

Thesen zur Zweiten Moderne<sup>1</sup>

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Zugegebenermaßen ist die Formulierung »Zweite Moderne« eine Notlösung. Keine der Moderne-Theorien deutscher Provenienz (so Habermas oder Luhmann) spricht davon, auch nicht die französische Seite, die doch das »Post« erfunden zu haben glaubt. Als der Soziologe Ulrich Beck vor etwa einem Jahrzehnt eine Reihe im Suhrkamp Verlag »Edition Zweite Moderne« nannte, war das mehr ein Schachzug in der Verlagspolitik als einem theoretischen Programm geschuldet. Hauptanliegen, so Beck in einem Klappentext, sollte die Aufarbeitung der neuen Situation in der sich globalisierenden *einen* Welt sein. Es sollte »eine öffentliche Kontroverse darüber [geführt werden], wie die Orthodoxie der Ersten Moderne gebrochen werden kann.« Fragwürdig ist dabei die simplifizierende Polarität Erste/Zweite Moderne, sofern man die erste als »orthodox«, also irgendwie mißraten, und die zweite als entsprechend »besser« einschätzte, so als hätte es in der Moderne niemals die Selbstreflexion und damit die Selbstkritik gegeben, ja als wäre die Moderne niemals eben die sich stets transformierende Bewegung ihrer permanenten Neudefinition gewesen.

Es wäre sinnvoller gewesen, den Widerpart mit dem Begriff der Postmoderne zu bezeichnen, ohne deren Existenz es niemals zu einer Reihe wie der von Beck gekommen wäre, und nach deren »Orthodoxien« zu fragen. Denn eine Zweite Moderne kann nur sinnvoll gedacht werden als das (Wieder-)Aufgreifen eines Interpretationsmodells von Modernität, das zentrale Prämissen des postmodernen Denkens als falsch zurückweist, allen voran die, daß mit der Postmoderne die Moderne aufhöre, also ein Vergangenes geworden sei, zu dem es keinen direkten Anschluß mehr gebe. Wer das bestreitet, unterstellt die Kontinuität der Moderne, kann aber nicht so tun, als habe es keine Postmoderne gegeben.

Ob es soziologisch und geschichtsphilosophisch einer Theorie der Zweiten Moderne bedarf, mag dahingestellt sein. Auch ist hier nicht der Ort, die zahlreichen Aporien der Postmoderne und die Selbstvergewisserung des Denkens seit Hegel nachzuzeichnen, die man als einen philosophischen Diskurs oder auch als einen realen kulturellen bezeichnen mag. Das kann als Hintergrund vorausgesetzt werden. Denn wir fragen nach der oder nach einer Zweiten Moderne in der Kunst und genauer in der Musik, sofern sie Kunst ist.

<sup>1</sup> Vortrag, gehalten auf dem Symposium *Konzepte der Zweiten Moderne* auf den Salzburger Festspielen 2005.

Die Kunsttheorie war, wie so häufig, am schnellsten: 1994 legte Heinrich Klotz ein Buch mit jener chronologischen Dreiteilung vor, deren Zeitschema natürlich einen systematischen Kern besitzt: *Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*.<sup>2</sup> Unter anderem entdeckte Klotz eine Zweite Moderne in der Architektur (also just auf jenem Gebiet, in dem die Postmodernedebatte in der Kunst am heftigsten und wohl auch am triftigsten geführt wurde), und zwar bei der sogenannten dekonstruktivistischen Architektur, für die Namen wie Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas und Coop Himmelblau stehen. So wie sich die Postmoderne in der Architektur spätestens dann aufdrängte, als eine steril und formalistisch kalt gewordene (und daher wenig kreativ ausbaufähige) Bauweise (prominent: Gropius) an einen Endpunkt gelangt war, regte sich mit einer Gegenbewegung, die den direkten Bezug zur klassischen Moderne suchte, eine neue Ästhetik, die mit der Postmoderne brach. Da nun die Parallelen zur Musik nicht nur zahlreiche, sondern auch solche von schlagender Evidenz sind<sup>3</sup>, ist es durchaus nicht sinnlos, auch in der Kunstmusik jenes Dreierschema anzuwenden<sup>4</sup>, woran ich nicht unbeteiligt war.<sup>5</sup>

Meine These ist, daß die Rede von Zweiter Moderne nur sinnvoll ist, wenn sie als Reaktion, als Antwort auf bzw. Ausgang aus der postmodernen Situation betrachtet wird. Die Zweite Moderne in der Musik ist der Versuch, die ungelösten und die notwendigerweise ungelöst hinterlassenen Probleme der Postmoderne produktiv anzugehen und dabei auf verschiedene Weise ästhetische Prinzipien der Zeit vor der Postmoderne wiederaufzugreifen und zur Zukunft hin zu öffnen. Die Zweite Moderne ist somit keine Verleugnung der Postmoderne, die, überraschenderweise, ihr Recht genau aus der Perspektive der Zweiten Moderne erhält, auch kein neurotischer Abwehrreflex oder schiere Ignoranz. Eine Zweite Moderne hat, zumal in dieser immer kunst- und geistfeindlicheren Zeit, überhaupt nur Plausibilität, wenn sie sich mit aller Kraft Sachfragen zuwendet – was auch heißt, daß sich mit ihr keine unmittelbaren Erfolgsgeschichten schreiben oder Karrierewünsche befriedigen lassen. Zweite Moderne hat ihre Potenz nur darin, wieder einmal dem zu widerstehen, was an der Zeit ist («an» nicht im Adornoschen Sinne, sondern im oberflächlichen der Mode und des Kommerzes).

2 Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München 1994.

3 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Architektur und neue Musik*, in: *Musik und Architektur*, hg. v. Christoph Metzger, Saarbrücken 2003, S. 82-93.

4 Zumal Josef Häusler Ferneyhough als »Vorboten einer ›zweiten Moderne« charakterisierte (*Spiegel der neuen Musik: Donaueschinger. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel/Stuttgart 1996, S. 354).

5 Vgl. Mahnkopf, *Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne*, in: Merkur 594/595 (1998), S. 864-875; und *Was heißt Zweite Moderne in der Musik?*, in: Hans-Peter Burmeister (Hg.), *Kunst und Kunstbegriff im neuen Jahrhundert* (= Loccum Protokolle 28/00), Loccum 2000, S. 45-55. Vgl. auch Peter Ruzicka, *Zweite Moderne und Musiktheater*, in: *Musik & Ästhetik* 30 (2004), S. 81-92, der den Neue-Musik-Schwerpunkt der Salzburger Festspiele 2005 unter das Thema »Zweite Moderne« stellte.

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, kurz einen der produktivsten Theorieansätze für eine bis heute (!) reichende ästhetische Moderne zu skizzieren. Harry Lehmann<sup>6</sup> rekonstruiert die Geschichte der modernen Kunst, die in der italienischen Renaissance ihre Systemautonomie erhält, indem zwischen Kunst und Nicht-Kunst unterschieden und das Kunstschöne zum ersten Mal Thema wird, als Geschichte ihrer Ausdifferenzierung, die über die drei grundlegenden Korrelate Werk (das je individuelle künstlerische Produkt), Medium (das »Material« [im Falle der Musik: Klang, Töne, Rhythmen, Zeitorganisation]) und Reflexion (die Semantik) prozessiert wird. In der klassischen Moderne werden Werk und Medium entkoppelt, also die Tonalität verabschiedet und durch neue, je eigene Medien ersetzt, während die Reflexion an eine Hintergrundphilosophie rückgebunden bleibt und insofern beanspruchen kann, die Klassik zu beerben (bzw. beerbt zu haben). Während die klassische Moderne das Medium negiert, negiert die Avantgarde das Werk, das sie von der Reflexion abkoppelt, und zwar in Form von Nicht-Werken, um die Reflexion zur Autonomie zu bringen, was vor allem in der Konzept-Kunst zum Ausdruck kommt.

Beide Etappen bilden die Erste Moderne, von der sich die Postmoderne absetzt, nachdem jene scheinbar zu einem vielbeschworenen und vieldiskutierten Ende der Kunstgeschichte geführt haben soll. Ist nämlich das Medium als immerwährendes Problem präsent und durch die Abschaffung des Werks die Reflexion freigesetzt, dann erklärt es sich, warum bestimmte Komponisten sich zu Spezialisten für Materialbereiche entwickeln – Cage für Zufall, Boulez für Struktur, Stockhausen für Formel, Grisey für Spektrum, Xenakis für stochastische Prozesse, Scelsi für Ein-Ton, Nono für Klang und Stille, Lachenmann für Geräusch, Ferneyhough für Parameter – bzw. immer wieder aus den Grenzen der Selbstidentität der Musik ausgebrochen wurde: durch Fluxus, die Aleatorik, durch das musikalische Theater, bis hin zu Installationen, Cross-Over-Versuchen, ja zu Privatontologien à la Stockhausen. Die Erste Moderne bis zum zweifelhaften Befreiungsschlag der Postmoderne ist somit die Durchführung eines strikt material-, struktur-, form- und konzeptorientierten Forschungsprozesses, der, an einem bestimmten Punkt angelangt, in die Phase der Erschöpfung treten mußte.

Zwischen der ästhetischen Moderne und der Avantgarde besteht ein Komplementärverhältnis: Während die erste den immanenten Möglichkeits-horizont des Musikalischen erforschen und erweitern möchte, versucht die zweite die Performanz, den Weltbezug, die Stellung der Musik in der Gesellschaft, sozusagen die Außenseite, zu revolutionieren. Daß sich beides nicht vereinen läßt, wissen wir, und damit müssen wir, solange die Globalisierung ihre Richtungslogik nicht ändert, leben. Wäre nun die freche,

6 Harry Lehmann, *Avantgarde heute!*, unveröffentlichtes Manuskript (2004).

spielerische, siegfriedhaft-unbekümmerte, pragmatisch-diesseitige, anti-metaphysische – zuweilen aber auch einfach nur reaktionäre – Postmoderne nicht auf den Plan getreten, man müsste sich fragen, was aus der modernen Kunst geworden wäre. Das Material wäre irgendwann erforscht und die Weltveränderer an der Welt, wie sie sich nicht ändern lässt, verzweifelt. Innovation und Bruch wären implodiert. Sonderbarerweise gibt es aber eine Autopoiesis der menschlichen Kreativität, die zu bestimmten Zeiten ihre Listen entwickelt.

Die Postmoderne, so Lehmann, rebelliert gegen die Ausrichtung auf Negation, Problem und Unmöglichkeit und bricht mit diesen Tabus; sie negiert die Negation des Mediums, indem nun alle Medien – alle Materialstände, also alle historisch und global verfügbaren musikalische Stile – möglich werden. Ihr geht es um diese kontingenten Möglichkeiten »ohne Probleme«. Werk und Medium werden so wieder aneinander gekoppelt, aber als Differenz, denn beide sind frei wählbar, sozusagen unverbindlich, und nicht mehr intern vermittelt wie im metaphysischen Ideal der klassischen Moderne, etwa der Schönberg-Schule. Das historische Verdienst der Postmoderne ist somit der Ausbruch aus einer orthodox: blind, stur und unproduktiv gewordenen Moderne und, so Lehmann, die Wiedergewinnung des Mediums, und dieses Mal sogar in dessen Autonomie.

Wie stark der Bruch war, zeigt der Vergleich zu den beiden wichtigsten Charakteristika der »Ersten« Moderne: Der *Reduktionismus* ist das ästhetische Programm, das Œuvre an einer bestimmten musikalischen Größe auszurichten, meistens an derjenigen, deren Spezialist der entsprechende Komponist ist. Die Ausrichtung auf ein bestimmtes »Klang-Design« hilft zwar dem Wiedererkennen der Werke (und dient somit auch der Verständlichkeit), schränkt aber die Binnenkomplexität des Lebenswerks erheblich ein. Der *Zentrismus* ist damit verwandt: das Beharren auf einem »starken Denken«, das auf Einheit, Selbst-Identität und innere Systematik abzielt.

Die Generation derer, die in den 70er Jahren – neu-einfach oder auch nicht – anfangen, brach mit diesem Zentrismus bzw. Reduktionismus. Wenn Wolfgang Rihm von inklusivem Komponieren sprach, dann drückte sich darin der Wunsch aus, man könne wieder die ganze Fülle musikalischer Möglichkeiten – sozusagen integrale Gattungstotalitäten, wie sie in Bach, Mozart oder Beethoven verkörpert sind – kreativ angehen. Die zentralen Mängel dieses Ansatzes, und hier verlasse ich Harry Lehmann, sind meines Erachtens die beiden folgenden.

1. Die vorschnelle Identifizierung des Inhaltsästhetischen mit dem Emotionalen – zumindest im deutschen Raum.<sup>7</sup> Das ist strenggenommen nicht nur

---

7 Vgl. Hans-Jürgen von Bose, *Suche nach einem neuen Schönheitsideal*, in: *Ferienkurse '78* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 17), hg. v. Ernst Thomas, Mainz 1978, S. 34-39.

eine Einschränkung und somit das Gegenteil von Inklusion, sondern ein Rückschritt gegenüber den bis dahin erreichten Erweiterungen des Begriffs von Kunst, Musik und ihren möglichen Semantiken, kurz: gegenüber der konzeptualistischen Revolution, die in allen Künsten stattgefunden hat und die, bei aller Fremdheit in manchen ihrer Ausprägungen, keiner missen möchte.

2. Mag diese Disposition einer gewissen Naivität geschuldet oder ein nostalgischer Wunsch gewesen sein, die Präferenz von bereits gegebenen und daher aus früheren Stilen oder anderen Völkern (bzw. anderen Verwendungszusammenhängen [etwa der Pop-Musik]) übernommenen, frei kombinierten Materialständen ist musiktheoretisch, sozusagen konstitutionslogisch, höchst problematisch. Man kann, um in Analogie zu sprechen, zwar Vokabeln aus fremden Sprachen übernehmen, es ist aber heikel, deren Grammatik nicht zu beherrschen, deren Pragmatik falsch einzuschätzen und deren Semantik mißzuverstehen. Diese so gewonnene Material-Autonomie ist daher hinsichtlich des Werks gerade nicht Autonomie, denn das Material ist ein heteronomes, und das heißt heteronom gegenüber der Form und der Semantik.

Daß es ein fremdes ist, das nur lose, also bestenfalls ironisch oder spielerisch verbunden werden kann, hat nun gravierende Nachteile für die Konstruktion der Musik. Sie bleibt stets Meta-Musik, Werk neben dem eigentlichen Werk, ihre Semantik ist oberflächlich, im Grunde übernimmt sie von der Avantgarde den Konzept-Ansatz, man muß nämlich wissen, daß die vorgeführten musikalischen Stile nicht »wirklich« gemeint sind, sondern daß damit etwas anderes gesagt werden soll. Eine Musik, die aus sich heraus verständlich ist, ist nicht möglich. Und damit ist nicht möglich eine Musik, die etwas wirklich Neues sagt. Die Postmoderne, bei aller Lust am Ausprobieren, ist nicht produktiv. Das ist ein Grund, warum sie nur so kurz aufblühte (ganz im Gegensatz zu ihrer eigenen Verlautbarung, die ein Zeitalter von neutestamentarischem Ausmaß ankündigte). So war das, was der erste Punkt anspricht, kein Zufall: Es gibt eine Wahlverwandtschaft zwischen der Notwendigkeit, auf bekannte Ersatzsemantiken zurückzugreifen, und der inhaltsästhetischen Bestimmung eben dieser Semantik: einer deutsch-österreichischen Expressivität während der Belle Époque. Man ging zurück auf das im Markt Allbekannte und glaubte sich der damit verbundenen Probleme ledig.

Gegen diese musikalische Postmoderne regte sich – aus ganz unterschiedlichen Gründen – Widerstand. In den 80er Jahren entstand nämlich eine Bewegung, die es bis dahin nicht gab: das komplexe Komponieren, die New Complexity, der Komplexismus – alles Namen, die versuchen, dem Neuen einen Begriff zu verleihen. Ferneyhough, obwohl aus der Zeit vor der Postmoderne stammend, mag in diesem Zusammenhang eine Mittlerrolle ge-

spielt haben, da er mit Beginn der 80er Jahre ein reduktionistisches Denken (man denke an die zeitgleichen Moden von Nono, Feldman und dem nicht mehr ganz so jungen Lachenmann) zugunsten eines multiperspektivistischen Stils – wenn auch den Zentrismus, in Form von »Personalstil«, beibehaltend – aufgab.

Diese Richtung ist bis heute, d. h. auch nach einem Vierteljahrhundert, nicht wirklich akzeptiert. Man muß nur die einschlägigen Publikationen durchgehen. Sind die Autoren noch vom Aha-Erlebnis Cage geprägt, sind sie zwar keine Postmodernisten, weisen aber jede historische Evolution von sich, die ihren Geschmack in Frage stellt. Sind sie jünger, so ist ihnen die postmoderne Mentalität – ein höchst schillerndes Amalgam aus ökonomischem Denken, Medien-Repräsentation, a-metaphysischer »Freiheit«, herrschaftlichem Fundamentalismus und natürlich den ureigenen ästhetischen Kriterien – so sehr in den Leib gefahren, daß sie ihnen zur zweiten Natur wurde. Andererseits gibt es auch Fürsprecher dieser Richtungen – und, wie sich herausstellt, anderer Alternativen –, die sich mit der Postmoderne nicht zufriedengeben und deswegen diese Alternativen fördern. Obwohl schon in die Jahre gekommen, fehlt ihnen ein Name, ein Etikett, ein Türschild. Zweite Moderne hat sich in den letzten 5 bis 10 Jahren dafür eingebürgert. Das ist nicht grundlos, aber auch nicht eben verbindlich. Harry Lehmann spricht anders und nennt, was der Postmoderne folgt, richtig und selbstbewußt zeitgenössische Kunst, weil die Postmoderne ihrerseits ein Historisches geworden ist.<sup>8</sup> (Was man von den Alternativen, die unter dem Stichwort einer Zweiten Moderne angeboten werden, nicht sagen kann; ihre Nicht-Akzeptanz und damit ihre faktische Nicht-Einordnung ist somit auch ein Segen.)

Auch wenn wahrscheinlich ist, daß der Komplexismus nicht die einzige Ausprägung von Zweiter Moderne ist, können an ihm wesentliche von ihren Aspekten illustriert werden. Was das Material angeht, so spielt der Fortschritt wieder eine entscheidende Rolle: Mikrotonalität, komplexe Rhythmen, verschachtelte Formkonstruktionen, Poly-Werke, Live-Elektronik, der Einsatz von Computerhilfsprogrammen, das ganze Spektrum von Ton und Geräusch, hybride Spieltechniken. Was den Stil anbelangt, so ist das Ziel eine autonome, persönliche Sprache, die in sich begründet ist und nicht andere, fremde Stile collagierend kombiniert. Was das künstlerische Selbstverständnis betrifft, so geht das Komponieren auf eine Musik, die zeitgemäß und eigensinnig ist und sich nicht an einem Publikumsgeschmack ausrichtet, der der Natur nach konservativ ist. Zweite Moderne ist somit anti-karrieristisch, widerständig und souverän.

8 Da er den entscheidenden Einschnitt im 19. Jahrhundert ansetzt, als die ästhetische Moderne die Kunst nach dem Hegelschen Ende der Kunst mit anderen Vorzeichen vorführt, spricht er dort vom Beginn der Zweiten Moderne.

Es ist geradezu ein Definitionsmerkmal von Zweiter Moderne, daß man sie daran erkennt, wie sie kompositionstechnisch verfährt, bzw. überhaupt daran, daß die Kompositionstechnik von ihr rehabilitiert wird. Sie greift nämlich die von der Postmoderne (notwendigerweise) ausgeklammerte Frage wieder auf, wie musikalische Form aus einem Material entstehen kann, das für die Formgenese erst erzeugt werden muß – oder anders formuliert: wie Material und Form *intern* – und nicht nur metasprachlich – zusammenhängen. Das war und ist die Frage der modernen Musik insgesamt, die den Verlust metaphysischer Vorgegebenheiten produktiv auf sich genommen hat, weil ihr gar nichts anderes übrigblieb und sie genau in dieser Arbeit die Möglichkeit sieht, wirklich neue Musik zu schreiben (und nicht nur Second-hand-Musik).

In Harry Lehmanns Theoriemodell heißt das: Das Werk, das von der Avantgarde negiert wurde, kommt wieder zu seinem Recht, wie es beim Material durch die Postmoderne geschah. Die Zweite Moderne negiert die Negation des Werks. Daß sie wieder Werke schaffen will, ist Ausdruck genau jener technischen Bestimmung: daß Material und Form wieder eine gelungene Einheit bilden sollen, sprich: aufeinander abgestimmt werden, oder anders formuliert: daß diese Einheit konstruiert wird. Das Werk ist nichts anderes (d. h. nicht mehr und nicht weniger) als formerfüllende, autonome Materialapplikation in der musikalischen Zeit. Das erklärt, warum wieder Werke geschrieben werden, und zwar nicht nur von seiten der Postmoderne, und warum die Cage-Sozialisierten genau das nicht verstehen wollen und können.

Dabei ist die Zweite Moderne kein Rückfall hinter die Negation des Werks. Sie vergißt nicht, was einst geschah. Sie weiß aber auch, daß nicht einfach in alle Ewigkeit das Nicht-Werk glorifiziert werden kann; dieses altert und wird zum selbstverständlichen Bestand der Musik (wie alles andere auch) und damit aber genau des Stachels beraubt, den die Avantgarde intendierte. Was ist nun das Besondere an der Zweiten Moderne, das es erlaubt, von einer wirklichen Innovation zu sprechen und nicht nur von einer Perfektionierung des »klassischen« Konstruktionsideals? Die Zweite Moderne strebt multiperspektivische, also nicht-reduktionistische Werke an (was seit dem Zweiten Weltkrieg *auf modernem Niveau* so gut wie nicht möglich war), sie pflegt ein Ideal integraler Stile. Sie hat aber von der klassischen Moderne, der Avantgarde und – man staune – auch von der Postmoderne gelernt: Die drei Ausdifferenzierungsdimensionen bei Lehmann – Werk, Medium und Reflexion – bilden keine Einheit mehr, wie gerade Schönberg es sich wünschte, sondern stehen in einem differenten, wenn man so will: dekonstruktiven Verhältnis zueinander. Jeder Bereich kann partielle Dominanz erhalten, je nach Gewichtung, Intention, Tradition und Geschmack. Freilich – und das ist die Differenz-ums-Ganze zur Postmoderne – müssen diese Differenzen

substantielle sein, also konstruktive und konstruierte, solche, die sich technisch ausweisen können. Die Zweite Moderne ist somit nicht einfach eine Zweitversion von etwas Bekanntem.<sup>9</sup>

\*

Künstlerische Bewegungen, die als Alternativen oder Konkurrenzen entstehen, auch weil innerkünstlerische Probleme der Lösung harren, entwickeln eine Eigendynamik. Mit der Zeit sind sie mehr als Antithesen. Die »Zweite Moderne« ist in der Zwischenzeit mehr als eine Anti-Postmoderne oder eine Post-Postmoderne. Die folgenden Abschlußbemerkungen sind in diesem Zusammenhang eher spekulativ und zugleich subjektiv, letzteres in dem Sinne, daß ich, einen theoretischen Text schreibend, schwerlich davon abstrahieren kann, daß ich seit bald 10 Jahren einer kompositorischen Entwicklung unterliege, die mehr ist als ein persönliches Programm, in der sich vielmehr eine historische Bewegung der Sache selber ausdrückt.<sup>10</sup> Ich spreche also von den selber gemachten Erfahrungen im Lichte ihres Anschlusses an Theorie.

1. Zunächst glaube ich den Begriff der musikalischen Dekonstruktion, den ich vor drei Jahren vorstellte<sup>11</sup>, besser zu verstehen. Damals erklärte ich sie über einen besonderen Typus musikalischer Struktur, der nicht auf Einheit geht und einen besonderen Zeittypus ausprägt, der Gegenwärtiges sofort einer internen Kritiktätigkeit unterwirft und somit dessen Identität verflüssigt (genauer: radikal verzeitlicht). Heute nun glaube ich zu wissen, daß dies nur die Basis ist, nicht zu sehr der Struktur, sondern des musikalischen Diskurses, der auch die Struktur einbegreift. Grundlegender ist der Gedanke, daß die fundamentalen Parameter der Konstitution der Musik – Struktur, Form, Material, Konzept, Performanz, Semantik – gegeneinander different werden. (Was im Ideal der Ersten Moderne – Prototypus ist der Serialismus – genau anders ist; dort sollen alle Konstituenten konfluieren.) »Gegeneinander different« soll heißen, daß jene Parameter nicht notwendigerweise zusammenarbeiten müssen, sie können einander widersprechen, sich gegenseitig behindern, können Bündnisse eingehen, wechselnde Koalitionen

<sup>9</sup> Hat man einmal die Perspektive einer Zweiten Moderne eingenommen (sich somit sowohl von der Ersten wie der Postmoderne emanzipiert), ergeben sich neue erkenntnistheoretische Möglichkeiten: Erstens kann gefragt werden, ob nicht Vertreter von früher bestimmte Eigenheiten der Zweiten Moderne vorwegnehmen. So mag Nono, der zuzeiten postmoderne Züge angenommen zu haben schien, plötzlich ein Vorbote der Zweiten Moderne sein. Zweitens kommt mit der Überwindung der absurden Geschichtsphilosophie der Postmoderne wieder in den Blick, daß jedes Denken über Kunst zutiefst geschichtlich ist und bei allen Fragen, die hier gestellt werden, immer berücksichtigt werden muß, wann sie gestellt werden und in welchem geschichtlichen Horizont derjenige steht, der sich anschickt, sie zu beantworten. Ich möchte daher für eine radikale Rückkehr zu einem intern geschichtlichen Denken plädieren. Das ist entscheidend für die Selbstaufklärung der Zweiten Moderne über sich selber; da sie im Werden ist, ist es ein großer Unterschied, ob über sie im Jahre 2000, 2005 oder 2010 verhandelt wird.

<sup>10</sup> Das sage ich nicht aus Eitelkeit, sondern weil es sachlich geboten ist: Ich glaubte (und glaube weiterhin) daran, daß es sinnvoll ist, die eigene künstlerische Kreativität – nicht vollständig, aber doch schwerpunktmäßig – in den Horizont *allgemeiner* Fragen zu stellen.

<sup>11</sup> Mahnkopf, *Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion*, in: Musik & Ästhetik 21 (2002), S. 49–68.

nen, von Werk zu Werk, auch wechselnd im Formverlauf.<sup>12</sup> Die fast unendliche Wandelbarkeit dieses Ansatzes erklärt, warum musikalische Dekonstruktion nicht mit dem Komplexismus identisch sein muß und vermutlich länger am Werke sein wird, als wir von Zweiter Moderne sprechen.

2. Ein entscheidender Unterschied meiner Musik im Vergleich zu Ferneyhough wird sichtbar, dessen Plagiat zu sein Voreilige mir unterstellten. Ferneyhoughs stilistische Kapazitäten sind beträchtlich – und innerhalb der Selbstbewegung der modernen Musik geradezu als ein Wunder zu bezeichnen. Aber er ist – vielleicht als Puffer gegen die Postmoderne, gegen die er sich behaupten mußte – auf Einheit, die seines Personalstils, fixiert, darauf, daß alles von einem bestimmten Punkt aus geschieht, der möglichst gefestigt wird und deswegen nicht wandert. Das ist der Grund, warum er seit gut zehn Jahren, auch mit Hilfe von Computerprogrammen, seine Technik systematisiert und formalisiert, was nichts anderes heißt als: perfektioniert, zu konzentrieren sucht im Hinblick auf dieses eine, möglichst in sich starke Zentrum, auf ein Alterswerk hinarbeitend. Ich halte es anders. Nicht möchte ich die Existenz eines solchen Punktes aufgeben (daran hängt die Identität des Künstlers und damit auch die moralische Glaubwürdigkeit seines Tuns); ich kann mich aber nicht damit zufriedengeben, daß dieser Punkt – im Sinne der Geometrie – ausdehnungslos ist, sozusagen Monade, Kraftzentrum ohne Welt. Ich wünsche mir, um im Bilde zu bleiben, eine Landkarte um diesen Punkt herum, ohne daß dieser Punkt die Mitte wäre, eine Fläche, die keineswegs glatt und kreisförmig sein muß. Jede Topologie wäre denkbar. Entscheidend ist, daß man sich von diesem Punkte aus, der sich in früher Zeit des Künstlers herausbildete, je nach Zweck, Absicht und Charakter des bestimmten künstlerischen Vorhabens fortbewegt, sozusagen eine Wanderung macht in einem Gebiet, das bis dahin unbekannt ist. So möge ein neues Stück entstehen: Entfernt von diesem Punkt, wiewgleich auf diesen bezogen, nicht aber als dessen Emanation oder Selbstexplikation. Solche Exkurse sind experimentellen Charakters, können zu Abgründen oder zu neuem Fruchland führen. Welche Exkurse man unternimmt, das bestimmt das Leben. Es wäre nur eine metatheoretische Frage, ob diese Wanderungen nicht selber der Punkt wären. Denn man verläßt ihn und kehrt zu ihm immer wieder zurück, wie man in Phasen der Erschöpfung und der Regression gar nicht anders kann, als sich auf den eigenen Ursprung (so entlegen er auch sein mag) zu besinnen.

3. Verbunden mit einer Zweiten Moderne ist eine inhaltsästhetische Wende. Sie gibt sich mit den Konzeptualismen der Ersten Moderne und den wirkungsästhetischen Beschränkungen des musikalischen Inhalts auf Ge-

<sup>12</sup> Diese Idee kann hier nur cursorisch angesprochen werden; ein ausführlicher Text mag an anderer Stelle folgen.

fühl, Herz und Bauch, wie ihn die – zumindest deutsche – Postmoderne denkt, nicht zufrieden. Es mag zwar stimmen, daß es der Zweiten Moderne zunächst um die Klärung von immanenten Sachfragen geht und sie in diesem Sinne Anschluß sucht an das, was abgebrochen und liegengeblieben ist, so den radikalen Konstruktivismus der klassischen Moderne, an die Rebellion gegen die Welt und die Experimentierfreude seitens der Avantgarde; ja selbst die postmoderne Fixierung auf Pluralität und Dezentriertheit mag willkommen sein. Doch derlei geschieht um Inhalte willen, bzw. solche Inhalte und der Vollzug technischer Herausforderungen bilden eine produktive Mischung (wie gerade an der Architektur ablesbar). In diesem Sinne ist die Zeit günstig für eine Renaissance der Renaissance, deren Humanismus von einer Einheit von Kunst, Sprachkompetenz und Wissenschaft ausging – übersetzt hieße das: von Werk, Weltoffenheit und Rationalität.

Wie gelangt nun aber Welt und Kultur in die Musik? Ich habe seit *Angelus Novus* (1997-2000), einem Werk, das in einem großen Kraftakt versucht, die Einheit meines musikalischen Stils durch die errungenen Binnendifferenzierungen hindurch herzustellen, fast nur noch Exkurse unternommen. Und zwar – mein persönliches Faible – in Form von Dedikationen und Hommagen. Wenn ich Werke oder Werkzyklen Persönlichkeiten widme (György Kurtág, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Thomas Pynchon, Theodor W. Adorno) oder gleichaltrigen Komponistenfreunden (Mark André, Steven Kazuo Takasugi), dann versuche ich die kompositorische »Machart« – Technik, Notation, Performanz, Klangbild – von der »Philosophie« dieser Geister geradezu fremdbestimmen zu lassen. Es geht darum, sich mit Haut und Haaren konzeptuell auf dieses jeweilige Gegenüber einzulassen, fast schon im Sinne einer Mimikry, einer schizoiden Anverwandlung, nicht, um die eigene Identität aufzugeben, sondern um den Raum um jenen Punkt herum überhaupt entstehen zu lassen.<sup>13</sup> Ein Beispiel: Von Thomas Pynchon habe ich mich belehren lassen, daß buchstäblich alles anders ist (oder sein könnte), als es unserer lebensweltlichen Intuition erscheint. Entsprechend ist der Pynchon-Zyklus in allem anders: Er ist zeitlich und räumlich unbegrenzt, das Konstruktionsverfahren technizistisch, die Wirkung anarchistisch und destruktiv, die Notation anti-klassisch, das Klangbild un-menschlich. Es ist leicht zu erkennen, daß ein Zyklus, der György Kurtág, dem großen Erinnerer an das Verlorene und dem Meister der Trauerarbeit, gewidmet ist, genau so nicht sein kann. Er ist somit ganz anders als der Pynchon-Zyklus, der die Andersheit darstellt. Zu solch geradezu ramifizierenden Differenzierungen

<sup>13</sup> Man vergleiche das mit den Dedikationsstücken von Nono (Vedova, Kurtág, Tarkovskij, Scarpa, Dallapiccola etc.) und Klaus Huber (Nono, Cage, Mandelstam, Ferneyhough etc.); dort wird wie selbstverständlich in der je persönlichen Musiksprache geantwortet, mit den eigenen Vokabeln und ohne den Stil zu verlassen. Das Gegenüber übt aber keinen Magnetismus aus, das Zentrum wird nicht verlassen, das Widmungsstück bleibt vom Dedikationsträger heterogen.

kann man meines Erachtens erst heute, in der Jugend der Zweiten Moderne, gelangen (sofern man nicht postmoderne Meta-Musik anstrebt). Man schmiegt sich Gegenständen der Welt und Kultur an, und trotzdem gelingen Werke, die für sich stehen und eigenständig eine Position vertreten.

4. Gestärkt von den Erfahrungen eines solchen inhaltsästhetischen Turns habe ich die Zuversicht, daß auch der überflüssig und mittlerweile unbezahlbar gewordene dekadente Neue-Musik-Diskurs wieder den Sprung in die Welt schaffen könnte, nicht in die globalisiert nivellierte musikalische Verständlichkeit der sogenannten Pop-Musik, sondern in den Raum der lebhaften, kosmopolitischen Kultur einer internationalisierten Avantgarde, die einer länder- und nationenübergreifenden Demokratisierung zuarbeitet. Es muß (und wird) der Musik möglich sein, mit ihren so unendlich tiefen und eindringlichen Mitteln an der Verständigung darüber, wie wir leben und was wir sind, teilzunehmen. Zumindest ist das musikalisch – d. h. kompositionstechnisch und ästhetisch – möglich, sofern auch in der Zweiten Moderne Leute gefunden werden, die Kultur besitzen – also etwas zu sagen haben.

## Summary

*Theses on Second Modernity* – The concept of a »Second Modernity« is intended to assist in pinpointing certain aesthetic and compositional characteristics of the period after post-modernity, to which »Second Modernity« attempts to assume a counter-position. Taking up a theoretical model that divides modernity into »classical modernity«, avant-garde and post-modernity in the context of work, form and conception, the essay attempts to show the respective conditions for these notions in the present. This examination reveals that »Second Modernity« productively incorporates classical modernity, takes up avant-garde impulses and addresses unsolved problems of post-modernity.