

Christoph Maria Moosmann

cmm@moosmann.com

www.moosmann.com

Über metaphysische Aspekte in Ernst Helmuth Flammers Zyklus superverso per organo

Ein Gespräch zwischen
Christoph Maria Moosmann und dem Komponisten Michael Quell

Christoph Maria Moosmann *Sorry, lieber Michael, diese Beschreibung des Stückes durch Archetypen der hinduistisch-tantrischen Mythologie (vgl. pdf „superverso I oder: über die allmähliche Emergenz von Bedeutung“) wird dir nicht behagen, aber wie sonst könnte man die transzendenten Wahrheiten, die Flammer offensichtlich mitdenkt - er spricht von der Trinitas: Materie-Geist-Gestalt - an der Musik dingfest machen? Hier wird ganz deutlich, dass Musik, Mythos und die materielle Welt drei gleichrangige Erscheinungen des Transzendenten sind.*

Michael Quell¹ Ich denke, neben diesem ernsthaften und gerade gegenüber dem Flamberschen Werk und gegenüber Kunst überhaupt durchaus ergiebigen Ansatz auf der archaisch mythischen Ebene, lässt sich darüber hinaus der Begriff des Mythos auch in einem, gemäß der jüngeren Philosophie reflektierten Sinne anwenden und zugleich auch vor dem Hintergrund der traditionellen Abstraktion, die die archaische Mythik nicht in diesem Sinne aufweist, wie man dies etwa bei Platon sieht. Natürlich sind das zwei verschiedene Welten, aber dennoch, schwingt bei dieser Art von Denk-muster für den heutigen Leser immer etwas Platonisches mit: dieses entfernte, absolute Seiende, das nicht erreichbar ist, bestenfalls als eine Art Annäherung durch das reine Denken der Philosophie, aber nicht durch die Wahrnehmung im konkreten Sein, als Abbild der idea.

C.M.M. Das ist im Tantrismus aber entschieden anders. Hier geht es um die konkrete Erfahrung dieser Urprinzipien und ihre Vereinigung und Aussöhnung im eigenen Körper, in der eigenen Seele, im Leben. Es geht darum, in der bewussten Wahrnehmung und dem rituellen Vollzug des Sinnlichen die letztendliche Identität von Geist und Materie zu erfahren und so den Gegensatz von Idee und Abbild, von Ding an sich und Erscheinung aufzuheben. Diese Gleichwertigkeit und letztendliche Identität ist in super-verso Nr.1 sehr schön dargestellt. Allerdings spielt das platonische Denken in meiner Musikauffassung auf andere Weise eine große Rolle: Ich werde als Interpret erst dadurch zum Künstler, dass ich den Gehalt eines Werkes begreife (wo würde der Begriff des Begreifens sinnfälliger als gerade bei der Interpretation eines Kunstwerks auf einem Tasteninstrument!), dadurch, dass ich seine idea durch meine persona in Erscheinung treten lasse. Das Besondere der idea von super-verso Nr.1 aber ist, dass sie auf transzendente Fragestellungen sozusagen auf eine meta-idea rekurriert, nämlich Genesis und die Geist-Materie-Problematik, so, wie sie auch im Shiva/Shakti-Mythos Gestalt geworden ist. Dieser selbst ist aber nicht platonisch.

M.Q. Das platonische Denken hat einen völlig anderen Ansatz, aber es schwingt ähnlich das Dahinterstehende, Metastatische mit, wohingegen die nach-Heideggersche Philosophie in ihrer Fragestellung eher den Aspekt des Ek-statischen also den des Ringens um Gegenwart mit hineinnimmt ...

C.M.M. ... und genau darin trifft sie sich mit dem tantrischen Weg, dem Weg der Ekstase - und was ist denn Meditation, die Grundhaltung des Zen anderes als ein Ringen um Gegenwart? Ich glaube fast, es ist Zeit für ein coming out: Vor etwa zehn Jahren habe ich ziemlich abrupt mit dem westlichen Denken gebrochen und mich der Esoterik, Spiritualität und umliegenden Ortschaften zugewandt. Wenn ich mich jetzt wieder der westlichen Philosophie nähere, stelle ich überrascht fest: "Hey, die sind ja an einem ganz ähnlichen Punkt angelangt, nur mit einer anderen Begrifflichkeit, einer anderen Spra-

¹ Biographie und Werkverzeichnis unter <http://www.michael-quell.de>

che!" Offensichtlich gibt es verschiedene Erkenntniswege: den über den Intellekt, den die Philosophie beschreitet und den über die Intuition, wo man sich direkt in die Akasha-Chronik einloggt, und offensichtlich sind die beiden einigermaßen zeitkorreliert.

M.Q. Die Frage ist: Von welchen Seiten kann ich ‚Geist - Materie - Gestalt‘ oder eine Beziehung zwischen allen drei Ebenen reflektieren, wenn ich Kunst betrachte, interessante, gut gemachte Kunst, die über die Erscheinung der Dinge hinausweist - und nur dann interessiert sie mich... Wenn's bei einem auch noch so schön gemeißelten Stein stehen bleibt, dem Material, das im wahrsten Sinne des Wortes sich geist-los generiert, dann interessiert mich das nicht. Das Geistvolle in der Kunst, das mein eigenes Arbeiten ganz entschieden kennzeichnet, sehe ich in hohem Masse auch bei Flammer und ganz besonders natürlich im superverso-Zyklus evident. Da ist zunächst zwar das Material in all seiner Differenziertheit, strukturell - durchaus auch mathematisch verifizierbar - perfekt und hochdifferenziert bearbeitet, das ist das eine; aber es korreliert - und das ist für mich als Komponist wie als Musikbetrachter ganz eindeutig das Wesentliche - neben dem rein proto-Materialhaften, also dem reinen Material-Materialdenken, wenn man so will, immer zugleich die hermeneutische Frage, und erst dann vollzieht sich eine wechselseitige Verknüpfung im Sinne von Sinn, eine Sinnhaftigkeit, eine Sinnverknüpfung von Material mit einer nächst höheren Ebene, auf der Material ein sprechendes, redendes, verstehbares, ein Sinnmaterial wird, und auf dieser Sinnebene ist für mich erst Geist möglich. Wenn ich diese Sinnebene noch weiter spanne und übersteige, und dabei so weit gehe, dass ich in meiner Betrachtung des künstlerischen Werks und von Kunst an sich auch auf dieser Figürlichkeit, dieser Gestalthaftigkeit, auf der hermeneutischen, der Sprachebene, die das Materiale in einen Geistkörper, in ein konkretes Gefäß der Fasslichkeit, Verstehbarkeit, Sinnerfülltheit gefüllt hat nicht stehen bleibe, sondern ausgehend von dieser Ebene noch weiter abstrahiere und suche oder forsche, dann richtet sich das Augenmerk auf eine noch weitere Ebene, die sich dann wieder auch über diese sprachliche Figürlichkeit erhebt und in einen darüber stehenden universellen Geistkosmos eingeht ... hier, in diesem Raum ereignet sich nach meinem Denken "Geist" im eigentlichen Sinne ... und die Beschäftigung mit superverso eröffnet eine Fülle davon.

C.M.M. Ich stimme mit deiner Auffassung von Kunst voll und ganz über ein, aber ich glaube wir sprechen von zwei verschiedenen Prozessen und in verschiedenen Dimensionen: einerseits: Geist + Materie --> Gestalt, andererseits: gestaltete, sprachfähig gewordene Materie --> Geist. Ob wir nun vom Primat des Geistigen ausgehen im Sinne Platons oder im Sinne des Wortes, das Fleisch geworden ist (wobei die christliche Theologie das Entferntsein des absolut Geistigen in der Lehre von der immanenten Transzendenz überwunden hat) - oder von einer Gleichberechtigung von Geist und Materie wie im Sinne des Shiva/Shakti-Mythos, können wir im Moment dahingestellt sein lassen. Den Primat der Materie jedenfalls, der bei der von dir referierten These mitschwingt, kann ich nicht akzeptieren, hat doch gerade die neuere Physik diesen erheblich erschüttert. Ich denke da an die Wellennatur der Materie, an die Quantenfluktuation des Vakuums, wo virtuelle Teilchen jederzeit aus dem Nichts entstehen und sich wieder ins Nichts auflösen oder an die Aufhebung der Gesetze der Kausalität und Lokalität in der Quantentheorie. Ich kann dir allenfalls soweit zustimmen, dass innerhalb der makrophysikalischen Welt erst auf der von dir beschriebenen Stufe der Evolution Geist wieder emergiert, möglich wird. Theologisch ausgedrückt sprechen wir von Involution und Evolution: Gott involuiert sich, verhüllt sich in der Welt, Shiva vermählt sich mit Shakti, bis im Menschen, in Christus, dem Anthropos ("denn auf ihn hin ist alles geschaffen") der Geist wieder erscheint. Ja, ich möchte weitergehend behaupten, dass, begründet in der letztendlichen

Identität von Geist und Materie, von Gott und Welt, Atma und Brahma, Geist auf dieser Stufe nicht eigentlich emergiert - er ist immanent immer schon vorhanden - wohl aber erst hier sich seiner selbst bewusst wird. Und gerade im Kunst schaffenden und Kunst betrachtenden Menschen betrachtet der manifest gewordene, zum Bewusstsein gelangte Geist sich selbst.

M.Q. An der Stelle wird für mich die Frage nach dem Mythos auf einer ganz anderen Ebene wieder hoch interessant. Mythos nicht als archaischer Gegenpol zur Philosophie, als ein Vor der Philosophie, was geschichtlich tatsächlich der Fall ist (Sokratismus, Platonismus und Aristotelismus verstanden sich ja gerade als eine Überwindung des griechisch Mythischen) sondern in einem neueren Sinne: Wo der Mythos über die Philosophie hinausgeht, sie deutlich übersteigt, wird Mythos eine notwendige Weiterentwicklung (allen) vorangegangenen philosophischen Denkens.

C.M.M. Da beschreibst Du genau meine Erfahrung, als ich mich vor einigen Jahren vom philosophischen Denken verabschiedet habe.

M.Q. Ich denke da an Philosophen wie Klaus Heinrich, der - und das sehe ich im kompositorischen Tun insgesamt als äußerst bedeutsam und im Werk Flammers sehr gut nachvollziehbar - der der klassischen Philosophie des Entweder-Oder die notwendige Akzeptanz eines dritten entgegengesetzt, einer Welt der Mischungen, die das Verdrängte der Philosophie seien, die sich ihrerseits nur um die formalisierte Vernunft gekümmert und damit das Dritte ausgeschlossen habe. Heinrich kommt dabei ja zu dem Schluss, dass die "Mythologie ... realistischer als die Philosophie" sei, da sie Erfahrungen als unausweichlich benenne, wobei "ihre Figur dafür ist, dass sie begründende Erfahrungen sind, dass sie die eigentlichen Gründungserfahrungen sind für alles das, was sich später in dieser Form, nach ihrem Modell begreift." Der Mythos selbst wird darüber hinaus in den später 70er und in den 80er Jahren von etlichen hochinteressanten Zeitgenossen Heinrichs sehr konkret philosophisch thematisiert wie etwa bei Hans Blumenberg in seiner 1979 veröffentlichten Schrift "Arbeit am Mythos". Eine solche Art der Reflexion des Mythischen geht mir dann nicht im Vorphilosophischen unter, was ich gar nicht kritisieren möchte, sondern übersteigt die selbige.

C.M.M. Ich denke, dass die Philosophie das expliziert, was im Mythos implizit gegeben ist. Die Philosophie als ausformulierter Mythos hat die Inhalte des Mythos, "zur Vernunft gebracht", geschärft aber auch reduziert, präzisiert aber entkörperlicht, zugleich konkretisiert und abstrahiert. Die Philosophie hat gegenüber dem Mythos an Klarheit gewonnen aber an Tiefe verloren. Im letzten Jahrhundert aber hat die Ratio sich soweit entwickelt, dass sie nun fähig ist, sich selbst zu transzendieren. Die Aufgabe dieses Jahrhunderts wäre, eine Synthese aus Mythos und Philosophie zu versuchen. Und ist nicht das Kunstwerk als das Dritte, in dem sich sowohl Ratio als auch Mythos abbildet, ein aussichtsreicher Kandidat für den Schauplatz einer solchen Synthese? Wenn ich noch einmal auf die erste superverso-Etüde zurückkommen darf und diesmal ‚Schicht A‘ als Mythos deute und ‚Schicht B‘ als Philosophie, so wird klar, wie die Philosophie dasjenige "auf die Reihe bringt" (T 77), ordnet, expliziert, was im Mythos undifferenziert, dunkel schon vorhanden war (T 20ff), diesem aber substantiell nichts hinzuzufügen weiß. [Nein, soweit gehe ich nicht, dass ich jetzt auch noch darauf hinweise, dass die Zahl 12 die Symbolzahl der Kirche ist (12 Stämme Israels, 12 Apostel).] Die Inhalte gewinnen an Klarheit und Deutlichkeit (T 78 bis Schluss) aber verlieren an unmittelbarer, existentieller Wirkung (z.B. T 55). Das Verdrängte aber bricht bei Flammer mit e-

lementarer Gewalt in die so wohl geordnete rationale Welt ein (T 65) - und befruchtet sie, doch es ist noch nicht vollständig integriert, was sich vor allem in den chaotischen, katastrophalen Entwicklungen im 12. Stück zeigt. Damit will Flammer, wie er selbst sagt, der Welt einen Spiegel vorhalten, und in der Tat macht die Welt, heute, wo ein zweiter Irakkrieg aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar bevorsteht(1) , nicht gerade den Eindruck, als habe sie das Verdrängte, den Schatten integriert - aber: "es ginge auch anders", sagt der Abgesang der letzten sechs Akkorde am Ende des Zyklus (Flammer). Philosophie also als eine Konkretwerdung des Mythos durch die Sprache der Ratio, deren Inhalte aber im Mythos enthalten sind.

M.Q. Durchaus. Gerade das ist es, was Blumenberg sehr stark kennzeichnet, wenn er den Mythos auffaßt als eine Art von Metaphern, die das Dasein betreffen. Er spricht von Daseinsmetaphern, und es gibt eine hochinteressante Schrift diesbezüglich, auch 1979 erschienen, "Schiffbruch mit Zuschauer - Paradigma der Daseinsmetapher", die davon spricht, dass der Mensch in diesen Mythen in Geschichten existiere, aus denen sich Metaphern des Daseins seiner eigenen Existenz ableiten ließen - und in dieser Schrift spielt der Schiffbruch die zentrale Rolle. Dies bezieht sich in der Tat auf alle Mythen, die als Daseinsmetapher gelesen werden können, das kann ein archaischer Mythos gleichermaßen sein wie eine metaphorische neue Mythisierung.

C.M.M. Der Sisyphos-Mythos könnte eine Daseinsmetapher im Blumenberg'schen Sinne sein, in dem er die Sinnlosigkeit menschlichen Tuns und Daseins personifiziert und in eine Metapher fasst. Diese Sinnlosigkeit des Tuns habe ich bei der Einstudierung von superverso zur genüge erfahren, angesichts der immensen technischen Schwierigkeiten, die oft dazu dienen das Chaos anzusteuern, das exakt berechnete, mühselige Schlingern in die Katastrophe [(unter deinen Schutz und Schirm, heiliger Arvo, fliehen wir). Aber ich bin nicht Sisyphos. Christophoros glaubt zwar auch, die ganze Welt auf seinen Schultern tragen zu müssen, aber immerhin - er erreicht das andere Ufer.] Superverso scheint mir gar eine Art Meta-Kunstwerk zu sein, in dem es selbst den Akt der Aneignung künstlerisch von der zugrundeliegenden Thematik her vorherbestimmt. Ja, ich fürchte, dass auch der Leser dieses Dialogs durch eben dieses Tun die Teilhabe am Sisyphos-Mythos erfährt. Er wird gleichsam hineingezogen in das schwarze Loch, die finale Katastrophe am Ende von Nr. 12. Der Gehalt von superverso Nr. 1 aber, Genesis, der Mythos von Shiva und Shakti, weist weit über das Menschliche hinaus (ja, das spezifisch Menschliche scheint im superverso-Zyklus ausgeklammert zu sein, er ist einerseits übermenschlich, oft aber auch archaisch, proto-menschlich). Zurück: Shiva und Shakti können als Personifikation der Grunddichothymie aufgefasst werden, die die wahrnehmbare Welt gänzlich durchzieht. Die Kabbala, die nach meinem derzeitigen Kenntnisstand dasjenige System ist, was den Prozess der Manifestation der sinnlichen Welt aus dem Geiste am detailliertesten darstellt, weist diese Dualität als derart grundlegend aus, dass sie schon auf der allerersten Stufe nach Kether, in Chokhmah und Binah, die, christlich gesprochen, noch der Sphäre des Vaters zuzurechnen sind, die beiden Säulen begründet, die mit Begriffesparen wie männlich/weiblich, Yin/Yang oder eben Shiva/Shakti anzunähern wären. Auch unser gegenwärtiger Disput um Mythos vs. Philosophie, intuitive Schau vs. deduktive Ableitung lassen sich darauf zurückführen. - Und wieder sind wir beim Meta-Kunstwerk, indem unser Gespräch über superverso Nr. 1 dessen Gehalt in ein wiederum anderes Medium, diesmal das des intellektuellen Gesprächs transponiert.

M.Q: Und da hätten wir einen sehr interessanten Anknüpfungspunkt an solche Art Komposition oder überhaupt an jegliche Art von Kunst, Komposition und Kommunika-

tion im umfassenden Sinne, zumal eine solche Art Kommunikation in Sprache - sei es eine Tonsprache, sei es eine Verbalsprache - auf den vermeintlichen Wert (oder eher Unwert) einer zum Fetisch erhobenen scheinbaren Eindeutigkeit von Sprache, einer solchen also, die möglichst engen Bedeutungshöfen ihrer Begriffe frönt, gänzlich verzichtet, um eben das in diesem Kontext mit einer solchen Art von utilitaristischen Sprache nicht Sagbare umreißen, umschreiben zu können, das viel weiter und viel tiefer geht, als es mit jeder eher denotativen Sprache auch nur im Ansatz möglich wäre; also: Konnotation als Maxime, und damit eine völlig andere Sprache, eine eher kunstorientierte Sprache, die sich des Musikalisch-Poetischen bedient - wobei Musikalisch-Poetisches mit Bindestrich zu denken ist als übergreifende Einheit - und dieses natürlich weitergehend schließlich auch noch selbst übersteigt. Und dann sind wir in einem Raum, in dem jegliches Wort letzten Endes seinen Dienst versagt und musikalische Komposition ihre ureigene Notwendigkeit erfährt. Mir kommt in diesem Zusammenhang immer wieder ein faszinierendes Bild, ein, wie ich finde, nur scheinbar schlichter, letztlich aber unheimlich tiefgreifender Aphorismus Emile Ciorans in den Sinn. Es bestimmt mein Schaffen in ganz entschiedenem Masse, und wenn ich superverso höre, fühle ich mich darin sehr deutlich bestätigt: diese Sentenz, dass das Begrenzte das Realisierte Unendliche sei, was für die Philosophie einen Unsinn darstelle, aber zugleich die eigentliche Wirklichkeit, die Wesenhaftigkeit von Kunst oder im Speziellen der Musik ausmache, Kunst also als das originär, über jegliche Materie ursprünglich visionär Hinausgehende, ... die Vorstellung einer Ursprungsvision, mythisch oder auch platonisch oder wie auch immer, zumindest eine über das Materiale, das konkret Gestalthafte hinausgehende Vision, wenn man so will auch als Teilhabe (Kurz-, Blickteilhabe) an einer idea oder wie auch immer, die im künstlerischen Akt durch Handwerk, durch Material, natürlich auch durch Versprachlichung dieses Materials in ein möglichst geeignetes Gefäß der Konkretion, ein Gefäß des Körpers gegossen wird, um real, um gegenwärtig, um faktisch, um wahrnehmbar werden zu können. Deswegen auch dieses Bild des realisierten Unendlichen. Begrenztes, als einzige Möglichkeit, das Unendliche zu realisieren. In dem Moment, in dem ich das Unendliche realisiere, muss es sich begrenzen, nicht etwa infolge der Freude an Begrenzungen, sondern schlicht und einfach infolge der Begrenztheit menschlicher Wahrnehmung, menschlichen Geistes.

C.M.M im Kantschen Sinne?

M.Q. Durchaus auch, aber letztlich noch erheblich darüber hinaus mit besonderem Blick auf die Versprachlichung selbst und die dabei erfolgende Besitzergreifung gegenüber dem Wahrgenommenen, wie beispielsweise etwa beim späten Nietzsche. Ich denke dabei insbesondere an Nietzsches Reflexion über Begrifflichkeit als ein Instrument des Habhaftwerdens, das in seiner Besitzergreifung substantielle Manipulationen an der Sache selbst vornimmt. Dieses Denken findet gerade in solchen Sentenzen besonders deutlich seinen Niederschlag, in denen etwa der Wille zur Gleichheit - man könnte zur Verdeutlichung ergänzen: damit auch zur Begrifflichkeit - entspreche dem Willen zur Macht, und zwar einerseits im Sinne einer Besitzergreifung gegenüber dem Wahrgenommenen, andererseits [zunächst einmal sicherlich von Schopenhauer ausgehend] dann aber auch transzendierbar im Sinne von soziologischer Macht. Letzteres ist zwar originär nicht unbedingt das Zentrum bei Nietzsche, lässt sich aber ganz konsequent weiterdenken. Und von daher ist künstlerische Komposition oder das künstlerische Umgehen mit Sprache immer auch zu verstehen als eine Ambivalenz, als ein Ringen zwischen dem Nahebleiben an einer noch körperlosen, noch nicht gestalthaften, dafür aber ungeheuer weiten, visionären Kategorie auf der einen Seite, dem Visionären selbst sozusagen, und andererseits dem Versuch, es in eine konkrete Werkgestalt zu bringen.

Diese Werkgestalt unterliegt natürlich gewissen physischen Gesetzmäßigkeiten, weshalb es von daher hierbei natürlich einer Begrenzung bedarf, jedoch im nicht so sehr alltäglichen Sinne des Begriffsverständnisses. Und die Frage ist, wie weit ich dies als Ambivalenz behalte. Gerade dieser Aspekt künstlerischen Schaffens scheint mir beim Flammerschen Denken hochinteressant zu sein, dass es bei ihm nämlich immer wieder dieses Ringen um das Visionäre, Weite ist, das sein Schaffen bestimmt und nicht, wie es bei dem einen oder anderen Komponisten immer wieder zu beobachten ist, das Entfernen vom Entfernten, das all zu sehr im Gefäß des Möglichen sich Bewegende. Gunnar Ekelöfs Gedicht "zur Kunst des Unmöglichen" finde ich in diesem Zusammenhang hochinteressant. Ligeti hat es als eines seiner Lebensmotti gewählt: Zur Kunst des Unmöglichen bekenne ich mich, eines Glaubens Gläubiger bin ich, Der Unglauben genannt wird. (Wobei dieser Satz auf Flammer bestimmt nicht zutrifft.) Ich weiß: Man kümmert sich hier um das Mögliche. Laßt mich ein Unbekümmerter sein, um das was möglich oder unmöglich ist. So trägt auf den Ikonen Johannes der Täufer das Haupt auf heilen Schultern teils und zugleich vor sich her auf einer Schüssel. Der Geopferte zeigt sich als ein Opfernder. So bekenne ich mich zur Kunst des Unmöglichen aus Lebensmut und aus Selbstvernichtung zugleich... halte ich für einen sehr weitreichenden Text im Kontext dieser Arbeitsweise.

C.M.M Du hast in einer sehr hochstehenden Sprache, auf das Kunstwerk bezogen, Wahrheiten formuliert, die für mich in viel umfassenderem Maße Gültigkeit haben. Wenn ich dich richtig verstanden habe, muss im Kunstwerk das Material in einem solchen Grade organisiert sein, dass es zunächst sprachfähig, dann geistfähig wird, dass es ein konkretes Gefäß der Fasslichkeit sein kann, in das sich das Unbegrenzte, Geistige ergießen kann. _Das gleiche gilt auch für den Menschen, der seinen Körper, seine Gefühle, Gedanken und Handlungen derart zu "organisieren" aufgerufen ist, dass auch er zum Gefäß des Geistes werden kann, zum "Werkzeug seiner Gnade", wie Franziskus es formuliert. Während ich vorhin Kunstproduktion und Kunstbetrachtung als Kontemplation und Bewußtwerdung des kosmisch immanent transzendenten Geschehens angesprochen habe, geht es hier um Teilhabe an demselben (participatio actuosa, Mitschöpfung). Und in diesem, jenen transzendierenden Sinne versuche auch ich mich, ziemlich dilettantisch zwar, in der Kunst des Unmöglichen. Dass Flammer aber den Gegenpol zum Geistig-Visionären, das Sinnliche, Materialhafte, hier nicht im musiktheoretischen Sinne Adornos, sondern im Sinne von elementarer Klangmaterie, nicht nur nicht ausschließt, sondern zum integrierenden Bestandteil seines Werkes macht, unterscheidet ihn wohlthuend - und das betont auch Flammer selbst immer wieder - von einigen Komponisten der Darmstädter Schule. Dieser Prozess der Integration des elementar Materialhaften in ein hochdifferenziertes Kunstwerk ist gerade das Thema der ersten superverso-Etüde und wird, im Sinne einer selbstreflexiven Aussage, gleichzeitig in ihr vollzogen.

M.Q. Ja und das ist ja auch ein ganz wesentlicher, nur leider allzu oft weitgehend unbeachteter Aspekt, der im übrigen musikalische Komposition grundsätzlich betrifft und der in der Tat bei Flammer besonders ausgeprägt zu sein scheint: dass nämlich im Kompositorischen selbst durchaus das Körperliche, das Haptische und auch das wahrnehmungsbezogen Lustvolle zur Geltung kommt und dabei seine ureigene Dynamik zu entfalten imstande ist und das Eigentümliche und Spannende dabei ist, dass das Körperliche sich im Grunde genommen vom Material her auch und gerade durch das Organisierte manifestiert. Daraus folgt, dass die Dimension des Sinnlich-Unmittelbaren sich hier einem Spannungsfeld ungeheurer Wechselwirkungen und in einer sich gegenseitig verstärkenden Sinneinheit mit dem Handhaben von Konstruktion und Struktur befindet.

Und das ist sehr unmittelbar, also ohne Vermittlung von Begrifflichkeiten fasslich, physisch unmittelbar erfahrbar und dennoch ist hier gerade dieser Aspekt zugleich mit einer ungeheuer klaren und intensiven Erarbeitung des Materials auf der Ebene des Logischen eng verknüpft. Konstruktion und Sinnhaftigkeit als wechselseitig sich verstärkende Einheit also, bei der - im Gegensatz zum sonst allzu oft klischeehaft betriebenen Verhältnis des Gegeneinanders - beide Dimensionen in ein Miteinander gelangen und sich bedingen. Dieser Gedanke, der mich mit Blick auf mein eigenes kompositorisches Schaffen seit geraumer Zeit in hohem Masse beschäftigt, scheint mir gerade bei der Betrachtung Flammers superverso Zyklus aus der Sicht des Hörers ungemein bedeutsam und ich halte ihn in der bisherigen Rezeptionsgeschichte dieses Werks für erheblich zu gering gewichtet. In diesem Zusammenhang kommen mir immer wieder solche Dinge in den Sinn wie die ästhetischen Aspekte komplexer Mathematik und komplexer neuerer Physik, ich denke da beispielsweise - wobei es hier natürlich nicht um ein zahlenmäßiges, konstruktionsmäßiges direktes Umsetzen o.ä. gehen kann! - an solche Dinge, wie fraktale Geometrie, Chaostheorie etc. und dabei an einen, wie ich finde, nicht uninteressanten Aspekt in der Denkwelt des Mathematikers und Chaostheoretikers Heinz Otto Peitgen, der zugespitzt Mathematik als Ästhetik begreift.

C.M.M Aber es ist eine sehr körperliche Mathematik.

M.Q. Ja natürlich, es geht mir hier nicht um 'entfernte' Mathematik, das darf man keinesfalls missverstehen, es ist nicht die Mathematik selbst, die mich hierbei interessiert, sondern die körperlich fassliche, sinnlich erfahrbare Struktur, die natürlich alles andere als bloße klingende Mathematik ist.

C.M.M. Stammt nicht von Eggebrecht die Definition, Musik sei die Synthese aus Mathesis und Eros?

M.Q. Ja, natürlich. Flammers superverso-Zyklus geht aber über die Eggebrechtsche Formulierung hinaus, indem hier die mathesis in einer Synthese mit der physis und zugleich mit der Dimension des Hermeneutischen zum Tragen kommt, eine Synthese, die bekanntlich per definitionem etwas völlig Neues gebiert, Eigenschaften, die zuvor keinem der Teilelemente zueigen waren.

C.M.M Und auch das ist sinnlich unmittelbar fasslich: Den hermeneutischen Gehalt des ersten Stückes - Genesis - kann auch in unbedarfter Hörer intuitiv erfassen, andererseits ist er, der Gehalt, von der Großform bis ins kleinste Detail, am kompositorischen Material festzumachen und dieses geht aus jenem vollständig hervor: Identität von Form und Inhalt, ebenso von analysierbarer Struktur und intuitiv wahrnehmbarer transzendentaler Botschaft.

M.Q. In der Tat! Es geht hier letztlich um nichts Geringeres als um den integralen Charakter des Werks an sich und zwar auf allen Ebenen gleichzeitig innerhalb eines hochdifferenzierten Komplexes von Wechselwirkungen. Dabei entwirft Flammer im und durch sein kompositorisches Schaffen selbst einen gänzlich anderen, viel umfassenderen und differenzierteren Komplexitätsbegriff als es etwa die von dir angesprochenen Komponisten der Darmstädter Schule je vermochten.... und ganz nebenbei entwirft dieser Ansatz Flammers auf konkret künstlerischem Wege - übrigens einer aus meiner Sicht höchst angenehme Vorstellung - eine grundsätzliche Neubewertung des Werkbegriffs als solchen, ein Aspekt, der gerade bei der Beschäftigung mit superverso sehr

deutlich zu Tage tritt.

C.M.M. Und andererseits gibt es immer wieder "Fehler", Abweichungen vom System ...

M.Q. ... wobei ich das dann nicht "Fehler" nennen würde, sondern im Heisenbergschen Sinne "Unschärfe"

C.M.M. ... oder "Mutation" im Sinne Darwins.

M.Q. Mir kommt dazu Busonis Sentenz in den Sinn, wer vorgegebenen Strukturen folge, höre auf ein Schaffender zu sein. Sie hat für mich nach wie vor uneingeschränkte Gültigkeit. In diesem Zusammenhang gilt mein besonderes Interesse dem sich wiederum von alledem letztlich unabhängig machenden, dem sich gegenüber der gesamten Strukturdiskussion und deren ureigenen Faszination souverän zeigenden Subjekt, das sich über jede prästrukturierte Welt erhebt und jede noch so komplexe Technologie in einem ihm eigenen Schritt transzendiert. (Es erübrigt sich hier zu erwähnen, dass es mir dabei natürlich um einen, dem Reflexionsstand unserer Tage angemessenen, neuen und kritischen Subjektbegriff geht und natürlich mitnichten etwa um einen von vornherein zum Scheitern verurteilten Reanimationsversuch des niedergegangenen.) Das trifft in einer sehr eigenen, charakteristischen Weise durchaus jenen Bereich, den Ligeti einmal in den 60er Jahren mit dem Begriff des 'systematischen Webfehlers' beschrieben hat, ein 'Webfehler', der zur eigenen Kategorie wird und der keineswegs etwa eine willkürliche Abweichung meint, sondern eine solche, die eine völlig neue Qualität, eine eigene Kategorie auf einer neuen Ebene evoziert – eine ausgesprochen interessante Vorstellung vor allem auch und gerade dann, wenn man bedenkt, dass über diese Systemabweichung, die wieder selbst ein neues System schafft (ein Meta-System sozusagen) hinausgehend, über diese interne Verzahnung von Systemen und der Hierarchisierung von Systemen auf mehreren Sphären oder mehreren Schalen, hinaus also erst in dem Moment die eigentliche Sphäre des künstlerischen Schaffensaktes erreicht wird, in dem das handelnde Subjekt in die Operatoren eingreift, seien sie auch noch so komplex. Es ist ein Eingreifen-Müssen natürlich auch vor dem Hintergrund des musiksprachlichen In-die-Welt-geworfen-Seins einerseits wie auch mit Blick auf die hermeneutische Dimension der eigenen, spezifischen Sprache andererseits, jeweils als brechendes, systembrechendes, systemerweiterndes und – modifizierendes Agieren, das den Raum einer neuen kategorialen Ebene öffnet. Dies ist wie ich finde ein sehr entscheidender Aspekt von komplexem, anspruchvollem Komponieren in der Gegenwart überhaupt.

C.M.M. Im superverso-Zyklus lässt sich geradezu eine Hierarchie der "Fehler" konstatieren. Da sind zunächst - gewöhnliche Schreibfehler, - durchaus intendierte "Unschärfen" auf der Ebene der Realisation, die in der faktischen Unspielbarkeit gewisser Abschnitte der Komposition beruhen, etwa der Klimax im Teil A des 12. Stücks, - sodann Unschärfen auf der Ebene der Komposition, etwa der color d/dis in T 63ff, - "Fehler" als erste Stufe des Übergangs von Ordnung Chaos, ganz deutlich im dritten Teil des 4. Stücks, - vom bisherigen System abweichende Noten, die eine Ordnung höheren Grades begründen, "Mutationen" wie in T 74f von Nr.1 - bis hin zum genialen Betrug oder Selbstbetrug. (Darauf werden wir noch zu sprechen kommen.) Selbstverständlich sind auch alle Grautöne zwischen den verschiedenen Stufen von Unschärfe möglich, also die Unschärfe der Unschärfe, und offensichtlich gehört diese zur Komposition, und zwar ebenso zur Form wie zu dem mit dieser identischen Inhalt des Stückes: Kunstwerk als Realisation des Unendlichen im Endlichen = Fehlerhaften, ebenso wie vor dem damit in eins zu se-

henden Hintergrund von Flammers Anspruch, der Welt einen Spiegel vorzuhalten. Damit diese Unschärfe der Unschärfe in ihrem vollen Umfang wirkkräftig werden kann, sind auch die gewöhnlichen Schreibfehler notwendige Bestandteile des Werkes und heben sich somit als Fehler auf. Somit ist superverso gerade durch das bewusste Miteinbeziehen der Unvollkommenheit ein vollkommenes Kunstwerk und verweist damit auf einer Metaebene auf Themenbereiche wie: Akzeptanz des Unvollkommenen, Integration des Schattens etc. Dabei stellt sich mir die Frage: Wie bewusst geschieht das? und gleich die nächste Frage: Spielt es überhaupt eine Rolle, wie bewusst das geschieht?

M.Q. Das ist eine überaus wichtige und allzu oft weitgehend verdrängte Frage. Meines Erachtens spielt die Bewusstheit dieses Prozesses bei einem Komponisten, der sehr stark imaginativ denkt und arbeitet und zugleich sehr kritisch mit seiner imaginativen Ausrichtung umgeht, der sehr viel hineinhört in das was er tut, nicht unbedingt eine existenznotwendige Rolle. Es wird für ihn nicht so sehr das Entscheidende sein, dass genau dieser Aspekt bis in das letzte Detail hinein über das empirisch rationale Bewusstsein läuft und nur von diesem bestimmt wird, denn das wiederum würde dann zu einem Zustand führen, den man als pseudo-empiristische Redundanz bezeichnen könnte, gemeint ist hier ein falsch verstandener, hypertropher Empirismus, der den Inbegriff geistiger Enge evoziert, stets verknüpft mit der Gefahr der Erdrückung der eigenen Imagination – wobei ich mit Imagination in diesem Zusammenhang immer auch an das Paracelsus'sche "haec est astrum imaginatio, quae novum astrum est, et novum coelum gignit" verbinde. Das scheint mir für solche Vorstellungen ganz bedeutsam zu sein. Natürlich wird meines Erachtens dieser Vorgang, über den wird da gesprochen haben, immer und zugleich partiell bewusst und partiell unterbewusst laufen. Wenn er nur bewusst läuft, wird er redundant, kommt er sicherlich nicht in die letzte Tiefe; läuft er ausschließlich unbewusst, unterliegt er zumindest der Gefahr, dass er sich eventuell gar nicht richtig ausprägen kann, dass er das Gefäß der sich ausarbeitenden Konkretion nicht findet. Es wird hierbei immer um eine Korrelation beider gehen müssen, und eine meiner musikästhetischen aber zugleich auch denkerisch philosophischen Grundthesen ist die, dass ab einem bestimmten Abstraktionsgrad und ab einer bestimmten Anspruchsebene kein substantieller Unterschied zwischen ratio und imaginatio mehr besteht, dass letzten Endes ab einem bestimmte künstlerischen Niveau das empirisch oder wie auch immer rational Konstruktive sich mit dem Imaginativen darüber hinaus Reichenden und dem geistig Erfahrungsbezogenen synthetisiert zu einer völlig neuen Ebene, die höher ist als beide vorher alleine es waren. Ein großer imaginativer Geist wird immer über das Geplante hinaus gehen ... (Er wird versuchen, so viel zu planen, wie er nur irgendwie kann) ...aber wird über das Geplante hinaus noch Gesetze evozieren, von denen sein Intellekt noch gar nicht ahnt, oder vielleicht ahnt, aber nicht weiß, dass es sie gibt und vor allem wie sie sind. Das Ganze könnte man ja auch ein wenig vergleichen mit Wittgensteins Unterscheidung zwischen dem Können und Wissen mit Blick auf das Spracherlernen. Ich kann eine Sprache wissen, exakt erklären wie die Syntax funktioniert, wann Subjekt, Prädikat und Objekt steht, welcher Kasus erfolgt etc., ich kann alles genauestens wissen und dennoch die Sprache nicht können. Ich kann umgekehrt eine Sprache können und geradezu phantastische Texte schreiben, ohne das letzte Detail der sprachanalytischen Durchdringung zu wissen, und interessant ist es natürlich, wenn beides zusammenkommt, aber auch beides so ausgeprägt ist, dass es relativ unabhängig voneinander arbeiten kann. Für das Komponieren trifft das in noch viel größerem Masse zu als für die Verbalsprache.

C.M.M. Laß mich das, was wir eben diskutiert haben, am superverso-Zyklus, konkret an der ‚Farbenmusik‘ verifizieren. Dazu muss ich allerdings eine Strukturanalyse voraus-

schicken

superverso Nr. 9 „Farbenmusik“

Strukturanalyse

Satztechnik

Das Stück ist fünfstimmig, wobei jede Stimme durch einen null bis vier Töne umfassenden Akkord dargestellt wird.

rhythmisch-metrische Disposition

Jede Stimme wiederholt unablässig eine ihr zugeordnete Tondauer - 5,6,7,8 bzw. 9 Sechzehntel. Alle Stimmen beginnen gleichzeitig. Das Stück ist zu Ende bei der nächsten Koinzidenz des Beginns der Tondauer in allen fünf Stimmen nach $2'520$ Sechzehnteln = 157,5 Takten, d.h. nach Ablauf des kleinsten gemeinsamen Vielfachen der Zahlen 5,6,7,8 und 9.

Zuordnung der Tondauern zu den Stimmen von Anfang bis Takt 107

1. Stimme 8 Sechzehntel
2. Stimme 5 Sechzehntel
3. Stimme 6 Sechzehntel
4. Stimme 9 Sechzehntel
5. Stimme 7 Sechzehntel

Ab Takt 108 tauschen die Stimmen mehrmals untereinander ihre Tondauern aus. Das kann genau dann erfolgen, wenn der Tonbeginn in zwei Stimmen ("zufällig") gleichzeitig erfolgt.

Die in Takt 123 gefundene Zuordnung wird bis zum Ende beibehalten:

1. Stimme 5 Sechzehntel
2. Stimme 7 Sechzehntel
3. Stimme 6 Sechzehntel
4. Stimme 8 Sechzehntel
5. Stimme 9 Sechzehntel

Die mittlere Stimme bekommt, gleichsam als Achse, "ihren" Notenwert zurück

Tonhöhendisposition

Zu Beginn

- sind die meisten Tondauern durch Pausen ersetzt (Dekomposition). So entstehen Generalpausen von bis zu zweieinhalb Takten (knapp 8 Sekunden!)

- oder die Töne sind durch viertönige Zweiunddreissigstel- oder Sechzehntelfloskeln ersetzt. ähnliche Figuren tauchen im ganzen Zyklus immer wieder auf, auch in der unmittelbar vor der Farbenmusik stehenden Clusterstudie. Die Floskeln beginnen jeweils mit dem Ton, den sie ersetzen. Machen Floskeln kommen mehrfach identisch vor.
- Allmählich werden die den Stimmen zugeordneten Tonhöhen exponiert und etabliert:

1. Stimme e^2
2. Stimme fis^2
3. Stimme f^1
4. Stimme h^0
5. Stimme c^0

Takt 47 sind Pausen und Floskel verschwunden und die Satzstruktur klar verwirklicht, indem jede Stimme "ihren" Ton (Tonhöhe und -dauer) innerhalb des hinterstehenden metrischen Rasters wiederholt.

Ab Takt 51 tauchen, zuerst vereinzelt, dann immer häufiger, ab Takt 102 ausschließlich Sekund-Doppelgriffe auf. Somit ist der neue Tonvorrat:

1. Stimme $dis^2 + e^2$
2. Stimme $fis^2 + gis^2$
3. Stimme $f^1 + g^1$
4. Stimme $a^0 + h^0$
5. Stimme $B + c^0$

Mit dem Austausch der Tondauern ab T 108 sind auch neue Töne zugelassen, auch die bisher ausgesparten Töne cis und d.

Ab Takt 112 sind auch Dreitonakkorde möglich, die Zahl der gleichzeitig erklingenden Töne bleibt aber 10.

Takt 121 Mitte: 11 Töne gleichzeitig,

Takt 123: 12-Ton-Totale, auch klanglicher Höhepunkt, mit dem Subcontra-C ist der tiefste mögliche Ton einer großen Orgel erreicht.

Ab Takt 126: rascher Rückbau. Es erscheinen wieder, zunächst vereinzelt, dann immer häufiger Pausen und Floskeln. Eine neue Tonhöhendisposition schält sich rasch heraus:

1. Stimme cis^2
2. Stimme g^1
3. Stimme h^0
4. Stimme f^0
5. Stimme D

Der neue Gesamtklang ist mit nur einer Kleinsekundreibung cis/D, die außerdem weit möglichst auseinandergelegt ist, entspannter als der Anfangsklang und liegt auch tiefer als dieser.

Die Floskeln sind rhytmisch vielfältiger (am häufigsten sind aber immer noch Zweiunddreißigstel-Floskeln aus vier Tönen), ihr Vorkommen dichter als am Anfang (vor allem T 144 und 157). In Takt 143-146 wird beiläufig, spielerisch auf eine ähnliche Permutationstechnik zurückgegriffen wie jene, die in Stück Nr.4 in extenso angewandt wird.

Klangfarbendisposition

Jeder Stimme ist neben Tondauer und -höhe auch eine eigene Klangfarbe und Farbentwicklung zugeordnet. Nur die beiden Pedalstimmen müssen sich die gleiche Klangfarbe teilen.

Eine der Stimmen, bei den meisten Aufführungen die 2. oder 3. (die Zuordnung der Klangfarben zu den Stimmen muss sich nach den Gegebenheiten des Instruments richten) entwickelt sich im Klangraum "von oben nach unten". Sie wird zunächst nur mit dem 1'-Register gespielt, klingt also drei Oktaven höher als notiert. Nach und nach werden tiefer liegende Register addiert:

1' - 1 1/3' - 1 3/5' - 2' - 2 2/3' - 4' - 8' - 16'

Eine andere Stimme nimmt genau den anderen Weg, beginnt eine oder zwei Oktaven tiefer als notiert und entwickelt sich nach oben (meist die 3. oder die Pedalstimmen). Andere Stimmen entwickeln sich aus einem dünnen Zungenklang (meist die 1. Stimme) oder einem fahlen Gedackt-Klang zu mehr Fülle und Kraft. Die wenigen zu Beginn überhaupt vorhanden Töne sind also im Pianissimo über den ganzen Hörbereich verteilt.

Alle Stimmen haben ihre maximale Lautstärke in Takt 123 erreicht. Die Klangfarbe ist hier notwendigerweise am wenigsten charakteristisch. Nun werden nach und nach Register abgestoßen, dergestalt, dass sich allmählich eine neue Klangfarbendisposition herausdestilliert, in der die Ausgangsfarben - hoch, tief, dünn, fahl - nun anders auf die Stimmen verteilt sind.

Die Registrierung ist hier als essentieller, strukurbildender Parameter, gleichrangig mit Tonhöhe und Tondauer eingesetzt.

Wieder sehen wir das superverso-Prinzip verwirklicht, indem eine Struktur allmählich etabliert wird und sich nach einer chaotischen Phase in ihr Gegenbild verkehrt.

Gespräch (Fortsetzung)

C.M.M. Dieses Stück hat mich von Anfang an fasziniert. Ich habe eine Schwäche für die kristalline Klarheit und kühle Ästhetik mathematischer Konstruktionen. In der Konstellation, in der Notwendigkeit des Zusammentreffens beispielsweise der drei Töne in T 149 erkenne ich Schönheit. Andererseits haben die Rigidität und Unerbittlichkeit, ja geradezu Sturheit dieses Stücks, zusammen mit der ständig wachsenden Intensität und Lautstärke, eine immense unmittelbare Wirkung auf den Hörer. Ein überdimensionaler Reißwolf, der alles verschlingt! Und gerade diese Vereinigung der Gegensätze ist umso faszinierender. Wieder ist es die Vereinigung und nicht etwa nur das Nebeneinander von kalkulierendem Geist und der Klang-Materie der vollen Orgel, die diese Wirkung hervorbringt - Shiva und Kali!

Ich muss zugeben, dass ich bei der Uraufführung damals in Darmstadt das Stück noch nicht völlig beherrscht habe. Ich hatte aber das Kompositionsprinzip verstanden und soweit be-griffen, dass ich, am Notentext entlang improvisierend, eine klangliche Realisation zustande brachte, die das anwesende internationale Fachpublikum durchaus überzeugte. Damals war für mich auch die Frage wichtig: Ginge das nicht auch einfacher? Ist nicht eine gewisse Unschärfe zwischen Komposition und Realisation tolerierbar oder sogar erwünscht? Wenn ja, wie weit darf diese Unschärfe gehen? - Kennst Du diese drei Texte in "Gödel-Escher-Bach", von Douglas Hofstadter - die klingen ja nur als ob sie französisch oder englisch wären, haben aber keinen Sinn mehr. Ich denke, so weit darf man bei Flammer nicht gehen.

M.Q. Nein, um Gottes Willen. Das käme dann ja einer reinen Attitüde gleich und dies ist bei Flammer nun wirklich überhaupt nicht der Fall, ganz im Gegenteil: Er kämpft ja sehr stark gegen einen solchen Ansatz an. Er protestiert bekanntlich mit einer Intensität wie kaum ein anderer gegen den verbreiteten modischen Reduktionismus auf bequeme vordergründig-äußerliche Mitteilung und setzt dem gegenüber die absolute Priorität auf Substanz im umfassenden Sinne des Wortes und zwar sowohl in seinen musiktheoretischen Schriften als auch in seinem konkreten kompositorisch-künstlerischen Schaffen, in dem sich dieser Aspekt unmittelbar mitteilt. Es ergibt sich dann die Frage, inwiefern nicht die Vermeidung des Grenzbereichs des Musikers Substantielles wieder wegspült. Das wäre in solchen Stücken wie Flammers superverso unmittelbar der Fall. Davon bin ich überzeugt, selbst als Nichtinterpret dieses Werks, der es nicht durchleiden muss, denn es weist eine derart ungeheure Kompaktheit und Dichte auf, eine Dichte aber nicht unbedingt nur auf der Materialebene, sondern auch auf der musikalisch-sprachlichen, der hermeneutischen Ebene. In einem Kosmos solch komplexer Wechselbeziehungen kannst du aber, ähnlich der Physik komplexer Systeme, keinen Eingriff vornehmen, ohne das gesamte System massiv und ziemlich unkalkulierbar zu treffen.

C.M.M. Das sehe ich auch so, und ich habe in einem monatelangen Exerzitium Note für Note erarbeitet - Kannst Du dir vorstellen, wie man sich da fühlt: tagein, tagaus die gleichen fünf Töne, hundertprozentige Konzentration, damit man in keiner der fünf Stimmen eine Repetition verpasst, on razor's edge die Kunst des (Un-?)Möglichen auslotend! Aber gerade die Spannung, die aus diesem (fast) aussichtslosen Ringen um Perfektion erwächst, macht einen wesentlichen Teil der Wirkung der Farbenmusik aus.

M.Q. Das ist sehr aufschlussreich, wie du dich diesem nicht nur interessanten, sondern zugleich auch substantiell höchst bedeutenden Aspekt musikalischer Komposition als

Interpret näherst und ihn auf deine eigene Weise bewältigst, zumal diese Frage hier ja eine ganz spezifisch kompositorische ist. In meinem Musikdenken und vor allem in meinem eigenen kompositorischen Schaffen, das von einem multidimensionalen Werkverständnis ausgeht, spielt dieser Aspekt eine zentrale Rolle und zwar genau ab dem Moment, ab dem er innerhalb eines solchen integralen Denkens zu einer eigenen kompositorischen Kategorie wird. Hier mutiert ursprünglich Akzidentiell innerhalb einer integralen Werkkonzeption zum Substantiellen. Ich nenne das ganz gern die soziologische Dimension des kompositorischen Gegenstandes oder anders ausgedrückt, eine der Dimensionen musikalischer Komposition ist die Thematisierung der soziologischen Rolle des Musikers, der in seinem ständigen Ringen mit seinen eigenen Grenzen selbst zum Gegenstand bzw. Inhalt und damit zur Substanz des Werks wird.

C.M.M. Das ist mehr als soziologisch

M.Q. Das ist existentiell. Soziologisch auf der einen Seite, indem die Rolle thematisiert wird, existentiell in dem Sinne, als man mit seinem eigenen Ausdrücken-Können, mit seiner eigenen Existenz als Musiker selbst zur Disposition steht.

C.M.M. und noch mehr - ich gebe da Monate und Jahre meines Lebens hin ..

M.Q. ... und dieses Tun selbst ist zum Teil des Werks geworden, man könnte es demnach auch als eine eigene hermeneutisch besetzte Kategorie von Material sehen, als Teil des Werkgehalts, als dessen Gegenstand, dessen Materie, die aber auf dieser Ebene zugleich schon wieder zu einer Kategorie des Geistigen geworden ist.

C.M.M. Als ich dann aber anlässlich eines Vortrags das Stück genauer analysiert habe, musste ich feststellen, dass die Partitur nicht mit dem zugrundeliegenden Raster übereinstimmt. Keine der so faszinierenden Konstellationen ergibt sich notwendigerweise aus den Axiomen dieses Stücks. Flammer improvisiert bei der Komposition ähnlich am Schema entlang, wie ich bei der Uraufführung am Notentext! War also die monatelange Selbstkasteiung vergeblich? Bin ich einem Scharlatan aufgefressen? Oder habe ich mich der Komplizenschaft schuldig gemacht? - Oder gelingt es mir, in einem mentalen turn around post festum, Wut und Frust in eine höhnische Freude umzumünzen, darüber, dass die Darmstädter Neue-Musik-Gemeinde, gläubig und staunend einem scheinbar kompromisslos durchorganisierten, damit ungeheuer avancierten Stück folgenden, uns in einem raffinierten, subversiven (oder "superversiven") Spiel auf den Leim gegangen ist? Ich habe Helmuth natürlich sofort auf meine Entdeckung aufmerksam gemacht. Er war sich der Abweichung der Komposition vom Raster nicht bewußt.

Mit einem gewissen Abstand betrachtet gibt diese Geschichte aber Anlass zu verschiedenen Reflexionen. Da sind zunächst verschiedene Ebenen des Werkes zu beobachten, die nur näherungsweise übereinstimmen:

- 1. die Ursprungsidee, der "Einfall", das, "was sich der Komponist dabei gedacht hat"*
- 2. die geschriebene Partitur*
- 3. mein Verständnis oder Begriff des Werks als Interpret*
- 4. das real Erklingende*

5. das Bild im Geiste des Hörers

Nun, diese Ebenen gibt es jedem Akt der Kommunikation via Kunst. Hier aber ist das Besondere, dass die Kommunikation funktioniert, d.h. die mentalen Ebenen 1, 3 und 5 in ihrer Substanz weitgehend übereinstimmen, obwohl die materiellen Träger der Botschaft (Partitur und Erklingendes) davon (und zumindest bei der Uraufführung auch untereinander) abweichen. Das würde meine Theorie der Interpretation stützen, die besagt, dass der Interpret sich unmittelbar auf die idea des Werkes bezieht, das Talent im Interpretieren sich in gleicher Weise mit der Idee des Werkes vermählt wie das Genie des Komponisten im Moment der Konzeption, um dadurch im Hörer durch Induktion oder Synchronität ein Gleiches zu bewirken.

Andererseits habe ich, um ehrlich zu sein, vorhin nicht nur den Notentext analysiert, sondern mich auch auf das berufen, was Flammer in seinen Einführungsvorträgen über das Kompositionsprinzip ausgesagt hat. Der Einführungsvortrag ist also ein weiterer Bestandteil des Meta-Kunstwerks "superverso".

Auf der Ebene des Handwerklich-Künstlerischen sehe ich das Stück also nicht als das realisierte Unendliche an, als die einzige Möglichkeit, das Unendliche im Endlichen zu realisieren - es wäre ja ohne weiteres möglich gewesen, das Stück "richtig", das heißt perfekt zu komponieren, und es wäre dadurch auf dieser Ebene sicherlich nichts verloren gegangen.

Darüber eröffnet sich aber, ganz im Sinne deiner Ausführungen vorhin, eine Meta-Ebene: Der Hauptkorpus des Stücks ist ja in sich stimmig nach dem beschriebenen Prinzip komponiert, nur verschoben gegenüber dem dahinterstehenden Raster, ähnlich wie in einem natürlich gewachsenen Kristall Teile, die in sich die Kristallstruktur perfekt ausgebildet haben, gegenüber anderen, ebenfalls in sich stimmigen Teilen verschoben sind. _Somit wäre die Substanz oder idea des Werkes auf dieser Meta-Ebene: Natur, oder eben Kunst, als das unvollkommene Abbild der idea. Und jene Meta-idea bedient sich, auf einer noch höheren Ebene, der Unvollkommenheit und Unbewusstheit des Komponisten (und Interpreten) zu ihrer eigenen künstlerischen Gestaltwerdung. Fast hat es den Anschein, als ob das Unbegrenzte mit Macht in das Strukturierte, Geplante eindringe, wie wir das ganz am Anfang in T 65 des ersten Stücks gesehen haben.

Dazu noch eine kleine Geschichte am Rande: Die vorliegende Aufnahme entstand in der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Die Basilika wurde an dem Ort errichtet, wo anno 1445 dem Klosterschäfer das Jesuskind und die 14 Nothelfer erschienen sind. Über dem genauen Ort der Erscheinung hat Balthasar Neumann den weltberühmten Gnadenaltar errichtet. Eine helllichtige, alte Frau weiß aber, dass der geomantisch wichtige Punkt wenige Meter davon entfernt ist, genau dort, wo eine Bodenplatte, obwohl schon unzählige Male ersetzt, immer wieder einen Sprung aufweist - Vielleicht sollte man auch hier "die andere Schicht" nicht vernachlässigen.

Sorry, ich schweife ab. Oder auch nicht. Mir fällt gerade auf, wie unser Gespräch allmählich ähnlich komplex und ausufernd wird wie die Komposition selbst und somit deren inhaltliche und strukturell-materialhafte Prinzipien weiterführt.

M.Q. Ja, aus einer ursprünglich einfachen mathematischen Vorschrift oder struktu-

rellen Ursprungsidee ist ein komplexes Netzwerk, ein komplexer Baum von Verzweigungen, Bildern, Klängen und Worten erwachsen, ähnlich dem eines fraktalen Systems, wobei wir nicht nur *einen* solchen fraktalen Modus benutzen, sondern mehrere ineinander verzahnen, etwa dergestalt, dass sozusagen auf der nächsten kategorialen Ebene eine ebenfalls wieder fraktal anzudekende Vernetzung unterschiedlicher solcher fraktaler Modi entstehen kann, die dann wiederum in der zuvor beschriebenen Weise spezifisch und multipel zu brechen ist und dabei letztlich in einer noch viel diffizileren, universelleren Weise Geist artikuliert.

C.M.M. Ja, unser Gespräch, das in vielfältiger Weise eine Fortführung von superverso mit anderen Mitteln ist, ist nur ein solcher Modus. Auch der Ort der klanglichen Realisation, mein, durch meinen Namen vorgezeichneter Entwicklungsweg, bis hin zum gegenwärtigen weltpolitischen Geschehen sind weitere solcher vielfältig ineinander verschränkter fraktaler Modi, in denen sich in universeller Weise Geist artikuliert. Lass mich das weiter ausführen: Superverso wird von vielen intuitiv als "Höllensmusik" erlebt, wie etwa der vorangestellte Text von Paro Christine Bolam belegt. Neben den bereits erwähnten brachialen Klanggewalten, den unerbittlich von einer etablierten Ordnung ins Chaos führenden Entwicklungen, einer immer wieder zu beobachtenden Verlangsamung des Tempos bis zum Stillstand, ist es vor allem die exzessive Verwendung tiefster Töne (Cluster in der 32'-Lage, Infrarfrequenzen), die diesen Eindruck hervorruft.

„Abgefahren in die Hölle“ hiess es in der alten Übersetzung des Credo, heute etwas schwächer: "hinabgestiegen in das Reich des Todes". Dieser Abstieg, diese Höllenfahrt ist eine Form der Katabasis, die uns in Nr.1 als Involution vorgestellt wurde. Ihr sanfterer Aspekt, das Herniedersinken des Göttlichen Lichts, das wir im Mysterium des Weihnachtsfests feiern, hat in der Clusterstudie, ziemlich genau in der Mitte des Stückes, "wohl zu der halben Nacht", ein "sinnlich wahrnehmbares Gefäß der Fasslichkeit" gefunden. Das Weihnachtsgeschehen führt im superverso nicht zur Erlösung sondern in die Apokalypse.

Die Selbstähnlichkeit des Werkes, sowohl des Ganzen mit seinen Teilen, als auch der unmittelbar sinnlich erfahrbaren Gestalt mit der Struktur und insbesondere dieser beider Bezüge zueinander, vollzieht sich also, ganz im Sinne deiner Ausführungen, erst auf der hermeneutischen Meta-Ebene.

Das ikonographische Programm der Basilika Vierzehnheiligen ist gerade dieses Heruntersinken des Lichts. Bezeichnenderweise sind die beiden Türme, nicht wie sonst üblich mit Kreuzen, sondern mit Flammen (!) bekrönt. Gegenüber von Vierzehnheiligen liegt, ebenfalls auf einem Hügel das Benediktinerkloster Banz und im Dreieck zu diesen beiden der Staffelberg mit der Adelgundiskapelle, die exakt über einem keltischen Heiligtum errichtet wurde. (Der Legende nach sollte das Kirchlein an einem etwas anderen Ort gebaut werden, aber jeweils in der Nacht haben Engel oder Kobolde oder wer auch immer die Steine und das gesamte Baumaterial genau an jenen Ort getragen.) Wir finden also hier, auf dem höheren Niveau der Hügel die Dreizahl wieder, die ganz am Anfang von superverso in dem Dreitonmotiv der tieferen Schicht angedeutet war. Innerhalb dieses geographischen Dreiecks befindet sich aber eine heiße Quelle, die noch heute als Thermalbad genutzt wird, also das Element des Wassers, das heiß, also mit Feuer vermählt, aus der Erde steigt und sich mit dem Luftelement der drei Heiligtümer zur Vierzahl der Elemente verbindet (vgl. Etü-

de Nr.1, T 11ff). In der Gegend von Vierzehnheiligen vereinigt sich also das Weibliche (Adelgundis-Heiligtum) mit dem Männlichen (Kloster Banz), die Kraft aus der Tiefe mit dem Licht aus der Höhe, Shakti mit Shiva!

Aber wie soll man sich gegenüber dem Chaotischen, Diabolischen in superverso verhalten, gegenüber dem Bösen in der Musik? Flammer will damit der Welt einen Spiegel vorhalten. Aber er wiederholt mit den Mitteln der Kunst das, wogegen er ankämpft: das übertriebene, Hypertrophe, diese Haltung, dass alles Machbare auch gemacht wird ohne Rücksicht auf Grenzen, was zu Umweltzerstörung und Entfremdung führt. Und ich, indem ich das Stück studiere und aufführe, wiederhole es abermals. Man wird zu dem, was man bekämpft. Das wird uns im gegenwärtigen Krieg(2) überdeutlich vor Augen geführt. Aber auch schon die mentale Auseinandersetzung mit dem Bösen ist nicht ganz unproblematisch. „Das Böse betrachten heißt, das Böse in der Seele verursachen“ (C. G. Jung). Ist es moralisch überhaupt zu vertreten, superverso aufzuführen? Ist da der Ansatz Arvo Pärts nicht vorzuziehen, der dieser Welt eine andere gegenüberstellt, den Hörer ins "reine Land" (ent)führt?

Die Verbindung der Aussage des Werkes mit der spirituellen Botschaft des Ortes seiner klangliche Realisation, gibt eine mögliche Antwort: Es geht nicht darum, die Erlösung auch noch zu "machen", sondern das Unerlöste, den Schatten in uns anzunehmen und uns vom Licht aus der Höhe beschenken zu lassen. Von daher bekommt auch der Titel des Stückes "superverso" = "totale Umkehr(ung)" eine neue, unglaublich tiefere Bedeutung und es entfaltet sich Sinn auf einer noch höheren, alles bisher Diskutierte übersteigenden Ebene. "Superverso" als der untere Umkehrpunkt, wo, "wenn die Nacht am tiefsten ist" "das Rettende" erscheint. Offensichtlich ist es dazu aber nötig "den Kelch bis zur Neige zu trinken". Auch Christophorus diente zuest dem Teufel, bevor er sich Christus zuwandte. Oder sollte die Evolution des menschlichen Geistes so weit vorangeschritten sein, dass jetzt, zu Beginn des Wassermannzeitalters, der Weg des Kreuzes nicht mehr gegangen werden muss? Dann wäre superverso, der 11. September und der Irakkrieg das letzte Aufbäumen einer zu Ende gehenden Epoche.

M.Q. Ein zweifelsohne hochinteressantes Unterfangen, zwischen Komponisten und Interpreten über metaperspektivische Aspekte von Musik zu diskutieren! Wenn Komponisten und Interpreten sich eben nicht nur übers Anwendungsbezogene unterhalten, sondern, wie wir das jetzt tun, über weit darüber Hinausgehendes von Musik, z.B. auch über die Frage nach physiologischen Aspekten im musikalischen Werk, nach Körperlichkeit im umfassenden Sinne, auch was den Interpreten angeht. Das sind Aspekte, die in der musikalischen oder musikwissenschaftlichen Literatur eigentlich völlig zu kurz kommen, die dort im Grunde genommen gar nicht existieren. Der Multidimensionalität, die die Musik selbst in sich hat und über die wir da eben gesprochen haben (mathematisch strukturelle, hermeneutisch durchdrungene etc.) sich in der Weise zu nähern wie Du das gerade getan hast, erscheint mir sehr natürlich und erfolgversprechend; dass du als Interpret das Werk mittels intensiver Arbeit am Notentext analysierst, dich darüber hinaus aber zugleich mit einem anderen Komponisten über das Kompositorische, dessen spezifische Problematik und Vernetztheit mit weit über die primäre Materialerscheinung Hinausgehendem unterhältst und dies in einer gewissen Gleichzeitigkeit, einer inneren Verwobenheit der Methoden der Annäherung, einer im wahrsten Sinne des Wortes Viel-Seitigkeit also auch auf methodischer Ebene, das halte ich gerade bei diesem Stück für höchst angemessen.

C.M.M. Auch dieser geistvolle Diskurs vereinigt sich wiederum mit dem sinnlich-materialen, geradezu haptischen Gestaltgewordenen der vorliegenden CD-Edition zu einem Gesamtkunstwerk. Entschuldige diesen altmodischen Begriff. Es gibt sicher einen nach-postmodernen Begriff oder Ausdruck der zusammen mit jenem, beide umfassend und gleichzeitig transzendierend, im Hyperraum einer Metaebene, auf einem noch höheren Niveau der superversiven Abstraktion nun also wirklich alles und jedes übersteigend, allein durch sein Da-Sein, im Heideggerschen Sinne, damit auch den Shiva/Shakti-Mythos wiederum, und gleichzeitig aufs Neue, in sich aufnehmend, ja geradezu aufsaugend, manifestiert, abbildet, verkörperlicht - mit welcher letzter Sentenz ich, im Sinne einer selbstreflexiven Aussage, die erst für das Ende des dritten Jahrtausend zu erwartende Synthese der gerade erst sich abzeichnenden Sinngesellschaft mit der zu Ende gehenden Spaßgesellschaft..

M.Q. (C.M.M. ins Wort fallend) wie wär's mit "Meta-Kunstwerk" - aber soweit waren wir doch schon mal

C.M.M. ja eben!

(1) Das Gespräch wurde im Januar 2003 begonnen

(2) inzwischen ist Ende März 2003