor allem des Wagnerschen Orchesters ist. Zwei funktionstüchtige Verfahren sind dagegen transitionale Spieltechniken – etwa der Übergang von sul tasto zu sul ponticello oder der von stabilem zu luftigem Holzbläserton –, weil sie die Veränderung eines Klangs und nicht seine Stabilität betonen, und die Kombinierung von Geräusch- und Tonanteil.

Viertens: An der musikalischen Morphologie stört am meisten die Eindeutigkeit des Motivischen/Figuralen/Gestischen, sozusagen des traditionellen Rests, den schon die Punktualisten austreiben wollten. Da aber auf Morphologie nicht verzichtet werden kann – das ist die geschichtliche Erfahrung der letzten fünfundzwanzig Jahre –, sind Gegenstrategien anzustrengen, die da wären: Schnelligkeit und damit Flüchtigkeit der Gestalt, abundante Variabilität (somit offene Grenzen der Selbstidentität), polyphone Kombinierung (vor allem mit Konträrem), Dissoziation der Klangerzeugung im Sinne der Hübler-Notation, die bis zu einer Selbstzerstörung des Instrumentalen führen kann.

Fünftens: Bei der Textur gilt die Regel: je dichter sie ist, desto identischer und semantischer können die „Inhalte" sein, und andererseits, je dünner, klarer die Textur, desto nicht-identischer und vor-ausdruckshafter die Inhalte.

Sechstens: Die Form ist in dekonstruktiver Musik eine mehrsinnige, das heißt, das Resultat gleichzeitiger und dabei divergierender, konfliktärer Gegenstrategien mit ihren unterschiedlichen Auswirkungen auf Struktur, Mittelgrund und Oberfläche. Was das Fragment, Favorit der Hochmoderne, anbetrifft, so ist ihm das Segment vorzuziehen, da es ein Abwesendes mitmeint, nicht ein Fehlendes.

Siebtens:. Der musikalische Raum – bei Raummusik – ist eben gerade nicht ganzheitlich, durchlässig und homogen, sondern zersplittert, durchbrochen, lakunär zu konzipieren.

Achtens: Was den musikalischen Sinn anbelangt, so sind sinnhafte Partien mit neutraler, gleichsam a-semantischer, abstrakter, nicht-morphologisierter Materialapplikation zu kombinieren (in diesem Zusammenhang ist viel von Xenakis zu lernen). Der Ausdruck ist eher ein bescheidener, nachdenklicher, zweifelnder als einer des Pathos und der hehren Gefühle, an die ohnehin niemand mehr glaubt. Und so ist der (Gesamt-)Klang in dekonstruktiver Musik gerade nicht präsentistisch, kein Selbstzweck, kein Manierismus und kein Fetischismus. Die „Sprache" des Komponisten ist, wie die eines Essayisten, handverlesen, gesucht, am Einzelphänomen, nicht an Terminologie ausgerichtet.

Neuntens: Die Aufführungspraxis dekonstruktiver Musik geht auf produktive Unspielbarkeit, die gespielt werde, auf genau diese Paradoxie, die die expressive Energie des Spielens mit der Intelligenz von Problemlösungsversuchen verbindet. Entsprechend geht sie gegen das durchprofessionalisierte Konzertleben mit seinem unseligen Perfektionsideal, dem Ideal des blendenden Virtuosen, der sich auch in der neuen Musik, gerade im Umfeld der komplexen Musik (so beim Arditti-Quartett), eingebürgert hat.

Dekonstruktive Musik wäre damit die Antithesis gegenüber dem Konzertleben, wie es ist. Sie ist reflexiv, und zwar im doppelten Sinne, da sie die Reflexivität, die in Gang gesetzt wird, nochmals konterkarieren muß; sie ist kritisch, nämlich gegen sich selbst; schließlich ist sie utopisch, weil das Identitätsdenken uns alle nach wie vor fest im Griff hat, sowohl den Produzenten, wenn er denkt, als auch den Reproduzierenden, wenn er sein Bestes geben will, wie den Hörer, der einer Kultur zugehört, die von identitätsorientierter Musik total vereinnahmt ist.

Meine Eingangsfrage war: Wie weit trägt die musikalische Dekonstruktion? Diese Frage zu beantworten ist bereits deswegen schwierig, weil die musikalische Dekonstruktion im Werden ist. Sie ist kein Stil – wie der Punktualismus nach dem Zweiten Weltkrieg – und keine Technik – wie die Dodekaphonie –, sie fällt auch nicht mit einem bestimmten Material – wie dem harmonischen des Spektralismus – zusammen; schließlich wäre es töricht, Komplexismus und Dekonstruktion gleichzusetzen, nur weil sich beide in ethischer Hinsicht ähneln. (Eher kann die Dekonstruktion als Selbst[!]-Kritik am Komplexismus verstanden werden, und zwar an dem Punkt, an dem er sich als Stil gefestigt und als künstlerische Bewegung etabliert hat [so in der ersten Hälfte der neunziger Jahre].) Die Kraft der Dekonstruktion hängt vielmehr von zahlreichen Vorbedingungen ab.

Erstens: Sie ist der letzte Schritt *nach* allen Errungenschaften des der Identitätslogik verpflichteten Komponierens (Konstruktion, Strukturdenken, Materialbezug, „ökonomische" Technik et cetera). Das heißt im Klartext, daß all diese Tugenden der Hochphase der Moderne einschließlich der Wiederaneignungen seitens der Zweiten Moderne meisterhaft müssen beherrscht werden können. Dekonstruktion ist somit das absolute Gegenteil eines „pensiero debole" (Vattimo), sie ist das, was – und zwar gegen alle Erwartung – als „Kehre" dem starken Denken aufgesetzt wird, damit es nach unten sickere.

Zweitens: Sie setzt die ersten drei Kriterien modernen Komponierens voraus: höchste Luzidität des kompositorischen Tuns (Reflexion), Kritikfähigkeit *nach* allen Seiten und utopische Problemstellungen. Sie erwartet vom Komponisten „Materialfortschritt", das heißt „recherche" beziehungsweise „ricerca", Neuerungen der Notation und der Aufführungssituation, veränderte pragmatische Kontexte, eine andere Rhetorik der Selbstdarstellung.

Drittens: Musikalische Dekonstruktion hängt nicht zuletzt von der poetischen Kompetenz des Komponisten ab – poetisch im doppelten Sinne, im Sinne der Poesie, der eigenen Sprache und der eigenen Stoffe, und im Sinne der Poiesis, der bestimmten Machart, der bestimmten Arbeitsweise.

Die in ihrer Gesamtheit sehr gewichtigen Bedingungen machen plausibel, daß musikalische Dekonstruktion niemals totalisierend ein Œuvre oder das einzelne Werk eines Komponisten definiert. Eher ist sie etwas, was glückt, was sich einstellt (sofern man sich darum sehr bemüht), und dies dann auch nicht an allen Stellen mit gleicher Intensität oder Gelungenheit. So wäre es auch falsch, von einem dekonstruktivistischen Komponisten zu erwarten, daß in jedem Stück dekonstruktiv oder gleich intensiv dekonstruktiv verfahren werde. Man muß die Überlegung ernst nehmen, daß Dekonstruktion das Gegenteil von Verdinglichung, System, Methodik ist – sie ist Experiment, Versuchsanordnung, auch wenn geschichtliche Lernprozesse zu gewissen Erfahrungswerten führen werden. Daher sollte man eher von dekonstruktiven Strategien und von dekonstruktiven Effekten sprechen – und nicht von dekonstruktivem Stil, und vielleicht auch nicht von einem dekonstruktiven Komponisten oder von einem dekonstruktiven Werk.

Die Frage, die bleibt, ist die, wie weit musikalische Dekonstruktion dem Messianischen zuarbeiten, zu ihm verhelfen kann. Es ist festzuhalten, daß dekonstruktives Komponieren und die messianische Dimension nicht zusammenfallen. Das Messianische ist in erster Linie Ausdruck einer werkeigenen Idee und hängt engstens mit dem zusammen, was ein Komponist mit seinem Werk zu sagen hat. Freilich ist die Idee der Nicht-Identität genau das, was das Messianische anvisiert: die Öffnung gegenüber einem ganz Anderen, das Hereinkommen einer unbekannten Dimension, die Vision einer anderen Welt. Ein Werk, das – traditionellerweise – auf Identität hinauswill, läuft aber Gefahr, das Messianische zu verfehlen auch und gerade dann, wenn es dies den-

KUNSTMUSIK

SCHRIFTEN ZUR MUSIK ALS KUNST

Ausgabe 1 mit Beiträgen von

PETER ABLINGER – ANTOINE BEUGER – ALVIN CURRAN
ROLF JULIUS – JO KONDO – KLAUS LANG
BURKHARD SCHLOTHAUER – HOWARD SKEMPTON

KUNSTMUSIK

veröffentlicht aktuelle Schriften von Komponisten und bildenden Künstlern zur Kunstform Musik.

KUNSTMUSIK

erscheint halbjährlich und kostet 7 Euro.

KUNSTMUSIK

kann als Einzelheft und im Abonnement bezogen werden bei:

WORLD EDITION
Tel./Fax: +49 (0)221 5 10 72 66
E-Mail: info@kunstmusik.org
www.kunstmusik.org

noch intendieren sollte. Öffnen wir uns daher dem nicht-identischen Musikdenken!

Anmerkungen

1 Vortrag, gehalten auf dem Symposium „Die Grundlagen des gegenwärtigen Komponierens", veranstaltet von der Gesellschaft für Musik und Ästhetik auf der Akademie Schloß Solitude, Stuttgart, 27. bis 29. September 2002.

2 Vergleiche: „[Leonardo Pinzauti] Anche lei però usa degli ultimi progressi tecnologici, come Stockhausen, [Luigi Nono] Certo. Ma in modo critico, contro il sistema che li ha prodotti" („A colloquio con Luigi Nono. Di Leonardo Pinzauti", in: Luigi Nono, Scritti e colloqui, Band 2, Milano/Lucca: Casa Ricordi/LIM Editrice, 2001 [= Le sfere, Band 35], Seite 88).

3 Vergleiche Claus-Steffen Mahnkopf (Herausgeber), Mythos Cage, Hofheim/Taunus: Wolke Verlag, 1999.

4 Auch Klaus Huber – mit seinem Werk „Senfkorn", das er dann wohlweislich in sein Revolutionsoratorium „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ..." integrierte – ist, freilich unter einer christlichen Perspektive, an der musikalischen Darstellung des Messianischen interessiert. Huber und Nono ist gemeinsam, daß sie es im Rückgang auf gute alte Zeiten (Bach-Arie [„Senfkorn"], Reduktion der Mittel und „archaische" Harmonik [auch in „Das atmende Klarsein"]), gleichsam zur wiederhergestellten Einheit mit der Natur suchen, während meines Erachtens das Messianische als eine radikal zukünftige Kategorie entworfen werden muß.

5 In diesem Sinne ist Spahlinger kein Messianist.

6 Vergleiche auch Claus-Steffen Mahnkopf, „Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion", in: Musik & Ästhetik 21 (2002), und Claus-Steffen Mahnkopf, „Musikalische Zukunft heute – oder: Was heißt musikalische Dekonstruktion?", in: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Herausgeber), Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik, Schliengen: Edition Argus, 2002.

7 Was nicht heißt, daß dekonstruktives, nicht-identisches Komponieren auf die Errungenschaften der spektralen Harmonik verzichten müßte – im Gegenzug reichen meist kleinste Verschiebungen oder Ajoutierungen, um Akkorde nicht-identisch zu machen. (Vergleiche Claus-Steffen Mahnkopf, „Thesen zur Harmonik heute", in: Positionen 49 [November 2001], auch: Theses Concerning Harmony Today, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Herausgeber), Polyphony & Complexity [= New Music and Aesthetics in the 21st Century, volume 1], Hofheim/Taunus: Wolke Verlag, 2002).